Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 2 (1978)

Rubrik: [Untersuchungen zur Spieltechnik und zum Repertoire der Blasinstrumente vom 16. bis ins frühe 19. Jahrhundert]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE RENAISSANCEQUERFLÖTE UND IHRE MUSIK

Ein Beitrag zur Interpretation der Quellen

VON ANNE SMITH

Die barocke Querflöte hat in den letzten Jahren zunehmend Beachtung gefunden, und die Zahl fähiger Spieler auf diesem Instrument wächst ständig.

Ihre Bemühung um eine möglichst authentische Aufführung stützt sich auf ein breites Literaturangebot zur Flötentechnik und Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts. Die Renaissanceflöte hingegen wurde mehr oder weniger vernachlässigt, teils, weil die verfügbaren Instrumente unbefriedigend sind, teils wegen der Unsicherheit darüber, wie man sie einsetzen soll.

Bis heute haben lediglich Joscelyn Godwin, Raymond Meylan, Bernard Thomas und David Munrow versucht, die wenigen vorhandenen theoretischen Zeugnisse mit der Praxis zu vereinbaren, wobei ihre Arbeit noch viele Fragen offen läßt.[1] Auch gibt es noch keine Bibliographie für Renaissanceflöten-Musik. Diese Musik selbst, sowie ein Studium der theoretischen Quellen, vermitteln uns Antworten auf einige Fragen zur Verwendung der Flöte, wenn auch leider noch nicht auf alle.

Im folgenden werden zunächst die einschlägigen Abschnitte aller für die Renaissanceflöte wichtigen Quellen untersucht. Besonderes Gewicht wurde darauf gelegt, den von der Flöte erwarteten Ambitus zu bestimmen, ebenso darauf, welche Größen die Flöten hatten, die man im Consort und im „Broken Consort" spielte. Dies macht auch eine kurze Diskussion über die eigentliche Stimmtonhöhe der Flöten nötig. Die Erkenntnisse daraus werden dann für die in einem Verzeichnis erfaßte Musik ausgewertet.

Die Traversflöte der Renaissance hatte eine mehr oder minder zylindrische Bohrung und sechs Fingerlöcher.[2] Trotz der einfachen Bauweise wurde sie, wie die erhaltenen Instrumente zeigen, mit großer Sorgfalt hergestellt. Zwei Eintragungen im Inventar der Instrumentensammlung Heinrichs VIII. (1547) zeigen, daß Renaissanceflöten – wie auch barocke Querflöten – gelegentlich aus seltenen Materialien angefertigt waren, so daß Auge und Ohr sich daran erfreut haben mochten.

> „Item. v Flutes of Ivorie tipped with golde enameled blacke with a Case of purple vellat garnisshed at both thendes with Silver and guilte.
> Item. iii Flutes of glasse and one of woode painted like glasse in a Case of blacke leather."[3]

1 Joscelyn Godwin, „The Renaissance Flute", *The Consort* 28 (1972), 70–81; Raymond Meylan, *Die Flöte*, Bern 1974; Bernard Thomas, „The Renaissance Flute", *Early Music* 3 (1975), 2–10; David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London 1976, 53–56.

2 Marcello Castellani, „Two Late-Renaissance Transverse Flutes", *GSJ* 25 (1972), 73–79, und Eric Halfpenny, „Two Rare Transverse Flutes", *GSJ* 13 (1960), 38–43.

3 Francis W. Galpin, *Old English Instruments of Music*, [4]London 1965, 218–220. Die originalen Schreibweisen wurden hier und in allen folgenden Zitaten beibehalten, lediglich die unterschiedlich verwendeten Buchstaben u/v und i/j wurden sinngemäß korrigiert und Abkürzungen aufgelöst.

Die auf den Bau dieser Instrumente angewandte Sorgfalt, sowie die große Anzahl Flöten, die in diesem und anderen ähnlichen Inventaren vermerkt sind, aber auch ihr häufiges Auftreten in Kunstwerken und Beschreibungen von Festen und Feierlichkeiten bezeugen ihre große Beliebtheit.

Querflöten bildeten oft die umfangreichsten Einzeleintragungen, am auffälligsten im Stuttgarter Hofinventar, wo 220 Flöten gegenüber 48 Blockflöten, 113 Zinken und 39 Gamben verzeichnet sind.[4] Andere Inventare waren bescheidener: Maria von Ungarn (1555) besaß über 50, Philipp II. (1598) 54, Henry VIII. (1547) 74, die Accademia filarmonica in Verona (1628) 51 Flöten.[5]

Die bildende Kunst vermittelt nicht nur eine Vorstellung von der Beliebtheit des Instruments; sie gibt auch Anhaltspunkte für seine Verwendung im zeitgenössischen Musikleben. Gewöhnlich kommt eine einzelne Flöte in einem gemischten Ensemble („Broken Consort") vor. Auf dem bekannten Bild eines anonymen Meisters mit Szenen aus Sir Henry Upton's Leben ist die Flöte beispielsweise Teil eines Englischen Consorts mit Diskantgambe, Diskantlaute, Cister, Pandora und Baßgambe, während die Miniatur von Hans Mielich, auf der Musiker des Bayerischen Hofes unter Orlando di Lasso spielen, die Funktion des Instruments in Kirchen- und Hofmusik zeigt.[6] Die Basler Federzeichnung der vier Soldaten von Urs Graf (1522/23) ist besonders interessant, da man drei verschiedene Flötengrößen klar erkennen kann (siehe Tafel 1).[7] Die Zeichnung zeigt, daß die Querflöte in einer ganzen „Familie" gespielt wurde, zumindest ab 1522 oder 1523; sie ist eine der seltenen Abbildungen dieser Besetzung. Daß diese Bilder getreue Abbildungen der Verwendung der Flöte sind, geht aus der Musik hervor, in der Flöte verlangt wird (siehe unten, 28–50). Die Flöte erscheint auf Bildern selten als Soloinstrument, und wenn, so ist sie häufig Teil eines Portraits oder einer allegorischen Szene, was vergleichsweise wenig Information über den eigentlichen Gebrauch der Flöte bietet.

Es gibt auch zahlreiche Beschreibungen von Feierlichkeiten, an denen Musikergruppen mit einem Flötisten, entsprechend den oben genannten, teilnehmen. Bezeichnend dafür ist der folgende Bericht:

> „[Nach der Taufe des Prinzens Friedrich von Württemberg am 10. Marz, 1616] ist der ganze Actus des Kirchgangs mit dem *Te Deum laudamus* von dem *Auctore* Tobia Salomon auf 12 Stimmen in drei unterschiedlichen Choris, der erst mit einer Positiv, 4 Geigen, 2 Lauten,

[4] Anthony C. Baines, „Two Cassel Inventories", *GSJ* 4 (1951), 35, und Gustav Bossert, „Die Hofkapelle unter Eberhard III., 1628–1657", *Württembergische Vierteljahrhefte für Landesgeschichte* 21 (1912), 133–37.

[5] Edmond van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas* 7, Brüssel 1885, 439 ss. (Maria von Ungarn); ibid., 8, 306 ss. (Philipp II.); Galpin, op. cit., 215 ss. (Henry VIII.); Castellani, op. cit., 74 (Verona).

[6] Das Bild von Henry Upton befindet sich in der National Gallery in London; eine Reproduktion gibt das Titelblatt von Thomas Morley, *The First Book of Consort Lessons*, ed. Sidney Beck, New York 1959. Die Miniatur von Hans Mielich wird in München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. A II, fol. 187, aufbewahrt, eine Reproduktion findet sich in Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976, 157 (*Musikgeschichte in Bildern* III/9).

[7] Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Tafel 1: Urs Graf, Vier Schweizer Pfeifer, 1522/23
(Neujahrsgruß an den Goldschmied Jörg Schweiger).

1 Zwerchpfeife und großen Subbaßgeige neben 4 Cantanten, der ander mit 1 Regal, 1 Zinken, 2 Posaunen, 1 Vagot neben 4 Vokalisten, der dritt auch mit 1 Regal, 3 Posaunen, 1 Serpentin neben 4 Musikanten, und so oft die 3 Chori zusammengefallen mit der großen Orgel, 1 Corneten und großen Pommerten=Vagoten, und also der allerheiligsten Dreyfältigkeit zu Lob und Ehren vor unsern Ohren ganz majestetisch geendet und beschlossen worden."[8]

Für die meisten Beschreibungen dieser Art ist es typisch, daß – wie hier – eine einzelne Flöte erwähnt wird, nur gelegentlich wird von mehreren gesprochen.

Es erscheint merkwürdig, daß die Renaissance-Querflöte bei dem gegenwärtigen Wiederaufleben der Renaissancemusik sowohl von der musikwissenschaftlichen als auch von der praktischen Seite so vernachlässigt wurde. Vielleicht liegt es daran, daß die Auffassung des modernen Flötisten und Flötenbauers von dem, was auf einer Flöte möglich und für sie typisch ist, von derjenigen des Renaissanceflötisten abweicht. Darauf wird im einzelnen später zurückzukommen sein.

DIE QUELLEN

In diesem Abschnitt werden die verschiedenen theoretischen Quellen in chronologischer Reihenfolge vorgenommen. Als erstes habe ich jeweils versucht, alle darin enthaltenen, spezifischen Informationen über Ambitus, Technik und Gebrauch der Flöte sachlich darzulegen. Anschließend folgen meine persönliche Auswertung und Interpretation dieser Informationen; Tabellen dazu auf den Seiten 61–76.

SEBASTIAN VIRDUNG, *Musica getutscht,* 1511.[9]

Hier wird die Flöte zum ersten Mal im 16. Jahrhundert in einem Traktat erwähnt. Dabei findet sich eine Abbildung einer einzelnen „Zwerchpfeiff", während bei den Blockflöten eine ganze Familie beschrieben ist.[10] Später schreibt Virdung in Zusammenhang mit Militärinstrumenten: „Man hat auch sunst noch andere Paucken die schlecht man gmeinlich zu den zwerch pfeiffen/ als die kriegs knecht haben". (fol. [Civ] v) Demnach ist das bei Virdung abgebildete Instrument eine Militärpfeife und es wurde höchstwahrscheinlich nicht für Kammermusik verwendet.

MARTIN AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch,* 1529.[11]

Agricola spricht als erster von einem Consort „Schweizerpfeiffen".[12] Er gibt Grifftabellen für einen Baß in D, für einen Tenor/Alt in A und für einen Diskant

8 Gustav Bossert, „Die Hofkapelle unter Johann Friedrich, 1608–1628", *Württembergische Vierteljahrhefte für Landesgeschichte* 20 (1911), 203.

9 Sebastian Virdung, *Musica getutscht,* Basel 1511. Faks.-Ndr., ed. Klaus Wolfgang Niemöller, Kassel etc. 1970 (*Documenta musicologica* I/31).

10 „Zwerch" heißt im Mittelhochdeutschen „quer"; unter „Zwerchpfeiff" wird eine Querflöte verstanden.

11 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch,* Wittenberg 1529, vol. xii–xivv. Faks.-Ndr., Hildesheim-New York 1969.

12 „Schweizerpfeiffen" wohl daher, weil die Schweizer seit dem späten Mittelalter für ihr Flötenspiel bekannt waren.

in e (siehe Tabelle I – zum Problem von Klang und Notation siehe S. 24). Nach seinen Angaben haben die Flöten einen Ambitus von drei Oktaven; ein größerer Umfang als er in irgendeiner anderen Quelle genannt wird. In Verbindung mit den Grifftabellen gibt er auch einige wenige technische Anweisungen:

„Die untersten achte gantz messig blas/ vom D zum D
Die andern sieben etwas schneller las. Vom E zum d
Die nehsten vier begeren ein schnellern wind/ e f g aa
Die öbirsten iii gehen gantz geschwind. bb cc dd" (fol. xii).

Sein einziger weiterer technischer Hinweis besagt, daß man mit Vibrato spielen soll: „Auch wiltu haben den grund und bodem So lern pfeiffen mit zitterndem odem Denn es den gesang gantz sere zyret" (fol. xii). Er ist der einzige, der im 16. Jahrhundert die Anwendung des Atemvibratos, im Gegensatz zum Fingervibrato, erwähnt. Bis zum späten 18. Jahrhundert spricht kaum eine Flötenschule mehr davon, höchstens in geringschätziger Weise.

MARTIN AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, 1545.[13]

Diese Ausgabe enthält Grifftabellen für zwei Flötensätze. Ein Satz steht in C, G und d, der andere in GG, D und A. Die Umfänge liegen zwischen zwei Oktaven und einer Sekunde und zwei Oktaven und einer Sext (siehe Tabelle I). Der erste Satz wird im Hauptabschnitt über die Flöte erwähnt; doch vermerkt Agricola über der Tabelle für Diskantflöte: „Sequunter tres irregulares/harum Tibiarum Scalae/ ad Epidiatess. transpositae" (fol. 26v).

Als Einleitung zum zweiten Satz, der durch den Abschnitt über die „gros pfeiffen", Trompeten und Posaunen getrennt ist, erklärt er die Notwendigkeit der verschiedenen Tabellen:

„Weiter mag ich nicht verschweigen
Sondern noch ein arth anzeigen
Der obgesagten fundament
Auff Schweitzerpfeiffen jtzt genent/
Welchs das gemeinst und leichst geacht
Drumb hab ichs auch auff die ban bracht
Las dir es aber nicht faul thun
Das ich von zweien sage nun/
Und vom dritten gesagt jensmal
Inn der Deudschen Instrumental/
Denn man kan alhie die Scalas
Transponirn/wie im gsang/merck das/
Auch wie es auff Orgeln geschicht
Auff Lauten/wie ich dich bericht/
Und auff den andern so furtan
Derhalben lass fahrn den argwan.
Drumb hat ich sie beid dargestelt
Nim eine welche dir gefelt/
Idoch will ich reden inn gmein
Diese deucht mich die bequemst sein"
(fol. 29v).

Die Überschrift für den Satz der zweiten Tabelle lautet: „Sequunter tres aliae/harum fistularum/Scalae regulares" (fol. 30).

[13] Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1545, fol. 24–31v. Nachdruck, ed. Robert Eitner, Leipzig 1896 (*Publikation Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke* XXIV/20).

Auch in dieser Ausgabe schlägt Agricola die Anwendung des Vibratos auf der Flöte vor, hier jedoch mit einem Hinweis auf das im polnischen Violinspiel gebräuchliche „Zittern":

„Auch sey im Pfeiffen darauff gesind
Das du blest mit zitterndem wind/
Dann gleich wie hernach wird gelart
Von der Polischen Geigen art
Das/das zittern den gesang zirt
Also wirds auch alhie gespürt" (fol. 26).

Insgesamt gibt Agricola in diesen beiden Ausgaben drei verschiedene, mögliche Flötentranspositionen. Dabei ist ihm die eigentliche Tonhöhe der Instrumente unwichtig. Interessant ist die Ähnlichkeit der Verhältnisse zwischen den drei Transpositionsmöglichkeiten GG, C und D (vom Baßinstrument aus) und den drei Hexachorden C, F und G. Dies läßt vermuten, wie auch Godwin bemerkt[14], daß für Agricola eine Beziehung zwischen dem Modus eines Musikstückes und dem dabei anzuwendenden Fingersatz bestand. Da er, wie wir oben gesehen haben, zur Rechtfertigung der zahlreichen Flötengrifftabellen auf seine früheren Ausführungen über die Anwendung der Transposition bei Sängern, Organisten und Lautenisten verweist, mag die folgende Anweisung aus *Musica choralis deudsch* (1533) die Verhältnisse zwischen Modus und Transposition bestätigen:

„Die gesenge der öbersten tonen/sollen im singen nidrig angehaben werden/denn sie steigen gemeiniglich uber sich inn die höhe/aber die unterthanen/sollen höher angehaben werden zu singen/denn sie pflegen allzeit mehr unter sich denn uber sich zu steigen. Die unvolkömlichen toni sollen mittel messig/nicht zu hoch/auch nicht zu tieff angefangen werden."[15]

Freilich wird in einem mehrstimmigen Stück der Ambitus einer Stimme nicht nur durch den Modus bestimmt, sondern auch durch ihr Verhältnis zu den anderen Stimmen. Das verringert die modale Eigenständigkeit einer Stimme. So kann man diese Sängerregel des Chorals nicht ohne weiteres auf die Flöte anwenden. (Es wäre jedoch interessant, zu untersuchen, ob polyphone Stücke im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in einigen Modi generell höher stehen als in anderen.)

Dennoch wurde das Prinzip, alle Stücke in die für den Sänger oder das Instrument günstigste Lage zu setzen, auch auf die Flöten übertragen. Geht man von Agricolas Transpositionsvorschlägen aus, so bedeutete dies, daß jene Stücke, die unter der besten Flötenlage liegen, mit der Vorstellung gespielt wurden, man blase GG-, D- und A-Instrumente. Bei zu hohen Stücken stellte man sich D-, A- und e-Instrumente vor, entsprechend bei Stücken in guter Lage höchstwahrscheinlich C-, G- und d-Instrumente; wir werden sehen, daß in späteren Schulen nur von G-, d-, und kleineren a- und g-Flöten gesprochen wird. Wenn also, Agricola zufolge, GG, D und A die gebräuchlichsten Stimmungen waren, mußten die meisten Stücke für die Flöten als zu tief erachtet werden. (In jedem Fall scheint es klar, daß die

[14] Godwin, op. cit., 71.
[15] Martin Agricola, *Musica choralis deudsch*, Wittenberg 1533, 9. Kap. Faks.-Ndr., Hildesheim-New York 1969.

GG-, D- und A-Stimmung lediglich als Transpositionsmethode angesehen werden kann, denn Instrumente dieser Größe wären unspielbar.) So hat man wahrscheinlich beim Spielen die obere Lage des Instruments bevorzugt.

Wenn wir davon ausgehen, daß die meisten Flöten dieser Zeit C-, G- und d-Instrumente waren, wie es später der Fall zu sein scheint, aber gewöhnlich wie GG-, D- und A-Instrumente gespielt wurden, würde die Musik eine Quart höher klingen als notiert. Ist diese Hypothese richtig, so müßten zu der Zeit die meisten Stücke auf Flöten eine Quart hinauf transponiert worden sein. Und tatsächlich findet man in der ersten Attaingnant-Sammlung mit Musik für Blockflöten und Flöten von 1533 ein Stück, *En espoir davoir* von Gombert, das im Cambrai Ms. 124 in d, im Attaingnant-Druck für Flöten hingegen in g steht (siehe Beispiel 4).

Auch Gambisten scheinen dieser Praxis, eine Quart hinauf zu transponieren, gefolgt zu sein. Ganassi schreibt: „E perche il piu di sonatori si sona le viol una quarta piu alta de la prima regola nostra: però vogno insegnarti il ditto modo & sera per la quarta regola".[16] Also würde man auf Gamben, ebenso wie auf Flöten, normalerweise eine Quart hinauf transponiert haben.

Es ist möglich, wie Meylan andeutet, jedoch meines Erachtens unwahrscheinlich, daß der GG-, D- und A-Flötensatz mit dem bei Praetorius abgebildeten übereinstimmt (siehe unten, S. 19) und nur eine Oktave tiefer notiert ist (zwei Oktaven unter der klingenden Tonhöhe).[17]

Obwohl die Größe der Flöten unbestimmt bleibt, ermöglichen es die vielen Tabellen, eine chromatische Grifftabelle für das Instrument zusammenzustellen; jede einzelne Tabelle ist weitgehend diatonisch und enthält nur die am häufigsten verwendeten Akzidentien. Während die Tabellen in der Ausgabe von 1545 Umfänge angeben, die mit jenen anderer Quellen vergleichbar sind, sind diejenigen in der früheren Ausgabe (1529), wie gesagt, außergewöhnlich groß.

Philibert Jambe de Fer, *L'Epitome musical,* 1556.[18]

Jambe de Fer beschreibt zwei Flöten, einen Baß in G und einen Tenor/Alt in d. Zu ihrem Ambitus macht er einige Bemerkungen:

> „Le diapason du bas desdictes fleustes à quinze tons bien justes & bien naturelz, qu'est plus beaucoup que l'ordinaire de Musique en icelle partie quelque contraincte qu'elle puisse etre. le plus bas tons de ladicte fleuste c'est G sol re ut premier, dict G ut, par aucuns, le plus haut c'est, G sol re ut troiziesme qu'est celuy auquel est figuree la clef" (S. 50).
>
> „La fleuste d'alleman contient en soy de 15. a 16. tons bien naturelz, & non par trop contrainctz ny forcez, mais au dessus jusqu'a dixneuf, ilz sont fort cruz, & rudes, pour la vehemance du vent qui y est necessaire, & pour ceste cause sont peu usitez, mesme les deux derniers qui sont, G sol re ut, & A la mi re, le quatriesme. l'experience vous en rendra plus certain" (S. 47).

[16] Silvestro Ganassi, *Regola rubertina,* Venedig 1542, Cap. XVIII, XXXVII. Faks.-Ndr., Bologna 1970 (*Bibliotheca musica Bononiensis* II/18a). Siehe auch Michael Morrow, „16th-Century Ensemble Viol Music", *Early Music* 2 (1974), 160–163.

[17] Meylan, op. cit., 53.

[18] Philibert Jambe de Fer, *L'Epitome musical,* Lyon 1556, 47–55. Faks.-Ndr., ed. François Lesure, *Annales musicologiques* 6 (1958–63), 341–386.

„Le plus bas ton ... c'est D la sol re, le premier, appelle par aucuns D sol re, Le plus haut va jusqu'en A la mi re, le quatriesme mais c'est avec grand peyne, aussi ne le trouve lon guyere en Musique, & quant il y seroit ce n'est le naturel de la fleuste, toutefois pour contenter un chascun, nous l'avons mis au nombre des autres en toute extremité" (S. 49–50).
„La taille, & la haute contre sont semblables en toutes choses, voyes un Cornet, fleuste d'Alleman, fleute à neuf trous, violes, violons, & autres sortes d'instruments. Vray est qu'en Musique l'haute contre est un peu plus haute que la taille, aussi la taille descend un peu plus bas que ladicte haute contre, mais qui saura chanter, ou sonner, l'une, aussi fera il autre" (S. 51–52).

In dem Abschnitt über die Blockflöte, bezieht sich Jambe de Fer weiterhin auf die Querflöte, indem er beide miteinander vergleicht:

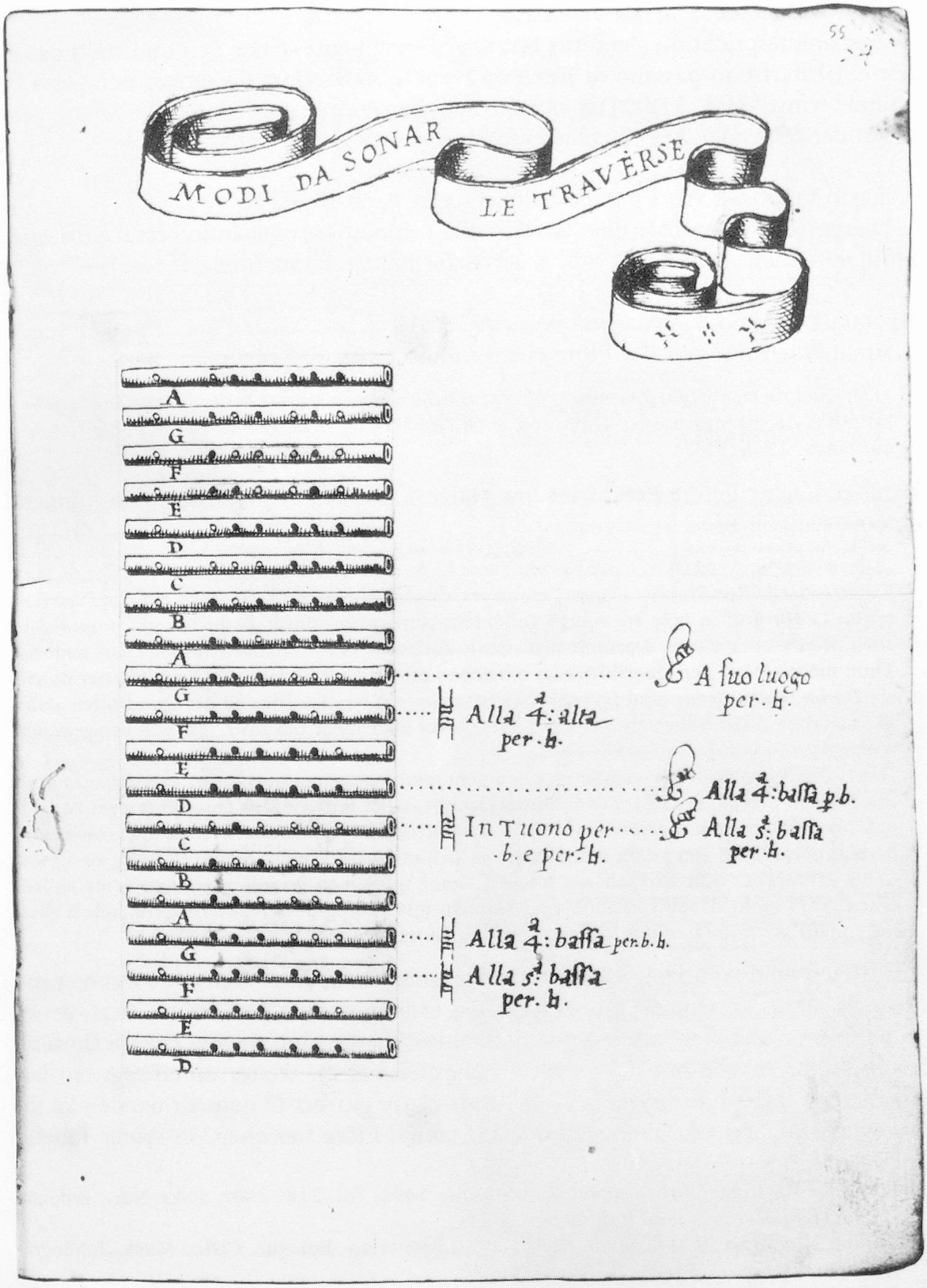
„La fleute à neuf trouz est fort contraire à la traverse ... si à Un ton en bas plus que la traverse, mais en haut, elle en à moins de trois ou quatre: car ses tons sont en nombre de quinze pour le plus, & la traverse en à bien dixneuf. En outre la partie du dessus ne se joue sus les tailles & haute contre comme en lautre, ains se joue à part, & descend ledit jusqu'en G sol re ut, le second puis remontre en haut jusqu'au quatriesme" (S. 53).

Jambe de Fer gibt auch die erste genauere Anleitung zur Spielweise der Flöte:

„Il faut donc prendre l'adresse, & l'ardiesse de mettre ladicte fleuste justement au milieu de la levre dessoubz, avec un vent doux, & moderé, l'augméntant en force, petit à petit pour monter, & pour descendre il la faut faindre de peu à peu selon l'assiete de la Musique sans crainte de faire la moue. En apres je vous adverty que ceux qui n'ont point de langue, ce jeu leur est deffendu comme le parler, car, à toutes notes que prononceres, il faut que la langue soit conducteresse, & pour ce donc vous, qui à ce jeu prenez plaisir, gardez voz langues de moysir, c'est a dire beuves souvent" (S. 51).

Aus diesen Zitaten lassen sich einige Schlüsse herleiten. Vor allem hält Jambe de Fer Flöten in G und d für die Norm; dabei hatten diese Instrumente zwei Oktaven Umfang und jene zwei Oktaven und eine Quint. Obwohl er die oberen vier Töne der d-Flöte (e^2–a^2) rauh und blastechnisch schwierig fand, wurden sie, wiewohl selten gespielt, doch in den Ambitus einbezogen.

Auch ist es eindeutig, daß Jambe de Fer der Ansicht war, (1) die G-Flöte wäre ein Baßinstrument, (2) Tenor und Alt müßten von Instrumenten gleicher Größe gespielt werden und (3) die Oberstimme würde – anders als bei der Blockflöte – von einem ebensogroßen Instrument übernommen wie Tenor und Alt. So war er offenbar der Meinung, daß ein Flötenconsort aus einem G-Baß und drei d-Flöten bestand. Ein solches Ensemble könnte Stücke in verhältnismäßig hoher Lage am besten spielen, da weder der Baß unter das G noch der Tenor unter das d reicht. Demnach scheint das Flötenconsort in dieser Zeit eine Veränderung erfahren zu haben. Das eher traditionelle Ensemble mit drei verschiedenen Größen von Flöten, die eine Quint auseinander lagen – entsprechend anderen Familien von Blasinstrumenten in der Renaissance –, löste sich auf und es blieb die d-Flöte als das brauchbarste Instrument übrig.



Tafel 2: Aurelio Virgiliano, Grifftabelle für Querflöte aus *Il Dolcimelo*, nach 1600.

Lodovico Zacconi, *Prattica di musica,* 1592.[19]

Zacconi bespricht die Ambitus fast aller Instrumente seiner Zeit und stellt dabei fest: „I Fifari non passano di sotto da D sol re, & di sopra il soprano non passa la quintadecima" (fol. 218). Das stimmt mit dem Flötenambitus d–d^2 überein, den er auf der folgenden Seite in einer Tabelle angibt.

Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo,* libro terzo, nach 1600.[20]

Dieser Traktat enthält eine Grifftabelle („modi da sonar le traverse") für eine Flöte mit einem Tonumfang von d–a^2 (siehe Tabelle I und Tafel 2).[21]

Michael Praetorius, *Syntagma musicum,* 1619.[22]

Auch Praetorius gibt der Flöte einen Ambitus von 19 Tönen:

> „Die Querpfeiffen (*Italis Traversa vel Fiffaro*) haben fornen sechs Löcher/hinten keins: geben Natürlich 15. Stimmen oder Thon/und noch vier *Falset* drüber und also 19. Thon/gleich wie ein Zinck" (2, S. 35).

Darüber hinaus liefert Praetorius uns einige Kriterien, um beurteilen zu können, ob ein Stück für Flöten geeignet ist:

> „Die solcher gestalt *Signierte* und gezeichnete Chor/sind recht uff drey Querflöiten und einen Fagott/oder stillen Pombard/oder Posaun gerichtet [siehe Bsp. 1]. Denn ob wol die Querflöiten in *Cantu* ♮ *duro* bißweilen auch gebraucht werden/so kömpt es doch nicht durchaus in allen *Modis* oder *Tonis;* Darumb man denn auch *Decimum Modum Hypoaeolian* umb ein Thon niedriger uff den Querflöiten zu *musiciren* pflegt. Und schickt sich keiner besser darzu/ als *Dorius, Hypodorius,* und *Hypoaeolius in secunda inferiore:* Dieweil der Querflöiten *ambitus* natürlich nicht höher/als biß ins d″/gleichwol aber noch biß ins f″ gar wol kan gebracht werden.
> Das 1. und 2. im vorhergezeichneten Exempeln seind bequemer und besser zu gebrauchen/als das 3. Denn der *Tenor* im [Tenor-Schlüssel] kombt in der teiffe in den Querflöiten gar zu still/ daß man denselben vor dem *Cant* und *Alt,* so allezeit oben in den *Octaven* bleiben/nicht sonderlich hören kan: Derwegen dann besser ist/daß man eine Posaun oder *Tenor*geig zu diesem *Clave* gebrauche. Sonsten kan ein solcher *Tenor* mit einer Querflöiten/wenn keine andere Querflöiten mehr dabey verhanden/gar bequem und richtig in *Octava superiore,* neben allerley andern *Instrumenten musiciret* und gebraucht werden" (3, S. 156–157).

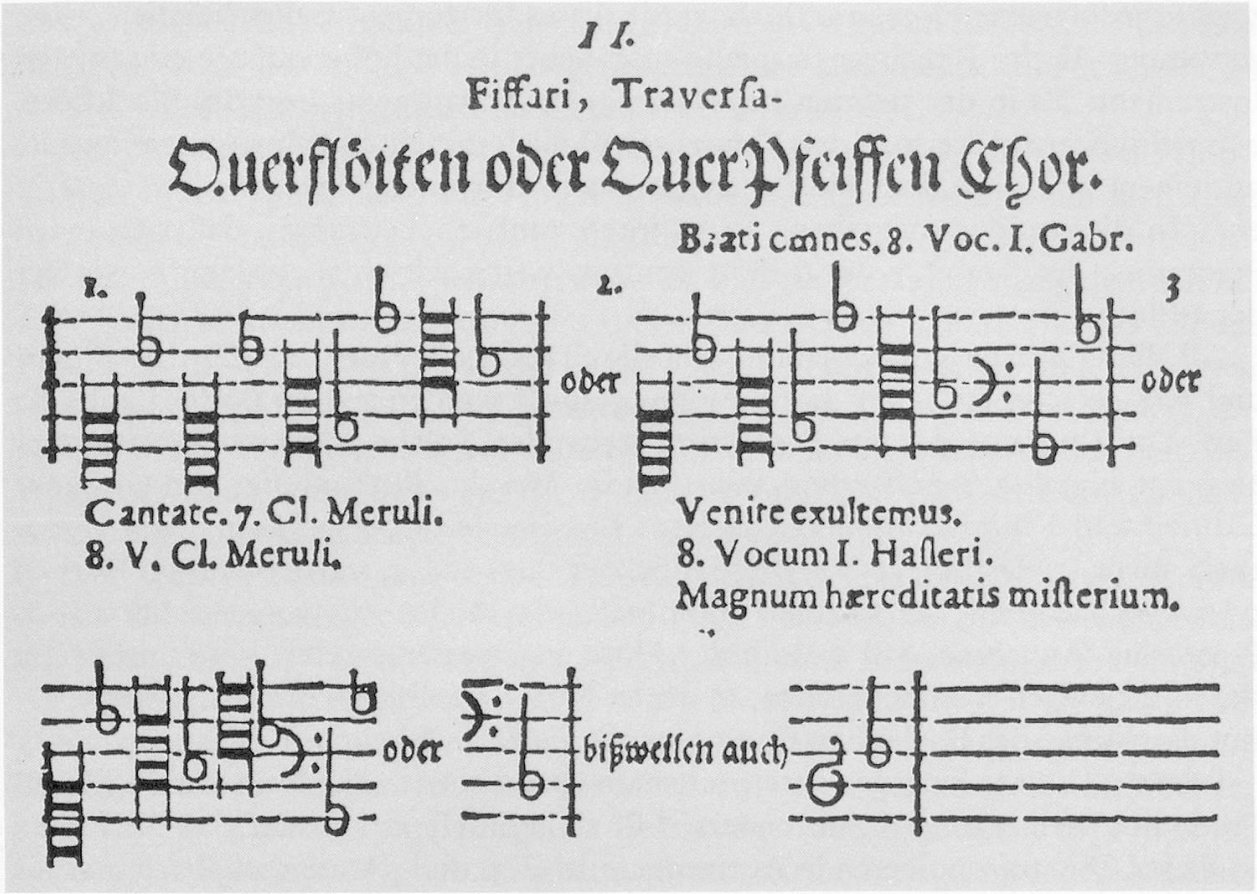
Aus diesen beiden Texten scheint klar hervorzugehen, daß Praetorius, wenn er die Flöte erwähnt, an eine d-Flöte denkt. Dies ersieht man an dem ersten Zitat, wo er 15 natürliche und vier Falsett-Töne als Ambitus für die Flöte angibt. Diesen Umfang hat in seiner Tabelle nur die d-Flöte (siehe Beispiel 2). Weiter unten sagt er, daß auf dieser Flöte ohne weiteres bis d^2 und relativ gut bis f^2 gespielt werden kann; auch diese Bemerkung kann sich nur auf eine d-Flöte beziehen. In seiner Tabelle

[19] Lodovico Zacconi, *Prattica di musica,* Venedig 1592, fol. 218–218v. Faks.-Ndr., Bologna [1967] (*Bibliotheca musica Bononiensis* II/1).

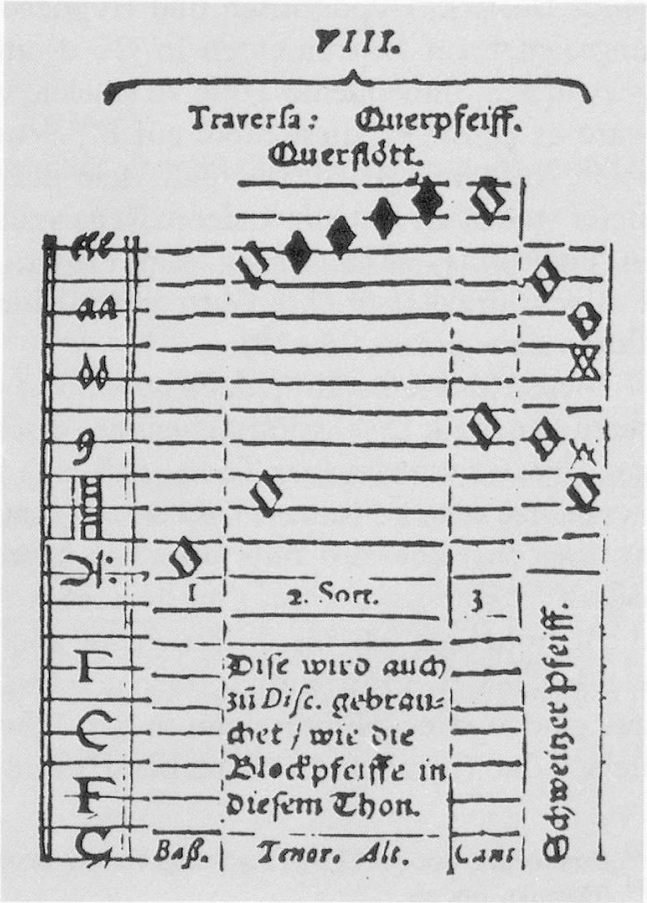
[20] Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo,* nach 1600, Libro terzo. Bologna, Civico Museo bibliografico musicale, Ms. C. 33.

[21] Ibid., fol. 54.

[22] Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 2–3, Wolfenbüttel 1619. Faks.-Ndr., Kassel etc. 1958 (*Documenta musicologica* I/14–15).



Beispiel 1
M. Praetorius, *Syntagma musicum* 3, 156.



Beispiel 2
M. Praetorius, *Syntagma musicum* 2, 22.

zeigt er jedoch eine Flöte in a. Doch wurde dieses Instrument wahrscheinlich selten verwendet. In der Renaissance spielte man lieber in der höheren Lage eines tiefen Instruments als in der tieferen Lage eines hohen Instruments. Auf der Blockflöte, beispielsweise, spielte man den Cantus gewöhnlich mit einem g-Instrument anstatt mit einem in c^1, auf dem Zink eher mit einem Instrument in a als mit einem in e^1.[23] In diesem Zusammenhang ist es interessant, zu bemerken, daß sich, nach Praetorius, der Ambitus der d-Flöte genauso weit nach oben ausdehnte, wie der der a-Flöte.

All dies führt zu der Annahme, daß die Stücke, die Praetorius für drei Flöten und Baß geeignet hält, auf drei d-Flöten gespielt werden sollten (siehe Jambe de Fer). Die Umfänge der zur Diskussion stehenden Stücke, *Cantate Domino* und *Magnum hereditatis mysterium* von Claudio Merulo, *Beati omnes* von Giovanni Gabrieli und *Venite exultemus* von Hans Leo Hassler widersprechen dieser Hypothese nicht (siehe Tabelle V). Diese Stücke stehen alle in transponiertem Dorisch oder Hypoaeolisch „in secundo inferiore", ein Modus mit vorgezeichnetem b. Praetorius' Annahme, daß b-Modi der Flöte angemessener seien, wird unterstützt durch diejenigen Kompositionen, in denen Flöten ausdrücklich verlangt werden – mit Ausnahme der Englischen Consortmusik – (siehe Tabellen II–VI).

Bernard Thomas hingegen interpretiert in dem Aufsatz „The Renaissance Flute" Praetorius' Bemerkungen ganz anders.[24] Er stellt die Hypothese auf, daß die Flöten in dieser Zeit transponierende Instrumente in F, c und g waren, obgleich man sie in der Renaissance für Flöten in G, d und a hielt. Die von Praetorius empfohlenen Modi Dorisch, Hypodorisch und Hypoaeolisch „in secundo inferiore" hält er für ungeeignet auf Instrumenten in G-, d- und a-Stimmtonhöhe. Man wäre dauernd gezwungen, unbequeme Töne zu spielen, wie es^1 auf einem d-Instrument. Deshalb wäre es günstiger, diese Modi auf F-, c- und g-Instrumenten zu spielen. Er stützt seine Ausführungen damit, daß viele der erhaltenen Instrumente einen Ganzton tiefer stehen als fast alle anderen Renaissance-Blasinstrumente und daß die G-Flöte in Praetorius' Abbildungen von Flöten und Blockflöten etwa der Größe der F-Blockflöte entspricht. (Zur eigentlichen Stimmtonhöhe der Renaissancequerflöten siehe unten, 25–28).

Diese Theorie beruht jedoch zumindest teilweise auf einer unzureichenden Übersetzung des zur Diskussion stehenden Abschnitts bei Praetorius. So schreibt Thomas zur Unterstützung seiner These, daß eine g-Flöte für die Oberstimme besser geeignet sei als eine a-Flöte: „A further argument from Praetorius' instructions is that he says that the alto flute does not go above g'' (sounding an octave higher) or even f''" (S. 4). Bei Praetorius heißt es jedoch: „der Querflöiten *ambitus* natürlich nicht höher/als biß ins d''/gleichwol aber noch biß ins f'' gar wol kan gebracht werden" (3, S. 156). Wie wir oben gesehen haben, bezieht sich das auf die d-, nicht auf eine a- oder g-Flöte; denn in der Tabelle für die Tenor/Altflöte sind 15 natürliche Töne (nämlich die Töne bis d^2) und vier Falsettöne (von d^2–g^2) angegeben

[23] Praetorius, op. cit. 2, 36; Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1545, fol. 20.
[24] Thomas, op. cit.

(siehe Beispiel 2). Zusammen mit seinen anderen Angaben macht dies deutlich, daß Praetorius die d-Flöte als das gebräuchlichste Melodieinstrument ansah; die a-Flöte wurde nur gelegentlich für diesen Zweck verwendet.

An anderer Stelle schreibt Thomas, daß Praetorius Stücke in Dorisch, Hypodorisch und Hypoaeolisch für Flöten besonders geeignet halte, wenn man einen Ton hinunter transponiere (S. 3). Er ging davon aus, daß sich „in secundo inferiore" auf alle angegebenen Modi bezieht; doch ist dies im Zusammenhang deutlich nur auf Hypoaeolisch bezogen. Aufgrund dieser Übersetzung nimmt Thomas an, daß Praetorius die Flöten als G-, d- und a-Instrumente bezeichnete, da im allgemeinen, wenn man Stücke auf F-, c- und g-Instrumenten einen Ton tiefer transponiert, dieselben Griffe vorliegen, wie auf anderen Holzblasinstrumenten aus der Zeit. Nur ergibt das wenig Sinn, denn auf G-, d- und a-Flöten sind die Griffe auch ohne zu transponieren denen anderer Instrumente fast gleich.

Eine weitere Bestätigung seiner Theorie sieht Thomas darin, daß es[1] – ein in diesen Tonarten häufiger Ton – auf einer d-Flöte unbrauchbar sei (beziehungsweise der entsprechende Ton auf anderen Flöten). Für viele Flötenkopien scheint diese Aussage tatsächlich zuzutreffen. Auf der Flöte Nr. 1907-1980 im Basler Museum hingegen spricht dieser Ton sehr klar an. So entfällt dieses Argument zur Bestimmung dessen, welche Instrumentengröße die Musik am besten wiedergibt. Entsprechend sind die von Thomas vorgeschlagenen Besetzungen für die Stücke, die Praetorius erwähnt, wie auch jene von Attaingnant, anzuzweifeln, da sie auf einer fehlerhaften Übersetzung der entscheidenden Abschnitte bei Praetorius beruhen.

MARIN MERSENNE, *Harmonie universelle*, 1636.[25]

Mersenne sagt in seiner Beschreibung einer der „meilleures Flustes du monde" folgendes:

> „Cette Fluste sert de Dessus dans les parties, & consequemment les autres doivent estre d'autant plus longues & plus grosses qu'elles descendent plus bas" (3, S. 241).

Im weiteren, wo er die Verwendung der Flöte im Consort behandelt, geht er mehr ins einzelne:

> „Mais l'on ne fait pas ordinairement toutes les parties de Musique avec les Fifres, comme avec les Flustes d'Allemand, que l'on met au ton de chapelle pour faire des concerts: & parce que l'on ne peut faire de Basse assez longue pour descendre assez bas, l'on use de la Sacquebute, ou du Serpent, ou quelqu'autre Basse pur supleer, car si la Fluste d'Allemand estoit assez longue pour faire cette partie, les mains ne pourroient pas aysément s'estendre jusques aux derniers trous, tandis qu'on l'emboucheroit; quoy que l'on puisse supleer ce defaut dans les Basses de ladite Fluste par plusieurs clefs, en les rompant ou redoublant, comme l'on fait aux Bassons, dont nous parlerons apres" (S. 243).

[25] Marin Mersenne, *Harmonie universelle* 3, Paris 1636, 241–244. Faks.-Ndr., ed. François Lesure, Paris 1965.

Auch macht er einige Bemerkungen zur Flötentechnik, die vermuten lassen, er sei mit dem Instrument möglicherweise nicht so vertraut gewesen:

„... on l'embouche en mettant la levre inferieure sur le bord du premier trou, & en poussant le vent fort doucement" (S. 241).

„Mais il faut remarquer que la levre & la langue doivent travailler en mesme temps pour faire parler la Fluste en perfection, & qu'il faut donner un coup de langue, & un peu de la levre à chaque ton, afin que toutes les notes soient articulées" (S. 244).

Mersenne gibt zwei Grifftabellen, je für eine G- und eine d-Flöte (siehe Tabelle I). Sie weichen deutlich voneinander ab. Leider sagt Mersenne selbst nur: „... qu'il soit difficile de donner la vraye raison de cette difference, & des autres qui se rencontrent entre cette tablature & les precedentes" (S. 242). Meylan ist der Ansicht, daß es zu der Zeit zwei Flötentypen gab, einer ähnlich dem im 16. Jahrhundert gebräuchlichen Instrument, der andere mehr dem Flötentyp des frühen 18. Jahrhunderts. Er weist darauf hin, daß die Fingersätze in der ersten Tabelle etwa denen bei Agricola und Jambe de Fer entsprechen, während diejenigen in der zweiten Tabelle mehr Ähnlichkeit zu Hotteterres Grifftabellen aufweisen.[26] Mersenne empfiehlt, wie auch Praetorius, zu einem Flötenconsort irgendein anderes Baßinstrument heranzuziehen und zwar hauptsächlich deshalb, weil er die Baßflöte zu groß findet, um darauf bequem zu spielen. Am Schluß des Kapitels über die Flöten druckt er ein *Air de Cour* von Henry le Jeune für Flöten ab. Dieses Stück wäre durchaus auch mit dem von Jambe de Fer vorgeschlagenen Ensemble spielbar, obwohl man vielleicht eine Posaune oder einen Dulzian als Ersatz für die G-Baßflöte hinzuziehen sollte (siehe Beispiel 3).

PIERRE TRICHET, *Le traité des instruments de musique,* nach 1638.[27]

In dem Kapitel über die Flöte, beschäftigt Trichet sich hauptsächlich mit ihrer Verwendung bei den alten Griechen und Römern. Doch gibt er auch einige Erklärungen zur Querflöte seiner Zeit:

„Il faut pour les etonner les tenir de travers joignant la bouche, et mettre la levre inférieure sur le bord de l'emboucheure en poussant le vent fort doucement, comme on faict au fifre, sauf la basse qui s'etonne quelquefois par derriere et se tient pres de la poitrine...

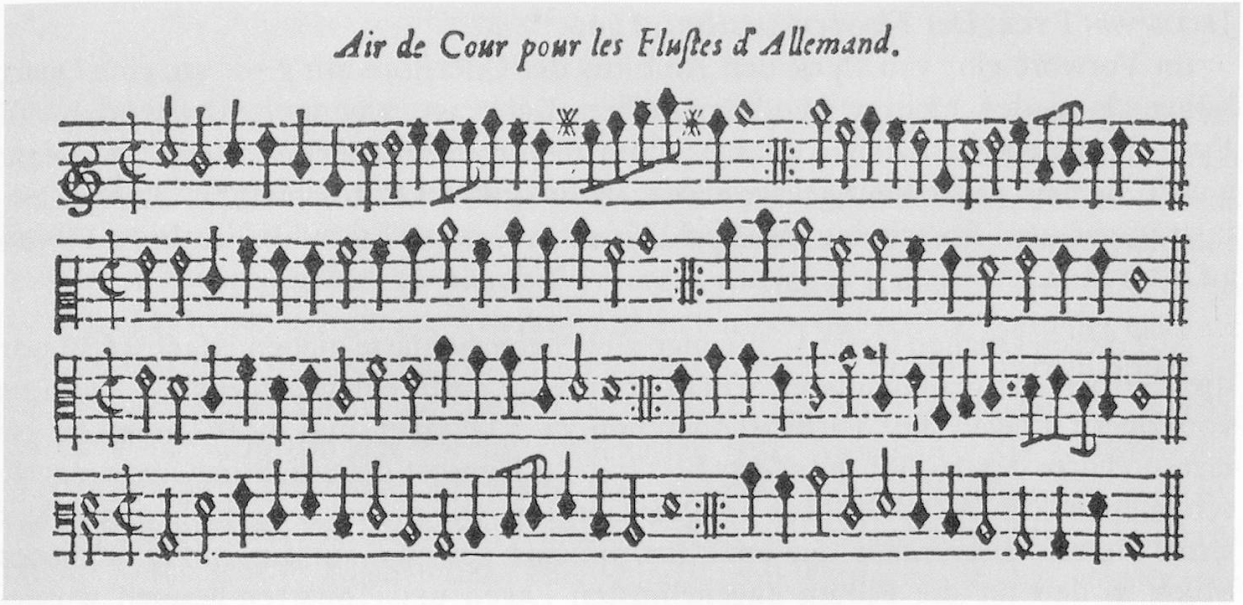
Quant aux flustes de sept et de huict trous, elles sont si fréquentes et communes qu'il n'est pas besoing de s'y arrester" (S. 348).

Merkwürdig mutet hier die Art und Weise an, die Baßflöte zu spielen. Godwin meint, daß der Spieler dadurch die Flöte diagonal halten und die Spannung im Arm vermindern kann.[28] Dies wird durch eine Baßflöte gestützt, die früher im Besitz

[26] Meylan, op. cit., 71. Jacques Martin Hotteterre Le Romain, *Principes de la flute traversiere,* Paris 1707. Faks.-Ndr., Genf 1973.

[27] Pierre Trichet, *Le traité des instruments de musique,* nach 1638, ed. François Lesure, *Annales musicologiques* 3 (1955), 332–349.

[28] Godwin, op. cit., 75.



Beispiel 3
M. Mersenne, *Harmonie universelle,* 244.

von Eric Halfpenny war und von der es heißt, ihr „tiny mouth hole" sei „set with its major axis *across* the instrument so that it favours the oblique playing position which is so often depicted and which enables the lower finger holes to be reached more easily".[29]

Möglicherweise bildeten Querflöten mit sechs Löchern nicht in dem Maße die Norm, wie es den anderen Theoretikern zufolge scheinen könnte. So bildet um 1585 Jacques Cellier einen Satz mit fünf Flöten ab, jede etwas länger als die vorangehende und jede mit acht Löchern. Das Bild hat folgende Überschrift: „Accord de fluttes d'allemant, a neuf trous pour le bassecontre duquel coustumierement la sacqueboute comme aux hault-bois sert de basse".[30] Es ist möglich, daß dieses Bild der Realität entspricht; doch kann auch das Gegenteil der Fall sein. „Fleuste à neuf trous" (Flöte mit neun Löchern) war die feststehende, zeitgenössische Bezeichnung für Blockflöte in Frankreich. Daher ist es möglich, daß Cellier der Unterschied zwischen Quer- und Blockflöte nicht ganz klar war und er deshalb Querflöten mit einem Mundloch und acht Fingerlöchern zeichnete. Auch die Tatsache, daß er fünf verschiedene Größen von Flöten abbildet, erweckt Zweifel; denn in anderen Quellen findet man höchstens drei. Doch ist es interessant, daß er – viel früher als Praetorius und Mersenne – die Möglichkeit erwähnt, ein kräftigeres Baßinstrument, eine Posaune, zu einem Flötenconsort hinzuzunehmen.

[29] Halfpenny, op. cit., 39.
[30] Thurston Dart, „Some Sixteenth Century French Drawings", *GSJ* 10 (1957), 88.

JACOB VAN EYCK, *Der Fluyten Lusthof*, 1646.[31]

Im Vorwort gibt van Eyck den Ambitus der Querflöte mit g–d^3 an, eine Quart höher als in den meisten anderen Quellen. Dabei ist es bemerkenswert, daß van Eyck für diese Stücke neben der Querflöte auch die c^1-Blockflöte vorschlägt. Diese wurde damals nicht häufig verwendet, da die g-Blockflöte das typische Diskantinstrument war. So scheint van Eyck für seine Stücke ungewöhnlich hohe Flöten zu wünschen.

Aus diesen Quellen lassen sich einige allgemeine Schlüsse ziehen: Nach 1550 war die d-Flöte das gebräuchlichste Instrument; sie hatte einen natürlichen Ambitus von zwei Oktaven, mit Falsett-Tönen von zwei Oktaven und einer Quint. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bestand das Consort offensichtlich aus drei verschiedenen Größen von Flöten im Quintabstand, wie es durch Agricola nahegelegt wird. Sie scheinen transponierende Instrumente gewesen zu sein, auf denen jedes Stück in den für die Flöten angenehmsten Lagen und Tonarten gespielt wurde. Dieses Consort zerfiel später, und an seine Stelle trat ein Ensemble mit drei d-Flöten und einem G-Baß; sowohl Jambe de Fer als auch Praetorius bezeichnen die d-Flöte als Tenor/Altinstrument, auf dem man auch den Cantus spielen kann. Ein Consort dieser Art scheint merkwürdig, zumal es so grundverschieden ist von anderen Renaissance-Bläserensembles. Das macht es auch schwierig, genau zu bestimmen, welche Instrumente für Stücke aus dem frühen 16. Jahrhundert im Consort verwendet werden sollen (siehe die Besprechung der Attaingnant-Chansons auf den Seiten 28–30).

Charakteristisch für alle diese Quellen ist, daß der Ambitus der Flöte eine Oktave tiefer notiert wird, als er tatsächlich klingt. Praetorius wies als erster auf diese Diskrepanz hin:

> „Wie es dann in gemein von etlichen Instrumentisten dafür gehalten wird/daß dieser Art Plock- und Querflötten/ein rechter *Tenor* am Laut und *Sono* sey ... bin ich anfangs auch/weil es gar schwehr im Gehör zuerkennen/ und zuunterscheiden/ derselben meynung gewesen: Aber wenn man diesen Thon gegen der Orgelpfeiffen Thon *intonieren* lest/ und eins gegen das ander im vleissigen Gehör eigentlich in acht nimpt/so ist es nur ein rechter *Discant*" (2, S. 21).

Deshalb soll alle Musik für diese Instrumente eine Oktave höher als notiert gespielt werden. Meylan nimmt an, daß das Beispiel bei Mersenne eines der ersten Stücke sei, in dem die Musik für Flöte in ihrer eigentlichen Tonhöhe und nicht transponiert notiert wurde.[32] Da die Grifftabellen jedoch eine Oktave tiefer als die klingende Musik notiert sind und die Musik selbst von der Lage her – nämlich einer sehr hohen – vielen anderen Stücken für Flöte entspricht, (siehe Tabellen II–VI und die Musikbeispiele), scheint es, daß Mersenne sich noch an die herkömmliche Art und Weise hält, Flötenmusik zu notieren (siehe Beispiel 3).[33]

[31] Jr. Jacob van Eyck, *Der Fluyten Lust-hof*, Amsterdam 1646. Neuausgabe, ed. Gerrit Vellekoop, Amsterdam 1957.

[32] Meylan, op. cit., 75.

[33] Wenn zu dieser Zeit die höchste Stimme tatsächlich als zu hoch für eine d-Flöte angesehen wurde, scheint es mir wahrscheinlicher, daß man auf einer g- oder a-Flöte eine Oktave höher als notiert gespielt hatte als auf einer d-Flöte in der notierten Tonhöhe.

Von den Quellen her scheint es klar zu sein, daß die Baß- und Tenorquerflöten für G- und d-Instrumente gehalten wurden. Leider ist dies nicht so offensichtlich, wenn man die erhaltenen Instrumente daraufhin untersucht. Man weiß, daß es damals keine einheitliche Tonhöhe gegeben hat, doch scheint es einige vorherrschende Stimmtonhöhen gegeben zu haben.[34] Praetorius behandelt diese Unterschiede von Land zu Land ziemlich genau.[35] In Prag und in einigen Chören katholischer Gebiete unterschied man den Kammerton vom Chorton. Jener war ein Ganzton höher als dieser und wurde „allein vor der Taffel und in Convivijs ... gebraucht" (2, S. 15), während der Chorton der Kirche vorbehalten war. Also hängt die Tonhöhe der Querflöten zum Teil davon ab, wo und zu welchem Anlaß sie gebraucht wurden. Im allgemeinen stehen sie einen Ganzton tiefer als andere erhaltene Blasinstrumente. Doch gibt es Ausnahmen: eine Querflöte in Wien steht in der „normalen" höheren Stimmung und die Rafi-Flöten (Claude Rafi, Lyon 1515–1553) in Verona und Brüssel sind noch um einen weiteren Ton tiefer als die anderen Flöten.[36] Diese Situation spiegelt sich im Stuttgarter Hofinventar von 1589, wo die Stimmtonhöhe der Zinken und Querflöten ausführlich beschrieben wird. Fast alle krummen Zinken waren einen Ganzton höher als der Chorton, während fast alle stillen Zinken in dieser Stimmung standen und nur sechs Instrumente einen Ton tiefer waren. Andererseits standen die meisten Querflöten im Chorton, wobei zwei Sätze um einen Ganzton tiefer waren.[37] Ähnlich sind die Verhältnisse bei den Instrumenten in Verona. Dort stehen die meisten Zinken etwa in a^1=450 Hz, fast alle stillen Zinken jedoch einen Ganzton tiefer, etwa in a^1=410. Die Querflöten haben dieselbe Tonhöhe, außer einem minderwertigen Instrument und den beiden Rafi-Flöten, die noch einen Ganzton tiefer stehen.[38] Weber schreibt in seinem Artikel über die Sammlung in Verona zu den Tonhöhen bei Flöten folgendes:

> „The pitches of 16th-century transverse flutes are still controversial. They apparently stood a whole-tone lower than is stated for example by Praetorius. With mute cornetts Praetorius notices this state of affairs correctly (*Sciagr.* VIII), for in fact, with few exceptions, these stand a whole-tone lower than the ‚normal' curved cornetts. Transverse flutes and mute

[34] Arthur Mendel untersuchte in seiner Artikelreihe „Pitch in the 16th and Early 17th Centuries", *MQ* 34 (1948), die Frage nach den Stimmungen sehr genau. Im 2. Teil, 199–221, beschäftigt er sich mit Praetorius. Er legt die Beziehungen zwischen einigen von Praetorius gegebenen Stimmtonhöhen klar dar, doch bleibt die Frage nach dem genauen Kammerton offen, da man sich nicht auf feste Tatsachen stützen kann und die erhaltenen Blasinstrumente nicht übereinstimmen.

[35] Praetorius, op. cit. 3, 14–18.

[36] Siehe Baines, op. cit., 36; Castellani, op. cit.; Halfpenny, op. cit.; Thomas, op. cit., 6–7; Rainer Weber, „Some Researches into Pitch in the 16th Century with Particular Reference to the Instruments in the Accademia Filarmonica of Verona", *GSJ* 28 (1975), 7–10; Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles*, Brüssel 1909, 2, 306–321.

[37] Bossert, „Die Hofkapelle unter Eberhard III.", op. cit., 134–5. Siehe auch Mersenne, 243.

[38] Weber, op. cit.

cornetts are, however, those wind instruments which appear together with strings in the so-called ‚*Stille*' or ‚Broken' Consort. From this one might gather that the pitch of the stringed instruments at that time was a whole-tone lower than that of wind instruments, except for those just named."[39]

Dies wird durch den folgenden Abschnitt bei Praetorius bekräftigt:

„Darümb man es billich bey dem vorgesagten *Tono* bleiben lassen möchte; weil derselbige ohne das nicht allein vor die *Vocalisten,* sondern auch vor die Instrumentisten bey den Besäitteten *Instrumenten,* als *Violini de Bracio,* und, *Violen de Gamba,* auch Lauten/Pandoren und dergleichen/zum offtern zu hoch befunden wird: Denn es außbündige Säitten seyn müssen/die solche höhe erleiden können. Daher kömpts dann/wenn man mitten im Gesang ist/da schnappen die *Quinten* dahin/unnd ligt in Dr. Darmit nun die Säitten destobesser bestimbt bleiben können/so müßen solche und dergleichen besäittete *Instrumenta* gemeinlich umb ein Thon tieffer gestimmet/ und alßdann nottwendig mit den andern *Instrumenten,* auch umb ein *Secund* tieffer *musicirt* werden. Welches zwar den unerfahrnen *Musicis Instrumentalibus* schwer vorkömpt; Den *Vocalibus* und Sengern aber in ihrer Stimm/umb einen Thon niedriger zu *musiciren*/sehr viel hilfft" (2, S. 15).

Ferner bestätigt auch Diruta die verbreitete Praxis, einen Ton hinunter zu transponieren; er schreibt, daß fast alle Orgeln einen Ganzton oder eine Terz höher gestimmt wurden als der Chorton und daß der Organist transponieren mußte, um dem Chor korrekt zu respondieren. „E perche la maggior parte de gl'Organi sono alti, fuora del Tuono Choristo, bisogna che l'Organista si accomodi à sonare fuor di strada, un Tuono, & una Terza bassa".[40] Außerdem schien man im 16. und 17. Jahrhundert wie heutzutage, von jedem guten Organisten zu erwarten, daß er in alle Tonarten transponieren konnte. Dies geht aus den Transpositionsanweisungen in den Lehrbüchern von Bermudo, Santa Maria, Aron, Diruta und anderen hervor.[41]

Den erhaltenen Instrumenten zufolge standen demnach Querflöten und stille Zinken auf der gleichen Stimmtonhöhe, nämlich einen Ganzton tiefer als die krummen Zinken; die Streicher dürften sich auch nach ihnen gerichtet haben. Jedenfalls tauchen diese Instrumente häufig miteinander auf, sowohl in als auch außerhalb der Kirche (vergleiche die Englische Consortmusik und die Werke von Schütz und Schein). — In der Kirche hätte die Orgel eine Sekunde hinuntertransponiert, um dieser Tonhöhe zu entsprechen. Die „normal" gestimmten Zinken wurden auch häufig bei Tanz- und Festmusiken verwendet, ebenso bei Tafelmusiken und in der Kirche. Andere Instrumente, wie Blockflöte und Krummhorn, wurden fast ausschließlich für Kammermusik verwendet. Diese scheinen im allgemeinen im höheren Stimmton (Kammerton) gestanden zu haben.

[39] Ibid., 8. Bernard Thomas, op. cit., jedoch weist darauf hin, daß in einer schematischen Darstellung von Querflöten und Blockflöten die Querflöte in d etwa dieselbe schwingende Luftsäule hat wie die Tenorblockflöte in c und die G-Querflöte wie die Bassett-Blockflöte in F; dies zeigt, daß Praetorius die Unterschiede in der Tonhöhe bemerkt hatte.

[40] Girolamo Diruta, *Seconda parte del Transilvano,* Venedig 1622, Libro III, 4. Faks.-Ndr., Bologna 1969 (*Bibliotheca musica Bononiensis* II/132).

[41] Siehe Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts,* Hildesheim 1968, vor allem 127—132.

So hatte offensichtlich jedes Instrument seine charakteristische Stimmtonhöhe. Dies wird in verschiedenen Äußerungen bei Praetorius deutlich:

„Am Thon seynd die meisten Schalmeyen umb einen Thon höher als die *Zincken* und *Posaunen*" (2, S. 37).

„[Die Corna-musen] stimmen gleich ein mit dem Chorthon/das ist/ein Thon tieffer/als unser rechter Cornetten oder Cammerthon" (2, S. 41).

„In Engellandt haben sie vorzeiten/und in den Niederlanden noch anjitzo ihre meiste blasende *Instrumenta* umb eine *tertiam minorem* tieffer/als jtzo unser Cammerthon/*intoniret* und gestimbt/... Und ist zwar nicht ohne/daß man in diesem Thon der *Clavicymbeln* (wie verstendige *Instrument*macher wissen) ein lieblichern und anmütigern *Resonantz* geben und zuwenden kan/mehr/als wenn man sie nach dem Cammer Thon abtheilet; Wie denn auch die Flöten und andere *Instrumenta* in solchem niedern Thon lieblicher/als im rechten Thon lauten/und fast gar eine andere art im gehör (sintemahl sie in der tieffe nicht so hart schreyen) mit sich bringen.
Aber solche *Instrumenta* seynd in voller *Music* zugebrauchen gar unbequem; und wird man nunmehr alleine bey vorgedachten beyden/ als Chor= und Cammer=Thon verbleiben müssen" (2, S. 16).

Zusammen genommen zeigen diese drei Aussagen, daß Praetorius vier verschiedene Stimmtonhöhen erkannte: die Schalmey hatte den höchsten Stimmton, um einen Ganzton tiefer standen Zink und Posaune (Kammerton), um noch einen Ganzton tiefer standen die Cornamusen (Chorton), während niederländische und englische Cembali sowie Blasinstrumente noch einen halben Ton tiefer standen. Dabei darf man nicht vergessen, daß dies nur annähernde Schätzungen der Tonhöhe sind. Von den erhaltenen Instrumenten weiß man, daß die Querflöten gewöhnlich auf den beiden tieferen der von Praetorius angegebenen Stimmtonhöhen standen. Jene im Chorton wurden wahrscheinlich in der Kirche oder in Verbindung mit anderen Instrumenten dieses tieferen Stimmtones verwendet. Die tiefsten Querflöten, etwa jene von Rafi, wurden vielleicht nur wegen des schönen Klanges so tief gebaut und lediglich mit anderen Flöten gleicher Stimmung gespielt.

Es ist möglich, daß einige Querflöten in Kammertonhöhe gebaut wurden (so das Instrument in Wien), um zusammen mit anderen Instrumenten dieser Stimmhöhe verwendet zu werden. Aber das war wahrscheinlich doch eine Ausnahme. In diesem Zusammenhang ist es interessant, zu bemerken, daß in der gemischten Ensemblemusik oft nur eine einzelne Querflöte verlangt wurde. Wahrscheinlich wurden fast alle Querflöten und ganze Sätze im Chorton oder tiefer gebaut und im Kammerton nur ein paar einzelne Exemplare für ein gemischtes Ensemble. Das würde vielleicht erklären, weshalb es heute nur so wenige Querflöten in hohem Stimmton gibt.

Zusammenfassend zeigen die verschiedenen Quellen, daß es mehrere Stimmtonhöhen gleichzeitig gab. Die Flöten standen normalerweise einen Ganzton tiefer als die meisten gewöhnlichen Zinken, Blockflöten, etc., stimmten aber mit der Tonhöhe der stillen Zinken überein. Nach Praetorius könnte man vielleicht schließen, daß Streichinstrumente häufig eine Sekunde tiefer als die Orgel gestimmt und Querflöten und stille Zinken lieber in diesem tieferen Stimmton gespielt wurden. Deshalb mußten dann andere Instrumente eine Sekunde hinunter transponieren.

Gelegentlich mag auch die Flöte eine Sekunde hinauf transponiert haben. Doch muß diese Praxis ziemlich begrenzt gewesen sein, da eigentlich nur die b-Modi für die Flöte wirklich geeignet sind. Wahrscheinlich hatte man für jede gebräuchliche Stimmtonhöhe eine entsprechende Flöte, zog jedoch den tieferen Stimmton vor und transponierte, wenn andere Situationen eintraten. Es ist nicht anzunehmen, daß man die Flöten von vornherein für transponierende Instrumente hielt (zumindest nicht nach um 1550), denn die von den Theoretikern genannten Umfänge und Modi entsprechen durchaus den Gegebenheiten jener Stücke, in denen die Flöte ausdrücklich verlangt wird. Die Flöten spielten schon für gewöhnlich an der oberen Grenze ihres Ambitus; hätten sie einen Ton hinauftransponiert, so wären sie in eine noch extremere Lage geraten.

DAS REPERTOIRE

Ein Verzeichnis der Musik für Renaissanceflöte findet sich auf den Seiten 52 bis 60. Dieser Teil wird sich hauptsächlich mit der Verwendung der Querflöte in dieser Musik befassen. Besonderes Gewicht wird auf folgende Punkte gelegt: (1) auf die Bestimmung, welche Flötengrößen für ein bestimmtes Repertoire vorgesehen waren, (2) auf die Untersuchung der Tonalität und Umfänge der Stücke und (3) darauf, was die Stücke gemeinsam haben, um besser entscheiden zu können, wie die Flöte in jenen Stücken einzusetzen ist, in denen die Besetzung nicht vorgeschrieben ist.

Pierre Attaingnant[42]

1533 veröffentlichte Pierre Attaingnant zwei Bände Chansons, bei denen er die besonders für Querflöten und Blockflöten geeigneten Stücke angab. Die am besten für Querflöte geeigneten Stücke bezeichnete er mit „a", jene für Blockflöte mit „b" und diejenigen für beide mit „ab". Dabei fällt die hohe Lage der Querflötenstücke auf (siehe Tabellen II und III): f^2 und g^2 im Superius, b^1 und c^2 im Contratenor und d^1 im Baß erscheinen nur in diesen Stücken. Dies zeigt, daß die Querflöten höher spielen sollten als die Blockflöten.

Von 25 Stücken für Querflöte stehen 18 in g-Dorisch, vier in F und jeweils eines in a, d und G. Nur sechs Stücke findet er für die Blockflöte geeignet; davon stehen vier in G und zwei in a. Sieben der mit „ab" bezeichneten Stücke stehen in g, fünf in a, vier in F, zwei in d und jeweils eines in e und G. Man kann daraus schließen, daß Attaingnant g-Dorisch als den geeignetsten Modus für Querflöten betrachtete; für Blockflöten hingegen scheint er G-Mixolydisch bevorzugt zu haben. Daß die Zahl der mit „b" bezeichneten Stücke so gering ist, entspricht möglicherweise nicht so sehr der Eignung dieser Stücke für die Blockflöte als vielmehr der Tatsache, daß sie für die Querflöte ungeeignet sind. Dem würde die Beobachtung des

[42] Weitere Hinweise darauf, wo die Musik zu finden ist, sind der Bibliographie, unten, 52–60, zu entnehmen.

Praetorius entsprechen, daß auf Querflöten Stücke in „Cantu ♮ duro" nicht so gut klingen wie solche in b-Modi.

Das Hauptproblem dieser Stücke liegt darin, zu bestimmen, was für ein Querflötenconsort man zu ihrer Aufführung eingesetzt hat. Dabei scheint es zwei Möglichkeiten zu geben, eine traditionellere und eine modernere. Die erste orientiert sich an Agricolas Consort mit Querflöten dreier verschiedener Größen, die je um eine Quinte auseinander lagen. Dabei wurden die beiden Mittelstimmen auf Instrumenten derselben Größe gespielt. Entscheidet man sich für diese Möglichkeit, so sollte man versuchen, herauszufinden, für welche Stimmtonhöhe diese Stücke gedacht sind. Die eigentliche Größe der Querflöten ist unwichtig, wenn sie im Consort unter sich spielen; das wird auch durch Agricolas drei verschiedene Transpostitionen deutlich. Doch kommt es darauf an, herauszufinden, welche der drei Transpositionen man sich während des Spielens vorzustellen hat. Da der Ambitus des Superius weitestgehend den Oberstimmen späterer Stücke entspricht, die ziemlich sicher auf d-Flöten gespielt wurden, scheint es naheliegend, auch für diese Stimmen eine Flöte dieser Größe anzunehmen. Von den anderen erforderlichen Querflöten würden dann zwei in G und eine in C stehen (dabei immer bedenkend, daß die eigentliche Tonhöhe unwichtig ist), entsprechend der ersten Stimmung, die Agricola in seiner Ausgabe von 1545 vorschlägt. Wie wir oben gesehen haben (S. 14), scheint diese Stimmung für Stücke in einer für Flöten günstigen Lage verwendet worden zu sein. Es ist anzunehmen, daß in einem ausschließlich für Quer- und Blockflöten bestimmten Chansonbuch die Lage der Stücke den Instrumenten entspricht.

Diese Stimmung wirft jedoch einige Fragen auf. Sie setzt voraus, daß die Mittelstimmen auf G-Instrumenten gespielt wurden. Das Instrument in dieser Lage, später – so schon bei Jambe de Fer – Baßflöte genannt, dürfte einen kleineren Ambitus gehabt haben als die d-Flöte, vielleicht nur zwei Oktaven, anstelle der zwei Oktaven und einer Quart, die für diese Stücke nötig waren. Möglicherweise wurde der Baß allmählich von der G-Flöte übernommen, als die Lage der Musik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemein höher wurde, wobei die anderen Stimmen höheren Flöten überlassen wurden. Zu dieser Zeit begannen sich die Instrumentenfamilien aufzulösen und hinterließen einzelne Glieder, die sich besonderer Beliebtheit erfreuten, so etwa den a-Zink oder, wie hier, die d-Flöte.

Selbst wenn die Griffe nicht mit der eigentlichen Tonhöhe übereinstimmten, dürfte diese Stimmung für die tiefste Stimme eine ziemlich lange Baßflöte erfordert und dabei Schwierigkeiten verursacht haben, einen Ton gleichzeitig zu blasen und zu greifen (später wurde die Baßflöte oft durch ein anderes Instrument ersetzt). Einige Flöten dieser Größe existierten tatsächlich. Eine ist noch in Verona erhalten: ein Teil eines von Rafi gebauten Instruments, dessen tiefster Ton um cis (a^1=440) liegt. Daß noch weitere existiert haben mußten, ist aus dem Stuttgarter Hofinventar ersichtlich:

> 1 gros Futteral, darin 20 Stück und darbei 2 krummer Bäß.
> In 1 Futter 2 krum gelegte Baß Zwerckpfeifen.[43]

[43] Bossert, „Die Hofkapelle unter Eberhard III.", op. cit., 135.

Im Rahmen eines Transponiersystems sind jedoch derart lange Flöten nicht erforderlich. Der Baß kann gerade nur so lang sein, daß er noch bequem zu spielen ist.

Die modernere Lösung wäre, die drei Oberstimmen auf d-Flöten und den Baß auf einer G-Flöte oder auf einem anderen Baßinstrument zu spielen. Wird der Baß von einem anderen Instrument übernommen, so ist für die Oberstimmen die Besetzung mit drei d-Flöten möglich; die Besetzung des Basses mit einer G-Flöte scheidet hingegen auf Grund der vorhandenen F's aus.[44]

Hinsichtlich des Consorts, das für diese Stücke am geeignetsten wäre, kann man keine eindeutige Entscheidung treffen. Die Lösung bleibt dem Spieler überlassen – immer davon ausgehend, daß er die oben erwähnten Kriterien berücksichtigt (siehe oben, S. 14–15, und Beispiel 4).

GEORG FORSTER, *Frische teutsche Liedlein,* 1. Teil, 4. Auflage, 1552.

Ein unvollständiges Exemplar dieser Ausgabe liegt heute in Ulm. Es ist deshalb interessant, weil es viele Besetzungsvorschläge in einer zeitgenössischen Hand enthält. Am häufigsten wird die Querflöte verlangt; ferner werden auch Blockflöten, Dudelsack und Drehleier erwähnt. Einige Stücke gelten als besonders zum Tanzen und Singen geeignet, andere einfach als „gut".[45] Die meisten Eintragungen stehen im Stimmbuch des Tenors, einige auch im Discantus. Nur in einem einzigen Stück, *Gluck mit der Zeit* (Nr. 41) von Martin Wolff, stehen in beiden Stimmen Bemerkungen: in beiden wird Blockflöte verlangt.

Es fragt sich nun, ob die Vermerke für diejenige Stimme gelten, bei der sie eingezeichnet sind, oder ob das ganze Stück auf Querflöten (oder Blockflöten) gut klingt. Tabelle IV zeigt, daß die Umfänge der Stücke denen im Attaingnant-Druck etwa entsprechen; die b-Tonarten überwiegen (zwölf stehen in F, vier in d, drei in a, ein oder zwei in C, eines in g). So spricht nichts gegen die Verwendung eines Flötenconsorts in diesen Stücken; andererseits gibt es keinen konkreten Hinweis darauf, daß Flöten vorgesehen waren. Würde man die Stücke mit einem Flötenconsort spielen, so müßte man dieselben Überlegungen anstellen, wie bei jenen der Attaingnant-Sammlung. Da im Tenor des Stückes *Mag ich Unglück nit widerstahn* von Caspar Bohemus ein c vorkommt, könnte man annehmen, daß diese Stimme auf einem G-Instrument gespielt wurde. Damit wäre die Verwendung des oben erwähnten „traditionelleren" Consorts mit einem d-, zwei G- und einem C-Instrument sinnvoll. Würden jedoch die anderen Stimmen von verschiedenen Instrumenten oder Sängern übernommen, gäbe es viele verschiedene Besetzungsmöglichkeiten.

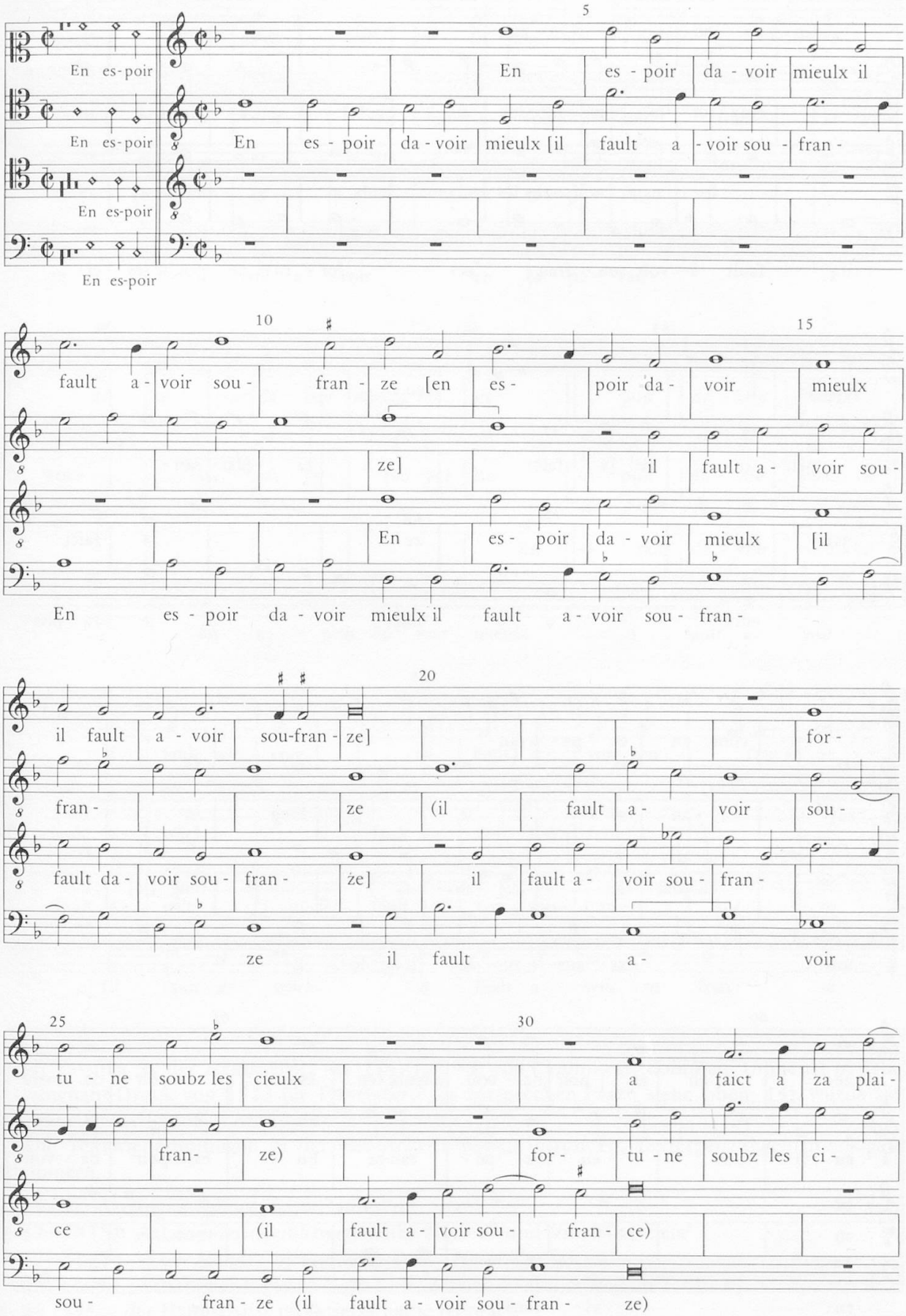
[44] Meine Erfahrung hat gezeigt, daß diese Stücke im allgemeinen auf Flöten in d, G, G und einem Baßinstrument besser klingen als auf drei d-Flöten und einem Baßinstrument. Doch können auf unseren G-Instrumenten die beiden höchsten Töne nicht gespielt werden, und ich weiß nicht, ob sie auf Originalinstrumenten möglich wären.

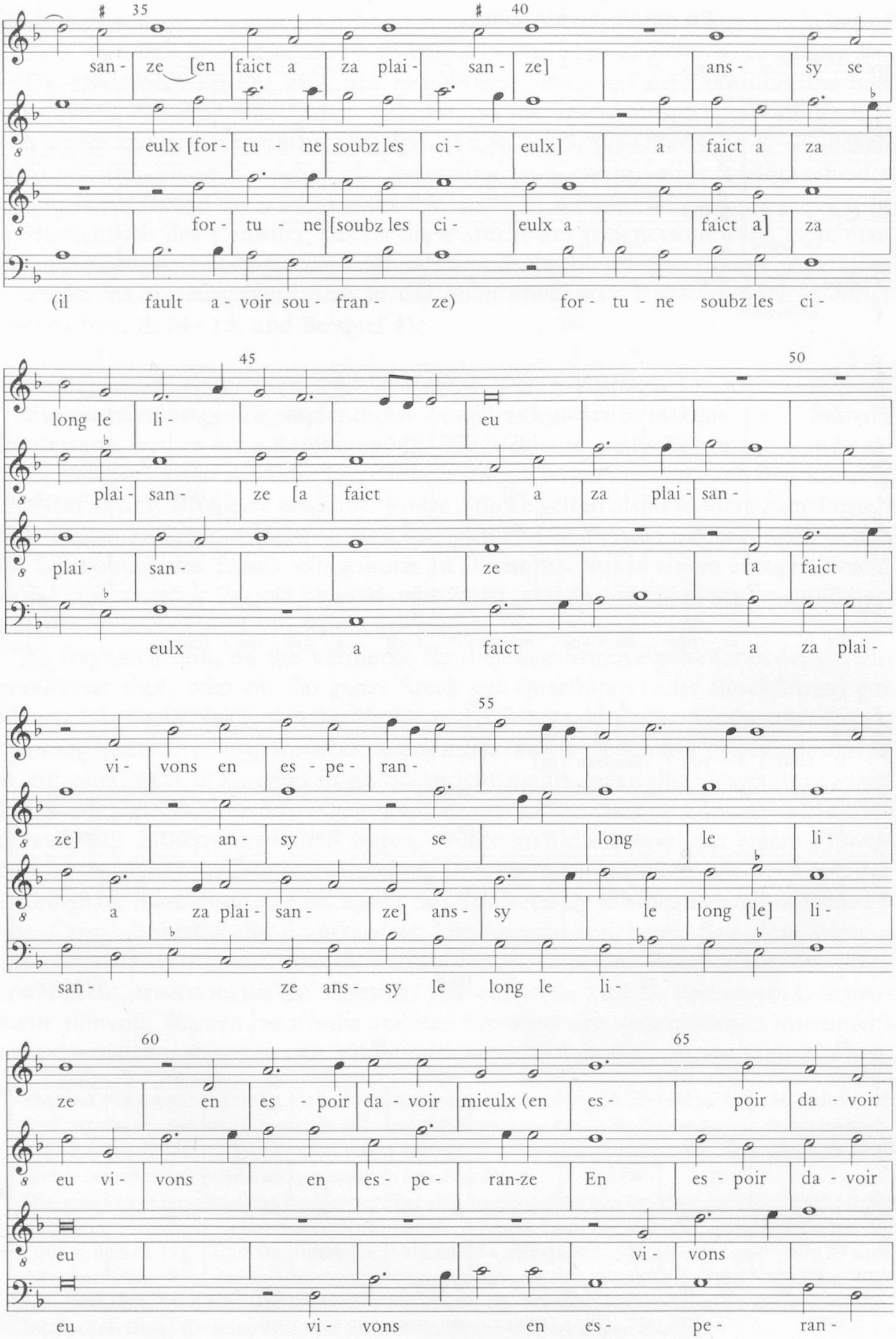
[45] Die meisten Anmerkungen finden sich bei den entsprechenden Stücken in Tabelle IV. Nicht enthalten sind die folgenden: im Discantus Nr. 69 „gut dantzen", Nr. 70 „gut singen", Nr. 59 „gut scheißen [?]", und im Tenor Nr. 13 und 17 „das gudt", Nr. 10 „das gut", Nr. 25 und 38 „gut", Nr. 92 „das gut zusinge, ist unggut zutantzen", Nr. 101 „... gut", und Nr. 124 (unleserlich). An dieser Stelle möchte ich Herrn Dr. Martin Steinmann von der Universitätsbibliothek Basel für seine Hilfe im Entziffern dieser Bemerkungen danken.

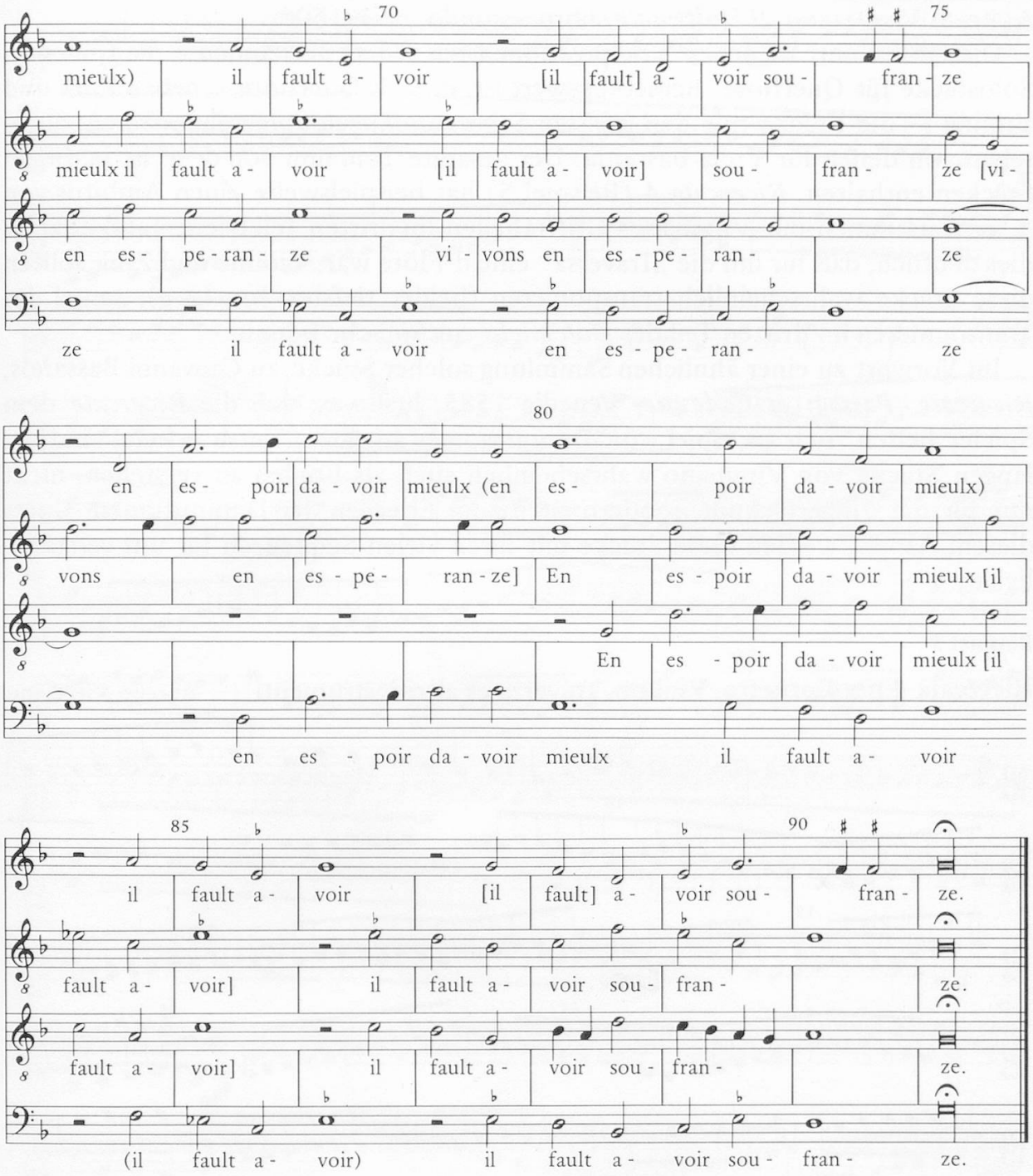
Beispiel 4

En espoir davoir mieulx

Nicolas Gombert




35
40
san - ze [en faict a za plai - san - ze] ans - sy se
eulx [for - tu - ne soubz les ci - eulx] a faict a za
for - tu - ne [soubz les ci - eulx a faict a] za
(il fault a - voir sou - fran - ze) for - tu - ne soubz les ci -
45
50
long le li - eu
plai - san - ze [a faict a za plai - san -
plai - san - ze [a faict
eulx a faict a za plai -
55
vi - vons en es - pe - ran -
ze] an - sy se long le li -
a za plai - san - ze] ans - sy le long [le] li -
san - ze ans - sy le long le li -
60
65
ze en es - poir da - voir mieulx (en es - poir da - voir
eu vi - vons en es - pe - ran-ze En es - poir da - voir
eu vi - vons
eu vi - vons en es - pe - ran -



Diese Fassung ist der Handschrift Ms. 124 (fol. 40) von Cambrai entnommen. Um jener in dem Attaingnant-Druck von 1533 für Traversflöte zu entsprechen (dazu siehe oben, 15), wurde sie hier eine Quart hinauf transponiert.

Die Textwiederholungen in der Handschrift stehen in runden, Textergänzungen in eckigen Klammern.

T. 35 (S): Attaingnant: zwei halbe Noten d^2.
T. 37–38 (S): Attaingnant: punktierte halbe Note d^2 und Viertelnote cis^2.
T. 37–41 (T): in der Handschrift anderer Text: „dessoubz faict a".
T. 64–65 (S): Attaingnant: ganze Note b^1 und halbe Pause, ebenso in T. 80–81.
T. 88 (T): in der Handschrift punktierte halbe Note d^1.

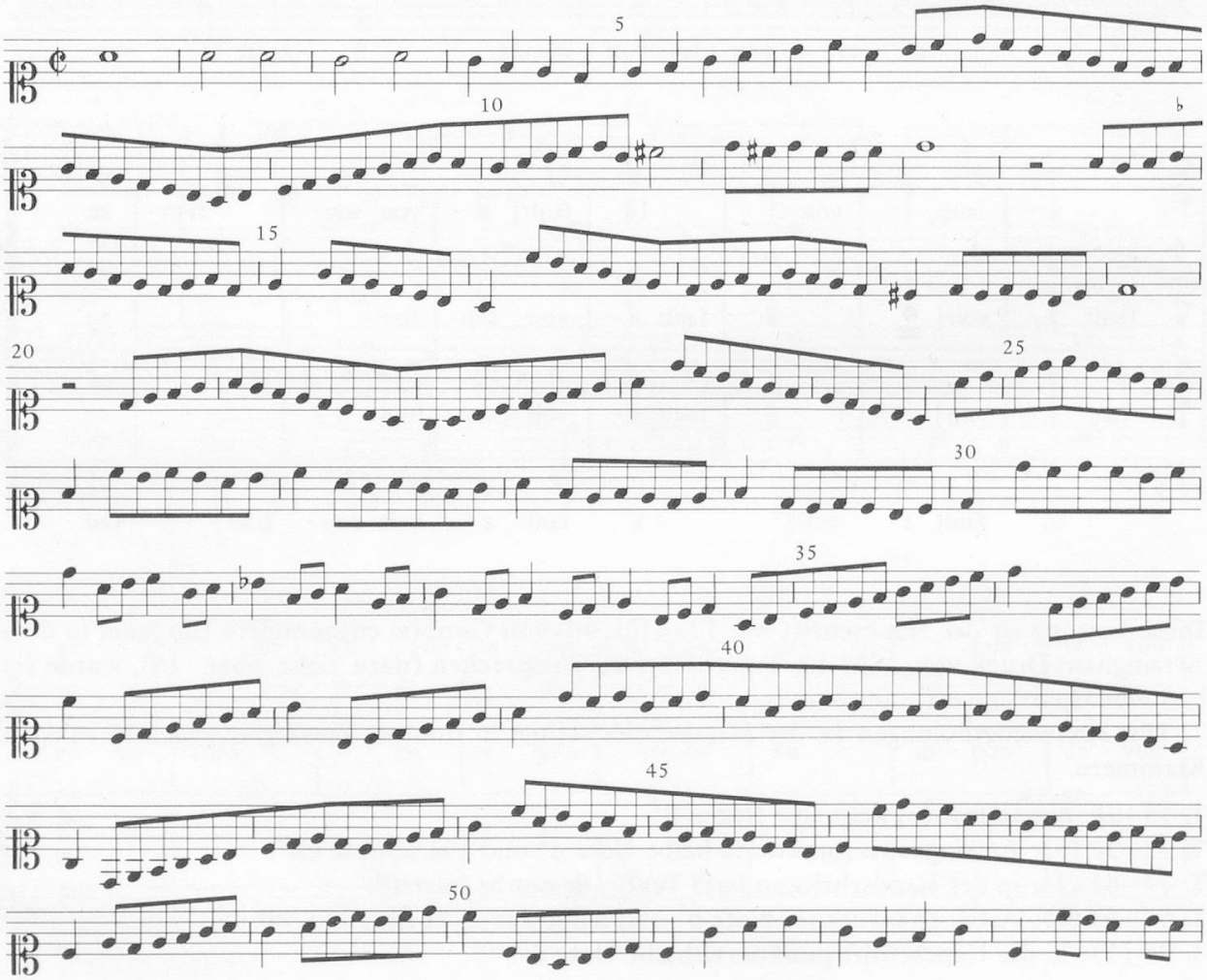
Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo*, libro secondo, nach 1600.

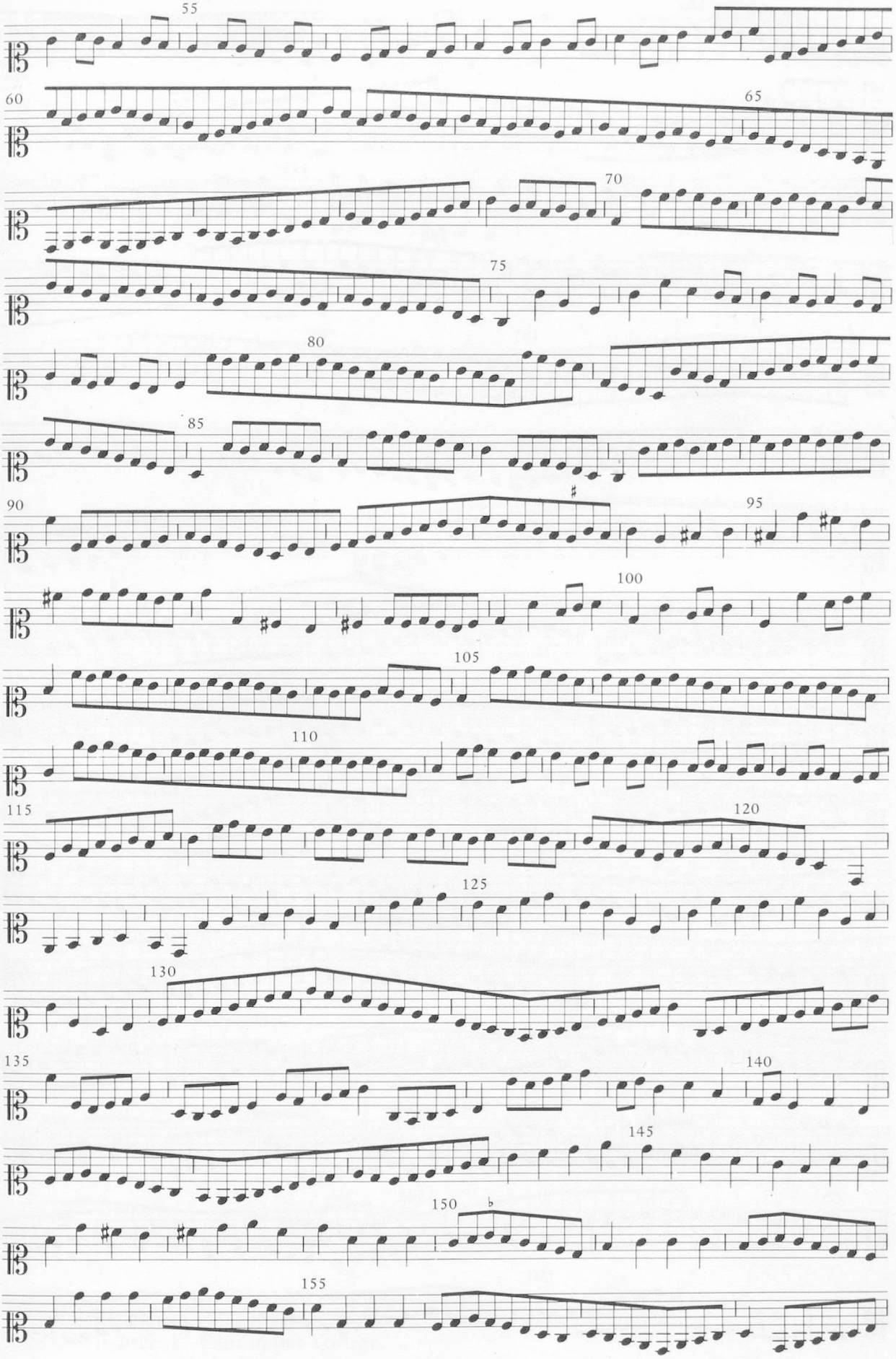
Dieser Teil enthält neben Kompositionen für andere Instrumente die frühesten Solostücke für Querflöte. Bemerkenswert ist, daß für Querflöte – neben Zink und Violine – die Stücke mit den größten Stimmumfängen vorgesehen waren, abgesehen von denen für Viola bastarda. Der gesamte Tonraum von d–g^2 ist in diesen Stücken enthalten. *Ricercata* 4 (Beispiel 5) hat beispielsweise einen Ambitus von d–e^2. Zusammen mit Virgilianos Grifftabellen im dritten Teil (siehe Tafel 2) zeigt dies deutlich, daß für ihn die „Traversa" eine d-Flöte war. Violine und Zink sollten diese Stücke wahrscheinlich transponieren (beider tiefster Ton ist g), zumal das Transponieren im dritten Teil des *Dolcimelo* zur Sprache kommt.

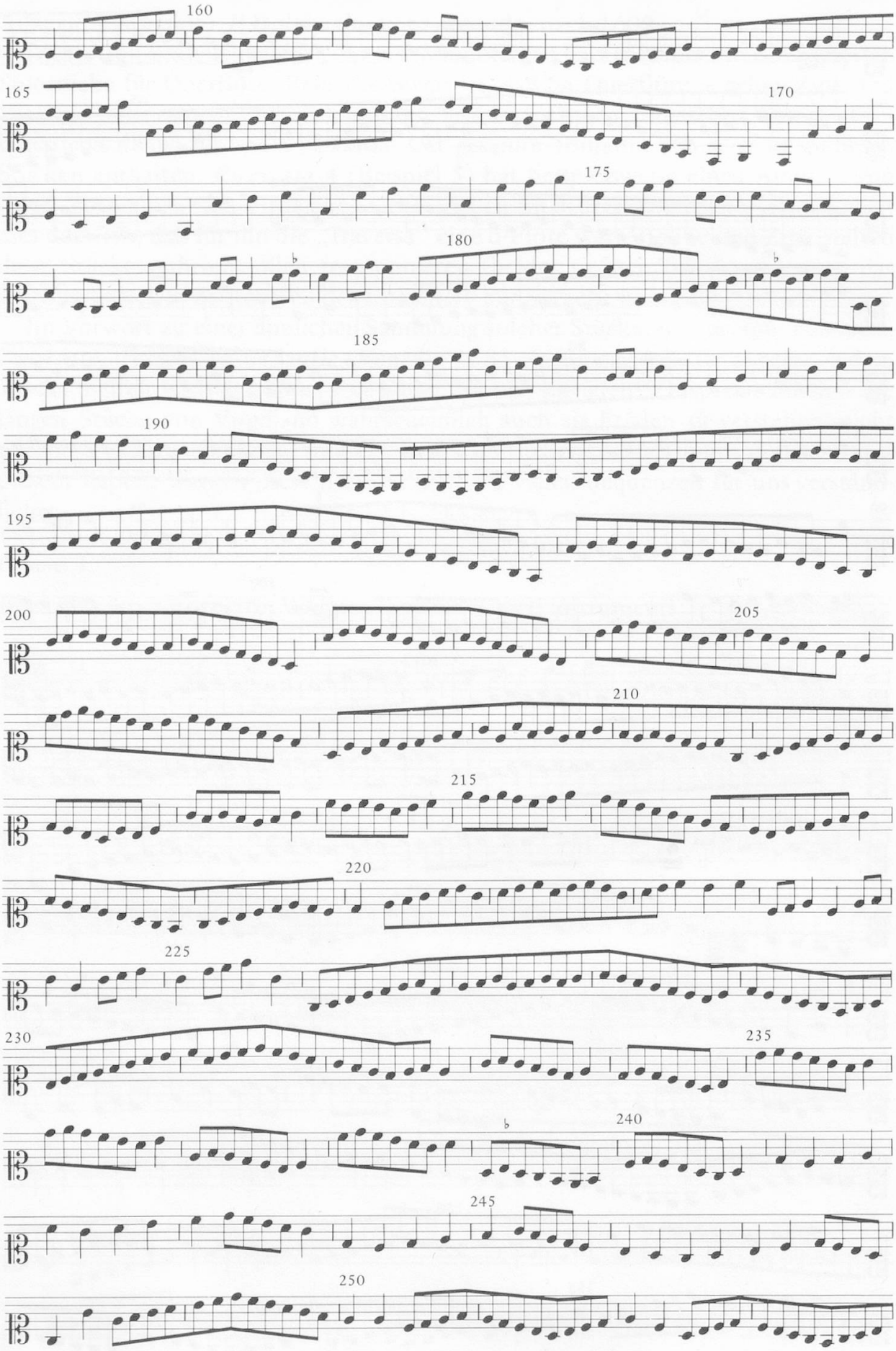
Im Vorwort zu einer ähnlichen Sammlung solcher Stücke, zu Giovanni Bassanos, *Ricercate, Passagi et Cadentie,* Venedig 1585, heißt es, daß die *Ricercate* dem Spieler helfen, sich im Spiel von Diminutionen zu üben. Entsprechend sind die langen Stücke von Virgiliano wahrscheinlich auch als Etüden zu verstehen, nicht nur für die Fingertechnik, sondern auch zum Erlernen der Diminutionen. Unter diesem Aspekt werden diese Stücke mit ihren vielen Sequenzen für uns verständlicher.

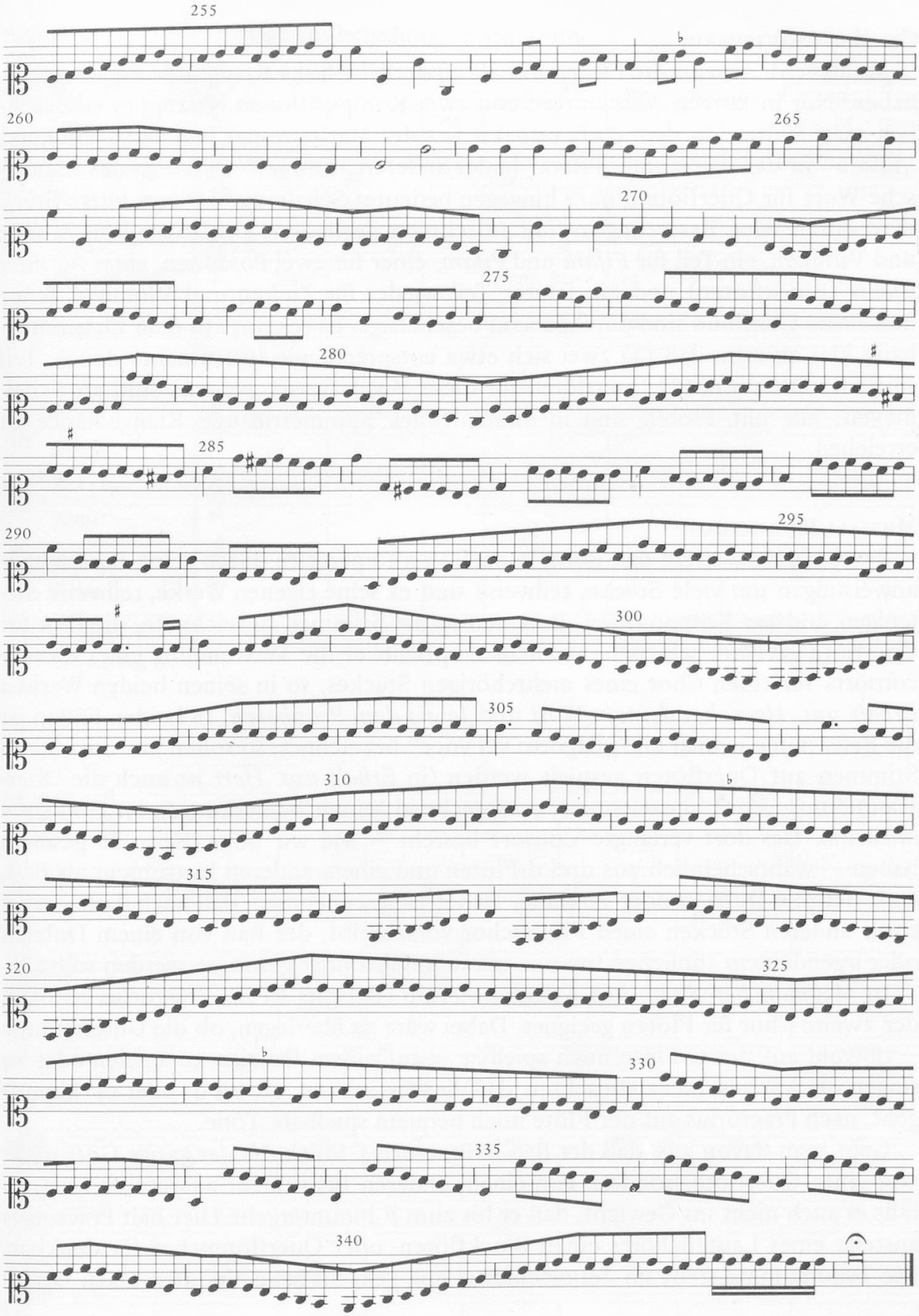
Beispiel 5

Ricercata 4 per Cornetto, Violino, Traversa et altri instrumenti Aurelio Virgiliano




55
60
65
70
75
80
85
90
95
100
105
110
115
120
125
130
135
140
145
150
155


160
165
170
175
180
185
190
195
200
205
210
215
220
225
230
235
240
245
250



T. 172, 1. Viertel: in der Vorlage e.
T. 281, 8. Achtel: f^1 fehlt in der Vorlage.

Claudio Monteverdi

Monteverdi scheint die Flöten nur als zusätzliche hohe Klangfarbe eingesetzt zu haben. Nur in kurzen Abschnitten von zwei Kompositionen verlangt er ausdrücklich zwei Flöten. In dem *Quia respexit* aus der Marienvesper von 1610 erscheint „Fifara" in der einen und „Pifara" in der anderen Stimme.[46] *Fifara* ist das italienische Wort für Querflöte, *Pifara* hingegen bedeutet Schalmey.[47] Dieses kurze Stück wird durch seine Besetzung in fünf Abschnitte gegliedert: ein Tuttiteil für Zinken und Violinen, ein Teil für *Fifara* und *Pifara*, einer für zwei Posaunen, einer für zwei *Flauti* (Blockflöten) und ein letzter Teil wieder für Zinken und Violinen; Tenor und Basso Continuo sind durchgehend beschäftigt. Es scheint aus dem Zusammenhang klar zu sein, daß (1) zwei sich etwa entsprechende Instrumente den 2. Teil spielen sollten und (2) Querflöten für diese Musik besser geeignet sind als Schalmeyen; nur mit Flöten sind in diesem Stück Symmetrie und Klangbalance zu erreichen.

Michael Praetorius

Praetorius erweitert das Renaissanceflöten-Repertoire durch seine Besetzungsanweisungen um viele Stücke; teilweise sind es seine eigenen Werke, teilweise diejenigen anderer Komponisten, in denen er die Stimmen bezeichnete, die ihm für Querflöte geeignet schienen. Meistens empfiehlt er die Verwendung eines Flötenconsorts für einen Chor eines mehrchörigen Stückes, so in seinen beiden Werken *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* und *Jesaia dem Propheten.* In beiden Fällen ist die Baßstimme jedoch mit „Fagotto vel voce" bezeichnet; so sollen nur die oberen Stimmen auf Querflöten gespielt werden (in *Erhalt uns, Herr* ist auch die Oberstimme mit „Voce" bezeichnet), entsprechend seinen Bemerkungen im *Syntagma musicum.* Das dort verlangte Consort besteht – wie wir oben, Seite 20 gesehen haben – wahrscheinlich aus drei d-Flöten und einem anderen Instrument als Baß, zum Beispiel Dulzian oder Posaune. Daher ist anzunehmen, daß auch dann, wenn er in anderen Stücken einen Flötenchor vorschreibt, der Baß von einem Dulzian oder irgendeinem ähnlichen Instrument ausgeführt oder gesungen werden sollte.

In *Magnum hereditate* von Claudio Merulo (Beispiel 6) ist, Praetorius zufolge, der zweite Chor für Flöten geeignet. Dabei wäre zu überlegen, ob die Unterstimme – obwohl auf der G-Flöte noch spielbar – auf einem Dulzian zu spielen oder zu singen ist. Auch ist hier zu beachten, daß die Oberstimme oft bis d^2 oder es^2 hinaufgeht, nach Praetorius auf der Flöte noch bequem spielbare Töne.

Geht man davon aus, daß der Baß in Praetorius' Stück *Als der gütige Gott* nicht von einer Querflöte, sondern von einem anderen Instrument ausgeführt wird, so fällt es auch nicht ins Gewicht, daß er bis zum F hinuntergeht. Hier hält Praetorius anstelle eines Lautenchores einen Blockflöten- oder Querflötenchor für denkbar. Die Tenorstimme steht im Tenorschlüssel und geht bis ins c hinunter. Dazu sagt er

[46] Siehe den kritischen Kommentar der *Vesperae Beatae Mariae Virginis 1610*, ed. Gottfried Wolters, Wolfenbüttel 1966, 215.

[47] Siehe Praetorius, op. cit. 2, 35 und 37.

Beispiel 6 **Magnum hereditatis mysterium** Claudio Merulo

I. CHOR

Quinta Vox: Ma - gnum he - re -

Sesta Vox: Ma - gnum he - re - di -

Septima Vox: Ma - gnum he - re - di - ta -

Basis: Ma - gnum

II. CHOR

Cantus

Altus

Tenor

Octava Vox

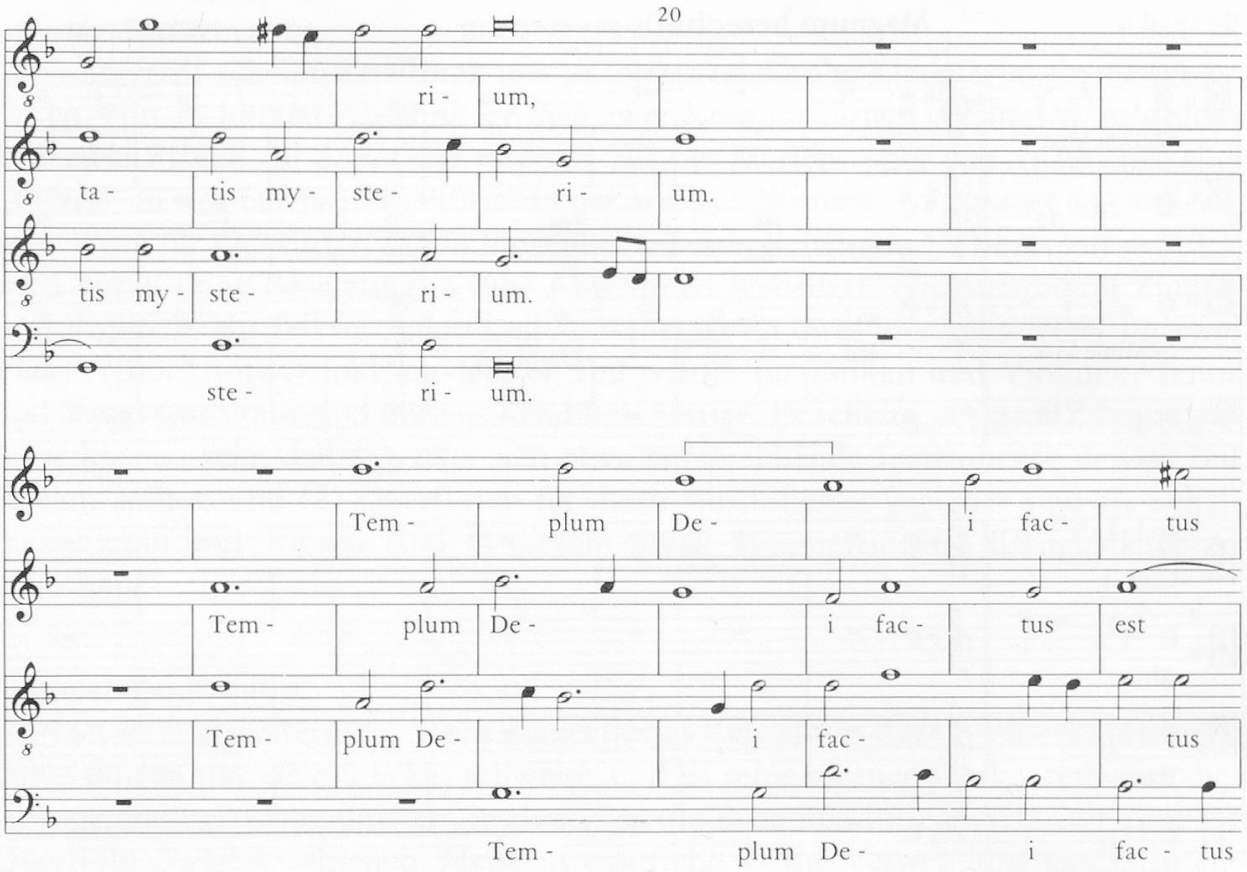
10

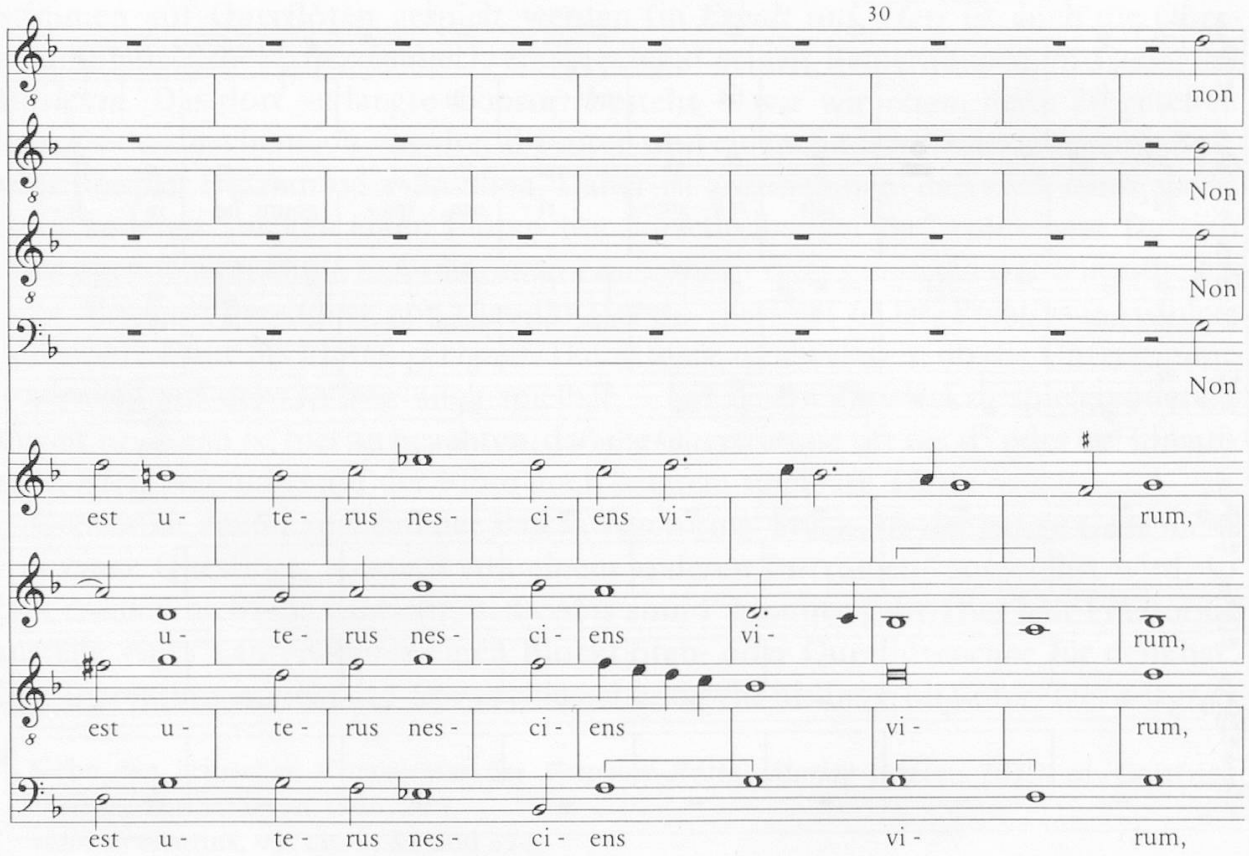
di - ta - tis my - ste -

ta - tis my - ste - ri - um, ma - gnum he - re - di -

tis my - ste - ri - um, ma - gnum he - re - di - ta -

he - re - di - ta - tis my -


20
ri - um,
ta - tis my - ste - ri - um.
tis my - ste - ri - um.
ste - ri - um.
Tem - plum De - i fac - tus
Tem - plum De - i fac - tus est
Tem - plum De - i fac - tus
Tem - plum De - i fac - tus


30
non
Non
Non
Non
est u - te - rus nes - ci - ens vi - rum,
u - te - rus nes - ci - ens vi - rum,
est u - te - rus nes - ci - ens vi - rum,
est u - te - rus nes - ci - ens vi - rum,

est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

est pol-lu - tus ex e - a car - nem as - su -

est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

mens.

mens.

mens.

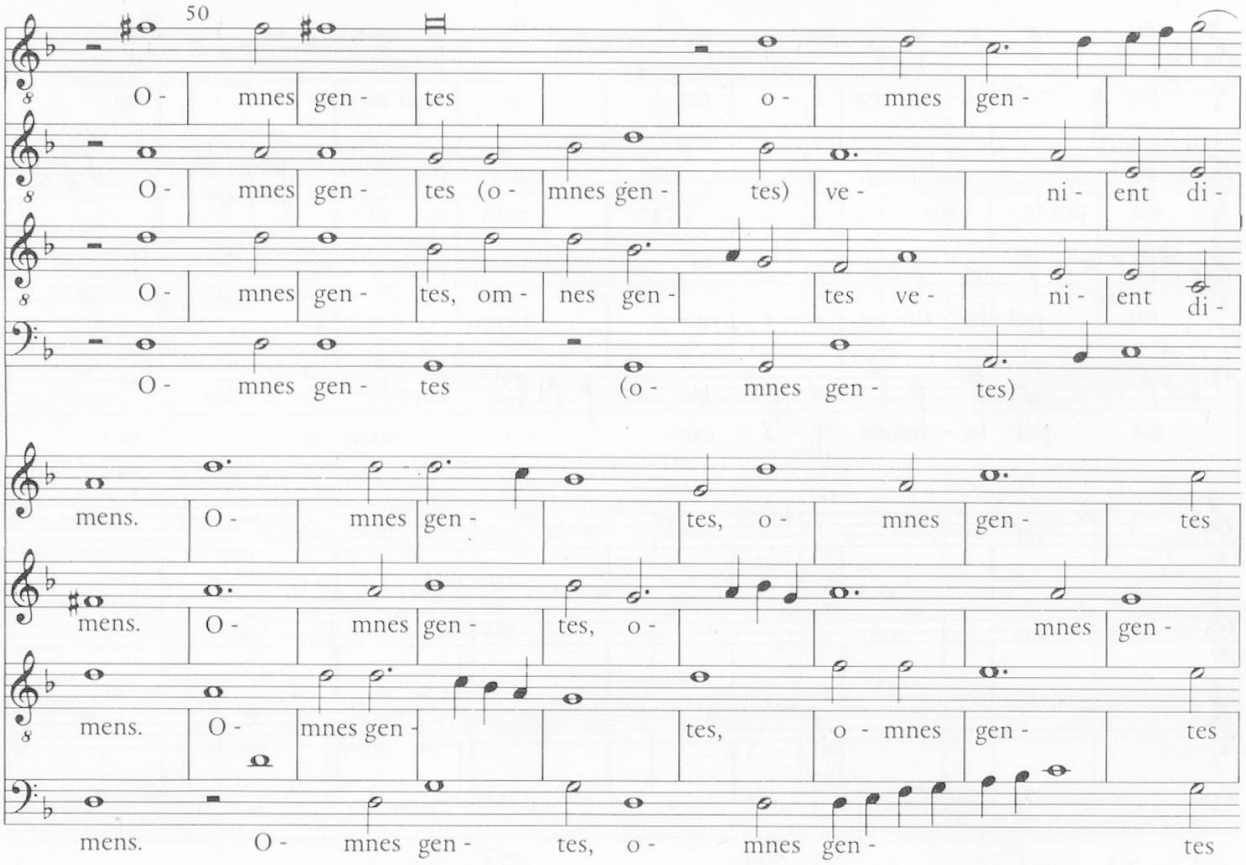
mens.

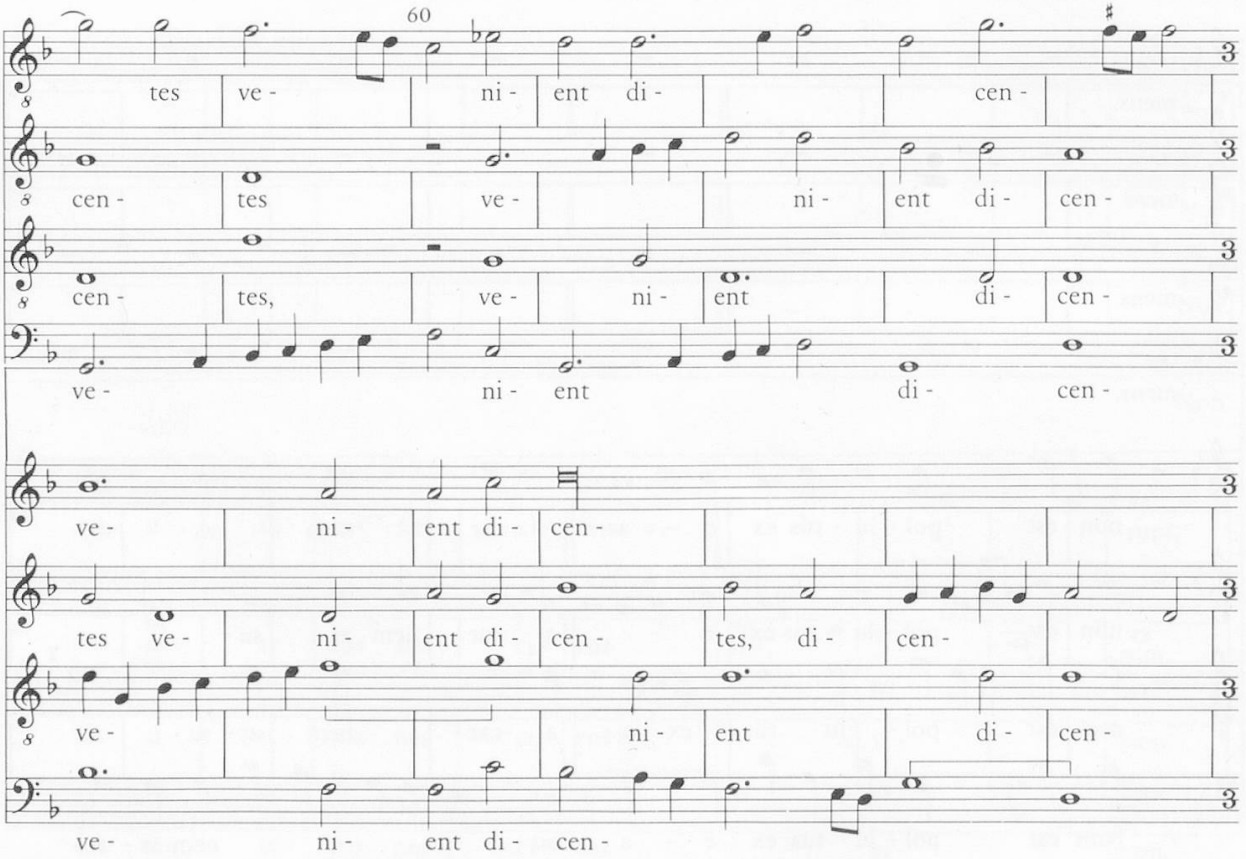
non est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

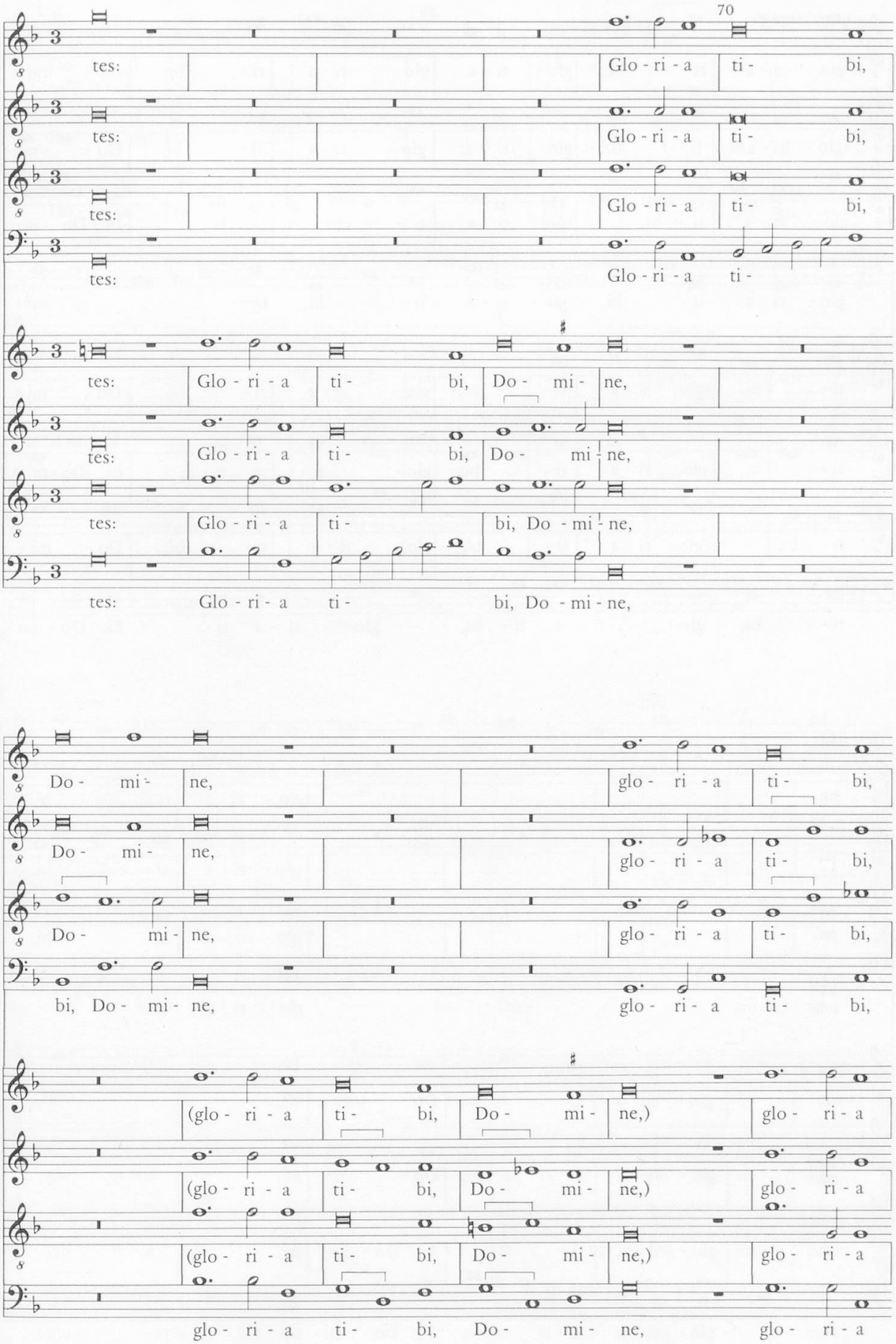
non est pol - lu - tus ex e a car - nem as - su -

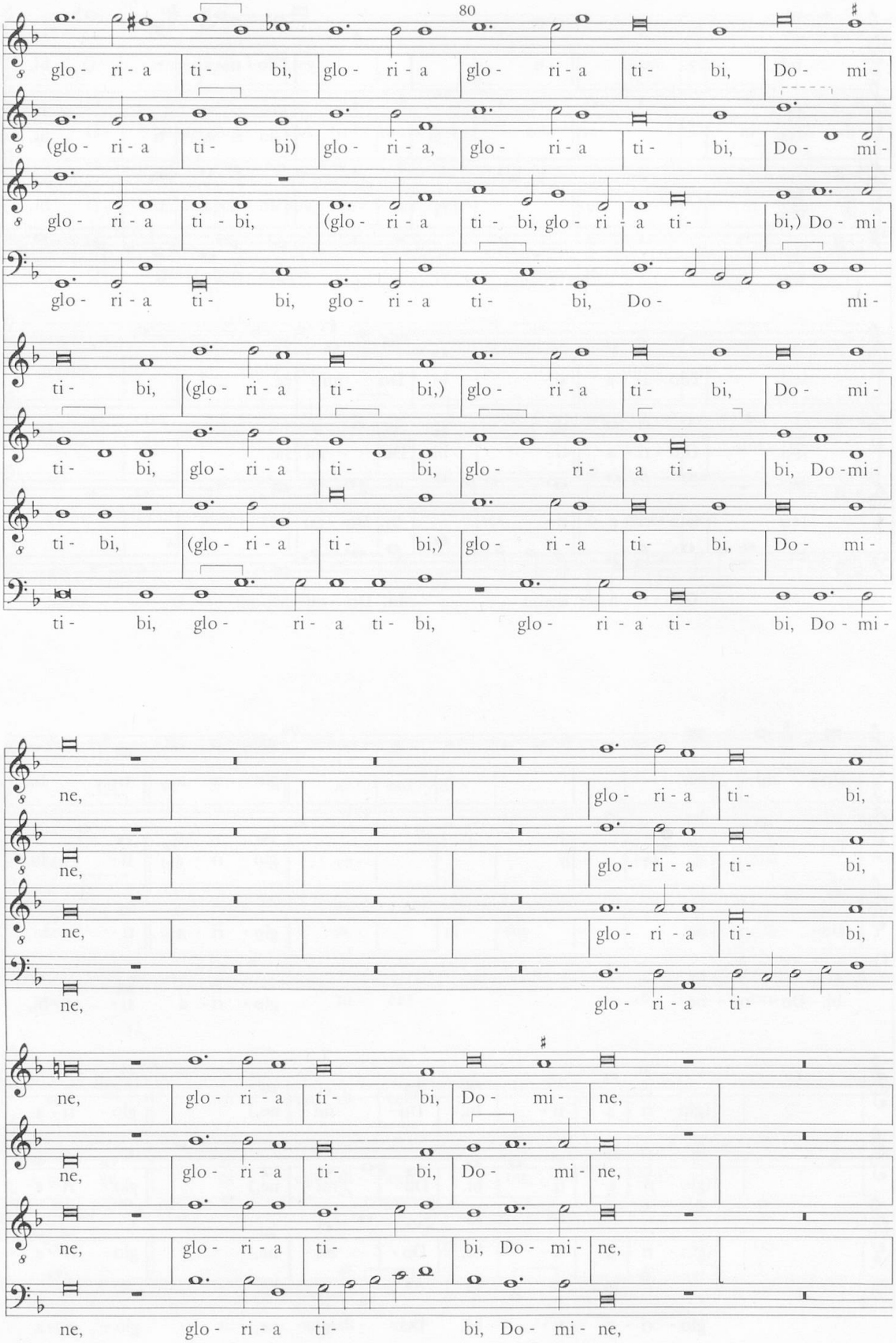
non est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

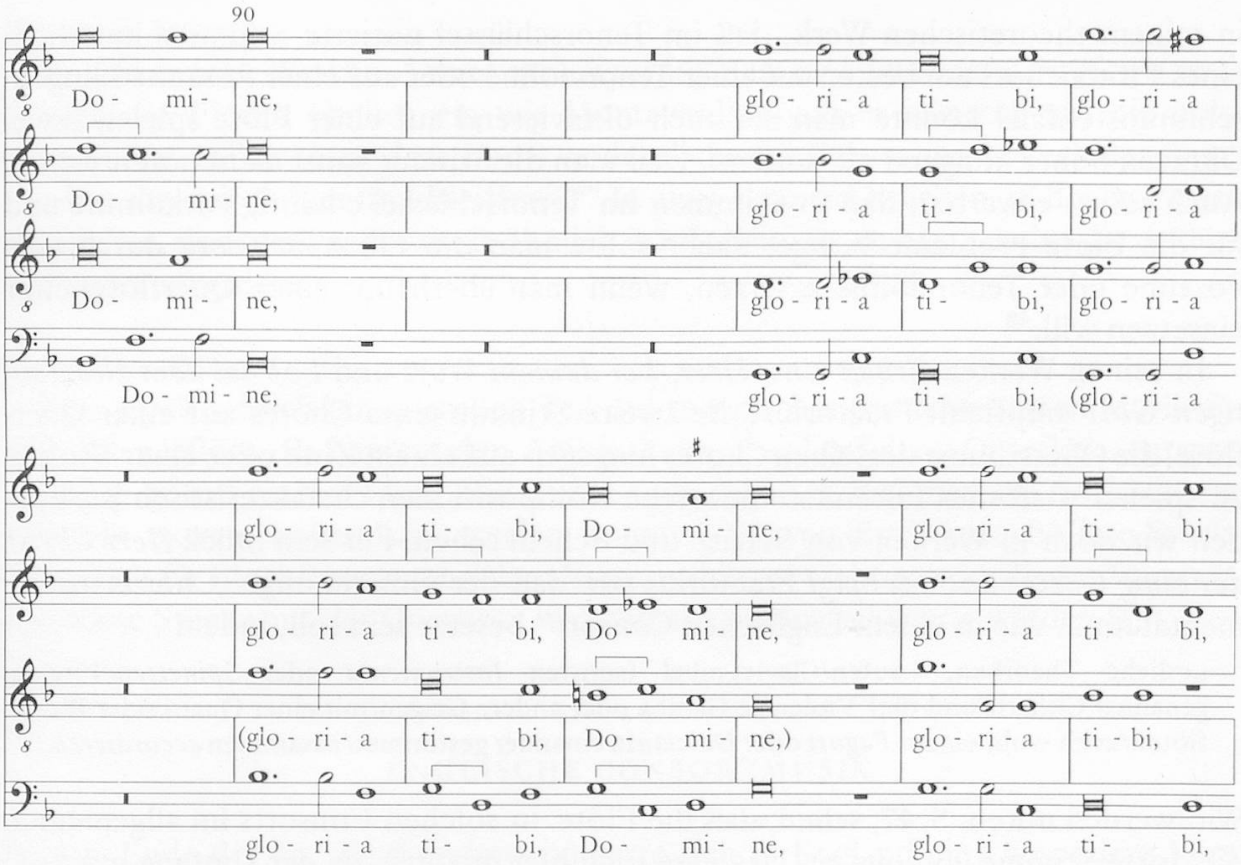
Non est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

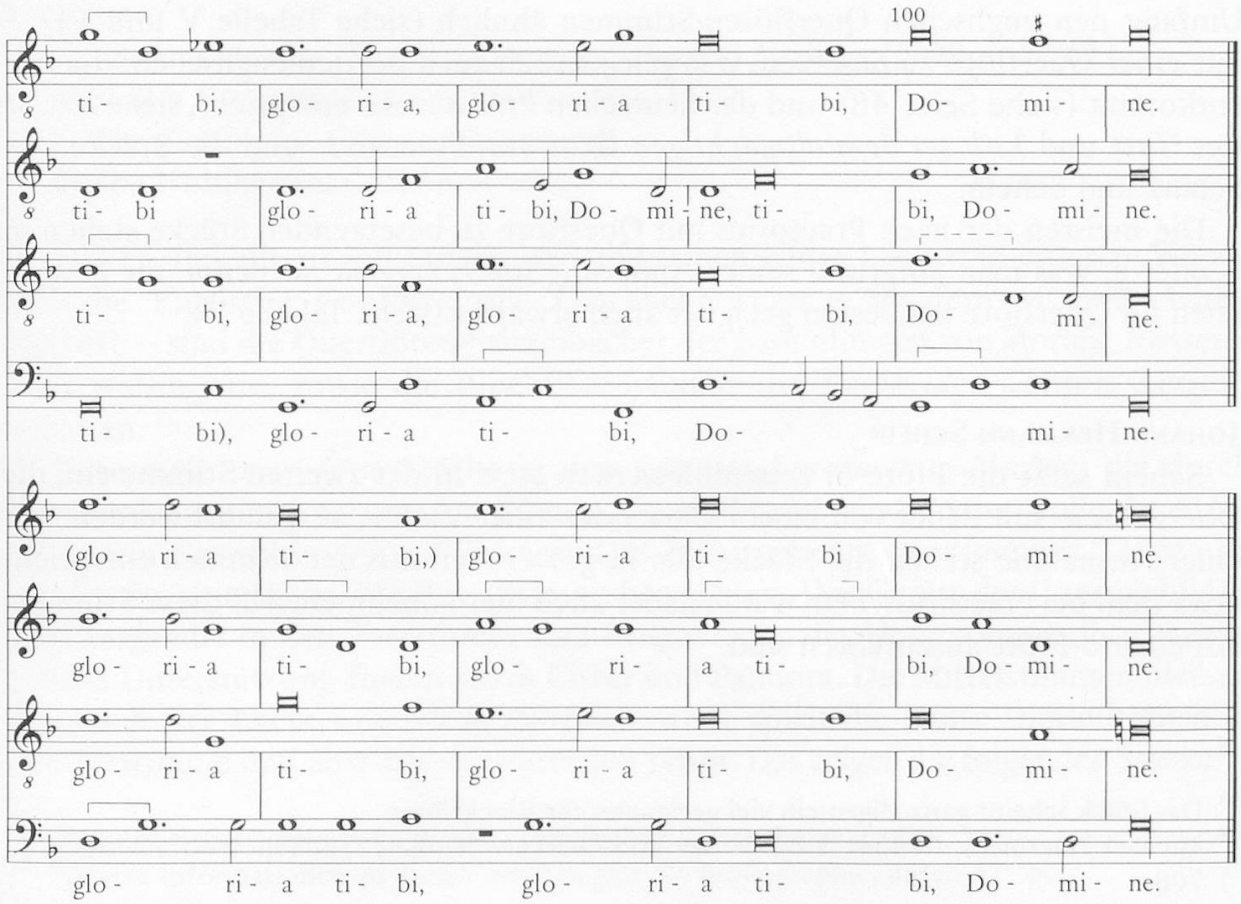

50
O - mnes gen - tes o - mnes gen -
O - mnes gen - tes (o - mnes gen - tes) ve - ni - ent di -
O - mnes gen - tes, om - nes gen - tes ve - ni - ent di -
O - mnes gen - tes (o - mnes gen - tes)
mens. O - mnes gen - tes, o - mnes gen - tes
mens. O - mnes gen - tes, o - mnes gen -
mens. O - mnes gen - tes, o - mnes gen - tes
mens. O - mnes gen - tes, o - mnes gen - tes


60
tes ve - ni - ent di - cen -
cen - tes ve - ni - ent di - cen -
cen - tes, ve - ni - ent di - cen -
ve - ni - ent di - cen -
ve - ni - ent di - cen -
tes ve - ni - ent di - cen - tes, di - cen -
ve - ni - ent di - cen -
ve - ni - ent di - cen -


70
tes: Glo - ri - a ti - bi,
tes: Glo - ri - a ti - bi,
tes: Glo - ri - a ti - bi,
tes: Glo - ri - a ti -
tes: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
tes: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
tes: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
tes: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
bi, Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
(glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,) glo - ri - a
(glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,) glo - ri - a
(glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,) glo - ri - a
glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, glo - ri - a


80
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
(glo - ri - a ti - bi) glo - ri - a, glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
glo - ri - a ti - bi, (glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi,) Do - mi -
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ti - bi, (glo - ri - a ti - bi,) glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ti - bi, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ti - bi, (glo - ri - a ti - bi,) glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ti - bi, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ne, glo - ri - a ti - bi,
ne, glo - ri - a ti - bi,
ne, glo - ri - a ti - bi,
ne, glo - ri - a ti -
ne, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
ne, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
ne, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
ne, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,


90
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi, (glo - ri - a
glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
(glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,) glo - ri - a ti - bi,
glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,


100
ti - bi, glo - ri - a, glo - ri - a ti - bi, Do- mi - ne.
ti - bi glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, ti - bi, Do - mi - ne.
ti - bi, glo - ri - a, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
ti - bi), glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
(glo - ri - a ti - bi,) glo - ri - a ti - bi Do - mi - ne.
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.

in seinem theoretischen Werk, daß im Tenorschlüssel notierte Stimmen innerhalb eines Flötenchors am besten auf einer Tenorvioline oder auf einer Posaune klingen; schlimmstenfalls könnte man sie auch oktavierend auf einer Flöte spielen (zwei Oktaven höher klingend als notiert), weil man die Stimme sonst nicht hören würde. Auch sei zu erwarten, daß in Stimmen im Tenorschlüssel c häufig vorkomme und für die Flöte Probleme bringe; daher sollte man die Flöte im Tenor durch eine Posaune oder Tenorvioline ersetzen, wenn man überhaupt einen Querflötenchor einsetzen will.[48]

In seinen Werken *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* und *Lob sei dem allmächtigen Gott* empfiehlt Praetorius, die zweite Stimme eines Chores auf einer Querflöte, die Oberstimme desselben Chores hingegen auf einem Zink oder einer Violine zu spielen. Daß dies für andere deutsche Kompositionen charakteristisch ist, werden wir noch in Werken von Schütz und Schein sehen. Für sein Stück *Herr Christ der einig Gottes Sohn* schlägt Praetorius vor, daß der fünfstimmige „Chorus instrumentalum ... wie in einem Englischen Consort" besetzt sein soll, indem

> „etliche Theorben, Lauten/Clavicymbel (sonsten *Instrumenta* oder *Spinetten/Virginal* genannt) Cithern/und fünf Violen de Gamba oder andere Geigen/mit einer Quer= oder Blockflöten/auch wohl einem *Fagott* oder *Dolcian* in einander gestimmet/zusammen *accordieren*."[49]

Wir werden unten, S. 47, sehen, daß die Flöte in solchen Consorts im allgemeinen die dritte Stimme übernimmt. Das wäre auch hier möglich, da der Umfang nur f–f^1 beträgt. Da diese Stimme im Tenorschlüssel notiert ist, müßte man sich jedoch überlegen, ob es nicht besser wäre, die zweite Stimme – in Schlüsselung und Umfang den englischen Querflöten-Stimmen ähnlich (siehe Tabelle V und VI) – mit einer Querflöte zu besetzen, was gelegentlich auch bei den englischen Stücken vorkommt (siehe Seite 48) und der deutschen Praxis mehr entspricht, siehe *Erhalt uns Gott* und *Lob sei dem allmächtigen Gott* von Praetorius und die Stücke von Schütz und Schein.

Die meisten der nach Praetorius mit Querflöte zu besetzenden Stücke stehen in F oder g, was man aufgrund seiner Äußerung im *Syntagma musicum*, die b-Modi seien für Querflöte am besten geeignet auch erwartet (siehe Tabelle V).

Johann Hermann Schein

Schein setzt die Flöte in Ensemblewerken stets in der zweiten Stimme ein, die Oberstimme soll dabei von einem Zink oder einer Violine ausgeführt werden. Mit einer Ausnahme stehen die Stücke alle in g. Der Ambitus der Stimmen entspricht etwa dem bei Praetorius. Man würde daher auch hier annehmen, daß diese Stimmen auf einer d-Flöte auszuführen sind.

[48] Das Stück scheint ganz allgemein viel geeigneter für Blockflöten.

[49] Michael Praetorius, *Gesamt Ausgabe der musikalischen Werke* 17, 2. Teil, Wolfenbüttel o. J., 708.

HEINRICH SCHÜTZ

In den beiden Werken *Anima mea liquefacta est* und *Jauchzet dem Herrn* setzt Schütz die Flöten ähnlich ein wie Monteverdi. Auch er wünscht nur die hohe Klangfarbe. In *Jauchzet dem Herrn* verdeutlicht der Flöteneinsatz auch den Text: „Lobet ihn mit Saiten und Pfeiffen".[50] In zwei weiteren Stücken, in denen Flöten angegeben sind, verwendet er sie ähnlich wie Schein. Auch hier scheint die d-Flöte verlangt zu werden.

JACOB VAN EYCK

Van Eyck schrieb einen großen Teil der technisch anspruchsvollsten Musik für Renaissanceflöte. Er benützt den Ambitus von c^1–c^3 auf der g-Querflöte, entsprechend g–g^2 auf einer d-Flöte. (So wurde auch erwartet, daß man auf der kleineren Flöte in extrem hoher Lage spielen konnte.) Da van Eyck jedoch diese Stücke eigentlich für Blockflöte geschrieben hatte, wählte er nicht so spezifische Tonarten, was diese Stücke auf der Querflöte manchmal ziemlich schwierig werden läßt.

ENGLISCHE CONSORTMUSIK

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts bürgerte sich in England eine besondere Form des „Broken Consort" ein; es bestand aus einer Diskantgambe, Laute, Flöte, Cister, Pandora und Baßgambe. Es sind mehrere Bände mit Musik für dieses Consort erhalten:

1) Thomas Morley, *The First Book of Consort Lessons,* 1599 und 1611,
2) Phillip Rosseter, *Lessons for Consort,* 1609,
3) *The Cambridge Consort Books* und
4) *The Walsingham Consort Books.*

Leider sind alle unvollständig, und so bleiben einige Lücken in unserem Wissen um die Englische Consortmusik. Glücklicherweise – insofern es diese Arbeit betrifft – sind die Querflöten-Stimmbücher der Sammlungen von Morley, Rosseter und Walsingham, sowie die Blockflötenstimme der *Cambridge Consort Lessons* erhalten.

Untersucht man jene Stücke in den *Consort Lessons* von Morley, die durch Konkordanzen ergänzt werden können, so ergibt sich ein Bild der Rolle der Flöte in diesem Ensemble. – Die Stücke sind als Arrangements vierstimmiger Tänze und Lieder für eine besondere Besetzung zu betrachten. Das Gerüst des Consort bilden Diskantgambe in der Oberstimme und Baßgambe in der Unterstimme, ihre harmonische Unterstützung finden sie in Cister und Pandora. Die Mittelstimmen bleiben demnach der Laute und Flöte. Normalerweise spielt die Laute Diminutionen in der Altstimme und überläßt der Flöte den Tenor. Das zeigen die folgenden Stücke[51]:

[50] Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke* 3, ed. Philipp Spitta, Leipzig 1887, 247.
[51] Weitere Informationen zu diesen Stücken gibt die Bibliographie, unten 57–60.

Phillips Pavin, My Lord of Oxenfords Maske und *The Batchelars Delight.* Es gibt jedoch mehrere Stücke, in denen die Flöte kurz in den Alt ausweicht; das ist insbesondere dann der Fall, wenn die von der Laute gespielten Diminutionen in den Tenor hinunterreichen (*Lacrimae Pavan, Allisons Knell, Goe from my Window*). Nur in dem Stück *Joyne Hands* spielt die Flöte durchwegs den Alt. So ist die Rolle der Flöte in diesem Ensemble nicht streng festgelegt. Gewöhnlich spielt sie den Tenor, je nach Umfang der Lautendiminutionen übernimmt sie jedoch gelegentlich kurze Abschnitte des Altes.

In den *Walsingham Consort Lessons* ist die Flötenstimme im allgemeinen gründlicher ausgearbeitet als in anderen Sammlungen. Daraus geht eindeutig hervor, daß die verwendete Flöte in d stand; so hat das 4. Stück, *The Lady Frances Sidney's Goodnight* von Richard Allison einen Umfang von d–c^2. Eine Flöte in anderer Lage wäre für dieses Stück nicht so geeignet. Der Ambitus entspricht dem, was wir erfahrungsgemäß vom virtuosen Flötenspiel der Zeit erwarten können, wie Virgiliano und van Eyck zeigen. Diese Flötengröße scheint auch für die Stücke der anderen Sammlungen mit Consortmusik gut geeignet. Die meisten Stücke stehen im Mezzosopran- oder Altschlüssel, was darauf hinweist, daß die Musik in der Mittellage der Flöte liegt (entsprechend den Alt- und Tenorstimmen in den Stücken von Praetorius). Lediglich das Stück *Joyne Hands* von Thomas Morley reicht mit g^2 an die oberen Grenzen des Instruments.

Heute wird die Flötenstimme häufig auf einem Baß in G gespielt. Doch scheint dies aus mehreren Gründen nicht beabsichtigt gewesen zu sein. So wurden im allgemeinen alle Stücke für Flöte und Blockflöte eine Oktave höher gespielt als sie notiert waren (dazu oben, Seite 24), und das ist auf einer G-Flöte nicht möglich. Ebenso ist es unmöglich, sie alle loco zu spielen, da die Stimmen oft bis ins f hinunter gehen, einmal sogar bis ins d, eine Sekunde oder Quart unter dem tiefsten Ton der Flöte. Im übrigen scheint sich die Praxis, eine Mittelstimme auf einer Flöte eine Oktave höher als notiert zu spielen, auch auf dem Kontinent eingebürgert zu haben, wie die Werke von Praetorius, Schein und Schütz zeigen.

Den Ausführungen Ian Harwood's zufolge ist Sir William Leighton's *The Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule,* 1614, die einzige, vollständig erhaltene Sammlung Englischer Consortmusik.[52] Sie enthält, unter anderen, 18 Stücke für „Voyces and divers Instruments... And all Psalmes that consist of so many feete as the fiftieth Psalme, will goe to/the foure partes for Consort" (Titelblatt). Diese Stücke sind für vier Sänger mit Begleitung eines Consorts geschrieben; es gibt Einzelstimmen für Laute, Cister und Pandora. Hill hat angenommen, daß sich „Consort" auf „The broken consort of lute, cittern, bandora, treble viol, flute and bass viol ... used by Morley and Rosseter for their books of consort lessons" bezieht, und daß ferner „The treble viol, flute and bass viol double the *cantus, altus,* and *bassus* respectively".[53] Es scheint klar, daß die Gamben die Außenstim-

[52] Ian Harwood, „Rosseter's Lessons for Consort of 1609", *Lute Society Journal* 11 (1969), 15–23.

[53] Sir William Leighton, *The Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule,* London 1614, Neuausgabe, ed. Cecil Hill, London 1970, xi (*Early English Church Music* 11).

men verdoppeln, doch bleibt die Aufgabe der Flöte unklar. Die Laute spielt meistens eine leicht verzierte Fassung des Altus. Man würde daher erwarten, daß die Flöte den Tenor spielen soll. Diese Besetzung wäre tatsächlich für alle Stücke außer den letzten beiden möglich, die bis c hinunterreichen (siehe Tabelle VI). Zu der Lösung dieses Problems kämen einige Möglichkeiten in Betracht: (1) man könnte diese Stücke auf einer G-Flöte spielen (eine Oktave höher), obwohl dies, wie wir gesehen haben, nicht der damaligen Praxis entspricht; (2) der Flötist hat möglicherweise an den für ihn zu tiefen Stellen eine höhere Stimme improvisiert; (3) der Flötist könnte in den letzten beiden Stücken den Altus übernommen haben (obwohl dann der Altus dreifach, der Tenor nur einfach besetzt wäre). Die Tatsache, daß der Tenor so tief hinuntergeht, mag jedoch ein Hinweis darauf sein, daß die Flöte ihn gar nicht verdoppeln sollte und daß „Consort" auf der Titelseite sich nur auf jene Instrumente bezieht, für die Einzelstimmen gedruckt worden waren. So bleibt es zweifelhaft, ob Leighton's *Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule* tatsächlich für ein vollständiges „Broken consort" gedacht waren.

In den Cambridge Lessons wird anstelle einer Querflöte eine Blockflöte verlangt. Die Stimmen sind fast alle im Violinschlüssel notiert, ihr Ambitus reicht von c^1–a^3, so scheint hier die c^1-Sopranblockflöte vorgesehen gewesen zu sein. Das ist etwas merkwürdig, da die c^1-Blockflöte sehr selten eingesetzt wurde und sich überhaupt nicht mit den anderen Instrumenten mischen läßt. Vielleicht würde eine Tenorblockflöte, die in der notierten Tonhöhe klingt – zugegebenermaßen auch das eine zweifelhafte Lösung – dem Ensemble einen der Querflöte ähnlicheren Klang geben[54]; doch ist keine sichere Lösung zu finden.

Im Gegensatz zu anderen Stücken für Flöte, stehen die meisten Consortstücke in G-Mixolydisch (36), ferner 20 in g, 14 in C, 13 in d, sieben in F, vier in a und zwei in c. Demnach dürfte die Flöte in diesem Ensemble nur eine sekundäre Rolle gespielt haben. Laute und oft auch Diskantgambe hatten die kompliziertesten Diminutionen. Wahrscheinlich waren diese Stücke hauptsächlich für die genannten Instrumente vorgesehen, und es wurde weniger auf die Flötenstimme geachtet.

VERSCHIEDENES

Verschiedentlich wird berichtet, daß die Querflöte neben anderen Instrumenten bei der Aufführung eines besonderen Stückes mitwirkte. Leider erfährt man selten, welche Stimme sie spielte. Die oben gemachten Ausführungen lassen uns ahnen, welche Stimmen die Flöten gespielt haben könnten, doch sind sie selten mit Sicherheit zu bestimmen. Bei einer Aufführung im Jahre 1539 in Florenz, zum Beispiel, begleiteten drei Flöten und drei Lauten die Sänger in Francesco Corteccias *Chi ne l'ha tolta ohyme,* und hier ist es eindeutig, daß die drei oberen Stimmen von Flöten,

[54] Lyle Nordstrom, „The Cambridge Consort Books", *Journal of the Lute Society of America* 5 (1972), 79.

die Unterstimmen von Lauten ausgeführt wurden.[55] Eine Liste mit Werken, in denen die Flöte bei irgendeiner Aufführung beteiligt war, es aber unbestimmt ist, welche Stimme sie gespielt hatte, folgt nach dem eigentlichen Verzeichnis.[56]

IRRTÜMLICH FÜR FLÖTE ANGEGEBENE STÜCKE

In der neueren Literatur werden einige Stücke für Flöte angegeben, die bei genauerer Untersuchung zeigen, daß eigentlich ein anderes Instrument verlangt wird. Die folgende Liste enthält einige dieser Stücke:

1) Jacopo Peri „Zinfonia con un Triflauto" aus *Euridice* (wahrscheinlich eine Art Panflöte),
2) Johann Schelle, *Ehre sei Gott in der Höhe* (hier sind zwei *Piffari* zusätzlich zu den Trompeten vorgeschrieben, es scheint klar, daß damit Schalmeyen gemeint sind, siehe S. 38),
3) Heinrich Schütz, *150. Psalm* (eine Stimme ist mit „cornetto o flauto" bezeichnet; höchstwahrscheinlich für Blockflöte).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Musik gibt uns einige Hinweise darauf, wie die Querflöte eingesetzt wurde, und hilft uns, für Stücke ohne Besetzungsangabe zu entscheiden, welche Stimme für Querflöte am besten geeignet ist. In den meisten Fällen ist es die zweite oder dritte Stimme in irgendeiner Art von „Broken Consort" oder ein reines Flöten-Consort, das entweder allein oder als Chor in einem mehrchörigen Werk auftritt.

Es scheint klar, daß die guten Flötisten der damaligen Zeit den ganzen Ambitus der d-Flöte ausnützten – siehe Virgiliano und van Eyck –, jedoch die obere Lage bevorzugten. Das würde der durchschnittliche moderne Flötist nicht erwarten, denn meistens hält er die Renaissanceflöte für primitiv. So wird nicht erwartet, daß der Ambitus über den der frühen einklappigen Barockquerflöte hinausgeht, sondern vielmehr, daß er eher kleiner ist. Spielt man dann noch auf „Kopien" moderner Instrumentenbauer, so entdeckt man, daß es ernste Intonationsprobleme ab a^1 gibt. (Ein Instrumentenbauer sagte, er spiele seine Instrumente nur bis zu diesem Ton.) Dies, zusammen mit der Verwirrung darüber, in welcher Oktave man nun spielen soll, führt oft dazu, daß die Renaissancequerflöte eine Oktave tiefer gespielt wird als vorgesehen. Nur dann, wenn man das obere Register der d-Flöte nicht

[55] Andrew C. Minor and Bonner Mitchell, *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*, Columbia (Missouri) 1968, 276–288.

[56] Howard Mayer Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, Rom 1973, schlägt für viele dieser Stücke Besetzungen vor. Sie scheinen alle sinnvoll, doch sind sie nicht die einzig möglichen, was auch Brown selbst zugibt.

ausnützt, entsteht die Frage nach einem kleineren Instrument. (Zwei moderne Instrumentenbauer fertigen nicht gerne hohe Flöten an, weil sie so grell klingen; dies gleichsam eine Rechtfertigung dafür, daß die Flötisten der Renaissance die hohe Lage der d-Flöte der tiefen Lage einer kleineren Flöte vorzogen.)

Was wir heute brauchen, sind Instrumentenbauer, die sich ernsthaft mit den Problemen der Renaissanceflöte befassen, die versuchen, Flöten zu bauen, die der spezifischen Art der Musik gerecht werden. Außerdem bedarf es geduldiger Flötisten, die gewillt sind, dem Instrument genug Zeit zu opfern, um die ihm eigenen Stimmungsprobleme zu überwinden. Nur so wird es uns möglich sein, eine Vorstellung seines Klangs und seiner Verwendung zu entwickeln.

VERZEICHNIS DER MUSIK FÜR RENAISSANCE-QUERFLÖTE

I. ATTAINGNANT, PIERRE

Chansons musicales a quatre parties / desquelles les plus convenables a la fleuste dallemant sont / signees en la table cy dessoubz escripte par a. et a la fleuste / a neuf trous par b. et pour les deux fleustes sont signees / par ab, Paris 1533.

Von diesem Druck existiert heute nur noch das Stimmbuch des Superius, das früher im Besitze von Alfred Cortot war und heute unbekannten Aufenthalts ist. Die Bayerische Staatsbibliothek in München machte mir in dankenswerter Weise ihren Film zugänglich. Die folgenden Konkordanzen sind dem Buch von Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography,* Cambridge (Mass.) 1965, 43–44, entnommen.

Nr.	fol.		
1.	1v	ab	Per chel viso
2.	2	a	Jaymeray qui maymera / Gombert
3.	2v		O passi sparsi (Festa) Florenz, Biblioteca nazionale centrale, Ms. Magl. XIX. 164–167, Nr. 25.
4.	3v		Or vien ca vien / Jannequin *Le Paragon des chansons. Septiesme livre de XXVII chansons,* J. Moderne, Lyon 1540, fol. 7–8.
5.	4v	a	Je lay ayme (Certon) *Second livre contenant XXXI chansons,* Pierre Attaingnant, Paris 1535, fol. vi^{v}–vii.
6.	5	b	De noz deux cueurs (Guyon) Ibid., fol. x^{v}–ix.
7.	5v	a	Si par fortune / Certon Bass in *Premier livre de chansons,* Adrian le Roy & Robert Ballard, Paris 1556, fol. 8.
8.	6	a	Desir massault / Manchicourt
9.	6v	b	O desloialle dame / Bourguignon
10.	7	a	En espoir davoir mieulx / Gombert In Cambrai, Ms. 124, fol. 40, eine Quart tiefer notiert.
11.	7v	a	Autre que vous de moyne
12.	8	ab	Jay tant souffert (Jacotin) *Second livre contenant XXXI chansons,* Pierre Attaingnant, Paris 1536, fol. xvii^{v}–xviii.
13.	8v	a	Hors envieux retirez / Gombert *Das Mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts,* ed. Hans Engel, Köln 1952, 42–43.
14.	9	a	Sur tous regretz / Richafort *Ein Hundert Fünfzehn weltliche und einige geistliche Lieder* 2, ed. Johann Ott, Berlin 1874, 213–215.

15.	9v	ab	Vostre beaulte / Lupus Die Melodie ist dieselbe wie in einer Gombert zugeschriebenen Chanson bei Ott, op. cit., 216–218.
16.	10	b	Puis que jay perdu / Lupi *Second livre contenant XXXI chansons,* Pierre Attaingnant, Paris 1535, fol. xxiii^{v}–xxiv.
17.	10v	a	Vous lares sil vous plaist / Adorno
18.	11v	ab	Mille regretz / J. le maire Josquin des Prés, *Wereldlijke Werken* 3, ed. Albert Smijers, Leipzig-Amsterdam 1925, 63.
19.	11v	a	Le printemps faict / Benedictus
20.	12	a	Si ung oeuvre parfait / Claudin
21.	12v	ab	Faict ou failly / Bridam Nicht identisch mit jenem von Sermisy.
22.	13	b	Eslogne suys de mes amours
23.	13v	ab	Content desir qui cause / Claudin Claudin de Sermisy, *Opera Omnia* 3, Rom 1974, 48–50 (*CMM* 52).
24.	13v	ab	Vivre ne puys content / Claudin Ibid., 4, 129–30.
25.	14	a	Veu le grief mal / Heurteur Nicht identisch mit Pierre Attaingnant, *Transcriptions of Chansons for Keyboard,* Rom 1961, 181–182 (*CMM* 20).
26.	14v	a	Par trop aymer / Benedictus
27.	15	a	La plus gorgiase du monde
28.	15v	ab	Changer ne puys / Lupi *Tiers livre des chansons,* Pierre Phalèse, Antwerpen 1554, fol. 13.
29.	16	a	Souvent amour me livre / Heurteur *Second livre contenant XXX chansons,* Pierre Attaingnant, Paris 1537, fol. viii^{v}–ix.
30.	16v	a	Si je ne dors je ne puis vivre / Legendre

II. ATTAINGNANT, PIERRE

Vingt & sept chansons musicales a qua / tre parties desquelles les plus convenables a la fleuste dal / lemant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a. / et a la fleuste a neuf trous par b. et pour les deux par ab, Paris 1533.

Nr.	fol.		
1.	1v	ab	De vous servir / Claudin Pierre Attaingnant, *Fourteen Chansons,* ed. Bernard Thomas, London 1972, 8–9 (*The Parisian Chanson* 1).
2.	1v		Mirelaridon don don / Heurteur
3.	2v	a	Parle qui veult / Claudin Bernard Thomas ed., *Two Chansons for Flutes,* Oxford 1975, 6–7 (*Early Music Series* 20).

4.	3		Va mirelidrogue va / Passereau
5.	3v		Gentil mareschal
6.	4	ab	Les yeulx bendez / Vermont Pierre Attaingnant, *Fourteen Chansons,* op. cit., 10–11.
7.	4v	a	Amours amours vous me faictes grant tort / Gombert
8.	5	ab	Amour me poingt / Claudin Ibid., 12–13.
9.	5v	ab	Allons ung peu plus avant / Heurteur Ibid., 14–17.
10.	6v	ab	Je ne puis pas / Heurteur Ibid., 18–19.
11.	7	ab	Tous amoureux / Passereau Ibid., 20–21.
12.	7v	ab	Par ung matin / Heurteur Ibid., 22–23.
13.	8	a	Pren de bon cueur / P. de Manchicourt Pierre de Manchicourt, *Nine Chansons,* ed. Bernard Thomas, London 1974, 20 (*The Parisian Chanson* 2).
14.	8v	ab	Hellas amour / Heurteur Pierre Attaingnant, *Fourteen Chansons,* op. cit., 24–25.
15.	9	ab	Amour me voyant / Claudin Ibid., 26–27.
16.	9v	a	Jectes moy sur lherbette / Lupi
17.	10.	ab	Jamais ung cueur Ibid., 28–29.
18.	10v	b	Troys jeunes bourgeoises / Heurteur Ibid., 30–31.
19.	11	b	Allez souspirs / Claudin Ibid., 36.
20.	11v	a	Elle veult donc / Claudin
21.	12	ab	On dit quamour / Vermont Ibid., 32–33.
22.	12v	ab	Voyant souffrir / Jacotin Ibid., 34–35.
23.	13	a	Hayne et amour / Vermont
24.	13v	a	Pourquoy donc ne fringuerons / Passereau
25.	14v		Je nen diray mot / Passereau
26.	15	a	Je navoye point / Claudin Claudin de Sermisy, *Fifteen Chansons,* ed. Bernard Thomas, London 1976, 16 (*The Parisian Chanson* 4).
27.	15v		Ung petit coup / Passereau
28.	16v	a	Si bon amour / Jacotin *Two Chansons for Flutes,* op. cit., 4–5.

III. FORSTER, GEORG

Frische teutsche Liedlein, erster Teil Nürnberg 1539.

Neuausgabe, ed. Kurt Gudewill und Wilhelm Heiske, Wolfenbüttel 1964 (*Das Erbe Deutscher Musik* 20).

Ein Teil der 4. Auflage befindet sich heute in Ulm. Darin sind handschriftliche Besetzungsanweisungen der Zeit enthalten: Für die hier genannten Stücke wird Querflöte vorgeschlagen.

Nr.

5. Es dringt doher / Thomas Stoltzer
6. Erweckt hat mir das Herz zu dir / Georg Forster
8. So ich, Herzlieb, nun von dir scheid / Ludwig Senfl
14. Ach höchste Zier, auf all mein Gier / Lorenz Lemlin
15. Vergangen ist mir Gluck und Heil / Georg Forster
16. Ich hab's gewagt / Georg Forster
18. Ich stell leicht ab / Wolfgang Grefinger
19. Ohn Ehr und Gunst / Georg Forster
21. Gar wunderlich schickt sich
24. Was wird es doch des Wunders noch / Ludwig Senfl
26. Merk Scheidens Klag / Georg Blanckmüller
27. Ein Bäumlein zart / Lorenz Lemlin
42. Willig und treu / Georg Forster
51. Mag ich Unglück nit widerstahn / Caspar Bohemus
72. Unfall will jetzund haben Recht / Martin Wolff
97. Ach Lieb mit Leid / Paul Hofhaimer
102. Mag ich Unglück nit widerstahn / Ludwig Senfl
105. Mein Fleiß und Müeh / Ludwig Senfl
112. Ernstliche Klag / Lorenz Lemlin
125. Mit Willen gern
130. So wünsch ich ihr ein gute Nacht / Martin Wolff

IV. STÜCKE VON VERSCHIEDENEN KOMPONISTEN

1. Corteccia, Francesco: Chi ne l'ha tolta ohyme
   Andrew C. Minor und Bonner Mitchell, *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539,* Columbia (Missouri) 1968, 276–288.
2. Gabrieli, Giovanni: Beati omnes
   Giovanni Gabrieli, *Opera Omnia* 1, Rom 1956, 143–151 (*CMM* 12).
3. Hassler, Hans Leo: Venite, Exultemus Domino
   Hans Leo Hassler, *Sacri Concentus,* Wiesbaden 1961, 300–306 (*DDT* 1. Folge, 24–25).
4. Henry le Jeune: Air de Cour pour les Flustes d'Allemand
   Abgedruckt in Marin Mersenne, *Harmonie universelle* 3, Paris 1636, 244. Faks.-Ndr., ed. François Lesure, Paris 1965.

5. Knüpfer, Sebastian: Ach Herr, Strafe mich nicht
Neuausgabe, Wiesbaden 1957, 60–90 (*DDT* 1. Folge, 58–59).
6. Lasso, Orlando di: In convertendo
Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke* 21, Leipzig 1926, 63–70.
7. Lasso, Orlando di: Laudate
Id., *Sämtliche Werke* 19, Leipzig 1908, 94–98.
8. Lasso, Orlando di: Quo Properas
Id., *Sämtliche Werke* 21, 112–118.
9. Merulo, Claudio: Cantate Domino
Keine Neuausgabe; findet sich im Caspar Hasler, *Sacrae Symphoniae Diversorum Excellentissimorum Autorum,* Nürnberg 1613, Nr. 32.
10. Merulo, Claudio; Magnum Hereditatis Mysterium
Keine Neuausgabe; die unten, Beispiel 6, gegebene Abschrift stammt aus Caspar Hasler, op. cit., Nr. 51.
11. Monteverdi, Claudio: A Quest'olmo
Claudio Monteverdi, *Tutte le opere* 7, ed. G. F. Malipiero, Asolo 1929, 14–34.
12. Monteverdi, Claudio: Quia Respexit
Claudio Monteverdi, *Vesperae Beatae Mariae Virginis 1610,* Ed. Gottfried Wolters, Wolfenbüttel 1966, 172–175.
13. Landgraf Moritz von Hessen; Lobet den Herren
Keine Neuausgabe; die Handschrift befindet sich in Kassel, in der Landesbibliothek (HS: 2^0, Ms. mus. 53i).
14. Praetorius, Michael: Als der gütige Gott
Michael Praetorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke* 17, 2. Teil, Wolfenbüttel o. J., 354–387.
15. Praetorius, Michael: Christ unser Herr zum Jordan kam
Id., *Gesamtausgabe* 17, 1. Teil, 229–252.
16. Praetorius, Michael, Erhalt uns Herr bei deinem Wort
Id., *Gesamtausgabe* 17, 2. Teil, 404–432.
17. Praetorius, Michael: Herr Christ der einig Gottes Sohn
Id., *Gesamtausgabe* 17, 2. Teil, 708–719.
18. Praetorius, Michael: In dich hab ich gehofft Herr
Ibid., 293–315.
19. Praetorius, Michael: Jesaia dem Propheten
Ibid., 541–565.
20. Praetorius, Michael: Lob sei dem allmächtigen Gott
Ibid., 388–403.
21. Praetorius, Michael: Wenn wir in höchsten Nöten sein
Ibid., 613–643.
22. Schein, Johann Hermann: Also heilig ist der Tag
Johann Hermann Schein, *Opella Nova, Geistliche Konzerte* 6, ed. Bernard Engelke, Leipzig 1919, 120–131.
23. Schein, Johann Hermann: Mach dich auf, werde Licht
Ibid., 47–61.

24. Schein, Johann Hermann: O Maria, gebenedeit bist du
Neuausgabe, Neuhausen-Stuttgart 1975 (*Hänssler Edition* 5.152).
25. Schein, Johann Hermann: Selig sind, die da geistlich arm sind
Op. cit., *Opella Nova* 7, Leipzig 1923, 74–92.
26. Schein, Johann Hermann: Siehe, das ist mein Knecht
Op. cit., *Opella Nova* 6, 1–14.
27. Schein, Johann Hermann: Uns ist ein Kind geboren
Neuausgabe, Stuttgart-Hohenheim o. J. (*Das geistliche Konzert* 129).
28. Schein, Johann Hermann: Vater unser
Op. cit., *Opella Nova* 6, 138–152.
29. Schütz, Heinrich: Anima mea liquefacta est
Heinrich Schütz, *Neuausgabe Sämtlicher Werke* 13, Kassel 1957, 68–79.
30. Schütz, Heinrich: Der 133. Psalm
Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke* 14, ed. Philipp Spitta, Leipzig 1893, 143–155.
31. Schütz, Heinrich: Jauchzet dem Herrn
Op. cit., *Sämtliche Werke* 3, Leipzig 1887, 239–282.
32. Schütz, Heinrich: Veni Sancte Spiritus
Op. cit., *Neuausgabe Sämtlicher Werke* 32, Kassel 1971, 101–134.
33. Van Eyck, Jr. Jacob: *Der Fluyten Lust-hof,* Amsterdam 1646.
Neuausgabe, ed. Gerrit Vellekoop, Amsterdam 1957.
34. Virgiliano, Aurelio: Ricercate 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14 und 16.
Aus *Il Dolcimelo, libro secondo,* nach 1600. Die Handschrift befindet sich in Bologna, im Civico Museo bibliografico musicale (Ms. C. 33).

V. ENGLISCHE „CONSORT MUSIC"

A) Leighton, Sir William
The Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule, London 1614. Neuausgabe, ed. Cecil Hill, London 1970 (*Early English Church Music* 11).

1. O Loving God and Father Dear / Sir William Leighton
2. Come Let Us Sing to God / Sir William Leighton
3. My Soul Doth Long / Sir William Leighton
4. In Thee O Lord I Put My Trust / Sir William Leighton
5. Thou Art My God Thy Help's at Hand / Sir William Leighton
6. Almighty God which Hast Me Brought / Sir William Leighton
7. I Cannot Lord Excuse My Sin / Sir William Leighton
8. O Lord Thy Name's Most Excellent / Sir William Leighton
9. An Heart That's Broken and Contrite / John Dowland
10. Thou God of Might Hast Chastened Me / John Milton
11. Yield Unto God the Lord on High / Robert Johnson
12. Almighty God Which Hast Me Brought / Thomas Ford
13. Alas That I Have Offended Ever / Edmond Hooper

14. O God to Whom All Hearts Are Seen / Robert Kindersley
15. Almighty Lord and God of Love / Nathaniel Giles
16. I'll Lie Me Down to Sleep in Peace / John Coperario
17. Attend Unto my Tears O Lord / John Bull
18. In the Departure of the Lord / John Bull

B) Morley, Thomas

The First Book of Consort Lessons, London 1599 & 1611. Neuausgabe, ed. Sidney Beck, New York 1959.

1. The Quadro Pavin (Allison)
2. Galliard to the Quadro Pavin (Allison)
3. De la Tromba Pavin (Allison?)
4. Captain Pipers Pavin (Dowland?)
5. Galliard to Captaine Pipers Pavin (Dowland?)
6. Galliard Can She Excuse (Dowland?)
7. Lachrimae Pavin (Dowland?)
8. Phillips Pavin (Phillips?)
9. Galliard to Phillips Pavin (Phillips?)
10. The Frog Galliard (Morley?)
11. Allison's Knell (Allison)
12. Goe from my Window (Allison)
13. In Nomine Pavin (Strogers?)
14. My Lord of Oxenfords Maske (Byrd?)
15. Mounsiers Almaine (Byrd?)
16. Michills Galliard
17. Joyne Hands (Morley)
18. Balowe (Morley?)
19. O Mistresse Mine (Morley?)
20. Sola Soleta (Morley?)
21. Lavolto (Morley?)
22. La Coranto (Morley?)
23. The Lord Souches Maske (Morley?)
24. The Batchelars Delight (Allison)
25. Responce Pavin (Allison)

C) Rosseter, Phillip

Lessons for Consort, London 1609. Die Flötenstimme liegt in der New York Public Library, Ms. Drexel 5433.5.

1. Captaine *Lesters* Galliard / Philip Rosseter
2. Pavin / Phillip Rosseter
3. *Pranells* Pavin / Anthonie Holborne
4. Galliard to Prannels Pavin / John Baxter
5. Now is the Month of May / Thomas Morley
6. The Sacred end Pavin / Thomas Morley

7. Galliard to the Sacred end / John Baxter
8. ohne Titel / Thomas Lupo
9. Southernes Pavin / Thomas Morley
10. *Infernum* / Anthony Holborne
11. *Spere* / Anthonie Holborne
12. Millicent Pavin / Richard Allison
13. Millicent Galliard / Richard Allison
14. Cepida Pavin / John Farmer
15. Cepida Galliard
16. Alieta Vita / Incertus (Gastoldi)
17. Galliard to *de la Tromba* / Richard Allison
18. Labergere / Incertus
19. The Queenes Pavin / Anthonie Holborne
20. Move now / D. Campion
21. Galliard to the Knell / Richard Allison
22. ohne Titel / Thomas Lupo
23. Barrow *Faustus* Dreame / Edmond Kete
24. A Jigge / Philip Rosseter
25. Mall Simmes / Incertus

D) *Walsingham Consort Books*

Flöten-, Diskant- und Baßgambenstimme befinden sich in Beverly (Yorkshire), County Record Office DDHO eO 1/2/3.

1. The Lady Frances Sidney Goodmorowe / Richard Allison
2. Sir Frances Walsinghams Goodnight / Daniell Bachiler
3. Sr Frances Walsinghams Goodmorowe / Daniell Bachiler
4. The Lady Frances Sidneys Goodnight / Mr Richard Allison
5. The Lady Frances Sidneys Felicitye / Daniell Bachiler
6. Mr Allisons Sharp Paven
7. Phillips Paven
8. The Lady Walsinghams Conceite / Da. Bachiler
9. Delight Paven / Jhon Johnsonne
10. Danniell's Triall / Daniell Bachiler
11. Paven Dolorosa
12. Mr. Allisons Knell
13. The Bachilers Delight / Richard Allison
14. Daniells Allmayn / Da. Bachiler
15. The Widowes Mite / Da. B(achiler)
16. Mr Allisons Almayn / R(ichard) A(llison)
17. Squires Galliard
18. The Lady Frances Sidneys Almayn / Mr Ric(hard) Allison
19. The Queens Daunce
20. The Batell Paven
21. Proveribus

22. The Spanish measure
23. La vecchia
24. The Flatt Paven
25. Passingmeasures Paven
26. Passingmeasures Galliard
27. The Voyce
28. Primero
29. The Quadro Paven
30. The Quadro Galliard / Set by Mr Ric(hard) Allison
31. Mr Marchante Paven
32. In Pescod Tyme
33. Go from My Wyndoe / Set by Mr Allison
34. A Paven of Mr Byrdes

VI. VERSCHIEDENES

Stücke, in denen in einigen Aufführungen sicherlich Querflöten verwendet wurden, wo jedoch nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, welche Stimme(n) gespielt wurde(n). Zu den ersten fünf Stücken siehe Howard Mayer Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii,* Rom 1973 (*Musicological Studies & Documents* 30).

1. Malvezzi, Christofano: Sinfonia (à 6) (2 Flöten)
   Denis P. Walker, *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, Florence 1589* 1, Paris 1963, 14–15.
2. Malvezzi, Christofano: A Voi Reali Amanti (2 Flöten)
   Ibid., 18–32.
3. Malvezzi, Christofano: Coppia Gentil (à 6) (2 Flöten)
   Ibid., 33–35.
4. Malvezzi, Christofano: Sinfonia (à 6) (2 Flöten)
   Ibid., 77–79.
5. Malvezzi, Christofano: Or Che le Due Grand'alme (1 Flöte)
   Ibid., 80–84.
6. Wert, Giaches de: Egressus Jesus (2 Flöten, vergleiche Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 3, 168)
   Giaches de Wert, *Opera omnia* 12, Rom 1973, 88–96 (*CMM* 14).

Um den Vergleich zu erleichtern, wurden die Griffe aus den verschiedenen Grifftabellen auf eine d-Flöte bezogen.

			d	es	e
1a	Agricola 1529	D	●●●●●●		●●●●●○
b	Agricola 1529	A	●●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
c	Agricola 1529	e	●●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
2a	Agricola 1545	C	●●●●●●		●●●●●○
b	Agricola 1545	G	●●●●●●		●●●●●○
c	Agricola 1545	d	●●●●●●		●●●●●○
3a	Agricola 1545	GG	●●●●●●		●●●●●○
b	Agricola 1545	D	●●●●●●		●●●●●○
c	Agricola 1545	A	●●●●●●		●●●●●○
4	Jambe de Fer 1556	G[1]	●●●●●●		●●●●●○
5	Virgiliano nach 1600	d	●●●●●●		●●●●●○
6a	Mersenne 1636	G	●●●●●●		●●●●●○
b	Mersenne 1636	d	●●●●●●		●●●●●○

	f	fis	g	gis	a	b
1a	●●●●○●		●●●○○●		●●○○○●	●○●○●●
b	●●●●○●		●●●○○●	●●ϕ○○● ●●○●○○	●●○○○●	●○●○○●
c	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○●	●●ϕ○○● ●●○●○○	●●○○○●	●○●○○●
2a		●●●●○○	●●●○○○		●●○○○●	
b	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○○		●●○○○●	●○●○○●
c	●●●●○●		●●●○○○		●●○○○●	●○●○○●
3a	●●●●○●		●●●○○●		●●○○○●	●○●○○●
b	●●●●○●		●●●○○●		●●○○○●	●○●○○●
c	●●●●○●		●●●○○●		●●○○○●	●○●○○●
4	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○○	●●○○●●	●●○○○●	●○●○○●
5	●●●●○●		●●●○○○		●●○○○○	●○●○○○
6a		●●●●○○	●●●○○○		●●○○○○	
b		●●●●○○[2]	●●●○○●		●●○○○●	

[1] Jambe de Fer gibt in seiner Grifftabelle die folgende Anweisung: „Vent bien doux. pour le chant de. b. mol. le plus bas ton."

[2] Mersenne gibt diesen Griff zwar für f, doch ist sicher fis gemeint.

	h	c^1	cis^1	d^1	es^1	e^1
1a	●○○○○●	○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
b		○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
c	●○○○○●	○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
2a	●○○○○●	○●○○○●	○○○○○●	○●●●●●		●●●●●○
b	●○○○○●	○●○○○●		○●●●●●		●●●●●○
c	●○○○○●	○●○○○●		○●●●●●		●●●●●○
3a	●○○○○●	○○●●●●		○●●●●●		●●●●●○
b	●○○○○●	○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
c		○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
4	●○○○○●	○●●○○●[3]	○○○○○●	○●●●●●		●●●●●○
5		○●○○○○		●●●●●●		●●●●●○
6a	●○○○○○		○○○○○○[4]	○●●●●●		●●●●●○
b	●○○○○●	○●●○●●		○○●●●●		○●●●●○

	f^1	fis^1	g^1	gis^1	a^1	b^1
1a	●●●●○●		●●●○○●		●●○●●●	●○●●●●
b	●●●●○●		●●●○○●	●●○●○○ ●●ϕ○○●	●●○●●●	●○●●●●
c	●●●●○●	●●●●○●[5]	●●●○○●	●●○●○○ ●●ϕ○○●	●●○●●●	●○●●●●
2a	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○○		●●○●●●	
b	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○○		●●○●●●	●○●●●●
c	●●●●○●		●●●○○○		●●○●●●	●○●●●●
3a	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○●		●●○●●●	●○●●●●
b	●●●●○●		●●●○○●		●●○●●●	●○●●●●
c	●●●●○●		●●●○○●		●●○●●●	●○●●●●
4	●●●●○●	●●●○●ϕ	●●●○○●		●●○●●●[7]	●○●●●●[8]
5	●●●●○●		●●●○○○		●●○●●●	●○●●●●
6a		●●●●○○	●●●○○○		●●○○○○	
b		○●●●○○[6]	○●●○○○		○●●●●●	

[3] Jambe de Fer schreibt „Aucuns laissent cestuy" und bezieht sich dabei auf den Ringfinger der rechten Hand.

[4] Mersenne gibt diesen Griff für f (c), doch ist sicher fis (cis) gemeint.

[5] Agricola gibt hier denselben Griff für g^1 und gis^1 (hier f^1 und fis^1). Wahrscheinlich sollte gis^1, dem gis entsprechend, ●●●●○○ gegriffen werden.

[6] Mersenne gibt diesen Griff für f^1, doch ist sicher fis^1 gemeint.

[7] Jambe de Fer gibt für diese Note den folgenden Hinweis: „Vent doux & bien couvert."

[8] Diese zwei Griffe sind bei Jambe de Fer vertauscht.

	h^1	c^2	d^2	es^2	e^2	f^2
1a	●○○●●●	○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●	●●○○○●	●○○○○●
b		○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●	●●○○○●	●○○○○●
					●●●○○●	
c	●○○●●●	○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●		●○○○○●
2a	●○○●●●	○○○○○●	○●●●●●		●●○○○●	
b	●○○●●●	○○○○○●	○●●●●●		●●○○○●	
c	●○○●●●	○○○○○●	○●●●●●		●●○○○●	●○○○○●
3a	●○○●●●	○○●●●●	○●●●●●		●●○○○●	●○○○○●
b	●○○●●●	○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●	●●○○○●	●○○○○●
c		○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●	●●○○○●	●○○○○●
4	○●○●●●[8]	○○○●●●	○●●○●●			
5		○○○●●●	○●●●●●		●●○○●○	●○○○●○
6a	●○○○○○	○○○○●●[9]	○●●●●●		●●○○●●	
b	○○○●●○	○○○○●○	○○●○●●		○●○○●○	○○○○●○[10]

	fis^2	g^2	a^2	b^2	c^3	d^3
1a		○○●●●●	○●●●●●	●●○○●●	○○●○●●	○●●●●●
b		○○●●●●	○●●●●●	●●○○●●	○○●○●●	○●●●●●
c		○○●●●●	○●●●●●	●●○○●●	○○●○●●	○●●●●●
2a						
b						
c		○○●●●●				
3a		○○●●●●	○●●●●●			
b		○○●●●●				
c		○○●●●●	○●●●●●	●●○○●●		
4						
5		●○●○●○	○●●●●●			
6a	●●●●○○	●●●○○○	●●○●●●			
b		○●●○○○				

[9] Möglicherweise ein Griff für fis^1 (cis^2).
[10] Möglicherweise ein Griff für fis^2.

Die Tabellen II–VI enthalten Schlüsselung, Umfang und Tonart der einzelnen Stimmen für Querflöte. Dadurch soll eine Übersicht über die Anforderungen an die Querflöte in dieser Zeit vermittelt werden.

TABELLE II Pierre Attaingnant, *Chansons musicales à quatre parties*, Paris 1533.

Nr.	fol.	Stück	Superius Schlüssel	Superius Umfang	Contratenor Schlüssel	Contratenor Umfang	Tenor Schlüssel	Tenor Umfang	Bassus Schlüssel	Bassus Umfang	Modus	a = Querflöten b = Blockflöten
1	1v	Per chel viso	c^2	$a-c^2$							d	ab
2	2	Jaymeray qui maymera Gombert	g^2	d^1-f^2							g	a
3	2v	O passi sparsi (Festa)	c^1	$a-e^2$	c^3	$g-a^1$	c^4	$e-f^1$	f^4	$G-a$	a	
4	3v	Or vien ca vien Jannequin	g^2	f^1-f^2	c^2	c^1-b^1	c^3	$g-a^1$	f^3	$c-d^1$	g	
5	4v	Je lay ayme (Certon)	c^1	d^1-d^2	c^2	$g-b^1$	c^3	$f-g^1$	f^3	$G-d^1$	g	a
6	5	De noz deux cueurs (Guyon)	c^1	d^1-d^2	c^3	$e-a^1$	c^4	$d-f^1$	f^4	$A-c^1$	a	b
7	5v	Si par fortune Certon	c^1	d^1-d^2					f^3	$B-d^1$	g	a
8	6	Desir massault Manchicourt	c^1	d^1-d^2							g	a
9	6v	O desloialle dame Bourguignon	c^1	d^1-d^2							G	b
10	7	En espoir davoir Gombert[1]	g^2	d^1-es^2		$g-a^1$		$f-f^1$		$c-d^1$	g	a
11	7v	Aultre que vous de moyne	c^1	c^1-c^2							F	a
12	8	Jay tant souffert (Jacotin)	c^1	d^1-d^2	c^3	$g-g^1$	c^3	$f-g^1$	f^3	$c-c^1$	F	ab
13	8v	Hors envieux retirez Gombert	g^2	e^1-f^2		$a-b^1$		$d-f^1$		$B-d^1$	g	a
14	9	Sur tous regretz Richafort	c^1	c^1-c^2	c^3	$f-f^1$	c^4	$c-es^1$	f^4	$G-b$	a	a
15	9v	Vostre beaulte Lupus	g^2	d^1-g^2							d	ab

16	10	Puis que jay perdu Lupi	c^1	c^1–d^2	c^3	g–g^1	c^3	f–f^1	c^4	A–c^1	G	b
17	10v	Vous lares sil vous plaist Adorno	g^2	d^1–f^2							g	a
18	11v	Mille regretz J. le maire	c^1	c^1–e^2	c^3	a–a^1	c^4	d–e^1	f^4	A–c^1	e	ab
19	11v	Le printemps faict Benedictus	g^2	d^1–g^2							g	a
20	12	Si ung oeuvre parfait Claudin	c^1	d^1–c^2							F	a
21	12v	Faict ou failly Bridam	c^1	d^1–d^2							g	ab
22	13	Eslongne suys de mes amours	c^1	c^1–d^2							G	b
23	13v	Content desir qui cause Claudin	g^2	g^1–f^2	c^2	g–a^1	c^3	f–f^1	f^3	A–c^1	a	ab
24	13v	Vivre ne puys content Claudin	g^2	e^1–e^2	c^2	a–a^1	c^3	g–g^1	f^3	A–c^1	a	ab
25	14	Veu le grief mal Heurteur	g^2	g^1–g^2							d	a
26	14v	Par trop aymer Benedictus	g^2	g^1–g^2							d	a
27	15	La plus gorgiase du monde	$c^2 + c^1$	g–b^1							g	a
28	15v	Changer ne puys Lupi	c^1	c^1–d^2	c^2	g–a^1	c^3	c–g^1	f^3	A–c^1	a	ab
29	16	Souvent amour me livre Heurteur	c^1	d^1–c^2	c^3	f–g^1	c^4	e–d^1	f^4	F–g	F	a
30	16v	Si je ne dors je ne puis vivre Legendre	g^2	f^1–e^2							g	a

[1] Das Stück erscheint in d in Cambrai, Ms 124, fol. 40; die Umfänge der unteren drei Stimmen sind hier transponiert, um mit der oberen Stimme übereinzustimmen.

TABELLE III Pierre Attaingnant, *Vingt et sept chansons musicales a quatre parties,* Paris 1533.

Nr.	fol.	Stück	Superius Schlüssel	Superius Umfang	Contratenor Schlüssel	Contratenor Umfang	Tenor Schlüssel	Tenor Umfang	Bassus Schlüssel	Bassus Umfang	Modus	a = Querflöten b = Blockflöten
1	1v	De vous servir Claudin	c^1	c^1–c^2	c^3	d–f^1	c^4	f–d^1	f^4	G–g	g	ab
2	1v	Mirelaridon don don Heurteur	c^1	c^1–c^2	c^3	f–f^1	c^4	c–d^1	f^4	F–a	F	
3	2v	Parle qui veult Claudin	g^2	f(is)^1–f^2	c^3	h–a^1	c^3	g–g^1	f^3	A–d^1	G	a
4	3	Va mirelidrogue va Passereau	c^1	d^1–b^1	c^3	f–g^1	c^4	f–e^1	f^4	B–b	F	
5	3v	Gentil mareschal	g^2	e^1–g^2	c^2	a–c^2	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	
6	4	Les yeulx bendez Vermont	c^1	d^1–d^2	c^3	f–f^1	c^3	f–f^1	f^3	B–b	F	ab
7	4v	Amours amours Gombert	g^2	d^1–f^2	c^2	g–c^2	c^3	g–f^1	f^3	d–d^1	g	a
8	5	Amour me poingt Claudin	c^1	e^1–c^2	c^3	g–a^1	c^3	g–g^1	f^4	G–a	a	ab
9	5v	Allons ung peu plus avant Heurteur	c^1	c^1–d^2	c^3	e–g^1	c^4	e–c^1	f^4	F–a	F	ab
10	6v	Je ne puis pas Heurteur	c^1	c(is)^1–d^2	c^3	f–g^1	c^4	d–f^1	f^4	G–g	g	ab
11	7	Tous amoureux Passereau	c^1	d^1–c^2	c^3	g–g^1	c^4	d–f^1	f^4	G–b	g	ab
12	7v	Par ung matin Heurteur	c^1	d^1–d^2	c^3	f–a^1	c^4	d–e^1	f^4	G–b	g	ab
13	8	Pren de bon cueur P. de Manchicourt	g^2	f^1–f^2	c^2	a–b^1	c^3	g–g^1	f^3	c–d^1	g	a
14	8v	Hellas amour Heurteur	c^1	d^1–d^2	c^3	g–g^1	c^4	d–e^1	f^4	A–a	a	ab

15	9	Amour me voyant Claudin	c^1	d^1–d^2	c^2	h–a^1	c^3	g–f^1	c^4	c–a	G	ab
16	9v	Jectes moy sur lherbette Lupi	g^2	d^1–g^2	c^3	f–a^1	c^3	d–g^1	c^4	B–f^1	g	a
17	10	Jamais ung cueur	c^1	d^1–d^2	c^3	f–g^1	c^3	g–f^1	c^4	d–d^1	g	ab
18	10v	Troys jeunes bourgeoises Heurteur	c^1	f(is)^1–e^2	c^3	f–a^1	c^4	g–f^1	f^4	G–a	G	b
19	11	Allez souspirs Claudin	c^1	e^1–c^2	c^3	g–g^1	c^4	f–e^1	f^4	A–a	a	b
20	11v	Elle veult donc Claudin	c^1	d^1–d^2	c^3	f–g^1	c^3	f–f^1	f^4	G–b	g	a
21	12	On dit quamour Vermont	c^1	d^1–d^2	c^3	f–g^1	c^3	g–g^1	f^3	B–b	g	ab
22	12v	Voyant souffrir Jacotin	c^1	c^1–c^2	c^3	f–f^1	c^4	e–d^1	f^4	F–g	F	ab
23	13	Hayne et amour Vermont	c^1	d^1–f^2	c^3	f–b^1	c^3	g–g^1	f^3	B–c^1	g	a
24	13v	Pourquoy donc ne frin- guerons / Passereau	g^2	f^1–f^2	c^2	g–b^1	c^3	f–g^1	f^3	c–d^1	g	a
25	14v	Je nen diray mot Passereau	c^1	e^1–d^2	c^3	g–g^1	c^3	e–e^1	f^4	G–g	G	
26	15	Je navoye point Claudin	c^1	f^1–f^2	c^3	b–a^1	c^3	g–e^1	f^4	G–b	g	a
27	15v	Ung petit coup Passereau	c^1	d^1–e^2	c^3	g–a^1	c^4	d–e^1	f^3	c–d^1	G	
28	16v	Si bon amour Jacotin	c^1	e^1–d^2	c^3	f–g^1	c^3	f–f^1	f^4	B–g	F	a

TABELLE IV Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein,* erster Teil, 4. Auflage, Nürnberg 1552.

Nr.	Stück	Discantus Schlüssel	Discantus Umfang	Altus Schlüssel	Altus Umfang	Tenor Schlüssel	Tenor Umfang	Bassus Schlüssel	Bassus Umfang	Modus	Handschriftliche Randbemerkungen T = Tenor, D = Discantus
5	Es dringt doher Thomas Stoltzer	c^1	e^1–f^2	c^3	f–b^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „zwerch peiff“
6	Erweckt hat mir das Herz zu dir / Georg Forster	g^2	d^1–f^2	c^2	f–b^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „zwerch peiff“
8	So ich, Herzlieb nun von dir scheid / Ludwig Senfl	c^1	e^1–f^2	c^3	f–b^1	c^3	f–a^1	f^3	B–d^1	F	T – „zwerch peiff gut“, „gar gut“
14	Ach höchste Zier, auf all mein Gier / Lorenz Lemlin	c^1	c^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „gudt auf peiff u. fleit“
15	Vergangen ist mir Gluck und Heil / Georg Forster	c^1	c^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–f^1	f^3	B–c^1	F	T – „gudt zwerch p und fleit“
16	Ich hab's gewagt / Georg Forster	c^1	c^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „zwerch“
18	Ich stell leicht ab / Wolfgang Grefinger	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „zwerch p“
19	Ohn Ehr und Gunst / Georg Forster	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „gar das gut“, „zwerch pfeiff“
21	Gar wunderlich schickt sich	c^1	c^1–c^2	c^3	f–g^1	c^3	f–f^1	f^3	B–c^1	F	T – „gut zwerch peiff“
24	Was wird es doch des Wunders noch / Ludwig Senfl	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–d^1	F	T – „gar gut“, „zwerch peyf“
26	Merk Scheidens Klag / Georg Blanckmüller	c^1	c^1–d^2	c^3	d–a^1	c^3	f–a^1	f^3	A–c^1	d	T – „das gar gut“, „zwerch peiff“
27	Ein Bäumlein zart / Lorenz Lemlin	c^1	d^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	f–a^1	f^3	G–a	d	T – „gut zwerch p“
41	Gluck mit der Zeit / Martin Wolff	c^1	c^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^4	F–c^1	F	D – „gut flöt“; T – „das gut“, „fleidt gar gut“

42	Willig und treu / Georg Forster	c^1	e^1–c^2	c^3	a–f^1	c^4	f–d^1	f^4	F–g	F	D – „gut zwerch“
51	Mag ich Unglück nit widerstahn / Caspar Bohemus	c^1	b–d^2	c^3	d–g^1	c^4	c–f^1	f^3	F–c^1	F	T – „gudt zwerch pfeyf“
53	Vergebens ist all Müeh und Kost	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^4	f–f^1	f^4	F–c^1	F	D – „gut sackpfeiff“
68	Freundlicher Gruß mit Püß	c^1	d^1–e^2	c^3	g–a^1	c^3	g–f^1	f^3	c–d^1	C	D – „gut pfeiffen in Gras [?]“
72	Unfall will jetzund haben Recht / Martin Wolff	c^1	d^1–e^2	c^3	f–g^1	c^3	g–f^1	f^4	G–a	C	T – „gut zwerch“
77	Freundlicher Gruß zu aller Stund	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	c–e^1	f^4	G–a	G	T – „gut leyren“
97	Ach Lieb mit Leid / Paul Hofhaimer	c^1	c^1–d^2	c^3	d–a^1	c^4	e–f^1	f^4	A–a	a	T – „das gut“, „zwerch pfeiff“
102	Mag ich Unglück nit widerstahn / Ludwig Senfl	c^1	c^1–e^2	c^3	e–a^1	c^4	e–e^1	f^4	A–a	a	T – „gut zwerch“
105	Mein Fleiß und Müeh / Ludwig Senfl	c^1	g^1–e^2	c^2	g–a^1	c^3	a–g^1	f^3	A–a	a	T – „gut zwerch“
107	Ehrnwert auf Erd	c^1	e^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	G–b	g	T – „gut fleid“
108	O weiblich Art / Heinrich Isaac	c^1	d^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–d^1	g	T – „gudt fleidt“
109	Nie größer Lieb / Erasmus Lapicida	c^1	c^1–f^2	c^3	e–b^1	c^3	f–g^1	f^3	A–d^1	g	T – „gut fleidt“
112	Ernstliche Klag / Lorenz Lemlin	c^1	d^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	g–g^1	f^4	G–d^1	g	T – „das gut zwerch“
116	Ich gewahrt's noch gut / Lorenz Lemlin	c^1	c^1–c^2	c^3	f–g^1	c^4	d–d^1	f^4	G–a	g	T – „fleidt“
121	Ich reu und klag / Georg Brack	c^1	d^1–d^2	c^3	f–b^1	c^3	f–g^1	f^4	G–b	g	T – „gar gut“, „gut fleidt“
125	Mit Willen gern	c^1	c^1–e^2	c^4	d–g^1	c^4	d–f^1	f^4	A–c^1	d	T – „gut zwerch peiff“
130	So wünsch ich ihr ein gute Nacht	c^1	c^1–d^2	c^4	d–g^1	c^4	d–f^1	f^4	G–a	d	T – „gut zwerch pfeiff auf ein ander Gardung“

TABELLE V

Nr.	Komponist/Stück	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Modus	Bemerkungen
1	FRANCESCO CORTECCIA: Chi ne l'ha tolta ohyme?	c^1	d′–d″	c^1	c′–d″	c^3	c′–a′			g	traversa
2	GIOVANNI GABRIELI: Beati Omnes	c^1	d′–es″	c^2	g–c″	c^3	g–a′	f^3	B–es′	g	Praetorius, III, 156
3	HANS LEO HASSLER: Venite, Exultemus Domino	c^1	f(is)′–f″	c^2	b–c″	c^3	g–g′	f^3	B–d′	g	Praetorius, III, 156
4	HENRY LE JEUNE: Air de Cours	g^2	g′–a″	c^2	e′–d″	c^3	a–a′	f^3	c–c′	C	Mersenne, 244, „pour les Flustes d'Allemand"
5	SEBASTIAN KNÜPFER: Ach Herr, strafe mich nicht	g^2	es′–g″	g^2	g–c″					c	Traverso I & II
6	ORLANDO DI LASSO: In convertendo	g^2	a′–g″	c^2	d′–c″	c^3	g–a′			g	Praetorius, III, 153
7	Laudate	c^1	d′–f″	c^1	d′–d″					g	Praetorius, III, 153 2 Querflöten od. Diskantgeigen od. Cornetten
8	Quo properas	c^1	d′–e″							G	Praetorius, III, 154, Fiffaro
9	CLAUDIO MERULO: Cantate Domino	c^1	d′–es″	c^1	d′–e″	c^2	g–c″	c^3	f–a′	g	Praetorius, III, 156
10	Magnum Hereditatis Mysterium	c^1	f(is)′–es″	c^2	a–b′	c^3	g–g′	f^3	B–d′	g	Praetorius, III, 156
11	CLAUDIO MONTEVERDI: A Quest'olmo	g^2	g′–e″	g^2	c′–c″					C	Flautino o Fifara
12	Quia Respexit	g^2	g′–f″	g^2	g′–g″					g	Fifara I, Pifara II
13	MORITZ LANDGRAF VON HESSEN: Lobet den Herren	c^1	c′–es″	c^2	g–c″					F	2. Choro: 2. und 3. Stimmen
14	MICHAEL PRAETORIUS: Als der gütige Gott	c^1	c′–f″	c^3	g–a′	c^4	c–es′	f^4	D–a	F	„Man kann aber anstatt der Lauten ... die Block- oder Querflöten ... gebrauchen."

15	Christ unser Herr zum Jordan kam	c^2	a–a′							d	1. Chor. Instrum.: Violino/Fiffaro/Violbracio/Fagotto
16	Erhalt uns Herr bei deinem Wort	g^2	e′–f″ (Voce)	g^2	d′–a″	c^2	g–c″	f^3	B–d′ (Fagotto vel Voce)	g	1. Chorus di Fiffari, vel Violini, vel Cornetti muti
		g^2	e′–f″								3. Chorus, 1. Stimme: Voce et Violino vel Fiffari
17	Herr Christ der einig Gottes Sohn	c^3	c′–a′	c^4	f–f′					F	2. oder 3. Stimme „wie in einem Englischen Consort“
18	In dich hab ich gehofft Herr	g^2	fis′–e″							G	Querflöte
19	Jesaia dem Propheten	g^2	d′–g″ (Voce)	c^3	a–a′	c^4	d–e′	f^3	G–d′ (Voce vel Fagotto)	F	1. Choro di Fiffari
20	Lob sei dem allmächtigen Gott	c^3	a–a″							F	Chorus vocalis vel Voce/Fiffaro/Cornettini Oktava/Violone
21	Wenn wir in höchsten Nöten sein	c^3	g–a′	c^4	c–e′					F	Flauto vel Fiffari
22	JOHANN HERMANN SCHEIN:										
	Also heilig ist der Tag	c^1	d′–f″							g	Canto II (traversa)
23	Mach dich auf, werde Licht	c^1	f′–f″							g	Canto II (voce e traversa)
24	O Maria, gebenedeit bist du	c^1	c′–f″							F	Traversa. Canto II
25	Selig sind, die da geistlich arm sind	c^1	d′–es″							g	Canto II (voce e traversa)
26	Siehe, das ist mein Knecht	c^1	b–f″							g	Canto II (traversa)
27	Uns ist ein Kind geboren	c^1	c′–f″							g	Traversa. Canto II
28	Vater unser		c′–d″							g?	Canto II. Traversa Cornetto e Voce. Es erscheint in f in der modernen Ausgabe, wurde aber höchstwahrscheinlich von g transponiert.

TABELLE V (Fortsetzung)

Nr.	Komponist/Stück	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Modus	Bemerkungen
29	HEINRICH SCHÜTZ: Anima mea liquefacta est		c′–es″		a–es″					d	Fiffaro I & II oder Cornettino I & II
29a	Secunda pars: Aduro vos, filiae Jerusalem		a–es″		h–es″					d	Fiffaro I & II oder Cornettino I & II
30	Der 133. Psalm	c^1	a–g″							g	2. Stimme: Violino o Traversa
31	Jauchzet dem Herrn	c^1	c′–e″	c^1	d′–d″					G	Traversa e Cornetto
32	Veni, Sancte Spiritus	c^2	d′–e″							G	2. Stimme: Traversa o Cornetto
33	AURELIO VIRGILIANO: Ricercar facile (1)	c^1	g–f″							d	Flauto: Cornetto: Violino: Traversa: e simili
34	Ricercata (4)	c^1	d–e″							C	Cornetto; Violino; Traversa; et altri instrumenti
35	Ricercata (6)	c^1+c^4	d–d″							g	Traversa; Violino; Cornetto; et altri instrumenti
36	Ricercata (7)	c^1	a–g″							g	Flauto: Cornetto: Violino: Traversa: e simili in Battaglia
37	Ricercata (8)	c^1	a–e″							d	come di sopra
38	Ricercata (9)	c^1	a–g″							d	come di sopra
39	Ricercata (10)	c^1	a–g″							C	come di sopra
40	Ricercata (12)	c^1+c^4	f–f″							g	Flauto: Cornetto: Violino: Traversa: e simili
41	Ricercata (14)	c^1	a–g″							d	Flauto: Cornetto: Violino: Traversa: e simili
42	Ricercata (16)	c^1+c^4	d–d″							g	Cornetto: Violino: Traversa: e simili

TABELLE VI Englische „Consort Music"

A) Sir William Leighton, *The Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule*, London 1614.

Nr.	Stück	Altus Schlüssel	Altus Umfang	Tenor Schlüssel	Tenor Umfang	Modus
1	O Loving God and Father Dear Sir William Leighton	c^2	$h–a^1$	c^3	$g–e^1$	G
2	Come Let Us Sing to God Sir William Leighton	c^2	$h–g^1$	c^3	$fis–e^1$	G
3	My Soul Doth Long Sir William Leighton	c^1	$c^1–d^2$	c^3	$a–a^1$	C
4	In Thee O Lord I Put My Trust Sir William Leighton	c^1	$d^1–c^2$	c^2	$g–g^1$	C
5	Thou Art My God Sir William Leighton	c^1	$e^1–c^2$	c^3	$h–g^1$	C
6	Almighty God Sir William Leighton	c^2	$d^1–a^1$	c^4	$g–fis^1$	G
7	I Cannot Lord Excuse My Sin Sir William Leighton	c^2	$a–a^1$	c^4	$f–e^1$	d
8	O Lord Thy Name's Sir William Leighton	c^2	$h–a^1$	c^3	$g–e^1$	G
9	An Heart That's Broken John Dowland	c^3	$g–a^1$	c^3	$f–f^1$	g
10	Thou God of Might John Milton	c^1	$d–es^2$	c^3	$fis–g^1$	g
11	Yield Unto God Robert Johnson	c^2	$c^1–a^1$	c^3	$f–e^1$	g
12	Almighty God Thomas Ford	c^2	$g–b^1$	c^3	$f–f^1$	g
13	Alas that I Have Offended Ever Edmond Hooper	c^3	$cis^1–a^1$	c^4	$d–fis^1$	d
14	O God to Whom All Hearts Robert Kindersley	c^3	$a–a^1$	c^4	$fis–f^1$	g
15	Almighty Lord and God of Love Nathaniel Giles	c^3	$a–g^1$	c^4	$d–c^1$	d
16	I'll Lie Me Down to Sleep John Coperario	c^2	$g–a^1$	c^3	$e–e^1$	G
17	Attend Unto My Tears O Lord John Bull	c^3	$gis–a^1$	c^4	$c–e^1$	a
18	In the Departure of the Lord John Bull	c^3	$a–a^1$	c^4	$c–e^1$	a

TABELLE VI (Fortsetzung)

B) Thomas Morley, *The First Book of Consort Lessons*, London 1599 & 1611.

Nr.	Stück	Schlüssel	Umfang	Modus
1	The Quadro Pavin (Allison)	c^2	$h-a^1$	G
2	Galliard to the Quadro Pavin (Allison)	c^2	$h-a^1$	G
3	De la Tromba Pavin (Allison?)	c^3	$g-a^1$	F
4	Captain Pipers Pavin (Dowland?)	c^2	$g-b^1$	g
5	Galliard to Captaine Pipers Pavin (Dowland?)	c^3	$f-g^1$	g
6	Galliard Can She Excuse (Dowland?)	c^2	$g-d^2$	g
7	Lachrimae Pavin (Dowland?)	c^2	$a-c^2$	d
8	Phillips Pavin (Phillips?)	c^2	$f-c^2$	G
9	Galliard to Phillips Pavin (Phillips?)	c^2	$a-d^2$	G
10	The Frog Galliard (Morley?)	c^2	$g-h^1$	G
11	Allison's Knell (Allison)	c^2	$g-c^2$	a/C
12	Goe from my Window (Allison)	c^2	$g-c^2$	C
13	In Nomine Pavin (Strogers?)	c^2	$g-a^1$	C
14	My Lord of Oxenfords Maske (Byrd?)	c^3	$h-g^1$	G
15	Mounsiers Almaine (Byrd?)	c^2	$h-g^1$	G
16	Michills Galliard	c^2	$h-b^1$	g
17	Joyne Hands (Morley)	g^2	d^1-g^2	G
18	Balowe (Morley?)	c^3	$g-f^1$	G
19	O Mistresse Mine (Morley?)	c^3	$h-g^1$	G
20	Sola Soleta (Morley?)	c^2	c^1-c^2	F
21	Lavolto (Morley?)	c^2	$a-h^1$	C
22	La Coranto (Morley?)	c^2	c^1-c^2	d
23	The Lord Souches Maske (Morley?)	c^2	$g-a^1$	C
24	The Batchelars Delight (Allison)	c^3	$g-a^1$	C
25	Response Pavin (Allison)	c^3	$g-a^1$	G

TABELLE VI (Fortsetzung)

C) Phillip Rosseter, *Lessons for Consort*, London 1609.

Nr.	Stück	Schlüssel	Umfang	Modus
1	Captaine *Lesters* Galliard / Philip Rosseter	c^2	c^1–c^2	d
2	Pavin / Phillip Rosseter	c^2	a–b^1	d
3	*Pranells* Pavin / Anthonie Holborne	c^3	a–a^1	d
4	Galliard to *Pranells* Pavin / John Baxter	c^2	cis^1–c^2	d
5	Now is the Month of May / Thomas Morley	c^2	a–a^1	G
6	The Sacred end Pavin / Thomas Morley	c^3	d–b^1	g
7	Galliard to the Sacred end / John Baxter	c^2	b–d^2	g
8	ohne Titel / Thomas Lupo	c^2	g–f^1	g
9	Southernes Pavin / Thomas Morley	c^2	a–c^2	F
10	*Infernum* / Anthony Holborne	c^2	b–c^2	g
11	*Spere* / Anthonie Holborne	c^2	c^1–d^2	d
12	Millicent Pavin / Richard Allison	c^2	a–c^2	C
13	Millicent Galliard / Richard Allison	c^2	b–c^2	C
14	Cepida Pavin / John Farmer	c^3	fis–g^1	G
15	Cepida Galliard	c^3	g–a^1	G
16	Alieta Vita / Incertus (Gastoldi)	c^2	a–a^1	G
17	Galliard to *de la Tromba* / Richard Allison	c^2	a–c^2	F
18	Labergere / Incertus	c^2	g–a^1	g
19	The Queenes Pavin / Anthonie Holborne	c^2	g–a^1	G
20	Move now / D. Campion	c^2	h–g^1	G
21	Galliard to the Knell / Richard Allison	c^2	g–d^2	G
22	ohne Titel / Thomas Lupo	c^2	gis–g^1	G
23	Barrow *Faustus* Dreame / Edmond Kete	c^2	c^1–a^1	d
24	A Jigge / Philip Rosseter	c^2	c^1–f^1	g
25	Mall Simmes / Incertus	c^2	b–d^1	g

TABELLE VI (Fortsetzung)

D) *The Walsingham Consort Books*

Nr.	Stück	Schlüssel	Umfang	Modus
1	The Lady Frances Sidney Goodmorowe / Richard Allison	c^3	$f–b^1$	F
2	Sir Frances Walsinghams Goodnight / Daniell Bachiler	c^3	$g–a^1$	F
3	Sr Frances Walsinghams Goodmorowe / Daniell Bachiler	c^3	$f–c^2$	g
4	The Lady Frances Sidneys Goodnight / Mr Richard Allison	c^3	$d–c^2$	d
5	The Lady Frances Sidneys Felicitye / Daniell Bachiler	c^3	$fis–g^1$	G
6	Mr Allisons Sharp Paven	c^2	$h–c^2$	G
7	Phillips Paven	c^2	$g–c^2$	G
8	The Lady Walsinghams Conceite / Da. Bachiler	c^3	$g–g^1$	G
9	Delight Paven / Jhon Johnsonne	c^3	$g–a^1$	g
10	Daniell's Triall / Daniell Bachiler	c^3	$f–g^1$	g
11	Paven Dolorosa	c^2	$a–a^1$	d
12	Mr Allisons Knell	c^2	$g–c^2$	a
13	The Bachilers Delight / Richard Allison	c^3	$g–a^1$	C
14	Daniells Allmayn / Da. Bachiler	c^3	$g–a^1$	C
15	The Widowes Mite / Da. B(achiler)	c^3	$f–a^1$	F
16	Mr Allisons Almayn / R(ichard) A(llison)	c^2	$h–c^2$	C
17	Squires Galliard	c^3	$g–as^1$	c
18	The Lady Frances Sidneys Almayn / Mr Ric(hard) Allison	c^2	$g–c^2$	G
19	The Queens Daunce	c^3	$g–a^1$	g
20	The Battell Paven	c^3	$g–a^1$	G
21	Proveribus	c^3	$g–a^1$	G
22	The Spanish measure			
23	La vecchia	c^3	$h–g^1$	G
24	The Flatt Paven	c^3	$h–g^1$	g
25	Passingmeasures Paven	—	—	—
26	Passingmeasures Galliard	—	—	—
27	The Voyce	c^3	$h–a^1$	d/F
28	Primero			
29	The Quadro Paven	c^2	$h–a^1$	G
30	The Quadro Galliard / Set by Mr Ric(hard) Allison	c^2	$h–a^1$	G
31	Mr Marchante Paven	c^3	$c^1–a^1$	C/G
32	In Pescod Tyme	—	—	—
33	Go from my Wyndoe / Set by Mr Allison	c^3	$g–c^2$	C
34	A Paven of Mr Byrdes	c^3	$g–a^1$	c

UNTERSUCHUNGEN ZUR HISTORISCHEN AUFFASSUNG DES VIBRATOS AUF BLASINSTRUMENTEN

VON BRUCE DICKEY

Einleitung
I. Einige Fragen zur Terminologie
Tremolo
Trillo
Bebung
Vibration
Bezeichnungen für das Finger-Vibrato
II. Das Finger-Vibrato
Das Finger-Tremolo (um 1500–1700)
Das Finger-Vibrato als selbständige Verzierung (1700–1800)
Die Technik
Die Geschwindigkeit bei der Ausführung
Die Anwendung in der Musik
Das Finger-Vibrato als Alternative zum Atem-Vibrato (um 1800–1840)
III. Das Atem-Vibrato
Das Vibrato im 16. Jahrhundert
Das Vibrato im 17. Jahrhundert
Das Vibrato im 18. Jahrhundert
Nachwort

EINLEITUNG

Der Gegenstand des Vibratos ist ein schwieriger Themenkreis. *Vibrato* selbst steht für einen unübersichtlichen Komplex von Begriffen, dessen Abgrenzungen umstritten sind. Wir verwenden den Terminus oft so, als bedeute er etwas Genaues, doch es besteht die Tendenz, daß der Umfang der darauf bezogenen Techniken je nach Geschmack und Erfahrungen des Schreibers kleiner oder größer ist. In dieser Situation möchte man alle subjektiven Kriterien weglassen und eine allgemeingültige, präzise Definition des Vibrato-Begriffes finden. Doch sie muß letztlich subjektiv bleiben, weil musikalische Phänomene wahrnehmbar und nicht nur physikalischer Natur sind.

Angesichts der Schwierigkeit, eine solche Definition aufzustellen, haben wir in dieser Studie *Vibrato* nicht als technischen Begriff gebraucht. Oder, anders, wir haben nicht versucht, seine Abgrenzungen genau zu fixieren. Wir setzen jedoch voraus, daß unter *Vibrato* etwas allgemein Bekanntes verstanden wird. Für die Zielsetzung dieser Studie war es sinnvoll, *Vibrato* zu einem so allgemeinen Begriff zu machen, daß wir alle Techniken besprechen können, die zu ihm in irgendeiner entfernten oder umstrittenen Beziehung stehen.

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, das ganze Spektrum der bestehenden Quellen zur Verwendung des Vibratos auf Blasinstrumenten vom frühen 16. Jahrhundert bis etwa 1830 zu umreißen. Die Abgrenzung der Zeitspanne beruht einerseits auf Informationen über die Technik auf Blasinstrumenten aus theoretischen Quellen und Lehrbüchern nach 1500 und andererseits auf der Erfindung der Böhm-Flöte um 1830, einem wichtigen Wendepunkt in der Geschichte des Instrumentenbaus und damit auch der Spieltechniken; in mancher Hinsicht der Beginn des modernen Zeitalters für das Spiel auf Holzblasinstrumenten.

Die Beobachtungen und Ergebnisse dieser Studie sind lediglich ein Umriß des Problemkreises, der durch genauere Untersuchungen weiterer Quellen zum Blasinstrumentenspiel sowie zum Spiel auf Streichinstrumenten und zur Gesangspraxis zu ergänzen ist. Beide, Streicher und Sänger, waren in vielen Fragen der Aufführungspraxis Vorbild für die Bläser, so auch im Gebrauch des Vibratos. Für eine gründliche Untersuchung des Phänomens *Vibrato* auf Blasinstrumenten ist ein sorgfältiges Prüfen auch dieser Quellen unumgänglich. Aus praktischen Gründen erwies es sich hier als notwendig, die Zitate aus Quellen zum Streichinstrumentenspiel und zum Gesang auf jene Fälle zu beschränken, wo es die Verständlichkeit einer Bläserquelle erfordert.

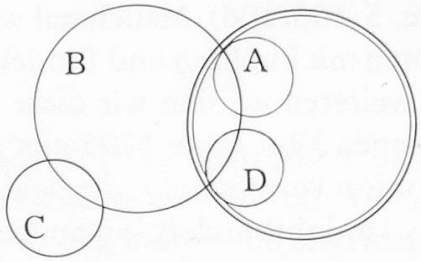
Neben den Definitionsproblemen haben sich während dieser Arbeit zwei hauptsächliche Schwierigkeiten ergeben: 1. die Vielzahl der historischen Bezeichnungen unter dem Oberbegriff *Vibrato* und 2. der enorme Umfang des zu bearbeitenden Quellenmaterials.

Um die rein terminologischen Fragen von denjenigen zu trennen, die mit dem Begriffsinhalt zu tun haben, wurde im I. Kapitel eine kurze historische Untersuchung der Begriffe vorgenommen. Doch ist sie nicht als spezifisch-terminologische Analyse zu verstehen, sondern lediglich als Grundlage für die folgende Diskussion.

Wegen des umfangreichen Quellenmaterials, das noch zu überprüfen wäre, muß dies als ein erster, vorsichtiger Versuch angesehen werden. Trotz einiger indirekter Hinweise in Werken allgemeinen Inhalts ist der historische Aspekt des Vibratos auf Blasinstrumenten von der Sekundärliteratur sozusagen unberührt geblieben. Daher wurden hier ausschließlich Primärquellen berücksichtigt: verschiedenste theoretische und pädagogische Werke. Thomas Warner erwähnt in seiner *Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600–1830* 188 Lehrbücher für Traversflöte, 134 für Blockflöte oder Flageolett, 51 für Oboe, 37 für Fagott und 65 für Klarinette.[1] Daraus und aus weiteren theoretischen Büchern des 16. und 17. Jahrhunderts wählten wir zunächst 73 Quellen aus, vor allem unter dem Aspekt ihrer Zugänglichkeit, aber auch der möglichst angemessenen Verteilung nach Ländern und Instrumenten. Diese Quellen wurden nach Hinweisen auf Vibrato-Techniken untersucht. Alle gesichteten Quellen sind im Quellenverzeichnis, unten, 115, verzeichnet. Diejenigen, die Material zum Gebrauch des Vibratos auf Blasinstrumenten enthalten, sind durch zwei Sternchen gekennzeichnet (**).

[1] Thomas Warner, *An Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600–1830*, Detroit 1966 (*Detroit Studies in Music Bibliography* 11).

Es wird unsere Diskussion über das Vibrato wesentlich erleichtern, wenn wir gleich zu Beginn einige terminologische Probleme dieses Gegenstandes vorwegnehmen. Sie entstanden teilweise dadurch, daß der Begriff (oder der Begriffs-Komplex), für den wir *Vibrato* verwenden, in der Zeit, mit der wir uns beschäftigen, nicht in einem einzigen Wort ausgedrückt wurde. So gibt es in den gesichteten Quellen etwa 20 verschiedene Bezeichnungen, die in irgend einer Weise das berühren, was wir unter *Vibrato* verstehen. Die Kompliziertheit des Problems mag die folgende einfache Zeichnung zeigen, die einige mögliche Beziehungen zwischen diesen Begriffen darstellt:



Die Zeichnung illustriert in etwa die Beziehungen zwischen den Begriffen *Vibrato* (Doppelkreis), *flattement* (A), *tremolo* (B), *trillo* (C) und *tremblement flexible* (D). *Flattement* und *tremblement flexible* sind ganz im *Vibrato* enthalten, decken sich aber untereinander nicht. Beide haben einiges gemeinsam mit *tremolo*, das jedoch seinerseits ein weites Feld außerhalb des Begriffes *Vibrato* umfaßt und dort teilweise mit dem Begriff des *trillo* zusammentrifft. Unsere Zeichnung neigt jedoch dazu, das Problem allzusehr zu vereinfachen, indem sie die Begriffe als statische und eindimensionale Phänomene darstellt. Doch befindet sich jeder einzelne Begriff in einer sich ständig verändernden Beziehung zu dem dargestellten Bereich. Um diese terminologischen Verstrickungen zu vereinfachen und den Weg für eine verständliche Diskussion zu ebnen, müssen wir zuerst einige Begriffe genauer betrachten, und zwar diese selbst und nicht die damit verbundenen Techniken. Wir werden keinen einzigen Begriff zu definieren versuchen, es sei denn, daß er schon dadurch definiert wird, daß wir seine Wechselbeziehungen zu den verschiedenen Effekt-Inhalten untersuchen.

Tremolo

Die Bezeichnung *tremolo* findet sich im frühen 16. Jahrhundert und bezeichnet eine Verzierung, die aus einem Fluktuieren zwischen zwei Tonhöhen besteht. Die Größe des Intervalls kann auf Holzblasinstrumenten zwischen einer kleinen Terz und einem Bruchteil einer Sekunde variieren.[2] Auf Tasteninstrumenten wird damit häufig ein Triller mit der oberen oder unteren Wechselnote bezeichnet.[3] Obwohl

[2] Sylvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535. Unter *vox tremula* siehe auch Hieronymus Cardanus, *De musica*, 1546.

[3] Girolamo Diruta, *Il transilvano*, Venedig 1593, 10/11, Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 3, Wolfenbüttel 1619, 235/236.

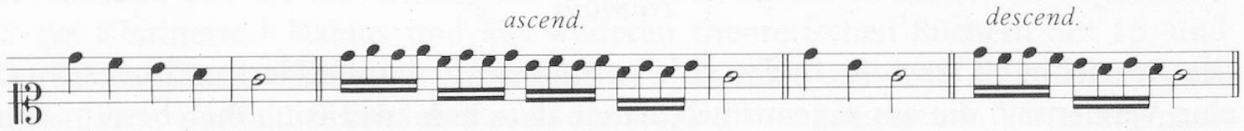
diese Bedeutung bis ins 17. Jahrhundert hinein galt[4], verstand man nach etwa 1600 unter *tremolo* doch meist eine Gruppe von Tonwiederholungen, die mit einem Bindebogen (später auch mit Punkten) gekennzeichnet wurden[5]:

Die Ausführung durch Singstimme oder auf Blasinstrumenten kennen wir nicht genau; auf den Streichinstrumenten jedoch wurden die Töne auf einem Bogenstrich mit je eigenem Impuls gespielt. *Tremolo* oder *tremolo con l'arco* finden sich in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts häufig über Gruppen von Tonwiederholungen (dazu die Beispiele, S. 105/106). Manchmal werden die einzelnen wiederholten Töne durch lange Noten mit Punkten und Bindebogen oder mit der Bezeichnung *tremolo* ersetzt. (Im weiteren werden wir diese Einzelton-Verzierung „Tonwiederholungs-Tremolo" nennen.) Im Jahre 1705 gibt Brossard in seinem *Dictionnaire de Musique* eine Definition von *tremolo*, die beide Bedeutungen (Tonwiederholungen und Triller) bis ins 18. Jahrhundert hinein bestätigt:

> „*Tremolo*, ou *Tremulo*, n'est pas un trop bon mot Italien, et *Tremolante*, ou *Tremante* seroient bien meilleurs. Cependant l'usage fait qu'on le trouve tres-souvent, ou entier, ou en abregé *Trem.* pour avertir sur tout ceux qui joüent des Instruments à Archet de faire sur le même degré plusieurs Notes d'un seul coup d'Archet, comme pour imiter le Tremblant de l'Orgue. Cela se marque aussi fort souvent pour les Voix, nous avons un excellent exemple de l'un et de l'autre dans les *Trembleurs* de l'Opera d'Isis de Monsieur de Lully.
> On trouve aussi quelque fois le mot *Tremolo* et son diminutif *Tremoletto* pour signifier ce que nos Français apellent, quoyqu'assez improprement, *Cadence*, et qu'on devroit nommer *Tremblement*."[6]

Johann Walter stützt sich in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1732 ganz auf Brossard:

> „*Tremolo* oder *Tremulo* [ital] und abbrevirt. *Trem.* bedeutet, daß auf besaiteten und mit Bogen zu tractirenden Instrumenten, viele in einerley Tone vorkommende Noten, mit einem zitternden Striche absolvirt werden sollen, um den Orgel-Tremulanten zu imitieren; manchmal aber auch, nebst seinem Diminutivo *Tremoletto*, ein Trillo. s. Brossards *Diction.* Printz in seinem *Compendio Musicae Signatoriae & modulatoriae vocalis*, hat p. 47. dieses: Tremolo ist ein scharffes Zittern der Stimme über einer größern Note, so den nächsten Clavem mit berühret; und giebt davon das Tab. XXII. Fig. 1. befindliche Exempel:"[7]



[4] Gebrandt van Blanckenburgh, *Onderwyzinge Hoemen alle de Toonen en halve Toonen*, Amsterdam 1654.

[5] Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi*, Mailand 1620, 1. Dieses Beispiel wird im III. Kapitel, Seite 105, besprochen und vollständig wiedergegeben.

[6] Sebastian de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 1705, Faks., Hilversum 1965.

[7] Johann G. Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, 614 und Tabelle XXII im nicht paginierten Anhang. Faks., Kassel-Basel 1953.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war eine neue Bedeutung des Wortes *tremolo* üblich. Geminiani braucht beide Begriffe, *tremolo* und *close shake,* um auf der Geige ein Vibrato der linken Hand anzuzeigen:

„To perform it, you must press the finger strongly upon the String of the instrument, and move the wrist in and out slowly and equally."[8]

Leopold Mozart beschreibt dieselbe Technik unter *tremulo.*[9]

Etwa zur selben Zeit, wie diese neue Bedeutung bei den Streichern üblich wurde, tauchte der Begriff *tremolo* zum ersten Mal in Zusammenhang mit einem Atem-Vibrato auf der Flöte auf.[10]

Trillo

Wir müssen hier auch den Begriff *trillo* besprechen, da seine Beziehung zu *tremolo* eher verwirrend ist. *Trillo* erscheint erstmals um 1600 und bedeutet gelegentlich einen Triller mit der oberen Wechselnote[11], im allgemeinen jedoch eine vokale Verzierung, die aus raschen Tonwiederholungen besteht.[12] Sänger führten diese Artikulation durch ein „Schlagen in der Kehle" (*ribattuto di gola*) aus, und von dem Trompeter Fantini (1638)[13] wissen wir, daß eine ähnliche Technik auch von Bläsern angewendet wurde. Mißverständnisse zwischen *tremolo* und *trillo* können einerseits dadurch entstehen, daß sie, wenn sie ausgeschrieben sind (Tonwiederholungen mit Bindebogen), ähnlich aussehen und andererseits durch die doppelte Bedeutung der in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts gebräuchlichen Abkürzungen „t" und „tr".

[8] Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin,* London [1747], 8.

[9] Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violin-schule,* Wien 1756, 238/239.

[10] Charles Delusse, *L'Art de la flute traversière,* Paris [1761], 9.

[11] Siehe zum Beispiel Emilio del Cavalieri, Vorrede zur *Rappresentazione di anima e di corpo,* Rom 1600, und Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale,* 1677, fol. 47.

[12] Für eine Beschreibung des *trillo* in diesem Sinne siehe vor allem im Vorwort von Giulio Caccini, *Le nuove musiche,* 1602, sowie auch M. Praetorius, op. cit., 237/238, F. Rognoni, op. cit., 1, und Christoph Bernhard, *Von der Singe-kunst,* [1649?], § 12, in Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens,* Leipzig 1926, 32/33.

[13] Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba,* Frankfurt 1638, Vorwort.

Bebung

Bebung bezieht sich bei den Holzblasinstrumenten sowohl auf das Finger-Vibrato als auch auf die verschiedenen Effekte des Atem-Vibratos, was etwas verwirrend sein kann. Quantz versteht darunter das Finger-Vibrato.[14] Diesem Gebrauch folgen auch spätere Schriften.[15] Quantz beschreibt auch eine Art von „Tonwiederholungs-Tremolo". Während er es nicht näher bezeichnet, wird diese Technik später *Bebung* genannt.[16] Nachdem das Atem-Vibrato zu Beginn des 19. Jahrhunderts üblicher wurde (es hatte sich wahrscheinlich aus diesem „Tonwiederholungs-Tremolo" entwickelt), bezog sich der Begriff *Bebung* mehr und mehr auf die Atemtechnik. Der Hinweis von Tromlitz, man solle die *Bebung* nicht mit dem Atem machen, zeigt, daß dieser Gebrauch bereits ziemlich verbreitet war.[17] 1826 verwendet Fürstenau diese Bezeichnung nur noch für das Atem-Vibrato, für das Finger-Vibrato den neuen Begriff *Klopfen*.[18]

Vibration

Diese Bezeichnung wurde in den frühen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in England sowohl für das Finger-Vibrato (somit die älteren Begriffe *sweetening* und *close shake* ersetzend) als auch für das Atem-Vibrato üblich.[19]

[14] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, 140.

[15] Siehe zum Beispiel Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, Leipzig 1791, 239/240, und Andreas Dauscher, *Kleines Handbuch der Musiklehre*, Kempton 1801, 98.

[16] Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle 1795, 118, und August Eberhard Müller, *Elementarbuch für Flötenspieler*, Leipzig [1815], 31.

[17] Tromlitz, op. cit., 239/240.

[18] Anton Bernard Fürstenau, *Flöten-Schule*, Leipzig [1826], 79.

[19] Siehe zum Beispiel die Veröffentlichungen von Charles Nicholson sowie seine *A School for the Flute*, New York 1836, 71, Charles Weiss, *A New Methodical Instruction Book for the Flute*, London [um 1821], 61, James Alexander, *Complete Preceptor for the Flute*, London [um 1821], 22, und Thomas Lindsay, *The Elements of Flute-playing*, London [1828], 30/31.

Im 18. Jahrhundert wurden viele Bezeichnungen verwendet, die sich eindeutig auf das Finger-Vibrato beziehen (Beschreibung siehe Seite 92). Wir können unseren Fragenkomplex vereinfachen, indem wir diese ausschließlich das Finger-Vibrato bezeichnenden Begriffe in einer eigenen Gruppe zusammenfassen.

In Frankreich wurde das Finger-Vibrato fast immer *flattement* genannt, gelegentlich *tremblement mineur.*[20] In England war die gebräuchliche Bezeichnung *sweetening,* obwohl Prelleur dafür *beat* oder *open shake* verwendet.[21] Beim letzteren hatte sich Prelleur wahrscheinlich geirrt, denn diese Bezeichnung wurde von der Streichertechnik übernommen (siehe zum Beispiel Geminiani, *The Art of Playing on the Violin,* 1751, 8), wo sich *close shake* auf ein Vibrato mit der linken Hand bezieht – mit dicht nebeneinander liegenden Fingern („close" – nahe); demgegenüber bezeichnet *open shake* einen Triller mit der üblichen, „offenen" Fingerstellung.

In Deutschland gibt es im 19. Jahrhundert bis zu Fürstenaus *Klopfen* keine eindeutige Bezeichnung für das Finger-Vibrato. Obwohl es in einzelnen Quellen einige zusätzliche Bezeichnungen gibt, ist eine Besprechung hier nicht notwendig, da ihre Bedeutung aus dem folgenden klar ersichtlich ist.

In der folgenden Tabelle werden die hier besprochenen Fragen zur Terminologie zusammengefaßt. In der linken Kolonne erscheinen in chronologischer Reihenfolge alle Bezeichnungen, die mit der Technik des Finger-Vibratos zusammenhängen, in der rechten Kolonne stehen jene für die Techniken des fluktuierenden Atems, für das Atem-Vibrato.

[20] Beide Begriffe wurden in Jacques Hotteterre, *Principes de la flûte traversière,* Amsterdam 1707, 29, verwendet. Der Begriff *flattement* erscheint bei Michel Corrette, *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flute traversière,* Paris [1735], 30, und Antoine Mahaut, *Nouvelle Méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la flute traversière,* Amsterdam [1759], 19/20.

[21] [Peter Prelleur], *The Modern Musick Master,* London 1730, 4/5, „Directions for Playing on the Flute". Wahrscheinlich stammen diese Bemerkungen nicht von Prelleur selbst. Dieses Prelleur zugeschriebene Sammelwerk besteht zum großen Teil aus Übersetzungen und Plagiaten anderer Werke. Der Abschnitt über die Querflöte ist eine englische Übersetzung von Hotteterres *Principes,* und der hier zitierte Abschnitt über die Flöte (Blockflöte) ist identisch mit dem anonymen *The Bird Fancyer's Delight or Choice Observations and Directions Concerning ye Teaching of all Sorts of Singingbirds, after ye Flagelets and Flute,* London [1717].

FINGER-VIBRATO	ATEM-VIBRATO
tremolo (Ganassi, 1535) *vox tremula* (Cardanus, 1546)	*zitternder odem* (Agricola, 1529)[22]
1600	1600
	tremolo (F. Rognoni, 1620) *trillo* (Fantini, 1638)
Trammelant (van Blanckenburgh, 1654)	
1700	1700
flattement, tremblement mineur (Hotteterre, 1707) *sweetening, beat, open shake* (Prelleur, 1730) *flattement* (Corrette, 1735) *close shake* (Geminiani, 1747) *Bebung* (Quantz, 1752) *flattement* (Mahaut, 1759) *martellement* (Delusse, 1761)[23]	*tac aspiré, tremblement flexible, tremolo* (Delusse, 1761)
Bebung (Tromlitz, 1791) *sweetening, flattement* (Gunn, 1793) *close shake* (Miller, 1799)	*Schwebende Haue, Bebung* (Altenburg, 1795)
1800	1800
Bebung (Dauscher, 1801)	
	Bebung, tremolo (Müller, 1815)
vibration (Nicholson, 1816, 1821, 1836)	*vibration* (Nicholson)
vibration (Weiss, 1821)	*vibration* (Weiss)
vibration (Alexander, 1821)	*vibration* (Alexander)
Klopfen (Fürstenau, 1826)	*Bebung* (Fürstenau, 1826)
vibration (Lindsay, 1828)	*vibration* (Lindsay)

[22] Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529. Agricolas mit „zitterndem Odem" wird kaum als technischer Begriff verwendet, sei hier jedoch erwähnt, da es der erste deutliche Hinweis auf ein Atem-Vibrato ist.

[23] Der Begriff *martellement* war sehr verbreitet, jedoch mit einer Bedeutung, die mit Vibrato nichts zu tun hatte (siehe Seite 93, Fußnote 41). Delusse scheint der einzige zu sein, der ihn als eine Art Finger-Vibrato verwendet, doch ist auch seine Technik des Finger-Vibratos einmalig (siehe S. 93/94). So scheinen *tac aspiré* und *tremblement flexible* (rechte Kolonne) nur bei ihm vorzukommen.

II. DAS FINGER-VIBRATO

Mit Hilfe der Finger können auf Holzblasinstrumenten viele verschiedenartige Vibrato-Effekte hervorgebracht werden. Dafür gibt es zwei wichtige technische Möglichkeiten: (1) wechselndes Öffnen und Schließen der ganzen Löcher und (2) ein partielles Öffnen oder Schließen der Löcher. Im ersten Fall ist die Größe der Tonhöhenveränderung sehr variabel und hängt von der Wahl der Löcher ab, im zweiten Fall davon, wieviel man das Loch öffnet oder schließt. So ist es möglich, mit derselben Technik eine sehr kleine Veränderung der Tonhöhe hervorzubringen, die wir gewöhnlich *Vibrato* nennen, oder eine große Veränderung, die wir, wenn sie Halb- oder Ganztöne umfaßt, *Triller* nennen. Zusätzlich ermöglicht die erstgenannte Technik größere Intervalle wie Terzen, was in einigen früheren Quellen beschrieben wird. Vor dem 18. Jahrhundert wurde zwischen Finger-Vibrato und Triller (zum Beispiel *flattement* gegenüber *tremblement*) terminologisch nicht unterschieden. In den früheren Quellen werden Finger-Vibrato und Triller als zwei ausdrückliche Extreme in der Ausführung einer einzelnen Verzierung, des Finger-Tremolos verstanden.

Die Beschreibungen des Finger-Vibratos fallen etwa in drei verschiedene Zeitabschnitte. Im ersten Abschnitt (um 1500–1700) ist das Finger-Vibrato begrifflich und technisch mit dem Triller verbunden, im zweiten (um 1700–1800) wird es als eigene Verzierung verstanden und im dritten Abschnitt (um 1800–1840) nähert es sich begrifflich dem Atem-Vibrato. Wir werden unten jeden Zeitabschnitt einzeln besprechen.

Das Finger-Tremolo (um 1500–1700)

In seiner wichtigen Blockflötenschule von 1535 lehrt uns Ganassi, daß das Nachahmen der menschlichen Stimme zweierlei Künste beinhaltet: „prontezza" (Schnelligkeit, Pünktlichkeit) und „galanteria" (Eleganz).[24] „Prontezza" bezieht sich auf die Geschicklichkeit und Beweglichkeit des Atems – das bedeutet „Gewandtheit" oder „Schnelligkeit" in der Nachahmung der menschlichen Stimme, dem Wortcharakter entsprechend an- oder abschwellend. „Galanteria" hingegen geschieht mittels der von den Fingern hervorgebrachten und *tremoli* genannten Verzierungen. Besonders interessant ist Ganassis Beschreibung der für diese Verzierung möglichen Intervalle:

> „Per tanto el si ritrova alcune voce che tremolando le variano una terza & piu e mancho: & alcune altre variano uno'tuono alcune uno semitono & alcune altre piu de tono e mancho de tono come diesis & mancho de diesis: lequale parte lorechia non sara capace giudicare vero e che uno istrumento de corde oduna corda sola lo dimostra per la divisione fatta del compasso & c."[25]

Aus diesem Text geht nicht ganz klar hervor, ob Ganassi unter „diesis"[26] dasjenige Intervall versteht, in dem ein *tremolo* gemacht werden kann, was einem Finger-

[24] Ganassi, op. cit., Kap. 24.
[25] Ibid., Kap. 24.
[26] Ganassis Zeitgenosse Cardanus definiert die „diesis" als die Hälfte eines kleinen Halbtons.

Vibrato entspräche, oder die Ausdehnung des für das *Tremolo* benützten Intervalls. Ganassis Grifftabelle unterstützt die erste Interpretation.

In seiner Tabelle führt er für jeden diatonischen Ton zwischen g^1 und e^3 je zwei *tremoli* an und differenziert dabei „V[ivace]" und „S[uave]". Zwischen den *tremoli* „V" und „S" bestehen zwei Hauptunterschiede. Erstens wird in jedem *tremolo*-Paar nicht nur die Art der Ausführung, sondern auch der Griff des Tones, auf dem das *Tremolo* steht, geändert. Somit haben wir sowohl einen normalen Griff („normal" insofern, als er mit jenem Griff in Ganassis Grundtabelle übereinstimmt) als auch einen Alternativ-Griff. Dieser ist in allen Fällen bei den mit „S" bezeichneten Tönen anzuwenden und läßt bei gleicher Blasintensität wie beim normalen Griff einen etwas höheren Ton entstehen. Durch schwächeres Blasen könnte der Spieler mit diesem Griff einen leiseren Ton erreichen. Daraus ergibt sich, daß die mit „V" bezeichneten *tremoli* lauter sind als die mit „S" bezeichneten. Zweitens sind die durch das *Tremolo* entstehenden Intervalle je nach dem, ob sie „vivace" oder „suave" sind, verschieden. Obwohl einige Töne mit den Griffen für „suave" Schwierigkeiten bereiteten, zeigt die folgende Tabelle die Ergebnisse auf einer von Bob Marvin nach Ganassis Griffsystem gebauten Blockflöte:

Tonhöhe	g^1	g^1	a^1	a^1	h^1	h^1	c^2	c^2
Einteilung (vivace/suave)	V	S	V	S	V	S	V	S
entstehendes Intervall	↑ gr. 2	↑ gr. 3	↑ kl. 3	↑ kl. 2	↑ gr. 3+	↑ kl. 2	↑ kl. 3	↑ kl. 2

d^2	d^2	e^2	e^2	f^2	f^2	g^2	g^2	a^2	a^2
V	S	V	S	V	S	V	S	V	S
↑ gr. 3+	↑ kl. 3	↑ kl. 3	↑ kl. 2	↑ gr. 2	?	↑ gr. 2–	↑ kl. 2	kl. 2 ↓	↑ kl. 2–

h^2	h^2	c^3	c^3	d^3	d^3	e^3	e^3
V	S	V	S	V	S	V	S
↑ gr. 2+	↑ kl. 2	↑ gr. 2	↑ kl. 2–	↑ gr. 2	↑ kl. 2+	gr. 2 ↓	↑ kl. 2

„gr." steht für ein großes Intervall und „kl." für ein kleines Intervall, die Plus- und Minus-Zeichen bezeichnen Intervalle, die etwas größer oder kleiner sind als die Norm; die Pfeile zeigen die Richtung des *Tremolos* an.

Faßt man die verschiedenen Intervalle in einer Tabelle zusammen, so zeigt sich, daß die mit „S" bezeichneten Intervalle dazu tendieren, kleiner zu sein als die mit „V" bezeichneten:

	S	V
kl. 2 oder weniger	10	1
gr. 2	0	7
kl. 3	1	3
gr. 3	1	2

Mit zwei Ausnahmen entstehen bei allen mit „S" bezeichneten *tremoli* Intervalle von einem Halbton oder kleiner, während sie bei allen mit „V" bezeichneten – mit einer Ausnahme – größer als ein Halbton sind. Zwei Griffe, jene für a^2 (S) und c^3 (S), lassen Intervalle entstehen, die kleiner als ein Halbton sind. Somit verfügte der Spieler für jeden Ton über zwei *tremoli* mit größeren oder kleineren Intervallen, die je nach den Erfordernissen des Ausdrucks zu verwenden waren. Die Möglichkeiten des *tremolo* reichen von einem Mikroton-Tremolo – oder Finger-Vibrato – bis zu einem Terzentriller.

Ganassis Zeitgenosse Hieronymus Cardanus beschreibt eine ähnliche Verzierung, die mit den Fingern ausgeführt wird, und nennt sie *vox tremula:*

„Inde considerandum est vt vox tremula persaepe diesi vel semitonio redditur acutior remissiórve: dupliciter autem tremula spiritu quidem ac motu tremulo digitorum. Hic si fiat foraminibus pluribus quandoque ditonum, quandoque trisemitonium consurgit plerúmque autem dimidio eius quod fit plenè aperto foramine; vel igitur semitonio tremente, vel etiam tono leuissimè aperto fit discursus per dieses, quibus nihil melius nihil suauius nihil iucundius esse potest. Viuaces igitur voces sunt cum digiti vel constant occludendo vel aperiendo, suaues cum tremunt."[27]

Die hier entstehenden Intervalle reichen – wie bei Ganassi – von der Terz zur Diesis, und die Verzierung wird je nach Größe des Intervalls „vivace" oder „suave" bezeichnet. Obwohl die genaue Technik der *vox tremula* bei Cardanus unklar ist, scheint damit sowohl ein teilweises Öffnen des Fingerlochs, das zu einem Vibrato mit der oberen Diesis führt, als auch ein teilweises Schließen des Fingerlochs, ein Vibrato mit der unteren Diesis, gemeint zu sein. Im nächsten Kapitel werden wir die Bemerkung Cardanus' über den Gebrauch des Atems bei der *vox tremula* behandeln.

In einer niederländischen Blockflötenschule aus dem Jahre 1654 erscheint unter der Bezeichnung *Trammelant* eine Technik, die eine auffallende Ähnlichkeit mit jener von Ganassi und Cardanus aufweist. Diese von G. van Blanckenburgh verfaßte Schule ist auf die Beschreibung der Griffe für die *Hand-Fluyt* (Sopranblock-

[27] Cardanus, op. cit., 116.

flöte) beschränkt, doch erwähnt Blanckenburgh in der Einleitung, daß auf der Blockflöte viele Arten von *Trammelanten* möglich seien. Obwohl er feststellt, daß die meisten nicht leicht zu beschreiben seien und besser zu demonstrieren wären, zeigt er in seiner Schule, wie auf jedem Ton wenigstens ein *Trammelant* gemacht werden kann. Der Effekt dieser Verzierung reicht vom Ganzton-Triller aufwärts bis zum abwärts gerichteten Vibrato, das durch Schlagen eines Fingers auf den Rand des Fingerlochs entsteht.

Untersucht man die Griffe von Blanckenburgh, so zeigt sich, daß sich die *Trammelanten* auf den chromatischen Tönen einen Halbton aufwärts bewegen und auf den diatonischen Tönen entweder einen Ganzton aufwärts oder einen Halbton oder weniger abwärts. Diese Einteilung scheint lediglich auf technischen Fragen zu beruhen: Mit Blanckenburghs Griffen wird das Finger-Vibrato auf chromatischen Tönen, für die häufig halb bedeckte Löcher gebraucht werden, schwierig, da in diesen Fällen das Loch, das für die Ausführung des Vibratos erforderlich wäre, bereits halb bedeckt ist. So scheint die Größe des *Trammelant*-Intervalls vielmehr von den technischen Möglichkeiten als von musikalischen Kriterien abzuhängen.

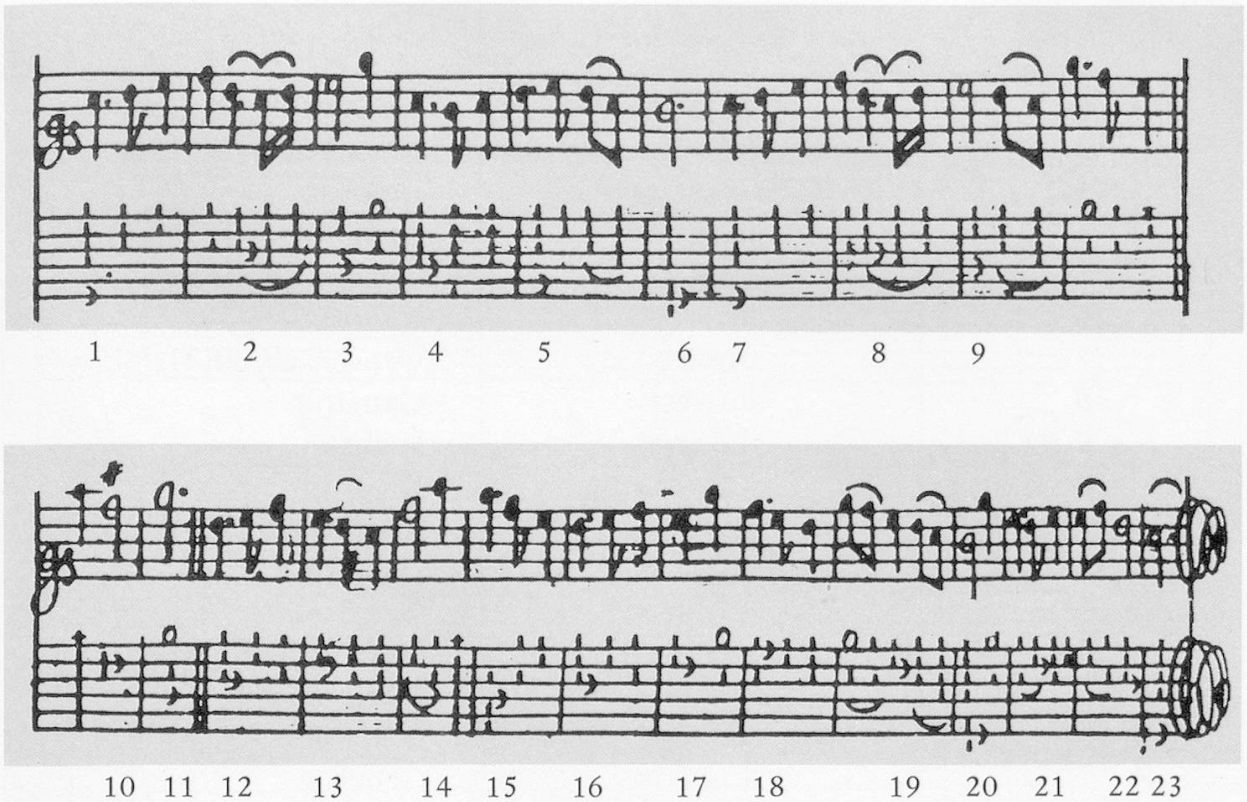
Gegen Ende des 17. Jahrhunderts erschienen einige englische Blockflötenschulen, die wichtige Hinweise auf verschiedene Aspekte der Verzierungstechnik, so auch des Vibratos, liefern.[28] Einige dieser Lehrbücher zeigen eine einfache Tabulatur für den Anfänger-Unterricht; diese besteht aus waagrechten Linien für die Fingerlöcher und Punkten für die zu bedeckenden Löcher. Zudem enthält sie ein System für Verzierungen und vermittelt dadurch genaue Informationen über deren Ausführung und Verwendung, die hier an anderer Stelle nur ungenau beschrieben wird. Bei genauerem Untersuchen dieser englischen Verzierungen zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit den bereits besprochenen *tremoli* mit variablen Intervallen.

In diesen englischen Blockflötenschulen sind *beat* und *shake* die beiden wichtigsten Verzierungen. Obwohl es offenkundig ist, daß sich die eine Verzierung über und die andere unter der Hauptnote bewegt, stimmen die Bezeichnungen nicht miteinander überein. Humphry Salter gibt in seinem *Genteel Companion* ein Beispiel in Tabulatur, aus dem hervorgeht, daß der *beat* aufwärts und der *shake* abwärts gerichtet waren.[29] Dagegen stellt Robert Carr folgendes fest: „A Beat is fetcht from the half Note below the Note it stands over; and a Shake is fetcht from, or shaked in the proper Note above it."[30] Die intavolierten Stücke selbst zeigen jedoch eine viel flexiblere Haltung gegenüber den Intervallen, als nach diesen beiden Textstellen zu erwarten wäre.

[28] Die wichtigsten sind John Hudgebut, *A Vade Mecum for the Lovers of Musick*, London 1679, John Banister Jr., *The Most Pleasant Companion*, London 1681, Humphrey Salter, *The Genteel Companion*, London 1683 und Robert Carr, *The Delightful Companion*, London 1686.

[29] Salter, op. cit., 9.

[30] Carr, op. cit., 7.



Beispiel einer Blockflötentabulatur aus Salter's *Genteel Companion,* 1683. Die hinzugefügten Ziffern heben die in der Tabulatur stehenden Verzierungen hervor.

Die sechs Linien der Tabulatur stehen für das Daumenloch und die ersten fünf Löcher der Blockflöte, von oben nach unten; für den tiefsten Ton wurde eine zusätzliche Linie verwendet.

Ein senkrechter Strich auf einer Linie bedeutet das Schließen des entsprechenden Lochs, das Zeichen) das Schütteln („shake") des betreffenden Fingers auf dem entsprechenden Loch. Das andere sind Bindebögen. Die folgende Tabelle zeigt die einzelnen Verzierungen in dieser Tabulatur und die sich dabei ergebenden Intervalle.[31]

[31] Obwohl die genauen Effekte der einzelnen Griffe von dem verwendeten Instrument abhängen, sind die hier erreichten Ergebnisse für den Zweck unserer Untersuchung genau genug. Um zu diesen Ergebnissen zu kommen, wurden Salters Griffe seiner allgemeinen Grifftabelle herangezogen.

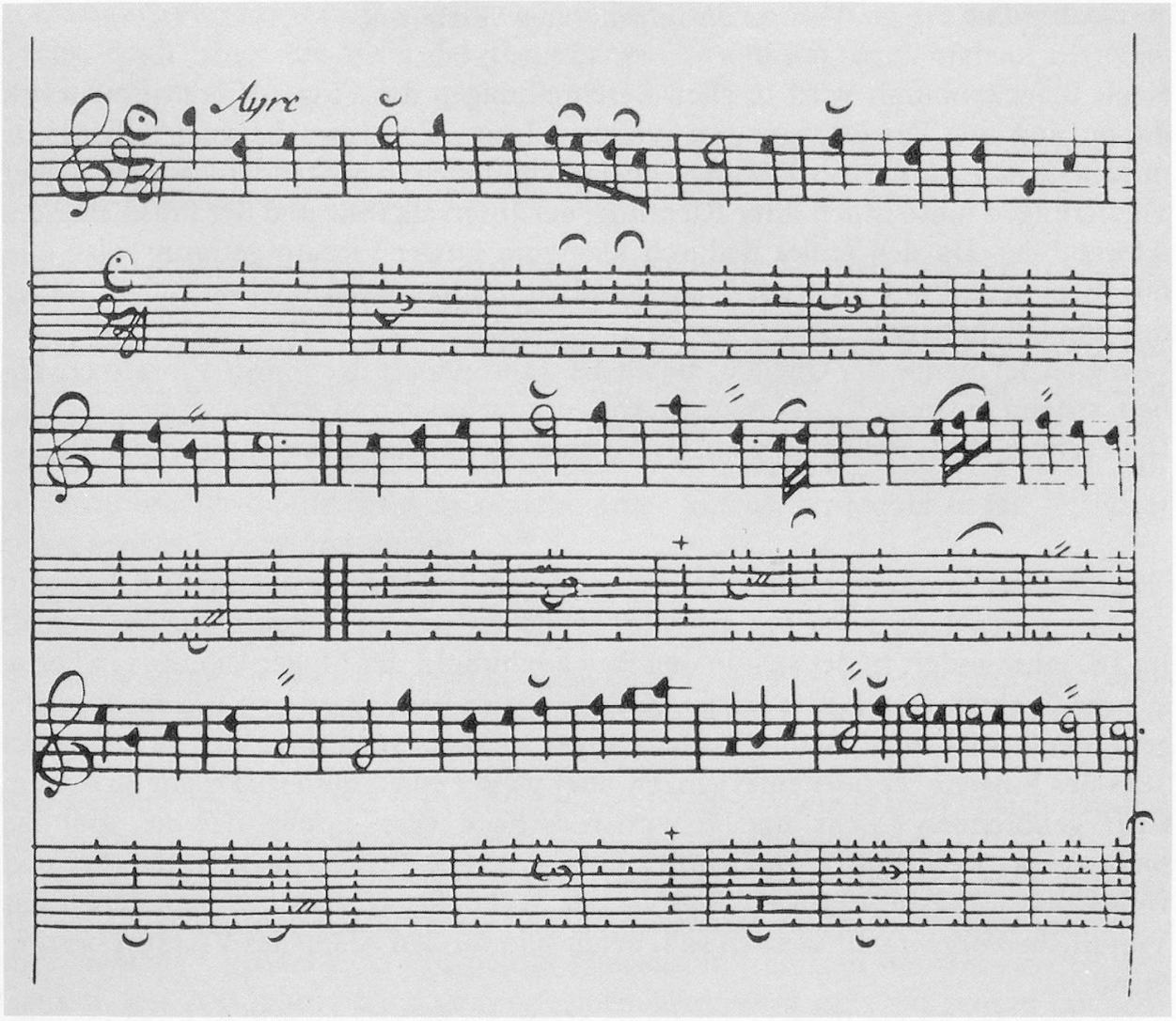
Verzierung	*Richtung des Intervalls*	*Ungefähre Größe*
1	abwärts	weniger als ein Halbton
2	aufwärts	Ganzton
3	abwärts	Halbton
4	aufwärts	Ganzton
5	abwärts	weniger als ein Halbton
6	aufwärts	Halbton
7	abwärts	weniger als ein Halbton
8	aufwärts	Ganzton
9	abwärts	Halbton
10	aufwärts	Halbton
11	abwärts	weniger als ein Halbton
12	aufwärts	Ganzton
13	aufwärts	Ganzton (!)
14	abwärts	Halbton
15	aufwärts	Ganzton
16	aufwärts	Ganzton
17	aufwärts	Ganzton
18	aufwärts	Ganzton
19	aufwärts	Ganzton
20	aufwärts	Halbton
21	aufwärts	Ganzton
22	aufwärts	Ganzton
23	abwärts	weniger als ein Halbton

Diese Verzierungen erscheinen auf fast jeder Note, die länger als eine Viertelnote ist. Diese schienen Salter veranlaßt zu haben, längere Notenwerte auf der Blockflöte durch Veränderung der Tonhöhe zu beleben. Dabei ergeben die Griffe in vier Beispielen Verzierungen, die die Tonhöhe weniger als einen Halbton verändern und somit als Fingervibrato bezeichnet werden können. Ähnlich ist die Wirkung in anderen Fällen, wo die Nebennote keine tonale Bedeutung hat, wie bei dem Mordent e^2–es^2 in Verzierung 3.

Eine besonders interessante Verzierung findet sich im *Delightful Companion* von Robert Carr (1686) (Seite 91, oben).

In diesem Beispiel findet sich auf dem Ton f^2 fünfmal eine mit ◡ bezeichnete Verzierung, ein *port-de-voix* (Annäherung von der unteren Nebennote), dem je ein Triller aufwärts mit einem ziemlich tiefen fis^2 folgt.[32] Da der Ton fis^2 keinerlei

[32] Es ist möglich, daß in der Tabulatur ein Irrtum vorliegt und das Verzierungszeichen eine Linie tiefer stehen sollte, dies ergäbe e^2 anstelle von fis^2. Doch ist es unwahrscheinlich, daß dieser Irrtum so konsequent auftreten würde. Ferner fällt auf, daß diese Verzierung in allen Stücken nur auf f^2 erscheint, als hätte Carr einen besonderen Effekt gewollt, der nur auf diesem Ton zu erreichen war.



Robert Carr, *Delightful Companion* (1686).

Beziehung zur Tonalität des Stückes hat – auch weil er zu tief ist –, ist diese Verzierung eigentlich ein aufwärtsgerichtetes Finger-Vibrato. Ihr vibratoähnlicher Charakter wird dadurch unterstützt, daß der Finger nur sehr wenig vom Instrument abgehoben wird.

In diesen englischen Blockflötentabulaturen sowie in den Grifftabellen von Ganassi und Blanckenburgh stehen verschiedene Arten von Finger-Vibrato zwanglos neben anderen Finger-Verzierungen. Die Tatsache, daß diese Form von Vibrato nur in den Tabulaturen steht und in den Anleitungen nicht beschrieben wird, legt nahe, daß solche Verzierungen viel gebräuchlicher gewesen sind, als aus den schriftlichen Quellen hervorgeht.

Nach Blanckenburgh wird in allen Beschreibungen des Finger-Vibratos zwischen diesen und den Verzierungen mit größeren Intervallen (zum Beispiel Triller) klar unterschieden. In diesem Zusammenhang ergibt sich eine Standardisierung beider Verzierungen hinsichtlich ihrer Richtung, der Intervallgröße und der musikalischen Anwendung. Da der Triller dadurch klar vom Finger-Vibrato getrennt wird und nur mehr wenig mit unserem Gegenstand zu tun hat, werden wir uns nicht weiter mit ihm beschäftigen.

Wegen der Menge der Quellen, die im 18. Jahrhundert das Finger-Vibrato erwähnen, scheint es sinnvoll, drei Aspekte vorwegzunehmen und einzeln zu besprechen: Die Technik, die Geschwindigkeit der Ausführung und die Anwendung in der Musik.

Die Technik

Im 18. Jahrhundert findet sich in den Beschreibungen des Finger-Vibratos in bezug auf die Technik wenig Abwechslung. Fast immer handelt es sich um ein abwärtsgerichtetes Vibrato, das durch rasch abwechselndes Schließen und Öffnen eines Teils des Fingerlochs oder eines ganzen, aber weiter entfernten und nicht zu diesem Griff gehörenden Lochs erzeugt wird (das heißt eines Lochs, das die Tonhöhe nicht direkt beeinflußt). Doch gibt es einige kleine Unterschiede in der Art und Weise der Fingerbewegungen und in der Wahl der Grifflöcher, auf denen das Vibrato hervorgebracht werden soll; beide sind für den Klang des Vibratos bestimmend.

Ob man das Finger-Vibrato auf einem offenen oder halbgedeckten Loch machte, hing im allgemeinen von den klanglichen Möglichkeiten des Instruments, vom persönlichen Geschmack und vom musikalischen Ausdruck ab. In seiner Beschreibung des *flattement* für die Traversflöte erwähnt Hotteterre beide Arten, scheint aber derjenigen mit einem offenen Loch den Vorzug zu geben:

> „Le Flattement ou Tremblement Mineur, se fait presque comme le Tremblement ordinaire: Il y a cette difference, que l'on releve toujours le Doigt en le finissant, excepté sur le *Re;* De plus on le fait sur des trous plus éloignez, & quelques-uns sur le bord ou l'extremité des trous."[33]

Hotteterre gibt in seiner Grifftabelle für das *flattement* auf der Traversflöte je 14 Griffe mit ganz offenen und 14 mit halbgeöffneten Fingerlöchern an. In vielen Fällen gibt er für das *flattement* als Alternative beide Möglichkeiten für denselben Ton; in seiner Blockflöten-Grifftabelle sind hingegen viel mehr *flattements* mit halbgedecktem als mit offenem Loch; dies scheint jedoch eher eine Frage der klanglichen Möglichkeiten des Instruments zu sein, da die obere Oktave der Blockflöte für *flattements* mit offenen Löchern wenig Möglichkeiten bietet.

[33] Hotteterre, op. cit., 29/30.

Quantz[34] und Corrette[35] erwähnen lediglich die Verwendung des halbgedeckten Lochs, doch hängt die Wahl der technischen Ausführung nach Mahaut oft vom Musikalischen ab:

„Quelques uns le battent sur l'extrêmité ou bord de trous, en allongeant le doigt qui fait le battement, d'autres le battent sur un trou plein & même sur deux à la fois, selon la force & l'expression qu'on veut donner."[36]

In derselben Weise äußerte sich Tromlitz, wonach die Technik „nach Erforderniß der Umstände"[37] ausgewählt wurde.

Bei der Ausführung des Finger-Vibratos auf halbgedeckten Löchern wurde im allgemeinen so vorgegangen, daß man den Finger ganz gerade über das Loch streckte, wobei die Fingerspitze das Instrument nicht berühren durfte. Diese Technik wird von Corrette und Mahaut beschrieben, doch fügt Corrette hinzu, daß „il faut observer que le doigt ne bouche point le trou sur lequel se fait le flattement, mais le baisser doucement ..."[38]

In der Flötenschule von John Gunn aus dem Jahre 1793 wird eine etwas abweichende Technik beschrieben, die jedoch im 19. Jahrhundert ziemlich üblich wurde:

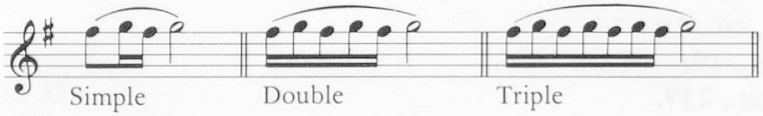
„The sweetening is made by approaching the finger to the first or second open hole, below the proper note that is sounded, and moving it up and down over the hole, approaching it very near each time, but never entirely upon it."[39]

Hier berührt der Finger das Instrument nie wirklich, sondern er bewegt sich darüber auf und ab, was eine winzige Schwankung in der Tonhöhe erzeugt.

Charles Delusse[40] erwähnt 1761 zwei Techniken des Finger-Vibratos, die von den im 18. Jahrhundert üblichen, bereits besprochenen etwas abweichen. Die erste, *martellement*[41] genannt, ist in gewisser Hinsicht mit einigen *tremolo*-Griffen von Ganassi, fast 200 Jahre früher, zu vergleichen. Diese wird stets mit ganzen Löchern ausgeführt und ergibt eine kleine Veränderung der Tonhöhe, meist aufwärts gerichtet, und der Intensität sowie eine deutliche Veränderung der Klangfarbe. Dieses nur bei Delusse zu findende *martellement* ist das einzige Beispiel eines in erster Linie von der Klangfarbe bestimmten Vibratos.

Delusse beschreibt ein weiteres Vibrato, *tremblement flexible,* das als eine Art von Finger-Vibrato verstanden werden kann:

[34] Quantz, op. cit., 140.
[35] Corrette, op. cit., 30.
[36] Mahaut, op. cit., 19.
[37] Tromlitz, op. cit., 239.
[38] Corrette, op. cit., 30.
[39] John Gunn, *The Art of Playing the German Flute,* London [1793], 18.
[40] Delusse, op. cit., 9/10.
[41] Die Verwendung des Begriffes *martellement* bei Delusse ist eigenartig, denn der Terminus war mit einer ganz anderen Bedeutung sehr verbreitet. Beispiele von Mahaut zeigen das *martellement* als ein *battement* mit *port de voix* (*Nouvelle Méthode,* 22):



„Pour l'executer, il faut que le pouce gauche agisse par gradation de vîtesse, en roulant le corps de la Flûte, sans perdre l'embouchure."[42]

Möglicherweise hatte Delusse diese beiden Techniken selbst erfunden. Jedenfalls war er ein Neuerer, der die Verwendung der Obertöne und, wie wir noch sehen werden, des Atem-Vibratos, das heißt zumindest dessen Beschreibung, erforschte.

Die Geschwindigkeit bei der Ausführung

Einige Quellen aus dem 18. Jahrhundert enthalten Hinweise auf die Geschwindigkeit, mit der das Finger-Vibrato ausgeführt wurde. Dabei folgt Hotteterre früheren Autoren, die im Vibrato eine Art von Triller sahen: „Le Flattement ou Tremblement Mineur, se fait presque comme le Tremblement ordinaire". Die Geschwindigkeit des *tremblement* legt er wie folgt fest: „Le nombre des coups que l'on doit frapper, ne se regle que par la valeur de la Note".[43] Obwohl man daraus schließen könnte, daß das *tremblement* immer gleich schnell ausgeführt wurde, war Hotteterres Ausführung in Wirklichkeit flexibel und von wechselnder Geschwindigkeit. Nach seinen Äußerungen in der Einleitung zum ersten Buch der *Pièces pour la flûte* wird die Geschwindigkeit des *tremblement* durch Tempo und Charakter des Stückes bestimmt. Wahrscheinlich war dies auch beim *flattement* der Fall. Doch scheint Hotteterre zwischen den Geschwindigkeiten von *tremblement mineur* und *tremblement ordinaire* nicht zu unterscheiden.

Hingegen finden wir genau diese Unterscheidung bei Mahaut im Jahre 1759: „Le flattement est un battement plus lent que le tremblement ..."[44] Es läßt sich schwer sagen, ob dies seinem persönlichen Geschmack oder einer allgemeinen Vorliebe der Zeit entspricht, *flattements* langsamer als *tremblements* zu spielen. Vielleicht hatte die Tendenz, *flattements* auf längere Noten zu beschränken, wo eine *messa di voce* gemacht werden konnte (siehe Seite 99), einen Einfluß auf die Geschwindigkeit der Verzierung.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erscheint in den Beschreibungen des Finger-Vibratos eine größere Freiheit in der Ausführung:

„Die Bebung ist eine auf einer langen haltenden Note hervorgebrachte, wellenförmige, schwebende Bewegung, welche langsam, oder geschwinde, einförmig oder wachsend und abnehmend seyn kann ... Sehr geschwinde Bebungen sind meines Erachtens, eine schlechte Zierde."[45]

Sicher wurden zumindest einige *Bebungen* ziemlich langsam ausgeführt, denn Tromlitz erwähnt die Möglichkeit, Brust- und Finger-Bewegung zur Verstärkung der *Bebung* zu kombinieren, eine Koordination, die zweifellos nur mit einer ziemlich langsamen Fingerbewegung möglich ist:

[42] Ibid., 9.
[43] Hotteterre, op. cit., 10.
[44] Mahaut, op. cit., 19.
[45] Tromlitz, op. cit., 239.

„Wollte man aber doch die Brust zu Hülfe nehmen, so müßte es mit der Bewegung des Fingers zugleich geschehen, indem man beym Aufheben des Fingers den Wind ein wenig verstärkte, und beym Niederlegen nachließe, so würde die Bebung etwas stärker und deutlicher."[46]

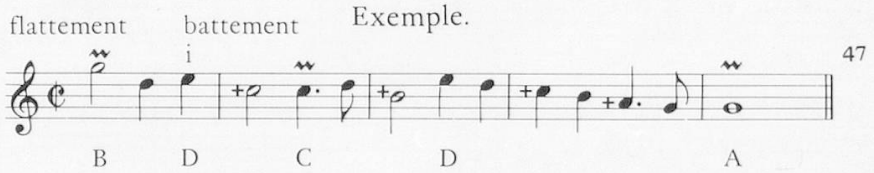
Die Vermutung, daß das Finger-Vibrato gegen Ende des 18. Jahrhunderts oft ziemlich langsam ausgeführt wurde, wird dadurch unterstützt, daß *Bebung* in der deutschen Sprache gleichzeitig auch langsame Atembewegung bedeuten konnte, die gewöhnlich in Achtelnoten notiert wurde (siehe Seiten 111–113).

Die Anwendung in der Musik

Die Verwendung des Vibratos wurde letztlich fast immer dem Spieler überlassen. Obwohl dafür immer wieder eigene Zeichen vorgeschlagen wurden, sind sie nie vereinheitlicht oder auch nur allgemein angenommen worden. Außer einigen nennenswerten Ausnahmen beschränkt sich das Auftreten solcher Zeichen auf Lehrbeispiele, die die freie Verwendung des Vibratos in der Musik zeigen sollen. Um über die musikalische Anwendung des Finger-Vibratos etwas zu erfahren, sind wir neben einigen wenigen Stücken mit Vibrato-Angaben und verschiedenen theoretischen Aussagen auf diese Beispiele angewiesen.

Hotteterre schließt seine Besprechung von *flattement* und *battement* mit folgendem Text über deren Gebrauch:

„Au reste il seroit difficile d'enseigner à connoître précisement tous les endroits où l'on doit les placer en joüant; ce que l'on peut dire la dessus en général, c'est que les Flatements se sont frequemment sur les Blanches *B*, sur les Noires pointées *C*, & c. Les Battements se sont plus ordinairement sur les Notes Breves: comme sur les Noires simples *D*, dans les mouvements legers; & sur les Croches, dans les Mesures où elles se passent également. On ne peut guere donner de Regles plus certaines de la distribution de ces agréments, c'est le goût & la pratique, qui peuvent apprendre à s'en servir à propos, plûtot que la Theorie. Ce que Je puis conseiller; c'est de joüer pendant quelque temps des Pieces où les agréments soient marquez, afin de s'accoûtumer peu à peu à faire sur les Notes où ils reüssissent le mieux."



Hotteterres Zeichen für das *flattement* (⁓) war in theoretischen Abhandlungen während des ganzen 18. Jahrhunderts und bis ins 19. Jahrhundert hinein als Zeichen für das Vibrato sehr verbreitet. Doch erscheint es häufiger in theoretischen als in praktischen Beispielen; von Hotteterre wird es nur in diesem Beispiel verwendet und steht nicht in der Tabelle der *agréments* seiner *Pièces pour la flûte traversière*. Zudem ist seine Bedeutung auch in der französischen Musik nicht eindeutig. In einigen Sammlungen steht es anstatt des *flattement* für die *cadence* (Triller).

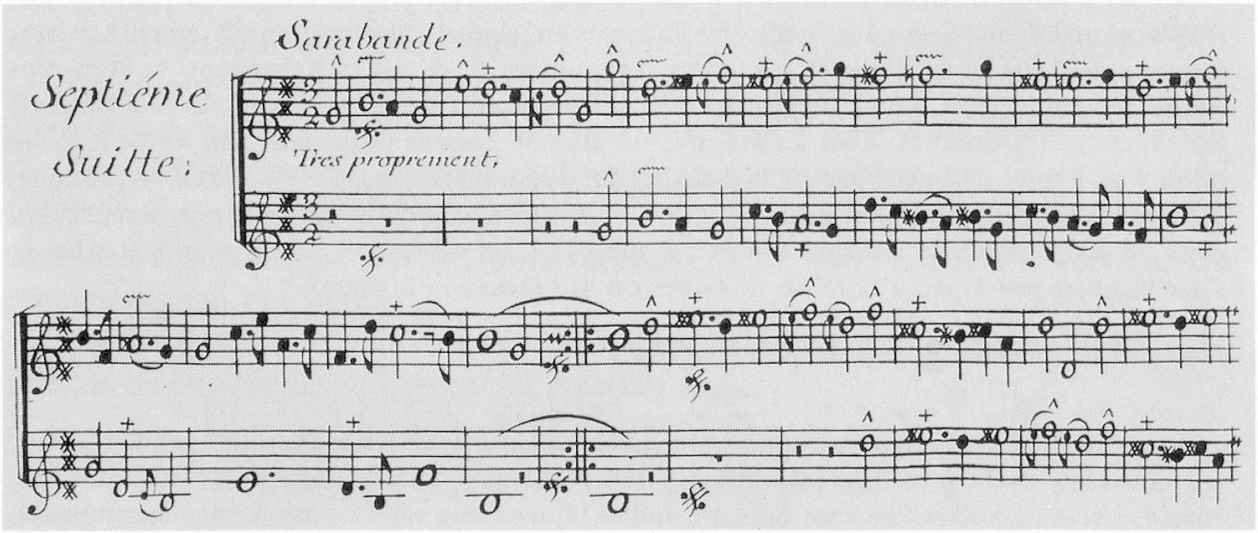
[46] Ibid., 239.
[47] Hotteterre, op. cit., 33.

In der französischen Viola-da-gamba-Musik wurde es jedoch meistens für einen *pincé* oder für das zwei-Finger-Vibrato, dem *flattement* der Streicher, verwendet.[48]

In den Stücken für Flöte, Oboe und Violine von Pierre Philidor[49] wird oft ein Zeichen (∿) verwendet, das demjenigen bei Hotteterre ähnlich ist. Obwohl keine Tabelle der *agréments* existiert, können wir ziemlich sicher annehmen, daß dieses Zeichen bei Philidor für das *flattement* steht, und zwar weil er für die *cadence* ein anderes Zeichen (das übliche +) verwendet und weil dieses Zeichen oft dort steht, wo kein anderes *agrément* zu erwarten ist (etwa auf Schlußnoten einer Phrase).

Pierre Philidors Stücke sind ausgezeichnete Beispiele für die Verwendung des *flattement* zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Doch läßt sich dadurch der Gebrauch des *flattement* nicht leicht verallgemeinern, wie nach Hotteterres Bemerkungen zu erwarten wäre. Es zeigen sich keine Zusammenhänge zwischen dem Tempo oder dem Charakter der einzelnen Sätze und der Verwendung beziehungsweise der Nichtverwendung des *flattement*. Doch steht ein *flattement* nie willkürlich, fast immer wird dadurch ein bestimmter Aspekt der musikalischen Struktur betont oder hervorgehoben. Dies zeigt etwa die siebte Suite aus dem *Deuxième Oeuvre* (1718), ein Duo für zwei Flöten ohne Baß. (Das ganze Stück ist als Beispiel 1 im Anhang II wiedergegeben.)

Die Suite beginnt mit einer Sarabande, deren Anfangstakte das folgende Beispiel wiedergibt:

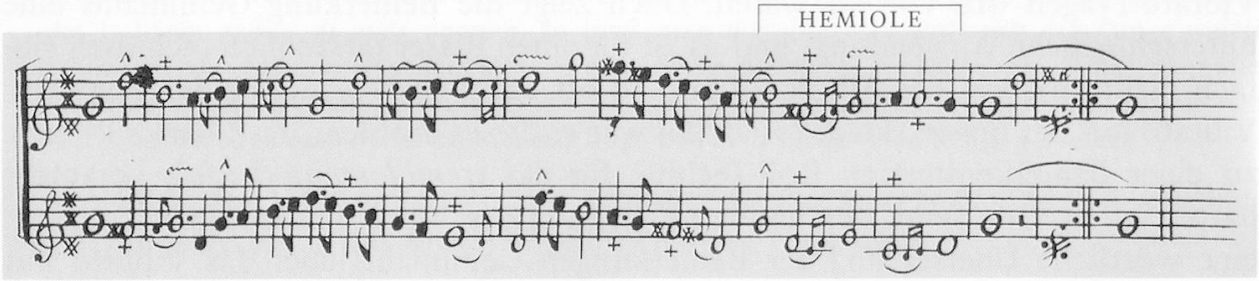


[48] Tatsächlich erklärt Marais in seiner Tabelle der *agréments* in den *Pièces de violes, premier livre,* Paris 1686, das Zeichen als „pincé ou flattement". Viele andere Komponisten für Viola da gamba übernahmen die Verzierung Marais' direkt (Marc, *Suitte de pièces,* Paris 1724, Morel, *1er Livre de Pièces de Violle,* Paris [1709]); doch François Couperin verwendet in *Les Goûts-réunis ... à l'usage de toutes les sortes d'instruments,* Paris 1724, dasselbe Zeichen für das *tremblement.*

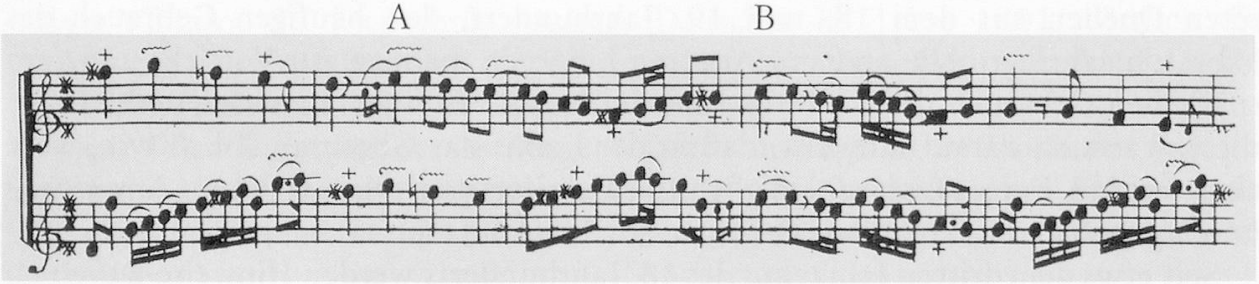
[49] Das *Premier Oeuvre,* Paris 1717, enthält je drei Suiten für zwei Querflöten und für Oboe, Flöte oder Violine und Basso continuo; das *Deuxième Oeuvre,* 1718, enthält je zwei Suiten und das *Troisième Oeuvre,* 1718, enthält je eine Suite für dieselben Besetzungen.

Die *flattements* stehen ausnahmslos auf jenen Noten, die aufgrund ihres musikalischen Kontexts zu betonen sind. Zu Beginn wird die Beziehung schwach-stark des Auftakts zur Eins des folgenden Takts durch die Kombination der beiden Verzierungen *battement* und *flattement* verstärkt. Immer wieder ist zu beobachten, daß das *flattement*, wenn es im Zusammenhang mit einer anderen Verzierung gebraucht wird, die stärkere Betonung trägt; von allen *agréments* ist es das am stärksten betonende. In den Takten 6 und 7 heben die *flattements* die klangliche Bedeutung des zweiten, chromatisch erreichten Schlags hervor. Hier wird die Betonung von der Eins auf die Zwei verschoben, da die harmonische Spannung stärker wirkt als die metrische. Diesen Betonungswechsel spiegelt das Verzierungspaar *tremblement* (auf Eins) und *flattement* (auf Zwei) wider.

Einen anderen Fall von Akzentverschiebung zeigt das nächste Beispiel, die Schlußtakte derselben Sarabande von Philidor, wo das *flattement* die Hemiolen in der Schlußkadenz verdeutlicht.



In der Allemande stehen die *flattements* meistens auf den punktierten Noten oder auf den Synkopen und betonen den besonderen rhythmischen Aspekt. In diesen Fällen erscheinen die *flattements* oft in beiden Stimmen gleichzeitig, wie im folgenden Beispiel bei dem Buchstaben B, während sie bei A den harmonischen Aspekt, die Vorhalte hervorheben: Takt 22 bis 26 aus der Allemande der siebten Suite von Philidor:



Obwohl Hotteterre der Ansicht war, daß es unmöglich sei, genaue Regeln dafür zu geben, wo eine Verzierung zu machen sei, waren andere Autoren weniger vorsichtig. So gibt Prelleur für den Gebrauch des *sweetening* folgende Regel: „All descending long notes must be close shook [d.h. getrillert, siehe Seite 83] ascending long notes sweetened."[50] Diese einfache Regel mag vielleicht willkürlich erscheinen, doch entbehrt sie nicht eines gewissen Sinns. Absteigende Töne eignen sich

[50] [Prelleur], op. cit., 6.

besonders gut für Triller, da jeder Ton den Vorhalt des nächsten vorbereitet und dadurch auch mit dem vorhergehenden verbunden ist. Aufsteigende Töne hingegen eignen sich ihrer größeren melodischen Spannung wegen eher für das nachdrücklichere, intensivere Finger-Vibrato. Prelleur gibt jedoch kein Musik-Beispiel, so daß wir nicht wissen können, was er unter einer „long note" versteht.

Einen wichtigen Hinweis auf die Länge der Noten, die ein Finger-Vibrato bekommen sollen, gibt uns Geminiani in seinen Anweisungen für die Violine: „I have omitted also the Mark of the Close Shake which may be made on any Note whatsoever".[51] Aufschlußreich ist jedoch seine Unterscheidung bei der Flöte:

> „It is not requisite to say much on the Article of the German Flute as what has been said already concerning the Violin will serve for the Flute also, except in the Article of the Close Shake which must be made only on long Notes."[52]

Vieles deutet darauf hin, daß für die Bläser des 18. Jahrhunderts die Streicher in Vibrato-Fragen oft Vorbild waren. Doch zeigt die Bemerkung Geminianis eine unterschiedliche Anwendung; und es ist für einen Bläser tatsächlich technisch einfach nicht möglich, das Finger-Vibrato so oft anzuwenden wie bei der Geige das Vibrato mit der linken Hand. Zweifellos war es dieses Problem, das Charles Delusse zu einer bemerkenswerten Roll-Technik für das *tremblement flexible* veranlaßt hatte. So ist auch seine Beschreibung, wann dieses Vibrato anzuwenden sei, fast eine wörtliche Übersetzung der Bemerkungen Geminianis über das Vibrato mit der linken Hand auf der Violine:

> „Lorsque ce Tremblement est continué en enflant graduellement le son & finissant avec force, il exprime la gravité, la frayeur; le faisant plus court, plus doux, il exprime l'affliction, la langueur; & lorsqu'il se fait sur des notes breve, il contribue à rendre la melodie plus agréable & plus tendre. On doit le mettre en usage le plus souvent qu'il est possible; c'est par cette raison qu'il n'est jamais marqué dans la Musique, le goût seul l'inspire."[53]

Man darf jedoch nicht vergessen, daß allein Delusse, als einzige von allen gesichteten Quellen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, den häufigen Gebrauch des Vibratos nahelegt. Alle anderen Autoren hingegen mahnen zur Vorsicht und zum spärlichen Gebrauch des Vibratos, welche Technik sie auch immer empfehlen. Ob diese Warnung darauf hinweist, daß in der Praxis das Gegenteil üblich war, wäre eine weitere Frage; hier sei lediglich die Einzigartigkeit von Delusses Anweisung hervorgehoben.

Seit etwa dem dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts werden Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen dem Finger-Vibrato und dem An- und Abschwellen eines Tones – die sogenannte *messa di voce* – immer häufiger. Das Finger-Vibrato wird nun fast immer mit dem gleichzeitig zu erfolgenden An- und/oder Abschwellen des Tones beschrieben. Michel Corrette scheint der erste zu sein, der diesen Zusammenhang erwähnt:

[51] Geminiani, *Rules for playing in a true Taste*, London 1747, Vorwort.
[52] Ibid., Vorwort.
[53] Delusse, op. cit., 9.

„Le flattement se fait pour enfler et diminuer le son. Cet agrément est extrement touchant dans les pieces tendres sur des notes longues."[54]

Corrette weist darauf hin, daß das *flattement* nicht nur in Verbindung mit der *messa di voce* verwendet wird, sondern als instrumentenspezifische Verzierung zumindest auch ihre Erzeugung unterstützt. Wahrscheinlich bezieht er sich dabei auf die Tatsache, daß durch den Effekt des *flattements* das Hervorbringen der *messa di voce* erleichtert wird, indem man so der sich aus dem Anschwellen eines Tones ergebenden Erhöhung der Tonhöhe entgegenwirken kann. Die Vereinbarkeit dieser beiden Techniken und die große Beliebtheit des erzielten Effekts ließen ihre Kombination so gut wie selbstverständlich erscheinen. Entsprechend äußert sich Mahaut, „cet agrément se fait le plus souvent sur une note longue quand on enfle ou diminue le son"[55], und gibt Quantz in seinem einzigen Hinweis auf das Vibrato eine genaue Beschreibung des ganzen Ablaufs:

„Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner *messa di voce* nennen; so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen, und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loch mit dem Finger eine Bebung machen."[56]

Gegen Ende des Jahrhunderts nennt Tromlitz die *messa di voce* eine von verschiedenen Möglichkeiten, das Finger-Vibrato (*Bebung*) auszuführen:

„Die Bebung ist eine auf einer langen haltenden Note hervorgebrachte wellenförmige, schwebende Bewegung, welche langsam, oder geschwinde, einförmig oder wachsend und abnehmendt seyn kann... Oft sich dieser Auszierung zu bedienen, ist nicht anzurathen. Auf haltenden Noten, Fermaten, und auf der vor der Cadenz stehenden Note, kann sie angewendet werden... Auch erinnere ich noch einmal, diese Auszierung nur selten zu gebrauchen, so wird sie ihre gute Wirkung nicht verfehlen, da sie hingegen gewiß Ekel erregen wird, wenn sie zu oft erscheinet."[57]

Etwa um 1800 war der Halteton vor einer Kadenz die bevorzugte Stelle für das Finger-Vibrato. So wiederholt Andreas Dauscher im Jahre 1801 wörtlich die Anweisung von Tromlitz, daß die Bebung „auf haltenden Noten, und auf der vor der Kadenz stehenden Note"[58] anzuwenden sei.

Nach John Gunn verlor das Finger-Vibrato in England im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Beliebtheit. In einem Abschnitt seiner Flötenschule von 1793 beschreibt er rückblickend die neuen Wandlungen im Geschmack der Engländer:

„The Modern refinements in the performance of music, however multifarious and complicated they may be thought, have certainly not increased the number of what may be called *graces*, but on the contrary, have considerably reduced their number, and greatly simplified them. The performers of the *old school* had much more of what may be called the *graces of the*

[54] Corrette, op. cit., 30.
[55] Mahaut, op. cit., 21.
[56] Quantz, op. cit., 140.
[57] Tromlitz, op. cit., 239/240.
[58] Dauscher, op. cit., 98.

finger, than the modern, which cultivates more the expression and powers of the bow, and the management of *tone.* There was formerly in use a numerous list of graces, some with and others without characters to represent them, and for the most part discontinued.
Among these was the dumb shake, on stringed instruments, corresponding to what the French call *flattement,* on the flute, and in our language, I think, called Sweetenings, made by approaching the finger to the first or second open hole, below the proper note that is sounded and moving it up and down over the hole, approaching it very near each time, but never entirely upon it; thus occasioning an alternate flattening and sharpening of the note, and like the dumb shake, producing a trembling palsied expression, inconsistent with just intonation, and not unlike that extravagant trembling of the voice which the French call *chevrotter,* to make a goat-like noise; for which the singers of the Opera at Paris have so often been ridiculed."[59]

Angenommen, Gunn war ein zuverlässiger Zeuge, so war das Verschwinden des Finger-Vibratos in England allerdings nur von kurzer Dauer, denn im 19. Jahrhundert sollte es unter dem Namen *vibration* von neuem beliebt werden. Edward Miller führt es in seiner Flötenschule aus dem Jahre 1799 sogar als „a beautiful effect on the flute ... [which] has not been mentioned or explained before in any modern book of instructions for the German flute"[60] ein.

Nun bleibt noch die musikalische Anwendung einer weiteren Vibrato-Technik zu besprechen: Das von Delusse genannte *martellement* (siehe Seite 93). Über dessen Verwendung äußert sich Delusse ziemlich geheimnisvoll: „Il ne doit être employé que sur des notes isolées qui n'inclinent sur aucune autre."[61] Wie der folgende Ausschnitt zeigt, entspricht das von ihm gegebene Musikbeispiel in der Tat dieser Beschreibung (das *martellement* ist mit ? bezeichnet):

In diesem außergewöhnlichen Beispiel (in dem neben dem *martellement* auch Obertöne verwendet werden) erscheint das *martellement* nur am Ende eines Oktav- oder Quintsprungs abwärts. Es bietet keine Grundlage für den allgemeinen Gebrauch dieser Verzierung.

Das Finger-Vibrato als Alternative zum Atem-Vibrato (um 1800–1840)

Wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, hatte das Atem-Vibrato bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in den theoretischen Werken Fuß gefaßt und wurde in den folgenden Jahrzehnten immer beliebter. Doch blieb das Finger-Vibrato in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts entweder als Alternative oder als Zusatz zu dem Atem-Vibrato weiterhin in Gebrauch.

[59] Gunn, op. cit., 18.
[60] Edward Miller, *The New Flute Instructor,* London [1799], 10.
[61] Delusse, op. cit., 10.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erlangte die Querflöte in England unter den Amateur-Musikern eine außerordentliche Beliebtheit. Als Folge davon wurden zwischen 1815 und 1830 in London zahlreiche Flötenschulen gedruckt, die sich in Inhalt und Stil alle ziemlich ähnlich waren. Und obwohl sie sich nach dem allgemeinen Geschmack richteten, der von der Freude an virtuosen Effekten und leichter, oberflächlicher Musik bestimmt war, zeigen die darin besprochenen Techniken einen wichtigen Aspekt des Blasinstrumentenspiels im 19. Jahrhundert, Techniken, die zudem wohl auch ernsthaftere Musiker angeregt haben.

Die *vibration,* meistens mittels einer gezackten Linie (〰) wie bei Hotteterre angegeben, wurde entweder mit Hilfe der Finger oder des Atems hervorgebracht, ohne daß eine der beiden Techniken besonders bevorzugt wurde. Doch trifft die Beschreibung der Finger-Technik bei Nicholson allgemein zu: „... a tremulous motion of the finger immediately over the hole, without coming into contact with the Flute by the same motion, and in some instances with the finger covering about one half the Hole".[62] Eine ausführliche Beschreibung folgt im nächsten Kapitel über das Atem-Vibrato.

In der *Flöten-Schule* von Anton B. Fürstenau wird das Finger-Vibrato sehr ausführlich behandelt. Dabei beschreibt er unter der Bezeichnung *Klopfen* eine jeweils das ganze Fingerloch betreffende Technik:

> „Das Klopfen mit einem – bei Hervorbringung des gerade zu spielenden Tons nicht beschäftigten – Finger auf ein – ebenfalls dabei nicht betheiligtes – Tonloch, wobei man den Finger mehrere Male hinter einander möglichst schnell und elastisch auf das Tonloch niederfallen läßt, so daß ein Vibriren des Tons entsteht, ist eine gewissermaßen die Schwingungen einer stark angeschlagenen Glocke nachahmende Manier, welche in manchen Fällen von schöner Wirkung sein kann."[63]

Die Verwendung des *Klopfens* beschränkt sich auf lange, ausgehaltene Töne, vor allem im hohen Register. Im weiteren wird das Finger-Vibrato nach Fürstenau oft auf anschwellenden Tönen verwendet und entspricht einer Übernahme der *messa di voce* aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Das *Klopfen* kann auf jenen Tönen erfolgen, die allmählich vom piano zum forte anschwellen, oder umgekehrt, sowie auf den mit crescendo und decrescendo zu spielenden. Fürstenau sieht auch eine Beziehung zwischen der Lautstärke eines Tons und der Geschwindigkeit des Vibratos, etwas, was bei den englischen Flötisten seiner Zeit beliebt war (siehe Seite 110). Bei einem lauten Ton schlägt man mit dem Finger erst langsam und wird mit abnehmender Lautstärke immer schneller; bei einem an- und abschwellenden Ton beginnt das *Klopfen* erst langsam, wird mit dem Anschwellen des Tones schneller und mit abnehmender Tonstärke wieder langsamer.

[62] Nicholson, *Preceptor,* op. cit., 23.
[63] Fürstenau, op. cit., 81.

III. DAS ATEM-VIBRATO

In diesem Kapitel werden wir jene Vibrato-Effekte besprechen, die durch eine Veränderung des Atem-Stroms hervorgebracht werden. Eine solche Veränderung kann glatt und regelmäßig sein, mit kontinuierlicher Luftzufuhr; oder der Luftstrom, und damit auch der Ton, werden periodisch unterbrochen. Theoretisch können wir zwischen diesen beiden Arten unterscheiden, indem wir die erste Atem-Vibrato und die zweite Atem-Artikulation nennen. Wir werden hier beide Effekte besprechen, denn in der Praxis ist es oft schwierig, zwischen einer „glatten" und einer „unterbrochenen" Veränderung zu unterscheiden.

Einige Techniken lassen sich jedoch weder dem Vibrato noch der Artikulation zuordnen, so zum Beispiel die Ausführung gebundener Noten auf gleicher Tonhöhe bei Quantz (siehe Seite 107). In diesen Fällen hat eine Zuordnung ohnehin wenig Sinn, denn mit der bloßen Benennung, „Vibrato" oder „Artikulation", haben wir weder das Phänomen verändert noch seine deutlich hörbare Zweideutigkeit erklärt. Wie wir sehen werden, legt diese Zweideutigkeit im Falle von Quantz tatsächlich die Hypothese nahe, daß das übertriebene „Brust-Vibrato" des späten 18. Jahrhunderts sich aus einer Artikulation, nämlich dem „Tonwiederholungs-Tremolo", entwickelt haben könnte. Zur Klärung dieser Hypothese sind sowohl Artikulationen als auch Vibrato-Techniken sowie die dazwischenliegenden Phänomene zu untersuchen.

Das Vibrato im 16. Jahrhundert

Martin Agricola war der erste, der unzweideutig die bewußte Anwendung des fluktuierenden Atems auf Blasinstrumenten beschrieben hatte. Seine *Musica instrumentalis deudsch* erschien in mehreren Auflagen und dabei in zwei wesentlich verschiedenen Fassungen, die erste im Jahre 1529 und die zweite, erweiterte im Jahre 1545. In der ersten Fassung spricht Agricola von der Traversflöte oder „Schweizerpfeiffe" und lehrt, daß das Spiel mit „zitterndem Odem" die Grundlage für die Spieltechnik sei:

> „Auch wiltu haben den grund und bodem
> So lern pfeiffen mit zitterndem odem
> Denn es den gesang gantz sere zyret
> Auff allen pfeiffen wie man hofiret."[64]

Nach Agricola ist der „zitternde" Atem nicht nur Ornament, sondern die fundamentale Grundlage des Querflötenspiels. Agricolas Bemerkungen in der Ausgabe von 1545 zeigen, daß er den „zitternden" Atem als einen grundlegenden Teil des Flötenblasens versteht und nicht als etwas, das nach Belieben anzuwenden ist: „Auch sey im Pfeiffen darauff gsind / das du blest mit zitterndem Wind..."[65] Offenbar beschreibt er damit ein Vibrato, das schnell („zitternd") und kontinuierlich („grund und bodem" des Flötenspiels) war.

[64] Agricola, op. cit., [1]1529, 23.
[65] Agricola, op. cit., [4]1545, 26.

Es läßt sich schwer sagen, inwieweit dieses Vibrato auf anderen Instrumenten erwünscht war. Auf Streichinstrumenten wurde es jedenfalls verwendet, so von den Spielern der „Polischen Geige"[66]:

„Dann gleich wie hernach wird gelart
Von der Polische Geigen art
Das/das zittern den Gesang zirt
Also wirds auch alhie gespürt."[67]

Zudem sagt uns Agricola, daß derselbe Effekt auch auf Orgeln Verwendung fand, aber von den deutschen Orgelbauern bisher vernachlässigt wurde:

„Auff Orgeln wers ein gros ornat
Wiewohl man selten gebraucht hat
Bisher inn den Deudschen landen."[68]

Bei den Blasinstrumenten erwähnt Agricola den „zitternden Odem" nur im Zusammenhang mit den „Schweizerpfeiffen", obwohl er auch andere Instrumente ausführlicher beschreibt (so auch die weit häufigere Blockflöte). Vielleicht versteht Agricola hier unter „Pfeiffen" alle Blasinstrumente, so, wie es bei anderen Textstellen der Fall ist. Daß er jedoch das Vibrato in beiden Ausgaben in einem eigenen Abschnitt über die „Schweizerpfeiffen" bespricht, der erst nach der Erörterung der anderen Blasinstrumente folgt, scheint doch auf eine besondere Flötentechnik hinzuweisen.

So erwähnt auch Cardanus in seiner *De musica* die Beteiligung des Atems an der *vox tremula*. Es sei daran erinnert, daß Cardanus dort, wo er diese Verzierung bespricht (Zitat siehe oben, Seite 87), beide Aspekte, Atem und Finger, erwähnt: „dupliciter autem tremula spiritu quidem ac motu tremulo digitorum".[69] Ob er wohl beides, zitternden Atem und zitternde Finger meint? Um die Funktion des Atems bei der *vox tremula* richtig zu verstehen, müssen wir seine Bemerkung in den breiteren Zusammenhang seiner Beweisführung stellen. Cardanus weist zunächst auf die Notwendigkeit eines kontinuierlichen Luftstroms hin, der rasch und ohne Zögern geändert werden kann:

„Est praeter id obseruandum vt spiritus nitidus non confusus aut inconstans sed stabilis reddatur, vtque varietatem suam debito tempore nec procrastinando recipiat, atque haec obseruatio promptitudo appellatur."[70]

[66] Agricola beschreibt die „Polische Geige" ([4]1545, 204) als ein Streichinstrument ohne Bundeinteilung, das in Quinten gestimmt und von der linken Hand mit den Fingernägeln anstatt mit den Fingerspitzen gegriffen wird. Darauf, so sagt er, „... schafft man mit dem zittern frey / Das süßer laut die melodey ..."

[67] Ibid., [4]1545, 26.

[68] Ibid., 26.

[69] Cardanus, op. cit., 116.

[70] Ibid., 116. Cardanus kannte Ganassis *Fontegara* (er bezieht sich auf Seite 115 darauf); der ganze Abschnitt folgt genau Ganassis Ausführungen über die „prontezza" und „galanteria" in den Kapiteln 24 und 25 der *Fontegara*.

Als nächstes stellt er fest, daß die *vox tremula* sehr oft verwendet werde und daß es sich dabei um eine Technik handle, die aus zwei Komponenten besteht (siehe den oben zitierten Abschnitt), dem Atem („spiritu") und der zitternden Bewegung der Finger („motu tremula digitorum"). Sodann geht er zu einer ausführlichen Beschreibung der Finger-Technik über (oben, auf Seite 87 zitiert), wozu er auch den Unterschied zwischen „vivace"- und „suave"-*Tremolos* einbezieht. Schließlich kehrt er wieder zur Frage des Atems zurück, mit der kurzen Bemerkung: „spiritus autem lenis suauis incitatus asperas edit voces."[71] Somit ist die einzige von Cardanus erwähnte Funktion des Atems bei der *vox tremula,* daß der Atem die Intensität des An- und Abschwellens und dadurch die Qualität der Verzierung im Sinne von „vivace" oder „suave" beeinflußt. Dieselbe Funktion kennt auch Ganassi, sowohl ausdrücklich, in seiner Erklärung der „prontezza", als auch implizit, in der Grifftabelle, indem für das „vivace"-*tremolo* ein stärkerer Atem und für das „suave"-*tremolo* ein schwächerer Atem verlangt wird. Doch erwähnen weder Cardanus noch Ganassi ausdrücklich, daß der Atem selbst zittern könne. Im Gegenteil, Cardanus betont zu Beginn seiner Erläuterungen der *vox tremula,* wie wichtig die Gleichmäßigkeit des Atems sei.

So sind Agricolas rätselhafte Bemerkungen der einzige spezifische Hinweis auf das Atem-Vibrato auf Blasinstrumenten im 16. Jahrhundert. Und sie bleiben einmalig, denn wenn wir im 17. Jahrhundert wieder auf vibrato-ähnliche Effekte stoßen, handelt es sich dabei um ganz andere.

Das Vibrato im 17. Jahrhundert

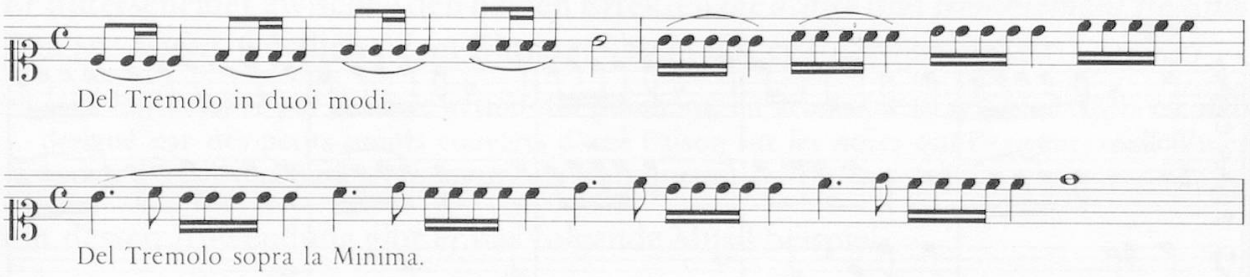
Zwei Techniken des frühen 17. Jahrhunderts sind für das Bläser-Vibrato von Bedeutung: der *trillo* und das *tremolo*. Beide Begriffe haben eine ziemlich komplizierte Geschichte, die uns hier jedoch nicht weiter beschäftigen soll, denn uns interessiert hier nur je eine Bedeutung dieser Termini: diejenige, die sich in beiden Fällen nur auf einen Einzelton bezieht (siehe oben, Seiten 79–81). Der so definierte *trillo* war eine vokale Verzierung, die im raschen Neu-Artikulieren eines einzelnen Tones bestand. Von Sängern wurde diese Artikulation durch ein *ribattuto di gola,* ein „Schlagen im Halse" erzeugt.[72] Der *trillo* hingegen wurde oft auch auf

[71] Ibid., 116.

[72] Eine interessante Bemerkung über die Ausführung dieser Verzierung gibt im 17. Jahrhundert John Playford in seiner englischen Übersetzung von Caccinis Vorwort zu *Le nuove musiche* von 1602, die in späteren Ausgaben seiner *Introduction to the Skill of Music* abgedruckt ist. Playford fügt in einer Fußnote zu Caccinis Erklärung des *trillos* folgendes hinzu: „Our author having briefly set forth this chief or most usual grace in singing called the trill, which, as he saith very right, is by a beating in the throat on the vowel „ah", some observe that it is rather the shaking of the uvula or palate on the throat in one sound upon a note. For the attaining of this, the most surest and ready way is by imitation of those who are perfect in the same. Yet I have heard of some that have attained it after this manner: In the singing a plainsong of six notes up and six down, they have in the midst of every note beat or shaked with their finger upon their throat, which by often practice came to do the same notes exactly without."

Instrumenten ausgeführt. So lehrt uns der Trompeter Fantini, daß ein *trillo* auf der Trompete „a forza di petto, e battuto con la gola"[73] gemacht wird. Es ist anzunehmen, daß eine ähnliche Technik auf dem Zink sowie auf anderen Blasinstrumenten existierte, denn der *trillo* erscheint in verschiedenen Formen unter den „verij principij per cantar polito, e bene", die, wie Rognoni betont, auch „utile à Suonatori per imitare la voce humana" sind.[74] Das folgende Beispiel zeigt Rognonis „Trillo sopra la Semibreve" auf Seite 1 seines *Selva de varii passaggi,* Mailand 1620:

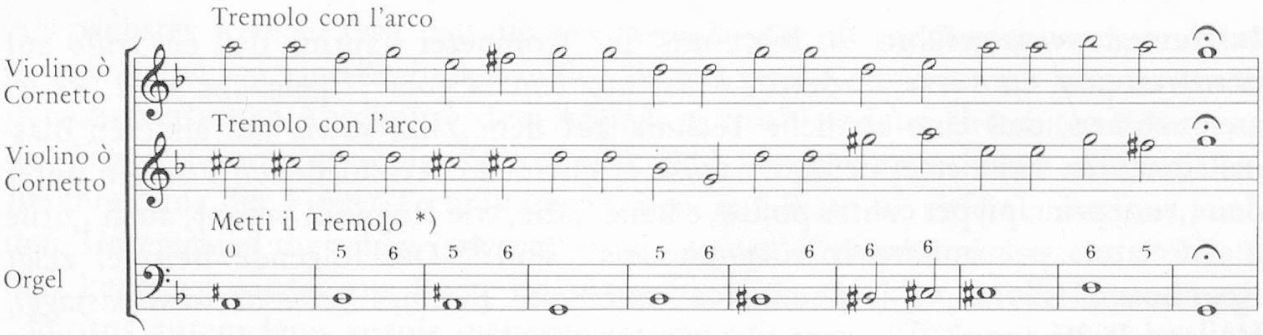
Unter den „verij principij" Rognonis befinden sich zwei Beispiele, die *tremolo* genannt werden:



Diese *Tremolos* sind – wie die *Trillos* – als Tonwiederholungen mit Bindebögen ausgeschrieben. Obwohl die *Trillos* nach Rognoni durch „ribatter ciascuna nota con la gola" auszuführen sind, gibt er keinen Hinweis auf die Ausführung des *Tremolos.* Da die Tonwiederholungen bei *tremolo* und *trillo* gleich notiert werden, kann der Unterschied nur in der Artikulation der wiederholten Töne liegen. Und da Rognoni genau vorschreibt, daß der *trillo* durch „ribattuto di gola" zu machen sei, müssen wir annehmen, daß das *tremolo* wohl *ohne* gemacht wurde – d. h. legato, vielleicht als ein Pulsieren, als ein abwechselndes An- und Abschwellen des Tones.

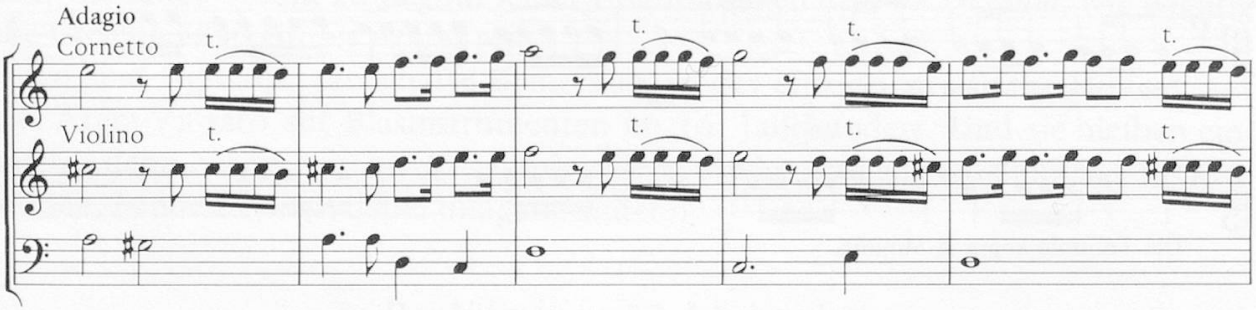
Diese Vermutung über die vokale Ausführung von Rognonis *tremolo* wird dadurch unterstützt, daß diese Verzierung auf den Streichinstrumenten (in der Literatur für Violine kommt das „Tonwiederholungs-Tremolo" in dieser Zeit häufig vor) eine legato-Artikulation war, bei der alle wiederholten Töne mit einem („bebenden") Bogenstrich gespielt wurden.[75] In der Sonate von Biagio Marini wird dieses Bogen-Tremolo mit dem Tremolo-Register der Orgel kombiniert.

[73] Fantini, op. cit., Vorwort.
[74] F. Rognoni, op. cit., 1.
[75] Siehe David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761,* London, 1965, 266 und 176–178.



Aus „La Foscarina", Sonata à 3, aus den *Affetti Musicali,* op. 1, von Biagio Marini, Venedig 1617.
* In der Baßstimme für „Trombone ò fagotto" heißt es hingegen „tremolo col strumento".

Das „Tonwiederholungs-Tremolo" erscheint häufig in der Musik für Violine oder Zink, und gelegentlich auch an Stellen, die ausdrücklich für Zink sind, wie in der Sonate von Dario Castello:



Aus der „Sonata decima settimo" aus *Sonate concertate,* Libro secondo von Dario Castello, Venedig, 1644 (Nachdruck der verlorenen Ausgabe von 1627).

Die einfachste Art, ein kontinuierliches „Schlagen" wie beim Bogen-Tremolo oder bei unserem angeblichen Vokal-Tremolo hervorzubringen, wäre das rhythmische Pulsieren der Luftsäule, und offenbar kann es als sicher angenommen werden, daß diese Technik für Passagen wie die eben genannte bei Castello verwendet wurde.

Das Vibrato im 18. Jahrhundert

Im 18. Jahrhundert waren Beschreibungen des „Tonwiederholungs-Tremolos" unter verschiedenen Namen bekannt. Zudem kann eine Aufspaltung der Verzierung in zwei Ausführungs-Arten, eine schärfere und eine gebundenere, festgestellt werden. Dabei entspricht die schärfere Ausführung eher einer Artikulation und die weichere eher dem Vibrato.

Der erste, der diese Technik im 18. Jahrhundert beschrieben hat, ist Quantz. Er gibt ihr zwar keinen Namen, äußert sich jedoch über ihre Aufzeichnung wie folgt:

„Wenn über Noten die auf einerley Tone stehen, ein Bogen befindlich ist, s. Fig. 8; so müssen selbige durch das Hauchen, mit Bewegung der Brust, ausgedrücket werden. Stehen aber über solchen Noten zugleich Puncte, s. Fig. 9; so müssen diese Noten viel schärfer ausgedrücket, und, so zu sagen, mit der Brust gestoßen werden."

Fig. 8

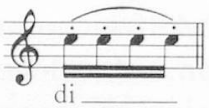


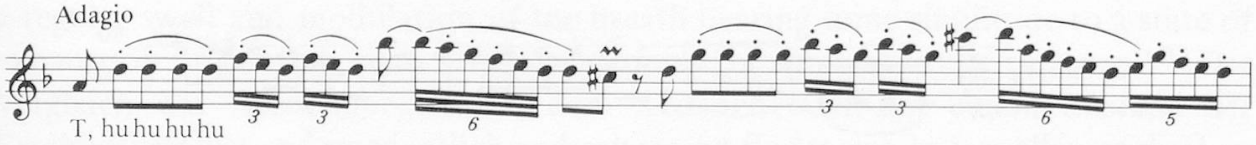
Fig. 9

Verwendet wurde diese Technik bei Quantz für die Ausführung einer geschriebenen Figur, denn er erwähnt nirgends, daß sie auf langen, für die *Bebung* (siehe oben, Seite 99) geeigneten Noten, angewendet werden könne. In seiner Differenzierung in zwei Ausdrucksstufen liegt jedoch bereits der Keim einer grundsätzlichen Trennung von Artikulation gegenüber Atem-Vibrato.

Bereits ein Jahrzehnt später erscheint diese klare Trennung bei Charles Delusse. Er unterscheidet zwischen den beiden Effekten *tac aspiré* und *tremblement flexible*. Den *tac aspiré*, wörtlich Atem-Einsatz, beschreibt er folgendermaßen:

„On fait celui-ci par la seule action des poumons, en articulant la syllable HU. Il est aussi désigné par des petits points couverts d'une liaison sur les notes qui l'exigent; mais il n'est jamais d'usage que dans les mouvements lents et tendres."[77]

Für dessen Anwendung gibt er das folgende Musikbeispiel:



Der *tac aspiré* ist offenbar eine Atem-Artikulation, die auf einzelnen weiterführenden Tönen oder auf Tonwiederholungen angewendet werden kann. Bei den Tonwiederholungen erinnert die Aufzeichnung an eine Beziehung zum „Tonwiederholungs-Tremolo" des 17. Jahrhunderts.

Der andere Effekt bei Delusse, das *tremblement flexible*, wird durch eine auffallend ähnliche Technik erzeugt:

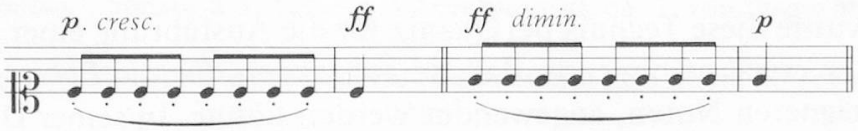
„Il est encore une autre sorte de Tremblement flexible que les Italiens nomment *Tremolo*, qui prête beaucoup à la mélodie, lorsqu'on l'emploie à propos. Il ne se fait que par un mouvement actif des poumons en soufflant ces syllables Hou, hou, hou, hou, & c."[78]

Zweifellos beschreibt Delusse hier eine Art Atem-Vibrato, die das Vibrato auf der Violine nachahmen soll. Wie aus dem ersten Satz des Zitats hervorgeht, besteht noch eine andere Art von *tremblement flexible*, bei der die Flöte zwischen Daumen und Zeigefinger hin- und hergerollt wird (siehe oben, Seite 98). Daß die *tremblements flexibles* von Delusse das Geigen-Vibrato nachahmen sollten, geht klar dar-

[76] Quantz, op. cit., 9.
[77] Delusse, op. cit., 9.
[78] Ibid., 9.

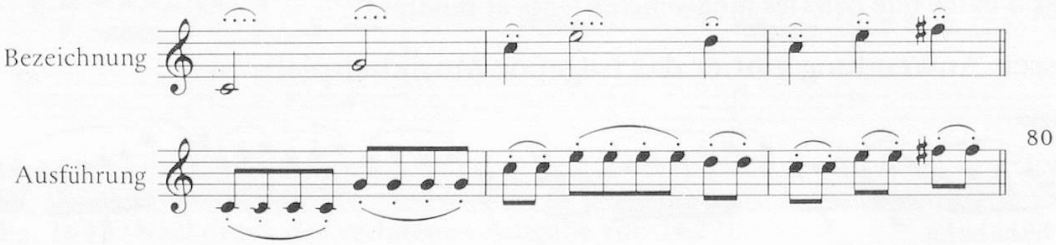
aus hervor, daß seine Beschreibung dieser Roll-Technik fast wörtlich übereinstimmt mit derjenigen Geminianis für das Vibrato auf der Violine, das dieser *tremolo* nennt.

In Johann Altenburgs Trompetenschule aus dem Jahre 1795 wird eine Methode beschrieben, die jener bei Quantz ähnlich ist. Dabei beschreibt er zwei Techniken, die sich nur in der Aufzeichnung unterscheiden: Die erste nennt er die *schwebende Haue,* „weil der Ton, auf welchem man sie bläst, mit einer Schwebung oder Bebung bald stark, bald schwach, angegeben wird".[79] Sie wird wie die zweite Atem-Artikulation bei Quantz notiert, mit Punkten und Bögen:



Diese Art der Aufzeichnung erinnert wiederum an das „Tonwiederholungs-Tremolo". Doch erscheint die *Bebung* oder *Schwebung* bei Altenburg mit ihrer Aufzeichnung in langen Notenwerten eher als Vibrato:

> „Die Bebung oder Schwebung ist eigentlich eine anhaltende Verstärkung und Verschwächung eines gewissen Tons, welchen man nach seinem Werthe aushält. Sie wird gewöhnlich durch Punkte mit Bogen über der Note bezeichnet." Z. B.



[80]

Auch wenn das Atem-Vibrato des 18. Jahrhunderts möglicherweise auf das „Tonwiederholungs-Tremolo" des 17. Jahrhunderts zurückgeht, wurde es doch bereits vor Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Finger-Vibrato in Beziehung gebracht und tatsächlich auch oft als Ersatz dafür gebraucht. Doch im Lehrbereich wurde es nicht sofort als vollwertiger Ersatz akzeptiert; so wendet sich Tromlitz in seiner Flötenschule von 1791 entschieden gegen seine Anwendung:

> Mit dem Athem macht man [die Bebung] auf der Flöte nicht, es macht keine gute Wirkung, es heult; und wer es thut, verwöhnt sich die Brust, und verderbet sein ganzes Spiel, denn er verliehret die Festigkeit, und kann alsdenn keinen festen und reinen Ton halten; er zittert alles mit der Brust heraus."[81]

Doch läßt Tromlitz, wie wir gesehen haben, die Möglichkeit einer Kombination der Tätigkeiten von Brust und Finger zu (siehe Seite 95). Erst im 19. Jahrhundert wurde das Atem-Vibrato auf der Flöte allgemein in die Lehrwerke aufgenommen. So erwähnt zum Beispiel August Eberhard Müller (1815) bei der *Bebung* die Finger-

[79] Altenburg, op. cit., 94.
[80] Ibid., 118.
[81] Tromlitz, op. cit., 239.

Technik überhaupt nicht. Seine Beschreibung erinnert einmal mehr an den Zusammenhang zwischen Atem-Vibrato und „Tonwiederholungs-Tremolo“:

„Die Bebung wird entweder durch das italienisch Wort: Tremolo (trem.) oder durch mehrere oder wenigere Punkte über einer Note, je nachdem diese Manier langsamer oder schneller ausgeführt werden soll, angedeutet:

Auf der Flöte kann diese Verzierung nur durch einen mäßig zu- und abnehmenden Druck des Windes hervorgebracht werden, der in der Notenschrift so angedeutet werden müßte;

Durch eine kleine Bewegung des Kinns wird der Vortrag dieser Manier leicht.“[82]

Müller ist der erste, der bei der Besprechung der *Bebung* die Fingertechnik überhaupt nicht berücksichtigt, sicherlich mit Absicht, denn diese so weit verbreitete Technik war ihm kaum unbekannt.

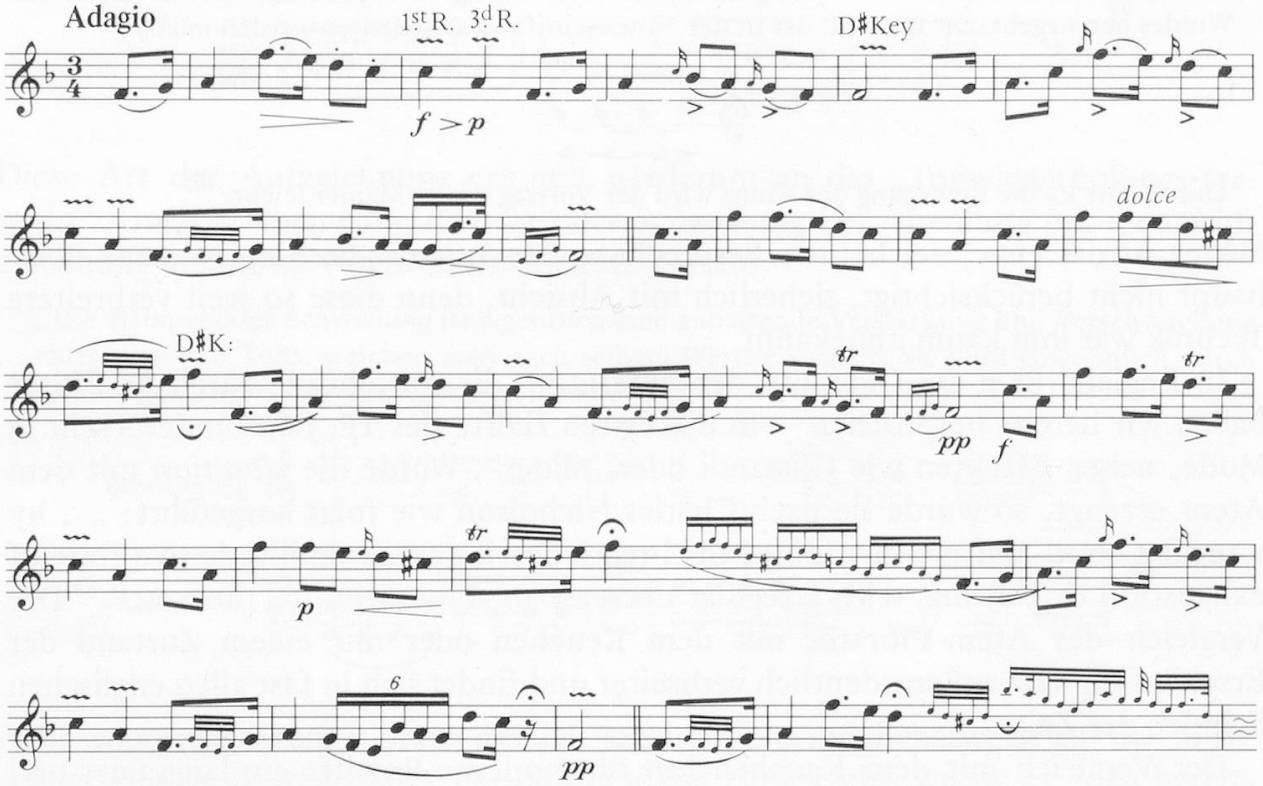
In England kam der Gebrauch der *vibration* – die Ausführung durch die Finger haben wir bereits besprochen – in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr in Mode, neben Effekten wie Glissandi oder „slides“. Wurde die *vibration* mit dem Atem erzeugt, so wurde sie nach Charles Nicholson wie folgt ausgeführt: „... by a regular swell and modulation of the breath bearing some similitude to a state of exhaustion or panting, with a regular decrease or diminution of the tone“.[83] Der Vergleich des Atem-Vibratos mit dem Keuchen oder mit einem Zustand der Erschöpfung war außerordentlich verbreitet und findet sich in fast allen englischen Schulen der Zeit.

Der Vergleich mit dem Keuchen legt für moderne Begriffe ein langsames und breites Vibrato nahe, das wohl nicht ununterbrochen verwendet werden konnte. Tatsächlich wurde die *vibration* auch immer als Verzierung verstanden, die nur in Momenten großer Erregung oder der Innigkeit angebracht waren; Nicholson nennt sie: „the finishing Grace or Embellishment“. Nach Nicholson war sie fast immer auf Adagios und andere langsame Sätze beschränkt, wo es „inconceivably delicate and sweet, and as such worthy every attention“ war.[84] Man solle sie sparsam verwenden, denn obwohl damit Beben oder Erschöpfung nachgeahmt wurde, war sie nach Lindsay eine Verzierung von extrem zartfühlendem Charakter:

„Being of an extremely delicate character, the Vibration – like the Glide – should only be applied to passages of great fervor and sensibility; but when so introduced the effect is truly sweet and beautifully expressive. It should, however, be sparingly employed.“[85]

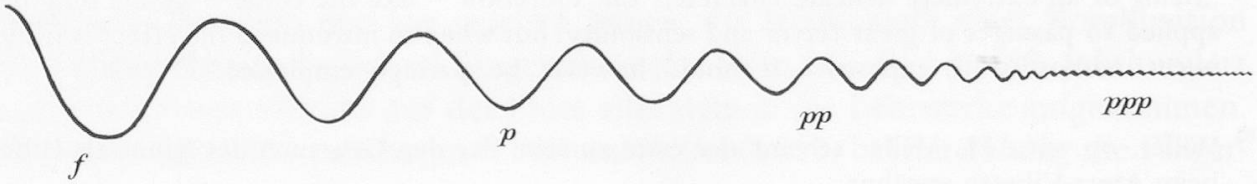
[82] Müller, op. cit., 31. Müller scheint der erste zu sein, der den Gebrauch des Kinns als Hilfe beim Atem-Vibrato erwähnt.
[83] Nicholson, *Preceptor*, op. cit., 23.
[84] Ibid., 23.
[85] Lindsay, op. cit., 30.

Zum Glück sind wir, um etwas über die praktische Anwendung der *vibration* zu erfahren, nicht auf solche Beschreibungen angewiesen; Nicholson, Alexander und Lindsay geben in ihren Schulen Musikbeispiele mit an den entsprechenden Stellen gezeichneten *vibrations.* Obwohl diese Musik leicht und sentimental ist, wird das Vibrato für unsere Begriffe sehr sparsam angewendet. Im folgenden Beispiel aus einer verzierten Fassung von „The Groves of Blarney" aus Nicholson's *Complete Preceptor* von 1816 (Seite 32) wird die Verzierung (〰 notiert) durchschnittlich zwei- bis dreimal pro Phrase verwendet:



Besonders interessant sind Beschreibungen der Geschwindigkeit der *vibrations.* Nicholsons Schilderung wurde oft wiederholt:

> „Vibration on the flute ought to resemble that of a Bell or Glass, the beats or pulsations of which are never rapid at first, but are governed by the strength of the Tone; for example, if your Tone is full and strong, the beat should be slow, but gradually increased in proportion as you diminish the Tone —[86]
> thus

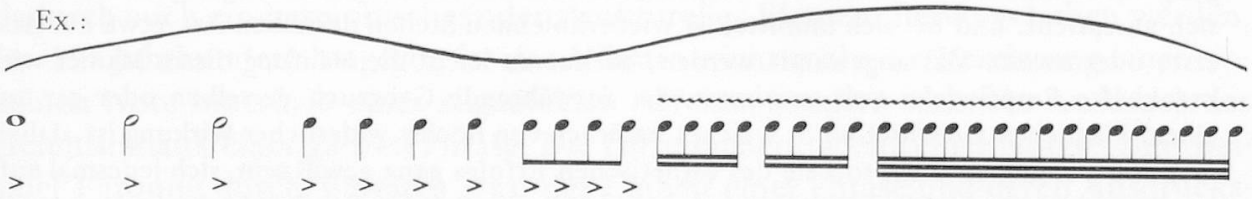


[86] Nicholson, N°. [1] of C. Nicholson's *Preceptive Lessons for the Flute,* London [1821], 5.

In einer neuen Fassung seiner Schule von 1836 ist Nicholson ausführlicher:

„The moment the note is forced, subdue the tone, and on each succeeding pulsation, let the tone be less vigorous. When the Vibration becomes too rapid to continue the effect with the breath, a tremulous motion must be given to the Flute with the right hand, the lips being perfectly relaxed, and the tone subdued to a mere whisper. The following is an Example where the Vibration is produced by the Breath. At the commencement of the semiquavers, the tremulous motion of the Flute will be requisite."[87]

Ex.:



Die Wirkung war sehr beliebt. Lindsay gibt eine ähnliche Beschreibung:

„The beats or pulsations should be comparatively slow when the tone is full, but should increase in quickness as it is gradually diminished, until, at last the vibration ceases, as if from extreme exhaustion, and the sound faintly expires on the ear."[88]

Es ist unklar, wieweit solche Effekte in der ernsthaften Musik einen Platz fanden, doch zeigt sich die Beliebtheit dieser Mittel wenigstens in einer ernsthaften und angesehenen Flötenschule aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der *Flöten-Schule* von Anton B. Fürstenau.

In seinen langen und ausführlichen Erörterungen über das Finger- und das Atem-Vibrato ist es Fürstenaus Hauptanliegen, in der Verwendung von Verzierungen sehr sparsam zu sein. So gibt er der Besprechung dieser Effekte den etwas unbeholfenen Titel „Einige willkührliche, aber seltene, jedoch bisweilen mit Vortheil anzuwendende Maniere". Er macht klar, daß er diese beiden Verzierungen als willkürlich und für gutes Flötenspiel unwesentlich ansieht. Ferner werden sie seines Erachtens viel zu viel verwendet, und er empfiehlt jedem, der kein natürliches Gefühl und „echten Geschmack" besitzt, sie lieber ganz wegzulassen als in einen manierierten und affektierten Stil zu verfallen.

Die *Bebung* beschreibt Fürstenau als ein Atem-Vibrato:

„Das Beben- oder Erzitternlassen eines Tons ist die Nachahmung eines derartigen Ausdrucks der menschlichen Stimme beim Gesange, wie er als Offenbarung einer leidenschaftlichen inneren Bewegung und Aufregung oft natürlich und deshalb von ergreifender Wirkung auf den Zuhörer ist. Besonders bei Streichinstrumenten üblich und dafür geeignet, läßt sich diese Manier auch mit Vortheil beim Flötenspiel anwenden, wo sie entweder durch schnell auf einander folgende Lungendrücke – was das beste und sicherste Mittel ist –, oder dadurch ausgeführt wird, daß man während des Blasens die Kinnlade in eine zitternde Bewegung versetzt."[89]

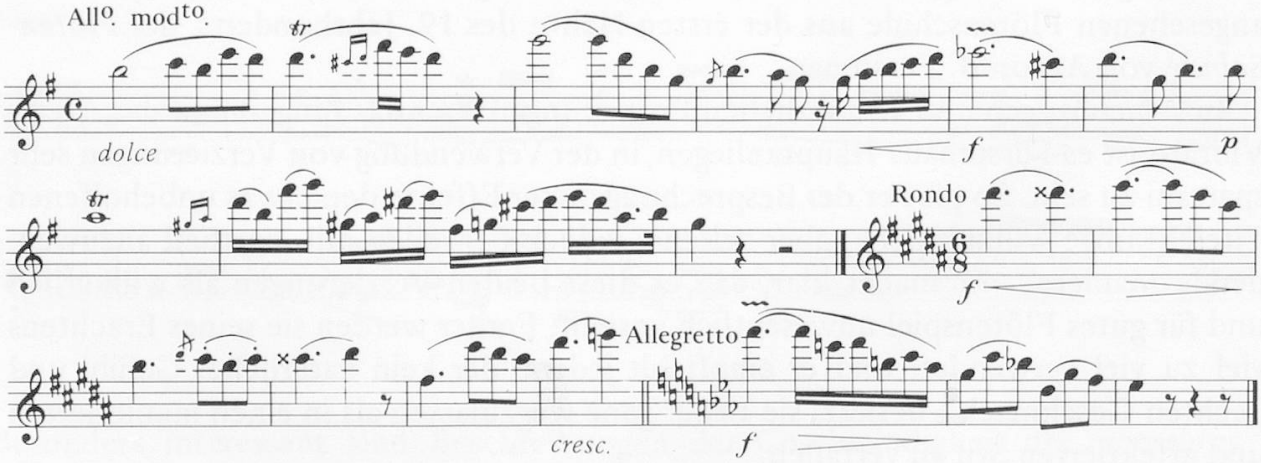
[87] Nicholson, *School*, op. cit., 71.
[88] Lindsay, op. cit., 31.
[89] Fürstenau, op. cit., 79.

Da die Instrumente nach seiner Ansicht die besondere Ausstrahlung der menschlichen Stimme sowieso nur bedingt nachahmen können und die allzu oft verwendete *Bebung,* wenn sie nicht als „wahrhaftes, selbstempfundenes, tieferes Gefühl" hervorgebracht wird, lächerlich wirkt, nennt er die folgenden – faszinierenden – Kriterien für die Verwendung dieser Verzierung:

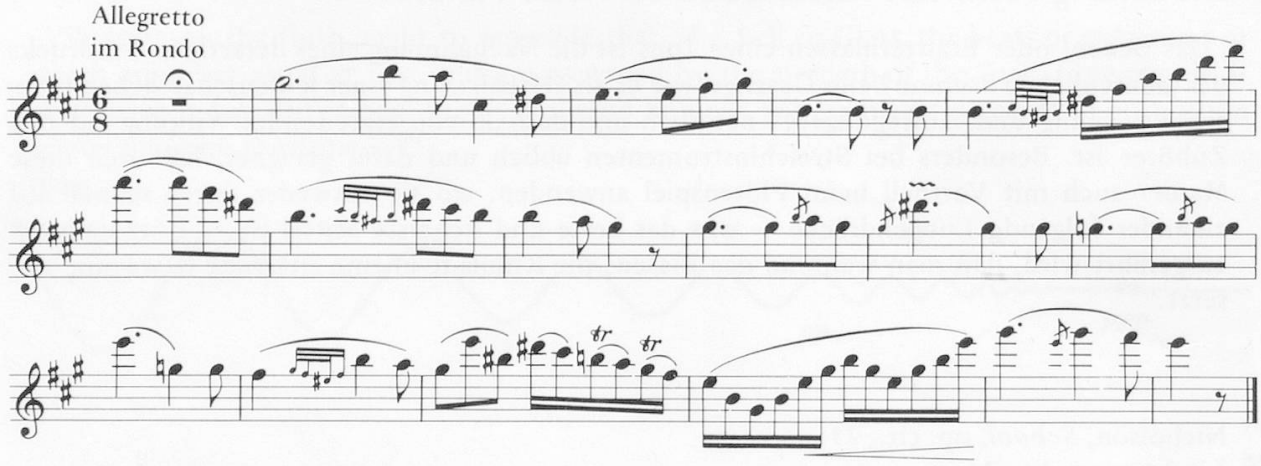
„... und dann auch, selbst in einem Musikstücke, wo häufig Stellen leidenschaftlicher Bewegung vorkommen, bei Weitem nicht überall, sondern nur da, wo jene Bewegung am stärksten sich ausspricht, und bei sich unmittelbar wiederholenden Stellen derselben Art, etwa nur das erste oder zweite Mal angewandt werden, da nur zu leicht die Häufung dieser Manier wie krankhafte Empfindelei sich ausnimmt, der forwährende Gebrauch derselben oder gar zu einem kläglichen Gewinsel wird, welches natürlich von höchst widerlicher Wirkung ist; dabei muß die Bebung endlich, soll sie des ästhetischen Erfolgs ganz gewiß sein, sich jedesmal auf einen einzigen Ton, und zwar denjenigen, in welchem der Culminationspunkt des leidenschaftlichen Gefühls enthalten, und selbst hier wiederum auf eine drei- oder viermalige zitternde Bewegung beschränken – abgesehen davon, daß eine längere Fortsetzung der letzteren sich schwer gut ausführen läßt –, wo dann ein, je nach den Umständen, damit verbundenes *crescendo* oder *sforzato* die Wirkung noch bedeutend erhöht."[90]

Aus der Folge von Beispielen zur Anwendung der *Bebung* in Fürstenaus *Flöten-Schule* sind die folgenden zwei ausgewählt (Seite 80):

G dur Concert. Op. 119.



A dur Concert. Op. 104.



[90] Ibid., 79.

Die *Bebung* erscheint in jedem Beispiel nur einmal, auch wenn diese oft aus zwei oder mehr Phrasen bestehen. Mit diesem sparsamen Gebrauch verbunden ist die Gleichsetzung des Vibratos mit einer großen Ausdrucksintensität, eine Gleichsetzung, die im 18. Jahrhundert nicht zu finden war. Im 18. Jahrhundert hängt die Verwendung des Vibratos von der Bedeutung der einzelnen Noten innerhalb des allgemeinen Affekts eines Satzes ab. So bekommt eine lange Note in einem „zarten" Satz ein Vibrato; dieses soll die Note „versüßen" oder färben, fallweise kann dadurch auch ein harmonisches oder strukturelles Element hervorgehoben werden. Im 19. Jahrhundert hingegen ist das Vibrato nicht mehr die Verzierung einer einzelnen Note innerhalb eines allgemeinen Affekts, sondern vielmehr Ausdruck des Gefühlsinhalts einer ganzen Phrase. Die Differenzierung einzelner Noten (zum Beispiel Färbung durch Vibrato) wird der Einheit einer Phrase und deren Ausdrucksinhalt untergeordnet. Wieweit solche Überlegungen auch in der Praxis eine Rolle spielten, wissen wir natürlich nicht. Aus Fürstenaus unausgesprochenen Andeutungen scheint hervorzugehen, daß dies eher nicht der Fall war.

Dem Leser ist sicher aufgefallen, wie oft hier im Zusammenhang mit der Erzeugung des Atem-Vibratos auf die Tätigkeit der Lunge beziehungsweise der Brust hingewiesen wird. Diese wird fast immer betont, ausdrücklich oder implizit (etwa durch einen Hinweis auf Keuchen). Der moderne Bläser wird eine solche Methode unmöglich oder zumindest unbequem finden, da seine ganze Technik auf der Kontrolle und Stütze des Zwerchfells beruht. Um diese Vibrato-Technik zu erklären, müssen wir auf die damaligen Beschreibungen des Atems zurückgreifen.

Die Beschreibungen der Atem-Technik aus dem 18. Jahrhundert betonen die Bewegung der Brust und das Stützen des Tons durch die Brust, nicht durch das Zwerchfell, einen Muskel, dessen wesentliche Rolle beim Atmen bis dahin in keinem musikalischen Lehrbuch erwähnt oder beschrieben worden war. Der Rat von Quantz, die Schultern zu heben, spricht Bände:

> „Um lange Passagien zu spielen, ist nöthig, daß man einen guten Vorrath von Athem langsam in sich ziehe. Man muß zu dem Ende den Hals und die Brust weit ausdehnen; die Achseln in die Höhe ziehen; den Athem in der Brust, so viel als möglich ist, aufzuhalten suchen; und ihn alsdenn ganz sparsam in die Flöte blasen."[91]

Auch Tromlitz empfiehlt, daß man sich, um einen schönen Ton hervorzubringen, auf die Brust konzentieren solle:

> „Eine vorzügliche Schönheit auf der Flöte, ist ein fester, körnichter und gleicher Ton; ob man sich doch bemühen, ihn zu erlangen, und dabey die Brust feste und stark gewöhnen, daß sie durchaus nicht zittere."[92]

Egal, ob diese durch die Brust beherrschte Atem-Technik die Tonqualität beeinflußte oder nicht, sicher spielte sie eine Rolle bei der Wahl des Vibratos. Doch wäre es voreilig, in diesem frühen „Brust-Vibrato" den Beginn der modernen Technik des Zwerchfell-Vibratos auf der Flöte zu sehen.

[91] Quantz, op. cit., 75.
[92] Tromlitz, op. cit., 240.

NACHWORT

Es liegt in der Natur einer solchen Studie – und darin liegt auch ihre Chance –, ebenso viele Fragen aufzuwerfen wie zu beantworten. Im Verlaufe der vorliegenden Arbeit wurde sich der Verfasser gewisser Richtungen und Bereiche der Forschung bewußt, die im weiteren einer gründlicheren Untersuchung bedürfen, als es hier möglich war. Davon seien fünf genannt, in der Hoffnung, zu weiterer Forschung anzuregen: (1) Eine ausführliche Studie der Terminologie ist dringend nötig, besonders für die Termini *tremolo* und *trillo*. Diese kann nur erfolgreich sein, wenn gleichzeitig auch die Quellen zur Vokalmusik und zur Streichertechnik einbezogen werden. (2) Die Dokumentation über die Blastechniken des 16. Jahrhunderts ist besonders dürftig. Das ständig wiederkehrende Gebot „imitare la voce humana" legt das Studium der Quellen zur Vokalmusik nahe; dadurch würde eine vielversprechende Bereicherung unseres eher armseligen Quellenmaterials möglich. (3) Die Frage der Verzierung in den englischen Blockflöten-Tabulaturen bedarf einer gründlichen und systematischen Untersuchung. (4) Die uneinheitliche Anwendung der Vibrato-Zeichen in den französischen Tabellen der *agréments* macht eine gründliche Untersuchung dieser Tabellen sowohl für Blas- als auch für Streichinstrumente nötig. (5) Dem Leser ist sicher aufgefallen, daß fast alle zitierten Quellen aus dem 18. und 19. Jahrhundert Werke für Querflöte sind. Es wurden einige Bücher für Klarinette und Oboe untersucht, doch wird, mit Ausnahme von Hotteterre, der das *flattement* auf der Oboe beschreibt, die Verwendung des Vibratos nirgends erwähnt. So ist ein weiteres Studium der Quellen für Klarinette, Oboe und Fagott dringend nötig, um zu klären, ob diese Einseitigkeit auf einem Fehler in der Auswahl beruht oder ob das Vibrato tatsächlich in erster Linie eine Flötentechnik war.

QUELLENVERZEICHNIS

Im Quellenverzeichnis sind alle für diese Studie untersuchten Primärquellen angeführt, die sich mit Blasinstrumenten befassen. Jene, die Hinweise auf die Verwendung des Vibratos auf Blasinstrumenten enthalten, sind mit zwei Sternchen (**) gekennzeichnet. Die Titel wurden durchwegs in gekürzter Fassung gegeben, da sie in allen Fällen in RISM, Sartori oder Thomas E. Warner's *An Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600–1830,* Detroit 1967, vollständig genannt sind.

Abkürzungen:

C Cornetto (Zink)
Kl Klarinette
F Querflöte
Fl Flageolet
A Allgemein (Bücher, in denen viele verschiedene Blasinstrumente besprochen werden.)
O Oboe
Bl Blockflöte
T Trompete
Faks. in einer Faksimile-Ausgabe zugänglich

1511 Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen,* Basel. (Faks.) A

1529/1545 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch,* Wittenberg. (teilweise Faks.) A

1529 Anonym, *Livre plaisant et très utile,* Antwerpen. A

**1535 Sylvestro Ganassi dal Fontago, *Opera intitulata Fontegara,* Venedig. (Faks., englische und deutsche Übersetzung) Bl

1536 Ottomar Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae,* Straßburg. A

**1546 Hieronymus Cardanus, *De musica,* Ms. Rom. (englische Übersetzung) vor allem Bl

1554 [J. van Ghelen], *Dit is een seer schoon Boecxken,* Antwerpen. A

1556 Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical,* Lyon. (Faks.) A

1584 Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir,* Venedig. (Faks.) C

1592 Richardo Rogniono, *Passagi per potersi essercitare nel diminuire,* Venedig. C

1614 Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della Trombetta,* o. O., (Faks., englische Übersetzung) T

**1619/20 Michael Praetorius, *Syntagma musicum,* Wolfenbüttel. (Faks.) A

**1620 Francesco Rognoni Taegio, *Selva de varii passaggi,* Mailand. (Faks.) C

[1631] Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique,* Ms. Bordeaux. (Neuausgabe) A

1636 Marin Mersenne, *Harmonie universelle,* Paris. (Faks., englische Übersetzung) A

**1638 Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba,* Frankfurt. (Faks. englische Übersetzung) T

**1654 Gebrandt van Blanckenburgh, *Onderwyzinge,* Amsterdam. Bl

1657 Andreas Gleich, *Compendium musicum instrumentale,* Jena. A

1673 Thomas Greeting, *The Pleasant Companion,* London. Fl

1677 Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale,* Ms. Ferrara. (Faks., teilweise englische und deutsche Übersetzung siehe unten, Seiten 146 bis 169) Bl/Fl/C

**1679 John Hudgebut, *A Vade Mecum for the Lovers of Musick,* London. Bl

1681 John Banister Jr., *The Most Pleasant Companion,* London. Bl

**1683 Humphrey Salter, *The Genteel Companion,* London. Bl

**1686 Robert Carr, *The Delightful Companion,* London. Bl

1695 John Banister Jr., *The Sprightly Companion,* London. O

1697 Daniel Speer, *Grund-richtiger, Kurtz-, Leicht-, und nöthiger, jetzt Wol-vermehrter Unterricht,* Ulm. (Faks.) A

[1700] Jean-Pierre Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer,* Paris. (Faks.) O/Bl/Fl

**1707 [Jacques] Hotteterre, *Principes de la flûte traversière,* Paris. (Faks., englische und deutsche Übersetzung) F/Bl/O

**[um 1717] Anonym, *The Bird Fancyer's Delight,* London. (Faks.) Bl

**[1730] [Peter Prelleur], *The Modern Musick-Master,* London. (Faks.) (Enthält sieben anonyme Werke, deren Zusammenstellung von Hawkins Prelleur zugeschrieben wurde.) F/Bl/O

**[um 1735] [Michel Corrette], *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flute traversière,* Paris. (Faks., englische Übersetzung) F

1738 [Johann Philipp Eisel], *Musicus Autodidaktus, Oder der sich selbst informierende Musicus,* Erfurt. (Faks.) A

1741 Joseph Majer, *Neu-eröffneter theoretisch- und praktischer Music-saal,* Nürnberg. (Faks.) A

1746 William Tansur, *A New Musical Grammar,* London. Bl

**[um 1747] Francesco Geminiani, *Rules for playing in a true Taste,* London. (Faks.) F

**1752 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen,* Berlin. (Faks., englische Übersetzung) F

**[um 1759] Antoine Mahaut, *Nouvelle Méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la flute traversière,* zweite Auflage, Amsterdam. (Faks.) F

**[um 1761] [Charles] Delusse, *L'Art de la flute traversière,* Paris. (Faks.) F

1767 William Tansur, *The Elements of Musick Made Easy,* London. A

[um 1771] Lewis Granom, *Plain and Easy Instructions for Playing on the German-Flute,* London. F

1771 Luke Heron, *A Treatise on the German Flute,* London. F

[1772] [Louis-Joseph] Francoeur, *Diapason général de tous les instruments à vent,* Paris. A

[um 1775] Longman and Lukey, *Longman and Lukey's Art of blowing or playing on ye German Flute,* London. F

[um 1780] [Anonym], *The Clarinet Instructor,* London. Kl

[um 1785] Amand Vanderhagen, *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette,* Paris. Kl

[1787] [Samuel] Arnold, *Dr. Arnold's New Instructions for the German Flute,* London. F

**1791 Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen,* Leipzig. (Faks.) F

[um 1792] François Devienne, *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute,* Paris. F

**[um 1793] John Gunn, *The Art of Playing the German-Flute on New Principles,* London. F

1793 Othon Vandenbrock, *Traité général de tous les instruments à vent,* Paris. A

**1795 Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst,* Halle. (Faks., englische Übersetzung) T

**[um 1799] Edward Miller, *The New Flute Instructor,* London. F

[um 1800] Amand Vanderhagen, *Nouvelle méthode de flute,* Paris. F

**1801 Andreas Dauscher, *Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte,* Kempton. F

[1802] [Jean]-Xavier Lefèvre, *Méthode de Clarinette,* Paris. Kl

[1804] Hugo Wunderlich, *Méthode de flûte du conservatoire,* Paris.

[1806] J. Wragg, *Wragg's Improved Flute Preceptor,* London. F

[um 1815] John Beale, *Second Edition of a Complete Guide to the Art of Playing the German Flute,* London. F

[um 1815] Robert William Keith, *A New & Complete Preceptor for the German Flute,* London. F

**[um 1815] August Eberhard Müller, *Elementarbuch für Flötenspieler,* Leipzig. F

**[um 1816] [Charles] Nicholson, *Nicholson's Complete Preceptor, for the German Flute,* London. F

[um 1818] Benoit-Tranquille Berbiguier, *Nouvelle méthode pour la flute,* Paris. F

1819 Ezekial Goodale, *The Instrumental Director,* London. A

**[um 1821] James Alexander, *Second Edition Alexander's Complete Preceptor for the Flute,* London. F (Im weiteren zahlreiche Ausgaben, davon auch einige in Amerika; für diese Studie wurde auch die 10. Auflage, Boston um 1870, untersucht.)

**[um 1821] Charles Nicholson, N°. [1] of C. Nicholson's *Preceptive Lessons for the Flute,* London. F

**[um 1821] Charles N. Weiss, *A New Methodical Instruction Book for the Flute,* London. F

**[um 1826] Anton Bernard Fürstenau, *Flöten-Schule von A. B. Fürstenau,* Leipzig. F

**[1828] Thomas Lindsay, *The Elements of Flute-Playing,* London. F

**[um 1830] Louis Drouet, *Method of Flute Playing,* London. F

**1836 Charles Nicholson, *School for the Flute,* New York. F

GRIFFTABELLEN ZUM VIBRATO

Zeichenerklärung

- ○ Fingerloch offen
- ● Fingerloch geschlossen
- ◐ Fingerloch teilweise geschlossen
- □ Klappe offen
- ■ Klappe geschlossen
- ←● Wechselndes Öffnen und Schließen des ganzen Loches (Anfang und Ende geschlossen)
- ←○ Wechselndes Öffnen und Schließen des ganzen Loches (Anfang und Ende offen)
- ○← Wechselndes Öffnen und Schließen des teilweise geschlossenen Loches (Anfang und Ende offen)
- ◐← Wechselndes Öffnen und Schließen des teilweise geschlossenen Loches (Anfang und Ende geschlossen)
- ←□ Wechselndes Öffnen und Schließen einer Klappe (Anfang und Ende offen)
- ←■ Wechselndes Öffnen und Schließen einer Klappe (Anfang und Ende geschlossen)

Tabelle 1

Quelle: Sylvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, Venedig 1535.
Instrument: Altblockflöte in g^1

g^1	g^1	a^1	a^1	h^1	h^1	c^2	c^2	d^2
●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	←●
●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	←●	●	←●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	◐	○
●	←●	←●	◐	●	◐	○	←●	○
●	●	●	←●	○	←●	●	●	○
←●	◐	○	○	○	○	○	●	○
V*	S	V	S	V	S	V	S	V
↑ gr. 2**	↑ gr. 3	↑ kl. 3	↑ kl. 2	↑ gr. 3+	↑ kl. 2	↑ kl. 3	↑ kl. 2	↑ gr. 3+

* Ganassi bezeichnet seine *tremoli* mit „vivace" (V) oder „suave" (S).

** Das bei den *tremolo*-Griffen entstehende Intervall: kl. 2 = kleine Sekunde; gr. 2 = große Sekunde; kl. 3 = kleine Terz; gr. 3 = große Terz; ↑ = *tremolo* nach oben; ↓ = *tremolo* nach unten; + = etwas zu großes Intervall; – = etwas zu kleines Intervall.

d^2	e^2	e^2	f^2	f^2	g^2	g^2	a^2	a^2
●	●	●	●	●	←●	●	←○	○
←●	←●	●	←●	ϕ	○	←●	○	←●
●	●	○	○	●	●	ϕ	○	●
○	○	←●	●	●	○	●	○	●
●	○	●	○	←●	○	●	○	●
●	○	○	○	●	○	●	○	●
●	○	○	○	●	○	●	○	●
●	○	○	○	●	○	●	○	ϕ
S	V	S	V	S	V	S	V	S
↑ kl. 3	↑ kl. 3	↑ kl. 2	↑ gr. 2	?	↑ gr. 2−	↑ kl. 2	↓ kl. 2	↑ kl. 2−

h^2	h^2	c^3	c^3	d^3	d^3	e^3	e^3
ϕ	ϕ	ϕ	ϕ	ϕ	ϕ	ϕ	ϕ
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	ϕ←	←●	●	●	ϕ←
●	●	●	●	●	ϕ	←○	●
←●	●	←●	●	○	←●	○	○
●	ϕ	○	●	○	○	○	○
○	←●	ϕ	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○
V	S	V	S	V	S	V	S
↑ gr. 2+	↑ kl. 2	↑ gr. 2	↑ kl. 2−	↑ gr. 2	↑ kl. 2+	↓ gr. 2	↑ kl. 2

Tabelle 2

Quelle: Gebrandt van Blanckenburgh, *Onderwyzinge*, Amsterdam 1654.
Instrument: Sopranblockflöte in c^2

c^2	cis^2	d^2	dis^2	e^2	f^2	fis^2	g^2	gis^2	a^2	ais^2
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	●	←●	◐←
●	●	●	●	●	●	●	←●	◐←	○	○
●	●	●	●	●	●	◐←	oder ○←	○	←○	○
●	●	●	●	●	◐←	○	○	○	○	○
●	●	←●	◐←	○←	○	○	○	○	○	○
←●	◐←	○	○	○	○	○	○	○	○	○

b^2	h^2	c^3	cis^3	des^3	d^3	dis^3	e^3	f^3	fis^3	g^3
●	●	←●	◐←	○	○	◐	◐	◐	◐	◐
●	←●	○	○	←●	○←	●	●	●	●	●
○	○	←●	○	○	←○	●	●	●	●	●
←●	○	○	○	●	○	●	●	●	●	←●
oder ←○	○	○	○	○	○	●	●	●	◐←	oder ○←
○	○	○	○	○	◐	●	●	◐←	○	○
○	○	○	○	○	○	◐←	○←	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

gis^3	a^3	ais^3	b^3	h^3	c^4	d^4
◐	◐	◐	◐	◐	◐	◐
●	●	●	●	●	●	○
●	●	◐←	←●	○	○	○
◐←	○	○	○	○	○	●
○	○←	●	●	●	●	←●
○	○	●	●	●	●	○
○	○	●	●	←●	○←	○
○	○	○	○	○	○	○

Tabelle 3

Quelle: Jacques Hotteterre, *Principes*, Paris 1707.
Instrument: einklappige Querflöte

e^1	f^1	fis^1	g^1	gis^1/as^1	a^1	ais^1/b^1	h^1
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	○	○
●	●	●	●	○←	○← oder	●	←⊖
●	●	●	○← oder	●	←⊖	●	○
●	○←	○←	←⊖	●	○	●	○
○←	●	○	○	●	○	←⊖	○
■	■	□	■	■	■	■	■

c^2	cis^2/des^2	d^{2*}	dis^2/es^2	e^2	f^2	fis^2	g^2
○	○	○	←●	●	●	●	●
●	←⊖	←●	●	●	●	●	●
●	○	●	●	●	●	●	●
←⊖	○	●	●	●	●	●	○← oder
○	○	●	●	●	○←	○←	←⊖
○	○	●	●	○←	●	○	○
■	■	■	□	■	■	□	■

gis^2/as^2	a^2	ais^2/b^2	c^3	d^3	dis^3/es^3	e^3
●	●	●	○	○	←●	●
●	●	○	●	←●	●	●
○←	○← oder	●	←⊖	●	●	○←
●	←⊖	○←	● oder	●	○	○
○	○	○	●	●	●	●
○	○	○	←⊖	●	●	●
■	■	■	■	■	□	□

* Die *flattements* auf d^2 und dis^2/es^2 sowie auf d^3 und dis^3/es^3 unterscheiden sich von allen anderen darin, daß der Finger das Loch sowohl zu Beginn als auch am Ende bedeckt. Zu diesen *flattements* bemerkt Hotteterre, daß der Finger nur sehr wenig aufgehoben werden soll.

Tabelle 4

Quelle: Jacques Hotteterre, *Principes.*
Instrument: Altblockflöte in f^1

g^1	gis^1/as^1	a^1	ais^1/b^1	h^1	c^2	cis^2/des^2	d^2
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	○←	○
●	●	●	●	○←	○←	●	←⊖
●	●	●	○←	●	oder ←⊖	●	○
●	◐	○←	●	●	●	●	●
○←	○←	○	oder ←⊖	●	○	○	○

dis^2/es^2	e^2	f^2	fis^2/ges^2	g^2	gis^2/as^2	a^2	ais^2/b^2
●	●	●	●	○	○	oder ○ ◐	◐
●	●	○	●	○	●	●	●
○	○	●	●	●	●	●	●
●	←⊖	○←	○←	←⊖	●	●	●
●	○	oder ←⊖	←⊖	○	●	●	●
○←	○	○	○	○	●	●	○←
●	●	●	●	●	●	○←	◐
○	○	○	○	○	○←	○	○

h^2	c^3	cis^3/des^3	d^3	dis^3/es^3	e^3	f^3	g^3
◐	◐	◐	◐	◐	◐	◐	◐
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	○	○
●	●	○←	○	○←	○	○	●
○←	○←	oder ●	○←	○	●	●	●
●	oder ○←	○←	○	●	●	●	←⊖
○	○	○	○	●	○←	←⊖	●
○	○	○	○	●	○	○	●

Tabelle 5

Quelle: [Peter Prelleur], *The Modern Musick Master,* London [1730].
Instrument: Altblockflöte in f^1

f^1	g^1	a^1	b^1	h^1	c^2	cis^2	d^2	dis^2
●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	○[←]
●	●	●	●	●	●	○[←]	○←	●
●	●	●	●	○[←]*	○←	●	○	●
●	●	●	○←	●	○	●	○	○
●	●	○←	●	●	●	●	●	●
●	○←	○	○	●	○	○	○	○

es^2	e^2	f^2	fis^2	g^2	gis^2	as^2	a^2	b^2
●	●	●	○	○	○	○	⊕	⊕
●	●	○←	●	○←	●	●	●	●
○←	○←	●	○←	●	●	●	●	●
●	○	○	○	○	●	●	●	●
○	○	○	○	○	●	●	●	●
○	○	○	○	○	●	●	●	○←
●	●	●	●	●	●	●	○←	○
○	○	○	○	○	○←	○←	○	○

h^2	c^3	cis^3	d^3	dis^3	es^3	e^3	f^3
⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	○[←]
●	●	○[←]	○←	○[←]	○[←]	○	○
○[←]	○←	● oder	○	●	●	●	● oder
●	○	○[←]	○	● oder	● oder	●	●
○	○	○	○	●	●	○←	○[←]
○	○	○	○	○[←]	○[←]	○	○

* Prelleur gibt die Anweisung, daß „an open shake is by shaking your finger over the half hole immediately below the Note to sweetened ending with it off..," sowie Griffe für bestimmte Töne (f^2, g^2, b^1, b^2, es^2), wo diese Regel nicht zutrifft. In anderen Fällen ist diese Regel jedoch im Zusammenhang mit den gegebenen Griffen zweideutig oder unzutreffend. In diesen Fällen stehen hier die für das *sweetening* wahrscheinlichen Griffe in eckigen Klammern.

Tabelle 6

Quelle: Michel Corrette, *Méthode*, Paris [um 1735].
Instrument: einklappige Querflöte

d^1	dis^1/es^1	e^1	f^1	fis^1/ges^1	g^1	gis^1/as^1	a^1
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	○←	○
●	●	●	●	●	○←	●	○←
●	●	●	○←	○←	oder ←⊖	●	○
●	●	○←	●	○	○	●	○
■	□	■	■	□	□	■	□
*	*					(oder *)	

ais^1/b^1	h^1	c^2	cis^2/des^2	d^2	dis^2/es^2	e^2	f^2
●	●	○	○	○	←●	●	●
○	○	●	○	←●	●	●	●
●	○	●	←⊖	●	●	●	●
●	←⊖	←⊖	○	●	●	●	●
●	○	○	○	●	●	●	○←
←⊖	○	○	○	●	●	○←	●
■	□	□	■	■	□	■	■
					(oder *)		

fis^2/ges^2	g^2	gis^2/as^2	a^2	ais^2/b^2	h^2	c^3	cis^3/des^3
●	●	●	●	●	●	○	○
●	●	●	●	○	○	●	●
●	●	○←	○	●	○	○	●
●	○← oder	●	○←	○←	←⊖	●	●
○←	←⊖	○	○	○	○	●	○
○	○	●	○	○	○	●	←⊖
□	□	□	□	□	□	□	□

d^3	dis^3/es^3	e^3	f^3	fis^3/ges^3	g^3
○	●	●	●	●	●
●	●	●	●	○	○
●	●←[?]	○	●	●	●
○←	○	○	●	●	○
○	●	●	●	●	○
○	●	●	○	○	○
□	□	□	■	■	■
		*	*	*	*

* Schütteln der Flöte mit der rechten Hand.

Tabelle 7

Quelle: Antoine Mahaut, *Nouvelle Méthode*, Amsterdam [um 1759].
Instrument: einklappige Querflöte

e^1	eis^1/f^1	fis^1/ges^1	g^{1*}	gis^1/as^1	a^{1**}	ais^1/b^1	h^1
●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	○←	○
●	●	●	●	○←	○← oder	● (ais)	←⊖
●	●	●	○← oder	●	←⊖	●	○
●	○←	○←	←⊖	●	←⊖	●	○
○←	●	○	←⊖	●	○	←⊖	○
■	■	□	□	■	□	■ (b)	□

$his^1/c^{2\dagger}$	cis^2/des^2	d^2	dis^2/es^2	e^2	eis^2/f^2	fis^2	$ges^{2\ddagger}$
○	○	←⊖ oder	←●	●	●	●	●
●	←⊖	←●	●	●	●	●	●
●	○	●	●	●	●	●	●
←⊖	○	●	●	●	●	●	○
←⊖	○	●	●	●	○←	○←	●
○	○	●	●	○←	●	○	●
□	■	■	□	■	■	□	□

g^2	gis^2/as^2	a^2	ais^2/b^2	h^2	his^2	c^3	cis^3/des^3
●	●	●	●	●	○	○	○
●	●	●	○	○	●	●	●
●	○←	○← oder	●	○←	●	○←	●
○← oder	●	←⊖	○←	←⊖	●	●	●
←⊖	○	○	○	○	●	●	○←
○	●	○	○	○	○←	●	←⊖
□	□	□	□	□	□	□	□

* Am Rande des vierten Loches, mit dem ganzen fünften Loch oder mit dem fünften und sechsten zusammen.

** Am Rande des dritten Lochs, mit dem ganzen vierten Loch oder mit dem vierten und fünften zusammen.

† Mit dem dritten Loch, oder mit dem vierten und fünften zusammen.

‡ Mahauts *flattement*-Griff für ges^2 ist nicht möglich.

d^3	dis^3/es^3	e^3	eis^3/f^3	fis^3/ges^3	g^3	a^3
○	●	●	●	●	●	←○
●	●	●	●	●	○	●
●	●	○←	○	○	●	● oder
○←	○←	○	●	●	○←	●
○	●	●	○←	○←	○	●
○	●	●	○	●	○	←○
□	□	□	□	■	■	■

Tabelle 8

Quelle: [Charles] Delusse, *L'art de la flute traversière*, Paris [um 1761].
Instrument: einklappige Querflöte

d^{2}*	d^3	es^2	es^3	e^2	e^3	f^2	f^3	fis^2
○	○	←●	←●	←●	←●	←●	←●	●
●	←●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	○	●	○	●
●	○	●	[○?]	●	○	●	●	●
●	○	●	●	●	●	○	○	○
●	○	●	●	○	●	●	○	○
←■	□	□	□	■	□	■	□	←□

fis^3	g^2	g^3	gis^2	gis^3	a^2	a^3	b^2	b^3
←●	●	●	●	○	●	○	●	●
●	●	○	●	○	●	←●	●	○
●	●	←●	○	←●	○	[○?]	←○	○
●	○	○	●	○	○	●	●	●
○	○	○	○	○	○	●	●	●
○	←○	○	←○	○	←○	○	●	○
■	□	■	□	□	□	■	□	←■

* Diese Griffe sind für die Ausführung des *martellement*. Delusse gibt nur für die Töne in der zwei- und dreigestrichenen Oktave *martellement*-Griffe.

Tabelle 9

Quelle: Johann George Tromlitz, *Unterricht,* Leipzig 1791.
Instrument: zweiklappige Querflöte

dis^1	es^1	e^1	fes^1	f^1	fis^1	ges^1	g^1	gis^1
●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	○←
●	●	●	●	●	●	○←	○←	●
●	●	●	●	○←	○←	●	○	●
●	●	○←	○←	●	○	●	○	●
■ □←	→□ ■	■ ■	□ ■	■ ■	□ ■	■ ■	□ ■	■ ■

as^1	a^1	ais^1	b^1	h^1	his^1	c^2	cis^2	des^2
●	●	●	●	●	○	○←	○	○←
●	●	○←	○	←⊖	●	●	←⊖	○
○←	○←	●	●	○	●	●	○	○
●	○	●	●	○	●	○	○	●
●	○	●	●	○	○←	○	○	○
○	○	●	←⊖	○	○	○	○	○
■ ■	□ ■	■ □	■ ■	□ ■	■ ■	■ ■	■ ■	■ ■

d^2	dis^2	es^2	e^2	eis^2	f^2	fis^2	ges^2	g^2
○	○	○	●	●	●	●	●	●
←●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	●	●
●	●	●	●	●	●	●	○←	○← oder
●	●	●	●	○←	○←	○←	●	○←
●	●	●	○←	●	●	○	●	○
■ ■	■ □←	→□ ■	■ ■	■ ■	■ ■	■ ■	□ ■	■ ■

gis^2	as^2	a^2	ais^2	b^2	h^2	his^2		ces^3
●	●	●	●	●	●	○←	●	●
●	●	●	○←	●	○←	●	○	○←
○←	○←	○←	●	○←	○	●	●	○
●	●	○	○	●	○	●	●	●
○	○	○	○	●	○	●	○←	●
●	○	○	○	●	○	●	●	○
■□	□■	■■	■■	□■	□■	□■	■□	□■

	c^3		cis^3	des^3	d^3	dis^3	es^3	e^3
○	○	●	○	○	○	←○	←○	●
●	●	○	●	●	●	●	●	●
○	←○	●	●	●	●	●	●	○←
●	●	●	●	●	○←	○	○	○
●	●	←○	○←	○	○	●	●	●
←○	●	●	●	←○	○	●	●	●
■■	□■	□■	□■	□■	□■	□■	□■	□■

eis^3	f^3	fis^3	ges^3	g^3	gis^3	a^3
●	●	●	●	●	○←	○
●	●	●	●	○	○	●
○	○	●	○	●	●	●
●	●	●	●	○←	○	●
○←	○←	○←	○←	○	○	●
○	○	○	○	○	○	←○
□■	□■	■■	■■	■■	■■	■■

Tabelle 10

Quelle: Charles N. Weiss, *A New Methodical Instruction Book for the Flute*, London [um 1821].
Instrument: achtklappige Querflöte

e^1	eis^1	fis^1	g^1	gis^1	a^1	ais^1	h^1	his^1	cis^2	d^2
●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○←
■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
●	●	●	●	●	●	●	○	●	○←	●
■	■	■	■	■	■	□	■	■	■	■
●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	●
■	■	■	■	□	■	■	■	■	■	■
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
●	●	●	○	○	○←	○←	○←	○←	●	●
●	●	○	○←	○←	○	○	○	●	●	●
■	□	■	■	■	■	■	■	■	■	■
■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
●	○	←●	○	○	○	○	○	●	●	●
←⊟	←⊟	□	□	□	□	□	□	□	□	■
□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□
□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□

dis^2	e^2	eis^2	fis^2–h^2	his^2	c^3	d^3	dis^3	e^3
○←	●	●		○	○	○	●	●
■	■	■		■	■	■	■	■
●	●	●		●	●	●	●	●
■	■	■		■	■	■	■	■
●	●	●		○←	●	●	●	○
■	■	■		■	■	■	■	■
—	—	—		—	—	—	—	—
●	●	●	wie in der	●	●	○	○←	○←
●	●	●	tieferen	●	○	○←	●	●
■	■	□	Oktave	■	■	■	■	■
■	■	■		■	■	■	■	■
●	[●]	○		●	○←	○	●	●
□	←⊟	←⊟		□	□	□	□	□
□	□	□		□	□	□	□	□
□	□	□		□	□	□	□	□

Tabelle 11

Quelle: Charles Nicholson, *Nicholson's Complete Preceptor for the German Flute*, London [um 1816].
Instrument: sechsklappige Querflöte

f^1	fis^1	g^1	gis^1	a^1	b^1	h^1	c^2	cis^2	d^2	dis^2	e^2	f^2
●	●	●	●	●	●	●	○	○←	○	○←	●	●
●	●	●	●	●	●	○	●	●	←●	●	●	●
■	■	■	■	■	□	■	■	■	■	■	■	■
●	●	●	●	○	○	○	○	●	●	●	●	●
■	■	■	□	■	■	■	■	■	■	■	■	■
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
●	●	○	○	○	○←	○←	←●	●	●	●	●	●
●	○	○	○←	←○	○	○	●	●	●	●	●	●
□	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	□
○	○	←○	○	○	○	○	●	●	●	●	○←	○
←□	←□	□	□	□	□	□	□	■	■	□	□	←□
□	□	□	□	□	□	□	□	■	□	□	□	□
□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□

Tabelle 12

Quelle: James Alexander, *Alexander's Complete Preceptor for the flute*, London [um 1821].
Instrument: sechsklappige Querflöte

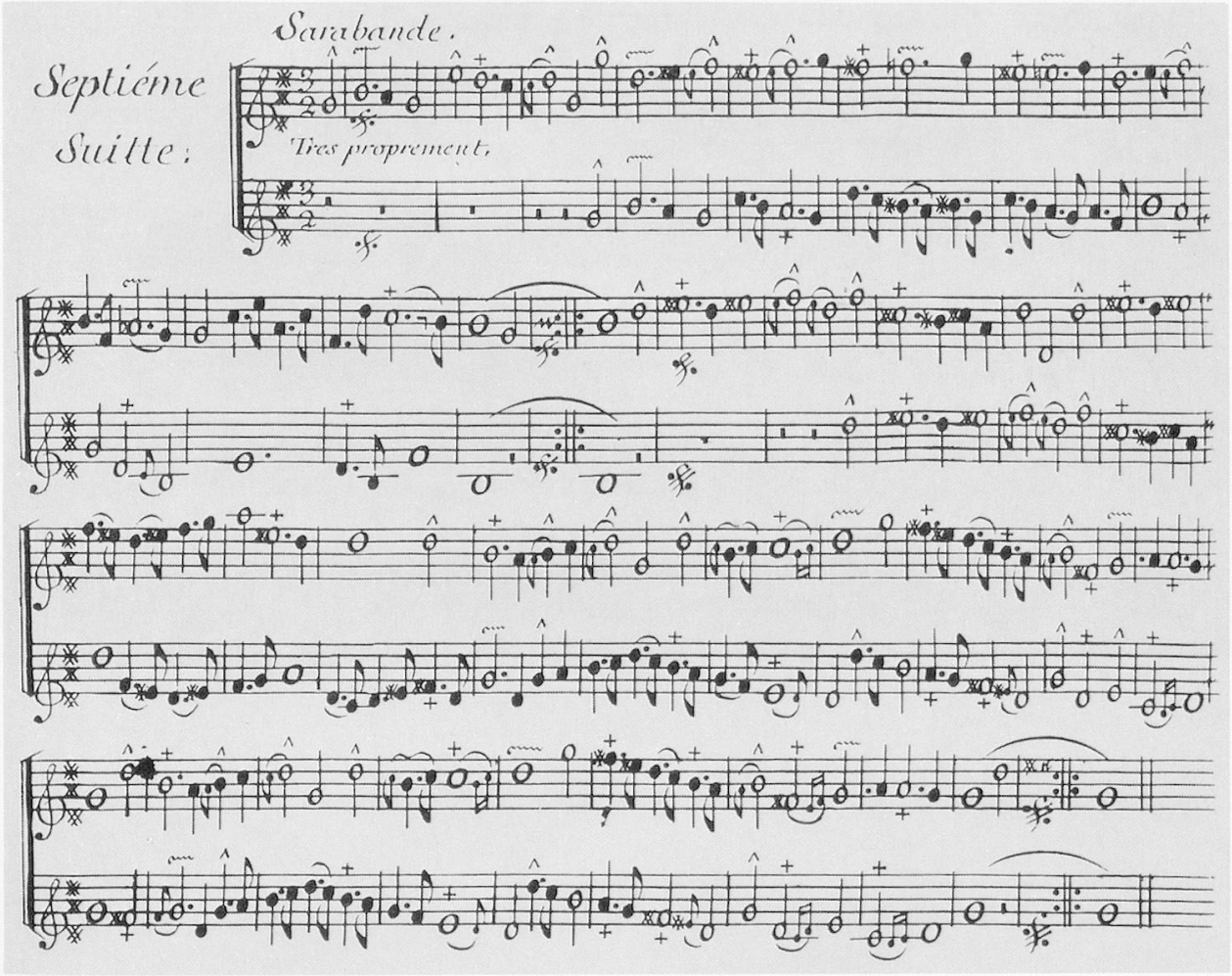
e^1	f^1	fis^1	g^1	gis^1	a^1	ais^1	h^1	c^2	cis^2	d^2
●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○
●	●	●	●	●	●	●	○	●	○	←●
■	■	■	■	■	■	□	■	■	■	■
●	●	●	●	●	○	○	○	○	○←	●
■	■	■	■	□	←■	■	■	■	■	■
–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
●	●	●	○	○	○	○←	○	←●	●	●
●	●	○	○	○←	○	○	○←	●	●	●
■	□	←■	■	■	■	■	■	■	■	■
○	○	○	○←	○	○	○	○	●	●	●
←□	←□	□	□	□	□	□	□	□	□	■
□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□
□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□

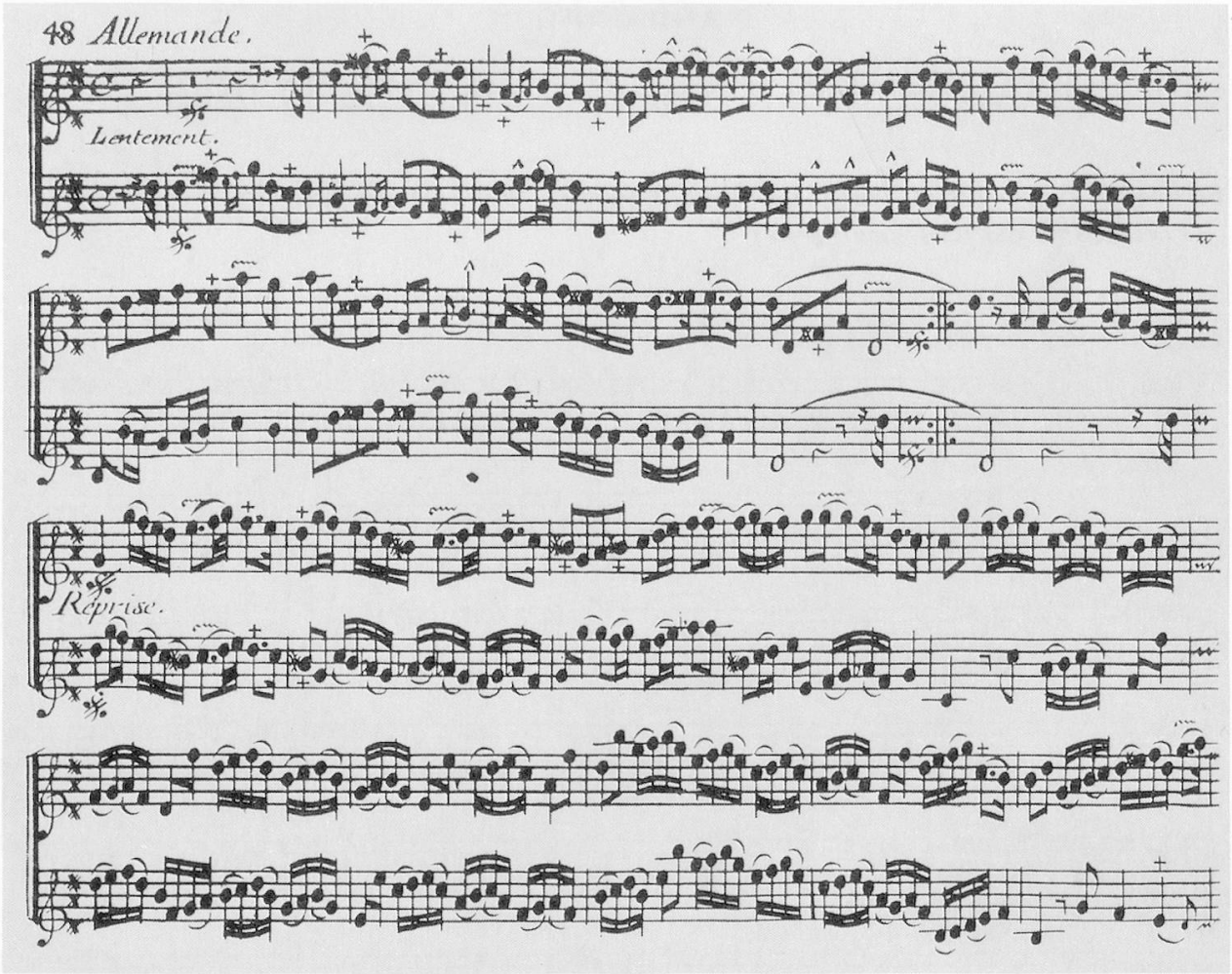
dis^2	e^2	f^2	fis^2	g^2	gis^2	a^2	ais^2	h^2	c^3
○←	●	●	●	●	●	●	●	●	○
●	●	●	●	●	●	●	●	○	●
■	■	■	■	■	■	■	□	■	■
●	●	●	●	●	●	○	○	○	○
■	■	■	■	■	□	■	■	■	■
–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
●	●	●	●	○	○	○	○←	○←	←●
●	●	●	○	○←	○←	○←	○	○	●
■	■	□	←■	■	■	■	■	■	■
●	○	○	○	○	○	○	○	○	●
□	←□	←□	□	□	□	□	□	□	□
□	□	□	□	□	□	□	□	□	□
□	□	□	□	□	□	□	□	□	□

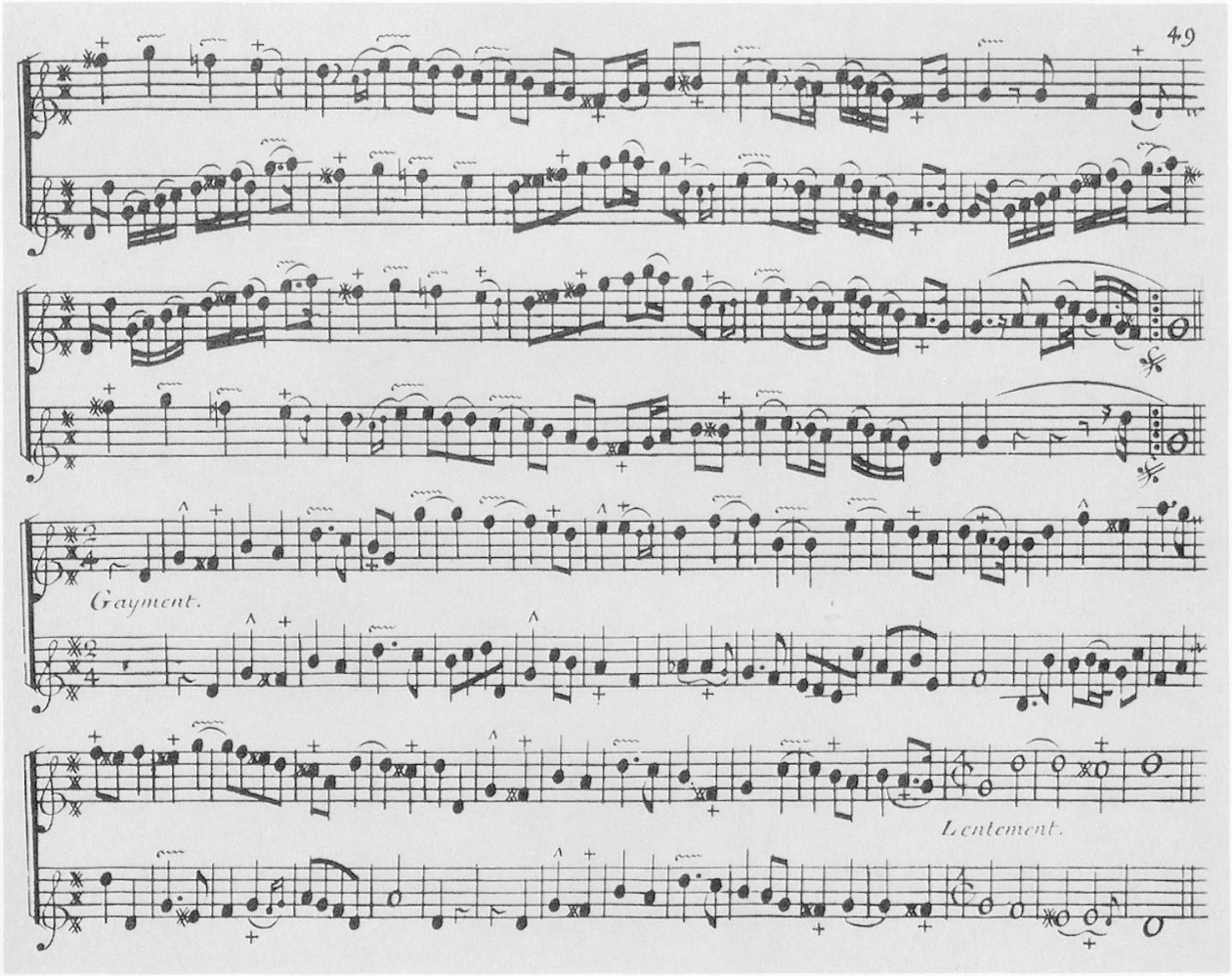
ANHANG II

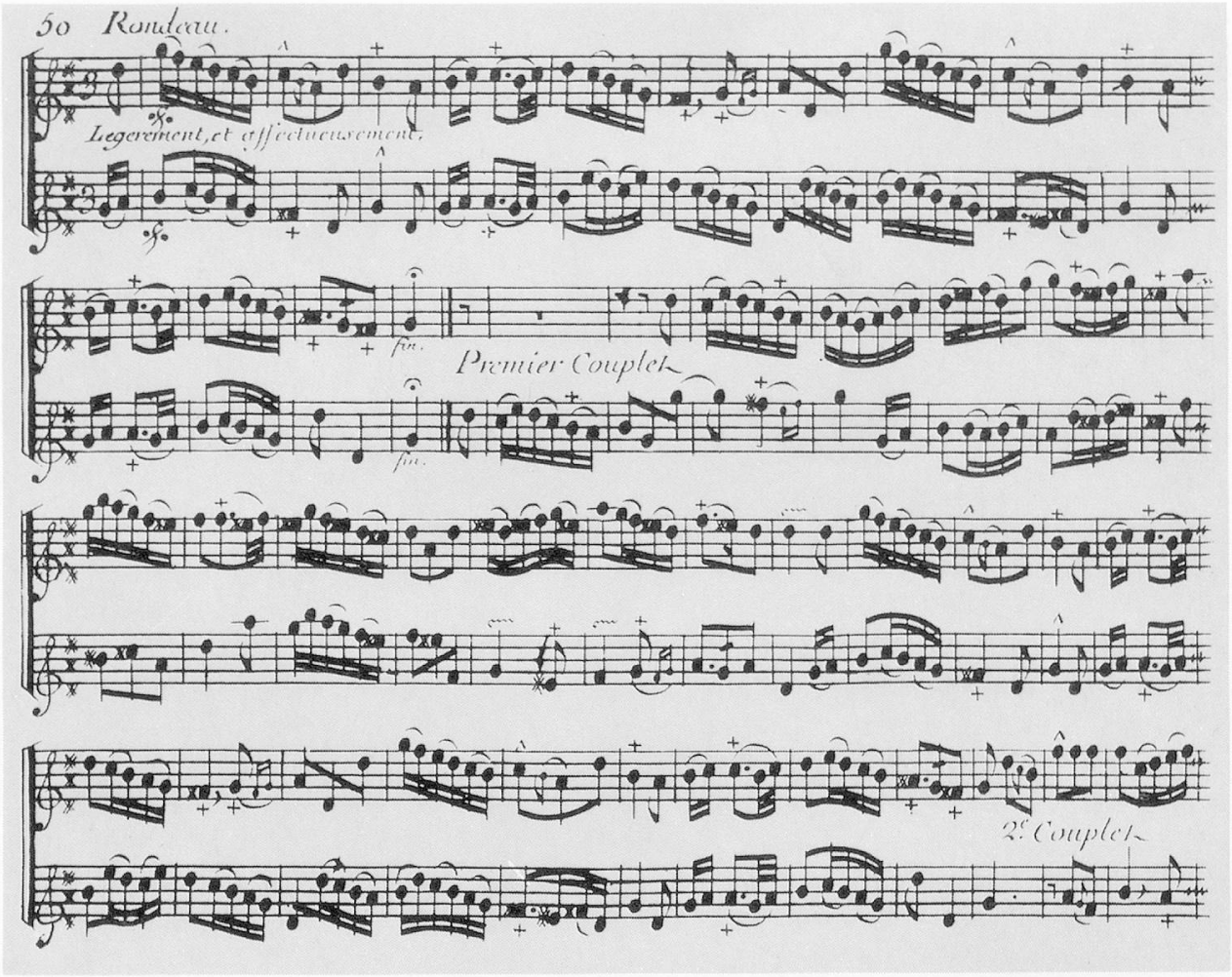
MUSIKBEISPIELE MIT VIBRATO-ANWEISUNGEN

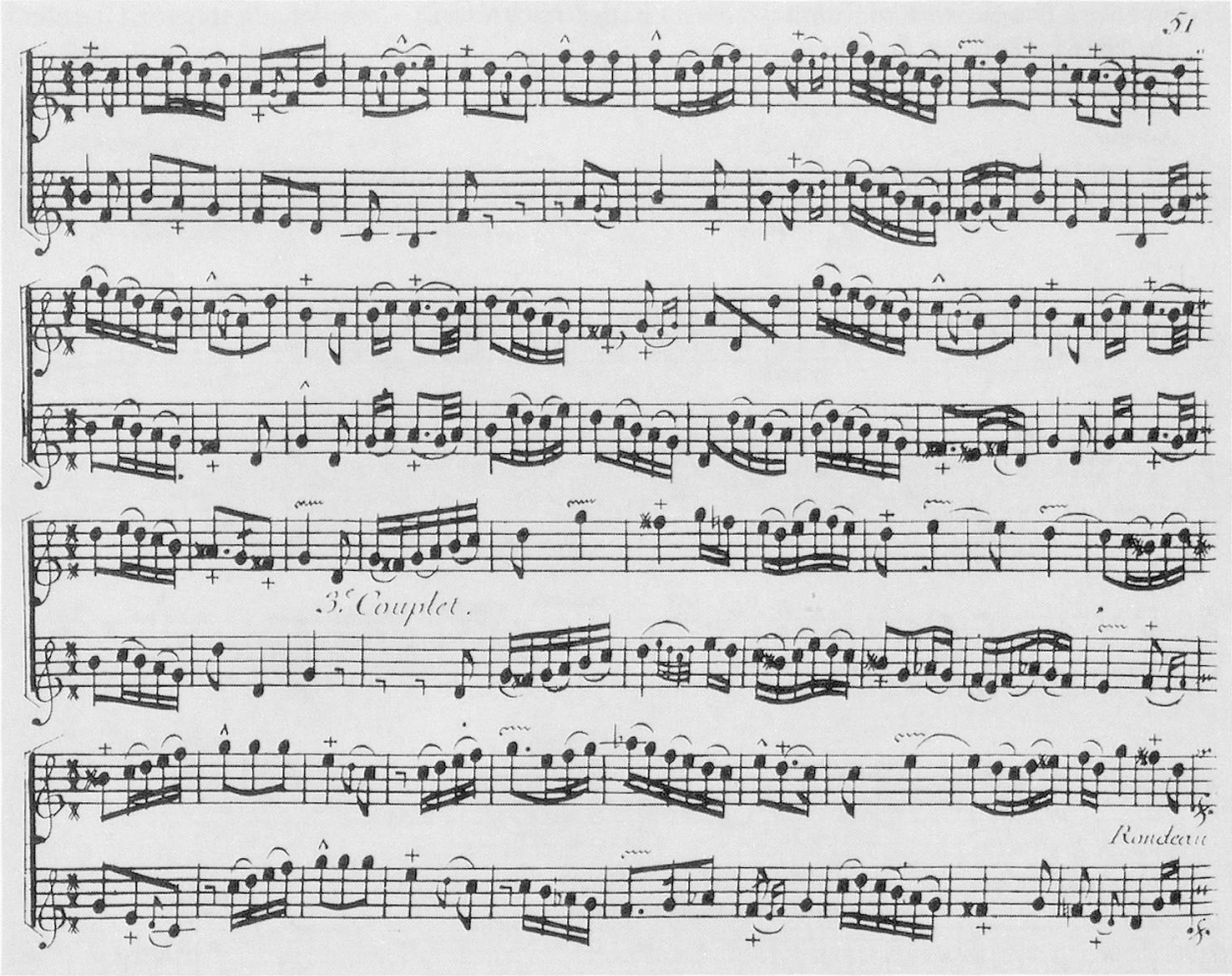
Beispiel 1: Pierre Philidor, Septième Suitte, *Deuxième Oeuvre*, Paris 1718.
(Zeichen für das *flattement:* ∽)



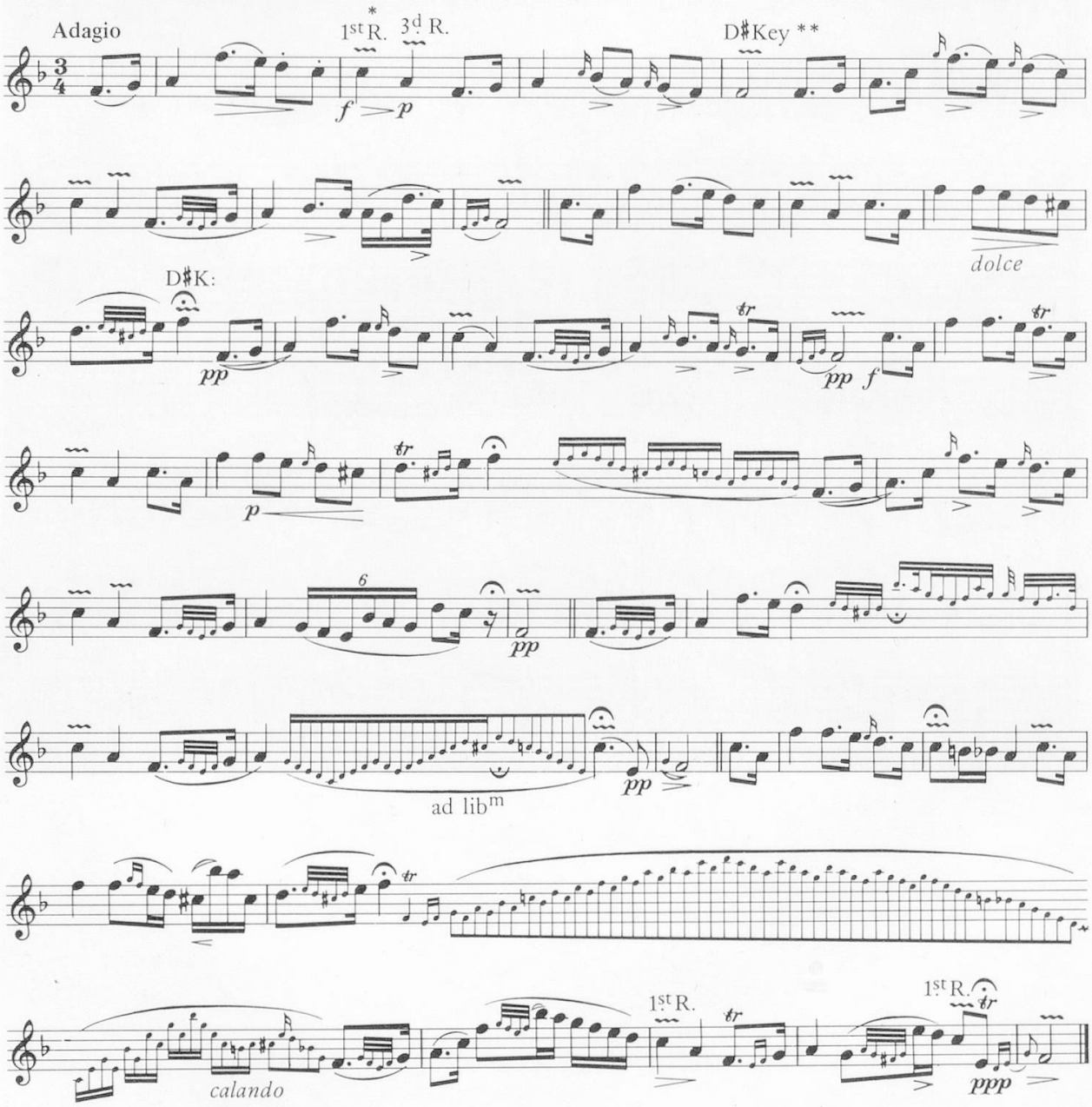

48 Allemande.
Lentement.
Reprise.


49
Gayment.
Lentement.


50 Rondeau.
Legerement, et affectueusement.
fin.
Premier Couplet
fin.
2e Couplet

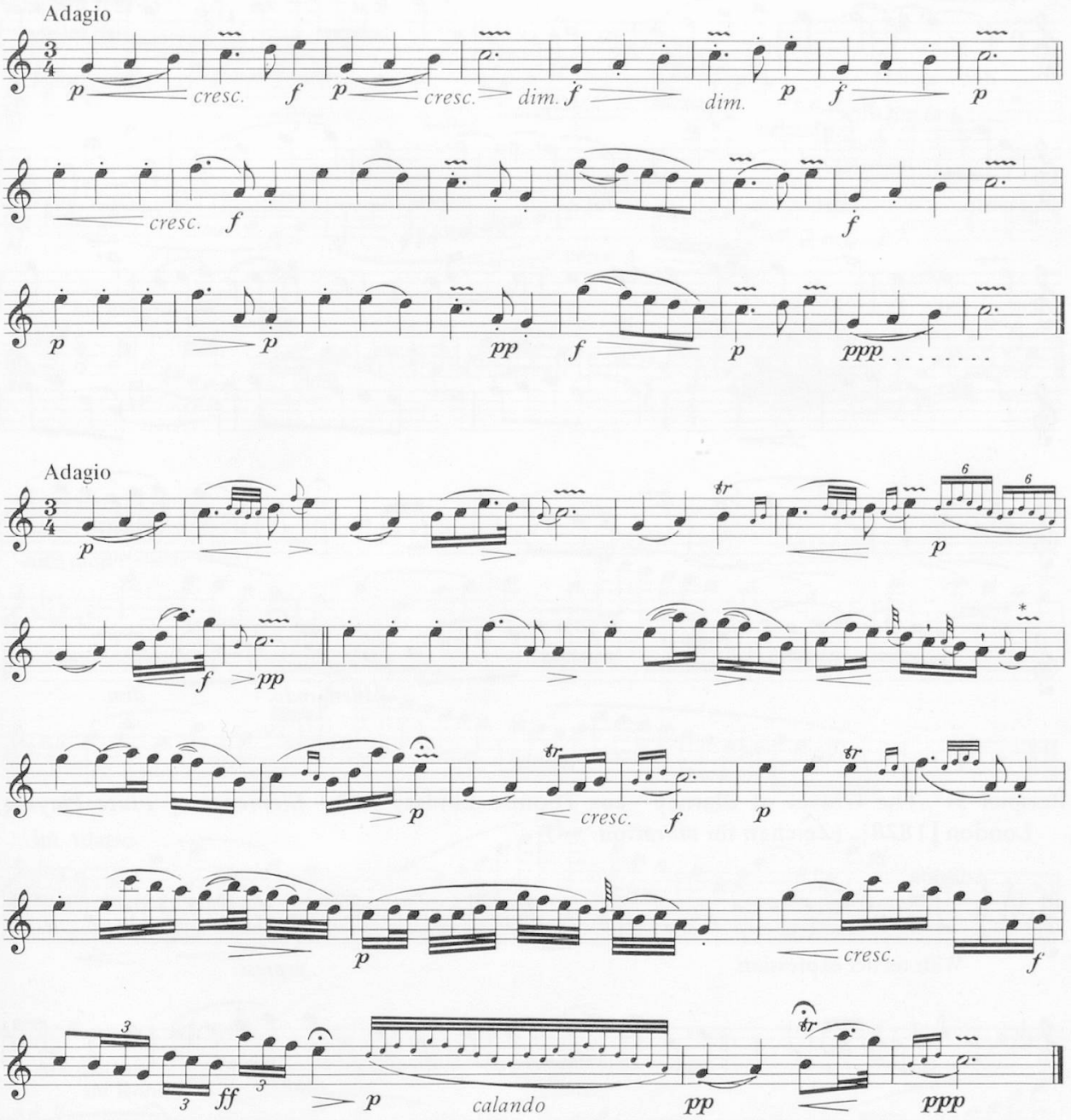

51
3.e Couplet.
Rondeau

Beispiel 2: „The Groves of Blarney" aus Charles Nicholson's *Complete Preceptor,* London [um 1816]. (Zeichen für *vibration:* ∼∼)



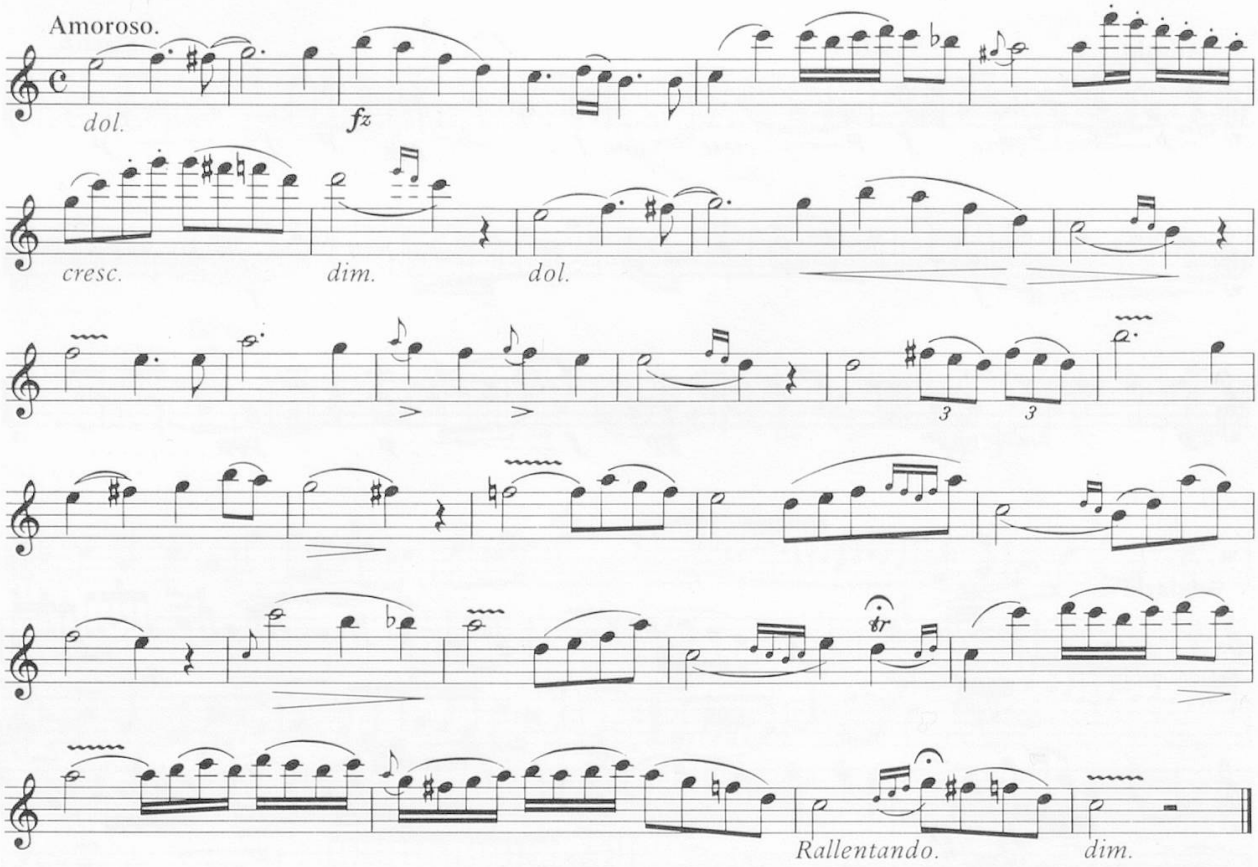
* 1st R. = 1. Finger der rechten Hand (ebenso im zweit- und drittletzten Takt)
3d R. = 3. Finger der rechten Hand
** D♯Key = Dis-Klappe

Beispiel 3: Verzierungen zu „Aileen Aroon" aus Charles Nicholson's *Preceptive Lessons for the Flute,* London [um 1821].

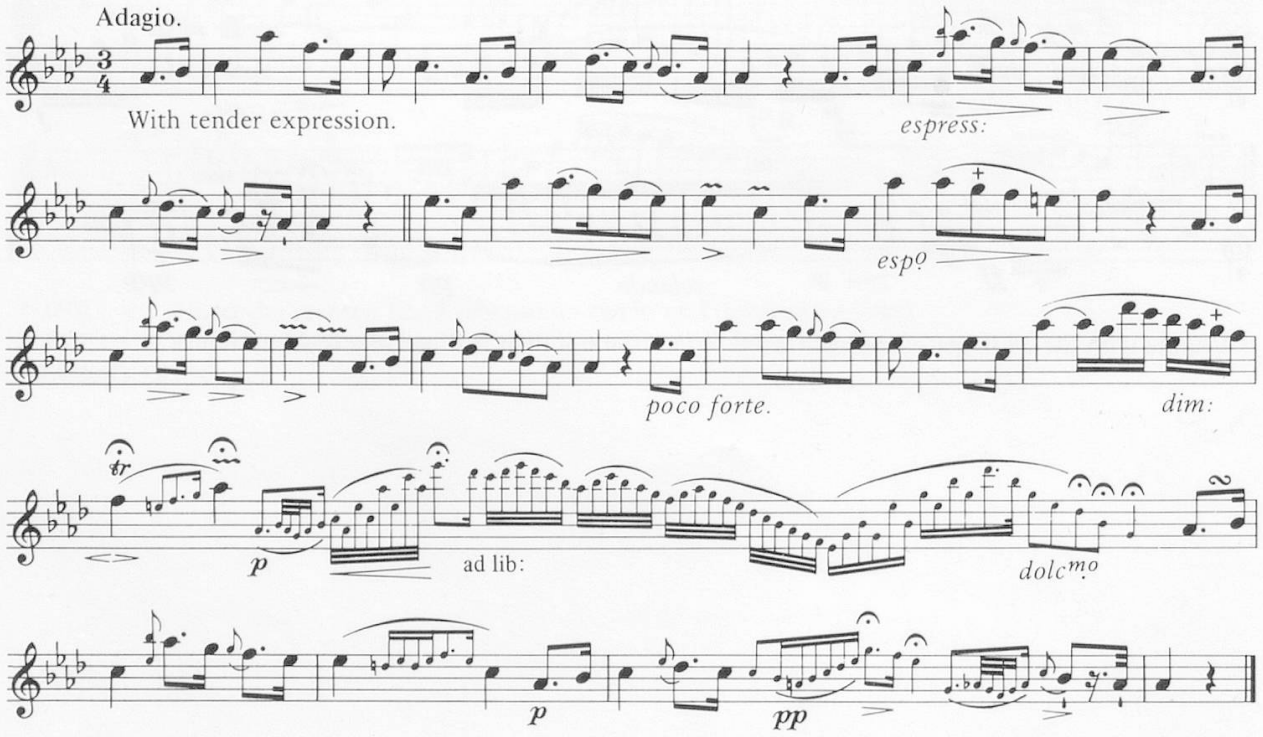


* Vibrate with the 3d finger of the right hand (*Vibration* mit dem 3. Finger der rechten Hand).

Beispiel 4: „Romance" aus James Alexander's *Complete Preceptor for the Flute*, London [um 1821]. (Zeichen für *vibration:* ~~~~)

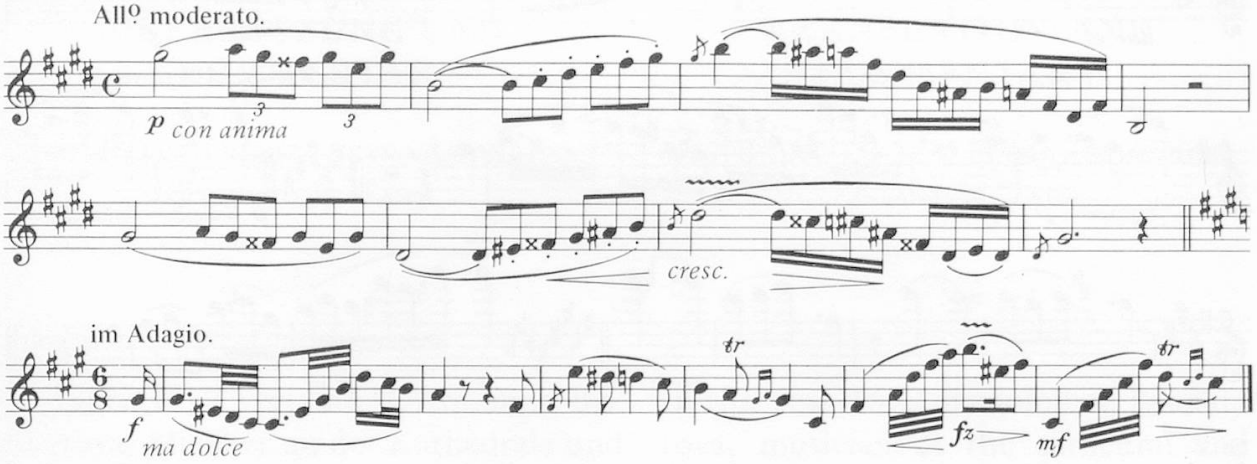


Beispiel 5: „The Groves of Blarney" aus Thomas Lindsay's *The Elements of Flute Playing*, London [1828]. (Zeichen für *vibration:* ~~)

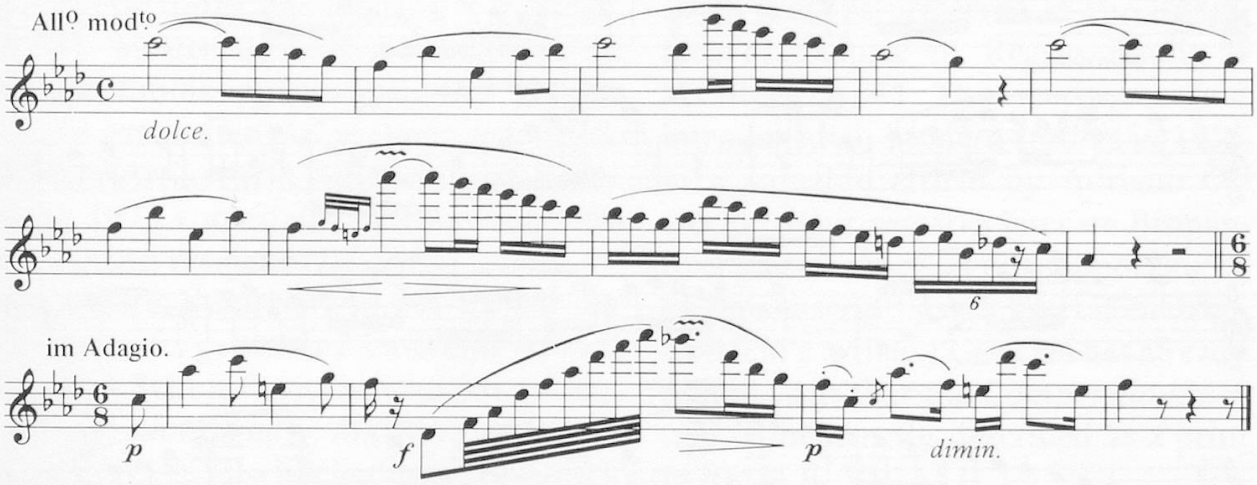


Beispiel 6: Beispiele für die *Bebung* aus Anton Fürstenau, *Flöten-Schule*, Leipzig [um 1826]. (Zeichen für *Bebung:* ~~~)

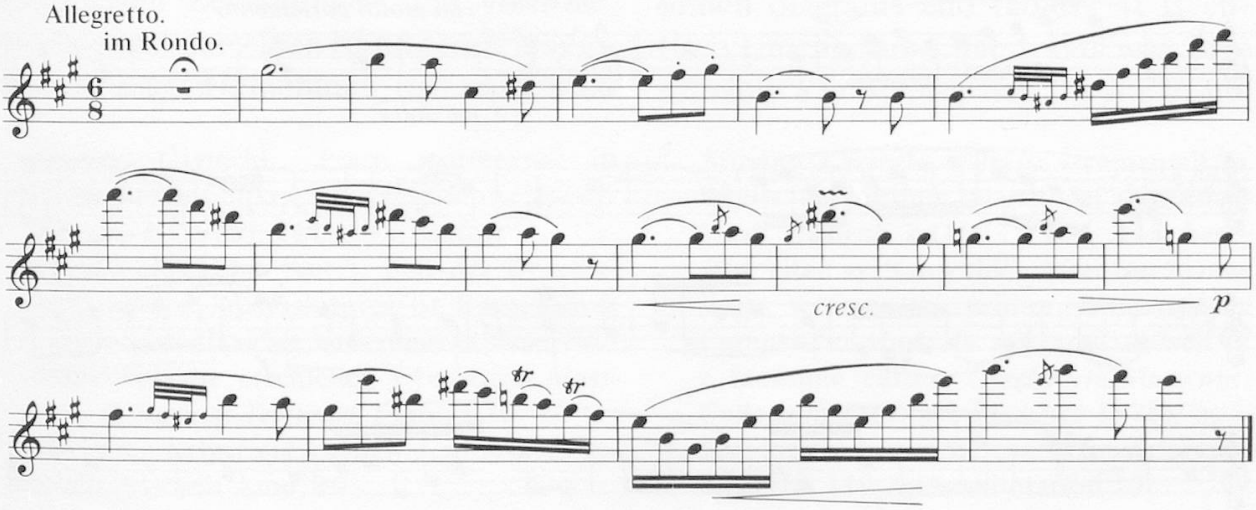
Cis moll Concert. Op. 31.



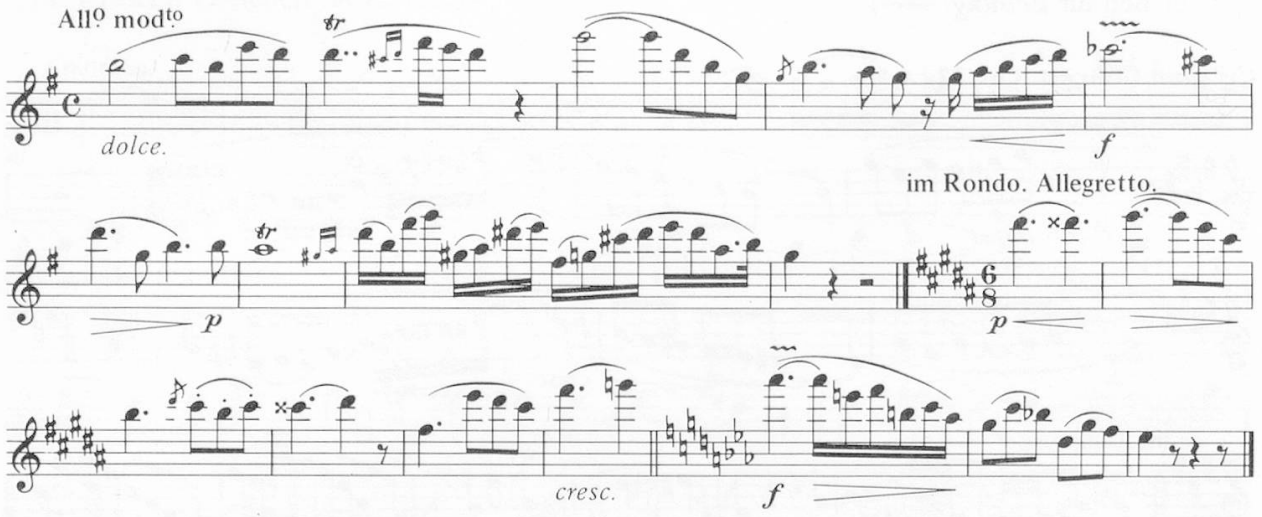
As dur Concert. Op. 52.



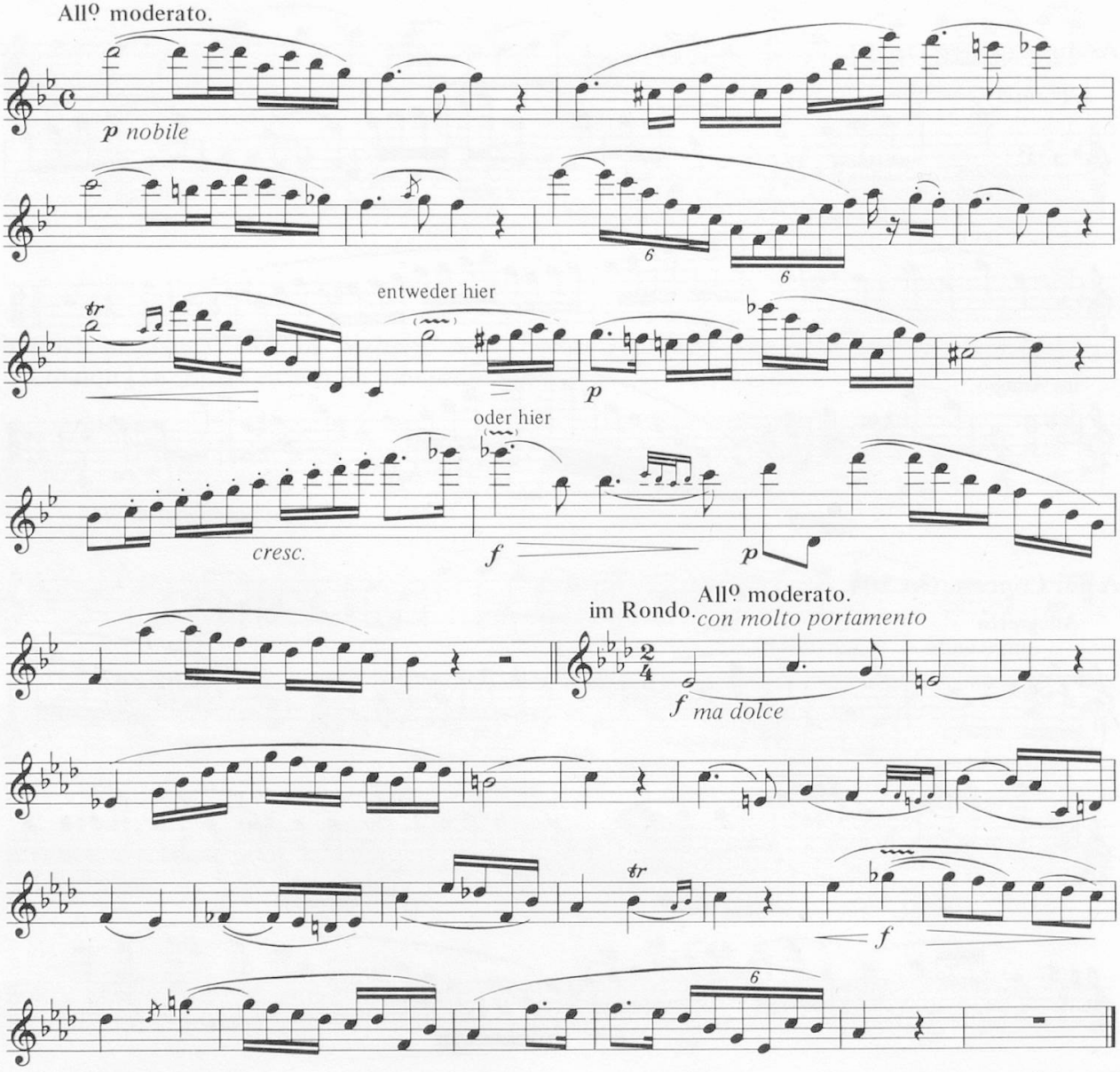
A dur Concert. Op. 104.



G dur Concert. Op. 119.



B dur Concert. Op. 127.



DIE ABHANDLUNG ÜBER DIE BLASINSTRUMENTE IN BARTOLOMEO BISMANTOVAS *COMPENDIO MUSICALE* (1677): ÜBERSETZUNG UND KOMMENTAR

VON BRUCE DICKEY, PETRA LEONARDS, EDWARD H. TARR

Im Jahre 1677 verfaßte Bartolomeo Bismantova, Musiker an der Kathedrale und Zinkenist der *Accademia dello Spirito Santo* in Ferrara, einen handschriftlichen Traktat *Compendio Musicale.* Heute wird das Werk unter der Signatur Ms. Regg. E. 41 in der Biblioteca municipale in Reggio Emilia aufbewahrt. Der Traktat wurde zum ersten Mal in einem aufschlußreichen Artikel von Adriano Cavicchi im Jahre 1973 vorgestellt.[1] (Unsere Angaben zur Person Bismantovas weiter unten, sowie unsere Numerierung der Blätter der Handschrift, gehen auf Cavicchis Artikel zurück.) Schon Cavicchi wies darauf hin, daß das *Compendio Musicale* in *RISM* B. VI[1], 151, fälschlicherweise als Druck bezeichnet wurde.

Das Werk ist kalligraphisch schön, mit sorgfältigen Zeichnungen und Tabellen, von ein und derselben Hand geschrieben[2], und wir dürfen annehmen, daß es sich um

[1] Adriano Cavicchi, „Prassi strumentali in Emilia nell'ultimo quarto del seicento", *Studi musicali* 2 (1973), 111–143, hinfort als „Cavicchi" abgekürzt zitiert. Seit der Drucklegung unseres Manuskriptes ist Bismantovas *Compendio Musicale* außerdem in einer Faksimile-Ausgabe erschienen (*Archivum Musicum, Collana di Testi rari,* Florenz 1978).

[2] Zur Handschriftenbeschreibung siehe Cavicchi, 119 mit Anm. 19.

THE DISCUSSION OF WIND INSTRUMENTS IN BARTOLOMEO BISMANTOVA'S *COMPENDIO MUSICALE* (1677): TRANSLATION AND COMMENTARY

BY BRUCE DICKEY, PETRA LEONARDS, EDWARD H. TARR

In the year 1677 Bartolomeo Bismantova, musician at the cathedral and cornettist to the *Accademia dello Spirito Santo* in Ferrara, wrote his treatise *Compendio Musicale.* Today this manuscript work is preserved in the Biblioteca municipale of Reggio Emilia as Ms. Regg. E. 41. The treatise was first introduced to modern readers in 1973 in a valuable article by Adriano Cavicchi.[1] (Our remarks later on Bismantova's life as well as our numbering of the manuscript pages are taken from Cavicchi's article.) Cavicchi has already pointed out that the *Compendio Musicale* is incorrectly described as a print in *RISM* B. VI[1], 151.

The work displays beautiful calligraphy throughout, with carefully drawn diagrams and tables.[2] It is entirely in the same hand and was presumably a copy prepared for the print-

[1] Adriano Cavicchi, "Prassi strumentali in Emilia nell'ultimo quarto del seicento", *Studi musicali* 2 (1973), 111–143, hereafter cited as "Cavicchi". After our manuscript went to the printer, Bismantova's *Compendio Musicale* appeared as well in a facsimile edition (*Archivum Musicum, Collana di Testi rari,* Florence 1978).

[2] For a description of the manuscript see Cavicchi, 119, with annotation 19.

eine Druckvorlage handelt. Die Rückseite des Titelblattes der Handschrift trägt, offenbar von derselben Schreiberhand, aber deutlich flüchtiger ausgeführt, den Vermerk „wurde nicht in Druck gegeben wegen des Ablebens des besagten Herrn" (Ferrante Bentivoglio, Bismantovas Gönner), mit dem Datum des 20. Oktober 1694. Ferner seien als Erweiterungen Ratschläge zum Spiel auf dem „Violoncello da spalla", dem „Contrabasso" und der Oboe (letzteres nicht überliefert) angefügt worden. Dann folgt zur Bekräftigung noch der Nachsatz: „So ist es. Ich, Bruder Bartolomeo Bismantova, Servit, bestätige das". Aufgrund der im Text und in den Grifftabellen verbliebenen Fehler ist es jedoch unwahrscheinlich, daß es sich um ein Autograph Bismantovas handelt. Zwischen dem Datum der Widmung und demjenigen des Nachtrags auf fol. 1v liegen immerhin 17 Jahre. Da die uns überlieferte Handschrift von ein und derselben Schreiberhand erstellt ist, dürfen wir annehmen, daß diese Druckvorlage, die gegenüber einer früheren Fassung (oder früheren Fassungen) Bismantovas die besagten Erweiterungen enthält, 1694 oder kurz zuvor geschrieben worden ist. Offenbar hat das *Compendio Musicale* (nicht in der uns vorliegenden Niederschrift) Bismantova 17 Jahre lang als Grundlage für seinen praktischen Unterricht an der Akademie in Ferrara gedient, und als das Werk endlich in Druck gegeben werden sollte, starb Bismantovas Gönner.

er. On the back of the title page is written, apparently in the same hand but in a less careful manner, the remark "not submitted to the printer because of the death of the said gentleman" (Ferrante Bentivoglio), with the date October 20, 1694. An additional remark indicates that instructions for playing the "Violoncello da spalla", the "Contrabasso", and the oboe (the last no longer extant) have been appended. Following these comments is the brief confirmation: "It is so. I, Brother Bartolomeo Bismantova, servit, affirm it." Because of the errors in the text and in the fingering charts, it is unlikely that we are dealing with an autograph of Bismantova. Between the date of the dedication and that of the appended remarks on fol. 1v lie seventeen years. Since the existing manuscript with its above-mentioned additions is all written in the same hand, we may assume that this copy, in contrast to an earlier version (or versions) of Bismantova, was written in 1694 or shortly before. Apparently Bismantova used the *Compendio Musicale* (though not in the present version) for seventeen years as the basis of his practical instruction at the Academy in Ferrara. When the work was finally to appear in print, Bismantova's patron died.

Ein kurzer Überblick über den Inhalt des Traktates:

	fol.
Regole per il Canto Figurato	4–12
Regole per il Canto Fermo	13–18
Regole del Contrapunto	19–31

A short overview of the contents of the treatise:

	fol.
Regole per il Canto Figurato	4–12
Regole per il Canto Fermo	13–18
Regole del Contrapunto	19–31

Regole per suonare il Basso Continouo [sic] 32–45
Regole per suonare il Flauto Italiano 47–52v
Regola per suonare il Fasoletto, ò Flautino Francese 53
Regola per suonare ... il Flauto ò Cornetto 53v
Regola per suonare il Cornetto 54–57v
Regole per accordare, e suonare il Violino 58–61
Regola per suonare il Contrabasso, ò Violone grande 61v
Regola per suonare il V[i]oloncello da Spalla 62–62v
Regola ... per Accordare Organi ò Cembali 63–64

Während die Ausführungen Bismantovas über den Figuralgesang, den gregorianischen Choral, den Kontrapunkt, den Basso continuo und über das Einstimmen von Tasteninstrumenten keine Neuigkeit sind, verdienen die anderen Abschnitte besondere Aufmerksamkeit: vor allem die zum Teil höchst aufschlußreichen Bemerkungen über die Blasinstrumente (Blockflöte, Flageolett und Zink), zumal wir sonst aus der Zeit zwischen Girolamo Fantinis Trompetenschule (1638)[3] und Jean-Pierre Freillon-Ponceins Oboenschule (1700) aus Italien oder Frankreich so gut wie keine Blasinstrumentenschule kennen.

Die vorliegende Ausgabe enthält den Teil des *Compendio Musicale*, der sich im Original von fol. 47 bis fol. 57v erstreckt. (Wer sich für Bismantovas Ausführungen über die Streichinstrumente interessiert, sei auf die Übertragung des italienischen Originaltextes durch Cavicchi, 137–143,

[3] Für diese und andere Angaben, siehe Bibliographie.

Regole per suonare il Basso Continouo [sic] 32–45
Regole per suonare il Flauto Italiano 47–52v
Regola per suonare il Fasoletto, ò Flautino Francese 53
Regola per suonare ... il Flauto ò Cornetto 53v
Regola per suonare il Cornetto 54–57v
Regole per accordare, e suonare il Violino 58–61
Regola per suonare il Contrabasso, ò Violone grande 61v
Regola per suonare il V[i]oloncello da Spalla 62–62v
Regola ... per Accordare Organi ò Cembali 63–64

While Bismantova's remarks on mensural singing, plain song, counterpoint, basso continuo, and the tuning of keyboard instruments represent nothing strikingly new, the other sections deserve special attention. Most interesting are the sometimes quite detailed comments on wind instruments (recorder, flageolet, and cornett) since, from the time of Girolamo Fantini's trumpet method (1638)[3] to Jean-Pierre Freillon-Poncein's oboe method (1700), we know virtually no other method for wind instruments either in Italy or France.

The present edition contains that part of the *Compendio Musicale* which runs in the original from fol. 47 to 57v. (Readers interested in Bismantova's comments on stringed instruments are referred to Cavicchi's presentation of the original Italian text, 137–143.) Because of the practical value of this

[3] For this and other references, see the bibliography.

verwiesen.) Wegen der Wichtigkeit dieser neu gewonnenen Quelle für die Praxis wurde Bismantovas Text sowohl ins Deutsche als auch ins Englische übersetzt. Der Originaltext findet sich nach den Übersetzungen. Anmerkungen und ein Nachwort, in dem versucht wird, die historische Situation Bismantovas zu umreißen, beschließen die Ausgabe. Petra Leonards ist für die deutsche und Bruce Dickey für die englische Übersetzung verantwortlich, beide in Zusammenarbeit mit Edward H. Tarr. Vorrede, Anmerkungen und Nachwort wurden gemeinsam erarbeitet.

new source, Bismantova's text has been translated into two languages: German and English. The original text is to be found following the translations. Annotations and an epilogue which attempts to outline Bismantova's historical position are found at the end of the edition. Petra Leonards is responsible for the German translation and Bruce Dickey for the English, both in conjunction with Edward H. Tarr. The preface, annotations, and epilogue were written by all three in collaboration.

MUSIKALISCHES KOMPENDIUM

Darin werden Anfänger in der richtigen Art unterwiesen, wie man mit Leichtigkeit die Regeln des „Canto Figurato" und des „Canto Fermo" erlernt; des weiteren, wie man komponiert und den Basso Continuo, sowie Blockflöte, Zink und Violine spielt; ebenso, wie man Orgeln und Cembali stimmt. Verfaßt von Pater Bartolomeo Bismantova vom Orden der Diener der Jungfrau Maria, Musiker an der Kathedrale und Zinkenist der überaus berühmten *Accademia dello Spirito Santo* in Ferrara; von selbigem den unvergleichlichen Verdiensten des hochberühmten und hochverehrten Abtes und Gönners Ferrante Bentivoglio gewidmet.

Ferrara, den 20. Januar 1677.

MUSICAL COMPENDIUM

In which beginners are taught the true method of learning with ease mensural singing and plain song; [how to play the] violin; also how to tune organs and harpsichords; how to realize and play basso continuo; [and how to play] the recorder [and] cornett; written by Father Bartolomeo Bismantova, of the order of servants of the Virgin Mary, musician at the cathedral, and cornett player in the illustrious *Accademia dello Spirito Santo* of Ferrara; and dedicated by the same to the incomparable merit of the illustrious and most excellent abbot and patron Ferrante Bentivoglio.

In Ferrara, the 20th of January, 1677.

ANWEISUNG ZUM SPIELEN DER BLOCKFLÖTE

Die Blockflöte hat acht Grifflöcher, und wenn man [sie] spielen will, muß man notwendigerweise die Finger zu gebrauchen wissen, sowohl der einen als auch der anderen Hand, als da sind 1. Daumen, 2. Zeigefinger, 3. Mittelfinger, 4. Ringfinger, 5. kleiner Finger. Die Finger, die keine Grifflöcher schließen, dienen dazu, die Flöte zu stützen. Hierbei [, die folgende Skizze und die Grifftabellen betreffend,] ist zu bemerken, daß die Zahlen die Grifflöcher angeben, die gedeckt werden, und die Zahlen, die ein *t* neben sich haben, geben die Stelle an, an der man mit dem Finger den Triller[4] macht. Das andere Zeichen, ◓, will besagen, daß das erste Griffloch mit dem Finger halb gedeckt werden soll, und das tritt ein, wenn die Töne über a^1 hinausgehen.[5] Dieses Zeichen wird immer neben die Zahl Eins gesetzt, also folgendermaßen: 1.◓, und es wird auch neben die Zahl Sieben gesetzt, um [anzuzeigen, wie] *ais* und *b* gespielt werden können, und das sieht dann so aus: 7.◓.

[4] Der italienische Terminus *trillo* wird hier für einen Triller gebraucht, der mit der Hauptnote beginnt und die obere Nebennote berührt, wie Bismantovas Beispiele zeigen.

[5] Bismantova geht also von einer g-Altblockflöte aus. Vgl. auch die Zeichnung S. 161, die ein 2′-Instrument darstellt. Siehe auch Anm. 7.

RULES FOR PLAYING THE RECORDER

The recorder has eight finger holes, and if you wish to play [it], it is necessary to know how to use the fingers, as much of one hand as of the other, that is: 1st, thumb; 2nd, index finger; 3rd, middle finger; 4th, ring finger; 5th, little finger. Those fingers not covering finger holes serve to support the recorder. Observe that the numbers indicate the holes which are to be covered, and those numbers which have a *t* next to them indicate the place where a trill[4] is made with the finger. This other sign, ◓, indicates that the first hole is to be closed halfway with the finger; this occurs when the notes go above a^1.[5] This sign is always placed next to the number 1, in this manner, 1.◓, and also next to the number 7, in order [to indicate how] to produce $a^\sharp$ and $b^\flat$, thus, 7.◓.

[4] The Italian term *trillo* is used here to indicate a trill with the upper neighbor, beginning on the main note, as Bismantova's examples show.

[5] Bismantova thus takes as his point of departure an alto recorder in g; see also the figure on p. 161, which shows an instrument at 2′ pitch. See also annotation 7.

Skizze[6] Figure[6]

linke Hand / Left Hand

A. erstes Einsatzstück, um das [Instrument] zu verlängern / first joint for lengthening [the instrument]

1: Daumen / Thumb

2: Zeigefinger / Index finger

3: Mittelfinger / Middle finger

4: Ringfinger / Ring finger

rechte Hand / Right Hand

5: Zeigefinger / Index finger

6: Mittelfinger / Middle finger

7: Ringfinger / Ring finger

8: kleiner Finger / Little finger

B. zweites Einsatzstück / second joint

Das Zeichen ○ will besagen, daß alle Grifflöcher offen sein sollen.

This sign, ○, indicates that all holes should be open.

6 Die von Bismantova beschriebene Blockflöte läßt ein interessantes Nebeneinander von renaissance-haften und barocken Elementen erkennen: Einerseits weist sie bereits solche barocken Merkmale wie dreiteilige Bauweise, ornamental gedrechselte Einsatzstücke und einen Tonumfang von zwei Oktaven auf, andererseits behält sie noch die für Diskant-Blasinstrumente der Renaissance charakteristische g-Stimmung bei. Während die Blockflöten des 16. Jahrhunderts aus einem Stück gefertigt waren, scheint Praetorius (II, 34–35) als erster die mehrteilige Bauweise zu Stimmzwecken vorgeschlagen zu haben.

7 Da Bismantova von der g-Altblockflöte ausgegangen ist (vgl. S. 147 mit Anm. 5), wird an dieser Tabelle deutlich, daß er eine Oktave tiefer als klingend notiert. Wie man Virdung (6. Instrumentenabbildung) und Agricola (17–19) entnehmen kann, wurde das Blockflöten-Ensemble im 16. Jahrhundert als 4′-Chor behandelt. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde durch die Herstellung tieferer Blockflöten eine Verwendung als 8′-Chor möglich. Zu Mersennes (V, 238) Zeit wurden

6 The recorder described by Bismantova is an interesting juxtaposition of Renaissance and Baroque elements. While displaying such features as three-piece construction, ornamentally-turned joints, and a two-octave range, it retains the tuning in g characteristic of sixteenth-century treble wind instruments. The older, sixteenth-century recorders were constructed in one piece. Praetorius (II, 34–35) seems to have been the first to propose a two-piece construction for tuning purposes.

7 Although Bismantova indicates the range of his recorder as g–g^2, it actually sounds one octave higher than notated. As seen in Virdung (6th illustration of instruments) and M. Agricola (17–19), the sixteenth-century recorder ensemble was treated as a 4' choir. Only toward the end of the sixteenth century, with the construction of larger instruments, was an 8′ recorder choir possible. By the time of Mersenne (V, 238), the two recorder

[Grifftabelle[7] für die] Tonleiter mit *h*

[Fingering Chart[7] for the] Scale with *B*-natural

g	a	h/b	c¹	d¹	e¹	f¹	g¹	a¹	h¹/b¹	c²	d²	e²	f²	g²
1	1	1	1	1	1	1	1*t*		1◓	1◓	1◓	1◓	1◓	1◓
2	2	2	2	2	2	2*t*			2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3*t*		3	3*t*	3	3	3	3*t*	3	
4	4	4	4	4*t*					4	4	4*t*			
5	5	5	5*t*						5	5*t*			5	5
6	6	6*t*							6*t*				6	6
7	7*t*		7							7				
8*t*														

Die Akzidentien: Erhöhung und Erniedrigung um einen Halbton[8]

Accidentals: sharped and flatted notes[8]

ais / a♯	b / b♭	cis¹ / c♯¹	des¹ / d♭¹	dis¹ / d♯¹	es¹ / e♭¹	eis¹ / e♯¹	fis¹ / f♯¹	gis¹ / g♯¹	as¹ / a♭¹	ais¹ / a♯¹	ais¹ / a♯¹	b¹ / b♭¹
1	1	1	1	1	1	1	1	1*t*	1*t*	1	○	○
2	2	2	2	2	2	2*t*	2*t*			2	alle offen / all open	alle offen / all open
3	3	3	3	3*t*	3*t*					3		
4	4	4	4			4				4		
5	5	5*t*	5*t*	5	5					5		
6*t*	6*t*			6	6					6*t*		
7◓	7◓											

Blockflötenchöre in beiden Lagen als Alternativen gebraucht, entsprechend den Orgelregistern. Bismantovas Notationsweise für die vermutlich als Solo-Instrument verwendete Altblockflöte in 4′-Lage ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts veraltet (siehe jedoch S. 159 mit Anm. 27).

N. B.: Beim Triller auf a^1 ergibt der Griffwechsel *3t–0* einen nur geringen Tonhöhenunterschied.

8 In der Übertragung wurde die Reihenfolge der Töne bzw. Griffe an zwei Stellen zwecks größerer Übersichtlichkeit geändert. Bemerkenswerterweise werden ais/b und dis/es mit den gleichen Griffen, jedoch als zwei verschiedene Töne angeführt. Der gleiche Griff bedingt also nicht prinzipiell gleiche Intonation.

Zudem ergibt der als erster angeführte Griff für ais^1 vermutlich b^1, wobei es denkbar wäre, daß Bismantovas Schreiber ein 7. Halbloch zu notieren vergessen hat. Der zweite Griff für ais^1 bzw. b^1, bei dem, wie Bismantova ausdrücklich betont, alle Grifflöcher offen sein sollen, scheint ein Irrtum zu sein.

choirs, 4′ and 8′, were treated as alternatives, much like the registers of an organ. Bismantova's treatment of the recorder at 4′ pitch at this date is an anachronism, all the more so because he is dealing with the recorder as a solo instrument rather than as an ensemble instrument. See, however, annotation 27 on p. 159.

N.B.: The fingering *3t–0* for the trill on a^1 results in a pitch difference of considerably less than a semitone.

8 The order of pitches in the transcribed fingering chart has been altered in two places for the sake of better comprehensibility. It is noteworthy that a♯/b♭ and d♯/e♭ are notated with the same fingerings, but as different notes; thus the same fingering does not presuppose the same intonation. In addition, Bismantova's first fingering for $a^{\sharp 1}$ seems to result in b^1; however, it is possible that a seventh half-hole was inadvertently omitted. Furthermore, the second fingering for $a^{\sharp 1}$ (= $b^{\flat 1}$) seems to be a mistake.

Es ist noch zu bemerken, daß man beim Spielen die Finger nicht allzu weit über die Grifflöcher hochheben soll, sondern so, daß man bequem zurückkehren kann, und außerdem sähe das auch nicht gut aus. Man bemühe sich ferner, die Zähne ein wenig geöffnet zu halten, damit die Zunge an den Schnabel der Flöte stoßen und man bei jedem Ton mit der Zunge *te, te, te* aussprechen kann. Das nennt man Tonbildung mit der Zunge und nicht mit dem Atem[9], und diese Tonbildung mit der Zunge teilt man ein in vier Artikulationsarten[9a], d. h., eigentlich sind es fünf, nämlich 1. [*Lingua*] *Dritta,* 2. [*Lingua*] *Roverscia,* 3. [*Lingua*] *Legata,* 4. und 5. werden nicht [mehr oft] gebraucht, sondern nur manchmal. Im *Stile Cantabile*[10] sind sie [jedoch] höchst wirkungsvoll.

Furthermore, it is advised in playing not to raise the fingers too high above the holes so that it is comfortable to return them, and because [raising them excessively] does not make a good appearance.

It is further recommended to hold the teeth slightly apart so that the tongue strikes the beak of the recorder, pronouncing with the tongue on every note: *te, te, te;* this is called a tongue attack and not a breath [attack].[9] This tongue attack is divided into four, or actually five, tonguings, namely: (1) direct (*Dritta*); (2) reversed (*Roverscia*); (3) tied (*Legata*); (4), and (5), which are not used, or only occasionally. In the *Stile Cantabile,* [however], they produce an excellent effect.[10]

9 Die Formulierung *sonar di lingua* gebraucht auch Bendinelli im Vorwort zu seiner Trompetenschule (Zeile 9 und 24). Vgl. auch Fantinis Vorwort (zu Beginn des 2. Abschnitts), ebenso Agricola ([1]1529, 13: *Mit der zung alle noten applizir,* und auch [4]1545, 184). Eine Möglichkeit des *suonare di fiato* erwähnt wohl auch Ganassi (in den letzten beiden Zeilen von Cap. 8) als zweite Art der *lingua di testa.*

9a Der italienische Terminus *lingua* meint nicht nur den „Zungenstoß" (z. B. *te, de, le, re*), bei dem die Zungenspitze maßgeblich an der Artikulation beteiligt ist, sondern auch den „Kehl-Ansatz" (z. B. *che, ghe*), bei welchem der Zungenrücken an der Bildung der Gutturale mitwirkt. Daher ist es ratsam, italienisch „lingua" deutsch allgemein mit „Artikulationsart" zu übersetzen.

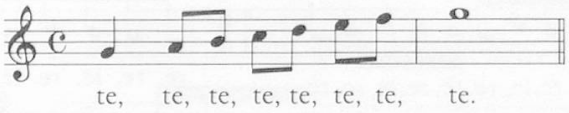
10 Siehe Anm. 14.

9 The expression *sonar di lingua* is also used by Bendinelli in the preface to his trumpet method (§2, lines 9–24). See also Fantini's preface (at the beginning of the second paragraph). See Agricola as well ([1]1529, 13: "Attack all notes with the tongue" ["Mit der zung alle noten applizir."], and also [4]1545, 184). A possible use of the *sonare di fiato* seems to be mentioned by Ganassi (Cap. 8, last two lines), as the second kind of *lingua di testa.*

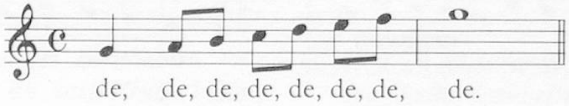
10 See annotation 14.

[1.] Die *Lingua Dritta,* die man bei allen Notenwerten von der Brevis bis zur Achtelnote[11] gebrauchen kann.

Beispiel im geraden Takt für den Zinken:



Für die Blockflöte:



Es ergibt sich für die Blockflöte eine weichere [Wirkung] wenn man die Silbe *de* ausspricht statt *te.*[12]

[1] *Direct tonguing.* This will be used for all kinds of notes from the brevis up to the eighth note.[11]

Example in common time for the cornett:

For the recorder:

Pronouncing *de* produces a softer [effect] on the recorder than does *te.*[12]

[11] Beim Übertragungsmodus ◊ = ○ entspricht die *croma* dem Achtel.

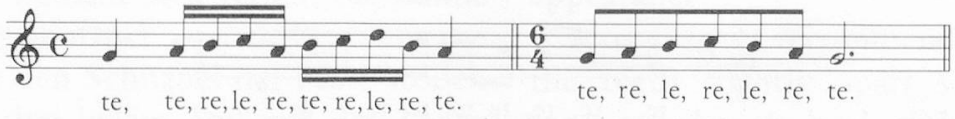
[12] Diese etwas unklare Formulierung ist als eine Empfehlung zu deuten, auf der Blockflöte die weichere Artikulationsart *de* (gegenüber *te* auf dem Zinken) zu verwenden. Ein weniger scharfer Stoß auf der Blockflöte bringt eine ähnliche Wirkung hervor wie ein härterer Stoß auf dem Zinken, da auf der Blockflöte – dem Zinken gegenüber – ein geringerer Luftdruck für die Tonerzeugung und dementsprechend ein weniger explosiver Konsonant für die Artikulation der Tonanfänge erforderlich ist. Bismantovas Gegenüberstellung der Spieleigenschaften dieser beiden Instrumente ist im Vergleich zu früheren Theoretikern neu und wohl einmalig, obwohl später Hotteterre (27) die Zungenstöße („les coups de langue") auf der Traversflöte, der Blockflöte und der Oboe wie folgt vergleicht: „... man verwendet weiche auf der Querflöte, man spielt mit härterer Artikulation auf der Blockflöte, und auf der Oboe gebraucht man einen noch härteren Zungenstoß" („... on les adoucit sur la Flute Traversiere. On les marque davantage sur la Flute à Bec, & on les prononce beaucoup plus fortement sur le Haut-Bois").

[11] In a transcription where ◊ = ○, the *croma* corresponds to the eighth note.

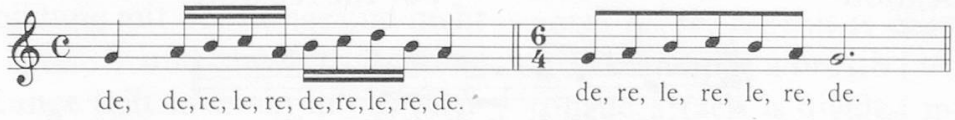
[12] This formulation, unclear as it is, is to be understood as a recommendation for using the softer kind of articulation, *de,* on the recorder (as opposed to *te* on the cornett). A soft tongue stroke on the recorder and a somewhat harder one on the cornett produce similar effects, since on the recorder a lower wind pressure is required for tone production than on the cornett, and thus a correspondingly less explosive consonant is necessary to begin the tone. Bismantova seems to be the first and only writer thus to differentiate the playing characteristics of these two instuments, although Hotteterre (27) later compares tongue strokes on the flute, recorder, and oboe as follows: ". . . you soften them on the flute, you mark them more on the recorder, and you pronounce them a lot more strongly on the oboe." (". . . on les adoucit sur la Flute Traversiere. On les marque davantage sur la Flute à Bec, & on les prononce beaucoup plus fortement sur le Haut-Bois.")

[2.] Die *Lingua Roversa.* Man gebraucht sie bei Achteln, Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, sowohl im geraden wie im Tripeltakt.

Beispiel für den Zinken:

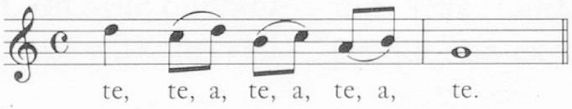


Für die Blockflöte:

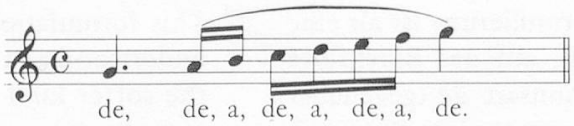


[3.] Die [*Lingua Legata*]. Gebundene Noten bringt man so hervor:

Für den Zinken:



Für die Blockflöte[13]:



Die beiden anderen Artikulationsarten sind nicht [häufig] in Gebrauch, sie hören

[13] Die erste Beschreibung der Bindung auf Blasinstrumenten finden wir bei Mersenne (V, 275). Artikulationsbögen in Zinken-Stimmen treten jedoch bereits 1617 in Marinis *Affetti Musicali* auf, und in der ersten Zinken-Stimme einer Sonate von Castello (siehe Bibliographie) werden sogar acht Noten unter einem Bogen zusammengefaßt. Bismantovas Beispiel zeigt aber, daß Bläser nicht notwendigerweise *alle* Noten unter einem solchen Zeichen gebunden haben. Trotz des langen Artikulationsbogens wird nicht der gesamte Lauf auf einer Artikulationssilbe ausgeführt. Nur jeweils zwei Töne werden zusammengefaßt, sogar mit Wechsel des Vokals, so daß im Grunde genommen doch jeder Ton durch eine eigene Artikulationssilbe gebildet wird.

[2] *Reversed tonguing.* This is used for eighth notes, sixteenth notes, and thirty-second notes, both in common time and in triple time.

Example for the cornett:

For the recorder:

[3] Notes tied together are pronounced thusly:

For the cornett:

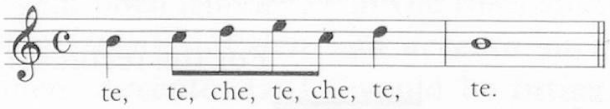
For the recorder[13]:

The two other tonguings are not in common use, but they sometimes pro-

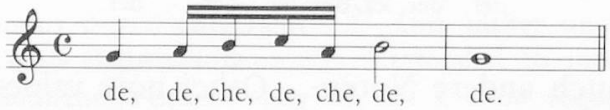
[13] While the first description of a slur on wind instruments occurs in Mersenne's *Harmonie universelle* of 1636 (V, 275), slur marks are found in cornett music as early as Marini's *Affetti Musicali* (1617), and slurs over as many as eight notes are found in the first cornett part of a sonata by Castello (see bibliography), Bismantova's example, however, indicates that wind players did not necessarily slur all the notes under such a sign. Despite the long slur mark, the entire passage is not executed on one syllable; only two notes at a time are grouped together, and even here a change of vowel occurs, so that actually a syllable is pronounced on each tone.

sich aber bisweilen gut an beim Begleiten im *Stile Cantabile.*[14]

[4.] Für den Zinken[15]:



Für die Blockflöte:



[14] Was Bismantova unter *Stile Cantabile* versteht, wissen wir nicht, da sein Werk leider keine Stilarten-Lehre enthält. Im Abschnitt *Regole; per suonare il Basso Continouo* (fol. 41v ff.) erläutert er verschiedene Arten der Continuo-Begleitung speziell im Hinblick auf die Dissonanzbehandlung und stellt dabei eine generelle Art der Begleitung, die „auch für die *Ariette*" gilt, dem Continuo-Spiel im *Stile Recitativo* gegenüber. Vielleicht versteht Bismantova unter *Stile Cantabile* (alle?) Arten von Vokalmusik (wobei nicht alle Stimmen vokal ausgeführt sein müssen), die nicht zum *Stile Recitativo* gehören. Entsprechend der Stilarten-Lehre des 16./17. Jahrhunderts (z. B. nach Zarlino, *Istitutioni Harmoniche,* 240) forderte man eine unterschiedliche Darstellungsweise je nach Art der Komposition, wobei das äußere Kennzeichen dieses Unterschiedes der Aufführungsort ist: Der große Raum öffentlicher Kirchen und Kapellen erforderte eine gewisse Lautstärke, Aufführungen in privaten „Camere" dagegen verlangen eine zurückhaltendere und differenziertere Tongebung. Eventuell meint Bismantova die Verwendungsmöglichkeit der „härteren", stärker akzentuierenden Artikulationsarten *te che, te che* bzw. *ter ler, ter ler* (vgl. auch Anm. 16) bei der Instrumentalbegleitung (colla parte) im [*Stile da*] *cantare nelli chori/chiese publiche.*

[15] Diese von Bismantova nicht benannte Artikulationsart entspricht bei dalla Casa der *lingua cruda* ... (I, 4, Abschnitt „Delle Tre Lingue Principali", § 3).

duce a good effect for accompanying in the *Stile Cantabile.*[14]

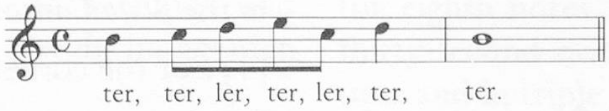
[4] For the cornett[15]:

For the recorder:

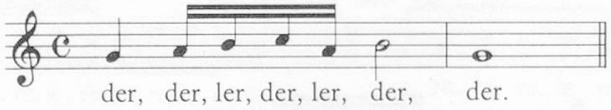
[14] We do not know what Bismantova means by *Stile Cantabile* because his work unfortunately contains no discussion of musical styles. In the section *Regole; per suonare il Basso Continouo* (fol. 41v ff.) he explains various types of continuo accompaniment, expecially with regard to the treatment of dissonance, and distinguishes a general type of accompaniment (which also applies to the *Ariette*) from the continuo playing of the *Stile Recitativo.* Perhaps, by *Stile Cantabile,* Bismantova means (all?) types of vocal music (whereby not all "voices" must be performed vocally) which do not belong to *Recitativo.* The classification of musical styles in the sixteenth and seventeenth centuries required differentiated performance styles corresponding to the style of the musical composition (cf., for example, Zarlino, *Istitutioni Harmoniche,* 240), the determining factor in both cases being the physical location of the performance. The spacious rooms of public churches and chapels, for example, required a certain volume of sound. Performances in private "camere", on the other hand, allowed for a more intimate and differentiated manner of playing. Perhaps Bismantova means that the "harder", sharper tonguings such as *te che, te che* or *ter ler, ter ler* (see annotation 16) find their use in the instrumental (colla parte) accompaniment in the [*stile da*] *cantare nelli chori/chiese publiche.*

[15] This tonguing, given no name by Bismantova, corresponds to the *lingua cruda* of dalla Casa (I, 4, Section "Delle Tre Lingue Principali", § 3).

[5.] Für den Zinken[16]:



Für die Blockflöte:



Und so spielt man auch andere Notenwerte, auch in verschiedenen Tripelrhythmen, vorausgesetzt, diese Noten sind alle von derselben Art [wie in den vorhergehenden Beispielen] und [innerhalb der Gruppen] von gleichem Wert.[17]

Man muß auch [lernen,] den *Trillo* auf allen Notenwerten auszuführen, die einen

[16] Diese Zungenstoßart – ebenfalls ohne Benennung – ist problematisch. Die Verwandtschaft zur *Lingua Roversa,* die Bismantova als zweite Artikulationsart (fol. 49, 3–11) angeführt hat (s. S. 152 unter [2.]), ist ihm nicht mehr klar. Das Bewußtsein dafür, was bei dieser Artikulationsweise eigentlich „riverso" ist, scheint gegen Ende des 17. Jahrhunderts offenbar im Schwinden zu sein. Es drängt sich sogar die Vermutung auf, daß Bismantova die Ausführungsweise dieser Artikulationsart nicht verstanden hat. Denn im Gegensatz zu dalla Casa (I, 4, 1. Abschnitt, Zeile 3–4) und Ganassi (Cap. 7, 16) wird bei Bismantova mit der Silbe *ter* bzw. *ler* jeweils nur *ein* Ton gebildet. So wie er diese Artikulationsweise auffaßt, wird der Tonstrom durch jeweils *zwei* Konsonanten unterbrochen, was diese Artikulationsart in den Bereich des „Harten" rückt. Das ist vermutlich auch der Grund, weshalb er diese Zungenstoßart unter die im *Stile Cantabile* gebräuchlichen Artikulationsarten subsumiert (vgl. Anm. 14).

[17] Vgl. Bismantovas Ratschläge zur Artikulation auf der Violine (fol. 58, 14 bis 61, 10), wo Tripeltakte eine andere Bogenführung verlangen als gerade Takte und zwischen Noten gleichen und ungleichen Wertes („note pari / dispari") unterschieden wird.

[5] For the cornett[16]:

Other note values are played similarly in various triple meters as well, provided that these notes are of the same kind [as in the preceding examples] and of equal value [within a group].[17]

Moreover, it is necessary [to learn to] make the trill on any note, provided that this note is half of a measure

[16] This tonguing (also without a name) is problematic. Its relationship to the *Lingua Roversa,* which Bismantova gives as his second tonguing (fol. 49, 3–11), is no longer clear to him. The consciousness of what quality in this tonguing is actually "riverso" seems to be fading toward the end of the seventeenth century. In fact, we might even conjecture that Bismantova did not understand the execution of this type of tonguing, for in contrast to dalla Casa (I, 4, 1st Section, 3–4) and Ganassi (Cap. 7, 16), Bismantova gives the syllables *ter* and *ler* for the articulation of only one note each. This characteristic perhaps accounts for the classification of this tonguing as "hard" as well as its connection with the *Stile Cantabile* (see annotation 14).

[17] Cf. Bismantova's instructions for articulation on the violin (fol. 58, 14 to 61, 10), whereby measures of triple meter require a different bowing from measures of duple meter and a distinction is made between notes of equal and unequal value ("note pari / dispari").

[18] In a transcription where a semibreve is equal to a modern whole note (◊ = ○), the "mezza battuta" corresponds to the half note.

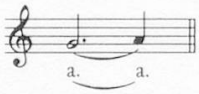
halben Takt *(Battuta)*[18], einen ganzen oder einen Vierteltakt lang sind, und auch auf allen punktierten Notenwerten[19], gemäß dem, was die Regeln oben lehren[20], und [man muß] auch [lernen], auf den passenden Tönen einen *Accento* [zu] machen.[21]

[18] Beim Übertragungsmodus ◊ = ○ entspricht eine „mezza battuta" einer Halben Note.

[19] Mit dieser recht umständlichen Formulierung soll vermutlich angedeutet werden, daß die Ausführung eines *Trillo* eine gewisse Zeit erfordert und deshalb auf ganz kleinen Notenwerten kaum möglich ist.

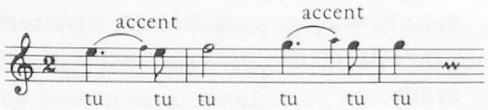
[20] Gemeint sind vermutlich die Grifftabellen mit den Angaben, welcher Finger jeweils den *Trillo* ausführt.

[21] Der *Accento* ist eine in der Vokalmusik häufige Verzierungsfigur, wurde jedoch auch in der Instrumentalmusik verwendet. Bismantova erläutert ihn auf fol. 11v, 1–10: „Der *Accento* ist nichts anderes als ein Hinaufwachsen oder eine Erhöhung der Note um einen Tonschritt, auf der man den *Accento* ausführen will" („L'Acento; non è altro che un crescere ò alzare una voce dalla Nota, che si vuole far l'Acento"). Bismantova gibt folgendes Beispiel:



Zu Ausführungsweise, Affektgehalt und Verwendungsmöglichkeit vgl. auch Rognoni Taeggio (I, 3–4 und sein Nachwort „Avvertimenti ai Cantanti" I, 51, Zeile 5–10), sowie Christoph Bernhard (*Von der Singe-Kunst oder Manier,* § 15, 33).

Bismantovas *Accento* ist dem französischen *accent* des 18. Jahrhunderts ähnlich, den Hotteterre (29) beschreibt als „ein Ton, den man vom Ende mancher Noten gleichsam borgt, um ihnen mehr Ausdruck zu verleihen" („L'Accent est un son que l'on emprunte sur l'extremité de quelques Tons, pour leur donner plus d'expression"). Hotteterres Beispiel sieht wie folgt aus:

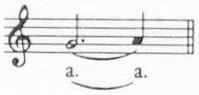


(battuta)[18] or a whole or a quarter measure, and also on all those which are dotted[19], according to what is said in the rules above[20], and also to make an *accento* on those notes where it would be fitting.[21]

[19] This rather unclear passage is probably intended to indicate that the execution of a *trillo* requires a certain amount of time and is therefore scarcely possible on very short notes.

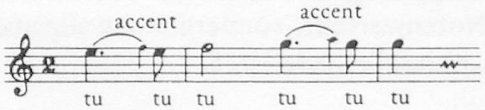
[20] Refers probably to the fingering charts, which indicate which fingers execute each *trillo*.

[21] The *accento* is an ornament frequently encountered in the vocal music of this period. Bismantova explains how the vocal *accento* can be learned on fol. 11v, 1–10: "The *accento* is nothing other than a swelling or raising of the pitch on the note where you want to make the accento" ("L'Acento non è altro che un crescere ò alzare una voce dalla Nota che si vuole far l'Acento"). He gives the following illustration:



For more on the *accento* (method of production, expressive content [*Affekt*], application) see also Rognoni (I, 3–4 and his epilogue "Avvertimenti ai Cantanti" I, 51, lines 5–10) and Christoph Bernhard (*Von der Singe-Kunst oder Manier,* § 15, 33).

Bismantova's *accento* is similar to the eighteenth-century French *accent* described by Hotteterre (29) as "a sound which you borrow from the end of some notes, in order to give them more expression"("L'Accent est un son que l'on emprunte sur l'extremité de quelques tons, pour leur donner plus d'expression"). Hotteterre gives the following example for the *accent:*



Es ist auch zu beachten, daß man dem Instrument so Atem geben muß, daß es in der Tonhöhe weder steigt noch fällt. Und wenn die Blockflöte höher ist als die Stimmtonhöhe[22] bei mehr oder weniger mittlerer Lautstärke, und wenn es nicht möglich ist, sie an der Röhre zu verlängern, kann man in diesem Fall ganz vorsichtig Wachs auf einer Seite des Labiums auftragen und die Sache so in Ordnung bringen. Beim Blasen ist es unerläßlich, daß Artikulation und Atemgebung mit der Fingerbewegung übereinstimmen und daß alle drei, Zunge, Atem und Finger, gleichzeitig in Aktion sind, damit nicht eines von diesen dreien schneller oder langsamer ist als ein anderes, sondern daß sich alle drei gemeinsam und gleichzeitig bewegen. Bei der Ausführung langer Passagen[23] ist darauf zu achten, daß man den Atem nach und nach dem Munde entströmen läßt, aber mit Überlegung. Das Atemholen muß man so vornehmen, daß es niemand hören kann, und es geschieht in

Be sure to give air to the instrument in such a way that the pitch neither rises nor falls. If the recorder should [happen to] be higher than the tuning pitch[22] when blowing more or less moderately, and if it is not possible to lengthen the tube, in such a case you can carefully place a small quantity of wax along one side of the labium, which [procedure] will bring the matter into adjustment. Also in playing it will be necessary for the tongue and the breath to be coordinated with the fingers, for all three – tongue, breath, and fingers – to move at the same time, and that one of these three not be faster or slower than the others but that all three move in unity at the same time. When you play long passages[23] it is necessary to release the breath through the mouth little by little, but judiciously; and in catching a breath do it in such a way that no one can notice it, and during rests of

[22] Mit dem italienischen Terminus *chorista* könnte der Chorton gemeint sein. Über die Stimmtonhöhe an der berühmten *Accademia dello Spirito Santo* und der Kathedrale von Ferrara, Bismantovas Wirkungsstätten, wissen wir leider nichts.

[23] Der in der Quelle gebrauchte Begriff *passaggi* meint hier wohl nicht den Terminus aus der Verzierungslehre (schnelle Läufe mit kleinen Notenwerten), sondern steht allgemein statt „phrase", „cola" o. ä.

[22] The Italian term *chorista* may refer to choir pitch (*Chorton*). We unfortunately know nothing about pitch at the famous *Accademia dello Spirito Santo* or at the cathedral in Ferrara, Bismantova's places of work.

[23] The term *passaggi* as used in this work probably refers not to the quick passagework in small note values whose improvisation was a part of the ornamentation practice of the period, but to phrases generally.

Pausen von der Länge einer Viertelnote, eines Taktes[24] oder – wenn man es nicht anders schafft – nach punktierten Noten.[25]

Wenn es nötig sein sollte, die Blockflöte zu verlängern, um sie tiefer zu stimmen und auf den Stimmton zu bringen, dann muß die Blockflöte aus drei Teilen [gefertigt] sein, wie es heutzutage üblich ist. Sie ist zuerst am oberen Teil mittels der Einsatzstücke zu verlängern, damit alle Töne richtig stimmen. Und man sollte sie sowohl oben als auch unten verlängern, gerade um soviel, daß sie mit der Orgel oder einem anderen Diskantinstrument auf der Stimmtonhöhe übereinstimmt, denn wenn man sie [nur] oben und nicht [auch] unten verlängert, [stimmen] nicht alle Töne richtig.

Man muß sich auch beim Spielen auf einem beliebigen Blasinstrument bemühen, gesanglich und nicht anders zu spielen und den Sänger zu imitieren.

the length of a quarter note or a measure[24], or after dotted notes if it cannot be done otherwise.[25]

If it should be necessary to lengthen the recorder to lower the pitch so that it is in tune, the recorder must be in three pieces like those in use today. You must first lengthen it at the top and then you [must] also lengthen it a little bit at the bottom with the [tuning] joints so that all the notes sound in tune; you should lengthen it [both] above and below just enough to be in tune with the organ or another treble instrument, because if you lengthen it at the top joint and not at the bottom, the notes will not all be in tune.

Furthermore, it is advised, in playing any kind of wind instrument, to play it in a singing manner and not otherwise, and also in imitation of whomever may be singing.

[24] Pausen von der Länge einer Semibrevis/Zähleinheit. Dies entspricht beim Übertragungsmodus ◊ = ○ der Länge eines Taktes (2/2 oder 4/4).

[25] Diese etwas weitschweifige und unscharfe Formulierung Bismantovas meint wohl: Man soll entweder generell in Pausen Atem holen oder, wenn es nicht anders geht, nach einer punktierten Note (vgl. dagegen Bismantovas Forderung, fol. 10, 1–2, eben *nicht* bei punktierten Noten zu atmen!).

[24] Rests of the length of a semibreve. In a transcription where ◊ = ○, this corresponds to the length of a measure (2/2 or 4/4).

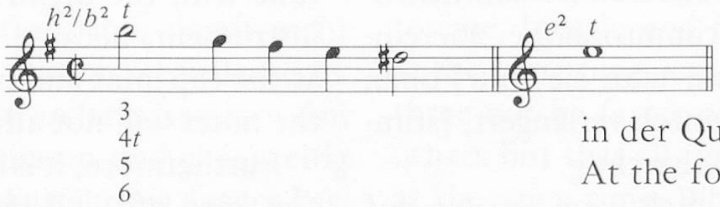
[25] Bismantova is somewhat unclear here. He probably means that one should generally breathe during rests or, if it cannot be done otherwise, after dotted notes (but cf. Bismantova's advice not to breathe after dotted notes, fol. 10, 1–2).

Nun komme ich zum Untenstehenden, was die Blockflöte betrifft. Wenn die Blockflöte diesen Triller nicht ausführen oder hervorbringen kann, ist die Flöte nicht in Ordnung. Man muß dabei jedoch beachten, daß nur der 4., mit *t* bezeichnete Finger den Triller ausführt und sich die anderen Finger nicht bewegen.[26]

Beispiel in der gewöhnlichen Lage und in der Quarttransposition

With this we proceed to the following which concerns the recorder. If you cannot produce this trill on the recorder, even with effort, the recorder is defective. Be sure that only the fourth finger, marked with a *t*, makes the trill and that the others remain still.[26]

Example: normal position and at the fourth



gewöhnlich / Normal

in der Quarttransposition / At the fourth

[26] Diese Verzierungsfigur, eine besondere Art von Triller, der in England *double shake* genannt wurde, ist nur auf der Blockflöte, und hier nur auf einem einzigen Ton darstellbar. Diesem Triller kam eine eigene Bezeichnung zu, da ihn sein besonders harter Klang von den gewöhnlichen Trillern unterscheidet. Peter Prelleur (5) beschreibt ihn folgendermaßen: „Um den *double shake* zu spielen, lege man den Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand und den Mittel- und Ringfinger der linken Hand auf ihr jeweiliges Griffloch, blase recht kräftig, und es erklingt das hohe a^2. Dann bewege man den Ringfinger der linken Hand auf seinem Griffloch auf und nieder, wobei am Schluß dieser und alle anderen Finger oben sind, außer dem Mittelfinger der linken und dem Ringfinger der rechten Hand." Prelleurs Griffangabe entspricht derjenigen Bismantovas. Dieser jedoch beschreibt diese Verzierungsfigur als einen Triller auf b^2, der eine untere Nebennote berührt, Prelleur dagegen faßt ihn als Triller auf a^2 (eigentlich auf g^2, er geht jedoch von einer f-Blockflöte aus) mit einer oberen Nebennote auf.

[26] This ornament, a special type of trill called in England the *double shake*, can only be done on the recorder, and here only on one note. This trill must have been given a special name because its harsh sound sets it apart from the normal trills. Peter Prelleur (5) describes the *double shake* as follows: "The double shake is to be play'd thus place the fore and middle fingers of your right hand and the middle and third fingers of your left hand on their proper holes, blow pretty strong and 'twill sound A la mi re in alt, then shake the third finger of your left hand on its proper hole – concluding with that and all other fingers up except the middle finger of your left hand and lowest but one of your right hand." Prelleur's fingering corresponds to that of Bismantova, but Bismantova calls it an ornament on b^2 moving downward while Prelleur considers it to be a trill on a^2 (actually on g^2 but he is referring to a recorder in f) moving upward.

Grifftabelle, um in der Quarttransposition zu spielen:[27]

To transpose a fourth [upwards][27] Scale:

d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	h^1 / b^1	c^2	d^2	e^2
1	1	1	1	1	1	1	1	
2	2	2	2	2	2	2		
3	3	3	3	3	3		3	3
4	4	4	4	4		4		
5	5	5	5					
6	6	6						
7	7	7	7					
8								

Die dazugehörenden Akzidentien:

Accidentals for the above:

$fis^1 / f^{\sharp 1}$	$gis^1 / g^{\sharp 1}$	$b^1 / b^{\flat 1}$	$cis^2 / c^{\sharp 2}$	$es^2 / e^{\flat 2}$
1	1	1	1	○
2	2	2	2	
3	3	3		
4	4			
5	5	5		
6		6		

Beim es^2 müssen alle Grifflöcher offen sein, entsprechend dem Zeichen ○.[28]

For $e^{\flat 2}$ all the holes must be open as indicated by the sign ○.[28]

[27] Diese Grifftabelle ist um eine Quinte höher als die vorher dargestellte. Dies läßt zwei Deutungsmöglichkeiten zu:
(1) Bei Verwendung dieser Griffe auf einer g-Blockflöte ergibt sich eine Transposition um eine Quarte aufwärts, wenn wir davon ausgehen, daß Bismantova hier – im Gegensatz zu den vorhergehenden Beispielen – klingend notiert (sonst ergäbe sich eine Transposition um eine Quinte abwärts).
(2) Es handelt sich um das Spielen auf einer d-Diskant-Blockflöte (in der üblichen Notierungsweise), die zur vorher besprochenen g-Altblockflöte in der Oberquinte steht. Die Auffassungsweise der Quart-Transposition wäre dann folgende: Wenn ich die Note g^1 z. B. sehe und diesen Ton auf der d-Blockflöte spielen will, dann darf ich nicht 12345678 greifen, wie ich es von der g-Blockflöte her gewohnt bin, sondern ich muß um eine Quarte aufwärts transponieren und 12345 7 greifen.

[28] Diese Griff-Angabe ist sicher ein Irrtum. Richtig wäre: „1.". (Siehe Anm. 8).

[27] This scale is a fifth higher than the normal one in G. This allows for two interpretations: (1) Playing with the given fingerings on a g^1 recorder would produce a transposition up a fourth if we procede under the assumption that Bismantova here, in contrast to his previous examples, writes at pitch (otherwise a transposition of a fifth downward would result). (2) This passage concerns a soprano recorder in d (in the normal octave notation), sounding a fifth higher than the previously discussed g alto recorder. The process of transposition would then occur as follows: in order to play the note g^1, for example, on the d recorder, one would not finger 12345678 as on the g recorder, but would have to transpose a fourth higher and finger thus, 12345 7.

[28] This fingering is certainly an error. Correct fingering: "1". (See annotation 8.)

BEMERKUNGEN ZUM SPIEL AUF DER BLOCKFLÖTE UND DEM ZINKEN BEI TROCKENEM WETTER UND IM SOMMER

Die Blockflöte muß mittels einer Feder innen in der Röhre geölt werden mit reinem Olivenöl, süßem Mandel- oder Jasminöl, und das tut man, um sie geschmeidiger zu machen und damit die hohen Töne richtig ansprechen. Man muß sie mit einer kleinen Menge einölen, damit die hohen Töne besser kommen, und ebenso sollte man auch mit dem Zinken verfahren, ein oder zweimal im Jahr. Und dann, wenn man auf diesem Zinken spielen will, benetzt man ihn innen in der Röhre mit frischem Wasser, aber nur wenig, und ein Glas wird genügen. Feuchtes Wetter läßt das Instrument in der Tonhöhe steigen[29], und trockenes, heißes Wetter läßt es sinken. So verfährt man bei trockenem, heißem Wetter, und diesen Ratschlag sollte man auch bei anderen Blasinstrumenten befolgen.

[29] Eigene empirische Feststellung: starke Feuchtigkeit (Nässe durch häufiges Blasen und hohe Luftfeuchtigkeit) läßt den Zinken, selbst bei heißem Wetter, in der Intonation *sinken*.

ADVICE ON PLAYING THE RECORDER AND THE CORNETT AT DRY TIMES OR IN THE SUMMER

It will be necessary to smear the inside of the tube of the recorder with pure olive oil, sweet almond oil, or Jasmin oil by means of a feather. This is done to sweeten it and in order that the high notes speak correctly. It should be oiled very lightly for in this manner the high notes will adjust themselves, and you should also treat the cornett in like manner, once or twice a year. Whenever you want to play the cornett, you should bathe the inside of the tube with fresh water, but only a little – and one glass will be enough. Humid weather makes the instrument rise in pitch[29], and hot, dry weather makes it fall. [The above procedure] is done in hot, dry weather, and you should follow the same principle with other wind instruments.

[29] Our own empirical finding: high humidity (from frequent playing and high air humidity) makes the cornett sink in pitch, even in hot weather.

ANLEITUNG ZUM SPIELEN DES FLAGEOLETTS

Das Flageolett hat nur sechs Grifflöcher. Die Oktaven bildet man, indem man das Daumenloch Nr. 1 halb deckt, wie oben.[30]

RULES FOR PLAYING THE FLAGEOLET OR LITTLE FRENCH FLUTE

The flageolet or little French flute has only six holes. The octaves are formed on it by closing halfway the hole underneath, No. 1, as above.[30]

Skizze

Figure

ANLEITUNG

Um Blockflöte oder Zink mit größerer Leichtigkeit zu spielen, muß man sich zuerst bemühen, die aufgeschriebenen Notenwerte im richtigen Rhythmus in die Griffe umzusetzen und gleichzeitig statt der Töne die [bereits] behandelten Artikulationsarten auszuführen. Danach macht man auf dem Instrument Fingerübungen, wobei man mit der Zunge diejenigen Artikulations[silben] ausführt, die [später] die Notenwerte trag[en]; und

[30] Mit „wie oben" wird auf das vorher behandelte *Flauto Italiano* verwiesen, bei dem das Halbdecken des Daumenlochs als Element der Spieltechnik ja schon angeführt worden war (s. S. 147). Eine weitere, wichtige Eigenart der Spielweise des Flageoletts wird bei Bismantova gar nicht erwähnt: das Halbdekken der unteren Öffnung des Instruments mit dem rechten (bzw. linken) kleinen Finger bei manchen hohen Tönen.

ADVICE

In order to play the recorder or cornett more easily, it is first necessary to practice fingering the written notes in their rhythm, pronouncing at the same time the aforementioned tonguings instead of [playing the] notes, and afterwards to do finger exercises on the instrument pronouncing with the tongue those tonguings which are appropriate to the written notes; but do not play until you have practised diligently

[30] "As above" refers to the discussion of the *Flauto Italiano* in which the technique of half-closing the thumb hole is treated (see p. 147). A further, important aspect of flageolet technique is not mentioned at all by Bismantova: the partial closing of the bottom opening of the instrument with the little finger of the right (or left) hand for the production of some high notes.

man sollte erst blasen, wenn man auf dem genannten Instrument [nach obiger Anweisung] viel geübt hat.

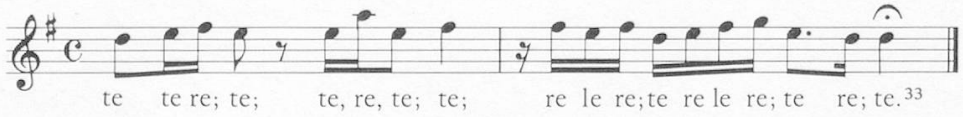
Nach dieser Vorschrift spielt man auf dem Schlag[31], ohne daß es mehr Mühe macht, als wenn man die Töne singen wollte.[32] Und man beachte genau den Verlauf der Notenwerte von einem Taktteil zum nächsten, und ebenso spielt man andere [Noten] in verschiedenen Lagen.

Beispiel mit vier Einheiten pro Takt *(Battuta):*

[according to] the above [advice] on the instrument in question.

Following this advice you will play on the beat[31] with no more difficulty than in singing the notes.[32] Also observe well the positions of the notes from beat to beat, [for] other similar [notes] in different positions will be done in the same way.

Example in four beats per measure *(Battuta):*



[31] *A battuta* bedeutet: „Ohne Tempoverzögerungen bzw. ohne ins Laufen zu geraten".

[32] Im 16./17. Jahrhundert wird die allgemeine Musiklehre oft anhand des Gesanges vermittelt. Der Schüler hat zuvor Singen gelernt, und deshalb macht ihm das Singen weniger Mühe als das Blasen anfangs. (Vgl. Martin Agricola, [1]1529, 11: „Wiltu ein recht Fundament vberkomen/ So bringt dir der gesang grossen fromen./ Auff den Instrumenten geths also zu/ Wer den gsang versteth der mag mit rw:/ Ynn einem halben Quartal (wenn er vleis thut)/ Mehr fassen vnd lernen ynn seinem mvt/ Als einer des gesangs vnerfahren/ Ynn eim halben iar mag ersparen./ Denn die Musica ist das fundament/ Daraus her flissen alle Instrument.")

[33] Trotz des spärlichen Beispielmaterials kann man annehmen, daß es Bismantova darum ging, die einzelnen Zähleinheiten hervorzuheben, was einmal aus der Setzung der Semicola und zum anderen aus der Verwendung der Silbe *te* zu Beginn jeder Zähleinheit hervorgeht (sofern dort nicht, wie zu Beginn des 2. Taktes, eine Pause steht). Vgl. Francesco Rognoni Taeggios Beispiel „Modo di dar lingua al cornetto ò altro instrumento da fiato" (II, 5).

[31] By *a battuta* Bismantova probably means "without retarding the tempo or rushing ahead."

[32] In the sixteenth and seventeenth centuries, music teaching often proceeded first by means of singing. Having already learned the art of singing, a student thus found it easier to vocalize a passage than to play it at first on his instrument (cf. Martin Agricola, [1]1529, 11: "If you wish to obtain the proper foundation / Make the study of singing your first occupation, / For on instruments he may never go wrong / Who understands the art of song, / But will learn with ease (and industry) / In half a season, more than he / Who toils away, unversed in song / For even more than a half year long. / Music, we thus see from this evidence, / Is the source from which flow all the instruments."

[33] Despite the paucity of musical examples, we may presume that Bismantova's intention is to emphasize the individual beats. He indicates this intention both through the placement of semicolons under the example, and through the use of the syllable *te* at the beginning of each beat (with the exception of the beginning of the second measure where a rest takes its place). Cf. Francesco Rognoni Taeggio's example "Modo di dar lingua al cornetto ò altro instrumento da fiato" (II, 5).

ANLEITUNG ZUM SPIEL AUF DEM ZINKEN

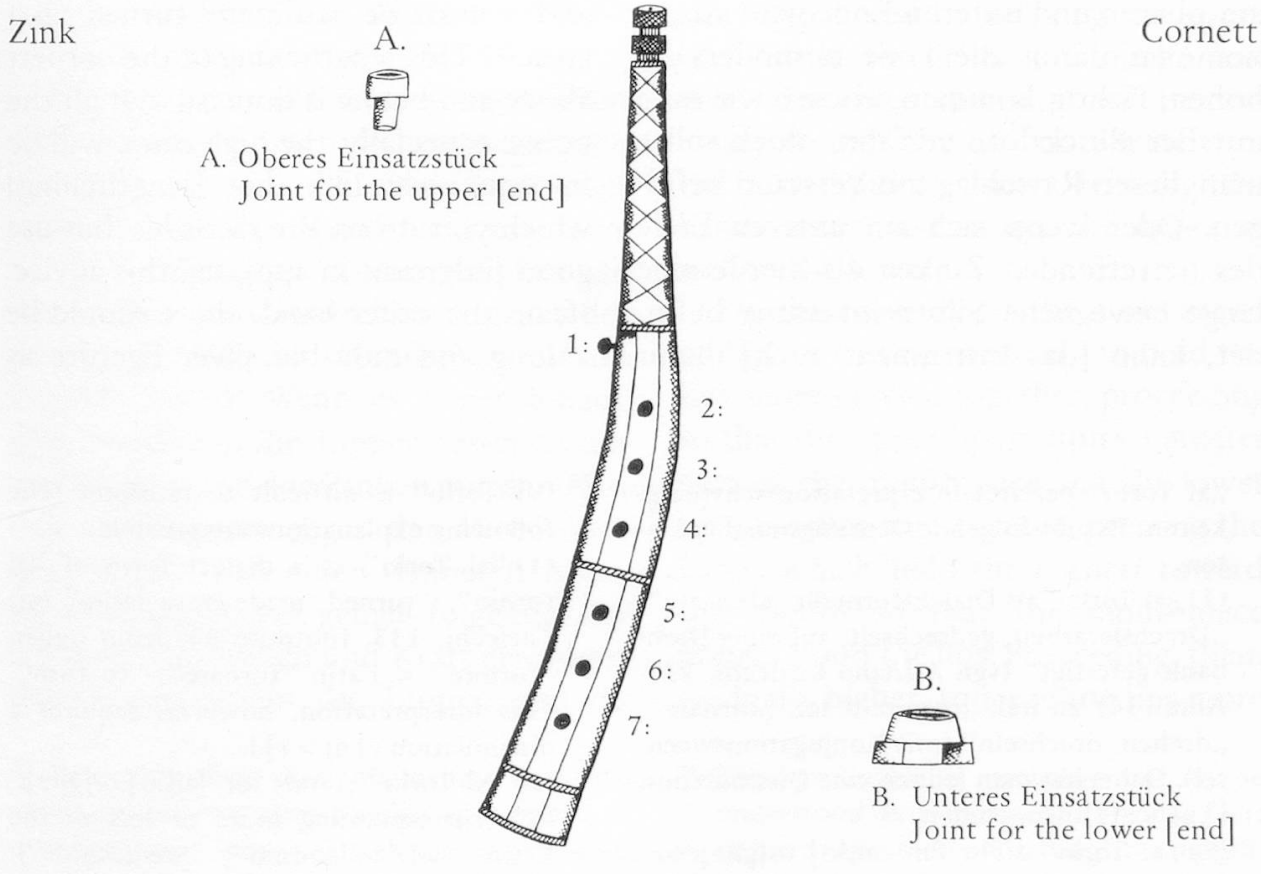
Wenn man Zink spielen will, sollte man zuvor Blockflöte gespielt haben, um Übung in den Artikulationssilben zu bekommen und auch in der Finger[fertigkeit]. Die Anweisungen für die Blockflöte gelten ebenso auch für den Zinken.

Die Töne werden mit der Zunge gebildet und hervorgebracht, wie auf der Blockflöte, wobei man sich [aber] das achte Griffloch immer wegdenkt. Das Oktavieren geschieht dadurch, daß man dem Instrument mehr Atem und Kraft gibt. An derselben Stelle, an der man die normalen Griffe bildet, sind auch deren [obere] Oktaven[34], wobei man jedoch immer das Daumenloch geschlossen hält.

RULES FOR PLAYING THE CORNETT

If you wish to play the cornett, it is necessary first to play the recorder in order to learn the application of the tonguings and also [the use] of the fingers. The same rules [given] for the recorder will serve for the cornett as well.

The notes are produced and pronounced with the tongue in the manner of the recorder, [but] always ignoring the eighth hole. The octaves are formed by giving more air and greater force to the instrument. The upper octaves[34] are made in the same place or position where the ordinary scale is made, but keeping the thumb



[34] Dies gilt jedoch nicht für den Grundton, wie das Beispiel für das *Tremolo* auf a^1, S. 168, zeigt.

[34] This does not apply for the octave a–a^1, as the example for the tremolo on a^1 (p. 168) indicates.

Man muß sich auch befleißigen, erst auf den Stimmton der Orgel oder eines anderen [Instruments] zu hören. Falls der Zink höher ist als die Orgel, muß man ein oder mehrere Einsatzstücke einfügen; wenn er dagegen tiefer ist, muß man diese entfernen.

Falls man an einem Zinken oben mehr Einsatzstücke als gewöhnlich anfügt, weil die Orgel ziemlich tief ist, muß man [auch] unten in der Öffnung des betreffenden Zinken ein Verlängerungsstück einfügen, etwa von der Länge einer Fingerbreite, oder auch mehr. Dieses Einsatzstück soll aus Holz sein, seine Bohrung muß dieselben Maße haben wie die Öffnung des Zinken, seine Mündung muß festsitzend in die Öffnung des Zinken innen hineinpassen, und es soll gedrechselt sein.[35] Dieses Verlängern des Zinken am oberen und unteren Ende wird vorgenommen, damit alle Töne, besonders die hohen, richtig kommen, ebenso wie man mit der Blockflöte verfährt, doch sollte man diesen Ratschlag mit Verstand befolgen. Oder wenn sich am unteren Ende des betreffenden Zinken als Zierde eine lange bewegliche Silbereinfassung befindet, kann [das Instrument auch] damit

[35] „al Torlo" bereitet Interpretationsschwierigkeiten. Es gibt folgende Deutungsmöglichkeiten:
(1) „al Torlo" als Dialektform für „al tornio", „Drechslerarbeit, gedrechselt, auf einer Drehbank gefertigt" (vgl. Adriano Cavicchi, 133, Anm. 34) zu ital. „tornire < lat. „tornare", „drehen, drechseln" (mit Konjugationswechsel). Dabei hat man jedoch eine Dissimilation r] nj > r] l anzunehmen.
(2) „al Torlo" steht für „al[lo] to[glie]r-lo" (entsprechend etwa lat. „ad tollendum"), „zum Herausnehmen". Man würde jedoch eher „à to[glie]rla", bezogen auf „giunta", erwarten.

hole closed. [One should] also endeavor first to listen to the tuning note of the organ or other [instrument]. In the event that the cornett should be higher than the organ, it will be necessary to attach one or more [tuning] joints, and if, on the contrary, it should be lower in pitch, it will be necessary to remove them.

If it should be necessary to attach more tuning joints than usual to the top of the cornett because the organ is quite low, it will first be necessary to place into the bottom end of this cornett a joint of approximately one finger's width or possibly more. This joint must be made of wood, it must be bored with a hole as large as the opening of the cornett, its mouth must fit tightly into the opening of the cornett, and it must be made and turned on a lathe.[35] This lengthening of the cornett above and below is done so that all the notes, especially the high ones, will be in tune, just like that [lengthening] which you do on the recorder, but use good judgment in applying this advice. If, on the other hand, there should be a long and movable silver ligature as

[35] "al Torlo" is difficult to interpret. The following explanations are possible:
(1) "al Torlo" as a dialect form of "al tornio", "turned, made on a lathe" (cf. Cavicchi, 133, footnote 34) from Italian "tornire" < Latin "tornare", "to turn". This interpretation, however, requires a dissimilation r] nj > r] l.
(2) "al Torlo" stands for "al[lo] to[glie]r-lo" (corresponding more or less to the Latin "ad tollendum", "detachable"). More probable, however, would be "a to[glie]rla" (since it refers to "giunta").

verlängert werden; das hat dieselbe Wirkung wie ein Einsatzstück [aus Holz].

Man setzt den Zinken in dem Mundwinkel an, auf der rechten Seite, und steckt die Zunge in das Mundstück.[36] Bei tiefen Tönen müssen die Lippen hinter dem Mundstück weit geöffnet sein, wobei die Unterlippe einen größeren Teil des Mundstücks einnehmen soll als die Oberlippe. Man gibt einen breiten Atemstrom, wobei man die Hände, die den Zinken halten, immer [mehr] lockert, so daß das Mundstück nicht zu sehr auf den Mund drückt, denn wenn man zu sehr preßt, kann man die tiefen Töne nicht herausbekommen. Deshalb muß man nach und nach die obere Hand etwas lockern, und wenn die Töne schrittweise tiefer heruntergehen, muß man die Lippenöffnung hinter dem Mundstück stetig vergrößern und dabei sowohl die obere als auch die untere Hand immer mehr lockern.

Wenn dagegen die Töne höher werden, muß man die Lippen dichter zusammenschließen, wobei die Oberlippe einen größeren Teil des Mundstücks einnimmt als die Unterlippe. Dabei drücken die Hände, die den Zinken halten, gegen den Mund, so daß das Mundstück auf die Lippen drückt. Wenn es höher hinaufgeht, muß man die Lippen fester zusammenpressen und den Zinken mit den Händen immer mehr gegen den Mund drükken, wobei man einen dünneren Atemstrom durchschickt gemäß folgender Anweisung: Bei hohen und Kraft erfordernden Tönen sollen die Lippen und die

[36] Entweder dient diese Maßnahme dazu, das Mundstück vor dem Spielen erst einmal zu befeuchten, oder um sich zu vergewissern, daß es „richtig sitzt". Eine besondere Zungenstoßart ist damit sicher nicht gemeint (vgl. auch die Anleitung zum Blockflötenspiel, S. 150).

an ornament at the bottom end of the cornett, you can lengthen this, which [lengthening] will have the same effect as that of a tuning joint.

The cornett is set in the corner of the mouth on the right-hand side, with the tongue placed into the mouthpiece.[36] If the notes are to be low, it will be necessary that the lips be widely parted, one from the other, on the mouthpiece, proceeding so that the lower lip occupies a larger part of the mouthpiece, and the upper lip a smaller part thereof. Give a broad flow of air, always relaxing the hands which hold the cornett so that the mouthpiece does not press too much upon the lips, because if they are pressed too much the low notes will not be easily obtained, [in which case] it will be necessary to proceed by relaxing the upper hand little by little, and if the low notes descend stepwise, it will be necessary to part the lips more widely on the mouthpiece, always relaxing the hands more and more, the upper as well as the lower.

On the contrary, if the notes are to go high it will be necessary to hold the lips more pressed together, proceeding so that the upper lip occupies a greater part of the mouthpiece and the lower lip a smaller part thereof, pressing the hands which hold the cornett toward the mouth so that the mouthpiece presses upon the lips. Proceeding, then, gradually higher, squeeze the lips more

[36] This procedure is probably not to be understood as a means of tonguing, but rather as a method of "setting" the mouthpiece (i.e., wetting the lips and finding the right "spot"). Cf. the introduction to recorder playing, p. 150.

Zunge hart und nicht weich sein, bei den eher mittleren und tiefen Tönen [hingegen] läßt man die Lippen weich, und bei Tönen in der Mittellage, d. h., die weder zu hoch noch zu tief sind, soll man die Lippen gleichmäßig in der Mitte des Mundstücks halten. Man beachte, daß man beim Blasen alle drei [Elemente], Finger, Atem und Zunge, gleichzeitig bewegen soll, und daß sich keines früher als die anderen bewegen darf, denn das wäre nicht gut.[37]

Außerdem muß man darauf achten, beim Zinkblasen keine heftigen Atemstöße durch das Instrument zu schicken, sondern zu versuchen, mit gleichmäßigem Atem zu blasen, das Beste aus dem Instrument herauszuholen und, so gut man kann, die menschliche Stimme nachzuahmen.

Hohe und Kraft erfordernde Töne sind eine Eigentümlichkeit des Zinken, und sie werden folgendermaßen gegriffen:

Grifftabelle[38]

1*t*	1	1	1
	2	2	2
3	3	3	
4	4		
			5
	6	6	6
	7	7	7
a^2	h^2 / b^2	c^3	d^3

[37] Vgl. S. 156.

[38] Wie die Grifftabelle zeigt, geht Bismantova von einem a-Zink (eigentlich einem g-Instrument) aus.

and more together and press the cornett more and more toward the mouth with the hands while emitting a thinner stream of air, according to this rule: for notes which are high and [require] force, the lips and tongue should be hard rather than soft; for notes which are medium and low the lips should be held loosely; and for notes which are in the middle, that is, neither too high nor too low, the lips should be held in the middle of the mouthpiece.

Be careful in playing that the movements of the fingers, breath, and tongue are coordinated, all three moving together at the same time, and that one [of them] does not move before the others, in order not to spoil the good effect.[37]

It is also advised in playing the cornett not to blow violently into the instrument, but to attempt to play with an even breath, to obtain the best out of the instrument, and, as far as possible, to imitate the human voice.

Tones [requiring] great force are a property of the cornett, and are fingered in the following way:

Example[38]

1*t*	1	1	1
	2	2	2
3	3	3	
4	4		
			5
	6	6	6
	7	7	7
a^2	h^2 / b^2	c^3	d^3

[37] Cf. p. 156.

[38] As the fingering chart shows, Bismantova is dealing with a so-called cornett in a (actually an instrument in g on which the lowest real tone is a).

Diese Töne bildet man mit stärkerem Atemdruck, wobei man das Instrument immer mehr an den Mund drückt, die Lippen immer stärker zusammenpreßt, den Atem immer dünner und dabei Zunge und Lippen härter werden läßt.

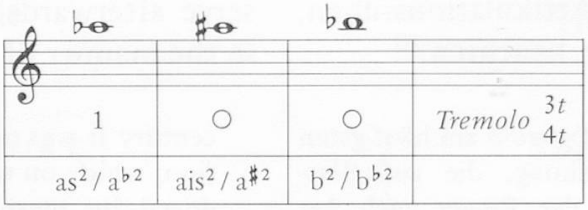
Der Zinkenist muß als erster zu blasen anfangen und als letzter bei der Kadenz aufhören.[39]

Die Akzidentien dieser Töne[40]

One produces these notes with a greater force of breath, pressing the instrument more and more against the mouth, squeezing the lips more and more together, and giving for each note a thinner breath while holding the tongue and lips ever firmer.

The cornett should be the first to begin to play and the last to finish at the cadence.[39]

The accidentals for these notes[40]



Bei *ais*² und *b*² müssen alle Grifflöcher offen sein. Hier führt man ein *Tremolo* aus, da man keinen *Trillo* machen kann.[41]

For *a*♯² and *b*♭² all the holes are open, and on these [notes] a *tremolo* is made since a trill is not possible.[41]

39 Die Bedeutung dieses Satzes ist reichlich unklar. Jedoch wissen wir, daß die Zinkenvirtuosen, zumindest in Venedig, auch gleichzeitig Leiter des Bläserensembles waren (dalla Casa 1583–1601, Bassano 1601–1617). Zu Bismantovas Zeit wäre diese Funktion eventuell ein traditioneller Zug, da sie in den kulturellen Zentren wohl schon in den Händen eines Streichinstrumentenspielers wäre. Hat dieser Satz etwas mit der leitenden Funktion eines Zinkenisten zu tun?

40 Bei *as*² wirkt $\frac{3t}{4t}$ wie ein Triller (mit der oberen Nebennote), *ais*²/*b*² wird durch $\frac{3t}{4t}$ nur leicht höher.

41 Den Unterschied zwischen *Trillo* und *Tremolo* formuliert Bismantova leider nicht. Seine Beispiele zeigen, daß beim *Tremolo* die Tonhöhenunterschiede zwischen Haupt- und Nebennote meist geringer sind als beim *Trillo*. Daher auch die Ersatzfunktion des *Tremolo*.
Zu Bismantovas Zeit umfaßte der Terminus *Tremolo* verschiedene Bedeutungen, entsprechend unterschiedlichen vokalen oder instrumentalen Techniken. Im 16. Jahrhundert be-

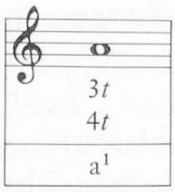
39 The meaning of this statement is quite unclear. However, we know that the cornett virtuosos, at least in Venice, were often at the same time the leaders of the instrumental ensemble (dalla Casa 1583–1601, Bassano 1601–1617). While, to be sure, by Bismantova's time the function of leader of the instrumental ensemble would probably have been taken over by a string player in the major cultural centers, the practice may have continued longer in other places. Does this remark have something to do with the cornettist's function as leader?

40 On *a*♭², $\frac{3t}{4t}$ produces a trill with the upper neighbor; the same trill fingering on *a*♯²/*b*♭² produces only a slight rise in pitch.

41 Bismantova unfortunately does not formulate the distinction between *trillo* and *tremolo*. His examples show that with the *tremolo* the pitch fluctuation occurs over a smaller interval than with the *trillo*.
In Bismantova's time the term *tremolo* embraced a number of different vocal and instrumental techniques. In the sixteenth

Um auf dem Zinken ein *Tremolo* auf dem a^1 auszuführen – ein Triller ist nicht möglich –, [greift man folgendermaßen][42]:
Beispiel:

In order to make a *tremolo* for a^1 on the cornett, since the trill is not possible, [see the following example].[42]
Example



Man sollte sich bemühen, daß diese beiden Finger gleichzeitig schlagen, wie bei einem Triller, und dann die Artikulationssilben, wie bei der Blockflöte, beachten.[43]

[See] that these two fingers beat simultaneously in the manner of a trill. Observe afterwards the way of tonguing in the manner of the recorder.[43]

zeichnete der Begriff *Tremolo* am häufigsten eine Tonhöhenschwankung, die auf Blasinstrumenten mittels der Finger nach Art eines Trillers hervorgebracht wurde, die sich jedoch, im Gegensatz zum Triller, in verschiedensten Intervallen, von einer kleinen Terz bis zu Mikrointervallen, bewegen konnte. Quellen hierfür sind z. B.: Ganassi, cap. 24, Cardanus, 69–70, Diruta, 10–11. Während sich diese Bedeutung bis ins 17. Jahrhundert tradierte (Praetorius III, 235; van Blanckenburgh, passim), kam nach der Jahrhundertwende eine neue Art von Bläsertremolo auf, vermutlich ein Pulsieren des Atemdrucks, entsprechend einem pulsierenden Bogenstrich bei den Streichinstrumenten (s. Rognoni Taeggio II, 1; vgl. auch Biagio Marini, „La Foscarina", 1617; Dario Castello, *Sonata decima settima,* 1629). Bismantova steht insofern am Ende einer Tradition, als er das *Tremolo* als besondere Fingertechnik auffaßt. Andererseits ist neu bei ihm, daß er *Trillo* und *Tremolo* aufgrund der Intervallgröße begrifflich unterscheidet und damit die spätere Unterscheidung zwischen Fingervibrato (*flattement/Bebung/close shake*) und Triller (*tremblement/open shake*) vorwegnimmt.

[42] a^1 wird durch $\frac{3t}{4t}$ leicht *tiefer,* was dem Berühren einer unteren Nebennote entspricht.

[43] Vgl. S. 156.

century it was most often a pitch fluctuation, which on wind instruments was produced by means of the fingers in the manner of a trill but which could occur over a range of intervals from the minor third to small fractions of a tone. (See, for example, Ganassi, cap. 24; Cardanus, 69–70; and Diruta, 10–11.) While this meaning continued into the seventeenth century (Praetorius, III, 235; van Blanckenburgh, passim), a new kind of wind tremolo derived from the repeated-note tremolo of string players became common after the turn of the century. This tremolo, produced on stringed instruments by means of a wavering bow stroke, was imitated on wind instruments presumably by means of a fluctuation of the breath (see Rognoni Taeggio II, 1; cf. also Biagio Marini, "La Foscarina", 1617; Dario Castello, *Sonata decima settima,* 1629). Bismantova stands at the end of a tradition in applying the term *tremolo* to a finger technique. On the other hand, his distinction between *trillo* and *tremolo* on the basis of the amount of pitch variation is new and anticipates the later distinction between finger vibrato (*flattement/Bebung/close shake*) and trill (*battement/open shake*).

[42] The *tremolo* fingering $\frac{3t}{4t}$ produces a slight *lowering* of the pitch on a^1 – that is, it moves in the direction of the lower neighbor.

[43] Cf. p. 156.

Falls sich Orgeln und Cembali finden, die tiefer sind als der Chorton, und man den Zinken nicht soweit hinunterstimmen und ihn nicht auf die Töne in jenem [Stimm]ton einstellen kann – wenn man *Sinfonie* oder etwas anderes spielen will – muß man ihn einen Ton höher einstimmen und [dann alles] einen Ton tiefer spielen. [Deshalb] muß man in allen Schlüsseln zu spielen verstehen, um notfalls transponieren[44] zu können.

Ende

If by chance organs or harpsichords are found which are lower than the choir pitch, and if the cornett can neither be tuned nor accomodated in pitch to the mode in which *Sinfonie* or other [pieces] are being played, it will be necessary to tune the cornett one step higher and then to play one step lower. It is therefore necessary to know how to play in all the clefs in order to be able to transpose[44], if necessary.

The End

NACHWORT

In seinem Artikel[45] hat Adriano Cavicchi das wenige, das über Bismantovas Leben bekannt ist, zusammengefaßt. Demnach ist der Verfasser des *Compendio Musicale* in Reggio Emilia geboren und dort, am *Convento dei Servi della „Ghiara"*, auch ausgebildet worden. Nach einem Studienaufenthalt an einem unbekannten Ort – wohl Bologna[46] – ist er nach Reggio Emilia zurückgekehrt. Nach Streitigkeiten mit dem „Padre reggente" des *Convento* im Jahr 1675 ging er nach Ferrara, wo er das Amt eines Musikers an der Kathedrale und eines Zinkenvirtuosen der *Accademia dello Spirito Santo* bekleidete und im *Convento dei Servi di Santa Maria della Consolazione* wohnte. In Ferrara vollendete er 1677 die Erstfassung seines *Compendio Musicale*. Bismantovas

[44] Das Transponieren („Suonare Spostato") behandelt Bismantova im Abschnitt „Regole del Contrapunto", fol. 43, 7–44.

[45] Cavicchi, 115–116.

[46] Auf Ähnlichkeiten in der Anlage seines Traktats mit Lorenzo Pennas *Li primi albori musicali*, Bologna 1672, hat bereits Cavicchi, 116, Anmerkung 11, hingewiesen.

EPILOGUE

In his article[45] Adriano Cavicchi summarized the little that is known about the life of Bismantova. The author of the *Compendio Musicale* was born in Reggio Emilia and was educated there in the *Convento dei Servi della "Ghiara"*. Following a period of study in an unknown place – probably Bologna[46] – he returned to Reggio Emilia. A dispute with the "Padre reggente" of the *Convento* led to his departure in 1675 for Ferrara, where he took up the post of musician in the cathedral and cornett virtuoso at the *Accademia dello Spirito Santo*. While at Ferrara he lived in the *Convento dei Servi di Santa Maria della Consolazione*. In Ferrara in 1677 he completed the first version of his *Compendio Musicale*, dedicating

[44] Bismantova discusses transposition ("Suonare Spostato") in the section "Regole del Contrapunto", fol. 43, 7–fol. 44.

[45] Cavicchi, 115–116.

[46] Cavicchi, 116, footnote 11, has already pointed out certain similarities of layout between Bismantova's treatise and Lorenzo Penna's *Li primi albori musicali*, Bologna 1672.

Gönner, der Abt Ferrante Bentivoglio, dem Bismantova das schon druckfertige Manuskript am 20. Januar 1677 gewidmet hatte, starb 1694. Über das Sterbedatum des Verfassers ist bislang nichts bekanntgeworden.

Um den hier interpretierten Teil des *Compendio Musicale* würdigen zu können, müssen wir nach seinem historischen Ort fragen.

Wenn wir die Quellen überblicken, die sich mit Blasinstrumenten befassen, so tritt uns ein beinahe hundert Jahre umfassender Traditionsstrom an Unterrichtswerken norditalienischer Instrumentalisten und Theoretiker von Ganassi (1535)[47] und Cardanus (um 1546) über dalla Casa (1584), R. Rogniono (1592) und Artusi (1600) bis F. Rognoni Taeggio (1620) entgegen, an deren Reihe sich Bismantova (1677/94) anfügt.[48]

Gemeinsames Kennzeichen dieser norditalienischen Schule der Blasinstrumente ist die Artikulation gemäß dem „Sprechenden Prinzip", das im Ideal der Musikanschauung des 16./17. Jahrhunderts wurzelt. Das Bemühen um eine „Renaissance" der Kunst durch Naturnähe in der Darstellung auf der Grundlage von Wissenschaft und in der Abkehr von rein theologischer Zweckbestimmtheit drückt sich auch in einem gewandelten Musikbegriff aus. Die Nachahmung der Natur im Bereich der Musik bezieht sich auf das dem Menschen wesensgemäße Medium Sprache und auf die Darstellung der menschlichen Affekte, die sich in der

[47] Für volle Einzelheiten über diesen und die anderen Traktate, siehe Bibliographie.

[48] Siehe auch Edward H. Tarr und Bruce Dickey, *Articulation in Early Wind Music: A Source Book*, Vol. 1, Nashville (in Vorbereitung), wo auch von dieser „norditalienischen Schule" gesprochen wird.

the manuscript, already completed for the printer, to his patron, the abbot Ferrante Bentivoglio, on January 20. Bentivoglio died in 1694; about the death of Bismantova, nothing has yet come to light.

In order to evaluate the present excerpt from the *Compendio Musicale*, we must first examine its historical context.

If we survey the sources dealing with wind instruments, we find, in instructional works of north Italian instrumentalists and theorists, a nearly hundred-year-long pedagogical tradition extending from Ganassi (1535)[47] and Cardanus (ca. 1546) to dalla Casa (1584), R. Rogniono (1592), Artusi (1600) and F. Rognoni Taeggio (1620). At the end of this series lies the *Compendio Musicale* (1677/94).[48]

The hallmark of this north Italian school of wind instruments was articulation according to the principle of speech imitation, a principle rooted in the primary musical ideal of the sixteenth and seventeenth centuries. All of the arts were permeated by a striving for renewal through naturalistic presentation, based on scientific precepts and not upon theological doctrine. In the field of music this new spirit was reflected in a fundamentally altered concept of music. Here imitation of nature centered on the medium of human speech and on human emotions (*Affekte*) as expressed through speech.

[47] For full details about this and other treatises see the bibliography.

[48] See also Edward H. Tarr and Bruce Dickey, *Articulation in Early Wind Music: A Source Book*, Vol. 1, Nashville (in preparation), where this "north Italian school" is also discussed.

Sprache ausdrücken. Wort und Ton treten unter dem Einfluß humanistischen Gedankengutes in ein neues, engeres Verhältnis. Die Musik wird, bis ins Detail, nach sprachverwandten Prinzipien gestaltet, und die Nähe der Musik zur Rhetorik wird von den Theoretikern immer wieder betont. Die Forderung nach der Nachahmung des Sprechens gilt nicht nur für die Komposition im Sinn einer Textauslegung, sondern auch für die praktische Ausführung einer Komposition. Die neue Auffassung führte zu einer Vorrangstellung der Vokalmusik. Denn diese wird einerseits durch das Werkzeug ausgeführt, das die Natur dem Menschen mitgegeben hat, durch die Stimme, nicht durch ein Instrument, ein Artefakt; andererseits läßt sie durch den erklingenden Text die Affekte konkret faßbar werden und hat somit gegenständliche Wirkung. In der Instrumentalmusik dagegen werden lediglich Grundaffekte wie Trauer oder Freude, sanfte oder heftige Gemütsbewegungen deutlich.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts stehen in vielen Theoretikerwerken die Blasinstrumente noch an ranghöchster Stelle, denn aufgrund ihrer dem Gesang verwandten Art der Tonerzeugung ermöglichen sie eine getreuere Nachahmung der Sprache als die Saiten- oder gar Schlaginstrumente. Diese Hierarchie spiegelt sich noch im Aufbau von Bismantovas *Compendio Musicale* wider. Zuerst werden die Regeln des Gesangs dargestellt (im Zusammenhang damit dann die Begleitung auf Tasteninstrumenten auf der Grundlage der Regeln des Kontrapunkts), danach folgen die Anweisungen für die Blasinstrumente und schließlich die Saiteninstrumente, obwohl die Violine in der musikalischen Praxis schon längst zu einer überragenden Stellung gelangt war.

Under the influence of humanistic thought, word and music moved into an ever closer relationship. Music was constructed down to the finest detail on speech-related principles, and theorists continually emphasized the proximity of music to rhetoric. The principle of speech imitation applied not only to the composition itself, as a commentary on a text, but also to the performance of the composition. Thus the new conception gave priority to vocal music, for vocal music was performed with nature's own instrument, the human voice, and not with a man-made instrument, an artifact. In addition, through its text, vocal music communicates the emotions in a more direct, concrete way – that is, its effect is more objective. In instrumental music, on the other hand, only basic sentiments can be clearly depicted, such as sadness or joy, gentleness or violence.

At the beginning of the seventeenth century, wind instruments still occupy the most important place in many theoretical works because their method of tone production, related as it is to singing, makes possible a truer imitation of speech than that of stringed or percussion instruments. This hierarchy is reflected in the construction of Bismantova's *Compendio Musicale.* First the rules of singing are presented and in connection with them, the art of accompanying on keyboard instruments (along with its basis in the rules of counterpoint). Next follow the instructions for wind instruments and finally, despite the fact that in actual practice the violin had long since surpassed the wind instruments in importance, the stringed instruments.

Damit es dem Bläser gelingt, die Musik zum Sprechen zu bringen und – den theoretischen Anweisungen gemäß – gesanglich zu spielen, muß er sich eine bestimmte Spieltechnik aneignen, nämlich spezielle Artikulationsarten. Ein System fein abgestufter Silben steht ihm zur Verfügung, aus denen er anhand des Notentextes die jeweils geeigneten auszuwählen und anzuwenden hat.

Bismantova und andere Theoretiker fordern grundsätzlich die „Tonbildung mit der Zunge": Man bläst, indem man Silben ausspricht – im Gegensatz zu einer möglichen Tonbildung lediglich mit dem Atem, welche Mersenne auf französisch „embouchure muette", auf lateinisch „modus mutus" nennt, die also als stumm, d. h. nicht sprechend aufgefaßt wurde.[49]

Obwohl die Traktate der norditalienischen Bläserschule in der Gliederung des Artikulationssystems und in der Terminologie teilweise voneinander abweichen, stimmen sie jedoch sehr stark miteinander überein. Tabelle I zeigt eine Zusammenfassung der von der norditalienischen Bläserschule behandelten Artikulationsarten.

Wie aus der Tabelle I ersichtlich ist, besteht das System grundsätzlich aus vier Artikulationsarten (*lingue*), wobei jede zudem eine gewisse Anzahl verschiedener Aussprachemöglichkeiten (in bezug auf Anlautkonsonanten oder Vokale) hat. Die *Lingue* werden eingeteilt in eine einfache (bestehend aus einer Silbe *te* bzw. *de*, die wiederholt wird, also *te te* bzw. *de de*) und drei zusammmengesetzte Artikulationsarten (bestehend aus alternierenden Silbenpaaren, die die Noten entweder zu Zweier- oder zu Vierergruppen zusammenfassen, wie z. B. *tere tere* oder *dere*

[49] Mersenne, *Harmonie universelle* V, 274; *Harmonicorum* II, 100.

In order for a wind player to be able to play his instrument in a "singing" manner, as the theorists demanded, and to make the music "speak", he had to acquire a special playing technique, namely, a particular system of articulation. He had at his disposal a variety of finely-differentiated syllables which were to be applied to the music according to the context.

For Bismantova and other theorists, the system was based primarily on the "tongue attack" – that is, on the principle of speaking syllables while playing – in contrast to a possible attack with the breath alone. The "breath attack" is described by such theorists as Mersenne, who calls it in French "embouchure muette" and in Latin "modus mutus" – i.e., mute or speechless.[49]

Although the treatises of the north Italian wind school disagree on some details of the articulation system and its terminology, their similarity is more striking than are these discrepancies. Table I summarizes the articulations described by these north Italian theorists.

As can be seen in Table I, the system consisted basically of four kinds of tonguings (*lingue*), each of which could in turn have a number of alternate pronunciations through the alternation of either initial consonants or vowels. One of the tonguings is simple, having only one repeated syllable (either *te* or *de*) while the other three are compound, consisting of pairs of alternating syllables which form groups of either two or four, such as *tere tere* or *dere lere*. Generally speaking, the simple tonguings were used for note values up to

[49] Mersenne, *Harmonie universelle* V, 274; *Harmonicorum* II, 100.

lere). Im allgemeinen wurden die einfachen Zungenstoßarten für Notenwerte bis zur Achtelnote verwendet, während die zusammengesetzten, alternierenden Artikulationsarten für kleinere Notenwerte als Achtelnoten verwendet wurden (die Achtelnote jedoch mit eingeschlossen). Die Unterscheidung in drei Arten von alternierenden Artikulationsarten machte eine Abstufung zwischen hart (*crudo*) als dem einen Extrem und weich (*dolce*) als dem anderen möglich. Nach Ganassi zum Beispiel galt das Silbenpaar *te che* als hart, *le re* als weich; die dritte zusammengesetzte Zungenstoßart, *te re*, galt als Mittelwert zwischen diesen Extremen. Mit dieser Abstufung war oft eine Bewertung verbunden, die ihren Ursprung sowohl im vokalen Ideal als auch in der praktisch

and including the eighth note, while the compound tonguings were used for eighth notes and faster. Within the compound tonguings the triple division made possible a wide variety of expression, the resulting qualities of articulation being described as hard (*crudo*) at one extreme and soft (*dolce*) at the other. In Ganassi, for example, the pair *te che* is considered hard, *le re* soft, and *te re* as the mean between these extremes. These characterizations often carried with them a value judgment which had both theoretical and practical origins. The vocal ideal, both as a purely theoretical stricture and as a practical necessity arising out of the demands of playing a literature (particularly the improvised divisions) based

TABELLE I / TABLE I

	Einfach / Simple	Zusammengesetzt (Alternierend) / Compound (Unequal)		
Ganassi (1535)	t t t t d d d d	*drita* – – – – teche teche tacha teche... dacha deche...	tere tere tara tere... dara dare... chara dare...	*roversa, gorza* lere lere lara lere...
Cardanus (1546)		teche	thara there	lere
dalla Casa (1584)	[4] te te te te [5] de de de de	[3] teche, teche	– –*dretta* – – [2] tere, tere	*riversa, gorgia* [1] ler, ler, ler, ler der, ler ter, ler, ter, ler
R. Rogniono (1592)	te te te te de de de de			ler ler ler ler der ler der ler ter ler ter ler
Artusi (1600)	[4] te te te [5] de de de	[3] teche, teche	*dritta* – – [2] tere, tere	*rinversa, gorgia* [1] ler, ler, ler, ler der, ler, der, ler ter, ler, ter, ler
F. Rognoni Taeggio (1620)	*dritta* – – – [2] te te te te	– – – – – – – – – –	– –*dritta* – – [2] te re te re	*riversa* [1] le re le re (te re le re) de re de re de re te re

auszuführenden Literatur des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts hatte, in der das improvisatorische Diminuieren einer oft vokalen Vorlage häufig im Vordergrund stand. Von besonderer Wichtigkeit und daher die von der norditalienischen Schule bevorzugte Zungenstoßart war die weichste der zusammengesetzten Artikulationsarten, die sogenannte *lingua roversa* (*lere lere, dere lere, tere lere*), weil sie in ihrer Wirkung derjenigen der *gorgia*, der Technik vokaler Ornamentik, am nächsten kam. Obwohl Francesco Rognoni Taeggio (1620) eine gewisse Ausnahme bildet, indem er die Silben *dere dere* und *dere tere* ebenfalls zur *lingua roversa* rechnet, zieht dennoch auch er, wie alle anderen Theoretiker, das als weichstes empfundene Silbenpaar *lere lere* den beiden anderen Arten vor.

Zu dieser Tradition, jedoch mehr am Rande stehend, gehören auch die beiden Trompetenschulen von Cesare Bendinelli (1614) und Girolamo Fantini (1638).

Bismantovas Verhältnis zur norditalienischen Schule ist ähnlich. Tabelle II zeigt sein System der Artikulationsarten.

Bismantovas fünf Artikulationsarten unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht vom oben beschriebenen System. (1) Er führt nur zwei Arten von zusammengesetzten Artikulationen an, wobei *tere tere*, das Mittel zwischen den Extremen, in seiner Aufstellung nicht vorkommt. (2) Nach Bismantova ist die härteste Artikulationsart – *te che* – „nicht [häufig] in Gebrauch", obwohl sie „sich bisweilen

on vocal models, certainly shaped these judgments. Of special importance was the softest of the compound tonguings, the so-called *lingua roversa* (*lere lere, dere lere, tere lere*), which, because its effect most closely approximated that of the *gorgia* (the technique of vocal ornamentation), was the preferred tonguing of the north Italian wind school. Even Francesco Rognoni Taeggio (1620), who is something of an exception in that he includes the syllables *dere dere* and *dere tere* in the *lingua roversa*, prefers along with all the other theorists the softest tonguing, *lere lere*.

To this tradition belong as well, although somewhat peripherally, the trumpet methods of Cesare Bendinelli (1614) and Girolamo Fantini (1638).

Bismantova's relationship to the north Italian school is also somewhat peripheral. Table II shows his system of articulation.

Bismantova's five tonguings differ in several important respects from the system as described above. (1) He describes only two types of compound tonguings, the intermediate one *tere tere* being omitted. (2) He describes the hard tonguing *teche teche* as "no longer in use" although it is sometimes used to good effect "for accompanying in the *Stile Cantabile*" (see annotation 14). (3) Bismantova mentions the possibility, already described by Fantini in 1638, of slurring notes in groups of

TABELLE II / TABLE II

Einfach/Simple	Zusammengesetzt / Compound			
dritta [1] te te te te de de de de	[4] te che te che de che de che	*roversa* [2] te re le re de re le re	[3] lingua legata	[5] ter ler ter ler der ler der ler

gut an[hört] beim Begleiten im *Stile Cantabile*" (siehe Anmerkung 14). (3) Wie schon Fantini (1638) erwähnt Bismantova die Möglichkeit, Noten in Zweiergruppen zu binden; diese Zungenstoßart bezeichnet er als *lingua ... legata.* (4) Früher – bei dalla Casa am deutlichsten, aber auch bei R. Rogniono und Artusi – gab es Silben, die aus drei Buchstaben bzw. Phonemen bestehen, wie z. B. *ler ler* bzw. *der ler,* die sich jedoch in den musikalischen Beispielen als Verkürzungen von *ler(e) ler(e)* bzw. *der(e) ler(e)* erweisen. Zwar führt auch Bismantova solche Silben an (*ter ler* und *der ler*), jedoch haben sie bei ihm ihre ursprüngliche Bedeutung und ihren Zusammenhang mit der *lingua roversa* verloren und werden als neue, fünfte Stoßart aufgefaßt, wobei eine aus drei Buchstaben bestehende Silbe jeweils nicht zwei, sondern nur einer Note unterlegt wird. Bismantova räumt freilich auch für diese Artikulationsweise ein, sie sei „nicht [häufig] in Gebrauch". (5) Unter dem Terminus *lingua dritta* versteht Bismantova nur den einfachen Zungenstoß – im Gegensatz zu anderen Theoretikern, die damit die erste (Ganassi) bzw. die mittlere Art der zusammengesetzten Artikulationsarten (dalla Casa, Artusi) oder aber sowohl letztere als auch den einfachen Zungenstoß (Rognoni Taeggio) bezeichnen. (6) Bismantova lehrt als einziger Theoretiker eine unterschiedliche Auswahl des Anlautkonsonanten, je nachdem auf welchem Instrument man bläst: Grundsätzlich gibt er *te* für den Zinkenisten und *de* für den Blockflötisten an.

Wenn man die Ratschläge der Theoretiker – ob nun aus der Blütezeit der Diminutionskunst um 1600 oder aber aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – für das heutige Spiel auf historischen Blasinstrumenten nutzbar machen will, stößt

two. This tonguing he calls the *lingua ... legata.* (4) In some earlier theorists – most clearly in dalla Casa but also in R. Rogniono and Artusi – certain three-letter syllables appear (*ler ler* or *der ler,* for example) which are shown in the musical examples, however, to be abbreviations for *ler(e) ler(e)* or *der(e) ler(e).* Bismantova also gives such syllables (*ter ler* and *der ler*), but for him they have lost their original significance and their relationship to the *lingua roversa.* He presents them instead as a new, fifth tonguing in which each syllable of three letters is applied to only one note rather than two. Bismantova concedes, however, that this tonguing is "not in common use." (5) Under the term *lingua dritta* Bismantova understands only the simple tonguing, in contrast to other theorists who use it to refer to either the first of the compound tonguings (Ganassi), the intermediate type of compound tonguing (dalla Casa, Artusi), or both the simple tonguing and the second type of compound tonguing (Rognoni Taeggio). (6) Bismantova is the sole theorist to differentiate the initial consonants according to the instrument being played. Basically he gives *te* for the cornett and *de* for the recorder.

Two problems stand in the way of transferring this theoretical advice – either that of Bismantova from the late seventeenth century or that of the theorists in the heyday of division playing around 1600 – to modern per-

man zugleich auf zwei Probleme. Erstens hat bereits Bismantova darauf hingewiesen, daß man, um die gleiche Wirkung auf verschiedenen Instrumenten zu erzielen, verschieden artikuliert. Ebenfalls können gewisse Zungenstöße von Bläser zu Bläser verschieden wirken, oder auch die Muttersprache des Spielers könnte beeinflussen, welche Artikulationsart die gewünschte Wirkung am leichtesten hervorbringt; dieses Problem soll hier nicht behandelt werden. Jedoch zweitens, und vielleicht wichtiger, gehören Begriffe wie *hart/weich*, im Gegensatz zu *hoch/tief* oder *laut/leise*, nicht im selben Maße zum Bereich des mit dem Gehör Wahrnehmbaren. Dennoch können wir durch die moderne Sprachwissenschaft erschließen, was gemeint ist (siehe Tabelle III).

Die Theoretiker sahen den Übergang von „weich" zu „hart" in den Anlautkonsonanten einer Silbe bzw. Silbengruppe, also von *l-/r-* über *d-/r-* und *t-/r-* schließlich zu *t-/k-*. Tabelle III zeigt unser indogermanisches Konsonantensystem. Die Konsonanten *l* und *r*, deren Wirkung als

formance on historical wind instruments. As Bismantova points out, different articulations are required to produce the same effect on different instruments. Similarly, however, different players may produce different effects with the same tongue strokes. In some cases the mother tongue of the player may help determine which type of articulation produces the desired effect, a problem which cannot be dealt with here. Secondly and perhaps more importantly, distinctions such as *hard/soft* are not so directly or objectively perceptible as, for example, *high/low* or *loud/soft*. The terminology of modern linguistics can be helpful in clarifying the nature of the distinction (see Table III).

The theorists related the gradation from "soft" to "hard" to the initial consonants of the syllables, that is, from *l-/r-* through *d-/r-* and *t-/r-* to *t-/k-*. Table III shows our Indogermanic consonant system. The consonants *l* and *r*, which were characterized as

TABELLE III / TABLE III

Artikulationsort / Place of articulation	Artikulationsweise / Type of articulation					
	Explosivlaute od. Verschlußlaute / Plosives		Spiranten, Reibelaute / Spirants, Fricatives		Nasale / Nasals	Liquide / Liquids
	Tenues = stimmlos/ voiceless	Mediae = stimmhaft/ voiced	stimmlos/ voiceless	stimmhaft/ voiced		
labial	p	b	f	w/v	m	
dental (alveolar)	t	d	s	[z]	n	*l, r*
palatal (velar)	k *(ch–)*	g *(gh–)*				(r)

Lat. *labium* = Lippe / lip
Lat. *dens* = Zahn; die Alveolen sind die Zahnhöhlen / tooth; the alveoles are the tooth sockets
Lat. *palatum* = Gaumen / palate
Lat. *velum* = [Gaumen]segel / uvula (soft palate)

„weich" charakterisiert wurde, sind Liquide, während *d, g, t* und *k* dagegen zu den sogenannten Explosivlauten gehören – und diese Termini sprechen etwas tatsächlich Hörbares an. Um 1600 wurde also die stärkere Explosivität von den Theoretikern allgemein als nicht so angenehm und deshalb weniger brauchbar bewertet. Daß Bismantovas Artikulationsarten sich von den Liquiden zu den Explosivlauten nicht so harmonisch abstufen lassen wie diejenigen seiner Vorgänger, läßt auf eine Auflösung des tradierten Systems schließen.

Verlassen wir nun den Bereich der Artikulation und versuchen wir, den Traktat von anderen Gesichtspunkten aus zu beurteilen. Es fällt auf, daß seine pädagogischen Absichten ganz auf die Praxis ausgerichtet sind. Dabei bezieht Bismantova Grifftabellen und Zeichnungen ein, die in anderen theoretischen Werken (meist jüngeren Datums) gewiß auch nicht fehlen. Dennoch sind seine Angaben zu Atemführung und Luftholen, die Ratschläge zum stummen Üben, bevor man eine Stelle auf dem Instrument bläst, ferner die Anweisung, genau auf dem Schlag zu spielen, sich den Verlauf der Noten genau anzusehen, sowie die wiederholte Ermahnung, Atem, Finger und Zunge immer gleichzeitig in Aktion treten zu lassen, eingehender als bei seinen Vorgängern oder sogar ganz neu.

Kernstück des von uns herausgegriffenen Abschnitts scheint uns die genaue Anleitung zum Spiel auf dem Zinken zu sein. Padre Bartolomeo Bismantova war – wie aus dem Titel seines Werkes hervorgeht – selbst „Suonator di Cornetto", und in diesem Kapitel ist der Stil seiner Ausführungen deutlich flüssiger als an manch anderer Stelle. Zu bemerken wäre freilich, daß seit etwa 1620 der Zink als

"soft", are "liquids", while *d, g, t,* and *k,* on the other hand, are "explosives". These terms, as opposed to "hard/soft", express something objectively audible. Thus it was the stronger explosivity which theorists around 1600 found to be less pleasant and therefore less useful. That Bismantova's tonguings do not move so harmoniously from liquids to explosives as do those of his predecessors, is undoubtedly the result of the decline of this tradition.

We shall now leave the subject of articulation and attempt to evaluate the treatise from other points of view.

Bismantova's pedagogy has a clearly practical bias. Although the inclusion of fingering charts and drawings is relatively common in theoretical works of the seventeenth century and later, some of Bismantova's other practical suggestions are either original or more thorough than those of his predecessors and contemporaries. Among these are his comments on breathing, his advice on silent practising before playing on the instrument, and his admonitions to play on the beat, look ahead in the music, and to coordinate the breath, fingers, and tongue.

The core of this excerpt from the *Compendio Musicale,* however, seems to us to be the instructions on playing the cornett. Father Bartolomeo Bismantova, as we learn from the title of his work, was himself a "suonator di cornetto". In this chapter, as might be expected, the style of his presentation is noticebly more fluent than in other sections of the treatise. Since about 1620 the cornett had been declining in importance as a solo instrument, largely because of the spectacular

Soloinstrument, nicht zuletzt durch das Aufkommen der Violine, immer mehr in den Hintergrund trat und das Hervorheben dieses immer seltener werdenden Blasinstruments um 1677 bereits ein etwas konservativer Zug ist. Aber gerade durch die detaillierten Angaben zu diesem Instrument ragt Bismantovas Traktat hervor. Solch deutliche Hinweise haben wir bisher in keinem anderen Lehrwerk gefunden.

Von besonderem Interesse sind drei Angaben über den Zinkenansatz: (1) die Plazierung des Mundstücks im Mundwinkel, (2) das Verhältnis von Ober- zu Unterlippe hinter dem Mundstück und die Veränderung dieses Verhältnisses beim Registerwechsel sowie (3) die Anwendung eines größeren Mundstückdrucks gegen die Lippen beim Blasen von hohen Tönen. Was die Plazierung des Mundstücks betrifft, so entspricht der von Bismantova beschriebene Seitenansatz durchaus der damaligen Praxis. Zahlreiche Abbildungen von Zinkenisten aus dem 16. und 17. Jahrhundert zeigen diesen Seitenansatz und eine beinahe Traversflöten-ähnliche Haltung des Instruments. Bei den bisher bekannten italienischen Theoretikern vor Bismantova wird der Zinkenansatz weder beschrieben noch erklärt. Mersenne weist darauf hin, daß Rechtshänder auf der rechten und Linkshänder auf der linken Seite des Mundes ansetzen und daß es darüber hinaus Zinkenisten gibt, „die einigermaßen gut damit zurechtkommen, auf der rechten Seite, auf der linken Seite und in der Mitte des Mundes zu blasen".[50]

[50] Mersenne, *Harmonie universelle* V, 275: „Mais il faut remarquer qu'il s'embouche du costé droit par ceux qui sont droitiers, & du costé gauche par les gauchers, encore qu'il s'en rencontre qui en ioüent à droit, à gauche, & par le milieu de la bouche assez aysément."

ascent of the violin during this period. While Bismantova's emphasis of the cornett in 1677 thus reveals a conservative outlook, his treatise takes on great significance just for this emphasis and for the detail, unparalleled in any other theoretical work, of his description.

Of special interest are three aspects of the cornett embouchure as described by Bismantova: (1) the placement of the mouthpiece in the corner of the mouth, (2) the relationship of upper and lower lips on the mouthpiece and the alteration of this relationship in changing registers, and (3) the use of a greater mouthpiece pressure against the lips in playing high notes.

The corner position for the mouthpiece as described by Bismantova was certainly the most common one. Numerous illustrations of cornett players in the sixteenth and seventeenth centuries show this side embouchure and the almost transverse-flute-like position of the instrument. Unfortunately, no earlier Italian theorist describes the cornett embouchure or offers an explanation for this mouthpiece position. Mersenne points out that those who are right-handed play on the right-hand side of the mouth and those who are left-handed on the left, yet there are some, he says, "who play on the right, on the left, and in the middle of the mouth rather easily".[50] Similarly,

[50] Mersenne, *Harmonie universelle* V, 275: "Mais il faut remarquer qu'il s'embouche du costé droit par ceux qui sont droitiers, & du costé gauche par les gauchers, encore qu'il s'en rencontre qui en ioüent à droit, à gauche, & par le milieu de la bouche assez aysément."

In ähnlicher Weise schreibt Speer, daß – obwohl man auf der rechten oder linken Seite ansetzen kann, „nach seiner Bequemlichkeit und wegen der Zähn", – es einige gibt, die „theils ... auf beiden Seiten [und] auch wol fornen anzusetzen sich angewöhnen".[51] Scheint der Seitenansatz ein besonderes Merkmal des Zinkenansatzes gewesen zu sein, so schreibt jedoch Mersenne, daß auch das Jagdhorn „auf einer Seite des Mundes, oder in der Mitte" geblasen wurde.[52]

Bismantovas Ratschläge zum Gebrauch eines erhöhten Mundstückdrucks zum Erzeugen hoher Töne wird zweifellos einige Leser überraschen, vor allem diejenigen mit Erfahrung auf modernen Blechblasinstrumenten. Obwohl solcher Druck beispielsweise in heutigen Blechblasinstrumentenlehrwerken verpönt ist, muß man bei näherem Betrachten und nach sorgfältiger Selbstanalyse zugeben, daß eine gewisse Verstärkung des Mundstückdrucks beim Blasen hoher Töne eine Notwendigkeit ist – selbst wenn dieser Druck in theoretischen Äußerungen immer wieder bagatellisiert oder sogar negiert wird. Sogar Mersenne schreibt folgendes über den Mundstückdruck bei der Posaune: „... Es ist zu bemerken, daß man das Mundstück [mit den Lippen] kaum berühren soll, wenn man recht tief blasen will, und daß man es so stark wie möglich gegen die Lippen drücken soll, um den Luftstrom zu verstärken [sic], wenn man die höchsten Töne hervorbringen will; und dies gilt für alle Kesselmundstückinstrumen-

[51] Speer, *Grund-richtiger Unterricht*, 232. Gleichlautende Stellen bei Majer, 1732, und Eisel, 1738, gehen sicherlich auf Speer zurück.

[52] Mersenne, *Harmonie universelle* V, 246: „à l'un des costez de la bouche, ou au milieu."

Daniel Speer writes that while one can play on the right side or the left, "according to [what is] comfortable and because of the teeth", some can "accustom themselves to playing on both sides and even in front".[51] While the side embouchure seems to be a particular characteristic of cornett technique, Mersenne indicates that the hunting horn, too, was played "on one side of the mouth or in the middle".[52]

Bismantova's advice on the use of greater mouthpiece pressure for production of the high notes will undoubtedly surprise some readers, especially those with training on modern brass instruments. Although the use of pressure is strictly taboo in modern brass instruction books, every player must admit upon closer consideration and after careful self-analysis that a certain increase in pressure is necessary in playing the high notes, even though this pressure may constantly be belittled or even denied in theoretical statements. Even Mersenne, in writing about the trombone, says the following about mouthpiece pressure: "... You should take note that it is barely necessary to touch the mouthpiece [with the lips] when you wish to descend fairly low, and that you must press it as hard as possible against the lips to augment the wind [sic] when you wish to ascend to the higher notes – and this [principle] applies to all sorts of instruments with cup

[51] Speer, *Grund-richtiger Unterricht*, 232. Identical passages in Majer, 1732, and Eisel, 1738, certainly originated with Speer.

[52] Mersenne, *Harmonie universelle* V, 246: "à l'un des costez de la bouche, ou au milieu."

te".[53] In Äußerungen wie denjenigen über die Plazierung und über den Druck des Mundstücks scheint originärer Bismantova vorzuliegen. Dagegen scheinen andere Abschnitte des Werks – die Lehre vom Continuospiel, vom Kontrapunkt und zum Teil auch von den Artikulationsarten – auf Vorlagen anderer Theoretiker zurückzugehen.

Aufschlußreich sind auch die Anweisungen zur Behandlung und Pflege der Instrumente, zum Ölen (beim Zinken auch zum Benetzen mit Wasser)[54], besonders im Zusammenhang mit Ansprache- und Intonationsproblemen bei ungünstigen Witterungsverhältnissen. Sehr wichtig, und ebenfalls neu, sind auch Bismantovas Ratschläge zum Stimmen der Blasinstrumente mit Hilfe von Einsatzstükken (bei der Blockflöte auch mit etwas Wachs), sowie die Anweisungen zum sorgfältigen Einstimmen nach dem Stimmton der Orgel und – notfalls – zum Transponieren. Weiterhin interessant ist Bismantovas Beschreibung der hohen Töne als eine Besonderheit des Zinken.

[53] Mersenne, *Harmonie universelle* V, 272: „Mais on doit remarquer qu'il ne faut pas quasi toucher le bocal, lors que l'on veut descendre fort bas, & qu'il faut le presser le plus fort que l'on peu[t] contre les levres pour augmenter le vent, quand on veut monter aux tons les plus aigus: ce qu'il faut remarquer pour toutes sortes d'instrumens à bocal."

[54] Ein besonders praktischer Hinweis Bismantovas in dieser Beziehung wird die Wissenschaft vermutlich noch lange beschäftigen: Wie groß ist das Glas, das er meint, wenn er sagt, daß man bei trockenem Wetter oder im Sommer den Zinken „innen in der Röhre mit frischem Wasser [benetzen soll], aber nur wenig, und ein Glas wird genügen"? (Im übrigen ist Cavicchis Übertragung vom italienischen Text an dieser Stelle – cf. Cavicchi, 130 – fehlerhaft. Bismantova schreibt „Bichiero", nicht „bicchierino".)

mouthpieces".[53] Bismantova's most original contributions seem to lie in remarks such as these on mouthpiece placement and pressure. On the other hand, certain other sections of his work – dealing with continuo playing, counterpoint, and some of the material on articulation – seem to have been drawn from other theorists.

Also valuable are Bismantova's comments on the handling and care of instruments, in particular on oiling (and with the cornett, on wetting the instrument before playing)[54] and its relationship to problems of speaking and intonation under unfavorable weather conditions. Of special interest as well are Bismantova's novel advice on the tuning of wind instruments by means of tuning joints (and on the recorder, also by means of wax), his instructions on tuning to the organ (and transposing if necessary), and his description of high notes as a characteristic of the cornett.

[53] Mersenne, *Harmonie universelle* V, 272: "Mais on doit remarquer qu'il ne faut pas quasi toucher le bocal, lors que l'on veut descendre fort bas, & qu'il faut le presser le plus fort que l'on peu[t] contre les levres pour augmenter le vent, quand on veut monter aux tons les plus aigus: ce qu'il faut remarquer pour toutes sortes d'instrumens à bocal."

[54] In reference to Bismantova's practical advice in this connection, musicologists will undoubtedly long concern themselves with the question: How large a glass does he mean when he says that at dry times or in the summer, "you should bathe the inside of the tube with fresh water, but only a little – and one glass will be enough"? (Cavicchi's transcription of the Italian text at this point is in error – cf. Cavicchi, 130. Bismantova writes "Bichiero", not "bicchierino".)

Bismantovas Traktat enthält außerdem wichtige Angaben zu zwei anderen Instrumenten: Oboe und Blockflöte. Laut einer zusätzlichen handschriftlichen Notiz im *Compendio Musicale* aus dem Jahr 1694 hatte er vorgehabt, dem Traktat einen Abschnitt über die Oboe anzufügen. Wenn dies auch nicht mehr geschah, sehen wir in dieser Eintragung dennoch einen der frühesten Hinweise auf dieses Instrument in Italien. In Bologna zum Beispiel wurde die Oboe erst nach Giuseppe Torellis Rückkehr aus Wien und Ansbach, also nach 1701, eingeführt; die erste Erwähnung dieses Instruments in den Zahlungslisten von S. Petronio ist aus dem Jahr 1702.[55] Noch später – erst 1708 – finden wir einen Oboisten in den Zahlungslisten von S. Marco in Venedig.[56]

Fortschrittlich ist auch Bismantovas Beschreibung der Blockflöte, die er als *flauto italiano* bezeichnet. Es handelt sich hierbei um eine Altblockflöte in G in der sogenannten barocken Bauweise. Die frühere Blockflöte war einteilig und hatte eine weite, fast zylindrische Bohrung sowie eine schlichte äußere Form. Dieses in Familien bis zu acht verschiedenen Größen gebaute Instrument war im 16. und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein überaus beliebt, trotz der veränderten musikalischen Anforderungen, die das Instrument immer mehr in den Hintergrund drängten. Erst nach 1650 kam eine Blockflöte völlig neuer Bauart auf. Dieses aus mehreren Stücken bestehende Instrument mit einer engen, konisch sich verjüngenden Bohrung und kunstvoll gedrechseltem

[55] Siehe Anne Schnoebelen, „Performance Practices at San Petronio in the Baroque", *Acta musicologica* 41 (1969), 52.

[56] Siehe Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, 20.

Bismantova's treatise also contains important information on two other instruments: oboe and recorder. According to an appended handwritten note from 1694, Bismantova intended to include a section on the oboe in the *Compendio Musicale*. Although we unfortunately lack this section, this note in itself is one of the earliest indications of the oboe in Italy. In Bologna, for example, the oboe was first introduced after Giuseppe Torelli's return from Vienna and Ansbach after 1701; the first mention of this instrument in the payment records of S. Petronio is from the year 1702.[55] At S. Marco in Venice the oboe first occurs in the payment records even later – not until 1708.[56]

Equally forward looking is Bismantova's description of the recorder, which he calls the *flauto italiano*. He is dealing here with an alto recorder in G in the so-called Baroque style of construction. The earlier recorder was a one-piece instrument of wide, nearly cylindrical bore and simple exterior profile. This instrument, built in consorts of up to eight different sizes, enjoyed a peak of popularity in the sixteenth century and, despite the changing musical demands of the seventeenth century which pushed it ever more into the background, survived well into that century as well. It was not until sometime after 1650 that the emergence of a totally redesigned recorder, with jointed construction, narrow reverse-

[55] See Anne Schnoebelen, "Performance Practices at San Petronio in the Baroque", *Acta musicologica* 41 (1969), 52.

[56] See Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, 20.

Äußeren, leitete einen Aufschwung in der Beliebtheit der Blockflöte als Soloinstrument ein. Zur Entstehung dieser neuen, barocken Blockflöte (und damit auch der einklappigen Traversflöte und der Barockoboe) sind uns nur wenige Quellen bekannt. Bisher hat man angenommen, daß diese Neuentwicklung durch einen Kreis Pariser Holzblasinstrumentenmacher eingeleitet wurde, von denen der bekannteste Jean Hotteterre war, der 1678, ein Jahr nachdem Bismantova das *Compendio Musicale* verfaßt hatte, starb.[57] In Deutschland wurden die Prinzipien von Hotteterre und dessen Kreis erst nach 1680 aufgegriffen, und zwar durch Johann Christoph Denner, den ersten der Nürnberger Instrumentenmacher, die Blockflöten in der neuen Art bauten.[58] Bismantovas Beschreibung eines Instruments in der neuen Art bereits im Jahre 1677 liefert daher den Beweis für das überraschend frühe Auftreten dieser Konstruktionsprinzipien in Italien. Dabei fällt die Bezeichnung *flauto italiano* besonders auf, da doch nach dem bisherigen Stand der Forschung diese Blockflötenart in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts aus Frankreich nach Italien eingeführt worden sein soll. Jedenfalls stellt das *Compendio Musicale* eine wichtige neue Quelle für die Dokumentation dieser Übergangsphase in der Geschichte der Blockflöte dar.[59]

[57] Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, London [3]1967, 275–277.

[58] Eberhard Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, 172, 199 (*Schriften zur Musik* 8).

[59] Siehe auch Cavicchi, 124, sowie Marcello Castellani, „The Regola per suonare il Flauto Italiano by Bartholomeo [sic] Bismantova (1677)", *GSJ* 30 (1977), 76–85, vor allem 77–78.

conical bore, and ornately turned exterior design, stimulated a resurgence of popularity for the recorder as a solo instrument. The development of this new recorder (and along with it the one-keyed transverse flute and Baroque oboe) is unfortunately poorly documented. It has been generally assumed that this development took place in a circle of Parisian woodwind makers, the best known of whom was Jean Hotteterre, who died in 1678, one year after Bismantova wrote the *Compendio Musicale*.[57] In Germany the principles of Hotteterre and his circle were not taken over until after 1680 by Johann Christoph Denner, the first of the Nuremberg instrument makers to build recorders on the new pattern.[58] Bismantova's illustration in 1677 of an instrument of the new type is thus evidence for a surprisingly early appearance of these construction principles in Italy. The designation *flauto italiano* is particularly puzzling if in the 1670's this type of recorder was indeed, as has been thought, a new French importation in Italy. In any case the *Compendio Musicale* is an important new source for the documentation of this transitional period in the history of the recorder.[59]

[57] Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, London [3]1967, 275–277.

[58] Eberhard Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, Munich 1971, 172, 199 (*Schriften zur Musik* 8).

[59] See also Cavicchi, 124, as well as Marcello Castellani, "The Regola per suonare il Flauto Italiano by Bartholomeo [sic] Bismantova (1677)", *GSJ* 30 (1977), 76–85, especially 77–78.

Bismantovas *Compendio Musicale* weist zwar einige Schwächen in der Darstellung auf: unscharfe Formulierungen, Wiederholungen, umständlichen, oft stereotypen Satzbau. Offensichtlich fehlt sowohl eine Stilarten-Lehre (Indizbegriff ist der Terminus *Stile Cantabile,* der nirgends im ganzen Traktat hinreichend erklärt wird) als auch eine ausführliche Ornamentationslehre (die Verzierungsfiguren *trillo* und *accento* werden auf fol. 11 und 11v, im Abschnitt über den Figuralgesang, kurz angesprochen, andere werden lediglich genannt). Bismantova rechnet ausdrücklich mit der mündlichen Unterweisung durch den Lehrmeister, der durch ein solches Buch natürlich nicht ersetzt werden kann oder soll. Auch Fehler in den Grifftabellen sind stehengeblieben. Jedoch wenn man den Traktat als Ganzes betrachtet, fallen diese Schwächen wenig ins Gewicht.

Zusammenfassend erweist sich Bismantova einerseits als mit der Tradition der norditalienischen Bläserschule im Hinblick auf die Grundauffassung seiner Musikanschauung verwandt. Andererseits, in einzelnen Themen wie Artikulationslehre oder Auswahl und Form der behandelten Instrumente, weicht Bismantova bereits von dieser Tradition ab oder setzt sie, sie erweiternd, fort. Im Ganzen vermitteln uns Bismantovas Ausführungen über die Blasinstrumente ein lebendiges Bild des Unterrichts im Kulturzentrum Norditalien gegen Ende des 17. Jahrhunderts und helfen somit, bisherige Lücken in unserem Wissen über die Blasinstrumente in dieser Epoche zu schließen.

Bismantova's *Compendio Musicale* displays, to be sure, several weaknesses of presentation: unclear wording; repetitiveness; awkward, often stereotyped sentence construction. Obviously missing is a discussion of musical styles (a case in point is the term *Stile Cantabile,* which is nowhere adequately explained) as well as a discussion of ornamentation (*trillo* and *accento* are briefly explained on f. 11 und 11v in the section on mensural singing, but other ornaments are only mentioned). To fill in these gaps Bismantova undoubtedly counted on the oral instruction of the teacher, whom his book was not intended to replace. Another weakness is the appearance of errors in the fingering charts. If the treatise is viewed as a whole, however, these weaknesses reveal themselves to be of little importance.

In summary, Bismantova shows himself, on the one hand, to be related in his basic musical outlook to the north Italian wind school. On the other hand, in particular cases such as articulation or in the choice and form of the instruments he discusses, he diverges from the tradition or builds upon it. On the whole, Bismantova's presentation on wind instruments paint a lively picture of musical instruction in northern Italy toward the end of the seventeenth century and thus help to fill in several gaps in our knowledge of the wind instruments of this period.

BISMANTOVAS ORIGINALTEXT ÜBER DIE BLASINSTRUMENTE
BISMANTOVA'S ORIGINAL TEXT CONCERNING WIND INSTRUMENTS

Abkürzungen wurden stillschweigend aufgelöst und die unterschiedlichen Schreibweisen mit u und v sinngemäß korrigiert. / Abbreviations have been written out without comment and the various ways of using *u* and *v* corrected according to modern usage.

fol.

47 Regola per suonare il Flauto Italiano.

Il Flauto Italiano; hà otto bucchi; e volendolo suonare; è necessario sapere adoprare le Dita; tanto d'una Mano, quanto dell'altra; cioè I:° Police; 2:° Indice; 3:° Medio; 4:° Anulare; 5:° Auriculare; quelle Dita, che non serraranno li bucchi, serviranno per sostentare il Flauto; avertendo, che li Numeri sono li bucchi, che anderanno serrati; et quelli Numeri, che havranno questo .t. apresso; sarà il luogo, dove si farà con il Dito, il Trillo; et quest'altro segno .◓; vuol dire, che il primo bucco anderà mezo serrato, con il Dito; e questo, è quando le note passeranno di sopra all' A, la, mi, re; 2: e detto segno; sarà sempre posto, apresso al primo numero, in questo modo .I.◓; et anco sarà posto sopra al settimo numero; per

47v cavare il ♯ Diesis d'A, la, mi, re; / e ♭ Molle di B, fa, ♮, mi; I:° segnato cosi .7.◓.

Esempio. Mano Sinistra. A. Giunta I:ª per slongarlo. I: Police. II: Indice. 3: Medio. 4: Anulare. Mano Destra. 5: Indice. 6: Medio. 7: Anulare. 8: Auriculare. B. Giunta. 2:ª.

Questo segno .○. vuol dire che tutti li bucchi aperti hanno da essere.

48 Scale per ♮ quadro.

Accidenti di ♯ Diesis; e di ♭ Molle.

Bisogna poi avertire che quando si suona; di non alzare tanto le Dita dalli bucchi; acciò siano commode al ritorno; et anco perche non fariano bel vedere.

48v Avertend'ancora di tenere aperto un poco li Denti; acciò la Lingua urti nella bocca del Flauto; pronunciando con detta Lingua, ad ogni nota tè, tè, tè; et questo si chiama suonare die Lingua; e non di fiato; il qual suonare di Lingua; è diviso in quattro Lingue; et anzi sono cinque; cioè Prima Dritta; 2:ª Roverscia; 3:ª Legata; 4:ª et 5:ª non sono in uso; sè non alle volte; in Stile Cantabile faranno ottimo effetto.

Lingue Dritte; di queste, sè nè servirà à tutte le Figure delle note; principiando dalla Breve, in sino alla Croma. Esempio; in Tempo ordinario, per il Cornetto.

Per Flauto.

49 Riesce più dolce per il Flauto, il proferire il de; che il te.

Lingua Roversa; sè ne serve per la Croma, Semicroma, et Biscroma; tanto in Tempo ordinario; quanto in Trippola. Esempio.

Per Cornetto.

Per Flauto.

Le note Legate assieme; si proferiscono cosi.

Per Cornetto.

49v Per Flauto.

Altre due Lingue; non usate; mà alle volte fanno un bel sentire; in accompagnare in Stile cantabile.

Per Cornetto.

Per Flauto.

Per Cornetto.

50 Per Flauto.

E' cosi altre note, si suoneranno, in diverse Trippole ancora; pur che siano notte tutte d'una stessa spetie, et unguali di valore.

Bisogna poi far il Trillo, ad ogni nota; pur che, siano di meza Battuta; ó d'una intiera; ó d' un quarto; et anco á tutte quelle, che havranno il punto; conforme, che le Regole di sopra insegnano; et anco dargli l'Acento á quelle note; che nè saranno capaci; et avertire di dare il fiato allo Stromento á proposito; acciò non cali, nè cresca di voce; e sè il Flauto
50v fosse / più alto del chorista meza voce, ó meno, ó più; e che non si potesse slongare di canna; in tal caso, si potrà mettere un poco di cera da una parte della linguetta[,]ben atteso; che cosi s'agiusterà; e nel suonare, bisognerà che la Lingua, e Fiato, battino al pari delle Dita; e che la Lingua, Fiato, e Dita, si movino tutti trè, in un istesso tempo; e che uno di questi trè, non sia più presto, nè più tardi del altro; mà ben si vadino in un istesso tempo, tutti trè uniti; e quando si faranno de Passaggi lunghi; avertire di mandare il Fiato fuori della Bocca, á poco, á poco, mà con giudicio; e nel pigliar Fiato; avertire di pigliarlo in modo, che niuno sè nè possi accorgere; e questo sarà, nè Sospiri, ó Pause di Battuta, ó Note con il punto, come non si può far di meno.

51 Occorendo slongare il Flauto; in occasione di calarlo di voce, per farlo chorista; bisogna, che il Flauto sia di trè pezzi; come oggi di usano; e poi bisogna prima slongarlo in cima; e poi anco slongarlo un tantino in fondo, con le Giunte; acciò le voci tutte venghino giuste; e andarlo slongando di sopra, e di sotto; sin'á tanto, che sarà chorista, con l'Organo, ó con altro Stromento 𝄞: per che slongandolo in cima; e non in fondo; le voci non sarianno tutte giuste.

Come anco avertire, che nel suonare qual si voglia Strumento da Fiato; suonarlo con maniera Cantabile, e non altrimenti; et anco, con Imitatione di chi Canterà.

51v Trillo alla Francese; per questo passo quà di sotto; nel Flauto all'Italiana; e sè il Flauto, non facesse, ó non cavasse detto Trillo; non sarà Flauto giusto; avertendo, che solo il 4:° Dito; segnato con .t. faci il Trillo; et li altri siano fermi. Esempio naturale; et anco alla quarta.

Naturale. Alla Quarta.

52 Per suonare alla Quarta. Scala.

Suoi Accidenti.

Al ♭ Molle d'E, la, mi; tutti li bucchi; hanno da essere aperti; per il segno .○.

52v Avertimento nel suonare il Flauto, e Cornetto; in Tempo asciutto, ó d'Estate; il Flauto bisognerà con una penna, ungerlo di dentro della canna con oglio d'Olivo schietto; ó di Mandole dolci, ó di Gelssomini; e questo si fà, per adolcirlo, e per che le voci acute, venghino giuste; e ungerlo sotilmente, che cosi le voci acute, s'agiusteranno; e cosi, si deve ancor fare al Cornetto, una, ó due volte all'Anno; e quelle volte, che si vorrà detto Cornetto suonare; si bagnerà per di dentro della canna, con acqua fresca; mà di poca quantità; e un Bichiero sarà bastante. [I]l Tempo humido, fà crescere il Stromento; e il Tempo asciutto, e caldo, lo fà calare di voce; e questo si fà ne Tempi asciutti, e caldi; e cosi delli altri Stromenti da Fiato, s'osserverà l'istessa regola.

53 Regola per suonare il Fasoletto, ó Flautino Francese.

Il Fasoletto, ó Flautino alla Francese; questo non hà se non sei bucchi; le sue ottave si formano, con il serrare mezo il buccho di sotto, I:° come sopra. Esempio.

Mano Sinistra. I: Police. 2: Indice. 3: Medio. 4: Anulare. Mano Destra. 5: Police. 6. Indice. Fine.

53v Regola.

Per suonare con più facilità il Flauto, ó Cornetto; bisogna prima fare studio di spartire bene le Figure delle notte con la mano nè suoi Tempi uguali, proferendo nell'istesso tempo, in vece di notte, le sopradette Lingue; e doppo fare sopra al Stromento la prattica delle Dita, proferendo con la Lingua, le Lingue, che porterà le Figure; mà non suonare, in sin che, non si abbi fatto buona prattica del sopradetto Stromento;

Con questa regola si suonerà á Battuta, senza far altra fatica di cantar notte; e s'osservi bene questa positura di Figure, á tempo per tempo; e cosi, si farà le altre simili in diverse positure. Esempio; nè quattro Tempi per Battuta. Fine.

54 Regola per suonare il Cornetto.

Volendo suonare il Cornetto; è necessario prima suonare il Flauto, per imparare la pratica delle Lingue; et anco delle Dita; et le stesse Regole del Flauto; serviranno ancora per il Cornetto.

Le Note; si faranno, et si proferiranno con la Lingua, alla maniera del Flauto; lasciando sempre fuori l'ottavo bucco; le Ottave, si formano, con dare più fiato, e maggior forza al Stromento; e nel medemmo sito, ó luogo, dove si fà la Scala ordinaria, vi sono le sue ottave; serrando però sempre il bucco di sotto; procurando ancora di sentire prima il tuono chorista del Organo; ó altro 𝄞 et in caso, che fosse più alto il Cornetto del Organo; bisognerà mettervi una ó più Giunte; et se fosse per il contrario più basso di voce; all'hora bisognerà levarne.

54v Cornetto.

A. Giunta per di sopra.

B. Giunta per di sotto.

55 Occorendo aggiungere al Cornetto, Giunte di sopra, fuori del solito; per essere l'Organo assai basso; sarà prima necessario, mettere per di sotto, dentro alla boccha del fondo, di detto Cornetto; una Giunta á proportione, alta un Dito á traverso, ó più occorendo, e che detta Giunta sia di legno; e che sia forata; con il bucco largo, come la boccha del Cornetto; e che vi sia la sua imbocatura, che vadi ben serrata per di dentro alla boccha del Cornetto; e che sia detta Giunta fatta, e forata al Torlo; e si fà questo; acciò slongando il Cornetto di sopra, e di sotto, le voci tutte; e in spetie l'acute, venghino giuste; come l'istesso, si fà del Flauto; e l'aviso serva, con iuditio; overo sè nel fondo di detto Cornetto vi sarà per adornamento, la Legatura d'Argento, alta, e movibile; si potrà questa slongarla; che farà l'effetto, che fa la Giunta.

55v Il Cornetto; si mette nel canto della Boccha, á Mano Destra; mettendo la Lingua nel Bocchino; sè le note saranno basse, bisognerà, che li Labri, stiano larghi l'uno dall'altro, sul' Bocchino, facendo, che il Labro di sotto pigli più parte del Bocchino; e quello di sopra, nè pigli meno; mà dargli il Fiato largo; allentando sempre le Mani, che tengono il Cornetto; acciò che il Bocchino non calchi troppo alla Boccha; perche se vi calcasse troppo, non vi si potrebbono cavare le voci basse; si che bisogna andare allentando la Mano di sopra á puoco, á puoco; e andando le voci basse, in giù di grado; bisognerà slargar più li Labri sul Bocchino; e andar sempre più allentando le Mani; si di sopra, come di sotto.

56 Per il contrario; se le note anderanno alte, bisognerà tenere li Labri più stretti assieme, facendo, che il Labro di sopra pigli più parte del Bocchino, e quel di sotto nè pigli meno; calcando le Mani, che tengono il Cornetto; alla Boccha; facendo che il Bocchino, calchi sopra alli Labri; andando poi ogni volta più alto, stringere li Labri più assieme; e calcare con le Mani ogni volta più il Cornetto alla Boccha; con mandargli il Fiato più sottile, con questa Regola nelle note alte, e sforzzate; che li Labri, e Lingua, siano duri; e non molli; et nelle note poi di mezo, e basse; si ter[r]à li Labri molli; e nelle note di mezo; cioè nè troppo alte, nè troppo basse; bisognerà tenere li Labri pari nel mezo del Bocchino.

56v Avertendo, che nel suonare; bisogna che il movimento si delle Dita, come Fiato, e Lingua; tutti trè, in un istesso tempo si movino assieme; e che l'uno, non sia prima dell' altro á moversi; perche non si faria nulla di buono.

Avertendo ancora, che nel suonare, di non dare spintoni con il Fiato al Stromento del Cornetto; e cercare di suonare con il Fiato pari; e di cavare buon' Stromento; e al più, che si può; imitare la voce Humana.

Note sforzzate, e proprie per il Cornetto; e si fanno in questo modo. Esempio.

57 Queste note; si formano, con maggior forzza di Fiato; calcando sempre più lo Stromento alla Boccha; stringendo sempre più li Labri assieme; e dargli ogni volta più il Fiato sottile; con il tenere la Lingua, e Labri più duri.

Il Cornetto; deve essere il primo, á principiar á suonare; e l'ultimo in Cadenza á finire.

Suoi Accidenti, per queste Corde.

Al ♯ Diesis d'A, la, mi, re; et al ♭ Molle di B fa, ♮, mi; tutti li bucchi, hanno da essere aperti; e á questi si farà il Tremolo; per non potervi far il Trillo.

57v Per far il Tremolo, nel Cornetto, in A, la, mi, re; di mezo; per non potervi far il Trillo. Esempio.

Che questi duoi Diti, si battino tutti dua assieme, á guisa di Trillo.

S'osserverà poi il modo delle Lingue; alla maniera del Flauto.

Se per sorte si trovasse Organi, ó Cembali, che fossero assai bassi del Corista; e che il Cornetto non si potesse accordare, nè accomodarsi con le voci á quel Tuono; in ocasione di suonare, Sinfonie, ó altro; in questo caso bisognerà accordare il Cornetto una voce più alta; e poi suonare, una voce più bassa; e bisogna saper suonare per tutte le Chiavi; per poter suonare Spostato nè bisogni. Fine.

QUELLENVERZEICHNIS / LIST OF SOURCES DISCUSSED

Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg [1]1529, [4]1545.

Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600.

Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie*, Venedig 1585.

Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta*, 1614.

Christoph Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier* [erste Abfassung vor 1648 / first compilation before 1648].

Gebrandt van Blanckenburgh, *Onderwijzinge*, Amsterdam 1654.

Hieronymus Cardanus, *De musica* (ca. 1546) in *Opera omnia* 10, Lyon 1663.

Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584.

Dario Castello, Sonata decima settima in ecco per doi cornetti e due violini, in *Sonate concertate*, libro secondo, Venedig 1629.

Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venedig 1593.

Johann Philipp Eisel, *Musicus autodidaktos*, Erfurt 1738.

Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba*, Frankfurt 1638.

Sylvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535.

Jacques Hotteterre-le-Romain, *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, da la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois*, Amsterdam [1707].

Jacques Hotteterre-le-Romain, *L'art de preluder*, Paris 1719.

Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, *Museum musicum*, Schwäbisch Hall 1732.

Biagio Marini, „La Foscarina", Sonata a 3 con il tremolo, doi violini ò cornetti e trombone ò fagotto, in *Affetti musicali*, Op. 1, Venedig 1617.

Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636.

Marin Mersenne, *Harmonicorum libri XII*, liber secundus, de instrumentis pneumaticis, propositio XV., Paris 1648.

Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II–III, Wolfenbüttel 1619.

Peter Prelleur, „The Newest Method for Learners on the German Flute", in *The Modern Musick-Master*, London 1731.

Richardo Rogniono, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venedig 1592.

Francesco Rognoni Taeggio, *Selva de varii passaggi*, Mailand 1620.

Daniel Speer, *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm 1697.

Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511.

Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1573.