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: 29 (2005)

Rubrik: [Musikinstrumente und instrumentale Praxis um 1500]

BILDBETRACHTUNG
MATTHIAS GRÜNEWALD: DAS „ENGELSKONZERT“ VOM ISENHEIMER ALTAR (VOR 1516 VOLLENDET)

Die Anmut der musikalischen Zusammenklänge vermehrt die Freuden der Seligen. Musikinstrumente bedeuten ja geradezu das Glück seliger Geister. [...] Daher stellen auch die Maler, wenn sie die Freuden der Seligen ausdrücken wollen, Engel dar, die verschiedene Musikinstrumente spielen. Dies würde die Kirche nicht zulassen, wenn sie nicht glauben würde, dass die Freuden der Seligen durch Musik vermehrt werden.

Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musices.*

Der 29. Band des *Basler Jahrbuches für Historische Musikpraxis* geht auf ein Symposion zurück, das die Schola Cantorum Basiliensis vom 1. bis 3. Dezember 2005 zum Thema „Musikinstrumente um 1500“ veranstaltet hat. In diesem Themen-Zusammenhang ist auch das Titelbild zu sehen.

Wahrscheinlich gehören die Bildtafeln des Isenheimer Altars zu den bekanntesten und berühmtesten sakralen Kunstwerken schlechthin, wobei die mittlere der insgesamt drei Darstellungsebenen, deren Zentrum das Engelskonzert und die in den Anblick ihres Kindes versunkene Madonna zeigt, Kunsthistorikern und Musikologen immer wieder Rätsel aufgab und immer noch aufgibt.

Der Altar, der Gottesmutter Maria geweiht, wurde für den Antoniterkonvent Isenheim im Elsass geschaffen. Die Antoniter waren ein Hospitalorden, der sich auf den ägyptischen Eremiten Antonius berief. Entsprechend zeigt der Altarschrein eine von dem elsässischen Künstler Nicolaus Hagenauer (ca. 1472 – vor 1538) geschnitzte Gruppierung des als Abt im Zentrum thronenden Heiligen, rechts und links flankiert von den Heiligen Hieronymus und Augustinus. Auf dem linken Altarflügel ist – von der Hand resp. aus der Werkstatt des Matthias Grünewald stammend[1] – der Besuch des Heiligen Antonius beim Heiligen Paulus, auf dem rechten Flügel die Versuchung des Heiligen durch Teufel und Dämonen dargestellt. Diese Bildebene wurde dem Kirchenvolk nur ein Mal im Jahr gezeigt: am 17. Januar, dem Festtag des Heiligen Antonius.

Wurde der Schrein mit den Flügeln verdeckt, so erschien das Weihnachtsbild, flankiert wiederum von zwei Flügeln, deren linker die Verkündigung

[1] Der richtige Name des Künstlers ist nicht bekannt. Die Benennung Matthias Grünewald kam im 17. Jahrhundert zustande und wird hier, obgleich sie unrichtig ist, um der Übersichtlichkeit willen beibehalten. Die einzige bekannte Signatur nennt den Maler „[M]athis“, wobei in der entsprechenden Quelle von einer anderen Hand „[...]Mathis von Ossenburg [...]“ (= Aschaffenburg) hinzugefügt ist; vgl. Horst Ziermann, *Matthias Grünewald*, München etc. 2001, 16ff.

zeigt, während auf dem rechten der triumphierend auferstehende Christus dargestellt ist. Diese Bildfolge wurde an den beiden wichtigsten Festen des Kirchenjahres – Weihnachten und Ostern – geöffnet.

Verschloss man das Weihnachtsbild seinerseits mit den Flügeln, so erschien die Ansicht, die in der Klosterkirche für den großen Rest des Kirchenjahres zu sehen war: In der Mitte der gekreuzigte Christus mit Maria, Maria Magdalena, dem Jünger Johannes und Johannes dem Täufer, auf den Flügeltafeln flankiert von den Heiligen Sebastian und Antonius. Auf der Prädella ist der tote Christus dargestellt, beweint von Maria, Maria Magdalena und dem Jünger Johannes.

Das Programm der drei Schauebenen ist aufs engste miteinander verwoben, aber ich werde mich hier der ikonographischen Todsünde des Eklektizismus schuldig machen und meine Betrachtung, um den Vorwortcharakter dieses Beitrages zu wahren, auf das Weihnachtsbild beschränken.[2]

Auf dem Verkündigungsbild des linken Seitenflügels ist vor dem Hintergrund einer gotischen Kapelle oder Kirche überlebensgroß der Erzengel Gabriel mit wallendem Gewand und herrschermäßigem Begrüßungsgestus dargestellt, während sich Maria, die eben noch die Brevierstelle aus dem Propheten Jesaja „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären" gebetet hat,[3] mit geblendetem Gesichtsausdruck abwendet. Offensichtlich zeigt der Künstler sie im ersten von insgesamt fünf biblisch kanonisierten Empfindungszuständen, die sie während der Verkündigung durchlebt, der „conturbatio", der ängstlichen Verwirrung und Aufregung, heißt es doch bei Lukas 1, 28: „Und der Engel kam zu ihr und sprach: ‚Sei gegrüßt, Du Begnadete! Der Herr ist mit Dir!' Sie aber erschrak über die Rede und dachte: Welch ein Gruß ist das?"[4] Im Hintergrund ist, gestaltet als durchsichtig schimmernde Taube, der heilige Geist zu erkennen.

Auf dem gegenüberliegenden Flügel ist der auferstandene und zum Himmel fahrende Christus in einer Gloriole dargestellt, die sich mit ihrem transparentblauen Aurakreis strahlend hell gegen den umgebenden Nachthimmel abhebt. Die Gesichtszüge des Auferstandenen sind nicht mehr diejenigen eines Menschen, sondern sie scheinen aus fließender, leuchtender Sonnenmaterie gestaltet zu sein. Majestätisch hebt er – gekleidet in ein goldgelb- und purpurfarbenes Gewand – die Handflächen mit den feurig roten Wundmalen dem Betrachter entgegen. Der Farbdreiklang von Rot, Blau und Goldgelb verweist auf den Triumph der Liebe, des Himmels und des Göttlichen. Beide Bilder, die

[2] Von denjenigen kunsthistorischen Publikationen über den Isenheimer Altar, die mir bekannt sind, scheint mir das Buch von Richard Scheja, *Der Isenheimer Altar*, Köln 1969 am überzeugendsten, weil der Autor seine Deutungen mit klaren und einleuchtenden Zeugnissen aus Kunst, Literatur und Theologie absichert. Abgesehen von der Ikonographie der musizierenden Engel, die ihm nur einen Absatz wert ist, folge ich ihm in den wesentlichen Punkten.

[3] Jesaja 7, 14: „Ecce virgo concipiet, et pariet filium. Et vocabitur nomen eius Emmanuel."

[4] Die fünf Zustände, die Maria während der Verkündigungsszene durchlebt, sind: conturbatio (Verwirrung), cogitatio (Überlegung), interrogatio (Nachfragen), humiliatio (Unterwerfung) und meritatio (Verdienst); vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaisscance*, Berlin 1999, 67.

Verkündigung wie die Auferstehung, drücken das aus, was den ganzen Altar bestimmt: die Vereinigung des Menschen mit Gott; in der Verkündigung sind es die Engel und der Heiliger Geist, durch deren Zusammenwirken der Mensch Maria Gottes Sohn empfängt, und in der Auferstehung ist es Christus, der Mensch geworden ist und nun als göttliche Lichtgestalt in die himmlische Seligkeit zurückkehrt.

Der Schlüssel zum Verständnis der mittleren Bildtafel, die der Kunstgeschichtsschreibung viele Rätsel aufgegeben hat,[5] ist gleichfalls das Ineinanderfließen der himmlischen und der irdischen Sphäre. Hierfür gibt es einen Zeugen, der den Altar zu einer Zeit besucht und beschrieben hat, zu der er noch an seinem angestammten Ort im Kloster zu Isenheim Gegenstand der Anbetung war. Bevor die in reichem Schnitzwerk gearbeitete Altarbekrönung im Revolutionsjahr 1793 zerstört und die Bildtafeln nur mit knapper Not nach Colmar gerettet werden konnten, deutete Franz Lerse, ein Straßburger Jugendfreund Goethes,[6] das Werk so:

> Die Jungfrau Maria sitzt mit dem Jesuskind in einer Landschaft, die etwas wohl gelitten, aber noch schöne Theile und wohlgewählte Lagen hat. Mit dem Ausdruck der zärtlichsten Liebe blickt die Mutter auf das Kind herab, das in jeder Rücksicht meisterhaft gemalt ist. Gerne vergißt man den verzeichneten Hals und Schulter bei ihrem im größten Geschmack drapierten Gewand und bei dem herrlichen Gedanken, den Kopf des Kindes, ohne ihm einen Schein zu geben, so glänzend zu machen, daß er wie ein leuchtender Körper alles, was um ihn ist und besonders die Fingerspitzen der Mutter auf das künstlichste erhellt und ganz durchsichtig macht. Über der Jungfrau sieht man in der größten Entfernung hoch in den Wolken Gott den Vater mit dem ganzen Himmelsheere. Gegenüber wird ihr [der Madonna] wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit, die sie zu gewarten hat, gezeigt. In einem reich geschmückten Saal von sehr schöner Architektur, sogenannter gothischer Bauart, stimmen die Himmelsbewohner mit allen musikalischen Instrumenten begleitete Lobgesänge zu Ehren der hl. Jungfrau an, die in verschiedenen Gestalten angebetet und verehrt wird.[7]

Das sogenannte „Engelskonzert“ auf der linken Bildhälfte mitsamt der kleinen, in rot-goldener Aura erstrahlenden Madonna ist also ein „Gesicht“, eine Vision, die die rechts dargestellte junge Mutter – versunken in die Betrachtung des heiligen Kindes – von ihrer künftigen Erhabenheit als Himmelskönigin hat. Beide Bildhälften sind nicht nur durch ihre ganz unterschiedlichen Proportionen und Farbgebungen deutlich voneinander getrennt, sondern auch durch einen dunklen Vorhang, der freilich aufgezogen ist und damit seinerseits das Zusammenwirken beider Tafeln im Sinne der göttlich-menschliche Durchdringung veranschaulicht.

[5] Vgl. etwa die Zusammenfassung bei Ziermann, op. cit., 122ff.

[6] Goethe hat ihm im *Goetz von Berlichingen* als treuem Gefolgsmann des Ritters ein Denkmal gesetzt und ihm das berühmte Schlusswort „Wehe der Nachkommenschaft, die dich [G. v. B.] verkennt“ in den Mund gelegt.

[7] Zitiert nach Scheja, op. cit., 46.

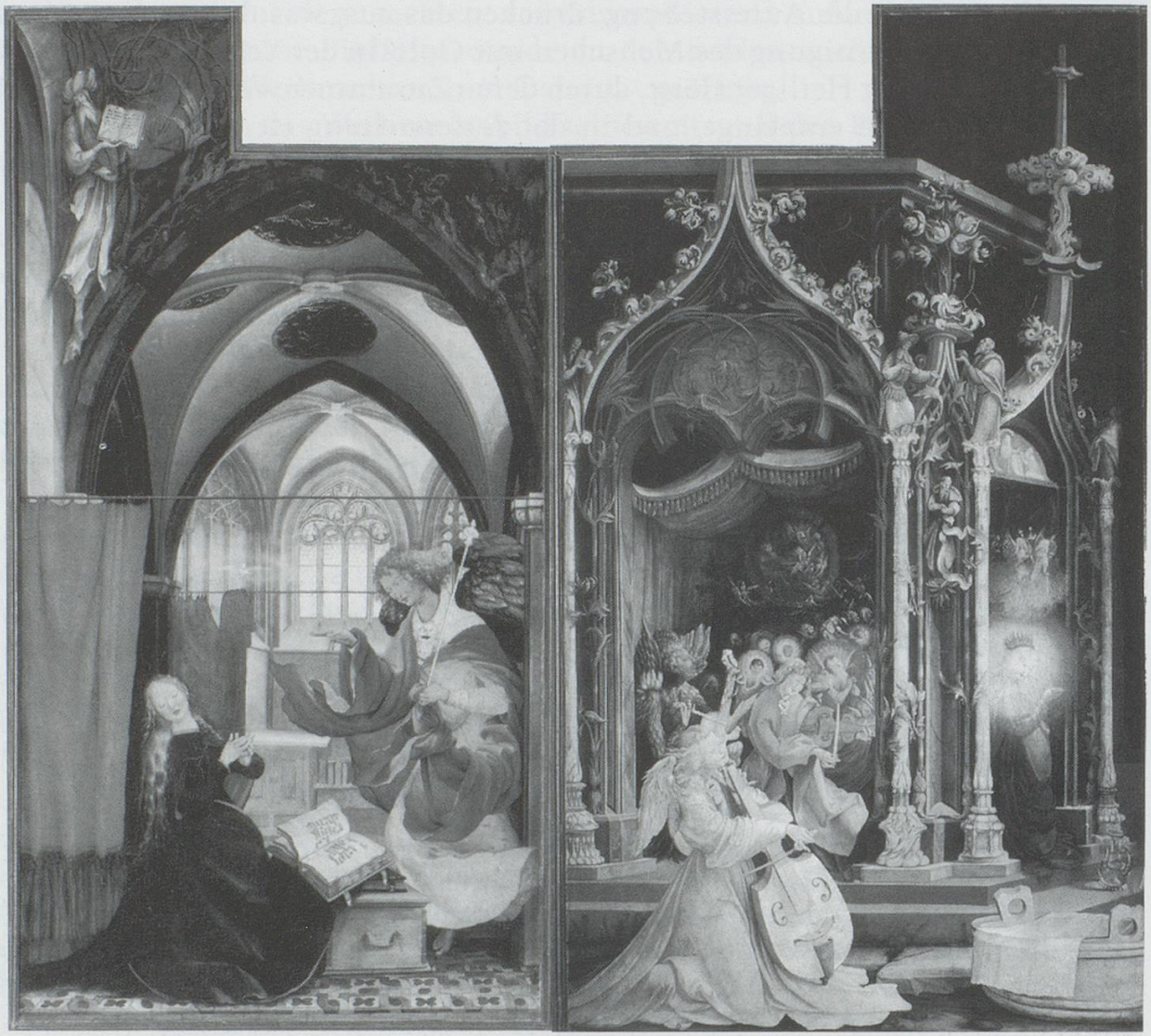
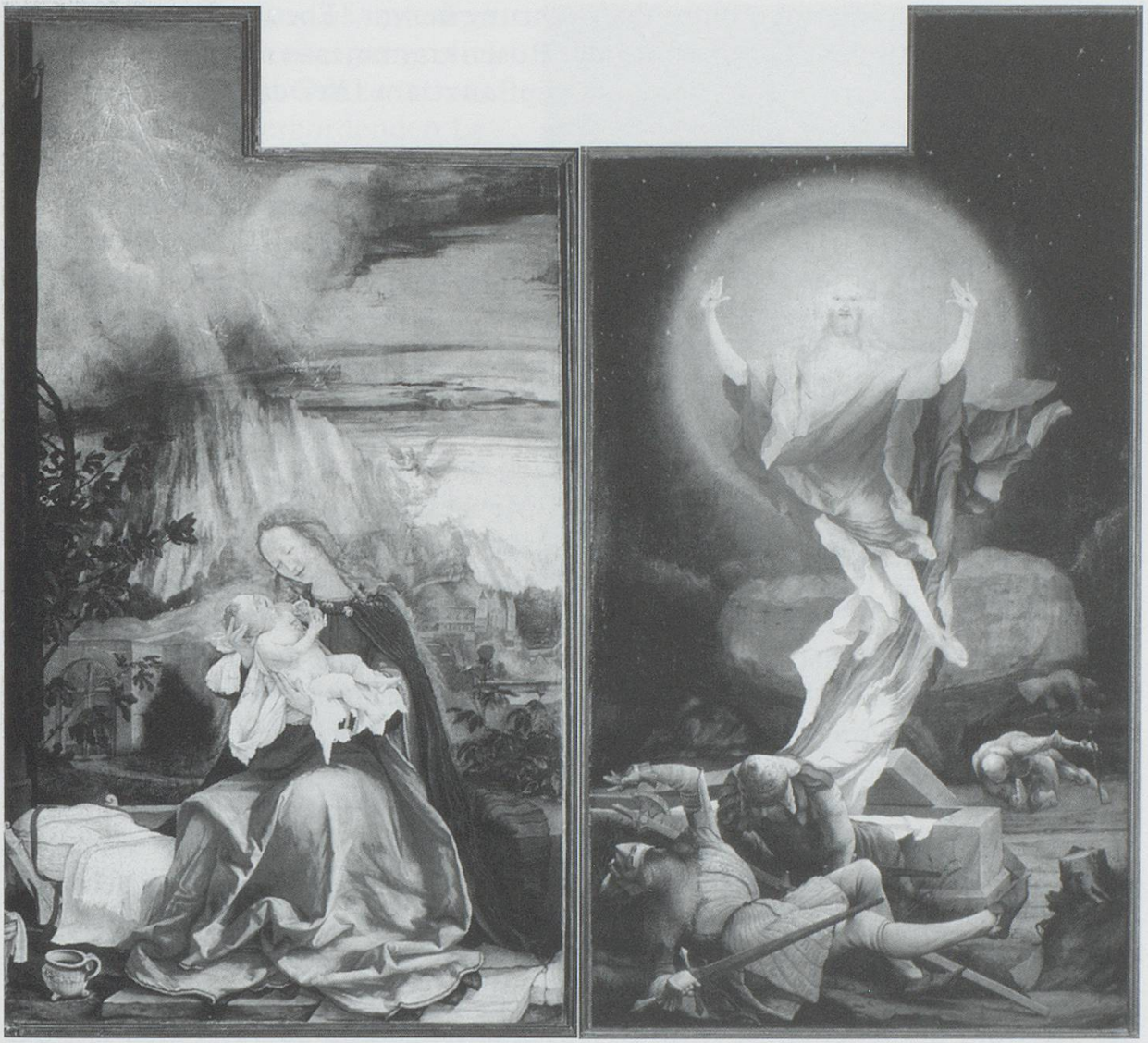


Abb. 1: Die Weihnachts- und Ostertafeln mit Verkündigung, Engelskonzert, Mutter- und Kind-Szene und Auferstehung.[8]

Die rechte Bildhälfte, dominiert von der auf einer Steinbank sitzenden Maria mit ihrem Kind, wirkt auf den ersten Bild mit ihren Alltagsgegenständen und der anmutigen Landschaft eher realistisch, ist aber gleichwohl hochsymbolisch ausgestaltet: zuallererst natürlich durch die Himmelsdarstellung des auf einer sonnengoldenen Wolke thronenden und mit unzähligen geflügelten Himmelsbewohnern umschwebten Herrgottes, dessen Licht auf die Mutter und das Kind herabströmt und beide in hellschimmernden Glanz taucht. Mit Zepter und Reichsapfel trägt er die Insignien des höchsten Herrschers, die langen Haare und der zweigeteilte Bart verleihen patriarchalische Würde, und die golddurchwirkte Transparenz vermittelt die notwendige spirituelle Dimension.

[8] Alle Reproduktionen vom Isenheimer Altar: Musée d'Unterlinden, Foto Octave Zimmermann.



Im mittleren Bildhintergrund sind zwei bärtige Engel mit mächtigen Flügeln und wallenden Gewändern herabschwebend dargestellt, von denen der ältere in himmelsblauer Gewandung auf die visionäre Madonna, der jüngere, in die Farbe der Morgenröte gekleidet, auf die „irdische“ Madonna zu deuten scheint. Die überdimensionalen, gleichwohl schemenhaften Menschengestalten am Berghang werden als die Hirten des Lukas-Evangeliums gedeutet, – geblendet vom strahlenden Licht der die Christgeburt verkündenden Engel.

Im Schein der göttlichen Lichtflut leuchten Mutter und Kind im Bildvordergrund. Die beiden sind in erhabener Zweisamkeit – ohne Ochs' und Esel, ohne Joseph oder anbetende Könige – in einer von einer Mauer umschlossenen Landschaft dargestellt, einem „hortus conclusus“, der für die Reinheit der unbefleckte Empfängnis steht. Diesen Symbolgehalt drücken auch das im Hintergrund sichtbare Kloster, das zarte, mit Wasser oder Weißwein gefüllte Glasgefäß sowie der Feigenbaum aus, von dem man traditionell meinte, er

brächte seine Früchte ohne Blütenbefruchtung hervor.[9] Ebenso deutet die Rose am Weiher gemäß dem Offertorium der Rosenkranzmesse auf diesen Sinngehalt hin: „Gleich einem Rosenstrauch gepflanzt am Ufer der Flüsse habe ich Früchte gebracht" (Eccl. 39,17).

Für die Wochenbettgegenstände im Vordergrund – Wiege, Schöpfgefäß und Badezuber –, die sich aus der gängigen Marieologie heraus nicht deuten lassen, schlägt der Kunsthistoriker Georg Scheja eine ikonographische Deutung aus der Tradition des Klosterlebens vor: Im Spätmittelalter war es vor allem in Nonnenklöstern üblich, kleine Christuspuppen anzubeten, zu wickeln, zu waschen, in die Wiege zu legen und aufzunehmen, um bei diesem Tun die Menschwerdung Christi kontemplativ nachzuerleben. Auf der Altartafel präfiguriert die Gottesmutter all diese Tätigkeiten und fordert damit Klosterbewohnerinnen und -bewohner auf, sich an ihrem gottgeweihten Ort der mystischen Vereinigung von Gott und Mensch durch tätiges Nacherleben dieses Mysteriums stets aufs Neue bewusst zu werden.

Wenn damit das Thema dieser Bildhälfte die mystische Vereinigung Gottes – in Christus – mit dem Menschen ist, so erzählt die linke Hälfte die mystische Vereinigung des Menschen mit Gott – in Maria. Maria ist der Mensch, der von der himmlischen Dreifaltigkeit für würdig befunden worden ist, schon vor dem Tag des Jüngsten Gerichts in den Himmel erhoben zu werde – der erste und bislang einzige Mensch, dessen irdischer Körper sich vor der Endzeit zu göttlicher Substanz vergeistigt. In der Vision der jungfräulichen Mutter ist diese Vergeistigung mit denselben Mitteln veranschaulicht, die schon beim triumphierenden Christus angesprochen wurden: Das Gesicht hebt sich mit seinen zartschimmernden Zügen kaum von der umgebenden goldgelben Gloriole ab. Konturen bewirken zum einen der purpurne, wie die Aura des Auferstandenen gestaltete Lichtkreis und die gleichfalls rote, gefiederte Krone, die wohl als leuchtende himmlische Lichtsubstanz zu verstehen ist. Die Arme sind zum Gebet erhoben, und der Blick ruht auf dem Christuskind der „irdischen" Madonna, während von oben zwei Engel heranschweben und sich anschicken, der Himmelskönigin die Krone aufs Haupt zu setzen.

Das Ganze findet in einer leichten, luftigen Architektur statt, einer wohl hexagonal gemeinten offenen Halle, deren gotische Bögen auf goldschimmernden, grazilen Säulen aufruhen. Diese münden in reich ornamentierte Kapitelle, aus denen Figuren des „Alten" und des „Neuen Bundes" gleichsam wie Pflanzen herauswachsen: links Moses mit den Gesetzestafeln, in der Mitte wohl der Prophet Ezechiel mit Judenhut und um die Taille geschlungenem Haarkranz (Ezechiel 5, 1–3) im Gespräch mit einem weiteren Propheten – vielleicht Jeremias,[10] und ganz rechts Johannes der Täufer, erkennbar an eben jenem

[9] In diesem Sinne verglich Augustinus die Gottesmutter mit einem Feigenbaum, „da auch bei ihr Blüte und Frucht, Jungfräulichkeit und Mutterschaft das Gleiche" sei; vgl. Scheja, op. cit., 51.

[10] Ziermann, op. cit., 124. Allerdings gibt der Autor weder für diese Deutung noch für diejenige, die unter den beiden Diskutanten stehende Gestalt sei Jakob, eine ikonologische Begründung.

Abb. 2: Der herabwirbelnde Engelschor.

Demonstrations-Gestus, mit dem er auch auf der Kreuzigungstafel dargestellt ist. Das Ganze ist von einer geradezu überbordenden Lebendigkeit; allenthalben wächst aus der schwingenden Architektur Blatt- und Rankenwerk, und dieses imaginäre Flimmern setzt sich im Innern der Tempelhalle unterhalb eines schweren, roten Baldachins fort. Dort quellen aus einer in dunklem Blau fluktuierenden Rundform – vielleicht einer Art röhrenförmigen Verbindungskanals zwischen der himmlischen und der irdischen Welt, wie wir ihn aus der Tafel der aufsteigenden Seelen von Hieronymus Bosch kennen?[11] – unzählige immaterielle Flügelwesen hervor, die, je näher sie kommen, desto deutlichere farbliche und physiologische Konturen gewinnen. Den fasslichsten Ausdruck haben die beiden vorderen Gambenengel, der eine in ein rotes, der andere in ein zwischen weiß und rosa changierendes Gewand gekleidet, während der mächtige, ganz in ein graugrünes Federkleid gehüllte und mit einem Schweif aus Pfauenfedern gekrönte dritte Musikanten-Engel in seiner Fremdheit der numinosen Schar der heranstürmenden Federgeister zuzugehören scheint.

Diese merkwürdige Engelsgestalt wurde als „Fürst der Finsternis“ oder auch als „grüner“ Hoffnungsengel (neben dem „weißen“ Engels des Glaubens und dem „roten“ der Liebe), meist aber als Cherub oder Seraph gedeutet.[12] Hierfür spricht, dass die grüne Vogelgestalt ihr Menschengesicht dem Schwarm der aus dem Überirdischen herabbrausenden Himmelsgeister zuwendet, und hier wohl im Besonderen deren zentraler Erscheinung – einem mit vier Flügeln und Federkrone seinerseits als hoch in der Engelshierarchie stehend gekennzeichnetem Wesen. Diese Figur scheint es zu sein, auf deren Geheiß zwei Engel im Begriff sind, die kleine, visionäre Mariengestalt zu krönen. *Dass* man im frühen 16. Jahrhundert die Erhabenheit von Engeln durch Vogelgestalt und Pfauenfedern symbolisierte, zeigt sich an einer gleichfalls aus dieser Zeit stammenden anonymen Federzeichnung, auf der Anna ihre kleine Tochter Maria im Singen nach Noten unterweist. Unterstützt wird sie dabei von vier singenden Cherubim mit krönendem Pfauengefieder, von denen einer mit seinen Krallenfüßen dafür sorgt, dass der Rotulus nicht wegrutscht.

[11] Venedig, Dogenpalast; Abb. z.B. bei Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden 1973, 111.

[12] Diese Deutungen sind bei Ziermann, op. cit., 124f. und Scheja, op. cit., 55 referiert und bibliographiert.

Abb. 3: Maria, Anna und vier Vogelengel
(Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).[13]

Cherubim und Seraphim werden im übrigen in der Kunst des Mittelalters häufiger als Vogelwesen dargestellt,[14] und diese Bildformel hat mit den als

[13] Nach: Ernst Buschor, *Die Musen des Jenseits*, München 1944, 35; vgl. auch Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern 1962, 236.

[14] Vgl. z.B. die Himmelschöre im Psalter aus Gloucester (13. Jh.), publiziert bei Hammerstein, op. cit., Abb. 56.

Menschenvögel dargestellten Sirenen der griechischen Antike bis ins 6. vorchristliche Jahrhundert zurückreichende Wurzeln.[15]

Wie bereits erwähnt, ist der Blick des musizierenden Vogelengels auf das gleichfalls federngekrönte Engelswesen – sicher auch ein Cherub – in der blauschimmernden Aureole gerichtet, was den Musikengel mit der Gruppe der niederschwirrenden Himmlischen verbindet, während der „rote“ Engel, lässt man sich durch Farbgebung und Blickrichtung leiten, der Sphäre der Marienvision zugehört. Der „weiße“ Engel erscheint trotz seiner Flügel am irdischsten; als einziger der Musizierenden ist er außerhalb der „Heiligen Halle“ im Vordergrund platziert, und sein freundlich-bäuerliches Buben- (oder Mädchen-?)Gesicht[16] ist der „irdischen“ Madonna und dem Kind zugewandt.

Vergegenwärtigt man sich das Thema der mittleren Altar-Tafeln: die Vermenschlichung des Göttlichen und die Vergöttlichung des Menschlichen, dann sind diese Zuweisungen der Engel in unterschiedliche Sphären sehr sinnreich, denn sie erlauben, eine direkte Verbindung zu der Engels- und Menschen-Hierarchie des Pseudo-Dionysios Areopagita herzustellen. Die Lehre dieses syrischen Mönches aus dem 6. Jahrhundert, dem von der Legende als Grablege die Kirche St. Denis bei Paris zugesprochen wurde, hatte im Mittelalter geradezu „kanonische Geltung“.[17] In seiner *Hierarchia caelestis* lehrt Pseudo-Dionysios, dass die Verbindung zwischen Himmel und Erde durch drei Engelschöre zustande kommt, deren jeder seinerseits dreigeteilt ist. Die vornehmste und Gott näheste Hierarchie ist der Chor der Seraphim, Cherubim und Throne; die zweite Hierarchie wird aus den Dominationes, den Virtutes und den Potestates gebildet und die dritte aus den Principatus, den Archangeli und den Angeli. Die erste Hierarchie erstrahlt im reinsten, hellsten Gotteslicht, das sie an den mittleren Chor weitergibt, der es wiederum dem niedersten Engelschor vermittelt. Allmählich abgeschwächt und so dem menschlichen Fassungsvermögen verträglich, gelangt das göttliche Licht zu den drei irdischen Hierarchien, zuerst zu den Predigern, von dort aus zum Adel und schließlich zu den Bauern, wo es am schwächsten leuchtet. Von dort aus nimmt es – bei wieder stetig zunehmender Substanz – seine Rückkehr

[15] Buschor, op. cit. Ein bekanntes hochmittelalterliches Glied in dieser Traditionskette ist die Darstellung von Odysseus und den Sirenen auf f. 221 des *Hortus deliciarum*, einem reich mit Miniaturen versehenen Lehrbuch, das die Äbtissin Herrad von Landsberg um die Mitte des 12. Jahrhunderts für die Nonnen ihres Klosters im elsässischen Hohenburg (Odilienberg) angelegt hat: Die Miniatur zeigt drei geflügelte weibliche Wesen mit Krallenfüßen, die Odysseus und seine Gefährten mit Gesang, Traversospiel und Harfe dazu zu verführen bemüht sind, ihr Segelschifflein ans Ufer zu steuern; vgl. Rosalie Green et alii (Hg.), *Herrad of Hohenbourg, Hortus deliciarum*. Reconstruction and commentary, London etc. 1979, 365 (= Studies of the Warburg Institute 36).

[16] Ich verzichte hier auf eine Auseinandersetzung mit dem Aufsatz von Mary Rasmussen, „Viols, violists and Venus in Grünewald's Isenheim Altar“, *Early Music* 29 (2001) 60–74. Dieser Beitrag ist von einem überraschenden Subjektivismus geprägt, der es der Autorin z. B. gestattet, in diesem Engel eine junge Frau zu erkennen, die mit dem Streichbogen demonstrativ auf ihre Vagina deutet – mit daraus sich ableitenden Konsequenzen für die Deutung der gesamten Bildtafel.

[17] Hammerstein, op. cit., 26.

über die menschlichen und die himmlischen Hierarchien zurück zu Gott.

Vor diesem Hintergrund liegt die Deutung nahe, dass die drei Gambenengel das allmähliche Herabsinken der göttlichen Erleuchtung vom Himmel auf die Erde symbolisieren: Der gefiederte Engel als Repräsentant der höchsten Hierarchie, der „rote" Engel als Mitglied der mittleren und der „weiße" Engel als Vertreter der niedersten Hierarchie.

Hierbei ist es nicht wichtig, ob genau dieser Bedeutungshintergrund gemeint ist, sondern allein, *dass* eine Bewegung „von oben nach unten" – von Gott zu den Menschen – ins Bild gesetzt ist. Denn ohne überspitzen Formalismus ließe sich auch ein anderes, dem Mittelalter zutiefst vertrautes hierarchisches Modell mit der Darstellung verbinden – das artistische Konzept von *Musica mundana*, *Musica humana* und *Musica instrumentalis*, das freilich die wunderbare Beweglichkeit und Durchlässigkeit des Programms von Pseudo-Dionysios entbehrt: Der fremde, mit den himmlischen Genien verbundene Vogelengel gehörte in dieser Betrachtungsweise der *Musica mundana* als der menschlichen Ohren unzugänglichen Musik an, wie sie im himmlischen Jerusalem erklingt; der der Himmelskönigin zugeordnete „rote" Engel symbolisierte *Musica humana* im Sinne der Harmonie zwischen den Menschen als Abbildern Gottes, und der der irdischen Maria zuspielende „weiße" Engel versinnbildlichte *Musica instrumentalis* als die irdische, der *Musica mundana* ahnungsweise nacheifernde Musik.

Ebenso offenkundig wie die Verschiedenheit der Engel im Sinne der unterschiedlichen hierarchischen Zugehörigkeit ist die im Bild betonte Gemeinsamkeit des Handelns: Alle drei haben geöffnete Münder – sie verbinden also wohl Instrumentalspiel mit Gesang; und alle drei spielen das gleiche, lediglich unterschiedlich mensurierte Instrument: die Gambe in Diskant-, wahrscheinlich in Tenor- und in Basslage. Bedenkt man, dass der früheste Beleg für einen Satz Gamben aus dem Jahr 1495 stammt[18] und das früheste dreistimmige Gambenkonsort in Deutschland 1501 am Hofe des Erzbischofs von Köln bezeugt ist,[19] dann ist Grünewalds Engelskonsort, das vor 1516 fertiggestellt wurde, zu seiner Zeit von geradezu sensationeller Aktualität. Zwar hat die Form der dargestellten Gamben mit ihren bis zum Griffbrett hin eingezogenen C-Bügeln Zweifel daran geweckt, ob diese Instrumente wirklich existierten und spielbar waren,[20] oder ob mit ihrer Einschnürung, für die es in diesem Ausmaß bislang keinen weiteren ikonographischen Beleg gibt,[21] nicht eher die Exorbitanz der Himmels-

[18] William Prizer, „Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, ‚master instrument maker'", in: *EMH* 2 (1982) 87–127; Peter Holman, *Four and twenty fiddlers. The violin at the English court, 1540–1690*, Oxford 1993, 15 ff.; vgl. auch ders., „What did violin consorts play in the early sixteenth century?"; in diesem Band, 55.

[19] Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages. Players, patrons and performance practice*, Cambridge 1992, 33; vgl. auch ders., „Instrumental music c 1500: players, makers, and musical context", table 2; in diesem Band, 27.

[20] Vgl. etwa Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge 1984, 101.

[21] Wohl aber ist die in Deutschland – im Gegensatz zu Instrumenten italienischer Provenienz – auszumachende Tendenz zu tiefer eingezogenen C-Bügeln bemerkt worden; vgl. etwa Keith Polk, op. cit. 1992, 35.

musik veranschaulicht werden sollte. Gleichwohl hat der Instrumentenbauer Wolfgang Wenke mit seinem Nachbau bewiesen, dass dieses Instrument nicht nur bau-, sondern auch spiel- und hörbar ist.[22]

Der Maler hatte sein Ohr sichtlich auch am Puls der Musik seiner Zeit – den drei- und vierstimmigen Chansons der Komponistengeneration um Josquin des Préz mit ihrer häufig durchimitierenden Stimmführung, die das Klangspektrum dreier Oktaven nutzte; einer Musik, die in ihrer weit ausschwingenden Klanglichkeit nun, wo die verfeinerte Technik des Instrumentenbaus die Entwicklung von Instrumentenfamilien mit Repräsentanten für Diskant-, Alt/Tenor- und Basslage zuließ, wahlweise vokal, instrumental oder vokal-instrumental aufführbar war.

Natürlich heißt das nicht, der Maler oder seine Auftraggeber hätten beim Betrachter des Altargemäldes Assoziationen dieser Art wecken wollen; aber es ist evident, dass das übergeordnete Thema der Tafeln – die Durchdringung des Weltlichen mit dem Göttlichen – bis in das Detail der Musikinstrumente und ihrer Spieler verfolgt wird. Die Engel verweisen mit ihren für die Polyphonie der Zeit disponierten Instrumenten sicherlich auf den alten, seit der Entstehung der Mehrstimmigkeit immer wieder formulierten Gedanken des „Concentus concorditer dissonans“,[23] des „einträchtig auseinanderklingenden Zusammenklangs“, dessen rhythmische und intervallische Vielfalt einem strengen, den Umgang mit den Dissonanzen kontrollierenden Regelwerk unterworfen ist. Als solches ist die Polyphonie klingendes Sinnbild für die Harmonie, in der der Weltenschöpfer den Kosmos angelegt hat und irdischer Spiegel für die Engelsmusik, wie sie im himmlischen Jerusalem erklingt; in jener Gottesstadt, von der Johannes Tinctoris (c. 1435–1511), ein etwas älterer Zeitgenosse Grünewalds, in seinem *Complexus effectuum musices* das Augustinus-Wort zitiert: „Der wohlproportionierte und abgemessene Zusammenklang verschiedener Töne verkündigt die einträchtige Vielfalt des wohlgeordneten Gottestaates.“[24]

Johannes von Pathmos hatte in seiner in der Apokalypse niedergeschriebenen Vision prophezeit, diese Gottesstadt werde am Tag des Jüngsten Gerichtes auf die Erde herabschweben, die Gerechten dazu einladend, gemeinsam mit Gott und den Engeln in ihr zu wohnen (Apokalypse 21,1–3). Ob diese Vorstellung vom singend und klingend herabschwebenden himmlischen Jerusalem hier gemeint ist, darf dahinstehen. Deutlich aber ist, dass die Himmelsmusik visionär auf der Erde ertönt. Menschliche, wirkliche Musikinstrumente erklingen in den Händen der von Gott gesandten Engel, um das menschliche, von Gott gesandte Christuskind und seine Mutter zu loben – aber wohl kaum mit einer dreistimmigen Chanson, sondern mit einer allenfalls für die Got-

[22] Vgl. den Beitrag von Wolfgang Wenke in diesem Band.

[23] So in der *Musica enchiriadis*; vgl. Hans Schmid (Hg.), *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, München 1981, 37 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 3).

[24] „Diversorum sonorum rationabilis moderatusque concentus concordi varietate compactam bene ordinate civitatis dei insinuat unitatem.“ Vgl. Thomas A. Schmid, „Der *Complexus Effectuum Musices* des Johannes Tinctoris“, in: *BJbHM* 10 (1986) 146f.

tesmutter und ihr Kind hörbaren Himmelsmusik. So ist die vieldiskutierte Bogenführung des im Vordergrund musizierenden Gambenengels zu erklären, denn mit dieser übers Kreuz geführten Armhaltung lässt sich in der real existierenden Gambenpraxis nicht sinnvoll musizieren.[25] Und so ist auch ein Detail erklärbar, das sich der Betrachterin und dem Betrachter nur angesichts des Originals erschließt: Die Bögen der drei Engelsmusikanten sind mit Blattgold belegt, Blattgold aber behält der Maler auf seinen Altartafeln konsequent der Sphäre des Überirdischen vor. Weder in der Kreuzigungstafel noch auf den Flügeln mit den Szenen aus dem Leben des Heiligen Antonius finden sich Spuren von Gold, und die Darstellung der Madonna mit dem Jesuskind kommt mit einigen winzigen Tupfern aus.[26] Demgegenüber ist das Visionsbild mit dem Engelskonzert geradezu in Gold getaucht. Golden schimmern die Säulen, Kapitelle und Bögen des Baldachins, goldbetupft sind die Kronen des vornehmsten, gefiederten Gambenengels und des herabschwebenden Genius', golden glänzen die jeweils drei Fingerringe der Musikantenengel sowie der Halsschmuck des „roten" und des „weißen" Engels. Und schließlich sind Wirbelkasten und Griffbrett des geflügelten Engels sowie die Bögen aller drei Gambenengel in Gold gefasst.

Die Musik von Grünewalds Gambenengeln ist „golden" – sie kommt vom Himmel. Über die Gründe, warum dieser Symbolgehalt hier gerade in das eben erst erfundene Gambenkonsort gelegt ist, lässt sich fruchtbar spekulieren: Ein Grund könnte mit dem Element des „Neuen" gegeben sein. Das Thema „Musikinstrumente um 1500" ist ja unter anderem deswegen so interessant, weil um diese spezielle Jahrhundertwende in offenbar sehr rasch aufeinander folgenden Entwicklungsschritten absolut neue Klang-, Spiel- und Hörerfahrungen möglich wurden. Die Ästhetik der Zeit verlangte nach der Ausweitung des instrumentalen Klangraumes dem Muster des menschlichen Stimmregisters entsprechend, und die Instrumentenbauer waren diesem Anspruch zunehmend gewachsen. Der Ambitus der Tasteninstrumente wurde in die Tiefe und in die Höhe ausgedehnt, alt eingesessenen, etwa in Altlage disponierten Instrumenten wie Flöte, Schalmei und Laute gesellte man Diskant- und Tenor-Register hinzu, neue Instrumente wie Geige, Gambe und Krummhorn wurden vielleicht bereits als Familien konzipiert und Instrumente wie das Rebec und die Fidel, auf die sich die neuen technischen Ansprüche nicht übertragen ließen, starben aus.

In ihrer technischen und klanglichen Perfektion wurden die neuen Musikinstrumente nun auch in dem Sinne hoffähig, dass sie Einlass in Kirche und Gottesdienst fanden und dort mit ihren nie gehörten klanglichen Dimensionen den Gläubigen die Ohren öffneten.

Auch die Imagination nährt sich aus der Realität, selbst dann, wenn es um

[25] Mein herzlicher Dank gilt dem Mittelaltergambisten Randall Cook, dem Instrumentenbauer Richard Earle sowie den Musikologen Thomas Drescher und David Fallows, die das „Engelskonzert" ausführlich unter aufführungpraktischen Aspekten mit mir diskutiert haben.

[26] Dabei handelt es sich um die Spange, die den Mantel der Madonna zusammenhält und die Perlen des Rosenkranzes, den das Kind der Mutter entgegenhält.

die Veranschaulichung des Numinosen geht. Wenn also ein Maler kurz nach 1500 im Rahmen eines den „Neuen Bund“ darstellenden Gemäldes ein Symbol für numinose Himmelsmusik finden sollte, dann mag sich seine Phantasie an dem entzündet haben, was das musikalische Faszinosum seiner Zeit war: die neuen Musikinstrumente und das gleichberechtigte Zusammenklingen von menschlicher und instrumentaler Stimme als in der lebendigen Gegenwart erklingendes Symbol des Zusammenstimmens von Himmels- und Erdenmusik im Sinne des „concentus concorditer dissonans“.

Zum Schluss bleibt mir die schöne Aufgabe, Dank zu sagen: der Maja Sacher-Stiftung, deren großzügige Zuwendung uns ein Mal mehr ermöglicht hat, die ebenso wichtige wie schöne Tradition unserer Schola-Symposien weiterführen zu können; unserem Wissenschaftlichem Beirat, der helfend und unterstützend die Planung und Entstehung auch dieses Bandes begleitet hat; den Autoren, die durch ihre vielfältigen Beiträge diesen Band erst ermöglicht haben; unserem langjährigen Verleger, Herrn Bernhard Päuler; den Kolleginnen und Kollegen von der Forschungsabteilung, die die Entstehung des Buches mit Rat und Tat – zum Beispiel mit enorm zeitraubenden Übersetzungsarbeiten – begleitet haben; und unserer Forschungssekretärin Claudia Schärli, die – wie stets – unermüdlich die notwendigen Kommunikationsfäden zwischen den vielen Menschen geknüpft hat, die zum Gelingen dieses 29. Jahrbuches beigetragen haben.

Basel, im Oktober 2006 Dagmar Hoffmann-Axthelm

INSTRUMENTAL MUSIC C. 1500: PLAYERS, MAKERS, AND MUSICAL CONTEXTS

by Keith Polk

Varied sources hint that new forces were at work in instrumental music in the early sixteenth century. Certainly by about 1520 conditions were very much different than they had been in the late fifteenth century. Ensembles had expanded and new instruments such as the cornetto and viol were now well established. Performance practices had shifted from an emphasis on improvisation over a cantus firmus to realization of textures which were consistently imitative, which in turn brought with it dependence on written sources. Howard Brown has observed that from this time onward the notion of consorts, i. e. „standard groups of like instruments" became increasingly central.[1] While the general outlines of all this change have been clear, the details of the early stages have remained vague. It will be the purpose here to look at instrumental music at the turn of the century, to consider the new musical demands, and perhaps to come to a clearer understanding of the responses of performers and of instrument makers to the altered musical landscape

A backdrop for developments in instrumental music was provided by changes in musical styles in general. These too were evolving at a dramatically quick pace – a brief summary of which is in order. In secular music around 1470 the predominant texture was three part. As exemplified in a piece such as the well known *De tous biens plaine* of Hayne, the discant and tenor provided a core duet to which was added a contratenor. Imitation could occur, but it was not a regular feature. The total range (from the lowest note to the highest) of the piece, and most pieces like it, was slightly more than two octaves. At this time ensemble instrumentalists could evidently play such pieces, and they apparently continued to improvise in a similar texture; often in three parts, with a borrowed tune usually in the tenor, with an extemporized discant above and a contratenor below the cantus firmus. By about 1480 or so, the texture remained three part, but imitation became more consistent, especially between the discant and tenor. *La Martinella* of Johannes Martini provides an example of this approach. The total range expanded, but only modestly, perhaps to two octaves and a fifth.

Soon thereafter, by about 1490, perhaps following the lead of Isaac, imitation became more consistent, especially in pieces which appear to have an instrumental character, such as Isaac's *Helas* (and Josquin's *La Bernardina*, to cite another well-known example). The ranges called for remained roughly the same. At about this time (1490 or shortly after) four-part writing came to the fore, often imitative (this often in pairs) as exemplified in Obrecht's *Tsat een*

[1] Howard M. Brown, „Instruments", in: Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, eds, *Performance practice; music before 1600*, New York and London 1989, 169.

meskin, or the four-part version of Josquin's *Si j'ay perdu mon ami*. Perhaps surprising, the ranges demanded did not expand significantly, with many four part pieces within a range of two octaves and a fifth, although some did call for an additional step or two.

The increasing emphasis on imitation as well as the expansion to four parts created an entirely altered perspective for ensemble performers. Three-part improvisation over a cantus firmus was reasonably straightforward for a competent professional working within a familiar ensemble. Four parts, though, brought considerably more problems to bear in avoiding harmonic gaffes, even over a familiar tune – and improvising imitative textures, especially in four parts, was beyond the capacities of all but the most brilliant musicians. And such problems increased as expansion of textures continued, and five and six parts subsequently became a more consistent possibility in secular music – though this apparently did not become common until about 1510 or shortly after. With these additional parts the potential range widened yet again. Many pieces remained within about two octaves and a sixth, but composers could call on ranges of at least three octaves.

This sketch of developments of course simplifies circumstances which were much more nuanced for the performers of the time. They continued to improvise in three parts on many occasions – in dance halls, for example. Also, four parts remained the nucleus of the ensemble in most performances even if more voices could be added when demanded by more elaborate circumstances. Moreover, one important new texture in both three and four parts was one which emphasized the soprano (not the tenor) as the leading part, with which the bass then provided the core duet. Indeed, the bass itself assumed a new importance, often providing a pattern over which instrumentalists might develop elaborate improvisations. The most prominent developments, however, were that within a span of three or four decades textures augmented from three to as many as six parts; internal relationships changed, from a layered approach to consistent imitation, and total ranges expanded from slightly more than two octaves to a potential three octaves or more. Note that for instrumentalists and for instrument makers as well the key issue with this last was the demand for a deeper bass. Providing a smaller instrument was a relatively easy matter, but the need for larger instruments was a much more complex issue.

A. Responses in instrumental music: added parts

One development which affected all players was the addition of more voices to musical textures. In assessing the response to the presence of more parts, the most convenient ensembles for study are the professional wind ensemble. For these we have detailed records over the entire time span concerned and with a wide geographic sampling which allow a very ample survey. These show that about 1450 the core ensemble was usually three-part. Some ensembles were potentially larger, having four or even five performers available, but supporting evidence, such as iconography, suggests that in performance three parts sufficed.

By ca. 1470 the core group evidently increased to four. Some still remained at three, others could include five and more, but nonetheless, in performance the basic unit was usually considered to be one of four performers.[2]

The pace of change seemed to quicken, and within ten years or so many ensembles seemed to call on five players more consistently, with the expansion apparently in the lower register as it usually involved the addition of a second slide instrument. These developments appears to have taken place in quite varied locations, Bruges added a fifth player by 1479, as did Nuremberg and Siena at about the same time. Subsequently, again within ten years or so, some ensembles had six players available. The Venetian ensemble for which Giovanni Alvise arranged motets by Busnois and Obrecht in the mid-1490's, was six-part, as was the band at this time in Siena. The additional player was usually a fourth double reed player, though by this time the players were being called upon increasingly to play other instruments as well (more on this shortly). The addition of six parts would appear to have come a decade or so later in northern ensembles, although even there the groups probably added another player earlier when particular circumstances demanded.

Ensembles tended to remain at the levels of ca. 1500 for several decades. About 1530 some of the larger cities, especially in Italy, expanded even further, to as many as eight (accounts in Bologna and Siena are particular clear in showing this change). Flemish and German groups in the large cities seem to have remained at five or six, though additional performers were available to these by the device of „supernumeraries"; which involved a kind of contracted part-time players to be ready if they should be needed. The more basic ensemble everywhere, however, seemed to have remained four-part.[3] Perhaps the most noteworthy observation in all this is that instrumental ensembles had expanded to four by 1480, and to five and six parts before 1500 – oddly, instrumental performers appear to have these more ample textures available before they were called for by the extant written musical repertory.

B. Responses in instrumental music: the Instruments

The rapid pace of change manifested itself with the arrival of new instruments and with new configurations of those previously in use. This affected

[2] For a summary of the situation in Germany between 1450 and 1470 see Keith Polk, *German instrumental music of the late middle ages*, Cambridge 1992, 97–101 and 108–116; concerning the Low Countries see Keith Polk, „Susato and instrumental music in Flanders in the 16th century", in: Keith Polk, ed. *Tielman Susato and the music of his time*, Hillsdale, New York 2005, 63–102.

[3] Concerning ensembles in Italy, for Siena see Frank A. D'Accone, *The civic muse, music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago & London 1997, 530–564, concerning Bologna, Osvaldo Gambassi, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna*, Florence 1989, 122–130, on Venice see Rodolfo Baroncini, „Zorzi Trombetta and the band of *Piffari* and trombones of the *Serenissima*: New documentary evidence", *Historic Brass Society Journal 14* (2002) 59–82. For information on Germany and the Low Countries, see the sources cited in the previous note.

music making of all kinds, of amateurs and professionals, though again the changes can be followed in greatest detail with the developments within professional ensembles. A framework for study of this matter has been provided by previous scholarship, especially by Howard Mayer Brown, who emphasized the importance of the consort in the sixteenth century (i. e. homogeneous ensembles of such instruments as viols, recorders or crumhorns). Brown, however, put his focus on establishing the presence of the general principle, and he was not particularly concerned to lay down a close chronology, especially concerning the early sixteenth century. The object here will be to come up with a clearer sequence of events around during the key period of between about 1490 and 1520.

Prior to about 1480 the choices of instruments within ensembles was rather narrow and well defined. With wind players, almost every reference (and these exist in great quantities in such documents as pay records and literary descriptions) is to shawms or sackbuts. For chamber ensembles the dominant instruments were fiddles and lutes, occasionally accompanied by a keyboard instrument. Moreover, the late medieval tradition continued with strict division of these two general classes of ensembles into either „loud" (the wind ensemble) or „soft" (the chamber groups). The system was not rigid, a very few documents, for example, indicate that wind players might on rare occasion play recorders. Also, a number of soft instruments such as harps, psalteries, or rebecs, were optional choices for chamber players. Still, from about 1450 to 1480, shawms and sackbuts on the on hand, and lutes, fiddles, and keyboard on the other, were evidently the primary choices.[4] Consideration of a selection of instruments can show how emphatically this changed in the last decades of the fifteenth century.

Recorders

From their rare appearance in contemporary documents, one might assume that the recorder lurked on the fringes of instrumental practice before about 1480. As shown in table one only a handful of documents appear to refer to the instrument before that date. The recorder, though, was probably at least somewhat more called upon then, as the common term for it was „pipe" (*Pfeif[f]e* in German, *pijp* in Flemish), i. e. the term for wind instrument in general. *Pfeif[f]en* in German, to take that example, most often referred to shawms, but at least a few of such references were to recorders. One further point that is important about the early references to the recorder which are more specific is that these documents reveal that from early in the fifteenth century the instrument seems to have been often used in homogeneous consorts – with four being an adequate number for such groups.

[4] The classic study on „loud" and „soft" remains Edmund Bowles, „Haut and Bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages", *MD* 8 (1954)115–140. For updated information see Polk, *German instrumental music*, 13–86.

Table 1: Recorder consorts and records of professional wind players playing recorders

1408	Brescia [Malatesta court]; payment for „4 flauti novi" [Atlas, 1988, 53]
1410	Aragon court,„tres flautes, dues grosses e una negra petita" [Gómez Muntané, 1986, 53]
1426	Burgundy/Ferrara; purchase of (among other instruments), „quatre fleutes" [Marix, 1939, 105]
1443	Burgundian court; purchase of „4 flutes d'ivoire" [Marix, 1939, 106]
1454	Lille; Feast of the Pheasant „quatre menestreux de fleutres" performed [Marix, 1939, 40]
1480/81	Bruges; purchase of a set of recorders („eenen coker met fleuten") for the city ensemble [Gilliodts, 1912, 50]
1484	Verona; city musicians claimed to be capable of performances on shawms, trombones, recorders and other instruments [Prizer *Power and pleasure*, chapter IV]
1492/93	Ghent; Jan and Willekin van Welsenes apprenticed to Joose Zoetinc (a civic musician in Ghent) to learn to play „shawms, recorders and other instruments" („de conste van sclameinine, fleutine ende andersins") [Polk, 1975, 18]
1498	Mantua; a student of Maestro Piero trombone (of Ferrara) hired who played trombone, cornetto and recorder [Prizer, *Power and Pleasure*, chapter IV]
1501	Mantua; ensemble of recorder players sent from Mantuan court to Verona [Prizer, *Power and Pleasure*, chapter IV]
1502	Mechelen; purchase of a case of recorders („eenen coker floyten gecocht") [SA, SR, 183] NB: in 1508/09; SR, fol. 205 verso payment for „6 floyten der stede toebehoirenne"
1505	Venice/Mantua; Letter from Giovanni Alvise, describing a motet he had arranged for eight recorders [Prizer, *Power and Pleasure*, chapter IV]
1508	Nuremberg; purchase of „8 floten pfeyffen unsern statpfeiffer" [Nickel, 1971, 22]
1512	Nuremberg; payment for „8 flöten pfeyffen unsern statpfeiffern" [Nickel, 1971, 22]
1518	Manuta; a „beautiful consort of recorders" offered to court by Testagrossa [Prizer, *Power and pleasure*, chapter IV]
1523	Leipzig; purchase of „6 neue Flöten" [Wustmann, 1909, 36]
1526	Leipzig; purchase, „9 neuen Floten in einem Futter" from Nuremberg [Wustmann, 1909, 76]
1531	Oudenaard; purchase of set of recorders [Polk, 1975, 18]
1532	Antwerp; Alamire furnished the civic ensemble with a set of recorders; also, inventory included 28 „flutes", most of which would have been recorders [Polk, 1975, 18]
1536	Oudenaard: purchase of set of recorders [Polk, 1975, 18]

Whatever the situation was before 1480, after that date came a rapid expansion. Markedly more ensembles purchased recorders, as the entries in Table 1 show. Ensembles throughout the leading centers in Italy, Flanders and Germany purchases sets of instruments, and the new trend was obviously not restricted to any one region. Just as important, more instruments were considered necessary within an ensemble, as the numbers of recorders exceeded the number of players in the groups. Earlier this disparity was modest; Mechelen in 1506 had six recorders when the civic ensemble there numbered four, Nuremberg shortly thereafter had eight instruments when the band included five players. But within a few years the figures became remarkable. By 1532 Antwerp had provided over twenty recorders for its five-man ensemble (which incidentally included Tielman Susato and Hans Nagel). All this may verify that recorder players of that time faced the same difficulties of modern performers – for all its virtues, the instrument can be exasperatingly difficult to play in tune. And here we have evidence of an interaction between players and instrument makers. As the musical textures became more complex, simply providing one instrument per musician was not adequate. The solution arrived at that time was two-fold. First, the instruments were made and acquired in matched sets (i. e. if six instruments were felt to be needed, one did not simply purchase two instruments to add to an existing set of four, one bought six matching instruments). Second, and probably resulting from the new demands resulting from the increased complications of the interactions of the musical parts (especially in the inner voices, as described above), the players were provided with extra instruments evidently so that they might choose the most adequate instrument to match a particular part. Only for the recorder were these multiple options felt to be necessary. Shawms and sackbuts, for example, were owned (or purchased) in much smaller numbers – with these essentially one instrument for each player sufficed for most needs.

Perhaps the most salient point to be made is that the recorder was consistently a consort instrument, and this was the case well before 1500.

Viols

Until the end of the fifteenth century fiddles and rebecs were the dominant bowed stringed instruments. While these were often used in duos and trios they evidently were more often called upon in ensembles of mixed colors – a duo of lute and fiddle, for example, was a favored combination. The notion of a grouping of four like bowed instruments did not, evidently, match the taste of the time. This changed with the sudden appearance of the viol around 1490. Whatever the origins of the instrument, the concept of the viol consort made up of four and more instruments, as Ian Woodfield has shown, first manifested itself in Italy, with the courts of Ferrara and Mantua being most active in exploiting the instrument.

Table 2: Viols

1493	near Milan; Spanish players played „viols almost as large as myself" [Woodfield, 1984, 81]
1495/99/1502	Mantua; Isabella d'Este purchase/use of 3/4/5 viols [Prizer, 1974, 22–24]
1496	Augsburg; „Hertzog Philips Geygern und Singern*; a4, probably 2+2 [Polk, 1989, 540]
1497	Mantua; order of lute to be „two steps higher than the viola you made, which is a little low for our voice" [Holman, 1993,15]
1497	at Ferrara; a third della Viola, a 4th added, 1499 [Holman, 1993, 16]
1499	Mantua; request for five „viole da archo"; also Isabella ordered a „viola grande ... [made] the same size of the larger ones"; also ordered viols „in all the possible sizes in the world" [Woodfield, 1984, 93]
1501	Cologne; 3 „gigern", players of the Bishop of Cologne [Polk, 1989, 540]
1502	Leipzig; 4 performers; „gefiedelt hatte" [Polk, 1989, 541]
1502	Ferrara; at marriage of Lucrezia Borgia, performance by six „viole" [Woodfield, 1984, 82]
1505	Sanudo; report, in Rome, „two large viols" noting „sweetness of sound" [Woodfield, ibid]
1506	[Spain]; Court of Philip the Fair; „quatro violines" [Polk, 1989, 541]
1508	Augsburg; „konigs von Bolland geyger" [a4;] [Polk, 1989, 541]
1511	Ferrara; repair of „viole e violini"; consort of „sei ... Viole da gamba" [Holman, 1993,18]
1512	Mechelen; at court of Margarete of Austria, „A maistre Henry Bredemers ... pour avoir fait mectre à point, gardé et entretenur les grandes violes, pour le ... passetemps ... de madite dame ..." [VanderStraeten, 1885,202]
1513	Florence; soprano voices sang to four „violoni" [Cummings, 1992, 105]
1515	Augsburg; 3 „geigern" of Maximilian I [Polk, 1989, 541]
1516	Augsburg; 4 „geigern" of Maximilian I (and the same in 1517 and 1518) [Polk, 1989, 541]
1520	Ferrara/Rome: Cardinal Ippolito d'Este, instruments included „7 viole da archoe nove ... 1 viola grande da archo, 1 violone grande da archo" [Woodfield, 1984, 92]
1523	Ferrara: letter specifies „viole, il numero delle quali vole esser di sei ..." [Kämper, 1970, 82]

The taste for the instrument among the aristocracy quickly spread, and various members of the Habsburgs favored the instrument. Philip the Fair supported four „violas" (almost certainly viols), his sister Margaret had at least one large viol available, and their father, Maximilian I, supported a quartet of professional players of the viol by about 1500. The figures in Table 2 speak for

themselves, but three points are especially important. First, the viol was an instrument for both the amateur and the professional, and second, the notion of a consort with as many as six instruments, was well established before 1500. Finally, from the early sixteenth century a large viol or two could be used to support the bass in mixed ensembles.[5] And, in fact, a feature of the viol that set it apart from earlier stringed instruments was the appearance of the large instrument capable of a truly satisfactory bass. As with the recorder, again an interaction between instrument makers and performers with their needs took place, and from contemporary illustrations we can see that a variety of solutions were attempted. One response was an instrument, evidently of an Italian/Spanish type, with sloping shoulders and rounded corners. Another configuration, more favored north of the Alps, was distinguished by sharply pointed corners. Ultimately the Italian shape dominated, though, oddly, many of the makers in Italy were German speaking. In sum, the development with the viol before about 1490 is still murky, but it is clear that by the 1490's the instrument became firmly established, and consorts of four and more were on the scene before 1500.

The Cornetto

In 1484 the members of the civic ensemble in Verona submitted a petition to the town authorities with an appeal for an improvement in their financial situation. In support of this they listed the instruments on which they could provide whatever music the city might need. These included the shawm, sackbut, trumpet, bagpipe, and recorder, but, significantly, they made no mention of the cornetto. This reflected a situation which was to change very quickly, as by the mid-1490's the cornetto was to become an increasingly important instrument in the wind player's arsenal, as is reflected in the figures in Table 3.

Table 3: Cornetto/Zinck

1474	Basel; mention of „zinck" in accounts [also in 1513] [Ernst, 1945, 207]
1485	Augsburg; „zinken plaser von Württemberg" [SA, BB, folio 14]
1487	Nuremberg: „zwayen zinckenplasern" of Brandenburg & Mecklenburg [BSA, Rep. 54/181, folio 219 verso]
1493	Augsburg; wedding of an Augsburg „zinckenblaser"[Salmen, 2001,179]
1495/96	Basel; „des romischen konigs zinken bloser" [Ernst, 1945, 222]
1496	A German player of „cornu" played at high mass with singers of St. Goedele [Haggh, 1988, 202]

[5] This point emerges particularly in Howard Brown's discussion of the Florentine Intermedii; see his *Sixteenth-century instrumentation: the music of the Florentine intermedii*, Rome1973 (=Musicological Studies and Documents 30).

1496	Leipzig; „Zinkenbläser" of the Margrafen von Brandenburg [Wustmann, 1909, 28]
1496	Württemberg; 2 „zincks" among court instrumentalists [Sittard, 1890–91, I, 3]
1498	[Innsbruck/Vienna]; „Hannsl Zincken plaser des pfallunczgrafen" [Wesseley,1956, 129]
1500	Innsbruck/Augsburg; „Augustin schubinnger zinngkennplaser" [Wesseley, 1956, 116]
1501	Mechelen; Meester „Augustin ... speeld ter hoo[g]missen" [Polk, 1990, 501]; also Stuttgart; „Hans Studlin, zinck" (NB trombonist with Maximilian I) [Ruhnke, 1963, 238] Also, Nuremberg, civic ensemble a5, with one „zincken"; BSA, Rep/181, 293, folio 296, with same payment yearly to 1512.
1502	Toledo; „Augustine Schubiner, zinck" at Mass [Polk, 1990. 501]
1503	Brussels; Lausanne, Heidelberg; „Augustine" played „zinck" at Mass [Polk, ibid]
1505	Brussels; „un jouer de cornet du roi des Romains" (Augustine) [Polk, ibid] Venice/Mantua; Alvise letter; „1 pezzo and 2 mottett[i]" for 4 tromboni, 2 cornetti [Prizer, 1981, 161]
1510	Heidelberg, at court, a „Zinckenplaser ufgenommen" [Pietzsch, 1963,730]
1512	Trier; Zincks and trombones with singers of Maximilian I [Pirro, 1940, 140]
1519	Bergen op Zoom; „Roelande de pipere ..metter sincken [metten sangers]" [Polk 1975, 21]
1521	Basel; 2 „zingken bloser von Zurich" [Ernst, 1945, 235]

And from the beginnings in about 1490 the cornetto had two distinctive uses. One was in combination with voices, and particularly in performances of sacred music. As shown in the table, a prominent cornettist was Augustine Schubinger, who performed with the singers of Philip the Fair on numerous occasions during Philip's travels around Europe (see the entries for 1501, 1502 and 1503). Up to about 1490 we see no sign at all of wind players working together with singers in performances within the liturgy, but this obviously changed very quickly, as by 1500 these became something of a standard demand. Among the famous illustrations of the Triumphs of Maximilian, illustrating the musical situation of c. 1510, is one which shows the singers of the Emperor accompanied by cornetto and trombone (the player of the cornetto was, in fact, Augustine Schubinger).[6]

The cornetto of ca. 1500 could well be another example of the cooperation between performers and instrument makers in the face of new demands – in

[6] The woodcut is often reproduced, a convenient source is Louise Cuyler, *The emperor Maximilian I and music*, London 1973, 54.

the case the need for an instrument which could work effectively with voices. For this purpose existing woodwind instruments were imperfect; the timbre of the shawm potentially too penetrating, that of the recorder not having the capacity for projecting through voices. Sadly no information can be mustered concerning this; no documents appear to have survived detailing purchase of cornetti in this time span, nor have any instruments from this period survived.

The other use for the cornetto was as a discant voice in wind bands. This in turn could take place in various ways. One was as a replacement for one or both of the soprano shawms in a more or less standard wind band. This seems to have been viewed as successful in even the most raucous of sound contexts, as contemporary illustration show cornetti being used both to accompany dancing and in outdoor processions. Another use was as a discant voice, or voices, above an ensemble of sackbuts. This option was possible certainly by 1505, as indicated in one of the arrangements made by Giovanni Alvise for the Venetian wind band in that year (see Table 3), but was also probably available a decade or so earlier.

As a practical matter musicians did not draw on the cornetto in whole consorts, rather, they preferred one or two of them in combination with other ensembles timbres. In any case the instrument increased rapidly in popularity after 1480, and it too was well established in contemporary practice before 1500.

The Sackbut

As indicated above, by about 1480 the wind ensembles were often five-part, with the lower parts being played by two sackbuts. By this time the instrument makers had developed the double slide – and the instrument reached the form which it has retained into the present time. Up to about this time the players of the slide instruments (called trombones in Italy, and the term will therefore be used interchangeably with sackbut below) were often considered rather as elite specialists, as reflected in that in some ensembles there pay rate was higher.[7]

By the mid-1490's the situation of the trombone changed. While trombones could continue to appear with shawms, they often also appeared in a configuration of one or two cornetts with three or four sackbuts. Or, on occasion, though this tended to be clearer only a bit later in the sixteenth century, if the musical context were appropriate an ensemble could be made up exclusively of sackbuts. The was probably if the ranges were low enough, for evidently the use of the trombone in the discant register never found any widespread favor. In fact we might more accurately view the mixture of one or two cornetts with sackbuts as a kind of whole consort, with cornetts substituting for the smaller-size slide instrument.

[7] Polk, *German instrumental music*, 68–70.

As with the cornett, another important change for the trombonists was that they were now expected to perform on occasion with singers rather than in purely instrumental ensembles. Hans Neuschel of Nuremberg was credited in about 1500 with changes made in the construction of trombones – these may well have been associated with alterations in the shape of the bell which would result in a softening of the tone quality to make the instrument more effective when combined with choirs.[8]

Missing Instruments

Even in this very brief survey, mention must be made of instruments which either did not exist, or which have left little or no evidence of their presence. As the professional wind ensemble was required to expand into the lower register it immediately would have faced demands for larger instruments – but solutions for this demand were not quickly found. One possible solution concerning the double-reed contingent could have been a bass shawm. But this instrument was so long as to be impossibly cumbersome – interfering with one of the major virtues of the wind ensemble, which was its versatility and ability, for example, to play while walking in processions. The concept of doubling the tube on itself, as in the modern bassoon, was evidently not developed until after about 1520. Another possibility was a deeper trombone, but again, any potential lengthening faced a restriction – in this case the limitation of the possible arm extension of the average performer. In any case, no true bass trombone was available, evidently until well into the sixteenth century. Moreover, the cornetts, of course, were never used below the discant and alto registers.

Instrument Makers

Concerning the period from about 1550 we are able to assemble a sufficient base of information from which we can dig out some idea of the accomplishments of contemporary instrument makers. A precious few instruments survive, and we have some background information on the makers themselves. For the period concerned here (ca. 1480–1520), however, the prospects of our ever assembling much information are bleak, especially in that no instruments survive. We do know the names of a few makers. We know, concerning viol makers in Italy, that as early as 1520 some of these were of German origin – though this may not tell us much in terms of what it might have meant concerning the instruments themselves.

We do have some fascinating background information concerning makers of wind instruments. The Rauch family, which produced shawms for Augsburg as early as the 1470's were evidently from the very tine town of Schrattenbach. The Schnitzers, renowned in the later sixteenth century as makers of a variety of instruments, began as a clan of wind players in several cities in

[8] Polk, *German instrumental music*, 71.

Bavaria, including Munich, Nuremberg and Nördlingen.[9] We do have a few scraps of information on makers of brass instruments. We know that Nuremberg was a renowned center for the manufacture of trumpets and trombones by the end of the fifteenth century, and the leading figure there was Hans Neuschel. When it comes to details, however, we come up woefully short. One further observation that I can offer is that in this early generation, many, if not almost all of the makers – especially those of wind instruments, were also players, or were from families which included players within their ranks. Moreover, it is now clear that the period between about 1480 and 1510 was a crucial period in the development of musical instruments; one goal of our efforts should be to try to come up with more specific information on the makers during these decades.

Summary

When I proposed a topic for this paper, I had anticipated that I would show a series of developments beginning about 1490, and which evidence would show would culminate around 1520 with the „consort principle" fully established. According to this assumption, the new approaches were stimulated by changes in musical styles and textures. I am now convinced that this was not the situation at all. The crucial period of change was not ca. 1520 but ca. 1490. All the important consorts, the recorders, the viols, the new cornetto/sackbut combination, all of them were in place in ensembles of up to six members by 1500 at the latest. Moreover, it is not possible to assert that theses developments were engendered by changes in musical styles and textures; in fact, at a minimum the musical changes represented an interaction. Composers were hearing, and reacting to the new instrumental sounds that were available. Instrumentalists and instrument makers were not simply reacting. In the developments taking place they themselves played an important role.

[9] A „Claussen Rauchen von Schraittenbach" was paid by the civic authorities in Augsburg in 1473 for three shawms („3 pfeiffen"); Augsburg, SA, BB,1473, folio 35. Concerning the family of Schnitzers as players see Polk, *German instrumental music*, 79 and 113.

Bibliography: Full entries for abbreviations in Tables 1–3

Allan Atlas, „Pandolfo III Malatesta mecenate musicale: musica e musicisti presso una signoria del primo quattrocento", *RIM* 23 (1988) 38–92.

Anthony M. Cummings, *The politicized muse: music for Medici festivals, 1512–1537*, Princeton 1992.

Fritz Ernst, „Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter (bis 1550)", *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 44 (1945) 79–237.

Louis Gilliodts-van Severen, *Les ménestrels de Bruges*, Bruges 1912.

Maria Carmen Gómez Muntané, „El manuscrito M 971 de la Biblioteca de Catalunya (Misa de Barcelona)", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* 10 (1982–84) [1986] 159–317.

Barbara Haggh, „Music, liturgy, and ceremony in Brussels, 1350–1500", Ph.D. dissertation, University of Illinois 1988.

Peter Holman, *Four and twenty fiddlers. The violin at the English court 1540–1690*, Oxford 1993.

Dietrich Kämper, *Studien zur Instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien*. Analecta Musicologica 10, Cologne and Vienna 1970.

Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Strasbourg, 1939; reprint, Geneva 1972

Ekkehart Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, Munich 1971.

Gerhard Pietzsch, „Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischer Hof zu Heidelberg bis 1622", *Akademie der Wissenschaft und Literatur, Abhandlung der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* 6, Wiesbaden 1963, 583–763.

André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*, Paris 1940.

Keith Polk, „Augustein Schubinger and the Zinck: innovation in performance practice", *Historic Brass Journal* 1 (1990) 83–92.

Keith Polk, „Ensemble Instrumental Music in Flanders – 1450–1550", *Journal of Band Research* 11 (1975) 12–27.

Keith Polk, „Vedel and Geige – Fiddle and Viol: German string traditions in the fifteenth century",

JAMS 42 (1989) 504–526.

William Prizer, „Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni de Mantova," *RIM* 16 (1981) 151–184.

William Prizer, „Marchetto Cara and the North Italian Frottola," Ph.D.

dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill 1974.

William Prizer, *Power and Pleasure, Music in the Culture of Renaissance Mantua, 1400–1540*, unpublished typescript.

Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963.

Walter Salmen, „Dance and Dance Music, c.1300–1530", in: Reinhard Strohm und Bonnie J. Blackburn, *The new Oxford history of music*, volume 3.1, *Music as concept and practice n the late Middle Ages*, Oxford 2001, 162–190.

Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*, Stuttgart 1890–91, reprint, Hildesheim 1970, 2 Bde.

Edmond Van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Bd 7, Brussels 1885.

Othmar Wessely, „Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des Maximilianischen Hofes", *Studien zur Musikwissenschaft* 23 (1956) 79–134.

Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge 1984.

Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs Bd. 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig and Berlin 1909.

Abbreviations:

BB = Baumeisterbücher [title of City Account Books in Augsburg].

BSA = Bayerisches Staatsarchiv [Nuremberg = references are to the City Account Books of Nuremberg, of which most are in the State archive, not the City Archive].

SA = Stadarchief (Flemish); Stadtarchiv (German); [City Archive].

SR = Stadsrekening [City Account Books].

DIE FRÜHE VIOLINE: FORM- UND BAUPRINZIPIEN
Zwei ikonographische Quellen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

von Rodolfo Baroncini

1.

Es ist bekannt, wie entscheidend die Jahre zwischen 1520 und 1540 für die Frühgeschichte der Violine waren. In der Tat sind es diese zwei Jahrzehnte, in denen die neuen Instrumente der Geigenfamilie aufkommen und sich mit wachsender Vitalität im musikalischen Leben der Epoche durchsetzen.[1] Wenn auch die dokumentarischen und ikonographischen Belege im wahrscheinlich ersten Jahrzehnt der Geschichte der Violine (oder zumindest eines Instrumentes, dem die Geige einen Großteil ihrer wesentlichen akustischen und morphologischen Aspekte verdankt) spärlich und fragmentarisch sind, so sind doch die Quellen, über die wir für das folgende Jahrzehnt (1530–1540) verfügen, zahlreicher und genauer.

Dieses Jahrzehnt kann auf der Basis eines ziemlich vielschichtigen und komplexen Quellenmaterials (Archivdokumente von unterschiedlicher Zahl und Herkunft, Traktate und ikonographische Belege) und unter unterschiedlichen Gesichtspunkten (der musikalischen Funktion, des ausgeführten Repertoires, der Morphologie und der Organologie) als ein Wendepunkt betrachtet werden. Darüber hinaus ist es eine Phase, in der die neu entstandenen Instrumente der Geigenfamilie einerseits zunehmend die Voraussetzungen für eine vielseitige Funktionalität herausbilden, die zu ihrer Akzeptanz und ihrer Verbreitung in den folgenden Jahrzehnten beitragen werden;[2] zum anderen zeigen die Instrumente aus dieser Zeit ein vom morphologischen Standpunkt aus schon weitgehend fortschrittliches Profil, das dem, was auf Grund vieler Eigenarten die definitive Form sein wird, die sich im Laufe der zweiten Hälfte des Jahrhunderts etabliert, schon recht nahe kommt.[3]

Der Bruch zwischen dem ersten (1520–1530) und dem zweiten Jahrzehnt (1530–1540) tritt besonders deutlich durch die dokumentarischen Belege zutage: wenn der lapidar gehaltene Zahlungsauftrag, der von der Generalschatzkammer

[1] Aus der reichhaltigen, aber nicht immer aktualisierten Bibliographie über die Frühgeschichte der Violine s. zumindest: David D. Boyden, *The history of violin playing from its origins to 1761 and his relationship to the violin and violin music*, London etc. 1965, „The formative period", 1–95; Peter Holman, *„Four and twenty fiddlers": the violin at the English court, 1540–1690*, London etc. 1993, 1–31; Rodolfo Baroncini, „Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: I ‚sonadori di violini' della Scuola Grande di San Rocco a Venezia", in: *Recercare* 6 (1994) 61–190.

[2] Siehe dazu Boyden, op. cit., 3, 49–54 und 59–61; Baroncini, op. cit., 61–71.

[3] Siehe dazu Rodolfo Baroncini, „Origini del violino e prassi strumentale in Padania: ‚sonadori di violini' bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540–1600)", in: *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento.* Atti del convegno internazionale (Salò 5–7 ottobre 1990), Brescia 1992, Bd. 1, *Sessione organologica*, hg. von Marco Bizzarini, Bernardo Falconi und Ugo Ravasio, 157–219, 183–196 imd 209–219.

von Savoyen am 17. Dezember 1523 an „le trompettes et vjollons de Verceil" ausging, den ersten verbindlichen Beleg für die Existenz des Violinkonsorts darstellt, so scheint dieser beim aktuellen Stand der Forschung auch der einzige zu sein, der auf das betreffende Jahrzehnt zu beziehen ist.[4]

Zwei wichtige Dokumente, beide aus dem Jahre 1530, zeigen dagegen deutlich, wie sehr sich die Situation im Laufe des nächsten Jahrzehnts verändert. Das erste, aus Brescia – einer Stadt, die reich an Belegen für das Aufkommen der Violine ist – stammende Dokument führt uns in einen recht anderen Kontext als den des oben erwähnten Turiner Hofes und auch als den der profanen Tanzfeste („festini danzanti"), die für lange Zeit als einziges Wirkungsfeld der neuen Instrumente galten.[5] Es handelt sich um die Nennung einer Gruppe von Geigern aus Anlass der ersten feierlich zelebrierten Messe in der neu errichteten Basilica delle Grazie. Über dieses Ereignis berichtet ausführlich der Chronist aus Brescia, Pandolfo Nassino:

> Adì desesette aprile 1530 circa hori 13 de ditto dì, qual giorno era lo giorno di Pasqua mazore fò ditto la prima messa alta al altar grando de ditta gesia [...], presente domino Antonio Stella et domino Jeronimo et Gabriel soy fratelli et messer Æmilio di Mey canzellero della magnifica cità de Bressa et pochi altri zintilhomino [...] et fò sonato li violini per certi foresteri, et fo uno frate bressano qual cantò ditta messa [...] et uno di Scrivi che cantò l'evangelio [...].[6]
>
> (Am 17. April 1530 um circa 13 Uhr des genannten Tages, dem Ostertag, wurde die erste Messe am Hochaltar der genannten Kirche gelesen [...]; anwesend waren Herr Antonio Stella und die Herren Jeronimo und Gabriel, seine Brüder, sowie Herr Aemilio di Mey, Kanzler der prächtigen Stadt Brescia und einige andere Edelleute [...], und es wurden die Violinen von gewissen Ausländern gespielt, und ein Mönch aus Brescia sang die genannte Messe [...], und einer der Scrivi sang das Evangelium [...]).

Nicht weniger reichhaltig und interessant ist das zweite, auf den 6. Dezember des Jahres 1530 zurückgehende Dokument, das, obwohl vom Hof von Urbino stammend, ebenfalls auf das musikalische Leben in Brescia Bezug nimmt und die entscheidende Rolle dieser Stadt für die Entwicklung der Violine

[4] Aufgefunden und publiziert von Stanislao Cordero di Pamparato, „Emanuele Filiberto di Savoia, protettore dei musici", *Rivista Musicale Italiana* 34 (1927) 229–247. Das Dokument wird diskutiert in Boyden, op. cit. 21–22 und erscheint als Bildtafel in Baroncini, „La pratica violinistica d'assieme nel '500: diffusione, funzioni e struttura", in: Renato Meucci (Hg.), *Un corpo alla ricerca dell'anima. Andrea Amati e la nascita del violino*, Bd. 2, *Saggi*, 114–147, 119, Fig. 1.

[5] Die Ansicht, die Funktion der Violine im 16. Jahrhundert habe sich lediglich auf die Tanzmusik beschränkt – eine Ansicht, die auf der einseitigen Interpretation der Abbildung der „violons" beruht, wie sie bei Philibert Jambe de Fer, *Epitome musicale*, Lyon 1556, 61–63, dargestellt sind – wurde zum ersten Mal in Gerald Hayes, *Musical instruments and their music, 1500–1750*, London 1928–30, Bd. 2 zum Ausdruck gebracht und später in Luigi Rovighi, Artikel „Violino" in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Bd. 4, Turin 1984, Paragraph 1, 721–723, übernommen.

[6] Pandolfo Nassino, *Cronaca*, Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Ms C. I. 15, c. 144, 17. April 1530.

bestätigt. In dieser Quelle, einem an den Herzogs Guidobaldo della Rovere gerichtetes Schreiben von Urbano Urbani (dem Vertreter des herzoglichen Hofes in Brescia), wird die baldige Ankunft einer Gruppe von Geigen aus Brescia in Urbino angekündigt:

> [...] Et li violini che seranno ad elezione del Trombetta per fare una musica perfetta, essendo lui come è singulare, tuttora si preparano per venirsene ben forniti de instrumenti a compita satisfazione di quella [Guidubaldo della Rovere, principe di Urbino].[7]
>
> ([...] Und die Violinspieler, die Trombetta auswählen wird, um eine perfekte Musik zu machen, da er einzigartig ist, bereiten sich darauf, vor, mit Instrumenten beliefert zu werden, mit denen sie gänzlich zufrieden sind [Guidobaldo della Rovere, Prinz von Urbino]).

Diese beiden Dokumenten bezeugen uns plastisch, wie präsent bereits in diesem frühen Stadium die neuen Instrumente der Violinenfamilie den Zeitzeugen waren, und dies in der typischen Charakteristik des homogenen Ensembles im weltlichen wie auch im geistlichen Bereich. Das spricht auch für eine hohe Wertschätzung gewisser Kreise für die ausübenden Musiker. Ja, man beachte, dass sich das Auftreten der „violini foresteri", der „fremden Geiger",[8] in der Basilica delle Grazie in Brescia in Gegenwart eines ausgewählten Publikums ereignete, zu dem u.a. lokale Adliger und der Kanzlers der Stadt zählten. Noch beredter scheint in diesem Zusammenhang das Dokument aus Urbino zu sein: vom einzigartigen Geschmack des Musikers „Trombetta" (ein Eigenname) ausgewählt unter den besten Instrumentalisten der Stadt, traut man diesen Spielern der „violini" offensichtlich nicht nur zu, der neu zu gründenden „cappella musicale" des Fürst Guidobaldo Glanz zu verleihen, sondern auch, dass sie in der Lage sind, „una musica perfetta" darzubieten; ein Ausdruck wie dieser könnte ganz einfach auf das Klangresultat eines mehrstimmig konzipierten Ensembles anspielen, um das es sich beim Geigenkonsort ja handelte, vielleicht aber auch auf die Art des aufgeführten Repertoires.

Auf einen feierlichen Anlass oder auf einen hohen Mäzen verweisen im übrigen auch alle folgenden Belege über die Tätigkeit des neuen Violinenkonsorts innerhalb dieses zweiten Jahrzehnts. Auf Violinen aus Brescia trifft man zum Beispiel auch im Dezember 1535, dieses Mal nach Rom gesandt aus Anlass einiger Festlichkeiten im Rahmen der Wahl von Paolo III. Farnese zum Papst.[9]

[7] Firenze, Archivio di Stato, Fondo Archivio di Urbino, Classe I, Divisione G, busta 217, Carteggio di Venezia, c. 190r. Schreiben von Urbano Urbani von Brescia an Guidubaldo della Rovere vom 6. Dezember 1530.

[8] Der Chronist Nassino kündigt diese Aufführung übrigens als eines der drei musikalischen Hauptereignisse zu diesem feierlichen Anlass an.

[9] Das Dokument wurde veröffentlicht in: Leon Dorez, *La cour du pape Paul III d'après les registres de la trésorerie secrète de Navarre*, Bd. 2, Paris 1932, 1. Januar 1536.

Es ist interessant festzuhalten, in welcher Form das neue Ensemble in den Besoldungslisten zur Inthronisation „Ihrer Heiligkeit" („Sua Santità") neben der vielleicht am meisten geschätzten Instrumentalformation der Zeit, den „piffari e tromboni" der Höfe von Mantua und Ferrara, erscheint:

> Sua santità di N. S. deve dare a dì primo genaro 1536 [...]
> Et alli piffari del Duca di Ferrara scudi 6
> Et più alli piffari del Duca di Mantua scudi 6
> Et più alli violini Bressani scudi 6

Aus dem Jahre 1538 ist ein weiterer Bericht des bereits erwähnten Nassino überliefert, in dem dieser von prunkvollen musikalischen Formationen anlässlich der Hochzeit eines hohen Vertreters des Adels von Brescia berichtet.[10] Gleichfalls auf 1538, aber bezogen auf ein noch feierlicheres und offizielleres Ereignis, ist die Erwähnung eines Mailänder Violinkonsorts datiert, das vom gerade genannten Paolo III. Farnese, der ja bereits drei Jahre zuvor die Gelegenheit gehabt hatte, in den Genuss einiger „violini bressani" zu kommen, für die Vergnügungen angeworben wurde, die er während der Friedensverhandlungen zwischen Karl V. und Franz I. in Nizza veranstaltete.[11]

Dieser kurzen dokumentarischen Übersicht muss hinzugefügt werden, was sich in diesen Jahren musikalisch im etwas weniger wahrgenommenen religiösen Umfeld venezianischer Auftraggeber tat. Genau ab 1530, einem offensichtlich wirklich entscheidenden Jahr in der Frühgeschichte der Violine, beschlossen die Scuole Grande – religiöse, karitativ wirkende Bruderschaften, die kraft ihrer stabilen Finanzen und ihres wachsenden Bedürfnisses nach Selbstdarstellung dem musikalischen Leben in Venedig bemerkenswerte Impulse gaben –, ihre alten Ensembles, bestehend aus Harfe, Rebec und Laute, durch einen moderneren und homogeneren, aus Violinen gebildeten Klangkörper zu ersetzen.[12] Die erste Scuola Grande, die ein derartiges Ensemble einstellte, war die von S. Maria della Misericordia (1530), direkt gefolgt von den Schulen von S. Rocco (1533) und S. Marco (1533) sowie von S. Giovanni Evangelista (1537) und S. Maria della Carità (1541).[13]

[10] „[...] haveva piferi mantuani et violini similmente forestieri". Pandolfo Nassino, *Cronaca, Brescia, Biblioteca Civica Queriniana*, Ms C. I. 15, c. 256, 1538.

[11] „Et più deve dare la sua santità a dì 28 maggio 1538, scudi diece d'oro pagati per mancia alli violini milanesi" (Vergnügungen, veranstaltet von Papst Paul III. aus Anlass der Friedensverhandlungen in Nizza zwischen Karl V. und Franz I.); Dorez, op. cit., 223: 28. Mai 1538.

[12] Zu den Scuole Grande und zu den venezianischen Auftraggebern im Bereich der geistlichen Musik im allgemeinen siehe Jonathan E. Glixon: „Music at the Venetian „scuole grandi", 1440–1550" in: Iain Fenlon (Hg.), *Music in medieval and early modern Europe: patronage, sources and text*, Cambridge 1981, 193–208; ders., *Honoring god and the city. Music at the Venetian confraternities (1260–1807)*, Oxford 2003; Baroncini, „Contributo ..."; Elena Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Florenz 1998.

[13] Baroncini, „Contributo ...", 78 und 93 (bes. 88).

Im Vergleich zu den angeführten dokumentarischen Zeugnissen, die zwar aufschlussreich sind, die aber viele Fragen offen lassen, liefern die Schriften der Scuole bezüglich Quantität, Qualität und Homogenität der Aussagen ein klareres Bild. Sie erlauben uns nicht nur eine kontinuierliche Dokumentation der Entwicklungen, die solche Ensembles in einem institutionalisierten Umfeld während mehr als einem halben Jahrhundert durchmachten, sondern auch Rückschlüsse auf die musikalische Praxis. So erfahren wir, dass der Beitrag der „violini" sowohl in der Kirche als auch bei Prozessionen aus reiner Instrumentalmusik bestand, einem eigenen, von der Musik der Chorsänger unabhängigen Repertoire.[14] Wir hören ferner, dass die innere Ordnung eines jeden Ensemble von „violini" festgelegten Regeln folgte, wie sie für die Verwirklichung einer bestimmten Art von Klangeffekt zweckdienlich war: Fast ausnahmslos musizierte eine Formation von sechs Spielern (Quintette sind selten und Quartette noch erheblich seltener), über deren innere Struktur (eine Gliederung in „violini" von unterschiedlicher Größe) in einer Reihe von wertvollen Dokumenten der Scuola Grande di San Marco sehr genaue Angaben gemacht sind.

Eine dieser Angaben bezieht sich auf den 10. Juli 1558 und betrifft die Einstellung eines neuen Ensembles von „sonadorj" durch die Scuola. Das Dokument aus der Feder eines besonders gewissenhaften Schreibers liefert neben dem üblichen Namensverzeichnis ein vollständiges Organigramm der verwendeten Instrumentengrößen:

> 1558 adì 10 lugio
> [...]
> Questj sono li sonadorj [di violini] elettj
> Per sopran s. Ant*onio* bombaxer de s. P*ie*ro
> Per falseto s. P*ie*ro barbier Polentin de s. Vinc*enz*o
> Per tenor s. P*ie*ro bombaxer q*uondam* s. Bernardo
> Per alto s. Franc*esc*o caleger de s. Jac*om*o
> Per basso s. Andrea murer q*uondam* s. Michiel da Ceneda
> Per basson s. Andrea dalle bianchie q*uondam* s. Zuanne Schaleta[15]

Die erste Eigenheit, die man diesen genauen Stimmlagen-Angaben entnehmen kann, betrifft das Klangspektrum des Ensembles, das in Übereinstimmung mit den ästhetischen Regeln der Instrumentierung des 16. Jahrhunderts ein starkes Ungleichgewicht zugunsten des tiefen Registers aufzeigt. Dieses attraktive Klangbild, das mit der gebräuchlichen Diminutionspraxis eines der grundlegenden Mittel zur instrumentalen Darstellung und Umformung vokaler Gattungen (Motetten, Madrigale, Chansons etc.) bildet, wird auch noch das Klangideal des folgenden Jahrhunderts beeinflussen, das nach unserer heutigen Klangästhetik immer noch deutlich „unausgeglichen" ist.

[14] Ebd., 104–109.
[15] I-Vas, Scuola Grande di San Marco, *Notatorio VI* (1552–62), reg. 21, c. 157.

Zwei weitere Dokumente aus dieser Sammlung – das eine wenig früher als das oben genannte (26.4.1558),[16] das andere vier Jahre später (27.4.1562)[17] verfasst, bestätigen zwar im Prinzip die dort gemachten Angaben, steuern jedoch einige Details von nicht geringer Tragweite bei. Zunächst handelt es sich bei den beiden Bässen des Dokumentes vom 10. Juli 1558 – wie sich bereits am Endbuchstaben „n" von „basson" ablesen lässt (einem Dialekt-Überbleibsel der auf die Mehrzahl verweisenden Schluss-Silbe „-ne") – nicht unbedingt um zwei Instrumente derselben Größe, sondern – wie es in den zwei neueren Dokumenten präzis verdeutlich wird – um „bassetto" und „bassone". Weiter bestätigt ein glückliches Versehen des Schreibers des Verzeichnisses von 1562, dass „sopran" nichts anderes ist als „violin" und verweist damit darauf, dass die anderen Angaben des Verzeichnisses auf die entsprechenden Größen der Instrumente der Geigenfamilie anspielen, wie gleich zu zeigen sein wird. Doch hier zunächst die beiden Schriften:

1558 adì 26 april
[...]
Sie sonadorj de lironj
S. Andrea dalla sbiancha bason
S. P*ie*ro bombasser tenor
S. Franc*esc*o caleger contra alto
S. Ant*oni*o bombaxer sopran
S. P*ie*ro barbier da Treviso falseto
S. Andrea murer baseto

1562 adì 27 april
[...]
Allj sonadorj da violinj
And*re*a dalla sbiancha bason
And*re*a murer basetto
P*ie*ro bombaxer tenor
Antt*oni*o [bombaxer] dal viollin
P*ie*ro de Zuane contralto
Agustin da K*ri*stofallo sopran

Die folgende vergleichende Tabelle, die die gesamte Sammlung von Dokumenten der Scuola di San Marco sowie Details aus denjenigen anderer Schulen enthält, verdeutlicht schließlich, dass, während die Gliederung der beiden Unterstimmen normalerweise das Mitwirken zweier Instrumente unterschiedlicher Größe vorsieht, die Unterteilung der beiden Oberstimmen in „falsetto" und „sopran" (also in gewöhnliche Geige und „violino piccolo") völlig willkürlich vonstatten geht.[18]

[16] I-Vas, Scuola Grande di San Marco, *Libro delle luminarie* (1553–1564), busta 73, c. 98.
[17] Ebd., c. 170
[18] Die Dokumente der Scuola di San Marco von 1557, 1561 und 1563 sind wie die vorangegangenen aus oben genanntem *Libro delle luminarie* (busta 73, cc. 81, 151 und 186) entnommen; die beiden Dokumente von 1541 und 1580 stammen dagegen aus dem *Notario* der Scuola della Carità (reg. 256, c. 146v.) und dem *Notario* der Scuola della Misericordia (reg. 167, c. 171).

Scuola Grande di San Marco	*Scuola Grande di San Marco*	*Scuola Grande di San Marco*	*Scuola Grande di San Marco*	*Scuola Grande di San Marco*
26.4.1558	10.7.1558	26.4.1561	27.4.1562	26.4.1563
falseto	falseto	sopran	sopran	sopran
sopran	sopran	sopran	viollin	sopran
contrallto	alto	contrallto	contrallto	
tenor	tenor	tenor	tenor	tenor
baseto	basso	basetto	basetto	basso
bason	basson	bason	bason	bason

Scuola Grande di Santa Maria della Carità	*Scuola Grande di San Marco*	*Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia*
19.4.1541	26.4.1557	26.3.1580
	falseto	violin
soprano		
contralto		
tenor		
bassetto		bassetto
basso		

Bei dem Versuch, genauere organologische Übereinstimmungen festzulegen, ist es hier notwendig, etwas über die terminologischen Besonderheiten zu sagen, die in diesen Dokumenten erscheinen. Die für die Renaissance typische Gepflogenheit, die unterschiedlichen Größen einer Instrumentenfamilie mittels der Nennung des Stimmregisters anzugeben, bringt in der Tat einige interpretatorische Probleme mit sich.

Keine besondere Schwierigkeit scheint die Bestimmung des Begriffes „sopran" darzustellen, der, wie wir gesehen haben, mit größter Wahrscheinlichkeit eine gewöhnliche Geige benennt. Wenig problematisch erscheint auch die Interpretation des Terminus „falsetto", eines Ausdrucks, der wohl auf das Vorkommen eines kleineren Formats als dem der gewöhnlichen Geige anspielt, wahrscheinlich auf ein „violino piccolo"[19] – ein Instrument mit dem charakteristischen geschwungenen „Wolkenumriss", das eine Quarte höher als die gewöhnliche Geige gestimmt ist und – wie man den zahlreichen ikonographischen Zeugnissen entnehmen kann – während der zweiten Hälfte des

[19] Obwohl dies momentan die plausibelste Hypothese ist, ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, dass sich der Ausdruck „falsetto" auf einen speziellen Gebrauch des gewöhnlichen „sopran" bezieht: also auf eine normale Violine in hoher Stimmung mit der Funktion der – wie man heute sagen würde – ersten Geige. Für eine weiter reichende Diskussion siehe jedoch Baroncini, „Contributo ...", 100–101.

16. Jahrhunderts weit verbreitet war.[20] Nicht sonderlich kompliziert ist auch die Übersetzung der Begriffe „tenor" und „alto". Diese, wie es übereinstimmend den zeitgenössischen Abhandlungen von Lanfranco bis Banchieri zu entnehmen ist, bezeichneten in der Regel denselben Instrumententyp,[21] und zwar ein von c″ ausgehendes Instrument, vergleichbar der modernen Bratsche, aber tendenziell massiver, das je nach vorgesehenem Umfang als Alt- oder Tenorinstrument fungierte.[22]

Große Schwierigkeiten macht jedoch die Deutung der Stimmbezeichnungen „bassetto" und „basson". Die durch die unterschiedlichen Bezeichnungen anzunehmende Anspielung auf die Existenz zweier Bässe unterschiedlichen Umfangs – der eine etwas beweglicher, der andere kräftiger und voluminöser – lässt zwei Hypothesen zu. Die erste geht von der Annahme aus, dass sich die Bezeichnung „bassetto" auf einen „basso da brazzo" von einem etwas kleineren Format als dem gewöhnlichen beziehen könnte, einen Umfang abdeckend, der zwischen dem des Alt-Tenor-Instrumentes und dem eigentlichen Bass liegt. Obwohl von den meisten Organologen unbeachtet, ist ein solches Instrument und seine Verbreitung während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht nur durch verschiedenen ikonographischen Quellen,[23] sondern auch durch die

[20] Der „violino piccolo" wird bei Michael Praetorius erwähnt („Klein diskant geig"), der uns von diesem eigentümlichen Instrument nicht nur die Stimmung überliefert (c‴ – g‴ – d⁗ – a⁗), sondern auch eine anschauliche Illustration bietet: *Syntagma Musicum*, Bd. 2, *De Organographia*, Wolfenbüttel, 1618–19, 26 und „Sciagraphia", Tafel XXI, Nr. 3. Die Existenz und Verbreitung dieses Instrumentes mit der besonderen geschwungenen Form werden in zahlreichen anderen ikonographischen Quellen belegt. Die bedeutendsten darunter sind *L'elemosina di San Rocco* (1595) von Annibale Carracci und *L'allegoria dell'udito* (1617) von Jan Breughel (vgl. Baroncini, „Origini del violino ...", 216–217, Tafeln 11 und 12). Aber von dieser schon recht klaren Quellenlage abgesehen ist der gewichtigste Beweis zum Gebrauch der kleineren und höher gestimmten Instrumente durch die nicht fertiggestellten Geigen im Dom zu Freiberg gegeben, die aus der Mode gerieten, als sich eine weiter entwickelte Technik des Lagenwechsels herausbildete. Aus der Werkstatt des deutschen Instrumentenbauers Paul Klemm stammend und um 1590 zu datieren, ist mit diesen Instrumenten ein fast vollständiges Konsort gegeben, bestehend aus zwei kleinen Bässen, einem Alt-Tenor-Instrument, einer gewöhnlichen Geige und eben aus einer *Klein diskant geig*; vgl. Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau: 15.–19. Jahrhundert; Kunst, Handwerk, Entwurf*, Leipzig 1986, Tafeln 43a, b, c; vgl. auch Eszter Fontana et alii, *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiberger Dom*, Triangel et alii 2004, 44f.

[21] Vgl. Giovanni Maria Lanfranco: *Scintille di musica* [...], Brescia 1533, 137–138; Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical*, Lyon 1556, 62 und Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, 55.

[22] Vgl. David D. Boyden, „The tenor violin: mith, mystery or misnomer?", in: Walter Gerstenberg, Jan La Rue und Wolfgang Rehm (Hg.), *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, Kassel 1963, 273–279.

[23] Interessante Zeugnisse in diesem Zusammenhang stammen von einem Gemälde Ludovico Fiumincellis, das sich im Museo Civico von Padua befindet („Madonna col Bambino e i santi protettori di Padova", Öl auf Leinwand, 1537) und von der berühmten Miniatur, die Albrecht V. von Bayern bei Hans Mielich in Auftrag gab und die um 1568 als Schmuck für einen Musikkodex mit den Bußpsalmen von Orlando di Lasso ausgeführt wurde. Für eine Diskussion der beiden Werke s. wiederum Baroncini, „Origini del violino ...", 184–186 und 214–215, Tafeln 4 und 7.

in Freiberg erhaltene Bassgeige – ein unvollendetes, aber sicher dem sächsischen Geigenbauer Paul Klemm zuzuschreibendes Werk mit einer Körpermensur von knapp 70 cm – belegt.[24] Weitere Nachweise gewinnt man wiederum aus den zeitgenössischen Traktaten, in denen neben den gewöhnlichen Stimmungen des Basses (B–F–c–g und C–G–d–a) andere, jeweils um eine Quinte höhere Stimmungen angegeben sind, was ohne die Existenz eines Instrumentes von kleinerem Format sinnlos wäre.[25] Entspricht nun der Begriff „bassetto" tatsächlich einem kleinformatigen Bass, dann ist es zulässig anzunehmen, dass der vergrößernde Ausdruck „basson(e)" auf nichts anderes Bezug nimmt als auf einen gewöhnlichen Bass.

Die zweite Hypothese geht dagegen von der Möglichkeit aus, dass der Begriff „basson*e*" nicht einen normalen „basso da brazzo" in B, sondern ein potenziell transponierendes Instrument benennt, genauer gesagt einen „contrabasso da gamba", ein Instrument, dessen Gebrauch seit den 50er Jahren gut dokumentiert ist und dessen Auftreten innerhalb eines Geigen-Ensembles durch die häufig angeführte „Momentaufnahme" bestätigt wird, die Hans Mielich von der Kapelle des Herzogs Albrecht V. von Bayern eingefangen hat.[26] Wenn dem so ist, wäre es nur umso zulässiger, den Begriff „bassetto" auf einen normalen „basso da brazzo" zu beziehen, da bei diesem das Diminutiv („bassetto") im Vergleich zu einem Instrument von bedeutend größerem Format hinreichend gerechtfertigt wäre.

Diese zweite Möglichkeit, die eine zusätzliche Erweiterung des ohnehin schon beachtlichen Ambitus des Ensembles mit sich bringen würde, findet etwas später eine Stütze in der Oper *Orfeo* von Claudio Monteverdi, wo in den Ritornellen tatsächlich „cinque viole da braccio" (zwei Geigen, zwei Bratschen, ein Bass) und ein „contrabasso" vorgesehen sind.

2.

Umwälzungen im Bereich der musikalischen Aufführungspraxis fanden auch auf dem Gebiet des Instrumentenbaus eine Entsprechung, was uns einmal mehr nach Brescia führt. Kürzlich aufgefundene Dokumente bezeugen, dass in dieser Stadt – die ja bereits in der traditionellen Geschichtsschreibung als ein führendes Zentrum der Instrumentenbaukunst für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts beschrieben wird – tatsächlich seit den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts einige auf den Bau von Streichinstrumenten spezialisierte Handwerker arbeiteten: ein nicht näher auszumachender „Maistro de le viole" soll dort seit 1495 gewirkt haben, wohingegen ein Dokument von 1521 die

[24] Vgl. Heyde, op. cit., 133, 136–137 und Tafel 43c; Fontana et alii, op. cit., 56, 57, 71.

[25] Ludovico Zacconi, *Prattica musica [...]*, Bd. 1, Venedig 1592, 4. Buch 4, Kapitel 56, 218, und Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 2, *De Organographia*, 26, geben neben der oben erwähnten Stimmung von B und C ausgehend eine Stimmung in F–c–g–d' an, während Banchini, *Conclusioni nel suono dell'organo*, 55, eine G–d–a–e' gestimmte Bassgeige darstellt.

[26] S. oben, Anm. 23.

Tätigkeit eines gewissen „Jacob Filippus violle factor“[27] bezeugt. Im selben Jahr sind die Werkstätten der bekannteren Instrumentenbauer Giovan Giacomo della Corna, der in einem Dokument von 1521 als „magister a leuttis“ erscheint, und Zanetto Micheli da Monte bezeugt, der – nach späterer Dokumentation – der erste unter ihnen gewesen zu sein scheint, der sich mit Erfolg in der Herstellung der Instrumente der Geigenfamilie versuchte.[28] Diese Annahme fußt auf der Tatsache, dass Zanetto bereits in einem Dokument von 1527 mit dem Titel „Joanettus da li violettis“ bezeichnet wird. Diese Formulierung gebraucht wenige Jahre später der Theoretiker Giovanni Maria Lanfranco, der zwar aus Parma stammte, aber in Brescia wohnhaft war, in seinen *Scintille di musica* (Brescia 1533), in denen sich vielleicht die erste Beschreibung der neu entstandenen Geigenfamilie befindet.[29] Zanetto hat sicher – wie es ein späteres Dokument aus dem Jahre 1537 bezeugt – auch Gamben hergestellt,[30] aber die Tatsache, dass er bereits 1527 mit dem Ausdruck „da li violettis“ bezeichnet wird, mag ein Hinweis darauf sein, dass er sich auf die Herstellung von „da braccio“-Instrumenten oder auch auf die von Lanfranco erwähnten „violette da braccio senza tasti“ spezialisiert hatte, was sich mit größter Wahrscheinlichkeit auf ältere Modelle von Geigen bezieht.

Die Liste der Geigen- und der sonstigen Streichinstrumentenbauer aus Brescia, die ab 1530 neben Zanetto arbeiteten – also viele Jahre bevor Gasparo da Salò nach Brescia kam – ist lang und zeugt von einer eine außergewöhnliche Produktivität:[31]

1527: Joanettus [de Monteclarius] de li violettis
1529: Joannes de Monteclarius magister a liribus
1529: Io Jacobus de la Corna, mercatorum liris
1534: Zovan Jacomo de la Corna, che fa lauti
1537: Zanetto Micheli, magister a violonis et violis
1542: Pietro e Boniforte Salini magistri a liriis
1549: Joannetto de Roma a lironis, et Peregrinus filius
1549: Daniel de Laude magister a violis
1551: Maestro Zanetto magistro a violis
1558: Guglielmo Frigiadis magistro a violinis
1558: Francesco Inverardi magistro a violinis
1559: Palanzino Palancini a violinis
1559: Peregrino Micheli magistro a violinis

[27] Vgl. Ugo Ravasio, „Dalla violetta al violino: il ruolo di Brescia“, in: Meucci, *Un corpo alla ricerca dell'anima* ..., Bd. 2, 88–113, sowie 104 und 106.

[28] Ebda., 104–106.

[29] Interessanterweise erwähnt Lanfranco am Ende seines Anhangs über die Organologie Zanetto – gemeinsam mit Io. Jacobo della Corna – als einen der führenden Bauer von Lyren, Gamben und Violinen in Brescia: Lanfranco, op. cit., 138 und 143.

[30] S. Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Folge 730, 5. Mai 1537. Das Dokument, das von beachtlichem musikwissenschaftlichem und organologischem Interesse ist, wird als Abbildung wiedergegeben in: *Un corpo alla ricerca dell'anima* ..., Bd. 2, 98.

[31] Die hier wiedergegebene Liste ist ein Auszug aus einer umfassenderen Dokumentation, wiedergegeben in: Ravasio, *Dalla violetta al violino* ..., 110.

1560: Zanetto Micheli e Battista Doneda magistri a violinis
1562: Battista Doneda qual fa di violini.

Es soll hier freilich nicht unerwähnt bleiben, dass, obgleich bei geringerer Produktivität, auch in Cremona die Dinge in Bewegung gerieten. Aus einem strittigen Dokument von 1526, einem Verzeichnis der wehrfähigen Männer der Stadt, geht hervor, dass in der (Wohn-)Werkstatt eines gewissen Giovanni Leonardo da Martinengo, eines Stoffhändlers, auch zwei seiner Gesellen („famej") wohnten, die die Instrumentenbaukunst ausübten: „Andrea et Jo*han* Antonio famej del s*uddetto* liuter 2".[32] Es lassen sich verführerische Hypothesen aufstellen, wer genau diese beiden waren: Andrea könnte schon der berühmte Andrea Amati sein, der allem Anschein nach um 1505 geboren worden ist. Er hätte also zu diesem Zeitpunkt seinen Beruf als Geigenbauer gerade aufgenommen.[33] In Giovanni Antonio dagegen, der bislang den Musikhistorikern und Organologen völlig unbekannt war, darf man mit einiger Wahrscheinlichkeit jenen „Maestro Giovanni cremonese dalli violini" (eine Bezeichnung, die deutlich auf einen Handwerker verweist, der sich auf die Herstellung von Streichinstrumenten spezialisiert hat) sehen, der 1547 dem Kardinal Ercole Gonzaga einige Dutzend „corde de viole" geliefert hat.[34]

3.

Angesichts dieser reichhaltigen Zusammenhänge, aus denen sich ergibt, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine neue Instrumentenfamilie die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt zu erregen begann, erscheint es als notwendig, das Augenmerk darauf zu lenken, wie die frühe Geige in dieser ersten fruchtbaren Phase ihrer Entwicklung denn nun eigentlich ausgesehen hat.

Diesem Problem stellte sich bereits David Boyden im ersten Teil seiner umfassenden *History of violin playing* von 1965, wo er, um zu einer Lösung zu kommen und in Ermangelung von geeigneten organologischen Belegen, auf die Analyse aller ihm greifbaren ikonographischen Zeugnisse von Streichinstrumenten aus dem frühen 16. Jahrhundert, die der Violine ähnelten, zurückgriff.[35] Im Zuge der ikonographisch-musikalischen Forschungen, die zur gleichen Zeit von Emanuel Winternitz unternommen wurden,[36] fokussierte Boyden seine Aufmerksamkeit auf zwei Gemälde von Gaudenzio Ferrari: „La Pala degli aranci", das sich in der Kirche San Cristoforo di Vercelli befindet und das

[32] Das Dokument wird wiedergegeben und diskutiert in: Carlo Chiesa, „Qualche notizia storica su Andrea Amati", in: *Un corpo alla ricerca dell'anima* ..., Bd. 1, 92–107, 102–104.
[33] Ebda. 106.
[34] Archivio storico diocesano di Mantova, sezione III.
[35] Boyden, *The History of violin playing* [...], 7–8.
[36] Emanual Winternitz: „The school of Gaudenzio Ferrari and the early history of the violin", in: Gustav Reese und Rose Brandel (Hg.), *The commonwealth of music: writings* [...] *in honor of Curt Sachs*, New York etc., 1965, 182–200; derselbe Artikel, jedoch mit mehr Abbildungen versehen, wurde unter dem Titel *Gaudenzio Ferrari. His school and the early history of the violin/Gaudenzio Ferrari. La sua scuola e la protostoria del Violino*, Torino 1967, neu herausgegeben.

monumentale Fresko in der Kuppel der Wallfahrtskirche von Saronno.[37] Auf diesen beiden Darstellungen, die von Gaudenzio Ferrari 1529 bzw. 1535 ausgeführt wurden, machte Boyden einige Streichinstrumente aus, die, obgleich von noch recht unentwickelter Form und nur mir drei Saiten versehen, doch alle wesentlichen Merkmale der Violine aufweisen. Durch die Beiträge von Winternitz und Boyden berühmt geworden, bildeten diese Instrumentendarstellungen zweifelsohne Meilensteine im schwierigen Unterfangen, die Physiognomie der Violine des frühen 16. Jahrhunderts auszumachen, und als solche haben sie sich in den Köpfen der Musik- und Instrumentenforscher fest eingenistet. Trotzdem wird aufgrund ihres offensichtlich archaischen Aussehens und mit den von der eigentlichen Geige noch weit entfernten Proportionen deutlich, dass sie mit den oben beschriebenen beachtlichen musikalischen und bautechnischen Entwicklungen nur schwer in Einklang zu bringen sind.

Tatsächlich erlauben jedoch einige kürzlich aufgefundene ikonographische Quellen, die zeitgleich mit den genannten Werken Gaudenzio Ferraris entstanden sind, befriedigendere Resultate, da sie aufzeigen, dass um 1530 die frühe Geige dem Aussehen nach der ausgereiften Violine, zu welcher sie sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelte, gar nicht so unähnlich war. Die Quellen, auf die ich mich beziehe, sind zwei Intarsien: eine im Chor der Benediktinerabtei von San Giovanni Evangelista in Parma und die andere in der Sakristei von S. Maria in Finalpia, einer weiteren Benediktinerabtei nahe Savona.

Die erste und bemerkenswertere Intarsie vom Chorgestühl der Abtei von Parma (s. Abb. 1) stellt zwar eine Violine mit nur drei Saiten dar, diese ist aber in ihrer Formgebung überraschend fortschrittlich. Um dieses wichtige Kunstwerk zu datieren, muss die wechselvolle Baugeschichte des Chores der Abtei S. Giovanni Evangelista rekapituliert werden.[38] Der Auftrag erging im November 1512 an Marcantonio Zucchi (1469–1531), „maestro de perspectiva e d'intaglio" und Architekt. Doch die Realisierung verzögerte sich, vielleicht aufgrund anderer Arbeiten, die Zucchi zur gleichen Zeit für den Chor der Kirche S. Quintino auszuführen hatte. Auf jeden Fall mussten die Arbeiten am Chor 1531 wegen des Todes von Zucchi unterbrochen werden, der bis zu diesem Zeitpunkt etwa zwei Drittel der Arbeit verwirklicht hatte. Nach einer einjährigen Pause beauftragten die Mönche am 7. August 1532 die Brüder Gianfranco und Pasquale Testa mit der Fertigstellung des Chores, der schließlich 1538 geweiht wurde.

[37] Zu den beiden Gemälden von Gaudenzio Ferrari vgl. auch die „schede iconografiche" im Anhang meines Artikels „Origini del violino ...", 209–213.

[38] Für eine Rekonstruktion der ganzen Baugeschichte s. Venturino Alce und Lucia Fornari Schianchi: „Coro intarsiato e intagliato" in: Bruno Adorni (Hg.), *L'Abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, Milano 1979, 162–172 und Anm. 6 sowie ebd. „Note ai regesti", 249, Anm. 133.

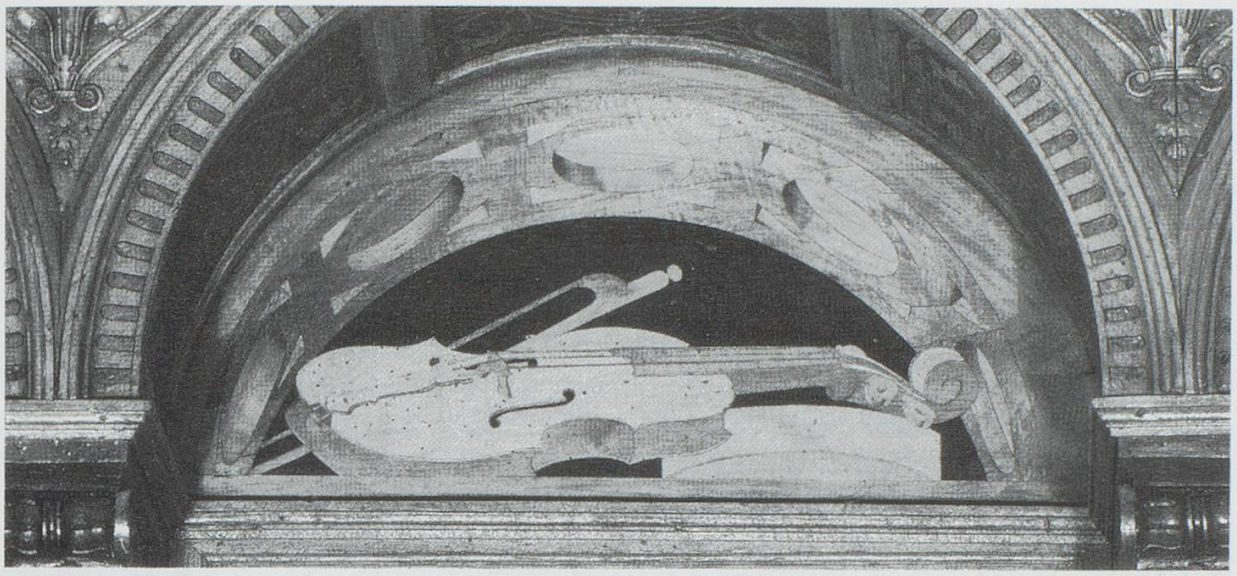


Abb. 1a: Marcantonio Succhi et alii: Chorgestühl-Intarsie in San Giovanni Evangelista in Parma (ca. 1535).[39]

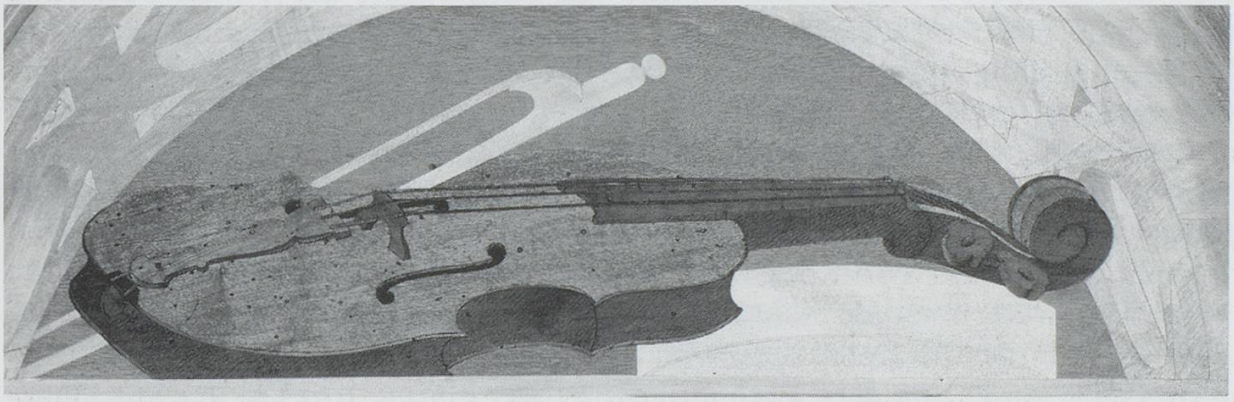


Abb. 1b: Dasselbe, Detail

Ein großartiges Werk aus Holz in zwei Halbkreisen ausgeführt – einem äußeren erhöhten und einem inneren -, zählt das Chorgestühl von S. Giovanni Battista 69 Sitze aus Nussbaumholz, von denen sich 41 im oberen Halbchor befinden und 28 im unteren.[40] Die Intarsienarbeiten sowohl in den Rückenlehnen der Sitze als auch in den Bogenfeldern darüber zeigen neben Gegenständen unterschiedlichster Art 19 Musikinstrumente und bieten damit eine anschauliche Darstellung des Instrumentariums, das im frühen 16. Jahrhundert in Gebrauch war: Sieben Lauten, eine Flöte, ein Pommer, eine Lira da braccio, eine Drehleier, zwei Trommeln, vier „traccole quaresimali" (Klanghölzer, die in der Fastenzeit die Glocken ersetzten), eine ausgereifte Violine (zum Großteil hinter einer Musikhandschrift verborgen, die wahrscheinlich von den Testa

[39] Nach: Renato Meucci (Hg.), *Un corpo alla ricerca dell'anima* [...], 47.

[40] Sechs Sitze wurden von den Testa 1538 hinzugefügt, um den Chor der neuen, erweiterten Apsis anzupassen, die von den Mönchen in den achtziger Jahren errichtet wurde.

hinzugefügt ist) und die bereits erwähnten Geige mit drei Saiten, die die Lünette des zehnten Stuhles der oberen linken Reihe schmückt.[41]

Die lange Zeitspanne, in der die Arbeiten ausgeführt wurden (von 1512 bis 1538, also fast 25 Jahre), macht es schwierig, mit Sicherheit das Jahr festzulegen, in dem die betreffende Lünette ausgeführt wurde. Es ist möglich, dass diese – wie ich bereits in einem anderen Beitrag vermutete – ein Werk der Testa ist; in diesem Fall könnte man sie zwischen 1533, dem Jahr, in dem das Bauprojekt eigentlich schon hätte abgeschlossen sein sollen, und 1537 datieren, aber es ist ebenso möglich, dass das Bild unserer Violine bereits in Zucchis Planung gehörte. In diesem Fall könnte man an eine Datierung zwischen 1520, dem Jahr, in dem sich der Holzschnitzer, befreit von den Arbeiten in S. Quintinio, möglicherweise an die Ausarbeitung machte, und 1531, seinem Todesjahr, denken.

Nehmen wir in Ermangelung von definitiven Belegen an, dass die Lünette zwischen 1525 und 1535 ausgeführt wurde, so ist es überraschend, dass das abgebildete Instrument einen Bruch zu den zeitgenössischen Modellen Gaudenzio Ferraris markiert. In ihrem Gesamtbild – in den Proportionen zwischen Korpus, Griffbrett und Kopfteil und besonders in der eleganten Gestaltung des Resonanzkörpers – scheint die Violine von Parma trotz der frühen Datierung schon überraschend weit entwickelt zu sein. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang nicht nur die ausgereift gestalteten Bügel, sondern auch die Proportionen zwischen oberen, mittleren und unteren Zargen, die tatsächlich denen der heutigen Violine ähneln. Auch Wirbelkasten und Schnecke scheinen, obgleich der Wirbelkasten nur einen leichten Schwung aufweist, dem der ausgereiften Violine zu entsprechen.

Doch zurück zur Form des Korpus: Dort sind besonders die Schall-Löcher bemerkenswert, und dies nicht nur wegen ihrer Gestaltung – elegant in f-Form, aber noch ohne die Kerbungen und all jene Feinheiten, die typisch für die reife Phase sind –, sondern auch aufgrund ihrer Platzierung auf der Resonanzdecke, eine Position, die grosso modo derjenigen der uns bekannten Violine entspricht. Noch interessanter ist die Anbringung des Steges, der nicht wie bei Gaudenzio Ferrari in der veralteten Art unterhalb der Schall-Löchern, sondern zwischen den „ff" und damit fast auf der gleichen Höhe fixiert ist, auf der man auch heute bei einem Streichinstrument einen Steg anbringen würde. Dieses Detail ist von nicht geringer Wichtigkeit, da es ein Indiz dafür sein könnte, dass das von Zucchi kopierte Instrument mit einem Stimmstock versehen war. Man muss daran erinnern, dass nur eine Platzierung dieser Art dem Bauer erlaubt, den Stimmstock problemlos unter dem rechten Fuß des Steges einzufügen.

Trotz der weit entwickelten Form scheinen der Violine von Parma aber auch archaische Elemente eigen zu sein. Von den drei Saiten – bekanntlich typisch für die frühe Violine – und von einigen unwesentlicheren ästhetischen

[41] Für eine Beschreibung der Gestalt des Chores und eine allgemeinen Analyse der Intarsien aus musikalischer Sicht s. Mario Giuseppe Genesi, „Tredici strumenti musicali e un ‚bicinium duobus vocibus' nel coro ligneo rinascimentale della Chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma", in: *Music in Art* 26 (2001) 75–92.

Eigenheiten, wie dem Fehlen der erhöhten Ränder und der noch einfachen Form von Schnecke und Schall-Löchern abgesehen, ist das auffallendste und wohl auch heikelste Element die besondere Form der Zargen. Diese sind im Gegensatz zu denen der reifen Geige und vieler anderer Streichinstrumente der Zeit konkav und eindeutig nach innen gekrümmt. Dieser Aspekt bildet einen typischen Zug der Lira da braccio, wie man unschwer zahlreichen Abbildungen entnehmen kann. Es handelt sich um eine nicht unwesentliche Eigenheit, die abgesehen vom rein Ästhetischen einen Bauprozess voraussetzt, der sich sowohl vom „klassischen" als auch von dem anderer, weniger ausgereifter Baustile der Zeit unterscheidet. Zargen in dieser Form konnten nicht um eine Form herum gebogen werden, wie dies beim Bau der klassischen Geige der Fall ist, sondern mussten aus dem vollen Holz herausgeschnitzt werden. Dieses Vorgehen ist typisch für eine Zeit, in der die Techniken, zwei Teile miteinander zu verbinden noch nicht sehr ausgereift waren, und es diente dazu, zwecks Verbesserung der Schallübertragung die Zarge in der Mitte möglichst dünn zu gestalten. Gleichzeitig formte man die Ränder massiver, was der stabileren Verbindung zwischen Zargen und Decke diente und auch dazu führte, dass der Zug der Saiten besser auf die Ränder der Resonanzdecke übertragen wurde. Diese Übernahme einer älteren, vom Lira da braccio-Bau bekannten Technik macht aus der Violine von Parma ein eigenartiges Konzentrat aus alt überlieferten und innovativen Elementen: so sehr sie vom Aspekt der Form her entwickelt zu sein scheint, so sehr ist sie bautechnisch noch der älteren Tradition verbunden.

Die Analyse der zweiten Intarsie aus der Abtei von Finalpia (Abb. 2) bestätigt weitgehend die genannten Beobachtungen. Von diesem bemerkenswerten Kunstwerk, das von Fra Antonio da Venezia (ca. 1480–1549) geschaffen wurde, einem Holzschnitzer aus einer olivetanischen Bruderschaft und Schüler des bekannteren Fra Giovanni da Verona, kennen wir glücklicherweise das Datum der Ausführung und den Namen des Auftraggebers.[42] Es ist Teil eines Ensembles von zehn Holzarbeiten, die die Rückenlehnen der Bestuhlung in der Sakristei schmücken und wurde – wie wir aus dem Tagebuch von Fra Angelo die Albenga wissen, der zu dieser Zeit Prior der Abtei war, – im Jahre 1534 im Auftrag von Paolo del Carretto fertiggestellt:

> In anno 1534 se he incominciato a far le spalere de la sacrestia de prospectiva. per mano de lo nostro fr. Antonio de Venetiijs dicto prevosto. et fr. Michele de Triviglio ut supra et Monsignor Chaors Domino domino Paulo de Carreto si ha dacto de Elemosina pro dicta opera scuti venticinque.[43]
>
> (Im Jahr 1534 wurde durch unseren fr. Antonio de Venetijs, genannt Probst, [...] mit der Anfertigung der Rückenlehnen der Prospektsakristei begonnen. Dem Herrn Paolo del Carretto wurden für das genannte Werk Almosen in der Höhe von 25 Scudi gegeben).

[42] Vgl. Guglielmo Salvi, „Di Fra Antonio da Venezia e de' suoi lavori in legno nella Badia di Finalpia", in: *Rivista storica benedettina* 5 (1910) 236–252.

[43] Ebd., 244.

Abb. 2: Fra' Antonio da Venezia, Intarsie in der Sakristei von S. Maria in Finalpia (1533–1534).[44]

Abb. 2b: Dasselbe, Detail

[44] Nach Renato Meucci, op. cit., 46.

Die Intarsie mit der Proto-Violine von Finalpia ist im übrigen nicht das einzige musikalische Objekt in diesem geschnitzten Ensemble – in einer anderen Intarsie sind eine fünfchörige Laute und zwei Trommeln dargestellt. Die Gestaltung der Violine ist deutlicher und komplexer als diejenige von Parma. Das Instrument ist auf einem Fensterbrett liegend dargestellt, wobei die halboffen gestalteten Fensterläden in perspektivisch raffinierter Form ausgeführt sind. Das Griffbrett scheint über das Fensterbrett herauszuragen, und der Schatten unterhalb des Instruments zeigt, dass man sich den Boden als gewölbt vorzustellen hat. Darüber befindet sich ein kleiner Käfig mit einem Vögelchen, wahrscheinlich einer Nachtigall. Dieses zusätzliche Motiv und andere Details mit offensichtlich symbolischer Bedeutung, zu denen auch eine gerissene Saite gehört, machen aus der Intarsie eine typische Metapher für die Musik in ihrer Vergänglichkeit.[45]

Auf den ersten Blick zeigt das Äußere des Instrumentes aus Finalpia starke Gemeinsamkeiten mit der frühen Violine von Parma. Ähnlich wie diese präsentiert es sich in bemerkenswert weit entwickelter Form: die abgerundeten Bügel, die Ausprägung der Ecken und vor allem das Verhältnis zwischen Ober- und Unterbügel entsprechen der ausgereiften Violine. Ebenfalls weit entwickelt scheint auch die Gestaltung von Wirbelkasten und Schnecke zu sein. Der Wirbelkasten ist durch eine Wölbung charakterisiert, die sogar noch klarer hervortritt als bei der Violine von Parma. Bei genauerer Betrachtung weist das Instrument aus Finalpia jedoch deutlich archaische Züge auf, die ihre Verwandtschaft mit der Lira da Braccio nicht verleugnen. Abgesehen davon, dass das Instrument gleichfalls konkave Zargen hat, ist es eindeutig mit fünf Saiten versehen, der Resonanzboden ist flach und die Schall-Löcher haben eine c-Form. Diese für die Lira da braccia typischen Elemente, die bekanntlich fünf Griff- und zwei Bordunsaiten hatte, scheinen die bereits von Boyden geäußerte Hypothese zu bekräftigen, dass die Violine direkt von diesem älteren und sehr geschätzten Instrument abstammt.[46]

Gehen wir von dieser Hypothese aus, dann würden die beiden Intarsien zwei unterschiedliche, in den Jahren zwischen 1510 und 1530 erfolgte Entwicklungsphasen darstellen, die die Violine über eine schrittweise Loslösung von der Lira da braccio zu ihrer ausgereiften Form führt. Während beim Instrument von Finalpia mit seinen fünf Saiten, fünf Wirbeln und den Schall-Löchern in c-Form die Verwandtschaft mit der Lira noch sehr deutlich hervortritt, lässt sich eine solche bei der Violine aus Parma nur im Hinblick auf wenige instrumentenbauliche Elemente feststellen. Es gibt keinen Zweifel, dass sich das Instrument von Parma, bei dem die Loslösung von der Lira da braccio in morphologischer und funktionaler Hinsicht abgeschlossen zu sein scheint, der Physiognomie der heutigen Violine annähert. Es liefert eine Vorstellung

[45] Vgl zu dieser Symbolik Reinhold Hammerstein, *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematik der Musik*, Tübingen etc. 1994.

[46] Boyden, *The history of violin playing*, 9–10.

dessen, was Lanfranco in seinen *Scintille* „violette da braccio senza tasti di tre corde“ nennt, und es veranschaulicht, wie die ersten Modelle ausgesehen haben könnten, die Zanetto Micheli da Montechiari und Giovan Giacomo della Corna in Brescia sowie die nicht näher identifizierbaren „Andrea et Joh*an* Antonio“ in Cremona im Laufe des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu bauen begannen.

Übersetzung: Angelika Moths

WHAT DID VIOLIN CONSORTS PLAY IN THE EARLY SIXTEENTH CENTURY?[1]

by Peter Holman

Traditional histories recognise that the violin was invented at some point in the early sixteenth century, but are rather stumped by the question: what did it play? The problem, of course, is that there is hardly any sixteenth-century music that specifies the violin, but that is because particular voices or instruments were virtually never specified before the late sixteenth century. Composers only began to call for specific instruments when they began to write in idioms that favoured one type rather than another, and that only happened around 1600. The odd exception, such as the five part-pieces printed in the text of the *Balet comique de la Royne* (Paris 1582), proves the rule.[2] There is nothing intrinsically violinistic about them, and they are only hailed as „the earliest printed violin music" because the accompanying text happens to mention that they were played on violins in the original performance.[3] Nor is there anything exceptional about the four-part „Pavanne des dieux" in Claude Gervaise's *Sixième livre de danceries* (Paris 1555), which has the note „Qui est fait bonne pour les violins" added in manuscript to the contratenor part of the only surviving copy.[4] In short, we are not going to identify the violin's early repertoire by looking for pieces that specify the instrument, or by trying to formulate a set of criteria to identify „violinistic" pieces in the consort repertory.

However, the violin had a more clearly defined role in sixteenth-century musical life than most instruments. From the first it was strongly associated with dance music. To understand how and why this came about we need to understand some of the changes that instruments and instrumental music underwent at the end of the fifteenth and the beginning of the sixteenth centuries. I believe that an understanding of these changes can also help us to understand why the violin was invented, and can help us to pinpoint more accurately than in the past where and when this happened.

[1] Many of the ideas in this paper have been developed from the first chapter of my book *Four and twenty fiddlers: the violin at the English court, 1540–1690*, Oxford ²1995, 1–31.

[2] Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600, a bibliography*, Cambridge MA 1965, 1582³. English translation by Carol and Lander MacClintock, *Le Balet comique de la Royne, 1581* [Rome] 1971 (= Musicological Sources and Documents 25).

[3] David Boyden, *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, London 1965, 55–56.

[4] Modern edition in Claude Gervaise, *Sixième livre de danceries 1555*, ed. Bernard Thomas, London, 1972 (= The Attaingnant Dance Prints, 6), no. 2. See also Daniel Heartz, *Pierre Attaingnant, royal printer of music*, Berkeley and Los Angeles 1969, 372–373; Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 1555⁵. Brown reads the phrase as „qui est fort bonne pour les violons".

In the fifteenth century courtly dance music was typically played by a loud wind ensemble, the *alta capella*.[5] Pictures repeatedly show a three- or four-man group consisting of one or two shawms, a bombard or tenor shawm, and a slide trumpet. This was an improvising ensemble in which the bombard played a slow-moving *cantus firmus*, each note of which corresponded to a step of the dance. Around it the shawm and slide trumpet wove stereotyped florid counterpoint. The *alta capella* embodied an idea that was to have far-reaching consequences for European music. It was the first instrumental ensemble that embodied what we might call the „consort principle". That is, it had two instruments of different sizes, the shawm and the bombard. A set or consort of instruments of different sizes, its three or four sizes pitched a fourth or fifth apart, mimics a polyphonic vocal consort – which in turn exploits the natural differences in pitch between adult males and children or women, and between high and low voices within these categories.

It needs to be emphasized that the consort instruments we are familiar with from the sixteenth century – flutes, recorders, crumhorns, viols and so on – were not always made in sets of several sizes. Mediaeval pictures show instruments of all shapes and sizes, but there is no sign of structured sets, and the fact that instruments with built-in drones such as the bagpipe and the hurdy-gurdy, or resonant instruments with no dampers such as the dulcimer or the clavicytherium, played a prominent part in courtly musical life is powerful evidence that instrumentalists were part of an essentially monophonic musical culture. Things began to change in the middle of the fourteenth century, when the tenor-size bombard was developed – the word is first recorded in a musical context in 1342.[6] However, until the end of the fifteenth century the consort principle was apparently confined to wind instruments.

Bowed stringed instruments seem to have made the transition from monophony to polyphony in several stages over a considerable period. There is no doubt that until the middle of the fifteenth century they were essentially monophonic instruments. They are shown in pictures with flat bridges or no bridge at all. They commonly have large unwieldy bows, not well suited for choosing one string rather than another, and the known tunings for vielles seem intended for the playing of drone-accompanied melodies rather than single polyphonic lines.[7] Even as late as the sixteenth century there are a remarkable number of pictures of flat-bridged or bridgeless bowed instruments, and in his

[5] For the *alta capella*, see especially Edmund A. Bowles, „Iconography as a tool for examining the loud consort in the fifteenth century", *JAMIS* 3 (1977) 100–113; Lorenz Welker, „‚Alta Capella'. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert", *BJbHM* 7 (1983) 119–165; Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons and performance practice*, Cambridge 1992, 50–86; Keith McGowan, „The prince and the piper: *Haut, Bas* and the whole body in early modern Europe", *Early Music* 27 (1999) 211–232.

[6] Herbert W. Myers, „Slide trumpet madness: fact or fiction?", *Early Music* 17 (1989) 383–389, at 383–384.

[7] For the vielle and its tunings, see in particular Christopher Page, *Voices and instruments of the Middle Ages: instrumental practice and songs in France 1100–1300*, London 1987, 111–133.

Istitutioni harmonici of 1558 Zarlino mentioned early types of stringed instruments with strings tuned „in octaves, fifths and fourths" which produced a continuous sound, „without a pause when they were being played", with the melody played on the higher strings.[8] This began to change in the middle of the fifteenth century when it became fashionable to play decorated versions of polyphonic chansons on pairs of soft instruments such as lutes or vielles.[9] On bowed instruments this must have involved the development of a bridge of the modern curved type, which enables any string to be played on without sounding the others.

At this stage there was no need for bowed instruments in more than one size. That came when bowed instruments were required to play the sort of secular polyphony that was beginning to be written around 1500, with overall ranges of nearly three octaves. It is generally accepted that the viol was the first bowed instrument to be developed as a consort in several sizes. This seems to have happened in shortly before 1495 when Isabella d'Este (1474–1539), wife of Francesco Gonzaga, Marquis of Mantua, ordered three „viole" for the Mantuan court from an unnamed maker in Brescia.[10] It is clear from subsequent correspondence that these *viole* were bowed rather than plucked and were made in two sizes. The viol seems to have been chosen to be converted into a consort instrument because it was much larger than the other main types of bowed instrument, the alto-range vielle or the soprano-range rebec, and therefore could easily be developed in sizes that could play the lowest parts of vocal polyphony.

This is because it was based on the single-size Valencian viol, which was essentially a bowed guitar with a guitar-like neck and a long string length. Ian Woodfield proposed that this Iberian instrument was brought to Italy as the result of the migration of Catalans to Rome in the wake of election of Rodrigo Borgia as Pope Alexander VI in 1492.[11] However, the fact that many early viol players in northern Europe have been shown to be Jews from northern Italy suggests that another catalyst was Ferdinand and Isabella's expulsion of the

[8] Renato Meucci, „Early evidence of the viola da gamba in Italy", in: Susan Orlando (ed.), *The Italian viola da gamba: proceedings of the international symposium on the Italian viola da gamba, Magnano, Italy, 29 April-1 May 2000*, Solignac and Turin 2002, 17–34, at 20, 22.

[9] For pairs of soft instruments, see in particular Laurence Wright, „The mediaeval gittern and citole: a case of mistaken identity", *GSJ* 30 (1977) 8–42; Howard Mayer Brown, „St. Augustine, Lady Music, and the gittern in fourteenth-century Italy", *MD* 38 (1984) 25–65; Timothy J. McGee, „Instruments and the Faenza Codex", *Early Music* 14 (1986) 480–490; Keith Polk, „Voices and Instruments: Soloists and Ensembles in the Fifteenth Century", *Early Music* 18 (1990) 179–198; id., *German instrumental music*, 22–39.

[10] William Prizer, „Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, ‚master instrument maker'", *EMH* 2 (1982) 87–127, at 102–104. Rodolfo Baroncini has found documentary evidence of a „Maestro de la viole" active in Brescia from 1495, see his paper in this volume, 43. See also Clifford M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: documents for the history of art and culture in Renaissance Mantua*, Geneva, 1982; Louise Jameson, *Isabella d'Este as a Patron of Music* [York], 2002.

[11] Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge 1984, 80–98.

Jews from Spain in 1492.[12] The first Brescian viols seem to have been made in tenor and bass sizes, as in the two apparently Brescian instruments shown in Lorenzo Costa's 1497 altar-piece for the church of St Giovanni in Monte in Bologna; like some surviving Brescian instruments, they have only two corners, with the lower part of the body larger than the upper part.[13] Another picture, by the Ferrarese artist Garofalo, shows a pair of instruments also with the Brescian two-cornered shape.[14] However a document of 1499 tells us that a third size, presumably a treble, had been developed by 1499, and also that viol making had begun in Venice. While in Venice in that year Alfonso d'Este (1476–1534), Isabella's brother and the future Duke of Ferrara, reportedly wanted to order a set of five Venetian *viole d'archo*, „made in all the possible sizes [*modi*] in the world".[15] By 1501, when Alfonso married Lucrezia Borgia, the Ferrara court could muster „una musica di sei viole".[16]

There were several reasons why Isabella d'Este would have concerned herself with the creation of the viol consort. In the 1490s a repertory of serious instrumental music based on French and Flemish chansons was developing in northern Italy, attracting composers of the calibre of Josquin and Heinrich Isaac. This repertory of what we might call „songs without words" was not very suitable for the established groups of loud wind instruments, for it came at the moment of transition between the old *alta capella*, with three shawms and trombone, to more modern groups with two shawms and two trombones.[17] Also, the ranges of the parts were often too wide. A Ferrara manuscript of the repertory, the Casanatense Chansonnier, seemingly compiled for the Ferrara court wind players, has the ranges of some of the pieces narrowed, apparently to fit their instruments.[18] In humanist circles, where we might expect such serious music to be appreciated, wind instruments were regarded as inferior to strings, following the authority of classical authors such as Plato and Aristotle, and the example of myths that feature Apollo and his lyre triumphing over the pipe-players Pan and Marsyas.[19]

Furthermore, wind instruments, with their indecorous warlike and phallic associations, were considered doubly unsuitable for court ladies. By tradition

[12] For Jewish string players in northern Europe, see Roger Prior, „Jewish musicians at the Tudor court", *MQ* 69 (1983) 253–265; Holman, *Four and twenty fiddlers*, 81–87, 104–108.

[13] Reproduced, for instance, in Woodfield, *The early history of the viol*, 88. For Brescian instruments, see Laurence C. Witten II, „Apollo, Orpheus and David: a study of the crucial century in the development of bowed strings in North Italy 1480–1580, as seen in graphic evidence and some surviving instruments", *JAMIS* 1 (1975) 5–55, at 19–28.

[14] Reproduced in Woodfield, *The early history of the viol*, 92.

[15] Prizer, „Isabella d'Este", 104.

[16] Woodfield, *The early history of the viol*, 87, 89.

[17] See the paper by Adam Gilbert in this volume, 109–123.

[18] Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505*, Oxford 1984, 142–143, 224–226, 266–272. See also Arthur S. Wolff, „The Chansonnier Biblioteca Casanatense 2856: its history, purpose and music", Ph. D. diss., North Texas State University 1970; Johannes Martini, *Secular Pieces*, ed. Edward G. Evans jr., Madison WI 1975 (= Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 1).

[19] For an extended discussion of this point, see Prizer, „Isabella d'Este", 112–116.

the chief musical symbol of manly magnificence, a band of *haut* instruments, did not form part of their households. Instead, they tended to patronize *bas* ensembles such as lute-duet teams.[20] It is not surprising, therefore, that Isabella d'Este, the greatest female patron of music of her time, should have gone to some lengths to promote stringed instruments at the expense of winds in her Mantuan circle. She commissioned a cycle of seven allegorical paintings for her *studiolo* in which stringed instruments are consistently associated with virtue, spiritual love and harmony, while wind instruments are associated with vice, sensual love, and strife.[21] On one occasion she even rejected the offer of a bone recorder from her favorite instrument-maker, Lorenzo da Pavia.[22]

We can now begin to understand why the violin came into existence in northern Italy shortly after 1500. If the viol was developed in Isabella d'Este's circle so that „noble" strings could replace „ignoble" winds in contrapuntal consort music, then it seems likely that the violin was developed so that it could replace wind instruments on the dance floor. More has been written about the origin of the violin than any other instrument, but one aspect has been all but ignored: it was the first bowed instrument to be made from the first as a consort instrument in three sizes. The process paralleled the development of the viol consort in that two new sizes were extrapolated from an existing single-size instrument. Since the model was the alto-range vielle, smaller than the Spanish viol and played on the shoulder, the violin family as a whole was smaller and livelier in articulation than the viol consort. The violin and the viol were initially distinguished either by adding the phrases *da braccio* and *da gamba* or by qualifying the root word *viola* with diminutives and augmentatives. Thus violins were often referred to as *violette* and *violini*, while viols were called *violoni*. I should emphasise that these words applied to violins and viols as families, irrespective of the size of particular instruments. *Violino* did not come to mean a soprano violin, or *violone* some sort of bass instrument, until much later.

The evidence, such as it is, suggests that the impetus for the creation of the violin consort came from Ferrara rather than Mantua. On 20 December 1511 „maestro Sebastian da Verona" was paid to look for timber for making „violette" for the Ferrara court, and for repairing its „viole e violoni".[23] We cannot be sure that these *violette* were violins, but it is likely in view of the fact that they are juxtaposed with *viole* and *violoni* – which may have been plucked instruments and viols respectively. There is a clearer case in a Ferrara court inventory of the same year, which, under the generic heading of „Viole", lists „Una viola, zoè un basso", „Una viola, zoè un tenore" and „Viole da gamba,

[20] William Prizer, „North Italian courts", in: Iain Fenlon (ed.), *The Renaissance: from the 1470s to the end of the sixteenth century*, London 1989 (= Man & Music, 2), 144–147; Polk, „Voices and Instruments", 180, 188.

[21] Prizer, „Isabella d'Este", 115–116.

[22] Ibid., 113.

[23] Modena, Archivio di Stato, Libri d'amministrazioni dai singoli principi, no. 781, f. 161 v. I am grateful to William Prizer for this reference.

numero sei, con sei archetti", while „Due lauti, uno con la cassa, uno l'altro no" and „Quattro violoni alla napolitana" are listed under the heading of „Lauti".[24] The first two instruments on the list can be identified as violins by a process of elimination. They were probably not plucked *viole* because they were the tenor and bass members of a consort, nor were they viols, given separately as *viole da gamba*; the latter were presumably the six instruments used at Alfonso d'Este's wedding in 1502. The *violoni alla napolitana* are listed under the heading of *lauti* and so must be plucked instruments. William Prizer has suggested that they were vihuelas, the instrument referred to in Mantuan sources variously as „viola spagnola", „liuto ala spagnola", „viola ala napolitana" or just „spagnola".[25] We do not have any pictures of a complete family of violins before Gaudenzio Ferrari's well-known fresco at Santa Maria dei Miracoli in Saronno near Milan, painted in about 1530,[26] though the Ferrara documents are paralleled by several Ferrarese frescos from the same period that include individual instruments. There is a small apparently three-string violin-like instrument in a fresco in the Palazzo di Ludovico il Moro, painted between 1505 and 1508, and a four-string viola-like instrument in a group that also includes two viols, a rebec and a vihuela in the church of Santa Maria della Consolazione, painted between 1510 and 1515.[27]

Little is known about how the violin consort spread outside the Este-Gonzaga circle, for there are few reliable references to it until it is found widely distributed on both sides of the Alps in the second quarter of the sixteenth century. The problem is partly that the violin was the preserve of professionals, and thus does not figure so much in the literature of the time as the viol, which was played by members of the literate classes. Early sixteenth-century northern Italy, repeatedly fought over by French and Imperial armies, was not a promising environment for the creation and survival of documents. There is also the recurring problem of terminology: we have no means of knowing in most cases whether the many unqualified references to *viole* – such as the „quattro suonatori di liuto, viole e altri strumenti" who appeared in a Bolognese triumphal car in 1512, or the *viole* heard in a play during the Roman carnival of 1519 – are to viols, violins or plucked instruments.[28] French is less ambiguous in this respect: musicians and scribes seem to have used *viole* and

[24] Prizer, „Isabella d'Este", 110.

[25] Ibid., 110–112.

[26] Reproduced, for instance, in Boyden, *The History of Violin Playing*, frontispiece and pl. 2. See also Emanuel Winternitz, „The school of Gaudenzio Ferrari and the early history of the violin", in: Gustave Reese and Rose Brandel (eds.), *The commonwealth of music: writings on music in history, art and culture in honor of Curt Sachs*, New York and London 1965, 182–200; id., *Musical instruments and their symbolism in Western art*, London 1967, 99–109.

[27] Reproduced, for instance, in Mary Remnant, *Musical instruments of the west*, London 1978, ill. 42, 45.

[28] Emilie Elsner, „Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien", Ph. D. diss., Berlin 1935, 85; William Prizer, „Lutenists at the court of Mantua in the late fifteenth and early sixteenth century", *JLSA* 13 (1980) 5–34, at 28.

violon consistently to distinguish the viol from the violin from the moment the two instruments arrived in France. It is no accident that the largest body of unambiguous early references to the violin is in the accounts of the dukes of Savoy, who ruled Savoy and Piedmont from Turin, for they were written in French until 1558.[29]

There is a similar problem with the violin's early repertory. I have argued that the violin consort was developed to provide the Ferrara court with an alternative to wind instruments for dance music, and the main reason why it spread so rapidly across northern Europe was surely that it was quickly recognised as the best vehicle for courtly dance music. So in a sense all sixteenth-century consort dance music should be considered as potential violin music, though it is likely that only a small amount of it was specifically or exclusively conceived for the instrument. It is surely no coincidence that the violin emerged at a moment of profound change in the history of dance and dance music. Until about 1500 courtly dance music was normally improvised, and each dance had its own choreography, geared to the length of the *cantus firmus* played by the bombard.[30] However, the new dances that replaced the *cantus firmus* dances, such as the pavan, its related saltarello or galliard, and a new type of basse dance, were constructed in short repeated sections using simple patterns such as AABB or AABBCC, and had a standard choreography – which meant that they could be danced to any music that had the right rhythmic patterns and phrase structure.[31]

The problem is that, although we have Italian lute and keyboard settings of the new dance repertory from early in the century, we have no sources of consort dance music in Italy before Francesco Bendusi's *Opera nova de balli*, published in Venice in 1553.[32] The single exception seems to be the four-part piece, „caminata", in Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 27, ff. 116v–117, a north-Italian manuscript from about 1500.[33] One might think that this was because Italian professional dance musicians continued to improvise, as their predecessors had in the fifteenth century. In fact, there are two reasons for thinking that this is not so.

First, violin consorts, like recorders, viols and the other new ensembles, normally played in four or five parts, with a soprano, a bass and two or three inner parts. While it would have been easy enough for the players of the outer

[29] S. Cordero di Pamparato, „Emanuele Filiberto di Savoia, protettore dei musici", *RMI* 34 (1927) 229–247, 555–578; *RMI* 35 (1928) 29–49.

[30] See in particular Daniel Heartz, „The basse dance: its evolution *c.* 1450–1550", *AnnM* 6 (1958–1963) 287–340; Frederick Crane, *Materials for the study of the fifteenth-century basse danse*, New York 1968.

[31] Bernard Thomas and Jane Gingell, *The Renaissance dance book*, London 1987, is a convenient survey of sixteenth-century dance and dance music.

[32] Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 1553². Modern edition in Francesco Bendusi, *Opera nova de balli 1553*, ed. Bernard Thomas, London 1974 (= Italian Instrumental Music of the Renaissance 5).

[33] Modern edition in *Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit*, ed. Johannes Wolf, Leipzig 1926, 66–67.

parts to improvise, those who played the inner parts would not have had readily defined or discrete functions, making it difficult to avoid glaring consecutive. Music of this sort, unlike that played by the earlier *cantus firmus* ensembles, would therefore have had to have been composed or arranged in advance, though it does not necessarily mean that the musicians played from music. Pictures show that professional instrumentalists frequently played without music even as late as the middle of the seventeenth century. There is evidence from many sources that they played composed music from memory. To take a single example: British Library, Royal Appendix MSS 74–76 seems to have been used in England in the 1550s to create a bank of material from which the members of a violin consort memorised their parts.[34]

Second, an early sixteenth-century Italian consort dance repertory does in fact exist, but in northern European sources. Two substantial manuscripts of four-part dances, one in Munich and one in the British Library in London, seem to contain an early Italian repertory even though they date from the middle of the century.[35] The Munich manuscript, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 1503h, was owned by the Augsburg book collector Johann Heinrich Herwart (1520–1583), while the British Library set, Royal Appendix MSS 59–62, was apparently brought to England by Henry Fitzalan, twelfth earl of Arundel (1512–1580) on his return from Italy in 1567.[36] In addition, the first two of Pierre Attaingnant's books of consort dances, *Neuf basse dances, deux branles, vingt et cinq pavennes avec quinze gaillardes en musique a quatre parties* and *Six gaillardes et six pavanes avec treze chansons musicales a quatre parties*, published in Paris in 1530, include some pieces that are unquestionably Italian in origin.[37] There are a few others scattered in other manuscripts, such as Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, MS mus. 2° 142a,[38]

[34] Holman, *Four and twenty fiddlers*, 90–103. Modern edition in *Elizabethan consort music: I*, ed. Paul Doe, London 1979 (= Musica Britannica 44), 153–177, 199–208. See also John Milsom, „The Nonesuch music library", in: Chris Banks, Arthur Searle and Malcolm Turner (eds.), *Sundry sorts of music books: essays on the British Library collections presented to O. W. Neighbour*, London 1993, 146–82.

[35] Modern editions in *Italian dances of the early sixteenth century*, ed. Michael Morrow, London, 1976 (= Dance Music of the Middle Ages and the Renaissance, 1); *Italian dance of the sixteenth century*, ed. Michael Morrow, London, 1978 (= Dance Music of the Middle Ages and the Renaissance, 2, 3).

[36] For Herwart as a collector see H. Colin Slim, „The music library of the Augsburg patrician Hans Heinrich Herwart (1520–1583)", *AnnM* 7 (1977) 67–109. For the earl of Arundel, see Julian Lock, „Henry Fitzalan, twelfth earl of Arundel", in: Colin Matthew, Brian Harrison and Lawrence Goldman (eds.), *The Oxford dictionary of national biography*, on line at www.oxforddnb.com.

[37] Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 1530[4], 1530[5]; Heartz, *Pierre Attaingnant*, 230–231, 234–235. Modern editions in Pierre Attaingnant, *Neuf basse dances deux branles vingt et cinq pavennes avec quinze gaillardes*, ed. Bernard Thomas, London 1989 (= The Attaingnant Dance Prints 1).

[38] Modern edition in *Das Augsburger Liederbuch: die Musikhandscrift 2° Codex 142a der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg*, ed. Luise Jonas, Munich and Salzburg 1983 (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 21).

Cambrai, Bibliothèque de la Ville, MSS 124–128,[39] and Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS mus. 1516.[40]

Of these sources, Augsburg MS Mus. 2° 412a is the earliest: it seems to date from between 1505 and 1514. It also contains the pieces with the most archaic features. There are six readily identifiable dances: an untitled four-part pavan-like piece in four sections (no. 12); a four-part pavan-like piece in four sections entitled „La Gambetta, Mantuanner dantz" (no. 20); an untitled three-part elaboration of the *Passamezzo moderno* in triple time (no. 22); a three-part pavan entitled „La Monina" (no. 23); „Camminata" (no. 24), a four section four-part piece mostly derived from the *Passamezzo antico* chord sequence; and an untitled single-section four-part piece (no. 25) that elaborates a simple cadential progression in the major. Their titles and their use of chord sequences suggest that they are mostly if not entirely Italian in origin, a point to which I shall return. So far as I am aware, nos. 22 and 23 are the only surviving examples of the new dance music in three parts rather than four or more, though it is difficult to see how no. 23 could have been performed as it stands, since it clearly requires a bass part similar to the one in the four-part setting in Royal Appendix MSS 59–62.

Ex. 1: Opening of „La Monina"

a. Augsburg Ms 142a

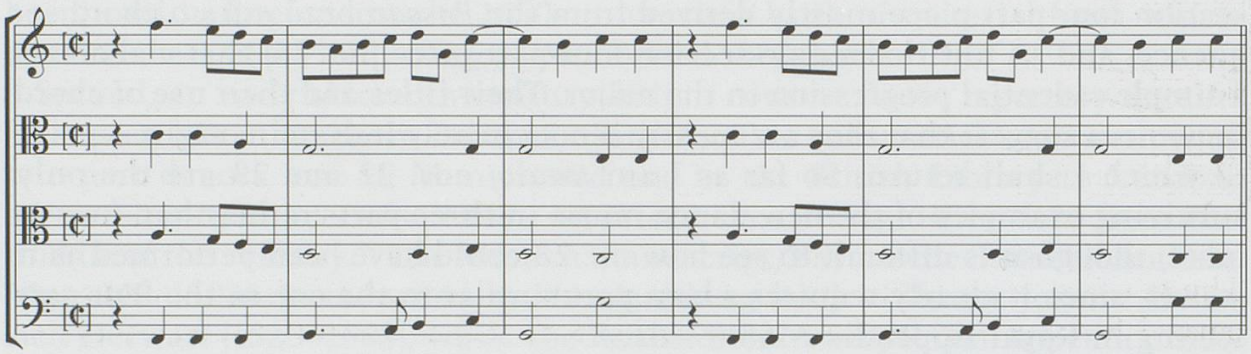
b. British Library, Royal Appendix Mss 59–62

[39] For the manuscript, see Thomas and Gingell, *The Renaissance dance book*, 7. Four dances are in *Music for crumhorns: 43 pieces for four instruments*, ed. Bernard Thomas, London 1980, nos. 30, 32–34.

[40] Modern edition in Bruce Allen Whisler, „Munich Mus. ms. 1516: a critical edition", Ph. D. diss., U. of Rochester NY 1974. See also Thomas and Gingell, *The Renaissance dance book*, no. 22; *Music for crumhorns*, ed. Thomas, no. 31.

Be that as it may, these pieces may mark a point of transition from the old *cantus firmus* dance repertory, which was frequently in three parts, to the new composed repertory in four parts or more. The other archaic feature is a detail of the part-writing. In some cases where there are perfect cadences one of the inner parts descends 2–1 as we would expect, but the bass, instead of rising or falling 5–1 ascends an octave to make a fifth with the tenor, like a fifteenth-century contratenor part.

Ex. 2: „La Gambetta", Augsburg Ms 142a, last section

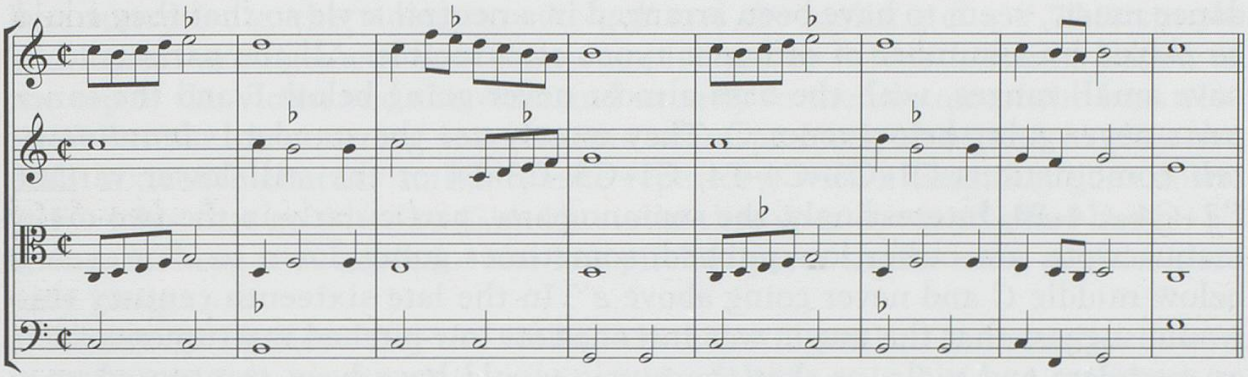


Munich Mus. MS 1503h probably contains the next-earliest music. The ascending octave in the bass is found in nearly every perfect cadence, and there is another archaic feature: nine of the 14 dances appear to have the tune in the tenor rather than in the soprano. I say „appear" because in some cases, such as „El marchese" (no. 1) and „Basela un trato" (no. 3), the tune is known from other sources; „El marchese" is a popular song from around 1500, „El marchese di Saluzzo". However, in other cases there are no concordances and the tenor part just seems to be more melodious than the soprano. The other five pieces, including the famous galliards „La rocha el fuso" (no. 5), „La cara cossa" (no. 7) and „La traditora" (no. 8), have the melody in the soprano. In one case, „El fransosin" (no. 6), the melody migrates between the tenor, soprano and alto. We can guess that the 44 dances in Royal Appendix MSS 59–62 are a little later than those in the Munich manuscript. Although some of them still have the archaic cadence with the bass ascending an octave, and one or two have an odd variant in which the bass ascends a sixth to provide the third of the final chord, none appear to have the tune in the tenor. However, as we have seen, the manuscript includes a version of the pavan „La Monina", which is also in the early Augsburg manuscript.

Although only a few of the dances in the first two Attaingnant prints have Italian titles, we can identify many more of them as Italian in origin from their use of Italian chord sequences such as the *Passamezzo moderno* and the *Romanesca*. Italian dance musicians began to use these bass patterns soon after 1500 instead of the old tenor *cantus firmi*, and they remained a distinctive feature of Italian dance music for most of the century; contemporary northern European dance music tended to be based on popular tunes, placed in the soprano rather than the bass and often adapted from French chansons. The earliest chord sequence dance seems to be the „Caminata" already men-

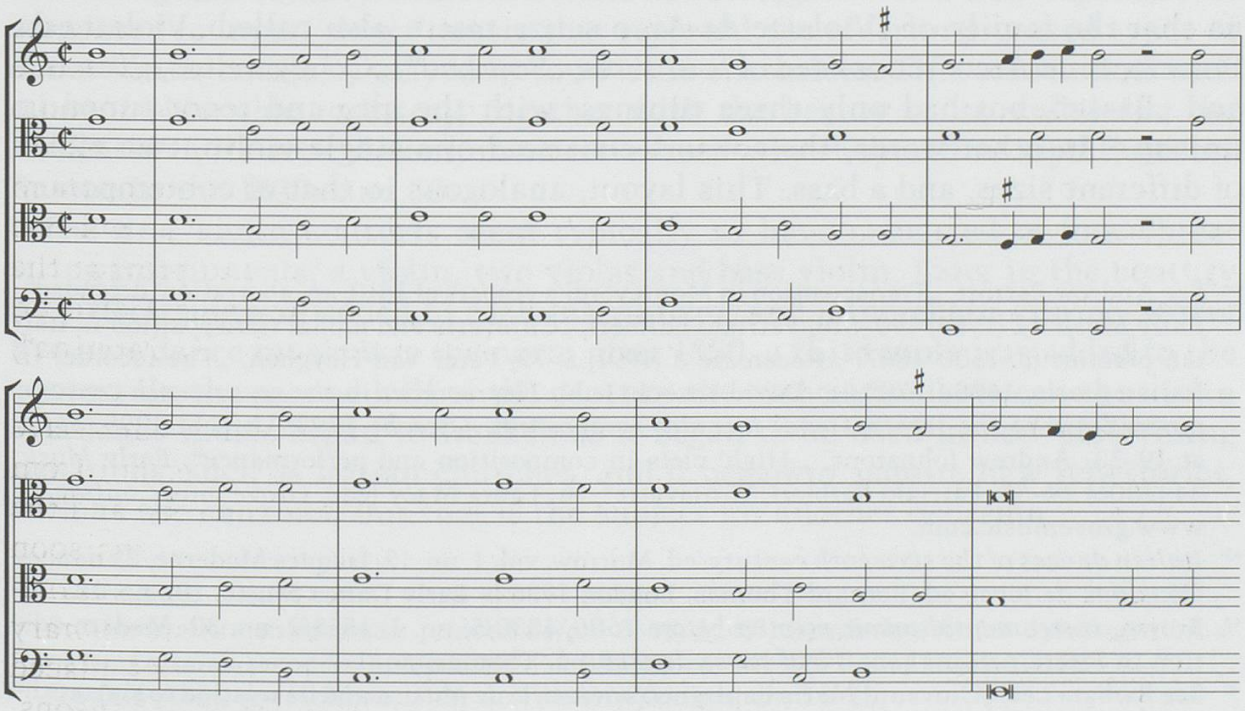
tioned in Florence, Panciatichi 27. It is based on the kernel of the *Passamezzo antico*, the pattern I-VII-I-V in the minor – assuming that there are a number of flats missing.

Ex. 3: „Caminata", Florence, Panchiatichi 27, opening



The version of „Caminata" in the Augsburg manuscript (which does have a partial B flat key signature) is essentially the same setting, though with an extra section. The Augsburg manuscript also contains a rather corrupt piece that seems to be based on the kernel of the *Passamezzo moderno*, the pattern I-IV-I-V in the major. These two chord sequences are by far the most common in Italian dance music, and lie behind many of the pieces printed by Attaingnant in 1530. For instance, two of the basse dances from *Neuf basse dances*, „La gatta in italien" and „La scarpa my faict mal", are elaborations respectively of the *Passamezzo antico* and the *Passamezzo moderno*.

Ex. 4:[41] „La scarpa my faict mal", basse dance, opening



[41] Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 1530/5, nos. 4, 5.

Interestingly, only two of the pieces in these collections have the archaic cadence, suggesting that, although the two main manuscripts are later than 1530, they contain earlier repertories, though of course it could just be that they were composed or arranged by more conservative musicians.

The dances in these collections, like most later sixteenth-century ensemble dance music, seem to have been arranged in a neutral style so that they could be played by a number of different types of ensemble. All the parts tend to have small ranges, with the bass almost never going below F and the inner parts never going below tenor C. They mostly use the standard *chiavi naturali* combinations C1–C3–C4–F4, C1–C3–C3–F4 or the still lower variant C2–C4–C4–F4. Interestingly, the soprano parts, particularly in the two main manuscripts, are rather low pitched, sometimes going down to *a* or even *g* below middle *C* and never going above *e''*. In the late sixteenth century this would suggest that the music was intended for low-pitched instruments such as recorders and viols, or that the music would have been transposed up a fourth for high-pitched instruments such as cornetts and violins. However, we cannot assume that the *chiavette*-related distinction between *stromenti choristi* and *stromenti acuti* obtained in the early sixteenth century, even though there is evidence of transposition by a fourth in the dance repertory I have been discussing.[42] To take just two examples: the setting of „La bataglia" (a pavan derived from Jannequin's „La bataille de Marignan") in Royal Appendix MSS 59–62 is found a fourth higher in Moderne's *Musique de joye*, published in Lyons in the 1540s,[43] while the first basse dance in Attaingnant's *Neuf basses dances* is a fourth lower in the first book of dances published by Paul and Bartholomeus Hessen in Breslau in 1555.[44]

The earliest description of the violin family, published by Giovanni Maria Lanfranco in Brescia in 1533, does not include exact tunings, though it tells us that the family of „Violette da Arco senza tasti" (also called „Violetta da Braccio, & da Arco") consisted of four sizes, „Soprano", „Co(n)traalto", „Tenore" and „Basso", but had only three tunings, with the alto and tenor tuned in unison.[45] In other words, the consort consisted of a single violin, two violas of different sizes, and a bass. This layout, analogous to that of contemporary

[42] See Andrew Parrott, „Transposition in Monteverdi's vespers of 1610: an ‚aberration' defended", *Early Music* 12 (1984) 490–516; Patrizio Barbieri, „*Chiavette* and modal transposition in Italian practice (*c.* 1500–1837)", *Recercare* 3 (1991) 5–79; Peter Van Heyghen, „The recorder in Italian music, 1600–1670", in: David Lasocki (ed.), *The recorder in the seventeenth century: proceedings of the international recorder symposium, Utrecht 1993*, Utrecht 1995, 3–63, at 19–23; Andrew Johnstone, „‚High' clefs in composition and performance", *Early Music* 34 (2006) 29–53; Patrizio Barbieri, „Chiavette", in: Laura Macy (ed.), *Grove music online*, at www.grovemusic.com.

[43] *Italian dances of the sixteenth century*, ed. Morrow, vol. 1, no. 12; Jacques Moderne, *29 dances (Musique de Joye)*, ed. Bernard Thomas, London 1986 (= Early Dance Music, 10), no. 11.

[44] Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 1530/5, no. 1; 1555/2, no. 30. Modern edition in Pierre Attaingnant, *Neuf basse dances*, ed. Thomas, no. 1.

[45] See Barbara Lee, „Giovanni Maria Lanfranco's *Scintille de Musica* and its relation to sixteenth-century music theory", Ph. D. diss., Cornell University 1961, 252–253. There are facsimiles of the relevant pages on line at www.greatbassviol.com/nlanfranco.html.

wind consorts, was the standard one for violins for most of the sixteenth century, though a third viola was added when five-part dance music became common in northern Europe after 1550. In his *Lettione seconda* (Venice, 1543), Sylvestro di Ganassi added the information that all three sizes had three strings, and that they were tuned a fifth apart as in wind consorts, with the bass tuned F c g, the violas tuned c g d′ and the violin g d′ a′.[46] This simple and logical arrangement was soon complicated by a fourth string, added to the top of the violin and the viola and usually to the bottom of the bass violin.[47] But the three-string instruments seem perfectly designed to play the early sixteenth-century Italian dance repertory, with a bass that goes down to F, violas that go down to C and a violin that goes down to g but has no e″ string, making it suitable for the low-pitched parts in the early sources that only go up to e″.

To sum up: I believe that the violin is best distinguished from earlier bowed instruments not by the shape of its body, which only became standard in Italy some time after it was first developed, nor by the ways it was held and tuned, which were borrowed from the rebec. Rather, its defining feature was that it was made from the first as a consort instrument in three sizes. This technology was borrowed from the northern Italian type of viol, and seems to have been applied subsequently to other bowed instruments, such as the rebec and the deeply waisted German type of viol. The viol and violin consorts were developed to cater for a perceived dislike of wind instruments in Isabella d'Este's circle at Mantua, and that of her brother, Alfonso d'Este in Ferrara. Just as the development of the viol consort coincided with the emergence of a new type of composed secular song for solo voice and instruments – the frottola – that replaced an earlier improvised genre,[48] so the creation of the violin consort seems to have coincided with the emergence of a new repertory of composed four-part dance music that replaced the older improvised types of dance music normally played by loud wind ensembles. This association with a new fashionable repertory, together with the beauty of its sound and the liveliness of its articulation, must have been why it spread so rapidly across Europe in the 1520s and 30s.

The first violin consorts seem typically to have consisted of four three-string instruments: a violin, two violas and bass violin. Later in the century a fourth string was added to each instrument, and in northern Europe, where five-part dance music was the norm after 1550, a third viola was added to the consort. In the second half of the century the association between the violin and dance music began to weaken as it began to be used in new performing situations, such as Italian churches, and it began to acquire new repertories, such as the canzona. But that it the subject for another occasion.

[46] Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 1543²; facsimile edition: Sylvestro di Ganassi, *Lettione seconda*, Bologna 1978 (= Bibliotheca Musica Bononiensis, II/18b).

[47] On this point, see Holman, *Four and twenty fiddlers*, 24, 26–27.

[48] William Prizer, „The Frottola and the unwritten tradition", *Studi musicali* 15 (1986) 3–37, esp. 8–12.

PROTOFORMEN DER VIOLINE ZU BEGINN DES 16. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN
Zum Versuch einer Rekonstruktion

von Thomas Drescher

Seit die Geschichte der Violine geschrieben wird, übt ihre Frühgeschichte eine besondere Faszination aus, weil das Instrument bereits im 16. Jahrhundert – ohne längere Entwicklungsphase, wie man dachte – von Brescianer und Cremoneser Werkstätten nach einem ausgereiften und auch heute noch gültigen Bauplan hergestellt wurde. Diese Entstehung quasi aus dem „nichts" leistete einer langwierigen, letztlich freilich vergeblichen Suche nach dem konzeptionellen und handwerklichen „Erfinder" gehörig Vorschub.[1]

Entscheidende Schritte zum besseren Verständnis der frühen Entwicklung geschahen durch die Forschungen zur Lira da braccio und damit zu eben jenem Instrument, das um 1500 die Wiederbelebung antiker Vortragsformen begleitete.[2] David D. Boyden[3] und jüngst vor allem Rodolfo Baroncini[4] konnten dokumentarisches und ikonographisches Material bereit stellen, das es zulässt, die Geschichte der Violine tatsächlich bis in die Zeit kurz nach 1500 zurückzuverfolgen und sie damit in denselben Kontext rückt, in dem auch die Lira anzutreffen ist.

Die bautechnischen und musikalischen Implikationen jener sehr frühen Formen der Violine sind allerdings noch wenig erforscht. Aus den bisher bekannten ikonographischen Belegen zwischen 1506 und 1552 können die

[1] Siehe z.B. Oreste Foffa, *Pellegrino da Montichiari, inventore del violino. Attribuzione basata su prove, documenti, testimonianze ed approvazioni d'insegni tecnici e studiosi della storia musicale*, Brescia 1937; 2. Aufl. Brescia 1940; Carlo Bonetti, „La genealogia degli Amati liutai e il primato della scuola liutistica Cremonese", in: *Bollettino Storico Cremonese*, serie II, anno III, vol. VIII (1938) 76–139; Adolf Layer, „Der Erfinder der Geige – ein Allgäuer?", in: *Unser Allgäu* 5/Nr. 2 (1952).

[2] Alexander Hajdecki, *Die italienische Lira da braccio. Eine kunsthistorische Studie zur Geschichte der Violine nebst einem Anhang mit Nachrichten über einige der ältesten Violenbauer*, Mostar 1892, Reprint Amsterdam 1965; Emanuel Winternitz, Artikel „Lira da braccio" in *MGG*, Bd. 8 (Kassel etc. 1960) Sp. 935–954; ders., „The school of Gaudenzio Ferrari and the early history of the violin", in: Gustav Reese und Rose Brandel (Hg.), The commonwealth of music. writings in honor of Curt Sachs, New York 1965, 182–200; als Separatum mit italienischer Übersetzung: *Gaudenzio Ferrari, his school and the early history of the violin*, Varallo Sesia 1967; Laurence C. Witten, „Apollo, Orpheus and David: A study of the crucial century in the development of bowed strings in north Italy 1480–1580 as seen in graphic evidence and some surviving instruments", in: JAMIS 1 (1975) 5–55; Antonio Baldassare, „Die Lira da braccio im humanistischen Kontext Italiens", in: *Music in Art* 24/1–2 (1999) 5–28.

[3] David D. Boyden, *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, London 1965.

[4] Rodolfo Baroncini, „Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i „sonadori di violini" della Scuola Grande di San Rocco a Venezia", in: *Recercare* 6 (1994) 61–190; ders., „Die frühe Violine: Form- und Bauprinzipien Zwei ikonographische Quellen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts"; in diesem Band.

baulichen Eigenschaften zu einem Teil abgelesen werden, zu einem anderen müssen sie hypothetisch erschlossen werden. Die mittlerweile gewonnenen Erfahrungen beim Nachbau von Streich- und Zupfinstrumenten des 15. Jahrhunderts sind dabei von Vorteil und ermöglichen einen Herstellungsprozess, der sich löst von den Mustern des – historisch erst später entstandenen – traditionellen Geigenbaus.

Die Schola Cantorum Basiliensis hat auf der Basis des vorhandenen Materials in Zusammenarbeit mit dem Basler Instrumentenbauer Richard Earle[5] im Jahr 2002 die Rekonstruktion einer Proto-Violine gewagt. Damit sollten erste Erfahrungen über Bauweise, Handhabung und Klang eines solch frühen Instruments gewonnen werden.

I.

David Boyden hat 1980 erstmals in instrumentenkundlichem Zusammenhang auf ein Gemälde aufmerksam gemacht, das als früheste Repräsentation einer Proto-Violine gelten kann.[6]

Abb 1: Garofalo (Benvenuto Tisi), Detail aus dem Deckenfresko der „Sala del tesoro" im Palazzo des Ludovico il Moro in Ferrara, 1506.

[5] Richard Earle (geb. 1953 in Dover/Ohio) erwarb zunächst einen BA in Kunst (Skulptur/Zeichnen/Kunstgeschichte) an der Kent State University, Ohio; anschliessend studierte er Laute und historische Aufführungspraxis in Oberlin (1979–82, BA) und an der Schola Cantorum Basiliensis (1982–87). Seit 1987 lebt er als freischaffender Instrumentenbauer in Basel. Er beschäftigte sich von Beginn an intensiv mit den Zupf- und Streichinstrumenten des Mittelalters und der frühen Renaissance. Seit 20 Jahren baut er frühe Formen der „da gamba"-Instrumente, oft in engem Austausch mit Musikern der SCB. Die Arbeiten sind geprägt von seinen klanglichen Vorstellungen als Musiker wie von einem formalen Ansatz als Bildhauer, mit dem er instrumentenbauliche Gegebenheiten und ästhetisches Konzept in Übereinstimmung zu bringen versucht.

[6] David D. Boyden, Artikel „Violin", in: *NGrove*, Bd. 19, 825.

Das Deckenfresko von Garofalo (Benvenuto Tisi) in Ferrara zeigt einen jungen Mann mit einem kleinformatigen Streichinstrument in der Hand. Neuerdings wird es auf 1506 datiert.[7] Die durch Rodolfo Baroncini gefundenen und ca. 30 Jahre später datierten Belege in Form von zwei Intarsien fordern zum Vergleich der Darstellungen heraus.[8]

Garofalo hat die Fresken für die Decke der „Sala del tesoro" im Palast von Antonio Costabili in Ferrara gemalt (heute bekannt als Palazzo des Ludovico il Moro). Costabili war ein wichtiger Diplomat des Estensischen Hofes, der sich längere Zeit in Mantua bei Isabella d'Este-Gonzaga, ferner in Venedig, in Rom und vor allem in Mailand aufhielt; erstaunlicherweise sind dies alles Orte, die für die früheste Geschichte der „modernen" Streichinstrumente, Violine und Viola da gamba, von besonderer Bedeutung sind. Das Deckenfresko soll angeblich Mitglieder der Familie Costabili zeigen, locker aufgereiht auf einem illusionistischen Balkon.[9] Es sind mehrere Instrumente abgebildet, neben der „Violine" an anderen Stellen eine Viola da gamba, eine Laute und eine Harfe.

Das gezeigte Instrument besitzt Merkmale der späteren Violine: die klare Teilung in Ober-/Mittel-/Unterbügel, Randüberstand, FF-Löcher und Schnecke (diese auf einem archaischen sichelförmigen Wirbelkasten). Sogar ein dunkles Griffbrett auf einem hellen Kern ist zu erkennen. Ob hier bereits ein Furnier aus exotischem Hartholz gezeigt wird oder gefärbtes Hartholz gemeint ist, lässt sich nicht entscheiden. Auffallend ist jedoch, dass auch der Steg und der Saitenhalter dunkel gehalten sind. Neben dem funktionalen Aspekt der Widerstandsfähigkeit des Griffbretts spielte also wohl auch der ästhetische im farblichen Gesamtbild des Instruments eine Rolle. Andere Kennzeichen, die konstruktionsbedingt vorhanden sein sollten, fehlen allerdings: die nach außen weisenden Ecken sowie eine sichtbar gewölbte Decke. Dafür ist eine Besonderheit an den Oberbügeln zu beobachten, die am Halsansatz nicht im 90°-Winkel ansetzen, sondern deutlich nach innen gezogen sind, wenn auch perspektivisch verzerrt und ungleichmäßig auf beiden Seiten. Ein weiteres Spezifikum ist auf dieser Abbildung nur zu ahnen: die Zargen scheinen konkav ausgehöhlt zu sein, wie sich von einer leicht gebogenen Eckenkante vermuten lässt.

Konkave Zargen sind in jener Zeit häufig zu beobachten; in den von Baroncini präsentierten Intarsien sind sie ebenso deutlich zu erkennen wie bei vielen Lire da braccio-Abbildungen des frühen 16. Jahrhunderts. Sogar überlieferte Instrumente können als Zeugen herangezogen werden.[10]

[7] Anna Maria Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi. pittore (c. 1476–1559). Catalogo generale*, Rimini 1993, 80–84, zur Datierung 84.

[8] Siehe Anm. 4.

[9] Fioravanti Baraldi, wie Anm. 7, Tavola III. Leider sind in der Abbildung einige Figuren am Rand abgeschnitten.

[10] Francesco Linarol, Venedig 1563, Vermillion SD, Shrine to Music Museum, Nr. 4203; „Viola da braccio", Wien, Kunsthistorisches Museum, C.70 (Schlosser-Katalog, S. 63, Abb. Taf. 16).

Ein weiteres bautechnisches Merkmal, das jedoch nicht immer zu sehen ist, sind die schon erwähnten Einbuchtungen der Zargen am Halsansatz und am unteren Scheitelpunkt der Korpusform. Genau dies ist jedenfalls auf einem bekannten Gemälde von Gaudenzio Ferrari gut zu erkennen, das lange Zeit als eine der frühesten Abbildungen der Violine galt. Es handelt sich um ein musizierendes Engelchen zu Füssen der „Maria unter dem Orangenbaum" (datiert 1529–30).[11] Ein verhältnismäßig spätes Bild von Bernardino Lanini aus dem Jahr 1552 zeigt diese Einzüge in geradezu übertriebener Weise.[12] Es dürfte sich dabei um eine der letzten Abbildungen jener frühen Bauform einer Violine handeln.

Die beiden von Baroncini vorgestellten Intarsien sind rund 30 Jahre nach dem Fresko Garofalos entstanden. Die Intarsie in Finalpia mit CC-Löchern und fünf Saiten scheint – wie Baroncini beschreibt – in vielen Details noch Merkmale der Lira zu bewahren. Das Instrument in Parma hingegen sieht zukunftsweisend aus: Die Form des langen, geschwungenen Saitenhalters bleibt bis weit ins 17. Jahrhundert hinein gebräuchlich; es besitzt FF-Löcher, und Wirbelkasten und Schnecke haben bereits die gewohnte doppelt geschwungene Form. Die Dreisaitigkeit steht in Einklang mit den frühesten Stimmungsangaben zur Violine. Deutlich erkennbar ist der noch altertümlich massive Hals, der sich ohne Verjüngung vom Halsfuß bis zum Wirbelkasten zieht; der Steg ist unterhalb der Mitte der FF-Löcher platziert.

Ein separat aufgesetztes Griffbrett reicht knapp bis zur Hälfte der Deckenmensur. Wie das Profil an seinem Ende zeigt, ist es offenbar von unten ausgehöhlt worden, um Gewicht einzusparen. Da es keine Keilform besitzt, die nötig wäre, um es über die Deckenwölbung anzuheben, darf dies als Indiz für eine nahezu flache Decke angesehen werden.

II.

Die speziellen sekundären Merkmale (konkave Zargen, Einzüge oben und unten) geben einen Hinweis auf grundsätzliche Aspekte der Bauweise, die die abgebildeten Instrumente trotz der verwandten Umrissformen von dem unterscheiden, was als „klassische" Violine zu bezeichnen ist. Offenbar wurden sie in älteren Herstellungstechniken gebaut, die von der Arbeit aus dem vollen Holz geprägt waren. Hierzu gehört das Aushöhlen des Korpusinneren aus einem massiven Holzblock ebenso, wie das Ausdünnen der Zargen von außen. Die Zargenränder an Decke und Boden bleiben dabei etwas stärker, womit die Stabilität des ganzen Korpus erhöht wird und überdies eine größere

[11] Eine Abbildung ist leicht zugänglich als Frontispiz in David D. Boyden, *The history* ... (wie Anm 3); ebenso im Artikel „Violin", in: *NGrove*, Bd. 19, 825.

[12] Bernardino Lanini (1510–1583): Engel mit „Violine", Blockflöte, Laute und Tamburello (1552), Raleigh/NC, Raleigh Museum, abgebildet bei Winternitz, *Gaudenzio Ferrari* ... (wie Anm. 2), Pl. 39b. Einzüge dieser Art in der Korpusform lassen sich auch bei späten Fideldarstellungen finden, mussten also für die Proto-Violinen nicht eigens erfunden werden. Siehe etwa ein Musikengelchen mit einem kleinen dreisaitigen Instrument im sog. Tucher-Epitaph des Hans von Kulmbach von 1513 (Nürnberg, St. Sebald, Nordseite des Hochchores).

Leimfläche für die Decke entsteht.[13] Im Gegensatz hierzu steht die spätere Technik des Geigenbaus, bei der die Instrumente, speziell die Zargen, aus separat gefertigten dünnen Einzelteilen über einer Innenform zusammengefügt werden, eine Methode, die mit zeitlicher Verzögerung wohl aus dem Lautenbau übernommen wurde, der um 1500 bereits in voller Blüte stand.

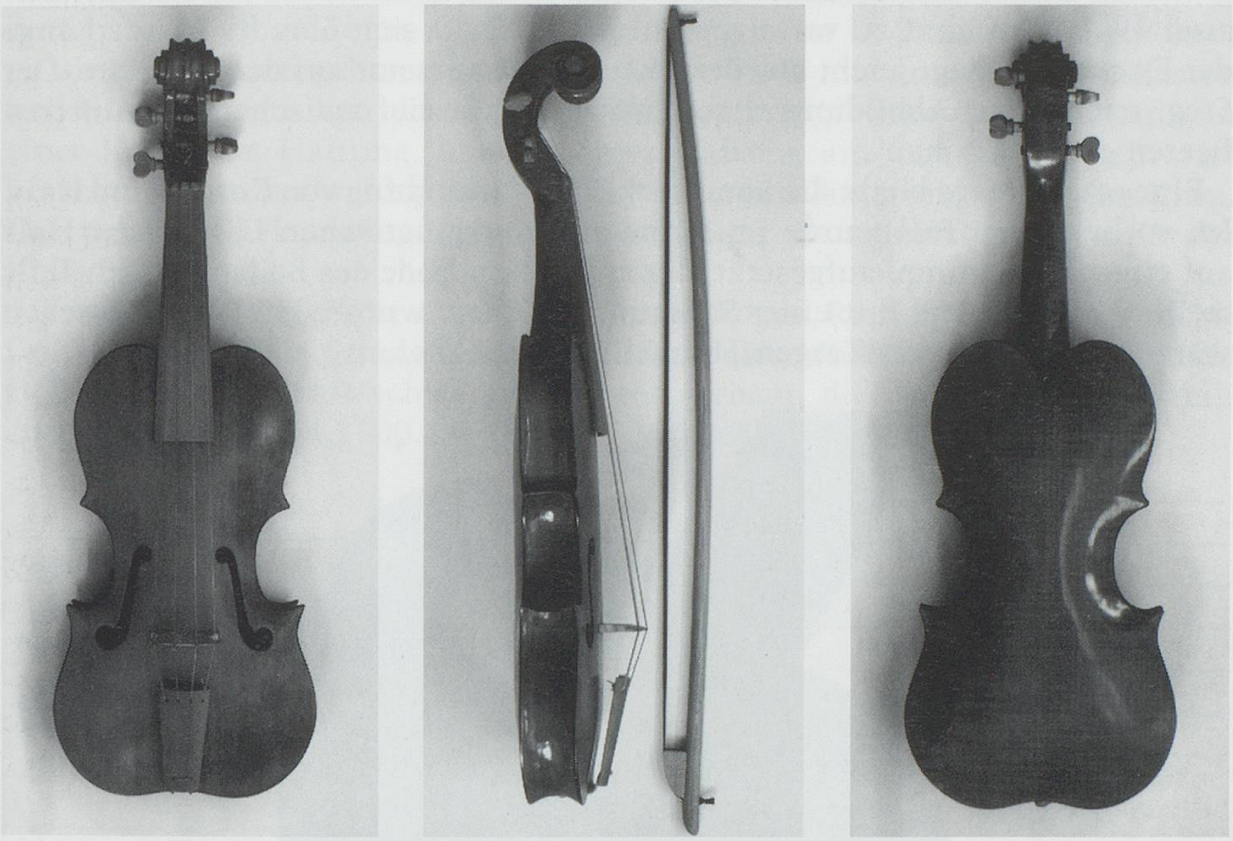


Abb. 2a-c: Proto-Violine von Richard Earle 2002, frontal, Seitenansicht, Rückansicht

Die Basler Rekonstruktion sollte ein möglichst frühes Stadium der Bauweise aufweisen. Unsere leitende Idee war deshalb die Materialeinheit von Boden und Zargen in Verbindung mit Einzügen des Korpus am Hals und am unteren Ende der Form. Der Korpus ist aus dem vollen Holz gearbeitet, die Zargen aussen konkav ausgedünnt. Der an das Garofalo-Gemälde angelehnte sichelförmige Wirbelkasten läuft in eine offene Schnecke mit großen Windungen aus. Der Hals ist sehr dick, wie dies auf den Abbildungen von Streichinstrumenten jener Zeit durchgehend zu erkennen ist. Im Querschnitt ist er leicht „v"-förmig profiliert, um die linke Hand nicht zu sehr auseinander zu treiben. Das Griffbrett aus Ahorn ist leicht keilförmig angelegt und erhebt sich minimal über die Decke. Decke und Boden sind nur wenig gewölbt. Es gibt keine Randeinlagen und keine Hohlkehle. Die Ecken sind deutlich betont

[13] Der im Ferrareser Fresko und in den Intarsien klar von den Zargen abgesetzte Rand des Bodens könnte auf einem separat hergestellten Zargenkranz hindeuten. Doch auch ein solcher, in einem zusammenhängenden Stück aus dem vollen Holz ausgeschnitten, entspricht der ganzheitlichen Herstellungsweise.

und nach aussen gezogen, die CC-Bügel dabei dennoch offen gehalten. Auf überraschende Weise vertraut ist der Blick ins Innere des Instruments, denn durch die Einzüge der Form am oberen und unteren Ende glaubt man einen Ober- und Unterklotz zu sehen.

Im Inneren der Decke wurde ein Bassbalken aus dem vollen Holz stehen gelassen, eine Technik, die in peripheren Bautraditionen bis an die Schwelle zum 19. Jahrhundert zu verfolgen ist. Er erstreckt sich über die ganze Länge der Decke und liegt leicht aus der Mittelachse versetzt auf der Bassseite. Der Steg, nach alten Abbildungen geschnitten, sitzt tief zwischen den unteren Beeren der FF-Löcher.

Eine offene Frage bleibt die handwerkliche Verbindung von Korpus und Hals. Im vorliegenden Fall wurde im Sinne einer pragmatischen Lösung der Hals auf einen Holzstumpf aufgesetzt, der am oberen Ende des Boden/Zargen-Teils stehen gelassen und mit einer Schraube gesichert wurde. Historisch gesehen wäre auch eine Boden/Zargen/Hals-Einheit denkbar.

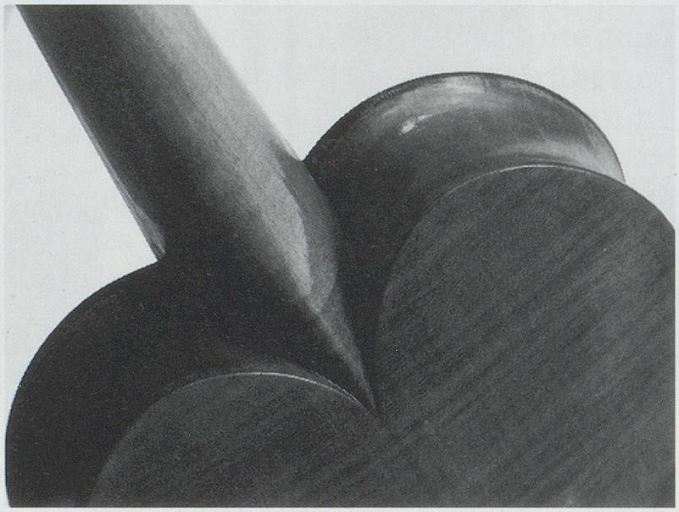


Abb. 3: Proto-Violine von Richard Earle 2002: Detail des Halsansatzes

Zwei Elemente sind an neuere Formen der Violine angelehnt: die offenen, stilisierten FF-Löcher (obwohl bereits bei Garofalo erkennbar) und die Viersaitigkeit – letzteres vor allem, um heutigen Geigern den Umstieg auf das frühere Instrument zu erleichtern. Eine Umrüstung auf drei Saiten wäre mit geringem Aufwand möglich.

Die Besaitung erfolgte mit reinen Darm-Saiten nach dem Prinzip der „equal tension".[14] Zunächst wurde das Instrument ohne Stimmstock gespielt. So hat es einen feinen, modulationsfähigen und interessant androgynen Klang, der

[14] Oliver Webber, „Real Gut Strings: Some new experiments in historical stringing", in: Susan Orlando (Hg.), *The Italian viola da gamba. Proceedings of the international symposium on the Italian viola da gamba, Magnano, Italy 29 April – 1 May 2000*, Solignac – Torino 2002, 165–180; ders., „Rethinking gut strings. A guide for players of Baroque instruments", in: *Early Music Review* 111 (Feb. 2006) 11. – Ein Herzlicher Dank geht an Jonathan Talbott (Den Haag) für seine Hilfe bei der Besaitung.

zwischen Violine und Viola da gamba angesiedelt ist. Mit einem Stimmstock ist der Klang natürlich kräftiger und bereits erstaunlich nahe an dem einer herkömmlichen Violine. Die Frage, ob jene frühen Instrumente mit oder ohne Stimmstock gespielt wurden, ist nicht abschliessend zu klären.

In beiden Varianten mischt sich der Klang ausgesprochen gut mit frühen Formen von Viole da gamba,[15] die Violine ist aber auch im gemischten Ensemble bestens einsetzbar. Sogar als Soloinstrument, etwa in Diminutionsstücken, ist sie sehr gut zu gebrauchen. Der massive Hals mit großem Wirbelkasten und Schnecke machen das Instrument „kopflastig". Das Gewicht kann in einer kinnlosen Haltung, bzw. in einer Haltung am Oberkörper, sehr viel besser aufgefangen werden als mit der modernen Fixierung durch das Kinn. Der massive Hals zwingt ausserdem zu einer ökonomischen Technik der linken Hand.

Zum Instrument gehört ein entsprechender Bogen. Richard Earle und Randall Cook haben für die Schola Cantorum Basiliensis Modelle aus einheimischen Hölzern, bezogen mit schwarzen Haaren, gebaut, die denjenigen auf Abbildungen der Zeit um 1500 entsprechen (siehe Abb. 2b).[16]

	Maße in mm
Gesamtlänge	590
Korpuslänge (Decke ü. W.)	346
Maximale Breite der Oberbügel	168
Minimale Breite der CC-Bügel	110
Maximale Breite der Unterbügel	201
Zargenhöhe (mit Boden-, ohne Deckenrand):	am Halsansatz: 36/ CC: 40/unten: 39
Maximale Deckenwölbung	ca. 6
Maximale Bodenwölbung	ca. 9
Deckenmensur bis zum oberen Ende der FF	155
Deckenmensur bis zum unteren Ende der FF	234
Deckenmensur bis zum Steg (momentan)	225
Halslänge	125
Steghöhe	33
Schwingende Saitenlänge (momentan)	347
Stärke des Halses am Wirbelkasten (ohne/mit Griffbrett)	24/28
Stärke des Halses am Korpus (ohne/mit Griffbrett)	35/55
Der Hals ist leicht unter die Deckenebene geneigt	

[15] Das Instrument wurde in unterschiedlichen Kombinationen mit frühen Viole da gamba, ebenfalls aus der Werkstatt von Richard Earle, eingesetzt.

[16] Historische Vorbilder aus dem 16. Jahrhundert haben sich z.B. in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien erhalten. Siehe Rudolf Hopfner, *Streichbogen: Katalog. Sammlung Alter Musikinstrumnente und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, Tutzing 1998, besonders SAM 81, SAM 84, SAM 107.

III.

Bemerkenswert ist der Umstand, dass das frühe Fresko von Garofalo in Ferrara in einem Kontext auftaucht, der in vielerlei Hinsicht für die Musik um 1500 von herausragender Bedeutung ist, ganz besonders im Hinblick auf instrumentale Entwicklungen.[17] Die Rolle des Lautenisten Pietrobono für die Herausbildung eines instrumentalen Idioms wurde immer wieder hervorgehoben, aber auch die Initiativen der d'Este bei der Entstehung der Viola da gamba sind gut dokumentiert.[18] Es wäre keine Überraschung, wenn in derselben Umgebung auch die Violine entscheidende erste Schritte gemacht hätte.[19]

Ein bisher in diesem Zusammenhang nicht diskutiertes literarisches Zeugnis könnte versteckte Hinweise hierzu enthalten. Es handelt sich um ein im Jahr 1549 in Ferrara erschienenes Buch von Cristoforo da Messisbugo, Tafelmeister der Familie d'Este, in dem der Autor herausragende Bankette der vergangenen Jahrzehnte bis ins Detail beschreibt.[20] Unter anderem berichtet er von zwei Festen im Jahr 1529, eines am 24. Januar, das Ercole II. d'Este für 104 illustre Gäste ausrichtete, unter ihnen auch Isabella d'Este aus Mantua. Ein weiteres fand am 20. Mai statt, veranstaltet von Ippolito d'Este, Erzbischof von Mailand und später Kardinal von Ferrara. Zwischen oder zu den Gängen wurde Musik musiziert, deren reichhaltige Besetzungen die Opulenz der Speisen spiegelte. Hauptakteur schon beim ersten gespielten Stück im Januar war der junge Alfonso della Viola (c. 1508–c. 1573), der mit Kollegen im Gambenkonsort spielte. Nach dem vierten Gang gab es nochmals eine Komposition von Alfonso, diesmal mit fünf Sängern zusammen mit fünf „viuole da arco con uno rubecchino" sowie mit einer Viola in Kontrabasslage, genannt „la orchessa" (wörtlich: die Menschenfresserin),[21] dazu weitere Blas- und Tasteninstrumente. Während des letzten, des 9. Ganges gab es nochmals Musik für fünf Violen und fünf Sänger, ein Tasteninstrument, eine Bassblockflöte, eine Lira, eine Posaune und eine Flöte.

Vor allem die Begriffe „Lira" und „Rubecchino" fordern zu Erklärungen heraus. Letzteres bezieht sich als Diminutivum auf das Rebec, ein seit langem etabliertes Streichinstrument der Diskantlage, das auf zahlreichen Abbildungen nördlich und südlich der Alpen in unterschiedlichsten baulichen

[17] An dieser Stelle sei nur auf das Standardwerk von Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505*, Oxford / Cambridge, MA 1984 verwiesen.

[18] Zusammenfassend: Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge 1984.

[19] Neben dem oben abgebildeten Fresko findet sich in der Kirche Sta. Maria della Consolazione in Ferrara ein weiteres von Michele Coltellini oder Ludovico Mazzolino geschaffenes Fresko, auf dem musizierende Engel mit Streichinstrumenten ausgestattet sind. Das Gemälde wird auf 1510–15 datiert. Es sind zwei großformatige Viole da gamba zu sehen, ein Rebec, eine Vihuela da mano und ein viersaitiges da braccio-Streichinstrument mit einigen Merkmalen späterer Violinen (charakteristisch geschwungener Wirbelkasten mit Schnecke, Dreiteilung des Zargenkranzes, einfacher Saitenhalter). Konkave Zargen sind hier nicht zu erkennen. Neuerdings ist eine gute Abbildung zugänglich bei Renato Meucci (Hg.), *Un corpo alla ricerca dell'anima ..., Andrea Amati e la nascita del violino 1505–2005*, Cremona 2005, 20–21.

[20] Howard Meyer Brown, „A cook's tour of Ferrara in 1529", in: *RIM* 10 (1975) 216–241.

[21] Ebenda 240: „una viola chiamata la orchessa per contrabasso".

Varianten und in allen sozialen Klassen zu finden ist. Es war um 1500 ein absolut ausgereiftes Streichinstrument, hatte drei bis vier Saiten und eine Bauweise, in der der birnenförmige Korpus sowie Hals und Wirbelkasten aus einem einzigen Stück Holz gefertigt waren. Die Decke wurde separat darauf gesetzt. In den späten Bauformen um 1500 sind auch aufgesetzte Griffbretter zu erkennen. In der italienischen Ikonographie um 1500 finden sich dafür zahlreiche Beispiele.[22]

Die Lira hingegen ist als jenes neue Streichinstrument zu sehen, das die Rezitation des wiederbelebten antiken Gesanges begleitete. Im Mai 1529 schreibt Messisbugo von Sängern, die mit der Lira solistisch auftraten: „cantando al modo d'Orfeo".[23] Die Lira blieb in der Ikonographie jedoch nicht allein auf die Verbindung mit Orpheus beschränkt, sondern wurde auch auf andere „Sänger" wie Apoll, Homer und den biblischen König David übertragen. Sie findet sich auch in Händen musizierender Engel zu Füßen von Mariendarstellungen und Heiligen in der italienischen Malerei (z. B. bei Cima da Conegliano, Bellini). Katherine Powers vermutet sogar, dass einige dieser Lira-Engel eine Praxis des Laudensingens mit akkordischer Begleitung reflektieren und damit für die Betrachter ein Element des Alltagslebens in die ansonsten entrückten Heiligenbilder hineinprojizieren.[24] Die antike Lyra und das Plektrum (zum Streichbogen umgedeutet) fanden auf diese Weise eine vielschichtige zeitgenössische Interpretation.[25]

In einer Umgebung, die – wie der Hof von Ferrara – besonders für die Streichinstrumente nach neuen Lösungen suchte, musste das Rebec wie ein Relikt aus alten Zeiten aussehen. Was läge also näher, als eine „Lira" für das (gemischte) Ensemble zu kreieren. Das neue Instrument bewahrt Größe, Besaitung, Spielart und Merkmale der Bauweise des Rebec, bekommt aber einen neu entworfenen Korpus, der sich an die Lira anlehnt.

In dieser Überschneidung von alter Funktion und neuer Form ergeben sich zwangsläufig Unsicherheiten in der Terminologie. „Lira" könnte sich also sowohl auf das neue Reziationsinstrument beziehen, wie auf die Ensemblevariante in Form der Proto-Violine. Dasselbe ist aus der entgegengesetzten Perspektive für „Rebec" denkbar: es könnte das neu entworfene Instrument in seiner alten Funktion meinen.

[22] Um einige wenige zu nennen: Antonio Vivarini (1415–1484): Hl. Markus (1474) – zwei Engel in Kombination von Gittern und Rebec, Venedig, Sta. Maria gloriosa dei Frari. Das Rebec ist hier viersaitig. Benedetto Coda (1460–1520): Madonna mit Kind und Heiligen, Rimini, Pinacoteca comunale – das Rebec ist eventuell fünfsaitig gedacht, denn es sind drei Wirbel an einer Seite des Wirbelkastens zu sehen. Raffael (1483–1520): Marienkrönung mit zwei Engeln, die Rebec und Lira spielen; Rom, Pinacoteca Vaticana. Gaudenzio Ferrari (ca. 1480–1556): verschiedene Rebecs, darunter auch fantastische Formen, im Kuppelfresko des Domes Sta. Maria dei miracoli von Saronno (1534–36).

[23] Brown (wie Anm. 20) 238.

[24] Catherine Powers, „The lira da braccio in the angel's hands in Italian Renaissance Madonna enthroned paintings", in: *Music in Art* 26/1–2 (2001) 21–29.

[25] Antonio Baldassare (wie Anm. 2).

Vielleicht sind alle drei beschriebenen Möglichkeiten in den Berichten von Messisbugo enthalten. Beim solistischen Einsatz der Lira („modo d'Orfeo") ist höchstwahrscheinlich die Lira da braccio gemeint. Die „Lira" im großen Ensemble am Schluss des Banketts vom 20. Mai 1529, zusammen mit sechs Violen (da gamba) genannt, ist eher als Diskantinstrument eines gemischten Ensembles zu sehen.[26] In der Besetzung vom 24. Januar 1529 mit „cinque viuole da arco con uno rubecchino" und einer Viola in Kontrabasslage („l'orchessa") möchte man unter dem „rubecchino"/kleinen Rebec dasselbe vermuten. In beiden Ensemblegruppierungen ist der Gebrauch einer Proto-Violine möglich, wie sie in verschiedenen Varianten in den ersten vier Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts abgebildet ist.

Wenn die vorangehenden Überlegungen auch eher spekulativ bleiben, so zeigt die Ikonographie und die Geschichte der musikalischen Ensembles doch, dass es eine Frühgeschichte der Violine gibt, die noch stark von älteren Elementen des Instrumentenbaus geprägt ist und von einem Einsatz als Einzelinstrument in gemischten Ensembles. Erst als vermutlich um 1540 in Brescia oder Cremona die Bauweise über einer Innenform aufkommt, wird eine rationelle Fertigung in normierten Größen und Formen, in arbeitsteiliger Herstellung und damit in größeren Stückzahlen möglich. Damit ist der Weg frei für die Violine in einer homogenen Instrumentenfamilie, die sich über ganz Europa verbreitet, wie an spezialisierten italienischen Musikertruppen des 16. Jahrhunderts am französischen Hof, in Dresden und München sowie in England und in Venedig zu verfolgen ist.[27]

Die Proto-Violine vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis etwa 1540 stellt ein interessantes Bindeglied zwischen den spätmittelalterlichen Streichinstrumenten der Diskantlage und der neuzeitlichen Geschichte der Violininstrumente dar und bietet für das Repertoire jener Zeit von Diskantus-Improvisationen über gemischte Ensembles bis zur Tanzmusik und Diminutionspraxis eine reizvolle neue Klangfarbe für die Historische Musikpraxis.

[26] Rodolfo Baroncini konnte eine ähnliche begriffliche Camouflage in venezianischen Dokumenten um 1540 nachweisen. Hier werden dieselben Spieler als „sonadori di violetta", „sonadori di viola" wie als „sonadori di lironi" aufgelistet. An einer Stelle (11. Dez. 1541) ist sogar explizit von „sonadori de viola overo lironi" die Rede (Baroncini, „Contributo ...", wie Anm. 4, 159–160).

[27] Peter Holmans These, dass die Violine aus dem Geist der instrumentalen Familienbildung im frühen 16. Jahrhundert entstanden sei, verliert damit nicht an Relevanz, sie ist nur etwas später anzusetzen und mit der hier skizzierten Vorgeschichte zu versehen (Peter Holman, *Four and twenty fiddlers. The violin at the English court 1540–1690*, Oxford 1993, besonders Kapitel 1; ders., „What did violin consorts play in the early sixteenth century", in diesem Band).

DIE REKONSTRUKTION EINES UNIKATS: DIE FRÜHE TENOR-/BASS-VIOLA DA GAMBA VOM ISENHEIMER ALTAR

von Wolfgang Wenke

Eines der bekanntesten Kunstwerke im Museum Unterlinden in Colmar ist der Isenheimer Altar von Mathias Grünewald. Auf ihm findet sich die Darstellung von Engeln mit merkwürdigen Streichinstrumenten. Mathis Gothart Nithart, auch Neithart, oder Matthis von Aschaffenburg oder Mathias Grünewald wurde um 1475 in Würzburg geboren und verstarb im August 1528 in Halle/Saale.

Für das Antoniter-Kloster in Isenheim (bei Colmar) schuf dieser begabte Maler, Steinbildhauer und Baumeister 1512–1515 die Bildtafeln für einen spätgotischen Flügel-Hochaltar. Die schwenkbaren Flügel mit drei verschiedenen Ansichten sind in ihrer Abfolge geschlossener Bildtafeln eine Neuerung Grünewalds bzw. seiner Auftraggeber.

Die erste Wandlung nach dem Aufklappen der in der Mitte geteilten Kreuzigungstafel zeigt die Verkündigung, die Auferstehung und auf der Mitteltafel eine Weihnachts-Darstellung. Hier sitzt ein Viola da gamba spielender Engel vor einem Tabernakel und schaut zum Christuskind auf den Armen der Mutter Maria hin. Im Innern des Tabernakels (dessen mögliches Vorbild sich im Lettner des Münsters zu Breisach findet) sind zwei weitere Gamben-Engel dargestellt.

Abb. 1: Gemäldedetail: Der Engels mit dem Instrument.[1]

[1] Abb. 1–4: Ausschnitte aus dem „Engelskonzert" vom Isenheimer Altar, Colmar, Museé d'Unterlinden, nach: Conrad Contzen, Edition Münsterturm, Freiburg/Breisgau.

Die Streichbögen werden von den Engeln in völlig verdreht dargestellter Armhaltung geführt, die Instrumente sind also wahrscheinlich nach der Ausführung der Personendarstellungen in einem separaten Arbeitsgang von einem darauf spezialisierten Werkstattmitglied hinzugefügt worden.

Das Instrument des Engels im Vordergrund ist sehr grafisch gemalt, fast wie gezeichnet und in allen Einzelheiten deutlich dargestellt. Lediglich der Wirbelkasten verbirgt sich hinter dem Kopf des Spielers, aber bei dem Instrument des dahinter sitzenden dunklen Engels ist er erkennbar.

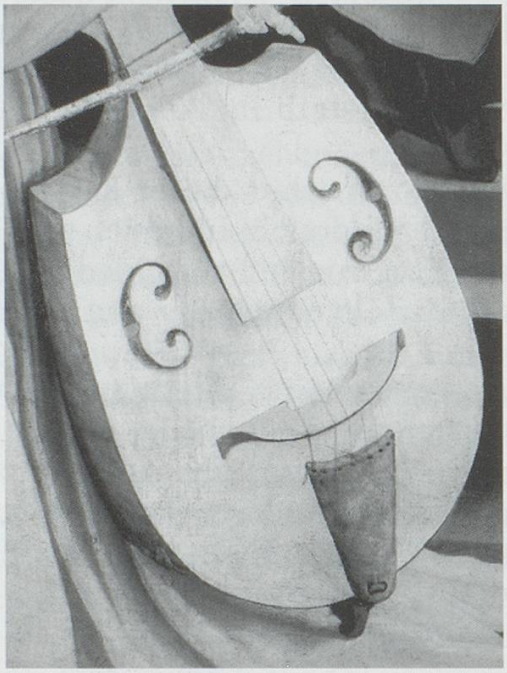


Abb. 2: Gemäldedetail: Wirbelkastenbereiche.

Das Verhältnis der Größe des Instrumentes zu der des Spielers deutet für mich auf den Bass der damals drei Instrumente umfassende, in Quarten gestimmte Violenfamilie mit Diskant-, Alt-Tenor und Bass-Instrument hin. Diese Bassgamben hatten nach Martin Agricola (1529)[2] einen Umfang von G–c–f–a–d′–g′, also mit einer Terz in der Mitte zwischen f und a und nach Hans Gerle[3] (1532) den Ambitus D–G–c–e–a–d′ mit der Terz zwischen c und e.

Als Restaurator und instrumentenkundlich Interessierter kannte ich den Grünewald-Altar mit den Instrumenten aus der Literatur. Mitte der 1980er Jahre machte mich der Instrumentenmacher und Musikerzieher Emmo Koch aus Clausthal-Zellerfeld/Harz durch einen Poster vom Engelskonzert erneut auf dieses Instrument aufmerksam. In dieser sehr guten Reproduktion konnte ich die geradezu zeichnerische Feinheit der Darstellung erkennen. Emmo Kochs Erfahrung als Erbauer von Fideln und Gamben kam dann auch dem Bau eines solchen Instrumentes zugute.

[2] Martin Agricola, *Musica Instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529, Faksimile, Hildesheim 1985, f. 46′ff.

[3] Hans Gerle, *Musica Teusch, auff die Instrument der grossen und kleinen Geygen, auch Lautten* [...], Nürnberg 1532 und 1537.

Das dargestellte Instrument war ja bislang als unspielbare, phantastische künstlerische Darstellung angesehen worden und kam in „ernsthaften" instrumentenkundlichen Publikationen nicht vor. Der Sitz des Einzuges – des Mittelbügels – bei der Saitenmitte erschien den Autoren wohl als das unwahrscheinlichste Element an diesem Instrument, und fragwürdig mag ihnen auch die dargestellte Stegform vorgekommen sein.

Die Motivation, Saiten in ihrer Mitte anzuspielen – wohl um einen besonderen, himmlischen Klangcharakter anzudeuten – oder am Steg mit einem kurzen Bogen zu streichen,[4] um die Zargenkanten nicht zu berühren, war für meine Fragenstellung von sekundärer Bedeutung. Die Verwendung in einem Engelschor – mit der Betonung auf Chor – kann ja auf eine musikalische „Reduzierung" wie bordunartig akkordisches oder arpeggierendes Begleiten oder einfache Unterstützungsfunktionen einer Melodiestimme hinweisen. Einfache Spieltechniken sind bei musikalischen Laien – z.B. in Klöstern – in dieser Zeit (ebenso wie heute) durchaus als üblich anzunehmen.

Die Rekonstruktion dieses Instruments, die ja der Schaffung eines bislang nicht vorhandenen, gleichwohl realen Objektes mit mehrheitlich unbekannten technischen Details gleichkam, war eine sehr reizvolle Aufgabe und eine große Herausforderung.

Aber auch einige von anderen Instrumenten her bekannte Details waren ersichtlich. Der ungleichförmig gebildete und mittels eines durch die Resonanzdecke reichenden Fußes fixierte Steg war mir bekannt – Streichinstrumente aus den östlichen europäischen Gebieten weisen solche Stege zuweilen auf.

Abb. 3: Gemäldedetail: Resonanzdecken-Mitte.

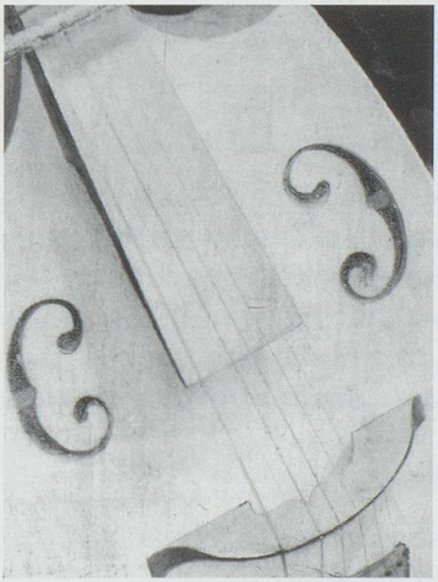


Abb. 4: Gemäldedetail: Unteres Corpusteil.

[4] Mein am Instrument verwendbarer Steckfroschbogen hat eine Haarband-Länge von 480 mm, 20 mm Froschhöhe, 10 mm Haarband-Anstand vor der Spitze und eine leicht ausgebogene Stange.

Die in den Schallöchern sichtbaren Deckenleisten verweisen auf eine nicht gewölbte Resonanzdecke. Auch die Materialverwendungen ist ziemlich eindeutig dargestellt – neues, helles Fichtenholz der Resonanzdecke, geflammtes Ahornholz der Zargen und Birnbaumholz sind erkennbar. So konnte ein Nachbau entstehen, der dem Instrument auf dem Gemälde optisch sehr nahe kommt.

Der Klangcharakter des Instrumentes entspricht dem anderer Instrumente aus der Violenfamilie. Aber natürlich klingt es etwas stiller als gewölbte oder gar Barock-Instrumente und wegen der fehlenden Bünde und blanken Darmsaiten auch etwas unklarer. In der Mitte gestrichen, sind die langen Darmsaiten wegen der zu geringen Bogendruck-Möglichkeiten nur für akkordisches Spiel geeignet.

Einige technische Details zur Rekonstruktion:

Materialien:

Boden, Mittelfugenleisten, Stegfuß-Sockel, Zargenteile, Hals, Steg	Riegel-Ahornholz
Resonanzdecke, Reifchen, Eckklötzchen, Boden- und Deckenleisten	Fichtenholz
Anhang-Standklotz, Griffbrett, Saitenhalter	Birnbaumholz
Stimmwirbel	Pflaumenbaumholz

Innenkonstruktion:

- Ecken zwischen Zarge und Boden und Decke mit Reifchen gestützt.
- Ecken der Zargen mit Klötzchen gefüllt.
- Unter Resonanzdecke und Boden Rippen in relativ gleichen Abständen, je 4 im unteren und je eine im oberen Corpusteil.
- Ahornholz-Leistenstücke zwischen den Bodenrippen auf der Mittelfuge.
- Ovaler Sockel für den Stegfuß auf dem Boden.

Details:

- Resonanzdecke eingefasst mit Birnbaumholz-Stoßkante ringsum, 2mm breit.
- Oberes Deckenteil, bzw. Zarge, von der Mittelbügel-Mitte aus abgesenkt. um 15 mm am Resonanzdecken-Ende, um eine Griffbrettsteigung zu erreichen
- Griffbrett auf die Resonanzdecke aufgeleimt, ca. 275 mm lang, bis ca. 10 mm unter die untere Eckenlinie, die Position der dort darunter befindlichen Leiste
- Boden-Mittelfuge mit Ahornholz-Einlagestreifen, 2,5 mm breit

- Leichte Bodenwölbung, längs bis 10 mm, quer bis 5 mm
- Saitenhalter mit Darm-Hängelsaite an einem im Unterklotzbereich der Zarge eingegrateten Standklotz.

Maße (in mm):

Gesamt-Standhöhe	995
Resonanzdecken-Unterbügelende – Obersattelende	855
Resonanzdeckenlänge	695
Bodenlänge	710
Maximale Corpusbreite	347
Minimale Corpusbreite (Mittelbügel-Einzug)	67
Zargenhöhen (Gesamtmaß)	112–91
Untere Mittelbügel-Ecke vom Unterbügelende	432
Obere Mittelbügel-Ecke vom Unterbügelende	562
Klingende Saitenlänge	685
Griffbrett-Gesamtlänge	580
Länge freies Griffbrett-Ende	150
Halsbreiten	53–43
Saitenband-Breite Obersattel	38
Saitenband-Breite Steg	80
Wirbelkasten-Gesamtlänge	195
Wirbelkasten-Gesamthöhe (Obersattel-Volutenrücken)	163
Wirbelkasten-Griffbrett-Winkel	125°

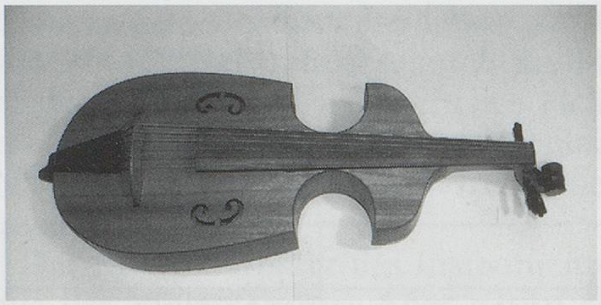


Abb. 5: Nachbau: Vorderansicht.

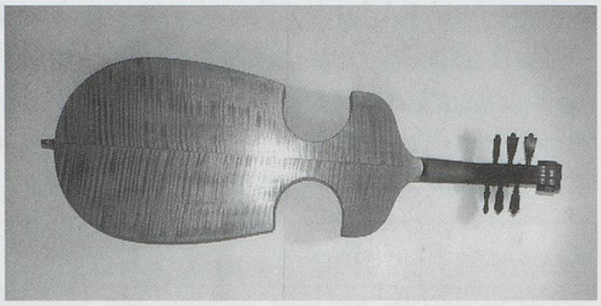


Abb. 6: Nachbau: Rückansicht.

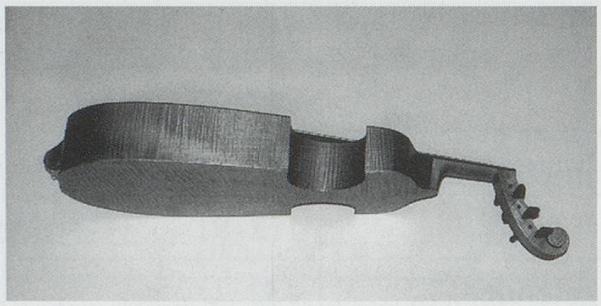


Abb. 7: Nachbau: Seitenansicht.

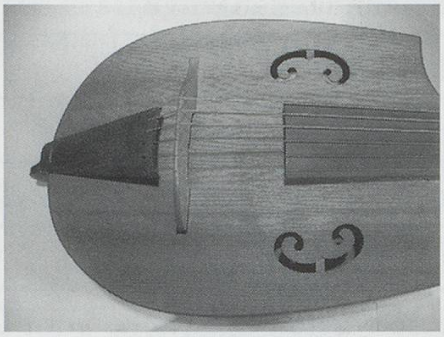


Abb. 8: Nachbau: Unteres Corpusteil.

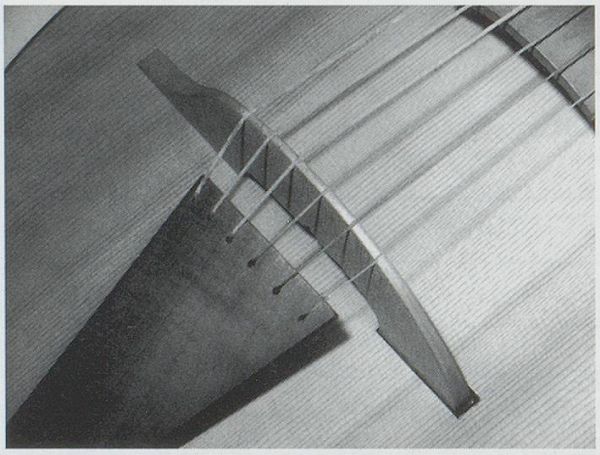


Abb. 9: Nachbau: Stegbereich.

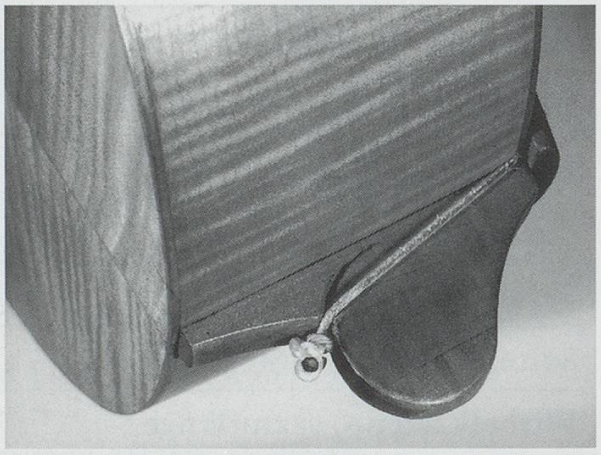


Abb. 10: Nachbau: Anhang-Standklotz.

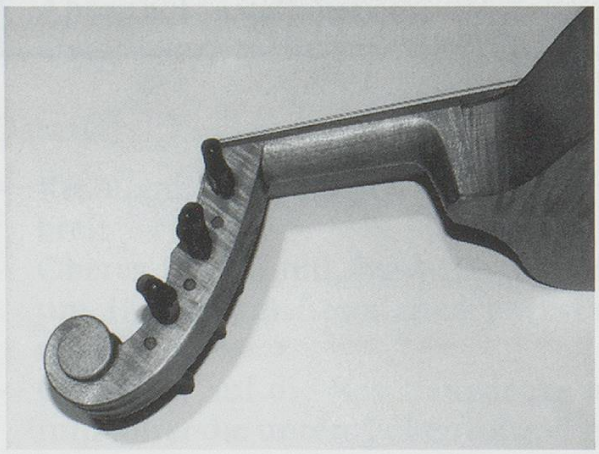


Abb. 11: Nachbau: Halskonstruktion.

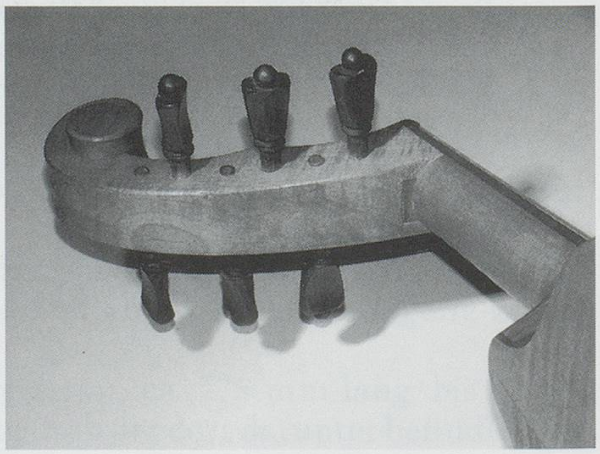


Abb. 12: Nachbau: Hals und Wirbelkasten (Abb. 5-12: Wolfgang Wenke, Eisenach).

Abb. 13: Der Schola-Lehrer Randall Cook spielt 1994 den Grünewald-Gambennachbau von Wolfgang Wenke in Eisenach.

NEUE BEOBACHTUNGEN ZUR CHARAKTERISTIK DER ITALIENISCHEN TASTENINSTRUMENTE UM 1500

Zwei ikonographische Dokumente aus der Zeit zwischen 1490 und 1510

von Pier Paolo Donati

In der Geschichte des Cembalos sind einige Aspekte der Entwicklung der Tastenumfänge in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach wie vor ungeklärt. Dieser Umstand hängt mit dem Mangel an dokumentarischen und ikonographischen Quellen zusammen. Im Gegensatz dazu steht jedoch seit geraumer Zeit eine reichhaltige Dokumentation über die Merkmale und Umfänge der Orgeltastaturen zur Verfügung. Dieser Beitrag umreißt die Entwicklung der Tastaturen dieser Instrumente von etwa 1470 bis 1500, wobei auch Berührungspunkte zu denen der italienischen Clavichorde, Virginale und Cembali gezeigt werden. So lassen sich Zeugnisse für die Entstehung und die Merkmale der ersten und der letzten „kurzen" Oktaven finden, die offenbar den beiden Instrumentengattungen gemeinsam sind.

Es scheint sich zu bestätigen, dass um 1500, am Vorabend des Auftretens der ersten Musikdrucke, die Tastenumfänge der Cembali und der Orgeln viele Gemeinsamkeiten aufwiesen. Tatsächlich konnte ein großer Teil der gedruckten oder handschriftlich überlieferten Kompositionen aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jh. auf beiden Instrumentengattungen ausgeführt werden.

Das erste hier vorgestellte ikonographische Dokument ist nicht nur wertvoll, weil es diejenige Rekonstruktion der Entwicklung der Tastenumfänge bestätigt, von der hier ausgegangen wird, sondern auch, weil es sich vom organologischen Standpunkt aus als älteste glaubwürdige Abbildung eines italienischen Cembalos erweist. Diese zeigt mindestens ein Konstruktionsmerkmal, das man auch beim in Siena (Accademia Chigiana) aufbewahrten Cembalo findet, wo man vor kurzem das Datum 1515 und die Unterschrift „Vincentius" entdeckt hat.

Das zweite liefert nicht nur Hinweise auf die Tastenumfänge, sondern auch auf bis jetzt unbekannte technische Aspekte der Bauweise von Orgeln. Daraus ergeben sich neue Erkenntnisse über die Eigenarten der geteilten Register bei ihrem ersten Erscheinen in der Mitte des Quattrocento.

In den 30er und 40er Jahren des 15. Jahrhunderts hatten die Tasteninstrumente zwar verschiedene Umfänge, aber alle begannen mit dem Ton H. Dafür gibt es mehrere Zeugnisse: den Traktat von Henri-Arnaut von Zwolle (ca. 1440), der der Orgel 31 (H–F), dem Cembalo 35 (H–A) und dem Clavichord 37 Tasten (H–H) zuweist;[1] ferner die Valeria-Orgel in Sion, die mit ihren 35 Tasten (H–A)[2]

[1] George Le Cerf/Edmond-René Labande, *Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes*, Paris 1932, Neudruck Kassel etc. 1972.

[2] Friedrich Jakob/Mane Hering-Mitgau/Albert Knoepfli/Paolo Cadorin, *Die Valeria Orgel*, Zürich 1991, 57 ff.

auf ca. 1435 zu datieren ist, und schließlich eine Zeichnung für die Orgel von S. Antonio in Cremona aus dem Jahre 1441 mit 43 Tasten (H–F).[3]

Unter den von Henri-Arnaut von Zwolle beschriebenen Instrumenten hat das Clavichord die größte Anzahl Tasten: es erreicht drei Oktaven in chromatischer Folge, die auf dem Ton H beginnen und enden. Die Tastatur der italienischen Orgel hingegen hat einen größeren Umfang: drei Oktaven und eine übermäßige Quarte. Dies ist der erste von einer langen Reihe möglicher Vergleiche. Die in Italien gebauten Tasteninstrumente behielten bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts größere Umfänge bei als jene, die nördlich der Alpen in Gebrauch waren.[4]

Der erste aus Italien stammende Hinweis auf eine Tastatur, die nicht mit H begann, datiert von 1460. In jenem Jahr ließ Antonio Squarcialupi von Giovanni da Mercatello an der zwischen 1442 und 1448 von Matteo da Prato im Dom von Florenz erbauten Orgel ein tiefes F und G im 24′ ergänzen.[5] Wir können festhalten, dass die Änderung der ersten Note H in ein F im Laufe der 60er Jahre erfolgte. Lorenzo da Prato legt 1473 für die Orgel des Domes von Pistoia Folgendes fest:

> *1473*: „[...] che socto al Ceffaut siano septe channe cioè quatro di tasti et tre semituoni et chomincia in Fa maggiore. Item che dal Ceffaut in fino al ultimo dell'organo sieno venti cinque tasti cholli suoi semitoni".
>
> („[...] dass unter dem c-fa-ut sieben Pfeifen seien, das heisst vier für die Tasten und drei Halbtöne und es beginnt im grossen F. Ebenso dass vom c-fa-ut bis hin zum letzten [Ton] der Orgel sich 25 Tasten mit den Halbtönen befinden sollen").[6]

Es handelte sich also um eine Tastatur mit einem Umfang von vier Oktaven (F–F). Die 49 Tasten waren nach üblicher „chromatischer" Folge angeordnet.

Diese „normale" Tastenfolge, die man bis dahin bei allen Tasteninstrumenten angewandt hatte, wurde im Laufe der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts geändert. Als erstes wurde in der ersten Oktave die Taste für das Fis eliminiert. Für ihr Fehlen zeugt der Orgelprospekt der Orgel von Lorenzo da Prato, gebaut 1470–1475 für San Petronio in Bologna, wo die erste (längste) Pfeife und die nächste im Abstand eines Tones angeordnet sind;[7] dann die Orgel mit Kartonpfeifen, gebaut 1494 von Lorenzo da Pavia, heute im Museo Correr in

[3] Oscar Mischiati, „Documenti sull'organaria padana rinascimentale 2: Organari a Cremona". *L'Organo* 23 (1985) 104ff.

[4] Vgl. Luigi Ferdinando Tagliavini, „Considerazioni sugli ambiti delle tastiere degli organi italiani", in: *Studia organologica*. Festschrift John Henry van der Meer, hg. Von Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, 453–460.

[5] Gabriele Giacomelli/Enzo Settesoldi, *Gli organi di S. Maria del Fiore di Firenze*, Firenze 1993, 35ff.

[6] Franco Baggiani, *Gli organi della cattedrale di Pistoia*, Pisa 1984, 57.

[7] *Il restauro degli organi di S. Petronio*, Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, n. 5, Bologna o.J. [1982] 29.

Venedig[8] und die Orgel von Benedetto Vantaggini „in San Lorenzo, Florenz, gebaut 1502.[9] Im Laufe der 70er Jahre wurde in der ersten Oktave auch die Gis-Taste eliminiert.

1476: Intarsie mit Clavichord von 47 Tasten; Urbino, Studierzimmer von Federico da Montefeltro (vier Oktaven, F-F, ohne Fis und Gis in der ersten Oktave).
1480: „[...] cominciare in fa et finire in fa [...] tasti XXVIII e semituoni XVIII che in tutto [sono] tasti XLVII";
(„[...] anfangen auf F und aufhören auf F. 28 Tasten und 18 Halbtöne was im Ganzen 47 Tasten ergibt"]; Domenico di Lorenzo da Lucca, Orgel für S. Martino in Lucca (vier Oktaven: F-F, ohne Fis und Gis in der ersten Oktave).[10]

So entstand eine „unvollständige" Tastatur, die zum ersten Mal in der untersten Oktave „kurz" war (F G A B) und die bei Tasteninstrumenten noch lange verwendet werden sollte. Für die Zeit zwischen 1480 und 1499 sind bis heute 10 Orgeln dokumentiert, die Tastaturen mit 47 Tasten (F–F) aufweisen, während von 1500 bis 1550 in ganz Nord- und Mittelitalien mindestens 30 Orgeln mit dem gleichen Umfang gebaut wurden.[11] Auch für die besaiteten Instrumente hat man trotz aller im Laufe der Zeit erfolgten Änderungen und Verschiebungen von Tasten Belege für den Umfang von 47 Tasten (F-F):

1521: *Arpicordo* von Hieronimus Bononiensis, London, Victoria and Albert Museum (47 Tasten: F-F, ohne Fis und Gis in der ersten Oktave [aktueller Umfang C1–D5 mit kurzer Oktave).
Pentagonales Spinett von Giovanni Francesco Antegnati von Brescia, London, Victoria and Albert Museum (47 Tasten: F–F, ohne Fis und Gis in der ersten Oktave).

Um einen Vergleich mit der Musik der Zeit zu ziehen, kann man daran erinnern, dass der Umfang von 47 Tasten (F-F) für die *Ricerchari Motetti Canzoni* von Marcoantonio [Cavazzoni] da Bologna (Venedig 1523) und für die Kompositionen von Claudio Veggio, die im *Manosritto di Castell'Arquato* (Piacenza) überliefert sind, verlangt wird.

8 Marco Tiella, „Das Positiv von Lorenzo da Pavia (1494)", *Acta Organologica* 10 (1976) 82–101; Pier Paolo Donati, „1470–1490: Organi di cartone degli studioli dei principi", in: Piero Gargiulo (Hg.), *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 15–17 giugno 1992), Firenze 1993, 275–280.

9 [Mehrere Autoren]: *Un tesoro ritrovato. Il restauro dell'organo della Cantoria di Donatello nella Basilica di San Lorenzo a Firenze*, Firenze 1993, 9.

10 Luigi Nerici, *Storia della musica in Lucca*, Lucca 1879, 143.

11 Zu den Charakteristiken der italienischen Renaissance-Orgeln vgl.: Pier Paolo Donati (Hg.) *Arte nell'Aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. La tutela e il restauro degli organi storici. Organi restaurati dal XVI al XIX secolo. Catalogo della mostra* (Arezzo 1979), Firenze 1979; Pier Paolo Donati/Renzo Giorgetti, *L'organo della cattedrale di Arezzo. Luca da Cortona 1534–36. Note e documenti di arte organaria rinascimentale toscana*, Cortona 1990; Pier Paolo Donati, „Maestri d'organo ‚fiamminghi' nell'Italia del Rinascimento. 1. Testimoni, protagonisti, nuove risorse sonore; 2. I registri ad anima; 3. I registri ad ancia; 4. Caratteristiche degli strumenti", in: *Informazione Organistica* 15 (2003), 13–55, 117–149, 179–225; 16 (2004) 3–50.

Gegen Ende der 70er Jahre vollzog sich auch im Diskantteil der Tastatur ein Wandel. 1480 projektierte Domenico di Lorenzo da Lucca eine Orgel für S. Antonio in Padua. Die Tastatur von 55 Tasten erreicht im Diskant den Ton A und erweitert so zum ersten Mal den auf vier Oktaven festgelegten Ambitus (F–F) um eine große Terz. In der obersten Oktave fehlt ohnehin schon eine Taste für Gis,[12] und so entsteht ein neuer Typ von Tastatur, bei dem auch die oberste Oktave „kurz" ist (F Fis G A).

Der neue Ambitus wird auf zwei verschiedene Tastenumfänge angewandt: auf 38 Tasten (drei Oktaven plus eine Terz) bzw. auf 50 Tasten (vier Oktaven und eine Terz):

1481: „[...] trentotto tasti [...]cominciare in fa e finire in la". („[...] 38 Tasten [...] beginnen mit F und enden mit A]; Orgel von Domenico die Lorenzo für Lucca, Santi Giovanni e Reparata (ohne Fis und Gis in der untersten Oktave, und ohne Gis in der obersten).[13]

1493: „[...] tasti 38 cum le soy semitoni. Lo primo tasto comenzi in Fa, la ultima in La".
(„[...] Tasten 38 mit ihren Halbtönen. Die erste Taste beginne auf F, die letzte auf A"]; Orgel von Leonardo d'Alemagna für Santa Giustina in Padua.[14]

1495: „ [...] debbe cominciare in fa et finire in la, et tra tasti neri e bianchi denno essere in tutto voci trentaocto" („[...] es soll auf F beginnen und auf A enden, und die schwarzen und weissen Tasten sollen zusammen 38 ausmachen); Orgel von Domenico di Lorenzo für S. Pier Maggiore in Lucca.[15]

1502: „[...] quinque pedum [...] et quinquaginta tastorum".
(„Fünf Fuß und 50 Tasten"); Orgel von Rinaldo Pelliccioni di Colle Val d'Elsa für San Francesco in Ravenna.[16]

1514: „[...] debbia havere tasti cinquanta computato li semitoni". („[...] soll fünfzig Tasten haben, die Halbtöne mit eingerechnet"); Orgel von Giovanni Battista Facchetti für den Dom von Reggio Emilia.[17]

Ca. 1530: Gemälde von Iacopino del Conte (Florenz): Der Cembalospieler, Amsterdam, Rijksmuseum (50 Tasten: F-A, ohne Fis und Gis in der ersten Oktave und ohne Gis in der obersten Oktave).

1548: Anonymes Apricordio, Dominicus Pisaurensis zugeschrieben. Stockholm, Stiftelsen Musikkulturen Främjande (50 Tasten: F-A, ohne Fis und Gis in der ersten Oktave und ohne Gis in der obersten [aktueller Ambitus C1–A4 mit kurzer Oktave][18]

[12] Renato Lunelli, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze 1973, 34. Die Orgel von S. Petronio in Bologna (Lorenzo da Prato, 1470–1475) erreicht ebenfalls in der obersten Oktave das A, bewahrt aber die Taste für das Gis.

[13] Luigi Nerici, Storia della musica in Lucca, 131.

[14] Antonio Sartori, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, Verona 1977, 97.

[15] Luigi Nerici, *Storia della musica in Lucca*, 132.

[16] Carlo Grigioni, „Maestri organari della Romagna", in: *Melozzo da Forlì – Rassegna d'Arte Romagnola*, Forlì 1937–1939, 44.

[17] Carlo Giovannini, „Documenti di storia organaria a Modena e a Reggio nei secoli XVI e XVII", *L'Organo* 18 (1980) 44.

[18] Denzil Wraight, „Vincentius and the earliest harpsichords", *Early Music* 14 (1986) 536.

Man muss nicht glauben, dass sich der kleine Umfang von 38 Tasten für die Literatur der damaligen Zeit nicht geeignet hätte, er genügte vollauf, um etwa folgende Werke zu spielen:

Frottole intabulate da sonare organi, libro primo von Andrea Antico, Rom 1517;
Die Kompositionen des *Manoscritto di Castell'Arquato* von Jacopo Fogliano da Modena (1468–1548) und von Giulio Segni da Modena (1498–1561);
Die *Musica Nova accomodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti* [...], Venedig: Andrea Arrivabene 1540;
Ein Teil der *Intavolatura cioe Recercari Canzoni Himni Magnificati composti per Hieronimo de Marcantonio da Bologna, detto d'Urbino*, gedruckt in Venedig 1543.

Dass um 1500 der Umfang von 38 Tasten üblich war, wird auch durch ein sehr interessantes ikonographisches Dokument bestätigt (Abb.1). Es handelt sich um die Intarsie im Chor des Doms von Savona, die im Jahre 1500 bei Anselmo de'Fornari da Castelnuovo Scrivia bestellt und die und um 1510 fertiggestellt wurde.[19] Sie zeigt ein Cembalo mit dem Umfang von F bis A mit kurzer Oktave (F–G–A–B–H) und einer obersten Oktave, die ausnahmsweise ein Gis aufweist.

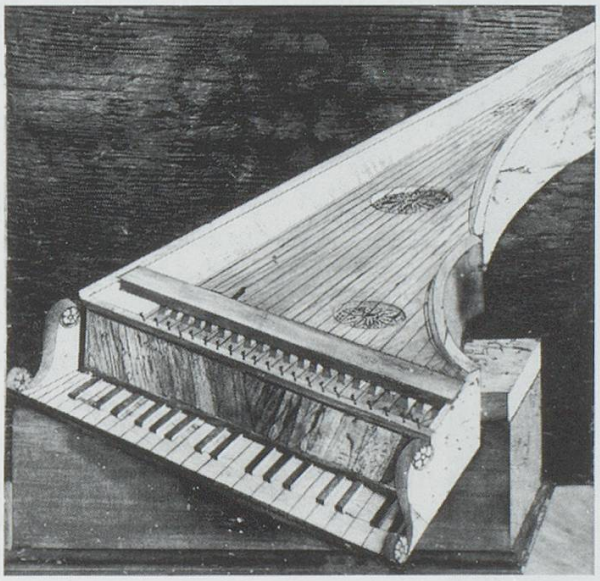


Abb. 1: Anselmo de'Fornari, Intarsie mit Cembalo; Savona, Domchor, ca. 1510, Detail (Studio fotografico Piccardo, Savona).

[19] Giulia Fusconi, „Il coro ligneo di Anselmo de' Fornari, Elia de' Rocchi e Gian Michele Pantaleoni", in: *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della cattedrale dell'Assunta*, hg. von Giovanni Rotondi Terminiello, Savona 2001, 68–81. Im Chor der Kathedrale von Genua gibt es eine derjenigen von Savona entsprechende Intarsie. Das in Genua abgebildete Cembalo ist aber eine spätere Nachahmung von Savona mit zwei undekorierten Rosetten und anderen kleineren Unterschieden. Die Intarsie in Genua wurde von Emanuel Winternitz vorgestellt in: *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln 1958*, Kassel 1958 und publiziert in: Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western art*, New Haven/London 1979.

Die sehr geringe Zahl von Dokumenten zur frühesten Geschichte des Cembalos macht die Intarsie von Savona besonders wertvoll:

- weil sie die Entwicklung der Tastenumfänge bestätigt, die aus den Quellen erschlossen werden kann, wie oben gezeigt worden ist,
- weil die drei Rosetten des Resonanzbodens jenen entsprechen, die das Cembalo der Accademia Chigiana in Siena aufweist, das auf 1515 datiert ist und signiert von „Vinceio" (Vincenzuo oder Vincentius).[20]
- weil es die älteste Cembalo-Abbildung in Italien zu sein scheint, die vom organologischen Standpunkt aus zuverlässig ist, und daher eine wertvolle Referenz für die Kenntnisse über das italienische Cembalo darstellt.[21]

Das zweite ikonographische Dokument (Abb. 2) ist den Kunsthistorikern gut bekannt, die darin den Einfluss der Schule von Piero della Francesca zu erkennen meinen.[22] Den Musikhistorikern, die hätten konstatieren können, wie verschieden die Bauweise der Orgeln des 15. Jahrhunderts von jener späterer Jahrhunderte war, scheint es allerdings unbekannt zu sein. Es handelt sich um eine von Antonio Barili gegen 1490 geschaffene Intarsie mit der Darstellung einer Tischorgel, die zum Chorgestühl des Doms von Siena gehörte.

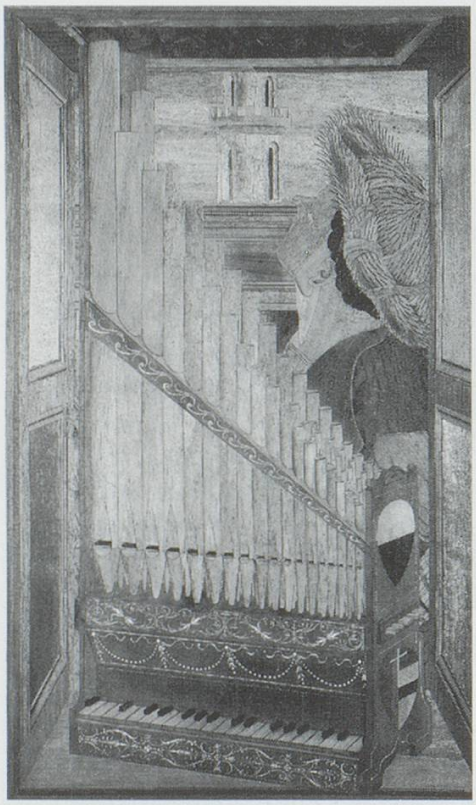


Abb. 2: Antonio Barile, Intarsie mit Orgel, vormals im Dom zu Siena, heute in der Kollegiatskirche San Quirico d'Orcia, ca. 1490 (Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Siena).

[20] Vgl. Denzil Wraight, „Vincentius and the earliest harpsichords", 534–538.

[21] Zur Geschichte des italienischen Cembalos vgl. John Henry van der Meer, „Metodi di storiografia del cembalo", in: Pio Pellizzari (Hg.), *Musicus Perfectus. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*, Bologna 1995.

[22] Vgl. *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450–1500*. Ausstellungskatalog (Siena 1993), hg. von Luciano Bellosi, Milano 1993, 374–381.

Es ist bekannt, dass die Renaissancemeister in ihrer Begeisterung für die Perspektive Intarsien schufen, die Gegenstände in beinahe „fotografischer" Genauigkeit darstellten. Das in dieser Intarsie abgebildete Instrument lässt die Merkmale der Orgeln jener Zeit erkennen, die durch die Quellen und die mehr oder weniger erhaltenen Instrumente bestätigt werden:

1. Die Tastatur weist den bekannten Ambitus F–F auf mit „kurzer" Oktave in der Version zu drei Oktaven (35 Tasten).
2. An den Seiten der Tastatur gibt es zwei zusätzliche Tasten zur Erzeugung von Klangeffekten (Vögel, Grillen usw.), wie man das bei Orgeln des frühen 16. Jahrhunderts antrifft.
3. Die Mensuren und Proportionen der Pfeifen entsprechen sowohl den Traktaten als auch den ikonographischen Quellen.

Außer diesen schon bekannten Merkmalen zeigt die Intarsie wichtige technische Neuerungen. Es handelt sich um die Trennung der Pfeifen eines gleichen Registers in zwei Reihen und um die Anordnung dieser Reihen auf der Windlade. Diese ungewöhnliche Anordnung macht ein Dokument von 1473 verständlich, in dem zum ersten Mal die Register mit ihren technischen Details erwähnt werden.

Aus einer von mir durchgeführten Untersuchung über die italienischen Orgeln des 15. Jahrhunderts kann ich vorwegnehmen, dass in den Verträgen diejenigen Orgeln betreffend, die zwischen 1460 und 1500 erbaut wurden, die Zahl der Register 28 Mal angegeben wird. Es werden verlangt: 3 Register (vier Fälle), 4 Register (sechs Fälle), 5 Register (sieben Fälle), 6 Register (elf Fälle); niemals wird die Zahl von 10 Registern erreicht, die man jedoch an der Orgel von San Petronio in Bologna zählen kann, die 1470–75 von Lorenzo da Prato erbaut wurde. Von allen bekannten Orgeln des Quattrocento ist jene von Bologna die „weiße Fliege" (oder der einzige „rote Elefant"). Die von der sienesischen Intarsie gelieferten neuen Erkenntnisse bieten eine mögliche Erklärung für diesen auffälligen Unterschied.

Im Quattrocento wurden die Orgeln oft mit einem doppelten Prospekt gebaut, da sie auf dem Lettner oder der Kanzel standen.[23] Die Orgel von Bologna und das in der Intarsie dargestellte Instrument machen darin keine Ausnahme, beide haben einen doppelten Prospekt. Die Intarsie lässt erkennen, dass die 35 Pfeifen des Prinzipals vom Erbauer auf die beiden Prospekte verteilt wurden: 18 Pfeifen im vorderen Prospekt über der Tastatur und 17 im hinteren Prospekt.

Es ist offensichtlich, dass man, um alle Pfeifen des Prinzipalregisters erklingen lassen zu können, den ersten und den letzten Registerzug, deren beide an der rechten Seite des Instrumentes herausragten, ziehen (oder stoßen) musste. Die Abstufung der Klangkörper zeigt, dass auch die Pfeifen des zweiten Registers in zwei Reihen aufgeteilt waren, die hinter den beiden Prospekten

[23] Antonio Sartori, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, Verona 1977, 84.

lagen; auch in diesem Fall musste man, um das Register erklingen zu lassen, den zweiten und dritten Registerzug betätigen. Lediglich das dritte Register wurde von einem einzigen zentralen Registerzug gesteuert, der wegen der Zickzack-Disposition der Pfeifen oder wegen zweier vorhandener Ripieno-Reihen breiter ausfiel.

Wenn das Instrument mit doppeltem Prospekt groß war, war es nicht mehr möglich, direkt an die Knöpfe der seitlichen Registerzüge zu gelangen, sondern man musste die doppelte Bewegung so verschieben und vereinheitlichen, dass der Organist den Registerzug erreichen konnte. Behält man diese technische Notwendigkeit im Auge, dann wird eine Bemerkung aus den Dokumenten verständlich, die sich auf die Erbauung und die Abnahme der Orgel im Dom von Pistoia beziehen. Im Vertrag von 1473 heißt es:

> „[...] la channa principale et tucto il ripieno havino diecie tire"
> („[...] die Prinzipalpfeife und das ganze Ripieno sollen zehn Züge haben").

Es wird also gefordert, dass die Pfeifen des Prinzipals und jene des Ripieno in zehn Reihen angeordnet werden sollen, dass heißt auf zehn Zügen.[24] Bei der 1476 von einer Kommission durchgeführten Abnahme, der unter anderem auch Antonio Squarcialupi, ein Freund von Lorenzo dem Prächtigen und Organist am Dom von Florenz, angehörte, wurde festgehalten, dass das Instrument „cinque tire" besitze, also fünf Register.[25]

Auf Grund dessen, was die Intarsie von Siena zeigt, ist es jetzt möglich, den scheinbaren Widerspruch zwischen dem Dokument von 1473, das von zehn Reihen Pfeifen spricht und jenem von 1476, der fünf Register angibt, aufzulösen.

Der Erbauer der Orgel im Dom von Pistoia ist der gleiche wie jener von San Petronio in Bologna. Die originale Windlade von Lorenzo da Prato für die Orgel von San Petronio ist nicht erhalten, sie wurde 1531 von Giovan Battista Facchetti nachgebaut.[26] Wahrscheinlich gab es in der Windlade von Lorenzo da Prato ebenfalls zehn Pfeifenreihen, aber es ist nicht gesagt, dass es auch zehn Register waren. Da aus dem Quattrocento keine Windladen erhalten sind, die Unterschiede der Bauweise im Vergleich zu jenen des 16. Jahrhunderts aufweisen, kann man nicht ausschließen, dass auch die Orgel von Bologna – wie alle anderen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erbauten Orgeln – fünf oder sechs Register besaß.

Übersetzung: Nicoletta Gossen

[24] Franco Baggiani, *Gli organi della cattedrale di Pistoia*, Pisa 1984, 56.
[25] Ibid., 60.
[26] *Il restauro degli organi di S. Petronio*, Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Forlì e Ravenna, n. 5, Bologna o.J. [1982], 15.

USUS ORGANORUM & HORUM SONUS. ANMERKUNGEN ZUM GEBRAUCH DER KIRCHENORGELN UM 1500

von Franz Körndle

Die Welt der spätmittelalterlichen Orgel muss bis heute als wenig erschlossen gelten. Von den einst reich vorhandenen Instrumenten sind im Lauf der Jahrhunderte fast alle verloren gegangen. Nur gelegentlich kommen überraschenderweise neue Informationen oder sogar Reste von Pfeifen zum Vorschein. Bis vor wenigen Jahren galt etwa die Orgel in der kleinen Kirche von Ostönnen (Nordrhein-Westfalen) als ein im Grunde barockes Instrument, das Johann Patroclus Möller 1721/22 aus der Kirche Alt St. Thomae in Soest nach Ostönnen versetzt hat.

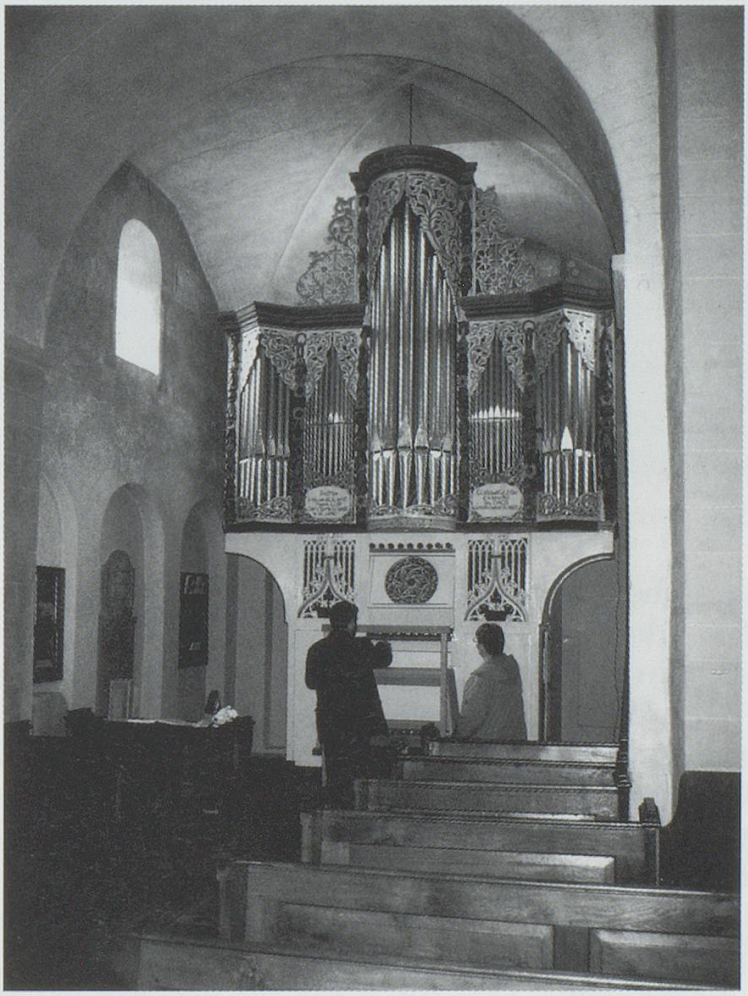


Abb. 1: Ostönnen, Gesamtansicht der Orgel, Prospektgestaltung 18. Jahrhundert (Foto: Verfasser).

Spätestens seit der von der Orgelbaufirma Paul Ott im Jahr 1963 durchgeführten Instandsetzung war bekannt, dass die Orgel Pfeifen enthält, die als wesentlich älterer Bestand zu gelten haben. Die jüngste Restaurierung in den

Jahren 2000 bis 2003 erbrachte die Gewissheit. Große Teile des Instruments, die Windlade und 326 der erhaltenen Pfeifen stammen keineswegs aus dem 18. Jahrhundert, sondern müssen bereits vor 1500 gefertigt worden sein. Schon die Ornamente über und neben der Spielanlage weisen auf einen Bau aus der Spätgotik. Merkmale vieler Pfeifen lassen sich ebenfalls dieser Zeit zuordnen,[1] und schließlich entspricht die Machart der Windlade als Bohlenlade aus einem Holzblock, in den die Kanzellen hineingebohrt sind, den frühesten bekannten Bauweisen.

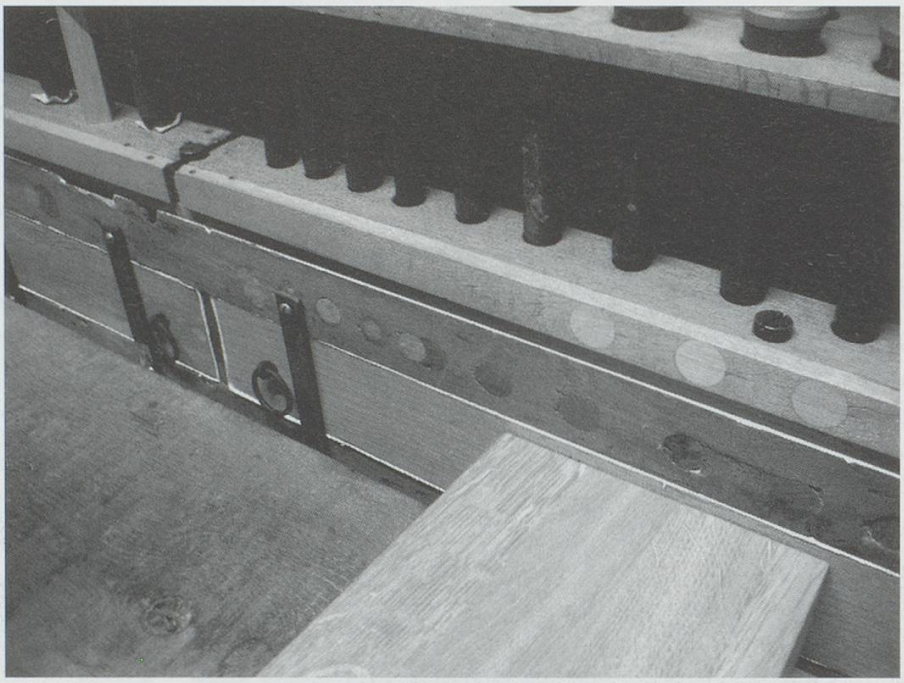


Abb. 2: Ostönnen, Spätgotische Bohlenlade mit gebohrten Kanzellen (Foto: Verfasser).

Dendrochronologische Untersuchungen an verschiedenen Teilen des Gehäuses und der Windlade erbrachten den Befund, dass die dazu verwendeten Bäume zu Beginn des 15. Jahrhunderts gefällt worden sein müssen. Selbst wenn man einräumt, dass Orgelbauer auch damals ihr Holz mehrere Jahre einlagerten, bevor sie es verbauten, dürfen wir mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, dass wir es in Ostönnen mit einer Orgel zu tun haben, die bisher in größtem Umfang Substanz aus jener Zeit enthält.[2]

[1] Dazu können Vergleiche mit anderweitig erhaltenen Pfeifen aus der Gotik dienen. Abbildungen finden sich etwa bei Maarten A. Vente, *Die brabanter Orgel. Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance*, Amsterdam 1963, 36–37.

[2] Die Informationen zur Orgel in Ostönnen basieren auf einem Besuch im Herbst 2005. Der Organistin, Frau Erika Strelow, sei an dieser Stelle ebenso herzlich gedankt wie Herrn Orgelbaumeister Rowan West, der mit der Restaurierung beauftragt war. Einen Überblick zu den Daten des Instruments bietet die Internet-Enzyklopädie *Wikipedia*. Auf der Internetseite *www.ostönnen.de/kirche/orgelstart.htm* findet sich ein – offenbar anderweitig nicht publizierter – Bericht zur Restaurierung von Helmut Fleinghaus und zahlreiche Bilder.

Das in Ostönnen immer noch vorhandene Material aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist in seiner Qualität, aber auch Quantität als sensationell anzusprechen. Der Erbauer muss ein Meister seines Faches gewesen sein. Das Metall für die Pfeifen ist aus einer Legierung gefertigt, bei der Blei mit Kupferzusätzen gehärtet ist. Darüber hinaus garantiert die außerordentliche Stärke der Wandungen eine überwältigende Stabilität und Langlebigkeit. Die Perfektion der Lötnähte zeigt, dass der Orgelbauer über eine reiche handwerkliche Erfahrung verfügt hat.

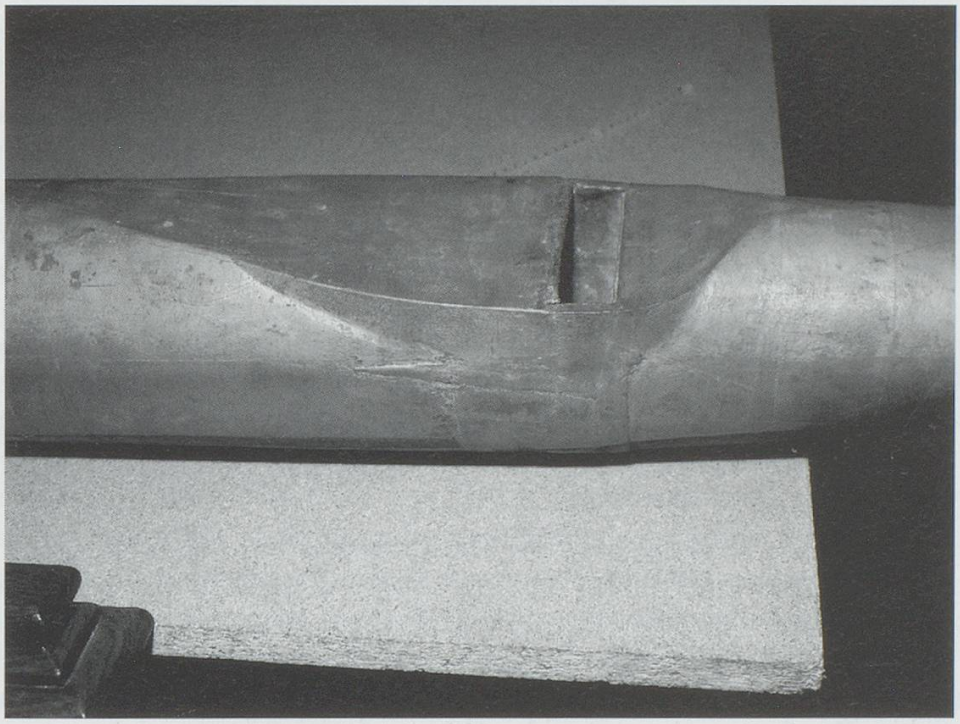


Abb. 3: Ostönnen, Prospektpeife vor der Restaurierung (Foto: Orgelbau West).

Als diese Orgel hergestellt wurde, muss es also schon viele vergleichbare Instrumente gegeben haben. In den meisten Dom- und Stiftskirchen sowie in den Klöstern standen damals bereits Orgeln. An dem Instrument in Ostönnen lässt sich nun auch ein wenig zu seiner Geschichte ablesen. Ursprünglich als Blockwerk konzipiert, in dem ständig das volle Werk angespielt wurde, muss unsere Orgel um 1500 soweit umgestaltet worden sein, dass man seither einzelne Pfeifenreihen als Register heranziehen konnte, womit unterschiedliche Klangfarben, vor allem aber ein Laut und Leise möglich wurden. Damals ist auch der Tastatur-Umfang, der beim großen H begonnen hatte, bis zum großen F hinab erweitert worden; dabei kamen die vier Töne F, G, A und B hinzu. Die dafür nötigen Pfeifen konnten aus den tiefliegenden Pfeifenreihen (16′-Lage) des aufgelösten Blockwerks gewonnen werden, so dass die neu zusammengestellten Pfeifenreihen immer noch einen einheitlichen Bau aufweisen. Im Jahre 1586 reparierte ein Meister Bartholdus die Orgel. Vermutlich ergänzte er die kurze Oktave bis groß C und ersetzte außerdem Reihen aus dem alten Hintersatz durch Gedackt 8′ und Trompete 8′. Für das Gedackt benützte Bartholdus ältere Prinzipalpfeifen, die er kürzte und mit Hüten versah.

Um die Kanzellen gegeneinander winddicht zu halten, waren sie vom Erbauer recht großzügig in weiten Abständen nebeneinander in die Bohlen gebohrt worden. Das ermöglichte beim Erweitern die Unterbringung zusätzlicher Kanzellen teilweise zwischen den bereits vorhandenen. Eine Reorganisation der Pfeifenaufstellung dürfte die Folge gewesen sein. Vermutlich musste daraufhin auch das Gehäuse erstmals neu konzipiert werden, um Platz für die großen Pfeifen zu schaffen. Eine grundlegende Untersuchung, die den Umgestaltungsprozess aufhellen könnte, steht noch aus. Daraus wären Aufschlüsse zu erwarten, wie die ursprüngliche Aufstellung der Pfeifen gewesen sein kann und wie man sich die unterschiedlichen Phasen des Erweiterns vorzustellen hat.

Ähnlich wie dem Ostönnener Instrument ist es wohl vielen Orgeln um 1500 ergangen. So wurde etwa im Jahr 1501 die Orgel in der Kölner Ratskapelle nicht nur renoviert, sondern auch erweitert:

> Item meyster Dederich dem waelen de orgell yn unser Heren cappellen zu reformeren ind andere pyffen dar yn zu machen ouch de bellige renouerenn geguen.[3]

Die von Ingeborg Rücker 1940 publizierten Dokumente über den Orgelbau am Oberrhein um 1500 bestätigen die aus den Beobachtungen abgeleitete Vermutung.[4] Vielfach kam es eben nicht zu einem Neubau, sondern nur zu einem Um- und Erweiterungsbau. Die Maßnahmen waren aber schon wegen der teilweise an die Grundsubstanz gehenden Eingriffe ziemlich umfangreich, meist mussten ja die Gehäuse verändert und ganz neue Spielanlagen eingebaut werden. Wenn uns ein solches Verfahren heute unrentabel erscheint, sollten wir uns klarmachen, dass damals der Zeitfaktor unerheblich war, das Material aber kostbar. Vor allem zeigte man echten Respekt vor der Leistung der alten Meister und betrachtete die Veränderungen als ein Anpassen an die sich wandelnden Bedürfnisse.

Natürlich ging die Entwicklung nicht in synchron verlaufenden Schüben vor sich. So kam es vor, dass man sich an einem Ort gerade vom gotischen Blockwerk verabschiedete und die Pfeifenreihen einzeln als Register an- und abschaltbar einrichtete, an anderen Orten aber bereits eine größere Differenzierung der Klangmöglichkeiten mit Flöten oder Gedackten sowie den reizvollen Zungenstimmen erfolgte – so etwa in Nördlingen 1505, Rothenburg/Tauber 1510 oder St. Gallen 1511. Dafür waren sicher oft auch die finanziellen Verhältnisse verantwortlich. Beim St. Gallener Orgelbau ist erwähnt, dass das Pedal nicht mehr angehängt, sondern selbständig gebaut werden sollte. Außerdem erfahren wir von einem Umfang, der in der Bassregion bis zum F reichte. Die Angaben enthalten sogar das Detail, der Orgelbauer solle das Pfeifenmaterial auch auf der Seite hobeln, die bei den Pfeifen innen erscheine.[5] Erhaltene Dokumente aus der Zeit um 1500 belegen auch für andere Orte, wie sehr die Entwicklung

[3] Hans Nelsbach, „Die Orgelbauer des Kölner Domes", *Gregorius-Blatt. Organ für katholische Kirchenmusik* 50 (1926) 69–74; hier: 69.

[4] Ingeborg Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500*, Freiburg im Breisgau 1940.

[5] Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 122 f.

des Orgelbaus voranschritt und welches Interesse auch die Auftraggeber daran zeigten. In Konstanz erreichte es der Organist Rupertus im Jahr 1507, dass der Reparaturauftrag zur Orgel des Domes abgeändert wurde: „sölle lassen etlich principal wyter dann vor angesehen ist machen." Ob dabei tatsächlich mehrere Register mit weiterer Mensur versehen worden sind und wie dieser Auftrag umgesetzt wurde, lässt sich nicht feststellen. Immerhin kostete die Maßnahme 40 fl.[6] In Überlingen sollte der Orgelbauer beim Stimmen weder die „pfeiffen aufzerren noch zutrucken. Noch ob die pfeiffen zu vil wind hetten, löcher in die füß stechen vnd die pfeiffen allenthalben in die lad wol inreyben."[7]

So wie die Auftraggeber höchstes Interesse an den Tag legten, damit sie wirklich gute und dem aktuellen Stand der Orgelbaukunst entsprechende Instrumente erhalten konnten, konzentrierte sich nach der Anschaffung die Aufmerksamkeit auf das Orgelspiel und seinen Einsatz im Gottesdienst. Wie wir uns den Gebrauch der Orgeln in dieser Zeit vorzustellen haben, wird erst allmählich in Umrissen erkennbar. Dazu können wir Bilddokumente, Liturgika und sonstige Archivalien, etwa Organistenverträge, heranziehen.[8]

Erhaltene Abbildungen von Instrumenten des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen in der überwiegenden Zahl Flügel, mit denen sich die Schauseite, der Prospekt einer Orgel, verschließen ließ. Selbstverständlich hatten diese Türen eine Schutzfunktion. Darüber schreibt Arnolt Schlick im 9. Kapitel seines *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* von 1511:

> Item die flügell so das werck fornen vnd die pfeifen vor staub / mücken / vnd andern bedecken. Des gleichen vor fledermeuß vnd fögel so in die kirchen kommen vff die pfeiffen. auch in die mundtlöcher fliegen vnnd schmeyssen mogen / sollen nit schwer oder blöchet sein das sie sich vndersich sencken.[9]

Schon hundert Jahre vor Schlick galt für den Organisten des Frankfurter Bartholomäus-Stiftes die Verpflichtung, sein Instrument sorgfältig zu verschließen. Und noch 1625 weist die *Praxis Caeremoniarum* des Andreas Piscara de Castaldo dem Organisten diese Aufgabe zu:

> Ut Organum concinnè ornatum bene custodiatur, ac clausum maneat, nec nisi diebus festis, quibus eo utendum est, aperiatur.
> (Dass die schön verzierte Orgel wohl gehütet und verschlossen bleiben und nicht geöffnet werden soll, außer an Festtagen, an denen sie gebraucht wird).[10]

6 *Die Protokolle des Konstanzer Domkapitels*. 4. Lieferung Juli 1504–Dezember 1509, bearbeitet von Manfred Krebs, 1955 (= Beihefte zur Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 103; NF 64) 86.

7 Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 156.

8 Franz Körndle, „‚Usus' und ‚Abusus organorum' im 15. und 16. Jahrhundert", in: *Acta Organologica* 27 (2000) 223–240 (= Tagungsbericht Stendal 1998, hg. von Franz Körndle).

9 Arnold Schlick, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, Speyer 1511; Faksimile-Neudruck nebst einer Übertragung in die moderne deutsche Sprache und Erläuterungen herausgegeben von Paul Smets, Mainz 1959, Blatt f [iv].

10 Lib. I. Sect. VI, Cap. II. 3. Weitere Ausgaben erschienen in Neapel 1645, Venedig 1681 und Sulzbach 1715. Der Text ist vollständig mit Übersetzung im Anhang meines Beitrags „‚Usus' und ‚Abusus orgnorum'" wiedergegeben.

Es ist immer wieder darüber spekuliert worden, ob man das Öffnen und Schließen der Türen mit der Handhabung eines spätgotischen Flügel-Altars vergleichen könne. Erst vor einigen Jahren hat sich Johan Eeckeloo etwas systematischer mit dieser Angelegenheit befasst.[11] Seine Beurteilung mahnt zur Vorsicht, da er keinerlei historische Belege für einen solchen Vergleich finden konnte. Freilich darf dieses Fehlen auch nicht überbewertet werden. Hätte in der damaligen Zeit jemand eine Orgel mit zwei Türen in Beziehung zum Altar gebracht, hätte er damit dem Instrument – und wohl auch der Kirchenmusik insgesamt – einen Rang eingeräumt, der von der kirchlichen Obrigkeit zu keiner Zeit zugestanden werden konnte. Die musikalische Gestaltung der Gottesdienste ist seitens der Kirche immer als Musik zur Liturgie verstanden worden, nicht als Bestandteil der Liturgie.

Es gibt dennoch Anhaltspunkte, die darauf schließen lassen, dass das Öffnen und Schließen der Orgelflügel aus Gründen der Praxis in ähnlicher Weise wie bei Altären geschah, denn die Orgeln sollten in den Fastenzeiten nach kirchlicher Vorschrift nicht gespielt werden, und folglich blieben die Flügel zugeklappt. Genauso präsentierten sich die Altäre. In der Regel setzte man die Orgel an Sonntagen und an den höheren Festen ein.[12] Das belegen Dokumente aus Tongern, Paris, Frankfurt, Regensburg oder auch aus St. Gallen und Basel.[13] Die Zahl dieser Tage variierte etwa zwischen 20 und 70. Dazu kamen allerdings meist noch die Votivmessen an den Jahrestagen Verstorbener. Die Stiftungen zu den Anniversarien finanzierten dabei den Organisten und bestimmten auch das zu spielende Programm. In dem hochinteressanten Vertrag, den das Kloster St. Gallen 1505 mit dem Organisten Valentin Negelin schloss, sind neben den regelmäßigen Diensten an den kalendarisch festgehaltenen Tagen diese zusätzlichen Tätigkeiten explicit festgehalten:

> Er sol och zu allen zitten, so man das begert schlachen, und ob man votiva hatt in organis, und allwegens ordenlich und wol erfarn, was er schlachen soll.[14]

Da die Kalendarien des 15. und 16. Jahrhunderts voll sind mit solchen gestifteten Jahrestagsmessen, müssen wir mit sehr viel mehr Orgelspiel rechnen, als es nach einem Blick in die Organistenverträge und Libri Ordinarii den Anschein haben könnte, also auch in der Fastenzeit. Dabei wird allerdings zu berücksichtigen sein, dass nicht bei jeder Jahrestagstiftung automatisch auf Orgelspiel zu schließen ist.

[11] Johan Eeckeloo, „Orgelflügel: Liturgie und Aufführungspraxis", in: Stichting Organa Historica (Hg.), *Die bemalten Orgelflügel in Europa*, Rotterdam 1997, 28–33.

[12] Luigi F. Tagliavini, „Le rôle liturgique de l'organiste des origines à l'époque classique", *Actes du Troisième Congrès International de Musique sacrée*, Paris 1957, 367–372. Rudolf Pacik, „Zur Stellung der Orgel in der Katholischen Liturgie des 16. Jahrhunderts", in: *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert. Tagungsbericht Innsbruck 9.–12. 6. 1977*, hg. v. Walter Salmen, Neu-Rum bei Innsbruck 1978 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, hg. v. Walter Salmen, Bd. 2), 120–143.

[13] Körndle, „‚Usus' und ‚Abusus organorum'", 225–227. Pacik, „Zur Stellung der Orgel", 120f.

[14] Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 165.

Von Ort zu Ort variierte auch die Beteiligung der Bruderschaften. In Trier wirkte 1501 ein Organist bei den Gottesdiensten der Johannesbruderschaft im Dom mit.[15] Der Kölner Johanniter-Bruder Hupert von Heinsberg stiftete 1463 eine Marienmesse. Die Orgel dazu sollte auf Kosten der Bruderschaft geschlagen werden. Diese Verpflichtung bestand noch 1488.[16] Bei der Kölner Maria-Magdalena-Bruderschaft war das Orgelspiel bereits 1444 in die Statuten aufgenommen worden, bei der Salve-Regina-Bruderschaft an St. Maria im Capitol ist es zwar erst 1507 dokumentiert, jedoch vermutlich schon lange üblich gewesen. Es sind kalendarisch sogar die Fest-Tage aufgeführt, die mit Orgelspiel ausgestaltet worden sind. 1496 beteiligte sich die Bruderschaft mit der nicht geringen Summe von 100 Gulden an der Reparatur der Orgel.

In Celle stiftete 1471 die Priesterbruderschaft Geld, von dem auch der Organist für das Spielen bei Gottesdiensten für Verstorbene bezahlt werden sollte. Es genüge aber, heißt es dort, wenn er wegen der angemessenen Bescheidenheit auf der kleinen Orgel spiele („Et sufficit, ut cantus dumtaxat pro humilitate nostra exhibenda in minoribus fiat organis").[17] Ähnlich wie in Köln beteiligte sich 1493 die Kalandbruderschaft in Oschatz (Sachsen-Anhalt) finanziell am Neubau der Orgel.[18] Diese Aufzählungen ließen sich fortführen. Es sei jedoch auch auf die Statuten des Stiftes St. Sixtus in Merseburg (Sachsen/Anhalt) verwiesen, in denen von kirchlicher Seite die Pflichten des Organisten genauestens festgelegt waren. Dabei war es dem Organisten ausdrücklich verboten, an anderen Stellen oder Gelegenheiten zu spielen.[19] Freilich musste das nicht heißen, dass hier allein das Stift zuständig war. Das Verbot kann geradezu notwendig geworden sein, weil der Organist Aufträge von außen, also etwa von Bruderschaften angenommen hatte. Damit dies künftig unterbliebe, wurde die Bezahlung des Organisten vom Kapitel sogar erhöht.[20] Vielfach erfolgte die Anstellung eines Organisten gar nicht durch die Kirchenbehörden, sondern generell durch den Bürgermeister und Rat einer Stadt wie 1515 in Celle.[21]

[15] Bernhard Schneider, *Bruderschaften im Trierer Land. Ihre Geschichte und ihr Gottesdienst zwischen Tridentinum und Säkularisation*, Trier 1989, 344 (= Trierer Theologische Studien 48).

[16] Klaus Militzer (Bearb.), *Die Kölner Laienbruderschaften vom 12. Jahrhundert bis 1562/63*, 4 Bde., Düsseldorf 1997, 1999 und 2000, Bd. 2, 686 und 689.

[17] Dieter Brosius (Bearb.), *Urkundenbuch der Stadt Celle*, Hannover 1996, 245 (= Lüneburger Urkundenbuch, 17. Abt.; Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen 37; Quellen und Untersuchungen zur Geschichte Niedersachsens im Mittelalter 20).

[18] Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Brüderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulchöre und Kantoreien Sachsens*, R Hildesheim-Wiesbaden 1970, 34.

[19] *Urkundenbuch des Hochstifts Merseburg. Erster Theil. (962–1357)*, hg. v. d. Historischen Commission der Provinz Sachsen. Bearbeitet von P. Kehr, Halle 1899, 965 (= Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete Bd. 36).

[20] Ebenda.

[21] Brosius, *Urkundenbuch der Stadt Celle*, 454 f.

Wie es scheint, war der Gebrauch der Orgel gut und sinnvoll geregelt. Dazu gehörte, dass desto mehr Musik gemacht wurde, je höher der Rang eines Sonn- oder Festtages im Kirchenjahr eingestuft war. Zu den höchsten Festen gehörten selbstverständlich überall Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Christi Himmelfahrt sowie das Fest (oder die Feste) der lokal verehrten Heiligen. Von diesem obersten Rang gab es dann weitere Abstufungen, die sich etwa ablesen lassen an der Anzahl der liturgischen Lesungen, die in der Matutin vorgetragen wurden (drei, sechs oder neun). Als Bezeichnungen für den Rang der Feste findet man in zeitgenössischen Kalendarien gelegentlich recht anschaulich die Zahl der aufgesteckten Kerzen oder konkrete Kategorien wie „totum duplex", „duplex", „semiduplex" oder „simplex". Ganz unten in diesen Rangordnungen standen die einfachen Werktage, die üblicherweise weder mit mehrstimmiger Musik noch mit Orgelspiel bedacht waren. Höherrangige Tage erhielten mit der Musik eine spezielle Auszeichnung. Wenn man also die zunehmende Ausstattung von vielen Werktagen mit Orgelspiel annimmt, könnte – zumal durch die ständig weiter wachsende Zahl der Votivgottesdienste – eine Art klanglicher Nivellierung der eigentlich abgestuften Ordnung der Feste im Kirchenjahr eingetreten sein. Dieser Eindruck musste sich fast zwangsläufig einstellen, weil nun die Hochfeste auch nicht mehr Musik aufwiesen als Werktage, die aufgrund einer Stiftung reichlich mit Musik versehen wurden. Die Unterschiede zwischen einfachen Tagen und Festtagen mussten nun auf andere Weise gewährleistet werden. Als Anzeichen dafür wären etwa die Kriterien zu werten, die man hinsichtlich der Festtagseinteilung in den Anstellungsverträgen der Organisten in St. Gallen von 1505 und 1515 eingeführt hat. Je nach Rang eines Festes hatten verschiedene Würdenträger des Klosters die Messe zu lesen. Wenn etwa – an höheren Festtagen – der Abt oder der Dekan zelebrierte, sollte langsamer gespielt werden als wenn ein Mönch aus dem Konvent die Messe las. An solchen Tagen waren dann auch mehrere Teile des Stundengebets mit Orgelmusik ausgestattet. An Festen mit „totum duplex"-Auszeichnung sollten alle Register gebraucht werden, beim „duplex maius"-Rang musste der Organist

> etlich register dann lassen styl stahn, wenn es aber duplex minus ist, [...] so soll er uff das alls minst register bruchen [...] Wenn man aber zu der münstermeß inn die orgla haist schlahen so sol er ganz cursarie schlahen [...] und die register uff das allerschlechtest bruchen.[22]

Das bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als dass man die Trennungsmöglichkeit in unterschiedliche Register um 1500 nicht nur als eine musikalische Angelegenheit betrachtete, sondern die klanglichen Lautstärkegrade zur Charakterisierung des Festtag-Ranges wirken ließ. Weiterhin war auch die Geschwindigkeit geregelt, mit der zu spielen war:

[22] Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 166. Pacik, „Zur Stellung der Orgel", 123.

> Es sol och ain underscheid haben, under den festen und so min genediger Her singt, langsamer und flißiger zu schlachen, Och so ain techan singt von des fests wegen anderst dann so ainer von denm Convent singt.[23]

Diese Abstufung entspricht dem, was wir von der Choralpraxis her kennen. Conrad von Zabern etwa empfiehlt, „differencialiter" zu singen, dass man nämlich

> yn hochtziglichen festen gar langcksam singt, An den schlechten suntagen vnd an den cleynen festen der heiligen mittellmessige mensur, An den wercktagen kürtzer mensur[24]

halten solle, wie das auf dem Konzil von Basel festgesetzt worden sei. Vor allem solle man an den „Werckeltagen" rasch singen, damit die Gottesdienste nicht zu lang würden, denn die Priester und die Laien hätten noch mancherlei Wichtiges zu arbeiten. Schließlich würde ansonsten auch der Kirchenbesuch darunter leiden.

Wenn also an hohen Festtagen langsamer gespielt werden musste, brachte das zugleich die Verpflichtung mit sich, „flißiger" zu schlagen, d.h. „löfflin" zu machen, wie es an anderer Stelle im St. Gallener Vertrag von 1515 formuliert ist.[25] Höherer Rang implizierte damit mehr Verzierungen, mehr Umspielungen. Wir haben uns daher das liturgische Orgelspiel um 1500 so vorzustellen, wie es seit den frühen Fundamentbüchern gelehrt wurde. Den Choral übernahm der Tenor, dazu setzte der Organist mit der rechten Hand improvisierend die trainierten Formeln und Läufe. Aus diesem Grund enthalten noch die Augsburger Orgelbücher aus der Zeit von 1511–1518 ausschließlich die Choralmelodien, freilich ohne Textunterlegung, denn diesen konnte der Organist nicht wiedergeben.[26]

Es wäre freilich merkwürdig, wenn es immer und überall so ordentlich vonstatten gegangen wäre. Auf Grund der aufgeführten Dokumente sind wir bei einigen wenigen Orten über die dortigen Gepflogenheiten sehr gut unterrichtet, über viele andere Kirchen wissen wir dagegen bisher wenig oder gar nichts. Es kann also der liturgische Registergebrauch in St. Gallen ein singuläres Beispiel sein oder wenigstens von vorübergehender und kurzfristiger Gültigkeit. Es hat zwar als wahrscheinlich und naheliegend, jedoch durchaus nicht als sicher zu gelten, dass sich der Organist tatsächlich an die Regelungen gehalten hat.

Anderswo ging es ohnehin weniger gesittet zu. In dem schon genannten Frankfurter Dokument von 1411 wird nämlich auch die Forderung ausgesprochen, es solle nichts Unnötiges gespielt werden. Von Spottliedern und weltlichen Gesängen solle der Organist vollkommen lassen, weil daraus eine

[23] Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 166.
[24] Karl-Werner Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Wiesbaden 1956, 143.
[25] Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 166.
[26] Leo Söhner, *Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals*, Augsburg 1931, 1–9.

Verhöhnung Gottes, eine Verwirrung des Klerus, Andachtslosigkeit der Gemeinde und häufig eine Gefährdung des Instrumentes erwüchsen.[27] Offenbar hat sich an der Tradition in den nächsten Generationen nichts geändert. 1495 untersagte die Synode von Schwerin das Musizieren von weltlichen Gesängen. Gerade die von den Organisten wohl gern eingesetzten nicht-geistlichen Lieder bereiteten dem Klerus Probleme. Im Vertrag des Valentin Negelin in St. Gallen von 1505 ist ein Passus enthalten, er dürfe kein

> weltlich lied das man uff der gassen singt schlachen sonder mütteten stück [= Motetten] oder der glichen und das coral.[28]

Es ist allerdings nicht ganz einfach, diesen Texten immer Glauben zu schenken. Möglicherweise wiederholte man die Vorwürfe sicherheitshalber regelmäßig. Allerdings sei doch auf die Häufigkeit hingewiesen, mit der solche Kritiken auftreten. So merkte Erasmus von Rotterdam in seinem Kommentar zum 1. Korintherbrief (14. Kapitel) an, man könne in der Kirche Liebeslieder abscheulicher Art hören, zu denen Huren und Schauspieler tanzten. Durch solche Bräuche nährten sich die Orgelkünstler mit üppigen Gehältern.[29]

Heinrich Agrippa von Nettelsheim, Archivrat der Margarete von Österreich, formuliert in seinem 1531 gedruckten und zahlreichen weiteren Auflagen europaweit verbreiteten Traktat *De incertitudine et vanitate scientiarum* seine Kritik an diesen Zuständen so:

> Hodie vero tanta in ecclesijs musicae licentia est, vt etiam vna cum missae ipsius canone obscoenae quaeque cantiunculae interim in organis pares vices habeant, ipsaque diuina officia & sacrae orationum preces, conductis magno aere lasciuius musicis, non ad audientium intelligentiam, non ad spiritus eleuationem.[30]
> (Heutiges Tages aber ist in den Kirchen der Music wegen eine Licentz und Freyheit / dass auch bey dem Sang der messe / garstige Lieder auf der Orgel geschlagen werden / und also / dass sie das Gebet und heilige Amt nicht in Ehren halten).

Lassen wir einmal dahingestellt sein, wie oft tatsächlich weltliche Musik mit den Kirchenorgeln veranstaltet worden ist. Ich will dazu aber noch eine Überlegung formulieren. Wenn der St. Gallener Organist Valentin Negelin verpflichtet war, „Mütteten stück oder derglichen" zu schlagen,[31] dann erklangen diese Kompositionen als Intavolierungen ebenso ohne Text wie der Choral

[27] Jacques Handschin, „Orgelfunktionen in Frankfurt a. M. im 15. und 16. Jahrhundert", *ZfMw* 17 (1935) 108–110; hier: 109.

[28] Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 165. Pacik, „Zur Stellung der Orgel", 126.

[29] Nach Martin Gerbert, *De Cantu et Musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien 1774, Bd. II, 222. Hierzu: Helmut Fleinghaus, *Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam*, Regensburg 1984, 102–108 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 135); dagegen aber 111: „Die Orgel wird so gut wie nicht erwähnt."

[30] Heinrich C. Agrippa von Nettesheim, *De incertitudine et vanitate scientiarum*, 1531. Cap. XVII. De Musica. Übersetzung: Henrici Cornelii Agrippae, *Ungewißheit und Eitelkeit aller Künste und Wissenschaften*, Cölln 1713, 95.

[31] Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 165.

oder auch weltliche Chansons und Lieder. Gerade in den verzierten Orgelbearbeitungen ist kaum herauszuhören, ob es sich um eine geistliche oder eine weltliche Vorlage handelt. Diese schwere Unterscheidbarkeit der klanglichen Resultate mag manchen Organisten bewogen haben anzunehmen, es sei nicht mehr von Relevanz, welche Musik er spiele, da das Entscheidungskriterium, der Text nämlich, nicht vorgetragen werde.

Dieser Auffassung trat Kardinal Kajetan in seinem 1517 und öfter gedruckten Kommentar zur *Summa* des Thomas von Aquin mit Entschiedenheit entgegen.

> Sed occurrit hic dubium, an pulsare in organis inter officia ecclesiastica sonos secularium uanitatum, sit peccatum mortale. Et est ratio dubii, [...] quia sonus abstrahit à materia hac uel illa, & sonus qui ab uno applicatus est, ad materiam uanam, potest ab altero applicati ad materiam spiritualem, ut patet.[32]
> (Es begegnet aber dieser Zweifel, ob nämlich das Spielen von nichtigen weltlichen Klängen auf der Orgel während des Gottesdienstes eine Todsünde sei. Und der Grund für den Zweifel ist der, [...] weil ja der Klang von diesem oder jenem Inhalt abstrahiert [wird], und der Klang, der von Einem zu nichtigem Inhalt verwendet wird, von einem Anderen zu geistlichem Inhalt verwendet werden kann, was offenkundig ist).

Es komme nun beim Orgelspiel im Gottesdienst mit weltlichen Klängen darauf an,

> Hoc est ex intentione ingerendi illa uana, & non ex intentione ingerendi illa uana, sed tantummodo sonum illum. Et primo quidem modo, si res illae sunt non solum uanae, sed prouocatione ad impudicitiam & huiusmodi, manifeste est peccatum mortale: non solum inter ecclesiastica, sed extra: quia hoc est mortale ex suo genere, & tanto grauius quanto etiam inter diuina.
> ([...] ob man jenes Nichtige mit Absicht oder ohne Absicht hineinbringt, also allein den Klang. Und zwar erstens, wenn jene Sachen nicht allein nichtig sind, sondern zu Schamlosigkeit und dergleichen provozieren, dann ist es offensichtlich eine Todsünde, nicht allein in der Kirche, sondern auch außerhalb. Weil es von sich aus eine Todsünde ist, dann wiegt es umso schwerer, wenn man es im Gottesdienst macht).

Es sei – wie er weiter ausführt – die Absichtlichkeit, die das Spielen von Schlechtem oder Nichtigem im Gottesdienst zu einer Todsünde macht. Wenn dennoch einer nicht bedenke, dass er dem Gottesdienst dadurch Unrecht widerfahren lässt, sondern aus derartiger Unwissenheit Nichtiges aus schierer Vergnügung spiele, sei es danach zu beurteilen, ob die Musik aus einem Theatergesang oder einer Tragödie kommt, denn wegen dieser Verwendung seien diese Gesänge in der Kirche verboten. Um die Folgen ginge es aber, wenn wegen der Musik

[32] Dieses Zitat und die folgenden nach: *Secvnda secvndae partis svmmae sacrosanctae theologiae sancti Thomae Aquinatis, doctoris angelici* *** Reuerendiss. Domini THOMAE A'VIO, CAIETANI, tituli sancti Xisti, Presbyteri Cardinalis Commentarius illustrata. Lyon 1558, 336.

die Herzen der Zuhörer zu Schlechtem oder Nichtigem angehalten werden. In einem solchen Fall könne es zu einer Todsünde kommen.

Kajetans Text beleuchtet nicht nur sehr schön das Phänomen der Orgelbearbeitung von weltlichen Stücken, sondern indirekt auch, wie man die Kontrafaktur verstand. In jedem Fall geht eindeutig daraus hervor, dass verantwortliche Kirchenleute sich sorgfältig Gedanken zu dieser Sache gemacht haben. Einkalkuliert wird hier nämlich die semantische Ebene einer musikalischen Komposition. Entscheidend ist demnach, welche inhaltlichen Vorstellungen sich mit der Musik verbinden. Und für den Musiker gab es kaum ein Entrinnen vor der Sünde, wenn er bewusst weltliche Melodien in den Gottesdienst einbrachte. Allein schon Dummheit war in diesem Zusammenhang als – wenn auch lässliche – Sünde einzustufen. Dies galt aber sicher nicht nur in der Zeit um 1500.

Anhang

Einen guten Einblick in die Technik- und Sozialgeschichte des Orgelbaus um 1500 geben die wenigen erhaltenen Verträge. Außer den im Text des Beitrages bereits zitierten findet sich eine recht umfangreiche Urkunde zum Orgelneubau der Erfurter Marienkirche aus dem Jahr 1480 im Erfurter Bistumsarchiv. Als Ergänzung sei der Text hier erstmals komplett als Transkription veröffentlicht.[33]

Einführung:

Im Dezember 1480, am Vorabend des Festes Mariae Empfängnis, schloss das Kapitel der Marienkirche in Erfurt mit dem Orgelbauer Stefan Kaschendorfer[34] einen Vertrag über den Bau einer neuen Orgel ab. Auf diesen Vertrag machte erstmals Siegfried Orth in den Jahren 1968 und 1970 aufmerksam.[35] Allerdings verwendete er dabei nur kurze Auszüge aus dem Originaltext als Zitate, der komplette Wortlaut wurde bisher nicht publiziert.

Kaschendorfer dürfte um 1425 geboren sein und ist nach dem 4. Februar 1499 verstorben.[36] Als er die Erfurter Orgel gemeinsam mit seinen Söhnen baute, war er also bereits ein sehr erfahrener Meister in seinem Beruf. Über

[33] Für seine Hilfe bei der Arbeit an der Übertragung des Textes und die Erlaubnis zur Publikation sei dem Leiter des Bistumsarchivs Erfurt, Herrn Dr. Michael Matscha an dieser Stelle herzlich gedankt.

[34] Die Namensschreibweise variiert. An anderen Orten erscheint „Kaschendorff[er]"oder „Kastendorf". In Anlehnung an die Schreibweise der Urkunde erfolgt hier die Wiedergabe als „Kaschendorfer".

[35] Siegfried Orth, „Das Wirken des Breslauer Orgelbauers Stephan Kaschendorff in Erfurt 1480–1484", *AfMw* 25 (1968) 148–150 sowie ders., „Zur Geschichte der Erfurter Domorgeln", *BzMw* 12 (1970) 60–68.

[36] Franz Krautwurst, „Das Wirken des Breslauer Orgelbauers Stephan Kaschendorff in Nördlingen (1464) 1466–1483 (1496)", *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 24 (1964) 145–165.

das Instrument hatte bereits Michael Praetorius in der *Organographia* seines *Syntagma Musicum* von 1619 berichtet.[37] Auf diese Äußerungen scheint sich Orth mehr verlassen zu haben, als auf den nicht immer leicht zu lesenden „Dingezeddel und Brieff", der Praetorius ebenfalls vorgelegen hatte. Demnach befand sich die Orgel über dem Marienaltar an der Ostwand des nördlichen Querhauses. Bis heute hat sich dort eine Galerie erhalten, die in einer Ausbuchtung auch dem Organisten Platz bieten kann.

Allerdings gibt es Unstimmigkeiten zwischen den bei Praetorius und Orth gegebenen Informationen und der originalen Urkunde von 1480. Orth benennt den Umfang pauschal mit drei Oktaven „vom a beginnend".[38] Bei Kaschendorfer ist dagegen formuliert, „an den naturaln vnden an zcuheben am gam[m]aut vnnd obin uß excellent[es] uff daß hochste ff faut". Die unterste Taste (wenigstens der Manuale, vermutlich aber auch des Pedals) war also groß G; da von „naturaln" die Rede ist, dürften die Töne Gis und wohl auch B nicht vorhanden gewesen sein. Oben reichte die Klaviatur bis zum f″ im Bereich der wieder nach alter Terminologie benannten „excellentes", womit annähernd drei Oktaven ausgebaut waren. Wenn wir Praetorius folgen, muss das Tafelmaß und damit die gesamte Klaviatur breiter gewesen sein, nämlich „fast ein Clavis größer und weiter in den Octaven", „also das sie schwer zugreifen, tief hinunter gefallen und zähe zu schlagen gewesen."[39] Praetorius lernte die Erfurter Kaschendorfer-Orgel etwa 130 bis 135 Jahre nach ihrer Fertigstellung kennen. Wieweit in der Zwischenzeit Veränderungen vorgenommen worden waren, wissen wir nur in Umrissen,[40] aber vermutlich entsprach der Befund etwa dem Erbauungszustand, der vor allem durch den Verschleiß und mehrere einschlägige Reparaturen, aber ohne gravierende Eingriffe beeinträchtig gewesen sein dürfte.

Da der Manual-Umfang bei „Gammaut", also mit G begonnen hatte, erstaunt die Angabe im Vertrag, „die groste phife die man daß Bdur nen[n]et" sei etwa elf Ellen lang. „Bdur" bezeichnet den Ton H in der großen Oktave, der also zwei Ganztöne über dem „Gammaut" erscheint. Für diese Differenz zwischen der Untergrenze der Klaviaturen und dem H als größter Pfeife sehe ich zwei Erklärungen. Entweder hatten Manuale und Pedal eben doch unterschiedlichen Umfang, also Manuale ab G, Pedal ab H, oder die unterhalb des H liegenden Töne waren nicht als offene Pfeifen, sondern gedeckt gebaut, womit sie nur ungefähr die halbe Länge in Anspruch genommen hätten. Denkbar wäre hier eine Bauweise in Holz. Die angesprochene Pfeife H maß mit ihren elf Ellen ungefähr 4, 50 Meter, wenn man für eine Elle das Erfurter Maß von 40,3 cm zugrunde legt. Regional konnte die Länge freilich bis zu 70 cm betragen. Aber selbst mit 4,50 Metern entspricht das H Kaschendorfers beinahe einer offenen Prinzipalpfeife 16′ bezogen auf den Ton C. Auch ohne die genaue Registerzahl zu kennen, erhalten wir mit diesem Vergleich eine Vorstellung

[37] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II. De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, 111 f.
[38] Orth, „Zur Geschichte", 62.
[39] Praetorius, *Organographia*, 111 f.
[40] Orth, „Zur Geschichte", 63.

von der immensen Dimensionen der Erfurter Orgel, deren Klangbereich bis in die 32'-Region hinabreichte.

Die im Vertrag als Entlohnung festgelegten 500 rheinischen Gulden waren für das Instrument sicher angemessen. Als Garantieleistung verpfändete Kaschendorfer Haus und Hof. Ob wir aus dem Passus, dass auch seine Söhne und Erben diese Gewährleistung übernehmen sollten, ein bereits fortgeschrittenes Alter des Orgelbaumeisters herauslesen dürfen, muss offen bleiben. Zu Abnahme sollte das Instrument von „redelich[e]n meistern vnnd persone[n] gute[n] organiste[n] wol v[er]sucht vnnd besunge[n]" werden. In dem Wort „besingen" ist das lateinische „cantare in organis" zu erkennen, mit dem traditionell Orgelspiel gemeint ist.[41]

Für den Bau der Orgel zog Kaschendorfer nach Erfurt, wo er Unterkunft und Verpflegung erhielt. Nach Vertragsabschluss im Dezember 1480 sollte die Fertigstellung „vff die nechstkomenden phingisten ader Trinitatis vngeuerlich[e]n" erfolgen, eine in ihrer Kürze kaum glaubhafte Bauzeit. Vermutlich konnte sie nicht eingehalten werden. Kaschendorfer erhielt die letzte Rate von 50 Gulden am 29. Mai 1484. Allerdings dürfte dies der Termin der Abnahme gewesen sein, denn bereits für die Jahre 1482 und 1483 belegt die thüringisch-erfurtische Chronik des Konrad Stolle Musik bei der Fronleichnamsprozession „uff der großen nuwen orgeln".[42] Demnach hätte Kaschendorfer immerhin ein spielfertiges Instrument vor Fronleichnam 1582 aufgestellt. Die zeitliche Differenz zwischen Abnahme und letzter Rate der Bezahlung würde sich dann aus Nachbesserungen im Rahmen der Gewährleistung erklären.

Vertrag zwischen dem Orgelmacher Stefan Kaschendorfer und dem Kapitel der Marienkirche zu Erfurt, 7. Dezember 1480 (Erfurt, Bistumsarchiv, Urkunde 1207)

Ich Steffanus Casschendorffer Burger zu Swydenitz jetzunt wonhafftig zu Dreßen Wergmeister Orgiln zcu machen Bekenne mit dissem myne[m] vffin vorbrugchen briue vor mich myne erbin vnnd erbnemen daß Ich vff huthe datum disses briues eyner Rechten vnnd redelich[e]n vortracht eyns word[en] byn mit den wirdigen unnd Erbarn Herrn Dechand[en] Schulmeister Buwmeister vnnd den and[ere]n Her[r]n deß Capitels vnßer liebin frawen Kirchen zcu Erffurt vmb eyn groß Orgelwergh In die obg[e]nante yre Kirchen zcu machen vnnd nemlichen eyn wergh da yre kirche vnd sie mit bewart synt mit sechtzen balgen vnd daruff phifen alß vil ßo sich von rechte uff sulche balge geboret / vnd sunderlich[e]n daß die groste phife die man daß Bdur nen[n]et / Eylff elle lang / ader nahe darbie habe vnnd behalde mit volkomendem gute[m] luthe hofelichin Stymmen / wolgemachten phifen von lutterm ziehne volkomelichin

[41] Franz Körndle, *Das zweistimmige Notre-Dame-Organum „Crucifixum in carne" und sein Weiterleben in Erfurt*, Tutzing 1993, 173 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 49).

[42] Konrad Stolle, *Memoriale, thüringisch-erfurtische Chronik von Konrad Stolle*, bearbeitet von Richard Thiele, Halle 1900, 293 und 502 (=Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, hg. v. d. Historischen Kommission der Provinz Sachsen 39).

aller sach[e]n / myner handhalbin vnwandelbar nach achtunge yrer kirchen an die Stadt zcu setzen die sie mir uber dem Marien bilde bewißet habin Szo breit vnnd wyt von eynem philer biß an den andern / alß daß vffinberlich wißet wol geziret mit gesnytze vff daß hofelichste an allen sachen als vorbereit ist. Vnnd alßo guth alß ich daß gemachin kan / darzcu sullen sie mir schigke alle materialia vnnd bereitschafft / zcyen, bly, ledder / drot / holtz / leym nayle / vnnd waß darzcu gehoret / keynerley vßgeslossen vnsumelich[e]n vnnd sunderlichm daß gehuße / lade balge vnnd eyn guth posityff an der brust deß werkis mit guten sty[m]men der kirchin vnnd deme wercke beqweme Sal ich selber vff daß hofelichste mach[e]n / Sundern die vorguldunge vnnd maheln sullen sie darane vßrichten vnnd mach[e]n laßin daß andere waß deß ist / darane zcu mach[e]n Sal Ich allis mach[e]n ader zcu machen bestellen. Vnnd sal daß zcu machen anheben vff die nechstkomenden phingisten ader Trinitatis vngeuerlich[e]n nach datu[m] diß briues. Unnd mich daran mit myne[n] knechten vnsumelich[e]n halde vnnd getzuwelich[e]n erbeite bye myne[n] eigen koste[n] spiße vnnd trancke nach myner beqwemelichkeit vnnd nutze / dartzu sullen sie mir eyn hueß vnnd beqweme stad vnnd herberge schicken vnnd halden wu sie daß vff daß beqwemste erkennen dar Inne ich sulche arbeit wintt[ers] vnnd somer volkomelichin verbringe mage vnnd darvmb sullen sie mir zulone vnnd vor koste geben funffhu[n]dert Rinische guld[en] an golde vber myner erbeit / wan ich deß bedarff entzaln nach myner notdorfft darbie ich geerbeiten mag daruff ßo rede vnnd gelobe ich obg[enan]nter Steffanus Kasschendorffer bie myne[r] ware[n] truwen eren vnnd redelichkeit vor mich vnnd myne erbin daß ich solcher vortracht vnnd gedinge gnug thun vnnd guten Hern und Capittele In yre Kirch[e]n an die bewißete stadt Eyn schoen guth Orgelwerg ßo ich vorbestymet / vnnd benant ist mit gute[m] herlichen luthe alßo yier Kirchen suget guten wolgemachte[n] phifen bestendigen stymen posityffe zcwegen Registraturen Clauyrn guten balgen vnnd nemlich[e]n an dem Clauiger vnnd phifen an den naturaln vnden an zcuheben am gam[m]aut vnnd obin uß excellent[es] uff daß hochste ff faut / allis uff daß bestendigste vnnd hofelichste machen vnnd alßo ußrichten mit gotis hulffe Sie vnnd die Kirch[e]n alßo zcubeware[n] daß sie mir deß danken sullen vnnd daß ich als ich hoffe darvon gelobit geeret vnnd gefurdert werde vnnd ich wil yn eyn sulch ogelwerg mit gotis hulfe mach[e]n daß se[i]n gliche an sulcher große vnnd werde hie hundert mylen / umb erffurt nicht stehen sol vngeuerlich vnnd wan[n] ich daß gemacht vnnd wol bereit habe vnnd mit redelich[e]n meistern vnnd persone[n] gute[n] organiste[n] wol v[er]sucht vnnd besunge[n] wirdt Bekendten dan die obg[e]n[ann]ten h[err]n und die selbien p[er]son[en] die daß besunge[n] vnnd versucht hab[e]n daß ich sulche sum[m]e gulden nicht wol verdient / sie vnnd die Kirche nicht wol beward hette Szo sullen sie mir nach erkentniß eynes Erbarn raths zcu Erffurt vnnd der organiste[n] die daß besungen habin mynie gebin ader ich will daß alß vil besser nach erkentniß der obg[e]n[ann]ten vnnd aller ander[en] fromer luthe myn loen volkomelich[e]n zcu verdiene[n] vnnd ap ich vber sulch[er] arbeit vorstorbe deß mich goth friste nach synem gothlich[e]n willen vnnd sie hete[n] mir vber myne erbeit dye ich gehan hette etwaß an gelde vberley gegebin vnnd gethan Sulcher summe geldis sullen sie

sich an Caspar melchior vnnd michael myne[n] Soene[n] vnnd erbin erhole[n] vnnd daß an alle myne[n] hußrathe huße vnnd hofe zcu der Swidenitz vnnd zcu dreßen warte[n]de daß yn allis sal ve[r]phendt sien / die selben myne Sone solden dan[n] sulch werg mit ginist rathe wille[n] vnnd wisse[n] der H[err]n deß Capittels volbrenge ader zcu volbrenge[n] bestelle mit dem besten meister den sie gehabe ad[er] bekome[n] mohgte[n] ap daß der h[err]n wille wirde ader sullen dem Capittel sulich my[n] uffgehabin vnnd vnv[er]dient gelt widder kere vnnd bezcale ane allegeuerde Sunderlichen daß balghuß vnnd waß zcym[m]erluthe angehoret / geruste vnnd grobholtz balgstange[n] vnnd ander dergl[eichen] vnnd vier holtzer da ma[n] die großen phifen vber boiget Sal eyn zcym[m]erma[nn] mache daß sulle[n] sie zcu mach[e]n bestellen Rede vnnd gelobe auch In gute[r] truwen eyns sulch[e]n obg[e]n[ann]ten werghs von myne[n] hende[n] alßo gemacht zcuwerhne vor mich vnnd die obg[e]n[ann]ten myne Sone die wile ich vnnd sie leben vngeu[er]lichen alßo daß das sust anderley wiße nicht v[er]warloßet werde / Vnnd wan daß eyn ader zwey Ire wol besungen gebrucht vnnd wol v[er]sucht hat / d[ü]ngken den die obg[e]n[ann]ten h[err]n vnnd Capittel daß iß yn am lute nicht behaget zu scharff/ zcu starg / schriend ader zcu tu[n]ckel vnnd zcu schwach sie nach achtu[n]ge yrer Kirch[e]n Szo will yn daß wandele vnnd and[er]wert stym[m]e nach yr[er] behegelichkeit / vmb den obgenannten lon vnnd uff myne koste vngeu[er]lichen vnnd daruber uff suliche myne erbeit habin sie mir bereith gegebin zehen gute rinische guld[en] an golde darvmb sehend will ich holtz zcu dem gehuße zcu thurmen posse[n] semsen vnnd waß mich nothdu[n]chet sien / zcu dießen schryben daß selbe holtz sullen sie alher keyn Erffurt schicke[n] vnnd fure[n] lassen uff yre kost vnnd fuerlon anegeu[er]de Hiebei sint gewest / die Ersame[n] vnnd wiße[n] Er. hans fu[n]cke vnnd Er. H[er]man Brugslegel deß Ratisfrunde zcu erffurt / Darzcu gebetin die daß alßo zcwischen den h[err]n vnnd mir i[n]verdingt hab[e]n vnnd deß zcu orkunde daß sulch v[er]tracht / von mir vnnd myne sone stete vnnd gantz sal gehalden werde habe ich yn disse[n] versigilten brieff mit myne[m] eigen Insigil vor mich die obg[e]n[ann]ten myne sone vnnd erbin hie an gehangen vor Sigilt gegeben Nach Cristi vnßers h[err]n Vierziehnhundert Jar darnach In dem achzcigstin Jahre vff darnstagk vigilia conceptionis virginis gloriose

THE IMPROVISING *ALTA CAPELLA*, CA. 1500: PARADIGMS AND PROCEDURES[1]

by Adam Knight Gilbert

The shawm enjoyed special status in fifteenth-century musical culture. From the mid-fourteenth century until its gradual relegation in the sixteenth century, its players achieved an unprecedented level of virtuosity and respect throughout Europe. Payment records and accounts attest to the popularity of performers like Corrado de Alemania piffaro, one of the most highly regarded players of the century.[2] Members of the *alta capella*, an ensemble consisting of shawms and brass instruments, not only performed composed polyphony, they excelled at contrapuntal improvisation.

Keith Polk captures the beginning of this rise in the fourteenth century with a critical assessment made (ca. 1360) by Tielman Ehnem von Wolfhagen, who noted that „one who was considered a good player in this area just five or six years ago doesn't amount to a hill of beans now."[3] At the end of this period, Frank D'Accone cites a poignant reference to one of the *pifferi*, in a document from 1492, forbidding the 60–year-old Antonio di Gregorio to play in public, because „since he does not wish to play except in the old fashioned way nothing good can be done."[4] D'Accone links this comment with an assumed change from an apprentice system teaching music by rote a generation capable of reading polyphony, and in particular, the new style of composed polyphony prevalent in the final years of the fifteenth century.[5] We will never know the specific nature of the charge: Antonio may have failed to keep up with new musical styles or sound ideals, or perhaps the wording refers to an aging lip. This document nonetheless epitomizes a crucial moment in compositional development and ensemble performance around 1500.

Polk has argued that the arrival of pervasive imitation as the prevalent compositional paradigm in the last decade of the fifteenth century marked a fundamental change in the performance practices of the *alta capella*.[6] Where it had been possible for an ensemble to improvise two or even three voices over a cantus firmus, the ideal of pervasive imitation made polyphonic improvisa-

[1] This paper is dedicated to Keith Polk.

[2] Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505: The creation of a musical center in the fifteenth century*, Cambridge 1984, 178.

[3] Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages* Cambridge 1992, 60. „Auch hat ez sich also vurwandelt mit den pifen unde pifenspel unde hat ufgestegen in der museken, unde ni also gut waren bit her, als nu in ist anegangen. Dan wer vur funf oder ses jaren ein gut pifer was geheissen in dem ganzen lander, der endaue itzunt net eine flige"; cf. Keith Polk, „Instrumental music in the urban centers of Renaissance Germany", *EMH* 7 (1987) 164.

[4] Frank d'Accone, *The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance* 1997, 542 and 555.

[5] Ibid., 543 f.

[6] Keith Polk, *German Instrumental music*, 213.

tion in contemporary style virtually impossible for an ensemble of four, five or six players. Because „according to Tinctoris, free imitation without the grounding of a cantus firmus was only rarely possible",[7] the wind band was relegated from the role of extempore composers to embellisher of existing compositions or repetitive dance patterns.[8]

This paper will examine the forms and contrapuntal functions of the wind band in these crucial years around 1500, at once the zenith of their creativity and arrival as educated and literate musicians, and the beginning of a certain kind of artistic decline. The work of various people makes my task an easy one. Scholars have documented extensive details of instrumental ensembles, their personal lives, performance practices, and the high regard in which they were held.[9] Iconological and iconographic studies offer insights into the dimensions of historical instruments.[10] These in turn inform copies by modern instrument makers and recreations of performance practices by various teachers and performers, working and studying in programs like the Schola Cantorum Basiliensis.[11]

The task is made harder by the wealth of material to cover. I will therefore limit myself to considering several points. First, close parallels between the structure of the *alta* ensemble and those of composed polyphony - along with the fact that contrapuntal rules in any given style create certain motivic shapes - argue for the premise that members of the *alta capella* followed closely the standard functions of polyphony in performing and improvising polyphony. Second, an understanding of this relationship offers invaluable practical information about the performance of composed polyphony and, more specifically, about various ways in which a four-voice ensemble of shawms and brass could improvise over a cantus firmus or polyphonic structure. Finally, the techniques that represent the high point of ensemble improvisation are the very features that become subsumed into the function of quotidian dance music. I hope the following discussion and musical examples will offer some idea of the vast possibilities ahead for those of us interested in the performance practices of the shawm and *alta capella*, both in the crucial years around 1500, as well as five hundred years later.

[7] Ibid., 212.

[8] Ibid., 98ff.

[9] See, for example, Keith Polk, Flemish wind bands in the late Middle Ages: A study of Improvisatory Instrumental Practices (Ph.D. Berkeley 1968); Lorenz Welker, „‚Alta capella'. Zur Ensemblpraxis der Blasinstrumente in 15. Jahrhundert", in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983) 119.

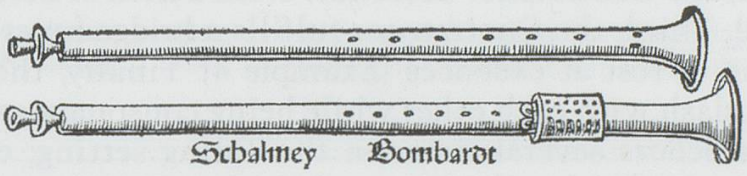
[10] See, for example, Edmund Bowles, „Iconography as a tool for examining the loud consort of the late 15th century", *JAMIS* 3 (1977) 100; Patrick Tröster, *Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance (1300–1550. Eine musikikonografische Studie*, Tübingen 2001.

[11] The late Bernhard Schermer was responsible for some of the finest copies of the Schalmei being used today. Performers like Randall Cook and Ian Harrison deserve mention, as does lutenist Crawford Young improvisation skill and approach.

Parallels between composed polyphony and instrumental functions

In recreating something like authentic performance of composed polyphony, modern shawm ensembles rely on close parallels between the changing forces of the *alta capella* and the textural developments of fifteenth-century polyphony.[12]

Just as the Cantus/Tenor framework lies at the heart of composed counterpoint throughout the fifteenth century, the duo of Schalmei and bombard remained a constant of the *alta capella* ensemble.[13] This duo included a Schalmei and bombard, most often tuned in D and G respectively, and probably pitched at or around a=465.[14] Reasons for accepting a=465 as a loose standard today include surviving copies of shawms and bombards in museums, comparison to other surviving instruments like cornetti (with their remarkably stable pitch), and the excellent match with sackbuts pitched in A.[15] The tendency for wind instrument pitch to remain relatively constant in instruments like cornetto during the course of the sixteenth century also argues for this pitch standard. Perhaps even modern bagpipes pitched in B♭ represent remnants of Renaissance pitch.[16] Finally, modern players have been finding that copies of shawms tend to work best at a=465.



Example 1: Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511.[17]

Because of their tuning a fifth apart, the duo of Schalmei and bombard perform the same function of Tenor and Cantus in composed polyphony.[18] For example, in an authentic Tenor cadence, the Tenor descends a fifth while the Cantus proceeds in parallel sixths, and resolving at the octave. Modern players typi-

[12] For more on the changing 15th-century soundscape, see Victor Ravizza, *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes*, Bern and Stuttgart 1970.

[13] Keith Polk, *German instrumental music*, 50–53.

[14] Ross Duffin, „Shawm and curtal," in: *A performer's guide to Renaissance music*, ed. Jeffery Kite Powell, New York 1994, 70; Herbert Myers, „Reeds and brass," in: *A performer's guide to medieval music*, ed. Ross Duffin, Bloomington 1994 386; On the terms *mezzo punto* and *tutto punto*, see Bruce Haynes, *A history of performing pitch: the story of „A"*, Lanham and Oxford 2002, 55–63.

[15] Because the trombone changed less than most other instruments, the switch from A to B♭ in the eighteenth century was less physical than conceptual. See ibid., 321.

[16] Adam Gilbert, „The bagpipe: *superexcellens omnia instrumentum*", in: *A performer's guide to medieval music*, ed. Ross Duffin, Bloomington 2000, 407.

[17] Sebastian Virdung, *Musica getutscht und auszgezogen*, Basel 1511; R Kassel 1931, B III', and *Musica getutscht: a treatise on musical instruments* (1511), translated and edited by Beth Bullard, Cambridge 1993, 106.

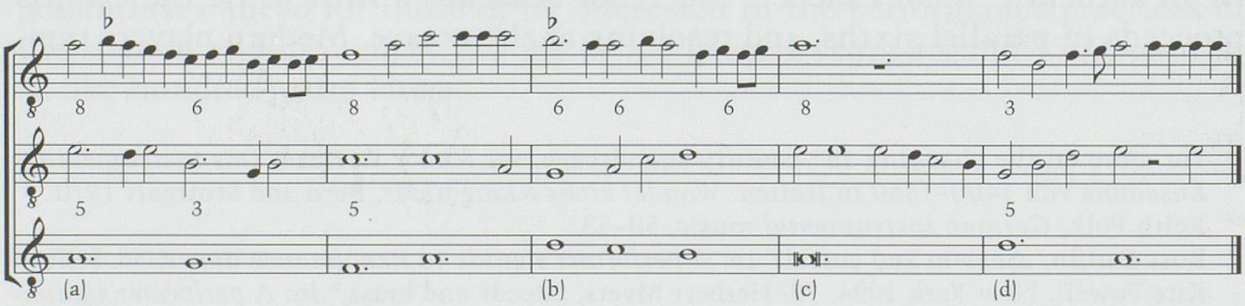
[18] Keith Polk, *German instrumental music*, 52.

cally transpose chansons in one of two ways: In cases where the Tenor ranges F and above the Cantus ranges from C and above – as in Dufay's chanson *Ce moys de may* – shawms normally transposes up a step, reading the parts as if in C and F fingerings.[19] In a chanson like Dufay's *Helas, ma dame, par amours*, the Tenor melody ranges down to C and the Cantus descends to G, making transposition up a fifth quite common.[20] In such cases, the Schalmei reads the music as if playing G Alto fingerings, while the Bombard plays as if reading in C Tenor fingerings.[21]

Throughout the century, added voices enhanced this contrapuntal duo of cantus and Tenor, changing the sonority without altering its fundamental nature. In compositions from the earlier part of the century, the duo framework is most often accompanied by a second bombard in the same range of the Tenor, performing a Contratenor function. Fittingly, this corresponds closely to records of a second bombard in *alta* ensembles.[22]

This reed trio works particularly well in Tyling's *Tandernaken*, presumably the earliest known setting of this famous song. Underlying the florid counterpoint of the setting, several basic patterns warrant mention: First, at cadences the Contratenor proceeds in fauxbourdon style, a fourth below the Cantus, already apparent in the opening measures (Example 2).[23] Second, when the Tenor ascends, the Contratenor descends, often a fifth or octave below the Tenor (Example 3). Third, the Contratenor fulfills a bridge function when the main voices come to rest at cadences (Example 4). Finally, the Cantus and Contratenor may clash with each other while being consonant with the Tenor (Example 5). This occurs several times in the Tyling setting, often because the Cantus plays a third above the Tenor while the Contratenor plays a fifth below, likely a common reason for the „sudden and unexpected sounds" of extemporized counterpoint.[24]

Example 2: Tyling, *Tandernaken* (mm. 1–5; Trent C 87 f. 198v–199).



[19] Guilllaume Dufay *Opera omnia*, ed. Heinrich Besseler, renovavit David Fallows, Rome ²2006 (= CMM 1) 6:61.

[20] Ibid., 6:66.

[21] For an issue regarding shawm range limitations and transposition in composed polyphony, see Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, 270.

[22] For earliest references to the second bombard as a Contratenor, see Keith Polk, *German instrumental music*, 53.

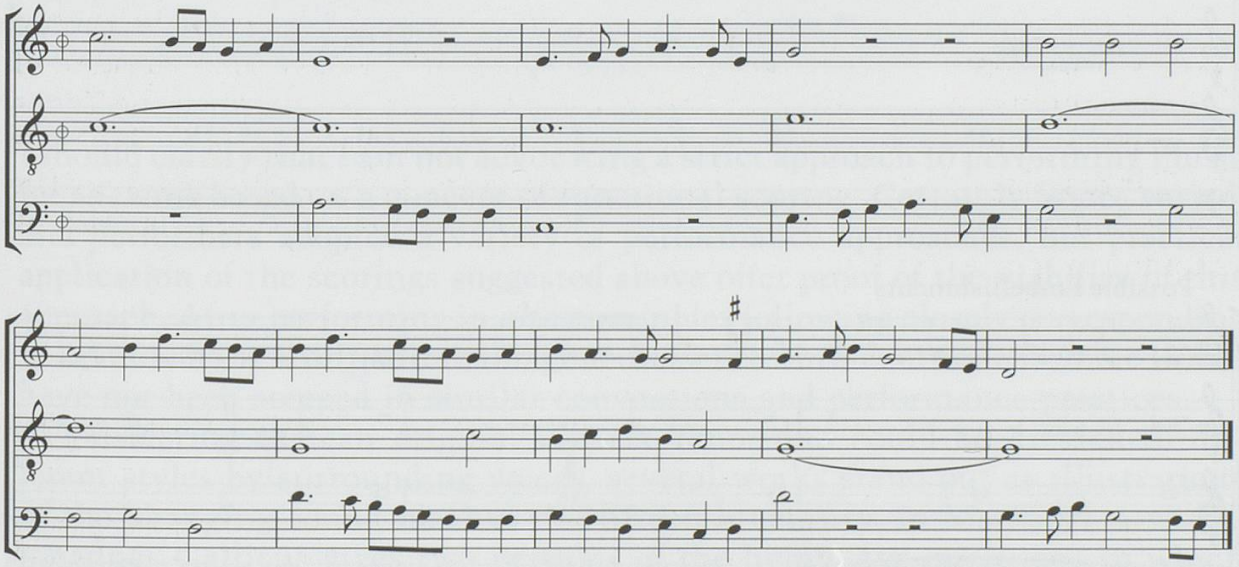
[23] For examples of this technique, see ibid., 176–177.

[24] Ernest Ferand „‚Sodaine and unexpected' music in the Renaissance" *MQ* 37 (1951) 10.

Records also show the duo being joined by a slide trumpet, an instrument capable of the same range as the bombard, but also with an extended lower-range capable of some octave-leap cadences not possible on a bombard.[25] Having placed aside doubts about its existence, modern ensembles embrace the slide trumpet, and we now boast several brilliant players that dispel any possible misconception that this is a clumsy instrument.[26]

The mid-fifteenth century saw the development of Contratenor texture in composed song, in which the third voice almost entirely sounds below the Tenor, and is typically notated in F clef. The development of this style in composed polyphony in the mid-century arrival corresponds closely to the appearance of the trombone in the *alta capella*.[27] The speculation that the trombone originated as a slide trumpet with an extension bore – an alteration was made in response to new contrapuntal standards – is certainly plausible.[28] This ensemble of two shawms and trombone remained the core of the ensemble throughout the rest of the century.[29] Johannes Ghiselin's florid setting of the Tenor from Binchois' *Je loe amours* exemplifies of the kind of polyphony one might have heard from this ensemble.[30]

Example 3: Johannes Ghiselin *Je loe amours* (mm. 1–10).



[25] For the range and possible notes on a slide trumpet tuned in D, see Keith Polk, *German instrumental music*, 57.

[26] Both Félix Stricker and Greg Ingles warrant mention in this context.

[27] Keith Polk, *German instrumental music*, 59. For recent scholarship on slide trumpet, see Patrick Tröster, „More about Renaissance slide trumpets: fact or fiction?" *Early Music* 32 (2004) 252.

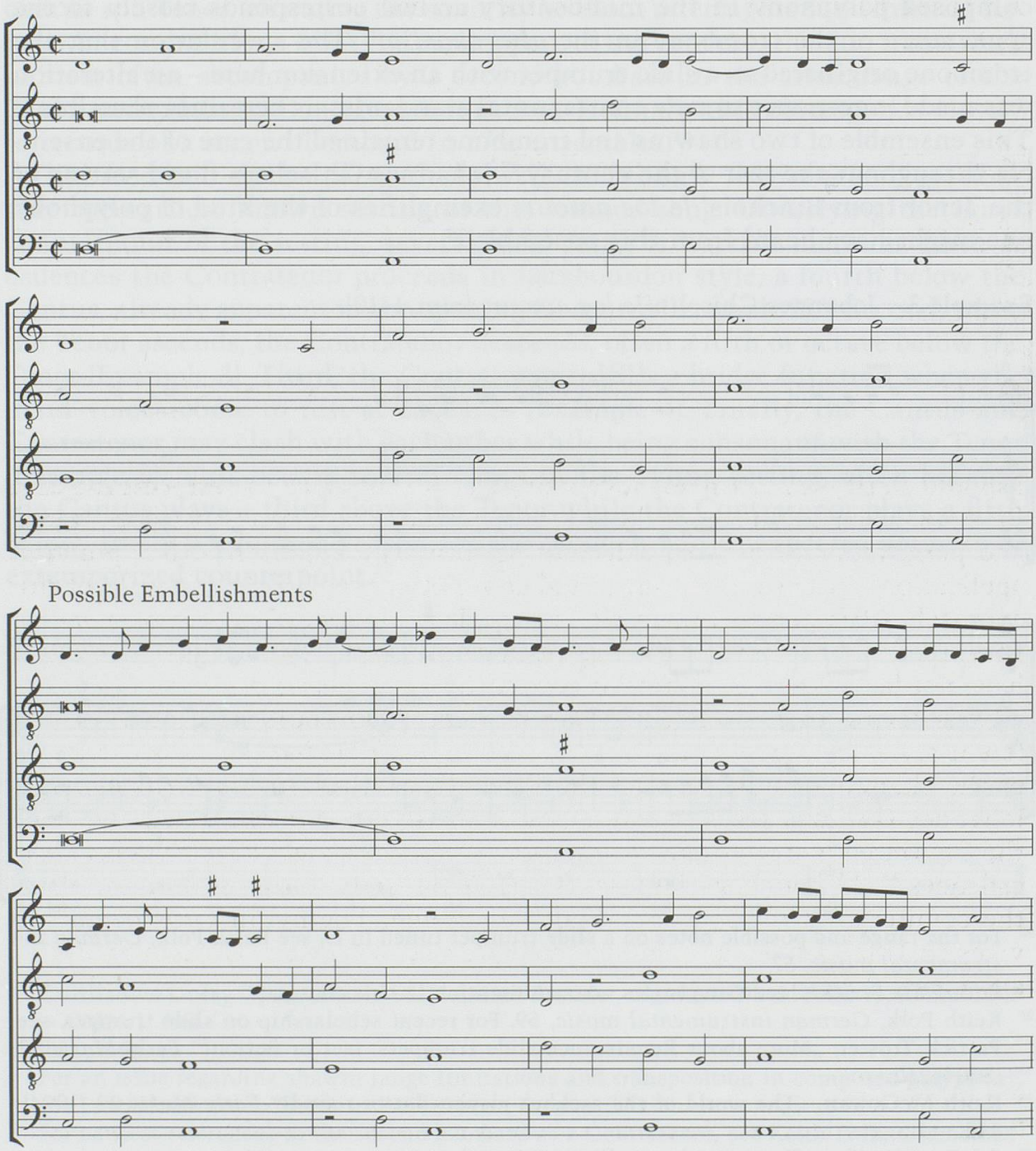
[28] Keith McGowan, „The world of the sackbut player: flat or round?" *Early Music* 22 (1994), 442.

[29] See Ross Duffin, „Shawm and curtall", 69–70.

[30] Johannes Ghiselin-Verbonnet *Collected works*, ed. Clytus Gottwald. Rome 1961, (= CMM 23) 4:3–6.

With the arrival of four-voice polyphony as the norm, the *alta* ensemble typically consisted of three shawms and a trombone. The second bombard player now most likely played a Contratenor Altus, one either originating as part of composed polyphony or as an added voice. Compositions like Paulus de Rhoda's *Der Pfauenschwanz* or the anonymous *Bonum vinum cum sapore* from the *Glogauer Liederbuch* work well with this ensemble and lend themselves to melodic embellishment.[31]

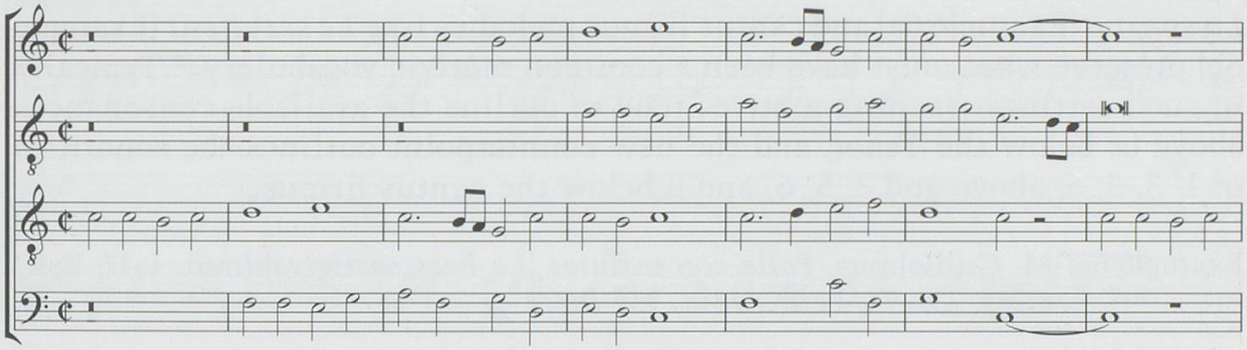
Example 4: *Bonum vinum cum sapore* (mm. 1–7) with added embellishments.



[31] *Das Glogauer Liederbuch, 4. Teil*, ed. Christian Väterlein, Kassel etc. 1981 (=EDM 86 319). On embellishment, see Keith Polk, *German instrumental music*, 182–190.

Although less iconographic evidence exists of shawms performing with multiple brass instruments, there are reasons to speculate that an ensemble of shawm and bombard with two trombones as Bassus and Altus would not have been out of the question. First, from the 1480s more instruments entered the *alta capella*.[32] Second, the Altus voice often extends beyond the range of the bombard. Finally, such a pairing would bring out the paired duos of pervasive imitation found in Loyset Compère's *Nous sommes de l'ordre de Saint Babouin* and other similar compositions from the end of the century. In such cases, Cantus and Tenor frequently proceed a fifth apart not from each other, but from Altus and Bassus respectively. Thus, the new compositional paradigm around 1500 strained the structural relation between Schalmei and bombard.[33]

Example 5: Loyset Compère *Nous sommes de l'ordre de Saint Babouin* (mm. 1–7).



I should clarify that I am not advocating a strict approach to performing music for shawms based on a concept of functional scoring. Certainly forces varied, and performers adopted a variety of performance approaches. But practical application of the scorings suggested above offer proof of the viability of this approach. After performing in *alta* ensembles following closely corresponding vocal models, it is difficult to imagine that a fifteenth-century ensemble would have not been steeped in similar conventions and performance practices.

Considering that an original Cantus Tenor duo could be dressed in different styles by surrounding voices, several works stand out as illustrations of the changing sound ideal of the fifteenth century. In his *Ritus canendi*, Johannes Gallicus gives two versions of the hymn *Ave mitis*, one in which the Contratenor creates fauxbourdon-style cadences, and one with octave leap cadences.[34] Although variants exist in Tenor and cantus of both versions, the counterpoint remains essentially unaltered. The hymn *Urbs beata* survives in three versions: a fauxbourdon version attributed Guillaume Dufay and closely related three- and four-voice versions.[35] These offer an excellent

[32] See Keith Polk.

[33] Loyset Compère, *Opera omnia*, ed. Ludwig Finscher Rome 1958 (= CMM 15), 5:41.

[34] According to Albert Seay, the second version may represent the work of its scribe, the theorist Nicolaus Burtius. See Johannes Gallicus, *Ritus Canendi*, ed. Albert Seay, Colorado Springs 1981, 2:42–45.

[35] Guillaume Dufay, *Opera omnia* 5:54f, 141, and 142.

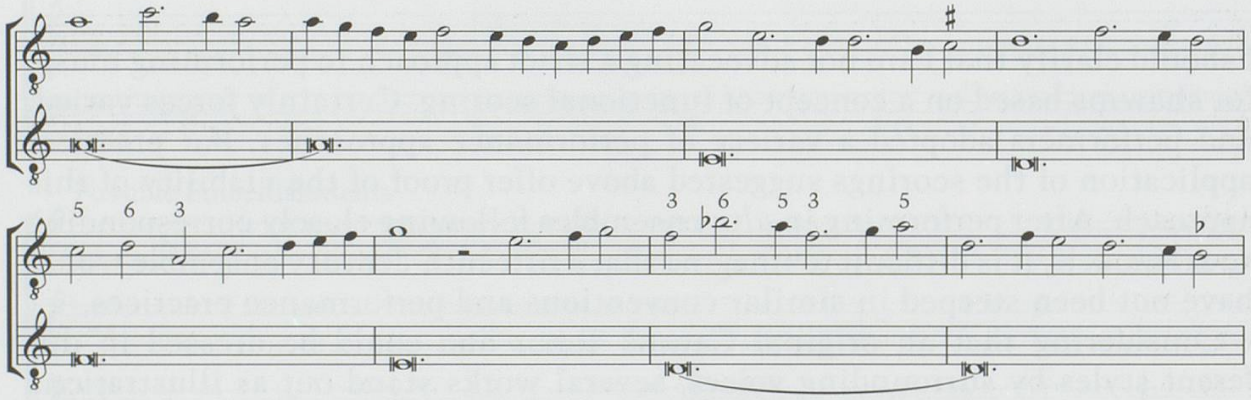
study of stylistic parameters across the century. Trent Codex 87 contains a four-voice setting of Dufay's *Se la face ay pale*, with a new Contratenor and an added Altus.[36] Finally, Petrucci's print *Harmonice Musices Odhecaton A* contains the original Cantus and Tenor of Dufay's chanson *Le serviteur hault guerdonné*.[37] Although not the only examples, these offer rich material for study and imitation.

Improvisation of Counterpoint ca. 1500

By adopting the premise of a close structural correspondence between the rules and textures of counterpoint and motivic shapes, it is possible to establish some of the possibilities available to an improvising *alta capella* around 1500.

Improvisation of a single voice above, below and around a cantus firmus was an attainable skill.[38] Two voice settings above and below *basse danse* Tenors like *La spagna* (Example 6a) and cantus firmus melodies like *Le serviteur* (Example 6b) preserve what must have been a common motivic vocabulary.[39] Typically in such settings, opening motives tend to outline the available consonances above or below the Tenor, and the new counterpoint outlines the sonorities of 1, 3, 5, 6, above and 3, 5, 6, and 8 below the cantus firmus.

Example 6a: M. Guilielmus, *Falla con misuras* [*La bass castiglya*] (mm. 1–17; BolC Q16 f. 73v–74; PerBC 431 f. 95v–96).[40]



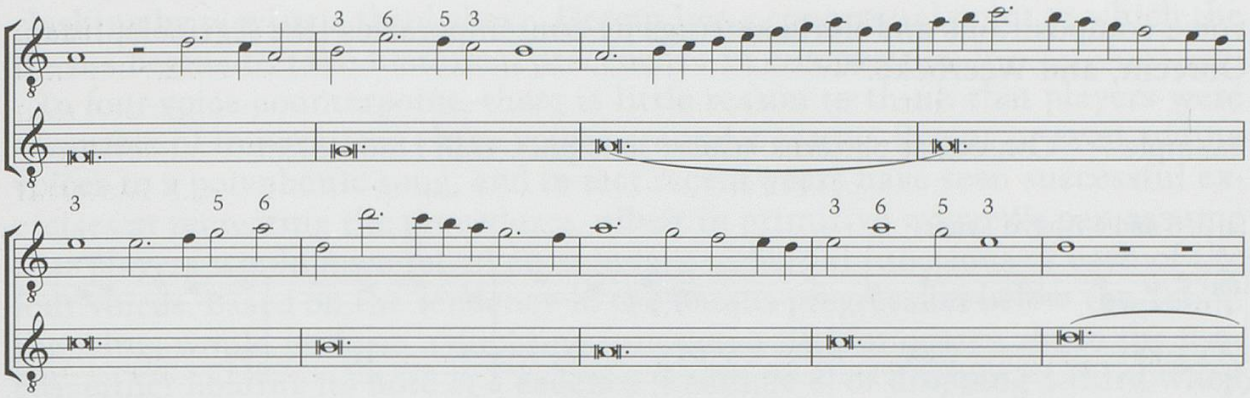
[36] Ibid., 6:38, 107. Along with Caron's *Accueilly m'a la belle*, this is one of two cases in which the added Altus works best on a second Schalmei. See Leeman Perkins and Howard Garey, ed., *The Mellon Chansonnier*, New Haven and London 1979, 1:43 and 2:193–198.

[37] For the original version, see Guillaume Dufay, *Opera omnia*, 6:112. For the later version, see Helen Hewitt, *Harmonice Musices Odhecaton A*, Cambridge 1942, 294. Incidentally, because this song is transposed down a step from D mode, it perhaps works better transposed up a sixth.

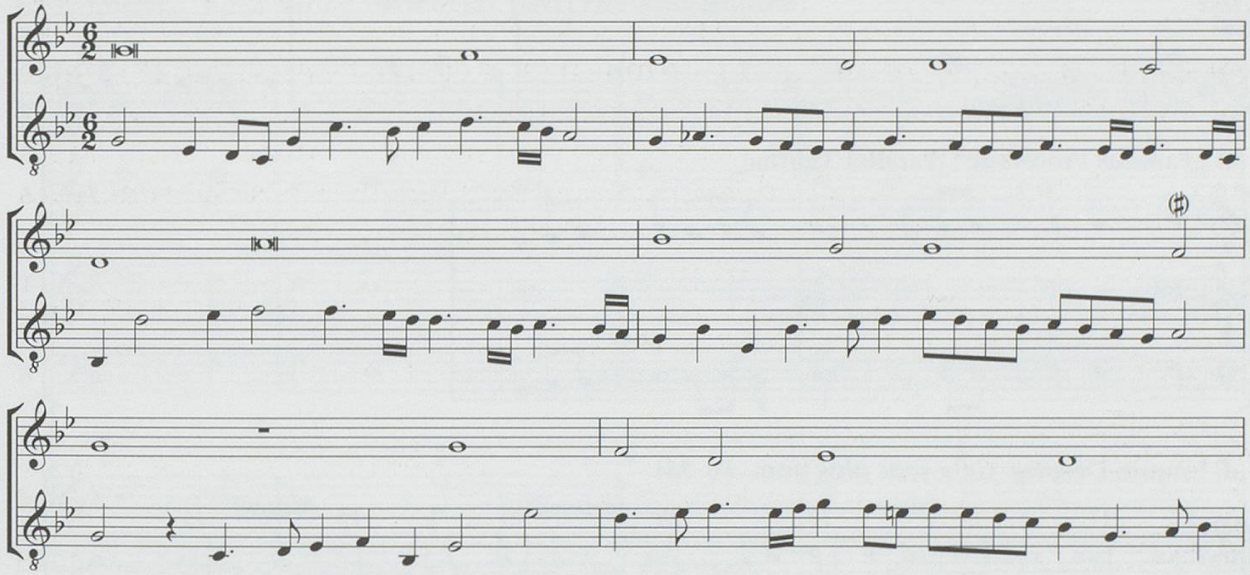
[38] Lutenist Crawford Young excels at this technique, creating a personal style based on historical motives.

[39] Allan Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*. Cambridge 1985, 230.

[40] For a modern edition, see Allan Atlas, Music at the Aragonese court of Naples. Cambridge 1985, 230.



Example 6b: Hanart, Duo *Le serviteur* (mm. 1–11 ; BolC Q16 f. 98v–99).



This style of counterpoint creates common motivic shapes used by composers above (Example 7a) and below (Example 7b) a held note. Combining such motives with Superius and low Contratenor in three-voice counterpoint creates what Gafurius refers to as a new „celebrated procedure" from the 1480s onward, playing in parallel tenths in outer voices around a cantus firmus (Example 7c).[41] While a certain amount of coordination would be required for employing this figure in improvisation, it tends to appear in recognizable rhythmic shapes at certain places in counterpoint. It can also be improvised offset as imitation between voices, as in the opening of Ghiselin's *Je loe amours* (See Example 3 above) and in Obrecht's *Tandernaken*.[42]

Josquin's untexted chanson *Cela sans plus* (Example 7d) illustrates this close relationship between consonance and contrapuntal figure, stating a common motive above a Tenor in mm. 18–19, below in mm. 22–23, and independently in mm. 20–21. A wealth of more florid treatments survives in the three-

[41] Franchinus Gafurius, *The ‚Practica Musica' of Franchinus Gafurius*, trans. Irwin Young. Madison 1969, 154f.

[42] Helen Hewitt, *Harmonice Musices Odhecaton A*, 366.

voice compositions and florid settings by contemporaries like Agricola, Isaac, Obrecht, and Weerbeke.[43]

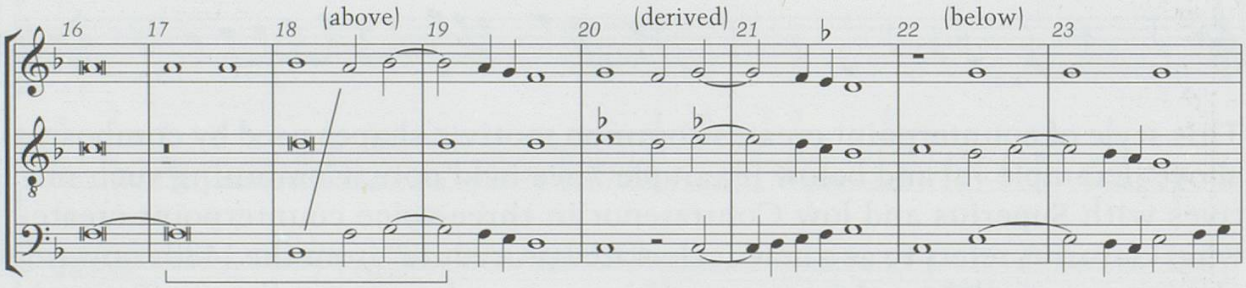
Example 7: Consonant patterns. (*Celas sans plus*, Odh f. 66v–67).[44]

(a) 3, 5 and 6 Above Tenor

(b) 3, 5 and 6 Below Tenor

(c) „Famous Procedure" (Parallel Tenths)

(d) Josquin Desprez *Cela sans plus* (mm. 16–23)



Improvising three-voice counterpoint almost certainly relied on the same principles found in three-voice composition. Players would have little trouble following their functions at typical authentic cadences, for example, in which a Cantus proceeds in parallel sixths above the Tenor and resolving to the octave. The typical Low Contratenor proceeds 3–5–3–5 below the Tenor.[45] One key difference exists between this technique and earlier fauxbourdon style: in cases where the Bassus sounds a fifth below the Tenor, the Cantus must avoid

[43] For a useful list, see Honey Meconi, „Art-song reworkings: an overview." *JRMA* 119 (1994) 1–42.

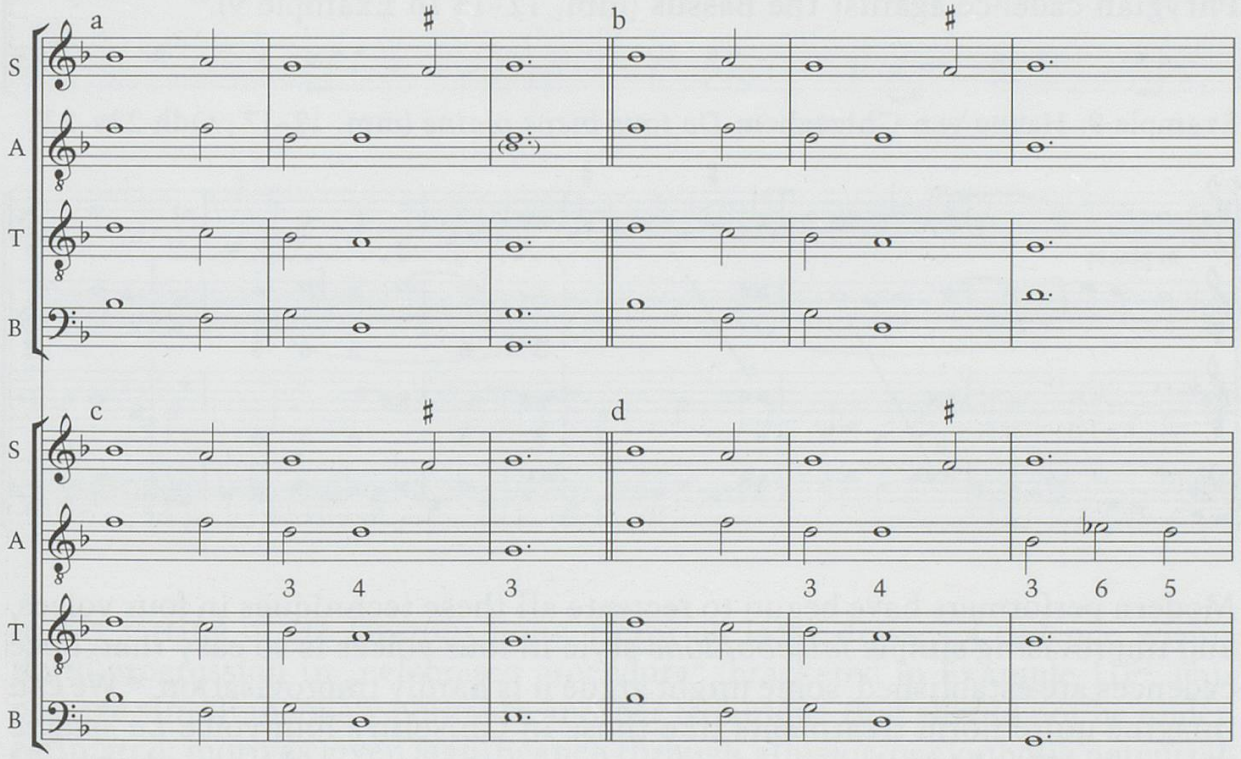
[44] For a modern edition, see Helen Hewitt, *Harmonice Musices Odhecaton A*, 349.

[45] For examples of this pattern, see Keith Polk, *German Instrumental Music*, 202, 208.

clashing by playing a third above. Herein lies a conceptual point at which the Bassus begins to take historical precedence in composition.[46]

In four-voice counterpoint, there is little reason to think that players were incapable of improvising three voices around a cantus firmus or even adding voices to a polyphonic song, and in fact recent years have seen successful exercises at recreating the procedures, albeit in primitive ways. We can assume that players would have relied on standard cadential functions of each of the four voices. Based on the tendency of the Bassus progression below the Tenor, the Altus would perform a doubling function a fifth or octave above the Bassus, either holding its note at a cadence (Example 8) or dropping a third when the Bassus leaps an octave or ascends a step (Example 9–10).

Example 8: Four-Voice cadential patterns and idioms.



This profound dependence of the Altus on the other voices is illustrated best by the *si placet* repertory around 1500.[47] In these works, it is difficult to tell the difference between four voices composed together, and those in which the Altus is an added *si placet* voice. Indeed, if the rules for adding an Altus are followed correctly, it can be difficult to distinguish between a *si placet* voice from 1501 and one from 2001, since the rules remain the same,

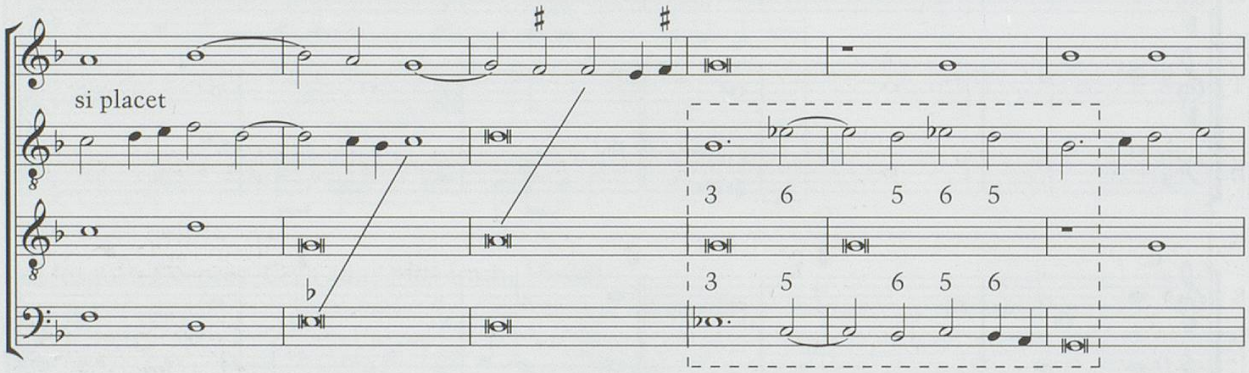
[46] See Ross Duffin, „Improvisation and Josquin's *Stabat Mater*," Unpublished Paper, Montreal 2003.

[47] For extensive examples of this practice, see: Stephen D. Self, *The si placet voice: An historical and analytical study*, Ph.D. diss., Ohio State University, 1990; and id., *The Si Placet Repertoire of 1480–1530*, Madison 1996 (= Recent Researches in the Music of the Renaissance).

and the voice tends to write itself. This tells us that the Altus in four-voice counterpoint plays a subservient role to the Bassus. Also, it is quite possible to improvise a *si placet* voice over an existing three-voice composition.[48]

From surviving *si placet* voices, we also know that players regularly adopted a repertory of common procedures. These include celebrated procedure in four-voice music, especially in places where two voices hold a single tone. Just such a case occurs in the *si placet* setting of *De tous biens plaine* in *Odhecaton* (mm. 15–17 in Example 9). When the Bassus performs the lower 5–6–5 progression, the Altus is almost certain to proceed in tenths. We can also imagine that players steeped in their function often thought in voice pairs, with Tenor and Superius thinking together, and Bassus followed closely by the Altus. Such thinking might well inform cadences in like that in mm. 12–15 of *De tous biens plaine*, in which the added Altus creates a subsidiary Phrygian cadence against the Bassus (mm. 12–15 in Example 9).[49]

Example 9: Hayne van Ghizeghem *De tous biens plaine* (mm. 12–17 ; Odh 22v–23).



Modern performers have begun to recreate all these techniques in four voices, and improvising simple *falsobordone* style in four voices is so easy that, once cadences are established, some might argue it is hardly improvisation.[50] We can imagine quite florid treatments like those in Ghiselin's four-voice *La spagna* (Example 10), which shows a common fugal motive created by triads around a held note.[51] In imagining this devise as an improvisational technique, one

[48] For practical guidelines on adding an Altus, see Adam Gilbert, „Eight brief rules for composing a *si placet* Altus, ca. 1470–1501," in the revised edition of *A performer's guide to Renaissance music*, ed. Jeffery Kite-Powell, Bloomington (Forthcoming 2007).

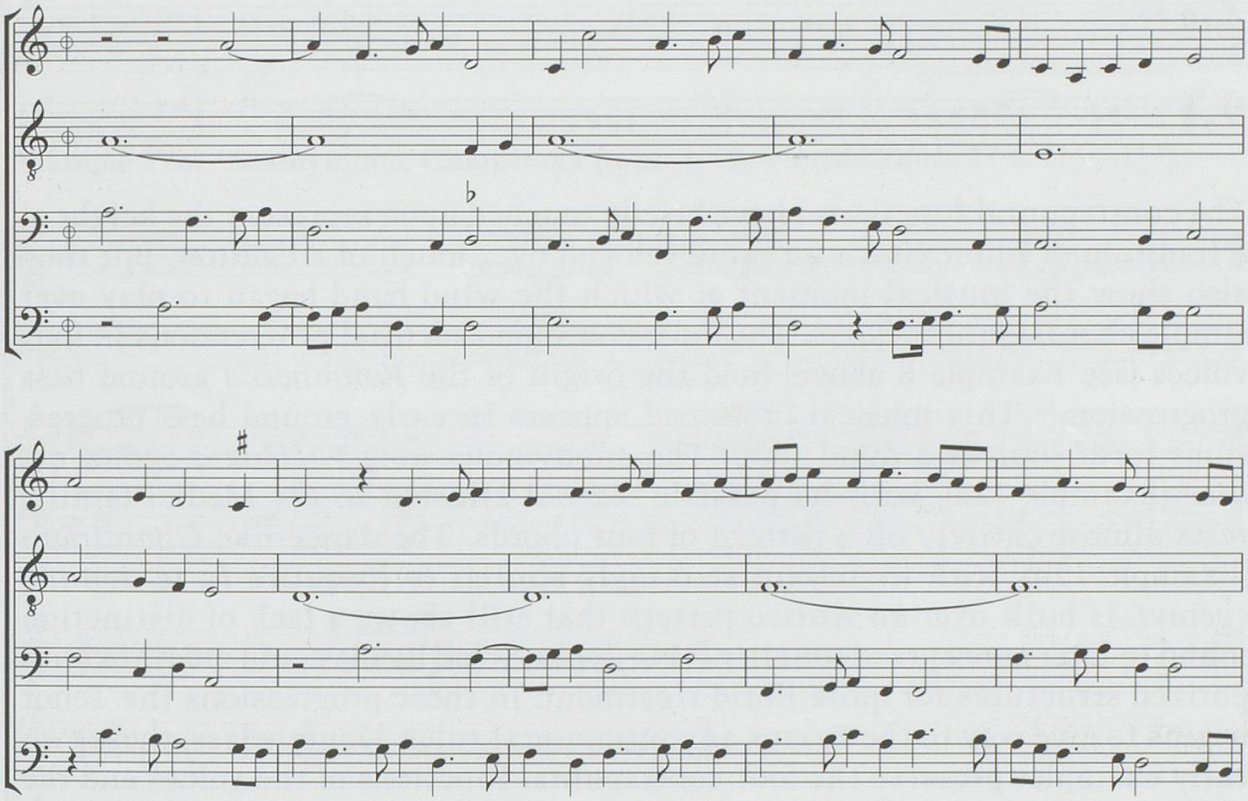
[49] This pattern is also one of the conceptual building blocks of pervasive imitation. See Helen Hewitt, 263.

[50] The nature of improvisation deserves more lengthy discussion elsewhere. But there is a misconception that something must be entirely new to be improvised. By analogy, one speaking would have to make up new words and grammar in speech to truly improvise. Like spoken language, most musical improvisation relies on an internalized grammar and recognizable vocabulary of motives and conventions.

[51] Johannnes Ghiselin, *Collected Works*, ed. Clytus Gottwald, Rome 1961, 4: 32–36.

should not underestimate the ability of historic players, the degree of ensemble coordination, or the extent to which they were steeped in a vocabulary of conventional memorized motivic and rhythmic patterns.[52]

Example 10: Ghiselin *La spagna* (mm. 1–10).



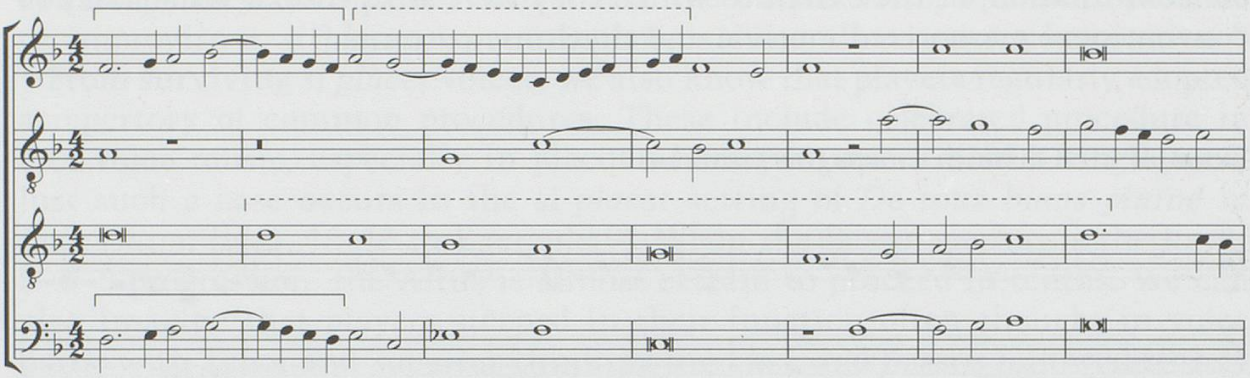
In his setting of *He logerons nous*, Heinrich Isaac dresses a cadence with a florid progression in „celebrated procedure" (bracketed in Example 11)[53] This passage simultaneously points to another technique that should not be underestimated: motives given significance through allusion or symbolic potential. The descent and ascent of the hexachord is a device favored by Isaac with recognized associations to the Goddess Fortuna and the Virgin Mary.[54] In this light, the descending and ascending hexachord in the Cantus and Tenor (dotted brackets in Example 10) hardly seem accidental. Modern performers can strive to capture the same balance between concealing and revealing allusive motives.

[52] For some examples of fugal patterns in theoretical treatises, see Nicolaus Burtius, *Musices Opusculum*, transl. Clement A. Miller, Neuhausen-Stuttgart 1983, 130–135; and Ramos de Pareja, *Musica Practica*, transl. Clement A. Miller Neuhausen-Stuttgart 1993, 112–123.

[53] Helen Hewitt, 307.

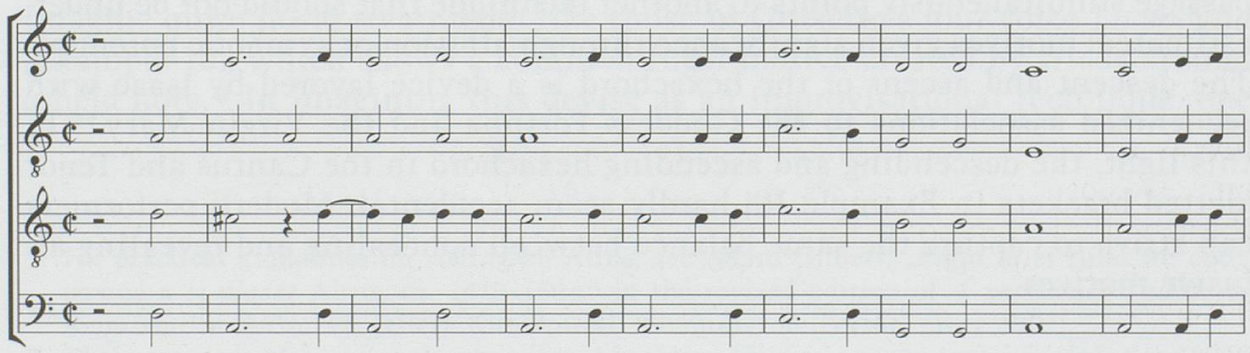
[54] Edward Lowinsky, „The goddess Fortuna in music with a special study of Josquin's Fortuna D'un Gran Tempo", in: *Music in the culture of the Renaissance and other essays*, ed. Edward Lowsinky and Bonnie Blackburn, Chicago 1989, 221–239.

Example 11: Heinrich Isaac *He logerons nous* (mm. 28–34).



The contrapuntal functions I have briefly touched upon represent the height of a tradition of improvisation that developed over much of a century. But they also show the musical moment at which the wind band began to play over simple chordal progressions. The most common cadential progressions in four voices (see Example 8 above) hold the origin of the *Romanesca* ground bass progression.[55] This musical crossroad appears in early ground bass progressions form sources around 1500. The anonymous song *Pazienzia ognun me dice* (Example 12a), with its possible textual allusion to the Medici family) rests almost entirely on a pattern of four chords. The dance-like *Chaminata* (Example 12b), with its refrain strikingly similar to Josquin's *In te domine speravi*, is built over an *Antico* pattern that still shows a lack of distinction found in later concepts of tonality.[56] No doubt, wind bands could create extemporized structures for quite florid treatment. In these progressions the Tenor begins to give way to the Bassus as contrapuntal ruler. Nonetheless, these two early examples preserve the four contrapuntal functions of the voices and the already archaic octave-leap cadence.

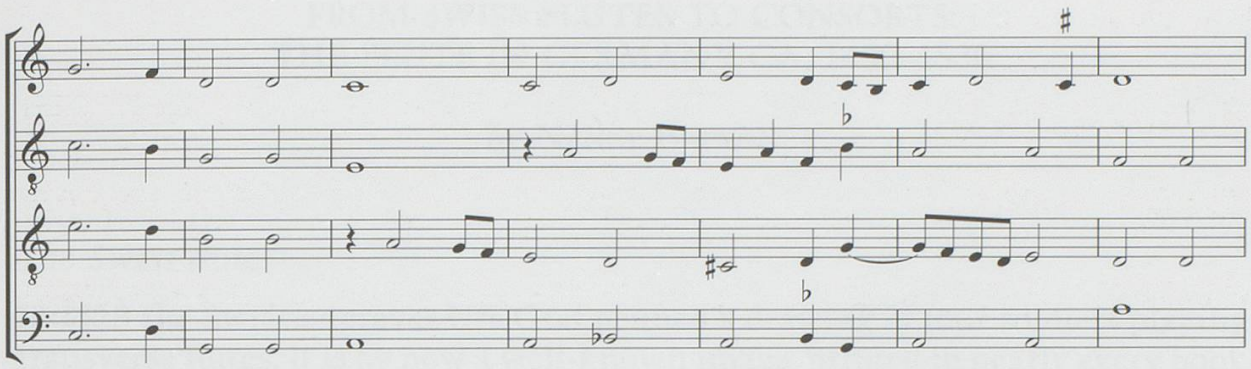
Example 12a: Anonymous, *Pazientia ognun me dice* (mm. 1–10; FlorBN Panc. 27 f. 80v–81; CapePl 3.b.12 f. 80v–82).[57]



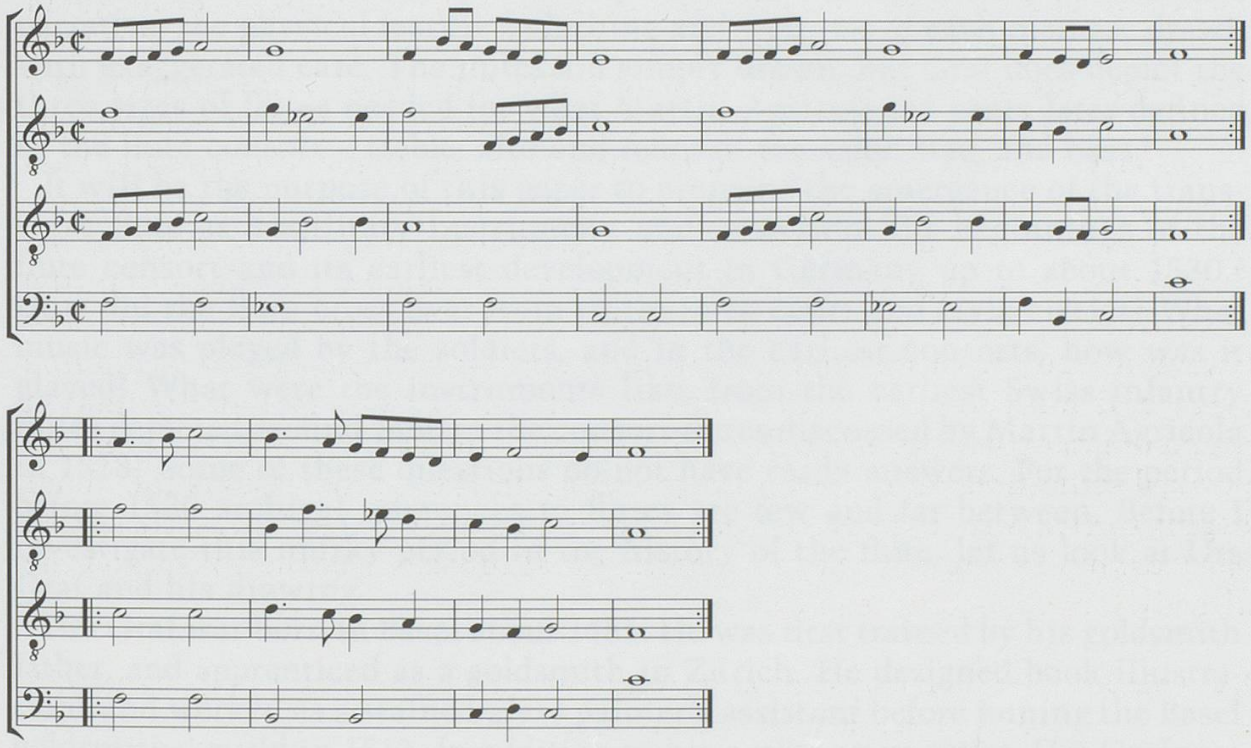
[55] The carnival song *Ben venga maggio* offers another early example of the relation between standard Bassus treatment and ground bass progression. See Joseph Gallucci, *Florentine festival music 1480–1520* Madison 1981 (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 40).

[56] Indeed, this is the earliest known surviving setting of the antico pattern.

[57] See Giulio Cattin, *Italian laude and latin unica in Ms Capetown, Grey 3.B.12,m*, Rome 1977 (= CMM 76), 70.



Example 12b: Anonymous, Chaminata (mm. 1–12; FlorBN Panc. 27 f. 116v–117).



Conclusion

Just as shawm playing experienced profound changes in the past, today we find ourselves at a moment of great potential. We are now beginning to recapture the lost art of fifteenth-century ensemble improvisation. What we do will never sound quite like what once existed, but it is nonetheless a valuable pursuit, because recreating the practice offers rich insights into the compositional process of the fifteenth century. Even if our music does not sound exactly alike, we can best capture the spirit of players from half a millennium ago. Thus, the next generation will be not only players on Renaissance winds, but masters of counterpoint. I look forward to our students, and their students after, taking for granted the improvisation of fifteenth-century counterpoint, and once again boasting, „one who was considered a good player in this area just five or six years ago“ ...

FROM SWISS FLUTES TO CONSORTS: THE FLUTE IN GERMANY CA. 1480–1530

by Nancy Hadden

The Swiss flute

In 1523 the Swiss engraver Urs Graf penned a drawing of four soldiers playing transverse flutes. It is by now a well-known image, printed in nearly every book about the history of the flute. It is the first - and in fact the only - image of a flute consort; but its original meaning may rest on more subtle reasons than simple uniqueness. It is a wonderful picture, full of animation, humour and narrative; the physical features, clothing and weapons of each man are drawn with exaggerated care. The flutes are simply drawn, but Graf does depict the three sizes of flutes needed for what Martin Agricola six years later defined as the flute consort – treble, alto and tenor of the same size, and bass.[1]

It will be the purpose of this paper to pinpoint the emergence of the transverse flute as a military instrument, and to explore the beginnings of the flute consort and its earliest development in Germany up to about 1530.[2] How did the flute cross over from military to court and civic circles? What music was played by the soldiers, and in the earliest consorts, how was it played? What were the instruments like, from the earliest Swiss infantry flutes depicted around 1480 to the consort flutes discussed by Martin Agricola in 1528? Some of these questions do not have ready answers. For the period before 1530 archival references to flutes are few and far between. Before I investigate this murky period in the history of the flute, let us look at Urs Graf and his drawing.

Urs Graf was born in Basel about 1485. He was first trained by his goldsmith father, and apprenticed as a goldsmith in Zurich. He designed book illustrations and worked as a stained-glass painter's assistant before joining the Basel goldsmiths' guild in 1512. In addition to his career as an artist, Urs Graf was a mercenary soldier who regularly abandoned family and workshop in Basel for military campaigns and adventure. At home, he was jailed for wife-beating and consorting with prostitutes. He fled Basel in 1518 after an attempted homicide, returning a year later as the mint's die cutter. He disappeared from Basel in 1527, but a signed drawing is dated 1529. It is no wonder, given his life of adventure, that he often chose to depict scenes of violence and brutish battlefield life, with backgrounds of fantastical craggy trees and Alpine

[1] Martin Agricola, *Musica instrumentalis Deudsch*, Wittenberg 1528 and [2]1545, Reprint Hildesheim 1985, f. XIII.

[2] I am indebted to Dr. Keith Polk's extensive research on court and civic instrumentalists, their migrations and repertory which have inspired my own research on flutes and flute playing.

Pl. 1: Urs Graf, „Four flute-playing soldiers", 1523. (Basel: Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, K. 108).[3]

landscapes.[4] His musical subjects include a rather rude drawing of dancing peasants, one female fiddle player, several engravings of flutes and drums, as emblems on dagger shields and title pages, and a lute player in Sebastian Virdung's music treatise *Musica getutscht* (Basel 1511).[5]

[3] Photo after: Anne Smith, „Die Renaissance-Querflöte und ihre Musik. Ein Beitrag zur Interpretation der Quellen", in: *BJbHM* 2 (1978) 11.

[4] Graf's engravings, including the musical subjects, are reproduced in Walther Lüthi, *Urs Graf und die Kunst der Alten Schweizer*, Zürich and Leipzig 1928 and Emil Major/Erwin Gradman, *Urs Graf*, Basel 1941; see also: Anne Smith, „Die Renaissance-Querflöte und ihre Musik. Ein Beitrag zur Interpretation der Quellen", in: *BJbHM* 2 (1978) 11.

[5] See Max F. Schneider, *Alte Musik in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1941, pl. 53, 54, 69–71, 73–78; Sebastian Virdung, *Musica getutscht und auszgezogen* [...], Basel 1511, Reprint Kassel etc. 1970; *Musica getutscht: a treatise on musical Instruments (c. 1511) by Sebastian Virdung*, translated and edited by Beth Bullard, Cambridge 1993. The illustration of the lutenist on f. J II' is signed by Urs Graf. There is no other direct evidence for his contribution to the other woodcuts in the book.

Ardal Powell has identified the players as two Swiss „Eidgenossen" and two German „Landsknechte".[6] This is curious, given the fact that the Swiss and German mercenaries fought against each other in the Burgundian and Swabian wars and had a long-standing animosity towards each other. It seems unlikely that they would have joined together for a bit of jolly music-making in their spare time.[7] Graf's juxtaposition may wish to depict that the animosity between the competing soldiers was at an end, recalling the well-known expression „accordez vos flûtes" is a command not only to „tune your flutes" but also to „agree, or get along amongst yourselves."[8] The exaggerated posture, large and prominently displayed military swords and cod-pieces lend a rather humorous, intimate air to the drawing. The treble player on the right is the keeper of the instruments, with a case for several sizes of flutes hanging from his belt. The bass player is viewed from the back. One can imagine his discomfort as he twists himself into playing position on this awkward instrument. The tenor player on the left is a mature man, drawn in profile, while the second tenor player looks balefully at the viewer, a comical figure with his unruly hair, large handlebar moustache and piercing eyes.[9]

The above interpretation does not lessen the importance of this picture as a document for flute playing. First of all, it is the only iconography we have which depicts players in a consort of treble, two tenors, and bass flutes. Secondly, the players' embouchures, hands, neck and finger positions over the six holes are very accurately on display. The treble player on the right, playing to the left side, displays a pouting embouchure and perfect hand and wrist position, fingers well-placed over the holes. The tenor player on the left, playing to the right, also has a prominent lower lip on display. All the players seem to be balancing the flute from underneath with the little fingers of both hands.

In Graf's drawing the soldiers are playing without music. This is not unusual. Instrumentalists are not usually portrayed with music, unless the music itself

[6] Ardal Powell, *The flute*, New Haven and London 2002, 27.

[7] See Douglas Miller and G. A. Embleton, *The Swiss at war*, London 1979, and *The Landsknecht*, London 1976 for details of battles and the mercenaries' careers as members of the armies of Charles the Bold and Maximilian I during the late fifteenth and early sixteenth centuries. By the time of Urs Graf's picture the Swiss had gained their independence, the Swiss style of pike warfare had been superceded by the introduction of guns, and Germany and Switzerland were at peace, so a reconciliation among the soldiers seems plausible.

[8] See for example *The concise Oxford French dictionary*, London 1934, 9, where this usage still is current: „accorder [...] to reconcile, conciliate, to harmonize, to tune: *accordez vos flûtes*, you should first agree with each other". Georges Kastner, *Parémiologie musicale de la langue française*, Paris 1886, has many expressions current in 16th century French usage derived from musical terms. For example, Benigne Poissenot writes „before going on I beg you to tune your flutes" (that is, come to an understanding) – „accorder ses flutes", for „the dissonance is great". See Poissenot, *Traite paradoxique*, Paris: Nicard 1583, quoted in Kastner, *Parémiologie*, 318.

[9] It is a tempting thought that Graf the mercenary Swiss soldier may have played the flute himself and that this is a self-portrait. This is pure fantasy on my part, since there is no evidence to support this idea. At the time of the drawing Graf would have been about thirty-five years old, a plausible age for the moustachioed flautist.

has some symbolic significance. For an example of this, see the „Jouyssance vous donneray" painting (pl. 6), where the words of the music are integral to the meaning of the painting. It is possible that Graf's soldiers are improvising or playing from memory. But the absence of music in pictorial sources does not mean that instrumentalists could not read or that they always played from memory. It is simply that according to artistic convention the instruments in their hands are sufficient to identify the figures as musicians; singers, by contrast, usually do hold music.

The fifteenth century was a time of tremendous growth in instrumental music. Keith Polk, Peter Holman and others have verified that instruments developed in several sizes and were playing in duos and larger consorts well before the end of the fifteenth century.[10] Two sizes of shawm were known by the early 1400s, and by 1430 were joined by the slide trumpet to form the three-part *alta capella* which established itself as the pre-eminent consort through-out Europe. „Fleutes" (recorders), „Posaunen" (trombones), and „douchaines" (soft shawms) were made in sets by the mid-fifteenth century, followed by various sizes of crumhorns, „Geigen" (bowed strings), and viols by about 1500. Not so the transverse flute, which all but disappeared during the fifteenth century, and did not seem to develop as a consort instrument until the very early years of the sixteenth century. There seems no reasonable explanation for this, since the flute can be documented in iconographic and literary sources all over Europe during the fourteenth century and as far back as the eleventh century.[11] It was pictured in combination with soft instruments such as fiddles, harps and lutes up to the early fifteenth century. But it is not documented again until the third quarter of the fifteenth century when it re-emerged as a fully integrated member of the disciplined and highly-trained Swiss infantry.

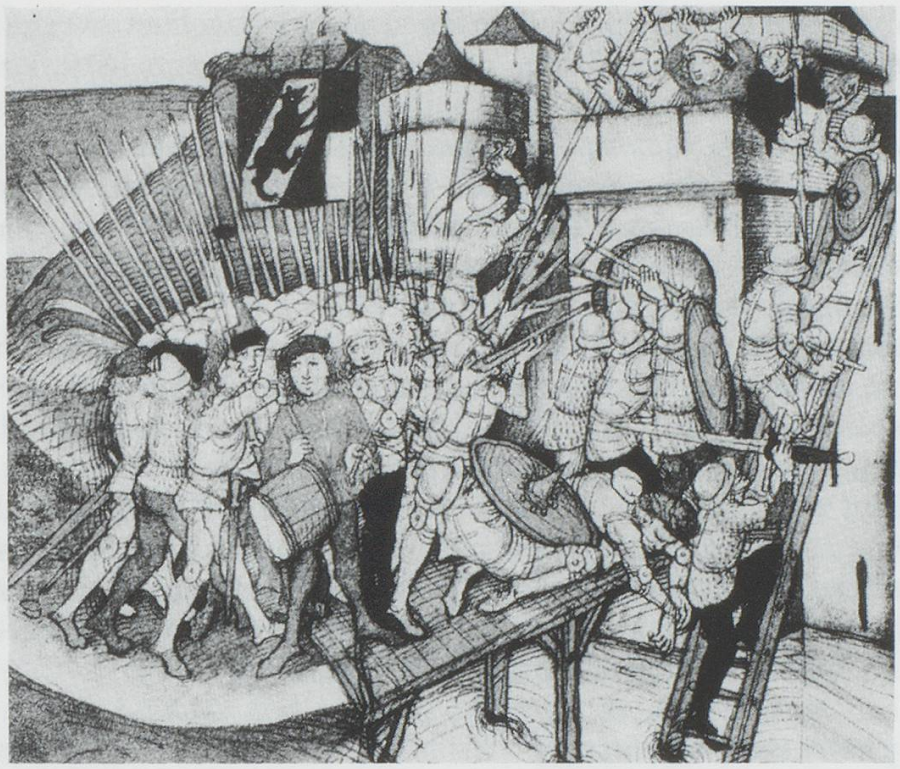
The Swiss army were using a new style of land offensive, dividing the troops into small rectangular units, each consisting of a number of halberd-bearers surrounded by pike-bearers, perhaps as many as twenty deep, on the outside flank.[12] Each tightly knit formation had cocooned at its centre a trio, consisting of a standard bearer, waving the flag of his individual Swiss canton, a flute and a drum, to energize the troops and give signals within the unit (pl. 2). Keith Polk has identified the flute and drum duo as the „Swiss Pair".[13] The flute most usually depicted is what we would now call the tenor size. The drum in Swiss pictures c. 1475–90 is most often a small snared tabor, like those used to accompany the three-hole pipe; after 1490 it is more usually a large field drum.

[10] For a concise overview of the development of instrumental consorts, see Peter Holman, *Four and twenty fiddlers*, Oxford 1993, 4–17. For German consorts in particular, see Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages*, Cambridge 1992.

[11] See Jane M. Bowers, „‚Flaüste traverseinne' and ‚Flûte d'Allemagne': The flute in France from the late Middle Ages up through 1702", *RMCF* 19 (1979) 7–49; Liane Ehlich, „Zur Ikonographie der Querflöte im Mittelalter", *BJbHM* 8 (1984) 197–211.

[12] Pl. 2 reproduced and Swiss warfare discussed fully in Miller and Embleton, *The Swiss at war*, 28.

[13] Keith Polk, *German Instrumental Music*, 41.



Pl. 2: Diebold Schilling, *Berner Chronik* (Berne, 1484–1485): Swiss soldiers in battle formation with the standard bearer, flute and drum in their midst.[14]

Two battles in Burgundy in 1476 document the victory of the Swiss infantry squadrons over the Burgundian cavalry of Charles the Bold. The soldiers were reported to have stepped precisely in time to the beat of the drum.[15] This was a new style of land warfare, and it swept the continent. The Swiss were hired and their tactics emulated throughout Europe. By 1480, 6000 Swiss mercenary soldiers had entered the service of Louis XI of France, and by around 1500 most of the continental armies had adopted the Swiss pike formations, along with the flutes and drums, who spread the sound and technique of their playing far and wide into northern Europe.

The Swiss flute, known as the „Schwegel", was – and is still – a common folk instrument in Switzerland and lower Bavaria. The term „Schwegel", a Gothic word used in German lands, can be found as early as the twelfth century to describe a transverse flute played by Sirens, illustrated in the German encyclopedia *Hortus Deliciarum*.[16] The city of Basel engaged „Schwegel" players and drummers for town processions and festive occasions as early as

[14] Photo after: Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance", in: *BJbHM* 7 (1983) 89.

[15] See Miller and Embleton, *The Swiss at war, 1300–1500*, 28.

[16] A facsimile of the original plate, depicting sirens playing „Schwegel" and harp, is reproduced in Rosalie Green et alii (ed.), *Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarum*, reconstruction, vol. 2, London 1979, pl. 297 (=Studies of the Warburg Institute 36); Howard Mayer Brown, „Flute", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, vol. 6, 671.

1374. Arnt von Aich mentions „Fleitten und Schwegelen" on the title page of his collection of German songs published in Cologne 1519, but probably originating in Augsburg c. 1510–1514: „In dissem Buechlyn fynt man LXXV. hubscher Lieder myt Discant, Alt, Bas und Tenor. lustick zu syngen. Auch etlich zu fleiten, schwegelen und an deren musicalisch Instrumenten artlichen zu gebrauchen".[17] In its essential features the „Schwegel" is the same as the renaissance flute: a wooden, keyless, cylindrically-bored tube with six finger holes and a side-blown mouth hole.

The relative robustness of the Swiss flute must have suited their style of land warfare. Bagpipes and shawms have finicky and fragile reeds. Trumpets are vulnerable, with easily crushable thin metal tubing, extreme length and „out front" playing position. The mouthpiece is cold (even freezing) to the lips in winter, and anyway trumpet bands were associated only with the courtly nobility; they did not go into battle with the common soldiers. A side-blown flute, held close to the body, could not knock out the teeth of the player, could be drawn in easily, transported easily, and its piercing tone, especially in the high register, was said to inspire the soldiers during battle.

Names for the transverse flute

At this point it is useful to consider the various names for transverse flutes, both military and civilian. A representative selection shows a confusing and contradictory usage of terms. The French poet-musician Guillaume de Machaut called upon the „flaüste traverseinne", or transverse flute, distinguishing it from the vertically-blown „flaüste", or recorder, in his fourteenth-century poem *La prise d'Alexandrie*.[18] In the late fifteenth century the French military „Ecurie" documents payments to the „tabourins suisses", a regiment consisting of Swiss flute and drum players. In 1516 these same flutes and drums, employed by Charles VIII, were called „phiffres et tabourins". Two soldiers playing drum and a „fluste" were engaged to play at the French court in 1491. Sebastian Virdung in 1511 describes the soldiers' flute simply as a „Zwerchpfeiff", or transverse flute.[19] The German writer Martin Agricola labels his consort of four flutes „Schweitzerpfeiffen", or Swiss flutes, and also refers to a „Querpfeiff" in his teaching manual for schoolboys, *Musica Instrumentalis Deudsch* published in Wittenberg in 1528.[20] The sources seem to use terms interchangeably. There was not a separate terminology for the „military" flute, nor do pictorial sources show any evidence that the basic design of the flutes played by soldiers at this early period in the history of the flute was different to „civilian" flutes. Some writers have suggested that the military flute

[17] See Eduard Bernoulli / Hans Joachim Moser, *Das Liederbuch des Arnt von Aich*, Kassel 1930, VIII. This is the first published music to mention transverse flutes.

[18] This and the following French references are cited by Bowers, „‚Flaüste Traverseinne'", 14–17.

[19] Virdung, *Musica getutscht*, B3v.

[20] Cf. fn. 1; see also William Hettrick's translation, *Martin Agricola's Musica Instrumentalis Deudsch*, Cambridge 1994, 67.

may have been tuned differently from consort instruments of the sixteenth century, with a simple fingering system which did not involve cross fingering.[21] This is difficult to prove. Having examined a large number of drawings of flute-playing soldiers, I find that a significant number are depicted using cross fingerings. Looking back at the Graf drawing (pl. 1) we see two of the men doing just that: 12346 and 12356. Surviving instruments characteristically have an F# that is far too flat in pitch, fingered 1234, and an F natural that is far too sharp, with a cross fingering, 12346. But it is possible to play a convincing F natural with 1234 simply by adjusting the embouchure and breath to flatten the pitch. It is difficult to say whether soldiers or other players would have used this technique.

No specific music for the Swiss Pair survives from this early period. Their music, like much of the instrumental repertory in the fifteenth century, was probably improvised, or at least memorized, from a stock of internationally known basse dance tenors, songs and the like. Improvised music utilized the same materials and followed the same theoretical principles of counterpoint, cadential structure and form as composed music of the time.[22]

Some military signals and melodic patterns may be preserved in a corpus of fifteenth- and early sixteenth-century polyphonic battaglia pieces. The late fifteenth-century *Pixérécourt* manuscript (F-Pn f.fr. 1512[3]) *Alla bataglia a3* displays such features as repeated chord patterns and insistent repeated figurations. Isaac's 4–part *A la battaglia* (c. 1460) contains similar features, as does the *Pavan, La bataille,* printed in Jacques Moderne's *Musicque de Joye* (Lyon ca. 1540). Probably the most famous of the early sixteenth-century *battaglias* is Clément Janequin's 4-part chanson *La guerre,* written to commemorate the Battle of Marignano in 1515. Janequin's chanson may best represent the playing of the „phiffres et tabourins Suisses" who accompanied the French king Charles VIII during the Italian campaigns of 1494 to the 1520s. Some later compositions show that the battle genre persisted into the seventeenth century. Matthias Hermann Werrecore, Annibale Padovano and Andrea Gabrieli each wrote a polyphonic *Pavan, la battaglia*; a *ricercare* for *traversa* by Aurelio Virgiliano, ca. 1600 has recognizable battle themes, as does William Byrd's *The flute and the droom* in *My Lady Neville's Book*.[23]

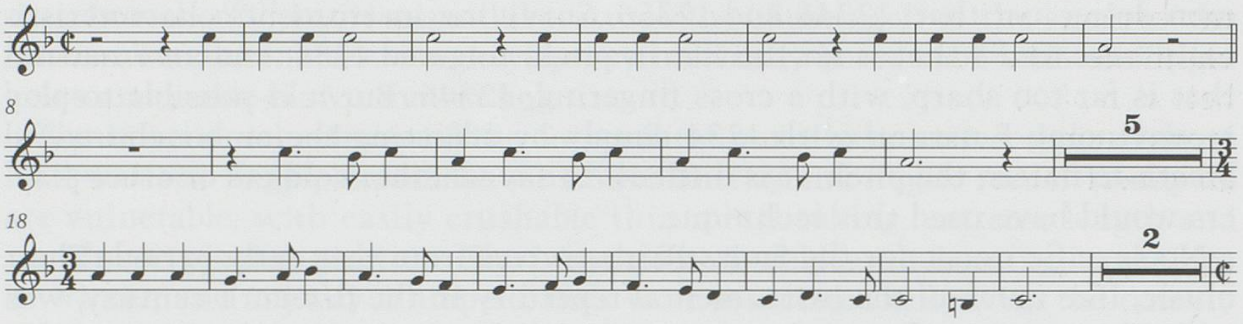
[21] Two surviving flutes in the military museum Landeszeughaus in Graz, along with descriptions of „Schweitzerpfeiffen" by Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* 2, Wolfenbüttel 1619 and „fifre" in Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris 1636, may point to the seventeenth-century development of a military flute which had some different tuning characteristics. This represents a late development in the history of the flute. Further discussion of the Graz flutes is in Boaz Berney, „Renaissance transverse flutes: A re-examination of the surviving instruments", in: *Musicque de joye, Proceedings of the international symposium on the Renaissance flute and recorder consort,* edited by David Lasocki, Utrecht 2005, 61–75.

[22] See Adam Gilbert's discussion of the materials and styles of improvisation and its relationship to composed polyphony in this journal.

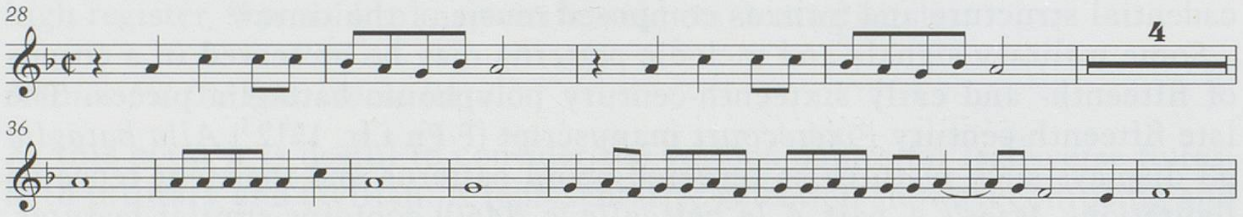
[23] Cf. Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance", in: *BJbHM* 7 (1983) 91ss.

Heinrich Biber's *Battaglia à 10* (1673) contains a section entitled *Marsch*, or march.[24]

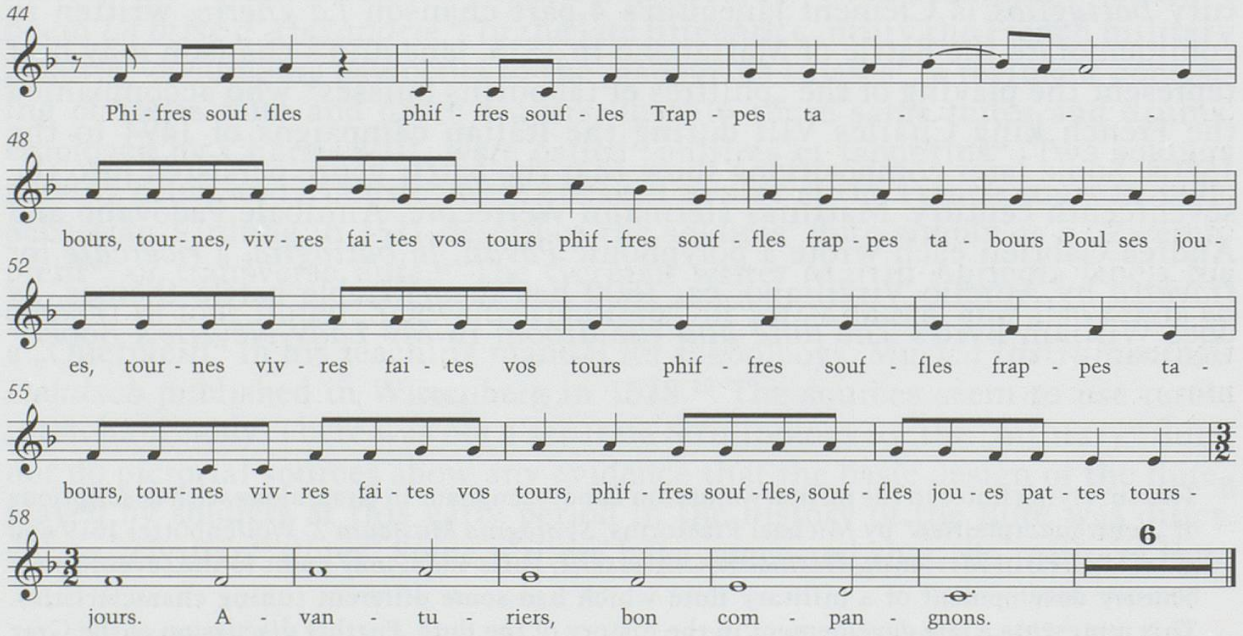
Ex. 1a: Heinrich Isaac, „La battaglia" (Florence, Biblioteca Nazionale, Ms. Panciatichi 27, f. 9v–12r).[25]



Ex. 1b: Pavane „La Bataille", (*Musique de Joye*, Lyon: Jacques Moderne ca. 1542).



Ex. 1c: Clément Janequin, „La Guerra" (Paris: Pierre Attaignant 1528).

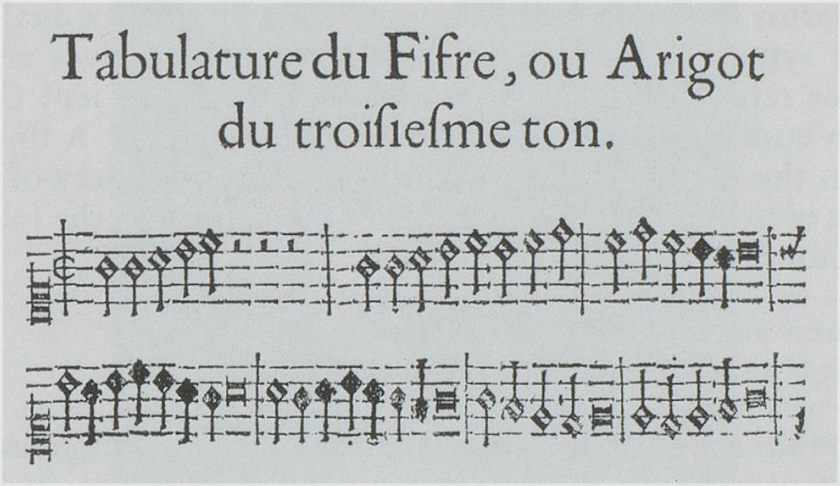


[24] Further discussion of these pieces is in Nancy Hadden, „The transverse flute in the seventeenth century", in: *From Renaissance to Baroque*, ed. Jonathan Wainwright and Peter Holman, Aldershot and London 2005, 122–125. Ardal Powell includes an excerpt from Biber in *The Flute*, 33.

[25] Cf. Timothy McGee, „‚Alla Battaglia': Music and ceremony in fifteenth-century Florence", *JAMS* 36 (1983) 287–302.

Thoinot Arbeau's dance treatise, *Orchesographie* (1588), includes a monophonic „tabulation" as an example of how the Swiss Pair improvised.[26] Although a relatively late source, it is important for being the only such example of monophonic „military" music. Arbeau tells us that the flute improvises to the rhythm of the drum and must keep in time with it. Flute and drum are inseparable, and each instrument has its own special role in the improvising ensemble. The fully-written-out flute „improvisation" in duple time, shown below in pl. 4, is made up of short repetitive patterns in phrygian mode. There is an absence of complicated rapid diminutions.[27] It is in the pattern of a typical „five-beat march", five minim drum beats followed by three beats' rest.[28]

Ex. 2: Arbeau's „Tabulature du Fifre, ou Arigot du troisiesme ton" (f. 18').



Soon after they appeared on the battle fields of Europe, the Swiss Pair were engaged at Burgundian and French courts to play for dancing, weddings, banquets, processions and other entertainments. The duo was considered to be of the „haut" or loud instrument group, and so was especially suited for celebrations out of doors or in large halls. The music they played at these court engagements was probably much the same as on the field, but adapted to the rhythms of the basse dance, tourdion, pavan and other court dances in the manner suggested by Arbeau. Flutes, drums and trumpets („tambours, fifres

[26] Thoinot Arbeau (pseudonyme de Jean Tabourot), *Orchésographie: Methode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre a danser, batter le* tambour, Reprint Genéve 1972; Thoinot Arbeau, *Orchesography* (1589), translated and edited by Mary Stewart Evans, New York 1967, 22–46, provides copious examples of five-beat drum patterns and plates of drum and flute, as well as the flute pieces noted above.

[27] Arbeau's second „tabulation" demonstrates how to adapt the same melodic material to triple metre. Other possible late sixteenth-century music examples may be found in Virgiliano, Byrd, Gabrieli, Padovano, Werrecorre. For further discussion of these sources see Nancy Hadden, „The transverse flute in the seventeenth century", op. cit.

[28] See Miller, *The Landsknecht*, 38, who documents movement during an assault as „three paces for every five drum beats".

et trompettes") announced the entry of the food during a banquet for the baptism of Antoine, eldest son of René II of Lorraine, 4 June, 1489 (this is the same year in which Charles VIII established his „phiffres et taborins suisses"). German drummers and a flute player („deux aultres sonneurs de tabourin et ung sonneur de fluste, quelx estoint Almans") performed at the wedding festivities of King Charles VIII of France and Anne of Brittany, 13 December, 1491.[29] Several paintings show the Swiss Pair playing for dancing, particularly depicting the torchlight processions of the *Fackeltanz*, or torch dance, especially popular in Germany and traditionally performed by military musicians during marriage celebrations.[30]

It may be significant that the military Swiss Pair was engaged to play for wedding festivities. I have pointed out in a previous publication the flute's dual personality as a symbol of both the war like qualities of Mars and the seductive charms of Venus.[31] Not only did the flute have a dual personality, the states it symbolised – love and war – were themselves seen as yoked together. This relationship can be traced back to the ancient Greeks and is alluded to in humanist Renaissance paintings and poetry. It finds particular expression in the Roman concept of *militia amoris* (soldiery of love);[32] here, the language of love is couched in military metaphors, as the following lines from Ovid show:

> Militat omnis amans et habet sua castra Cupido
> Every lover is a soldier in Cupid's private army.[33]

Swords and pikes are obvious symbols of their sexual equipment, and, I suggest, so are transverse flutes.[34] All are represented in exaggerated form in Urs Graf's drawing.

The dual concept of „militia amoris" is nowhere more graphically presented than in the drawing by Niklaus-Manuel Deutsch (1484–1530) depicting the Swiss Pair with a twist. A voluptuous female plays her flute with vigour, naked but for a case of flutes hanging from her belt. Mountains are visible in the distance behind, a tree stump, looking very like a large drum, is in the left foreground.

[29] Jane M. Bowers, „‚Flaüste traverseinne'", 17. Bowers cites the 1489 baptism banquet reference as the earliest account of the use of „fifres" in France. However, Louis XI purchased six thousand Swiss mercenaries in 1476 – there would have been flutes and drums among them, even though no specific documents exist to prove it.

[30] See „Fackeltanz", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, vol. 6, 357; Powell, *The Flute*, 37, reproduces a painting of the torch dance accompanied by the Swiss Pair; *Flemish Book of Hours*, c.1500: London, British Library MS Add. 24089, f. 19v.

[31] See Nancy Hadden, „The transverse flute in the seventeenth century", 125.

[32] I am grateful to Philip Gruar for introducing me to the concept of „militia amoris" and directing me to the sources for Ovid which I have used in this discussion.

[33] *Ovid's Amores*, translated by Guy Lee, London 2000, Book 1 no. 9, ll. 1–2.

[34] Cf. Hoffmann-Axthelm, op. cit., 116ss.

There is no evidence that the Swiss Pair performed in mixed ensembles or „art" music of any kind. But there is evidence that a new phase in the history of the flute was beginning, as a direct result of the Swiss Pair's presence at court. Although the Swiss Pair remained aloof from participation in mixed ensembles, their sojourns at court brought them into contact with all kinds of music. It is reasonable to imagine that they would have heard the court musical repertory which was circulating in Europe around 1500 and learned to play some of it themselves. In turn, the German soldier-flautists must have provided the impulse and opportunity among court wind players to learn the flute. From around 1500 court records begin to refer to transverse flutes as „flûtes alemans", or German flutes. This is significant, as it implies that the

Pl. 3: Niklaus Manuel Deutsch (1584–1530): Female flautist (Basel, Öffentliche Kunstsammlung).[35]

art of flute playing was being passed from the German and Swiss soldiers to musicians at court. The first reference, to „certaines joueurs de flûtes alemans" in 1504 from the court of Philip the Fair, is somewhat ambiguous, and may

[35] After: Raymond Meylan, *Die Flöte*, Mainz etc. 1974, 82.

refer to „German players of flutes" or to „players of German flutes".[36] A more definite reference comes from a French inventory of 1514, where „Deux fleustes d'Allemain" are recorded.[37] The earliest references to transverse flutes in Italy, c.1529–30, use the German term, „flauti alemani",[38] and a preference for this name in France and England remained current well into the eighteenth century.

During the early sixteenth century the flute underwent a metamorphosis from a military instrument to a delicate and highly expressive court chamber music instrument. Most references to flute playing after the middle of the sixteenth century refer to its softness of tone and the majority of paintings show the flute in soft consorts with lutes, voices and viols. An example of this is the famous „Jouyssance" painting by the Master of Half lengths, where a trio of women – flautist, lutenist and singer – are shown performing Claudin de Sermisy's chanson „Jouyssance vous donneray".[39]

Pl. 4: Master of the Half-Lengths, ca 1520: The „Jouyssance vous donneray" painting (Schloss Rohrau, Vienna, Harrad-gallery, Mag. Mus. 1, 51).[40]

[36] Cited by Keith Polk, „The recorder in fifteenth century consorts", in: *Musicque de Joye*, op. cit., 25. Howard Mayer Brown (GroveD 1980, vol. 4, 670, „flute") has suggested that the name „German flute" derives from its dissemination out of Byzantium along the trade routes and into Germany as the first European port of call ca. 1100. But there is no documentation for the term „German flute" before c.1500, and I think the military route is more likely.

[37] 1514, Château de la Motte-Feuilly inventory of furniture, cited in David Lasocki, „A listing of inventories and purchases of flutes, recorders, flageolets, and tabor pipes, 1388–1630", *Musicque de joye*, op. cit., 427.

[38] Christoforo Messisbugo, *Libro novo qual s'insegna a far d'ogni sorte di vivande ...*; Ferrara 1529, 14v, 19r; Este archives, 1530, Florence, cited in Lasocki, „A listing ...", 428.

[39] The sexual pun on the word „Jouyssance" also points to the aspect of the flute as a phallic symbol. It is significant that the music is clearly shown, and that the flautist is reading from it.

[40] Photo after: Stanley Sadie / Alison Latham (ed.), *Das Cambridge Buch der Musik*, Frankfurt/M. 1994, pl. 8.

The case for the flute consort

More than one size of flute was being played by soldiers around 1510, although at this point there is no evidence to suggest that the flute consort had yet developed among them. Leading the procession in the woodcuts by Hans Burgkmair entitled *Triumphs of Maximilian I* (1526) are four flute players sitting on horseback, all with cases hanging from their belts which show three or four nested tubes of different sizes.

Pl. 5: Hans Burgkmair (1473–1531), *Flute players from the Triumphs of Maximilian I.* The lead player, identified as „Anthonius von Dornstätt, der Pfeifer", is also the standard bearer.[41]

Herbert Myers has shown that a date for these illustrations may be pushed earlier, to about 1510.[42] We can therefore say with certainty that flutes in more than one size had developed by that date and probably somewhat earlier.[43]

[41] Photo after: Horst Appuhn (ed.), *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I., 1516–1518*, Dortmund 1979, pl. 3; for the identification see p. 171f.

[42] Herbert Myers, „The idea of ‚consort' in the sixteenth century", in: *Musicque de Joye*, op. cit.,52.

[43] A drawing of a military flautist by Albrecht Dürer (Ashmolean Museum, Oxford) dating from ca. 1490 may have a flute case hanging from his belt; the outlines are too abstract to identify it as such with certainty.

The first source which depicts flutes inside a case is Hans Holbein's „The Ambassadors", painted in 1533 at the court of Henry VIII.[44] Here we see a consort of four handsome flutes fitted into nesting tubes, one small, two of the same middle size, and one large, the same combination played in Urs Graf's drawing. A fifth tube, which looks to be for a flute of the middle size, is empty, probably a symbolic reference.

Pl. 6: Hans Holbein, „The Ambassadors" (1533): detail of „Kom heiliger geyst" from Johann Walter's „Geystliches gesangk Buchleyn (Wittenberg 1524) and flutes in a case, showing three sizes of instruments (London, National Gallery).[45]

Today only about fifty Renaissance flutes survive in museum collections. Filadelfio Puglisi's pioneering and still unsurpassed research on renaissance flute design has shown that extant flutes are remarkably uniform, with a cylindrical interior bore, some external tapering, six finger-holes, a very small embouchure hole, an absence of keys, and thin walls which make the instrument feather-light and contribute to the sound quality. This design did not fundamentally change over the course of one hundred and fifty years, although some flutes exhibit particular voicing in the embouchure under-cutting, and others show variations of pitch and tuning.[46] By far the largest number of

[44] See Mary Rasmussen, „The case of the flutes in Holbein's ‚The Ambassadors'", *Early Music* 23 (1995) 116–23, which documents a large number of early sixteenth-century drawings of flute-playing soldiers with cases for multiple sizes of flutes hanging from their belts.

[45] Photo after: Susan Foister et alii, *Holbein's ambassadors*, London 1998.

[46] See Filadelfio Puglisi, „A Survey of Surviving Renaissance Flutes", *GSJ* 41 (1988) 67–82, and *The Renaissance transverse flutes in Italy*, Florence 1995. For more detailed discussion of the design of flutes see also Anne Smith, „The Renaissance flute", in: John Solum, *The early flute*, Oxford 1992, 11–33.

surviving instruments are thirty-four tenors. Basses number seventeen.[47] No discant flutes survive (a single example was stolen from the Brussels Museum in 1979), and a badly deteriorated flute found inside a case, is now in the Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Pitches

The single feature which alters the tone and response of flutes most is that of pitch. It is therefore worthwhile to look at the pitches of surviving flutes, and to see what the contexts for using flutes at different pitches might be. If we put the speaking lengths of extant consort flutes side by side we get an almost continuous succession of pitches from the lowest, a tenor flute by Claude Rafi, stamped C.RAFI (Verona, Accademia Filarmonica, 13287), at a pitch of a=360, to the highest, a tenor flute made by Bassano, stamped !! !! (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 174, formerly Ambras, 185),[48] at a pitch of a=470. We can assume that flutes are in the three nominal pitches of G–D–A, as identified in all the treatises, and that these were tuned to different pitch standards, of which there were four common ones in use during the sixteenth century.[49]

Bruce Haynes has covered the subject of pitch in minute detail; the four pitch levels which he identifies may be summed up as follows:

1. A=460, called „mezzo-punto" in the sixteenth century and the most common pitch-standard for winds other than the flute.
2. A=410, „tuono corista", or „Chorton", the ideal and most common pitch standard for singers, and the one in which mixed vocal/instrumental ensembles usually performed, a tone lower than a=460. Winds at the high pitch of a=460 would then have to transpose down a tone.
3. A=440, „tutto punto".[50] This was a „compromise" between instrumental and vocal pitch, to avoid instrumentalists having to transpose down a tone. It is a whole tone higher than:
4. A=380, which was a vocal pitch used in Rome, c.1600, some catholic chapels in Germany, an old English pitch for winds, and all instruments in the Southern Netherlands.

The largest surviving cluster of flutes – twelve tenors and four basses – is at a pitch around a=408, representing „Chorton" and „mixed ensemble" pitch. It suggests that flutes were made at this pitch to obviate the need for transposing

[47] Puglisi's original check-list is updated in Philippe Allain-Dupré, „Renaissance and early Baroque flutes: an update on surviving instruments, pitches, and consort groupings", *GSJ* 57 (2004) 54–55.

[48] See Boas Berney, „Renaissance traverso flutes", 62.

[49] The following discussion and references to pitch standards are from Bruce Haynes, *Pitch Standards in the Baroque and Classical Periods* (PhD. University of Montreal 1995).

[50] Haynes documents mention of „tutto punto" pitch only after the middle of the sixteenth century.

in mixed vocal and instrumental ensembles. Flutes had a limited capacity for transposition, and sounded more beautiful at lower pitches.[51]

A smaller group at a=435 comprises six tenors and two basses. This is close to „tutto punto", the post-1550 compromise pitch, which also suggests the avoidance of transposition by flutes in mixed ensembles.

The instruction books for consort flutes

Three sizes of flutes are described in nine treatises produced between 1511 and 1636 (see the table below). The treatises by Martin Agricola and Michael Praetorius, nearly one hundred years apart, are the only ones to mention all three sizes, bass in g, tenor-altus in d′, and discantus in a′. French sources by Philibert Jambe de Fer (1556) and Marin Mersenne (1636) indicate that the French flute consort consisted of only two sizes, the bass in g and tenor-altus in d′, while the Italians Girolamo Cardano, Lodovico Zacconi and Aurelio Virgiliano describe only a flute in d′. Treatises and pictorial sources indicate that the a′–d′–d′–g consort remained an option throughout the sixteenth century at least in German lands and in England, while the French favoured the consort of only two sizes, d′ and g. There is no evidence for any but the tenor flute in Italian sources (however, surviving Italian collections preserve both tenor and bass sizes).

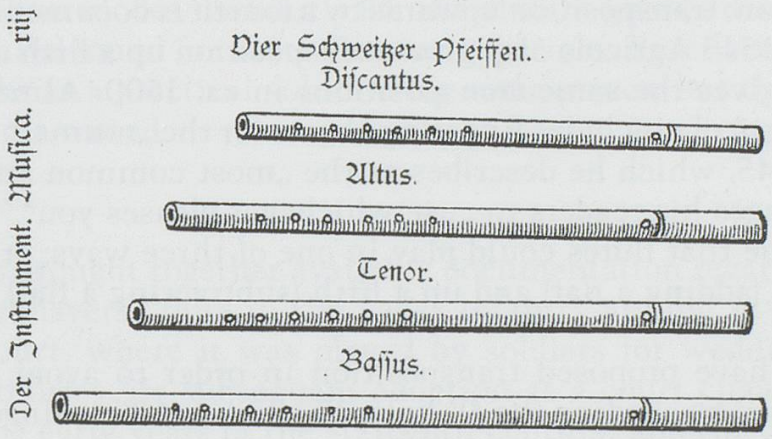
Flute sizes as found in the treatises

source	pitch	term used
Sebastian Virdung, *Musica getutscht und auszgezogen*, Basel 1511	d	Schwegel, Zwerchpfeiff
Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1528, [2]1545	g–d′–a′	Schweitzer Pfeiffe
Girolamo Cardano, *De musica*, 1546 (printed Lyon 1663)	d′	fifola
Philibert Jambe de Fer, *L'épitome musicale*, Lyon 1556	g–d′	fleutes d'Alleman
Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venice 1552	d′	traversa
Aurelio Virgiliano, *Il dolcimelo*, ca. 1600 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms C 33)	d′	traversa
Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici Tomus Secundus, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, 22, 35, IX, XXIII	g–d′–a′	Querpfeiffe, Querflötte. Schweizerpfeiff

[51] Only transpositions by a fourth and a fifth are documented for flutes by Agricola and Virgiliano. Praetorius (1619) says that flutes sound more beautiful at lower pitches.

Francesco Rognoni, *Selva di varii passagi*, Milan 1620	d′ (?)	fifona
Marin Mersenne, *Harmonie Universelle III*, Paris 1636, 241	g–d′ d′	Fluste d′Allemand fifre

Consorts of recorders and crumhorns are described by Virdung, but he depicts only a single flute – what we would call the tenor – which suggests that consorts of flutes were not yet well known in 1511. The first to describe flute consorts is Martin Agricola, a self-taught musician, follower of Luther, and music teacher in the school at Magdeburg. His treatise *Musica Instrumentalis Deudsch* borrowed Virdung's illustrations of musical instruments, including consorts of recorders and crumhorns. Entirely new is Agricola's chapter devoted to discussion of playing transverse flutes. A full consort of four flutes, or „Schweitzerpfeiffen", is illustrated: discantus, altus and tenor of the same size, and bass, tuned a fifth apart „according to the demands of the music."[52]



Pl. 7: Martin Agricola's flute consort, from *Musica Instrumentalis Deudsch*, Wittenberg 1528, f. XIII.

He recommends that flutes should be purchased in sets to ensure they are in tune together. Backing up his comment are numerous inventories which frequently list flutes in matched sets of five, six or more kept together in cases. An example from Berlin, Kurbrandenburgische Hofkapelle, dated 1582, includes all three sizes of flutes, discant, alto/tenor and bass:

> Another case without a cover, of nine transverse flutes, namely two basses, four tenors or altos, and three discants.[53]

[52] Martin Agricola, *op. cit.*, XII: „Ein anders schönes und recht Fundament wie drey odder vier Schweitzerpfeiffen noch forderung des gesanges miteinander gebraucht Und wie die sechs löcher noch den Noten recht gegriffen sollen werden."

[53] See Lasocki, „Listing", 471: „Noch ein vnuberzogen Futter Qwehr Pfeiffen 9 stucke, als 2 Basße, 4 Tenor, oder Alte 3 Dißcantt."

The discant flute in a′ is documented in Germany from Agricola in 1528 to Praetorius in 1619. No other sources mention it. What features does the little flute have which may explain its use by German players? Several reasons might explain a preference, or at least provide an option, for using the little discant flute:

1. Tessitura: for pieces in high clefs, where the top part had a high tessitura hovering around e–f–g, the discant flute was useful. Its upper range was the same as that of the tenor (both played up to a‴). But the tenor's highest notes were, to quote Jambe de Fer, „crude and rude, and therefore little used".[54] On the discant in a′ these notes require fewer cross fingerings, and the sound is lighter and sweeter, than on a tenor.
2. Tone quality: the German preference for a discant in a′ may be an aesthetic one. Discant flutes had a distinctive sound, in the low octave it resembles falsetto, quiet but projecting well; in the high register, it can be tamed to play quietly, although it is a thinner, less blended sound than that of the tenors. Using three sizes of flutes does make the tuning more difficult; nevertheless, the three colours may have been preferred as an aesthetic choice.
3. Transposition: transposition upwards by a fourth is documented by Agricola in 1528; in 1545 Agricola also gives transposition up a fifth as a possibility. Virgiliano gives the same transpositions in ca. 1600. Almost as an afterthought, Agricola includes fingering charts for the „normal" pitches of a′, d′ and g in 1545, which he describes as the „most common and the easiest", but encourages his readers to „use whichever pleases you".[55] Therefore we can conclude that flutes could play in one of three ways: at written pitch, up a fourth (adding a flat) and up a fifth (subtracting a flat).

Some writers have proposed transposition in order to avoid the Eb, which must be fingered by shading the 6th hole: 123 45 ½6.[56] This fingering is shown without comment in all of Agricola's fingering charts, and flautists would have practised and mastered it. On the tenor it is generally not an obstacle, nor is it a reason for transposing. The same fingering on the discant (producing Bb), is more problematic because of the extremely small finger holes which prevent adequate venting. Pieces in which Bb appears often as a primary melodic note in flat modes are therefore not very successful with a discant on the soprano part. By transposing up a fifth, Bbs are avoided. So one use of the discant in a′ is for transposition up a fifth, by fingering the a′ discant as a d′ tenor.

[54] „[...] ilz sont fort curz, & rudes, pour lavehemance du vent qui y est necessaire, & pour ceste cause sont peu usitez [...]"; see Philibert Jambe de Fer, *L'epitome musical*, Lyon 1556, 47, Reprint François Lesure in: *Annales musicologiques* 6 (1958–1963) 341–386.

[55] „Weiter mag ich nicht verschweigen / sondern noch ein arth anzeigen / der obgesagten fundament / auff Schweitzerpfeiffen jtzt genent, welchs das gmeinst und leichts geacht [...] Drumb hab ich sie beid dargestelt / Nim eine welche dir gefelt [...]"; MartinAgricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1545, D5′–6; Reprint in: Gesellschaft für Musikforschung (ed.), Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke 24, 20, Leipzig 1896.

[56] See Howard Mayer Brown, „Notes (and transposing notes) on transverse flute in the early sixteenth century", *JAMIS* 12 (1986) 5–39.

Philibert Jambe de Fer says that flutes play best in flat modes, meaning music in transposed modes which have a B flat in the key signature. He also says that it is best to avoid the sharps. But fingerings for F#, G#, and C# are given in his fingering charts as well as in Agricola's, and were in constant use as chromatic inflections.[57] Transposed modes actually produce the need for frequent Ebs (on the tenor) through application of *musica ficta*: for example, „una nota supra la" in G dorian. Transpositions other than fourth or fifth were avoided on flutes, owing to tuning problems created.[58]

It is important to note here that Agricola never says that using all three sizes is the only option. His instructions do not preclude using only two, and in fact, the so-called „French" consort of Jambe de Fer works perfectly well for much of the German chorale and tenor-lied repertory, particularly pieces in G dorian mode with prominent Bbs in the soprano part. Virdung's prescription for a recorder consort may be instructive here: he suggests that a full consort of recorders should include six recorders – two trebles, two tenors and two basses – to allow for a choice of either treble or a tenor to play the alto line, depending on the tessitura and mode.[59] For consorts which are transposed up a fifth, or at pitch in modes without a Bb, the discant gives a distinctive colour and an alternative sound for some German repertory. Restricting a consort to two sizes works as a practical solution for some pieces, but the discant flute should not be dismissed.

Conclusion

This paper has brought together available documentation regarding the emergence of the transverse flute in the Swiss infantry around 1480, its first appearance at court, where it was played by soldiers for weddings and other important festivities, its subsequent adoption as a court chamber music instrument in the early years of the sixteenth century, and the development of the flute consort, especially in Germany, to 1530. I have addressed especially several controversial topics: the design and tuning of the earliest Swiss flute as compared to the consort flute, the styles of music which soldiers may have improvised, the flute as a symbol of both war and erotic love, and the role of the discant flute in German consorts. I hope that the ideas presented here add to the store of knowledge and will foster further debate.

[57] Philibert Jambe de Fer, op. cit., 47f.

[58] More transpositions were suggested by Virgiliano for cornetto and recorder: by a second, third, fourth, fifth, sixth and seventh. The flute was considered to be more limited in its choice of transpositions.

[59] Sebastian Virdung, op. cit., Q IV: „Du must wissen das man gmeinlich fier floten in eynem futeral oder sex zuosamen macht, das haisset man ein coppel zwen discant zwen tenor, zwen basß. Do must du ansehen den hochcontra ob du in ander hohe, und nydere uff dem anderen tenor mogst haben oder nit [...], hastu in uff der floten des anderen, So darffest du der kainen mer. Gatt er aber zuo hoch, So must du den anderen discant nehmen zuo dem hochcontra [...]; translation see Bullard, *Musica getutscht*, 30.

FLORENTINE INSTRUMENTALISTS AND THEIR REPERTORY CIRCA 1500

by Timothy J. McGee

It is clear that during the last half of the fifteenth century, in Florence as well as other Italian cities, there was an increase of instrumental music performed by amateurs and professionals. The upper class citizens purchased instruments and employed tutors to teach their children technique and repertory, and professional musicians were hired to play for numerous festive occasions such as the weddings, receptions, and banquets that took place in the villas and palaces of the noblemen throughout the year. We know something about which instruments were played and even the names of many of the professional musicians, but what is less understood is the way in which the instrumentalists participated in performances on these occasions and what music they played. A possible answer to this question may be seen by focusing on the musical tastes and activities of Florence's most illustrious citizen, Lorenzo de' Medici.[1]

During the fifteenth century there was a continuing rivalry for political position among the rulers of the leading cities of Italy, and a serious part of the political statement involved the cultural elegance of the local monarch which was a part of an ostentatious show of intelligence, wealth, education, and good taste. The most prominent of the north Italian courts with whom Florence compared itself were Milan, Ferrara, Mantua, and Venice, but different from all of these places where a single ruler dominated with a single court, dictated the social customs, and was the sole custodian of artistic taste, the situation in Florence was far more diffuse with not one but several noble families vying for social as well as political leadership. There was little doubt, however, that after 1434, when Cosimo de' Medici returned from a year in exile, his family stood out from all of the others, a position that they quietly acknowledged while keeping up a constant effort to maintain and extend their control.[2]

Similar to his father and his grandfather, Lorenzo led Florence from behind the scenes, declining all invitations to place himself in the civic limelight as a member of the executive. Perhaps as a reflection of this reluctance to publically claim leadership, he did not employ a large group of household musicians as did the rulers of the other cities, although he entertained frequently at his palace on the Via Largha, and at his country villas. The solution to his need to compete with the lavishness of the other courts while still maintaining

[1] On Lorenzo's assumption of power see F. W. Kent, *Lorenzo de' Medici and the art of magnificence*, Baltimore ²2004.

[2] See Dale Kent, *Cosimo de'Medici and the Florentine Renaissance*, New Haven 2000; and Nicolai Rubinstein, *The government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford 1997.

the facade of merely being „another one of the nobles", was to call upon musicians who were employed elsewhere in the city.

Lorenzo was a serious patron of music, and similar to all other Italian noblemen, he entertained visiting dignitaries with elaborate banquets which were highlighted by musical performances. There is some evidence that Lorenzo may have kept one or two musicians on his permanent payroll; there are no clear records of who they were, but anecdotal records do mention that he had „his" lutenists and harp players with him on various occasions,[3] and he apparently employed musicians to teach instruments and composition to his children. We know that he himself played the lira da braccio,[4] and perhaps some of the keyboards and other instruments listed in the inventory of his palace at the time of his death:[5]

An organ of cardboard [...] by maestro Chastellano [...] with three bellows.[6]
An organ of cardboard made in the shape of a snail [. . .] with two bellows.
An organ of wood and tin [. . .] with two bellows.
A reed organ
An organetto
A gravicembolo that also serves as an organ
A simple gravicembolo with stops
A double gravicembolo with stops
Two small simple gravicembali
Three gravichordi, one in the German style
A vivuola with keys used as a monachordo [hurdy-gurdy?]
A harp with four strings
A large lute with twelve strings
A small broken lute
Three large vivuole in different styles
A set of large wind instruments [zufoli][7]
A set of five wind instruments [zufoli] for the use of the pifferi[8]

[3] Frank A. D'Accone, „Lorenzo il Magnifico e la musica", in: *La Musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, ed. Piero Gargiulo, Florence 1993, 221.

[4] That he played viola da braccio is established in a letter to Lorenzo from his viola teacher, Giuliano Catellaccio, 1 December, 1466; Archivio di Stato, Firenze (hereafter ASF): MAP, XXIII, 92, quoted in D'Accone, „Lorenzo il Magnifico", 234.

[5] For speculation that he also played keyboards, see D'Accone, „Lorenzo il Magnifico", 228–230.

[6] On cardboard organs see Pier Paolo Donati, „1470–1490: Organi di cartone degli studioli dei principi", in: *La Musica a Firenze*, 275–280.

[7] There are several different woodwind instruments that were called „zufoli" during the fifteenth century, including transverse flute, recorder, panpipes and possibly shawm. See Marcello Castellani, „I flauti nell'inventario di Lorenzo il Magnifico (1492)", in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck*, ed. Nikolaus Delius, Celle 1997, 185–191; and Timothy J McGee with Sylvia E. Mittler, „Information on instruments in Florentine carnival Songs", *Early Music* 10 (1982) 452-461.

[8] Castellani, „I flauti", 189, suggests that this set of zufoli are the same as the „Quattro zufoli fiaminghi", listed in the 1463 inventory of Lorenzo's father, Piero di Cosimo de' Medici. He also points out that the 1463 inventory lists „Tre zufoli forniti d'ariento", which are probably the same as the last instruments on the 1492 inventory.

Three wind instruments [zufoli] with silver rings[9]

Throughout the last half of the fifteenth century, Florence was the home of a number of fine composers, singers, and instrumentalists, many of whom were attracted to the city by the direct intervention of Lorenzo, whose interest in placing talented musicians in the various church and civic ensembles was far from altruistic. There is little doubt that he cared deeply about the image of Florence, and therefore would have wanted quality in the musicians who were responsible for the sacred and secular performances in the city. But there was a far more personal interest involved here, namely, the quality of the music and musicians at his private palace. His method was as clever as it was simple: he would help scout musicians in other courts of Europe and use his influence to attract them to Florence where the churches and the government would offer them full-time employment. This gave him full and privileged access to these same musicians for his own purposes. It was a way of competing with the musical ensembles at the courts of the Sforza's, the Este's, and the Gonzaga's without seeming to have such a household ensemble, and also, we might notice, not having the burden of a large permanent payroll.

The precedent for this kind of procedure would seem to have been the arrangement that the Oratorio of Orsanmichele had with musicians from much earlier in the century. Between the years of 1405 and '37, for example, one Pagolo di Ser Ambruogio was hired by the Oratorio to play viola, rebec, lute, and „other instruments", for the Oratorio and on special feast days for the laudese company of San Zanobi. The terms of Pagolo's employment state that he is also required to perform for the executive committee of the government

[9] Un orghano di carta impastata, lavorato bene con istrafori, di mano di maestro Castellano [...] 3 mantici cho' piombi.
Un organo di carta fatto a chiocciola, [...] in una chassa di legno [...] dua mantaci
Un orghano di legname e di stagno e chon grave chordo, lavorato di fogliami e straforato [...] chon due mantici in una chasetta
Un orghano di channa, a una channa per tasto semplice, in chassa
Un orghanetto a una mano,
Uno gravicembolo ch' à servire anche a orghano, manchavi le channe, sonvi tutti gl'altri ingegni e mantaci
Un gravicembolo scempio, cholle tire, in una chassa d'abeto
Uno gravicembolo doppio, cholle tire, buono, in una chassa di nocie e cholle taste d'osso
Dua gravicembali scempi, picholi, che n'à uno Alexandro degli Alexandri, in una chassa di legno dipinta
Tre gravichordi che ve n'è uno alla tedescha
Una vivuola cho' tasti, a uso di monachordo
Una arpe a quatro filari
Uno liuto grande, a undici chorde
Uno liuto rotto, picholo, in chassa
Tre vivuole grandi di più ragioni
Uno giuocho di zufoli grossi in un guaina
Uno giuocho di zufoli a uso di pifferi, cholle ghiere nere e bianche, sono zufali cinque
Tre zufoli ghiere d'argento in una guaina guernita d'argento.
From ASF: MAP CLXV, fol.10v.

during their mealtimes, the Mensa of the Signoria, whenever he is requested, but without further payment.[10] Lorenzo, therefore, was simply playing a variation on a theme already established, whereby a full-time salary from a church entailed duties elsewhere. I cannot say whether he also adopted the practice of not paying these musicians for the added services.

Lorenzo's aggressive pursuit of musicians for the city began as early as the mid 1460s, when he was still in his teens, and continued until the last years of his life. He recruited singers and composers for the various church choirs in the city. The most famous of these was Heinrich Isaac who found full-time employment as singer and composer in the choirs of the Baptistry, the Duomo and Santissima Annunziata.[11] But he also recruited prominent instrumentalists for two of the three civic musical ensembles: the trombetti, the group of seven small trumpets that represented the executives of government, and especially for the pifferi, the most musical of the ensembles whose principal duty was to entertain the executives daily at meal times in their private dining room in the Palazzo della Signoria.[12] In 1489, for example, Lorenzo attempted to fill a trombone vacancy in the pifferi by first approaching Bartolomeo Tromboncino in Mantua, who turned him down, and then Augustein Schubinger, stationed in Innsbruck, who accepted.[13] The extent to which Lorenzo was involved with the details of the staffing of the civic instrumental ensembles can be seen in the four-year suspension from the civic pifferi of Giovanni Cellini in 1491, which was done apparently at the request of Lorenzo and his son Piero.[14] The

[10] See Giuseppe Zippel, *I suonatori della Signoria di Firenze*, Trento 1892, 22, note 5, and Blake Wilson, *Music and merchants: The laudesi companies of Republican Florence*, Oxford 1992, 250.

[11] On Isaac in Florence see Frank A. D'Accone, „Heinrich Isaac in Florence", *MQ* 49 (1963) 464–483; and F. W. Kent, „Heinrich Isaac's music in Laurentian Florence: New documents", in: *Die Lektüre der Welt: Zur Theorie, Geschichte und Soziologie kultureller Praxis (Festschrift für Walter Veit)*, ed. H. Heinze and C. Weller, New York etc. 2004, 367–371.

[12] There is no record of Lorenzo taking this kind of interest in the third ensemble, the trombadori, an ensemble of six large trumpets, a shawm and a percussion player, that played at all outdoor ceremonies and processions.

[13] Lorenzo's way of recruiting a new trombone player was to send Jacopo di Giovanni, a member of the Florentine pifferi, to the courts of Mantua, Ferrara, and Modena in search of a replacement for the recently deceased trombone player, Johannes de Johannes, d'Alemagnia. Jacopo is mentioned in both Tromboncino's rejection letter and the letter from Michel Schubinger recommending his brother Augustein. The letters are: from Tromboncino ASF: MAP XLI, #167; and from Michel Schubinger ASF: MAP XLI #158. Both are published in: Bianca Becherini, „Relazione di musici fiamminghi con la corte dei Medici: Nuovi documenti", *La Rinascita* 4 (1941) 107–109. For details of the performance careers of members of the Schubinger family see Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages*, Cambridge 1992, 76–77. Additional dealings of Lorenzo with instrumentalists are discussed in Frank A. D'Accone, „Lorenzo the Magnificent and music", in Gian Carlo Garfagnini, ed., *Lorenzo Il Magnifico e il suo mondo*, Firenze 1994, 280–282.

[14] Related in the autobiography of his son. See John Addington Symonds, transl., *The autobiography of Benvenuto Cellini*, (1927, repr. Garden City, N.J. 1948), 9.

position was then awarded to one Adamo d'Adamo, recruited from Freiburg.[15] It is these people, the members of thee Florentine pifferi, who would have been the major source of proficient instrumental musicians for Lorenzo's entertainments, and so we should look closely at their activities in order to form an idea of what would have been the probable repertory of instrumental music at Lorenzo's entertainments.

Many of the instrumentalists in the civic ensemble must have been quite versatile in the number of instruments they played. Although the official instruments of the civic pifferi were tenor and alto shawm and trombone, there is little doubt that the musicians could play several other instruments. And we can assume that Lorenzo's interest in appointments to the trumpet ensemble as well as the pifferi suggests that some of those musicians as well were capable of performing on a variety of instruments, which increases by seven the possible number of available civic musicians for the Medici entertainments in addition to the four pifferi (plus their apprentices).[16]

According to Benvenuto Cellini, his father Giovanni, who was a member of the pifferi from 1480 to 1514 (with the exception of his suspension between 1491–95), played bowed strings, and woodwinds,[17] and taught Benvenuto to play recorder, cornetto and shawm, and to sing and compose. Benvenuto also claimed that his father constructed organs, harpsichords, lutes, and harps.[18] It is not probable that all members of the pifferi were this versatile, but we do know that Augustein Schubinger played cornetto as well as trombone,[19] and Cellini mentions in the course of his narrative that other members of the pifferi played woodwinds in addition to the shawm, and that some played lute.[20] This would be consistent with what is known about instrumentalists at other Italian courts at this time, as for example, a group of musicians in Verona in 1484 who state that they could play piffari, trombeti, fiauti, arpe, lauti, organo and sing,[21] and a request to the Sforza court in 1488 that they send to Naples the ensemble of pifferi along with the „shawms, dolzaine, pipes and drums, crumhorns, horns, and all the other instruments with which they

[15] Giovanni's dismissal is recorded in ASF: Provvisioni Registri 182, fol. 77, for 20 December 1491; his reappointment in ASF: Provvisioni Registri 186, fol. 62v–63r, for 20 June 1495. See discussion in my „Giovanni Cellini, Piffero di Firenze", *RIM* 32 (1997) 203, translated as „Giovanni Cellini, Piffero of Florence", in: *Historical Brass Society Journal* 12 (2000) 212.

[16] Benvenuto Cellini refers to apprentices studying with each of the pifferi, and there are other indications that the apprentice pifferi frequently performed with or in place of the regular members. See my „Giovanni Cellini".

[17] In Benvenuto's account they are identified as violi, flauto, e piffaro.

[18] Organi con canne di legno, gravicemboli, liuti, and arpe. See my „Giovanni Cellini", 215.

[19] Polk, *German instrumental music*, 77.

[20] See my „Giovanni Cellini", 216.

[21] Jeffrey Kurtzman and Linda Maria Koldau, „Trombe, trombe d'argento, trombe squarciate, tromboni and pifferi in Venetian processions and ceremonies of the sixteenth and seventh centuries", in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 8 (2002) note 30, http://www.sscm-jscm.org/jscm/v8/no1/Kurtzman.html, quoting Enrico Paganuzzi, Carlo Bologna, Luciano Rognini, Giorgio Maria Cambié, and Marcello Conati, *La musica a Verona*, Verona 1976, 80–82.

play."[22] It is probable, therefore, that when performing for Lorenzo's entertainments, the civic musicians would have played a number of instruments in addition to the usual shawms and trombone.

The number of other instrumental musicians available for performances at the Medici palace was considerable. The organist Francesco Squarcialupi[23] was a frequent guest, and several of the other members of Lorenzo's circle were known to have played the lira da braccio as did Lorenzo and his son Piero, including Antonio di Guido, the most famous cantimpanca of the time, poet Angelo Poliziano, humanists Marsilio Ficino and Cristoforo Landino, the artists Leonardo da Vinci, and Filippino Lippi who also played lute and recorders.[24] The inventory of Medici-owned instruments makes it clear that a number of keyboard instruments were available on the premises for those interested and capable, as well as several different sizes of lutes, some bowed strings, and a few woodwinds, five of which are stated in the inventory as having been for the use of the pifferi.

When joined with the knowledge that composer-singers Heinrich Isaac, Pietrequin Bonnel, and Colinet de Lannoy were on tap at Lorenzo's beck and call along with any number of additional singers from the several churches,[25] we can see that the possibilities for performance at the Medici palace were vast, encompassing a variety of styles of music: composed polyphony performed by selected singers from the cathedral choirs; cantare all'improvviso by professionals and amateurs who frequented the court; lute and harp performance by members of the family, the household music staff (who, presumably, could sing and probably play other instruments); keyboard performances by organist Squarcialupi and others; and additional instrumental music performed by the civic instrumentalists.

For some time musicologists have attempted to establish what would have been the repertory performed on such occasions by examining existing manuscripts known to have been of Florentine provenance. A number of manuscripts survive containing a sizeable collection of polyphonic secular songs. Seven of these are referred to as anthologies because they contain a variety of compositions, the bulk of which are French chanson, along with some Italian secular material and a few compositions from Germany and Spain.[26] We can

[22] William Prizer, „Music at the court of the Sforza: The birth and death of a musical center", *MD* 43 (1989) 181.

[23] Francesco was the son of Antonio Squarcialupi (d. 1475), who also was organist at the cathedral and a familiar of the Medici.

[24] The inventory of Lippi's possessions at the time of his death in 1504 includes a lute and five recorders. See my „Filippino Lippi and Music", forthcoming.

[25] D'Accone, „Lorenzo il Magnifico", 221.

[26] Florence, Bibl. Naz. ms Magl. XIX. 176; Magl. XIX. 178; and Banco Rari 229; Bibl. Riccardiana, MS 2356; Paris, Bibl. Nat., Ms fr. 15123 (Pixérécourt Chansonnier); Vatican, Capella Giulia, MS XIII.27; Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q17. These are the mss identified as of Florentine origin from the 1470s–90s by Allan Atlas, *The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C.G. XIII.27)*, 2 vols. Brooklyn NY 1975–76, I, 258. An eighth collection, ms Berlin, Kupferstichkabinett, MS 78. C. 28 may also be a part of this group.

probably conclude that this is the kind of polyphonic secular music that would have been popular among the nobles in Florence at the end of the century, and it therefore represents the repertory that would have been performed at Lorenzo's entertainments.

What would have been the repertory performed by the instrumentalists, however, is not quite so clear. Since the music in the cantare all'improvviso tradition was completely improvised, there are no expectations of locating any written music for that repertory, although we do have some evidence of the kinds of poetry that was sung in this manner.[27] For the other instrumentalists, those who played the keyboard instruments and the lutes, and especially the pifferi, there is not much agreement as to what they might have played. Although there are no keyboard or lute sources closely identified with fifteenth-century Florence, the few sources that do exist for those instruments demonstrate that the lute and keyboard repertory contained a large quantity of highly ornamented contemporary secular vocal music based on that found in the anthology manuscripts, as well as dances, preludes, and *recercari*. This is the kind of repertory that is found in the growing number of keyboard and lute sources published after 1500, and it is probable that the keyboard and lute performers at Lorenzo's court would have played a similar repertory.[28]

What would have been the repertory of single-line instrumentalists such as the pifferi, however, is not quite so clear. Much attention has been given to the fact that in the polyphonic sources connected with Florence most of the compositions have little or no text, and many of those that do have a text in a language other than Italian, have a garbled and unintelligible version. Based on the curious assumption that singers can only sing when text is present, these manuscripts are often cited as possibly the repertory intended for performance by the instrumentalists.[29] In a 1993 article I suggested that this theory had little basis in fact or logic, and that there was ample evidence that Italians liked to sing polyphonic music without the words.[30] At the time I cited as evidence several manuscripts with unusual texting practices that supported this assertion. Now, I would like to look again at one of those manuscripts to expand on this point. The manuscript in question is the bass

[27] See Francesco Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa 1891, repr. Florence 1977. On the technique of improvisation see my „Cantare all'improvviso: Improvising to poetry in late medieval Italy", in: *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, ed. Timothy J. McGee, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2003, 31–70 (=Early Drama, Art and Music Monograph Series 30).

[28] The increasing number of publications, beginning in 1507 with Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto, Libro Primo*, can be seen in: Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Cambridge 1965.

[29] This idea is implicit in Louise Litterick, „Performing Franco-Netherlandish secular music", *Early Music* 8 (1980) 474–485, and still considered as a possibility in: Howard M. Brown, „The diversity of music in Laurentian Florence", in: *Lorenzo de' Medici new perspectives*, ed. Bernard Toscani, New York etc. 1993, 179–201.

[30] Timothy J. McGee, „Singing without text", *Performance Practice Review* 6 (1993) 1–32.

part-book in Florence, Biblioteca Nationale, Banco Rari 337, the sole survivor of what must have been a set of four, and which contains approximately 100 secular compositions, only ten of them with text. The manuscript is one of the earliest surviving part books and there has always been some curiosity about its use. Recently discovered information concerning one of the texted compositions in that manuscript, Isaac's „Alla Battaglia", suggests a possible answer to that question.[31]

The new information has allowed Blake Wilson to accurately redate the composition of „Alla Battaglia" to carnival time in 1488.[32] It was commissioned to be a part of a trionfo, a processional cart with costumed actors and *tableaux vivants*, financed by Lorenzo's son Piero.[33] Unfortunately, although the Medici had high expectations for the performance, the newly discovered documents tell us that „Alla Battaglia" was very poorly received[34]. The problem may have been the text, which was originally written to celebrate the installation of Niccolò Orsini as captain general of the Florentine army in July of 1485, and is full of the names of members of the army.[35] When presented at carnival two and a half years later, the text was no longer relevant and even in the attractive four-part setting by Isaac, the composition did not delight either the carnival audience or its noble patrons. In all likelihood it probably was never performed again with its text; it survives in only one other source where it is without text.[36] Given the probable single performance of the texted version of the composition, there is a very strong possibility that the surviving bass part-book is the actual copy used by the bass singer in the 1488 carnival performance.[37]

If that is so, we can speculate further as to who was the singer on that occasion: Ser Niccolò di Lore, one of the cathedral choir members who often sang with Heinrich Isaac at that time.[38] On what would seem to have been a regular basis, Isaac met with other singers in what might be considered to be a prototype composer-performer workshop, where new works were tested.

[31] F. W. Kent, „Heinrich Isaac's music", op. cit. and Blake Wilson, „Heinrich Isaac among the Florentines", *Journal of Musicology* 23 (2006) 97–152.

[32] Blake Wilson, „Heinrich Isaac", 101–105. This replaces the date of July, 1485 for the composition proposed in my „Alla Battaglia: music and ceremony in fifteenth-century Florence", *JAMS* 34 (1983) 287–302.

[33] Wilson, „Heinrich Isaac", 102.

[34] See Wilson, „Heinrich Isaac", 104.

[35] For a discussion of the names see my „Alla Battaglia". The probable reason for reviving this text two years later is that it exhorts Orsini and his army to conquer the fort at Sarzana, a task he finally accomplished in June of 1487.

[36] Florence Bibl. Naz. Panciatichi 27, fols. 9v–12r, which is the only source of all four parts.

[37] The part-book is usually given a date later than that suggested here, but there is internal evidence that the manuscript may have originated as early as ca. 1480 with compositions added over a period of years.

[38] In April of that year he moved with contralto Bartolomeo d'Arrigo de Castris da Fiandra to the Hungarian court of Mathias Corvinus. See Wilson „Heinrich Isaac." Also See D'Accone, „Lorenzo the Magnificent", 259–290.

The other singers who usually sang with Isaac at that time were soprano, Ugo di Parisetto di Champagnia de Reams, and contralto Bartolomeo d'Arrigo de Castris da Fiandra.[39] Isaac would have sung the tenor.[40]

It is not possible at this time to affirm these points, but no matter who sang from the part book, ninety percent of what he and the other three singers performed from this set of books was sung without words. The repertory and the texting practices of this part book are quite similar to what is found in the other Florentine manuscripts of the time, which lends additional support to the idea that all of the existing Florentine manuscripts of polyphonic music, with their mostly missing and garbled texts, reflect both the performance practice as well as the nature of the repertory for singers in Florence during this period. In addition, since the newly discovered information about the disappointing reception of Isaac's „Alla Battaglia" suggests that the bass partbook itself may have been directly connected with a performer who regularly sang at Lorenzo's palace, it may well be an accurate testament to both the repertory and performance practice in that place. Although this helps us restore the chanson manuscripts to the singers, it leaves us once again without any repertory for the instrumentalists.

The repertory most often associated with the pifferi is dance music; the earliest record we have of specific music played by the Florentine pifferi names only dances.[41] The information is contained in a lengthy poem written to commemorate the visit to Florence by the Duke of Milan (Francesco Sforza) and Pope Pius II (Aeneas Silvius Piccolomini) in 1459, during which a dance in their honour was held in the mercato nuovo. The anonymous terza rima includes a passage that begins by describing the setting for the dance. The scene, with its public outdoor location, dancers under a canopy, and raised platform for the performers, is quite similar to that depicted in the so-called „Adimari Wedding Cassone", which dates from that decade.[42] Most important for our purposes is the section that names the music that was performed:

> The worthy youths, splendidly dressed
> who were agile and light as a bird,
> danced with the accompanying ladies.
> And after dancing the salterello for a long time
> they danced a variety of dances
> as [first] this one and [then] that one was requested.

[39] Wilson, „Heinrich Isaac".

[40] There are indications that the designation „tenor" signified the leader of the ensemble rather than merely the second part from the bottom. See my „Music, rhetoric, and the emperor's new clothes", in: John Haines and Randall Rosenfeld, eds., *Music and medieval manuscripts; paleography and performance*, Aldershot 2004, 223.

[41] To my knowledge, this is the only record of specific music played by this ensemble throughout its history.

[42] On the date and accuracy of the „Adimari" scene see my „Misleading iconography: the case of the ‚Adimari wedding cassone'", *Imago Musicae* 9–12 (1992–95) 105–120.

They danced „la chiarintana"[43] very ornately
and they did both of the „arrosti" dances[44]
with „Laura",[45] „Mummia", and „Charbonata",
„Lionciel", „bel riguardo", and „La speranza",[46]
„L'angiola bella", and „La danza del re",[47]
and many others that I omit to mention.[48]

Several of these dances are known from the extant dancing manuals as tenors for choreographed dances, and a number of them are closely associated with the Sforza court. They must have been in wide circulation throughout northern Italy since they were known to the Florentine poet, the pifferi, and to the citizens who would have had to know the choreographed steps that were particular to each tenor.[49] The music itself existed as only a tenor line to which the pifferi were expected to improvise a treble and a harmonic alto

[43] Identified as a popular dance for „as many as will", in the Siena copy of Guglielmo Ebreo/ Giovanni Ambrosio's dance treatise. See Barbara Sparti, *Guglielmo Ebreo of Pesaro, De Pratica Seu Arte Tripudii/ On the practice or art of dancing*, Oxford 1993, 49 and note 5.

[44] Probably two versions of the ballo „Rostiboli Gioioso", attributed to dancing master Domenico da Piacenza. See discussion in Sparti, *Guglielmo Ebreo*, (transcription on 246–247); Frederick Crane, *Materials for the study of the fifteenth-century Basse Danse*, Oattwa etc. 1968, 97–101; and Daniel Heartz, „A 15th century Ballo: Rôti Bouilli Joyeux", in: Jan La Rue, et al. eds., *Aspects of medieval and Renaissance music*, New York 1966, 359–75.

[45] There is a bassadanza „Lauro", credited to Lorenzo de' Medici in two of the dance treatises. See Sparti, *Guglielmo Ebreo*, 36.

[46] Balli named „Leoncello" and „Belriguardo" are found in the dance mss of Guglielmo Ebreo/ Giovanni Ambrosio, credited to Domenico da Piacenza and associated with the Sforza court. There is also a ballo named „Spero", which may be related to „La Speranza".

[47] There is a bassadanza „Reale" credited to Domenico da Piacenza. See Sparti, *Guglielmo Ebreo*, 126–127. The dance mentioned here is probably related to the dance found in French and Italian sources named variously „Castille la novele", „La basse dance de Spayn", „Il Re di Spagna", and „La Spagna". See Crane, *Materials* 72–75, and Manfred Bukofzer, *Studies in medieval and Renaissance music*, New York 1950, 190–216.

[48] I gharzoni mangni dengni et tanto ornati
ch'eran destri et leggier chom'uno ucciello
danzavan cholle dame acchonpangniati.
Et ballato gran pezza al salterello
ballaron poi a danza variata
chome desiderava questo et quello
Feron la chirintana molto ornata
et missero amendue gli arrosti indanza
chon laura chon mummia et charbonata
Lionciel bel riguardo et la speranza
l'angiola bella et la danza del re
et altre assai che nominar m'avanza.
From Florence, Bibl. Naz. Ms. Magl. VII, 1121, fol.69r. My translation follows that by Giovanni Carsaniga in Jennifer Nevile, *The eloquent body*, Bloomington 2004, 156.

[49] On the bassadanza and its steps see Crane, *Materials*; Sparti, *Guglielmo Ebreo*; and Nevile, *The eloquent body*.

line.[50] Iconographic evidence tells us that although there were usually four members of the ensemble, only three played at a time.[51]

The Florentine pifferi in 1459 consisted of three shawm players: Cornellio di Piero from Flanders, Giorgio d' Arrigo from Germany (Alamania), Giovanni di Benedetto from Constance; and the trombone (or slide trumpet)[52] player, Giovanni di Giovanni, also from Alamania.[53] The policy of hiring only northerners had been put in place in 1443, and although exceptions were made from time to time for gifted Italian musicians, the pay records bear testimony that until the end of the Republic in 1532, many of the pifferi continued to be northerners.[54] Their function on this and all other dance occasions would be to provide improvised polyphonic settings for the dance tunes, both the well-known melodies that were the basis of balli and bassadanze, and the generic dances such saltarelli.

Dancing was an important part of every festive occasion in Florence as it was elsewhere in Europe. It was a major activity at all public and private celebrations, and we can obtain an idea of the extent of its importance in Lorenzo's life by noticing that at his wedding in 1469, the festivities, which went on for three days, included a banquet at each mealtime with dancing during and following each one.[55] For this special occasion dancing masters Giovanni Ambrosio and Filippus Bussus wrote to Lorenzo offering their services, and proposing to teach „elegant, beautiful and dignified balli and bassadanze" to Lorenzo, his brother, and their three sisters.[56] The widespread custom of hiring dancing masters in Italian courts for special occasions can be seen in the autobiographical remarks of dancing master Giovanni Ambrosio found in two copies of his dance manual, where he names important courts and events for which he designed dances.[57]

[50] A decade or so later the third part would have been a bass rather than alto. This is explained in Polk, *German instrumental music*, 169–177; Also see the discussion in my *Medieval and Renaissance music; A performer's guide*, Toronto 1985, 189–198.

[51] See, for example, the musicians in the „Adimari wedding cassone".

[52] The instrument was variously described in the pay records at this time as „tromba torta", „trombone tuba ritorte", or simply „trombone". There is no clear idea whether the instrument was a slide trumpet or what we would presently consider to be a trombone. See the discussion of the instrument in my „Misleading iconography", 149–155.

[53] The 1459 paylist can be found in ASF: Camera del Comune Debitorei e Creditori No. 2 1459, fol. 133v. Statements about the performers cities of origin are found in ASF: Camera del Comune Debitorei e Creditori No. 1, for 1458, fol. 85v; Camera del Comune Uscita generale No. 7 1454–57, fol. 9r; Provv. Regis. No. 136, for 1445, fol. 52r. The trombone player Giovanni di Giovanni was the same person whose death created the vacancy in 1489, filled by Augustein Schubinger, reported above.

[54] See discussion in my „In the service of the commune: the changing role of Florentine civic musicians, 1450–1532", *Sixteenth Century Journal* 30 (1999) 727–43.

[55] See D. Bonamici, *Delle nozze di Lorenzo de' Medici con Clarice Orsini nel 1469*, Firenze 1870.

[56] See my „Dancing masters and the Medici Court", *Studi musicali* 17 (1988) 203–206.

[57] Reproduced in Sparti, *Guglielmo Ebreo*, Appendix III.

Lorenzo's interest in dancing continued throughout his life and even took the form of choreographic composition; in two of Ambrosio's dance manuals from later in the century there are two bassadanze ascribed to Lorenzo.[58] Various letters and diaries of the period often mention that following a banquet, dancing would continue on into the small hours of the morning. We can assume, therefore, that a major part of all festivities at the Medici palace would have been dancing, and the obvious group to provide music for this activity would have been the members of the pifferi. Given the quantity of time taken up by dancing on all such occasions, it is probable that the vast majority of music played by the pifferi on these social occasions was dance music, the kind of repertory they had been playing since the beginning of the century.

Other than the few sources of dance tenor lines, there is no other extant repertory specifically known to have been played by the Florentine pifferi. This should not come as a surprise since their tradition was one of improvisation, and in fact the anecdotal evidence suggests that improvisation was the most important of their abilities. When various talent scouts wrote to Lorenzo to recommend particular pifferi they often stated his ability to hold down a particular part: a soprano line, or a contra. In 1478 Leonardus piffarus wrote to Lorenzo from Mantua recommending himself as a master of the soprano line.[59] Giovanni Cellini was replaced in the Florentine ensemble in 1491 by Adamo d'Adamo who was recorded as a soprano line specialist. And in 1469 a particularly versatile piffero in Siena was recommended to Lorenzo as capable of playing tenor, contra tenor, soprano or trombone.[60] For the most part, therefore, these musicians were specialists who developed an ability to add a particular line in improvised polyphony, and there is evidence that this continued to be the case well into the sixteenth century.

We know of course, that by the last third of the fifteenth century the members of the pifferi could read music, and there is no doubt that they also could have performed from the kinds of manuscripts that contain the vocal repertory. In the late fifteenth century in some locations the pifferi were directed to play motets for the public in the evenings,[61] and it is probable that they read from vocal scores on these occasions since no other sources have been found. Given their celebrated ability to improvise, the pifferi would have been quite capable of reading the individual lines of a polyphonic vocal composition and extemporizing the florid passage-work such as that found in sixteenth-century sources that were expressly written for instrumental performance. But these later written-out instrumental compositions were intended for amateurs who

[58] „Venus in tre composta per Lorenzo di Piero di Cosimo de Medici", and „Lauro in due composta per Lorenzo di Piero di Cosimo de Medici". See discussion in my „Dancing masters", 212.

[59] „Bon maestro di sonare il soprano". ASF: MAP XXXV #104. Quoted in: Becherini, „Relazione", 105.

[60] „Contro o per tenore o per sovrano o chol trombone, chom' altri volessi". ASF: MAP XX, #397. Quoted in: D'Accone, „Lorenzo il Magnifico", 235–236.

[61] Early performances of written polyphony by northern pifferi is discussed in: Polk, *German instrumental music*, 120–123.

could not be expected to be able to create these elaborations extemporaneously. The pifferi who played in the courts of the nobles, however, were professionals with a century-old tradition of improvisation and elaboration, and therefore not in need of special manuscripts with written-out elaborations; they could do quite well with whatever vocal music was at hand.

If we look again at the instruments on Lorenzo's inventory list we will see an emphasis on keyboard instruments, but not on the single-line instruments that would be played by pifferi; in fact, the set of five zufoli in Lorenzo's household is expressly marked as for the use of the pifferi, not for the members of the noble household. Apparently, it was not yet popular for high-born people to play single-line instruments, meaning that there was a very small tradition of amateurs instrumentally performing written polyphonic music on single-line instruments. Consequently, there was no call for written repertory for instruments usually played by professionals whose entire reputation was to be able to elaborate *all'improvviso*. The amateurs apparently played on the chording instruments, keyboards and lutes, by reducing the parts in the fashion we find in the slowly growing number of manuscripts and prints intended for amateur keyboard and lute players.[62]

For the pifferi, when employed by Lorenzo de' Medici to entertain at his palace, the most likely repertory would have been balli, bassadanze, and other dances played from memory as polyphonic elaborations of a single line. On occasion they might also have played from of the vocal manuscripts of the day, elaborating the lines extemporaneously. But it is my impression that we look in vain for polyphonic sources specifically destined for performance by the pifferi before 1500. The professionals had no need of such help, and the amateur market for this kind of material had not yet developed.

Applying this conclusion to the wider spectrum of Italian repertory, it may explain the curious lack of text in Ottavio Petrucci's first three publications of secular music: Odhecaton A, Canti B, and Canti C. These three collections consist of a total of nearly three hundred compositions, only seven of which have a complete text in at least one voice.[63] Often these publications are discussed as possibly intended for instrumental performance, which may be true to some extent. But assuming that a merchant would desire the largest possible sale of his product, we might wonder why Petrucci, when publishing a repertory that is clearly vocal music, would limit his market to the com-

[62] For a discussion of Bianca de'Medici playing on keyboard some of the chanson repertory, see William F. Prizer, „Gamaes of Venus: secular vocal music in the late Quattrocento and early Cinquecento", *Journal of Musicology* 9 (1991) 3.

[63] The texted pieces are: Odhecaton: De Orto „Ave Maria", fol. 3v–4r (text in all four voices); Compère „Male bouche/ Circumdederunt me", fol. 51v–52r (text in contra); Compère „Le corps/ Corpus que meum", fol. 72v–73r (text in contra). Canti B: Compère, „Virgo celesti", fol. 2v–3r, (text in superius and tenor). Canti C: Japart, „Vray dieu/ Sanctem Johanes/ Ora pro nobis", fol. 95v–96r, (texts in contra 1 and contra 2); [anon] „Alma redemptoris mater/ Ave Regina celorum", fol. 133v–135r, (texts in superius and bassus); Agricola, „Belle sur toutes/ Tota pulcra es", 160v–161r, (text in contra). I am indebted to Maureen Epp for help with this information.

paratively small amateur instrumental audience while ignoring the far larger audience of singers. It could not have been the technical problem of printing words on a page with music; each of the three books has at least one piece for which a complete text is underlaid in at least one part. If, however, the Italian convention of the time was to sing without text, he could merely have been saving money by not going through the expensive process of including texts when they would only have been ignored in performance.[64] If this was his motive for omitting the texts, the intended audience for his publications would have been the entire music-making public: the large market of singers, both amateur and professional, as well as the small but growing number of amateurs who played single-line instruments. When we finally encounter publications for single-line instruments beginning in the second decade of the sixteenth century, it is evidence of the growth of amateur instrumental performance to the point that it was recognized by the publishers as a viable commercial market.

There are numerous late fifteenth-century sources of Italian provenance, in addition to the Petrucci prints and the anthology manuscripts from Florence, that have minimal or no texts, perhaps the most prominent of which is the chansonnier Casanatense 2856.[65] The Casanatense manuscript, originating in Ferrara during the 1480s or 1490s,[66] has been identified by Lewis Lockwood as the item specified in an inventory from the Este Court in 1495 as „Cantiones ala pifarescha", which he claims is evidence that the manuscript was intended for performance by the Este court pifferi.[67] Without completely dismissing that possibility, in the light of the preceding discussion I would question his conclusions on three accounts: first, given the number of textless manuscripts intended for vocal performance, the designation „cantiones ala pifarescha" would not accurately identify this manuscript for anyone wishing to single it out from other textless manuscripts. Second, a manuscript intended for the pifferi would more likely be a manuscript of dance tenors, although in fact, the inventory lists another manuscript as „Tenori todeschi et altre cantiones". Third, the phrase „ala pifarescha", more likely means „in the style of the pifferi", rather than for them. In Lorenzo's instrument inventory the zufoli intended for the pifferi are designated „a uso di pifferi". One would expect that a manuscript intended for instrumental use would more likely be listed with that phrase or „per i pifferi", or some similar phrase that indicates that it was intended for performance by the pifferi, not just writ-

[64] The texts that are underlaid are all Latin and sacred, most of which have the incipit for a secular text in the other parts. The reason for supplying these texts may be an indication of yet another poorly understood Italian practice that involves singing only the sacred text in such situations. The practice and its performance implications need further study.

[65] For a facsimile edition see Lewis Lockwood, ed., *A Ferrarese chansonnier, Roma, Biblioteca Casanatense 2856, „Canzoniere di Isabella d'Este"*, Lucca 2002.

[66] The 1480 date of the manuscript proposed by Lockwood, *A Ferrarese chansonnier*, has recently been questioned in: Joshua Rifkin, „Munich, Milan, and a Marian motet: Dating Josquin's Ave Maria [...] virgo serena", *JAMS* 56 (2003) 314–323.

[67] Lockwood, *A Ferrarese chansonnier*, XIII-XIV.

ten in their „style". If the phrase does not indicate a manuscript of tenors, „Cantiones ala pifarescha" would more logically refer to some trait that was unique to pifferi performance, such as elaborately embellished lines of the type usually heard in instrumental performance, or some other aspect of performance particular to the pifferi, none of which are immediately evident in the Casanatense manuscript.

My point is that in the late fifteenth century, when instrumental performance of the vocal repertory was in its infancy, there was a difference between intention and result in terms of the written sources. The specific intention of the compilers of the numerous manuscripts of polyphonic chansons was the substantial number of singers who, in Italy, enjoyed singing without text. At the same time the compilers would have been well aware that instrumentalists, especially the professionals, would sometimes use these same sources as the raw material for instrumental elaborations. There would have been no conflict with this usage; the vocal lines were a suitable basis for the kinds of instrumental elaboration that the pifferi traditionally applied to all of the repertory. The polyphonic chanson sources at the end of the 15th century, both the manuscripts and the new printed sources, therefore, would have been utilized by both the vocalists and the instrumentalists, although they were written specifically for singers. The vocal lines would not have provided enough information for most of the amateurs to be able to treat in the traditional instrumental manner, however, but as that sector of the market grew in size, its needs were finally satisfied by publications that included realized embellishment in the style that the professionals were capable of extemporizing. But at the end of the fifteenth century, that market had yet to develop.

It would seem that the change in the instrumental practices at the end of the fifteenth century was the increasing popularity of instrumental embellishments of the polyphonic vocal repertory. Initiated by professionals, it caught on with the amateurs and led inevitably to the publication of editions aimed specifically for that market. In the last decades of the century, however, the written sources were intended primarily for singers. Instrumentalists could use them, but they had to improvise.[68]

[68] A version of this paper was read at the symposium „Musikinstrumente und instrumentale Praxis um 1500", at the Schola Cantorum Basiliensis, in December 2005. I am grateful to Allan Atlas, Maureen Epp, David Fallows, Keith Polk, and Blake Wilson for suggestions and remarks.

JOSQUIN AND POPULAR SONGS

by David Fallows

The theme of this conference draws attention to a group of questions that were at the top of the agenda twenty years ago but have since been dropped. The questions concerned how you can tell whether a particular line in music before about 1520 was intended for voice or instrument or a combination of the two. In the years between about 1982 and 1992 there were many who wrote and spoke about this. But temperatures quickly rose, and the intellectual level of the discussion correspondingly fell. By 1992 so many uncharitable things had been said – at public discussions and in print – that most of us moved on to other topics.[1] To use the terminology of cricket, we „retired hurt". In doing so we left a lot of unfinished business behind us.

In retrospect it is clear that one of the problems was that we all had previously established agendas. The young turks among us wanted to blow away the cobwebs that had accumulated over the years:[2] we wanted to look at the evidence rather more severely; we wanted to see if there weren't other ways of reading the evidence. Others, mainly the more senior scholars, wanted to build on what was already strong, a performing tradition that had quite recently become fully professionalized and was beginning to produce recordings of astonishingly high quality.[3] I wish to return to that theme today for three main reasons. The first is that after a fifteen-year silence on these matters it seems to me time for a younger generation of musicians and researchers to look at the questions again. They can come afresh to them, without as much of a debt to the earlier generation. There were many pressing questions that were left unanswered in the early 90s; and I would like others to try to confront some of them for us. There is a second reason that I would like the theme to be reopened, which is that I am beginning to feel that the current generation of performers falls into two extreme camps, neither of which leaves me happy: one camp performs absolutely everything with voices alone; and

[1] My own summary of what things looked is in „Secular polyphony in the 15th century", in: Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, eds., *Performance practice: music before 1600*, (= The New Grove Handbooks in Music), London, 1989, 201–221. A few later thoughts were outlined in „The early history of the Tenorlied and its ensembles", in: Jean-Michel Vaccaro, ed., *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance* Paris 1995, 199–211.

[2] Those „young turks" included Andrew Parrott, Christopher Page, Roger Bowers, and myself, soon joined by even younger turks such as Daniel Leech-Wilkinson, Dennis Slavin and Lawrence Earp.

[3] Of these, the most outspoken and influential was undoubtedly Howard Mayer Brown. In addition to many reviews, particularly in *The Musical Times* and *Early Music*, there is a good summary of his position in *Performance practice: music before 1500*, op. cit., 147–166, especially 152–154.

the other seems to have returned to what I would call the 1950s view, that almost any solution would have been possible and therefore almost any solution is acceptable.

As concerns the latter viewpoint, I would like to quote what I wrote nearly a quarter of a century ago about the search for information about ensembles:[4]

> Anyone who has examined the surviving sources of mediaeval music is likely to conclude that many institutions compromised; and the issue is surely not whether a particular kind of performance could have taken place in the middle ages so much as what was then considered the best performance. The social historian may be interested in all kinds of music making, but the student of the music that happens to survive needs to know what was thought to be the ideal performance, the one that is worth emulating in an attempt to revive the music today.

I am here to say that there are many matters on which agreement should have been possible twenty years ago and should be possible again now. Obviously we shall never know exactly how the music sounded: after all, we have enough trouble with music in the late nineteenth century just before the recorded era. But there are plenty of issues that can be established with a fair degree of likelihood.

A third reason for wanting to return to the theme is that I have a viewpoint that seems hardly to have been expressed back in the 1980s. That viewpoint is quite simply this: any voice can sing almost any written musical line and may well have done so in the fifteenth century. But unless that voice sings the line with text it is not really a voice so much as a musical instrument. In other words: a voice that sings text is an entirely different animal from a voice that sings textlessly.

There is obviously a rider to that, which is that a musical line that needs text is quite different from one that does not. However: with that point established, there are lots of subquestions that arise and need to be explored. I am going to explore just one of them today, namely the difference between a voice that looks as though it needs text and one that really does need text. And it is best explored through the three *Canti* volumes of Petrucci, since all the songs there lack text, though some of them quite definitely had text in their earlier incarnations. So the question is in some ways a continuation of what I presented here four years ago at the conference in honour of Petrucci.[5]

The question itself came to me at a late stage in preparing my recent edition of the four-voice songs of Josquin, published by the New Josquin Edition in August of this year.[6] Because the volume and its commentary amount to

[4] David Fallows, „Specific Information on the ensembles for composed polyphony, 1400–1474", in: Stanley Boorman, ed., *Studies in the performance of late mediaeval music*, Cambridge 1983, 109–159, at p. 109.

[5] David Fallows, „Petrucci's *Canti* volumes: scope and repertory", *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25 (2001), 39–52.

[6] *The collected works of Josquin des Prez*, vol. 28: *Secular works for four voices*, ed. David Fallows, Utrecht 2005.

some six hundred pages, I thought it would make a certain impact on the field. Unfortunately, since then there have been two more publications on closely related topics and particularly Petrucci. In September came the report on the 2001 Venice conference on Petrucci, running to a magnificent eight hundred pages and leaving me very much in the shade.[7] Then, just a few weeks ago, came the product of Stanley Boorman's life-work on Petrucci, his *Catalogue Raisonné* of the printer's work with a highly detailed introduction: this reaches no fewer than thirteen hundred pages, the result of some forty years spent looking at Petrucci's publications.[8] So with over two thousand new pages about Petrucci my mere six hundred pages risk being overlooked entirely; and I take this occasion to draw attention to them, if only to say some things that I should have said there but didn't understand until it was too late.

It was only at the last moment of assembling the edition that I noticed a detail that should have been obvious earlier, namely that almost half of the pieces made use of popular songs – seventeen out of thirty-nine.

The interest of the matter within Josquin's work has three separate dimensions. One of these is just that he does appear to use popular songs more often than many of his contemporaries. This first became clear in exploring the four-voice *Dictez moy bergere*, which was better known with an ascription to Pierre de la Rue. In her 1986 dissertation about the songs of La Rue, Honey Meconi was the first to throw doubt on his authorship of the piece, firstly because the setting of popular songs was not La Rue's way.[9] When she wrote that, Meconi was not aware that there was a contrary ascription to Josquin. And when I made that identification and saw what she had written I of course pounced on the matter of a popular song to support my own hope that the song could be by Josquin.

The second way in which it is interesting for the study of Josquin is that there seems a very good case for thinking that certain features of Josquin's music arise from his interest in popular songs. More than any of his northern contemporaries, he cultivated simple and syllabic music that communicated without artifice. Particularly in his later works, notes are cut down to a minimum; nothing lacks a clear musical purpose; everything goes towards direct expression. And I am beginning to think that his interest in popular songs fuelled that development, just as it is likely that it arose at least partly from his ambition to compose music that communicated.

And the third reason that it seems interesting to me is that this interest in popular songs is mainly confined to his secular works in four voices. So far as I can see, there are no popular songs quoted in his motets. Among the masses, only the two *L'homme armé* masses and the Mass *L'ami Baudichon*

[7] *Venezia 1501: Petrucci e al stampa musicale*, ed. Giulio Cattin and Patrizia Dalla Vecchia, Venice 2005.

[8] Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci: A Catalogue raisonné*, Oxford 2006.

[9] Bibliographical details that are now easily accessible in the commentary to my edition are not repeated here.

use popular melodies.[10] In the three-voice songs there is very little. More surprisingly still, among all those late songs in five and six voices there are only two that use popular songs: the six-voice *Se congié prens* and the five-voice *Faulte d'argent*. That is particularly surprising because these works are nearly always built around a simple melody in the middle voices, usually treated in some kind of canon. Those melodies often have the style of a popular song, but none of them appears elsewhere or in one of the collections of popular songs from those years. Nor does any of the texts appear in the innumerable little collections of popular poetry that were so favoured in the early years of the sixteenth century.[11] In fact, they could hardly have appeared there, because the texts Josquin used for his late songs are thoroughly courtly in their design, form, and vocabulary. It is just the melodic style that owes something to the popular song repertory.

Essentially, then, Josquin's interest in popular songs is confined to the secular music in four voices. That in its turn links up with my view that Josquin rather tended to use the secular works in four voices as exercises for other things.[12] They were his private workshop, where he explored interesting ideas that he later incorporated into larger works. That in its turn obviously fuels my second point above: that he was using these popular songs as a way of honing his means of musical expression, making it simple and making it communicate more directly.

But the other matter that came clear very late in the assembly of the edition was more concerned with text and the placing of text in these pieces. To cut first to my conclusion, I became increasingly convinced that none of these popular song settings was intended to be performed with text: it gradually seemed to me that they used the popular song because it would be recognized, and that it is a mistake to treat them as consort songs. The importance of this – if correct – is obviously that a line that is perfectly suited to carrying the text of the popular song was never intended to be sung to that text: it was just an abstract line that would make its point because it was recognized.

Let me illustrate this with a few examples, beginning at the other end of the spectrum, namely with works where a famous polyphonic chanson is incorporated into new polyphony. We can begin with Obrecht's magnificent four-voice *J'ay pris amours* setting that appears in Petrucci's *Canti B*. In the first section (ex. 1) the discantus has the discantus of the original three-voice rondeau setting, absolutely unchanged. Theoretically one could sing it. But then the next section, on the next opening of *Canti B*, borrows only the tenor line of *J'ay pris amours*, transposed down a fifth in the bassus; the third section borrows the tenor line again, this time transposed up a fifth, in the contra;

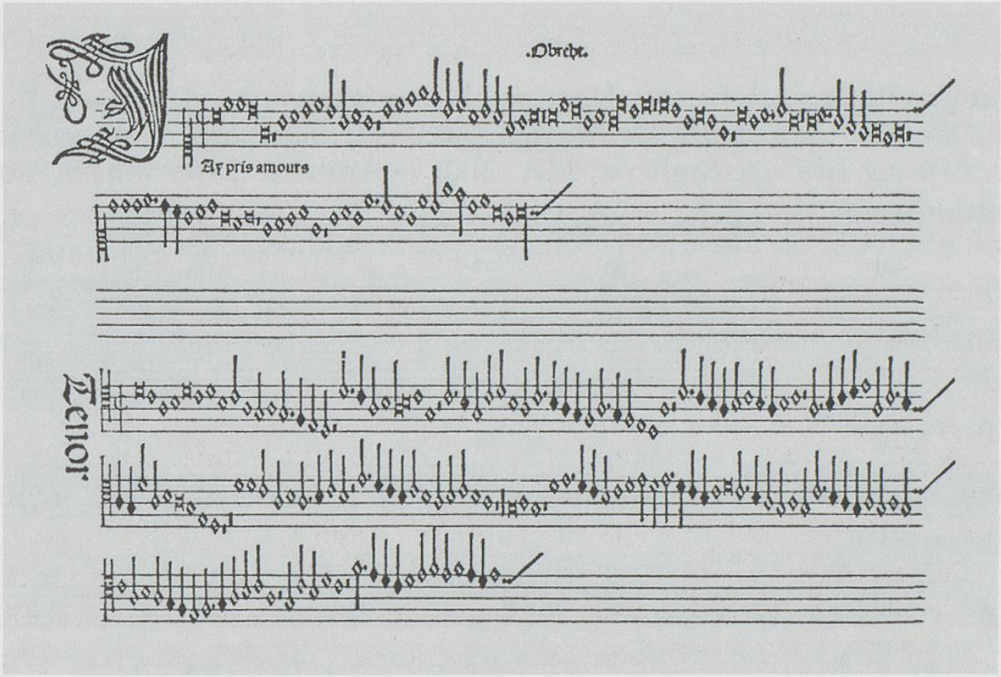
[10] In saying that I am, perhaps rashly, accepting the now widely accepted view that the Mass *Une musque de Biscaya* is not by Josquin.

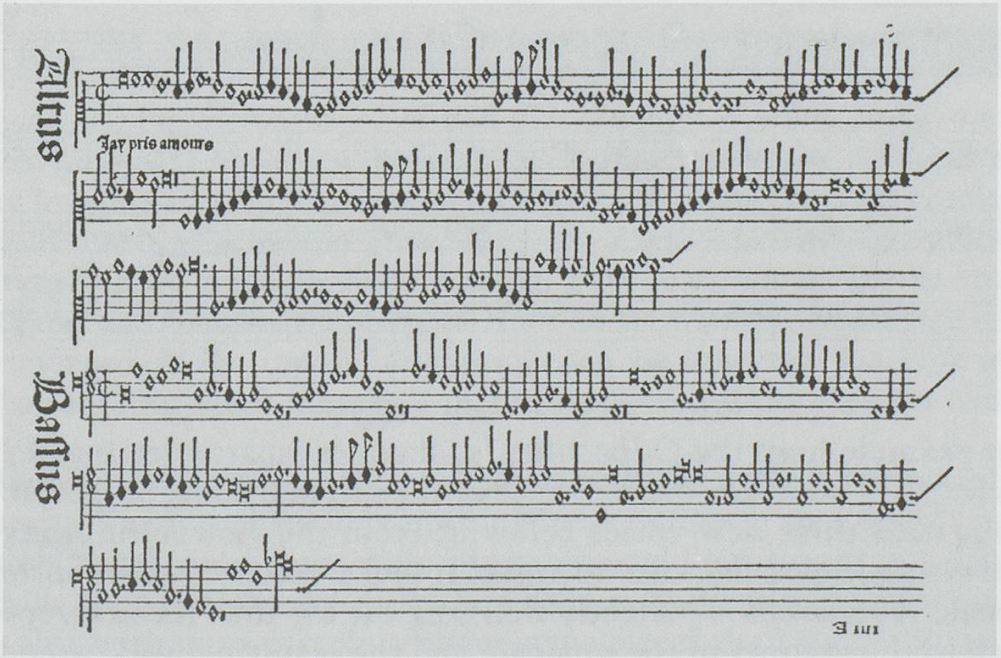
[11] A modern edition of the entire poetic repertory is in Brian Jeffery, ed., *Chanson verse of the early Renaissance*, 2 vols., London 1971–1976.

[12] David Fallows, „Approaching a new chronology for Josquin: An interim report", *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, New Ser. 19 (1999), 131–50.

and the final section yet again borrows the tenor, at its original pitch, in the tenor. Now it happens that in the original *J'ay pris amours* you can text the tenor just as well as the discantus. But it is perfectly obvious that Obrecht's large fantasy was not intended to be done in that way. Apart from anything else, the four full stanzas here are incompatible with the rondeau form of the poem: for the rondeau form the second stanza would have needed to stop half way through and repeat from the beginning. What Obrecht created was something that loosely followed the design of the rondeau, in that it is roughly the same length; but it cannot possibly have carried the rondeau text.

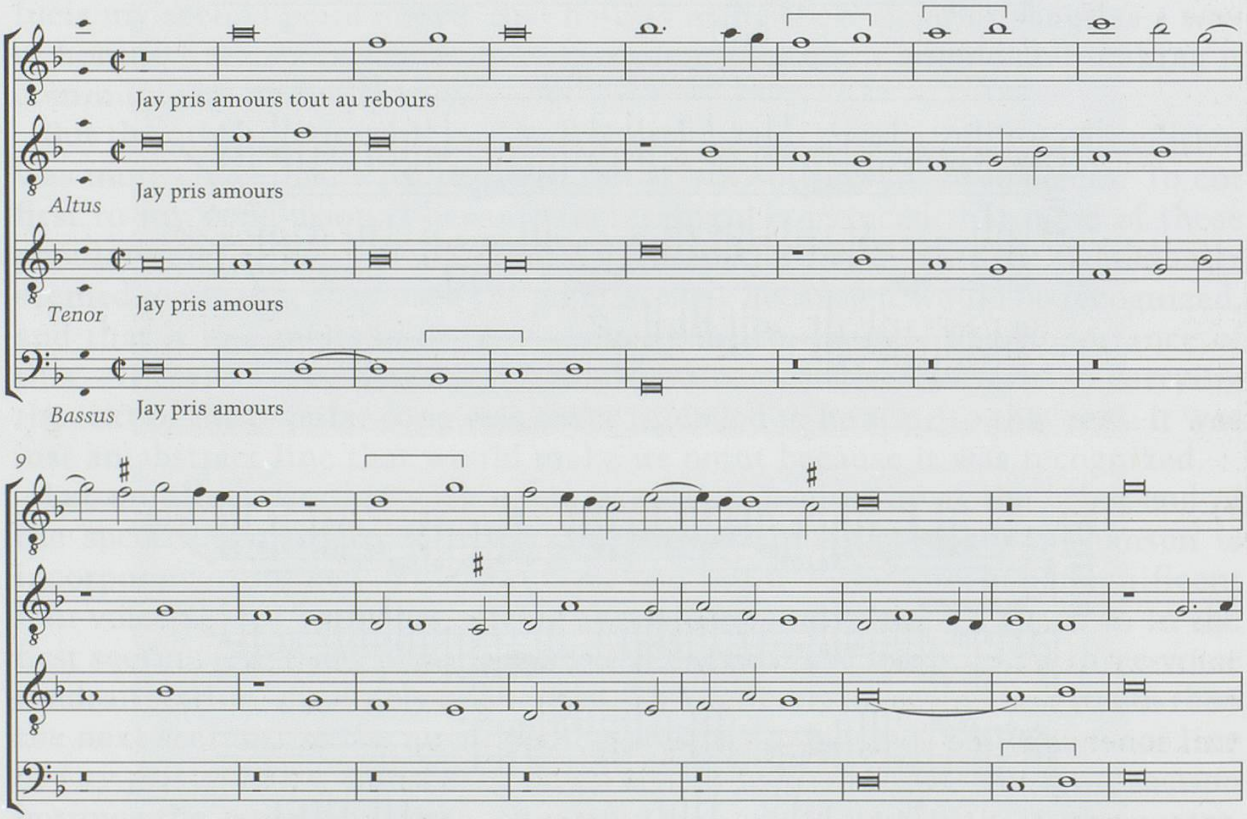
Ex. 1: Jacob Obrecht, *J'ay pris amours* (*Canti B numero cinquanta*, Venezia: Ottaviano Petrucci 1501, Reprint New York 1975, A III'-A IIII).





Another example would be the setting of *J'ay pris amours* credited in the *Odhecaton* to Busnoys (ex. 2): it carries the title *J'ay pris amours tout au rebours* because it borrows the original tenor, keeps it in the tenor, but inverts all its intervals. Again, one could text this line, because it keeps exactly the same phrases and phrase-lengths of the original tenor. But it seems most unlikely that anyone would ever have done so or even thought of doing so. What needs to be clear, though, is that the style of all four voices here is very much that of a courtly rondeau setting. There is nothing here that actually looks non-vocal or instrumental. It would be perfectly easy to perform this with four voices. But that brings us back to the questions with which I began. Whatever the style of those three voices, they cannot have been designed with text in mind; and the tenor could indeed carry text but almost certainly did not do so.

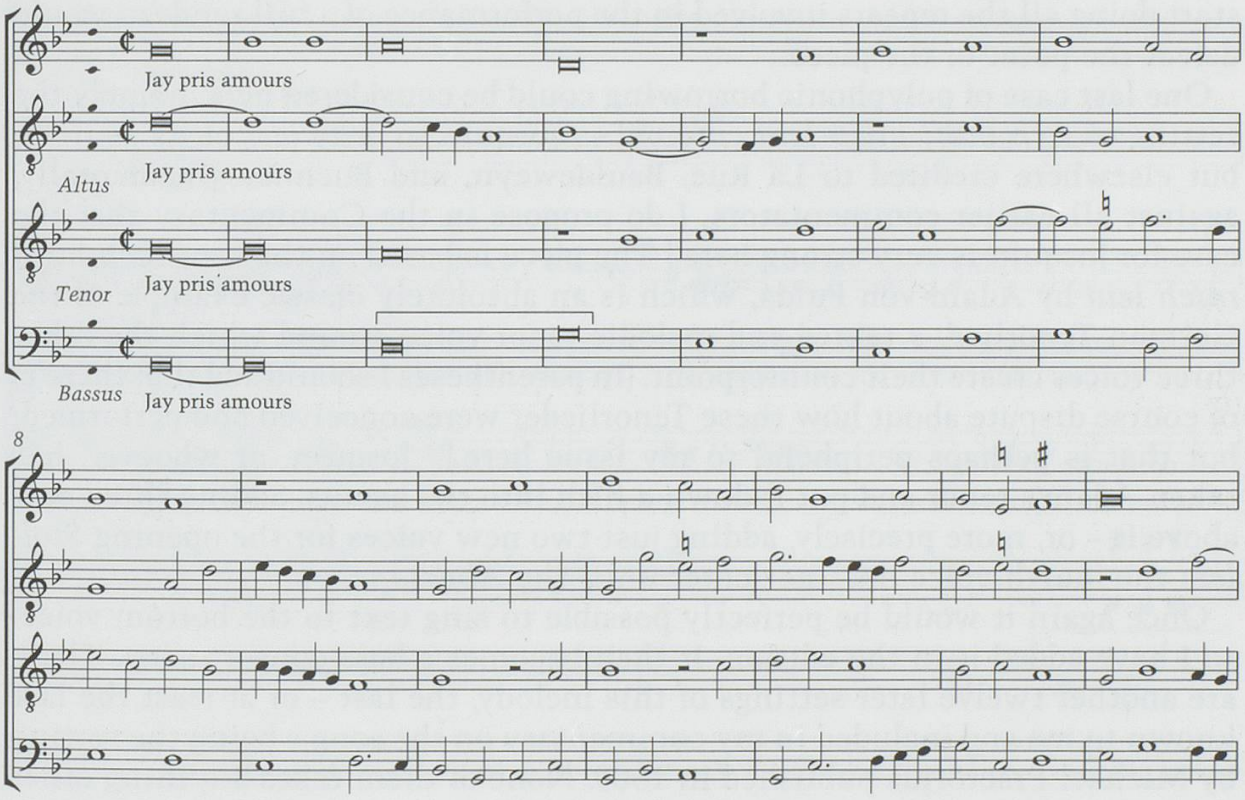
Ex. 2: Antoine Busnoys (Johannes Martini?) *J'ay pris amours*, ed. by Ross W. Duffin, in: David Fallows et alii, *Harmonice Musices Odhecaton* [...]. *A quincentenary performing edition*, Amherst, MA. 2001 (= Amherst Early Music Performing Editions), 78.



Another example from the *Odhecaton* is Johannes Japart's setting of *J'ay pris amours* (ex. 3). This takes the top voice of the original song, puts it in the top voice, and adds three new voices below it. From the viewpoint of my theme here, this is an impossible case to argue. It looks exactly like a consort song, so to speak. A voice could perfectly well sing the top line; it could repeat back and forth in the manner of the rondeau; and the resulting work would not be

much longer than the original three-voice song. (It would be slightly longer because the textures are a bit fuller and need slightly slower performance to make their impact. Or at least that is the way it seems to me.) So it would be quite wrong for me to say that I know how the piece was intended to be performed. But I will say that it seems to me to belong with the category of arrangements of polyphonic song lines and therefore to be instrumental in conception.

Ex. 3: Johannes Japart, *J'ay pris amours*, ed. by Julie E. Cumming, *Harmonice Musices Odhecaton*, op. cit., 42.



There are hundreds of these arrangements from these years. Another example is in my Josquin edition, the setting of *Fors seulement l'attente* credited both to Josquin and to Ghiselin. This takes the extraordinary contratenor from Ockeghem's three-voice rondeau setting, puts it up an octave to the top of the texture, and creates three more lines to go with it. Adding text to that contratenor would be impossible in any case. So however you look at it this is an abstract four-voice fantasy. I mention it here just as another example of the genre.

But the point about these pieces is that everything in their musical structure looks vocal. There is absolutely nothing in any of them that could not appear in a purely vocal piece; there is nothing that could not appear in a polyphonic mass cycle. But one can say that they were not intended to carry text. One can say this with more certainty about some pieces than about others. For the

Obrecht and Busnoys *J'ay pris amours* one can be fairly certain; for the Japart *J'ay pris amours* one could conceivably argue all night, but that argument would need to be in terms of genre and source context rather than style; and in the case of the Josquin or Ghiselin *Fors seulement* I would be surprised but not mortified if somebody felt differently.

Yet another kind of case is Josquin's four-voice *De tous biens plaine* setting. Here he has taken both the discantus and the tenor of Hayne van Ghizeghem's original rondeau: absolutely unchanged and absolutely singable. Below them he has put two equal low voices, both running very fast and in very close unison canon. Again it may be a case of something one could argue about all night, but I would suggest – largely from the context – that the point of the piece is Josquin's contribution, namely the lower-voice canon and that to start doing all the repeats involved in the performance of a full rondeau would defeat the point of the piece.

One last case of polyphonic borrowing could be considered here, namely the setting of *Ach hülff mich leid* credited to Josquin in only one of its sources, but elsewhere credited to La Rue, Bauldeweyn, and Buchner. (Incidentally, against all earlier commentators, I do propose in the Commentary that the case for Josquin is very strong here.) The piece is based on the song *Ach hülff mich leid* by Adam von Fulda, which is an absolutely classic example of the German Tenorlied: a texted and melodic tenor voice around which the other three voices create their counterpoint. (In parentheses I should add that there is of course dispute about how these Tenorlieder were conceived and performed; but that is perhaps peripheral to my issue here.)[13] Josquin, or whoever, has taken Adam's tenor and put it down a fifth into the bassus, adding three new above it – or, more precisely, adding just two new voices for the opening *Stollen*: the fourth voice does not enter until the *Abgesang*.

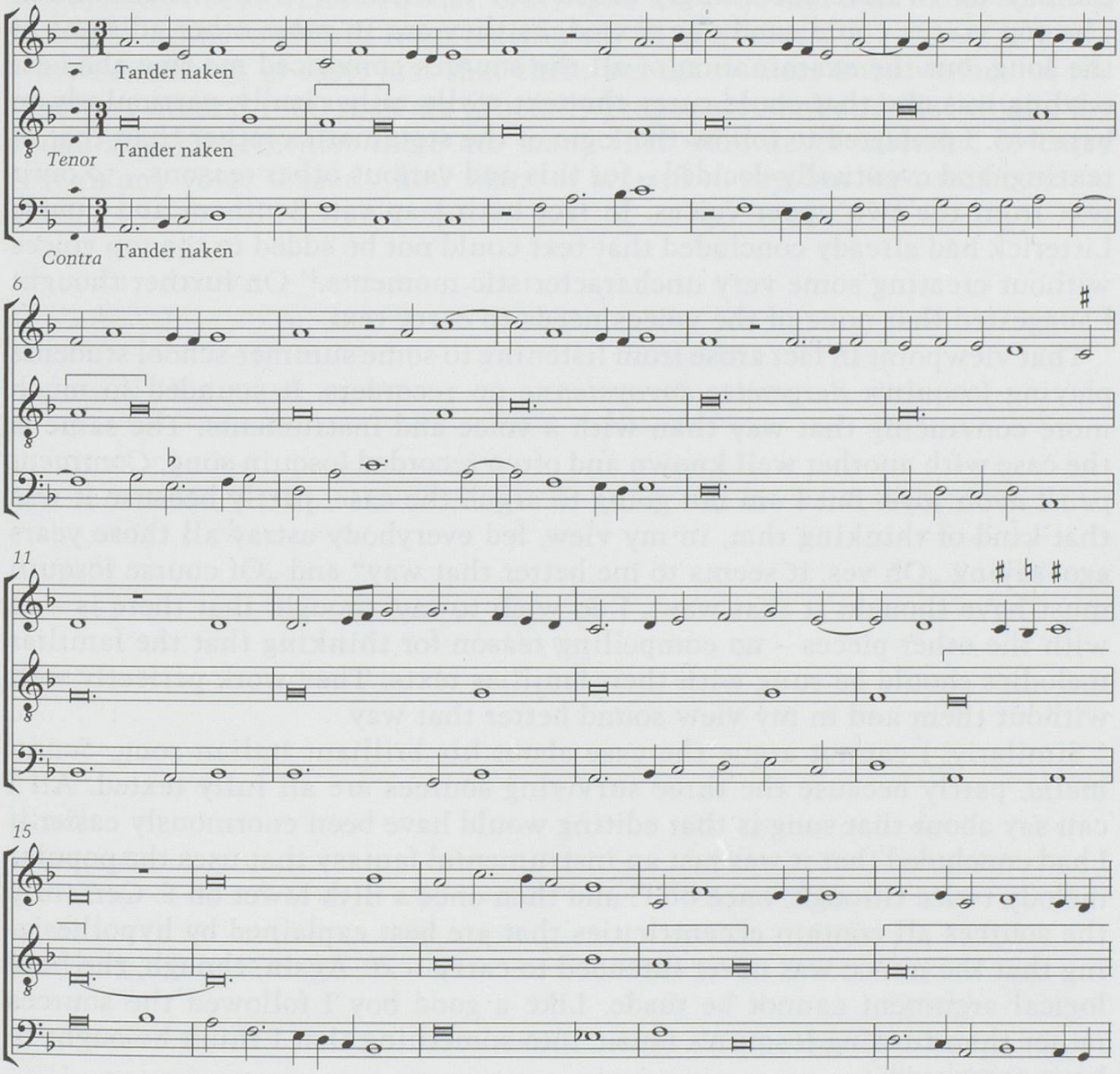
Once again it would be perfectly possible to sing text to the bottom voice, so I have added it in the edition. It then becomes a bass consort song. There are another twelve later settings of this melody, the last – or at least the last known to me and included in my commentary on the song – being the setting by Michael Praetorius published in 1609. None of them takes anything other than the tenor of Adam's original; none of them puts it upside down or backwards. All could perfectly well be consort songs for a voice and instruments. My suspicion is that they may not be. But here I am even more uncertain than in the case of Japart's *J'ay pris amours*. What does seem important, though, is to register that it is not necessarily that way. The „Josquin" setting could perfectly well be a purely instrumental piece, using the famous melody as a basis.

Now is the time to move to popular songs. And the first exhibit is Obrecht's setting of the song *T'Andernaken op den rijn* (ex. 4). As with the many other settings of that song, the melody is put into the tenor and the other voices weave a joyful fantasy around it. The original song seems to have six stanzas,

[13] The case is most clearly presented in Stephen Keyl, „*Tenorlied, Discantlied*, polyphonic Lied: voices and instruments in German secular polyphony of the Renaissance", *Early Music* 20 (1992), 434–445.

so a sung performance would need to take the music through six times, which I suggest would make little sense. At least here, there is not much room for argument. The tenor can easily take the text of any of those six stanzas; but it hardly seems likely that Obrecht would have expected to hear it in that way.

Ex. 4: Jacob Obrecht, *T'Andernaken*, ed. by Adam K. Gilbert, *Harmonice Musices Odhecaton*, op. cit., 138.



The same can be said about Josquin's little four-voice setting of the *L'homme armé* melody at the beginning of Petrucci's *Canti B*. There is no possibility at all of setting the text to the borrowed tenor here, for several reasons. First, Josquin has used only two-thirds of the melody. Second, the rhythms of the melody have been smoothed out so that lots of notes would need subdividing

to create a textable version. And in fact he has adapted the rhythms to become sixteen *semibreves* followed by eight *minime* and then four *breves*. Of course one of the magical features of the *L'homme armé* melody is that it remains instantly recognisable even without its rhythms. But, whatever the purpose of this little exercise may have been, it is hard to think that it was intended as a medium for projecting the famous poem.

We can move on from there to Josquin's famous four-out-of-two canon *Baisiez moy*. The two lower canonic voices concord exactly with the form of the melody in one of the monophonic chansonniers in Paris, the chansonnier „de Bayeux". I have accordingly added text to them as in that chansonnier. The top voices could easily be texted, as they are in most other editions of the song; but the examination of all the sources convinced me that the best reading was one that could carry the text really rather badly, particularly in bars 4–5. I preferred to follow the logic of the stemmatics rather than that of texting; and eventually decided – for this and various other reasons – to omit text from the two upper voices. In fact both Jaap van Benthem and Louise Litterick had already concluded that text could not be added to the top voices without creating some very uncharacteristic moments.[14] On further thought I suggested that none of the voices needs to carry text.

That viewpoint in fact arose from listening to some summer-school students playing Josquin's *Bergerette savoysienne* on recorders. It sounded so much more convincing that way than with a voice and instruments. The same is the case with another well known and often recorded Josquin song, *Comment peult avoir joye*. But I am not going to argue the case, partly because it was that kind of thinking that, in my view, led everybody astray all those years ago: saying „Oh yes, it seems to me better that way" and „Of course Josquin must have thought it that way". I do wish to say, though, that there is – as with the other pieces – no compelling reason for thinking that the familiar melodies should be sung with their familiar texts. They work perfectly well without them and in my view sound better that way.

Similarly, I cannot argue the case about his brilliant Italian song, *Scaramella*, partly because the three surviving sources are all fully texted. All I can say about that song is that editing would have been enormously easier if I had concluded that it was just an instrumental fantasy that uses the popular melody twice through, once on C and then once a fifth lower on F. Certainly the sources all contain eccentricities that are best explained by hypothesizing that the music was never intended to carry text. Again, though, the hard logical argument cannot be made. Like a good boy I followed the sources rather than turning Josquin's music into something that I think he ought to have composed.

[14] Jaap van Benthem, „The scoring of Josquin's secular music", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985), 67–96, at p. 77. Louise Litterick, „Chansons for three and four voices", in Richard Sherr, ed., *The Josquin companion*, Oxford 2000, 335–391, at pp. 351–353 and especially note 34.

But there is perhaps no harm in ending with another tricky case among the Josquin songs: *Une musque de Biscaye*. The lovely melody is treated in canon at the fourth between the top two voices. Once again I have texted them according to a monophonic songbook in Paris, where there are four stanzas of text. But among the nine surviving sources for this song not a single one has any text beyond the incipit; and among those sources there are several that in general add texts, among them Florence 229, the Cortona partbooks and the Columbina chansonnier. There was a really nasty moment near the end where nothing could be made to work unless two syllables were sung to a single note. But I swallowed that. Only later did I see that a far saner solution would be again to refrain from texting any of the voices.

My conclusion is easy. Just that there are many more subdivisions of the repertory around 1500 than are generally proposed today; and that among the „popular arrangements" there are many that were never intended to carry text in any voice. Exactly how many it is hard to say, but we cannot ignore them.

EUROPÄISCHE UND NAHÖSTLICHE INSTRUMENTE UND INSTRUMENTALPRAXIS UM 1500 IM SPIEGEL VON REISEBERICHTEN UND VERWANDTEN QUELLENTYPEN

von Vladimir Ivanoff

Einführung

Den historischen Hintergrund für die folgenden Erörterungen bildet die Entwicklung der osmanisch-europäischen „Beziehungen" von der Eroberung des bis dahin byzantinischen Konstantinopels 1453[1] bis zur letztlich erfolglosen osmanischen Belagerung Wiens 1529.[2] Vor 1453 waren das Gebiet der Osmanen, wie generell der ganze Nahe Osten,[3] ein weißer Fleck auf der Landkarte europäischen Wissens;[4] danach wurden sie – in der Phase ihrer aggressivsten Ausdehnung – sehr plötzlich und zwangsläufig ein Phänomen intensivsten Interesses.[5] Für die europäischen Mächte war das Osmanische Reich ein neuer, sehr mächtiger Feind, den es auszukundschaften galt, gleichzeitig aber auch ein neuer Handelspartner und potentieller Genosse in den Wirren der europäischen Machtspiele, den man kennen musste, um mit ihm zu verhandeln. So wurde das Osmanische Reich, vielleicht noch stärker als zur Triebfeder kriegerischer Auseinandersetzungen, zum Thema eines vielschichtigen europäischen Diskurses. Diese inneren Schlachten wurden mit den Waffen eines weitverzweigten, bis heute unüberschaubaren Schrifttums geschlagen, das sämtliche verfügbaren Mittel der Kommunikation nutzte: Schrift, Bild, szenische Repräsentation und Klang. Die Quellen dieses Diskurses geben einerseits Informationen über das Osmanische Reich, sagen aber andererseits auch sehr viel über die Autoren der Darstellungen aus, denn eine Grundregel ethnologischer Forschung sagt, dass der Beobachter immer auch gleichzeitig Beobachteter ist.[6]

In den unterschiedlichsten Forschungsdisziplinen dauert bis heute eine erbitterte und häufig wenig ertragreiche Diskussion um Methoden und Erkenntniswerte an, die durch die Beschäftigung mit anderen Kulturen, ihrer Darstellung und wiederum der Auswertung bzw. Deutung dieser Darstellung gewonnen werden können. Die daran Beteiligten nehmen folgende grundsätzliche Positionen ein:

[1] Agostino Pertusi, *La caduta di Costantinopoli*, 2 Bde., Mailand 1976.

[2] Eine gute Einführung bietet: Rudolf Neck u. a. (Hg.), *Österreich und die Osmanen* [Ausstellungs-Katalog], Wien 1983.

[3] Die einzige Ausnahme bildete als biblische Stätte das Heilige Land.

[4] Vgl. dazu einführend z. B.: Hendrik Budde und Gereon Sievernich (Hg.), *Europa und der Orient. 800–1900* [Ausstellungskatalog], Berlin 1989.

[5] Als Einführung: Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann (Hg.), *Europa und die Türken in der Renaissance*, Tübingen 2000 (= Frühe Neuzeit 54).

[6] Vgl. z. B.: Peter J. Brenner, *Kulturanthropologie und Kulturhermeneutik: Grundlagen interkulturellen Verstehens*, Paderborn 1999 (= Paderborner Universitätsreden 69); Stuart B. Schwartz, *Implicit understandings: Observing, reporting, and reflecting on the encounters between Europeans and other peoples in the early modern era*, Cambridge 1994.

Manche Forscher betrachten den Akt der Darstellung selbst als das Wesentliche. Dabei sehen sie die Adäquatheit bzw. den Wahrheitsgehalt der Darstellung im Grunde genommen als irrelevant an. Darstellungen anderer Kulturen sagen ihrer Auffassung nach mehr über den darstellenden Beobachter als über die Beobachteten aus, die Quellen hätten einen konstruierten Charakter. Am Akt der Darstellung interessierte Wissenschaftler verlieren sich häufig in der intradisziplinären Auseinandersetzung oder innerhalb der komplexen Problemfelder „Gattungspoetik" und „Topik" des Quellenmaterials. Dabei treten die von den entsprechenden Darstellenden ursprünglich tatsächlich wahrgenommenen Sachverhalte völlig in den Hintergrund.

Dagegen sind viele Historiker und Anthropologen auch heute nicht dazu bereit, ihr Vertrauen in die grundsätzliche Fähigkeit des Beobachters, eine ihm fremde Kultur zu analysieren und seine Kenntnisse darzustellen, völlig aufzugeben. Da sie eher an ethnologischen oder historischen Informationen interessiert sind, beuten sie manchmal die entsprechenden Quellen aus, ohne die Hintergründe der Darstellungen genügend zu berücksichtigen.

Erst in jüngerer Zeit gibt es vereinzelte Versuche der Versöhnung zwischen den Parteien. So erinnerte Richard J. Evans die postmodernen Geschichtstheoretiker daran, dass es eine feststellbare historische Wirklichkeit gibt, über die, trotz ihres immanenten Konstruktcharakters, plausible Aussagen zu machen sind.[7]

Ich beschäftige mich seit ca. 1989 mit den entsprechenden Quellen des 14. bis späten 18. Jahrhunderts, habe inzwischen knapp zweitausend davon ausgewertet und versuche innerhalb der zuvor genannten wissenschaftlichen Diskussionen eine Art methodischen Mittelweg einzuschlagen, da ich sowohl den Inhalt vieler Darstellungen, wie auch die verschiedenen Entwicklungen innerhalb der Repräsentation für erkenntnisreich halte.[8]

In der Folge wird es also um einen kurzen Überblick gehen, welche Informationen die hier relevanten Quellen über europäische und nahöstliche Musikinstrumente und ihre Praxis geben. Es geht aber auch darum, wie sich Inhalte und Formen der Darstellungen dieses zunächst „unschuldig" scheinenden Gebiets im oben genannten Zeitraum verändern, was diese Veränderungen über ihre Autoren aussagen können und welchen Strategien der Wahrnehmung bzw. der Ab- oder Ausgrenzung sie unterworfen sind.

[7] Richard J. Evans, *Fakten und Fiktionen: Über die Grundlagen historischer Erkenntnis*, Frankfurt a.M./New York 1998, 78–103.

[8] Vgl. u. a.: Vladimir Ivanoff, „Musica sacra fra Oriente e Occidente: Lauda italiana e ilâhi turco", in: *Erice Musica Medievale e Rinascimentale 1989*, Erice 1989, 31–39; ders., „Islam und Musik: Ein fruchtbarer Widerspruch", in: *Musica Sacra Marktoberdorf*, Marktoberdorf 1992, 30–36; ders., „Illustrationen osmanischer Musikausübung in europäischen Publikationen (1500–1800). Versuch einer Typologie", in: Harald Heckmann, Monika Holl und Hans Joachim Marx (Hg.), *Musikalische Ikonographie*, Laaber 1994 (= Hamburger Jahrbuch zur Musikwissenschaft 12) 171–182. ders.: „Eros and Death: The lute as a symbol in oriental and occidental music and art", in: *Luths et luthistes en occident, actes du colloque organisé par la cité de la musique, 13–15 mai 1998*, Paris 2000, 31–41.

In dem uns angehenden Zeitraum herrschen Berichte von Reisen nach Konstantinopel, von Händlern und Diplomaten unternommen, vor allem aber Pilgerbücher zum Heiligen Land vor; dazu werden die ersten Traktate über die „Sitten und Bräuche" der Türken verbreitet. Am Inhalt und an den Formen der Darstellung dieser Quellen wird sofort deutlich, dass die Strategien der Wahrnehmung (immer von mitgebrachten, überwiegend internalisierten Mustern gesteuert) und der Darstellung selektiv arbeiten: sie betonen das eine Phänomen, schließen das andere aus, das aber vielleicht nur wenig später in das Zentrum des Interesses rückt. Vor allem werden in dieser Pionierzeit der europäischen Schilderung des Orients bewusst jene Eigenschaften betont, in denen sich der „Okzident" vom „Orient" unterscheidet und durch die jener unwiederbringlich als andersartig ausgegrenzt wird.

So begann man, den Orient als Bild europäischer frühneuzeitlicher Wahrnehmung zu schaffen. Dazu gibt es viele weitere gattungsspezifischer Phänomene zu beachten – beim Reisebericht zum Beispiel seine potentielle Fiktionalität.[9] Genauso beachtenswert ist der historische, geographische, aber auch der persönliche Hintergrund der reisenden Autoren, in unserem Fall auch ihre musikalische Bildung.

Glocken und Gebetsrufer

Bereits in den Pilgerbüchern des 14. Jahrhunderts hatte sich ein Topos der Darstellung nach dem Muster „Sie haben keine ..." festgesetzt, der danach in kaum einem Reisebericht, selbst bei den musikalisch völlig ungebildeten oder entsprechenden Phänomenen gegenüber ignoranten Reisenden, fehlt und der in vielfältigen Variationen umgestaltet wurde: Da die Türken/Mohren/Araber in ihren „Kirchtürmen" keine Glocken haben, rufen dazu bestimmte Geistliche die Stunden aus. Im islamischen Kulturraum waren Glocken zwar sehr wohl bekannt, sie dienten aber überwiegend dem Schmuck und der Kennzeichnung von Tieren; so wurden Kamelen große Glocken umgehängt. Diese Tatsache erklärt die von europäischen Reisenden häufig beschriebene belustigte Reaktion von Türken auf die Kirchenglocken, die in Konstantinopel die Christen zur Messe riefen.

Der Florentiner Lionardo di Niccolò Frescobaldi hörte 1385 die Gebetsrufer in Alexandria und gibt mit seiner Beschreibung ein gutes Beispiel für das Kernmotiv des Topos, über das in der Folge immer neue Variationen komponiert wurden:

> Da gibt es die Moscheen, das heißt die Kirchen der Sarazenen, [...]. Auf ihren Glockentürmen haben sie keine Glocken, und wir finden keine in der ganzen Barbarei,

[9] Eine umfassende Einführung bietet: Peter J. Brenner (Hg.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M. 1989 (= suhrkamp taschenbuch 2097).

also stehen auf ihren Glockentürmen ihre Kapläne und Kleriker, Tag und Nacht die Stunde ausrufend, so wie wir läuten; [...].[10]

Der Glockentopos scheint in den europäischen Darstellungen bereits im 15. Jahrhundert vollständig etabliert gewesen zu sein. So kann Francesco Poggio Bracciolini ihn in seinem Bericht über die Reisen des Venezianers Nicolò de' Conti (1414–1439) bereits ohne weiteren Kommentar dazu nutzen, indische Becken zu beschreiben: „Die Inder auf dieser Seite des Ganges haben keine Glocken, aber mit kleinen gegeneinander geschlagenen Becken aus Bronze erzeugen sie einen Klang."[11]

In diese Beschreibungen des Unbekannten, Fremden, Andersartigen dringen spätestens im 16. Jahrhundert Bilder ein, die das Fehlen (zum Beispiel eines europäischen Brauchs) im Osmanischen Reich als Mangel im Sinne einer Unterlegenheit der orientalischen Kultur und Zivilisation bewerten. Überlegenheitsfiktionen speisen sich aus religiöser Offenbarungsgewissheit, moralischer Praxis sowie aus handwerklicher, technologischer oder künstlerischer Fertigkeit. Sie sind meist nicht „türkenspezifisch", sondern orientieren sich an grundlegenden Mustern frühneuzeitlicher Fremdwahrnehmung.[12] Negativ-Vergleiche als narrative Strategien zur Ab-, vielleicht auch Ausgrenzung des „Anderen" und „Fremden" beruhen auf einer Tradition, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Bei der Schilderung der religiösen Riten der Perser setzt schon Herodot durchgängig den „Sie haben keine ..."-Topos ein.[13] Topoi, die auf einem Negativ-Vergleich beruhen, hielten sich in der Literatur auch am hartnäckigsten; sie lassen sich auch heute noch in fast jeder populären westlichen Publikation zur „orientalischen Musik" (und zu den „Orientalen" im allgemeinen) aufspüren.

Dem „Sie haben keine ..."-Topos wird im ausgehenden 15. Jahrhundert sehr bald eine Variante zur Seite gestellt, in der, verdeckt oder offen, Feindseligkeit gegen die Osmanen anklingt. Genauso wie Gebetsrufer und Minarette das am deutlichsten wahrnehmbare äußere Zeichen des Islam waren (und noch sind, wie die häufigen Debatten über die Errichtung von Moscheen in Westeuropa zeigen), stellen die Glocken eine akustische „Ikone" des Christentums dar.

[10] „Sonvi le moschete cioè chiese di Saracini, [...]. In su loro campanili non hanno campane e non ne troviamo niuna in tutto il Paganesimo, anzi stanno in su loro campanili i loro cappellani e chierici il dì e la notte gridando quando è l'ora come noi soniamo; [...]". Gabriella Bartolini und Franco Cardini, *Nel nome de dio facemmo vela. Viaggio in Oriente di un pellegrino medievale*, Rom/Bari 1991, 136.

[11] „Citra gangem Indi campanas non habent, sed vasculis ex ere invicem collisis sonum reddunt. in: Francesco Poggio Bracciolini, *De varietate fortunæ*, 4. Buch, Venedig, BNM, Marc. 2560 (1447), zit. nach Alessandro Grossato (Hg.), *L'India di Nicolò de' Conti*, Venedig 1994, 89.

[12] Wolfgang Neuber, „Grade der Fremdheit. Alteritätskonstruktion und experientia-Argumentation in deutschen Turcica der Renaissance", in: Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann (Hg.), *Europa und die Türken in der Renaissance*, Tübingen 2000 (= Frühe Neuzeit 54) 249–265, 250–251.

[13] So vollzogen die Perser keine Brand- und Trankopfer, spielten keinen Aulos, errichteten keine Statuen, bauten keine Tempel und Altäre (I 131–132). Vgl. näher François Lissarrague: „‚Notations' musicales chez Herodote", in: *Musica e Storia* 9 (2001) 403–418.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts setzte die christliche Kirche dieses Symbol auch bewusst gegen die drohende Türkengefahr ein. Am 29. Juni 1456 verfasste Papst Calixtus III. nach dem Verlust von Morea und als Erinnerung an die Türkengefahr in Österreich den Erlass, in allen Kirchen mittags die Glocken gegen die Türken zu läuten.[14]

Dagegen war es den Christen in weiten Teilen des Osmanischen Reiches untersagt, die Glocken zu läuten.[15] So könnte man tatsächlich von einem mit Glocken und Gebetsrufern klanglich ausgetragenen Religionsstreit sprechen. Giovanni Maria Angiolello[16] erwähnt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in seiner Beschreibung der katholischen Klöster in Konstantinopel das „Glockenverbot", geht aber nicht näher darauf ein.[17] Der Glockentopos kann aber auch umgewertet werden, um die gegen Ende des 15. Jahrhunderts deutlich vorhandene Bewunderung vieler europäischer Betrachter für die Disziplin (und die daraus häufig vermutete militärische Überlegenheit) der Türken auszudrücken. So beschließt Georg von Ungarn mit der Erwähnung des Glockenverbots das 15. Kapitel seines Türkenbüchleins.[18] Dort geht es darum, dass die Türken Glücksspiel, überflüssige Titel und Ehren sowie abergläubischen Tand verachteten: „Das ist auch der Grund, weshalb sie den Gebrauch von Glocken nicht zulassen und es auch nicht gestatten, dass die bei ihnen lebenden Christen sie benutzen."[19]

Schilderungen der seltenen Ausnahmen vom Glockenverbot für die Christen im Osmanischen Reich dienten seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts häufig als unterschwelliges Symbol der trotzig verteidigten Freiheit und Macht der

[14] Gerhard Schreiber „Das Türkenmotiv und das deutsche Volkstum", in: *Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde in Verbindung mit der Görres-Gesellschaft* 3 (1938) 9–45, 30; ders., „Deutsche Türkennot in Westfalen", in: *Westfälische Forschungen. Mitteilungen des Provinzialinstitutes für Westfälische Landes- und Volkskunde* 7 (1953–54) 62–80, 69. Regional begrenzt wurde dieses Läuten bereits wesentlich früher eingeführt. Erzbischof Wolfram von Prag ordnete 1399 ein entsprechendes Glockenläuten am Freitag an. Gerhard Schreiber, op. cit., 31.

[15] Von europäischen Reisenden häufig erwähnte Ausnahmen waren der Berg Libanon, einige Klöster im Balkan und, zeitweise, ausgewählte Kirchen in Konstantinopel.

[16] Angiolello (1452–1524) begab sich 1468 auf eine Handelsreise von Vicenza nach Negroponte (Euböa). Nach Mehmets II. Sieg in der Schlacht von Negroponte 1470 wird er als Sklave an den Osmanischen Hof verschleppt. Angiolello verfasste einen der ersten Berichte nach der Eroberung Konstantinopels.

[17] „[...] ancora vi sono Monasterii di Frati di S. Francesco, di S. Dominico, di S. Benedetto, i quali luoghi sono offitiati, salvo che li Turchi non lasciano sonar Campane, altramente non vi è dato impaccio, et vivono di elimosine." Giovanni Maria Angiolello, *Viaggio da Vicenza a Negroponte* [...], hg. von Andrea Capparozzo, Vicenza 1881, 20.

[18] Georg wurde 1438 in Siebenbürgen (Mühlbach) von den osmanischen Truppen gefangengenommen und lebte bis 1458 in türkischer Gefangenschaft. Als Dominikaner verfaßte er 1479/80 in Rom anonym einen der frühesten Türkentraktate: „*Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum*".

[19] Georgius de Hungaria: *Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum*, hg., übersetzt und kommentiert von Reinhard Klockow, Köln etc. 1993, 233–235. „Hec etiam est causa, quod usum campanorum nequaquam admittunt nec etiam permittunt, ut Christiani inter eos commorantes utantur" ebd., 232–234.

Christen. Der zwischen 1503 und 1509 in Konstantinopel tätige Venezianer Teodoro Spandugino[20] gibt eine diesbezüglich noch weitgehend neutrale Schilderung der Sachverhalte:

> Die türcken gebrauchen auch keyn glocken/dann ir gesetz verbewt solches auch/und leyden auch solches nit von keinem Christen der undter in ist/das ein glock gebraucht wirt/außgenumen etliche kirchen der Christen/die privilegiert seindt.[21]

Felix Faber macht wie viele andere in der Beschreibung seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem 1483 deutlich, wie sehr das Glockengeläute damals eine Klangikone des christlichen Abendlandes war, die den Heimkehrenden deutlicher als alles andere in der Heimat willkommen hieß. Über das Glockenläuten im griechischen Modon berichtet er:

> Da ho[e]rten wir zum ersten Mal wieder Glocken la[e]uten, die wir nicht geho[e]ret hatten u[e]ber hundertundvierzig Tage, da sahen wir auch wieder die Ha[e]user mit Ziegeln gedeckt, das man jenseit Modon hinein nicht mehr tut finden.[22]

Europäische Bläserbesetzungen

Eine weitere klangliche Ikone des christlichen Abendlandes waren verschiedene Bläserbesetzungen, die wir in vielen Zusammenhängen beschrieben finden.

Kaum ein Pilger, der, bevor er in Venedig sein Schiff in das Heilige Land bestieg, Gelegenheit hatte, den Einzug des Dogen in die Markuskirche mit acht Silbertrompeten, sechs Schalmeien und anderen Instrumenten zu beobachten, verzichtet auf eine Schilderung der Prozession:

> Item ouch geyngen hart vur inne veirtzien speyllude, as acht mit silueren basuynen dae an gulden duecher hyngen mit sijnt Marx waepen ind sees pijffer mit trumpen ouch mit koestlichen duecheren aeffhangen.[23]

Fast jedes Pilgerschiff war mit einer Bläserbesetzung ausgestattet, deren Größe sich nach dem Rang der meist aus Dogenfamilien stammenden Eigners richtete. Der Patron des Pilgerschiffs, mit dem Ritter Arnold von Harff 1496 reiste, war Andrea Lauredano:

[20] Zur Biographie und Bibliographie Spanduginos vgl. Christiane Villain-Gandossi, „La cronaca italiana di Teodoro Spandugino", *Il Veltro. Rivista della civiltà italiana* 23 (1979) 151–171.

[21] Teodoro Spandugino, *Der Türcken heymligkeyt*. Ein New nutzlich büchlein von der Türcken ursprung/pollicey/hofsytten und gebreuchen [...], Bamberg 1523, fol. Iiii^{r}.

[22] Felix Faber, *Die Pilgerfahrt des Bruders Felix Faber ins Heilige Land Anno 1483, bearbeitet und herausgegeben nach der ersten deutschen Ausgabe 1556*, hg. von Helmut Roob, Berlin 1964, 155.

[23] Eberhard von Groote (Hg.), *Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff von Cöln durch Italien, Syrien, Aegypten, Arabien, Aethiopien, Nubien, Palästina, die Türkei, Frankreich und Spanien, wie er sie in den Jahren 1496 bis 1499 vollendet, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert hat. Nach den ältesten Handschriften und mit deren 47 Bildern in Holzschnitt*, Köln 1860, 47.

> [...] item he hayt eecht trumpter, der tzweyn waeren duytzschen, die yeme wan er essen sulde ind wanne hee gessen hatte blaessen moesten. ouch des morgens wann der daich off gynck ind des aeuentz wan hee unden gynck. ouch wanne dat man dat groysse siegell off dede ind as man by eyne stat quam moisten sij alle trumpten.[24]

Conrad von Grünemberg berichtet 1486 über Agostino Contarini, den Patron seiner Pilgergaleere:

> Item der Patron ist der Herr des Schiffes mit allem was dazu gehört und muß sein ein Zentelum von Venedig; er tritt seinem Stande gemäß auf gleich wie ein großer Herr, vier Drommeter blasen ihm zu Tisch, [...][25]

Grünembergs Schiff begegnet in der Ägäis einer venezianischen Galeere:

> [...] kam eine Galee von Venedig gefahren wohl mit zehn goldnen Bannern und bliesen darin sieben Drommeter und etliche Pauker und schossen ab ihre Büchsen und Pombarden klein und große [...][26]

Etwas später erzählt er:

> Item, man grüßt alle Kirchen, wenn man die am Ufer sieht, mit Blasen und lautem Rufen des heiligen Namens und befiehlt sich dem. Man singt alle Abend ein Salve Regina mit etlichen Kolekten, und empfiehlt sich Gott. Am Morgen bläst man den Tag schön an, und danach die Sonne.[27]

Felix Faber berichtet 1483 von seiner Pilgerfahrt:

> Als wir nun in den Port fuhren, da bliesen die Trompeter auf den schiffen uns an und schussen aus den Bu[e]chsen und schrien gegeneinander, und mit großer Ho[e]flichkeit und Zucht hießen sie einander willkommen sein, [...][28]

Bereits der toskanische Franziskaner Niccoló da Poggibonsi, der seine Pilgerfahrt von 1346 bis 1350 unternahm, empfiehlt den Pilgern in seinem im 15. und 16. Jahrhundert ungemein erfolgreichen „Reiseführer", bei der Ankunft im Hafen auch den Bläsern ein Trinkgeld zu geben. Wichtig sei das auch, weil die Bläser auch die Abfahrt des Schiffes aus dem Hafen ankündigten, da so mancher Pilger diese in seiner Herberge schon verschlafen hätte.[29]

[24] Ebd., 61.

[25] Johann Goldfriedrich und Walter Fränzel (Hg.), *Ritter Grünembergs Pilgerfahrt ins Heilige Land 1486*, Leipzig 1912 (=Voigtländers Quellenbücher 18) 28.

[26] Ebd., 46.

[27] Ebd., 31.

[28] Felix Faber, *Die Pilgerfahrt des Bruders Felix Faber ins Heilige Land Anno 1483, bearbeitet und herausgegeben nach der ersten deutschen Ausgabe 1556*, hg. von Helmut Roob, Berlin 1964, 153.

[29] „[...], il Peota, li Trombetti, & Tamburini [...], & à tutti convien donar qualche cosa". Niccoló da Poggibonsi (Bianco Noè), *Viaggio da Venetia al Santo Sepolcro et al Monte Sinai [...]*, Padua 1665, fol. A3v.

Die Bläser und Trommler dienten, wie Faber schildert, auch der musikalischen Begleitung von Festen auf der Reise. Nach der Abfahrt von Rhodos wird auf Fabers Schiff ein Johannisfeuer entzündet:

> [...] da machten die Schiffsknechte ein groß Johannisfeuer auf dem Schiffe. Sie zu[e]ndeten an bei dreißig Unschlittlichter [...] Als nun jedermann da war, da huben an die Trompeter und stießen stark und fröhlich in die Trompeten, und die Galeoten mit andern Gesellen begannen zu springen und zu tanzen und zu jauchzen und zu singen, und die Walen all, alt und jung, mit fro[e]hlichem Geschrei hoben ihre Ha[e]nde auf und schlugen die mit großem Klappen zusammen. Da wir teutschen Pilgrim das sahen, da fingen wir auch an zu klappen mit unsern flachen [S. 23] Ha[e]nden und zu rufen und zu singen, und war ein solch wild Getue und Geschrei, dass es grausamlich war zu ho[e]ren, was wir machten aus Freuden, und das Leben wa[e]hrte bis Mitternacht, [...][30]

> Vor der Rückfahrt, im Hafen von Alexandria, wird ein weiteres Fest gefeiert: Am zehnten Tag war das Meer voll Widerwinds den ganzen Tag, und da es Abend ward, da zogen die Galeoten das Tuch u[e]ber die Galee, damit sie ganz bedeckt wird, und zu[e]ndeten Lichter an, und fingen die Trompeter an zu blasen und die Schalmeyer an zu pfeifen und die Galeoten an zu tanzen und zu singen, zu dem Scherz jedermann kam, und das taten sie Sankt Martin zu Ehren, des Abend es war, und trieben das Leben bis zu Mitternacht.[31]

Auch Conrad Grünemberg berichtet über Festmusiken auf dem Schiff, hier bei Ragusa:

> Item Sant Johannisabend hatten wir viel Lustbarkeit auf der Galee. Die Maranier [Matrosen] hatten aufgehängt wohl fünfzig brennende Laternen, und nahm man alle Büchsen heraus und schoß man Feuer aus beschlagenen Holzbüchsen und bliesen danach die Nacht vier Drommeter und ein Tambur mit einer Pauke[32] und sangen und tanzten miteinander die Galioten: das waren die Schiffsknecht.[33]

Einige adlige Pilger hatten Musiker in ihrem eigenen Gefolge, so zum Beispiel Niccolò d'Este, Herzog von Ferrara, der auf seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem 1413 zwei Bläser mitführte.[34] Felix Faber begleitete 1483 die „vier Wohlgeborenen Edelen Herren, Herr Hans Werli, von Chimber Freiherr, und Herr Heinrich, von

[30] Felix Faber, *Die Pilgerfahrt des Bruders Felix Faber ins Heilige Land Anno 1483, bearbeitet und herausgegeben nach der ersten deutschen Ausgabe 1556*, hg. von Helmut Roob, Berlin 1964, 22–23.

[31] Ebd., 147.

[32] „[...] und bliesend nach die nacht fier trumiter und ain taberin mit ain böglin."

[33] Johann Goldfriedrich und Walter Fränzel (Hg.), *Ritter Grünembergs Pilgerfahrt ins Heilige Land 1486*, Leipzig 1912 (= Voigtländers Quellenbücher 18) 43.

[34] „[...] Altri, cioè: Francesco da Lendenara. el cappellano con un compagno, Pangase spenditore, mastro Stefano cuoco con un sottocuoco, mastro Anichino sartore, mastro Lodovico barbiero, Janni e Santo trombetti, S. Agnolo paggio." Nicolò d'Este [Beschreibung seines Schreibers Lucchino del Campo], *Viaggio a Gerusalemme* [...], hg. von Giovanni Ghinassi, Turin 1861, 105.

Sto[e]ffel Freiherr, und Herr Hans Truchseß von Waldpurg und Herr Bern von Rechberg von Hohenrechberg"; unter ihren acht Bediensteten werden „Artus, ein Bartscherer und Lautenschla[e]ger", und „Conrad, Lautenschla[e]ger und Scherer" genannt.[35]

Große Bläserbesetzungen wurden bei europäischen Gesandtschaften als Machtsymbol eingesetzt. So begleiteten den venezianischen Botschafter Domenico Trevisan 1512 im noch mameluckischen Kairo acht vergoldete Trompeten auf dem Weg zu[36] und von[37] allen Audienzen.

Die osmanische Mehter-Bläserbesetzung

Unter all den nahöstlichen Instrumenten und Instrumentalbesetzungen, die Reisende im Osmanischen Reich sicher hören konnten, wird in dem uns betreffenden Zeitraum nur eine Bläserbesetzung häufig erwähnt, nämlich die Staats- u. Militärmusik der Osmanen, die Mehterhane. Diese sollte in Europa in den nächsten Jahrhunderten vor allem unter dem irreführenden Namen Janitscharenmusik bekannt werden.

Das Missfallen an den für europäische Ohren ungewohnt großen und entsprechend lärmenden Staats- und Militärmusikbesetzungen des Orients lässt sich bereits aus relativ frühen Beschreibungen herauslesen. Die phantasievoll aus den Informationen zahlreicher anderer Autoren kompilierte fiktive[38] Reisebeschreibung des vielleicht selbst fiktiven Reisenden Jean de Mandeville[39] (1322–1356) macht dies deutlich. Die lärmende östliche Militärmusikbesetzung liefert ihm für die Beschreibung des „Tals der Teufel" im „Land des Priesters Johannes" eine überaus passende Klangkulisse, in deren Darstellung das Un-

[35] Felix Faber, *Die Pilgerfahrt des Bruders Felix Faber ins Heilige Land Anno 1483, bearbeitet und herausgegeben nach der ersten deutschen Ausgabe 1556*, hg. von Helmut Roob, Berlin 1964, 67.

[36] Die letzte Audienz: „[...] ritornarono di nuovo alla presenza del Signor Soldano, e fatti i debiti ringraziamenti per il Clarissimo Oratore, tolse l' ultima licenza; la quale subito tolta, i nostri otto trombetti cominciarono a suonare alle presenza del Signor Soldano, e cosi vennero suonando avanti il Magnifico Ambasciatore fino a casa, [...] Zaccaria Pagani (Hg.), *Viaggio di Domenico Trevisan Ambasciatore Veneto al Gran Sultano del Cairo nell' anno 1512 [...]*, Venedig 1875, 39.

[37] Die Rückkehr von der ersten Audienz, 1512, im noch mameluckischen Kairo: „Giunti che fossimo appresso casa nostra, otto trombetti, i quali il Magnifico Oratore aveva levati di Galia, e condotti seco per maggior pompa, tutti vestiti di scarlattino, con le otto bandiere da trombetta dorate, nuove e sontuose, cominciarono a suonare, che sebbene accompagnassero il Clarissimo Oratore con le trombette in mano, tuttavia non suonarono se non alla porta di casa nostra e sotto." Ebd., 23.

[38] Vgl. dazu näher Wolfgang Griep: „Lügen haben lange Beine", in: Hermann Bausinger, Klaus Beyer, Gottfried Korff (Hg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München 21999, 131–137.

[39] In seiner Reiseschilderung, die zu den populärsten Schriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zählte, berichtet Mandeville über seine Reise 1322–1356 in das Heilige Land, nach Ägypten, Asien, Indien, den Inseln des Indischen Ozeans, bis vor die Pforten des Paradieses. Seine realen Reiseerfahrungen, die in der Schilderung nur einen geringen Raum einnehmen, beschränken sich allerdings wohl auf das Gebiet diesseits des Euphrats. Mandeville kompilierte den größten Teil seiner Schilderung aus einer Vielzahl von Quellen.

behagen an den feindlichen Miltärmusikinstrumenten mit dem Unbehagen an den barbarischen Religionen verwoben ist:

> In the lond of Prestir Ion, besyde the yle of Mustorak and ner the reuere of Pesane, is a wondyr oftyn shewid, for ther is a valey betwyn too hillis of Doras that count[i]nuyth iii. mylyn of lengthe. And some men callen it the Valey of Ench[a]untement, and some the Deuyllis Valey, and some the Vale Perilous. In this Vale Perilous are oftyn herd tempestis and voysis sorweful bothe be day and be nyght. [f. 37ra] And there is herd the vois of trompis, the sound of tympanys and of nakoreris, as it were at a feste of gret lordis. The vale is ful of deuyllis and euere hath ben. Men seyn that ther is on of the entreis of helle or to helle.[40]

Bereits um 1270 wurden aber im ‚Jüngeren Titurel' die „Orientalen" auch als idealisiertes Gegenbild zu den von Sündhaftigkeit und Niedergang erfassten Europäern dargestellt.[41]

Georg von Ungarn entwirft in seinem zuerst 1481 publizierten *Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum* ein komplexes Türkenbild, in dem die Schlichtheit und Sittenreinheit der Muslime als Vorbild für die durch Habgier, Bosheit, Ungehorsam, Prunksucht, Eitelkeit und Verschwendung (Kap. III) verworfene Christenheit dienen sollen. Er schafft ein ganzes Panorama von Topoi zur Vorbildlichkeit der Türken, die in der europäischen Literatur erst in späteren Jahrhunderten ihre volle Wirksamkeit entfalteten, so die Sittsamkeit und vor allem die vorbildliche Unterwerfung der türkischen Frauen unter die Männer, sowie die vorbildliche osmanische Heeresdisziplin, darunter natürlich auch die Heeresmusik.[42]

Im Rahmen den zahlreichen osmanischen Eroberungen des 15. Jahrhunderts mussten die europäischen Kräfte die Bedeutung der gegnerischen Staatsmusik bitter erfahren. Während frühere Schilderungen nur das „teuflische Lärmen" oder die ungewohnten großen Perkussionsinstrumente erwähnten, bemühte man sich seit der zweiten Jahrhunderthälfte um präzisere Beschreibungen. Giovanni Maria Angiolello [1468–88] gibt folgende Informationen zur Struk-

[40] „[f. 68ra] Iuxta predictam insulam de Mulstorak ad sinistram propefluuium de Phisoun quoddam mirabile cernitur. Est ibi vallis vna inter montes durans spacio quatuor miliariorum. A quibusdam dicitur Vallis Incantata, ab aliis dicitur Vallis Diabolica, a nonnullis Vallis Periculosa. In ista valle sepius audiuntur tempestates ac voces murmurose cum variis tumultibus terribilis tam noctis quam diebus. Auditur ibi clangor tubarum, sonitus tympanorum et nacariorum, sicut fieri solebant in festis magnatum. Vallis hec plena est demonibus et semper fuit. Dicitur quod ibi est vnus introitus inferni." Michael C. Seymour (Hg.), *The Bodley Version of Mandevilles Travels. From Bodleian Ms. E Musæo 116 with parallel extracts from the Latin text of British Museum Ms. Royal 13 E.ix*, Oxford University Press 1963, 102–105. Mit weit über 250 handschriftlichen Fassungen und 26 Editionen in sechs Sprachen von 1470–1500, sowie zahlreichen Neuauflagen bis weit in das 18. Jh., war diese Beschreibung eines der langlebigsten und beliebtesten Reisebücher.

[41] Kurt Nyholm, „Der Orient als moralisches Vorbild im ‚Jüngeren Titurel'", in: Eijiro Iwasaki (Hg.), *Begegnung mit dem ‚Fremden'. Grenzen – Traditionen – Vergleiche, Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990*, 11 Bde., München 1991, Bd. 7, 275–284.

[42] Georgius de Hungaria: *Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum*, hg., übers. und komm. von Reinhard Klockow, Köln/Weimar/Wien 1993.

tur und den Funktionen der Staats- und Militärmusik (Tabl ü' alem-i khassa: „Trommel und Standarte des Palastes", bzw. Tabl-i Al-i Osman: „Trommel des Hauses Osman") der osmanischen Sultane,[43] die er in seiner *Historia Turchesca* weiter präzisiert:

> Da ist noch eine andere Truppe, die dazu bestimmt ist, wenn der Sultan ausreitet, zu einem anderen Ort, oder ins Feld, mit lauter Stimme einige Lobesworte auf den Sultan auszurufen; dann beginnt man die Instrumente zu spielen, wie Trompeten, Schalmeien, Trommeln und andere Instrumente, die man in diesem Land gebraucht; und wenn der Sultan losgeritten ist, begeben sich diese vor die Truppen; sie sind beauftragt, mit dem Sultan zu reiten; und wenn man Felder überquert, bleiben sie bei Fuß und lassen wissen, dass niemand das Feld zerstört, und wenn das jemand tut, dann bestraft ihn der Sultan hart. Dann gibt es noch zwei andere Truppen, die Irmalem (Imralem Agà: Standartenträger des Sultans) genannt werden, und ihr Anführer befiehlt über diese und jene, welche die Standarten hinter dem Sultan tragen, wenn er ausreitet. Auch führt er jene an, welche die Trommeln, Pauken (Gnaccare), Trompeten und andere Instrumente, die man spielt, wenn der Sultan ausreitet, klingen lassen; und es sind hundert Personen, die diese Instrumente spielen, und für jeden Sieg, den der Sultan hat, bekommen sie ein Meer von Geschenken und Gaben.[44]

[43] „Vi è un altra squadra che sono deputati quando il Gran Turco monta a cavallo per andar fuora della terra, over in altro luogo, over in campo, sono obligati di dire ad alta voce alcune parole in laude del Gran Turco, et poi si comincia a sonar gli istrumenti, come trombe, trombette, tamburi, et altri istrumenti, li quali si usa in quel paese, et dopo che il Gran Turco è inviato a cavallo questi si mettono inanti le squadre, le quali sono deputate a cavalcare appresso il Gran Turco, et quando si passa appresso gli seminati i questi stanno alli passi, et fano sapere che niuno non guasti il seminato, et se alcuno facesse danno il Gran Turco lo castigera severamente. [...]. Dapoi sono due altre squadre, le quali sono intitolate Irmalem, et il capo di questa ha giuridizione di questi e sopra quelli li quali portano li stendardi dietro al Gran Turco, quando il cavalcha. Ancora questo è sopra quelli che sonano li Tamburi, et Gnaccare, et Trombe et altri istrumenti che si usano sonare quando il Gran Turco cavalcha, et sono persone sento, le quali sonano questi istrumenti, et per ogni vittoria, che ha il Gran Turco, questi hano un mar di presenti et doni." Giovanni Maria Angiolello, *Viaggio da Vicenza a Negroponte* [...], hg. von Andrea Capparozzo, Vicenza 1881, 38–40.

[44] Dort heißt es: „Ancora sono tenuti questi *gianussi*, quando il signor cavalca in campo, [55b] ogni fiata quando monta a cavallo, a dir con voce alta alquante parole in laude del signore. Poi avviandosi, si cominciano a sonar l'istromenti, e *gianussi* si metteno avanti le squadre, le quali sono deputate alla persona del signore, e le vanno ordinando equalmente, e quando il signor passa appresso li seminati, stanno alli passi e non lasciano far danno al suo dominio.. D'*imiralen'* sonatori. Doppo, v'è una squadra intitolata imiralen. Ed il capitano di questa è sopra [56b] coloro che portano i stendardi quando il signor cavalca, è ancora sopra coloro che sonano l'istrumenti quando il Gran Turco cavalca, li quali istromenti sono varii, come tamburri, naccari, chios, trombe, trombette ed altri istromenti ch'usano quando il Gran Turco cavalca. Tutti gl'altri hanno chi aspri dieci, chi più fin ad aspri quindici ed alcune regaglie a' tempi di vittorie ed allegrezze." Giovanni Maria Angiolello: Historia Turchesca, Paris, Bibliothèque Nationale, Mss. fds. ital. n. 1238, zit. nach: Jeaninne Guérin Dalle Mese: *Il Sultano e il Profeta*, Mailand 1985 (= Oltramare 3) 128–133.

Giovan Antonio Menavino[45] schätzt zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Größe der Mehterhane des Sultans auf insgesamt 150 Musiker:

> Von den Bläsern und Musikern: Die Bläser und anderen Musiker des Sultans sind einhundertfünfzig, mit einem Lohn von acht Aspern[46] für jeden Tag: Dreißig von ihnen sind für Konstantinopel abgestellt, fünfzehn auf einem Turm am Serail und fünfzehn in einem anderen Teil der Stadt: diese spielen Trompeten (Trombette), Schalmeien (Pifferi) und Trommeln einmal um zwei Uhr nachts; dann kann man sich nicht mehr in der Stadt bewegen: wenn jemand vom Subasci [Polizeichef] angetroffen würde, würde er ins Gefängnis gesteckt werden. Sie spielen auch am Morgen, eine Stunde vor Tagesanbruch. Ein Teil von ihnen ist in Pera [dem europäischen Viertel] stationiert, die anderen ziehen mit dem Sultan ins Feld, und sie haben so riesige Trommeln, dass ein Kamel nicht mehr als eine tragen kann [die Kamelpauken: Kös]. Diese werden von jeweils zwei Männern gespielt, mit zwei Schlegeln: und wenn man sie hört, scheint es, dass die ganze Welt bei jedem Schlag beben würde.[47]

Der Venezianer Pietro Zen erwähnt in seinem Gesandtschaftsbericht 1523 insgesamt vierhundert Musiker, die neben der Musik auf Heerzügen auch für den Transport und Aufbau der Zelte zuständig sind und monatlich 4–6 Dukaten Gehalt erhalten.[48] Benedetto Ramberti, der etwa dreißig Jahre nach Menavino das Osmanische Reich bereiste, schildert die Militärmusiker nicht in Verbindung mit dem Janitscharenkorps, sondern als unter dem königlichen

[45] Menavino, ca. 1492 in Voltri bei Genua geboren, wurde zusammen mit seinem Vater im Alter von zwölf Jahren 1504 auf einer Handelsreise nach Venedig von Korsaren gefangengenommen und als Sklave an den Hof des Sultans Bayazıd II. verkauft. Menavino beherrschte das Arabische und Osmanische perfekt und war ein Kenner des Islam. Er veröffentlichte nach seiner Flucht 1511 drei der ausführlichsten Berichte über das Osmanische Reich. Menavino trat später in den Dienst des französischen Königs.

[46] Aqçe, deutsch „Weißling", eine kleine Silbermünze, gängige osmanische Währungseinheit.

[47] De Trombetti, & Sonatori: I Trombetti, & altri sonatori del gran Turco, sono cento cinquanta con provisione d'otto aspri il giorno: Trenta di loro sono diputati per Costantinopoli, cio è, quindici sopra una torre appresso al Serraglio, & quindici in uno altro capo della citta: i quali suonano Trombette, Pifferri, Tamburri una volta alle due hore di notte: & sonato, non si puo piu andare per la citta: che se alcuno fosse trovato dal SUBASCI, sarebbe messo in prigione. Suonano anchora la mattina un'hora avantigiorno. Un'altra parte di loro sta in Pera, & gli altri vanno in compagnia del gran Turco in campo, & hanno tamburri si großi, che un camelo non ne poterebbe portare piu d'uno: i quali suonano due huomini per ciascuno, con due mazze: & à sentirli pare, che tremi tutta la terra per ogni intorno." Giovan Antonio Menavino, *I costumi, e la vita dei Turchi* [...], Florenz 1551, 120.

[48] „Poi è il capigi bascì, che ha sotto de si capigi 400. Sono i bastonieri, e quelli che atendeno a le porte dil Signor; et sono [S. 130] guardiani questi de li pavioni et tende dil Signor, et stanno in campo sempre atorno, e li fanno la guarda con sue arme. Tutti sonano diversi instrumenti; sono homeni fidati et pagati da 4 fin 6 ducati al mexe per uno; [...] et 300 maistri di pavioni *padiglioni*; e questi hanno *etiam* il caricho di sonar li instrumenti di guerra." Pietro Zen, „Itinerario [1523] di Ser Piero Zen, stato orator al Serenissimo signor Turco, fatto per lo Marin Sanuto in Sumario", in: Rinaldo Fulin (Hg.), *Diari e Diaristi veneziani* [...], Venedig 1881, 129–130.

Privileg des Sultans betiehungsweise seines Agas stehend.[49] Der Mehter-Pascha führt demnach zweihundert teils berittene Bläser und Trommler an. In der Hierarchie über ihm steht der dem Sultan untergeordnete Standartenträger als Befehlshaber über die gesamte Militär- und Staatsmusik. Abhängig von ihrem Rang unterhielten, wie bereits Teodoro Spandugino erwähnt, außer dem Sultan auch verschiedene Hofbeamte und Würdenträger ihre eigenen Ensembles, die sie in Konstantinopel zu den Sitzungen des Divans (Hoher Rat) im Serail begleiteten.[50] Die Besetzung und Besetzungsgröße der Mehterhane scheint, wohl abhängig von ihrer jeweiligen Funktion, über die Jahrhunderte stark variiert zu haben.[51] Europäische Beschreibungen in dem uns hier betreffenden Zeitraum geben noch keine präzise Angabe zur Größe der einzelnen Instrumentengruppen; ebenso fehlen die osmanischen Instrumentennamen, die fast durchgängig durch europäische Analogien ersetzt sind:

bei:	naqqara/kös (Pauken/ Gr. Pauken)	dawul (Gr. Trommel)	buru (Trompete)	zurna (Schalmei)
Angiolello 1468–88	chios gnaccare	tamburri tamburri	trombe trombe	trombette
Menavino 1504–11	tamburri / tamburri grossi	tamburri	trombette	pifferri

Auch die wenigen Abbildungen aus Reiseberichten in dieser Zeitspanne, die Instrumente zeigen, übertragen diese in das europäische Idiom. Das bekannteste Beispiel dafür sind die Illustrationen Erhard Reuwichs für das Pilgerbuch

[49] „Uno Mehterbassi capo de trombettieri, & de tamburri, ha aspri trenta al di, Protogero scrivano con aspri dodici, & sotto à se ducento Mehter, parte à piedi, & parte à cavallo con tre fino cinque aspri al giorno." Benedetto Ramberti, *Libri Tre delle Cose de' Turchi*, Venedig 1539, f. 20v/ciii.

[50] „Und so der selbig sansako ist in den genaden des des keysers/dyse/Sanzacki seindt hauptlewt in türckisch/dann der Türcken panier heyst und nent er Sanzar/die selbigen müssen füren so sy zu velt ziehen ein groß panier/wölches mit grossen eren getragen wirt/mit pfeiffen baucken und sackpfeiffen/unnd von andern instrumenten die man bey in gebraucht." Teodoro Spandugino, *Der Türcken heymligkeyt. Ein New nutzlich büchlein von der Türcken ursprung/pollicey/hofsytten und gebreuchen* [...], Bamberg 1523, fol. Gi^{v}.

[51] Dagegen wird in der heutigen Literatur meist eine Besetzung mit 54 Musikern (sechs Instrumentengruppen mit jeweils neun Musikern) als Standardgröße angegeben. Vgl. z.B. Rolf Martin Jäger und Ursula Reinhard: „Türkei", in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 9, Sp. 1049–1075, Sp. 1058. Diese Besetzungsgröße wurde, den Schilderungen nach zu urteilen, aber wohl erst im 18. Jahrhundert zur Norm, denn nicht früher als in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnen die Beschreibungen europäischer Beobachter den in diesem Zeitraum eingeführten Standardgrößen der Mehter-Bestzung zu ähneln: die Dokuz Katlı Mehterhane mit neun Musikern für jedes Instrument und die Yedi katlı Mehterhane mit siebenfacher Besetzung.

Bernhard von Breydenbachs.[52] Die Publikation mit Reuwichs Holzschnitten fand durch zahlreiche Editionen und Übersetzungen eine weite Verbreitung.[53] Der Holzschnitt einer berittenen Mehterhane, in der Illustration mit „genetzer turci" („türkische Janitscharen") bezeichnet, enthält einige Charakteristika, die für entsprechende Illustrationen aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert typisch sind. Die Musiker sind in einer realitätsnahen Aufführungssituation abgebildet; während jedoch auf die Authentizität der Kostüme offensichtlich großer Wert gelegt wurde, erinnern zum Beispiel die Pauken der berittenen Musiker in ihrer Form und in der Spieltechnik eher an europäische Feldtrommeln. Die kleinformatigen Personendarstellungen Reuwichs folgen grundsätzlich einem einheitlichen Modell. Die Figurengruppen beziehungsweise Figuren stehen auf einem klar begrenzten Bodenstück, Hintergründe sind ausgespart.[54]

Abb. 1: „genetzer turci", aus: Bernhard Breydenbach: *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486.

[52] Bernhard Breydenbach: *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486. (Im gleichen Jahr erschien in Mainz auch die deutschsprachige Ausgabe). Der Utrechter Künstler Reuwich begleitete 1483 den Mainzer Kanonikus auf seiner Reise in das Heilige Land, mit dem Auftrag, Illustrationen für dessen Pilgerbuch anzufertigen.

[53] Vgl. näher das Nachwort in: Bernhard von Breydenbach, *Die Reise ins Heilige Land. Peregrinatio in terram sanctam.Ein Reisebericht aus dem Jahre 1483. Deutsche Ausgabe vom 21. Juni 1486*, herausgegeben mit Faksimile, Übertragung und Nachwort von Elisabeth Geck, Wiesbaden 1961.

[54] Daniel Defert, „Les collections iconographiques du XVIe siècle", in: Jean Céard und Jean-Claude Margolin (Hg.), *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours. 30 Juin – 13 Juillet 1983*, Paris 1987, 531–543, S. 535–6, geht auf die Abbildungen mit Figuren ohne Hintergrund in den Handschriften und Publikationen des 16. Jahrhunderts eingehend ein. Er betrachtet dieses Phänomen als ein Verschwinden des *locus naturalis* oder *artificialis*; Bild des noch „leeren Raumes" im Zeitalter der Entdeckungen, im Gegensatz zum „vollen Raum" der traditionellen Mnemotechnik in der bildenden Kunst seit Giotto.

Der Holzschnitt mit den „genetzer turci“ erscheint direkt hinter einer Beschreibung der militärischen Leistungen der Osmanen und steht damit in direktem räumlichen Bezug zu diesem Text:

> Yn sollicher maß rythen die Turcken zuo frydsammer zytt wan sie ettwas triumph oder sust freud vnd lust wollen gebruchen vnd haben aber zuo kriegs zytten bruchen sie gar by sollich gewandt doch ettlich ander gewere.

Bemerkenswert sind die Veränderungen im Detail, die in den verschiedenen Editionen von Breydenbachs Werk an den Illustrationen vorgenommen wurden. So hat die abgebildete türkische Schalmei (Zurna) in der Mainzer Ausgabe von 1486 noch die für sie typische gedrungene Form, in der französischen Edition (Lyon 1488)[55] ähnelt sie bereits einer europäischen Schalmei.

Abb. 2: „genetzer turci“, aus: Bernhard Breydenbach: *Peregrinatio in terram sanctam*, Lyon 1488.

Die Holzschnitte Reuwichs dienten vielen bildenden Künstlern als Vorlage:[56] Vittore Carpaccio entnahm die Fauna, mit der er seinen berühmten Gemälde-Zyklus (ca. 1502–1507) für die *Scuola degli Schiavoni* in Venedig belebte, einer Tafel aus Breydenbachs Publikation; die dort abgebildete Bläserbesetzung

[55] Nicolas le Huen (Hg.), *Des sainctes peregrinations de Iherusalem et des anvirons et des lieux prochains* [...], Lyon 1488.

[56] Vgl. z. B: Hellmut Lehmann-Haupt, „Die Holzschnitte der Breydenbachschen Pilgerfahrt als Vorbilder gezeichneter Handschriftenillustration“, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1929, 152–163.

mit Trommel ist allerdings vermutlich dalmatinischen Ursprungs und beruht wohl auf Carpaccios eigener Anschauung.[57]

Schilderungen des Einsatzes der Mehterhane in der Schlacht erscheinen bereits wesentlich früher als Beschreibungen ihrer Besetzung und Größe. Johannes Schiltberger nahm 1397 auf osmanischer Seite an der Schlacht zwischen den Heeren von Bayazıd I. und Karaman bei Konya und zahlreichen anderen Schlachten teil und berichtet immer wieder über die unterschiedlichen militärischen Funktionen der Bläser und Trommler.[58] Laonicus Chalcocondyles war Augenzeuge der osmanischen Eroberung Konstantinopels 1453, bei der die Mehter-Besetzung wieder eine entscheidende strategische Rolle hatte.[59] Giovanni Maria Angiolello [1468–1488] erlebte 1470 den nächtlichen Angriff von Mehmet II. auf Negroponte (Euböa), der wieder von einer Mehterhane „musikalisch untermalt" wurde.[60]

Ausblick

Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts treten die „Sitten und Bräuche" („vita et mores") immer mehr in den Vordergrund der Darstellungen, und den entsprechenden Beschreibungen werden nun fast immer eigene Abschnitte gewidmet. Im 16. Jahrhundert werden sich immer ausführlichere und detailliertere musikalische Informationen[61] in diesen Abschnitten finden. Um 1500 erscheinen die ersten Beschreibungen türkischen Alltagslebens, meist Schilderungen von Festzügen zur Beschneidung oder Hochzeit, begleitet von einer der Mehterhane ähnelnden Besetzung. Diese Texte blieben in meinem kurzen Überblick unberücksichtigt, da sie erst seit der zweiten Jahrhunderthälfte Bedeutung

[57] Carpaccios Vorzeichnungen zu diesem Gemälde belegen, dass er ursprünglich die Absicht hatte, eine europäische *alta cappella* abzubilden. Erst bei der endgültigen Ausführung der Tafel entschloss er sich dazu, das exotische Kolorit durch die Einführung „orientalischer" Bläser zu stärken.

[58] Vgl. z.B.: Valentin Langmantel (Hg.), *Hans Schiltberger's Reisebuch nach der Nürnberger Handschrift herausgegeben* [...], Stuttgart/Tübingen 1884 (= Bibl. d. lit. Vereins 172).

[59] „Cum autem visum esset mane urbem aggredi, tubas, cymbala, & cornua canere iubet, & peregrinos in murum ductabat." Laonicos Chalcocondyles, *De Origine et rebus gestis Turcorum Libri Decem* [...], Basel [1556], 1–180, 132. „[...] dés l'aube du iour ayant par tout son camp fait sonner les atabales, trompettes & cornets, donna le signal du combat; [...]" Laonicos Chalcocondyles: *L'histoire de la décadence de l'empire grec, et establissement de celuy des Turcs* [...], Paris 1577, 520.

[60] „Alli 29 Giugno a il Giovedì di notte circa due ore avanti giorno si cominciò un gran rumor di tamburri, et gnacare, et molti altri istrumenti, i quali si usano in Pagania, et con gran strepiti di voce tutti gridando, assaltarono la Terra da più bande [...]" Giovanni Maria Angiolello, *Viaggio da Vicenza a Negroponte* [...], hg. von Andrea Capparozzo, Vicenza 1881, 3.

[61] In der 2. Jahrhunderthälfte erscheinen auch Notationsversuche bzw. inhaltliche Auseinandersetzungen mit osmanischer Musik. Heinrich Isaacs textloses vierstimmiges „Alla höy", in dem er eine Rezitationsformel aus dem Ritual der Derwische verarbeitet, ist in dieser Hinsicht ein Unikum. Vgl. dazu näher: Martin Staehelin und Eckhard Neubauer, „Türkische Derwischmusik bei Heinrich Isaac", in: Frank Heidlberger (Hg.), *Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte*, Bärenreiter 1991 (= Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag) 27–40.

gewannen, genauso wie die eingehenden Schilderungen muslimischer Religiosität: Neben den Gebetsrufern wurde hier immer wieder vor allem das für europäische Augen exotisch anmutende Ritual der sich zu Instrumentalmusik drehenden Derwische der Mevlevi-Bruderschaft beschrieben. In den Schilderungen der „Sitten und Bräuche" finden wir auch die ersten knappen Erwähnungen anderer nahöstlicher Instrumente. Doch erst Pierre Belon wird um die Mitte des 16. Jahrhunderts detaillierte Beschreibungen ihres Baus und ihrer Spielweisen geben, Instrumente für seinen eigenen Gebrauch umbauen und Lautenisten empfehlen, bessere, da mit farbigen Chemikalien präparierte, aber auch billigere Saiten in Konstantinopel zu erstehen.[62]

[62] Pierre Belon, *Les observations de plusieurs singularitez et choses memorables, trouvées en Grece, Asie, Iudée, Egypte, Arabie, & autres pays estranges [...]*, Paris 1553.

ABSTRACTS

Keith Polk

Instrumental music c. 1500: players, makers, and musical contexts

This paper considers the underlying impulses to change in musical instruments. On the one hand these were closely tied to changes in musical style. Among the more important of these were new approaches to musical texture, including a move to consistent imitation and a desire for a deeper bass. Taste also changed in relation to musical contexts; instruments began, for example, to perform consistently with voices in sacred music. Still, certain traditional features were retained. All professional players, for example, had to be able to improvise over a cantus firmus. The tensions between change and tradition will be explored, highlighting particularly how new developments played out in the creative relationships between performers and makers of musical instruments.

Instrumentalmusik um 1500: Musiker, Instrumentenbauer und musikalischer Kontext

Dieser Beitrag beleuchtet die der Veränderung der Musikinstrumente zugrunde liegenden Impulse. Diese sind zum einen eng mit dem musikalischen Stilwandel verknüpft. Zu den wichtigsten Veränderungen gehört ein neuer Umgang mit der musikalischen Gestaltung, die eine Entwicklung hin zur Durchimitation und dem Streben nach einem tieferen Bass beinhalten. Ferner veränderte sich gemäß dem musikalischen Kontext auch der Geschmack; beispielsweise begann man in der geistlichen Musik, die Gesangsstimmen durchgehend mit Instrumenten zu verdoppeln. Trotzdem behielt man einige traditionelle Eigenheiten bei. So mussten alle professionellen Spieler in der Lage sein, über einen Cantus firmus zu improvisieren. Schließlich werden die Spannungen zwischen Kontinuität und Wandel untersucht, indem besonders hervorgehoben wird, wie sich neue Entwicklungen in wechselwirksamen Beziehung zwischen Musikern und Instrumentenbauern anbahnten.

Rodolfo Baroncini

Die frühe Violine – Form und Bauprinzipien. Zwei ikonographische Quellen aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts

Das Heranziehen von Bildern zur Erforschung der Physiognomie der Violine in den ersten Phasen ihrer Entwicklung ist eine Methode, die vor einigen Jahrzehnten von einigen hochrangigen Forschern wie Emanuel Winternitz und David Boyden sinnvoll und gewinnbringend eingeführt wurde. Im Schaffen des Malers Gaudenzio Ferrari identifizierte Winternitz einige der wesentlichen

Eigenschaften der Geige. Neue ikonographische Funde aus derselben Zeit lassen jedoch auf die Präsenz viel fortschrittlicherer Modelle schließen. Insbesondere zwei Intarsien aus der Kirche San Giovanni Evangelista in Parma bzw. aus der Abtei von Finalpia (Savona) zeigen, dass die Violine ihre charakteristische Form bereits um 1530 angenommen hatte.

The early violin – morphology and constructional characteristics. Two iconographical sources of the first half of the 16th century

Using secondary visual sources to explore the physiognomy of the violin in the initial phase of its development is a method, which – although not without risks – was usefully and intelligently initiated a few decades ago by first-class researchers such as Emanuel Winternitz and David Boyden. In the œuvre of Gaudenzio Ferrari Winternitz identified some bowed instruments with the fundamental characteristics of the violin. New iconographical evidence dating from the same time reveals the presence of models that are much further evolved than those pointed out back then by Winternitz. Two intarsias in particular, one situated in the church of St. John the Evangelist in Parma and the other in the Abbey of Finalpia (Savona), demonstrate that the violin had already reached its characteristic form by around 1530.

PETER HOLMAN

What did Violin consorts play in the early sixteenth century?

Research into the early history of the violin has traditionally focussed on the shape if its body, as shown in early sixteenth-century pictures and the few surviving sixteenth-century instruments. In this paper I argue that we can learn more about the violin's early history by asking rather different questions. Why was it invented? Who played it? And, most important perhaps, what music did it play? I argue that the violin consort was created in northern Italy in the first decade of the sixteenth century to provide an alternative to wind instruments for courtly dancing, and that its creation coincided with the development in the early sixteenth century of a new type of composed dance music with the tune in the soprano part. It superceded the old type of improvised dance music associated with the *Alta capella* wind ensemble.

Was haben Geigen-Konsorts im frühen 16. Jahrhundert gespielt?

Die Erforschung der Frühgeschichte der Violine hat sich traditionsgemäß auf die Form des Korpus konzentriert, wie sie durch Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts und durch die wenigen erhaltenen Instrumente überliefert ist. In diesem Beitrag vertrete ich die Auffassung, dass wir über die Frühgeschichte der Violine mehr lernen können, wenn wir ganz andere Fragen stellen, wie z. B.: Warum wurde sie erfunden? Wer spielte sie? Und, vielleicht

am wichtigsten, welche Musik wurde auf ihr gespielt? Ich vertrete den Standpunkt, dass das Geigen-Konsort in Norditalien in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ins Leben gerufen wurde, um eine Alternative zu den Blasinstrumenten für den Hoftanz zu liefern und dass seine Schaffung mit der Entwicklung eines neuen Typs von komponierter Tanzmusik aus dem frühen 16. Jahrhundert einher ging, bei dem die Melodie im Sopran liegt. Dieser löste den alten, mit der *Alta capella* verbundenen Typus improvisierter Tanzmusik ab.

Thomas Drescher

Protoformen der Violine zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien. Zum Versuch einer Rekonstruktion

Die früheste Geschichte der Violine kurz nach 1500 gewinnt durch neue ikonographische Funde und Neu-Interpretationen bereits bekannter Darstellungen zunehmend an Kontur. Gemeinsamkeiten im Äußeren der abgebildeten Instrumente verweisen auf Bautraditionen, die sich wesentlich von den jüngeren italienischen Modellen unterscheiden, die aus Brescia und Cremona überliefert sind. Die Verwandtschaft mit der Lira da braccio führt zur Hypothese, dass die frühe Violine zunächst die musikalische Funktion des Rebec weiterführt als eine Art Lira für ein gemischtes Ensemble. Die experimentierfreudige Hofkultur der d'Este in Ferrara spielte möglicherweise auch hier eine wichtige Rolle in der Entwicklung. Die Schola Cantorum Basiliensis hat zusammen mit dem Instrumentenbauer Richard Earle 2002 eine solche „Proto-Violine" rekonstruiert, aus der erste Erfahrungen zur Handhabung und zum Klang gewonnen werden können.

Proto-forms of the violin at the beginning of the sixteenth century: an attempt at a reconstruction

The earliest history of the violin shortly after 1500 is increasingly coming into sharper focus through new iconographical finds and the re-interpretation of already known representations. Correspondences in the external appearance of depicted instruments point to traditions of instrument making that differ fundamentally from those of later Italian models from Brescia and Cremona that have come down to us. The similarity to the lira da braccio leads to the hypothesis that the early violin initially carried on the rebec's musical function as a kind of lira for a mixed ensemble. The culture at the d'Este court in Ferrara, which was very receptive to experimentation, possibly played an important role in the development. In 2002, the Schola Cantorum Basisliensis, together with the instrument maker Richard Earle, reconstructed such a „proto-violin" from which first impressions of its use and sound could be gained.

WOLFGANG WENKE

Die Rekonstruktion eines Unikats: Die frühe Tenor/Bass-Viola da Gamba vom Isenheimer Altar

Eines der bekanntesten Kunstwerke im Museum Unterlinden in Colmar ist der Isenheimer Altar. Die Bildtafeln für diesen spätgotischen Flügel-Hochaltar schuf 1512 bis 1515 Mathias Grünewald (1475–1528); sie beinhalten auch die Darstellung von Engeln mit merkwürdig geformten, sonst nirgendwo überlieferten Streichinstrumenten. Im Vordergrund einer Weihnachts-Darstellung sitzt ein Bass-Viola da gamba spielender Engel, dessen Instrument sehr grafisch gemalt – fast wie gezeichnet – und mit allen Feinheiten versehen ist. Es weist einige ungewöhnliche, aber von anderen Instrumenten bekannte Details auf, und die verwendeten Materialien sind ziemlich eindeutig zu erkennen. Für den Restaurator und instrumentenkundlich Interessierten war die Rekonstruktion dieses Instruments – die ja der Schaffung eines bislang nicht überlieferten, gleichwohl realen Objektes mit mehrheitlich unbekannten technischen Details gleichkam – eine sehr reizvolle Aufgabe und große Herausforderung. So konnte ein Nachbau entstehen, der dem Instrument auf dem Gemälde optisch sehr nahe kommt.

The reconstruction of a unique specimen: the early tenor / bass viola da gamba of the Isenheim Altarpiece

One of the most famous works of art in the Unterlinden Museum in Colmar is the Isenheim Altarpiece. Mathias Grünewald (1475–1528) created the panel paintings for this late-Gothic, polyptych high altar between 1512 and 1515; among other things, it offers depictions of angels with curiously formed string instruments that are nowhere else to be found. In the foreground of a Christmas representation sits an angel, playing viola da gamba, whose instrument is painted very realistically – almost as if drawn, and furnished with all refinements. It displays several unusual details that are known however from other instruments, and the materials employed are quite easily identified. For the restorer, and someone interested in organology, the reconstruction of this instrument – which indeed amounted to the creation of a hitherto non-extant, yet real object with for the most part unknown technical details – was a very interesting task and a great challenge. It was thus possible to create a replica that comes very close in appearance to the instrument on the painting.

Pier Paolo Donati

Neue Beobachtungen zur Charakteristik der italienischen Tasteninstrumente um 1500. Zwei ikonographische Dokumente aus der Zeit zwischen 1490 und 1510.

In der Geschichte des Cembalos bleiben einige Aspekte der Entwicklung der Tastaturumfänge in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ungeklärt. Dieser Umstand hängt mit dem Mangel an dokumentarischen Funden und ikonographischen Quellen zusammen. Im Gegensatz dazu steht jedoch seit geraumer Zeit eine reichhaltige Dokumentation über die Merkmale und Umfänge der Orgeltastaturen zur Verfügung. Der Artikel umreisst die Entwicklung der Tastaturen dieser Instrumente von etwa 1470 bis 1500, wobei auch Berührungspunkte zu denen der italienischen Clavichorde, Virginale und Cembali aufgedeckt werden. Es scheint sich zu bestätigen, dass am Vorabend des Auftretens der ersten Musikdrucke die Tastaturumfänge der Cembali und der Orgeln viele Gemeinsamkeiten aufwiesen. Tatsächlich kann ein großer Teil der gedruckten oder handschriftlich überlieferten Kompositionen aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jh. auf beiden Instrumentengattungen ausgeführt werden.

New observations on the characteristics of Italian keyboard instruments around 1500. Two iconographical documents from the period 1490–1510

In the history of the harpsichord, certain aspects of the evolution of the ranges of keyboards in the second half of the 15th century remain unknown. This fact is mainly due to the scarcity of documents and iconographical sources. In contrast, rich documentation on the characteristics of the ranges of the keyboards of organs has been available for some time. This paper traces the evolution of the keyboards of these instruments between c 1470–1500, revealing points of contact with those of Italian clavichords, virginals and harpsichords. It seems possible to state that around 1500, on the eve of the appearance of the first printed music, the ranges of the keyboards of harpsichords and organs had much in common. In fact, a substantial number of the compositions (printed or handwritten) of the first decades of the 16th century could be executed on both types of instruments.

Franz Körndle

Usus organorum & horum sonus. Anmerkungen zum Gebrauch der Kirchenorgel um 1500

Während des 15. Jahrhunderts hat sich die große Orgel rasch in ganz Europa verbreitet. In annähernd jeder größeren Stifts- oder Klosterkirche konnte man bereits um 1500 ein oder oft sogar zwei Instrumente antreffen. Die unlängst restaurierte Orgel in Ostönnen bei Soest von etwa 1430 lässt anhand von Spuren eine Umgestaltung um 1500 erkennen, so dass wir gute Informationen

zur Technik und handwerklichen Qualität des Instrumentenbaus erhalten. Über die Verwendung der Orgeln im Gottesdienst geben kirchliche Dokumente Auskunft. Es zeigt sich, dass neben der traditionellen Alternatim-Praxis liturgischer Musik häufig weltliche Musik – vielfach vor allem bei Prozessionen – gespielt wurde.

Usus organorum & horum sonus. Remarks on the use of the organ in churches around 1500

During the 15th century, the large organ spread quickly throughout Europe. In almost every larger collegiate or monastery church one could find one or often even two instruments as early as around 1500. The recently restored organ in Ostönnen (Soest) from around 1430 shows evidence of an alteration around 1500, so we receive good information about the technique and quality of craftsmanship of instrument-making. Ecclesiastical documents give information about the use of the organ in services. It becomes clear that in addition to the traditional *Alternatim* practice of liturgical music, secular music was played frequently – primarily for processions.

ADAM K. GILBERT

The improvising *Alta capella* ca 1500. Paradigms and procedures

This paper examines the improvisational practices of the *Alta capella* ensemble in the crucial years around 1500. Although it is impossible to duplicate historical improvisations, it is nonetheless possible to recreate the practice of idiomatic improvisation based on the surviving repertory of motivic and rhythmic patterns. Understanding the close relationship between the instruments of the ensemble and composed polyphony throughout the century, and the interdependence between consonance and contrapuntal motive, offers insights for modern recreations of contrapuntal improvisation in two, three and four voices. Four-voice counterpoint was often built on a three-voice structure, with an Altus voice subservient to the existing counterpoint. Players followed their individual voice functions, probably also thinking in terms of paires of voices. With the advent of pervasive imitation, the same four-voice contrapuntal functions were subsumed into ground bass progressions.

Die improvisierende *Alta capella* um 1500: Muster und Vorgehensweisen

Dieser Beitrag untersucht die Improvisationspraxis des *Alta capella*-Ensembles in den entscheidenden Jahren um 1500. Obgleich es unmöglich ist, historische Improvisation zu kopieren, kann man doch auf der Basis von rhythmischen und motivischen Mustern die praxisspezifische Improvisation wiederbeleben. Versteht man die enge Verbindung zwischen den Instrumenten und der komponierten Mehrstimmigkeit über das ganze Jahrhundert hinweg sowie die Unabhängigkeit zwischen Konsonanz und Kontrapunkt, dann ergeben sich daraus

Einsichten, die eine heutige Rekonstruktion zwei-, drei- und vierstimmiger kontrapunktischer Improvisation ermöglichen. Der vierstimmige Kontrapunkt basierte oft auf einer dreistimmigen Struktur mit dem Altus als Füllstimme. Die Spieler folgten den Funktionen ihrer jeweiligen Stimme, wobei sie wahrscheinlich das Konzept von Stimm-Paaren anwandten. Mit dem Aufkommen des durchimitierten Satzes wurden diese vierstimmigen kontrapunktischen Funktionen in Generalbass-Fortschreitungen gefasst.

Nancy Hadden

From Swiss flutes to consort: the flute in Germany ca 1500–1530

The transverse flute is absent from the instrumentarium during the 15th century, which was a time of tremendous growth of instrumental music and the development of consorts. From about 1475, the flute re-appears as a military instrument, in tandem with the field drum, fully integrated into the disciplined and highly trained Swiss infantry squadrons. At no time do we find the flute participating in any other musical ensembles, nor were different sizes of flutes developed for playing in consorts. What sort of instrument was the Swiss fife, what music did the musicians play and how did they play it? When and where did the flute develop as a consort? When the consort finally emerged, what music was played? These questions cannot be answered easily, but this paper will attempt to present material from archival evidence and other sources to develop a picture of flute playing in Germany during the murky period ca. 1500–1529.

Von der Schweizerpfeife zum Konsort: die Flöte im deutschsprachigen Raum zwischen etwa 1500 und 1530

Die Traversflöte gehört im 15. Jahrhundert nicht zum gängigen Instrumentarium. Von etwa 1475 an erscheint die Flöte als Militärinstrument in Verbindung mit der Feldtrommel wieder, wobei sie vollständig in die disziplinierten und gut ausgebildeten Schweizer Infanteriegeschwader eingebunden ist. Nie tritt die Flöte als Teil eines Ensembles in Erscheinung und es werden auch keine unterschiedlichen Größen von Flöten entwickelt, was eine Konsortbildung ermöglicht hätte. Von welcher Art war diese Schweizer Querpfeife, welche Musik spielte man darauf und wie? Wann und wo entwickelte sich die Flöte zum Konsortinstrument? Wann schliesslich kam das Konsort auf, welche Musik wurde gespielt? Diese Fragen sind nicht einfach zu beantworten, aber dieser Artikel ist ein Versuch, das archivarische und anderes Material zu nutzen, um eine Vorstellung vom Flötenspiel im deutschsprachigen Raum während des dunklen Zeitraums von etwa 1500 bis 1529 zu vermitteln.

TIMOTHY MCGEE

Florentine instrumentalists and their repertory ca 1500

It is clear that during the last half of the fifteenth century, in Florence as well as other Italian cities, instrumentalists were increasingly in demand for domestic music making. We know the names of many of the musicians, the instruments they performed, and the variety of occasions for which they performed. What is less understood is the way in which the instrumentalists participated in performances on these occasions and what music they played. A close look at archival documents, anecdotal accounts, iconography, and music manuscripts suggests which instruments and instrumentalists would likely have performed and what repertory would have been chosen.

Florentiner Instrumentalisten und ihr Repertoire um 1500

Es ist offensichtlich, dass während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz wie in anderen italienischen Städten die Nachfrage nach Instrumentalisten im Bereich des häuslichen Musizierens stetig anstieg. Wir kennen die Namen vieler Musiker sowie die Instrumente, die sie spielten und eine Vielzahl von Anlässen, bei denen sie auftraten. Was weniger bekannt ist, ist die Art, in der bei solchen Gelegenheiten die Instrumentalisten an Aufführungen teilnahmen und was für Musik sie spielten. Eine nähere Untersuchung von Archivdokumenten, anekdotischen Erzählungen, ikonographischen Quellen und Musikhandschriften führt zu Überlegungen, welche Instrumente und Instrumentalisten als wahrscheinlich anzunehmen sind und welches Repertoire gespielt wurde.

DAVID FALLOWS

Josquin and popular songs

As the tradition of the *formes fixes* began to evaporate in the years just before 1500 a new set of genres emerged. One of these made use of popular songs and surrounded them with polyphonic lines. The question of whether it was expected that the borrowed popular songs be sung or played on instruments raised its head once again as I prepared the edition of Josquin's four-voice secular music for the *New Josquin Edition* (Utrecht 2005). A remarkably high proportion of these works are settings of popular songs. While it may be impossible to make a watertight case that these were designed as purely instrumental works, there are considerations that make that seem possible.

Josquin und populäre Liedmelodien

Während sich die Tradition der *formes fixes* in den letzten Jahren vor 1500 aufzulösen begann, entstanden eine Reihe neuer Gattungen. Darunter war eine Liedform, die volkstümliche Melodien mit polyphonen Stimmen umspielte.

Die Frage, ob diese vorgegebenen Melodien gesungen oder instrumental ausgeführt wurden, stellte sich mir erneut, als ich die Herausgabe von Josquins vierstimmiger weltlicher Musik für die *New Josquin Edition* (Utrecht 2005) vorbereitete. Ein bemerkenswert hoher Anteil dieser Werke besteht aus Vertonungen populärer Melodien. Es mag zwar unmöglich sein, hieb- und stichfeste Beweise dafür zu liefern, dass diese als rein instrumentale Werke konzipiert worden sind, aber man kann Überlegungen anstellen, die eben dies als wahrscheinlich erscheinen lassen.

Vladimir Ivanoff

Europäische und nahöstliche Instrumente und Instrumentalpraxis um 1500 im Spiegel von Reiseberichten

Von der Eroberung Konstantinopels (1453) bis zur Belagerung Wiens (1529) war der unerhörte Siegeszug der Osmanen auch ein Spiegel für die Ohnmacht und innere Zerrissenheit Europas, woraus eine intensive und äußerst komplex verlaufende Selbstverständigung erwuchs. Die Suche nach einer europäisch-christlichen Identität setzte sich dabei vor allem mit der Erfahrung des Anderen, nun stärker denn je als fremd empfundenen, auseinander. Dabei war auch die oberflächlich „unschuldig" scheinende Auseinandersetzung mit Musikinstrumenten und Instrumentalpraxis im Osmanischen Reich komplexen Strategien unterworfen. Zum ersten Mal wurden in der europäischen Schilderung des Orients bewusst jene Eigenschaften betont, in denen sich der „Orient" vom „Okzident" unterschied und durch die jener unwiederbringlich als „andersartig" ausgegrenzt wurde.

European an Middle Eastern musical instruments and instrumental practice around 1500 as reflected in travel accounts and similar sources

From the conquest of Constantinople (1453) to the siege of Vienna (1529), the phenomenal triumphant progress of the Ottomans was also a reflection of Europe's powerlessness and inner turmoil promoting an intensive and extremely complex process of self-comprehension. The search for a European Christian identity concerned primarily the experiencing of the Other, now seen as a stranger more strongly than ever. Within this, the seemingly „untainted" debate about musical instruments and instrumental practice in the Ottoman Empire was subject to complex strategies of demarcation and inclusion. For the first time in the European portrayal of the Orient, those characteristics in which the „Orient" differentiated itself from the „Occident" were consciously stressed and thereby definitively excluded as „different".

Die Autorin und die Autoren

Rodolfo Baroncini schloss sein Studium an der Università La Sapienzia in Rom mit einer Arbeit über die Entwicklung des italienischen Repertoires für die Geige ab. Später dehnte er seine Forschungen auf die Frühgeschichte der Violine und ihre Aufführungspraxis im 16. und 17. Jahrhundert aus. Zu diesem Thema hat er Artikel u. a. in *Recercare, Studi Musicali, Rivista Italiana di Musicologia* und *Italian History and Culture* publiziert. Zur Zeit arbeitet er an einem Buch über Giovanni Gabrieli. 1994–2001 hat er an der Universität von Parma gelehrt, und gegenwärtig ist er Professor für Musikgeschichte am Conservatorio Statale di Musica Antonio Buzzolla di Adria

Pier Paolo Donati ist Kunsthistoriker, Organist und Instrumentenkundler. Er hat das „Gabinetto Restauro Organi" im Palazzo Pitti geleitet, unterrichtet seit1984 Musikikonographie an der Universität von Siena und seit 2004 Instrumentenkunde an der Universität von Florenz. Er konzertiert in Europa auf historischen Orgeln, hat Einspielungen mit Discoteca di Stato, BBC, WDR, Radio France, Raiuno und Raitre gemacht und Beiträge über Musikikonographie, Instrumentenkunde sowie über die Aufführungspraxis italienischer Cembalo- und Orgelmusik der Renaissance und des Barock publiziert. Er ist Herausgeber von *Informazione organistica*, Redakteur von *Paragone Arte* und Mitarbeiter bei den Zeitschriften *L'Organo, The Organ Yearbook* und *Acta Organologica*, ferner Mitglied der „Commissione Artistica della Fondazione Accademia di Musica Italiana per Organo di Pistoia" und Berater des „Istituto Centrale per il Restauro (Ministero dei Beni Culturali e Ambientali)" für historische Orgeln.

Thomas Drescher (geb. 1957 in München) studierte Germanistik und Musikwissenschaft in München und Basel. Schon während der Schulzeit und des Studiums war er als Ensemblesänger und vor allem als Streicher (Violine, Viola und verwandte Instrumente) Mitglied bei verschiedenen Ensembles für Alte Musik. Seit 1989 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Schola Cantorum Basiliensis, seit 1998 zusätzlich stellvertretender Direktor des Instituts. Ab August 2005 leitet er auch die Allgemeine Schule der SCB. 1999 Promotion bei Prof. Wulf Arlt in Basel über Violinmusik des 17. Jahrhunderts. Wissenschaftliche und publizistische Schwerpunkte sind instrumentenkundliche Themen, musikikonographische Studien, sozialhistorische Aspekte der älteren Musikgeschichte, Fragen zur historischen Spielpraxis vor allem bei Streichinstrumenten, die Beschäftigung mit Orchesterpraxis und Orchesterleitung sowie mit Themen der Musik um 1800.

David Fallows (born 1945 in Buxton) has taught at the University of Manchester since 1976 and has been on the Advisory Board of the *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* since 1988. He studied at Jesus College, Cambridge (BA 1967), King's College, London (MMus 1968), and the University of California

at Berkeley (PhD 1978). His research has almost all been concerned with the „long" fifteenth century, ranging from the music of Ciconia and Zacara de Teramo through that of Binchois, Dufay, Ockeghem and Busnoys to Josquin. He is a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (1994), a Fellow of the British Academy (1997), a Corresponding Fellow of the American Musicological Society (1999) and President of the International Musicological Society (2002–2007).

ADAM KNIGHT GILBERT has performed recorder, shawm, dulcian and bagpipe as a member of New York's Ensemble for Early Music, The Waverly Consort, and Piffaro, and is co-director of the ensemble Ciaramella. He studied recorder at the Mannes College of Music and Rotterdams Conservatorium, and received his Ph.D. in Performance Practice at Case Western Reserve University, writing his dissertation on elaboration in Mass sections of Heinrich Isaac. He taught music history at Stanford University, and is currently Assistant Professor of musicology and Director of the Early Music Performance Program at the University of Southern California's Thornton School of Music. He researches historical improvisation and compositional process, allusion in sacred and secular music, and instrumental imagery in medieval *pastourelles*.

NANCY HADDEN performs as a specialist on Renaissance and Baroque flutes. She moved from the USA to London in 1978, where she began her world-wide career with such legendary ensembles as the Julian Bream Consort and the London Early Music Group. She is a member of *The Harp Consort* and directs *Circa 1500* and *Zephyrus Flutes*, with whom she has made numerous award-winning CDs. She is completing a PhD at Leeds University, teaches at the Guildhall School of Music, and is the recipient of a three-year fellowship award from the Arts and Humanities Research Council of Great Britain, to further her performance studies on the renaissance flute.

PETER HOLMAN is director of *The Parley of Instruments* and the choir *Psalmody*, as well as musical director *of Opera Restor'd*. He has taught at many conservatories, universities and summer schools in Britain, Europe and the USA, and is now Professor of Historical Musicology at Leeds University. He spends much of his time in writing and research, and has special interests in the early history of the violin family, in instrumental ensemble music before 1700, and in English music from about 1550 to 1850. He is the author of the prize-winning book *Four and twenty fiddlers: The violin at the English court 1540–1690* (Oxford 1993), a much-praised study of Purcell's music (Oxford 1994), and a book in the Cambridge Music Handbook series on *Dowland: Lachrimae* (Cambridge 1999). At present he is working on Charles Dibdin and on a study of the viola da gamba in eighteenth- and nineteenth-century Britain.

VLADIMIR IVANOFF, geboren in Bulgarien, studierte 1977–87 an der Ludwig-Maximilians-Universität München Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und

Theaterwissenschaft. 1987 promovierte er mit einer Dissertation über das früheste bekannte europäische Lautenmanuskript. 1982–86 studierte er an der Musikhochschule Karlsruhe und an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel Renaissancelaute. 1990–92 arbeitete er dank eines Stipendiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft an dem Habilitationsprojekt „Europa und die Musik des Orients". Seit 1985 nimmt er Lehraufträge an den Universitäten München, Bochum und Oldenburg wahr, hält Vorträge auf Symposien und Kongressen in Europa, den USA sowie im Nahen Osten und veröffentlicht Artikel in verschiedenen Fachzeitschriften. Als musikalischer Leiter des interkulturellen Ensembles *Sarband* konzertiert er seit 1986 weltweit und veröffentlichte bisher mehr als dreißig CD-Produktionen.

Franz Körndle studierte seit 1980 an den Universitäten München und Augsburg (Magister Artium 1985, Promotion 1990, Habilitation 1996). Von 1991 bis 1999 war er Assistent in München, nach der Habilitation folgten Vertretungen in Tübingen, Regensburg, München und Augsburg. Seit 2001 ist er Hochschuldozent am gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Er veröffentlichte Beitträge zum Jesuitendrama sowie zur Kirchenmusik, Orgel, Liedästhetik und Wissenschaftsgeschichte.

Timothy J. McGee is presently an Honourary Professor at Trent University. His publications include *The sound of medieval song: Vocal style and ornamentation according to the theorists* (Oxford 1998), *Medieval instrumental dances* (Bloomington 1989), and *Medieval and Renaissance music: a performer's guide* (Toronto 1985). He is currently working on a book about the civic musicians of Florence during the late Middle Ages.

Keith Polk received his Ph.D. from the University of California, Berkeley, and is Professor Emeritus from the University of New Hampshire. He is currently on the faculty of the New England Conservatory in Boston. He has published and edited several books, including *German instrumental music of the late Middle Ages* (Cambridge 1992), as well as numerous articles on instrumental music of the Renaissance. He is also a French hornist, having performed with the San Diego, Portland, and Vermont Symphonies, as well as the Amsterdam Concertgebouw and the Netherlands Ballet Orchestras.

Wolfgang Wenke (geb. 1944), zunächst Klavierbauer, erhielt an der Leipziger Universität eine Ausbildung zum Musikinstrumenten-Restaurator, die er 1969 abschloss. Nach seiner Tätigkeit am Leipziger Museum für Musikinstrumente arbeitet und wohnt er seit 1973 in Eisenach. Hier war bis 1995 die Betreuung der umfangreichen Musikinstrumenten-Sammlung des Bachhauses seine Arbeitsaufgabe. Daneben betreute er auch historischen Musikinstrumente anderer Museen. Seit 1995 arbeitet er selbstständig als Restaurator an fast allen Instrumentenarten für meist mitteldeutsche Musikinstrumenten-Sammlungen und Museen, z.B. in Dresden, Weimar, Erfurt, Meiningen, im Kloster Michaelstein

und auf der Eisenacher Wartburg. Er führt Konservierungs-, Restaurierungs- und Rekonstruktionsarbeiten aus, dokumentiert Instrumentenbestände, katalogisiert, betreut Tonaufnahmen, Dauer- und Sonderausstellungen. Vorträge bei Restauratoren- und Museums-Fachtagungen und anderen Veranstaltungen und Artikel in Fachzeitschriften runden das Spektrum seines Schaffen ab.