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)

Nachwort: Abstracts

Autor: Polk, Keith / Baroncini, Rodolfo / Holman, Peter

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 03.10.2025

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

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".