

Die Abhandlung über die Blasinstrumente in Bartolomeo Bismantovas Compendio Musicale (1677) : Übersetzung und Kommentar = The discussion of wind instruments in Bartolomeo Bismantova's Compendio Musicale (1677) : translation and commentary

Autor(en): **Dickey, Bruce / Leonards, Petra / Tarr, Edward H.**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **2 (1978)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868845>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

VON BRUCE DICKEY, PETRA LEONARDS,
EDWARD H. TARR

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

Das Werk ist kalligraphisch schön, mit sorgfältigen Zeichnungen und Tabellen, von ein und derselben Hand geschrieben², und wir dürfen annehmen, daß es sich um

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

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

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

BY BRUCE DICKEY, PETRA LEONARDS,
EDWARD H. TARR

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

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

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

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

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

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

Ein kurzer Überblick über den Inhalt des Traktates:

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

A short overview of the contents of the treatise:

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

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

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

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

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

³ Für diese und andere Angaben, siehe Bibliographie.

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

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

³ For this and other references, see the bibliography.

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

MUSIKALISCHES KOMPENDIUM

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

Ferrara, den 20. Januar 1677.

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

MUSICAL COMPENDIUM

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

In Ferrara, the 20th of January, 1677.

ANWEISUNG ZUM SPIELEN DER
BLOCKFLÖTE

Die Blockflöte hat acht Grifflöcher, und wenn man [sie] spielen will, muß man notwendigerweise die Finger zu gebrauchen wissen, sowohl der einen als auch der anderen Hand, als da sind 1. Daumen, 2. Zeigefinger, 3. Mittelfinger, 4. Ringfinger, 5. kleiner Finger. Die Finger, die keine Grifflöcher schließen, dienen dazu, die Flöte zu stützen. Hierbei [, die folgende Skizze und die Griff tabellen betreffend,] ist zu bemerken, daß die Zahlen die Griff löcher angeben, die gedeckt werden, und die Zahlen, die ein *t* neben sich haben, geben die Stelle an, an der man mit dem Finger den Triller⁴ macht. Das andere Zeichen, ●, will besagen, daß das erste Griffloch mit dem Finger halb gedeckt werden soll, und das tritt ein, wenn die Töne über *a*¹ hinausgehen.⁵ Dieses Zeichen wird immer neben die Zahl Eins gesetzt, also folgendermaßen: 1.●, und es wird auch neben die Zahl Sieben gesetzt, um [anzuzeigen, wie] *ais* und *b* gespielt werden können, und das sieht dann so aus: 7.●.

RULES FOR PLAYING THE
RECORDER

The recorder has eight finger holes, and if you wish to play [it], it is necessary to know how to use the fingers, as much of one hand as of the other, that is: 1st, thumb; 2nd, index finger; 3rd, middle finger; 4th, ring finger; 5th, little finger. Those fingers not covering finger holes serve to support the recorder. Observe that the numbers indicate the holes which are to be covered, and those numbers which have a *t* next to them indicate the place where a trill⁴ is made with the finger. This other sign, ●, indicates that the first hole is to be closed halfway with the finger; this occurs when the notes go above *a*¹.⁵ This sign is always placed next to the number 1, in this manner, 1.●, and also next to the number 7, in order [to indicate how] to produce *a*[#] and *b*^b, thus, 7.●.

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

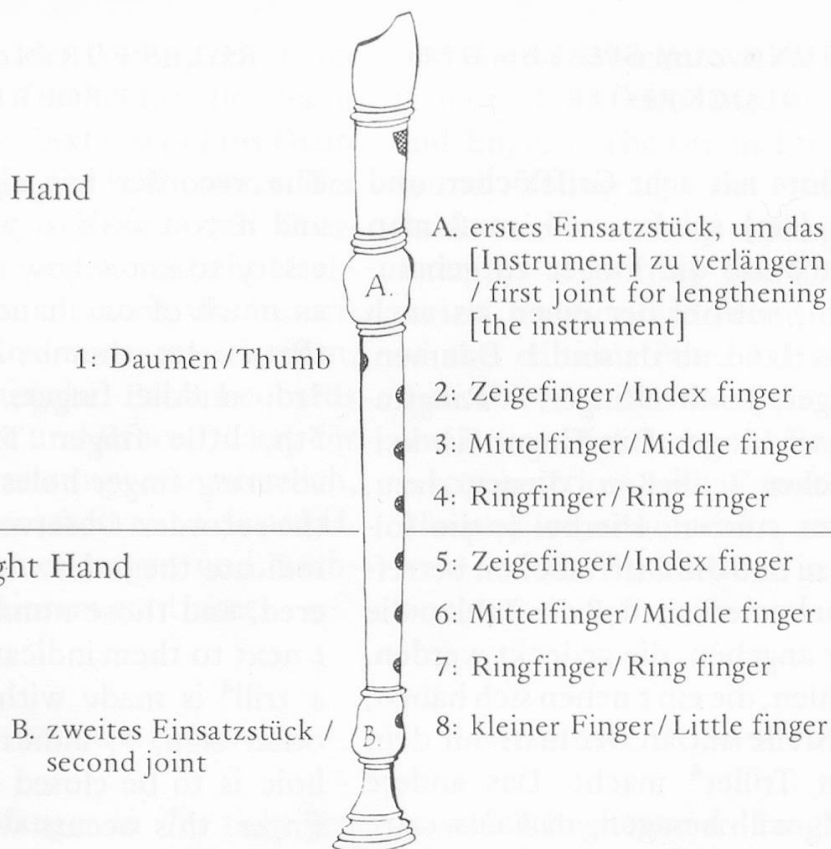
⁵ Bismantova geht also von einer g-Altblockflöte aus. Vgl. auch die Zeichnung S. 161, die ein 2'-Instrument darstellt. Siehe auch Anm. 7.

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

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

linke Hand / Left Hand

rechte Hand / Right Hand



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

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

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

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

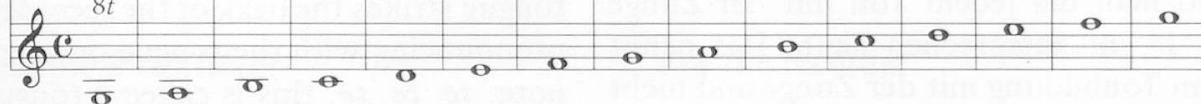
⁶ The recorder described by Bismantova is an interesting juxtaposition of Renaissance and Baroque elements. While displaying such features as three-piece construction, ornamentally-turned joints, and a two-octave range, it retains the tuning in g characteristic of sixteenth-century treble wind instruments.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

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

[Griffabelle⁷ für die] Tonleiter mit *b*

[Fingering Chart⁷ for the] Scale with *B*-natural


	g	a	h/b	c ¹	d ¹	e ¹	f ¹	g ¹	a ¹	h ¹ /b ¹	c ²	d ²	e ²	f ²	g ²
1	1	1	1	1	1	1	1	1 _t		1 [○]	1 [○]	1 [○]	1 [○]	1 [○]	1 [○]
2	2	2	2	2	2	2	2 _t			2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3 _t		3	3 _t	3	3	3	3 _t	3	
4	4	4	4	4	4 _t					4	4	4 _t			
5	5	5	5	5 _t						5	5 _t			5	5
6	6	6	6 _t							6 _t				6	6
7	7 _t			7							7				
8 _t															



Die Akzidentien: Erhöhung und Erniedrigung um einen Halbton⁸

Accidentals: sharped and flatted notes⁸

ais / a [#]	b / b ^b	cis ¹ / c ^{#1}	des ¹ / d ^{b1}	dis ¹ / d ^{#1}	es ¹ / e ^{b1}	eis ¹ / e ^{#1}	fis ¹ / f ^{#1}	gis ¹ / g ^{#1}	as ¹ / a ^{b1}	ais ¹ / a ^{#1}	ais ¹ / a ^{#1}	b ¹ / b ^{b1}
1	1	1	1	1	1	1	1	1 _t	1 _t	1	○	○
2	2	2	2	2	2	2 _t	2 _t			2		
3	3	3	3	3 _t	3 _t					3	alle offen / all open	alle offen / all open
4	4	4	4	4		4				4		
5	5	5 _t	5 _t	5	5					5		
6 _t	6 _t			6	6					6 _t		
7 [○]	7 [○]											



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

N. B.: Beim Triller auf *a*¹ ergibt der Griffwechsel 3_t-0 einen nur geringen Tonhöhenunterschied.

⁸ In der Übertragung wurde die Reihenfolge der Töne bzw. Griffe an zwei Stellen zwecks größerer Übersichtlichkeit geändert. Bemerkenswerterweise werden *ais/b* und *dis/es* mit den gleichen Griffen, jedoch als zwei verschiedene Töne angeführt. Der gleiche Griff bedingt also nicht prinzipiell gleiche Intonation. Zudem ergibt der als erster angeführte Griff für *ais*¹ vermutlich *b*¹, wobei es denkbar wäre, daß Bismantovas Schreiber ein 7. Halbloch zu notieren vergessen hat. Der zweite Griff für *ais*¹ bzw. *b*¹, bei dem, wie Bismantova ausdrücklich betont, alle Grifflöcher offen sein sollen, scheint ein Irrtum zu sein.

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

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

⁸ The order of pitches in the transcribed fingering chart has been altered in two places for the sake of better comprehensibility. It is noteworthy that *a*^{#1}/*b*^b and *d*^{#1}/*e*^b are notated with the same fingerings, but as different notes; thus the same fingering does not presuppose the same intonation. In addition, Bismantova's first fingering for *a*^{#1} seems to result in *b*¹; however, it is possible that a seventh half-hole was inadvertently omitted. Furthermore, the second fingering for *a*^{#1} (= *b*^{b1}) seems to be a mistake.

Es ist noch zu bemerken, daß man beim Spielen die Finger nicht allzu weit über die Grifflöcher hochheben soll, sondern so, daß man bequem zurückkehren kann, und außerdem sähe das auch nicht gut aus. Man bemühe sich ferner, die Zähne ein wenig geöffnet zu halten, damit die Zunge an den Schnabel der Flöte stoßen und man bei jedem Ton mit der Zunge *te, te, te* aussprechen kann. Das nennt man Tonbildung mit der Zunge und nicht mit dem Atem⁹, und diese Tonbildung mit der Zunge teilt man ein in vier Artikulationsarten^{9a}, d. h., eigentlich sind es fünf, nämlich 1. [*Lingua*] *Dritta*, 2. [*Lingua*] *Roverscia*, 3. [*Lingua*] *Legata*, 4. und 5. werden nicht [mehr oft] gebraucht, sondern nur manchmal. Im *Stile Cantabile*¹⁰ sind sie [jedoch] höchst wirkungsvoll.

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

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

⁹ Die Formulierung *sonar di lingua* gebraucht auch Bendinelli im Vorwort zu seiner Trompetenschule (Zeile 9 und 24). Vgl. auch Fantinis Vorwort (zu Beginn des 2. Abschnitts), ebenso Agricola (¹1529, 13: *Mit der zung alle noten applizir*, und auch ⁴1545, 184). Eine Möglichkeit des *suonare di fiato* erwähnt wohl auch Ganassi (in den letzten beiden Zeilen von Cap. 8) als zweite Art der *lingua di testa*.

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

¹⁰ Siehe Anm. 14.

⁹ The expression *sonar di lingua* is also used by Bendinelli in the preface to his trumpet method (§2, lines 9–24). See also Fantini's preface (at the beginning of the second paragraph). See Agricola as well (¹1529, 13: “Attack all notes with the tongue” [“Mit der zung alle noten applizir.”], and also ⁴1545, 184). A possible use of the *sonare di fiato* seems to be mentioned by Ganassi (Cap. 8, last two lines), as the second kind of *lingua di testa*.

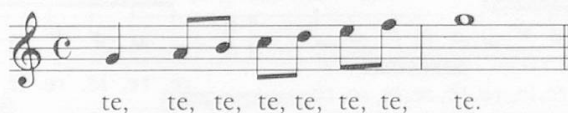
¹⁰ See annotation 14.

[1.] Die *Lingua Dritta*, die man bei allen Notenwerten von der Brevis bis zur Achtelnote¹¹ gebrauchen kann.

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

Beispiel im geraden Takt für den Zinken:

Example in common time for the cornett:



Für die Blockflöte:

For the recorder:



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

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

¹¹ Beim Übertragungsmodus $\diamond = \circ$ entspricht die *croma* dem Achtel.

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

¹¹ In a transcription where $\diamond = \circ$, the *croma* corresponds to the eighth note.

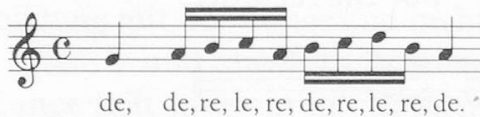
¹² This formulation, unclear as it is, is to be understood as a recommendation for using the softer kind of articulation, *de*, on the recorder (as opposed to *te* on the cornett). A soft tongue stroke on the recorder and a somewhat harder one on the cornett produce similar effects, since on the recorder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

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

Beispiel für den Zinken:



Für die Blockflöte:

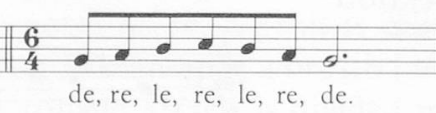


[2] *Reversed tonguing*. This is used for eighth notes, sixteenth notes, and thirty-second notes, both in common time and in triple time.

Example for the cornett:

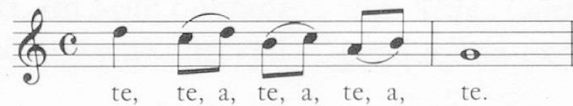


For the recorder:



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

Für den Zinken:



Für die Blockflöte¹³:



[3] Notes tied together are pronounced thusly:

For the cornett:

For the recorder¹³:

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

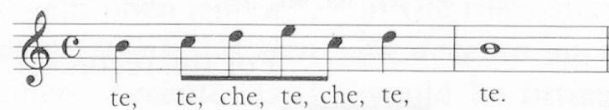
The two other tonguings are not in common use, but they sometimes pro-

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

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

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

[4.] Für den Zinken¹⁵:



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

[4] For the cornett¹⁵:

Für die Blockflöte:



For the recorder:

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

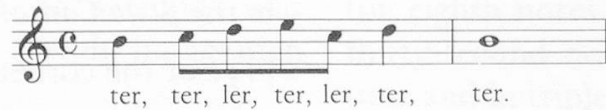
¹⁵ Diese von Bismantova nicht benannte Artikulationsart entspricht bei dalla Casa der *lingua cruda* ... (I, 4, Abschnitt „*Delle Tre Lingue Principali*“, § 3).

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

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

[5.] Für den Zinken¹⁶:

[5] For the cornett¹⁶:



Für die Blockflöte:

For the recorder:



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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ In a transcription where a semibreve is equal to a modern whole note ($\diamond = \circ$), the “mezza battuta” corresponds to the half note.

halben Takt (*Battuta*)¹⁸, einen ganzen oder einen Vierteltakt lang sind, und auch auf allen punktierten Notenwerten¹⁹, gemäß dem, was die Regeln oben lehren²⁰, und [man muß] auch [lernen], auf den passenden Tönen einen *Accento* [zu] machen.²¹

¹⁸ Beim Übertragungsmodus $\diamond = \circ$ entspricht eine „mezza battuta“ einer Halben Note.

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

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

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



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

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



(*battuta*)¹⁸ or a whole or a quarter measure, and also on all those which are dotted¹⁹, according to what is said in the rules above²⁰, and also to make an *accento* on those notes where it would be fitting.²¹

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

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

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



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

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



Es ist auch zu beachten, daß man dem Instrument so Atem geben muß, daß es in der Tonhöhe weder steigt noch fällt. Und wenn die Blockflöte höher ist als die Stimmtonhöhe²² bei mehr oder weniger mittlerer Lautstärke, und wenn es nicht möglich ist, sie an der Röhre zu verlängern, kann man in diesem Fall ganz vorsichtig Wachs auf einer Seite des Labiums auftragen und die Sache so in Ordnung bringen. Beim Blasen ist es unerläßlich, daß Artikulation und Atemgebung mit der Fingerbewegung übereinstimmen und daß alle drei, Zunge, Atem und Finger, gleichzeitig in Aktion sind, damit nicht eines von diesen dreien schneller oder langsamer ist als ein anderes, sondern daß sich alle drei gemeinsam und gleichzeitig bewegen. Bei der Ausführung langer Passagen²³ ist darauf zu achten, daß man den Atem nach und nach dem Munde entströmen läßt, aber mit Überlegung. Das Atemholen muß man so vornehmen, daß es niemand hören kann, und es geschieht in

Be sure to give air to the instrument in such a way that the pitch neither rises nor falls. If the recorder should [happen to] be higher than the tuning pitch²² when blowing more or less moderately, and if it is not possible to lengthen the tube, in such a case you can carefully place a small quantity of wax along one side of the labium, which [procedure] will bring the matter into adjustment. Also in playing it will be necessary for the tongue and the breath to be coordinated with the fingers, for all three – tongue, breath, and fingers – to move at the same time, and that one of these three not be faster or slower than the others but that all three move in unity at the same time. When you play long passages²³ it is necessary to release the breath through the mouth little by little, but judiciously; and in catching a breath do it in such a way that no one can notice it, and during rests of

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

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

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

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

Pausen von der Länge einer Viertelnote, eines Taktes²⁴ oder – wenn man es nicht anders schafft – nach punktierten Noten.²⁵

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

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

the length of a quarter note or a measure²⁴, or after dotted notes if it cannot be done otherwise.²⁵

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

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

²⁴ Pausen von der Länge einer Semibrevis/Zähl-einheit. Dies entspricht beim Übertragungsmodus $\diamond = \circ$ der Länge eines Taktes (2/2 oder 4/4).

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

²⁴ Rests of the length of a semibreve. In a transcription where $\diamond = \circ$, this corresponds to the length of a measure (2/2 or 4/4).

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

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

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

Beispiel in der gewöhnlichen Lage und in der Quarttransposition

Example: normal position and at the fourth



gewöhnlich /
Normal

in der Quarttransposition /
At the fourth

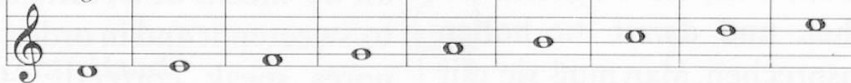
²⁶ Diese Verzierungsfigur, eine besondere Art von Triller, der in England *double shake* genannt wurde, ist nur auf der Blockflöte, und hier nur auf einem einzigen Ton darstellbar. Diesem Triller kam eine eigene Bezeichnung zu, da ihn sein besonders harter Klang von den gewöhnlichen Trillern unterscheidet. Peter Prelleur (5) beschreibt ihn folgendermaßen: „Um den *double shake* zu spielen, lege man den Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand und den Mittel- und Ringfinger der linken Hand auf ihr jeweiliges Griffloch, blase recht kräftig, und es erklingt das hohe *a*². Dann bewege man den Ringfinger der linken Hand auf seinem Griffloch auf und nieder, wobei am Schluß dieser und alle anderen Finger oben sind, außer dem Mittelfinger der linken und dem Ringfinger der rechten Hand.“ Prelleurs Griffangabe entspricht derjenigen Bismantovas. Dieser jedoch beschreibt diese Verzierungsfigur als einen Triller auf *b*², der eine untere Nebennote berührt, Prelleur dagegen faßt ihn als Triller auf *a*² (eigentlich auf *g*², er geht jedoch von einer f-Blockflöte aus) mit einer oberen Nebennote auf.

²⁶ This ornament, a special type of trill called in England the *double shake*, can only be done on the recorder, and here only on one note. This trill must have been given a special name because its harsh sound sets it apart from the normal trills. Peter Prelleur (5) describes the *double shake* as follows: “The double shake is to be play’d thus place the fore and middle fingers of your right hand and the middle and third fingers of your left hand on their proper holes, blow pretty strong and ‘twill sound A la mi re in alt, then shake the third finger of your left hand on its proper hole — concluding with that and all other fingers up except the middle finger of your left hand and lowest but one of your right hand.” Prelleur’s fingering corresponds to that of Bismantova, but Bismantova calls it an ornament on *b*² moving downward while Prelleur considers it to be a trill on *a*² (actually on *g*² but he is referring to a recorder in f) moving upward.

Grifftabelle, um in der Quarttransposition zu spielen:²⁷

To transpose a fourth [upwards]²⁷
Scale:

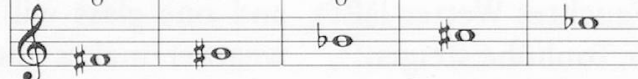
	d ¹	e ¹	f ¹	g ¹	a ¹	h ¹ /b ¹	c ²	d ²	e ²
1	1	1	1	1	1	1	1	1	
2	2	2	2	2	2	2	2		
3	3	3	3	3	3	3		3	3
4	4	4	4	4	4		4		
5	5	5	5	5					
6	6	6	6						
7	7	7	7 [○]	7					
8									



Die dazugehörigen Akzidentien:

Accidentals for the above:

	fis ¹ /f ^{#1}	gis ¹ /g ^{#1}	b ¹ /b ^{b1}	cis ² /c ^{#2}	es ² /e ^{b2}
1					○
2				2	
3					
4					
5					
6					



Beim *es*² müssen alle Griffelöcher offen sein, entsprechend dem Zeichen ○.²⁸

For *eb*² all the holes must be open as indicated by the sign ○.²⁸

²⁷ Diese Grifftabelle ist um eine Quinte höher als die vorher dargestellte. Dies läßt zwei Deutungsmöglichkeiten zu:

(1) Bei Verwendung dieser Griffe auf einer g-Blockflöte ergibt sich eine Transposition um eine Quarte aufwärts, wenn wir davon ausgehen, daß Bismantova hier – im Gegensatz zu den vorhergehenden Beispielen – klingend notiert (sonst ergäbe sich eine Transposition um eine Quinte abwärts).

(2) Es handelt sich um das Spielen auf einer d-Diskant-Blockflöte (in der üblichen Notierungsweise), die zur vorher besprochenen g-Altblockflöte in der Oberquinte steht. Die Auffassungsweise der Quart-Transposition wäre dann folgende: Wenn ich die Note *g*¹ z. B. sehe und diesen Ton auf der d-Blockflöte spielen will, dann darf ich nicht 12345678 greifen, wie ich es von der g-Blockflöte her gewohnt bin, sondern ich muß um eine Quarte aufwärts transponieren und 12345 7 greifen.

²⁸ Diese Griff-Angabe ist sicher ein Irrtum. Richtig wäre: „1.“. (Siehe Anm. 8).

²⁷ This scale is a fifth higher than the normal one in G. This allows for two interpretations: (1) Playing with the given fingerings on a *g*¹ recorder would produce a transposition up a fourth if we proceed under the assumption that Bismantova here, in contrast to his previous examples, writes at pitch (otherwise a transposition of a fifth downward would result). (2) This passage concerns a soprano recorder in d (in the normal octave notation), sounding a fifth higher than the previously discussed *g* alto recorder. The process of transposition would then occur as follows: in order to play the note *g*¹, for example, on the d recorder, one would not finger 12345678 as on the *g* recorder, but would have to transpose a fourth higher and finger thus, 12345 7.

²⁸ This fingering is certainly an error. Correct fingering: “1”. (See annotation 8.)

BEMERKUNGEN ZUM SPIEL
AUF DER BLOCKFLÖTE UND DEM
ZINKEN BEI TROCKENEM WETTER
UND IM SOMMER

Die Blockflöte muß mittels einer Feder innen in der Röhre geölt werden mit reinem Olivenöl, süßem Mandel- oder Jasminöl, und das tut man, um sie geschmeidiger zu machen und damit die hohen Töne richtig ansprechen. Man muß sie mit einer kleinen Menge einölen, damit die hohen Töne besser kommen, und ebenso sollte man auch mit dem Zinken verfahren, ein oder zweimal im Jahr. Und dann, wenn man auf diesem Zinken spielen will, benetzt man ihn innen in der Röhre mit frischem Wasser, aber nur wenig, und ein Glas wird genügen. Feuchtes Wetter läßt das Instrument in der Tonhöhe steigen²⁹, und trockenes, heißes Wetter läßt es sinken. So verfährt man bei trockenem, heißem Wetter, und diesen Ratschlag sollte man auch bei anderen Blasinstrumenten befolgen.

ADVICE ON PLAYING THE
RECORDER AND THE CORNETT
AT DRY TIMES OR IN THE
SUMMER

It will be necessary to smear the inside of the tube of the recorder with pure olive oil, sweet almond oil, or Jasmin oil by means of a feather. This is done to sweeten it and in order that the high notes speak correctly. It should be oiled very lightly for in this manner the high notes will adjust themselves, and you should also treat the cornett in like manner, once or twice a year. Whenever you want to play the cornett, you should bathe the inside of the tube with fresh water, but only a little — and one glass will be enough. Humid weather makes the instrument rise in pitch²⁹, and hot, dry weather makes it fall. [The above procedure] is done in hot, dry weather, and you should follow the same principle with other wind instruments.

²⁹ Eigene empirische Feststellung: starke Feuchtigkeit (Nässe durch häufiges Blasen und hohe Luftfeuchtigkeit) läßt den Zinken, selbst bei heißem Wetter, in der Intonation *sinken*.

²⁹ Our own empirical finding: high humidity (from frequent playing and high air humidity) makes the cornett sink in pitch, even in hot weather.

ANLEITUNG ZUM SPIELEN DES
FLAGEOLETTS

Das Flageolet hat nur sechs Grifflöcher. Die Oktaven bildet man, indem man das Daumenloch Nr. 1 halb deckt, wie oben.³⁰

RULES FOR PLAYING THE
FLAGEOLET OR LITTLE
FRENCH FLUTE

The flageolet or little French flute has only six holes. The octaves are formed on it by closing halfway the hole underneath, No. 1, as above.³⁰

Skizze

Figure

linke Hand / Left Hand

1: Daumen/Thumb

2: Zeigefinger/Index finger

3: Mittelfinger/Middle finger

4: Ringfinger/Ring finger

5: Daumen/Thumb

6: Zeigefinger/Index finger

rechte Hand / Right Hand



ANLEITUNG

Um Blockflöte oder Zink mit größerer Leichtigkeit zu spielen, muß man sich zuerst bemühen, die aufgeschriebenen Notenwerte im richtigen Rhythmus in die Griffe umzusetzen und gleichzeitig statt der Töne die [bereits] behandelten Artikulationsarten auszuführen. Danach macht man auf dem Instrument Fingerübungen, wobei man mit der Zunge diejenigen Artikulations[silben] ausführt, die [später] die Notenwerte trag[en]; und

ADVICE

In order to play the recorder or cornett more easily, it is first necessary to practice fingering the written notes in their rhythm, pronouncing at the same time the aforementioned tonguings instead of [playing the] notes, and afterwards to do finger exercises on the instrument pronouncing with the tongue those tonguings which are appropriate to the written notes; but do not play until you have practised diligently

³⁰ Mit „wie oben“ wird auf das vorher behandelte *Flauto Italiano* verwiesen, bei dem das Halbdecken des Daumenlochs als Element der Spieltechnik ja schon angeführt worden war (s. S. 147). Eine weitere, wichtige Eigenart der Spielweise des Flageoletts wird bei Bismantova gar nicht erwähnt: das Halbdecken der unteren Öffnung des Instruments mit dem rechten (bzw. linken) kleinen Finger bei manchen hohen Tönen.

³⁰ “As above” refers to the discussion of the *Flauto Italiano* in which the technique of half-closing the thumb hole is treated (see p. 147). A further, important aspect of flageolet technique is not mentioned at all by Bismantova: the partial closing of the bottom opening of the instrument with the little finger of the right (or left) hand for the production of some high notes.

man sollte erst blasen, wenn man auf dem genannten Instrument [nach obiger Anweisung] viel geübt hat.

Nach dieser Vorschrift spielt man auf dem Schlag³¹, ohne daß es mehr Mühe macht, als wenn man die Töne singen wollte.³² Und man beachte genau den Verlauf der Notenwerte von einem Taktteil zum nächsten, und ebenso spielt man andere [Noten] in verschiedenen Lagen.

Beispiel mit vier Einheiten pro Takt (*Battuta*):



[according to] the above [advice] on the instrument in question.

Following this advice you will play on the beat³¹ with no more difficulty than in singing the notes.³² Also observe well the positions of the notes from beat to beat, [for] other similar [notes] in different positions will be done in the same way.

Example in four beats per measure (*Battuta*):

³¹ A *battuta* bedeutet: „Ohne Tempoverzögerungen bzw. ohne ins Laufen zu geraten“.

³² Im 16./17. Jahrhundert wird die allgemeine Musiklehre oft anhand des Gesanges vermittelt. Der Schüler hat zuvor Singen gelernt, und deshalb macht ihm das Singen weniger Mühe als das Blasen anfangs. (Vgl. Martin Agricola, ¹1529, 11: „Wiltu ein recht Fundament vberkomen/ So bringt dir der gesang grossen fromen./ Auff den Instrumenten geths also zu/ Wer den gsang versteth der mag mit rw:/ Ynn einem halben Quartal (wenn er vleis thut)/ Mehr fassen vnd lernen ynn seinem mvt/ Als einer des gesangs vnerfahren/ Ynn eim halben iar mag ersparen./ Denn die Musica ist das fundament/ Daraus her flissen alle Instrument.“)

³³ Trotz des spärlichen Beispielmaterials kann man annehmen, daß es Bismantova darum ging, die einzelnen Zählleinheiten hervorzuheben, was einmal aus der Setzung der Semicola und zum anderen aus der Verwendung der Silbe *te* zu Beginn jeder Zählleinheit hervorgeht (sofern dort nicht, wie zu Beginn des 2. Taktes, eine Pause steht). Vgl. Francesco Rognoni Taeggios Beispiel „Modo di dar lingua al cornetto ò altro instrumento da fiato“ (II, 5).

³¹ By a *battuta* Bismantova probably means “without retarding the tempo or rushing ahead.”

³² In the sixteenth and seventeenth centuries, music teaching often proceeded first by means of singing. Having already learned the art of singing, a student thus found it easier to vocalize a passage than to play it at first on his instrument (cf. Martin Agricola, ¹1529, 11: “If you wish to obtain the proper foundation / Make the study of singing your first occupation, / For on instruments he may never go wrong / Who understands the art of song, / But will learn with ease (and industry) / In half a season, more than he / Who toils away, unversed in song / For even more than a half year long. / Music, we thus see from this evidence, / Is the source from which flow all the instruments.”)

³³ Despite the paucity of musical examples, we may presume that Bismantova’s intention is to emphasize the individual beats. He indicates this intention both through the placement of semicolons under the example, and through the use of the syllable *te* at the beginning of each beat (with the exception of the beginning of the second measure where a rest takes its place). Cf. Francesco Rognoni Taeggio’s example “Modo di dar lingua al cornetto ò altro instrumento da fiato” (II, 5).

Wenn man Zink spielen will, sollte man zuvor Blockflöte gespielt haben, um Übung in den Artikulationssilben zu bekommen und auch in der Finger[fertigkeit]. Die Anweisungen für die Blockflöte gelten ebenso auch für den Zinken.

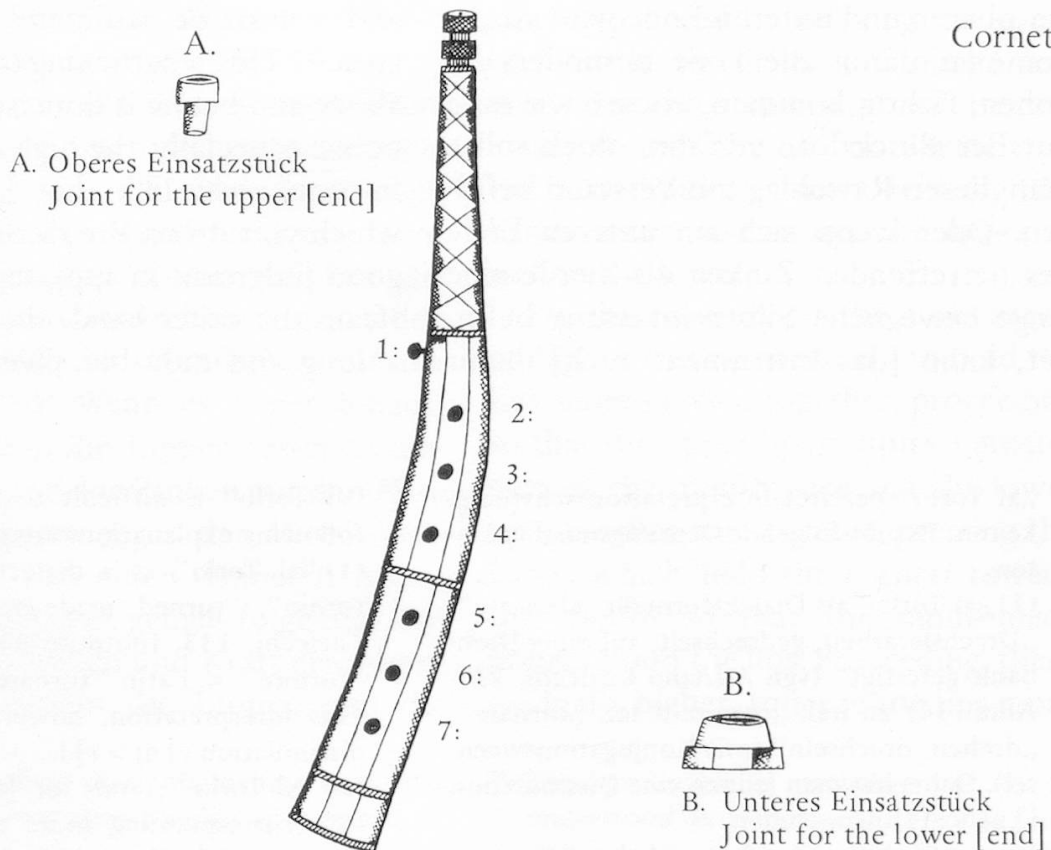
Die Töne werden mit der Zunge gebildet und hervorgebracht, wie auf der Blockflöte, wobei man sich [aber] das achte Griffloch immer wegdenkt. Das Oktavieren geschieht dadurch, daß man dem Instrument mehr Atem und Kraft gibt. An derselben Stelle, an der man die normalen Griffe bildet, sind auch deren [obere] Oktaven³⁴, wobei man jedoch immer das Daumenloch geschlossen hält.

If you wish to play the cornett, it is necessary first to play the recorder in order to learn the application of the tonguings and also [the use] of the fingers. The same rules [given] for the recorder will serve for the cornett as well.

The notes are produced and pronounced with the tongue in the manner of the recorder, [but] always ignoring the eighth hole. The octaves are formed by giving more air and greater force to the instrument. The upper octaves³⁴ are made in the same place or position where the ordinary scale is made, but keeping the thumb

Zink

Cornett



³⁴ Dies gilt jedoch nicht für den Grundton, wie das Beispiel für das *Tremolo* auf a^1 , S. 168, zeigt.

³⁴ This does not apply for the octave $a-a^1$, as the example for the tremolo on a^1 (p. 168) indicates.

Man muß sich auch befeißigen, erst auf den Stimnton der Orgel oder eines anderen [Instruments] zu hören. Falls der Zink höher ist als die Orgel, muß man ein oder mehrere Einsatzstücke einfügen; wenn er dagegen tiefer ist, muß man diese entfernen.

Falls man an einem Zinken oben mehr Einsatzstücke als gewöhnlich anfügt, weil die Orgel ziemlich tief ist, muß man [auch] unten in der Öffnung des betreffenden Zinken ein Verlängerungsstück einfügen, etwa von der Länge einer Fingerbreite, oder auch mehr. Dieses Einsatzstück soll aus Holz sein, seine Bohrung muß dieselben Maße haben wie die Öffnung des Zinken, seine Mündung muß festsetzend in die Öffnung des Zinken innen hineinpassen, und es soll gedrechselt sein.³⁵ Dieses Verlängern des Zinken am oberen und unteren Ende wird vorgenommen, damit alle Töne, besonders die hohen, richtig kommen, ebenso wie man mit der Blockflöte verfährt, doch sollte man diesen Ratschlag mit Verstand befolgen. Oder wenn sich am unteren Ende des betreffenden Zinken als Zierde eine lange bewegliche Silbereinfassung befindet, kann [das Instrument auch] damit

hole closed. [One should] also endeavor first to listen to the tuning note of the organ or other [instrument]. In the event that the cornett should be higher than the organ, it will be necessary to attach one or more [tuning] joints, and if, on the contrary, it should be lower in pitch, it will be necessary to remove them.

If it should be necessary to attach more tuning joints than usual to the top of the cornett because the organ is quite low, it will first be necessary to place into the bottom end of this cornett a joint of approximately one finger's width or possibly more. This joint must be made of wood, it must be bored with a hole as large as the opening of the cornett, its mouth must fit tightly into the opening of the cornett, and it must be made and turned on a lathe.³⁵ This lengthening of the cornett above and below is done so that all the notes, especially the high ones, will be in tune, just like that [lengthening] which you do on the recorder, but use good judgment in applying this advice. If, on the other hand, there should be a long and movable silver ligature as

³⁵ „al Torlo“ bereitet Interpretationsschwierigkeiten. Es gibt folgende Deutungsmöglichkeiten:

(1) „al Torlo“ als Dialektform für „al tornio“, „Drechslerarbeit, gedrechselt, auf einer Drehbank gefertigt“ (vgl. Adriano Cavicchi, 133, Anm. 34) zu ital. „tornire“ < lat. „tornare“, „drehen, drechseln“ (mit Konjugationswechsel). Dabei hat man jedoch eine Dissimilation $r]nj > r]l$ anzunehmen.

(2) „al Torlo“ steht für „al[lo] to[glie]r-lo“ (entsprechend etwa lat. „ad tollendum“), „zum Herausnehmen“. Man würde jedoch eher „à to[glie]rla“, bezogen auf „giunta“, erwarten.

³⁵ „al Torlo“ is difficult to interpret. The following explanations are possible:

(1) „al Torlo“ as a dialect form of „al tornio“, „turned, made on a lathe“ (cf. Cavicchi, 133, footnote 34) from Italian „tornire“ < Latin „tornare“, „to turn“. This interpretation, however, requires a dissimilation $r]nj > r]l$.

(2) „al Torlo“ stands for „al[lo] to[glie]r-lo“ (corresponding more or less to the Latin „ad tollendum“, „detachable“). More probable, however, would be „a to[glie]rla“ (since it refers to „giunta“).

verlängert werden; das hat dieselbe Wirkung wie ein Einsatzstück [aus Holz].

Man setzt den Zinken in dem Mundwinkel an, auf der rechten Seite, und steckt die Zunge in das Mundstück.³⁶ Bei tiefen Tönen müssen die Lippen hinter dem Mundstück weit geöffnet sein, wobei die Unterlippe einen größeren Teil des Mundstücks einnehmen soll als die Oberlippe. Man gibt einen breiten Atemstrom, wobei man die Hände, die den Zinken halten, immer [mehr] lockert, so daß das Mundstück nicht zu sehr auf den Mund drückt, denn wenn man zu sehr preßt, kann man die tiefen Töne nicht herausbekommen. Deshalb muß man nach und nach die obere Hand etwas lockern, und wenn die Töne schrittweise tiefer heruntergehen, muß man die Lippenöffnung hinter dem Mundstück stetig vergrößern und dabei sowohl die obere als auch die untere Hand immer mehr lockern.

Wenn dagegen die Töne höher werden, muß man die Lippen dichter zusammenschließen, wobei die Oberlippe einen größeren Teil des Mundstücks einnimmt als die Unterlippe. Dabei drücken die Hände, die den Zinken halten, gegen den Mund, so daß das Mundstück auf die Lippen drückt. Wenn es höher hinaufgeht, muß man die Lippen fester zusammenpressen und den Zinken mit den Händen immer mehr gegen den Mund drücken, wobei man einen dünneren Atemstrom durchschickt gemäß folgender Anweisung: Bei hohen und Kraft erfordern den Tönen sollen die Lippen und die

an ornament at the bottom end of the cornett, you can lengthen this, which [lengthening] will have the same effect as that of a tuning joint.

The cornett is set in the corner of the mouth on the right-hand side, with the tongue placed into the mouthpiece.³⁶ If the notes are to be low, it will be necessary that the lips be widely parted, one from the other, on the mouthpiece, proceeding so that the lower lip occupies a larger part of the mouthpiece, and the upper lip a smaller part thereof. Give a broad flow of air, always relaxing the hands which hold the cornett so that the mouthpiece does not press too much upon the lips, because if they are pressed too much the low notes will not be easily obtained, [in which case] it will be necessary to proceed by relaxing the upper hand little by little, and if the low notes descend stepwise, it will be necessary to part the lips more widely on the mouthpiece, always relaxing the hands more and more, the upper as well as the lower.

On the contrary, if the notes are to go high it will be necessary to hold the lips more pressed together, proceeding so that the upper lip occupies a greater part of the mouthpiece and the lower lip a smaller part thereof, pressing the hands which hold the cornett toward the mouth so that the mouthpiece presses upon the lips. Proceeding, then, gradually higher, squeeze the lips more

³⁶ Entweder dient diese Maßnahme dazu, das Mundstück vor dem Spielen erst einmal zu befeuchten, oder um sich zu vergewissern, daß es „richtig sitzt“. Eine besondere Zungenstoßart ist damit sicher nicht gemeint (vgl. auch die Anleitung zum Blockflötenspiel, S. 150).






³⁶ This procedure is probably not to be understood as a means of tonguing, but rather as a method of “setting” the mouthpiece (i.e., wetting the lips and finding the right “spot”). Cf. the introduction to recorder playing, p. 150.

Zunge hart und nicht weich sein, bei den eher mittleren und tiefen Tönen [hingegen] läßt man die Lippen weich, und bei Tönen in der Mittellage, d. h., die weder zu hoch noch zu tief sind, soll man die Lippen gleichmäßig in der Mitte des Mundstücks halten. Man beachte, daß man beim Blasen alle drei [Elemente], Finger, Atem und Zunge, gleichzeitig bewegen soll, und daß sich keines früher als die anderen bewegen darf, denn das wäre nicht gut.³⁷

Außerdem muß man darauf achten, beim Zinkblasen keine heftigen Atemstöße durch das Instrument zu schicken, sondern zu versuchen, mit gleichmäßigem Atem zu blasen, das Beste aus dem Instrument herauszuholen und, so gut man kann, die menschliche Stimme nachzuahmen.

Hohe und Kraft erfordernde Töne sind eine Eigentümlichkeit des Zinken, und sie werden folgendermaßen gegriffen:

Grifftabelle³⁸

				
				
1t	1	1	1	
	2	2	2	
3	3	3		
4	4			
	6	6		5
	7	7		6
				7
a ²	h ² /b ²	c ³		d ³

and more together and press the cornett more and more toward the mouth with the hands while emitting a thinner stream of air, according to this rule: for notes which are high and [require] force, the lips and tongue should be hard rather than soft; for notes which are medium and low the lips should be held loosely; and for notes which are in the middle, that is, neither too high nor too low, the lips should be held in the middle of the mouthpiece.

Be careful in playing that the movements of the fingers, breath, and tongue are coordinated, all three moving together at the same time, and that one [of them] does not move before the others, in order not to spoil the good effect.³⁷

It is also advised in playing the cornett not to blow violently into the instrument, but to attempt to play with an even breath, to obtain the best out of the instrument, and, as far as possible, to imitate the human voice.

Tones [requiring] great force are a property of the cornett, and are fingered in the following way:

Example³⁸

³⁷ Vgl. S. 156.

³⁸ Wie die Grifftabelle zeigt, geht Bismantova von einem a-Zink (eigentlich einem g-Instrument) aus.

³⁷ Cf. p. 156.

³⁸ As the fingering chart shows, Bismantova is dealing with a so-called cornett in a (actually an instrument in g on which the lowest real tone is a).

Diese Töne bildet man mit stärkerem Atemdruck, wobei man das Instrument immer mehr an den Mund drückt, die Lippen immer stärker zusammenpreßt, den Atem immer dünner und dabei Zunge und Lippen härter werden läßt.

Der Zinkenist muß als erster zu blasen anfangen und als letzter bei der Kadenz aufhören.³⁹

Die Akzidentien dieser Töne⁴⁰

♭	♯	♭	
1	○	○	<i>Tremolo</i> ^{3t} / _{4t}
as^2 / a^{b2}	$ais^2 / a^{\#2}$	b^2 / b^{b2}	

Bei ais^2 und b^2 müssen alle Grifflöcher offen sein. Hier führt man ein *Tremolo* aus, da man keinen *Trillo* machen kann.⁴¹

One produces these notes with a greater force of breath, pressing the instrument more and more against the mouth, squeezing the lips more and more together, and giving for each note a thinner breath while holding the tongue and lips ever firmer.

The cornett should be the first to begin to play and the last to finish at the cadence.³⁹

The accidentals for these notes⁴⁰

For $a^{\#2}$ and b^{b2} all the holes are open, and on these [notes] a *tremolo* is made since a trill is not possible.⁴¹

³⁹ Die Bedeutung dieses Satzes ist reichlich unklar. Jedoch wissen wir, daß die Zinkenvirtuosen, zumindest in Venedig, auch gleichzeitig Leiter des Bläserensembles waren (dalla Casa 1583–1601, Bassano 1601–1617). Zu Bismantovas Zeit wäre diese Funktion eventuell ein traditioneller Zug, da sie in den kulturellen Zentren wohl schon in den Händen eines Streichinstrumentenspielers wäre. Hat dieser Satz etwas mit der leitenden Funktion eines Zinkenisten zu tun?

⁴⁰ Bei as^2 wirkt $\frac{3t}{4t}$ wie ein Triller (mit der oberen Nebennote), ais^2/b^2 wird durch $\frac{3t}{4t}$ nur leicht höher.

⁴¹ Den Unterschied zwischen *Trillo* und *Tremolo* formuliert Bismantova leider nicht. Seine Beispiele zeigen, daß beim *Tremolo* die Tonhöhenunterschiede zwischen Haupt- und Nebennote meist geringer sind als beim *Trillo*. Daher auch die Ersatzfunktion des *Tremolo*.

Zu Bismantovas Zeit umfaßte der Terminus *Tremolo* verschiedene Bedeutungen, entsprechend unterschiedlichen vokalen oder instrumentalen Techniken. Im 16. Jahrhundert be-

³⁹ The meaning of this statement is quite unclear. However, we know that the cornett virtuosos, at least in Venice, were often at the same time the leaders of the instrumental ensemble (dalla Casa 1583–1601, Bassano 1601–1617). While, to be sure, by Bismantova's time the function of leader of the instrumental ensemble would probably have been taken over by a string player in the major cultural centers, the practice may have continued longer in other places. Does this remark have something to do with the cornettist's function as leader?

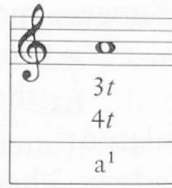
⁴⁰ On a^{b2} , $\frac{3t}{4t}$ produces a trill with the upper neighbor; the same trill fingering on $a^{\#2}/b^{b2}$ produces only a slight rise in pitch.

⁴¹ Bismantova unfortunately does not formulate the distinction between *trillo* and *tremolo*. His examples show that with the *tremolo* the pitch fluctuation occurs over a smaller interval than with the *trillo*.

In Bismantova's time the term *tremolo* embraced a number of different vocal and instrumental techniques. In the sixteenth

Um auf dem Zinken ein *Tremolo* auf dem a^1 auszuführen – ein Triller ist nicht möglich –, [greift man folgendermaßen]⁴²:

Beispiel:



Man sollte sich bemühen, daß diese beiden Finger gleichzeitig schlagen, wie bei einem Triller, und dann die Artikulationssilben, wie bei der Blockflöte, beachten.⁴³

zeichnete der Begriff *Tremolo* am häufigsten eine Tonhöschwankung, die auf Blasinstrumenten mittels der Finger nach Art eines Trillers hervorgebracht wurde, die sich jedoch, im Gegensatz zum Triller, in verschiedensten Intervallen, von einer kleinen Terz bis zu Mikrintervallen, bewegen konnte. Quellen hierfür sind z. B.: Ganassi, cap. 24, Cardanus, 69–70, Diruta, 10–11. Während sich diese Bedeutung bis ins 17. Jahrhundert tradierte (Praetorius III, 235; van Blanckenburgh, *passim*), kam nach der Jahrhundertwende eine neue Art von Bläser-tremolo auf, vermutlich ein Pulsieren des Atemdrucks, entsprechend einem pulsierenden Bogenstrich bei den Streichinstrumenten (s. Rognoni Taeggio II, 1; vgl. auch Biagio Marini, „La Foscarina“, 1617; Dario Castello, *Sonata decima settima*, 1629). Bismantova steht insofern am Ende einer Tradition, als er das *Tremolo* als besondere Fingertechnik auffaßt. Andererseits ist neu bei ihm, daß er *Trillo* und *Tremolo* aufgrund der Intervallgröße begrifflich unterscheidet und damit die spätere Unterscheidung zwischen Fingervibrato (*flattement/Bebung/close shake*) und Triller (*tremblement/open shake*) vorwegnimmt.

⁴² a^1 wird durch $\frac{3t}{4t}$ leicht tiefer, was dem Berühren einer unteren Nebennote entspricht.

⁴³ Vgl. S. 156.

In order to make a *tremolo* for a^1 on the cornett, since the trill is not possible, [see the following example].⁴²

Example

[See] that these two fingers beat simultaneously in the manner of a trill. Observe afterwards the way of tonguing in the manner of the recorder.⁴³

century it was most often a pitch fluctuation, which on wind instruments was produced by means of the fingers in the manner of a trill but which could occur over a range of intervals from the minor third to small fractions of a tone. (See, for example, Ganassi, cap. 24; Cardanus, 69–70; and Diruta, 10–11.) While this meaning continued into the seventeenth century (Praetorius, III, 235; van Blanckenburgh, *passim*), a new kind of wind tremolo derived from the repeated-note tremolo of string players became common after the turn of the century. This tremolo, produced on stringed instruments by means of a wavering bow stroke, was imitated on wind instruments presumably by means of a fluctuation of the breath (see Rognoni Taeggio II, 1; cf. also Biagio Marini, „La Foscarina“, 1617; Dario Castello, *Sonata decima settima*, 1629). Bismantova stands at the end of a tradition in applying the term *tremolo* to a finger technique. On the other hand, his distinction between *trillo* and *tremolo* on the basis of the amount of pitch variation is new and anticipates the later distinction between finger vibrato (*flattement/Bebung/close shake*) and trill (*battement/open shake*).

⁴² The *tremolo* fingering $\frac{3t}{4t}$ produces a slight lowering of the pitch on a^1 – that is, it moves in the direction of the lower neighbor.

⁴³ Cf. p. 156.

Falls sich Orgeln und Cembali finden, die tiefer sind als der Chorton, und man den Zinken nicht soweit hinunterstimmen und ihn nicht auf die Töne in jenem [Stimm]ton einstellen kann – wenn man *Sinfonie* oder etwas anderes spielen will – muß man ihn einen Ton höher einstimmen und [dann alles] einen Ton tiefer spielen. [Deshalb] muß man in allen Schlüsseln zu spielen verstehen, um notfalls transponieren⁴⁴ zu können.

Ende

NACHWORT

In seinem Artikel⁴⁵ hat Adriano Cavicchi das wenige, das über Bismantovas Leben bekannt ist, zusammengefaßt. Demnach ist der Verfasser des *Compendio Musicale* in Reggio Emilia geboren und dort, am *Convento dei Servi della „Ghiara“*, auch ausgebildet worden. Nach einem Studienaufenthalt an einem unbekanntem Ort – wohl Bologna⁴⁶ – ist er nach Reggio Emilia zurückgekehrt. Nach Streitigkeiten mit dem „Padre reggente“ des *Convento* im Jahr 1675 ging er nach Ferrara, wo er das Amt eines Musikers an der Kathedrale und eines Zinkenvirtuosen der *Accademia dello Spirito Santo* bekleidete und im *Convento dei Servi di Santa Maria della Consolazione* wohnte. In Ferrara vollendete er 1677 die Erstfassung seines *Compendio Musicale*. Bismantovas

⁴⁴ Das Transponieren („Suonare Spostato“) behandelt Bismantova im Abschnitt „Regole del Contrapunto“, fol. 43, 7–44.

⁴⁵ Cavicchi, 115–116.

⁴⁶ Auf Ähnlichkeiten in der Anlage seines Traktats mit Lorenzo Pennas *Li primi albori musicali*, Bologna 1672, hat bereits Cavicchi, 116, Anmerkung 11, hingewiesen.

If by chance organs or harpsichords are found which are lower than the choir pitch, and if the cornett can neither be tuned nor accomodated in pitch to the mode in which *Sinfonie* or other [pieces] are being played, it will be necessary to tune the cornett one step higher and then to play one step lower. It is therefore necessary to know how to play in all the clefs in order to be able to transpose⁴⁴, if necessary.

The End

EPILOGUE

In his article⁴⁵ Adriano Cavicchi summarized the little that is known about the life of Bismantova. The author of the *Compendio Musicale* was born in Reggio Emilia and was educated there in the *Convento dei Servi della „Ghiara“*. Following a period of study in an unknown place – probably Bologna⁴⁶ – he returned to Reggio Emilia. A dispute with the “Padre reggente” of the *Convento* led to his departure in 1675 for Ferrara, where he took up the post of musician in the cathedral and cornett virtuoso at the *Accademia dello Spirito Santo*. While at Ferrara he lived in the *Convento dei Servi di Santa Maria della Consolazione*. In Ferrara in 1677 he completed the first version of his *Compendio Musicale*, dedicating

⁴⁴ Bismantova discusses transposition (“Suonare Spostato”) in the section “Regole del Contrapunto”, fol. 43, 7–fol. 44.

⁴⁵ Cavicchi, 115–116.

⁴⁶ Cavicchi, 116, footnote 11, has already pointed out certain similarities of layout between Bismantova’s treatise and Lorenzo Penna’s *Li primi albori musicali*, Bologna 1672.

Gönner, der Abt Ferrante Bentivoglio, dem Bismantova das schon druckfertige Manuskript am 20. Januar 1677 gewidmet hatte, starb 1694. Über das Sterbedatum des Verfassers ist bislang nichts bekanntgeworden.

Um den hier interpretierten Teil des *Compendio Musicale* würdigen zu können, müssen wir nach seinem historischen Ort fragen.

Wenn wir die Quellen überblicken, die sich mit Blasinstrumenten befassen, so tritt uns ein beinahe hundert Jahre umfassender Traditionsstrom an Unterrichtswerken norditalienischer Instrumentalisten und Theoretiker von Ganassi (1535)⁴⁷ und Cardanus (um 1546) über dalla Casa (1584), R. Rogniono (1592) und Artusi (1600) bis F. Rognoni Taeggio (1620) entgegen, an deren Reihe sich Bismantova (1677/94) anfügt.⁴⁸

Gemeinsames Kennzeichen dieser norditalienischen Schule der Blasinstrumente ist die Artikulation gemäß dem „Sprechenden Prinzip“, das im Ideal der Musikanschauung des 16./17. Jahrhunderts wurzelt. Das Bemühen um eine „Renaissance“ der Kunst durch Naturnähe in der Darstellung auf der Grundlage von Wissenschaft und in der Abkehr von rein theologischer Zweckbestimmtheit drückt sich auch in einem gewandelten Musikbegriff aus. Die Nachahmung der Natur im Bereich der Musik bezieht sich auf das dem Menschen wesensgemäße Medium Sprache und auf die Darstellung der menschlichen Affekte, die sich in der

the manuscript, already completed for the printer, to his patron, the abbot Ferrante Bentivoglio, on January 20. Bentivoglio died in 1694; about the death of Bismantova, nothing has yet come to light.

In order to evaluate the present excerpt from the *Compendio Musicale*, we must first examine its historical context.

If we survey the sources dealing with wind instruments, we find, in instructional works of north Italian instrumentalists and theorists, a nearly hundred-year-long pedagogical tradition extending from Ganassi (1535)⁴⁷ and Cardanus (ca. 1546) to dalla Casa (1584), R. Rogniono (1592), Artusi (1600) and F. Rognoni Taeggio (1620). At the end of this series lies the *Compendio Musicale* (1677/94).⁴⁸

The hallmark of this north Italian school of wind instruments was articulation according to the principle of speech imitation, a principle rooted in the primary musical ideal of the sixteenth and seventeenth centuries. All of the arts were permeated by a striving for renewal through naturalistic presentation, based on scientific precepts and not upon theological doctrine. In the field of music this new spirit was reflected in a fundamentally altered concept of music. Here imitation of nature centered on the medium of human speech and on human emotions (*Affekte*) as expressed through speech.

⁴⁷ Für volle Einzelheiten über diesen und die anderen Traktate, siehe Bibliographie.

⁴⁸ Siehe auch Edward H. Tarr und Bruce Dickey, *Articulation in Early Wind Music: A Source Book*, Vol. 1, Nashville (in Vorbereitung), wo auch von dieser „norditalienischen Schule“ gesprochen wird.

⁴⁷ For full details about this and other treatises see the bibliography.

⁴⁸ See also Edward H. Tarr and Bruce Dickey, *Articulation in Early Wind Music: A Source Book*, Vol. 1, Nashville (in preparation), where this “north Italian school” is also discussed.

Sprache ausdrücken. Wort und Ton treten unter dem Einfluß humanistischen Gedankengutes in ein neues, engeres Verhältnis. Die Musik wird, bis ins Detail, nach sprachverwandten Prinzipien gestaltet, und die Nähe der Musik zur Rhetorik wird von den Theoretikern immer wieder betont. Die Forderung nach der Nachahmung des Sprechens gilt nicht nur für die Komposition im Sinn einer Textauslegung, sondern auch für die praktische Ausführung einer Komposition. Die neue Auffassung führte zu einer Vorrangstellung der Vokalmusik. Denn diese wird einerseits durch das Werkzeug ausgeführt, das die Natur dem Menschen mitgegeben hat, durch die Stimme, nicht durch ein Instrument, ein Artefakt; andererseits läßt sie durch den erklingenden Text die Affekte konkret faßbar werden und hat somit gegenständliche Wirkung. In der Instrumentalmusik dagegen werden lediglich Grundaffekte wie Trauer oder Freude, sanfte oder heftige Gemütsbewegungen deutlich.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts stehen in vielen Theoretikerwerken die Blasinstrumente noch an ranghöchster Stelle, denn aufgrund ihrer dem Gesang verwandten Art der Tonerzeugung ermöglichen sie eine getreuerer Nachahmung der Sprache als die Saiten- oder gar Schlaginstrumente. Diese Hierarchie spiegelt sich noch im Aufbau von Bismantova's *Compendio Musicale* wider. Zuerst werden die Regeln des Gesangs dargestellt (im Zusammenhang damit dann die Begleitung auf Tasteninstrumenten auf der Grundlage der Regeln des Kontrapunkts), danach folgen die Anweisungen für die Blasinstrumente und schließlich die Saiteninstrumente, obwohl die Violine in der musikalischen Praxis schon längst zu einer überragenden Stellung gelangt war.

Under the influence of humanistic thought, word and music moved into an ever closer relationship. Music was constructed down to the finest detail on speech-related principles, and theorists continually emphasized the proximity of music to rhetoric. The principle of speech imitation applied not only to the composition itself, as a commentary on a text, but also to the performance of the composition. Thus the new conception gave priority to vocal music, for vocal music was performed with nature's own instrument, the human voice, and not with a man-made instrument, an artifact. In addition, through its text, vocal music communicates the emotions in a more direct, concrete way — that is, its effect is more objective. In instrumental music, on the other hand, only basic sentiments can be clearly depicted, such as sadness or joy, gentleness or violence.

At the beginning of the seventeenth century, wind instruments still occupy the most important place in many theoretical works because their method of tone production, related as it is to singing, makes possible a truer imitation of speech than that of stringed or percussion instruments. This hierarchy is reflected in the construction of Bismantova's *Compendio Musicale*. First the rules of singing are presented and in connection with them, the art of accompanying on keyboard instruments (along with its basis in the rules of counterpoint). Next follow the instructions for wind instruments and finally, despite the fact that in actual practice the violin had long since surpassed the wind instruments in importance, the stringed instruments.

Damit es dem Bläser gelingt, die Musik zum Sprechen zu bringen und – den theoretischen Anweisungen gemäß – gesanglich zu spielen, muß er sich eine bestimmte Spieltechnik aneignen, nämlich spezielle Artikulationsarten. Ein System fein abgestufter Silben steht ihm zur Verfügung, aus denen er anhand des Notentextes die jeweils geeigneten auszuwählen und anzuwenden hat.

Bismantova und andere Theoretiker fordern grundsätzlich die „Tonbildung mit der Zunge“: Man bläst, indem man Silben ausspricht – im Gegensatz zu einer möglichen Tonbildung lediglich mit dem Atem, welche Mersenne auf französisch „embouchure muette“, auf lateinisch „modus mutus“ nennt, die also als stumm, d. h. nicht sprechend aufgefaßt wurde.⁴⁹

Obwohl die Traktate der norditalienischen Bläuserschule in der Gliederung des Artikulationssystems und in der Terminologie teilweise voneinander abweichen, stimmen sie jedoch sehr stark miteinander überein. Tabelle I zeigt eine Zusammenfassung der von der norditalienischen Bläuserschule behandelten Artikulationsarten.

Wie aus der Tabelle I ersichtlich ist, besteht das System grundsätzlich aus vier Artikulationsarten (*lingue*), wobei jede zudem eine gewisse Anzahl verschiedener Aussprachemöglichkeiten (in bezug auf Anlautkonsonanten oder Vokale) hat. Die *Lingue* werden eingeteilt in eine einfache (bestehend aus einer Silbe *te* bzw. *de*, die wiederholt wird, also *te te* bzw. *de de*) und drei zusammengesetzte Artikulationsarten (bestehend aus alternierenden Silbenpaaren, die die Noten entweder zu Zweier- oder zu Vierergruppen zusammenfassen, wie z. B. *tere tere* oder *dere*

⁴⁹ Mersenne, *Harmonie universelle* V, 274; *Harmonicorum* II, 100.

In order for a wind player to be able to play his instrument in a “singing” manner, as the theorists demanded, and to make the music “speak”, he had to acquire a special playing technique, namely, a particular system of articulation. He had at his disposal a variety of finely-differentiated syllables which were to be applied to the music according to the context.

For Bismantova and other theorists, the system was based primarily on the “tongue attack” – that is, on the principle of speaking syllables while playing – in contrast to a possible attack with the breath alone. The “breath attack” is described by such theorists as Mersenne, who calls it in French “embouchure muette” and in Latin “modus mutus” – i.e., mute or speechless.⁴⁹

Although the treatises of the north Italian wind school disagree on some details of the articulation system and its terminology, their similarity is more striking than are these discrepancies. Table I summarizes the articulations described by these north Italian theorists.

As can be seen in Table I, the system consisted basically of four kinds of tonguings (*lingue*), each of which could in turn have a number of alternate pronunciations through the alternation of either initial consonants or vowels. One of the tonguings is simple, having only one repeated syllable (either *te* or *de*) while the other three are compound, consisting of pairs of alternating syllables which form groups of either two or four, such as *tere tere* or *dere lere*. Generally speaking, the simple tonguings were used for note values up to

⁴⁹ Mersenne, *Harmonie universelle* V, 274; *Harmonicorum* II, 100.

lere). Im allgemeinen wurden die einfachen Zungenstoßarten für Notenwerte bis zur Achtelnote verwendet, während die zusammengesetzten, alternierenden Artikulationsarten für kleinere Notenwerte als Achtelnoten verwendet wurden (die Achtelnote jedoch mit eingeschlossen). Die Unterscheidung in drei Arten von alternierenden Artikulationsarten machte eine Abstufung zwischen hart (*crudo*) als dem einen Extrem und weich (*dolce*) als dem anderen möglich. Nach Ganassi zum Beispiel galt das Silbenpaar *te che* als hart, *le re* als weich; die dritte zusammengesetzte Zungenstoßart, *te re*, galt als Mittelwert zwischen diesen Extremen. Mit dieser Abstufung war oft eine Bewertung verbunden, die ihren Ursprung sowohl im vokalen Ideal als auch in der praktisch

and including the eighth note, while the compound tonguings were used for eighth notes and faster. Within the compound tonguings the triple division made possible a wide variety of expression, the resulting qualities of articulation being described as hard (*crudo*) at one extreme and soft (*dolce*) at the other. In Ganassi, for example, the pair *te che* is considered hard, *le re* soft, and *te re* as the mean between these extremes. These characterizations often carried with them a value judgment which had both theoretical and practical origins. The vocal ideal, both as a purely theoretical stricture and as a practical necessity arising out of the demands of playing a literature (particularly the improvised divisions) based

TABELLE I / TABLE I

	Einfach / Simple	Zusammengesetzt (Alternierend) / Compound (Unequal)		
Ganassi (1535)	t t t t d d d d	<i>drita</i> — — — — teche teche tacha teche... dacha deche...	tere tere tara tere... dara dare... chara dare...	<i>roversa, gorza</i> lere lere lara lere ...
Cardanus (1546)		teche	thara there	lere
dalla Casa (1584)	[4] te te te te [5] de de de de	[3] teche, teche	— — <i>dretta</i> — — [2] tere, tere	<i>riversa, gorgia</i> [1] ler, ler, ler, ler der, ler ter, ler, ter, ler
R. Rogniono (1592)	te te te te de de de de			ler ler ler ler der ler der ler ter ler ter ler
Artusi (1600)	[4] te te te [5] de de de	[3] teche, teche	<i>dritta</i> — — [2] tere, tere	<i>rinversa, gorgia</i> [1] ler, ler, ler, ler der, ler, der, ler ter, ler, ter, ler
F. Rognoni Taeggio (1620)	<i>dritta</i> — — — — [2] te te te te	— — — — — — — — — — [3] te che te che	— — <i>dritta</i> — — [2] te re te re	<i>riversa</i> [1] le re le re (te re le re) de re de re de re te re

auszuführenden Literatur des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts hatte, in der das improvisatorische Diminuieren einer oft vokalen Vorlage häufig im Vordergrund stand. Von besonderer Wichtigkeit und daher die von der norditalienischen Schule bevorzugte Zungenstoßart war die weichste der zusammengesetzten Artikulationsarten, die sogenannte *lingua roversa* (*lere lere, dere lere, tere lere*), weil sie in ihrer Wirkung derjenigen der *gorgia*, der Technik vokaler Ornamentik, am nächsten kam. Obwohl Francesco Rognoni Taeggio (1620) eine gewisse Ausnahme bildet, indem er die Silben *dere dere* und *dere tere* ebenfalls zur *lingua roversa* rechnet, zieht dennoch auch er, wie alle anderen Theoretiker, das als weichstes empfundene Silbenpaar *lere lere* den beiden anderen Arten vor.

Zu dieser Tradition, jedoch mehr am Rande stehend, gehören auch die beiden Trompetenschulen von Cesare Bendinelli (1614) und Girolamo Fantini (1638).

Bismantovas Verhältnis zur norditalienischen Schule ist ähnlich. Tabelle II zeigt sein System der Artikulationsarten.

Bismantovas fünf Artikulationsarten unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht vom oben beschriebenen System. (1) Er führt nur zwei Arten von zusammengesetzten Artikulationen an, wobei *tere tere*, das Mittel zwischen den Extremen, in seiner Aufstellung nicht vorkommt. (2) Nach Bismantova ist die härteste Artikulationsart – *te che* – „nicht [häufig] in Gebrauch“, obwohl sie „sich bisweilen

on vocal models, certainly shaped these judgments. Of special importance was the softest of the compound tonguings, the so-called *lingua roversa* (*lere lere, dere lere, tere lere*), which, because its effect most closely approximated that of the *gorgia* (the technique of vocal ornamentation), was the preferred tonguing of the north Italian wind school. Even Francesco Rognoni Taeggio (1620), who is something of an exception in that he includes the syllables *dere dere* and *dere tere* in the *lingua roversa*, prefers along with all the other theorists the softest tonguing, *lere lere*.

To this tradition belong as well, although somewhat peripherally, the trumpet methods of Cesare Bendinelli (1614) and Girolamo Fantini (1638).

Bismantova's relationship to the north Italian school is also somewhat peripheral. Table II shows his system of articulation.

Bismantova's five tonguings differ in several important respects from the system as described above. (1) He describes only two types of compound tonguings, the intermediate one *tere tere* being omitted. (2) He describes the hard tonguing *teche teche* as "no longer in use" although it is sometimes used to good effect "for accompanying in the *Stile Cantabile*" (see annotation 14). (3) Bismantova mentions the possibility, already described by Fantini in 1638, of slurring notes in groups of

TABELLE II / TABLE II

Einfach/Simple	Zusammengesetzt / Compound			
<i>dritta</i> [1] te te te te de de de de	[4] te che te che de che de che	<i>roversa</i> [2] te re le re de re le re	[3] lingua legata	[5] ter ler ter ler der ler der ler

gut an[hört] beim Begleiten im *Stile Cantabile*“ (siehe Anmerkung 14). (3) Wie schon Fantini (1638) erwähnt Bismantova die Möglichkeit, Noten in Zweiergruppen zu binden; diese Zungenstoßart bezeichnet er als *lingua ... legata*. (4) Früher – bei dalla Casa am deutlichsten, aber auch bei R. Rogniono und Artusi – gab es Silben, die aus drei Buchstaben bzw. Phonemen bestehen, wie z. B. *ler ler* bzw. *der ler*, die sich jedoch in den musikalischen Beispielen als Verkürzungen von *ler(e) ler(e)* bzw. *der(e) ler(e)* erweisen. Zwar führt auch Bismantova solche Silben an (*ter ler* und *der ler*), jedoch haben sie bei ihm ihre ursprüngliche Bedeutung und ihren Zusammenhang mit der *lingua roversa* verloren und werden als neue, fünfte Stoßart aufgefaßt, wobei eine aus drei Buchstaben bestehende Silbe jeweils nicht zwei, sondern nur einer Note unterlegt wird. Bismantova räumt freilich auch für diese Artikulationsweise ein, sie sei „nicht [häufig] in Gebrauch“. (5) Unter dem Terminus *lingua dritta* versteht Bismantova nur den einfachen Zungenstoß – im Gegensatz zu anderen Theoretikern, die damit die erste (Ganassi) bzw. die mittlere Art der zusammengesetzten Artikulationsarten (dalla Casa, Artusi) oder aber sowohl letztere als auch den einfachen Zungenstoß (Rognoni Taeggio) bezeichnen. (6) Bismantova lehrt als einziger Theoretiker eine unterschiedliche Auswahl des Anlautkonsonanten, je nachdem auf welchem Instrument man bläst: Grundsätzlich gibt er *te* für den Zinkenisten und *de* für den Blockflötisten an.

Wenn man die Ratschläge der Theoretiker – ob nun aus der Blütezeit der Diminutionskunst um 1600 oder aber aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – für das heutige Spiel auf historischen Blasinstrumenten nutzbar machen will, stößt

two. This tonguing he calls the *lingua ... legata*. (4) In some earlier theorists – most clearly in dalla Casa but also in R. Rogniono and Artusi – certain three-letter syllables appear (*ler ler* or *der ler*, for example) which are shown in the musical examples, however, to be abbreviations for *ler(e) ler(e)* or *der(e) ler(e)*. Bismantova also gives such syllables (*ter ler* and *der ler*), but for him they have lost their original significance and their relationship to the *lingua roversa*. He presents them instead as a new, fifth tonguing in which each syllable of three letters is applied to only one note rather than two. Bismantova concedes, however, that this tonguing is “not in common use.” (5) Under the term *lingua dritta* Bismantova understands only the simple tonguing, in contrast to other theorists who use it to refer to either the first of the compound tinguings (Ganassi), the intermediate type of compound tonguing (dalla Casa, Artusi), or both the simple tonguing and the second type of compound tonguing (Rognoni Taeggio). (6) Bismantova is the sole theorist to differentiate the initial consonants according to the instrument being played. Basically he gives *te* for the cornett and *de* for the recorder.

Two problems stand in the way of transferring this theoretical advice – either that of Bismantova from the late seventeenth century or that of the theorists in the heyday of division playing around 1600 – to modern per-

man zugleich auf zwei Probleme. Erstens hat bereits Bismantova darauf hingewiesen, daß man, um die gleiche Wirkung auf verschiedenen Instrumenten zu erzielen, verschieden artikuliert. Ebenfalls können gewisse Zungenstöße von Bläser zu Bläser verschieden wirken, oder auch die Muttersprache des Spielers könnte beeinflussen, welche Artikulationsart die gewünschte Wirkung am leichtesten hervorbringt; dieses Problem soll hier nicht behandelt werden. Jedoch zweitens, und vielleicht wichtiger, gehören Begriffe wie *hart/weich*, im Gegensatz zu *hoch/tief* oder *laut/leise*, nicht im selben Maße zum Bereich des mit dem Gehör Wahrnehmbaren. Dennoch können wir durch die moderne Sprachwissenschaft erschließen, was gemeint ist (siehe Tabelle III).

Die Theoretiker sahen den Übergang von „weich“ zu „hart“ in den Anlautkonsonanten einer Silbe bzw. Silbengruppe, also von *l-/r-* über *d-/r-* und *t-/r-* schließlich zu *t-/k-*. Tabelle III zeigt unser indogermanisches Konsonantensystem. Die Konsonanten *l* und *r*, deren Wirkung als

formance on historical wind instruments. As Bismantova points out, different articulations are required to produce the same effect on different instruments. Similarly, however, different players may produce different effects with the same tongue strokes. In some cases the mother tongue of the player may help determine which type of articulation produces the desired effect, a problem which cannot be dealt with here. Secondly and perhaps more importantly, distinctions such as *hard/soft* are not so directly or objectively perceptible as, for example, *high/low* or *loud/soft*. The terminology of modern linguistics can be helpful in clarifying the nature of the distinction (see Table III).

The theorists related the gradation from “soft” to “hard” to the initial consonants of the syllables, that is, from *l-/r-* through *d-/r-* and *t-/r-* to *t-/k-*. Table III shows our Indogermanic consonant system. The consonants *l* and *r*, which were characterized as

TABELLE III / TABLE III

Artikulationsort / Place of articulation	Artikulationsweise / Type of articulation					
	Explosivlaute od. Verschlusslaute / Plosives		Spiranten, Reibelaute / Spirants, Fricatives		Nasale / Nasals	Liquide / Liquids
	Tenuis = stimmlos/ voiceless	Mediae = stimmhaft/ voiced	stimmlos/ voiceless	stimmhaft/ voiced		
labial	p	b	f	w/v	m	
dental (alveolar)	(t)	(d)	s	[z]	n	<i>l, r</i>
palatal (velar)	(k) (<i>ch-</i>)	(g) (<i>gh-</i>)				(<i>r</i>)

Lat. *labium* = Lippe / lip

Lat. *dens* = Zahn; die Alveolen sind die Zahnhöhlen / tooth; the alveoles are the tooth sockets

Lat. *palatum* = Gaumen / palate

Lat. *velum* = [Gaumen]segel / uvula (soft palate)

„weich“ charakterisiert wurde, sind Liquide, während *d*, *g*, *t* und *k* dagegen zu den sogenannten Explosivlauten gehören – und diese Termini sprechen etwas tatsächlich Hörbares an. Um 1600 wurde also die stärkere Explosivität von den Theoretikern allgemein als nicht so angenehm und deshalb weniger brauchbar bewertet. Daß Bismantovas Artikulationsarten sich von den Liquiden zu den Explosivlauten nicht so harmonisch abstufen lassen wie diejenigen seiner Vorgänger, läßt auf eine Auflösung des tradierten Systems schließen.

Verlassen wir nun den Bereich der Artikulation und versuchen wir, den Traktat von anderen Gesichtspunkten aus zu beurteilen. Es fällt auf, daß seine pädagogischen Absichten ganz auf die Praxis ausgerichtet sind. Dabei bezieht Bismantova Griffstabellen und Zeichnungen ein, die in anderen theoretischen Werken (meist jüngeren Datums) gewiß auch nicht fehlen. Dennoch sind seine Angaben zu Atemführung und Luftholen, die Ratschläge zum stummen Üben, bevor man eine Stelle auf dem Instrument bläst, ferner die Anweisung, genau auf dem Schlag zu spielen, sich den Verlauf der Noten genau anzusehen, sowie die wiederholte Ermahnung, Atem, Finger und Zunge immer gleichzeitig in Aktion treten zu lassen, eingehender als bei seinen Vorgängern oder sogar ganz neu.

Kernstück des von uns herausgegriffenen Abschnitts scheint uns die genaue Anleitung zum Spiel auf dem Zinken zu sein. Padre Bartolomeo Bismantova war – wie aus dem Titel seines Werkes hervorgeht – selbst „Suonator di Cornetto“, und in diesem Kapitel ist der Stil seiner Ausführungen deutlich flüssiger als an manch anderer Stelle. Zu bemerken wäre freilich, daß seit etwa 1620 der Zink als

„soft“, are “liquids”, while *d*, *g*, *t*, and *k*, on the other hand, are “explosives”. These terms, as opposed to “hard/soft”, express something objectively audible. Thus it was the stronger explosivity which theorists around 1600 found to be less pleasant and therefore less useful. That Bismantova’s tonguings do not move so harmoniously from liquids to explosives as do those of his predecessors, is undoubtedly the result of the decline of this tradition.

We shall now leave the subject of articulation and attempt to evaluate the treatise from other points of view.

Bismantova’s pedagogy has a clearly practical bias. Although the inclusion of fingering charts and drawings is relatively common in theoretical works of the seventeenth century and later, some of Bismantova’s other practical suggestions are either original or more thorough than those of his predecessors and contemporaries. Among these are his comments on breathing, his advice on silent practising before playing on the instrument, and his admonitions to play on the beat, look ahead in the music, and to coordinate the breath, fingers, and tongue.

The core of this excerpt from the *Compendio Musicale*, however, seems to us to be the instructions on playing the cornett. Father Bartolomeo Bismantova, as we learn from the title of his work, was himself a “suonator di cornetto”. In this chapter, as might be expected, the style of his presentation is noticeably more fluent than in other sections of the treatise. Since about 1620 the cornett had been declining in importance as a solo instrument, largely because of the spectacular

Soloinstrument, nicht zuletzt durch das Aufkommen der Violine, immer mehr in den Hintergrund trat und das Hervorheben dieses immer seltener werdenden Blasinstruments um 1677 bereits ein etwas konservativer Zug ist. Aber gerade durch die detaillierten Angaben zu diesem Instrument ragt Bismantovas Traktat hervor. Solch deutliche Hinweise haben wir bisher in keinem anderen Lehrwerk gefunden.

Von besonderem Interesse sind drei Angaben über den Zinkenansatz: (1) die Plazierung des Mundstücks im Mundwinkel, (2) das Verhältnis von Ober- zu Unterlippe hinter dem Mundstück und die Veränderung dieses Verhältnisses beim Registerwechsel sowie (3) die Anwendung eines größeren Mundstückdrucks gegen die Lippen beim Blasen von hohen Tönen. Was die Plazierung des Mundstücks betrifft, so entspricht der von Bismantova beschriebene Seitenansatz durchaus der damaligen Praxis. Zahlreiche Abbildungen von Zinkenisten aus dem 16. und 17. Jahrhundert zeigen diesen Seitenansatz und eine beinahe Traversflöten-ähnliche Haltung des Instruments. Bei den bisher bekannten italienischen Theoretikern vor Bismantova wird der Zinkenansatz weder beschrieben noch erklärt. Mersenne weist darauf hin, daß Rechtshänder auf der rechten und Linkshänder auf der linken Seite des Mundes ansetzen und daß es darüber hinaus Zinkenisten gibt, „die einigermaßen gut damit zurechtkommen, auf der rechten Seite, auf der linken Seite und in der Mitte des Mundes zu blasen“.⁵⁰

⁵⁰ Mersenne, *Harmonie universelle* V, 275: „Mais il faut remarquer qu’il s’embouche du costé droit par ceux qui sont droitiers, & du costé gauche par les gauchers, encore qu’il s’en rencontre qui en ioüent à droit, à gauche, & par le milieu de la bouche assez aysément.“

ascent of the violin during this period. While Bismantova’s emphasis of the cornett in 1677 thus reveals a conservative outlook, his treatise takes on great significance just for this emphasis and for the detail, unparalleled in any other theoretical work, of his description.

Of special interest are three aspects of the cornett embouchure as described by Bismantova: (1) the placement of the mouthpiece in the corner of the mouth, (2) the relationship of upper and lower lips on the mouthpiece and the alteration of this relationship in changing registers, and (3) the use of a greater mouthpiece pressure against the lips in playing high notes.

The corner position for the mouthpiece as described by Bismantova was certainly the most common one. Numerous illustrations of cornett players in the sixteenth and seventeenth centuries show this side embouchure and the almost transverse-flute-like position of the instrument. Unfortunately, no earlier Italian theorist describes the cornett embouchure or offers an explanation for this mouthpiece position. Mersenne points out that those who are right-handed play on the right-hand side of the mouth and those who are left-handed on the left, yet there are some, he says, “who play on the right, on the left, and in the middle of the mouth rather easily”.⁵⁰ Similarly,

⁵⁰ Mersenne, *Harmonie universelle* V, 275: “Mais il faut remarquer qu’il s’embouche du costé droit par ceux qui sont droitiers, & du costé gauche par les gauchers, encore qu’il s’en rencontre qui en ioüent à droit, à gauche, & par le milieu de la bouche assez aysément.”

In ähnlicher Weise schreibt Speer, daß – obwohl man auf der rechten oder linken Seite ansetzen kann, „nach seiner Bequemlichkeit und wegen der Zähne“, – es einige gibt, die „theils ... auf beiden Seiten [und] auch wol vorn ansetzen sich angewöhnen“.⁵¹ Scheint der Seitenansatz ein besonderes Merkmal des Zinkenansatzes gewesen zu sein, so schreibt jedoch Mersenne, daß auch das Jagdhorn „auf einer Seite des Mundes, oder in der Mitte“ geblasen wurde.⁵²

Bismantovas Ratschläge zum Gebrauch eines erhöhten Mundstückdrucks zum Erzeugen hoher Töne wird zweifellos einige Leser überraschen, vor allem diejenigen mit Erfahrung auf modernen Blechblasinstrumenten. Obwohl solcher Druck beispielsweise in heutigen Blechblasinstrumentenlehrwerken verpönt ist, muß man bei näherem Betrachten und nach sorgfältiger Selbstanalyse zugeben, daß eine gewisse Verstärkung des Mundstückdrucks beim Blasen hoher Töne eine Notwendigkeit ist – selbst wenn dieser Druck in theoretischen Äußerungen immer wieder bagatellisiert oder sogar negiert wird. So gar Mersenne schreibt folgendes über den Mundstückdruck bei der Posaune: „... Es ist zu bemerken, daß man das Mundstück [mit den Lippen] kaum berühren soll, wenn man recht tief blasen will, und daß man es so stark wie möglich gegen die Lippen drücken soll, um den Luftstrom zu verstärken [sic], wenn man die höchsten Töne hervorbringen will; und dies gilt für alle Kesselmundstückinstrumen-

Daniel Speer writes that while one can play on the right side or the left, “according to [what is] comfortable and because of the teeth”, some can “accustom themselves to playing on both sides and even in front”.⁵¹ While the side embouchure seems to be a particular characteristic of cornett technique, Mersenne indicates that the hunting horn, too, was played “on one side of the mouth or in the middle”.⁵²

Bismantova's advice on the use of greater mouthpiece pressure for production of the high notes will undoubtedly surprise some readers, especially those with training on modern brass instruments. Although the use of pressure is strictly taboo in modern brass instruction books, every player must admit upon closer consideration and after careful self-analysis that a certain increase in pressure is necessary in playing the high notes, even though this pressure may constantly be belittled or even denied in theoretical statements. Even Mersenne, in writing about the trombone, says the following about mouthpiece pressure: “... You should take note that it is barely necessary to touch the mouthpiece [with the lips] when you wish to descend fairly low, and that you must press it as hard as possible against the lips to augment the wind [sic] when you wish to ascend to the higher notes – and this [principle] applies to all sorts of instruments with cup

⁵¹ Speer, *Grund-richtiger Unterricht*, 232. Gleichlautende Stellen bei Majer, 1732, und Eisel, 1738, gehen sicherlich auf Speer zurück.

⁵² Mersenne, *Harmonie universelle* V, 246: „à l'un des costez de la bouche, ou au milieu.“

⁵¹ Speer, *Grund-richtiger Unterricht*, 232. Identical passages in Majer, 1732, and Eisel, 1738, certainly originated with Speer.

⁵² Mersenne, *Harmonie universelle* V, 246: “à l'un des costez de la bouche, ou au milieu.”

te“.⁵³ In Äußerungen wie denjenigen über die Plazierung und über den Druck des Mundstücks scheint originärer Bismantova vorzuliegen. Dagegen scheinen andere Abschnitte des Werks – die Lehre vom Continuospiel, vom Kontrapunkt und zum Teil auch von den Artikulationsarten – auf Vorlagen anderer Theoretiker zurückzugehen.

Aufschlußreich sind auch die Anweisungen zur Behandlung und Pflege der Instrumente, zum Ölen (beim Zinken auch zum Benetzen mit Wasser)⁵⁴, besonders im Zusammenhang mit Ansprache- und Intonationsproblemen bei ungünstigen Witterungsverhältnissen. Sehr wichtig, und ebenfalls neu, sind auch Bismantovas Ratschläge zum Stimmen der Blasinstrumente mit Hilfe von Einsatzstücken (bei der Blockflöte auch mit etwas Wachs), sowie die Anweisungen zum sorgfältigen Einstimmen nach dem Stimmtone der Orgel und – notfalls – zum Transponieren. Weiterhin interessant ist Bismantovas Beschreibung der hohen Töne als eine Besonderheit des Zinken.

⁵³ Mersenne, *Harmonie universelle* V, 272: „Mais on doit remarquer qu’il ne faut pas quasi toucher le bocal, lors que l’on veut descendre fort bas, & qu’il faut le presser le plus fort que l’on peu[t] contre les levres pour augmenter le vent, quand on veut monter aux tons les plus aigus: ce qu’il faut remarquer pour toutes sortes d’instrument à bocal.“

⁵⁴ Ein besonders praktischer Hinweis Bismantovas in dieser Beziehung wird die Wissenschaft vermutlich noch lange beschäftigen: Wie groß ist das Glas, das er meint, wenn er sagt, daß man bei trockenem Wetter oder im Sommer den Zinken „innen in der Röhre mit frischem Wasser [benetzen soll], aber nur wenig, und ein Glas wird genügen“? (Im übrigen ist Cavicchi Übertragung vom italienischen Text an dieser Stelle – cf. Cavicchi, 130 – fehlerhaft. Bismantova schreibt „Bichiero“, nicht „bicchierino“.)

mouthpieces“.⁵³ Bismantova’s most original contributions seem to lie in remarks such as these on mouthpiece placement and pressure. On the other hand, certain other sections of his work – dealing with continuo playing, counterpoint, and some of the material on articulation – seem to have been drawn from other theorists.

Also valuable are Bismantova’s comments on the handling and care of instruments, in particular on oiling (and with the cornett, on wetting the instrument before playing)⁵⁴ and its relationship to problems of speaking and intonation under unfavorable weather conditions. Of special interest as well are Bismantova’s novel advice on the tuning of wind instruments by means of tuning joints (and on the recorder, also by means of wax), his instructions on tuning to the organ (and transposing if necessary), and his description of high notes as a characteristic of the cornett.

⁵³ Mersenne, *Harmonie universelle* V, 272: “Mais on doit remarquer qu’il ne faut pas quasi toucher le bocal, lors que l’on veut descendre fort bas, & qu’il faut le presser le plus fort que l’on peu[t] contre les levres pour augmenter le vent, quand on veut monter aux tons les plus aigus: ce qu’il faut remarquer pour toutes sortes d’instrument à bocal.”

⁵⁴ In reference to Bismantova’s practical advice in this connection, musicologists will undoubtedly long concern themselves with the question: How large a glass does he mean when he says that at dry times or in the summer, “you should bathe the inside of the tube with fresh water, but only a little – and one glass will be enough”? (Cavicchi’s transcription of the Italian text at this point is in error – cf. Cavicchi, 130. Bismantova writes “Bichiero”, not “bicchierino”.)

Bismantovas Traktat enthält außerdem wichtige Angaben zu zwei anderen Instrumenten: Oboe und Blockflöte. Laut einer zusätzlichen handschriftlichen Notiz im *Compendio Musicale* aus dem Jahr 1694 hatte er vorgehabt, dem Traktat einen Abschnitt über die Oboe anzufügen. Wenn dies auch nicht mehr geschah, sehen wir in dieser Eintragung dennoch einen der frühesten Hinweise auf dieses Instrument in Italien. In Bologna zum Beispiel wurde die Oboe erst nach Giuseppe Torellis Rückkehr aus Wien und Ansbach, also nach 1701, eingeführt; die erste Erwähnung dieses Instruments in den Zahlungslisten von S. Petronio ist aus dem Jahr 1702.⁵⁵ Noch später – erst 1708 – finden wir einen Oboisten in den Zahlungslisten von S. Marco in Venedig.⁵⁶

Fortschrittlich ist auch Bismantovas Beschreibung der Blockflöte, die er als *flauto italiano* bezeichnet. Es handelt sich hierbei um eine Altblockflöte in G in der sogenannten barocken Bauweise. Die frühere Blockflöte war einteilig und hatte eine weite, fast zylindrische Bohrung sowie eine schlichte äußere Form. Dieses in Familien bis zu acht verschiedenen Größen gebaute Instrument war im 16. und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein überaus beliebt, trotz der veränderten musikalischen Anforderungen, die das Instrument immer mehr in den Hintergrund drängten. Erst nach 1650 kam eine Blockflöte völlig neuer Bauart auf. Dieses aus mehreren Stücken bestehende Instrument mit einer engen, konisch sich verjüngenden Bohrung und kunstvoll gedrechseltem

Bismantova's treatise also contains important information on two other instruments: oboe and recorder. According to an appended handwritten note from 1694, Bismantova intended to include a section on the oboe in the *Compendio Musicale*. Although we unfortunately lack this section, this note in itself is one of the earliest indications of the oboe in Italy. In Bologna, for example, the oboe was first introduced after Giuseppe Torelli's return from Vienna and Ansbach after 1701; the first mention of this instrument in the payment records of S. Petronio is from the year 1702.⁵⁵ At S. Marco in Venice the oboe first occurs in the payment records even later – not until 1708.⁵⁶

Equally forward looking is Bismantova's description of the recorder, which he calls the *flauto italiano*. He is dealing here with an alto recorder in G in the so-called Baroque style of construction. The earlier recorder was a one-piece instrument of wide, nearly cylindrical bore and simple exterior profile. This instrument, built in consort of up to eight different sizes, enjoyed a peak of popularity in the sixteenth century and, despite the changing musical demands of the seventeenth century which pushed it ever more into the background, survived well into that century as well. It was not until sometime after 1650 that the emergence of a totally redesigned recorder, with jointed construction, narrow reverse-

⁵⁵ Siehe Anne Schnoebelen, „Performance Practices at San Petronio in the Baroque“, *Acta musicologica* 41 (1969), 52.

⁵⁶ Siehe Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, 20.

⁵⁵ See Anne Schnoebelen, „Performance Practices at San Petronio in the Baroque“, *Acta musicologica* 41 (1969), 52.

⁵⁶ See Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, 20.

Äußeren, leitete einen Aufschwung in der Beliebtheit der Blockflöte als Soloinstrument ein. Zur Entstehung dieser neuen, barocken Blockflöte (und damit auch der einklappigen Traversflöte und der Barockoboe) sind uns nur wenige Quellen bekannt. Bisher hat man angenommen, daß diese Neuentwicklung durch einen Kreis Pariser Holzblasinstrumentenmacher eingeleitet wurde, von denen der bekannteste Jean Hotteterre war, der 1678, ein Jahr nachdem Bismantova das *Compendio Musicale* verfaßt hatte, starb.⁵⁷ In Deutschland wurden die Prinzipien von Hotteterre und dessen Kreis erst nach 1680 aufgegriffen, und zwar durch Johann Christoph Denner, den ersten der Nürnberger Instrumentenmacher, die Blockflöten in der neuen Art bauten.⁵⁸ Bismantovas Beschreibung eines Instruments in der neuen Art bereits im Jahre 1677 liefert daher den Beweis für das überraschend frühe Auftreten dieser Konstruktionsprinzipien in Italien. Dabei fällt die Bezeichnung *flauto italiano* besonders auf, da doch nach dem bisherigen Stand der Forschung diese Blockflötenart in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts aus Frankreich nach Italien eingeführt worden sein soll. Jedenfalls stellt das *Compendio Musicale* eine wichtige neue Quelle für die Dokumentation dieser Übergangsphase in der Geschichte der Blockflöte dar.⁵⁹

conical bore, and ornately turned exterior design, stimulated a resurgence of popularity for the recorder as a solo instrument. The development of this new recorder (and along with it the one-keyed transverse flute and Baroque oboe) is unfortunately poorly documented. It has been generally assumed that this development took place in a circle of Parisian woodwind makers, the best known of whom was Jean Hotteterre, who died in 1678, one year after Bismantova wrote the *Compendio Musicale*.⁵⁷ In Germany the principles of Hotteterre and his circle were not taken over until after 1680 by Johann Christoph Denner, the first of the Nuremberg instrument makers to build recorders on the new pattern.⁵⁸ Bismantova's illustration in 1677 of an instrument of the new type is thus evidence for a surprisingly early appearance of these construction principles in Italy. The designation *flauto italiano* is particularly puzzling if in the 1670's this type of recorder was indeed, as has been thought, a new French importation in Italy. In any case the *Compendio Musicale* is an important new source for the documentation of this transitional period in the history of the recorder.⁵⁹

⁵⁷ Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, London ³1967, 275–277.

⁵⁸ Eberhard Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, 172, 199 (*Schriften zur Musik* 8).

⁵⁹ Siehe auch Cavicchi, 124, sowie Marcello Castellani, „The Regola per suonare il Flauto Italiano by Bartholomeo [sic] Bismantova (1677)“, *GSJ* 30 (1977), 76–85, vor allem 77–78.

⁵⁷ Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, London ³1967, 275–277.

⁵⁸ Eberhard Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, Munich 1971, 172, 199 (*Schriften zur Musik* 8).

⁵⁹ See also Cavicchi, 124, as well as Marcello Castellani, “The Regola per suonare il Flauto Italiano by Bartholomeo [sic] Bismantova (1677)“, *GSJ* 30 (1977), 76–85, especially 77–78.

Bismantovas *Compendio Musicale* weist zwar einige Schwächen in der Darstellung auf: unscharfe Formulierungen, Wiederholungen, umständlichen, oft stereotypen Satzbau. Offensichtlich fehlt sowohl eine Stilarten-Lehre (Indizbegriff ist der Terminus *Stile Cantabile*, der nirgends im ganzen Traktat hinreichend erklärt wird) als auch eine ausführliche Ornamentationslehre (die Verzierungsfiguren *trillo* und *accento* werden auf fol. 11 und 11v, im Abschnitt über den Figuralgesang, kurz angesprochen, andere werden lediglich genannt). Bismantova rechnet ausdrücklich mit der mündlichen Unterweisung durch den Lehrmeister, der durch ein solches Buch natürlich nicht ersetzt werden kann oder soll. Auch Fehler in den Griffstabellen sind stehe geblieben. Jedoch wenn man den Traktat als Ganzes betrachtet, fallen diese Schwächen wenig ins Gewicht.

Zusammenfassend erweist sich Bismantova einerseits als mit der Tradition der norditalienischen Bläuserschule im Hinblick auf die Grundauffassung seiner Musikanschauung verwandt. Andererseits, in einzelnen Themen wie Artikulationslehre oder Auswahl und Form der behandelten Instrumente, weicht Bismantova bereits von dieser Tradition ab oder setzt sie, sie erweiternd, fort. Im Ganzen vermitteln uns Bismantovas Ausführungen über die Blasinstrumente ein lebendiges Bild des Unterrichts im Kulturzentrum Norditalien gegen Ende des 17. Jahrhunderts und helfen somit, bisherige Lücken in unserem Wissen über die Blasinstrumente in dieser Epoche zu schließen.

Bismantova's *Compendio Musicale* displays, to be sure, several weaknesses of presentation: unclear wording; repetitiveness; awkward, often stereotyped sentence construction. Obviously missing is a discussion of musical styles (a case in point is the term *Stile Cantabile*, which is nowhere adequately explained) as well as a discussion of ornamentation (*trillo* and *accento* are briefly explained on f. 11 und 11v in the section on mensural singing, but other ornaments are only mentioned). To fill in these gaps Bismantova undoubtedly counted on the oral instruction of the teacher, whom his book was not intended to replace. Another weakness is the appearance of errors in the fingering charts. If the treatise is viewed as a whole, however, these weaknesses reveal themselves to be of little importance.

In summary, Bismantova shows himself, on the one hand, to be related in his basic musical outlook to the north Italian wind school. On the other hand, in particular cases such as articulation or in the choice and form of the instruments he discusses, he diverges from the tradition or builds upon it. On the whole, Bismantova's presentation on wind instruments paint a lively picture of musical instruction in northern Italy toward the end of the seventeenth century and thus help to fill in several gaps in our knowledge of the wind instruments of this period.

BISMANTOVAS ORIGINALTEXT ÜBER DIE BLASINSTRUMENTE
BISMANTOVA'S ORIGINAL TEXT CONCERNING WIND INSTRUMENTS

Abkürzungen wurden stillschweigend aufgelöst und die unterschiedlichen Schreibweisen mit u und v sinngemäß korrigiert. / Abbreviations have been written out without comment and the various ways of using u and v corrected according to modern usage.

fol.

47 Regola per suonare il Flauto Italiano.

Il Flauto Italiano; hà otto buchi; e volendolo suonare; è necessario sapere adoprare le Dita; tanto d'una Mano, quanto dell'altra; cioè I:^o Police; 2:^o Indice; 3:^o Medio; 4:^o Anulare; 5:^o Auricolare; quelle Dita, che non serraranno li buchi, serviranno per sostentare il Flauto; avvertendo, che li Numeri sono li buchi, che anderanno serrati; et quelli Numeri, che havranno questo .t. apresso; sarà il luogo, dove si farà con il Dito, il Trillo; et quest'altro segno .●; vuol dire, che il primo bucco anderà mezo serrato, con il Dito; e questo, è quando le note passeranno di sopra all' A, la, mi, re; 2: e detto segno; sarà sempre posto, apresso al primo numero, in questo modo .I.●; et anco sarà posto sopra al settimo numero; per cavare il # Diesis d'A, la, mi, re; / e b Molle di B, fa, h, mi; I:^o segnato così .7.●.

47v Esempio. Mano Sinistra. A. Giunta I:^a per slongarlo. I: Police. II: Indice. 3: Medio. 4: Anulare. Mano Destra. 5: Indice. 6: Medio. 7: Anulare. 8: Auricolare. B. Giunta. 2:^a.

Questo segno .○. vuol dire che tutti li buchi aperti hanno da essere.

48 Scale per h quadro.

Accidenti di # Diesis; e di b Molle.

Bisogna poi avvertire che quando si suona; di non alzare tanto le Dita dalli buchi; acciò siano commode al ritorno; et anco perche non fariano bel vedere.

48v Avvertend'ancora di tenere aperto un poco li Denti; acciò la Lingua urti nella bocca del Flauto; pronunciando con detta Lingua, ad ogni nota tè, tè, tè; et questo si chiama suonare die Lingua; e non di fiato; il qual suonare di Lingua; è diviso in quattro Lingue; et anzi sono cinque; cioè Prima Dritta; 2:^a Roverscia; 3:^a Legata; 4:^a et 5:^a non sono in uso; sè non alle volte; in Stile Cantabile faranno ottimo effetto.

Lingue Dritte; di queste, sè nè servirà à tutte le Figure delle note; principiando dalla Breve, in sino alla Croma. Esempio; in Tempo ordinario, per il Cornetto.

Per Flauto.

49 Riesce più dolce per il Flauto, il proferire il de; che il te.

Lingua Roversa; sè ne serve per la Croma, Semicroma, et Biscroma; tanto in Tempo ordinario; quanto in Trippola. Esempio.

Per Cornetto.

Per Flauto.

Le note Legate assieme; si proferiscono così.

Per Cornetto.

49v Per Flauto.

Altre due Lingue; non usate; mà alle volte fanno un bel sentire; in accompagnare in Stile cantabile.

Per Cornetto.


Per Flauto.

Per Cornetto.

50 Per Flauto.

E' così altre note, si suoneranno, in diverse Trippole ancora; pur che siano notte tutte d'una stessa spetie, et unguale di valore.

Bisogna poi far il Trillo, ad ogni nota; pur che, siano di meza Battuta; ó d'una intiera; ó d' un quarto; et anco á tutte quelle, che havranno il punto; conforme, che le Regole di sopra insegnano; et anco dargli l'Acento á quelle note; che nè saranno capaci; et avertire di dare il fiato allo Stromento á proposito; acciò non cali, nè cresca di voce; e se il Flauto fosse / più alto del chorista meza voce, ó meno, ó più; e che non si potesse slongare di canna; in tal caso, si potrà mettere un poco di cera da una parte della linguetta[,]ben atteso; che cosi s'agiusterà; e nel suonare, bisognerà che la Lingua, e Fiato, battino al pari delle Dita; e che la Lingua, Fiato, e Dita, si movino tutti trè, in un istesso tempo; e che uno di questi trè, non sia più presto, nè più tardi del altro; mà ben si vadino in un istesso tempo, tutti trè uniti; e quando si faranno de Passaggi lunghi; avertire di mandare il Fiato fuori della Bocca, á poco, á poco, mà con giudicio; e nel pigliar Fiato; avertire di pigliarlo in modo, che niuno sè nè possi accorgere; e questo sarà, nè Sospiri, ó Pause di Battuta, ó Note con il punto, come non si può far di meno.

51 Occorendo slongare il Flauto; in occasione di calarlo di voce, per farlo chorista; bisogna, che il Flauto sia di trè pezzi; come oggi di usano; e poi bisogna prima slongarlo in cima; e poi anco slongarlo un tantino in fondo, con le Giunte; acciò le voci tutte venghino giuste; e andarlo slongando di sopra, e di sotto; sin'á tanto, che sarà chorista, con l'Organo, ó con altro Stromento : per che slongandolo in cima; e non in fondo; le voci non sarianno tutte giuste.

Come anco avertire, che nel suonare qual si voglia Strumento da Fiato; suonarlo con maniera Cantabile, e non altrimenti; et anco, con Imitatione di chi Canterà.

51v Trillo alla Francese; per questo passo quà di sotto; nel Flauto all'Italiana; e se il Flauto, non facesse, ó non cavasse detto Trillo; non sarà Flauto giusto; avertendo, che solo il 4.^o Dito; segnato con .t. faci il Trillo; et li altri siano fermi. Esempio naturale; et anco alla quarta.

Naturale. Alla Quarta.

52 Per suonare alla Quarta. Scala.
Suoi Accidenti.

Al \flat Molle d'E, la, mi; tutti li buccchi; hanno da essere aperti; per il segno \circ .

52v Avertimento nel suonare il Flauto, e Cornetto; in Tempo asciutto, ó d'Estate; il Flauto bisognerà con una penna, ungerlo di dentro della canna con oglio d'Oliivo schietto; ó di Mandole dolci, ó di Gelssomini; e questo si fà, per adolcirlo, e per che le voci acute, venghino giuste; e ungerlo sotilmente, che cosi le voci acute, s'agiusteranno; e cosi, si deve ancor fare al Cornetto, una, ó due volte all'Anno; e quelle volte, che si vorrà detto Cornetto suonare; si bagnerà per di dentro della canna, con acqua fresca; mà di poca quantità; e un Bichiero sarà bastante. [I]l Tempo humido, fà crescere il Stromento; e il Tempo asciutto, e caldo, lo fà calare di voce; e questo si fà ne Tempi asciutti, e caldi; e cosi delli altri Stromenti da Fiato, s'osserverà l'istessa regola.

53 Regola per suonare il Fasoletto, ó Flautino Francese.

Il Fasoletto, ó Flautino alla Francese; questo non hà se non sei buccchi; le sue ottave si formano, con il serrare mezo il bucco di sotto, I.^o come sopra. Esempio.

Mano Sinistra. 1: Police. 2: Indice. 3: Medio. 4: Anulare. Mano Destra. 5: Police. 6. Indice. Fine.


53v Regola.

Per suonare con più facilità il Flauto, ó Cornetto; bisogna prima fare studio di spartire bene le Figure delle notte con la mano nè suoi Tempi uguali, proferendo nell'istesso tempo, in vece di notte, le sopradette Lingue; e doppo fare sopra al Stromento la pratica delle Dita, proferendo con la Lingua, le Lingue, che porterà le Figure; mà non suonare, in sin che, non si abbi fatto buona pratica del sopradetto Stromento;

Con questa regola si suonerà á Battuta, senza far altra fatica di cantar notte; e s'osservi bene questa positura di Figure, á tempo per tempo; e cosi, si farà le altre simili in diverse positure. Esempio; nè quattro Tempi per Battuta. Fine.

54 Regola per suonare il Cornetto.

Volendo suonare il Cornetto; è necessario prima suonare il Flauto, per imparare la pratica delle Lingue; et anco delle Dita; et le stesse Regole del Flauto; serviranno ancora per il Cornetto.

Le Note; si faranno, et si proferiranno con la Lingua, alla maniera del Flauto; lasciando sempre fuori l'ottavo bucco; le Ottave, si formano, con dare più fiato, e maggior forza al Stromento; e nel medemmo sito, ó luogo, dove si fà la Scala ordinaria, vi sono le sue ottave; serrando però sempre il bucco di sotto; procurando ancora di sentire prima il tuono chorista del Organo; ó altro  et in caso, che fosse più alto il Cornetto del Organo; bisognerà mettervi una ó più Giunte; et se fosse per il contrario più basso di voce; all'hora bisognerà levarne.

54v Cornetto.

A. Giunta per di sopra.

B. Giunta per di sotto.

55 Occorendo aggiungere al Cornetto, Giunte di sopra, fuori del solito; per essere l'Organo assai basso; sarà prima necessario, mettere per di sotto, dentro alla boccha del fondo, di detto Cornetto; una Giunta á proportion, alta un Dito á traverso, ó più occorendo, e che detta Giunta sia di legno; e che sia forata; con il bucco largo, come la boccha del Cornetto; e che vi sia la sua imbocatura, che vadi ben serrata per di dentro alla boccha del Cornetto; e che sia detta Giunta fatta, e forata al Torlo; e si fà questo; acciò slongando il Cornetto di sopra, e di sotto, le voci tutte; e in spetie l'acute, venghino giuste; come l'istesso, si fà del Flauto; e l'aviso serva, con iuditio; overo sè nel fondo di detto Cornetto vi sarà per adornamento, la Legatura d'Argento, alta, e movibile; si potrà questa slongarla; che farà l'effetto, che fa la Giunta.

55v Il Cornetto; si mette nel canto della Boccha, á Mano Destra; mettendo la Lingua nel Bocchino; sè le note saranno basse, bisognerà, che li Labri, stiano larghi l'uno dall'altro, sul' Bocchino, facendo, che il Labro di sotto pigli più parte del Bocchino; e quello di sopra, nè pigli meno; mà dargli il Fiato largo; allentando sempre le Mani, che tengono il Cornetto; acciò che il Bocchino non calchi troppo alla Boccha; perche se vi calcasse troppo, non vi si potrebbero cavare le voci basse; si che bisogna andare allentando la Mano di sopra á puoco, á puoco; e andando le voci basse, in giù di grado; bisognerà slargar più li Labri sul Bocchino; e andar sempre più allentando le Mani; si di sopra, come di sotto.

56 Per il contrario; se le note anderanno alte, bisognerà tenere li Labri più stretti assieme, facendo, che il Labro di sopra pigli più parte del Bocchino, e quel di sotto nè pigli meno; calcando le Mani, che tengono il Cornetto; alla Boccha; facendo che il Bocchino, calchi sopra alli Labri; andando poi ogni volta più alto, stringere li Labri più assieme; e calcare con le Mani ogni volta più il Cornetto alla Boccha; con mandargli il Fiato più sottile, con questa Regola nelle note alte, e sforzate; che li Labri, e Lingua, siano duri; e non molli; et nelle note poi di mezo, e basse; si ter[r]à li Labri molli; e nelle note di mezo; cioè nè troppo alte, nè troppo basse; bisognerà tenere li Labri pari nel mezo del Bocchino.

56v Avertendo, che nel suonare; bisogna che il movimento si delle Dita, come Fiato, e Lingua; tutti trè, in un istesso tempo si movino assieme; e che l'uno, non sia prima dell' altro á moversi; perche non si faria nulla di buono.

Avertendo ancora, che nel suonare, di non dare spintoni con il Fiato al Stromento del Cornetto; e cercare di suonare con il Fiato pari; e di cavare buon' Stromento; e al più, che si può; imitare la voce Humana.

Note sforzate, e proprie per il Cornetto; e si fanno in questo modo. Esempio.

57 Queste note; si formano, con maggior forza di Fiato; calcando sempre più lo Stromento alla Boccha; stringendo sempre più li Labri assieme; e dargli ogni volta più il Fiato sottile; con il tenere la Lingua, e Labri più duri.

Il Cornetto; deve essere il primo, á principiar á suonare; e l'ultimo in Cadenza á finire. Suoi Accidenti, per queste Corde.

Al # Diesis d'A, la, mi, re; et al b Molle di B fa, b, mi; tutti li bucci, hanno da essere aperti; e á questi si farà il Tremolo; per non potervi far il Trillo.
57v Per far il Tremolo, nel Cornetto, in A, la, mi, re; di mezo; per non potervi far il Trillo.
Esempio.

Che questi duoi Diti, si battino tutti dua assieme, á guisa di Trillo.

S'osserverà poi il modo delle Lingue; alla maniera del Flauto.

Se per sorte si trovasse Organi, ó Cembali, che fossero assai bassi del Corista; e che il Cornetto non si potesse accordare, nè accomodarsi con le voci á quel Tuono; in occasione di suonare, Sinfonie, ó altro; in questo caso bisognerà accordare il Cornetto una voce più alta; e poi suonare, una voce più bassa; e bisogna saper suonare per tutte le Chiavi; per poter suonare Spostato nè bisogni. Fine.

QUELLENVERZEICHNIS / LIST OF SOURCES DISCUSSED

- Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg ¹1529, ⁴1545.
Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600.
Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie*, Venedig 1585.
Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta*, 1614.
Christoph Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier* [erste Abfassung vor 1648 / first compilation before 1648].
Gebrandt van Blanckenburgh, *Onderwijzinge*, Amsterdam 1654.
Hieronymus Cardanus, *De musica* (ca. 1546) in *Opera omnia* 10, Lyon 1663.
Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584.
Dario Castello, Sonata decima settima in ecco per doi cornetti e due violini, in *Sonate concertate*, libro secondo, Venedig 1629.
Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venedig 1593.
Johann Philipp Eisel, *Musicus autodidaktos*, Erfurt 1738.
Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba*, Frankfurt 1638.
Sylvestro Ganassi, *Opera intitolata Fontegara*, Venedig 1535.
Jacques Hotteterre-le-Romain, *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, da la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois*, Amsterdam [1707].
Jacques Hotteterre-le-Romain, *L'art de preluder*, Paris 1719.
Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, *Museum musicum*, Schwäbisch Hall 1732.
Biagio Marini, „La Foscarina“, Sonata a 3 con il tremolo, doi violini ò cornetti e trombone ò fagotto, in *Affetti musicali*, Op. 1, Venedig 1617.
Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636.
Marin Mersenne, *Harmonicorum libri XII*, liber secundus, de instrumentis pneumaticis, propositio XV., Paris 1648.
Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II–III, Wolfenbüttel 1619.
Peter Preller, „The Newest Method for Learners on the German Flute“, in *The Modern Musick-Master*, London 1731.
Richardo Rogniono, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venedig 1592.
Francesco Rognoni Taeggio, *Selva de varii passaggi*, Mailand 1620.
Daniel Speer, *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm 1697.
Sebastian Virdung, *Musica getuscht*, Basel 1511.
Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1573.

