

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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 25 (2001)

Nachwort: Abstracts

Autor: Noble, Jeremy / Staehelin, Martin / Boorman, Stanley

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

ABSTRACTS

JEREMY NOBLE:

The limits of Petrucci's world

By virtue both of the quality of their printing and the quantity of music they contain, Petrucci's publications have tended to impose on music historians a certain view of what constitutes the „central repertory“ of their time. As a corrective, this paper seeks to remind its readers of the inherent geographical limitations of Petrucci's vision.

Die Grenzen von Petruccis Welt

Auf Grund ihrer Druckqualität und der hohen Quantität der enthaltenen Musik führten Petruccis Ausgaben dazu, dass sich die Musikhistoriker eine bestimmte Auffassung zu eigen machten, was die Zusammensetzung des „zentralen Repertoires“ dieser Zeit betrifft. Im Sinne einer Korrektur versucht dieser Beitrag die Leser an die dem Blickfeld Petruccis innewohnenden geographischen Begrenzungen zu erinnern.

MARTIN STAEHELIN

Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Petrucci-Drucke

Es wird zunächst nach den Erwerbern und Besitzern von Petrucci-Drucken im 16. Jahrhundert gefragt; dabei werden die Belege nach regierenden Herrschern bzw. deren Hofkapellen, nach wohlhabenden Bibliotheksbesitzern, nach Musiktheoretikern und Musikern sowie nach privaten Einzelpersonlichkeiten gruppiert. Dann wird über die Wirkung der Petrucci-Drucke in ihrer praktischen Verwendung berichtet: es lassen sich Benutzerspuren nachweisen, doch scheinen im Gottesdienst die Messen-Stimmbuchsätze Petruccis nicht direkt, sondern vielmehr in danach hergestellten handschriftlichen Chorbüchern gedient zu haben. Gleichwohl könnten Petruccis Messendrucke auch auf die äußere Gestalt einiger erhaltener handschriftlicher Stimmbuchsätze mit Messen des frühen 16. Jahrhunderts eingewirkt haben

The reception and impact of Petrucci's prints

First, the purchasers and owners of Petrucci's prints in the sixteenth century will be considered; in doing so, the evidence will be sorted into the categories of reigning monarchs and their court chapels, wealthy library owners, music theorists and musicians, and private persons. Then the impact of Petrucci's prints in terms of their practical use will be discussed: Signs of usage can be seen, yet Petrucci's Mass partbooks do not appear to have been used directly

in church services, but rather as exemplars for handwritten choirbooks. Nevertheless, Petrucci's Mass prints may have had an influence on the external design of several preserved manuscript sets of partbooks with Masses of the early sixteenth century.

STANLEY BOORMAN

Did Petrucci's concern for accuracy include any concern with performance issues?

This paper argues that Petrucci himself was not concerned with questions of performance practice when preparing his editions. The evidence of editorial activity is inconsistent: elements such as text-presentation and details of notation are handled very differently from edition to edition, and even in different layers of the same title, probably reflecting different exemplars; and there are features that argue that the printer's technical concerns weighed considerably more heavily than any interest in the needs of the user of an edition. On the other hand, patterns of correction in his editions show that Petrucci was very concerned to copy his manuscript exemplar, closely and accurately. Readings and performance guidance in these editions, therefore, reflect the interests and practices of the sources of the music. This is significant, for one can suggest probable sources for a number of Petrucci's early editions. Those editions should be read like manuscripts, telling us something about performing practices followed by the suppliers of the music, though nothing about Petrucci's own preferences.

Bezog Petruccis Sorge um Genauigkeit auch etwelche Sorge um aufführungspraktische Belange ein?

Dieser Beitrag zeigt, dass Petrucci sich bei der Vorbereitung seiner Ausgaben mit keinen aufführungspraktischen Fragen befasste. Sein editorisches Vorgehen ist widersprüchlich: Elemente wie Textdarstellung und Notation werden von Ausgabe zu Ausgabe – und sogar in den verschiedenen Lagen ein und derselben Edition – sehr unterschiedlich gehandhabt, was wohl auf die Benutzung unterschiedlicher Vorbilder zurückzuführen ist; und es gibt Hinweise, dass drucktechnische Erwägungen deutlich schwerer gewichtet wurden als Benutzerinteressen. Andererseits zeigt der Umgang mit Korrekturen in diesen Ausgaben, dass Petrucci sehr darum besorgt war, seine Vorlagen so genau wie möglich zu kopieren. Lesarten und aufführungspraktische Hinweise spiegeln daher die Interessen und Praktiken der Quellen der Musik. Das ist bedeutsam, gibt dieser Sachverhalt doch Hinweise auf mögliche Quellen für einige von Petruccis frühen Ausgaben. Diese Ausgaben sollten wie Handschriften gelesen werden, die uns Aufschlüsse über aufführungspraktische Belange von Seiten der Lieferanten der Musik geben, aber nichts über Petruccis eigene Präferenzen aussagen.

DAVID FALLOWS

Petrucchi's *Canti* Volumes: Scope and Repertory

Proposes: (a) that the *Odhecaton* may have been published as late as november 1501; (b) that all three *Canti* volumes were probably planned as a unit and need to be considered as such; (c) that all three volumes may originally have been planned as containing 100 pieces, hence the odd structure particularly of *Canti C*; (d) that the *Canti* volumes set an agenda for the new industry in terms of page-shape; and (e) that all three volumes, despite any signs to the contrary, are mainly made up of the newest music. A fresh attempt at categorizing the styles represented in the *Canti* volumes leads to the slightly surprising conclusion that the truly original and path-breaking pieces here are by not only Josquin but also such less acknowledged figures as Japart and Stokem.

Petrucchi's *Canti*-Bände: Rahmen und Repertoire

Es wird vorgeschlagen: a) dass das *Odhecaton* möglicherweise nicht vor November 1501 erschienen ist; b) dass die drei *Canti*-Bände wahrscheinlich als Einheit geplant waren und als solche betrachtet werden sollten; c) dass alle drei Bände ursprünglich wahrscheinlich mit je 100 Stücke konzipiert waren – daher die merkwürdigen Struktur von *Canti C*; d) dass die *Canti*-Bände für das neue Handwerk einen Maßstab im Hinblick auf Buchformate setzten; e) dass alle drei Bände ungeachtet jeglicher gegenteiliger Anzeichen vor allem neueste Musik enthalten. Ein neuerlicher Versuch der Kategorisierung der in den *Canti*-Bänden vertretenen Stile führt zu der etwas überraschenden Folgerung, dass die wahrhaft neuartigen und bahnbrechende Stücke nicht nur von Josquin, sondern auch von weniger beachteten Komponisten wie Japart und Stokem stammen.

BONNIE BLACKBURN

Canonic Conundrums: The Singer's Petrucci

When Petrucci began printing polyphonic music in 1501, what purchasers did he have in mind? A study of the compositions containing canons has revealed that his buyers must have included non-professional singers, because the music has been edited to fit their needs. This need did not occur to Petrucci (or his editor) immediately: the first three anthologies, containing several enigmatic canons, have no resolutions. Only beginning with the first volume of Josquin's masses in 1502 did Petrucci regularly give resolutions of many canons, while still including the original form. After 1505 he frequently gave only a resolution, often so labelled, sometimes not. In many cases we can recover the original enigmatic inscription or notation from manuscript sources, but some appear to be lost altogether. Modern editions impoverish the composer's conception by ignoring the original notation.

Kanon-Rätsel: Des Sängers Petrucci

An welche Käufer dachte Petrucci, als er im Jahre 1501 begann, mehrstimmige Musik zu drucken? Eine Untersuchung derjenigen Kompositionen, die Kanons enthalten, zeigt, dass unter den Abnehmern auch Laien-Musiker gewesen sein müssen, da die Musik bearbeitet wurde, um ihre Bedürfnisse zu berücksichtigen. Petrucci (oder sein Lektor) war sich dieser Bedürfnisse nicht von Anfang an bewusst: Die ersten drei Sammlungen enthalten zwar mehrere Rätselkanons, aber keine Auflösungen. Erst mit dem ersten Band von Josquins Messen von 1502 fing Petrucci an, zusätzlich zur ursprünglichen Form auch die Auflösungen vieler Kanons hinzuzufügen. Nach 1505 druckte er häufig nur noch die Auflösung, die oft – aber nicht immer – als solche gekennzeichnet war. In vielen Fällen können wir die ursprüngliche Rätsel-Inschrift oder -Notation aus handschriftlichen Quellen zurückgewinnen, aber manche sind wohl für immer verloren. Moderne Ausgaben schmälern die ursprüngliche Idee des Komponisten, indem sie die Original-Notation ignorieren.

JAAP VAN BENTHEM

„Kommst in die ersten Kreise!“ Josquins *Missa L'ami Baudichon* – ihre Originalgestalt und ihre Überlieferung in Petruccis *Missarum Josquin Liber Secundus*

Josquins Messe *L'ami Baudichon* und seine Motette *Illibata dei virgo nutrix* sind einander in satztechnischer Hinsicht nahe verwandt. Innerhalb von Josquins früher Entwicklung als Komponist nehmen die beiden Werke eine Schlüsselstellung ein. Höchstwahrscheinlich stammen sie aus der Zeit vor Josquins erstem Aufenthalt in Italien (etwa 1484).

„Come into the first circle!“ Josquin's *Missa L'ami Baudichon* – its original form and its transmission in Petrucci's *Missarum Josquin Liber Secundus*

Josquin's Mass *L'ami Baudichon* and his motet *Illibata dei virgo nutrix* are closely related in terms of compositional technique. The two works occupy a key position in Josquin's early development as a composer. They most likely date from the time before Josquin's first sojourn in Italy (ca. 1484).

BIRGIT LODES

An anderem Ort, auf andere Art: Petruccis und Mewes' Obrecht-Drucke

Dienten die Individualdrucke Ottaviano Petruccis als Vorbild für den frühesten nach ihm hergestellten Mensuralmusik-Druck im Typenverfahren, die *Concentus harmonici* (Basel: Gregor Mewes [1507])? Hierfür spricht zunächst die Anlage der *Concentus harmonici* als querformatige Stimmbücher mit Messen eines Komponisten. Ein eingehender Vergleich

des äußeren Erscheinungsbildes und der technischen Realisierung macht dann aber deutlich, daß Mewes sich offensichtlich nicht an Petrucci orientierte: Vielmehr war er bestrebt, in seinem Druck das Erscheinungsbild zeitgenössischer Musikhandschriften so getreu wie möglich nachzuahmen und entwickelte – wohl in Anlehnung an Praktiken aus dem Choraldruck – eigenständig das hierfür notwendige technische Rüstzeug. Da Mewes mit diesem Weg in der deutschen Druckerszene nicht isoliert steht, muß der bislang meist als selbstverständlich vorausgesetzte Einfluss Petruccis auf die ästhetische und technische Gestaltung der frühen Mensuralmusik-Drucke relativiert werden.

In a different place, in a different way: Petrucci's and Mewes' Obrecht prints
Did Ottaviano Petrucci's individual prints serve as models for the earliest print, following his, of mensural music produced using the type-printing process, the *Concentus harmonici* (Basel: Gregor Mewes, [1507])? The layout of the *Concentus harmonici* in horizontal partbook format with Masses of a single composer speaks in favor of this. A careful comparison of the external appearance and the technical realization makes it clear, however, that Mewes did not emulate Petrucci. On the contrary, with his print he endeavored to imitate as closely as possible the appearance of contemporary music manuscripts and developed – probably following the practices of plainchant printing – the necessary technical equipment on his own. Because Mewes was not alone in the German printing scene in following this path, Petrucci's influence on the aesthetic and technical development of early mensural music prints, until now largely taken for granted, has to be reevaluated.

JOHN KMETZ

Petrucci's Alphabet Series: the ABC's of Music, Memory and Marketing

In the paper I present three propositions. The first is that regardless of whether Petrucci had the poetic texts or not for *Odhecaton A*, *Canti B* and *Canti C*, he would have omitted them because he was marketing an international repertory of song to an international client base, many of whom did not understand French. The second is that Petrucci was well aware of the role that memory played in the performance of music, regardless of whether that music was texted or not. The third is that by A) memorizing the music first; and then by B) underlaying a text at sight from a separate songtext sheet or songtext book; a singer could arrive at C) texted versions of Petrucci's untexted songbooks – versions which could be easily produced in any language, at any time and at any place. To demonstrate how simple this ABC method is, I conclude the paper with a performance of Hayne van Ghizighem's *De tous bien plaine*, where the singer performs a German contrafactum of this well-known chanson by holding in her hand only a songtext.

Petrucis Alphabet-Serie: Das ABC von Musik, Mnemotechnik und Markt

In diesem Beitrag möchte ich dreierlei behaupten: 1. Unabhängig davon, ob Petrucci die Texte zu *Canti A*, *Canti B* und *Canti C* zugänglich waren, hätte er sie in jedem Fall weggelassen, weil er ein internationales Gesangs-Repertoire an eine internationale Klientel vermarktete, von der nur ein kleiner Teil Französisch sprach. 2. Petrucci war genau über die Rolle orientiert, die das Gedächtnis bei der Ausführung von Musik spielt, und dies unabhängig davon, ob diese Musik textiert oder untextiert war. 3. Wenn ein Sänger a) zunächst die Musik auswendig lernte, b) über einen Text auf einem Textblatt oder in einem Textbuch verfügte, dann konnte er c) auf der Basis von Petruccis untextierten Ausgaben zu textierten Versionen gelangen, die leicht in jeder Sprache, zu jeder Zeit und an jedem Ort realisierbar waren. Um zu zeigen, wie einfach dieses ABC-Verfahren funktioniert, beendete ich meinen Vortrag mit der Aufführung von Hayne van Ghizighems *De tous bien plaine*, wobei die Sängerin ein deutschsprachiges Contrafactum dieser bekannten Chanson darbot, indem sie nur den Text in der Hand hielt.

LORENZ WELKER

Instrumentenspiel, instrumentaler Stil und die Instrumentalsätze bei Petrucci

Zur Identifizierung von genuiner Instrumentalmusik der Renaissance genügt nicht die Feststellung einer Überlieferung ohne Text, da der Text auch an anderer Stelle überliefert sein kann. Deshalb ist ein weiteres wichtiges Kriterium die Kennzeichnung dieser Stücke mit Hilfe eines Titels anstelle eines Textincipits. Diese Titel sind teils aus geographischen Bezeichnungen wie „La spagna“ und teils aus Eigennamen wie „La bernardina“ abgeleitet, teils haben sie eine außermusikalische Bedeutung wie „La morra“. Obwohl es um 1500 eine Fülle von Vokalmusik gab, die auch von Instrumentalisten gespielt werden konnte, entwickelte sich ein eigenständiges instrumentales Repertoire, das dem Bedürfnis des Komponisten nach textunabhängiger Konstruktion und dem des Instrumentalisten nach Darstellung virtuosen Könnens diente.

Instrumental playing, instrumental style and the instrumentals pieces in Petrucci's prints

For the identification of genuine instrumental music of the Renaissance it is not sufficient to ascertain a transmission without text, since the text might be copied in another source. Therefore, an important additional criterium is a labeling of these pieces by means of a title in place of a text incipit. These titles are derived from geographical terms like „La spagna“ or proper names like „La bernardina“, or they have a non-musical meaning like „La morra“. Although there existed a wealth of vocal music around 1500 that was also playable by instrumentalists, a genuine instrumental repertory developed quickly. This repertory served the composer's desire for structures independ-

ent of textual constraints as well as that of the instrumentalist for a showcase for his virtuosity.

DINKO FABRIS

The origin of the Italian lute tablature: Venice circa 1500 or Naples before Petrucci?

Starting from the semiotic analysis of the entire corpus of available documents on the origin of the several types of tablature notation for the western lute in the fifteenth and sixteenth century, the author attempts to demonstrate that the so called „Neapolitan Tablature“ was the earliest system of notation for plucked instruments in use in Renaissance Italy. This system, of Arabic origin, was based on a logic series of figures starting from 1 (not including zero), similarly to the alphabetic series named „French Tablature“ (starting from A). Zero in Europe has never been considered a number in a series until the true beginning of the sixteenth century, when it was included for the first time in the theory of commercial usage of calculation systems by Venetian merchants: indeed Petrucci, or one of his collaborators, starting from this commercial new usage of zero, was able to create a new system of notation in some way different from the others already in use („Neapolitan“, „French“, „German“), perhaps to elude problems of copyright. Nevertheless, the „Neapolitan Tablature“ was a system more important and diffused than it has been considered until now and it remained in use for a long time in southern Italy.

Der Ursprung der italienischen Lautentabulatur: Venedig, ca. 1500 oder Neapel vor Petrucci?

Den Ausgangspunkt bildet einer semiotischen Analyse des gesamten Bestandes überlieferter Quellen zum Ursprung unterschiedlicher Tabulatur-Schriften für die abendländische Laute im 15. und 16. Jahrhundert. Auf dieser Basis versucht der Autor zu zeigen, dass die sogenannte „Neapolitanische Tabulatur“ das erste Notationssystem für Zupfinstrumente war, das in der italienischen Renaissance Verwendung fand. Dieses System arabischen Ursprungs basierte auf einer mit der 1 beginnenden Zahlenreihe (0 fand keine Verwendung), ähnlich der Buchstabenreihe der „französischen Tabulatur“, die mit A begann. Vor dem Beginn des 16. Jahrhunderts wurde die Null in Europa nicht als Ziffer in einer Nummernreihe betrachtet. Erst um dieser Zeit wurde sie von venezianischen Kaufleuten in die Handelstheorie von Kalkulations-Systemen aufgenommen. Tatsächlich war Petrucci oder einer seiner Mitarbeiter, ausgehend von dieser kommerziellen Nutzung der Null, in der Lage, ein neues Notationssystem zu schaffen, das sich in mancher Hinsicht von den bereits bekannten unterschied („Neapolitanisch“, „Französisch“, „Deutsch“) – vielleicht aus der Motivation heraus, Copyright-Probleme zu vermeiden. Nichtsdestoweniger war die „Neapolitanische Tabulatur“ wichtiger und weiter verbreitet als bislang angenommen, und in Süditalien blieb sie lange Zeit im Gebrauch.

MARTIN KIRNBAUER

„*possi stampar canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto*“ – Zur Problematik früher Instrumentaltabulaturen

Obwohl Ottaviano Petrucci bereits 1498 ein Privileg für den Druck von „*canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto*“ erhalten hatte, erschien seine erste Tabulatur für Laute erst 1507. Der Beitrag spürt den möglichen Gründen für diese Verzögerung nach, indem er nach dem Kontext und den Voraussetzungen für spezifische instrumentale Aufzeichnungsweisen fragt. Eine besondere Rolle kommt dabei einem mit „*COLLVM LVTINE*“ (in D-Kl 2° Ms. Math. 31) bezeichneten Blatt aus dem späten 15. Jahrhundert zu, der die sogenannte Ältere Deutsche Orgeltabulatur für Lautenisten lesbar macht.

„*possi stampar canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto*“ – On the problems of early instrumental tablatures

Although Ottaviano Petrucci had already received a privilege for the printing of „*canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto*“ in 1498, his first tablature for lute appeared only in 1507. This article investigates the possible reasons for this delay in that it looks into the context and prerequisites for specific kinds of instrumental notation. A special role is played by a leaf labeled „*COLLVM LVTINE*“ (in D-Kl 2° Ms. Math. 31) from the late fifteenth century, which makes old German organ tablature readable for lutenists.