

Martin Kirnbauer

## Vieltönige Musik

Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom  
in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Schwabe

Dieses eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und verfügt u.a. über folgende Funktionen: Volltextsuche, klickbares Inhaltsverzeichnis sowie Verlinkungen zu Internetseiten. Die gedruckte Ausgabe erhalten Sie im Buchhandel sowie über unsere Website [www.schwabeverlag.ch](http://www.schwabeverlag.ch). Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere Informationen.



# Schola Cantorum Basiliensis

## Scripta

Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis –  
Hochschule für Alte Musik an der Musik-Akademie Basel  
Fachhochschule Nordwestschweiz

Band 3

Herausgegeben von Pedro Memelsdorff und Thomas Drescher

Martin Kirnbauer

# Vieltönige Musik

Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom  
in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Schwabe Verlag Basel

Publiziert mit freundlicher Unterstützung  
der Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel  
und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft, Basel



Freiwillige Akademische  
Gesellschaft Basel

Abbildung auf dem Umschlag  
aus: G. B. Doni, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Rom 1635,  
p. 158 (mit freundlicher Genehmigung des Museo internazionale e biblioteca della musica  
di Bologna)

Copyright © 2013 Schwabe AG, Verlag, Basel, Schweiz  
Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile  
darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder  
elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.  
Lektorat: Erika Regös, Schwabe  
Umschlaggestaltung: Thomas Lutz, Schwabe  
Gesamtherstellung: Schwabe AG, MuttENZ/Basel, Schweiz  
ISBN Printausgabe 978-3-7965-2735-7  
ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-2926-9

[rights@schwabe.ch](mailto:rights@schwabe.ch)  
[www.schwabeverlag.ch](http://www.schwabeverlag.ch)

# Inhalt

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Einleitung                                                                                               | I   |
| <b>I André Maugars in Rom – «Je vous assure que cela produit vn bel effet»</b>                           | 17  |
| Mikrotonale Praxis – «sentir les diuisions des genres                                                    |     |
| Enharmonique & Chromatique»                                                                              | 19  |
| Ästhetische Horizonte – «knirschende Klänge»?                                                            | 28  |
| Orte der Musik – «in Casa di Monsignor Raimondo»                                                         | 36  |
| «Cantare sopra il Conserto delle sue Viole» – Madrigale von                                              |     |
| Domenico Mazzocchi                                                                                       | 40  |
| «L'accademia delle viole» von Kardinal Francesco Barberini                                               | 46  |
| <b>II Giovanni Battista Doni – «quo nostro evo nemo doctius, nemo politius, de Musica scripsit»</b>      | 53  |
| «Ioannes Baptista Donius natus est Florentiae ...» –                                                     |     |
| «animam Deo reddidit Kal. Dec. A. MDCXLVII. aet. LIII.»                                                  | 56  |
| Antike Genera und Modi – «quegli effetti maravigliosi»                                                   | 60  |
| Eine praktische Realisierungsmöglichkeit – «le nostre viole»                                             | 70  |
| «E far fabbricare nuovi instrumenti per sonarle» –                                                       |     |
| weitere Instrumente nach Doni                                                                            | 77  |
| «l'ay veu quelques curieux Espinettes» – Maugars und Doni                                                | 88  |
| <b>III Donis «musica erudita»: Pietro Eredia, Luigi Rossi, Virgilio Mazzocchi und Pietro della Valle</b> | 93  |
| Donis «Modulationi»                                                                                      | 94  |
| «E qualch' un altro anno composto qualche cosa» –                                                        |     |
| Kompositionen von Pietro Eredia und Luigi Rossi                                                          | 99  |
| «Troadi di Seneca, che si rappresentano ... in gran parte                                                |     |
| al modo antico»                                                                                          | 109 |
| Pietro della Valle – «Stimme eines Modernen»                                                             | 113 |
| Della Valles <i>Dialogo per la Festa della Santissima Pvrificatione</i> –                                |     |
| «di quella maniera nuoua, ò per dir meglio, antichissima rinouata»                                       | 119 |
| «La nostra musica erudita» – Della Valles Engagement für Doni                                            | 130 |
| «Uscir gli operarii un tantino dalla strada ... de i mulattieri» –                                       |     |
| Schwierigkeiten mit der «musica erudita»                                                                 | 133 |
| «Ne' semituoni eguali, ne' quali ereticamente sta fisso» –                                               |     |
| die gleichschwebende Stimmung in Rom                                                                     | 137 |
| «Le Viole comuni più perfette»                                                                           | 143 |

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>IV Kardinal Francesco Barberinis «accademia delle viole»</b>                     |     |
| <b>und Donis «Musiche Metaboliche»</b> . . . . .                                    | 147 |
| «I Madrigali del Principe, e simili cantilene Metaboliche» . . . . .                | 148 |
| «Qual perfettione maggiore si potrebbe desiderare?» –                               |     |
| Doni und das Madrigal . . . . .                                                     | 157 |
| «Oda, e stupisca il Mondo» von Domenico Mazzocchi . . . . .                         | 165 |
| «Chiudesti i lumi, Armida» von Domenico Mazzocchi . . . . .                         | 172 |
| «Signor, non sotto l'ombra» von Domenico Mazzocchi . . . . .                        | 176 |
| «Quant à la Viole, ... elle est fort peu exercée dans Rome» –                       |     |
| die Viola da gamba in Rom . . . . .                                                 | 180 |
| Madrigale von Michelangelo Rossi als vieltönige Musik . . . . .                     | 183 |
| Madrigali al tavolino . . . . .                                                     | 189 |
| <b>V «Polyphoniam enarmonicam non tam impossibilem» – Athanasius</b>                |     |
| <b>Kirchers <i>Musurgia universalis</i> als Spiegel vieltöniger Musik</b> . . . . . | 199 |
| «De Mutatione Modi, siue Toni, siue stylo Metabolico» –                             |     |
| eine Paraphrase Donis . . . . .                                                     | 200 |
| «Polyphoniam enarmonicam non tam impossibilem» –                                    |     |
| eine Motette von Galeazzo Sabbatini . . . . .                                       | 205 |
| «Mysica Cæsarea» – ein Madrigal von Ferdinand III. . . . .                          | 211 |
| «Tam inusitatis insolitorum intervallorum discriminibus» –                          |     |
| Kirchers ekstatische Reise . . . . .                                                | 213 |
| <b>Nachwort</b> . . . . .                                                           | 217 |

## Anhang

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Exkurs 1: Vieltönige Cembali in Rom</b> . . . . .         | 221 |
| <b>Exkurs 2: Harfen als vieltönige Instrumente</b> . . . . . | 229 |
| <b>Übertragungen</b> . . . . .                               | 235 |
| Domenico Mazzocchi, «Lamentum Matris Euryali» . . . . .      | 237 |
| Domenico Mazzocchi, «Lagrimae amare»                         |     |
| (La Madalena ricorre alle lagrime) . . . . .                 | 241 |
| Domenico Mazzocchi, «Pian piano, aure tranquille» . . . . .  | 245 |
| Giovanni Battista Doni, «Modulationi» . . . . .              | 253 |
| Pietro Eredia, «Passa la vita» . . . . .                     | 257 |
| Pietro Eredia, «Passa la vita» (Ausschnitt), bearbeitet von  |     |
| Giovanni Battista Doni . . . . .                             | 263 |



|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Giovanni Battista Doni, «Composizione di tre Generi» .....                                                | 265 |
| Pietro della Valle, <i>Dialogo di Ester</i> (Ausschnitt) .....                                            | 267 |
| Pietro della Valle, <i>Dialogo per la Festa della Santissima Purificazione</i> ..                         | 269 |
| Carlo Gesualdo, «Tu m'uccidi crudele» (Madrigale del Principe),<br>nach Giovanni Battista Doni .....      | 289 |
| Domenico Mazzocchi, «Oda, e stupisca il Mondo»<br>(Passagio del Mar Rosso) .....                          | 291 |
| Domenico Mazzocchi, «Chiudesti i lumi, Armida» .....                                                      | 295 |
| Domenico Mazzocchi, «Signor, non sotto l'ombra» .....                                                     | 301 |
| Cherubino Waesich, «Ardo per voi» .....                                                                   | 305 |
| Cherubino Waesich, «O rubella d'Amor» .....                                                               | 311 |
| Michelangelo Rossi, «O prodighi di fiamme» .....                                                          | 319 |
| Domenico dal Pane, «Udite, lagrimosi» .....                                                               | 325 |
| Domenico dal Pane, «Avuezze à dar salute» .....                                                           | 335 |
| Lodovico Cenci, «Lunge da voi» .....                                                                      | 345 |
| Galeazzo Sabbatini, «Derelinquat impius viam suam»<br>(Triphonium Diatonico chromatico-enarmonicum) ..... | 351 |
| Kaiser Ferdinand III., «Chi volge ne la mente» (Musica Caesarea) ...                                      | 357 |
| <b>Quellenverzeichnis</b> .....                                                                           | 363 |
| Handschriften .....                                                                                       | 363 |
| Drucke .....                                                                                              | 365 |
| Musikhandschriften .....                                                                                  | 369 |
| Musikdrucke .....                                                                                         | 370 |
| <b>Literaturverzeichnis</b> .....                                                                         | 372 |
| Bibliographische Abkürzungen .....                                                                        | 394 |
| <b>Abbildungsverzeichnis</b> .....                                                                        | 395 |
| <b>Register</b> .....                                                                                     | 397 |
| Personen .....                                                                                            | 397 |
| Sachen .....                                                                                              | 403 |
| Orte .....                                                                                                | 405 |



# Einleitung

I shall be telling this with a sigh  
Somewhere ages and ages hence:  
Two roads diverged in a wood, and I –  
I took the one less travelled by,  
And that has made all the difference.

(aus: Robert Frost, «The Road Not Taken»)

Die traditionelle europäische Notenschrift bildet bekanntlich nur einige wenige musikalische Parameter ab, neben relativen Tonhöhen vor allem Zeitbeziehungen. Dabei entwickelte sich in der Schrift ein vergleichsweise präziseres System zur Aufzeichnung von rhythmischen Sachverhalten, während etwa das genaue Verhältnis der nur relativ notierten Tonhöhen zueinander und damit eine zentrale Kategorie der real erklingenden Töne merkwürdig unbestimmt bleibt. Auch in diesem Sinne erweist sich die europäische Notenschrift als ein Aufzeichnungssystem, das sich jeweils auf nicht schriftlich fixierte Voraussetzungen bzw. Selbstverständlichkeiten bezieht, die gleichsam außerhalb oder auch vor der Notation liegen. So werden die notierten Töne bei einer Aufzeichnung für Tasteninstrumente erst bei der klanglichen Realisierung absoluten Tonhöhen zugewiesen. Das führt je nach verwendetem Instrument (Orgel, Klavier, Cembalo etc.), Stimmtonhöhe und daraufgelegter Stimmung (modern gleichschwebend oder eine der historischen Temperaturen) zu jeweils sehr unterschiedlichen klanglichen Ergebnissen.

Mit der Erkundung solcher nicht notierter Aspekte, ihrer historischen Möglichkeiten und ihren einstmals selbstverständlichen Konventionen, kurz: allgemein mit dem Verhältnis von Notation und Klang, beschäftigt sich die Historische Musikwissenschaft, insbesondere im Bereich der Historischen Auführungspraxis. Zu ihren Fragestellungen – wenn auch seltener im akademischen Diskurs verfolgt – gehört auch die nach den jeweils adäquaten Klangwerkzeugen und deren Einrichtung. Wie sich die Notation generell auf die Konventionen ihrer Lektüre bezieht, ist etwa bei einer Klaviernotation gemäß den jeweiligen Konventionen einer Zeit und eines Ortes stets auch auf bestimmte Musikinstrumente verwiesen, die mit ihren spieltechnischen Möglichkeiten und ihrem Klang einige der nicht explizit notierten musikalischen Parameter eingrenzen oder sogar festlegen. Umgekehrt ermöglicht damit aber ein bestimmtes Instrument, Rückschlüsse auf die Musik zu ziehen, die mit diesem Instrument aufgeführt und für das sie konzipiert wurde. In dieser Hinsicht erweist sich ein histo-

risches Musikinstrument gleichermaßen als Quelle für Musik wie musikalische Notation, an beide sind auch vergleichbare Fragen zu stellen und von beiden sind vergleichbare Antworten zu erwarten. Um die Verbindung dieser Aspekte – Notation und Instrument als historische Quellen für Fragen nach der klanglichen Gestalt von Musik – geht es in der vorliegenden Studie.

Am Beginn der Beschäftigung mit dem Thema stand ein Cembalo, das heute im Museo internazionale e biblioteca della musica in Bologna aufbewahrt wird und von dem 1985 eine spielbare Kopie im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg angefertigt wurde.<sup>1</sup> Das originale, 1606 in Venedig von Vitus de Trasuntinis hergestellte Instrument weist eine schon optisch auffällige Tastatur auf, in der die insgesamt vier Oktaven Umfang in jeweils 31 Töne unterteilt sind (siehe Abb. 1).

In der untersten Ebene liegt eine Reihe von sieben Untertasten für den Oktavraum,<sup>2</sup> darüber in vier – bzw. zwischen den Halbtonschritten e-f und h-c zwei – aufsteigenden Ebenen insgesamt nochmals vierundzwanzig Obertasten für dessen weitere Unterteilung. Eine Inschrift auf der Namenswand oberhalb dieser treppenartigen Tastatur erklärt diese spezielle Anordnung:

SOLUS / CAMILLVS GONZAGA / NOVELLARIAE COMES  
CLAVEMVSICVM OMNITONVM  
MODVLIS DIATONICIS, CROMATICIS, ET ENARMONICIS  
A DOCTA MANV TACTVM  
INSIGNE  
VITO DE TRASVNTINIS VENETO AVCTORE  
MDCVI

Demnach baute der Venezianer Vito de Trasuntinis, der als «Auctor» dieses Instrumentes bezeichnet wird, im Jahre 1606 für den Herzog von Novellara, Camillo Gonzaga, ein Musikinstrument mit Tasten, das alle Töne für die drei Genera (Diatonik, Chromatik und Enharmonik)<sup>3</sup> aufweist, sofern es von kundiger Hand gespielt wird. Folgt man dieser Inschrift, so stellt das *Clavemusicum omnitonum* ein Musikinstrument dar, mit dem vor allem die ab etwa der

1 Früher Museo Civico Bologna, Inv.-Nr. 1766; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MI 533.

2 Im Folgenden werden Angaben zur Tastenanzahl jeweils ohne Einbezug der Oktavwiederholung gemacht; eine herkömmliche Klaviatur hat demnach zwölf Töne pro Oktave, verteilt auf sieben Unter- und fünf Obertasten.

3 Statt dem ursprünglich gemeinten «Enarmonicis» ist im heutigen Zustand «ENARMOMNS» zu lesen, das letzte N ist seitenverkehrt geschrieben.



Abb. 1: Namenswand des *Clavemusicum omnitonum* (Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Inv.-Nr. 1766)

Mitte des 16. Jahrhunderts für eine musikalische Praxis wiederentdeckten antiken griechischen Tongeschlechter mit ihrer Verwendung von Intervallen kleiner als ein Halbton auch in Klang umgesetzt werden konnten. Zwar handelt es sich um das einzige vollständig erhaltene Instrument dieser Art,<sup>4</sup> es läßt sich aber eine bemerkenswert große Zahl von weiteren derartigen Tasteninstrumenten ab der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nachweisen: von den bekannten *Archicembali* und *Arciorgani* Nicola Vicentinos (1511-ca. 1576), der sich als einer der ersten um die Wiederbelebung der antiken Genera mit ihrer Verwendung von Intervallen kleiner als ein Halbton bemühte und entsprechende Instrumente mit 31 Tönen in der Oktave anfertigen ließ,<sup>5</sup> bis zu einem Wiener Hammerflügel mit ebenfalls 31 Tönen von Johann Jakob Könnicke aus dem Jahre 1796,<sup>6</sup> von Instrumenten mit 31 und mehr Tönen pro Oktave bis zu Tasteninstrumenten mit 'nur' 19 oder auch 14 oder 24 geteilten Obertasten.<sup>7</sup>

Einige dieser Instrumente verweisen auf Versuche, bei der die für die musikalische Praxis unvermeidlichen Abweichungen von der akustischen Reinheit der Intervalle im Sinne einer Erweiterung der verfügbaren Tonstufen gelöst werden sollten, von verschiedenen Arten der Temperatur bis hin zu Versuchen einer 'Reinen Stimmung'.<sup>8</sup> Oftmals läßt sich aber gar nicht mehr entscheiden,

4 Zugehörig zum Instrument ist ein ebenfalls original erhaltenes, viersaitiges Monochord zum Legen einer genauen Stimmung.

5 Zu Vicentino und seinen Instrumenten liegt eine umfangreiche Literatur vor, vgl. Rasch, «Enharmonic keyboards», 37-43, und Wraight, «The 'cimbalo cromatico'», 115-20 (jeweils mit weiterführenden Angaben). – Sekundärliteratur wird jeweils nur mit Autor und Kurztitel angegeben, die Auflösung steht im Literaturverzeichnis im Anhang.

6 Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. SAM 610. – Ausgeklammert sind hier die zahlreichen Instrumente des 19. und 20. Jahrhunderts, die meist eine Reinstimmung anstreben.

7 Für wenn auch nicht vollständige Übersichten siehe: Van der Meer, «Saitenklaviere» (zurückgehend auf frühere Beiträge desselben Autors); Stembridge, «The 'Cimbalo cromatico'»; ders. & Wraight, «Italian Split-Keyed Instruments»; Wraight, «The 'cimbalo cromatico'» (mit weiterführender Literatur).

8 Die Akustische Grundlage für die Gestaltung musikalischer Temperaturen bilden Intervalle wie Oktave, Quinte sowie große und kleine Terz. Sie weisen als reine Intervalle einfache Proportionen auf (Oktave 2:1, Quinte 2:3, große Terz 4:5 und kleine Terz 5:6), die sich aber nicht alle in einem System von nur zwölf Tönen in der Oktave abbilden lassen. Jede musikalische Nutzung, vor allem bei Instrumenten mit fixierter Tonhöhe, muß Kompromisse eingehen und entscheiden, welche weiteren Intervalle neben der Oktave konstitutiv berücksichtigt werden sollen. Anders als historische Temperaturen (wie etwa die im angesprochenen Zeitraum dieser Studie vorherrschende Mitteltönigkeit mit Berücksichtigung der großen Terzen) teilt die moderne zwölfstönige gleichschwebende Temperatur die Oktave kompromißlos in zwölf gleiche Halbtöne. – Zu Temperaturen und Stimmung liegt ebenfalls eine reiche Literatur vor, genannt seien die grundlegenden Studien von: Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*; Barbour, *Tuning and Temperament*; Lindley, *Temperaments*; ders., «Stimmung und Temperatur».

welche genaue Absicht hinter dem Bau eines Tasteninstrumentes mit mehr als 12 Tönen pro Oktave stand, zumal die musikalischen Möglichkeiten sich gleichen können.<sup>9</sup> Das *Clavemusicum omnitonum* nennt auf seiner Namenswand zwar prominent die in jener Zeit aktuellen Genera, es löst mit seinen 31 Tönen in der Oktave aber gleichermaßen auch Temperaturprobleme, indem es etwa bei einer gelegten mitteltönigen Stimmung neben reinen Terzen auch reine Quinten ermöglicht – es ist sozusagen vieltönig.

Der Begriff ‘vieltönig’ steht im Titel dieser Arbeit wie im Folgenden für Ton-systeme mit mehr als zwölf realen, d.h. mit unterschiedlichen Tonhöhen verbundenen Stufen in der Oktave.<sup>10</sup> Er bezieht sich auf eine differenzierte Vielfalt im Bereich verfügbarer Töne, wie sie bereits im antiken Begriff πολύφωνος (von πολὺς – viel und ἡ φωνή – Laut, Stimme, Ton) angelegt ist und dort für die ‘vieltönigen’ Vogellaute wie auch für den Tonvorrat von Musikinstrumenten benutzt wurde.<sup>11</sup> Begriffsgeschichtlich wurde ‘polyphon’ dann vor allem im Sinne einer Mehrstimmigkeit (d.h. von mehreren Stimmen, die rhythmisch eigenständig, wenn auch aufeinander bezogen geführt werden) verwendet. Geht man aber zurück auf die ursprüngliche Wortbedeutung, so kommt man auf ‘Vieltönigkeit’ im Sinne eines vergrößerten Tonvorrats von musikalischen Skalen wie konkret auch von entsprechenden Musikinstrumenten. ‘Vieltönig’ erscheint dabei als geeigneter gegenüber ‘vieltufig’, ein Begriff, der mit ‘Stufen’ terminologisch in erster Linie auf ein abstrakt-theoretisches Konzept einer Oktavunterteilung verweist statt auf eine sinnlich erfahrbare Präsenz einer Vielzahl von Tönen. So erweist sich vieltönig auch als adäquater gegenüber dem modernen Terminus ‘mikrotonal’, da die Unterteilung nicht über eine Verkleinerung von Ganztönen und Halbtönen abgeleitet wird, sondern sich aufgrund von Intervallverhältnissen ergibt, sei dies in Anlehnung an antike Genera oder aufgrund von Temperaturen mit einem größeren Anteil von reinen Intervallen.

Einen historischen Anknüpfungspunkt für den Begriff ‘vieltönig’ ließe sich vielleicht in Hercole Bottrigaris Beschreibung der «pluralità di corde» von Nicola Vicentinos *Archicembalo* mit seinen 31 Tönen in der Oktave finden.<sup>12</sup> Diese

9 Vgl. die systematische Übersicht bei Rasch, «On terminology», die zwar primär terminologisch orientiert ist, dabei aber die konkreten musikalischen Möglichkeiten der unterschiedlichen Anlagen aufzeigt.

10 Anders als heute üblich, wo eine Vielzahl von mit unterschiedlichen Akzidentien bezeichneten Tonstufen in der Notation durch sogenannte ‘enharmonische’ Verwechslung auf nur zwölf reale Töne reduziert werden.

11 Vgl. Frobenius, «Polyphon», bes. 1-2.

12 Hercole Bottrigari, *Il Desiderio overo De' Concerti di varij Strumenti Musicali*, Bologna 1599, 41 (dort auch die unten zitierte Fortsetzung).

Vielzahl der Saiten stellt wie die Vielzahl der Tasten in der Klaviatur zwar den sichtbaren Aspekt eines vieltönigen Tasteninstrumentes dar, verweist aber letztlich auf dessen vielfältige klanglich-musikalische Möglichkeiten und damit indirekt auch auf ästhetische Kategorien. So schließt sich bei Bottrigari die bewundernde Vermutung an, «& debbe ueramente fare un nuouo udire, quando egli è sonato» – was der Gesprächspartner des in Dialogform gehaltenen Traktates mit «Lo fa certamente» bestätigt.

Der Umgang mit der spielbaren Kopie des *Clavemusicum omnitonum* im Nürnberger Museum führte zu der Frage nach Musik, die auf diesem und anderen vieltönigen Tasteninstrumenten gespielt wurde. Hatten die Beschäftigung mit den Genera und weitere entsprechende Bestrebungen im 16. und 17. Jahrhundert eine praktische Relevanz? Oder handelte es sich bei vieltönigen Tasteninstrumenten nur um musikalische 'Meßwerkzeuge', im Sinne von mehr oder weniger aufwendigen Demonstrationsobjekten ohne weitere musikalisch-praktische Funktion? Gegen eine solche Einschätzung sprach nicht nur die große Zahl nachweisbarer vieltöniger Instrumente. Auch lassen sich eine Reihe von dezidiert chromatischen und enharmonischen Kompositionen aus diesem Zeitraum nachweisen, die sich vieltönigen Instrumenten zuordnen lassen. Und nicht zuletzt verweist die zitierte Bemerkung Hercole Bottrigaris über das «nuovo udire» mittels vieltöniger Instrumente auch auf eine konkrete musikalische, ja sogar ästhetische Dimension. Dies alles stützte die These, daß vieltönige Tasteninstrumente auch eine vieltönige musikalische Praxis gehabt haben dürften. Offen blieb allerdings die Frage nach dem genauen Geltungsbereich und der Reichweite dieser These.

Während chromatische Musik schon früh Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung wurde – stellvertretend genannt sei die materialreiche Studie *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts* von Theodor Kroyer aus dem Jahre 1902, hervorgegangen aus einer Münchener Dissertation von 1897 –,<sup>13</sup> so galt enharmonische Musik, d.h. Musik mit der Verwendung von Kleinstintervallen in Anlehnung an die antike enharmonische Tetrachord-Struktur mit zwei Intervallen kleiner als ein Halbton, schon Kroyer als «gespensterhafter Phantasmus» ohne jeden Bezug zu einer musikalischen Praxis. Den wenigen bekannten Versuchen etwa von Nicola Vicentino, Anthoine de Bertrand (1540-1581) oder Emilio de' Cavalieri (1550-1602) wurde nur eine theoretische, in jedem Fall aber marginale Bedeutung zugebilligt, die Frage nach der musikalischen Funktion entsprechender Instrumente

13 Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik* (das folgende Zitat befindet sich auf p. 102).



negativ beantwortet.<sup>14</sup> Allein der Chromatik wurde eine gewisse musikalische Relevanz zugebilligt. Als ihr unzweifelhaftes Verdienst galt vor allem die Einführung einer Vielzahl von Halbtonstufen, «die accidentale Alteration anderer als der erlaubten Töne F, G, C, H und E, im weiteren Sinne jede Freiheit gegen die Theorie».<sup>15</sup> Die Musikwissenschaft gab sich in der Folge damit zufrieden, die bei Kroyer beschriebene Erweiterung der musikalisch verwendeten Töne auf zwölf zu verfolgen. Tatsächlich ging diese Entwicklung aber viel weiter, indem praktisch alle Töne mit einem ‘b’ oder einem ‘#’ versehen werden konnten und damit neue Tonstufen generierten. Die Frage nach den damit verbundenen aufführungspraktischen Konsequenzen wurde entweder gar nicht erst gestellt oder aber in Richtung einer gleichschwebenden Stimmung beantwortet. So heißt es schon bei Kroyer, die Verwendung dieser Stufen in der Notation habe gezeigt, «daß ein Fortschritt unmöglich war ohne gründliche Reform der Intervall-Bestimmungen, d.h. ohne die g l e i c h s c h w e b e n d e T e m p e r a t u r ».<sup>16</sup> Im Kontext der etwa zur gleichen Zeit einsetzenden Diskussion um gleichschwebende Temperaturen, insbesondere bei Bundinstrumenten (wie etwa Lauten), schien diese Antwort durchaus denkbar und sie durchzieht die weitere Literatur von Alfred Einsteins magistraler Studie zum *Italian Madrigal* von 1949 über Edward Lowinskys berühmtes Buch *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* von 1962 bis zu Karol Bergers *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy* von 1980 und verschiedenen Aufsätzen.<sup>17</sup>

14 Etwa bei Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri*, 151 («All enharmonic instruments had more theoretical than practical significance, since the effect of the many additional keys was to render them unplayable») und 153 (sie führten «to no substantial or significant repertoire [as opposed to short musical examples in the treatises]»).

15 Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik*, 147.

16 Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik*, 148 (Sperrung im Original).

17 Einstein, *The Italian Madrigal*, I 413-4 («Vicentino's error lay in his attempt to utilize for the expansion of modern harmony a theory developed for the refinement of ancient melody – in imposing the same rules on vocal and instrumental music. Instrumental playing and a cappella singing follow different harmonic tendencies: all instrumental music tends toward an equalization of the intervals, toward equal temperament; all vocal music demands purity of intonation and must regard many things as venturesome which in instrumental music, thanks to the mechanics of tone production, are quite harmless and usual»); Lowinsky, *Tonality and Atonality*, 47 («Equal temperament turned out to be the only practical and effective answer to the problems created by chromaticism and modulation»); Berger, *Theories*, 100 («The perfect tuning system that is implied by the sixteenth-century tonal system is equal temperament»). – Zitiert sei weiter Haar, «False Relations», 392 Fn. 5: «The vexatious question of tuning and temperament [...] is a consideration. Equal temperament is out of question.»

Diese Annahme war zugleich praktikabel und wird bis heute auch gerne in der Praxis aufgegriffen. Sie blieb aber nicht ohne Widerspruch, so etwa von Mark Lindley in seiner Auseinandersetzung mit Karol Bergers Studie.<sup>18</sup> Heute kann allgemein davon ausgegangen werden, daß zumindest in der zeitgenössischen Theorie eine reine Stimmung für vokal aufgeführte Musik erwartet wurde und Tasteninstrumente mit Kompromißstimmungen wie verschiedenen Varianten der mitteltönigen Temperatur funktionierten.<sup>19</sup> Die gleichschwebende Temperatur hingegen setzte sich erst viel später und teils nur gegen erhebliche Widerstände durch.

Bereits Nicola Vicentino hatte explizit chromatische und enharmonische Musik konkret mit einem vieltönigen Tasteninstrument, seinem *Archicembalo* bzw. *Arciorgano*, verbunden – bis hin zu dem konkreten Angebot, mit Hilfe seiner Instrumente beliebige Sänger innerhalb nur eines Monats im Singen solcher Musik zu schulen.<sup>20</sup> Diese Verbindung wird ein knappes Jahrhundert später von Giovanni Maria Artusi (ca. 1540–1613), selbst durchaus an gleichschwebender Temperatur interessiert, auch auf «Madrigali di Moderni Compositori» mit ihrer Verwendung einer Vielzahl von Akzidentien bezogen, die nur auf einem vieltönigen Tasteninstrument dargestellt werden könnten.<sup>21</sup> Auch für Michael Praetorius (1571–1621) war dieser Zusammenhang selbstverständlich, als er 1619 ein «Clavicymbalum Vniversale, seu perfectum», ein 19-töniges Cembalo, mit der Aufführung der chromatischen Madrigale Luca Marenzios in Verbindung brachte.<sup>22</sup> Und die *Correnti, Gagliarde, e Balletti Diatonici. Trasportati Parte Cromatici e Parte Henarmonici* von Martino Pesenti (ca. 1600–1647/48) schließlich verdanken laut Vorwort ihre Entstehung vor allem einer langjährigen Praxis des blinden Komponisten mit verschiedenen vieltönigen Tasteninstrumen-

18 Lindley, «Chromatic Systems», ein sehr kritischer Essay review von Berger, *Theories*.

19 Vgl. etwa Lindley, *Temperaments*; ders., «Stimmung und Temperatur».

20 In einem Flugblatt mit einer Beschreibung seines *Arciorgano* (Venedig 1561); siehe Wolf, «Das Arciorgano», 302, und Kaufmann, «Vicentino's Arciorgano», 38–9.

21 Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi Ouero Delle Imperfettioni Della Moderna Musica* [...], Venedig 1600, fol. 15v: «la corda di D. sol, re, in alcuni Madrigali di Moderni Compositori, segnata col il #, laqual corda non si può Sonare nel Clauacembalo ordinario, nè sopra l'Organo; ma si bene nell'Istromento fatto secondo la diuisione di Don Nicola Vicentino, che si ritroua in questa Città [Ferrara] nelle mani del Sig. Antonio Goretti, giouane molto studioso delle cose appartenenti alla Musica, & ne' Madrigali di Cipriano di Rore, di Andrea Gabrieli: vidi già il b molle, nella corda di A la mi re; & E la mi».

22 Michael Praetorius, *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, 65: Die genaue Bezeichnung der neunzehn Tonstufen des «Clavicymbalum Vniversale, seu perfectum» sei hilfreich, «darmit sich ein jeder desto leichter doraus finden / aus den Notten / (wie dann der sehr vortreffliche vnd fleissige Componist, H. Lucas Marentius etliche Madrigalia in genere Chromatico sehr wol vnd schön gesetzt) in die Tabulatur bringen / vnd sich dorein richten könne».

ten.<sup>23</sup> Aus diesen und anderen zeitgenössischen Äußerungen kann geschlossen werden, daß chromatische wie enharmonische Kompositionen vor dem Hintergrund vieltöniger Instrumente konzipiert und auch aufgeführt wurden – konkret auf der Basis von ungleichschwebenden Stimmungen mit einer klaren Unterscheidung von *g#* und *ab*, *d#* und *eb* etc., wie sie etwa in einer ‘erweiterten’ Mitteltönigkeit durch zusätzliche Tasten auf einem Tasteninstrument vorhanden sind.

In dieselbe Richtung einer vieltönigen Praxis weist auch die vergleichsweise große Zahl nachweisbarer vieltöniger Tasteninstrumente.<sup>24</sup> Daniel Pickering Walker bemerkte in seiner Studie *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, «der praktische Gebrauch der Tongeschlechter [wird] durch die beträchtliche Anzahl von ‘Archicembali’ und ‘Arciorgani’ bestätigt, die mit zusätzlichen Tasten gebaut wurden, sodaß man chromatische und enharmonische Musik auf ihnen spielen konnte».<sup>25</sup> Zwar wurde im weiteren die Frage nach den vieltönigen Instrumenten gelegentlich aufgegriffen, selten aber in den akademisch-musikwissenschaftlichen Diskurs einbezogen.<sup>26</sup> So blieben beide Positionen – der Hinweis auf die Existenz vieltöniger Tasteninstrumente einerseits wie die Betrachtung entsprechender Musik in einer ‘gleichschwebenden’ Dimension andererseits – weitgehend berührungslos nebeneinander stehen.<sup>27</sup>

In einer anderen Perspektive könnte auch gesagt werden, daß selbst die konkreten Musikinstrumente nicht als Phänomen einer musikalischen Praxis begriffen wurden. Parallel dazu blieb die zeitgenössische Genera-Diskussion als

23 Venedig 1645; vgl. Rasch, «Enharmonic keyboards», 47–52 und 77–83 (App. 2–4).

24 Vgl. die Auflistungen etwa bei Wraight, «The ‘cimbalo cromatico’», und Barbieri, «The evolution».

25 Walker, *Der musikalische Humanismus*, 27. Ähnlich heißt es auch bei Lowinsky, «‘Secret Chromatic Art’ Re-examined», 128, der sein früheres Diktum pro gleichschwebender Stimmung später modifizierte: «Therefore, chromaticism and modulation in vocal music, in view of the particular performance practice of the Renaissance, were found to create difficulties in the tuning of instruments. These difficulties were overcome either by musical temperament or – for those whose ears could not suffer the impurities contained in any temperament – by creating instruments – keyboard instruments, that is – with split keys or with more than twelve keys per octave. In the sixteenth and seventeenth centuries a number of proposals for tuning and temperament were formulated; also numerous instruments with more than twelve keys per octave were constructed.»

26 So stammen bezeichnenderweise gewichtige Studien von Praktikern (Spielern und Instrumentenbauern), veröffentlicht in der auf die Praxis ausgerichteten *Performance Practice Review*: Stembridge, «Music for the ‘Cimbalo cromatico’»; ders., «The ‘Cimbalo cromatico’»; ders. & Wraight, «Italian Split-Keyed Instruments».

27 Als Ausnahmen können Studien von Rudolf Rasch (insbesondere «Enharmonic keyboards») und Patrizio Barbieri (etwa «I temperamenti ciclici») gelten, die sich aber vor allem für die theoretische Systematik interessieren.

Spezialfall einer musikalischen Antikenrezeption eine Domäne einer an Theorie interessierten Musikwissenschaft; bezeichnenderweise betont bereits der Titel von Karol Bergers zentraler Studie den Theorieaspekt,<sup>28</sup> und selbst dort, wo entsprechende Musik einbezogen wurde, diente sie meist nur dem Einlösen einer theoretischen Vorgabe.<sup>29</sup>

So kann man zusammenfassend durchaus feststellen, daß die naheliegenden Fragen, wie chromatische und enharmonische Musik aufgeführt wurde und welche Tragweite eine praktische Beschäftigung mit den Genera sowie mit vieltönigen Instrumenten darüber hinaus hatte, bislang nicht gestellt wurden. Hier ist eine Art 'blinder Fleck' in der musikwissenschaftlichen Forschung zu beobachten, der aus einer besonderen Problematik resultiert. Da die Frage der Wiederbelebung der antiken Genera bislang nur aus theoretischer Perspektive rezipiert und dabei in der Regel als musikalisch wie musikgeschichtlich nutz- und folgenloses Experiment abgetan wurde, ergab sich gar nicht die Notwendigkeit, nach einer weitergehenden und vielleicht sogar praktischen Bedeutung zu fragen. Carl Dahlhaus bemerkte dazu, in der musikwissenschaftlichen Forschung sei generell die Tendenz festzustellen, chromatische Musik des 16. Jahrhunderts «als 'Experiment' abzutun, ohne daß deutlich würde, ob das Urteil die geschichtliche Wirkungslosigkeit der Werke oder ihre ästhetische Brüchigkeit treffen soll».<sup>30</sup> Dahlhaus plädierte dann dafür, das Urteil durch einen Kommentar zu ersetzen, «der aus Fragmenten rekonstruiert, was sich als Möglichkeiten abzeichnete, ohne Wirklichkeit zu werden» – denn der Abbruch eines Versuches sage noch nichts über seinen Wert aus.

Dieser Vorschlag einer Rekonstruktion von Fragmenten, nur eben unter der Perspektive einer vieltönigen Musikpraxis, wird hier aufgegriffen. Dabei läßt sich unabhängig von dem Experimentcharakter entsprechender Musik und einer zeitlichen wie lokalen Begrenztheit bereits als ein zentrales Ergebnis dieser Studie feststellen, daß die theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit den antiken Genera – sowohl 'Chromatik' wie auch 'Enharmonik', diese in einer interessanten Umdeutung ihrer ursprünglichen Bedeutung – eine wesentliche Voraussetzung für eine nicht nur theoretische, sondern konkret eben auch praktische Erweiterung des musikalisch nutzbaren Tonraums darstellt, welche

28 Berger, *Theories*.

29 So etwa in den Beiträgen zu Vicentinos Musik (Kaufmann, «Vicentino and the Greek Genera»; ders., *The Life and Works of Nicola Vicentino*; Niedermüller, «La musica cromatica») oder zu Guillaume Costeleys sogenannter 'chromatischer' Chanson «Seigneur Dieu, ta pitié s'estende dessus moy» (Levy, «Costeley's Chromatic Chanson»; Dahlhaus, «Zu Costeleys chromatischer Chanson»; zu dieser Komposition vgl. auch Kirnbauer, «Guillaume Costeleys Chanson»).

30 Dahlhaus, «Zu Costeleys chromatischer Chanson», 253 (dort auch das Folgende).

die musikalischen Möglichkeiten beeinflusste und damit nicht zuletzt wesentlich auf die Ausprägung der neuzeitlichen europäischen Tonsprache wirkte. So gesehen sind die Beschäftigung mit den Genera und weitere entsprechende Bestrebungen in der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr als Fußnoten in der Musikgeschichtsschreibung, sie verdienen ein ganz eigenes Kapitel – wegen ihrer Bedeutung auch für die Entwicklung sozusagen ‘herkömmlicher’ Musik und wegen der Konsequenzen für die heutige Aufführungspraxis der Musik dieser Zeit, die den Notentext auch in seinen auch nichtnotierten, aber implizit vorhandenen Konventionen ernst nimmt.

Die genannten Fragen und Thesen stellen die größere Rahmenfrage dar, die in der folgenden Studie an einem begrenzten Material exemplarisch angegangen wird. Nachdem es im Verlaufe der Bearbeitung des Themas zunächst um eine eigentliche Spurensuche ging, um eine breit angelegte Suche nach verlornen bzw. nicht mehr präsenter Musik und ihrer Aufführungspraktiken, bei der unterschiedlichste Quellentypen (archivalische, literarische, musikalische sowie auch Realien wie Musikinstrumente) einbezogen wurden, werden im Folgenden Ergebnisse präsentiert. War der Bereich der Recherche weit gespannt, zeitlich vom ausgehenden 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, geographisch bei den verschiedenen ‘musikalischen Nationen’ dieses Zeitraums in Europa, so ergibt sich nun eine Konzentration auf einen einzigen Schauplatz. Ausgewählt wurde die musikalische Situation in Rom zur Zeit des Pontifikats des Barberini-Papstes Urban VIII. (regierend 1623 bis 1644), also ein gutes Dreivierteljahrhundert nach Nicola Vicentinos ersten Versuchen mit chromatischer und enharmonischer Musik. Neben einer vergleichsweise glücklichen Quellen- bzw. Überlieferungslage, und damit der Möglichkeit zu einer Dichte in der Darstellung, bot sich dieser Ort und Zeitraum aus einer Reihe von weiteren Gründen an, die eine gleichsam auch außermusikalische Kontextualisierung der beschriebenen Ereignisse und Gegebenheiten zulassen: Gerade hier in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts findet sich eine selten so konzentrierte Verbindung von Wohlstand, Bildung und Kultiviertheit mit einem hohem Interesse an der Antike, an der sich gemessen und die noch übertroffen werden sollte, bestärkt nicht zuletzt durch einen gegenreformatorischen Anspruch.

Zudem konnte auf eine vergleichsweise gute und vielschichtige Forschungslage zurückgegriffen werden, etwa mit den Studien und zuletzt der umfassenden Monographie von Frederick Hammond zur Musik während des Barberini-Pontifikats,<sup>31</sup> mit Monographien zu Girolamo Frescobaldi (vom gleichen

31 Hammond, *Music & Spectacle* (vorangehende Studien werden im Text zitiert).

Autor) und zu Domenico Mazzocchi (von Wolfgang Witzmann, Bernhard Schrammek und Susan Parker Shimp),<sup>32</sup> zur römischen Oper von Margaret Murata und zu römischen Kantaten von Robert Holzer,<sup>33</sup> um nur einige der in der jüngeren Forschung behandelten musikhistorischen Bereiche zu nennen. Auch hinsichtlich des besonderen Standes der Antikenrezeption bei den Barberini erwiesen sich eine Reihe von Studien als wertvoll, insbesondere zu Giovanni Battista Doni etwa von Claude Palisca, Patrizio Barbieri und Margaret Grossman, sowie zu Pietro della Valle von Rudolf Rasch und nicht zuletzt zu seinen Briefen von Angelo Solerti und Agostino Ziino.<sup>34</sup> Im Zuge dieser und weiterer Forschungen wurde eine Vielzahl von Quellen aufgearbeitet, die nun für eine erneute Lektüre und Interpretation zur Verfügung stehen. So kann sich die im Zentrum stehende Rekonstruktion von historischen Kontexten auf eine breite, wenn auch verstreute Quellenbasis abstützen, woraus sich auch die Vielzahl von Nachweisen und Fußnoten in dieser Studie erklärt. Dabei ging es aber keinesfalls um deren bloße Kompilation: Diese Quellen sind zwar meistens bereits bekannt, eine neue Interpretation unter der Fragestellung dieser Studie führte aber schließlich zu ganz anderen Ergebnissen.

Am Beginn der Arbeit an dieser Studie stand eine These aus dem Grenzbe-  
reich zwischen musikalischer Praxis einerseits und musiktheoretischen Vorga-  
ben andererseits. Um sie zu belegen, bedurfte es der Rekonstruktion von histo-  
rischen Kontexten, wobei oftmals verstreute und manchmal auch disparate  
Materialien miteinander zu verknüpfen waren. Aber erst in der Vernetzung wa-  
ren dann eine Reihe von Aspekten einer ansonsten nicht fixierten Praxis zu  
greifen. Dies führte für das angestrebte Gesamtbild zu einer im Grundzug nar-  
rativen Textstruktur, bei der Thesen und Materialien sukzessive präsentiert und  
miteinander verwoben wurden. Anders gesagt, die Argumentationsweise bildet  
sich direkt in der Textstruktur ab. Was damit gewonnen war, fiel bei der For-  
schungssituation stärker ins Gewicht als eine kritische Auseinandersetzung des  
Für und Wider, die nicht bei der Erarbeitung dieser Studie, wohl aber bei ih-  
rer Darstellung im Erzählmodus in den Hintergrund trat. Zudem sollte die  
Thematik wegen ihrer aufführungspraktischen Konsequenzen einem breiteren  
Kreis erschlossen und ein 'lesbarer' Text geschrieben werden.

Der Text gliedert sich in fünf Kapitel. Kapitel I exponiert die Thematik und  
Fragestellung anhand des Berichtes eines Rombesuchers (André Maugars) im

32 Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, und ders., *Guide*; Witzmann, *Mazzocchi*; Schrammek, *Zwischen Kirche und Karneval*; Shimp, *The Art of Persuasion*.

33 Murata, *Operas for the Papal Court*; Holzer, *Music and Poetry*.

34 Die Nachweise erfolgen im Text an den betreffenden Stellen.

Jahre 1639. Dieser Bericht wird konfrontiert mit zeitgleich entstandener Musik (von Domenico Mazzocchi) und mit einer bestimmten Aufführungssituation (im Rahmen einer 'Akademie' von Kardinal Francesco Barberini). In den beiden folgenden Kapiteln II und III steht ein Protagonist im Zentrum (Giovanni Battista Doni), der im gleichen Umfeld agierte und in dessen Schriften sich eine Fülle von Materialien zu den eingangs angesprochenen Themen findet. Dies begründet eine breitere Darstellung seiner Person und seiner musikalischen Vorstellungen, wobei in einem ersten Teil und nach einer biographischen Einführung ein von ihm für die zeitgenössische Praxis empfohlenes musikalisches System und dafür konzipierte Musikinstrumente vorgestellt werden (Kapitel II). In einem zweiten Teil geht es um konkrete Musik, die nach seinem System komponiert wurde (Kapitel III). Dabei werden auch gewisse Widersprüche in seinen Überlegungen und die begrenzte Reichweite seiner Ideen deutlich. Trotz dieser Einschränkungen erhellt sich dadurch der Hintergrund, vor dem eine bestimmte Aufführungspraxis im Umfeld der Barberini zu verstehen ist. Kapitel IV knüpft an die im ersten Kapitel gestellten Fragen an und stellt Repertoire und Besetzung der «*accademia delle viole*» von Kardinal Francesco Barberini ins Zentrum. Daraus ergeben sich Verbindungen zu weiterer Musik aus diesem Umkreis, vor allem zu einem bislang nur wenig beachteten musikalischen Repertoire polyphoner Madrigale aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts («*Madrigali al tavolino*»). Ein abschließendes Kapitel V zeigt, daß wichtige Abschnitte einer zentralen Schrift aus dem Jahre 1650, Athanasius Kirchers *Mvsurgia vniversalis*, die vorangehend geschilderten musikalischen Verhältnisse und Vorstellungen wie in einem Spiegel abbildet.

Einzelne Spezialthemen, so ein Abschnitt zu in Rom nachweisbaren vieltönigen Tasteninstrumenten oder eine Auseinandersetzung mit der Harfe als vieltönigem Instrument, erscheinen als stark materialorientierte Exkurse im Anhang. Auf sie wird im Text an den entsprechenden Stellen verwiesen, sie können aber unabhängig gelesen werden.

\*

Einige technische Anmerkungen: Im Textteil werden im Prinzip die deutschen Tonbezeichnungen verwendet. Allerdings werden in gewissen Zusammenhängen und wenn es sich um die Benennung von Tonstufen handelt, die Halbtonstufen mit einem angehängten *b* bzw. *#* bezeichnet (also 'ab' statt 'as', 'g#' statt 'gis'). Die Notwendigkeit zu diesem – zumindest im deutschen Sprachbereich – auf den ersten Blick ungewohnten und vielleicht auch inkonsequenten System (so steht hier 'b' statt 'hb') ergibt sich aus dem Gegenstand der Studie: viel-



tönige Musiksysteme und ihre adäquate Bezeichnung. Weiter wird ‘x’ für die enharmonische Diesis verwendet, was nicht mit dem modernen Zeichen ‘x’ für das Doppelkreuz verwechselt werden darf. Die Diesis ist im Italienischen männlich, im Deutschen aber weiblich, was bei Sprachsensiblen gelegentlich zu einem störenden Eindruck führen kann. Die Oktavlagen werden nach folgendem System bezeichnet:  $C_1$  C c c<sup>1</sup> c<sup>2</sup> etc., wobei c<sup>1</sup> die eingestrichene Oktave (bzw. das sogenannte ‘Schlüsselloch-C’) angibt.

Alle Zitate und auch Titel werden philologisch getreu wiedergegeben, auch die Auflösung von Abkürzungen ist markiert. Die jeweils den fremdsprachlichen Zitaten beigegebenen Übersetzungen erheben keinen literarischen Anspruch, sondern legen Rechenschaft über die Interpretation des Textes ab, sind also nicht in einem strengen Sinn ‘wörtlich’, aber auch nicht ‘frei’ – das Originalzitat ermöglicht die Kontrolle.

Die zitierte Sekundärliteratur erscheint in den Anmerkungen nur mit Angabe der Autoren und Kurztitel, die Auflösung steht im Literaturverzeichnis im Anhang. Gedruckte Quellen hingegen werden bei ihrer ersten Nennung vollständig zitiert, bei Manuskripten mit einem nach *RISM* bzw. *NGrove* gebildeten Sigel (auch diese bibliographischen Abkürzungen werden im Literaturverzeichnis aufgelöst). Weitere und vollständige Angaben finden sich im Quellenverzeichnis. Übertragungen aller im Text besprochenen Kompositionen schließlich finden sich ebenfalls im Anhang.

\*

Der Text wurde als Habilitationsschrift im Herbst 2006 abgeschlossen und an der Universität Basel angenommen. Für die Druckfassung wurde er jetzt leicht überarbeitet, punktuell wurde auch inzwischen erschienene Literatur eingearbeitet. Eine besondere Erwähnung verdienen hierbei Patrizio Barbieris nun gesammelt publizierten Aufsätze, die manche Erweiterung zu einzelnen Themen bieten.<sup>35</sup> Obgleich der Text nun vielleicht nicht in allen Punkten auf dem Stand der zuletzt erschienenen Literatur sein kann, so bin ich mir sicher, daß die Hauptargumentation dadurch keinesfalls leidet.

Die Drucklegung wurde finanziell durch die Berta Hess-Cohn Stiftung und die Freiwillige Akademische Gesellschaft (FAG) Basel sehr großzügig unterstützt. Es ist mir eine besondere Freude und zugleich Ehre, daß der Band in der Reihe

35 Barbieri, *Enharmonic Instruments and Music*; weitere wichtige Ergänzungen, die sich zumindest im Material mit einigen Aspekten der vorliegenden Studie berühren, bietet sein 2007 erschienener Aufsatz «Pietro della Valle».



«Scripta» der Schola Cantorum Basiliensis erscheinen kann, wofür ich der früheren Direktorin Regula Rapp und ihrem Stellvertreter Thomas Drescher danke.

Wie üblich, steht auch am Ende dieser Einleitung ein Dank an eine Reihe von Kollegen und Institutionen – obwohl dieser Dank eigentlich am Beginn stehen müßte, denn diese Studie wäre ohne die zahlreichen Kommentare, Auskünfte und Hinweise sowie die Bereitstellung von Materialien gar nicht möglich gewesen.

Auf der institutionellen Ebene ist an erster Stelle das Mikrofilmarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Basel zu nennen, mit dessen Hilfe alle relevanten musikalischen Quellen beschafft werden konnten. Die hervorragenden Basler Bibliotheksbestände (in der Universitätsbibliothek, im Musikwissenschaftlichen Institut, im Historischen Museum sowie in der Musik-Akademie bzw. der Schola Cantorum Basiliensis) wurden durch einen von Margaret Bent und dem All Souls College ermöglichten Aufenthalt in Oxford (mit Benutzungsmöglichkeit der Bestände insbesondere der Bodleian Library) in idealer Weise ergänzt.

Wesentlich war auch die Möglichkeit, die im Zentrum dieser Studie stehende Musik und ihre spezielle Aufführungspraxis praktisch und in Konzerten auszuprobieren, dies in Zusammenarbeit mit dem Gambenensemble «The Earle his Viols» und der Sängerin Evelyn Tubb, wobei auch die CD-Produktionen *Canzon del Principe* (Divox Antiqua CDX-79907 [2001]) und *La Tavola Cromatica* (Raumklang RK 2302 [2004]) entstanden; mit den Sängerinnen Jill Feldman – auch hier im Rahmen einer CD: *Domenico Mazzocchi, Musiche sacre, e morali (Roma 1640)* (AS Musique ASM 002 [2004]) – und Ulrike Hofbauer; sowie – und dies stand mit am Beginn der Beschäftigung mit der Thematik mit folgenreichen Begegnungen vor dem *Clavemusicum omnitonum* im Nürnberger Museum – den Cembalisten Johann Sonnleitner und Bob van Asperen.

Nicht nur die Musik konnte praktisch erprobt werden, auch die zugrundeliegenden Thesen dieser Studie: Neben Unterrichtsveranstaltungen in Basel und diversen Vorträgen (u.a. im Frühjahr 2000 am International Symposium on the Italian Viola da Gamba in Magnano, am Deutschen Historischen Institut in Rom im September 2004 und an der Musikhochschule Zürich im Mai 2006) ist vor allem ein in Zusammenarbeit mit der Schola Cantorum Basiliensis durchgeführtes Kolloquium «Chromatische und enharmonische Musik und Musikinstrumente des 16. & 17. Jahrhunderts» im April 2002 zu nennen, an dem die Zielrichtung dieser Studie im wesentlichen geprägt wurde.<sup>36</sup>

36 Die Beiträge sind dokumentiert in Kirnbauer & Drescher (Hgg.), *Chromatische und enharmonische Musik*.

Gefördert wurde das Unternehmen nicht zuletzt durch ein großzügiges zweijähriges Stipendium im Rahmen eines «Sonderprogramms zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses der Universität Basel» (2002-2004), das eine Beurlaubung von meiner seinerzeitigen Assistenz am Basler Musikwissenschaftlichen Institut ermöglichte.

Auf der persönlichen Ebene sind eine Reihe Kolleginnen und Freunde zu nennen, die in verschiedenster Weise (durch Lesen, Bereitstellen von Materialien und Informationen, Korrigieren von Übersetzungen, gemeinsames Nachdenken etc.) an der Entstehung dieser Arbeit beteiligt waren. Nicht nur aus Gründen des Alphabets steht zu Beginn Wulf Arlt (Basel), der die Fragestellung und Entstehung der Studie von Anfang an kritisch begleitete und durch seine anfängliche Skepsis ein Stück weit auch provozierte. Die Auflistung der übrigen Namen stellt keine abwertende Differenzierung dar – allen, auch den hier vielleicht übersehenen, sei gleichermaßen herzlich für ihren je eigenen Beitrag gedankt: Claudio Annibaldi (Rom); Bob van Asperen (Amsterdam); Claudio Bacciagaluppi (Bern); Patrizio Barbieri (Rom); Thomas Drescher (Basel); Ursula V. Fischer Pace (Rom); Brigitte Gasser (Basel); Frederick Hammond (Anandale-on-Hudson, NY); Felix Heinzer (Stuttgart/Freiburg i. Brsg.); Brian Mann (New York, NY); Arnaldo Morelli (Rom); Ulrich Mosch (Basel); Achatz von Müller (Basel); Margaret Murata (Irvine, CA); Martina Papiro (Florenz/Basel/Berlin); Rudolf Rasch (Utrecht); Tony Rooley (London/Basel); Anne C. Shreffler (Basel/Harvard); Johann Sonnleitner (Zürich); Lorenz Welker (München); Denzil Wraight (Coelbe); Philipp Zimmermann (Basel).

Schließlich gebührt dem Schwabe Verlag und insbesondere der diese Publikation sorgfältig betreuenden Lektorin Erika Regös ein sehr herzlicher Dank.

Basel, Ende Mai 2012

# I André Maugars in Rom – «*Je vous assure que cela produit vn bel effet*»

Der französische Gambist André Maugars (um 1580-ca. 1645) publizierte 1639 oder kurz darauf – ein genaues Publikationsjahr ist ebenso wenig wie der Druckort noch der Name des Verlegers oder Druckers angegeben – anonym eine programmatische Schrift unter dem Titel:

*Response faite à vn Curieux, sur le Sentiment de la Musique d'Italie. Escrite à Rome le premier Octobre 1639.*<sup>1</sup>

Darin berichtet Maugars in der literarischen Form eines Briefes an französische Freunde von seinen musikalischen Eindrücken und Erlebnissen in Rom, wie er sie während seines gut einjährigen Aufenthaltes in dieser Stadt sammeln konnte.<sup>2</sup> Zwar wird gegenüber dieser oft zitierten Schrift meist vergessen, daß es sich um ein stark stilisiertes und offensichtlich fingiertes Schreiben handelt, mit dem sich der Autor als befähigter Konsulent für Reformen des französischen Musiklebens empfehlen will und er dementsprechend die römischen Verhältnisse vor allem als positiven Spiegel der französischen beschreibt. Gleichwohl aber bietet sein Bericht fachkundige Informationen über das Musikleben in Rom.

Gleich an drei Stellen und in unterschiedlichen Kontexten kommt Maugars in seiner Schrift auf les «genres Chromatique & Enharmonique» zu sprechen. Das scheint auf den ersten Blick erstaunlich für einen an musikalischer Praxis orientierten Bericht, war doch die Diskussion der antiken Genera vor allem theoretischen Traktaten vorbehalten und gilt daher zumindest heute kaum als praxisrelevantes Thema. Maugars' *Response* hingegen eröffnet eine andere

1 O. O. (wohl Paris) und o. J., zitiert wird im Folgenden nach dem Exemplar in F-Pm, 8° 29988-6 [Res], wo sich auf dem Titelblatt eine möglicherweise zeitgenössische handschriftliche Datierung «1641» findet; eine weitere Auflage erschien 1672 in Pierre de Saint-Glas, *Divers Traitez d'Histoire, de Morale et d'Eloquence* sowie 1697 und 1702 (vgl. Thoinan, *Maugars*, 22; Hitchcock, «Introduction», 8-9). – Lionnet, «Maugars», 681 (Fn.) gibt den Hinweis, das originale Manuskript, welches als Vorlage für den Druck von 1641 diente, liege in F-Pn, diesbezügliche Nachforschungen blieben aber ohne Ergebnis.

2 Das genaue Datum seines Aufenthaltes ist unsicher: Laut Hitchcock, «Maugars», 154, ging Maugars «1637 or 1638» nach Rom; der – allerdings nicht immer zuverlässige – Kommentar in Mersenne, *Correspondance*, IX 223, gibt schon das Jahr 1635 an; 1638 traf ihn dort Gédéon Tallement des Réaux (siehe Adam [Hg.], *Historiettes*, I 375 und 1042; Thoinan, *Maugars*, 13); Maugars *Response* ist auf den 1. Oktober 1639 datiert, wodurch sich die Eckdaten seines Rom-Aufenthaltes ergeben.

Perspektive: Zunächst erinnert er sich an ein Konzert, bei dem eine Violine in 'reiner' Chromatik spielte; dann berichtet er von auffälligen Cembali, die den Ganztonschritt in vier Teile unterteilen und auf denen das chromatische wie enharmonische Genus gespielt werden könne – dies beeindruckte ihn so sehr, daß er mit den Worten «Je vous assure que cela produit vn bel effet» eine eigene Abhandlung darüber ankündigte –; und schließlich beschreibt er eine ebenso schwierige wie berührende Gesangstechnik, in der während des Übergangs von einem Ton zum anderen Mikrintervalle hörbar würden.<sup>3</sup> Tatsächlich lassen sich seine Eindrücke auf konkrete Ereignisse während seines Rom-Aufenthaltes zurückführen und reflektieren damit eine reale, auf die musikalische Praxis bezogene Beschäftigung mit antiken Genera im Rom jener Jahre. Die Konsequenzen dieses besonderen Interesses an Chromatik und Enharmonik reichen erheblich weiter, sie schließen auch den Umgang mit bzw. die Aufführung von 'herkömmlich' komponierter Musik mit ein und berühren nicht zuletzt auch entsprechende Neukompositionen.

In diesem Sinne sollen Maugars' Berichte von einer vieltönigen musikalischen Praxis genauer betrachtet und in den römischen Kontext jener Jahre gestellt werden. Diese Betrachtungen führen zu unterschiedlichen Aspekten, die sowohl konkrete Musik und ihre Aufführungspraxis als auch die Beschreibung des kulturellen und in gewissem Sinne auch institutionellen Umfelds umfassen. Dabei werden in diesem ersten Kapitel Themen und Fragestellungen exponiert, die in den folgenden Kapiteln aufgegriffen und konkretisiert werden. Zudem werden einige der Protagonisten vorgestellt, die teilweise in der Musikgeschichtsschreibung bislang nur eine marginale Rolle spielten, in diesem Zusammenhang aber in einem neuen Licht erscheinen und sogar zentrale Bedeutung gewinnen.

3    Genaue Nachweise folgen bei der Besprechung der jeweiligen Passagen; das Zitat stammt aus [Maugars], *Response*, 16.

## Mikrotonale Praxis – «sentir les diuisions des genres Enharmonique & Chromatique»

Die *Response* enthält eine lange Eloge auf die *virtuosa* Leonora Baroni (1611-1670), ihre Schwester Caterina (1624-nach 1670) und ihre berühmte Mutter, Adriana Basile (ca. 1580-nach 1640). André Maugars beschreibt dabei detailliert die Gesangskünste Leonoras, die er mehrfach im Rahmen von ‘privaten’ Konzerten gehört hatte.<sup>4</sup> In diesem Kontext findet sich folgende Passage:

En passant d’un ton en l’autre, elle fait quelquefois sentir les diuisions des genres Enharmonique & Chromatique, avec tant d’adresse & d’agrement, qu’il n’y a personne qui ne soit rauie à cette belle & difficile methode de chanter.<sup>5</sup>

Im Übergang von einem Ton zum anderen läßt sie manchmal die Unterteilung der enharmonischen und chromatischen Genera hören, mit so viel Geschick und Geschmack, daß es niemanden gibt, der nicht von dieser wunderschönen und schwierigen Art zu singen begeistert wäre.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, Maugars beschreibe hier eine später als *portamento* bezeichnete Gesangstechnik, die zwar nicht als Begriff, wohl aber als Praxis bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts in frühen Dokumenten des neuen monodischen Gesangsstils zu finden ist.<sup>6</sup> So verweist Ottavio Durante 1608 im ausführlichen Vorwort zu seinen *Arie devote* auf ein «crescimento della voce dal tuono al semituono» mit einer allmählichen Tonhöhensteigerung, das er von einer *mesa di voce* ohne Änderung der Tonhöhe abgrenzt.<sup>7</sup> Während dieses Stilmittel bei Durante in der Notation nicht näher präzisiert wird, scheint im Jahr darauf Jacopo Peri (1561-1633) in einer Passage seiner *Le Varie Musiche* versucht zu haben, ein solches «crescimento della voce» auch zu notieren (vgl. Abb. I/1 und Notenbsp. I/1):<sup>8</sup>

4 [Maugars], *Response*, 22 («j’ay eu le bien de l’entendre chanter plusieurs fois» und die anschließende Beschreibung eines Konzertes mitsamt ihrer Mutter und Schwester). – Akademien und ‘private’ Konzerte waren die einzige Möglichkeit, Sängerinnen in Rom zu hören, denn in ‘öffentlichen’ Konzerten sangen Knaben oder Kastraten (vgl. Hammond, *Music & Spectacle*, 86); zu Auftritten von Leonora Baroni vgl. auch Antolini, «Cantanti e letterati», 360-I.

5 [Maugars], *Response*, 22.

6 Siehe Harris, «Portamento», sowie auch Barbieri, «Violin intonation», 80; ausführlicher und mit weiteren Beispielen auch Bacciagaluppi, «Il portamento».

7 Ottavio Durante, *Arie devote* [...], Rom: Simone Verovio 1608, «A lettori» (unpaginiert); siehe auch Bacciagaluppi, «Il portamento», 178-9.

8 Jacopo Peri, *Le Varie Musiche* [...] a vna e tre voci con alcune spiritali in ultimo, Florenz 1609, 6-7 (diese Notation fehlt offenbar in der Zweitaufgabe von 1619 und wurde bislang auch in allen modernen Editionen fortgelassen; vgl. Anfusio & Gianuario [Hgg.], *Peri*, 6-10, 7; Carter [Hg.], *Peri*, 5-8, 6 – wo aber zumindest im Kommentar p. xvi auf diese Zeichen hingewiesen wird); siehe auch Bacciagaluppi, «Il portamento», 194-5.



Abb. I/1: J. Peri, «Tutto'l di piango» (J. Peri, *Le Varie Musiche*, Florenz 1609, p. 6), T. 9-T. 13



Notenbsp. I/1: Übertragung von Abb. I/1

Peri verwendet in seiner Vertonung des Petrarca-Sonetts «Tutto'l di piango» auf das Wort «lagrimando» (T. 11-T. 12) in einer aufsteigenden Linie  $e^1$ - $cis^2$  neben üblichen chromatischen Akzidentien ( $f\sharp^1$  und  $g\sharp^1$ ) auch zusätzliche Zeichen ( $fx^1$  und  $gx^1$ ), um weitere Zwischenstufen der Tonhöhe zu kennzeichnen. Diese Passage ist in der Singstimme auf der Silbe «lagri-man-do» ab  $fx^1$  und bis  $a^1$  unter einer einzigen großen Klammer oder einem Bindebogen zusammengefaßt, wohl um anzuzeigen, daß sie in einem großangelegten und kontinuierlichen *glissando* zu singen ist. Das hier von Peri verwendete Zeichen «x» findet sich vor allem bei Theoretikern in Zusammenhang mit der Diskussion antiker Genera und diente der Kennzeichnung der enharmonischen Diesis, im Unterschied zum chromatischen 'semituono'.<sup>9</sup> Anders als Durante und Peri benennt Maugars in seiner Beschreibung der Gesangspraxis von Leonora Baroni aber explizit die «diuisions des genres Enharmonique & Chromatique». Das läßt an das etwa von Fabio Colonna beschriebene «vna strisciata di voce» denken, die dieser als besondere Möglichkeit des von ihm entworfenen vieltönigen Tasteninstrumentes beschreibt, bei dem sich eine Stimme durch 'Schleifen' oder 'Ziehen' in kleinsten Tonschritten bewegt.<sup>10</sup> Colonna nennt diese Möglichkeit in einer der Beschreibung seines Instrumentes und der antiken Genera gewidmeten

<sup>9</sup> Erstmals vielleicht bei Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, III. Kap. 72, 280-1; vgl. Berger, *Theories*, 51, und ders., *Musica ficta*, 29.

<sup>10</sup> Fabio Colonna, *La Sambuca Lincea overo dell'istromento musico perfetto lib. IIJ*, Neapel 1618, 101-2.

Schrift von 1618, die allerdings auch in Rom zur Zeit des Aufenthaltes von André Maugars bekannt war.<sup>11</sup> In jedem Fall betont Maugars durch das Stichwort der «diuisions» zum einen die kontrollierte Abstufung der Intervalle und greift zum anderen explizit auf eine Terminologie zurück, die auf einer Beschäftigung mit antiker Musiktheorie fußt. Schon der Kontext seiner musikalischen Erfahrungen in Rom spricht dafür, daß Maugars sich aber nicht auf die bereits eine Generation zurückliegenden Dokumente, sondern ganz konkret auf einen aktuellen römischen Diskurs bezieht.

Tatsächlich erschienen 1638 in Rom – also noch während des Aufenthaltes von Maugars in dieser Stadt – zwei Drucke, in denen eine kontrollierte und mit einer mikrotonalen Tonhöhensteigerung verbundene spezifische *messà di voce* bzw. eben ein *portamento* beschrieben und gefordert wird. Ihr Autor ist Domenico Mazzocchi (1592-1665), Komponist und Jurist in Diensten von Kardinal Ippolito Aldobrandini, dem auch die erste der beiden Publikationen mit *Dialoghi, e Sonetti* gewidmet ist.<sup>12</sup> Der zweite Druck bietet *Madrigali a cinque voci*, dediziert an «Il Sig[nor] Card[inale] Barberino».<sup>13</sup> Beide Publikationen sind jeweils mit erläuternden Texten versehen. Dabei bietet besonders ein «Avvertimento» in den *Dialoghi, e Sonetti*, auf das im Vorwort der *Madrigali a cinque voci* zurückverwiesen wird, ausführliche Hinweise Mazzocchis zu Besonderheiten seiner Musik und ihrer Aufzeichnungsweise.<sup>14</sup> Sie betreffen einerseits die Bezeichnung einer Note mit 'x' zur Präzisierung für die Teilung eines Halbtonschrittes (hierzu siehe weiter unten) und andererseits besondere Zusätze wie die

11 So war Colonnas Schrift nicht nur Papst Paul V. (1552-1621) gewidmet, sondern ihr Autor auch Mitglied der römischen Accademia dei Lincei, der etwa auch Kardinal Francesco Barberini angehörte; und schließlich wird sie von römischen Autoren wie Giovanni Battista Doni und Athanasius Kircher zitiert. – Zu erwähnen ist auch, daß noch Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705), der seine erste Gesangsausbildung ab ca. 1635 im Umkreis von Francesco Barberini erhielt, in seiner *Historia Musica* (Perugia 1695), 158-9 und 163-4, einen ähnlichen Einsatz der «Diesi Enarmonica» bei der expressiven Ausfüllung von Melodielinien und bei Trillern vorschlägt, dies aber ausdrücklich «dell'arte e della voce del Cantore, e non della scientia e della penna del Contrapuntista» vorbehält.

12 *Dialoghi, e Sonetti posti in musica da Domenico Mazzocchi*, Rom 1638.

13 *Madrigali a cinque voci, Et altri varij Concerti*, Rom 1638, in einer parallelen Edition als *Partitura de' Madrigali*. – Noch in einer dritten Publikation findet sich eine weitere in diesen Kontext gehörige Komposition: «Signor, non sotto l'ombra» in Domenico Mazzocchi, *Musiche Sacre e Morali a vna, dve, e tre voci*, Rom 1640, 75-8 (vgl. hierzu Kap. IV).

14 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 179-82 (Mazzocchi bezieht sich trotz der Überschrift «Avvertimento sopra il precedente sonetto» nicht nur auf das unmittelbar vorangehende und letzte Sonett der Sammlung, er nennt p. 182 ausdrücklich: «ne i Dialoghi di Niso, della Madalena, nel Lamento della Madre di Eurialo, & in alcuni Madrigali a cinque»); Mazzocchi, *Partitura*, 4-5 (mit Verweis auf p. 5 «come più diffusamente mostrai nel Libro de' Dialoghi, e Sonetti»).



Zeichen ‘V’ und ‘C’, mit denen Mazzocchi zwischen einer nur dynamisch definierten *messa di voce* (‘C’) und einer Tonhöhensteigerung durch präzise definierte Intervallschritte (‘V’) unterscheidet:

Si potrà anche auuertire, che, doue si trouerà quest’altro segno in forma di lettera V, iui si faccia solleuatione, ò (come si suol dire volgarmente) messa di voce, che è l’andar crescendo à poco à poco la voce di fiato insieme, e di tuono, & è specie della metà del sopradetto x, come si pratica ne gli Enarmonici. Ma quando si hauerà da crescer la voce solamente di fiato, e di spirito, e non di tuono, sarà segnato con la lettera C, come si è fatto in alcuni Madrigali, & all hora si osseruerà, che si come la tenuta di voce si deue prima dolcemente ingrandire, così anche doppo successiuamente si debba à poco à poco andare smorzando, e tanto pianeggiarla, sino che si riduca all’insensibile, ò al nulla; cauato da vna Cisterna, che così rispondeua à certe voci. Mà questi, & altri auuisi solo il buon concerto, e la discretione del buon Cantante potrà bene aggiustarli.<sup>15</sup>

Es soll auch bemerkt werden, daß dort, wo sich dieses andere Zeichen in Form des Buchstabens V befindet, eine *solleuatione* [wörtlich: Heben] oder (wie man gewöhnlich zu sagen pflegt) *messa di voce* gemacht werden soll, das ist das allmähliche Anwachsen der Stimme bezüglich des Atems und der Tonhöhe, genau um die Hälfte des oben erwähnten Zeichens x, wie man dies in der Enharmonik praktiziert. Wenn man aber die Stimme nur bezüglich Atem und nicht auch in der Tonhöhe anwachsen lassen soll, so wird das mit dem Buchstaben C angezeigt, wie dies in einigen Madrigalen gemacht wurde. Und dabei ist zu beachten, daß – so wie die Stimmgebung zuerst sachte gesteigert werden soll – sie dann auch nach und nach verklingen und so sehr zurückgenommen werden soll, bis sie zur Unmerklichkeit oder zum Nichts zurückgeführt ist (wie es aus einer Zisterne zurückkommt, die so auf gewisse Stimmen antwortet). Aber dies und andere Empfehlungen können nur von guten Spielern und mit der Unterscheidungs-gabe eines guten Sängers richtig befolgt werden.

Ein Beispiel aus den *Dialoghi* macht deutlich, was Mazzocchi mit solchen Steigerungen um präzise definierte Mikrointervalle meint und wie er diese einsetzt. Es handelt sich um ein «Lamentum Matris Euryali» am Ende des «Dialogus Nisvs, et Evryalvs» für Sopran und *Basso continuo* (vgl. Notenbsp. I/2).<sup>16</sup> Dort bricht die Mutter von Euryalus beim Anblick ihres getöteten Sohnes fassungslos in die verzweifelte Frage aus: «So sehe ich Dich, Euryalus, wieder?» («Hvnc ego te Euryale aspicio?»)

15 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 180; die entsprechende Passage in der *Partitura* (p. 5) lautet nur: «Questo V significa solleuatione, ò (come si suol dire) messa di voce, che nel caso nostro è l’andar crescendo à poco, à poco la voce di fiato, e di tuono insieme, per esser specie della metà del sopradetto x, come si vede, e si pratica negli Enarmonici.» – Eine englische Übersetzung findet sich bei Englehart, *Domenico Mazzocchi’s «Dialoghi e Sonetti»*, 298-9.

16 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 113-56, das «Lamentum Matris Euryali» auf pp. 153-6; der Text ist aus dem IX. Buch von Vergils *Aeneis* (Verse 481-97). – Zu dieser Komposition vgl. auch den analytischen Kommentar in Shimp, *The Art of Persuasion*, 193-98 (wo allerdings «ex» als «e#» mißverstanden wird).



Mater Euryali

Hvnc e - go te Eu - ry - a - le a -

spi - - - - - ci - o?

**Notenbsp. I/2:** D. Mazzocchi, «Lamentum Matris Euryali» (D. Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, Rom 1638, p. 153), T. 1-T. 6

Folgt man der Beschreibung Mazzocchis mit dem Hinweis auf eine Steigerung auch der Tonhöhe, so steigt in T. 4 zu «a-spi-cio» die Singstimme zwischen  $\text{cis}^2$  und  $\text{d}^2$  sowie zwischen  $\text{d}^2$  und  $\text{dis}^2$  jeweils mit mikrotonalen Zwischenstufen. Zwar könnte dies auf den ersten Blick und bis zu Beginn des fünften Taktes auch nur als eine etwas differenzierter notierte Parallele dessen gelesen werden, was Peri in der oben angeführten Passage notierte. Gegen diese Interpretation sprechen aber die einzelnen *legato*-Bögen in Mazzocchis aufsteigender Passage, die die einzelnen Abschnitte segmentieren, sowie der stärker differenzierte *Basso continuo*, der etwa am Ende von T. 4 mit dem  $\text{fis}$  und dem in der Bezifferung notierten  $\text{h}$  einen sozusagen konsonanten Anhaltspunkt für das danach folgende  $\text{dis}^2$  der Singstimme gibt. Mehr noch allerdings weisen die Fortsetzung in T. 5 mit dem Zeichen 'x' und der weitere Verlauf darauf hin, daß nicht nur diese Notation, sondern auch ihre Ausführung im Kontext einer differenzierten Verwendung von präzise definierten Mikrointervallen ernst zu nehmen ist.

Mazzocchi erklärt im «Avvertimento» das Zeichen 'x' als enharmonische 'Diesis', das die Funktion hat, einen Ton um einen kleinen Halbton zu erhöhen («Diesis Enarmonico, il quale in virtù di crescere vn Semituono minore»).<sup>17</sup> Es habe zwar denselben Wert («valore») wie ein «Diesis Cromatico» mit dem Zeichen '#', das aber nur zwischen Ganztonstufen gesetzt werden könne, wäh-

<sup>17</sup> Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 179 (hier auch das Folgende); vgl. auch die knappe Erläuterung bei Witzmann, *Domenico Mazzocchi*, 148-9 (dort auch die folgende, in Abb. I/2 leicht adaptierte Skizze).

rend jenes für Halbtonstufen diene («perche il Cromatico procede frà vn tuono, e l'altro, e l'Enarmonico solo frà Semituoni maggiori»). Ihm geht es aber um mehr als nur eine korrekte Terminologie und Orthographie in der Setzung von Akzidentien. Im Hintergrund steht vielmehr ein Tonsystem, in dem ein Ganzton mit Hilfe des 'chromatischen' '#' in einen kleinen (*Semituono minore*) und einen großen Halbton (*Semituono maggiore*) unterteilt wird. Als konkretes Beispiel gibt Mazzocchi den Ton b, der mittels '#' um einen kleinen Halbton erhöht wird. Wolle man aber diesen Ton nochmals um einen weiteren *Semituono minore* erhöhen, dann benötige man dazu ein eigenes Zeichen, eben das 'enharmonische' 'x', wobei vom Ganzton ein Kleinstintervall übrigbleibt, das Mazzocchi *Semituono minimo* nennt (siehe auch die Skizze in Abb. I/2):

Se sopra la predetta corda b, cambiata poi in #, si volesse anche crescere vn'altro Semituono minore per diuidere il Semituono maggiore, e fare v.g. vna terza maggiore col G sol re ut maggiore, [...] bisognerà pure contrassegnarlo con differente carattere, non essendo sufficienti gli ordinarij.<sup>18</sup>

Wenn man den genannten Ton b, der bereits mit # aufgelöst ist, nochmals um einen kleinen Halbton erhöhen wollte, um einen großen Halbton zu unterteilen, oder um z.B. eine große Terz zu Gis zu erhalten, muß man dies mit einem anderen Zeichen [nämlich x] kennzeichnen, da die gewöhnlichen Zeichen hierfür nicht genügen.

Diese stark differenzierten Intervallgrößen sind freilich keine abstrakten theoretischen Größen, sondern sie ergeben sich auf der Basis einer ungleichschwebenden Stimmung aus einer sehr konkreten und praktischen Notwendigkeit.<sup>19</sup> Soll beispielsweise eine große Terz über Gis erklingen, so ist die eigens zu bezeichnende Tonstufe eines um einen Halbton erhöhten H nicht nur orthographisch, sondern in einer mitteltönigen Stimmung auch in der Tonhöhe nicht identisch mit einem C, es steht vielmehr um einen *Semituono minimo* tiefer als sein modernes 'enharmonisches' Äquivalent. Entscheidend ist, daß es sich hierbei um eine reale und zusätzliche Tonstufe handelt, welche sich in der herkömmlichen zwölfstufigen Skala, wie sie sich im Tastenbild einer normalen Klaviatur zeigt, nicht findet. Das wird nicht zuletzt darin deutlich, daß die Zeichen für den «Diesis Enarmonico» auch in Mazzocchis *Continuo*-Stimme und ihrer Bezifferung erscheinen (siehe Notenbsp. I/3).

18 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 179.

19 Z.B. im Rahmen einer Transposition – «per trasportatione, ò per altro capriccio sopra vn # nel G sol re ut, e vorrò (per fare vna cadenza nel Canto per essempio) calare vn Semituono» (Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 180).

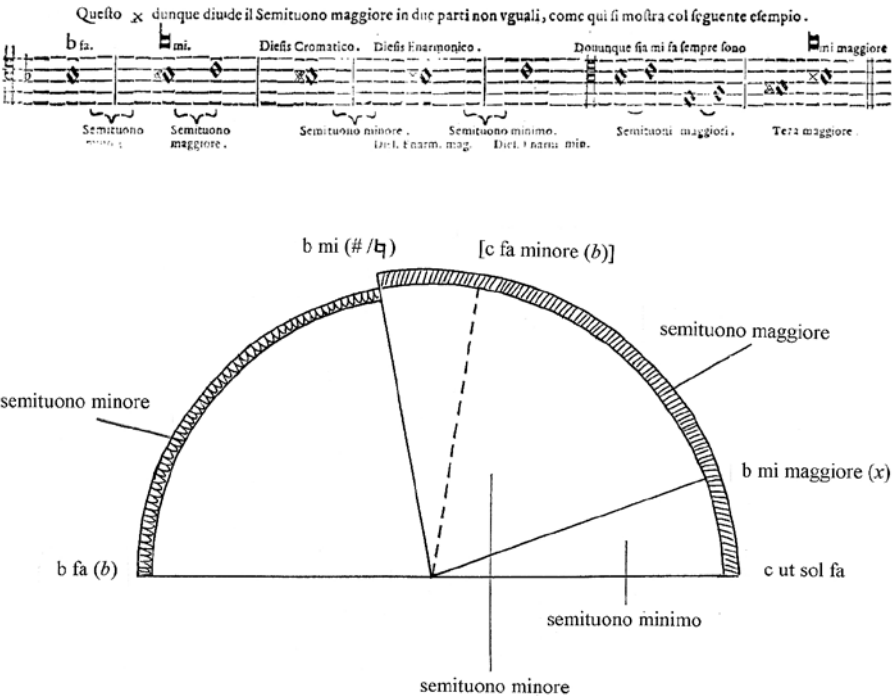


Abb. I/2: Unterteilung eines Ganztones (D. Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, Rom 1638, p. 179) samt Skizze

26

Mater Euryali

Pro - du - xi, pres - si - uè

4 3 x

28

o - cu - los, aut vul - ne - ra la - ui Ve - ste te - gens:

2 6 4 3 x3 4 5 4 3

Notenbsp. I/3: D. Mazzocchi, «Lamentum Matris Euryali» (D. Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, Rom 1638, pp. 154-5), T. 26-T. 30

Die Bezifferung 'x' in T. 27 gibt dem Spieler die Anweisung, hier eine große Terz (ex) zu dem im Baß notierten cis zu greifen, die in T. 28 zum Baßton fis führt und dort auch als konkret zu spielender Baßton 'ex' erscheint. Analog dazu stellt das 'hx' in der Gesangsstimme (in T. 28 zu «vulne-ra») eine Quinte zu dem im *Continuo* notierten und zu spielenden 'ex' dar. Damit gehören diese ungewöhnlichen Tonstufen letztlich in dieselbe Kategorie wie beispielsweise ein notiertes 'a#', das in der Tonhöhe nicht identisch mit einem b ist. Die Tatsache aber, daß Mazzocchi den «Diesis Enarmonico» nicht nur für Töne in der stimmungsmäßig flexiblen Gesangsstimme, sondern auch im *Basso continuo* für die Bezifferung vorschreibt, zeigt, daß er sich auf ein Instrument bezieht, das diese besonderen Tonstufen auch realisieren konnte. Dabei dürfte es sich etwa um ein Tasteninstrument mit mehreren geteilten Obertasten handeln, entsprechend den von Maugars erwähnten Cembali mit speziellen Tastaturen für das chromatische und enharmonische Genus. Tatsächlich nennt Mazzocchi im Nachwort zu seinen *Dialoghi, e Sonetti* explizit solche «Instrumenti hodierni perfettamente spezzati», dort im Zusammenhang mit den Vorteilen der mitteltönigen Stimmung, die auf diesen Tasteninstrumenten mittels zusätzlichen (Ober-)tasten durch weitere reine Terzen bzw. annähernd reinen Quinten in erweiterter Form vorliegt:

E se nelle predette Compositioni [«si potranno chiamare Enarmoniche» heißt es zwei Zeilen darüber] non si procede per Diesis, e Diesis, come richiede quest'ordine, mà ci seruiamo solo del primo Diesis, detto maggiore Enarmonico, questo auuiene, perche secondo la diuisione moderna, e participata, che noi habbiamo, (la quale, ancorche in alcuna cosa differisca dalle antiche, è però la più bella, la più vtile, e più accettata di quante ne sono state, e saranno, per hauer ella tutte le corde Diatoniche, Cromatiche, & Enarmoniche basteuolmente corrispondenti, e l'vna all'altra correlatiua, e consonante, come si vede nell'Instrumenti hodierni perfettamente spezzati, ò spessati, che li vogliamo chiamare).<sup>20</sup>

Und wenn in den genannten Kompositionen [die man enharmonisch nennen kann] nicht in Diesis und Diesis fortgeschritten wird, wie es dieses Genus erfordert, sondern nur mit der ersten Diesis, genannt die große enharmonische, dann liegt das an der mo-

20 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 181. – Auch Athanasius Kircher, *Musurgia vniuersalis sive Ars magna consoni et dissoni* [...], Rom 1650, I 660, schreibt «Quod verò dictæ consonantiæ enarmonicæ sint, experientia nos docet in instrumentis; [...]» («Was genau die genannten enharmonischen Konsonanzen sind, lehrt uns die Erfahrung mit Instrumenten»), worauf sich die Beschreibung eines einschlägigen Tasteninstrumentes (von Galeazzo Sabbatini) sowie als Musikbeispiel Mazzocchis «Lamentum Matris Euryali» anschließt (vgl. Kap. V). Der Hinweis auf entsprechende Instrumente dann auch bei Osthoff, «Mazzocchis Vergil-Kompositionen», 412, und Mabbett, *The Italian Madrigal*, I 130–1 Fn. 60. – Shimp, *The Art of Persuasion*, 93 (und ähnlich bereits p. 29) hingegen meint hierzu lapidar, all das läge «far beyond contemporary tunings and instrumental capabilities, perhaps making the lament impossible to perform».

dernern oder mitteltönigen Stimmung, die wir verwenden (welche, obwohl sie in mancherlei Hinsicht von der antiken abweicht, dennoch die schönste ist, die nützlichste, die am meisten akzeptierte unter denen, die es gab und gibt, da sie alle diatonischen, chromatischen und enharmonischen Töne aufweist, die hinreichend korrespondieren und einander ergänzen und miteinander konsonieren, wie man dies in heutigen Instrumenten mit auf perfekte Weise geteilten Obertasten sieht).

Der Bezug auf vieltönige Tasteninstrumente («*Instrumenti hodierni perfettamente spezzati*») bestätigt,<sup>21</sup> daß Mazzocchi eine präzise Ausführung der kleinen Tonschritte erwartete und – etwa im «*Lamentum Matris Euryali*» – nicht ein nicht näher differenziertes *glissando* in der Gesangspartie zwischen den notierten Tonstufen bzw. ihre Egalisierung durch eine heute so genannte enharmonische Verwechslung im *Basso continuo*. Vor diesem Hintergrund erhält die strenge Vorschrift «*Cantatur, vt scribetur, rigorosè*»,<sup>22</sup> die Mazzocchi dem «*Lamentum*» voranstellte, einen besonderen Akzent: Man singe streng so, wie es geschrieben steht – und mit Blick auf den Kontext könnte ergänzt werden, daß andernfalls eine wesentliche Pointe der Komposition verfehlt würde.

21 Englehart, *Domenico Mazzocchi's «Dialoghi e Sonetti»*, 300, übersetzt den Schluß dieser Passage falsch mit «as we see in modern instruments which are perfectly tempered».

22 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 153.

## Ästhetische Horizonte – «knirschende Klänge»?

Die gleiche Forderung wie beim «Lamentum Matris Euryalis» findet sich auch vor der Vertonung des die *Dialoghi* abschließenden Sonetts, «La Madalena ricorre alle lagrime», für Singstimme und *Basso continuo*:

Il seguente Sonetto si canta come è scritto à rigore, non facendo alterationi, se non doue si troueranno segnate.<sup>23</sup>

Das folgende Sonett singe man genau so wie es geschrieben ist, ohne irgendwelche Veränderungen anzubringen, außer dort, wo sie vorgeschrieben werden.

Bislang wurde diese Vorschrift dahingehend interpretiert, daß der Sänger nicht die üblichen Verzerrungen anbringen sollte, sondern sich streng an das Notierte halten solle.<sup>24</sup> Die Erklärung scheint vor dem Hintergrund eines damals üblichen freien Umgangs mit dem Notentext durchaus plausibel. Aber im Kontext der 'enharmonischen' Besonderheiten des besprochenen «Lamentum Matris Euryalis», die sich auch in Mazzocchis Klage der Magdalena wiederfinden und auf das hin er das ausführliche «Avvertimento» verfaßte,<sup>25</sup> liegt eine ganz andere Interpretation nahe. Demnach zielt die Vorschrift «canta come è scritto à rigore» vielmehr darauf, daß die Differenzierung der unterschiedlichen Tonstufen wesentlicher Bestandteil der Komposition und ihre Beachtung in der Ausführung strukturell und nicht akzidentiell ist. Damit ergibt sich zugleich eine neue Perspektive für die Interpretation der Komposition, bei der Fragen der Klanglichkeit, der Textvertonung und letztlich der Ästhetik berührt werden.

Nach Silke Leopold rührte in dieser Magdalenen-Klage «die tränentreibende Wirkung, die der unvermittelte Wechsel zwischen f-moll als Zentrum der Komposition und cis-moll hervorrief», auch von

den intendierten Unsauberkeiten der Klänge her, die auf mitteltönig gestimmten Instrumenten an derartigen Stellen unweigerlich entstanden. Daß diese ungewöhnlichen Klangwirkungen mit den Worten *Da Gesù ferito* in Zusammenhang gebracht wurden, machte aus der antikisierenden musiktheoretischen Spielerei mit dem enharmonischen und chromatischen Genus ein Werkzeug zur Textinterpretation, eine Art theologische

23 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 174-8; auf diese Komposition bezieht sich auch das zitierte «Avvertimento».

24 Witzmann, *Domenico Mazzocchi*, 23 (bzw. p. 214); Leopold, *Al modo d'Orfeo*, I 185. – Shimp, *The Art of Persuasion*, 194, interpretiert diese Vorschrift hingegen als Hinweis an den möglicherweise verunsicherten Sänger, daß die Notation hier nicht fehlerhaft sei.

25 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 182: «e più per esplicar la mia intentione circa la nouità, che perche io habbia hauuto di ostentare la bizzaria del Sonetto».

Exegese durch Musik. Maria Magdalenas Zerknirschung äußerte sich in buchstäblich knirschenden Klängen, die für den zeitgenössischen Hörer so ungewöhnlich waren, daß die spontane Rührung, von der mehrere Zeitzeugen berichten, kaum mehr verwundert.<sup>26</sup>

In diesem Sinne ließe sich die

Umfärbung der Worte *da Gesù ferito* zum chromatischen und gleich danach zum enharmonischen Genus als musikalischer Ausdruck einer inneren Entwicklung verstehen, in deren Verlauf in einem Akt mystischer Entrückung die Hinfälligkeit des Menschen durch das Vertrauen in Gott aufgehoben wird.

Diese in sich schlüssige Interpretation beruht auf einer für die Musik des 17. und auch noch 18. Jahrhunderts üblichen Vorstellung, die bei tonalen Grenzüberschreitungen sich zwangsläufig ergebenden stimmungsmäßigen Spannungen innerhalb der mitteltönigen Temperatur – und besonders auf Tasteninstrumenten – als Absicht des Komponisten zu erklären.<sup>27</sup> Die «knirschenden Klänge» einer absichtlich unsauberen Intonation sollten demnach die damaligen Zuhörer zu Tränen rühren und zur Reue bringen. Bezieht man aber die zitierten Hinweise Mazzocchis im «Avvertimento» ein, eröffnet sich eine ganz andere Dimension (siehe Notenbsp. I/4).

77

Madalena

da Gie-sù fe-ri-to, da Gie-

80

sù [da Gie-sù] fe-ri-to.

Notenbsp. I/4: D. Mazzocchi, «Lagrimae amare» (D. Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, Rom 1638, p. 178), T. 77-T. 82

<sup>26</sup> Leopold, «Die Vanitas-Idee», 652; das folgende Zitat auf p. 653.

<sup>27</sup> Vgl. etwa Lindley, «Heinrich Schütz», 93, oder Ratte, *Die Temperatur*, 340-3, oder Jira, *Musikalische Temperaturen*, 50.

In der Schlußzeile des Sonett-Textes vereinigen sich bildlich die bitteren Tränen der Magdalena mit dem Blut aus der Wunde Jesu. Der Komponist verwendete bis zu dieser Passage ausschließlich Tonarten mit 'b'-Vorzeichen; im «Avvertimento» weist Mazzocchi auch explizit auf die Besonderheit hin, daß in einer Passage sogar alle Stufen der F-Skala als 'Fa'-Stufe vorkommen, d.h. mit 'b'-Akzidentien.<sup>28</sup> Hier in T. 77-T. 78 nun wird die Wunde Jesu («da Giesù ferito») direkt angesprochen und die Tonalität wendet sich in den Kreuz-Bereich, was sich vielleicht symbolisch auf den Kreuzestod beziehen ließe. Bemerkenswerter aber ist das musikalische Geschehen: Konkret musikalisch ist das notierte 'xh' in der Gesangsstimme (T. 78) wiederum als reine große Terz zu dem Gis der *Continuo*-Stimme zu lesen: '#' bezeichnet die Auflösung der generellen 'b'-Vorzeichnung der Komposition, der zusätzliche «Diesis Enarmonico» markiert die reine große Terz über dem Gis im *Basso continuo*, wie dies Mazzocchi in der bereits zitierten Stelle aus dem «Avvertimento» erklärt («Se sopra la predetta corda b, cambiata poi in #, si volesse anche crescere vn'altro Semituono minore per diuidere in Semituono maggiore, e fare v.g. vna terza maggiore col G sol re ut maggiore [...]»). Damit ergeben sich hier im Rahmen der mitteltönigen Stimmung vor allem harmonisch-reine Intervalle (große Terzen und Oktaven bei nur leicht verengten Quinten) auch auf ungewöhnlichen Stufen. Diese lagen zwar außerhalb der normalen Tastaturen, aber innerhalb der Möglichkeiten von vieltönigen Tasteninstrumenten, eben jener von Mazzocchi genannten «Instrumenti hodierni perfettamente spezzati». Diese buchstäblich 'ent-rückten' und 'unerhörten' Klänge bilden den Hintergrund, vor dem die Tränen Magdalenas und damit die Buße der Zuhörer in der Vereinigung mit dem Blut des Erlösers auf einer allegorischen Ebene ein theologisches Ziel und damit einen höheren Sinn erhalten.

Auf einer konkret-praktischen Ebene boten die für diese Kompositionen benötigten «Instrumenti hodierni perfettamente spezzati» die Möglichkeit, abgelegene tonale Regionen aufzusuchen. Damit ergibt sich als besondere ästhetische Kategorie nicht die Härte von besonders verstimmten und unweigerlich dissonanten Akkorden, sondern sauber intonierte Klänge auch auf Stufen, wie sie üblicherweise nicht möglich und zu hören waren. Dieser Aspekt läßt sich an einer dritten Komposition der *Dialoghi, e Sonetti* zeigen, in der Mazzocchi den

28 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 180: «Nel sopradetto Sonetto di più si potrà osseruare incidentementi vna curiosità, la quale è, che tutte le note, che noi habbiamo nella Musica possono esser Fa, come si è veduto qui nella prima parte di esso, sopra le parole *e mortifera piaga &c. la seconda*, oue per vna ottaua seguita per tutto si dice Fa.» (Es folgt ein Notenbeispiel mit der absteigenden Skala f<sup>2</sup>-f<sup>1</sup> und dem Nachsatz «E se per vna ottaua, ergo per totum»); die dies betreffende Stelle findet sich in «Lagrima amare» in den T. 22-T. 31.



«Diesis Enarmonico» verwendet. In dem «Dialogvs Nisvs, et Evryalvs», der dem genannten «Lamentum Matris Euryali» vorangeht, findet sich zwar nur eine einzige Passage, in der ein notiertes «Diesis Enarmonico» vorkommt, insgesamt aber benutzt Mazzocchi in dieser Komposition neunzehn unterschiedliche Tonstufen: Neben den sieben 'natürlichen' bzw. diatonischen Stufen c d e f g a h finden sich auch f# und g♭, c# und d♭, g# und a♭, e♭ und d#, b und a# sowie ex und hx. Das sind zugleich alle Töne eines *Cimbalo cromatico* mit 19 Tasten pro Oktave, in der alle Obertasten 'gebrochen' bzw. geteilt sind und zusätzlich je eine weitere Taste zwischen den Halbtonschritten e-f sowie h-c vorhanden ist – eben «perfettamente spezzati».<sup>29</sup> Damit ergibt sich bereits in der Vielzahl von notierten Tonstufen ein zusätzlicher, wenngleich indirekter Hinweis auf entsprechende Instrumente, für die diese Musik konzipiert wurde.

Dieser stark erweiterte Tonvorrat ist freilich, wie Mazzocchi im «Avvertimento» festhält, nicht wahllos, sondern sorgfältig und an nur wenigen, ausgesuchten Orten eingesetzt: Er ist reserviert für 'pathetische', d.h. ausdrucksvolle Stellen, wo es der Text nahelegt («come hò inteso di fare solo per alcuni luoghi patetici, e doue dall'oratione istessa son stato tirato»)<sup>30</sup> Hierfür zwei Beispiele:

Der Dialog entstammt dem IX. Buch von Vergils *Aeneis* (Verse 176-313 und 376-449, jeweils mit Kürzungen, sowie Verse 473-497) und handelt von dem wagemutigen Ausbruch der Freunde Nisus und Euryalus aus dem von Feinden eingeschlossenen Lager der Trojaner und ihrem tragischen Ende.<sup>31</sup> Der erste Teil schildert den Vorschlag der beiden Helden zur Flucht und die Billigung durch den Rat der Trojaner (Verse 176-313; pp. 114-133), der zweite Teil den vergeblichen Kampf mit der Übermacht der Feinde (Verse 376-449; pp. 134-152); daran schließt sich die bereits genannte Klage der Mutter von Euryalus an. Gleich zu Beginn des *Dialogvs* äußert Nisus im Gespräch mit seinem Freund seine Besorgnis, daß dem noch jugendlichen Euryalus bei dem gefährlichen Unternehmen etwas zustoßen könnte, und er denkt vor allem an dessen Mutter, die davon besonders getroffen wäre (siehe Notenbsp. I/5):

Neu Matri misere tanti sim causa doloris.<sup>32</sup>

Noch soll durch mich solch ein Leid der ärmsten der Mütter geschehen.

29 Vgl. hierzu Exkurs 1 («Viertönige Cembali in Rom»).

30 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 182.

31 Vgl. zum Kontext Osthoff, «Mazzochis Vergil-Kompositionen», 410-1; Witzmann, *Domenico Mazzocchi*, 147-8; Shimp, *The Art of Persuasion*, 142-4 (mit einem Akzent auf die seinerzeit aktuelle Bedeutung des Stoffes für die gefährdete Vormachtstellung Roms und die Barberini-Herrschaft).

32 Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, 120 (V. 216).

116

Nisus

Neu Ma-tri mi - se-re tan - ti sim cau-sa do-lo - - ris,

# # 6 5

**Notenbsp. I/5:** D. Mazzocchi, «Dialogvs Nisvs, et Evryalvs» (D. Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, Rom 1638, p. 120), T. 116-T. 119

Harmonisch bewegte sich das Rezitativ bis zu dieser Stelle in D, E und A, bei der Nennung der Mutter aber wechselt der Klangraum abrupt nach Fis (wobei die Terz 'a#' sich auch in der Bezifferung des *Basso continuo* findet, also wiederum als konkret zu spielender Ton angegeben ist), bei der «causa doloris» hingegen ebenso abrupt nach B mit einer abschließenden Kadenz zurück nach A. In der schroffen Gegenüberstellung von ais und b werden diese Stufen nicht im modernen Verständnis 'enharmonisch' verwechselt, sondern sie stehen eigenständig im Abstand eines *semituono minimo* nebeneinander. Der nur hier kurz gestreifte fremde Klangraum Fis könnte das abschließende «Lamentum Matris Euryali» ankündigen, das ausschließlich in Kreuztonarten gehalten ist, und darüber hinaus vielleicht auch die Vorahnung des tragischen Todes von Euryalus andeuten. Vor diesem Hintergrund steht vordergründig der Affekt des Schmerzes, der in der Melodie zu «do-lo-ris» durch Septimvorhalt und übermäßige Sexte ausgedrückt wird (T. 119).<sup>33</sup>

Das zweite Beispiel betrifft die einzige Passage im «Dialogvs Nisvs, et Evryalvs», in der das Zeichen eines «Diesis Enarmonico» verwendet wird. Im zweiten Teil des *Dialogvs* konzentrierte sich Mazzocchi besonders auf die Szene, in der Nisus – dem die Flucht zunächst gelungen war – seinem von den Feinden arg bedrohten Freund Euryalus zu Hilfe eilt (Verse 399-401; pp. 138-139). Nisus sieht Euryalus bereits von den feindlichen Soldaten umstellt, und noch bevor der *Testo* Vergil den entscheidenden Kampf sowie schließlich den Tod der beiden Freunde schildert, wird der spannende Moment in Form von rhetorischen Fragen vorbereitet (siehe Notenbsp. I/6):

33 Im Druck ist unklar, ob in T. 118 zwischen *Continuo*- und Vokalstimme eine verminderte Quinte fis-c gemeint ist, da die Bezifferung hier mit «5» ein 'cis' angibt; sollte zu «cau-sa» aber ein 'cis' gesungen werden, so ergäbe sich in der Folge in der Melodie eine ungewöhnliche übermäßige Sekunde (cis<sup>2</sup>-b').