

**Zeitschrift:** Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 41 (2021)

**Artikel:** "sonare & cantare le pronuntie delle passioni delle parole" : Annäherungen an Nicola Vicentinos arciorgano

**Autor:** Kirnbauer, Martin

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-961709>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 17.01.2026

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

# **«sonare & cantare le pronuntie delle passioni delle parole»**

## **Annäherungen an Nicola Vicentinos *arciongano***

*Martin Kirnbauer*

«Bei einem Lied ist es der Text, den wir zu verstehen meinen,  
aber was uns daran glauben lässt, ist die Musik.»  
(Carlos Ruiz Zafón, *Das Spiel des Engels*)

In Nicola Vicentinos berühmtem Traktat *L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) finden sich einige dezidierte Bemerkungen zur Sprachähnlichkeit von Musik und ihrer rhetorischen Ausdrucksfähigkeit. Besonders interessant ist daran aber, dass er dort auch angibt, wie diese musikalische Rhetorik mithilfe eines von ihm entwickelten «archicembalo», ein Tasteninstrument mit mindestens 31 Tönen pro Oktave, konkret umgesetzt werden könne.<sup>1</sup> Noch weitergehende Ideen zu diesem Thema finden sich in einem bislang nur wenig beachteten Einblattdruck, in dem eine erstmals 1561 in Venedig gebaute und gleichartig angelegte Orgel, das «arciongano», beschrieben und angepriesen wird. Nachdem dieses Instrument zwischen 2015 und 2017 im Rahmen eines Basler Forschungsprojekts nachgebaut wurde, ergibt sich nun die Möglichkeit, Vicentinos Ideen besser zu verstehen und nachzuvollziehen.<sup>2</sup> Beim Basler Symposium

---

<sup>1</sup> Eine digitale Edition des Traktats mit Übersetzungen und Kommentaren wird im Rahmen des Forschungsprojekts «Vicentino21 – Digitale Edition mit Übersetzung, Kommentar und praktischer Erkundung von Nicola Vicentinos 'L'antica musica ridotta alla moderna prattica' (Rom 1555)» (SNF-Projektförderung 100016\_188922), 2020–2023, erarbeitet; [www.fhnw.ch/plattformen/vicentino21/](http://www.fhnw.ch/plattformen/vicentino21/).

<sup>2</sup> «Studio 31 – Entwicklung einer portablen Orgel und eines Cembalos mit 31 Tönen pro Oktave» an der Hochschule für Musik Basel, gefördert von der Schweizerischen Kommission für Technologie und Innovation (KTI), 2015–2017 ([www.projektstudio31.com](http://www.projektstudio31.com)); die Instrumente wurden gebaut von Bernhard und Barbara Fleig (Arciongano) und Christoph Krebs (Clavemusicum omnitonum). Zu 'Vieltönig' und 'Vieltönigkeit' vgl. Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik – Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe 2013 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 3) und idem, «Vieltönigkeit» instead of Microtonality. The Theory and Practice of Sixteenth- and Seventeenth-Century 'Microtonal' Music», in: Paulo de Assis (Hg.), *Experimental Affinities in Music*, Leuven: Leuven University Press 2015 (Orpheus Institute Series), 64–90; zugleich online-Publikation: [www.oapen.org/search?identifier=587990](http://www.oapen.org/search?identifier=587990) (26.10.2020).

«Stimme – Instrument – Vokalität» wurde das *arciorcano* vorgestellt und einige der mit dem Symposiumsthema verbundenen Aspekte auch praktisch erkundet.<sup>3</sup> Obwohl es im folgenden Beitrag notgedrungen bei einer stummen Erörterung bleiben muss, was Nicola Vicentino unter «sonare & cantare le pronuntie delle passioni delle parole» verstanden haben könnte, sollen hier einige Überlegungen dazu vorgestellt und seine Ideen kontextualisiert werden.

### **Das *arciorcano* ...**

Nicola Vicentino (1511–1577) stand während dem Verfassen seines Traktats (begonnen vermutlich um 1550, gedruckt 1555) nur ein Tasteninstrument mit Kielmechanik zur Verfügung, nämlich das im Traktat genau beschriebene und in vielen erhaltenen Exemplaren des Druckes auch mit einer praktischen Bauanleitung dokumentierte *archicembalo*.<sup>4</sup> Gleichwohl erwähnt Vicentino in dem Traktat auch ein offenbar ähnlich ausgestattetes *arciorcano*:

& si potrà far un'organo che sarà diuino accordato con il primo accordo senza quinte perfette. & poi s'aggiognerà un registro con le quinte perfette accordate nel sopradetto modo, secondo l'ordine delle quinte perfette, & nell'organo non occorrerà muouere l'accordo di detto stromento come si farà nell'Archicembalo, ho fatto questa digressione per ricordo al Maestro de gli Arciorgani.<sup>5</sup>

Und man kann eine Orgel bauen, die vortrefflich nach der ersten Art [der vorangehend beschriebenen Stimmvariante des *archicembalo*] ohne perfekte Quinten gestimmt ist. Und weiter kann ein Register [oder eine Pfeifenreihe] mit perfekten Quinten und gestimmt nach der oben beschrieben Weise hinzugefügt werden, also folgend der Tastaturreihe mit den perfekten Quinten. Allerdings kann die Stimmung bei einer Orgel nicht wie beim *archicembalo* verändert werden. Ich fügte diese Abschweifung nur als Anregung für den «Maestro de gli Arciorgani» bei.

Erst einige Jahre später war offenbar ein solcher «Maestro de gli Arciorgani» gefunden und ein erstes *arciorcano* konnte 1560/61 nach den Angaben von

<sup>3</sup> Durch Johannes Keller, Arciorgano, und dem Vokalensemble «Domus Artis» (Florencia Menconi, Ivo Haun, Ozan Karagöz, Breno Quinderé). Einen klanglichen Eindruck vermittelt inzwischen die CD *Madrigali al Tavolino. Vieltönige Madrigale von Michelangelo Rossi (1601/02–1656)*, Johannes Keller & Domus Artis (Glossa GCD922522).

<sup>4</sup> Nicola Vicentino, *L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Antonio Barré 1555, fol. 10r+v. Zum *archicembalo* sei hier nur auf Paul Robert Brink, *The Archicembalo of Nicola Vicentino*, PhD Dissertation, Ohio State University 1966 hingewiesen, jüngere Erkenntnisse dazu werden im Rahmen des Forschungsprojekts «Vicentino21» (wie Anm. 1) veröffentlicht werden.

<sup>5</sup> Vicentino, *L'antica mvsica*, fol. 104v. Alle Übersetzungen sind vom Autor, sofern nicht anders vermerkt (mit herzlichem Dank an Martina Papiro und Luigi Collarile).

Vicentino in Venedig gebaut werden. Dies geht aus einer Art Werbeschrift in Form eines Einblattdrucks hervor, der sich in einem einzigen Exemplar in Bologna erhalten hat.<sup>6</sup> Obwohl dieser Text bereits in deutscher und englischer Übersetzung publiziert wurde,<sup>7</sup> scheint er bislang kaum rezipiert worden zu sein. Da sich aber gerade hierin vielfältige Informationen nicht nur zum Instrument *arciorcano* und seiner Konstruktion, sondern vor allem auch zu seiner musikalischen Verwendung finden, soll es im Folgenden nochmals betrachtet werden. Im Anhang findet sich eine diplomatische Umschrift mit deutscher Übersetzung, auf deren Zeilen im Folgenden jeweils verwiesen wird. Eine ausführliche Interpretation wird im Rahmen des in Anmerkung 1 genannten Forschungsprojekts «Vicentino21» erfolgen.

### **... und seine Quellen**

Die schmucklose Ankündigung oder Werbeschrift zum *arciorcano* im Folio-Format (siehe Abb. 1) hat keinen Titel mit der Nennung eines Verfassers, im Kolophon ist nur prominent der Drucker samt Druckdatum genannt («IN VENETIA, Appresso Nicolo Beuil'acqua. 1561. Adi 25. Ottobrio.»; Z. 66). Aber gleich zu Beginn wird «Il Reuerendo Don Nicola Vicentino di Vicentini» gewürdigt, der «per beneficio vniuersale della Musica» (Z. 2–3) und nach sehr langer Forschung ein «Arciorgano di mirabilissimo artificio & armonia» (Z. 3–4) bzw. ein «organo perfetto» (Z. 5) habe bauen lassen. Im nächsten Absatz folgt die Nennung des dritten Protagonisten, indem der Venezianer Orgelbauer Vincenzo Colombo und sein sicher bedeutender Anteil bei der technischen Umsetzung gewürdigt wird («ecculentissimo in questa professione di organi»

---

<sup>6</sup> Einseitig bedruckt, ca. 25,5 x 34,5 cm, in Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur: C. 32 (RISM B/VI, 862a); Abb. in Henry W. Kaufmann, *The Life and Works of Nicola Vicentino (1511–c.1576)*, o. O.: American Institute of Musicology 1966 (Musical Studies and Documents 11), gegenüber S. 172 (Pl. 2). Hingewiesen sei auf eine sorgfältige Abschrift, die den Druck auch graphisch imitiert, in B-Bc 27403; vgl. Maureen Elizabeth Buja, *Antonio Barré and Music Printing in Mid-Sixteenth Century Rome*, PhD Dissertation University of North Carolina at Chapel Hill 1996, 231–232: 232.

<sup>7</sup> Johannes Wolf, «Das Arciorgano des Nicola Vicentino (1561)», in: *Der deutsche Instrumentenbau. Zeitschrift für Instrumentenbau und Instrumentenkunde* 35 (1900), 299–302; A. Catelani, «Nicola Vicentino», in: *Gazzetta musicale di Milano* 9/44 (1851), 201–202 und 9/45 (1851), 205–206 und 9/46 (1851), 209–210 (hier der Abdruck des ‘circolare’); Henry W. Kaufmann, «Vincentino's Arciorgano; an Annotated Translation», in: *Journal of Music Theory* 5/1 (1961), 32–53; vgl. auch die Edition samt Übersetzung und Kommentar auf [www.projektstudio31.com](http://www.projektstudio31.com).

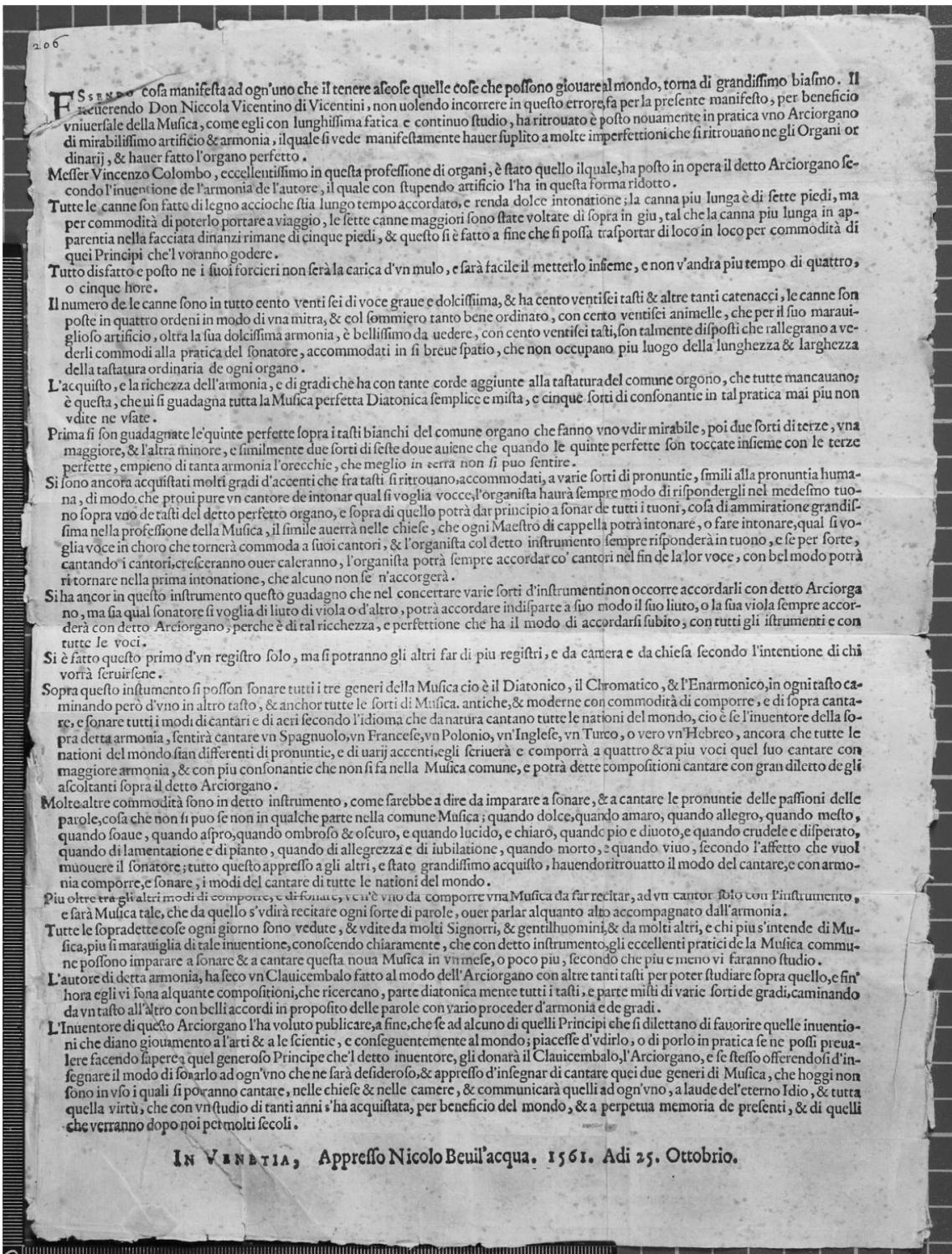


Abb. 1: Werbeblatt zum arciongano (Venedig 1561); Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur: C. 32.



Abb. 2: Medaille auf N. Vicentino (Revers); Mailand, Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte artistiche, Inv. 1093.

und «con stupendo artificio l'ha in questa forma ridotto»; Z. 6–7).<sup>8</sup> Die folgenden drei Absätze (Z. 8–18) benennen spezifische Bauteile des Instruments, die zusammen mit der einzigen erhaltenen Abbildung des *arciorcano* auf dem Revers einer Medaille für Vicentino den Basler Nachbau überhaupt erst ermöglichte (siehe Abb. 2 und Abb. 3):<sup>9</sup> So werden Anzahl und Anordnung der Pfeifen wie auch einige grobe Längenmaße angegeben (insgesamt 126 hölzerne

<sup>8</sup> Zum bedeutenden Orgelbauer Vincenzo Colombo, der u.a. die Orgeln in San Marco in Venedig betreute, vgl. Massimo Bisson, «Organs, Lofts and Spaces in Venetian Churches at the Time of Giovanni Gabrieli», in: Rodolfo Baroncini, David Bryant und Luigi Collarile (Hgg.), *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, Turnhout: Brepols 2016 (Venetian Studies 1), 165–192.

<sup>9</sup> Die in mehreren Exemplaren erhaltene Medaille wird unterschiedlich zugeschrieben, vgl. Herbert C. Turrentine, «The Commemorative Medal of the Composer/Theorist Nicola Vicentino and the Question of its Attribution», in: *Explorations in Renaissance Culture* 24 (1998), 37–52; gute Gründe für eine Zuschreibung an Annibaldi Fontana (1540–1584) und eine Datierung in Vicentinos Mailänder Jahre (ab 1565) nennt Davide Daolmi, *Don Nicola Vicentino Arcimusico in Milano. Il beneficio ecclesiastico quale risorsa economica prima e dopo il Concilio di Trento. Un caso emblematico*, Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice 1999 (Quaderni dell'Archivio per la Storia della Musica in Lombardia 1), 199.



**Abb. 3:** Nachbau des Arciorgano von Fleig Orgel- und Cembalobau, Basel 2016. Foto: Susanna Drescher.

Pfeifen, die in vier Reihen in Form einer Mitra angeordnet sind, wobei die größte sichtbare Pfeife nur fünf Fuß misst, Z. 8–10), die bequeme Transportierbarkeit (nicht einmal eine Maultierladung ausmachend, Z. 12) und rasche Inbetriebnahme (in weniger als vier bis fünf Stunden zu bewerkstelligen, Z. 12–13) wie nicht zuletzt auch der schöne Anblick hervorgehoben («è bellissimo da uedere», Z. 16). Die folgenden Absätze (Z. 19–52) und damit der Hauptteil des Textes beschreiben die besonderen Vorzüge und musikalischen Möglichkeiten des *arcion organo*, wie z.B. die sehr praktisch zu verstehende Fähigkeit, auf jede angestimmte Tonhöhe sowie auf im Stimmton schwankende Sänger stets reagieren zu können (Z. 28–31) oder auch für die unterschiedlichen Stimmsysteme von besaiteten Bundinstrumenten gewappnet zu sein (Z. 32–35). Abschließend wird noch erwähnt, dass der Autor oder Erfinder des zugrunde liegenden musikalischen Systems («L'autore di detta armonia», Z. 56) bereits ein ähnlich eingerichtetes Cembalo besäße und seine Dienste interessierten Fürsten anbietet (Z. 56–65).

## «con tante corde aggiunte»

Ganz anders als im 1555 gedruckten Traktat Vicentinos spielen im Einblattdruck von 1561 die antiken Genera wie insbesondere Chromatik und Enharmonik keine besondere Rolle, sie werden nur zwei Mal und sozusagen beiläufig explizit erwähnt.<sup>10</sup> Das ist bemerkenswert, waren diese Genera doch mutmaßlich der Auslöser für die Entwicklung des *archicembalo* und Nicola Vicentino vor allem wegen der Wiederbelebung der antiken Genera bei Zeitgenossen und der Nachwelt berühmt und berüchtigt. So firmiert er beispielsweise in den Rechnungsbüchern seines wichtigsten Patrons, Kardinal Ippolito d'Este, öfters als «Don Nicola cromatico», wie ihn ähnlich auch sein späterer Förderer Kardinal Carlo Borromeo nennt («Don Nicola Musico Chromatico»).<sup>11</sup> Die Werbeschrift zum *arciorcano* streicht hingegen die neu gewonnenen musikalischen Möglichkeiten heraus, die aus der größeren Anzahl der in einer Oktave zur Verfügung stehenden Tonstufen resultieren («L'acquisto, e la richezza dell'armonia, e di gradi che ha con tante corde aggiunte alla tastatura del comune orgono [sic], che tutte mancauano», Z. 19). Es scheint, als ob diese Akzentverschiebung von den antiken Genera zur buchstäblichen Viertönigkeit aus den konkreten Erfahrungen mit dem neu gebauten Instrument *arciorcano* resultiert, das mehr noch als das zuvor zur Verfügung stehende Archicembalo musikrhetorische Aspekte in den Vordergrund rückte.

## Das *arciorcano* als Organo di Legno

Ein erstes Argument für diese Vermutung ist der besondere Orgeltyp, wie er mit den in der Werbeschrift genannten «tutte le canne son fatto di legno accioche [...] renda dolce intonatione» (Z. 8) angesprochen ist. Damit ist offensichtlich ein Organo di Legno gemeint, also eine Orgel mit offenen Holz-Prinzipal-Pfeifen, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert mehrfach in Quellen für klein besetzte Kammermusik und insbesondere zur Begleitung von Gesang empfohlen wird.<sup>12</sup> Dieser Orgeltyp scheint wegen seiner besonderen Bauweise ausgesprochen

---

<sup>10</sup> «Sopra questo instrumento si posson sonare tutti i tre generi della Musica cio è il Diatonico, il Chromatico, & l'Enarmonico» (Z. 38) und «d'insegnar di cantare quei due generi di Musica, che hoggi non sono in uso» (Z. 62).

<sup>11</sup> Freundliche Auskunft von Mary Hollingsworth (18. März 2016). Auch in der Korrespondenz von Kardinal Carlo Borromeo wird er «Don Nicola Musico Chromatico» genannt; vgl. Lewis Lockwood, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venedig: San Giorgio Maggiore 1970 (Studi di Musica Veneziana 2), 94, und Christine Suzanne Getz, *Music in the collective experience in sixteenth-century Milan*, Aldershot: Ashgate 2005, 285.

<sup>12</sup> So betont Antonio Barcotto, *Regola, e breve raccordo per far render agiustati, e regolati ogni sorte d'Istromenti da vento, cioè Organi, Claviorgani, Regali, e simili*, Padua: «stamp.

‘vokale’ Qualitäten aufgewiesen zu haben, worauf sich auch ihr in der Regel als «dolce» oder «soave» beschriebener Klang bezieht. Beispielsweise heißt es in dem wichtigen Traktat *Il corago*, der zwischen 1628–1637 vermutlich von Pierfrancesco Rinuccini in Florenz geschrieben wurde:<sup>13</sup>

[...] il fondamento migliore di tutti è communemente stimato l’organo [...] massime se abbia canne di legno e perciò sempre più delicata parerà la consonanza che farà il suono dell’organo di legno con la voce umana che non parerà sempre gl’strumenti di corde.

[...] als das beste Fundament von allen gilt gewöhnlich die Orgel [...], vor allem wenn sie Holzpfeifen hat und deshalb wirken die Konsonanzen, die der Klang eines Organo di legno zusammen mit der menschlichen Stimme ergeben, immer viel delikater, als die von [Stimme und] Saiteninstrumenten.

An anderer Stelle im *Il corago* wird das Organo di Legno sogar als «la pietra paragone onde scopre la qualità delle voci» (als Prüfstein zum Ermitteln der Qualität von Stimmen) bezeichnet, also als eine Art von Referenzinstrument für die menschliche Stimme.<sup>14</sup> Zu diesen Vorzügen tragen auch die im Vergleich mit einem Cembalo fehlende harte Attacke bei der Klanggebung und die Möglichkeit von gehaltenen Klängen des Orgelinstruments bei. Die besondere Eignung eines Organo di Legno für die Begleitung des Gesangs wird 70 Jahre früher in der Werbeschrift zum *arciorcano* aber noch viel weitergehend ausgeführt – wobei sowohl der frühe Zeitpunkt (1561) wie die beschriebenen Verwendungsmöglichkeiten äußerst bemerkenswert sind.

### **«accenti e pronuntie»**

Wie bereits erwähnt, stehen in der Werbeschrift «la richezza dell’armonia, e di gradi» (Z. 19) und die Vielzahl der auf dem Instrument möglichen Konsonanzen im Vordergrund, wie sie Tasteninstrumente üblicherweise nicht bieten würden (wie reine Quinten, große und kleine Terzen sowie Sexten; Z. 22–24). Dies betrifft sozusagen die ‘vertikalen’ musikalischen Vorzüge des *arciorcano*, ungleich spektakulärer sind aber die im Anschluss genannten sich bietenden ‘horizontalen’, melodischen Möglichkeiten (Z. 25–26):

---

Cam.» 1652, 23: «Sono usate le Canne di legno, e la maggiore ragione è per formare istruimenti dolci da camere, e sale, o vero d’Accademia»; vgl. auch Johannes Keller, «Organo di legno» (16.9.2015) auf dem Research Blog des Projekts «Studio31» [www.projektstudio31.com/blog](http://www.projektstudio31.com/blog) (30. März 2019).

<sup>13</sup> *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, hg. von Paolo Fabbri und Angelo Pompilio, Florenz: Olschki 1983 (Studi e testi per la storia della musica 4), 84–85.

<sup>14</sup> *Il corago*, 87.

Si sono ancora acquistati molti gradi d'accenti che fra tasti si ritrouano, accommodati, a varie sorti di pronuntie, simili alla pronuntia humana, [...]

Gewonnen sind ferner viele Tonabstufungen («molti gradi d'accenti»), die zwischen den Tasten zu finden sind, und diese sind so eingerichtet, dass sie den verschiedenen Aussprachen («pronuntie») entsprechen, ähnlich der menschlichen Aussprache, [...]

Wie bereits der Übersetzungsversuch deutlich macht, stellen sich Fragen nach den verwendeten Begriffen «accenti» und «pronuntie», die beide aus dem Sprach- bzw. Rhetorikkontext stammen und vielfache Bedeutungen haben können.<sup>15</sup> Im Lehrsystem der Rhetorik etwa steht die *pronuntatio* für den konkreten Schritt der Auf- bzw. Ausführung, wobei auch *accenti* im Sinne von Akzent bzw. Betonung oder Tonfall eine wichtige Rolle spielen. Dieser rhetorische Hintergrund mag auch beim ausgebildeten Priester Vicentino mitschwingen.<sup>16</sup> Ein paar Zeilen weiter wird aber deutlich, dass er hier wohl einen konkret musikalischen Kontext meint (Z. 39–44), indem er schreibt, man könne auf dem Instrument

[...] cantare, e sonare tutti i modi di cantari e di aeri secondo l'idioma che da natura cantando tutte le nationi del mondo, cio è se l'inuentore della sopra detta armonia, sentirà cantare vn Spagnuolo, vn Francese, vn Polonio, vn'Inglese, vn Turco, o vero vn'Hebreo, ancora che tutte le nationi del mondo stan differenti di pronuntie, e di varij accenti, egli scriuerà e comporrà a quattro & a piu voci quel suo cantare con maggiore armonia, & con piu consonantia che no si fa nella Musica comune, e potrà dette compositioni cantare e con gran diletto de gli ascoltanti sopra il detto Arciorgano.

[...] alle Arten von Vokalmusik und Liedern nach dem Idiom singen und spielen, welches von Natur aus allen Völkern der Welt eigen ist; das heißt, wenn der Erfinder der oben genannten «armonia» [i.e. Vicentino selbst] einen Spanier, einen Franzosen, einen Polen, einen Engländer, einen Türk oder einen Hebräer singen hört, wird er, obgleich sich alle Nationen der Welt in der Aussprache («pronuntie») und mannigfachen

---

<sup>15</sup> Vgl. F. Alberto Gallo, «Pronuntatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale», in: *Acta musicologica* 35/1 (1963), 38–46; Marco Tiella, «La 'pronuntia' degli strumenti rinascimenti e barocchi», in: Giancarlo Rostirolla (Hg.), *Heinrich Schütz e il suo tempo. Atti del 1° convegno internazionale di studi Urbino, 29–21 luglio 1978*, Rom: Società del flauto dolce 1981 (Armonia strumentale, Serie seconda II, Collana di studi e testi di storia della musica), 223–241.

<sup>16</sup> Vgl. Todd Borgerding, «Preachers, 'Pronunciatio', and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony», in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), 586–598: 591–592; Timothy R. McKinney, «Rhetorical Functions of Harmony and Counterpoint in the Theory and Practice of Nicola Vicentino», in: Anne-Emmanuelle Ceulemans und Bonnie J. Blackburn (Hgg.), *Théorie et analyse musicales 1450–1650: Actes du colloque international Louvain-la-Neuve 1999*, Louvain-la-Neuve: Département d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain 2001 (Musicologica Neolovanuensia 9), 293–322.

Tonfällen («accenti») unterscheiden, jenen Gesang aufschreiben und einen Satz mit vier und mehr Stimmen komponieren, mit größerem Wohllaut und mit mehr Konsonanzen als man in der gewöhnlichen Musik gebraucht, und er kann diese Kompositionen zum großen Entzücken der Zuhörer zusammen mit dem genannten *arciorcano* singen.

In dieser Passage sind mehrere Aspekte bemerkenswert: Zum einen ist hier mit «differenti di pronuntie, e di varij accenti» konkret eine tonhöhenbezogene Aussprache bezeichnet, also die jeder Sprache («idioma») eigene Sprachmelodie, die sich im nicht-temperierten und sozusagen mikrotonalen Bereich bewegt.<sup>17</sup> Und es wird weiter ausgeführt, dass diese vieltönigen Sprachmelodien mit Hilfe des *arciorcano* imitiert, begleitet, notiert und sogar für polyphone Kompositionen verwendet werden können. Zum anderen drückt sich hier eine ungewöhnliche Offenheit gegenüber anderen Sprachen und (Musik-)Kulturen aus, und zwar explizit inklusive des ‘heidnischen’ Türkischen und Hebräischen, was vermutlich ohne Beispiel im 16. Jahrhundert sein dürfte.

Diese Unterschiede zwischen den verschiedenen Sprachen, die Vicentino vor allem in seinen Wirkungsstätten in Venedig und Rom sicher aus eigener Erfahrung kannte, hatte er bereits in seinem Traktat 1555 kommentiert und dabei darauf hingewiesen, dass

[...] i gradi & salti di tutte le nationi del mondo, seconda la sua pronuntia materna, non procedono solamente per gradi di toni, e di semitonii naturali, et accidentali, ma per Desis, e semitonii, e toni, e per salti Enarmonici.<sup>18</sup>

[...] die Schritte und Sprünge bei allen Völkern der Erde, gemäß ihrer Muttersprache, nicht nur in Ganz- und Halbtonschritten, und zwar natürlichen wie mit Akzidentien bezeichneten, fortschreiten, sondern in enharmonischen Diesen, Halb- und Ganztönen sowie Sprüngen.

---

<sup>17</sup> Dies greift dann auch Giovanni Battista Doni in seinem «Trattato della Mvsica scenica» (in idem, *Lyra Barberina Amphichordos. Accedvnt eiusdem opera pleraque nondvm edita, ad veterem mvsicam illustrandam pertinentia ex autographis collegit, et in lvcem proferri cvravit Antonius Franciscus Gorius ...*, Florenz: Typographia Caesarea 1763, Bd. II, 1–144: 34) auf: «Chi vorrà dunque puntualmente esprimere quegli accenti stessi, e piegamenti di voci, che naturalmente si fanno favellando, per essere molto sfuggevoli, e veloci, e variarsi notabilmente da questa, e quella nazione, anzi da una persona a un’altra; gli farà di bisogno di grande attenzione, e lungo esercizio, e di instrumento a proposito; ma soprattutto di un orrechia molto delicata.» (Doni schlägt dann übrigens als hierfür besonders geeignetes Instrument «un Violino, o Viola senza tasti» vor).

<sup>18</sup> Vicentino, *L’antica mvsica* (wie Anm. 4), fol. 85v. Bereits im Vorwort (Proemio) zum «Primo Libro, della Pratica Mviscale» (fol. 7r) wies er auf die Hörerfahrung mit den unterschiedlichen «accenti» und «gradi di uoci differenti in tutte le nationi del mondo» hin, woraus in der Folge «qualche accordo di consonanze secondo loro paesi, lingue, & nationi» entstünden.

Wie bereits Don Harrán in seiner immer noch maßgeblichen Studie zu *Word-Tone Relations in Musical Thought* festgestellt hat,<sup>19</sup> kann diese Erweiterung auf Parameter der Intonation als einmalig im 16. Jahrhundert gelten und es liegt nahe, den Grund hierfür in den konkreten Erfahrungen Vicentinos mit dem *archicembalo* und mehr noch dem *arciongano* zu finden. Es bleibt aber nicht bei einer sozusagen ‘technischen’ Erweiterung der verfügbaren Tonstufen, sondern Vicentinos Interesse richtet sich auf den Ausdrucksgehalt der Sprache und in der Folge der Musik, wenn er weiter schreibt.<sup>20</sup>

[...] si che con questa nostra diuisione hauremo accomodato tutte le nationi del mondo, che potranno scriuer li loro accenti e comporli à quante uoci à loro parera; perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto & le passioni & gli effetti di quelle con l'armonia.

[...] weil wir mit unserer (Ton-)Teilung alle Völker der Welt berücksichtigen, so dass sie ihre «accents» notieren und diese mit beliebig vielen Stimmen («uoci») komponieren können; weil Musik, die über Worte gemacht wird [i. e. die Text vertont], zu nichts anderem gemacht wird, als deren Idee und die Leidenschaften und die Wirkungen mit «Armonia» auszudrücken.

Während Vicentino in seinem Traktat von 1555 in diesem Kontext allerdings nur allgemein von den Möglichkeiten einer differenzierten sprachbezogenen Komposition spricht, geht die *arciongano*-Schrift von 1561 noch einen deutlichen Schritt weiter und nimmt dabei sogar wesentliche Aspekte der *seconda prattica* der sogenannten Florentiner Camerata des Giovanni de' Bardi vorweg, wie sie dort erst Jahrzehnte später formuliert wurden.<sup>21</sup>

### **«vna Musica da far recitar»**

Nach Vicentino führen im oben zitierten Abschnitt die feineren Tonabstufungen des *arciongano* zu einer größeren Annäherung an die Tonhöhen-Flexibilität der gesprochenen Sprache und eröffnen so völlig neuartige Möglichkeiten des Affektausdrucks. Dies wird im direkt anschließenden Abschnitt noch detaillierter ausgeführt (Z. 45–49):

---

<sup>19</sup> Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century*, Stuttgart: American Institute of Musicology & Hänsler-Verlag 1986 (Musico-logical Studies & Documents 40), 176–188: 180.

<sup>20</sup> Vicentino, *L'antica mvsica* (wie Anm. 4), fol. 85v–86r.

<sup>21</sup> Siehe die Dokumentation in Claude V. Palisca, *The Florentine Camerata. Documents, Studies and Translations*, New Haven & London: Yale University Press 1989 (Music Theory Translations Series).

Molte altre commodità sono in detto instrumento, come sarebbe a dire da imparare a sonare, & a cantare le pronuntie delle passioni delle parole, cosa che non si puo se non in qualche parte nella comune Musica; quando dolce, quando amaro, quando allegro, quando mesto, quando soaue, quando aspro, quando ombroso & oscuro, e quando lucido, e chiaro, quando pio e diuoto, e quando crudele e disperato, quando di lamentatione e di pianto, quando di allegrezza e di iubilatione, quando morto, e quando viuo, secondo l'affetto che vuol muouere il sonatore.

Dieses Instrument [das *arciorcano*] bietet noch viele andere Bequemlichkeiten, zum Beispiel zu lernen, wie man beim Spielen wie beim Singen den Stimmungsgehalt («passioni») der Worte hervorbringen kann, etwas was nur teilweise mittels der gewöhnlichen Musik möglich ist; bald lieblich, bald bitter, bald fröhlich, bald traurig, bald sanft, bald rauh, bald düster und dunkel, bald strahlend und klar, bald fromm und andächtig, bald grausam und verzweifelt, bald weinend und klagend, bald freudig und jubilierend, bald wie tot und bald lebendig, je nachdem, welchen Affekt der Spieler erregen will.

Mithilfe des viertönigen *arcicorgano* sei es also möglich, «le pronuntie delle passioni delle parole» sowohl in Vokal- wie auch in Instrumentalmusik darzustellen, was eben in der herkömmlichen Musik bislang nur sehr bedingt möglich gewesen sei. Zur Konkretisierung listet Vicentino einen ausführlichen Katalog der möglichen Affekte auf, die zugleich eine Summe der Affektwörter im zeitgnössischen Madrigalrepertoire bietet. Zusammen mit den von Vicentino im Traktat in diesem Zusammenhang explizit lizenzierten kompositorischen Regelverstößen,<sup>22</sup> werden hier einige der Kernaspekte der *seconda prattica* angesprochen, die Carl Dahlhaus prägnant als «die satztechnisch greifbare Substanz des Prinzips der *seconda prattica*, ‘che l’oratione sia padrona dell’armonia e non serva’» bezeichnete.<sup>23</sup> Im Einblattdruck zum *arciorcano* von 1561 gehen die

---

<sup>22</sup> Vgl. etwa die oft zitierte Passage in Vicentino, *L’antica mvsica* (wie Anm. 4), fol. 48r: «il Compositore [...], mà solamente obligato à dar l’anima, à quelle parole, & con l’Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro suggietto; & da qui si cauerà la ragione, che ogni mal grado, con cattiuia consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti, adunque sopra tali parole si potrà comporre ogni sorte de gradi, & di armonia, & andar fuore di Tono & reggersi secondo il suggietto delle parole Volgari, secondo che di sopra s’ha detto; [...]» Übersetzung: Der Komponist [...] hat einzig die Aufgabe, den Text zu beseelen und mit der Harmonie seine affektiven Qualitäten darzustellen, mal herb, mal süß, mal freudig, dann wieder traurig, jeweils in Übereinstimmung mit seinem Inhalt. Darum sind alle schlechten Sprünge und übeln Konsonanzen je nach ihrer Wirkung erlaubt, um die Worte nach ihren Affekten zu vertonen. Daher können zu solchen Worten jeder beliebige Tonschritt und Zusammenklang komponiert werden und die Tonart verlassen werden und dem gemeinsprachlichen Gegenstand gemäß gesetzt werden.

<sup>23</sup> Carl Dahlhaus, «Seconda prattica und Figurenlehre», in: Ludwig Finscher (Hg.), *Claudio Monteverdi, Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber: Laaber 1986, 141–150: 141. Auf diesen Zusammenhang wies bereits Pier Paolo Donati, «Strumenti a tastiera e

Analogien zu den späteren Ideen der Camerata und der *seconda pratica* aber noch weiter, sei das *arciorcano* doch auch besonders geeignet (Z. 51–52),

[...] da comporre vna Musica da far recitar, ad vn cantor solo con l'instrumento, e sarà Musica tale, che da quello s'vdirà recitare ogni sorte di parole, ouer parlar alquanto alto accompagnato dall'armonia.

[...] um eine rezitativische Musik mit nur einem Sänger und einem Instrument zu komponieren, und das wird eine solche Musik sein, in welcher man jede Art von Text oder von gehobener Rede («parlar alquanto alto») begleitet von der «armonia» wird hören können.

Dies könnte als eine utopische Vorwegnahme des erst später so genannten ‘recitar cantando’ interpretiert werden. Wie aber zuletzt Elena Abramov-Van Rijk in ihrer Studie zu *Parlar cantando – the Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600* zeigen konnte, verhält es sich hier vermutlich genau umgekehrt: Giulio Caccini, Jacopo Peri und eben auch bereits Nicola Vicentino knüpfen an eine ältere, mindestens bis ins 14. Jahrhundert zurückreichende Tradition an, die durch die Vieltönigkeit des *arciorcano* allerdings eine neue Dimension erhält.<sup>24</sup> Viel interessanter allerdings als die Frage einer möglichen Priorität ist die bei Vicentino so ganz anders verstandene Sprachähnlichkeit von Musik und die hierbei den «passioni» zugemessene Bedeutung, was abschließend zu einer Kontextualisierung seines Ansatzes in musiktheoretische Positionen der Zeit führt.

## Harmonie vs. Leidenschaften

Erinnert sei in diesem Zusammenhang an den grundsätzlichen Skeptizismus gegenüber jeder Erweiterung des Klangraums von Giuseppe Zarlino (1517–1590). Zarlino war wie Vicentino ein Schüler Adrian Willaerts und es kann vermutet werden, dass er die Veröffentlichung von Vicentinos *L'antica mvsica* als eine ärgerliche Vorwegnahme seiner eigenen Publikationsvorhaben empfand, mit denen er nicht zuletzt seinen Anspruch auf die Übernahme der prestige-

---

pratica musicale. Fonti e documenti dal XV al XVII secolo II: 1551–1580», in: *Informazione organistica* 30/2 (2018), 147–206: 149–150 hin.

<sup>24</sup> Elena Abramov-Van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern: Lang 2009; vgl. auch Blake McDowell Wilson, «‘Ut Oratoria Musica’ in the Writings of Renaissance Music Theorists», in: Thomas J. Mathiesen und Benito V. Rivera (Hgg.), *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, Stuyvesant, NY: Pendragon 1995 (Festschrift Series), 341–368.

reichen Kapellmeisterposition an San Marco in Venedig anmeldete.<sup>25</sup> Zudem ist daran zu erinnern, dass das Erscheinungsdatum 1558 von Zarlino's *Istitutioni harmoniche* kurz vor dem Beginn der Arbeiten am Bau des *arciongano* fällt – sicher verfolgten beide die Aktivitäten des jeweils anderen,<sup>26</sup> wobei Zarlino eine auffällig kritische Position gegenüber Vicentinos Ideen einnahm. So äußert sich Zarlino in seinem Traktat mehrfach und scharf – so fallen Invektiven wie «gran pazzia» (große Narrheit) und «sciocchi» (Dummköpfe) – gegen jeden praktischen Nutzen der antiken Genera, ohne dabei allerdings Vicentino je mit Namen zu nennen.<sup>27</sup> Zudem reserviert er das Schlusskapitel des dritten Teils der *Istitutioni harmoniche* einer Widerlegung der «Chromatisti» («Opinioni delli Chromatisti ributati»), indem er zunächst die oben zitierte Position Vicentinos zusammenfasst:<sup>28</sup>

[...] che potendo la Voce formare ogni interuallo; & essendo necessario di imitare il parlar famigliare nel proferir le parole, come vsano gli Oratori, & vuole anco il douere; non è inconueniente, che si possa vsar tutti quelli interualli, che fanno al proposito, per potere esprimere i concetti, che sono con tenuti nelle parole, con quelli accenti, & altre cose, nel modo, che ragionando li proferimo; acciò muouino gli affetti.

[...] dass die Stimme jedes Intervall bilden kann und es notwendig ist, das vertraute Sprechen beim Aussprechen der Worte zu imitieren, wie es die Oratoren tun und tun müssen. Deshalb ist es nicht unangebracht, alle jene Intervalle verwenden zu können, die

---

<sup>25</sup> Zumindest nahm Vicentino vieles vorweg, was Zarlino 1558 in seinem Traktat *Le istitvzioni harmoniche* (Venedig: Eigenverlag 1558) veröffentlichte; siehe Frieder Rempp, «Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino», in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989 (Geschichte der Musiktheorie 7), 39–220: 169; Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music History. Hearing with the Eyes*, Cambridge: Cambridge University Press 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 14), 196–197. Zu Zarlino's Stellung zu den antiken Genera vgl. auch Karol Berger, *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th-Century Italy*, Ann Arbor: UMI 1980 (Studies in Musicology 10), 43–81: 56–67.

<sup>26</sup> Auch Zarlino schätzte den Orgelbauer des *arciongano* besonders («il rarißimo fabricatore di simili istrumenti Maestro Vicenzo Colombi da Casal maggiore» heisst es bei Zarlino, *Le istitvzioni harmoniche*, 290), seine Nichte heiratete dessen Schüler Vicenzo Colonna; vgl. Corrado Moretti, *L'organo italiano*, Monza: Casa Musicale Eco 3/1987 (1/1973), 73–4.

<sup>27</sup> Zarlino, *Le istitvzioni harmoniche* (wie Anm. 25), 75–77; vgl. auch Michael Fend, *Gioseffo Zarlino, Theorie des Tonsystems – Das erste und zweite Buch der Institutioni harmoniche* (1573), Frankfurt/M. etc.: Lang 1989 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft 43), 397–398.

<sup>28</sup> Zarlino, ebd., 290–292: 290 (vgl. auch S. 291 zur sozusagen unbegrenzten Vervielfachung immer kleinerer Intervalle: «[...] moltiplicando gli ordini delli suoni, per hauer (come dicono) ogni sorte di voce, per potere esprimere ogni sorte di accento; la qual cosa quanto sia ridiculosa, lassarò giudicare a tutti coloro, che sono capaci ragione.»).

geeignet sind, den Gehalt der Worte mit ihren «accenti» und anderem, was wir beim Sprechen verwenden, auszudrücken, so dass sie die Affekte bewegen.

Zarlino entgegnet zunächst, dass Sprechen und Singen zwei völlig verschiedene Dinge seien («imperoche altro è parlare famigliamente; & altro è parlare modulando, o cantando»).<sup>29</sup> Bemerkenswert ist aber seine anschließende Argumentation, die unvermittelt eine moralische Dimension bemüht:<sup>30</sup>

La voce può fare ogni interuallo, adunque si puo, & si debbe vsare ogni interuallo: Perche questo tanto sarebbe dire, quanto, che potendo far l'huomo bene, & male; li fusse lecito di fare ogni sceleraggine, & vsare ogni modo illicito contra li buoni costumi, contra ogni douere, & contra ogni iustitia.

Die Stimme kann jedes Intervall hervorbringen, also solle und müsse sie jedes Intervall benützen. Aber dies hieße so viel wie, da der Mensch Gutes und Schlechtes tun könne, es zulässig sei, alles Ruchlose und alles Unerlaubte gegen die guten Sitten, gegen jede Pflicht und Gerechtigkeit zu tun.

Das lässt sich als tiefe Irritation und vielleicht auch etwas hilflose Reaktion des konkurrierenden Willaert-Schülers verstehen, der nicht nur sozusagen sachliche, in der Musiktheorie begründbare Argumente gegen Vicentinos Ideen anführt, sondern diese grundsätzlich angreift. Diese fundamental gegensätzlichen Positionen stehen aber zugleich für eine Debatte zwischen einem konservativen Bewahrer (Zarlino) und einem progressiven Erneuerer (Vicentino). Karol Berger hat dies anschaulich als den zentralen Diskussionspunkt über den Zweck von Musik im 16. Jahrhundert beschrieben: Auf der einen Seite die Darstellung einer göttlichen bzw. kosmisch generierten ‘Harmonie’ und auf der anderen Seite die der menschlichen ‘Leidenschaften’.<sup>31</sup> Bereits im Titel seines Traktats favorisiert Zarlino unmissverständlich die ‘Harmonie’ und er diktiert darin, dass Musik eigentlich nichts anderes als ‘Harmonie’ sei («Però in uniuersale parlando dico, che la Musica non è altro che Harmonia»).<sup>32</sup> Dem gegenüber betont Vicentino das übergeordnete Ziel von «le pronuntie delle passioni delle parole» – oder in der griffigen Formulierung von Karol Berger: «In other words, what needed to be restored, Vicentino claimed, were not the means but the aims of music.»<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Zarlino, ebd., 291 (einige Zeilen weiter bezieht er auch Instrumente ein: «Dicono etiando, che si debbano adoperare tutte quelle chorde, che sono in vno istruimento; accioche non siano poste in esso vanamente.»).

<sup>30</sup> Zarlino, ebd., 291.

<sup>31</sup> Karol Berger, «Concepts and Developments in Music History», in: James Haar (Hg.), *European Music 1520–1640*, Woodbridge & Rochester, NY: The Boydell Press 2006 (Studies in Medieval and Renaissance Music), 304–328: 306–310.

<sup>32</sup> Zarlino, *Le istitvzioni harmoniche* (wie Anm. 25), 10.

<sup>33</sup> Berger, «Concepts and Developments in Music History» (wie Anm. 31), 309.

Damit positioniert sich Vicentino musikgeschichtlich als ein Vorbereiter der musikalischen Avantgarde, die später den Ton angeben sollte (wenn dann auch ohne die Übernahme der von ihm propagierten Viertönigkeit). Durch die Basler Rekonstruktion des *arciorcano* lässt sich nun erkunden, welche Dimensionen dadurch vergessen gingen – und welche alternativen Möglichkeiten bestanden, die seinerzeit nur von wenigen anderen Musikern aufgegriffen wurden.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Hingewiesen sei hier auf die in Anm. 3 genannten Madrigale von Michelangelo Rossi; vgl. auch Kirnbauer, *Vieltönige Musik* (wie Anm. 2), 183–197.

## Anhang

### Diplomatische Übertragung sowie Übersetzung des Einblattdrucks zum *arciorcano* (1561)

|1 ESSENDOD cosa manifesta ad ogn'uno che il tenere  
alcose quelle cose che possono giouare al mondo,  
torna di grandissimo biasmo. Il |2 Reuerendo  
Don Niccola Vicentino di Vicentini, non uolendo  
incorrere in questo errore, fa per la presente  
manifesto, per beneficio |3 vniuersale della Musica,  
come egli con lunghissima fatica e continuo studio,  
ha ritrouato è posto nouamente in pratica vno  
Arciorgano |4 di mirabilissimo artificio & armonia,  
il quale si vede manifestamente hauer suplito a molte  
imperfettioni che si ritrouano ne gli Organi or[-]  
|5 dinarij, & hauer fatto l'organo perfetto.

|6 Messer Vincenzo Colombo, eccellentissimo in  
questa professione di organi, è stato quello il quale,  
ha posto in opera il detto Arciorgano fe- |7 condo  
l'inuentione de l'armonia de l'autore, il quale con  
stupendo artificio l'ha in questa forma ridotto.

|8 Tutte le canne son fatte di legno accioche stia  
lungo tempo accordato, e renda dolce intonatione;  
la canna piu lunga è di sette piedi, ma |9 per  
commodità di poterlo portare a viaggio, le sette  
canne maggiori sono state voltate di sopra in giu, tal  
che la canna piu lunga in ap- |10 parentia nella  
facciata dinanzi rimane di cinque piedi, & questo si  
è fatto a fine che si possa trasportar di loco in loco  
per commodità di |11 quei Principi che'l voranno  
godere.

|12 Tutto disfatto e posto ne i fuoi forcieri non ferà  
la carica d'un mulo, e farà facile il metterlo insieme,  
e non v'andra piu tempo di quattro, |13 o cinque  
hore.

|14 Il numero de le canne sono in tutto cento venti  
fei di voce graue e dolcissima, & ha cento ventisei  
tafti & altre tanti catenacci, le canne son |15 poste

1–5| Es ist einem jeden bekannt, dass das Verborgenhalten von Dingen, welche der Welt nützen können, den größten Tadel verdient. Seine Hochwürden Don Nicola Vicentino aus Vicenza, der diesem Irrtum nicht verfallen will, veröffentlicht hiermit zum allgemeinen Nutzen der Musik, dass er nach sehr langen Mühen und anhaltendem Erforschen ein *arciorcano* von wunderbarster Kunstfertigkeit und Harmonie erfunden [ritrouato] und jüngst praktisch vorgeführt hat, in welchem man offenkundig sieht, dass er viele Unvollkommenheiten beseitigt hat, die sich bei den gewöhnlichen Orgeln finden, und die perfekte Orgel geschaffen hat.

6–7| Meister Vincenzo Colombo, herausragend in dieser Kunst des Orgelbaus, hat das besagte *arciorcano* gemäss der neu erfundenen harmonischen Konzeption [armonia] des Autors realisiert und mit verblüffender Kunstfertigkeit in seine jetzige Form gebracht.

8–11| Alle Pfeifen sind aus Holz gemacht, damit das Instrument die Stimmung lange halte und eine liebliche [dolce] Intonation habe. Die längste Pfeife misst sieben Fuß, aber damit es bequem transportiert werden kann, sind die sieben größten Pfeifen von oben nach unten gekrümmmt worden, so dass die längste Pfeife in der vorderen Frontseite nur fünf Fuß lang erscheint. Und dies ist geschehen, damit man es je nach Belieben der Fürsten, welche sich daran erfreuen wollen, von Ort zu Ort schaffen kann.

12–13| Wenn alles auseinandergenommen und in die zugehörigen Behälter [forcieri] gepackt ist, wird es nicht die Last eines Maultiers ausmachen und das Zusammensetzen wird leicht sein und nicht mehr als vier oder fünf Stunden beanspruchen.

14–18| Die Zahl der Pfeifen beträgt im Ganzen 126, ihr Klang ist voll und höchst lieblich [di voce graue e dolcissima] und es gibt 126 Tasten und ebenso viele

in quattro ordeni in modo di vna mitra, & col sommiero tanto bene ordinato, con cento ventisei animelle, che per il suo marauisimo artificio, oltra la sua dolcissima armonia, è bellissimo da uedere, con cento ventisei tafti, son talmente disposti che rallegrano a vedere |16 glioso artificio, del sonatore, accommodati in si breue spatio, che non occupano piu luogo della lunghezza & larghezza |17 derli commodi alla pratica della taftatura ordinaria de ogni organo.

|19 L'acquisto, e la richezza dell'armonia, e di gradi che ha con tante corde aggiunte alla taftatura del comune orgono, che tutte mancauano; |20 è questa, che ui si guadagna tutta la Musica perfetta Diatonica semplice e mista, e cinque forti di consonantie in tal pratica mai piu non |21 vdite ne vsate.

|22 Prima si son guadagnate le quinte perfette sopra i tafti bianchi del comune organo che fanno uno vdir mirabile, poi due forti di terze, una |23 maggiore, & l'altra minore, e similmente due forti di seconde doue auiene che quando le quinte perfette son toccate insieme con le terze |24 perfette, empiano di tanta armonia l'orecchie, che meglio in terra non si puo sentire.

|25 Si sono ancora acquistati molti gradi d'accenti che fra tafti si ritrouano, accommodati, a varie forti di pronuntie, simili alla pronuntia humana |26 na, di modo che proua pure un cantore de intonar qual si voglia vocce, l'organista haurà sempre modo di rispondergli nel medesmo tuo |27 no sopra uno de tafti del detto perfetto organo, e sopra di quello potrà dar principio a sonar de tutti i tuoni, cosa di ammirazione grandissima |28 sìma nella professione della Musica, il simile auerrà nelle chiese, che ogni Maestro di cappella potrà intonare, o fare intonare, qual si vo |29 glia voce in choro che tornerà commoda a suoi cantori, & l'organista col detto

Abstrakten. Die Pfeifen sind in vier Reihen in Gestalt einer Mitra gesetzt, und die Windlade ist mit den 126 Ventilen [animelli] so wohl angeordnet, dass das Instrument, abgesehen von seinem lieblichen Klang, vermöge seiner wunderbaren Kunstfertigkeit mit seinen 126 Tasten sehr schön anzusehen ist. Diese sind so angeordnet, dass es eine Freude macht zu sehen, wie bequem sie für den Spieler liegen und wie sie in einem so engen Raum untergebracht sind, dass sie nicht mehr Platz einnehmen, als die Länge und Breite der gewöhnlichen Tastatur einer jeden Orgel.

|19–21| Der Gewinn liegt im Reichtum an Harmonie und Intervallen [la richezza dell'armonia, e di gradi], vermöge so vieler zur Tastatur der gewöhnlichen Orgel hinzugefügter Töne [corde], die sonst alle fehlen; und diese sind es, welche auch die ganze vollkommene diatonische Musik nutzbar machen, sowohl die einfache wie auch die gemischte, mit fünf Arten von Konsonanzen, die bisher auf solche Weise weder je zu Gehör gebracht noch zur Anwendung gekommen sind.

|22–24| Erstens wurden auf den weißen Tasten der gewöhnlichen Orgel perfekte Quinten gewonnen, die wunderbarer anzuhören sind; dann zwei Arten von Terzen, die ein groß, die andere klein, und gleichermaßen zwei Arten von Sexten. So erfüllt, wenn die perfekten Quinten gemeinsam mit den perfekten Terzen gespielt werden, ein solcher Wohlklang die Ohren, wie man ihn auf Erden nicht besser hören kann.

|25–31| Gewonnen sind ferner viele Tonabstufungen [molti gradi d'accenti], die zwischen den Tasten zu finden sind, und diese sind so eingerichtet, dass sie den verschiedenen Aussprachen [pronuntie] entsprechen, ähnlich der menschlichen Aussprache; so möge beispielsweise ein Sänger irgendeinen beliebigen Ton [voce] anstimmen: der Organist hat immer die Möglichkeit, mit dem gleichen Ton [tuono] mittels einer der Tasten der besagten perfekten Orgel zu antworten. Und darüber hinaus kann er in allen Tonarten [tutti i tuoni] zu spielen beginnen, etwas was die allergrößte Bewunderung im Metier der Musik verdient. Ähnlich wird in den Kirchen jeder

instrumento sempre risponderà in tuono, e se per forte, |30 cantando i cantori, cresceranno ouer caleranno, l'organista potrà sempre accordar co' cantori nel fin de la lor voce, con bel modo potrà |31 ritornare nella prima intonatione, che alcuno non se n'accorgerà.

|32 Si ha ancor in questo instrumento questo guadagno che nel concertare varie sorti d'instrumenti non occorre accordarli con detto Arciorga[-] |33 no, ma sia qual sonatore si voglia di liuto di viola o d'altro, potrà accordare indisparte a suo modo il suo liuto, o la sua viola sempre accor- |34 derà con detto Arciorgano, perchè è di tal ricchezza, e perfezione che ha il modo di accordarsi subito, con tutti gli ifrumenti e con |35 tutte le voci.

|36 Si è fatto questo primo d'vn registro solo, ma si potranno gli altri far di piu registri, e da camera e da chiesa secondo l'intentione di chi |37 vorrà feruirfene.

|38 Sopra questo instumento si posson sonare tutti i tre generi della Musica cio è il Diatonico, il Chromatico, & l'Enarmonico, in ogni tasto ca- |39 minando però d'vno in altro tasto, & anchor tutte le sorti di Musica. antiche, & moderne con commodità di comporre, e di sopra canta- |40 re, e sonare tutti i modi di cantari e di aeri secondo l'idioma che da natura cantano tutte le nationi del mondo, cio è se l'inuentore della fo- |41 pra detta armonia, fentirà cantare vn Spagnuolo, vn Francese, vn Polonio, vn'Inglese, vn Turco, o vero vn'Hebreo, ancora che tutte le |42 nationi del mondo fian differenti di pronuntie, e di varij accenti, egli scriuerà e comporrà a quattro & a piu voci quel suo cantare con |43 maggiore armonia, & con piu consonantie che non si fa nella Musica comune, e potrà dette compositioni cantare con gran diletto de gli |44 ascoltanti sopra il detto Arciorgano.

Kapellmeister beim Chorgesang irgendeine Tonhöhe [voce], die seinen Sängern bequem liegt, anstimmen oder anstimmen lassen können und immer wird der Organist mit besagtem Instrument in jenem Ton [tuono] antworten können; und wenn die Sänger beim Singen zufällig aufsteigen oder sinken, kann der Organist immer mit den Sängern bei ihrem Schlusston übereinstimmen und sie auf schöne Weise auf ihren Anfangston zurückbringen, so dass niemand dessen gewahr werden wird.

32–35| Man hat beim besagten *arciorcano* noch diesen Gewinn, dass beim Zusammenspiel [concertare] verschiedener Instrumente ein Einstimmen nicht nötig ist; vielmehr wird jeder beliebige Spieler, sei es der Laute, Gambe [viola] oder sonst einem Instrument, ohne Rücksicht nach seiner Weise seine Laute oder Gambe stimmen können und wird immer mit besagtem *arciorcano* zusammenstimmen, da dieses von solchem Reichtum und Vollkommenheit ist, dass es die Fähigkeit besitzt, sofort mit allen Instrumenten und mit allen Stimmen zu stimmen.

36–37| Dieses erste [sc. *arciorcano*] ist nur mit einem Register angefertigt worden, aber man kann deren mit mehr Registern für Kammer oder Kirche ganz nach Belieben dessen herstellen, der sich seiner bedienen will.

38–44| Auf diesem Instrument kann man alle drei Genera der Musik, das sind das Diatonische, das Chromatische und das Enharmonische spielen, von jeder Taste aus schrittweise von einer zur anderen Taste, und auch alle Arten von antiker und moderner Musik mit Bequemlichkeit erzeugen, und darüber hinaus alle Arten von Vokalmusik und Weisen nach dem Idiom singen und spielen, welches von Natur aus allen Völkern der Welt eigen ist; das heißt, wenn der Erfinder der oben genannten harmonischen Konzeption [armonia] einen Spanier, einen Franzosen, einen Polen, einen Engländer, einen Türken oder einen Hebräer singen hört, wird er, obgleich sich alle Nationen der Welt in der Aussprache [pronuntie] und mannigfachen Tonfällen [accensi] unterscheiden, jenen Gesang aufschreiben und einen Satz mit vier und mehr Stimmen komponieren, mit größerem Wohlaut und mit mehr

|45 Molte altre commodità fono in detto  
instrumento, come farebbe a dire da imparare a  
fonare, & a cantare le pronuntie delle passioni delle  
|46 parole, cosa che non si puo se non in qualche  
parte nella comune Musica; quando dolce, quando  
amaro, quando allegro, quando mesto, |47 quando  
foaue, quando aspro, quando ombroso & oscuro, e  
quando lucido, e chiaro, quando pio e diuoto, e  
quando crudele e disperato, |48 quando di  
lamentatione e di pianto, quando di allegrezza e di  
iubilatione, quando morto, e quando viuo, seconde  
l'affetto che vuol |49 muouere il sonatore; tutto  
questo apprezzo a gli altri, e stato grandissimo  
acquisto, hauendo ritrouatto il modo del cantare, e  
con armo- |50 nia comporre, e sonare, i modi del  
cantare di tutte le nationi del mondo.

|51 Piu oltre tra gli altri modi di comporre, e di  
fonare, ve n'è vno da comporre vna Musica da far  
recitar, ad vn cantor solo con l'instrumento, |52 e  
farà Musica tale, che da quello s'vdirà recitare ogni  
forte di parole, ouer parlar alquanto alto  
accompagnato dall'armonia.

|53 Tutte le sopradette cose ogni giorno fono vedute,  
& vdite da molti Signorri, & gentilhuomini, & da  
molti altri, e chi piu s'intende di Mu- |54 sica, piu  
si marauiglia di tale inuentione, conoscendo  
chiaramente, che con detto instrumento, gli  
eccellenti pratici de la Musica commu- |55 ne  
possono imparare a fonare & a cantare questa noua  
Musica in vn mese, o poco piu, seconde che piu e  
meno vi faranno studio.

|56 L'autore di detta armonia, ha feco vn  
Clavircembalo fatto al modo dell'Arciorgano con  
altre tanti tasti per poter studiare sopra quello, e fin'  
|57 hora egli vi sona alquante compositioni, che  
ricercano, parte diatonicamente tutti i tasti, e parte  
misti di varie forti de gradi, caminando |58 da vn

Konsonanzen als man in der gewöhnlichen Musik  
gebraucht, und er kann diese Kompositionen zum  
großen Entzücken der Zuhörer zusammen mit dem  
genannten *arciorcano* singen.

45–50| Dieses Instrument bietet noch viele andere  
Bequemlichkeiten, zum Beispiel zu lernen, wie beim  
Spielen und wie beim Singen man den Stimmungs-  
gehalt [passioni] der Worte hervorbringen kann,  
etwas was nur teilweise mittels der gewöhnlichen  
Musik möglich ist; bald lieblich, bald bitter, bald  
fröhlich, bald traurig, bald sanft, bald rau, bald  
düster und dunkel, bald strahlend und klar, bald  
fromm und andächtig, bald grausam und verzweifelt,  
bald klagend und weinend, bald freudig und jubilie-  
rend, bald wie tot und bald wie lebendig, je nach-  
dem, welchen Affekt der Spieler erregen will. Alles  
dies ist neben anderen Vorzügen auf die großartigste  
Weise erreicht worden, nachdem entdeckt wurde,  
auf welche Art man die Gesangsweisen aller Natio-  
nen der Welt singen, mit *armonia* komponieren und  
spielen kann.

51–52| Neben anderen Setz- und Spielweisen gibt es  
ferner eine Komposition rezitativischer Musik [da  
comporre una Musica da far recitar], mit nur einem  
Sänger und einem Instrument, und das wird eine  
solche Musik sein, in welcher man jede Art von Text  
oder von gehobener Rede [parlar alquanto alto]  
begleitet von der Harmonie wird hören können.

53–55| Alle oben genannten Dinge werden jeden  
Tag von vielen Herren und Edelleuten und vielen  
anderen gesehen und gehört, und je mehr sich  
jemand auf Musik versteht, desto mehr bewundert er  
eine solche Erfindung, indem er klar erkennt, dass  
mit besagtem Instrument die ausgezeichneten Prak-  
tiker der gewöhnlichen Musik diese neue Musik in  
einem Monat oder nur wenig mehr, je nachdem sie  
geringeren oder größeren Fleiß darauf verwenden,  
spielen und singen lernen können.

56–58| Der Autor der besagten harmonischen Kon-  
zeption [armonia] besitzt ein Cembalo, gebaut in  
der Weise des *arciorcano* mit ebenso vielen Tasten,  
um damit üben [studiar] zu können. Bis jetzt spielt  
er darauf einige Stücke, welche teils diatonisch, teils  
gemischt mit mannigfachen Abstufungen [misti di]

tasto all'altro con belli accordi in proposito delle parole con vario proceder d'armonia e de gradi.

|59 L'Inuentore di questo Arciorgano l'ha voluto publicare, a fine, che fe ad alcuno di quelli Principi che si dilettano di fauorire quelle inuentio- |60 ni che diano giouamento a l'arti & a le scientie, e consequentemente al mondo; piaceffe d'udirlo, o di porlo in pratica fe ne possi preua- |61 lere facendo sapere a quel generoso Principe che'l detto inuentore, gli donarà il Clavicembalo, l'Arciorgano, e se stesso offerendosi d'in- |62 segnare il modo di sonarlo ad ogn'vno che ne farà desideroso, & apprezzo d'infegnar di cantare quei due generi di Musica, che hoggi non |63 fono in vfo i quali si potranno cantare, nelle chiese & nelle camere, & communicarà quelli ad ogn'vno, a laude del'eterno Idio, & tutta |64 quella virtù, che con vn studio di tanti anni s'ha acquistata, per beneficio del mondo, & a perpetua memoria de presenti, & di quelli |65 che verranno dopo noi per molti secoli.

|66 IN VENETIA, Apprezzo Nicolo Beuil'acqua. 1561.  
Adi 25. Ottobrio.

varie sorti de gradi ] alle Tasten verwenden, fort- schreitend von einer Taste zur anderen mit schönen Akkorden und mit unterschiedlicher Harmonie und Abstufungen je nach dem Text.

59–65| Der Erfinder dieses *arciorcano* hat dies aus folgenden Gründen öffentlich bekannt machen wollen, dass, wenn einer jener Fürsten, denen es Vergnügen bereitet, Erfindungen zu begünstigen, welche Künste und Wissenschaften fördern und folglich der Welt nutzen, es [ das *arciorcano* ] hören oder in praktischen Gebrauch nehmen möchte, sofern er dazu imstande ist, so wisse jener freigiebige Fürst, dass besagter Erfinder ihm das Cembalo, das *arciorcano* und sich selbst zur Verfügung stellen wird, [ und anbietet ] einen jeden, der es wünscht, in der Spielweise zu unterrichten und dazu im Singen jener zwei Genera der Musik zu unterrichten, die heute nicht mehr in Gebrauch sind, aber in Kirchen und Kammern gesungen werden können, und ihm zum Lobe des ewigen Gottes auch alle jene Kenntnisse mitteilen, welche er sich durch so langjähriges Studium erworben, zum Wohle der Welt und zum ewigen Gedenken der jetzt Lebenden und jener, welche viele Jahrhunderte hindurch nach uns kommen.

66| In Venedig bei Nicolo Bevil'aqua am 25. Oktober 1561.

