

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 22 (2002)

Artikel: "Si possono suonare i Madrigali del Principe" - Die Gamben G. B. Donis und chromatisch-enharmonische Musik in Rom im 17. Jahrhundert
Autor: Kirnbauer, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835143>

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: 15.01.2026

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

«Si possono suonare i Madrigali del Principe» – Die Gamben G. B. Donis und chromatisch-enharmonische Musik in Rom im 17. Jahrhundert

Martin Kirnbauer

Im Rahmen des Symposiums kam dem folgenden, abschliessenden Beitrag die Aufgabe zu, den Bogen von den «vieltönigen» Instrumenten, der Theorie sowie der Rezeption antiker Musik zur musikalischen Praxis zu schlagen. Der Vortrag wurde ergänzt durch ein Konzert «Zu Gast bei Francesco Barberini» des Gambenensembles THE EARLE HIS VIOLS (Irene Klein, Jessica Marshall, Brigitte Gasser, Randall Cook) mit Evelyn Tubb (Gesang) und Marie Nishiyama (Harfe), das in Programm und Aufführungspraxis explizit auf das Referat bezogen war.

Der Beitrag steht im Kontext eines grösseren Forschungsprojektes zu chromatischer und enharmonischer Musik im 16. und 17. Jahrhundert an der Universität Basel. In Hinblick auf die Publikation der Ergebnisse wurde die lockere Form des mündlichen Vortrags auch in der schriftlichen Fassung weitgehend beibehalten und nur durch Anmerkungen ergänzt.

Athanasius Kircher (1602–1680), der berühmt-berüchtigte jesuitische Universalgelehrte und Professor am *Collegio Romanum*, veröffentlichte 1656 in Rom eine Schrift mit dem sprechenden Titel *Iter exstaticum coeleste* – eine exstatische Reise in den Himmel.¹ Darin geht es – gekleidet in die klassische Form eines Traumberichts – um astronomisch-philosophisch-kosmologische Gedankengänge, um Fragen des Himmels und der Natur der Gestirne, die verschiedenen Weltsysteme und weiteres. Zu Beginn seiner Schrift schildert Kircher, wie der weitsichtige Traum zustande kam. Er war etwa 1652 auf Einladung dreier Musiker einziger Gast einer intimen musikalischen Akademie, bei der ihm aussergewöhnliche Dinge vorgeführt werden sollten. Bereits die Umstände dieses Konzertes wiesen alle Anzeichen eines geradezu konspirativen Treffens auf, da ein geeigneter Ort gefunden und die richtige Zeit abgewartet werden musste, bis das Treffen schliesslich stattfinden konnte. Dort begannen dann die Musiker auf zwei Violinen und einer Theorbe mit

1 Bei der ersten Publikation im Jahre 1656 lautete der Titel *Iternarium exstaticum coeleste*; die im folgenden benutzten, von Gaspar Schott kommentierten Ausgaben verwenden schliesslich den griffigeren Titel *Iter ...* (Herbipoli [=Würzburg] 1660 und 1671). Vgl. auch Ingrid D. Rowland (Hg.), *The Ecstatic Journey. Athanasius Kircher in Baroque Rome*, (Ausstellungskatalog University of Chicago 1. Februar–7. April 2000), Chicago 2000, S. 20–22 und S. 75–77.

ihrem Spiel, «und zwar in einem solchen Zusammenklang der Harmonie und in einer so ungewöhnlichen Unterscheidung ungebräuchlicher Tonschritte», wie er sie nie zuvor gehört hatte. «Sie vermischten nämlich diatonische mit chromatischen und diese wiederum mit enharmonischen flirrenden Tonfolgen, und es ist kaum auszudrücken, wie sehr die ungewöhnliche Mischung dieser Genera die Empfindungen des Gemüts bewegte.»² In der darauf folgenden Nacht hatte Kircher dann seinen unglaublichen Traum.

Die an diesem Abend gespielte *symphonia diatonico-chromatico-enharmonica* hat sich leider nicht erhalten, aber eine Reihe vergleichbarer Kompositionen, die nicht zuletzt zeigen, in welchem Ausmass praktische Experimente mit chromatischen und enharmonischen Genera in Rom in der Mitte des 17. Jahrhunderts von Interesse waren. Ziel des folgenden Beitrags ist es, einige dieser Versuche vorzustellen und vor allem auch nach den konkreten Aufführungspraktiken dieser Musik und möglichen Konsequenzen für die zeitgenössische Musik zu fragen.

Mehr als ein Jahrzehnt vor Kirchers chromatisch-enharmonischen Erlebnissen berichtet der französische Gambist André Maugars (um 1580–ca.1654) über Musik und Spielpraktiken in den antiken Genera, wie er sie 1639 während eines gut einjährigen Aufenthaltes in Rom kennengelernt hatte. So beschreibt er etwa Cembali mit mehrfachen Tastaturen und gebrochenen Obertasten, auf denen Kompositionen im chromatischen und enharmonischen Genus auszuführen sind.³ Tatsächlich sind solche Instrumente in den Inventaren

2 Kircher, *Iter*, S. 72 («tantâ harmoniæ concordîâ, tam inusitatis insolitorum intervallorum discriminibus, ut tametsi nonnihil eximium in Musica explorasse me fateri possim, simile tamen quid me percepisse non meminerim. Dum enim diatonica chromaticis, haec enarmonicis modulorum teretismatis [meint eigentlich das Gezwitscher und Geschnatter von Vögeln] miscent; dici vix potest, quantum insolita horum generum miscella animi affectus commoverit. Jam enim per diapason descensum ex sono acuto in gravem paulatim languescens desinebant, ac languore quodam animum auditoris afficiebant;»). Für die Übersetzung danke ich Felix Heinzer, Stuttgart, sehr herzlich. – Auf diesen Bericht wurde schon öfters hingewiesen, zuerst bei Helene Wessely-Kropik, *Lelio Colista. Ein römischer Meister vor Corelli, Leben und Umwelt*, Wien 1961 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 237. Band, 4. Abhandlung), S. 35–42.

3 André Maugars, *Response fait à un Curieux, svr le Sentiment de la Musique d'Italie*, o. O. und o. J. (1639 ?), S. 16: «l'ay veu quelques curieux [Espinettes] qui en ont fait faire à deux clauiers; l'un propre pour sonner le mode Dorien, & l'autre le Phrygien, diuisans le ton en quatre chordes, pour tascher à sonner purement les genres Chromatique & Enharmonique, & pour destourner facilement d'un demy ton en l'autre. Je vous asseure que cela produit un bel effet: [...]». – Zu solchen Instrumenten speziell aus Rom vgl. Denzil Wraight, «The *cimbalo cromatico* and other Italian string keyboard instruments with divided accidentals» (in diesem Band).

römischer Paläste jener Zeit in vergleichsweise grosser Zahl belegt⁴ – und sie wurden auch gespielt. Maugars Erfahrungen könnten ganz konkret mit zwei Publikationen zusammenhängen, die 1638 in Rom erschienen. Beide enthalten sie Musik von Domenico Mazzocchi (1592–1665), Komponist und hoher Beamter in Diensten von Kardinal Ippolito Aldobrandini: *Dialoghi, e Sonetti* ist der eine betitelt, *Madrigali a cinque voci* der andere.⁵

Die *Dialoghi* enthalten Vertonungen von Texten und Gedichten des Barberini-Papstes Urban VIII., Torquato Tasso und weiteren zeitgenössischen Autoren, aber auch zwei Kompositionen über Texte aus Vergils *Aeneis*.⁶ In dem im Stile römischer Oratorien gehaltenen Dialogus «Nisus et Euryalus»⁷ wird der Tod der beiden Freunde Nisus und Euryalis geschildert, die aus dem eingeschlossenen Lager der Trojaner ausbrechen konnten, aber von den Feinden entdeckt und getötet wurden. Am Ende folgt ein «Lamentum Matris Euryali», also die Klage der Mutter von Euryalus über den Tod ihres Sohnes für Sopran mit beziffertem B.C. (vgl. Abb. 1). Der unzweideutige Vermerk «Cantatur, vt scribitur, rigorosè.» verweist auf die strikte Einhaltung der in diesem Gesang geforderten enharmonischen Intervalle und harmonischen Herausforderungen – dieses *Lamentum* solle lieber gar nicht, als nicht korrekt aufgeführt werden.⁸

Gleich zu Beginn fallen einige dieser Besonderheiten auf, etwa in der Gesangsstimme im 4. und 5. Takt zu «aspicio». Die Zeichen «v» (zwischen den Tonschritten *cis1-d1* und *d1-dis1*) und «x» (vor dem *e1*) werden von Mazzocchi im Nachwort des Druckes näher erläutert. Das «v» bezeichnet ein kon-

4 Vgl. etwa Frederick Hammond, *Music & Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven & London 1994, S. 89–98.

5 *Dialoghi, e Sonetti posti in mvica da Domenico Mazzocchi*, Rom 1638; *Madrigali a cinque voci, e d'altri varij Concerti*, Rom 1638. – Vgl. allgemein zu Mazzocchi und diesen beiden Drucken Wolfgang Witzemann, *Domenico Mazzocchi 1592–1665. Dokumente und Interpretationen*, Köln & Wien 1970 (= AnMc 8), und Richard Eric Englehart, *Domenico Mazzocchi's «Dialoghi e Sonetti» and «Madrigali a cinque voci» (1638): A modern edition with biographical commentary and new archival documents*, Ph.D. Diss. Kent State University 1987.

6 Vgl. William Oliver Strunk, «Vergil in Music», in: *MQ* 16 (1930), S. 482–497, und Helmuth Osthoff, «Domenico Mazzochis Vergil-Kompositionen», in: Heinrich Hüsch (Hg.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum Sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, Regensburg 1962, S. 407–416.

7 Mazzocchi, *Dialoghi*, S. 113–156, das «Lamentum» auf den S. 153–156.

8 Solche Vermerke sind offensichtlich ein Kennzeichen von «vieltöniger» Musik, erscheinen sie beispielsweise auch bei Crescenzo Salzilli, *Libro Primo de Madrigali a cinque voci*, Neapel 1607 und *Del secondo libro de madrigali a cinque voci*, Neapel 1611, wie auch bei Scipione Stella, *Hymnorum Ecclesiasticorum*, Neapel 1610, und den Madrigalen von Michelangelo Rossi (s.u.).

Abb. 1: Domenico Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, Rom 1638, S. 153

MATER EVRYALI.

Cantatur, vt scribitur, rigorosè.

Vnc ego te Eu-rya-le a-spi- cio? tu ne illa fenest

Abb. 2: Domenico Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, Rom 1638, S. 155
(T. 28–30 «aut vulnera laui Veste tegens»)

oculos, aut vul-nera la- ui Ve- ste tegens: tit

trolliertes «messa di voce», also ein allmähliches Anschwellen der Stimme, das aber verbunden ist mit einer Tonhöhensteigerung exakt um einen «kleinen» Viertelton, d.h. um die Hälfte der mit einem «x» bezeichneten «Diesis Enarmonico».⁹ Dieses Intervall ergibt sich «logisch» aus der zugrundeliegenden mitteltönigen Stimmung, wenn sie um zusätzliche reine Terzen erweitert wird; die Tonstufe steht als «semituono minime», als Kleinstintervall, unter seinem modernen enharmonischen Äquivalent. Es handelt sich hierbei um reale und damit gegenüber der herkömmlichen zwölfstufigen Skala um zusätzliche Tonstufen, was nicht zuletzt daraus deutlich wird, dass diese Differenzierung auch in der Continuo-Stimme und seiner Bezifferung erscheint (vgl. Abb. 2). Ganz eindeutig bezieht sich Mazzocchi hier auf ein Instrument, das diese besonderen Tonstufen realisieren kann, etwa ein Tasteninstrument mit zusätzlichen gebrochenen Obertasten, wie er es auch in seinem Nachwort mit dem Hinweis «come si vede nell'Instrumenti hodierni perfettamente spezzati»¹⁰, also Instrumente mit mehreren geteilten Obertasten, erwähnt.

In Verbindung zu einem antiken Sujet wie dieser Vergilvertonung liegt die Verwendung entsprechender musikalischer Mittel nahe und hat auch eine lange Tradition. Der antikisierende Ansatz ist aber nur ein Aspekt, viel wichtiger aber war die durch Chromatik und Enharmonik mögliche unerhörte Steigerung der Affekte in ihrer Darstellung und damit in der Wirkung bei den Zuhörern – «che all'hora farà mirabilissimi effetti» heisst es bei Mazzocchi.¹¹ So verlangt Mazzocchi denn auch in den *Madrigali*, dem zweiten genannten Druck von 1638, mit den gleichen Symbolen die feine Unterscheidung von Tonstufen. Dort findet sich als letztes Stück einer Gruppe von acht Madrigalen mit Generalbassbegleitung «Pian piano, aure tranquille».¹² Gemäss der Forderung Mazzocchis, dieses wirkungsmächtige Stilmittel nur an besonderen «pathetischen» und durch den Text legitimierten Passagen anzuwenden,¹³ kommt die Enharmonik zum Schluss des Madrigals als Höhepunkt und letzte Steigerung zum Einsatz, um die «beltà crudel», die «grausame Schöne», auszudrücken, die im grössten Gegensatz zu dem «sachten Wehen» der Winde zu Beginn des Textes steht.

9 Mazzocchi, *Dialoghi*, S. 179–182, S. 180: «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». – Ein *messa di voce* ohne Tonhöhenveränderung bezeichnet Mazzocchi mit «C», das er aus dem anschaulichen Vergleich mit «cauato da vna Cisterna» ableitet.

10 Mazzocchi, *Dialoghi*, S. 181.

11 Mazzocchi, *Dialoghi*, S. 181.

12 Mazzocchi, *Madrigali*, Madrigal VIII in jedem Stimmbuch.

13 Mazzocchi, *Dialoghi*, S. 182: «hò inteso di fare solo per alcuni luoghi patetici, e doue dall' oratione istessa son stato tirato».

Bsp. 1: Domenico Mazzocchi, *Madrigali*, «Pian piano» (T. 57–62)

57 60

Bel-tà cru-del, Bel-tà cru-del, che m'è nel pet-to a-sco-sa,
 Bel-tà cru-del, Bel-tà cru-del, che m'è nel petto a sco-sa,
 Bel-tà cru-del, Bel-tà cru-del, che m'è nel pet-to a-sco-sa,
 Bel-tà cru-del, Bel-tà cru-del, che m'è nel pet-to a sco-sa,
 Bel-tà cru-del, Bel-tà cru-del, che m'è nel pet-to a-sco-sa,
 Bel-tà cru-del, Bel-tà cru-del, che m'è nel pet-to a-sco-sa,
 Bel-tà cru-del, Bel-tà cru-del, che m'è nel pet-to a-sco-sa,
 Bel-tà cru-del, Bel-tà cru-del, che m'è nel pet-to a-sco-sa,

6 #6 # #5 # 4 3 x # 6 b5 5 7 #6 4 3

Die Cantus-Melodie steigt von *d*2 über *dis*2 *e*2 <*eis*>2 (dies ist die «diesis enarmonico», also keineswegs mit einer modernen enharmonischen Verwechslung als *f* zu interpretieren) zum *fis*2, dann absteigend über *dis*2 <*eis*>2 *cis*2 *h*1 etc. bis zum *ais*1 über den (modern gesprochen) Fis-Dur-Klang. Wie auf den ersten Blick zu erkennen, erreicht der Satz hier sehr rasch sehr ferne tonale Regionen. Die Pointe allerdings besteht darin, dass zwar die Tonstufen der Stimmen ungewohnt sind, die Akkorde dabei aber jeweils in sich rein sind (so gewährleistet das <*eis*> hier eine reine Terz zu *cis*). Dissonanzen ergeben sich – kontrapunktisch ganz traditionell – durch Sekunden zwischen den Oberstimmen, durch Vorhalte etc.¹⁴ Diese weit vom üblichen entfernten, dabei aber vertikal reinen Klänge in einer gleichsam mitteltönig gestimmten Welt sind das besondere dieses Satzes und bewirken Affekte auf einer ganz unerhörten klanglichen und tonalen Ebene.

Das oft geäußerte Argument, die «crudeltà» solle gerade durch verstimmte, sozusagen «buchstäblich knirschende» Klänge ausgedrückt werden,¹⁵ greift hier sicher nicht, denn wiederum finden sich in der Continuo-Stimme

14 Etwa T. 61 zu «(che) m'è» oder «(nel) pet(to)» oder «(as)co(sa)».

15 Vgl. Silke Leopold, «Die Vanitas-Idee in der Musik», in: *Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit* 1 (1997), S. 645–669, S. 652 (bezogen auf Mazzocchis Klage der Magdalena, «Lagime amare», das am Ende der *Dialoghi* steht).

die Zeichen für Töne mit der «diesis enarmonico» (siehe T. 59, T. 60 oder T. 61) und zu Beginn wiederum die strenge Vorschrift «Questo Madrigale si canta come è scritto, à rigore : però non si faccia alteratione alcuna se non doue si trouerà segnata.»¹⁶

An diesen Beispielen ist die Frage nach der Aufführungsart eindeutig zu beantworten, nämlich vokal unter Verwendung der differenzierten kleinsten Intervallstufen, jeweils aber mit der Unterstützung etwa eines entsprechenden Tasteninstrumentes mit hier mindestens 16 Tasten pro Oktave, eben «perfettamente spezzati».¹⁷ Zudem liess Mazzocchi seine *Madrigali* 1638 in zwei parallelen Ausgaben erscheinen, nicht nur wie üblich in Stimmbüchern, sondern zusätzlich auch «in partitura», um sie bequemer auch instrumental aufführen bzw. begleiten zu können, womit Mazzocchi ausdrücklich rechnet.¹⁸ In seiner Widmung an Kardinal Francesco Barberini (1597–1679), dem Neffen des Papstes, weist Mazzocchi zudem auf den Ort dieser Musik hin: Madrigale würden ja leider nur noch wenige komponiert und noch seltener aufgeführt, ausser im Rahmen der Akademien des Kardinals. Dieser aber würde ihnen gleichsam ein sicheres Asyl gewähren und, um seine Seele von der Bürde öffentlicher Angelegenheiten zu erleichtern, liesse er Madrigale «sopra il Conserto delle sue Viole» singen.¹⁹ In Mazzocchis Madrigalsammlung selbst ist nur eine einzige Komposition explicit «per le Viole» bezeichnet²⁰ – diese Gamben spielten aber eine viel grössere Rolle in den Akademien des Kardinals und darüber hinaus.

So finden sich in den Ausgabenbüchern des Kardinals vielfache Hinweise auf dieses Gambenensemble: Bereits 1634 ist der Kauf einer «muta di violoni» – eines Satzes von insgesamt sechs Gamben – und von 23 Madrigaldrucken in Venedig belegt. Zwei Jahre später wurden abermals 21 Musikbücher angeschafft, ausdrücklich als «mute de libri da sonare di viola» genannt. In den Dokumenten erscheint dieses Gambenensemble als «viole dell'accademia»

16 In dem parallelen Partiturdruk der *Madrigali* (s. u.) findet sich im Vorwort «A gli amici lettori» abschliessend die listige Bemerkung «[die Sänger] chè sara, quando con qualche poco di diligenza, & osseruatione fatta alli ritrouati segni (prima di farli sentire in publico) siano premediamente concertati.» (S. 5).

17 Neben *eb/dis* und *gis/ab* werden noch *ex* und *hx* verlangt.

18 Domenico Mazzocchi, *Partitvra de' Madrigali a cinque voci, e d'altri varij Concerti*, Rom 1638, S. 4: «hò stimato bene per maggior commodità di chi se n'hà da seruire il mandarli fuori insieme con la Partitura, sì perche con questa potranno più francamente cantarsi, come ancora, perche se tal'vno hauesse gusto (essendo questo à tutti differente) di accompagnar parimente coll'Istrumento quei, che non si deono, lo possa fare senza sua fatica.»

19 Mazzocchi, *Partitvra*, S. 3. – Zu den vergleichsweise seltenen Madrigal-Kompositionen dieser Zeit vgl. Gloria Rose, «Polyphonic Italian Madrigals of the Seventeenth Century», in: *Music & Letters* 47 (1966), S. 153–159.

20 «Chiudesti i lumi Armida» (Mazzocchi, *Partitvra*, S. 166–172, Nr. XX).

oder sogar als «l'accademia delle viole», womit die Instrumente zugleich diesen Veranstaltungen des Kardinals den Namen gaben. Hierzu haben vor allem Frederick Hammond und Wolfgang Witzmann einiges Material zusammengetragen.²¹ In diesem Zusammenhang aber sei eine ganz konkrete Frage gestellt: Wie ist sich die Aufführung eines Madrigals wie «Pian piano» und ähnlicher Kompositionen, die «vieltönige» Skalen verwenden, mit einem Gambenkonsort vorzustellen, wie dies offensichtlich in den römischen Akademien Francesco Barberinis vorgesehen war? Um diese Frage zu beantworten, ist ein weiteres römisches Gambenensemble aus derselben Zeit heranzuziehen, die «präparierten» Gamben von Giovanni Battista Doni (1594/5–1647).

Doni diente nach klassischen und juristischen Studien den Barberinis, die ab 1623 den Papst stellten, und wurde 1629 zum Sekretär des Kardinalskollegiums ernannt.²² Etwa gleichzeitig widmete er seine Studien fast ausschliesslich der antiken Musik und ihrer Wiedernutzbarmachung für die zeitgenössische Musik. Doni war fest davon überzeugt, dass allein durch die Wiedereinführung der antiken Genera und Modi die wunderbaren Effekte der Musik zu erzielen seien, wie sie bei den antiken Autoren zu lesen waren und wie sie die zeitgenössische Musik in dem Ausmass vermissen liess. Aufgrund seiner hervorragenden Kenntnisse der griechischen Sprache war er in der Lage, die bis dahin bekannt gewordenen antiken Traktate im Original zu studieren und sie neu zu interpretieren. Für das Folgende genügt es, die

21 Die Quellen bezüglich der Viole Barberinis finden sich in folgenden Studien: Frederick Hammond, «Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in Casa Barberini», in: *Analecta musicologica* 19 (1979), S. 94–124; Wolfgang Witzmann, «Beiträge der Brüder Mazzocchi zu den musikalischen Akademien Kardinal Francesco Barberinis», in: *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften (Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag)*, hg. von Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross & Thomas Sick, Saarbrücken 1993, S. 181–214 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 7); Hammond, *Music & Spectacle*, S. 105–106. – Vgl. auch Martin Kirnbauer, ««Wherein the most complete Harmony was heard» – The Viola da Gamba in Chromatic and Enharmonic Music in Seventeenth-Century Rome», in: *The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba, Magnano 29 April–1 May 2000*, hg. von Susan Orlando, Solignac & Turin 2002, S. 34–51.

22 Zu Doni und seinen musiktheoretischen Arbeiten vgl. vor allem Claude V. Palisca, «G.B. Doni, Musicological Activist, and his «Lyra Barberina»», in: *Modern Musical Scholarship*, hg. von Edward Oleson, Stockfield 1980, S. 180–205; Claude V. Palisca, «Giovanni Battista Doni's Interpretation of the Greek Modal System», in: *Journal of Musicology* 15/1 (1997), S. 3–18; Patrizio Barbieri, «Gli strumenti poliarmonici di G. B. Doni e il ripristino dell'antica musica greca (c. 1630–1650)», in: *Analecta Musicologica* 30/I (1998), S. 79–114.

Umriss seines Systems zu beschreiben. Doni glaubte, dass die bei Ptolomaïos beschriebene Praxis der griechischen Musik, die verschiedenen Tonskalen (Modi) auf unterschiedliche Tonstufen oder -höhen (Tonoi) zu transponieren, wichtiger als ihre Veränderungen in den verschiedenen Genera waren. Zudem war er der Ansicht, dass nicht nur der dorische Modus transponiert wurde, sondern alle sieben Modi (siehe Bsp. 2).²³ So konnte ein Modus entweder in der gleichen Lage, aber mit der charakteristischen Intervallstruktur eines anderen Modus dargestellt werden, oder umgekehrt konnte nur die Tonlage bei gleichbleibender Intervall-Struktur des Modus gewechselt werden. Dies führte, nicht zuletzt wegen der zugrundeliegenden ungleichschwebenden Stimmung der Skalen, zu einer Vielzahl von Tonstufen.

Bsp. 2: Skalen nach Doni

I

a) Tuono, e Modo Dorio b) Tuono Dorio, Modo Frigio c) Modo Dorio, Tuono Frigio

d) Tuono, e Modo Frigio *notiert:* e) Tuono, e Modo Hypolidio

II

Dorio diatonico Dorio cromatico Dorio enarmonico

Der dorische Modus – hier in Bsp. Ia auf der richtigen Tonhöhe (*tuono*) und in seiner eigentlichen charakteristischen Intervallfolge (*modo*) – lässt sich auf derselben Tonhöhe mit der Intervallstruktur des Phrygischen darstellen (vgl. Bsp. Id – projiziert auf die Tonhöhe des Dorischen Bsp. Ib). Umgekehrt kann die Skala des Dorischen auch auf die Tonhöhe des Phrygischen gebracht werden (Bsp. Ic). Darüber hinaus konnten diese Skalen in den verschiedenen Genera, also auch chromatisch und enharmonisch, verwendet werden (Bsp. II).

23 Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven & London 1985, S. 330–332. Zum heutigen, abweichenden Verständnis der Theorie von Ptolemaïos vgl. Thomas Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in antiquity and the Middle Ages*, Lincoln, Neb. 2000 (= Publications of the Center for the History of Music Theory and Literature 2), S. 429–495, bes. S. 459ff.

Musik, die mit derartig «vieltönigen» Skalen arbeitet, konnte natürlich nur durch entsprechend eingerichtete Instrumente gespielt oder begleitet werden. In seinem *Compendio del trattato de' generi e de' modi della mvsica* (Rom 1635) beginnt Doni denn auch mit einer Diskussion von «i Clauicembali diuisi, come diccono, Cromaticamente, o Enarmonicamente», das sind wiederum Cembali mit geteilten Obertasten bzw. auch zusätzlichen Tastaturreihen.²⁴ Dann stellt er aber fest, dass Gamben viel besser geeignet seien, «far sentire la diuersità de'Generi, e de'Modi», weil es auf Gamben bedeutend leichter sei, die richtigen Intervalle zu finden («perche meglio si possono trouare del' interualli giusti, e rationali nelle Viole, [...] che in questi Clauicembali»). Zudem würden sich Gamben besser mit Gesangsstimmen mischen und sie daher auch besser führen können, worin laut Doni auch die eigentliche Absicht der instrumentalen *colla-parte*-Begleitung von Vokalmusik liegt.²⁵ Und nicht zuletzt seien Gamben einfacher zu spielen und zu stimmen als die Tasteninstrumente mit ihren komplizierten Tastaturen wie es dabei für den Spieler auch einfacher wäre, jeweils nur einer Stimme in einer polyphonen Komposition zu folgen als die ganze komplexe Struktur im Auge – und in den Fingern – zu behalten. Um die Gamben entsprechend auszurüsten, liess sich Doni einen Satz alter Instrumente umbauen. Trocken berichtet Doni, dass er ihnen die ursprünglichen Hälse absägen und durch neue ersetzen liess, die breiter und länger waren, um zwei Saitengruppen anzubringen (siehe Abb. 3).²⁶

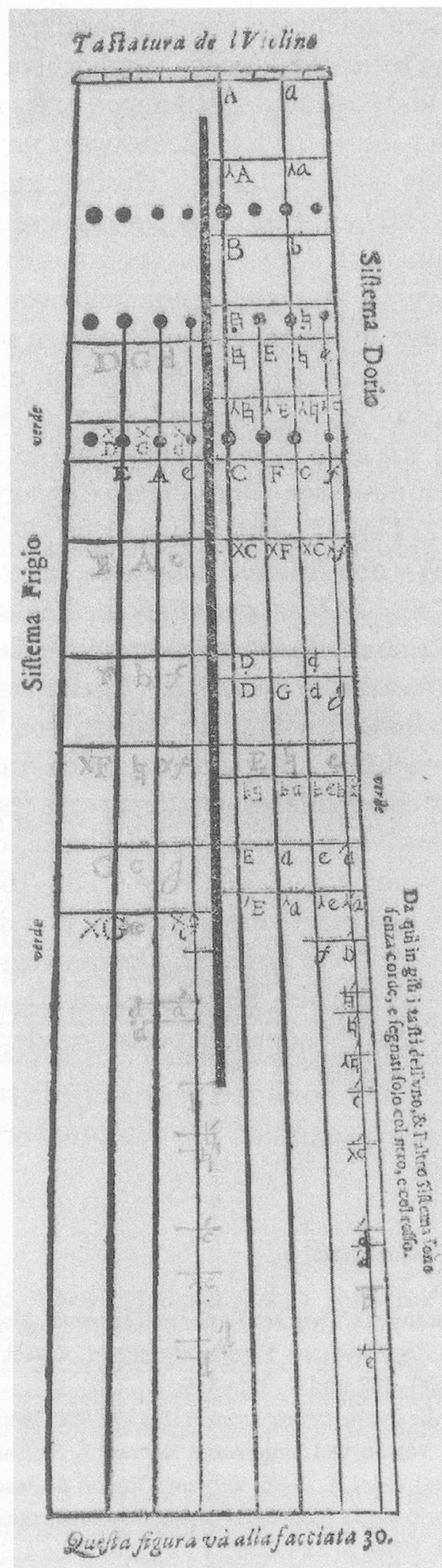
In diesem Beispiel gibt es eine Gruppe mit drei und eine mit vier Saiten, die jeweils in Quarten und Quinte gestimmt waren: Die Vierergruppe diente hier für den dorischen Modus, die drei Saiten für das «Sistema Frigio». Durch das Griffbrett und den Hals gebohrte Löcher ermöglichten es, unterschiedlich lange Saiten für unterschiedliche Modi anzubringen. Durch einen langen Schlitz längs im Hals konnten Bündel nur für einzelne Saitengruppen adjustiert werden. Zusätzlich erwähnt Doni «un tastino incolato», also ein aufgeklebtes «Bündchen» für einzelne Saiten.²⁷ Wie zu erkennen, stehen so eine Vielzahl von Abstufungen für den Ganztonschritt zur Verfügung.

24 Doni, *Compendio*, S. 17; die beiden folgenden Zitate auf S. 19.

25 Doni, *Compendio*, S. 20: «[...] possono molto meglio seruir per guida delle voci humane: quale deue essere il vero scopo di questi instrumenti, e non di multiplicare le consonanze ne'concenti, o sinfonie [...]».

26 Doni, *Compendio*, eingelegtes Blatt zwischen S. 30–31 (sowie nochmals am Ende des Traktats). Vgl. hierzu auch Kirnbauer, «The Viola da Gamba».

27 Giovanni Battista Doni, *Lyra Barberina amphichordos*, hg. von Antonio Francesco Gori & Giovanni Battista Passeri, Florenz 1763, Bd. I, S. 379 (im «Discorso quarto della disposizione, e facilità delle viole diarmoniche»).

Abb. 3: Gambenhals nach Doni, *Compendio* (1635), nach S. 30

Ohne hier auf die Feinheiten – und Schwierigkeiten – von Donis System und seiner Gamben einzugehen, lässt sich folgendes festhalten: Doni beschreibt ein Verfahren, wie auf Gamben mittels zusätzlicher Bünde eine Vielzahl von Intervallstufen realisiert werden können – vergleichbar den gebrochenen Obertasten bei Cembali und Orgeln «perfettamente spezzati». Dabei ist wichtig, dass es sich bei seiner «muta di viole» keineswegs um ein unpraktisches Phantasieprodukt handelte, sondern um reale Musikinstrumente, deren Funktionsfähigkeit in musikalischen Aufführungen erwiesenermaßen erprobt wurde.²⁸ Zudem gibt Doni auch darüber Auskunft, welche Musik auf diesen Instrumenten gespielt wurde. So regte er eine Reihe von Komponisten, darunter namhafte, an, Musik in seinem neuen System zu schreiben. Zu ihnen gehörten beispielsweise Stefano Landi (1586/7–1639) und Domenico Mazzocchi, denen er Kompositionen «in Genere Cromatico & Enarmonico [...] non solo nelle mie Viole, ma anco in vn Clauicembalo co' tasti spezzati» vorführte.²⁹ Weitere Namen umfassen Gino Angelo Capponi (1607/8–1688), Ottaviano Castelli (1602/3–1642), Luigi Rossi (1597/8–1653) und Virgilio Mazzocchi (1597–1646) – den Bruder Domenicos, *maestro di cappella* der *Cappella Giulia* und ab 1636 de facto der «Hofkapellmeister» der Barberinis und zuständig für das Gambenkonsort des Kardinals.³⁰ Leider scheinen sich die meisten dieser Kompositionen (Madrigale, Rezitative, eine «Commedia in musica», eine musikalische Fassung der *Troades* von Seneca etc.) nicht erhalten zu haben, obwohl ihre aufsehererregenden Aufführungen belegt sind. Um so wertvoller ist ein erhaltenes «Oratorio per la festa della Santissima Purificazione [...] con varietà di cinque tuoni diversi, cioè Dorio, Frigio, Eolio, Lidio, et Hipolidio» von Pietro della Valle (1586–1652), ein römischer Patrizier, der viele Jahre im Orient verbracht hatte und der mehrere Oratorien in Donis Stil schrieb.³¹ Diese kurze und keineswegs vollständige Auflistung soll vor allem verdeutlichen, dass es sich bei Donis Ideen nicht um ein isoliertes und marginales Phänomen handelte, sondern um eine hörbare Musikpraxis im Rom jener Jahre.

28 Siehe Kirnbauer, «The Viola da Gamba».

29 Doni, *Compendio*, S. 135.

30 Vgl. zuletzt Bernhard Schrammek, *Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi*, Kassel etc. & Lucca 2001 (= Musiksoziologie 9), S. 200–202 und S. 355–359.

31 In I-Rn Mus. 123; Faksimile in *The Italian Oratorio 1650–1800. Works in a Central Baroque and Classic Tradition*, hg. von Joyce L. Johnson & Howard E. Smither, New York & London 1986 (= A Garland Series), Bd. I, S. 3–36. Vgl. auch Rudolf A. Rasch, «The Greek tones in Pietro della Valle's «Oratorio per la Festa della Santissima Purificazione» 1640», in: *Stichting Huygens-Fokker Jaarboek* 1994, S. 124–138.

Ausdrücklich für Donis präparierte Gamben bestimmt ist eine vierstimmige Komposition Pietro Heredias (ca. 1575–1648), «vn saggio di melodia vocale modulata in due Tuoni, per maggior espressione d'affetto» (siehe Bsp. 3).³² Sie beruht auf einem Sonett Papst Urbans VIII. (alias Maffeo Barberini, 1568–1644), «Passa la vita all'abbasar d'un ciglio», wobei allein die oberste Stimme textiert ist, die – unisono mit einer Gambe – vokal auszuführen ist. Der spezielle Effekt besteht in einem Wechsel zwischen dem Dorischen und Phrygischen Modus, notationsmässig durch einen Schlüsselwechsel dargestellt. Tatsächlich handelt es sich bei der Schlussnote des einen Abschnittes und der Anfangsnote des nächsten um den gleichen Ton, die übrigen Töne der Skalen differieren allerdings. Diese von Doni propagierte Vereinfachung in der Schreibweise, die etwa der modernen Praxis bei transponierenden Instrumenten entspricht, findet sich weitergetrieben in dem genannten Oratorium von Della Valle. Dort ist nur noch angegeben, auf welcher der insgesamt drei unterschiedlich gestimmten Tastaturen eines eigens konstruierten «Cimbalo à tre ordine» jeweils zu spielen ist.

Das Notenbeispiel entstammt nicht dem ursprünglichen Satz Heredias, mit dem Doni nicht unbedingt zufrieden war – «è poca cosa, & assai sforzato» urteilte er später in einem Brief.³³ Die modifizierte oder vielleicht sogar neu komponierte Fassung (von Doni?) integriert chromatische und enharmonische Elemente.

Bedeutsamer noch als diese neuen Kompositionen ist aber, dass Doni auch vorsah, Madrigale, die in einer vergleichsweise traditionellen Manier komponiert waren, mit seinen speziellen Gamben aufzuführen. Als Beispiel druckt er am Ende seines bereits erwähnten *Compendio* den Beginn eines Madrigals von Carlo Gesualdo (ca. 1561–1613) aus dem V. Buch fünfstimmiger Madrigale ab: «Tu m'uccidi crudele» – in traditioneller Partitur («con la Intauolatura ordinaria») und zusätzlich in einer speziellen Tabulatur, die Doni eigens für seine Gamben entwickelt hatte.³⁴ Der Notentext bei Doni entspricht dabei weitgehend dem Partiturdruk der Madrigale Gesualdos von 1613,³⁵ und

32 In Doni, *Compendio*, S. 163–171; das Zitat auf S. 162. – Das Beispiel hier nach Doni, *Lyra Barberina*, Bd. I, S. 409.

33 Io. Baptistae Doni [...] *Commercium litterarium*, hg. von Antonio Francesco Gori, Florenz 1754, Sp. 225; zit. bei Angelo Solerti, «Lettere inedite sulla musica di Pietro della Valle a G. B. Doni ed una Veglia drammatica-musicale del medesimo», in: *RMI* 12 (1905), S. 271–338, S. 278.

34 Doni, *Compendio*, S. 153–160 (die Tabulatur-Version auf den S. 157–160, die aber in der falschen Reihenfolge gedruckt wurden). Vgl. hierzu Kirnbauer, «The Viola da Gamba».

35 *Partitvra delli sei libri de' madrigali a cinque voci*, Genua 1613, fol. 172v–174v.

Bsp. 3: Heredia/Doni «Passa la vita»

Dorio.

On - de si can - gia in a - tra not -

(not.x)

5

Frigio.

te il gior - no ch'a noi ri - de - va

(not.a)

(klingend:)

2

1 Dorio.

74

E la cu - na ta - lor' fu - ne - bra

This system contains the first four staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are empty. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4.

5

Frigio.

ba - - ra Ter - re - na pom - pa

This system contains the next four staves of the musical score. The top staff continues the vocal line with lyrics. The second staff continues the piano accompaniment. The third and fourth staves are empty. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/2.

(klingend:)

This system contains the final four staves of the musical score. The top staff continues the vocal line. The second staff continues the piano accompaniment. The third and fourth staves are empty. The key signature remains two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/2.

weicht vor allem nur durch zusätzliche kleine Punkte zu einigen Noten ab, mit denen Doni die «Tuoni minori» bezeichnet, die um ein Komma tiefer klingen und die notwendig sind, «per fare le consonanze giuste». Resultat sind gleichsam rein ausgestimmte Akkorde bei dieser melodisch wie harmonisch kühnen Musik, was den Effekt der im Satz angelegten Dissonanzen verstärkt und deutlicher zur Geltung bringt.

Donis eigenwillige Gamben stellen sicher einen Sonderfall dar und sind nicht mit den Instrumenten der Akademie Barberinis zu verwechseln. Aber im Rahmen der Beschreibung seiner Gamben erwähnt Doni auch «le Viole comuni più perfette», die – vergleichbar den *Cembali spezzati* – kleine zusätzliche Bünde zu haben pflegen, um etwa *dis* und *eb* und sogar eine weitere «diesis enarmonico» spielen zu können – «andernfalls könne man darauf die Madrigali des Principe oder ähnliche weit modulierende³⁶ Musik nur schlecht spielen, wie einem jeden Verständigen solcher Instrumente bekannt ist» («[...] le Viole comuni più perfette, anch'esse sogliono avere un tastino, che fa l'istesso effetto, ed altrimenti malamente vi si possono suonare i Madrigali del Principe, e simili cantilene Metaboliche, come ad ogni perito di tali instrumenti è noto.»).³⁷ Beiläufig erwähnt Doni hier «gewöhnliche» Gamben, allerdings der besseren Art, die mit zusätzlichen Bündeln für die Darstellung «vieltöniger» Skalen ausgestattet sind und die die stimmungsmässigen Aufführungsprobleme hochchromatischer Madrigale etwa eines Gesualdo lösen. Anders gesagt: Die Beachtung der subtilen Differenzen in nicht-gleichschwebender Stimmung stellen eine praktizierte Aufführungsweise dieser Musik dar, und zwar nicht nur mit *Cembali spezzati*, sondern eben auch mit Gamben. Eine andere Aufführungsweise wäre – und ist es in aller Regel auch heute noch – ein mehr oder weniger weitgehendes Negieren dieser subtilen Unterschiede, indem etwa eine gleichschwebende Stimmung verwendet oder irgendwie «gebastelt» wird. Die Position von Doni und dem Umkreis in der Akademie Barberinis zu diesen Alternativen ist eindeutig. Sehr deutlich wird sie etwa von Pietro della Valle formuliert, der 1640 in einem Disput über die damals neu aufkommende gleichschwebende Stimmung auf die

36 Zur Kategorie des «Stylus Metabolicus» vgl. auch Athanasius Kircher, *Mvsurgia vniversalis*, Rom 1650, Bd. I, S. 672–675. Siehe auch Patrizio Barbieri, «The evolution of open-chain enharmonic keyboards c1480–1650», § 5.3. (in diesem Band).

37 Doni, *Lyra Barberina*, Bd. I, S. 389; vgl. zum Kontext auch Patrizio Barbieri, «Il Temperamento equabile nel periodo Frescobaldiano», in: *Girolamo Frescobaldi nel IV Centenario della Nascita. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9–14 settembre 1983)*, hg. von Sergio Durante und Dinko Fabris, Florenz 1986, S. 387–423 (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 10).

besondere Qualität von reinen Akkorden hinweist, die bei mitteltöniger Stimmung mit Hilfe gebrochener Obertasten von einem «buon sonatore» leicht zu spielen wäre.³⁸ Dagegen seien die scheinbaren Vorteile der gleichschwebenden Stimmung Bagatellen, zudem weise diese «grandissime imperfettioni» auf. Gerade die musikalisch so wichtigen Terzen und Sexten seien «tutte false, che non si possono sentire», die unterschiedlichen «diesi» und «bemolli» in Mitteltönigkeit hingegen «servono meravigliosamente alla espressione de gli affetti». Und bei dieser Gelegenheit weist Della Valle auch das unhaltbare Argument zurück, Instrumente mit Bündeln würden stets eine gleichschwebende Stimmung verwenden: «non ne parlo, e me ne rido; perche questo è tanto falso [...] quanto è falso il fondamento». Dies könne man beispielsweise deutlich an den Gamben «in Casa del Mazzocchi» sehen, die eine eben nicht gleichschwebende Stimmung und Bundverteilung aufwiesen.

Die Gamben «in Casa del Mazzocchi» sind aber nichts anderes als das oben erwähnte «Conserto delle sue Viole» von Kardinal Francesco Barberini, die von Virgilio Mazzocchi betreut wurden – «sue Viole più perfette» könnte man nun mit Doni ergänzen. Hier findet nicht nur der Madrigaldruck Mazzochis seinen angemessenen Kontext, sondern es ist wohl auch kein Zufall, dass die für dieses Gambenensemble 1634 angeschafften Drucke ein Repertoire umfassen, das weitgehend identisch ist sowohl mit der von Doni im Zusammenhang mit seinen Gamben als auch mit der von Mazzocchi als Vorbild genannten Musik.³⁹ Gekauft wurden Musikdrucke von Giovanni Maria Nanino, Pomponio Nenna, Gesualdo, Sigismondo d'India, Claudio Monteverdi u.a.,⁴⁰ also zu dieser Zeit teilweise bereits gut dreissig bis vierzig Jahre alte Musik, bekanntlich oftmals hochchromatisch.

Vor diesem Hintergrund erscheinen nicht nur Mazzochis *Madrigali* von 1638, sondern auch vergleichbare Werke anderer Komponisten dieser Zeit in einem neuen Licht – und in einem neuen Klang. Es lässt sich vermuten, dass vor allem der scheinbar einen Endpunkt darstellende und kaum überbietbare Madrigalstil eines Gesualdo durch die Beschäftigung mit diesem Repertoire und den entsprechenden Instrumenten – *Cembali cromatici* sowie Gamben unter Berücksichtigung einer gleichsam «erweiterten Mitteltönig-

³⁸ Agostino Ziino, ««Contese letterarie» tra Pietro della Valle e Nicolò Farfaro sulla musica antica e moderna», in: *Nuova rivista musicale italiana* 3 (1969), S. 101–120, S. 119–120 (hier auch die folgenden Zitate).

³⁹ Mazzocchi, *Dialoghi*, S. 179 («il Marenzo, il Macque, il Nenna, il Pecci, il Luzzasco, il Principe di Venosa & ogn'altro buono Autore»).

⁴⁰ Zu den genauen Identifizierungen siehe Witzenmann, «Beiträge», S. 205–206.

keit durch zusätzliche Tasten bzw. Bünde – zu ähnlichen Kompositionen führte. Noch nicht lange bekannt ist eine handschriftliche Sammlung von fünfstimmigen Madrigalen des vor allem in Rom tätigen Komponisten Michelangelo Rossi (1601/2–1656), dort gleichfalls im Barberini-Zirkel zu finden.⁴¹ Diese Madrigale haben zwar keine eigene Basso Continuo-Stimme, liegen aber – bezeichnenderweise wie die Madrigale Domenico Mazzocchis – sowohl in Stimmbüchern als auch in Partitur vor und weisen wiederum den vergleichbar strengen Hinweis auf, die Vorzeichen immer nur dort zu beachten, wo sie auch notiert wurden («I ♯ et i: b: non si cantano se non dove sono segnati»)⁴². Der Hinweis ist auch notwendig, verwendet Rossi die Akzidentien doch geradezu verschwenderisch. In «Prodighi di fiamme» z.B. werden *cis*, *fis*, *gis*, *dis*, *ais*, *eis* und *his* verlangt – neben *b*, *eb* und *ab*. In einer bemerkenswerten Passage kommt sogar – modern gesprochen – ein in der Musik der Zeit aussergewöhnliches «*cisis*» vor (siehe Bsp. 4)⁴³.

Zu der Passage «e voi scarsi men siete» (und ihr missgönnt mir euren Blick) moduliert der Satz von – wiederum in moderner Terminologie – H-Dur über Gis-Dur, Cis-Dur, Ais-Dur (mit dem doppelten Kreuz vor *c*1 in T. 31), dis-moll nach Ais-Dur, weiter über ais-moll, fis-moll, h-moll, wieder fis-moll und G-Dur nach D-Dur. Die Kompositionen Rossis sind vermutlich zur gleichen Zeit oder sogar etwas später wie die Madrigale Mazzocchis entstanden,⁴⁴ aber es gibt noch weitere Madrigale aus dieser und späterer Zeit, die ganz ähnlich funktionieren (etwa von dem päpstlichen Kastraten Domenico Dal Pane und sogar noch von Alessandro Scarlatti) und die einen eigenen Typus zu bilden scheinen, bezeichnet als «Madrigali al Tavolino».

41 Erstmals genannt bei Alexander Silbiger, «Michelangelo Rossi and His Toccate e Correnti», in: *JAMS* 36 (1983), S. 18–38, S. 30–31; siehe auch Catherine Moore, *The Composer Michelangelo Rossi: A «Diligant Fantasy Maker» in Seventeenth-Century Rome*, New York & London 1993 (= Outstanding Dissertations in Music from British Universities).

42 Die Partitur wird heute in USA-BEm MS 176 aufbewahrt, die Stimmbücher in CDN-Mc Inv.-Nr. 12160 (wo nur das zweite Buch des Cantus fehlt, das aber auf einem Mikrofilm in USA-NYp *ZBT 215 dokumentiert ist); zur Quellenlage vgl. Moore, *The Composer*, S. 50–51.

43 In der Edition von Moore, *The Composer*, S. 197–202, S. 200, ist dieses doppelte Kreuz unterschlagen, sowohl in der Partitur wie in dem betreffenden Stimmbuch aber eindeutig vorgezeichnet. – In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass in dieser Zeit Doppelkreuze – soweit ich sehe – stets im Kontext von *Cimbali cromatici* vorkommen (vgl. etwa Giovanni Maria Trabaci, *Il Secondo Libro de Ricercare, & altri varij Capricci*, Neapel 1615, oder Martino Pesenti, *Correnti, Gagliarde, e Balletti Diatonici. Trasportati Parte Cromatici e Parte Henarmonici ... Libro Quarto. Opera Decimaquinta*, Venedig 1645).

44 Die bei Moore, *The Composer*, S. 22, vermutete frühere Datierung ist nicht zuletzt wegen des geschilderten Kontextes eines besonderen Interesses des Barberini-Zirkels an Madrigalen zu relativieren.

Bsp. 4: M. Rossi «O prodighi» T. 30–36

30

è uoi scar -
e uoi scar - si men sie - te (e voi scar -
e uoi scar - si men sie - te (e uoi scar -
e uoi scar - si men sie - te (e voi
e uoi scar - si men sie - te

34

- si men sie - te spie-ta-tis - si - mi ra - i
si men sie - te) men sie - te spie-ta-tis - si - mi ra - i
si scar - si) men sie - te spie-ta-tis - si - mi ra - i
scar - si men sie - te) spie-ta-tis - si - mi ra - i
spie-ta-tis - si - mi ra - i

Hier schliesst sich ein Kreis, denn einer der drei Musiker in dem eingangs geschilderten phantastischen Traumbericht von Athanasius Kircher war jener Michelangelo Rossi.⁴⁵ Wenn auch die Frage nach der Aufführungsart der Madrigale Rossis nicht so eindeutig zu beantworten ist wie im Falle Mazzocchis und Gesualdos (zumindest in seiner römischen Rezeption im Umfeld der Barberini), so lässt sich hier in jedem Fall eines belegen: Ein direkter Einfluss auf die zeitgenössische Musikproduktion, der sich aus der Beschäftigung mit den antiken Genera und entsprechend eingerichteten Musikinstrumenten ergab, und der zu einer ungeahnten Expansion des musikalischen Tonraums führte – der schliesslich auch ohne solche Instrumente zu begehen war.

45 Neben Lelio Colista und Salvatore Mazzela; vgl. Wessely-Kropik, *Lelio Colista*, S. 35–42.

Zusammenfassung

Berichte aus der Mitte des 17. Jahrhunderts von André Maugars oder Athanasius Kircher belegen ein besonderes Interesse an chromatisch-enharmonischer Musik in römischen Akademien. Die Erfahrungen Maugars können sogar direkt auf zwei Publikationen von Domenico Mazzocchi zurückgeführt werden, die 1638 erschienen: *Dialoghi, e Sonetti* und *Madrigali a cinque voci*. Darin werden u.a. enharmonische Tonschritte verlangt, die auch vom Basso continuo auszuführen sind. Mazzocchi verweist in diesem Zusammenhang auf «Instrumenti hodierni perfettamente spezzati», also Tasteninstrumente mit mehrfachen gebrochenen Obertasten, aber auch auf ein «Conserto delle Viole» von Kardinal Francesco Barberini. Im Rahmen der Akademien des Kardinals wurde besonders alte und neue Madrigalkunst gepflegt, die mittels eines solchen Gambenkonsorts begleitet wurde. Im Vergleich mit Gamben von Giovanni Battista Doni, der seine Instrumente speziell präparierte, um die von ihm rekonstruierten griechischen Skalen zu spielen, lassen sich bemerkenswerte Parallelen ziehen: Neben Neukompositionen (etwa von Pietro Eredia, Luigi Rossi oder Pietro della Valle) liess Doni auf seinen Gamben auch ältere Madrigale, beispielsweise von Carlo Gesualdo aufführen. Diese hochchromatische und die Grenzen eines mitteltönig gestimmten Tonsystems überschreitende Musik konnten mittels seiner Gamben adaequat dargestellt werden. Aber Doni kannte auch «Viole comune più perfette», also Gamben herkömmlicher Bauart, die mittels zusätzlichen aufgeklebten kleinen Bündeln – wie die Cembali spezzati mit mehrfachen gebrochenen Obertasten – vieltönige Skalen spielen konnten. Es kann gezeigt werden, dass genau solche Gamben in den Akademien von Kardinal Francesco Barberini gespielt wurden und dass Domenico Mazzocchi seine Musik für diese Instrumente schrieb. Vor diesem Hintergrund erscheinen weitere Kompositionen aus römischen Akademien in neuem Licht und Klang. So lassen sich vielfache Bezüge zu den erst unlängst bekannt gewordenen Madrigalen von Michelangelo Rossi herstellen. Solche «Madrigali al Tavolino», die es noch von anderen Komponisten wie Domenico Dal Pane oder Alessandro Scarlatti gibt, stellen ein besonderes musikalisches Repertoire dar, dass durch die Experimente und Erfahrungen mit antiken Tonsystemen und entsprechend eingerichteten Instrumenten angeregt wurde. Es lässt sich der Schluss ziehen, dass diese Beschäftigung zu einer ungeahnten Expansion des musikalischen Tonraums führte, der schliesslich auch ohne diesen Hintergrund zu begehen war.

Abstract

Reports from c.1650 by André Maugars or Athansius Kircher indicate a particular interest in chromatic-enharmonic music in the Roman academies. Maugars' testimony can be traced back to two publications by Domenico Mazzocchi that appeared in 1638: *Dialoghi, e Sonetti* and *Madrigali a cinque voci*. Among other things, these contain enharmonic sequences, which are also to be played by the basso continuo. Mazzocchi refers in this connection to «Instrumenti hodierni perfettamente spezzati», i.e., keyboard instruments with multiply-split accidentals, but also to a «Concerto delle Viole» of Cardinal Francesco Barberini. Within the academies of the Cardinal it was particularly the Old and new Art of the Madrigal that was cultivated using such a viol consort as the means of accompaniment. Some remarkable parallels can be drawn with the viols of Giovanni Battista Doni, whose instruments were specially adapted in order to permit performance of the Greek tunings he had reconstructed, since alongside new compositions, such as those by Pietro Eredia, Luigi Rossi, or Pietro della Valle, Doni also arranged for older madrigals by Carlo Gesualdo to be performed. This highly chromatic music, which exceeded the normal boundaries of a meantone tuning could be satisfactorily demonstrated using his viols. Doni also knew of «Viole commune più perfette», that is, ordinary viols which by means of additional, small, glued-on frets permitted multi-toned scales to be played, similar to harpsichords with multiply-split sharps. It can be shown that exactly such viols were played in the academies of Cardinal Francesco Barberini and that Domenico Mazzocchi wrote music for these instruments. Against this background other compositions of Roman academies appear in a new light and with a different tonal nuance. Several links can be formed to the madrigals by Michelangelo Rossi that have only recently become known. Such «Madrigali al Tavolino», which are known from composers such as Domenico Dal Pane or Alessandro Scarlatti, represent a particular musical repertory that was stimulated by experiments with the tuning systems of antiquity and instruments specially constructed for them. It can be concluded that this activity of the Roman academies led to an unexpected expansion of musical space, which in the last analysis could have been produced even without this background.