

# GMTH Proceedings 2019

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler und Immanuel Ott

## Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse

19. Jahreskongress | 19th annual conference  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Zürich 2019

herausgegeben von | edited by  
Philippe Kocher



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.  
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Markus Roth

## »Muti una volta quel antico stile«

### Aspekte einer Quintfall-Passage bei Luca Marenzio

ABSTRACT: Die rätselhaften Messuren 35–41 des Petrarca-Madrigals *O voi che sospirate a miglior' note* von Luca Marenzio (*Il secondo libro de madrigali à 5 voci*, Venedig 1581) haben in der Theoriegeschichte seit dem 19. Jahrhundert immer wieder für Gesprächsstoff gesorgt. Im Zentrum eines im dritten Ton disponierten Stückes finden sich im Bassus acht sukzessive Quintfälle, die schließlich im melodischen Intervall *Ges–h* kulminieren. Der Text umkreist den Topos des ›Fallens in tiefste Tiefen‹ mit zahlreichen Beispielen aus Theorie- und Kompositionsgeschichte und zeigt verschiedene Lösungsansätze zur intonatorischen Realisierung der Passage jenseits modernen gleichstufigen Zirkel-Denkens auf.

The enigmatic seven measures 35–41 of Luca Marenzio's madrigal *O voi che sospirate a miglior' note* (*Il secondo libro de madrigali à 5 voci*, Venice 1581) have repeatedly provoked discussions in the history of music theory since the 19th century. At the centre of a piece in third mode, there is an episode with eight successive descending fifths in the *basus*, culminating in the melodic interval *G-flat–b*. The paper revolves around the topic of 'falling in deepest depths', citing numerous examples from the history of theory and composition, and offers several approaches to an intonational realisation beyond modern thinking in equal-tempered circles.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: circle of fifths; enharmonic intervals; enharmonische Intervalle; Intonation; Luca Marenzio; musica sferica; paradoxe Notation; paradoxical notation; Quintenzirkel

Es gibt in Alter Musik bemerkenswerte Stellen, die uns über Jahrhunderte hinweg herausfordernd anzuschauen scheinen. Zu ihnen gehören zweifellos die sechs in Beispiel 1 abgebildeten Messuren aus Luca Marenzios Petrarca-Vertonung *O voi che sospirate*, die 1581 im zweiten Buch fünfstimmiger Madrigale in Venedig gedruckt wurde. Der Beginn des Abschnitts markiert den übergreifenden Goldenen Schnitt des Madrigals und ist auf diese Weise als gedankliches Zentrum der Komposition ausgewiesen.

36

Mu - ti\_u-na-vol - ta quel - suo\_an - ti - quo sti - le

Mu - ti\_u-na vol - ta quel suo\_an - ti - quo sti - le,

Mu - ti\_u-na vol - ta quel suo\_an - ti - quo sti - le,

Mu - ti\_u - na vol - ta quel suo\_an - ti - quo sti - le,

Mu - ti\_u-na-vol - ta quel suo\_an - ti - quo - sti - le, \_\_\_\_\_

Beispiel 1: Luca Marenzio, *O voi che sospirate* (Petrarca), Mensur 35–41 (Il secondo libro de madrigali à 5 voci, Venedig 1581).<sup>1</sup>

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277\\_audio\\_01.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277_audio_01.mp3)

Audiobeispiel 1: Luca Marenzio, *O voi che sospirate*, Mensur 33–41/The Ear of Theodoor van Loon: Il primo Caravaggisto fiammingo, Huelgas Ensemble/Paul van Nevel, cypres: CYP1679 (2018), Track 4, 2:16–2:51.

*piano Muti vna volta quel suo antico stile*

Abbildung 1: Marenzio 1593, Bassus-Stimmbuch, 13.

Die Passage vereint mehrere satztechnische Besonderheiten. Die kanonischen Gegenschritte zwischen Tenor und Bassus realisieren acht sukzessive Quintfälle, die eine Entgrenzung des Tonraums in entlegenste Tiefen suggerieren: *Ges* im Bassus ist symbolischer Fern- und übergreifender realer Tiefton zugleich. Die Imitationsstruktur mündet im Tenor in eine unvermittelte Brevis-Pause, im Bassus in den enharmonischen Intervallschritt *Ges–h* (Mensur 39, siehe auch Abbildung 1). In der Partituranzeige springen zudem mehrere enharmonische Kollisionen ins Auge, erstmals *As* gegen *gis*<sup>1</sup> in Mensur 38 (Bassus, Cantus). Es überrascht daher kaum,

<sup>1</sup> Orthografische Konventionen nach Marenzio 1593, mit Ausnahme einer expliziten Sicherheits-Akzidenz (Bassus, Mensur 39).

dass die angeführte Passage als frühe Vorwegnahme moderner Enharmonik im Sinne einer paradoxen Gleichsetzung des offenkundig Ungleichen gedeutet wurde.<sup>2</sup> Im Folgenden soll keine umfassende Analyse des Madrigals geleistet werden; intendiert ist eine Kontextualisierung der zur Diskussion stehenden Messuren mit Blick auf Fragen der Satztechnik und Interpretation. An einige Ausführungen zur Theorie- und Kompositionsgeschichte (1./2.) schließen sich deshalb unter 3. einige weiterführende Erwägungen zur praktischen Ausführung an.

Das Madrigal beruht auf der vorletzten Strophe von Petrarcas *Canzoniere CCCXXXII*: der Doppelsestine »Mia benigna fortuna«. Der »vergessene« Buchstabe im Schlusswort der ersten Zeile lässt sich als bewusstes »Fehllesen« begreifen: Gegenüber »notti« in der Vorlage vertont Marenzio »note«.<sup>3</sup>

O voi che sospirate a miglior' note [notti],  
 ch'ascoltate d'Amore o dite in rime,  
 pregate non mi sia piú sorda Morte,  
 porto de le miserie et fin del pianto;  
 muti una volta quel suo antiquo stile,  
 ch'ogni uom attrista, et me pò far sí lieto.

O alle, die ihr seufzt nach besseren Noten [Nächten],  
 die ihr von Amor hört oder spricht in Reimen:  
 nicht länger sei er taub, so fleht zum Tode,  
 dem Port des Elends und dem Ziel des Weinens!  
 Einmal verleugne er den alten Ausdruck,  
 der jedem Trauer brächte und mir Freude.<sup>4</sup>

Abbildung 2: Text und Übersetzung.

## 1. Theoriegeschichte

Den theoretischen Diskurs eröffnet der Berliner Jurist und Musikforscher Carl Georg von Winterfeld 1834 im Kontext seiner umfassenden dreibändigen Gabrieli-Studie. Bei Winterfeld überwiegt verblüfftes Staunen. Bemerkenswerterweise schließt er eine tatsächlich enharmonische, der Lehre Vicentinos folgende Lesart der Passage nicht grundsätzlich aus; allerdings könnten die notierten Intervalle in der Praxis nicht »in aller Schärfe« hervortreten, da die Ausführenden unwillkürlich irgendeine Form von Ausgleich vornehmen würden:

2 Zur Tradition notationssymbolischer Verwirrspiele, die von Stellen wie dieser ausgehen mag, siehe exemplarisch die neapolitanische Modulation aus b-Moll nach H-Dur in Joseph Haydn Fantasia aus op. 76 Nr. 6 oder die Takte 62–64 im Adagio von W. A. Mozarts Streichquintett g-Moll KV 516.

3 Vgl. Janz 1992, 69 unter Hinweis auf entsprechende Textvarianten bei Anselmo Reulx und Romano Micheli. Zwar wurden im Cinquecento gelegentlich Doppelkonsonanten reduziert (scempiamento); da von »notti« zu »note« jedoch zwei Ableitungsschritte erforderlich sind, scheint die Annahme eines Wortspiels triftig.

4 Übertragung: Ernst-Jürgen Dreyer (siehe Petrarca 1989, 869).

Wenn wir uns jedoch erinnern, daß die, der Notenbezeichnung nach, dreimal vorkommenden, um eine enharmonische Diesis zu stumpfen Octaven unter allen Umständen dem Gehöre widerstreben müssen, daß ferner bei der Ausführung durch bloße Singstimmen [...] das Gehör endlich auch die schwebenden Quinten und Terzen beiderlei Art ausgleichen lehrt: so sind wir genöthigt einzugestehen, daß (bei einer solchen Art der Ausführung mindestens) die Enharmonik [...] nicht in *aller Schärfe* hervortreten könne, daß aber dennoch die Bezeichnung Marenzio's, indem sie an geeigneten Orten den *kleinen* statt des *großen Halbtons* vorschreibe, die Sänger veranlassen müsse, zwischen beiden Verhältnissen unbedußt eine Ausgleichung zu treffen.<sup>5</sup>

Nur zehn Jahre später wird Marenzios Quintfall-Progression in François-Joseph Fétis' *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'Harmonie* zitiert – der französische Autor war offenbar durch Winterfeld auf *O voi che sospirate* aufmerksam geworden.<sup>6</sup> Fétis interpretiert die fortwährenden Quintfälle als letztlich spannungsarme Folge von einzelnen unabhängigen Ruheklängen («une suite d'accords parfaits indépendants les uns des autres»); in der zitierten Passage manifestiere sich zudem keine Enharmonik im älteren Sinne, keine vieltönig-enharmonische Ausdifferenzierung im Sinne Vicentinos.<sup>7</sup> (Wie Abbildung 2 zeigt, korrigiert Fétis in seiner Grafik – der übergreifenden ›harmonischen Logik‹ der Fortschreitung folgend – das enharmonische Bassus-Intervall *Ges–h* zu *Ges–ces*. Im Lichte dieser orthografischen Korrektur erblickt Fétis den ›neuralgischen Punkt‹ der zur Diskussion stehenden Klangfolge beim Übergang zu Mensur 40:

A l'égard du changement de ton qui se fait immédiatement après la progression, on ne peut le considérer comme une transition, car il n'y point de contact entre le dernier accord de la troisième mesure [gemeint ist Mensur 39] et le premier de la quatrième: leur succession est dure et désagréable à l'oreille.

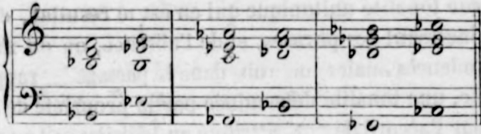
Die Marenzio-Klangfolge dient Fétis zur Demonstration der Überlegenheit des modernen, vieldeutig-dynamischen Konzepts von Enharmonik gegenüber der Vorstellung einer »ancienne tonalité unitonique«: »L'enharmonie, dans le sens de la musique moderne, [...] consiste [...] dans une tendance multiple à des tons divers.«

5 Winterfeld 1834, II: 89 (im Original Sperrschrift statt Kursivierung).

6 Alle nachfolgenden Zitate Fétis 1844: 164–165.

7 Zum Begriff der Vieltönigkeit siehe ausführlich Kirnbauer 2013, 5f. Er hat sich in der jüngeren Forschung als Oberbegriff für verschiedene erweiterte, auf reinen Intervallen basierende Stimmungssysteme vorzugsweise mit 19 oder 31 Stufen pro Oktave etabliert. Zur historischen Theorie und Praxis von 2/7-, 1/3- oder 1/4-Komma mitteltönigen Stimmungen siehe grundlegend Barbieri 2008.

DÉMONSTRATION.



Il est de toute évidence que l'enharmonie n'existe pas dans ces successions. A l'égard du changement de ton qui se fait immédiatement après la progression, on ne peut le considérer comme une transition, car il n'y a point de contact entre le dernier accord de la troisième mesure et le premier de la quatrième : leur succession est dure et désagréable à l'oreille.

Abbildung 3: Fétis 1844, 165.

Erst im Jahre 1902 bringt Theodor Kroyer in seiner wegweisenden Studie zur Chromatik im Cinquecento-Madrigal die Vorstellung ins Spiel, dass sich in der fraglichen Passage ein Zirkel schlieÙe:

Damit [mit den Klangfortschreitungen M. 35–41] ist gewissermaßen die Reihe des Quintenzirkels geschlossen, zum ersten Male in der Musik überhaupt. [...] Die Art, wie diese [neuen Ausdrucksmittel] eingeführt werden, ist in jeder Hinsicht originell, ja die besprochene Wendung *Ges-h* ist ob ihrer tonalen Weiterungen geradezu ein Geniestreich. Damit dürfte hinlänglich bewiesen sein, daß Marenzio's Enharmonik unserer heutigen in auffallender Weise nahe kommt, denn sie löst sich, wie diese, in Chromatik auf, das will sagen, sie hat mit der gleichnamigen Musikübung eines Vicentino und anderer nichts mehr gemein.<sup>8</sup>

Auch Kroyer kann seine Argumentation durch historische Quellen untermauern und zitiert keinen Geringen als Giovanni Maria Artusi, der in seiner Schrift *L'Artusi, ovvero delle Imperfettioni della moderna Musica* unter Berufung auf Aristoxenos die Möglichkeit einer exakten Teilung des Ganztons diskutiert hatte – eine Möglichkeit, die in letzter Konsequenz die Teilung der Oktave in zwölf gleich große Halbtöne nahelegt.<sup>9</sup> Kroyers Deutung erhebt Marenzio zum Ahnherr zeitgenössischer Enharmonik und kulminiert in der Vorstellung, dass ein kompositorischer »Geniestreich« die Idee eines Zirkulierens durch die Töne vorwegnehmen könne, mehr als hundert Jahre vor den ersten Demonstrationen und grafischen Repräsentationen bei Lorenzo Penna und Johann David Heinichen.<sup>10</sup>

8 Kroyer 1902, 136 f.

9 Artusi 1600, 26 (vgl. Fußnote 19).

10 Penna 1679, 166; Heinichen 1711, 261.

Widmeten sich die bislang angeführten Autoren primär kompositionstechnischen Fragen, so nimmt Hans Engel in seiner in italienischer Sprache erschienenen Marenzio-Monografie von 1956 vor allem die semantischen Implikationen der Passage in den Blick und betont ihre Singularität im Gesamtschaffen des Komponisten:

Marenzio, con la sua ardita ›enarmonia‹, non ha voluto rappresentare il violento mutamento del corso della cose, come pensa Winterfeld, ma semplicemente alludere, seguendo la suggestione della parole, all' ›antico stilo‹ – e non s'intenda lo stile ›antiquato‹ –, alla concezione – imperante dal tempo di Vicentino fino alla Camerata – della enarmonia dei greci, degli ›antichi‹. Un simile ardito salto in zone ignote della tonalità, Marenzio non l'ha più ripreso.« – »Mit seiner verwegenen Enharmonik wollte Marenzio keine ›gewaltsame Umänderung des Laufes der Dinge‹ darstellen, wie Winterfeld glaubt, sondern einfach, dem Eindruck des Textes folgend, auf den ›antico stilo‹ anspielen – der nicht mit einem antiquierten zu verwechseln ist –, der Idee einer Wiederbelebung der griechischen (›antiken‹) Enharmonik verpflichtet, wie sie von Vicentinos Zeit bis zur [Florentiner] Camerata vorherrschend war. Einen ähnlich mutigen Sprung in unbekannte tonale Gefilde hat Marenzio nicht mehr unternommen.<sup>11</sup>

Eine umfangreiche Analyse des gesamten Madrigals hat in jüngerer Zeit Bernhard Janz vorgelegt, der *O voi che sospirate* in erster Linie als gelehrten kompositorischen Disput über Fragen der Modusbehandlung begreift, ohne sich mit den satztechnischen Implikationen der hier im Fokus stehenden Takte weiter zu beschäftigen.<sup>12</sup> Man muss Janz' inhaltliche Schlussfolgerungen nicht teilen, um *O voi che sospirate* als kompositorisches Modell für eine moderne Behandlung des Phrygischen zu begreifen, für die insbesondere der wirkungsvolle, durch den häufigen Gebrauch der Akzidentien *fis* und *dis* charakterisierte Einbezug der ›h-Sphäre‹ charakteristisch ist.<sup>13</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint der zur Diskussion stehende, bis *Ges* ausgreifende Quintfall noch einmal in besonderem Licht.

## 2. Kompositionsgeschichte

Schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte der Karmelitermönch Johannes Hothby in seiner Schrift *Calliopea legale* das traditionelle *hexachordum*

11 Engel 1956, 110 (Übersetzung M.R.). Bei Winterfeld 1834, II, 88–89 heißt es: »Hier ist der Tonkünstler völlig aus der Weise seiner Zeit herausgeschritten, als wolle er eine gewaltsame Umänderung des Laufes der Dinge darstellen.«

12 Janz 1992.

13 Zum Phänomen der ›h-Sphäre‹ siehe Roth 2020.

tief in den Bereich der *musica ficta* auf ein 17 Töne pro Oktave umfassendes System erweitert, in dem jede diatonische Tonstufe sowohl *mi* als auch *fa* sein kann.<sup>14</sup> Hothbys aus zwölf transponierten Hexachorden zusammengesetztes System sei hier angeführt, da Marenzio in *O voi che sospirate* genau den von ihm vorgesehenen Tonvorrat benutzt: Sämtliche 17 von Hothby konstruierten Töne kommen im Madrigal vor. Abbildung 4 demonstriert diesen Tonvorrat oben als imaginäre Quintensäule, unten in skalarer grafischer Darstellung. In diesem System aus 17 Tönen bleiben die zwei diatonischen Halbtöne *h-c* bzw. *e-f* ungeteilt, während die alterierten Tonstufen *ges* bzw. *ais*<sup>1</sup> die ›allerfernsten‹ Grenztöne bilden. Auf einem *cembalo cromatico* ist dieser Tonvorrat problemlos darstellbar.

<i>ges</i>	G	<i>gis</i>
	F	<i>fis</i>
<i>es</i>	E	
<i>des</i>	D	<i>dis</i>
	C	<i>cis</i>
<i>b</i>	H	
<i>as</i>	A	<i>ais</i>

Abbildung 4: *O voi che sospirate*, Tonvorrat.

In den berühmten Schlusstakten der Motette *Absalon, fili mi*, die vermutlich von Josquin des Pres oder Pierre de la Rue stammt, manifestiert sich der Topos des Hinabsteigens in ›tiefste Tiefen‹ des Hexachordsystems, von den Textworten »sed descendam in infernum plorans« ausgelöst, auf fesselnde Weise.<sup>15</sup> Sie sind in Beispiel 2a nach einer in der British Library aufbewahrten, in ungewöhnlich tiefer Tessitura gesetzten Abschrift zitiert, von der Peter Urquhart vermutet, dass sie die Bearbeitung einer ursprünglichen (verschollenen) Vorlage in anderer Schlüsselung darstellt.<sup>16</sup> Beispiel 2b zeigt den identischen Ausschnitt in einer

14 Rempp 1989, 59–60 und 81.

15 New Josquin Edition 14.

16 Urquhart 2004.



alternativen, eine None (!) höher disponierten Fassung, die in diversen Sammel-  
drucken Verbreitung fand.<sup>17</sup> Auch wenn die Druckfassung von 1540, was ortho-  
grafische Suggestionskraft und Klangwirkung betrifft, nicht mit der Londoner  
Quelle konkurrieren kann, so bleibt der satztechnische Effekt – ein geradezu  
räumlich erlebbares Ausgreifen in den entfernten Unterquintbereich im Kontext  
eines doppelten Unterquintkanons – als solcher erhalten.

a)



b)



Beispiel 2: Pierre de la Rue oder Josquin des Pres, Motette *Absalon, fili mi*, Mensur 77–85 (»sed  
descendam in infernum plorans«), a): British Library, MS Royal 8.G.vii, fol.56 (originale Vor-  
zeichen, moderne Schlüsselung), b): Überlieferung in *Selectissimae necnon familiarissimae  
cantiones*, Augsburg: M. Kriesstein 1540 (originale Vorzeichen und Schlüsselung).

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277\\_audio\\_02.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277_audio_02.mp3)

Audiobeispiel 2: *Absalon, fili mi*/Schlussabschnitt; *Cecus: Colours, Blindness and Memorial*.  
*Alexander Agricola and his Contemporaries*, Graindelavoix/Björn Schmelzer, Glossa Platinum:  
GCD P32105 (2010), Track 4, 6:05–6:55.

<sup>17</sup> *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones*, Augsburg: M. Kriesstein 1540; *Tertia pars magni  
operis musici*, Nürnberg: Montanus & Neubert 1559.

Die Musik des frühen 16. Jahrhundert weist verschiedene Grade der ›Durchlässigkeit‹ zum Unterquintbereich auf. Für einen Komponisten wie Jacob Obrecht beispielsweise bedeutet der Einbezug entlegener Töne, beispielsweise die explizite Anwendung der Tonstufe *des* im *Christe* der *Missa Maria zart*, ein vereinzelt Phänomen. In Orlando di Lassos Sibyllen findet sich zwar die Alteration *dis*, aber nirgends *des*; selbst die Tonstufe *as* scheint nur sporadisch auf, ohne zum Grundton eines Terzquintklangs zu werden.<sup>18</sup> Von vereinzelt Ausnahmen abgesehen, dürfte *Ges* im 16. Jahrhundert als absoluter ›Fernpunkt‹ gegolten haben.<sup>19</sup> Längere Verkettungen von Quintfällen setzen üblicherweise auf Harmonien über *a*, *e*, *h* oder gar *fis* ein.<sup>20</sup>

Über die praktische Relevanz von Hothbys 17 Tönen pro Oktave und die Verwendung entlegener Töne im Kontext der *musica ficta* lässt sich nur spekulieren. Zweifellos gibt es im Repertoire des mittleren 16. Jahrhunderts jedoch Stücke, die einen reichhaltigen Gebrauch von entlegenen *fictae* zumindest nicht ausschließen. In ihrer Interpretation des in Beispiel 3 zitierten Ausschnitts aus einer Ostinato-Motette von Jacobus Clemens realisiert das *Huelgas Ensemble* diesbezügliche Potenziale und wandelt damit auf den gedanklichen Spuren von Edward Lowinsky, für dessen Theorie der ›Secret Chromatic Art‹ Josquins *Absalon* und auch das vorliegende Stück zentrale argumentative Bestandteile darstellten.<sup>21</sup>

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277\\_audio\\_03.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277_audio_03.mp3)

Audiobeispiel 3: Jacobus Clemens, *Fremuit spiritu Jesus* (Ausschnitt); *Jacob Clement. Huelgas Ensemble/Paul van Nevel, Sony/deutsche harmonia mundi 88697780692* (2012), Track 9, 2:44–3:15.

18 Orlando di Lasso, *Prophetiae sibyllarum*, Nr. VI, Mensur 42 (Tenor).

19 In seiner Darstellung des »Systema Massimo della finta Musica« berücksichtigt Giovanni Maria Artusi (1600, 26) darüber hinaus den Ton *ces*, dem eine prominente Rolle in dem von Artusi ausführlich diskutierten Duo *Quid non ebrietas* von Adrian Willaert zukommt.

20 Ein eindruckliches Beispiel bietet Lassos Motette *Alma nemes*, M. 21–26.

21 Lowinsky 1967.

63

La - za - re ve -

69

ni - fo - ras

Beispiel 3: Jacobus Clemens (non Papa), Motette *Fremuit spiritu Jesus* (1554), Mensur 63–74 (»Et lacrimatus est Jesus«).

Um die Besonderheiten der satztechnischen Gestaltung des ›entgrenzten Quintfalls‹ bei Marenzio besser zu verstehen, liegt der Abgleich mit späteren Belegen nahe, die sich ganz offenkundig unmittelbar auf die Passage »Muti una volta quel suo antico stile« beziehen. In Beispiel 4 ist ein Ausschnitt aus einem Madrigal von Giuseppe Caimo (1585) angeführt. Man kann bei Caimo eine ungleich konventionellere Stimmführung konstatieren – auch hier greift der Bassus bis *Ges* aus, ohne allerdings nennenswerte satztechnische Komplikationen zu

verursachen. Dem Sog fortgesetzter Quintfälle entkommt Caimo durch einen wirkungsvollen, doch vergleichsweise konventionellen chromatischen Madrigalismus: einer Folge von Terzquintklängen über  $b-G$  (Mensur 22).

Ch'an - co.il pia - ne - ta che di - stin - gue l'o - re

Ch'an-co.il pia - ne - ta che di - stin - gue l'o - re

Ch'an-co.il pia - ne - ta che di - stin - gue l'o - re

Ch'an - co.il pia - ne - ta che di - stin - gue

Ch'e'an-co.il pia - ne - ta che di-stin-gue l'o - re

Beispiel 4: Giuseppe Caimo, *E ben ragion* (*Madrigali a quinte voci*, libro quarto, Venedig 1585), Mensur 18–22 (»Ch'anco il pianeta distingue l'ore«).

Wendet man sich von Caimo aus erneut zu Beispiel 1 zurück, so enthüllt der Vergleich vor allem die individuelle Finesse, die Marenzios Kontrapunkt auszeichnet: Denn bemerkenswerterweise verweigern sich bei Marenzio die Oberstimmen sequenziellen Automatismen und *steigen*. Man beachte die effektvollen sukzessiven Halbtöne im Cantus (M. 37–39:  $g^1-gis^1-gis^1-a^1-b^1-h^1$ ); innerhalb dieser heiklen, im Tonsatz offen liegenden melodischen Folge bringt der Transitus  $a^1$  in Mensur 38 für die flüchtige Dauer einer Semiminima die *quinta superflua* ins Spiel.<sup>22</sup> Was die angesprochenen enharmonischen Kollisionen betrifft – As gegen  $gis^1$ , des gegen  $cis^1$ , Ges/ges gegen  $fis^1$ , sowie die darüber hinaus entstehenden »unmöglichen« Intervalle –, so wird man argumentieren können, dass ihr gehäuftes Auftreten gerade nicht für den Gebrauch von Enharmonik im älteren Sinne vieltöniger Differenzierung spricht.<sup>23</sup> So, wie sie in den Stimmbüchern geschrieben steht, kann die zur Diskussion stehende Stelle nicht gesungen werden.

<sup>22</sup> Zum Ausdrucksgehalt der *quinta superflua* siehe Brennecke 2020.

<sup>23</sup> »Such mixtures [Kollisionen wie  $As-gis^1$ ] [...] do not necessarily refer to the use of the enharmonic.« – Barbieri 2008, 146.

Die 80er Jahre des 16. Jahrhunderts sind auch ein Jahrzehnt der Dispute über grundlegende Stimmungsfragen, wie sie unter anderem zwischen Vincenzo Galilei und Gioseffo Zarlino geführt wurden.<sup>24</sup> Vermutlich wird Marenzio als versierter Lautenist<sup>25</sup> in diesen Diskussionen einen recht pragmatischen Standpunkt eingenommen haben. Durch Galileis Angriffe herausgefordert, demonstriert auch Zarlino in seinen späten *Sopplimenti musicali* von 1588 an der Laute als Bundinstrument eine mögliche gleichstufige Zwölftteilung der Oktave, deren Anwendung Komponisten, Sänger und Instrumentalisten befähige, »üblicherweise spielen oder singen zu beginnen [...] ut re mi fa sol la auf jeder beliebigen der 12 Stufen [...] und durch alle Töne zu kreisen und eine sphärische Musik zu erzeugen [*facendo una musica sferica*].<sup>26</sup> Marenzio dürfte einer der Ersten gewesen sein, der eine solche »musica sferica« auf die Vokalgattung Madrigal übertragen hat. Blickt man auf die diskutierte Passage in Partitur, so kommt schließlich noch ein Phänomen ins Spiel, den Angelo Berardi 1689 »inganno dell'occhio«: Täuschung des Auges nennt (siehe Abbildung 5). In der frühen englischen Instrumentalmusik, etwa in den zirkulierenden Hexachord-Fantasien von Alfonso Ferrabosco II. und John Bull, finden sich entsprechende Effekte bereits in vielfacher Ausprägung.<sup>27</sup>

*La Sinfonia d' Alfonso è lunga 230. battute, si contenterà d' osservare solamente quella parte, nella quale consiste l'artificio e l'inganno dell'occhio.*



Abbildung 5: Berardi 1706, 15.

24 Lindley 1987.

25 Christopher Field und David Pinto im Vorwort zu *Musica Britannica LXXXI*, London 2003, xxviii.

26 Zarlino 1588, 158 (Übersetzung M.R. in Anlehnung an Lindley 1987, 175).

27 Rasch 1997, 8 f.

### 3. Gedankenspiele

Die folgenden, eine Brücke zur musikalischen Praxis schlagenden Gedankenspiele mögen vier Auswege aus den intonatorischen Problemen skizzieren, die der Sog fortgesetzter Quintfälle in der diskutierten Passage aufwirft. Im Zuge dieser Überlegungen wird auch auf die eingangs vorgestellte Interpretation des *Huelgas Ensemble* zurückzukommen und das analytische und kreative Potenzial aktueller Software-Tools zu nutzen sein. In einigen der folgenden Abbildungen (Beispiele 5, 8, 9, 10) wurden gegenüber Beispiel 1 enharmonische Umschriften der Tonhöhen vorgenommen.

#### Variante a: Die Passage als Sukzession reiner Terzquintklänge

Von der erwähnten flüchtigen *quinta superflua* (Cantus, Mensur 38) abgesehen, beruht das harmonische Band der Passage in Beispiel 1 auf einer Folge von insgesamt zehn Terzquintklängen zwischen *g* und *c* in Mensur 35 bzw. 40. Der zugrunde liegende Quintfall-Mechanismus ermöglicht die Einflechtung zahlreicher klangstabilisierender Liegetöne (Alt, Quinto, insbesondere Tenor). Überlassen sich die Ausführenden der ›Drift‹ der Unterstimmen, deren synkopische Verschlungenheit intonatorischen Halt verspricht, so gelangen sie beim Übergang zu Mensur 40 zum neuralgischen Punkt der Klangprogression: Das fallende Intervall im Cantus müsste als exakte Großterz, der steigende Schritt im Bassus als diatonischer (»großer«) Halbton realisiert werden. In Beispiel 5 ist die entstehende Tonhöhe nach Nicola Vicentino mit einem Punkt über dem diatonischen Stammton ausgedrückt: Reine Intonation und vollkommene Anpassung der Oberstimmen vorausgesetzt, ergibt sich über dem Bassus-*c* in Mensur 40 rechnerisch ein um eine enharmonische Diesis (ca. 40 Cent) erhöhter Terzquintklang. Fortgesetzte reine Intonation und übergreifende Tonhöhenstabilität schließen sich mithin aus.

#### Variante b: Realisierung einer vokalen ›musica sferica‹

Die leistungsstarke, für die Anforderungen professioneller Studioteknik entwickelte Software *Melodyne* bietet zahlreiche differenzierte Tools zur Nachbearbeitung von Tonaufnahmen. Sie mag an dieser Stelle dazu dienen, das Klangbild einer vokalen ›musica sferica‹ zu simulieren. Zur Erstellung der folgenden mp3-Datei wurde die eingangs präsentierte Aufnahme des *Huelgas Ensemble* in das Programm eingelesen und anschließend im Sinne einer zwölftönig-gleichstufigen Temperatur ›begradigt‹.

Beispiel 5: *O voi che sospirate*, Mensur 38–41, Intonationsvariante a (①: reine Großterz; ②: Ganzton; ③: Ganzton; ④: diatonischer Halbton).



[https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277\\_audio\\_04.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277_audio_04.mp3)

Audiobeispiel 4: *The Ear of Theodoor van Loon: Il primo Caravaggisto fiammingo*, Huelgas Ensemble/Paul van Nevel, cypres: CYP1679 (2018), Track 4: 2:16–2:51, manipuliert mit der Software *Melodyne*.

Man mag es für möglich erachten, dass die damaligen Ausführenden, durch die Besonderheit der zur Diskussion stehenden Passage herausgefordert, eine pragmatische Zwölftteilung der Oktave annähernd realisieren konnten – möglicherweise durch Lauteninstrumente unterstützt oder zumindest angeleitet. Andererseits erscheint es kaum vorstellbar, dass sie ihre intonatorischen Gewohnheiten, ihr Denken in Solmisationsstufen und die mit ihnen verbundenen artikulatorischen Differenzierungen<sup>28</sup> für wenige Augenblicke einfach preisgaben. (Spielt man diesen Gedanken weiter, so könnten die von Marenzio provozierten enharmonischen Kollisionen zwar im Sinne moderner ›Verwechslungen‹ ausgeglichen, doch immerhin durch eine besondere Tongebung ausgedrückt werden.) Vor diesem Hintergrund mag man die Annahme pragmatischer Gleichstufigkeit als allzu einfache und widerspruchsfreie Auflösung der umrissenen Probleme empfinden – zumal sie beileibe nicht die einzige Möglichkeit darstellt, den von Marenzio imaginierten paradoxen Zirkelschluss zu realisieren.

28 Smith 2011, 20–54.

Variante c: *Ges-h* als Fundamentalschritt einer *cadentia Enarmonica*

Die melodische Fortschreitung *Ges-h* im Bassus (siehe Mensur 39) ist das einzige explizite enharmonische Intervall im gesamten Madrigal. Als enharmonische Intervalle seien solche bezeichnet, die um eine enharmonische Diesis gegenüber den reinen (diatonischen) differieren. Es war die zentrale Entdeckung von Nicola Vicentino, die Diesis als kleinste Einheit eines erweiterten, 31 Stufen pro Oktave umfassenden Systems zu begreifen, in dem es zu jeder Tonstufe eine perfekt konsonierende Ober- und Unterterz gibt.<sup>29</sup> Auf diese Weise ließ sich die programmatische Wiederbelebung der sagenumwobenen griechischen Enharmonik mit den wesentlichen Errungenschaften der zeitgenössischen Praxis zusammenbringen: Vieltönigkeit und reine mitteltönige Intonation. In *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* demonstriert Vicentino die Anwendung des enharmonischen Tongeschlechts durch zahlreiche Beispiele. So gleicht Vicentinos Modellkomposition *Dolce mio ben* einem ›polymorphen‹ Notentext, der auf verschiedene Arten (diatonisch, chromatisch, enharmonisch, in vermischten Formen) gelesen werden kann.<sup>30</sup> Eher beiläufig lässt Vicentino die Bemerkung fallen, dass viele zeitgenössische Kompositionen durch den Einbezug enharmonischer Klangtechnik verfeinert werden können: »[...] & anchora si potrà giovare alle compositioni fatte da questi tempi, che sé si agiongeranno à quelle de i Diesis Cromatici, & de gli Enarmonici fra i toni, & fra i semitoni; si sentirà gran utile di Armonia in quelle [...]«<sup>31</sup>

Eine solche Verfeinerung ließe sich im vorliegenden Madrigal beispielsweise in Mensur 11–12 realisieren. Die in Beispiel 6 vorgenommene Enharmonisierung der Klangfolge  $fis-cis^1-fis^1-ais^1/H-d^1-fis^1-h^1$  zu  $ges-des^1-ges^1-b^1/H-d^1-fis^1-h^1$  entspricht einer *cadentia enarmonica*, wie sie Vicentino in *L'antica musica* demonstriert.<sup>32</sup> Realisieren die Ausführenden im Canto anstelle des diatonischen Halbtons  $h^1-ais^1-h^1$  den engeren chromatischen ( $h^1-b^1-h^1$ ), so führt die erforderliche Anpassung der übrigen Stimmen zur Erhöhung des Penultima-Klangs um eine enharmonische Diesis, für Vicentino eine Wendung von höchster klanglicher Verfeinerung und Süße. Die Anwendung einer solchen *cadentia enarmonica* bedingt den Aus-

29 Vgl. ausführlich Barbieri 2008, 27 f. Geht man pragmatisch von einer annähernd gleichstufigen Temperatur aus, so entspricht die enharmonische Diesis demnach  $1200:31 = 38,71$  Cent. Die Zahl 31 ergibt sich aus dem Umstand, dass der Ganzton in fünf und der Halbton in drei Teile zerfällt.

30 Vicentino 1555, fol. 67v. f.; vgl. Cordes 2007, 39–45 (inklusive Hörbeispiele 15–17).

31 Vicentino 1555, fol. 67v.

32 Siehe insbesondere Vicentino 1550, 66v f. und Cordes 2007, 35.



schluss vieler sonst gebräuchlicher Wendungen und Figuren, u. a. den Ausschluss sämtlicher Synkopendissonanzen;<sup>33</sup> zudem zieht die melodische Intensivierung der Diskantklausel schwer auszuführende Intervalle (»salti sproportionati«)<sup>34</sup> in den übrigen Stimmen nach sich. Audiobeispiel 6 macht – erneut mithilfe von *Melodyne* – eine solche enharmonische Verfeinerung gegenüber Audiobeispiel 5 hörbar.

a) 9

b) 9

The image shows two musical staves, labeled a) and b), representing mensural notation for measures 9-13 of the piece 'O voi che sospirate'. Each staff consists of five lines. Staff a) shows the original notation with various intervals. Staff b) shows an enharmonic edition of the same passage, with some notes altered to improve the harmonic texture. A box in staff b) highlights a specific interval change. Diagonal lines connect corresponding notes between the two staves to show the differences.

Beispiel 6: *O voi che sospirate*, Mensur 9–13, a): notierte Fassung, b): enharmonische Lesart.

33 Vicentino 1555, fol. 67: »Le cadentie Enarmoniche non si debbono accompagnare con alcune sincopa cattiva, perche pare che la natura di quel grado piccolino, sia che soave, che non possi patire alcun disturbo d'orecchia [...]«

34 Vicentino 1555, ebd.

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277\\_audio\\_05.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277_audio_05.mp3)

Audiobeispiel 5: *O voi che sospirate*, Mensur 9–14/*The Ear of Theodoor van Loon: Il primo Caravaggisto fiammingo*, Huelgas Ensemble/Paul van Nevel, cypres: CYP1679 (2018), Track 4: 0:36–0:54.

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277\\_audio\\_06.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/277/attachments/277_audio_06.mp3)

Audiobeispiel 6: Beispiel 5 in enharmonischer Lesart (vgl. oben Beispiel 6b), realisiert mit der Software *Melodyne*.

Da eine zur Tonstufe *h* führende *cadentia enarmonica* die Bassklausel *ges–H* aufweist, drängt sich die Idee einer Übertragung auf Mensur 39 geradezu auf, da sie einen tonhöhenstabilen Zirkelschluss bei fortwährender reiner Intonation und damit einen höchst eleganten Ausweg aus den oben umrissenen intonatorischen Problemen ermöglichte. Interessanterweise hatte dieses Gedankenspiel bereits Winterfeld unternommen, doch letztlich aufgrund der »eigenthümlichen Beschaffenheit der Stimmenverflechtung« verworfen.<sup>35</sup> In der Tat lässt sich das reizvolle Szenario einer *cadentia enarmonica* in Mensur 39 nur unter der Annahme realisieren, dass Altus und Tenor, wie in Beispiel 7 veranschaulicht, innerhalb einer notierten längeren Werts (Brevis bzw. Semibrevis) eine empfindliche Anpassung der Tonhöhe um ca. 40 Cent vornehmen. Hält man diese gleitende Korrektur für wenig wahrscheinlich, so wird man argumentieren können, dass die von Marenzio gewählte Stimmführung dem Szenario *cadentia enarmonica* widerspricht.<sup>36</sup>

35 »Der weiche Dreiklang auf *h*, der letzte Schritt zur Auflösung dieser ganzen Stelle hätte hienach in seiner zu großen Schärfe die enharmonische Diesis, (ohnerachtet die Möglichkeit ihrer *unmittelbaren* Darstellung im Allgemeinen wirklich vorhanden war,) [sic] der eigenthümlichen Beschaffenheit der Stimmenverflechtung wegen doch nur *mittelbar empfinden* lassen können.« (Winterfeld 1834, II, 91; kursive Hervorhebungen original im Sperrdruck).

36 Eine klangliche Veranschaulichung mithilfe von *Melodyne* ist an dieser Stelle nicht möglich, da die intonatorische Feinjustierung einzelner Stimmen eines kontrapunktischen Zusammenhangs mehrere unabhängige Tonspuren erfordert. (In den oben vorgestellten Audiobeispielen 4–6 wurde jeweils das von der Software eingelesene Gesamtspektrum manipuliert.)

Beispiel 7: *O voi che sospirate*, Mensur 38–41, Intonationsvariante c (①: chromatischer Halbton; ②: Diesis; ③: Ganzton minus Diesis; ④: Diesis; ⑤: übermäßige Terz).

Beispiel 8: *O voi che sospirate*, Mensur 38–41, Intonationsvariante d (①: verminderte Quart; ②: verminderte Terz; ③: verminderte Terz; ④: chromatischer Halbton).

Variante d: Der Ausweg einer intonatorischen ›Rückung‹ von Mensur 39 auf 40

Lehnt man die bislang skizzierten Lösungsansätze aus verschiedenen Gründen ab, so bleibt die letzte Möglichkeit einer enharmonischen ›Rückung‹ im Übergang zu Mensur 40. Wie in Beispiel 8 veranschaulicht, ergeben sich hier die gut darstellbaren Außenstimmintervalle chromatischer Halbton (Bassus) und verminderte Quarte (Canto), die freilich einige irrationale und intonatorisch heikle »salti

sproportionati« in den Mittelstimmen hervorrufen. (Es sei erinnert, dass Fétiſ gerade diese Klangfolge als »dure et désagréable à l'oreille« charakterisiert hatte.)<sup>37</sup> In der oben präsentierten Einspielung des *Huelgas Ensemble* tritt das Intervall der verminderte Quarte im Canto deutlich hervor.

Es sei hier keiner der aufgezeigten ›Auswege‹ präferiert, zumal die intonatorisch exakte Ausführung der angegebenen Intervalle in der Praxis utopisch erscheinen mag. Gleichwohl sollten plausible Ansätze unter bewusstem Einbezug enharmonischer Intervalle aufgezeigt werden in der Annahme, dass dies für damalige Sänger durchaus eine Option (im Sinne einer Möglichkeit extremer Verfeinerung) bedeutete. Man beachte, dass »Muti« im Konjunktiv (*congiuntivo esortativo*) steht – »betet, dass er [der Tod] seine alte Weise ändere« –, so dass sprachlicher Modus und kompositorischer Ansatz in einem engen Zusammenhang stehen. Die diskutierte Passage versucht auf faszinierende Weise, verschiedene einander im Kern widersprechende Aspekte zusammen zu zwingen: Entgrenzung des Tonsystems, Vieltönigkeit und »musica sferica«, die Referenz an die griechische Enharmonik, die Täuschung des Auges. In rhetorischen Bezügen ließe sich die Stelle als kompositorisches Paradoxon verstehen.<sup>38</sup> Das kontrapunktische Gefüge lässt verschiedene Deutungen zu, um dennoch einen Rest an Geheimnis zu bewahren – als würde von ihm ein Kraftfeld ausgehen, das bis heute wirksam ist. Seine Wahrnehmung lässt sich als Herausforderung begreifen, das, was gewesen sein könnte, in verschiedene Richtungen weiterzudenken. In den Worten Björn Schmelzers eröffnen Stellen wie die hier erörterte »a perception of a not yet actualized past, [...] [of] something that exists without being actualized, a potential as yet lacking an image or form, but which in music can be conserved for example by a score, functioning as a diagram, an outline or a proposition that awaits articulation.«<sup>39</sup>

Muti una volta quel antico stile!

37 Fétiſ 1844, 165.

38 Zur Bedeutung des Paradoxen in der Musik der Spätrenaissance siehe Roth 2020.

39 Schmelzer/Garcia 2018, 19.

## Noten

Marenzio, Luca (1593): *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*. Novamente ristampati, Venedig: Angelo Gardano.

## Literatur

- Artusi, Giovanni Maria (1600), *L'Artusi, ovvero delle Imperfezioni della moderna Musica*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Barbieri, Patrizio (2008), *Enharmonic Instruments and Music 1470–1900*, Levante: Latina.
- Berardi, Angelo (1706), *Arcani musicali*, Bologna: Marino Silvani.
- Brennecke, Friedemann (2020), »Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs. Detailstudien zu den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Hannover 2016 (GMTH Proceedings 2016)*, hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 69–88. <https://doi.org/10.31751/p.6>
- Cordes, Manfred (2007), *Nicola Vicentinos Enharmonik: Musik mit 31 Tönen*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Engel, Hans (1956), *Luca Marenzio*, Firenze: Leo S. Olschki.
- Fétis, François-Joseph (1844), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'Harmonie*, Paris: Eugène Duverger.
- Heinichen, Johann David (1711), *Neu erfundene und Gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg: Benjamin Schillers.
- Janz, Bernhard (1992), *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing: Schneider.
- Kirnbauer, Martin (2013), *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwalbe.
- Kroyer, Theodor (1902), *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lindley, Mark (1987), »Stimmung und Temperatur«, in: *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, hg. von Carl Dahlhaus, Sigalia Dostrovsky, John T. Cannon, Mark Lindley und Daniel P. Walker, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 109–331.
- Lowinsky, Edward (1967), *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York: Russell & Russell.
- Penna, Lorenzo (1679), *Li primi albori musicali*, Bologna: Giacomo Monti.
- Petrarca, Francesco (1989), *Canzoniere*, nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer, Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Rasch, Rudolf (1997), »The Musical Circle: From Alfonso to Beethoven«, in: *Tijdschrift voor Muziektheorie* 2, 1–17.

- Rempp, Frieder (1989), »Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino«, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 39–220.
- Roth, Markus (2020), »›Ogni sorte de gradi, & di armonia‹ Aspekte des Paradoxen in Jacobus Gallus' Motette *Mirabile mysterium*«, ZGMTH 17/2, 27–50. <https://doi.org/10.31751/1066>
- Schmelzer, Björn / Margarida Garcia (2018), *TIME REGAINED: A Warburg Atlas for Early Music*, Ghent: MER Paper Kunsthalle.
- Smith, Anne (2011), *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*, New York: Oxford University Press.
- Urquhart, Peter (2004), »Another Impolitic Observation on ›Absalon, fili mi‹«, *The Journal of Musicology* 21/3, 343–380.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alle moderna prattica*, Rom: Antonio Barre.
- Winterfeld, Carl (1844), *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter: zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwicklung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule*, 3 Bde., Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Verlagsanstalt, Reprint Hildesheim: Olms 1965.
- Zarlino, Gioseffo (1588), *Sopplimenti musicali*, Venedig: Francesco dei Franceschi Senese.

© 2023 Markus Roth (markus.roth@folkwang-uni.de)

Folkwang Universität der Künste [Folkwang University of the Arts]

Roth, Markus (2023), »›Muti una volta quel antico stile‹. Aspekte einer Quintfall-Passage bei Luca Marenzio« [“Muti una volta quel antico stile”. Aspects of a Circle of Fifths Progression by Luca Marenzio], in: *Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse. 19. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH Proceedings 2019)*, hg. von Philippe Kocher, 531–551. <https://doi.org/10.31751/p.277>

eingereicht / submitted: 20/06/2020

angenommen / accepted: 01/11/2020

veröffentlicht / first published: 20/12/2023

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2023