

GMTH Proceedings 2021

herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Tonsysteme und Stimmungen

21. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Basel 2021

herausgegeben von
Moritz Heffter, Johannes Menke,
Florian Vogt und Caspar Johannes Walter



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.

Christian Raimund Schlegel

Anwendungsversuch von Nicola Vicentinos Enharmonik auf chromatische Vokalmusik des 16. Jahrhunderts

In seinem 1555 veröffentlichten Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* unternahm der italienische Komponist und Musiktheoretiker Nicola Vicentino den Versuch, antike Tongeschlechter für die zeitgenössische Musikpraxis nutzbar zu machen. Mit seinem *genere enarmonico* ging Vicentino über den geläufigen Intervallvorrat hinaus. Die Teilbarkeit des diatonischen Halbtons in eine große und kleine *diesis enarmonica* ermöglichte ein Tonsystem, dem in voller Ausprägung 31 Tonhöhen pro Oktave zur Verfügung stehen. Die Anwendung dieser Kleinstintervalle demonstrierte er in eigenen Beispielkompositionen. Auch ermutigte er den Leser, bereits existierende Kompositionen durch Hinzufügung enharmonischer Akzidenzien eigenhändig zu modifizieren. Eine genaue Anleitung, wie diese neuartigen Intervallqualitäten in bestehender Musik sinnvoll eingesetzt werden können, gibt es jedoch nicht. Ziel dieses Beitrags ist es, anhand enharmonischer Kompositionen Vicentinos ein rudimentäres Regelwerk zur Anwendung enharmonischer Intervallqualitäten zu entwerfen. Die so gewonnenen Erkenntnisse werden in experimenteller Weise auf Ausschnitte zweier Werke chromatischer Vokalmusik des 16. Jahrhunderts angewendet und hörbar gemacht. Es kann gezeigt werden, dass Kompositionsverfahren mit sukzessiven Terzquintklängen einer Bearbeitung durch enharmonische Versetzungszeichen grundsätzlich entgegenkommen und zu durchaus reizvollen Klangverbindungen führen können. Musikalische Passagen mit höherem Dissonanzreichtum sind für eine enharmonische Bearbeitung dagegen ungeeignet.

In his 1555 treatise *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, the Italian composer and music theorist Nicola Vicentino intended to make use of ancient *genera* in contemporary musical practice. His interpretation of the *genere enarmonico* went beyond the traditional repertory of intervals, by dividing the diatonic mi-fa step into a smaller and bigger *diesis enarmonica*. This opened the possibility for an entirely new musical temperament with up to 31 pitches per octave. He demonstrated the application of those newly-won intervals in a small set of enharmonic compositions. He furthermore encouraged his readers to modify existing compositions with enharmonic accidentals, but failed to provide proper guidance on how to apply such microintervals. The aim of this paper is to develop a rudimentary set of rules to make the application of enharmonic intervals into existing music possible. The insights thus gained will subsequently be tested experimentally on two excerpts of sixteenth-century chromatic compositions. It can be shown that composition techniques that make prolonged use of successive sounds with stacked thirds and fifths are generally much more feasible for enharmonic arrangement. Musical passages with a higher number of dissonances are much less suitable.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bearbeitung/adaptation; chromatic; Chromatik; enharmonic; Enharmonik; Vicentino; Vieltönigkeit; vocal music; Vokalmusik

Die von Italien ausgehende Kulturepoche der Renaissance war geprägt von einem regen Interesse für wissenschaftliche und kulturelle Erzeugnisse der Antike. Die zahlreichen Innovationen, die Gelehrte und Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts unter dem Eindruck antiker Quellen auf den Weg brachten, umfassten nicht nur die Naturwissenschaften, die Architektur oder die Malerei, sondern ebenso den Bereich der Musik. Nicola Vicentinos 1555 veröffentlichtes Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* reiht sich in diese Tradition im Sinne eines musikalischen Humanismus ein, indem es für sich beansprucht, die antiken Tongeschlechter für die zeitgenössische Musikpraxis nutzbar zu machen. Die Konsequenzen, die Vicentino aus seiner Genus-Lehre zieht, reichen von konkreten Forderungen über die kompositorische Verwendung chromatischer Intervalle, bis zur Entwicklung eines enharmonischen Tonsystems mit insgesamt 31 Tönen pro Oktave. Obwohl sein Ansatz musikhistorisch kaum Nachahmer gefunden hat, stellt er in der heutigen Musikforschung das bekannteste Beispiel einer historischen ›Vieltönigkeit‹ dar.¹ Zugleich fällt die Veröffentlichung des Traktats in einen musikhistorischen Zeitabschnitt, in dem aus Italien vermehrt dezidiert chromatische Kompositionen auftauchen, die über den Tonvorrat der ›alten‹ diatonischen Modi hinausgehen.²

Die Lehre der drei Genera nach Nicola Vicentino

Ausgangspunkt für Vicentinos Genus-Lehre ist das aus der antiken griechischen Musiklehre bekannte Tetrachord. Hierbei handelt es sich um einen Verbund aus vier Tonstufen, deren äußere Töne im Abstand einer Quarte feststehen. Die Position der dazwischen liegenden Tonstufen ist beweglich und macht das Tetrachord im Sinne dreier verschiedener Genera unterscheidbar. Vicentino reproduziert in

- 1 Martin Kirnbauer (2015, 65 ff.) schlägt im Zusammenhang mit Vicentinos Enharmonik den Begriff ›historische Vieltönigkeit‹ als Alternative zum ahistorischen Sammelbegriff ›mikrotonal‹ vor.
- 2 Johannes Menke (2015, 311) beobachtet drei musikhistorische Stadien chromatischen Komponierens im 16. Jahrhundert. Das erste Stadium wird bereits vor 1550 verwendet und arbeitet mit chromatischen Effekten, die aus dem Repertoire diatonischer Tonstufen und der *Musica ficta* erzeugt werden. Das zweite Stadium findet vor 1550 nur gelegentlich statt und ist geprägt durch eine Erweiterung des Tonrepertoires über die Töne der *Musica ficta* hinaus. Das dritte Stadium sieht Menke um 1550 mit Vicentinos erweiterten enharmonischen Akzidentien erreicht und in seiner *L'antica musica* theoretisch unterfüttert.

seinem einleitenden *Libro della theorica* die Genus-Lehre auf Grundlage von Boethius' *De institutione musica*.³ Die dort geschilderten Intervallproportionen sind aus dem pythagoreischen Stimmungssystem hergeleitet und folgen damit nicht der musikalischen Praxis des 16. Jahrhunderts. Im *Libro primo della prattica musicale* greift Vicentino die Genus-Lehre erneut auf und stellt sie einer aktualisierten Form gegenüber.

Das diatonische Genus



Notenbeispiel 1: Das diatonische Tetrachord bei Vicentino, entnommen aus Vicentino 1555, 13v

Das diatonische Tetrachord (Nb. 1) ist durch den Einsatz zweier Ganztöne und eines Halbtons gekennzeichnet. Vicentino differenziert hier zwischen einem großen (9:8) und einem kleinen Ganzton (10:9), siehe Tabelle 1. Im Unterschied zu Boethius, der nur Ganztöne im Verhältnis 9:8 verwendete, ist der verbleibende Halbton hier leicht vergrößert (16:15, bei Boethius hingegen 256:243). Die konsequente Anwendung harmonisch reiner Intervallverhältnisse ermöglicht zugleich die Herleitung harmonisch reiner Terzen durch Kombination der einzelnen Intervallschritte. Das diatonische Genus wird so auf die musikalische Praxis des 16. Jahrhunderts anwendbar gemacht, der mit Terzen und Sexten eine größere Auswahl an vertikalen Konsonanzen zur Verfügung stand.⁴

3 Vicentino 1555, 4v f.

4 Ebd., 13v. Die Unterscheidung von unterschiedlichen Ganztönen zur Erzeugung reiner Terzen wurde bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. in Ptolemäus' *Harmonik* beschrieben. Eine solche Quellenkenntnis wird durch Vicentino jedoch an keiner Stelle deutlich gemacht. Maria Rika Maniates vermutet eine Kenntnis aus zweiter Hand auf Basis von Ludovico Foglianos 1529 erschienener *Musica Theorica*. Siehe Anm. 47 u. 48 in Vicentino/Maniates 1996, 45.

<p>großer Halbton semitonomaggiore</p> $\frac{16}{15}$	<p>großer Ganzton tonosesquottavo</p> $\frac{9}{8}$	<p>kleiner Ganzton tonosesquinono</p> $\frac{10}{9}$
$\frac{6}{5}$		
	$\frac{5}{4}$	

Tabelle 1: Intervallproportionen im diatonischen Tetrachord, Grafik nach Cordes 2007, 19

Das chromatische Genus



Notenbeispiel 2: Das chromatische Tetrachord bei Vicentino, entnommen aus Vicentino 1555, 14r

Anstelle zweier unterschiedlich großer Ganztonschritte finden sich im chromatischen Tetrachord zwei verschieden große Halbtonschritte (Nb. 2 und Tabelle 2). Die unterschiedlichen Intervallqualitäten werden hier ebenfalls aus ganzzahligen Intervallproportionen hergeleitet. Die verbliebene Distanz zur Quarte wird durch eine reine kleine Terz aufgefüllt.⁵

<p>großer Halbton semitonomaggiore</p> $\frac{16}{15}$	<p>kleiner Halbton semitonominore</p> $\frac{25}{24}$	<p>kleine Terz</p> $\frac{6}{5}$
--	---	----------------------------------

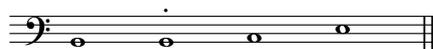
Tabelle 2: Intervallproportionen im chromatischen Tetrachord, Grafik nach Cordes 2007, 20

Die Unterscheidung zwischen großen und kleinen Halbtonschritten entspricht der auch heute noch gültigen Differenzierung von diatonischen (großen) und chromatischen (kleinen) Halbtonschritten, die für eine historisch informierte Aufführungspraxis chromatischer Vokalmusik notwendig ist.⁶

5 Vicentino 1555, 14r f.

6 So Cordes 2007, 20.

Das enharmonische Genus



Notenbeispiel 3: Das enharmonische Tetrachord, entnommen aus Vicentino 1555, 15r.

Ausschlaggebendes Element des enharmonischen Tetrachords ist die ungleichmäßige Teilung des großen Halbtons in eine kleine und eine große Diesis (Nb. 3 und Tabelle 3).⁷ Die kleine enharmonische Diesis entspricht der Hälfte des kleinen Halbtons und wird in Vicentinos Notation mit einem Punkt über der betreffenden Note dargestellt. Die größere enharmonische Diesis bildet die Differenz der kleinen Diesis zum großen Halbton und ist in gleicher Art zu intonieren wie ein kleiner Halbtonschritt. Das Tetrachord wird durch eine reine große Terz vervollständigt.⁸

Hälfte des kleinen Halbtons Diesis enarmonicominore	Differenz zum großen Halbton Diesis enarmonicomaggiore	große Terz
$\sqrt{\frac{25}{24}}$	$\frac{16}{15} \div \sqrt{\frac{25}{24}}$	$\frac{5}{4}$

Tabelle 3: Intervallproportionen im enharmonischen Tetrachord, Grafik nach Cordes 2007, 21

Zum Stimmungssystem

Vicentinos Neufassung der Genus-Lehre mit ihren großen und kleinen Ganztönen ermöglicht die Herleitung reiner Terzen und Sexten und nähert sich der zeitgenössischen Musikpraxis an. Gleichzeitig bekennt sich Vicentino aber auch zur Praxis leicht ›verknappter‹ bzw. ›abgestumpfter‹ Quarten und Quinten.⁹ Auf diesen Widerspruch aus reiner und mitteltöniger Stimmungspraxis machte Maria Rika Maniates 1996 in ihrer Übersetzung der *L'antica musica* aufmerksam und führte sie auf den Einfluss von Lodovico Foglianos 1529 erschienener *Musica Theorica* zurück, dessen Argumentation vergleichbare logische Mängel aufwei-

7 Der Terminus ›Diesis‹ wird im Folgenden ausschließlich im Sinne Vicentinos verwendet.

8 Vicentino 1555, 15r.

9 » [...] che le Quarte & Quinte di Boetio sono perfette, & quelle che noi usiamo, sono un poco spontante & scarse nel acordare li stromenti [...] « (ebd., 13v).

se.¹⁰ Manfred Cordes geht davon aus, dass die unterschiedlich großen Ganztöne einem Idealbild in Vicentinos Theorie entsprechen, dem jedoch in seiner musikalischen Praxis mit einer ›Mischung‹ der beiden Ganztöne, als Kompromiss zwischen 9:8 und 10:9, entsprochen werde.¹¹

Unterscheidung von chromatischen und enharmonischen Intervallklassen

Versucht man die aus Vicentinos Tetrachorden gewonnenen Unterteilungen des Ganztons zu klassifizieren, offenbart sich eine Teilung in fünf Tonstufen, die idealerweise gleich weit voneinander entfernt liegen:



Notenbeispiel 4. Fünfteilung des Ganztons, entnommen aus Vicentino 1555, 16r

Der obige Ausschnitt einer enharmonischen Materialtonleiter (Nb. 4) zeigt die kleine Diesis als kleinstmögliche melodische Fortschrittmöglichkeit, die zugleich $1/5$ eines mitteltönig temperierten Ganztons umfasst. Die kleine Diesis stellt das unterscheidende Intervall zwischen den Tönen *gis* und *as* dar, den beiden Tonqualitäten also, die auf einer Tastatur mit 12 Tasten pro Oktave im diatonisch-chromatischen Tonsystem synonym behandelt werden. Unterschiedliche Klassifizierungen lassen sich für die Anwendung des $2/5$ -Ganztonschritts sichtbar machen: Während das Intervall *g* – *gis* dem kleinen Halbtonschritt aus dem chromatischen Genus entspricht, bezeichnet Vicentino das Intervall *g** – *as* als *Diesis maggiore*.¹² Diese Ambivalenz ist damit zu erklären, dass er die Existenz von großer und kleiner Diesis auf die ungleichmäßige Teilung des großen Halbtons zurückführt (hier: *g* – *as*), kleine Halbtonschritte bei ihm jedoch aus der Abwandlung von Stammtönen mit chromatischen Akzidentien entstehen.¹³

10 Siehe Anm. 47 u. 48 in Vicentino/Maniates 1996, 45.

11 Cordes 2007, 20.

12 Vicentino 1555, 18r.

13 Ebd., 18v.

Anwendung von Enharmonik in Musikbeispielen Vicentinos

Ausgehend vom seinerzeit üblichen System der acht diatonischen Modi, entwirft Vicentino in seinem *libro terzo* ein System von je acht chromatischen und enharmonischen Modi.¹⁴ Die Konstruktion dieser Tonreihen lässt sich aus einem Vergleich der Tetrachorde herleiten, denn das Prinzip beruht auf einem Austausch der Intervalle: Wo im diatonischen Genus ein großer Schritt (Ganzton) vorkommt, erfolgt im enharmonischen ein kleiner (Diesis). Und wo im diatonischen Genus ein kleiner Schritt begegnet (großer Halbton), steht im enharmonischen ein großer Schritt (große Terz).¹⁵ Die kompositorische Anwendung des Genus führt er zunächst anhand einer Reihe perfekter Kadenzen vor:

The image shows a musical score for a 'Sopranklausel' (Soprano exercise) consisting of four staves. The top staff is labeled 'Sopranklausel' and contains a melodic line with a final cadence. The other three staves provide harmonic accompaniment. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests, with a double bar line indicating the end of the exercise. The key signature has one flat (B-flat).

Notenbeispiel 5. Auswahl enharmonischer Kadenzen. Entnommen aus Vicentino 1555, 66v

Ein besonderes Gewicht scheint Vicentino auf die Verengung des Halbtons in der Sopranklausel zu legen. Dies wird in all seinen Kadenzbeispielen grafisch hervorgehoben. Durch die Rückung des Penultimaklangs um eine kleine Diesis nach oben vermindert sich die Intervallfortschreitung der Sopranklausel von einem großen zu einem kleinen Halbtontschritt. Überhaupt scheint für Vicentino die Nutzbarmachung möglichst vieler Kleinstintervalle den hauptsächlichen Reiz des enharmonischen Genus auszumachen, deren klangliche Wirkung er als ›dolce‹ bezeichnet.¹⁶ Dass dieses Verfahren für die Praxis unweigerlich auch zu solch

14 Vgl. ebd., 60v u. 66r.

15 Ebd., 62v.

16 Ebd. 18r.

unangenehm zu intonierenden Intervallen wie der leicht erhöhten Quinte der Bassklausel führt, scheint ihn dabei nicht weiter zu stören.¹⁷ Nicht erlaubt seien hingegen Dissonanzen, denn die empfindlichen Eigenschaften des Kleinstintervalls würden keine Störung des Ohrs vertragen. Auch dürfe weder ein zu schnelles oder zu langsames Tempo gewählt werden, da ansonsten die Wahrnehmung der Kleinstintervalle nicht richtig zur Geltung komme.¹⁸

Im dritten Vers seiner Beispielkomposition *Musica prisca caput* demonstriert Vicentino eine kompositorische Umsetzung der enharmonischen Intervalle.¹⁹ Die Rückung eines Terzquintklangs in M. 30–31 über *c* um eine kleine Diesis aufwärts inszeniert den Ausruf des Widmungsträgers Ippolito II. Auffallend sind dabei die Stimmkreuzungen in den Mittelstimmen: Das Verbot parallel geführter Quinten und Oktaven scheint auch bei Klangfortschreitungen im Bereich der kleinen Diesis gültig zu sein. Verlassen wird der Diesis-Klang in M. 32 zu einem Terzquintklang über *f*. Versucht man alle vertikalen Klänge des dritten Verses horizontal zu gliedern, fällt auf, dass es sich stets um Verbindungen reiner Terzquintklänge handelt, deren Grundtöne gelegentlich in den Bereich enharmonisch alterierter Tonqualitäten fortschreiten. Diese enharmonischen Episoden werden in der *Musica prisca* stets über einen enharmonischen Quintfall verlassen, der die Klangqualitäten zurück in den diatonisch-chromatischen Tonbereich geleitet.²⁰

17 Ebd., 19. Zur Wahrung der Intonationsreinheit empfiehlt er Sängern ein häufiges Training mithilfe seines Archicembalo.

18 » Le cadentie enarmoniche non si debbono accopagnare con alcuna sincopa cattiva: perche pare che la natura di quel grado piccolino, sia si soave, che non possi patire alcun disturbo, d'orecchia, inanti à egli, ne doppò; & anchora pare che tali diuisioni piccole non uogliano moto uelcole; ne molto tardo perche quelli gradi, per uelocità non si senteno, & per tardezza tali differenze non si cognoscano & maggiormente nello stromento, che non è da fiato, [...] & dargl'il moto, secondo la loro natura, & i gradi cromatici non uogliono troppo correre (auuenga che siano più lunghi de gli Enarmonici) desiderano il moto mediocre; « (ebd., 67r.).

19 Ich beziehe mich in der folgenden kurzen Analyse auf den Abdruck des Notentextes in Cordes 2007, 50ff. Eine Aufnahme des Vokalensembles *Exaudi* mit der besprochenen Passage ist über *YouTube* abrufbar. https://youtu.be/_6zNO5Fieog?t=95 (23.2.2023). Eine Notenausgabe ist auf *IMSLP* abrufbar, jedoch anders mensuriert. M. 30–32 hier zu finden in T.61–63: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP358432-PMLP210243-Musica_prisca_caput.pdf (30.6.2023).

20 Die einzige Ausnahme ist ein enharmonischer Terzfall in M. 34.

Regeln zum Einsatz enharmonischer Intervalle

Im 52. Kapitel der *L'antica musica* ermuntert Vicentino, bestehende zeitgenössische Kompositionen mit chromatischen und enharmonischen Versetzungszeichen zu versehen, um diese »mit großem klanglichem Nutzen« zu verändern.²¹ Nach der Einschätzung von Manfred Cordes bleibt dieser Ansatz in Ermangelung an konkreten Beispielen jedoch insgesamt zu vage.²² Fasst man die obigen Erkenntnisse aus den Kadenzbeispielen und der Analyse der *Musica prisca caput* zusammen, lassen sich für eine Anwendung des enharmonischen Genus durchaus Voraussetzungen formulieren:

- Der Einsatz enharmonischer Klangverbindungen erfolgt zumeist in Form von aneinandergereihten, reinen Terzquintklängen. Ein Einsatz von Dissonanzen ist nicht möglich.
- Bei einem Wechsel von oder zu einem enharmonisch alterierten Klang muss mindestens eine Stimme eine enharmonische Diesis (groß oder klein) zurücklegen.
- Daraus folgt, dass ein enharmonischer Klangwechsel nur zwischen Klängen mit benachbarten chromatischen Stammtönen möglich ist. Dies sind zumeist Terzquintklänge in Terz- oder Quintverwandschaft. Auch sind enharmonische Rückungen eines Klangs in beide Richtungen denkbar. Das Verbot parallel geführter Quinten und Oktaven ist stets zu berücksichtigen.

Anwendung enharmonischer Intervalle auf Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts

Orlando di Lasso – *Timor et tremor* (1564)

Lassos sechsstimmige Motette *Timor et tremor* weist in ihrer Behandlung des chromatischen Tonmaterials Ähnlichkeiten mit den chromatischen und enharmonischen Stücken Vicentinos auf. Lasso ist hier mit dem Einsatz von Dissonanzen zurückhaltend.²³ So fehlen in der prima pars Synkopensonanzvollständigkeiten.

²¹ Vicentino 1555, 67v.

²² Cordes 2007, 45.

²³ Link zu Noten siehe Notenverzeichnis.

dig. Vorhaltsdissonanzen treten nur selten, und wenn doch, nur vor Kadenzen auf. Ansonsten beschränkt sich der Einsatz von Dissonanzen auf eher kurze Durchgänge. Auf der vertikalen Ebene herrschen Terzquintklänge vor, die aneinandergereiht werden. In der Fortschreitung werden terz- und quintverwandte Klangverbindungen bevorzugt. Die reiche Auswahl solcher Akkordverbindungen macht Lassos Motette zu einem idealen Versuchsobjekt für eine Ergänzung mit enharmonischen Akzidentien, wie der folgende Ausschnitt demonstrieren soll (Nb. 6 und Klangbeispiel):

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/349/attachments/349_audio_01.mp3

Notenbeispiel 6. Enharmonische Bearbeitung von Lassos Motette *Timor et tremor*, M. 22–28. Das Klangbeispiel wurde mithilfe des Notensatzprogramms *Dorico* generiert.

Der vorliegende Ausschnitt lässt sich in zwei Abschnitte unterteilen, dessen Bass-töne ausschließlich in Terzfällen und Quartanstiegen bewegt werden. Der zweite Abschnitt ist eine Unterquarttransposition des ersten. Einzig die letzte Klangfortschreitung in M. 28 bewegt sich stufenweise abwärts in den Zielklang über *g*. Die schematische Gliederung des Ausschnitts erlaubt eine ebenso schematische Anwendung enharmonischer Tonstufen: Terzfälle des Grundtons leiten hier enharmonische Episoden ein, die durch einen Quartanstieg wieder verlassen werden. Die chromatisierte Behandlung der Terz auf der Kadenzpenultima in M. 23 und 26 entspricht einem bei Vicentino gängigem Verfahren, welches sich u. a. in Vicen-

tinos eigenen Beispielen chromatischer Kadenzten findet.²⁴ Sie erhöht den Anteil der Diesis-Intervalle, die für das enharmonische Genus konstitutiv sind. Die klangliche Beurteilung dieser Bearbeitung unterliegt dem subjektiven Urteil des Hörenden. Eine Ähnlichkeit des Klangergebnisses etwa zur *Musica prisca caput* dürfte jedoch nicht von der Hand zu weisen sein.

Cipriano di Rore – *Da le belle contrade d'oriente* (1568)

Bereits ein oberflächlicher Blick auf den Notentext genügt, um festzustellen, dass Rores fünfstimmige Madrigalkomposition mit einer weitaus abwechslungsreicheren und komplexeren Satztechnik als Lassos Stück arbeitet.²⁵ So offenbart der Beginn einen vierstimmigen Imitationssatz, der in M. 5 unterbrochen wird und durch einen Abschnitt sich abwechselnder Achteldurchgänge durch alle fünf Stimmen fortgeführt wird. Dieses Schema wird wiederum in M. 10 durch einen homophonen Abschnitt unterbrochen, der in seiner Bewegungsform den vorherigen Beispielen gleicht. Aber auch diese Bewegungsform wird nicht lange durchgehalten, wodurch sich für das ganze Madrigal ein lebhaftes Satzgewebe mit teils abrupten Texturwechseln ergibt. Auffällig ist zudem Rores Umgang mit dem chromatischen Tonmaterial: Während sich das Stück bis M. 24 noch fast ausschließlich des diatonischen Tonvorrats aus dem f-Modus bedient, nimmt der Anteil chromatischer Töne ab M. 25 signifikant zu und gipfelt in M. 48 auf einen Terzquintklang über *des*. Der Affektgehalt dieser sich zuspitzenden Chromatik fällt zusammen mit dem Textinhalt, in welchem der Erzähler von einer nächtlichen Zusammenkunft mit seiner Geliebten berichtet, die jedoch unter dem Stern einer baldigen Trennung steht.²⁶ Die sich steigernde Chromatik des Stücks fällt zusammen mit dem Trennungsschmerz der Geliebten, deren wörtliche Rede der Madrigaltext ab M. 25 mit aneinandergereihten Terzquintklängen wiedergibt. Der Ausruf »ahi crudo amor« (»Ach! Grausame Liebe.«) wird musikalisch von einem

24 Vicentino 1555, 61r. Vicentinos Neigung zur chromatischen Umfärbung von Terzen in der Vertikalen beobachtet Niedermüller (1997, 76) als grundsätzliche Verfahrensweise im Zusammenhang mit dem chromatischen Genus.

25 Link zu Noten siehe Notenverzeichnis.

26 Ein Abdruck des Madrigaltexts ist auf der Webseite *Choral Public Domain Library* zu finden: [https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Da_le_belle_contrade_d%27oriente_\(Cipriano_de_Rore\)](https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Da_le_belle_contrade_d%27oriente_(Cipriano_de_Rore)) (6.6.2022)

Klangwechsel A-Dur nach c-Moll untermalt. Im nachfolgenden Notenbeispiel wurde der Versuch unternommen, die Affektlage durch enharmonische Intervalle zu verstärken (Nb 7 und Klangbeispiel).

39
rae do - len - te? Ahi cru - da - mor, ahi cru da - mor, ben son du - bio - see cor - te Le tue dol - cez - ze,
40
rae do - len - te? Ahi cru da mor, ahi cru - da - mor, ben son du - bio - see cor - te Le tue dol - cez - ze,
41
rae do - len - te? Ahi cru - da - mor, ahi cru - da - mor, ben son du - bio - see cor - te Le tue dol - cez - ze,
42
rae do - len - te? Ahi cru - da - mor, Ahi cru - da - mor, ben son du - bio - see cor - te Le tue dol - cez - ze,
43
Ahi cru - da - mor, ben son du - bio - see cor - te Le tue dol - cez - ze,

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/349/attachments/349_audio_02.mp3

Notenbeispiel 7. Enharmonische Bearbeitung von de Rores Madrigal *Da le belle contrade*, M. 39–48

Das Hauptaugenmerk dieser Bearbeitung liegt auf der affektiven Ausgestaltung des Ausrufs »Ahi« und der Wörter »dubiose« und »dolcezza«. Die rhythmische Gliederung des Abschnitts, die mit einem höheren Anteil kürzerer Notenwerte arbeitet als in *Timor et tremor*, machen eine Beibehaltung der Enharmonik über längere Passagen notwendig. Das Klangergebnis verdeutlicht einige Schwächen der enharmonischen Bearbeitung: Lässt man sich auf eine modernere Betrachtungsweise des Stücks ein, die von Akkordgrundtönen ausgeht, ist vermehrt eine umgekehrte Bewegungsrichtung der Grundtöne im Vergleich zu *Timor et Tremor* auszumachen. Terzverbindungen bewegen sich zumeist aufwärts (M. 40–41, 42–43, 44–45), die Quartverbindungen abwärts (M. 42–43, 44–45, 46). Die weniger intensive Klangwirkung des Beispiels könnte aus der umgekehrten Bewegungsrichtung der Diesis herrühren.²⁷ Die Töne *cis* und *e* fallen in M. 40–41 somit weniger stark, während der Grundtonwechsel *a-c* ein bisschen stärker nach oben ausfällt. Dies nivelliert den überraschenden Klangeindruck der Medianten zweiten Grades A-Dur – c-Moll. Der affektive Charakter des Klangwechsels geht ein Stück weit verloren.

²⁷ Auch Vicentino unterscheidet in seiner Intervallehre zwischen auf- und absteigenden Intervallen und weist ihnen unterschiedliche Charakterzüge zu. Vgl. Vicentino 1555, 18.

*
**

Die vorliegende Arbeit beschäftigte sich mit der versuchsweisen Anwendung von Nicola Vicentinos Enharmonik auf zwei chromatische Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts. Die Anwendung enharmonischer Tonschritte wurde durch eine Bearbeitung von Ausschnitten der Notentexte mit enharmonischen Akzidentien erprobt. Hier zeigt sich, dass Kompositionsverfahren mit sukzessiven Terzquintklängen einer solchen Bearbeitung entgegenkommen. Lassos *Timor et tremor* erweist sich unter diesem Gesichtspunkt als günstig. Das weitaus abwechslungsreichere Notenbild in Rores *Da le belle contrade d'oriente* macht eine enharmonische Bearbeitung im Sinne Vicentinos dagegen erheblich schwieriger. Da enharmonische Akkordverbindungen keine Dissonanzen vertragen und nur bei einem gemäßigten Fortschrittempo funktionieren, beschränkt sich ein möglicher Einsatz von Enharmonik nur auf einige wenige Stellen. Ob ein Einsatz der enharmonischen Bearbeitungsverfahren einen lohnenden Ansatz für die historisch informierte Aufführungspraxis von Renaissancemusik darstellt, mag mit den gewonnenen Erkenntnissen in Zweifel gezogen werden. Gleichwohl bietet Vicentinos Enharmonik die Möglichkeit, reine Akkorde in Mikroabständen hörbar zu machen – ein faszinierender Einblick in das Themengebiet historischer Vieltönigkeit.

Literatur

- Cordes, Manfred (2007), *Nicola Vicentinos Enharmonik. Musik mit 31 Tönen*, Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt.
- Kirnbauer, Martin (2015), »Vieltönigkeit« instead of Microtonality: The Theory and Practice of Sixteenth- and Seventeenth-Century ›Microtonal‹ Music«, in: *Experimental Affinities in Music*, hg. von Paulo de Assis, Leuven: Leuven University, 64–90.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Niedermüller, Peter (1997), »La musica cromatica ridotta alla pratica vicentiniana. Genus, Kontrapunkt und musikalische Temperatur bei Nicola Vicentino«, *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 6, 59–90.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Barre. https://s9.inslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP114662-PMLP210243-lantica_musica.pdf (6.6.2022)
- Vicentino, Nicola (1996), *Ancient music adapted to modern practice* [1555], übers. von Maria Rika Maniates, New Haven: Yale University.

Noten

- Lassus, Orlandus, »Timor et tremor«, in: *Choral Public Domain Library*. https://www.cpdl.org/wiki/images/e/ef/Lassus_Timor_et_tremor.pdf (6.6.2022)
- Rore, Cipriano, »Da le belle contrade d'oriente«, in: *Sämtliche Werke, neue Reihe, Bd. 17*, Kassel: Bärenreiter, 331–339. [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/98/IMSLP597628-PMLP494572-lassoSWNR175.dalebellecontrade\(zumagnificat81\)derore.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/98/IMSLP597628-PMLP494572-lassoSWNR175.dalebellecontrade(zumagnificat81)derore.pdf) (6.6.2022)
- Vicentino, Nicola, »Musica Prisca Caput«, in: *International Music Score Library Project*. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP358432-PMLP210243-Musica_prisca_caput.pdf (30.6.2023)

© 2025 Christian Schlegel (christian.schlegel@ik.me, ORCID iD: 0009-0005-1298-5147)

Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover [Hanover University of Music, Drama and Media], Hochschule für Musik Detmold [Detmold University of Music], Universität Mozarteum Salzburg [Mozarteum University Salzburg]

Schlegel, Christian (2025), »Anwendungsversuch von Nicola Vicentinos Enharmonik auf chromatische Vokalmusik des 16. Jahrhunderts«, in: *Tonsysteme und Stimmungen. 21. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH Proceedings 2021)*, hg. von Moritz Heffter, Johannes Menke, Florian Vogt und Caspar Johannes Walter, 475–488. <https://doi.org/10.31751/p.349>

eingereicht / submitted: 07/06/2022

angenommen / accepted: 18/01/2023

veröffentlicht / first published: 01/09/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/09/2025