

Jürgen Heidrich

Vokale Gattungen in der Vihuela-Musik des
16. Jahrhunderts – Intavolierungen von Messensätzen
Josquins in Miguel de Fuenllanas *Orphénica Lyra*

I.

Einige der äußeren Voraussetzungen, von denen sich die nachfolgenden, ausdrücklich als Skizze zu verstehenden Überlegungen ableiten, seien knapp rekapituliert: Den Platz der im 16. Jahrhundert in ganz Europa außerordentlich weit verbreiteten und populären Laute nimmt in Spanien ein eigentümliches Instrument ein, die normalerweise sechschörige Vihuela da mano,¹ deren Erscheinungsbild und Wirkungsfeld ist freilich in mehrfacher Hinsicht eng begrenzt: Eine erste Beschränkung betrifft die Überlieferung in nur ausgesprochen wenigen handschriftlichen Quellen: Der weit überwiegende Teil des bekannten Repertoires ist in – gleichwohl nur sieben – spanischen Druckausgaben erhalten; diese – hieraus ergibt sich eine weitere Einschränkung – sind sämtlich in dem engen Zeitraum zwischen 1536 und 1576 erschienen.² Die Vihuela-Drucke verwenden als Aufzeichnungsform – mit einer Ausnahme³ – den mit Ziffern operierenden Standard-Typus der italienischen Lautentabulatur und sind zumindest in Teilen als regelrechte Lehrwerke mit ausdrücklich didaktischem Anspruch konzipiert: In der Einleitung finden sich mitunter umfangreiche propädeutische Erläuterungen zu Zeichenvorrat, Spielweise, Repertoire etc. Festzu-

- 1 Vgl. dazu grundlegend John Ward, *The Vihuela da mano and its Music (1536–1576)*, PhD diss. University of New York 1953, und John Griffiths, »The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context«, in: *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern interpretation*, hrsg. von Victor Anand Coelho, Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Performance Practice, 6), S. 158–179.
- 2 Luis Milán, *Libro de Música de Vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia 1536 (RISM M 2724); Luis de Narváez, *Los seys Libros del Delphin de Música de Cifras para tañer Vihuela*, Valladolid 1538 (RISM N 66 / 1538²²); Alonso Mudarra, *Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela*, Sevilla 1546 (RISM M 7725); Enríquez de Valderrábano, *Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid 1547 (RISM V 32 / 1547²⁵); Diego Pisador, *Libro de Música de Vihuela*, Salamanca 1552 (RISM P 2448 / 1552³⁵); Miguel de Fuenllana, *Libro de Música para Vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Sevilla 1554 (RISM F 2093 / 1554³²); Esteban Daça, *Libro de Música en Cifras para Vihuela intitulado El Parnasso*, Valladolid 1576 (RISM DD 1274 I,1 / 1576⁸).
- 3 Luis Milans *Libro de Música* verwendet die sogenannte »spanische« Tabulatur: Es handelt sich um den italienischen Typus mit freilich in der Reihenfolge vertauschten Chören.

halten ist ferner und nach Lage der Quellen plausibel erscheint, dass die Vihuela-Bücher für eine bestimmte Zielgruppe aus dem gehobenen patrizischen, wohl auch höfischen Milieu konzipiert waren – im Gegensatz etwa zu den deutschen Lautentabulatur-Drucken der Zeit, die sich erkennbar an ein städtisch-bürgerliches Publikum richteten. Dazu passt auch, dass in den spanischen Drucken mehr oder weniger deutlich ein humanistischer Bildungsanspruch formuliert ist, im Sinne einer bewussten Einbindung in seit der Antike wirksame ideengeschichtliche Traditionen: Das berühmte und vielfach reproduzierte Titelbild zu Luis Miláns *El Maestro* mit dem Vihuela spielenden »grande orpheo primero inventor«, dem sagenhaften Erfinder der Musik Orpheus, bringt diese Vorstellung beispielhaft zum Ausdruck.⁴ In den spanischen Vihuela-Drucken des mittleren 16. Jahrhunderts, so scheint es, spiegelt sich das Selbstverständnis der Privilegierten.

II.

Vor diesem allgemeinen Hintergrund sind nun die Überlegungen zum Repertoire der Vihuela da mano zu präzisieren: Prinzipiell setzt sich der Bestand dieser Drucke – in der Reihenfolge der Zunahme des vokalen Anteils – aus drei großen Bereichen zusammen: 1. reine Instrumentalstücke, insbesondere Fantasien, Pavanen, Variationen und Tientos, sodann 2. volkssprachlich-liedhafte, vihuela-begleitete Vokalsätze (Romanzen, Villanellen, Sonette etc.), schließlich 3. mannigfaltige Intavolierungen von Vokalmusik. Im Zentrum der folgenden Überlegungen wird der letztgenannte Bereich stehen, insbesondere jenes Repertoire, das auf solche Vorlagen zurückgeht, die mehrheitlich dem Bereich der geistlichen Vokalpolyphonie zugehören.

Erstaunlich für die Vihuela-Musik insgesamt ist zunächst einmal, welches weite Feld der Intavolierungspraxis sich eröffnet: Man findet vollständige Motetten, Magnificat-Kompositionen, auch einzelne Messensätze, ja sogar für die Vihuela eingerichtete komplette Messzyklen.⁵ Dabei gilt das Interesse der Vihuelisten nicht nur den bedeutenden aktuellen Meistern der eigenen Generation, sondern durchaus auch prominenten Komponisten vergangener Jahrzehnte, und zwar mit »internationaler« Perspektive: Neben den modernen spanischen bzw. in Spanien wirkenden Zeitgenossen Cristóbal de Morales (* um 1500), Nicolas Gombert (* um 1495) oder Francisco Guerrero (* 1528) stehen Philippe Ver-

4 Vgl. Isabel Pope, »La vihuela y su música en el ambiente humanístico«, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961), S. 354–376; John Griffiths, »At Court and at Home with the Vihuela de mano«, in: *Journal of the Lute Society of America* 22 (1989), S. 1–27.

5 Diego Pisadors Sammlung von 1552 enthält acht vollständig intavolierte Messzyklen Josquins.

delot (* zwischen 1480 und 1485), Adrian Willaert (* um 1490) oder auch noch die rund zwei Generationen ältere, gewissermaßen schon »historische« Autorität Josquin Desprez (* zwischen 1450 und 1455). Ein erster Überblick über das erhaltene Repertoire erweist somit eine vielschichtige Affinität zur Vokalmusik: Es scheint, als habe man in diesem Sinne die prominente Vokalmusik als hohes Ideal der gleichsam hermetischen und exklusiven Vihuela-Kunst angesehen.

Das in der Folge freilich nur in Stichproben untersuchte Material ist jedenfalls dadurch charakterisiert, dass ihm komplett Fremdanregungen zugrunde liegen: Es handelt sich im eigentlichen Sinne um Bearbeitungen, wobei diese besondere Ausprägung der Vihuela-Musik in den einzelnen Drucken quantitativ unterschiedlich stark vertreten ist: Der früheste Druck *El Maestro* Luis Miláns von 1536 bringt überhaupt keine Intavolierungen geistlicher Sätze,⁶ und nur eine begrenzte Anzahl Beiträge enthält auch die zehn Jahre spätere Sammlung Alonso Mudarras;⁷ in Luis de Narváez⁸ und Enriquez de Valderrábanos⁹ Vihuela-Büchern sind die relativ wenigen auf geistliche Vorlagen zurückgehenden Sätze stark bearbeitet und entfernen sich im Sinne einer oft sehr freien Paraphrase bisweilen ausgesprochen weit vom Original. Demgegenüber sind in Miguel de Fuenllanas *Orphénica lyra*¹⁰ mehrere Dutzend sich mehrheitlich sehr genau an der Vorlage orientierende Intavolierungen erhalten (zum Teil in der Anordnung Fantasie/Intavolierung/Fantasie/Intavolierung etc.), und spektakulär ist auch die bereits angedeutete Zusammenstellung von acht vollständigen Messen Josquins in Diego Pisadors Sammlung.¹¹

Diese enorme Konzentration im eigentlichen Sinne ursprünglich geistlicher Musik in »weltlichem« Kontext erstaunt und verlangt einen ersten Erklärungsversuch. Offenbar haben wir es mit einem prinzipiellen Funktionswandel dieses Repertoires zu tun: Die vormals zum großen Teil für die Verwendung in Gottesdienst und Liturgie konzipierten Stücke erfahren durch die Adaption für die Vihuela eine Ausweitung des Wirkungsfeldes aus dem engeren liturgisch-gottesdienstlichen Bereich in höfische oder doch zumindest großbürgerlich-patrizische

6 Siehe die Edition von Charles Jacobs: Luis de Milán, *El Maestro*, Harmony Park, Pa. 1971.

7 Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, hrsg. von Emilio Pujol, Barcelona 1949 (Monumentos de la Música Española, 7).

8 Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, hrsg. von Emilio Pujol, Barcelona 1945 (Monumentos de la Música Española, 3).

9 Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, hrsg. von Emilio Pujol, Barcelona 1965 (Monumentos de la Música Española, 22/23).

10 Miguel de Fuenllana, *Orphénica lyra*, hrsg. von Charles Jacobs, Oxford 1978.

11 Vgl. dazu insbesondere Marc Honegger, »La tablature de Diego Pisador et le problème des altérations au XVIe siècle«, in: *Revue de musicologie* 59 (1973), S. 38–59 und S. 191–230, 60 (1974), S. 3–32.

Lebensformen. Im Grunde handelt es sich um einen ausgesprochen modernen Vorgang: Die Rezeption der Vorlagen geschieht primär mit Blick auf ihre Eigenschaft als musikalisches Kunstwerk, denn die Vihuela und ihre soziale Verortung verweist keinesfalls zwingend auf ihren Einsatz in eingeschränkt religiösem Milieu. Noch weniger ist die Einbeziehung in liturgische Prozesse wahrscheinlich, wie hätte man sich auch die Mitwirkung eines akustisch überhaupt nicht durchsetzungsfähigen, gleichwohl artifiziell auf höchstem Niveau agierenden Vihuelisten in einer Messfeier vorstellen sollen? Und die Praxis der bloßen Begleitung zum Beispiel eines vokal ausgeführten Messensatzes spräche vielleicht sogar gegen das in den Quellen immer wieder formulierte Selbstverständnis und den elitären Anspruch der Vihuela-Kunst; sie ist auch in keiner Quelle bezeugt. In diesem Sinne also repräsentieren diese Vokalmusikbearbeitungen eine ausgesprochen breite Tendenz bzw. Entwicklung hin zur Profanisierung geistlicher Musik, übrigens bemerkenswerterweise gerade zur Zeit des Tridentiner Konzils (1545–1563). Es ist hier eine Entwicklung zu beobachten, die in dieser Konzentration und auch im Ausmaß der offensichtlichen Akzeptanz, ja Legitimierung mit Blick auf musikalisches Repertoire sonst kaum ihresgleichen hat, lässt man einmal etwa vergleichbare Phänomene auf dem zumindest halb-sakralen Felde der Orgelmusik beiseite. Auf der Hand liegt zudem, dass die Vihuelamusik infolge der Adaption bedeutender vokalpolyphoner Werke mit Blick auf ihren sozialhistorischen Status eine erkennbare Nobilitierung erfahren hat.

III.

Vor dem Hintergrund dieser engen Bindung, zum Teil sogar Abhängigkeit des Vihuela-Repertoires von vokalen Vorlagen insgesamt seien nun einige Einzelphänomene genauer untersucht, diese sind sämtlich der *Orphénica lyra* des von Geburt an blinden, am Hof König Philipps II. tätigen Vihuelisten Miguel de Fuenllana entnommen, der mit insgesamt 188 Stücken umfangreichsten Repertoiresammlung überhaupt;¹² außerordentlich hoch ist der Anteil an Intavolierungen, er beträgt knapp die Hälfte. Aus Gründen einer repräsentativen Materialkonzentration wird die Untersuchung noch weiter eingeschränkt und ausschließlich die Bearbeitung von Messensätzen Josquins in das Zentrum der Überlegungen gerückt; dabei handelt es sich um die in Tabelle 1 (siehe folgende Seite) genannten Stücke.

Im Zusammenhang mit den Vihuela-Tabulaturen ist nun ein interessantes, häufiger zu beobachtendes Phänomen wichtig, das bereits verschiedentlich, so

12 Vgl. Ch. Jacobs, Miguel de Fuenllana (wie Anm. 10), S. xi–xvi.

Tabelle 1

Komposition Josquins	Satzteil in <i>Orphénica lyra</i>
Missa <i>Hercules Dux Ferrariae</i>	Pleni
Missa <i>Pange lingua</i>	Benedictus
Missa <i>de Beata Virgine</i>	Credo
Missa <i>La sol fa re mi</i>	Kyrie I
	Christe
	Kyrie II
	Gloria (Qui tollis)
Missa <i>Faisant regretz</i>	Kyrie I
	Kyrie II
	Gloria (Et in terra)

weit zu sehen vor allem unter aufführungspraktischen Aspekten, Gegenstand von Untersuchungen war. Gemeint ist das Verfahren, in einem intavolierten Vihuela-Satz eine Stimme in der originalen Tabulatur durch rote Farbe hervorzuheben und überdies bisweilen zu textieren.¹³

Im Zentrum der folgenden Betrachtungen sollen Versuche stehen, diesen eigentümlichen Sachverhalt seinem Wesen nach zu deuten, sodann sind grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis vokal/instrumental anzustellen, und schließlich ist noch zu skizzieren, welcher spezifische Werkbegriff in diesem Phänomen zum Ausdruck kommt. Ungeachtet einmal der verschiedentlich diskutierten aufführungspraktischen Fragestellung, ob die so akzentuierte rote Stimme zu spielen, zu singen oder – als eine Verdopplung – gleichzeitig zu singen und zu spielen ist, soll hier zunächst interessieren, was eigentlich in diesen Sätzen rot markiert wird. Zumindest in den Josquin-Intavolierungen Fuenllanas ergibt sich ein weitgehend einheitliches Bild. Zu erinnern ist nochmals daran, dass sich Fuenllanas Intavolierungen außerordentlich präzise an die Vorlage halten, deutlich ist das Bemühen erkennbar, Josquins Vokalsatz so vollständig und uneingeschränkt als möglich zu übernehmen, diesen allerdings – wo möglich – mit typischen Spielfiguren und Ornamenten instrumentengerecht zu gestalten.

Die Praxis der roten Bezifferung sei am Beispiel der Vokalvorlage des zweiten Kyrie aus der Missa *La sol fa re mi* kommentiert (Notenbeispiel 1, folgende Seite). Fuenllana hat in diesem Falle den unverändert übernommenen Tenor seiner Vorlage rot markiert, damit jene Stimme, die strukturell besonders auffällig gestaltet ist, weil allein sie pausenlos das der gesamten Messe zugrunde liegende Soggetto *La sol fa re mi* intoniert, und zwar in zwei verschiedenen Hexachordräumen (vgl. die Markierungen im Notenbeispiel). Hier und in den übrigen

13 Siehe die Bemerkungen (mit Literaturverweisen) zu diesem Themenfeld bei Ch. Jacobs, ebda., S. xxxvii–xxxix.

50

i - son, e - le

Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri -

son, Ky ri -

55

i - son, e - le - i - son, e - le

son, Ky - ri - e - e - le

e - le - i - son, Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri -

e - le - i - son, Ky ri -

60

i - son -

i - son, i - son -

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e - e - le - i - son -

e e - le i - son -

Notenbeispiel 1: Josquin Desprez, Kyrie 2 aus der *Missa La Sol Fa Re Mi*, nach Josquin des Prés, *Werken*, hrsg. von Albert Smijers, Reihe 2: *Missen*, Bd. 1, Amsterdam 1926, S. 36 (Schlüssel modernisiert, Notenwerte halbiert)

gen, in diesem Rahmen nicht weiter zu behandelnden Sätzen aus Josquins Soggetto-Messe kommt es dem Bearbeiter offensichtlich darauf an, stets genau diejenige Stimme hervorzuheben, die in größtmöglicher Konzentration das kompositorische Ausgangsmaterial der gesamten Messe transportiert. Und aus dieser Beobachtung heraus ist vielleicht erklärbar, warum gerade diese Messe von Fuenllana (und noch anderen Vihuelisten, etwa Narváez und Mudarra) wohl aus den mehrfachen und weit verbreiteten Petrucci-Auflagen herangezogen worden ist: Die Missa *La sol fa re mi* gilt als exponiertes Beispiel artifizierlicher Auseinandersetzung mit begrenztem musikalischen Material, als klassischer Fall einer so genannten Ostinato-Messe:¹⁴ Auf der Grundlage eines nur fünf Töne umfassenden Soggettos wird mit den Mitteln der rhythmischen Modifikation, hexachordalen Transposition, schließlich auch der kontrapunktisch-motivischen Verarbeitung das musikalische Geschehen entwickelt: Komplexer Höhepunkt in Josquins Vertonung ist der Schlusssatz, das Agnus Dei, in dem eine außerordentliche Verdichtung des Soggettos durch die Verwendung in allen Stimmen bewirkt, dass praktisch überhaupt kein anderes musikalisches Material zusätzlich zum Einsatz kommt. Etwa ähnlich ist der Fall bei der Missa *Faisant regretz* gelagert:¹⁵ Ihr liegt ein knappes Vierteltonmotiv zugrunde, das dem Beginn des Refrains aus der Chanson »Tout a par moy« entnommen ist; dessen Handhabung durch Josquin geschieht ähnlich wie in *La sol fa re mi*.

Doch seien die Überlegungen zu den roten Ziffern in Fuenllanas Tabulatur weitergeführt:

Tabelle 2

Titel	Satzteil	Art der Bezifferung
Missa <i>Hercules Dux</i>	Pleni	keine roten Ziffern
Missa <i>Pange lingua</i>	Benedictus	keine roten Ziffern
Missa <i>de BMV</i>	Credo	T (Choral, mensural); B
Missa <i>La sol fa re mi</i>	Kyrie I	B (nur Soggetto)
	Christe	T (auch Fremdmaterial)
	Kyrie II	T (nur Soggetto)
	Gloria (Qui tollis)	T (nur Soggetto)
	Missa <i>Faisant regretz</i>	Kyrie I
	Kyrie II	T (nur Soggetto)
	Gloria (Et in terra)	T (nur Soggetto)

14 Grundlegend zur Satzanlage dieser berühmten Komposition: Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Bd. 1, Tutzing 1962, S. 166–171; James Haar, »Some remarks on the »Missa La sol fa re mi.« in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference ... New York City ... 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London 1976, S. 564–588.

15 H. Osthoff, ebda., S. 161–164.

Aus der vorstehenden Übersicht erhellt, dass es Fuenllana in den beiden Soggetto-Messen *La sol fa re mi* und *Faisant regretz* – mit einer Ausnahme – darum zu tun war, eben jene Stimmen rot hervorzuheben, die ausschließlich das Soggetto transportieren; es ging ihm nicht um eine schematische Exponierung der Tenor- oder Superius-Gerüststimmen (was ja auch denkbar gewesen wäre), sondern Absicht war in beinahe allen Beispielen tatsächlich, stets die pausenlos das Soggetto intonierende Stimme zu markieren; wie der Fall des Kyrie I der Missa *La sol fa re mi* zeigt, konnte das eben auch der Bassus sein.

IV.

Wie ist nun dieser Sachverhalt zu interpretieren? Welche Idee steht hinter diesem Vorgang? Festzuhalten ist zunächst, dass die rote Stimme im Vergleich mit der vokalen Vorlage durchweg völlig unangetastet bleibt und dass sich instrumentenspezifische Modifikationen, wo vorhanden, stets auf die nicht rot gedruckten Stimmen beziehen: In diesem Sinne ist die rote Stimme ein wirkliches Zitat aus der Vorlage.

Es scheidet sodann die Vorstellung aus, dass die roten Ziffern gewissermaßen im Falle einer eventuellen ›teik-vokalen Ausführung die für die Singstimme besonders interessante oder ergiebige Stimme akzentuieren: Im Sinne einer kantilenhaften und vor allem kontinuierlichen Gestaltung gäbe es sicher eindrucksvollere Möglichkeiten, um eine vihuela-begleitete Vokalstimme in Szene zu setzen als etwa die eintönige (für sich genommen: langweilige), zudem diskontinuierliche Soggetto-Stimme (Tenor) beispielsweise am Schluss des Gloria *Faisant regretz* (Notenbeispiel 2, folgende Seite).

Wenn also nicht zur Hervorhebung einer veritablen Gesangsstimme, so bleibt als Konsequenz die Einsicht, dass die roten Ziffern einen didaktisch-strukturellen Sinn haben müssen, dass sie nicht, oder nicht primär eine aufführungsspezifische Bedeutung haben, sondern die Wesenhaftigkeit des Satzes veranschaulichen sollen. Tatsächlich stehen die roten Ziffern in diesen Fällen für das musikalische Fundament, gleichsam das Essenzielle des Satzes, eben die kompositorische Idee schlechthin. Führt man diesen Gedanken weiter, so lassen sich die roten Zeichen als eine Signatur der Artifizialität verstehen, weil sie die kompositorische Faktur in nuce exponieren, und – damit zusammenhängend – gewissermaßen die fortwährende Autorität des Komponisten Josquin Desprez plakativ in das Bewusstsein rücken. Offenbar prägen diese Kategorien den Werkbegriff dieser Phänomene maßgeblich. Dazu drängt sich die freilich anachronistische, gleichwohl eindrucksvolle Metapher auf, die August Wilhelm Ambros in seiner *Geschichte der Musik* von 1862 mit Blick auf die choralge-

Vokale Gattungen in der Vihuela-Musik

25

bi, prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am, Do - mi - ne De - us, rex cae - le -
 prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am, Do - mi - ne De - us, rex cae - le -
 bi, prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am.
 bi, prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

30

stis, De - us Pa - ter om - ni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -
 stis, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -
 De - us Pa - ter om - ni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -

35

Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. —
 te. Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
 Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. —
 te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. —

Notenbeispiel 2: Josquin Desprez, Gloria aus der *Missa Faisant regretz*, nach Josquin des Prés, *Werken*, hrsg. von Albert Smijers, Reihe 2: *Missen*, Bd. 3, Amsterdam 1951, S. 37.

stützten Cantus firmus-Messen des 15./16. Jahrhunderts entwickelte:¹⁶ Wie in einer Monstranz der dürre Reliquienknochen, gleichwohl als »symbolischer Kern« von fein ziseliertem kunstvollem Maßwerk umhüllt sei, so sei der breit und schmucklos in Pfundnoten daliegende Choral-Cantus firmus – gleichsam als der substanzielle geistige Gehalt der Komposition – in ornamental-figurierende Außenstimmen eingebettet; das Bild ließe sich modifiziert auf unsere Vihuela-Tabulatur übertragen, mit der rot bezifferten Stimme als dem symbolhaften ideellen Kern.

Vor diesem Hintergrund sind weitere notationstechnische Sachverhalte auffällig: Ungeachtet einmal der Hypothese, dass die rote Stimme hier primär strukturelle Bedeutung habe und nicht nur aufführungspraktischer Hinweis sei, ist vor allem daran zu erinnern, dass es sich, wie in zahlreichen anderen Beispielen – vor allem bei den Sololiedformen innerhalb der Vihueladrucke – um die Zusammenführung vokaler und instrumentaler Textur in einem und demselben Notationssystem handelt, und zwar hier unter Verwendung des gleichen Zeichenvorrats. Dieser Vorgang ist ja keinesfalls selbstverständlich, denkt man an die prinzipiell differenzierende Aufzeichnungsform von Vokalmusik in Mensuralnoten und demgegenüber die spezifischen Tabulaturformen für Instrumente.

V.

Es bleibt von dem in Tabelle 2 zusammengestellten Material noch das Credo aus der *Missa de Beata Maria Virgine* zu kommentieren: Die beiden restlichen Beispiele aus den Messen *Hercules Dux Ferrariae* und *Pange lingua* fallen aus der Betrachtung, weil sie keine roten Ziffern enthalten.

Gänzlich anders als *La sol fa re mi* und *Faisant regretz* ist Josquins Marienmesse gearbeitet. Es handelt sich um die einzige seiner Messen, denen ein vollständiges Choralordinarium zugrunde liegt:¹⁷ Kyrie und Gloria sind vierstimmig, der Rest der Messe ist fünfstimmig. Grund für diese Stimmenerweiterung ist, dass ab dem Credo ein zusätzlich hinzugenommener Tenor II einen strengen Quintkanon mit dem bis dahin allein den choral-tragenden Tenor I bildet.¹⁸ Die kompositorische Idee ist also im Vergleich mit den zuvor untersuchten Messen eine völlig andere: Statt kleinräumiger, ostinatohaft eingesetzter Soggetti ist das Satzgefüge auf der Grundlage der liturgischen choralen Melodie

16 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Leipzig (1868), ³1893, S. 16.

17 H. Osthoff, Josquin Desprez (wie Anm. 14), S. 181–186; Edition in: Josquin des Prés, *Werken*, hrsg. von Albert Smijers, Reihe 2: *Missen*, Bd. 3: *Missa De beata virgine*, Amsterdam 1952.

18 H. Osthoff, ebda., S. 183.

durch groß dimensionierte Linearität geprägt, die durch den kontrapunktisch-komplexen Choralkanon noch potenziert erscheint.

Wie nimmt sich nun Fuenllana dieses Sachverhaltes an? Ein Blick auf die Quelle (Abbildung 1, vorhergehende Seite) verrät, dass Fuenllana zusätzlich zur Tabulatur vorab eine in Mensuralnoten aufgezeichnete Stimme mitteilt: Es handelt sich um den choral-tragenden Tenor I. In einer Notiz gibt der Bearbeiter vorab die Erklärung,¹⁹ dass es, jedenfalls im ersten Teil des Credos, technisch zu schwierig sei, auch die fünfte Stimme noch instrumental auszuführen: Der Tenor fehlt also zunächst im Vihuela-Satz. Interessanter- und überraschenderweise sind die korrespondierenden roten Ziffern nicht die sich aus dem Tenor herleitende Kanonstimme, was aufführungspraktisch vielleicht nahe gelegen hätte, sondern der Bassus der Vorlage. Dies wirkt um so rätselhafter, als in der Tabulatur die Kanonstimme – wenn auch sprunghaft – enthalten ist und durch eine rote Markierung einfach zur zweiten vokalen Stimme hätte gemacht werden können. Wie auch immer: Die Komplexität des instrumentalen Satzes nimmt in der Secunda pars noch zu, denn hier sind der Vihuela nun tatsächlich alle fünf Stimmen anvertraut, Tenor I und Bassus bleiben weiterhin vokal besetzt bzw. sind danach weiterhin mensural und rot notiert.

Der Ausschnitt aus der Secunda pars des Credos (Abbildung 2, folgende Seite) dokumentiert den Sachverhalt.²⁰ Angesichts dieser komplexen und dichten Tabulatur sollen abschließende, jetzt wieder mehr allgemeine Bemerkungen der technischen Ausführbarkeit dieses intavolierten Repertoires gelten – oder sollte man sagen: der Unausführbarkeit? Fest steht, dass die Realisierung einer solchen Tabulatur den Instrumentalisten vor enorme technische Probleme stellt. Ein, wie im abgebildeten Beispiel, außerordentlich ›dichter‹ Satz führt bis an die Grenzen des grifftechnisch-physisch Möglichen – erst recht sind die Grenzen im Blick auf die adäquate musikalisch-polyphone Gestaltung erreicht. Wer einmal den intrikaten, mit sublimen polyphonen Mitteln konzipierten Originalsatz Josquins studiert oder auch in einer Interpretation durch ein Vokalensemble gehört hat, wird sofort erkennen, dass die Vihuelisten in diesen Fällen andere Intentionen haben mussten als die unbedingte Darstellbarkeit des vielschichtigen kontrapunktischen Gewebes auf ihrem über nur begrenzte polyphone Möglichkeiten verfügenden Instrument. Mit einem Wort: Wenn der Vihuelist eine derart komplexe Intavolierung zur Hand nimmt, realisiert er zwar – im besten Falle – die Töne der Vorlage, aber er realisiert nicht oder höchstens partiell deren musikalische Struktur.

19 Ch. Jacobs, Miguel de Fuenllana (wie Anm. 10), S. lix, Anm. 4.

20 Auf die Markierung der roten Noten wurde hier verzichtet.

♯ Iosquina cinco, Orphenica Lira, Libro tercero.

5 6 7

pu. as. Et ascendit in cælum sedet ad dexteram patris. Et iterum

8

venturus est cum gloria iudicare viuos et mortuos. Cuius regni

candum scripturas. Et ascē

dir in cælum sedet ad dexteram patris

Et iterum venturus est cū gloria iudicare

viuos et mortuos cuius regni

Abbildung 2: Josquin Desprez, Credo aus der *Missa De Beata Virgine* in der Intavolierung von Miguel de Fuenllana (Ausschnitt)

Und so ist in diesem Zusammenhang nochmals auf den Werkbegriff zurückzukommen: Denn offensichtlich spiegelt sich in diesen komplexen Intavolierungen geistlicher Vokalmusik eine modifizierte Auffassung, ein dezidiertes Bedeutungswandel wider, der vielleicht mit dem Begriff der ›Vertikalisierung‹ zu bezeichnen ist. Damit ist gemeint, dass in den Intavolierungen eine »Versenkrechtung« des musikalischen Geschehens stattfindet, wonach nicht der Nachvollzug horizontaler Verläufe uneingeschränkt beabsichtigt ist, sondern mitunter allein die Berücksichtigung simultan erklingender, vertikal übereinander stehender Töne angestrebt wird. Die Vihuelisten denken im Zusammenhang derartig komplexer Abschnitte harmonisch-vertikal, nicht linear-horizontal. Möglicherweise bestärkt diese Hypothese ein Blick auf Miguel de Fuenllanas Bearbeitung des Credo im Originaldruck seiner *Orphénica lyra*: Einerseits ist, ohne Taktbegrenzung und mit horizontaler Perspektive, die vokalpolyphone Stimme in mensuralem System dargestellt; dem steht die kleinformatige, auf eine Semibrevis zugeschnittene und taktähnlich-säulenhafte Einteilung mit suggerierter vertikaler Dimension in der Tabulatur gegenüber: Vielleicht symbolisiert gerade die unmittelbare Gegenüberstellung der beiden verschiedenen Notationsprinzipien das gewandelte Verständnis besonders anschaulich.