

**KIRCHENTÖNE VERSUS DUR-MOLL-TONALITÄT.
JUAN BERMUDO: AUFFÜHRUNGSPRAXIS UND
HÖRGEWOHNHEITEN IM 16. JAHRHUNDERT¹**

***ECCLESIASTICAL TONES VERSUS MAJOR-MINOR KEY.
JUAN BERMUDO: PERFORMANCE PRACTICE
AND LISTENING HABITS IN THE 16th CENTURY***

***TONOS ECLESIASTICOS VERSUS TONALIDAD MAYOR-MENOR.
JUAN BERMUDO: PRÁCTICA MUSICAL Y
HÁBITOS DE ESCUCHA EN EL SIGLO XVI***

Stephanie Klauk
Deutsches Historisches Institut in Rom

Zusammenfassung

Der Umbruch des Tonsystems, mit dem die Ausbildung der Dur-Moll-Tonalität eingeleitet wurde, ist bekanntlich im 16. Jahrhundert anzusiedeln. Bis dahin dominierte das diatonische Tonsystem, das auf zwei theoretischen Grundpfeilern basierte: erstens auf dem Schema der Klangstufen (Hexachorde) und zweitens auf der Moduslehre. Dass diese theoretische Basis der zeitgenössischen Musikpraxis nicht mehr gerecht wurde, bildet einen zentralen Aspekt in Juan Bermudos Traktat *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna 1555), in dem er neue Konzepte zur Aussöhnung dieses Widerspruchs vorschlägt und dafür auch Beispiele spanischer Komponisten anführt.

Schlagwörter

Modus, musica ficta, Antonio de Cabezón, Cristóbal de Morales, Juan Vásquez, Miguel de Fuenllana, Tabulatur

Abstract

As it is well-known, the change of the tonal system, which introduced the emergence of the harmonic tonality, lies in the 16th century. Until then, the diatonic tonal system was prevalent and based upon two theoretical pillars: firstly, upon the hexachord-system and secondly, upon the system of modes. One central aspect in Juan Bermudo's treatise *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) is his observation that the musical practice of his time is in contradiction with these theoretical fundamentals. With the aim to conciliate traditional theory and contemporary practice, he proposes some new concepts which are illustrated also by musical examples from Spanish composers.

Key words

Mode, musica ficta, Antonio de Cabezón, Cristóbal de Morales, Juan Vásquez, Miguel de Fuenllana, tablature

¹ Dieser Beitrag geht zurück auf Teile meiner im November 2003 an der Universität des Saarlandes (Saarbrücken) eingereichten, unveröffentlichten Magisterarbeit mit dem Titel: "Theorie versus Praxis in Juan Bermudos *Declaración de instrumentos musicales* (1555)".

Resumen

Como es sabido, en el siglo XVI se produce un paso desde el sistema tonal tradicional hacia la tonalidad armónica. Hasta entonces, dominaba el sistema diatónico, que se basaba en dos pilares teóricos: primero, en el sistema de los hexacordos; y segundo, en el sistema de los modos. Uno de los aspectos centrales en el tratado *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) de Juan Bermudo, contiene sus observaciones a propósito de la práctica musical de su tiempo, que no correspondía ya a los susodichos principios

Juan Bermudo, andalusischer Mönch und Verfasser des musiktheoretischen Traktats *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna 1555), äußert sich über die zeitgenössische Instrumentalmusik folgendermaßen: “Lange Zeit war ich verwirrt über das, was selbst gute Instrumentalisten spielten. Denn ich besah mir die drei Tongeschlechter und stellte fest, dass es keines davon war. Und das ermüdete wirklich meinen Verstand. Den Ohren klang es gut, aber forderte den Verstand heraus”².

Bermudo sah also einen Widerspruch zwischen traditioneller Musiktheorie und musikpraktischer Realität. In seinem Bestreben, diesen Gegensatz zu beseitigen, was als grundlegende Intention seines Traktates verstanden werden kann, kam er zu einer originellen Lösung: Er befand, dass die ‘moderne’ Musik von den antiken Tongeschlechtern diatonisch, chromatisch und enharmonisch sowohl Bestandteile des diatonischen als auch des chromatischen enthielte und nannte sie daher semichromatische Musik³.

Das chromatische Geschlecht ist für Bermudo durch das Vorkommen von Tonaliterationen vertreten, die ihrerseits nicht-diatonische Intervalle erzeugen. Der Einsatz zusätzlicher (Halb)töne beziehungsweise ihre andersartige Verwendung in der musikalischen Praxis musste also zu Problemen mit den beiden theoretischen Grundpfeilern des diatonischen ‘Systems’ führen. Diese Grundpfeiler waren erstens das Schema der Klangstufen, die auf drei verschiedene Hexachorde verteilt werden konnten und mit den Solmisationssilben *ut-re-mi-fa-sol-la* bezeichnet wurden, und zweitens die Moduslehre.

Was bedeutet nun die für Bermudo so bemerkenswerte, neuartige Verwendung von Halbtönen beziehungsweise Intervallen außerhalb der diatonischen Musik?

Neben dem Tonvorrat der drei Hexachorde *naturale*, *durum* und *molle*, die alle diatonischen Stufen sowie das b

2 Eigene Übersetzung von: BERMUDO, 1957: fol. 86v.: “Mucho tiempo estuve engañado en lo que tañen, aun buenos tañedores: porque mirando a los tres generos de Musica: vey a que ninguno dellos era, y en verdad que me fatigaba el entendimiento. Sonaba bien a los oydos: y reclamava el entendimiento”.

3 Vgl. ebd.

teóricos. Con la intención de conciliar la teoría tradicional y la práctica musical contemporánea, Bermudo propone algunos conceptos nuevos, sirviéndose también de ejemplos musicales de compositores españoles.

Palabras clave

Modo, música ficta, Antonio de Cabezón, Cristóbal de Morales, Juan Vásquez, Miguel de Fuenllana, tablatura

umfassten, wurden seit dem 10. Jahrhundert auch alterierte Töne verwendet⁴. Für die Mitte des 16. Jahrhunderts bezeugt Bermudo – abgesehen vom *b* – den Gebrauch vier solcher Töne: Die jeweils um einen Halbton erhöhten *c*, *f* und *g* und das um einen Halbton erniedrigte *e*.

Üblicherweise wurden solche außerhalb des Guidonischen Systems befindlichen Töne mit dem Begriff der *musica ficta* beschrieben⁵. *Musica ficta* wurde nur punktuell eingesetzt – weshalb sich auch der Terminus *Akzidentien* etablierte – und zwar entweder zur Vermeidung von Dissonanzen (‘Satzfehlern’) oder zur melodischen ‘Verschönerung’ vor allem in Klauseln, was in der mittelalterlichen Musiktheorie als *causa necessitatis* und *causa pulchritudinis* bezeichnet wurde⁶. Kommen diese Töne nur sporadisch zum Einsatz, fügen sie sich durchaus in das System der Hexachorde und der Solmisationssilben ein.

So ist beispielsweise das *a* als *ut* zu solmisieren, wenn man *c* um einen Halbton erhöht, damit der diatonische Halbton zwischen das erhöhte *c* und das *d* fällt. Mit anderen Worten: Die diatonische Intervallstruktur der Hexachorde wurde ebenso auf alterierte Töne übertragen, so dass in Kompositionen bis dahin auch nur diatonische Intervalle zur Anwendung kamen⁷. Trotz des Einsatzes von Versetzungszeichen und Akzidentien kann die Musik vor 1500 also nicht als chromatisch bezeichnet werden⁸.

4 Vgl. APEL, ²1969: 549.

5 Vgl. ebd.

6 Vgl. BENT, 26 (Middleton, Wis., 1972): 78: “Indeed, though it is never explicitly stated, there is a strong tendency to equate *ficta causa necessitatis* with harmonic reasons and *ficta causa pulchritudinis* with melodic reasons for chromatic inflection”.

7 Vgl. OTAOLA GONZÁLEZ, 2000: 285: “Incluso cuando este semitono [semitono cantable] se desplaza a otros lugares dentro del Gamut, implicando en los instrumentos de teclado el uso de las teclas negras, este semitono sigue siendo percibido como el semitono diatónico *mi – fa*. Bermudo aunque se sirve de la terminología tradicional en el sistema de solmisación, [...] admite también en la composición el semitono mayor, considerado hasta entonces como incantable o indeseable por su carácter disonante”.

8 Auf den eigentlich diatonischen Charakter der *musica ficta* machte beispielsweise Margaret Bent aufmerksam: BENT, 4 (Cambridge, 1984): 1-48.

Das ‘Neue’ der Musik des 16. Jahrhunderts, ihr teilweise chromatischer Charakter, sind die nicht-diatonischen Intervalle. Bermudo führt beispielsweise die aus zwei Halbtönen bestehende Terz zwischen *gis* und *b* und die übermäßige Sekunde zwischen *f* und *gis* an. Neben verminderten und übermäßigen Intervallen wird auch der sogenannte chromatische Halbton genannt. Er ergänzte sich vor der Etablierung der gleichstufigen Temperatur mit dem – je nach Theoretikermeinung – größeren oder kleineren diatonischen Halbton zu einem Ganzton.

Diese und andere Intervalle fanden nun erstmals Verwendung in der Musik und zwar sowohl melodisch, also in der Stimmführung der Einzelstimmen, als auch harmonisch, im Zusammenklang aller Stimmen eines polyphonen Satzes. Die entscheidende Rolle bei der Bildung dieser Intervalle spielten Tonalalterationen. Tonalalterationen der älteren Musik wurden zumeist nicht im Notentext angegeben, sondern vom ausführenden Musiker nach Ermessen ergänzt. In der, laut Bermudo, semichromatischen Musik des 16. Jahrhunderts hatten sich Halbtöne jedoch vom akzidentiellen zum es-

sentiiellen Tonmaterial gewandelt und waren nicht mehr mit dem mittelalterlichen Klangstufen-System der Hexachorde vereinbar.

So ist die nicht konsequente Ergänzung von Versetzungszeichen nicht nur für Herausgeber moderner Editionen und heutige Musiker problematisch, sondern auch für die Musiker des 16. Jahrhunderts. Bermudo gibt daher den Ratschlag, Alterationen im Notentext unbedingt kenntlich zu machen: “Los musicos practicos usan en la Musica de dos señales: y (aunque algunos los llaman señales de ignorantes) son buenas, y dan gran lumbre en el canto. Pluguieße a Dios, que los componedores en todas las partes que uviße de ser tecla negra: las pusießen para los tañedores de todos los instrumentos”⁹.

In diesem Zusammenhang nennt der andalusische Autor ein Beispiel aus seinem musikalischen Umfeld, nämlich aus einem Requiem von Cristóbal de Morales, wo die verminderte Quinte (“fa contra mi en quinta”) geradezu vorbildlich integriert wäre¹⁰ (vgl. Notenbeispiel 1).

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and half notes) and accidentals (sharps and flats). A slur is present over the first two notes of the top staff. The score illustrates the chromatic alteration of the fifth degree, specifically the interval between F and G.

Notenbeispiel 1: Cristóbal de Morales: *Requiem* (nach Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555, fol. 140r)

⁹ BERMUDO, 1957: fol. 43v.

¹⁰ Vgl. zu den überlieferten Fassungen: RUSSELL, 33 (Barcelona, 1978): 9-49.

Er erklärt ihre Zulässigkeit damit, dass sie zum einen durch die Oktave zwischen Alt und Bass verdeckt würde und dass sich der Tenor zum anderen nicht in die Dissonanz hineinbewegt, sondern den gleichen Ton unmittelbar vorher in eine Konsonanz eingebracht hätte¹¹.

Vergleichbare Fälle finden sich auch im Instrumentalwerk Antonio de Cabezóns – einem weiteren Landsmann Bermudos, der mehrmals in der *Declaración de instrumentos musicales* als Gewährsmann angeführt wird –, beispielsweise im Variationssatz über den Villancico “Quién te me enojò, Isabel”¹² (vgl. Notenbeispiel 2).

Die verminderte Quinte, die sich im vertikalen Zusammenklang ergibt (Takt 1), wäre –in der Argumentationslinie Bermudos– nicht nur aus klangästhetischen Gründen motiviert, sondern könnte durch die Oktave zwischen ‘Sopran’- und ‘Bassstimme’ auch mit Hilfe von ‘modifizierten’ Stimmführungsregeln toleriert werden. In Cabezóns Original, das in diatonischer Orgeltablatur notiert ist, ist kein Auflösungszeichen für das durch die Vorzeichnung festgelegte b in der Unterstimme eingetragen. Auch wenn Herausgeber moderner Editionen entsprechende Versetzungszeichen ger-

ne ergänzen, um verbotene Dissonanzen zu vermeiden¹³, wird allein schon anhand der Aussagen Bermudos deutlich, dass in Bezug auf Akzidentien auch unter den Zeitgenossen keineswegs Konsens herrschte¹⁴. Um die Intention der Komponisten in dieser ‘Umbruchszeit’ nachvollziehen zu können, sollte daher auch berücksichtigt werden, wie konsequent Versetzungszeichen im jeweiligen Werk überhaupt angegeben werden¹⁵. So gibt es in Cabezóns Variationssatz “Quién te me enojò, Isabel” keinen Anlass, von einem absichtlichen oder unabsichtlichen Fehlen des Auflösungszeichens zum h im ersten Takt auszugehen.

Der Usus solcher vertikaler Dissonanzen bei Antonio de Cabezón würde außerdem auch mit demjenigen horizontaler Dissonanzen übereinstimmen. Zum Beispiel liegt dem Variationssatz des bekannten *tono* “Guárdame las vacas” melodisch nicht die (‘traditionelle’) phrygische Kadenz zugrunde, sondern eine verminderte Quarte (f-cis)¹⁶, die auch im Zusammenhang mit einer diesbezüglichen Vorreiterrolle der Musik für Tasteninstrumente gesehen wurde¹⁷ (vgl. Notenbeispiele 3 und 4).



Notenbeispiel 2: Antonio de Cabezón: “Quién te me enojò, Isabel”, T. 1-4 (*Obras de Música*, Madrid 1578)

11 BERMUDO, 1957, fol. 140r. Was er an dieser Stelle nicht erwähnt, ist die große Sexte zwischen Sopran und Tenor, mit welcher anschließend die Oktave erreicht wird.

12 Vgl. zu diesem Villancico auch: KLAUK, 2012: 122ff.

13 Vgl. CABEZÓN, 1967: 60 und Vorwort. Hingegen lässt Higinio Anglés diese und ähnliche Stellen unverändert: CABEZÓN, 1996. Vgl. dazu auch: ROIG-FRANCOLÍ, 1990: 34f.

14 LOCKWOOD, 2 (Köln, Graz, 1965): 24-40.

15 Mit Bezug auf das *Missarum liber primus* von Cristóbal de Morales vgl. dazu einen in Druckvorbereitung befindlichen Aufsatz der Verfasserin (“Cristóbal de Morales im Kontext der Entstehung der Dur-Moll-Tonalität”), der auf einen Vortrag im Rahmen der von Michael Zywiets und Christiane Wiesenfeldt organisierten Tagung *Cristóbal de Morales. Werk und Rezeption* (Bremen, 6. und 7. Dezember 2010) zurückgeht.

16 Vgl. zu diesem *tono* auch: KLAUK, 2014: 40ff.

17 JACOBS, 112/4 (Philadelphia, 1968): 283.



Notenspiel 3: Francisco Salinas: "Guárdame las vacas" (*De musica libri septem*, Salamanca 1577)

Notenspiel 4: Antonio de Cabezón: "Diferencias sobre las vacas, num. 2", T. 1-10 (*Obras de Música*, Madrid 1578)

Tonalalterationen beziehungsweise der geänderte Tonvorrat wirkten sich ebenfalls auf den zweiten Grundpfeiler der diatonischen Musik(theorie) aus, nämlich auf die Kirchentöne beziehungsweise Modi. Durch das gesamte Mittelalter hindurch stellte die Moduslehre einen festen Bestandteil musiktheoretischer Schriften dar. Seit dem 9. Jahrhundert wurde der Terminus Modus zur Klassifizierung gregorianischer Gesänge verwendet, die acht verschiedenen Modi zugeordnet werden konnten. Diese wurden aufgrund einer Fehlinterpretation des boethianischen Textes nach den antiken Bezeichnungen der Oktavgattungen dorisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch mit ihren jeweiligen plagalen Ergänzungen benannt. Dadurch, dass jede Komposition einem bestimmten Modus zugewiesen werden konnte, wurde den Sängern die Einprägung ihres Repertoires anhand von charakteristischen Intervallen und Melodieformeln erleichtert¹⁸.

¹⁸ Mit Nachdruck auf die Relevanz dieser Melodieformeln für den Modus im 15. Jahrhundert hat jüngst Astrid Opitz verwiesen: OPITZ, Druck in Vorbereitung.

Die Entstehung der mehrstimmigen Musik übte zunächst keinen Einfluss auf die traditionelle Moduslehre aus, die sich ursprünglich auf den *cantus planus* bezog. Ab ungefähr 1450 versuchten Theoretiker jedoch, die für den einstimmigen Gesang konzipierte Moduslehre auch auf die mehrstimmige Musik anzuwenden¹⁹. Die Gründe hierfür sind wahrscheinlich sowohl praktischer als auch ideengeschichtlicher Natur: Auf der einen Seite stellte die Moduslehre das bis dahin einzige bekannte System zur tonalen Klassifizierung von Kompositionen dar. Auf der anderen Seite spielten humanistische Tendenzen eine entscheidende Rolle, wenn die antiken Modi und die ihnen zugesprochenen Affekte mit der zeitgenössischen Musik in Verbindung gebracht werden sollten.

Während die Kriterien zur Bestimmung des entsprechenden Modus im einstimmigen Gesang relativ einheitlich und eindeutig sind, stößt man bei denjenigen des *cantus mensurabilis* auf Unklarheiten: Auf welche Art und Weise soll

¹⁹ POWERS und WIERING, ²2001, vol. 16: 797.

ein bestimmter Modus in eine mehrstimmige Komposition einbezogen werden? Verständlicherweise können nicht alle Stimmen im gleichen Modus liegen. Kann man also anhand des Modus einer einzelnen Stimme denjenigen des gesamten Werkes bestimmen und wenn ja, mit welcher? Die Minderheit der zeitgenössischen Theoretiker liefert solch detaillierte Angaben wie Johannes Tinctoris in seinem *Liber de natura et proprietate tonorum* aus dem Jahre 1476: Er definiert den Gesamtmodus nach demjenigen des Tenors, betont aber, dass die Einzelstimmen andere aufweisen können²⁰.

Allerdings lassen sich die Unstimmigkeiten nicht nur auf die Dichotomie *cantus planus* – *cantus mensurabilis* zurückführen, sondern auch auf verschiedene Tendenzen des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts. Auf der einen Seite lässt sich eine sogenannte ‘kirchlich-abendländische’ Richtung beobachten und auf der anderen eine ‘pseudo-klassische’²¹. Während sich die Anhänger der erstgenannten hauptsächlich am gregorianischen Gesang orientierten und somit den Modus nach Kriterien wie Finalis, Ambitus und Rezitations- beziehungsweise Dominantton bestimmten, beruht die zweite auf dem vermeintlich antiken Erbe der Oktavgattungen, die mit den Modi gleichgesetzt wurden.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts scheinen sich diese Tendenzen nicht mehr auszuschließen, sondern miteinander zu verschmelzen. Diese Fusion lässt sich offenbar auf die Rezeption des *Dodekachordon*, erschienen 1547 in Basel, von Heinrich Glarean zurückführen²². In Anlehnung an die Oktavspezies der Griechen unterteilte er die verschiedenen Modus-Tonleitern in Quart- und Quintspezies – was vor ihm auch schon andere Theoretiker getan hatten –, kam aber, und das war der entscheidende Beitrag zur Tonartenlehre, zu einem System von zwölf Modi. Das traditionelle System von acht Modi wurde so um den aeolischen und ionischen Modus mit ihren jeweiligen plagalen Entsprechungen erweitert.

Die Übernahme und Kombination der beiden Richtungen lässt sich aber auch in Bermudos *Declaración de instrumentos musicales* nachweisen. Dies ist umso bemerkenswerter, da der *Dodekachordon* Bermudo wohl nicht bekannt war, auch wenn das Werk acht Jahre früher veröffentlicht wurde als das des Spaniers²³. Selbstverständlich schöpften

beiden Autoren ihr Wissen teilweise aus den gleichen Quellen, zumindest was die Traktate der Kirchenväter und die des Franchino Gaffurio betrifft²⁴. Dass beide zu ähnlichen Schlussfolgerungen gelangten, ist aber auch darauf zurückzuführen, dass die musikalische Praxis in deutschsprachigen Gebieten und Spanien – und sicherlich auch in anderen ‘europäischen Ländern’ – vergleichbar war. Denn im Grunde genommen entspringen diese Neuordnungen und Konzeptionen lediglich dem Bestreben, die traditionelle Moduslehre der damaligen Musikausbübung anzupassen²⁵. Dass die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis auch hier wieder mit der Verwendung der *musica ficta* in Verbindung steht, lässt sich unter anderem an der folgenden Aussage Juan Bermudos festmachen:

“Einige möchten diese beiden Modi [den fünften und sechsten] immer mit *bmol* [*b*] singen und spielen. Damit verletzen sie aber jeweils deren Oktavskala. [...] Es ist immer noch meine Überzeugung, dass der fünfte und der sechste Modus nicht immer mit *bmol* gesungen und gespielt werden dürfen. [...] Ich weiß wohl, dass diese beiden Modi öfter mit *bmol* als mit der andern Stufe zu singen sind [...] aber nicht immer. [...] Wenn jemand sagt, dass ihm dieser Modus, immer mit *bmol* gespielt, gut klingt, muss ich ihm antworten: mir ebenfalls. Aber er klingt mir nicht als der sechste Modus, nach dem man zu spielen glaubt, sondern fast als der achte in *Ffaut* [*f*]”²⁶.

Am folgenden Beispiel soll Bermudos Standpunkt nachvollzogen werden, auch wenn es hier nicht um den fünften oder sechsten, sondern um den ersten Modus geht. Es handelt sich bei dem Beispiel um Juan Vásquez’ dreistimmigen Villancico “Duélete de mí, señora”, der 1551 im Druck *Villancicos i canciones de Iuan Vasquez a tres y a quatro* in Osuna erschien²⁷ (vgl. Notenbeispiel 5).

mit den Modi eine ähnliche Bemerkung, wenn auch in Bezug auf die Verwendung von *bfa* im fünften und sechsten Modus: “Doch wird man Bermudos Selbständigkeit bei seiner Erkenntnis, die er auf die göttliche Gnade zurückführt, nicht anzweifeln dürfen” (APEL, ³1972: 45).

²⁴ Im Gegensatz zu Bermudo konnte Glarean sich aber auch auf antike Texte berufen, da er Griechisch beherrschte.

²⁵ Vgl. dazu auch: GLAREAN, 1965, vol. 1: 10: “His modal theory [...] is based on an attempt to harmonize Greek ideas on modes with the modal principles adhered to in his day”.

²⁶ Eigene Übersetzung von: BERMUDO, 1957: fol. 72v.: “Quieren algunos estos dos modos cantarlos, y tañerlos siempre por *bmol*: con lo qual quebrantan el diapañon de ambos. [...] Estoy todavia en mi conclusion, que quinto y sexto modo no se han de cantar, o tañer siempre por *bmol* [...]. Bien entiendo, que estos dos modos mas se cantan por *bmol*, que por otra propiedad [...] pero no siempre. [...] Si alguno dixere que le suena bien este modo tañendolo siempre por *bmol*: responderle he, que tambien a mi. Pero no me suena sexto, segun el piensa tañer: sino quasi octavo en *Ffaut*”. (Die Übersetzung dieses Abschnitts ins Deutsche bei APEL, ³1972: 45, ist teilweise etwas ungenau und wird daher nicht zitiert.)

²⁷ Ediert in: VÁSQUEZ, 1995: 1-4.

²⁰ TINCTORIS, 1975-1978, vol. 2: 85f. Vgl. auch POWERS und WIERING, ²2001, vol. 16: 800.

²¹ MEIER, 1974: 26ff.

²² WERBECK, 1989: 5.

²³ Bermudo erwähnt Glarean zwar zusammen mit Franchino Gaffurio als Theoretiker, der die Materie der verschiedenen Intervallspezies exzellent behandelt habe, nennt aber keinen Titel (BERMUDO, 1957, fol. 72r). Im dritten Buch seiner *Declaración* macht Bermudo außerdem eine Zeitangabe, aus der hervorgeht, dass zumindest dieser Teil im Jahre 1547 entstand. Auch Willi Apel macht in Zusammenhang

Duélete de mí, señora

Dué-le - te de mí, se - ño - ra, Se - ño - ra, dué - le - te de mí, dué - le - te de mí, Que si yo pe -
 Dué - le - te de mí, se - ño - ra, Se - ño - ra, dué - le - te de mí, dué - le - te de mí, Que si yo pe -
 Dué - le - te de mí, se - ño - ra, Se - ño - ra, dué - le - te de mí, Que si yo pe -

17
 nas pa - dez - co To - das son, se - ño - ra, por tí, se - ño - ra, por tí, [se - ño - ra, por tí.] El dí - a que
 nas pa - dez - co To - das son, se - ño - ra por tí, To - das son, se - ño - ra, por tí. El dí - a que
 nas pa - dez - co To - das son, Se - ño - ra, por tí, se - ño - ra, por tí. El dí - a que

33
 no te ve - o Mil a - ños son pa - ra mí. Ni des - can - so, ni re - po - so, Ni ten - go
 no te ve - o Mil a - ños son pa - ra mí. Ni des - can - so, ni re - po - so, Ni ten - go
 no te ve - o Mil a - ños son pa - ra mí. Ni des - can - so, ni re - po - so, Ni ten - go

49
 vi - da sin tí, [Ni ten - go vi - da sin tí.] Los dí - as no los bi - vo Su - spi - ran - do siem -
 vi - da sin tí, [Ni ten - go vi - da sin tí.] Los dí - as no los bi - vo Su - spi - ran - do siem -
 vi - da sin tí, [Ni ten - go vi - da sin tí.] Los dí - as no los bi - vo Su - spi - ran - do

66
 pre por tí. Don - d'es - tas que no te ve - o, Al - ma mí - a, ques de tí, [Al - ma
 - pre por tí. Don - d'es - tas que no te ve - o, Al - ma mí - a, ques de tí, Al - ma mí - a,
 siem - pre por tí. Don - d'es - tas que no te ve - o, Al - ma mí - a, ques de

2

82
 mí - a, ques de tí?] Dué-le - te de mí, se - ño - ra, Se - ño - ra, dué-le - te de mí, dué - le - te de
 ques de tí? Dué-le - te de mí, se - ño - ra, Se - ño - ra, dué-le - te de mí, dué - le - te de
 tí, ques de tí? Dué-le - te de mí, se - ño - ra, Se - ño - ra, dué-le - te de

98
 mí, Que si yo pe - nas pa - dez - co To - das son, se - ño - ra,
 mí, Que si yo pe - nas pa - dez - co To - das son, se - ño - ra
 mí, Que si yo pe - nas pa - dez - co

107
 por tí, se - ño - ra, por tí, [se - ño - ra, por tí.]
 por tí, To - das son, se - ño - ra por tí.
 To - das son, se - ño - ra, por tí, se - ño - ra, por tí.

Notenbeispiel 5: Juan Vásquez: “Duélete de mí, señora” (*Villancicos i canciones de Iuan Vasquez a tres y a cuatro*, Osuna 1551)

Wie anhand der Finalis, des schon bei Vásquez notierten b-Vorzeichens sowie der Klauseln hervorgeht, steht der Villancico im transponierten Modus g-dorisch. Das heisst nach der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts, dass der Tonvorrat einer Tonleiter auf g entspricht, die Halbtöne aber wie im ersten, im dorischen Modus zwischen der zweiten und dritten und zwischen der sechsten und siebten Stufe liegen; also ergibt sich die Oktavskala g-a-b-c-d-e-f-g.

In der modernen Edition des Villancico gibt es nun zwei Arten von Versetzungszeichen: Erstens die tatsächlich von Vásquez eingetragenen –vor der jeweiligen Note – und zweitens diejenigen, von denen man glaubt, dass sie

in aufführungspraktischer Gepflogenheit von den Musikern ergänzt worden sein könnten –über der jeweiligen Note. Bei diesem Villancico sind diese möglichen Tonalterationen in einem zeitgenössischen Dokument überliefert, nämlich in der Intabulierung dieser Komposition für Vihuela, erschienen in Miguel de Fuenllanas *Orphénica lyra* (Sevilla 1554)²⁸ (vgl. Notenbeispiel 6). Bei beiden Musikern handelt es sich nicht nur um Zeitgenossen und Landsleute von Juan Bermudo, sondern Bermudo war auch mit beiden persönlich bekannt und erwähnt sie mehrmals lobend in seiner *Declaración* als ausgezeichnete Musiker.

28 Als Faksimile in: ARRIAGA, 2004.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | 2 | 2 | | | | | | |
| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | 4 | | | | | | | 4 | 5 |
| | | | | | 3 | 5 | 4 | | | | | | | 4 | |
| 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 2 | 3 | 2 | 0 | 3 | 5 | 3 | 2 | 0 | 0 | 0 |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 0 | | | | 2 | 3 | 2 | 0 | 3 | 2 | 2 |

Notenbeispiel 6: Beginn von “Duélete de mí, señora” aus Miguel de Fuenllanas *Orphénica lyra* (Sevilla 1554)

Die von Fuenllana benutzte Griffschrift für Vihuela bezeichnet mit Hilfe von Ziffern die Bündel der jeweiligen Saitenchöre, die durch sechs Linien dargestellt sind. Jeder Ton ist also unmissverständlich festgelegt. Solche Tabulatur-Notationen sind bezüglich der überwiegend aufführungspraktisch relevanten Tonaliterationen also tatsächlich sehr zuverlässig. Die Frage, ob oder inwiefern solche Übertragungen für Vihuela exakt die Tonveränderungen enthalten, wie sie für die vokale Mehrstimmigkeit gängig waren, oder ob hier ein Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Aufführungspraxis zu sehen ist, ist nicht vollständig zu klären.

An der Intabulierung lässt sich jedenfalls ersehen, dass das *e* fast immer zu *es* alteriert wird, die Versetzungszeichen über den Noten der modernen Edition also immer zum Einsatz kommen. Wenn aber *es* die Regel und *e* nur noch die Ausnahme ist, ist die dorische Oktavskala verändert und der zweite Halbtonschritt liegt dann zwischen der fünften und sechsten Stufe, was der späteren g-Moll-Tonleiter entsprechen würde. Auch das *f* erscheint zu meist in seiner alterierten Form als *fis*, entspricht also unserem heutigen Leitton²⁹. Dieses Beispiel könnte eines von vielen aus seinem persönlichen Umfeld gewesen sein, auf das sich Bermudo konkret hätte beziehen können, wenn er davon spricht, dass selbst gute Musiker und Musik, die gut klingt, doch die Oktavskala der Modi und damit die traditionellen theoretischen Grundlagen verletzen.

Die ‘alten’ Modi und ihren Oktav-Skalen, deren gemeinsames Moment die Diatonik ist, sind also zu Bermudos und Glareans Zeiten, in der Musikpraxis der 1540er Jahre, überholt. Die glareansche Prägung des ionischen und äolischen Modus, deren Oktavgattungen der heutigen Dur- und Molltonleiter entsprechen, werden zwar dem neuen Tonvorrat der zeitgenössischen Musik gerecht, trotzdem sind

Modus oder Oktavgattung nicht mit dem heutigen Verständnis von Tonart oder gar Tonalität gleichzusetzen. Die Modi beziehen sich lediglich auf die Einzelstimmen; auf deren Ambitus, spezifische melodische Wendungen sowie auf das Tonmaterial. Sie sind also von der linearen oder horizontalen Konzeption der Stimmen abhängig und berücksichtigen keine vertikalen Zusammenklänge. Vertikale Zusammenklänge, die in der Werkkonzeption vor 1500 nicht Ziel, sondern eher Ergebnis der sukzessiven Ergänzung der Stimmen waren, konnten lediglich mit Hilfe des ebenfalls überholten Systems der Hexachord-Klangstufen erfasst werden. Mit Begriffen wie Tonart und Tonalität sind dagegen die horizontale und die vertikale Perspektive vorausgesetzt³⁰. Der Wandel von der ausschließlich linearen zur nach und nach damit gleichwertigen vertikalen Werkkonzeption setzte – parallel zum geänderten Tonvorrat – ebenfalls um ungefähr 1500 ein.

Ausgangspunkt für beide Aspekte scheint die musikalische Aufführungspraxis der Lautenisten gewesen zu sein. Die Laute stand ab dem ausgehenden 15. Jahrhundert in Italien mit der volksnahen, neu entstehenden Gattung der Frottola in enger Verbindung. Im Gegensatz zum kunstvollen, kontrapunktischen Satz der bis dahin von Franzosen beziehungsweise Flamen dominierten Musik, ist die Frottola meist von einfacher, homophoner Struktur, die dem Zusammenklang der verschiedenen Stimmen mehr Gewicht verleiht. Schon die Werk-Konzeption war also vermutlich

29 Vgl. zur Verwendung des ‘Leittons’: ARLETTAZ, 2000: 494.

30 Vgl. dazu auch WIERING, 1995: 251: “[...] one aspect of the evolution from the one to the other is reduction. Non-technical attributes have only a peripheral place in tonality; many technical attributes of the modes like rhythm, ambitus and melody have disappeared in the keys. The only acceptable basic technical attribute of a key is the scale, and other attributes must logically depend on it. The importance of chords in tonal theory appears not to derive from modal theory but from contrapuntal theory in general and cadence formation in particular. Thus, tonality combines two strands of Renaissance theory that were only superficially integrated in their own time”.

stark von der vertikalen Perspektive geprägt; eine logische Konsequenz davon, dass die namentlich bekannten Komponisten der Gattung Frottola zunächst und überwiegend Lautenspieler waren.

Einige Jahrzehnte später schlug sich die aus dieser Musikpraxis entstandene vertikale Werk-Konzeption auch in musiktheoretischen Schriften nieder. So schreibt der italienische Musiktheoretiker Pietro Aron, dass die modernen Komponisten alle Stimmen zusammen berücksichtigen würden, die sukzessive Komposition der Einzelstimmen wäre nicht mehr zeitgemäß³¹. Auch wenn sich die prominente Aussage Pietro Arons nicht auf die harmonische Vorstellung und den Entwurf einer Komposition im Sinne einer Partitur bezieht³², ist die geforderte Berücksichtigung der Sanglichkeit aller Stimmen notwendigerweise ebenso an eine stärkere Fokussierung der vertikalen Kompositionsachse geknüpft. Dass sich die Hexachordstufen als das bis dahin einzige System zur Bildung von Harmonien dabei als unbrauchbar erwiesen, wird auch daran ersichtlich, dass Bermudo in seiner *Declaración* von 1555 eine horizontale und eine vertikale Kompositionsweise unterscheidet. Er verwendet dafür die Begriffe “contrapunto” und “componer por cuenta”, also Kontrapunkt und die Methode des (Intervalle) Zählens³³. Idealerweise sollte ein Komponist beide Vorgehensweisen beherrschen und anwenden.

Auch der vermehrte Gebrauch von Tonaliterationen geht wohl ursprünglich auf Lauten- beziehungsweise Vihuelaspieler zurück und ist durch überlieferte Kompositionen in Tabulaturform belegt.

Die Vorliebe für alterierte Töne mag in der Spielweise des Zupfinstrumentes begründet sein³⁴. Der Zeitzeuge Bermudo bemerkt aber auch, dass die übermäßig eingesetzten Tonaliterationen der Instrumentalisten –nicht der Musiker im

allgemeinen– sehr gut klingen³⁵, was also auf eine spezielle Instrumental-Praxis hindeuten könnte. Auch wenn der Begriff des Leittons in diesem Zusammenhang anachronistisch ist, bezieht sich Bermudo mit seiner Aussage aber sicherlich auch auf dessen klangpsychologische Wirkung in Klauseln. Diese Wirkung dürfte größtenteils mit derjenigen der heutigen harmonischen beziehungsweise funktionstheoretischen Abfolge von Dominantseptakkord und Tonikadreibklang identisch gewesen sein³⁶.

Der Grundstein für die Herstellung eines solchen “Zusammenhang[s] der Zusammenklänge”³⁷, wie ihn die Funktionstheorie voraussetzt, wurde jedoch erst im 18. Jahrhundert gelegt. So wurde in Jean Philipp Rameaus *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris 1722) das Prinzip der Akkordumkehrung oder Oktaväquivalenz anerkannt³⁸. Das bedeutet, dass dem vertikalen Klang erst zu diesem ‘späten’ Zeitpunkt so viel Gewicht vor dem melodischen Gang der Einzelstimmen eingeräumt wurde, dass es zunächst einmal keine Rolle spielte, in welcher Stimme die Töne eines Akkords zu liegen kamen. Mit anderen Worten: Aus harmonischer Sicht machte es keinen Unterschied mehr, ob sich der C-Dur-Dreibklang aus den Tönen c’, e’, g’ oder e’, g’, c’ zusammensetzte.

Die Änderung des Tonvorrats der horizontalen und der erst neu berücksichtigten vertikalen Achse in der Musik des 16. Jahrhunderts war also lediglich ein erster Schritt in Richtung Tonalität. Das ‘Zwischenstadium’ der “völligen Angleichung des melodischen und harmonischen Tonbereichs, der durch eine vorgegebene ‘Tonart’ und die entsprechende ‘Vorgezeichnung’ eindeutig festgelegt wird”³⁹, war dabei im 17. Jahrhundert erreicht.

Die Aussagen von Juan Bermudo über die zeitgenössische Musikpraxis und den im Umbruch befindlichen ‘Klang’, der sich auch an verschiedenen musikalischen Quellen ablesen lässt, können mit einer 1844 von François-Joseph Fétis formulierten These in Übereinstimmung gebracht werden⁴⁰. Carl Dahlhaus hat sie mehr als 100 Jahre später so zusammengefasst, dass die Entwicklung der harmonischen Tonalität in einem Satz umrissen wird:

“‘Tonalité’ –genauer: ‘tonalité moderne’– ist eine geschichtlich und ethnisch bedingte Hörweise, die Ton- und Akkordzusammenhänge unter den Kategorien ‘tendance’

31 ARON, ²1529, 2. Buch, Kapitel 16: “La imaginazione di molti compositori fù, che prima il canto si dovessi fabricare, da poi il tenore, & doppo esso tenore il contrabasso. Et questo avvenne perche mancorno del ordine & cognitione di quello che si richiede nel far del controalto: & però facevano assai inconvenienti ne le loro compositioni: perche bisognava per lo incommodo che vi ponessino unisoni, pause, salti ascendenti & discendenti, difficili al cantore, overo prononziante: in modo che detti canti restavano con poca soavità & harmonia [...] Onde gli moderni in questo meglio hanno considerato: come è manifesto per le compositioni da essi a quarto a cinque a sei, & a pui voic fatte: de lequali ciascuna tiene luogo commodo facile & grato: perche considerano insieme tutte le parti & non secondo come di sopra è detto. [...]”

32 Vgl. hierzu auch: OWENS, 1997: 23f.

33 “Unos hombres componen por cuenta: y otros por contrapunto [...]. El componedor que por ambas vias compusiese: seria facil, cierto, y gracioso en su composicion” (BERMUDO, 1957: fol. 129v).

34 Diese Meinung wird beispielsweise von APEL, ²1972: 13, vertreten.

35 BERMUDO, 1957: fol. 73r.

36 ‘Leittöne’ wären auf Laute und Vihuela durch ihre annähernd gleichstufige Temperierung klanglich auch stärker ausgeprägt gewesen als auf zeitgenössischen, mitteltönigen Tasteninstrumenten.

37 BLAUKOPF, ²1972: 87.

38 Vgl. DAHLHAUS, 1968: 22.

39 APEL, ²1972: 32.

40 FÉTIS, 1844.

[Dissonanz] und 'repos' [Konsonanz] begreift; deren deutlichste Ausprägung ist der Gegensatz zwischen Dominantseptakkord und Tonikadreiklang, der zur Einschränkung der Skalen auf Dur und Moll in Wechselbeziehung steht"⁴¹.

BIBLIOGRAFÍA

- APEL, Willi, "Musica ficta", Willi APEL (ed.), *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Belknap, 1969: 549-551.
- APEL, Willi, *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Baden-Baden, Koerner, 1972 (Collection d'études musicologiques, 24).
- ARLETTAZ, Vincent, *Musica ficta. Une histoire des sensibiles du XIIIe au XVIe siècle*, Sprimont, Mardaga, 2000.
- ARON, Pietro, *Toscanello in Musica*, Venedig 1529.
- ARRIAGA, Gerardo (ed.), *Libros de Música para Vihuela, 1536-1576*, CD-Rom, Madrid, Musica Prima u.a., 2004.
- BENT, Margaret, "Musica recta and musica ficta", *Musica Disciplina*, 26 (Middleton, Wis., 1972): 73-100.
- BENT, Margaret, "Diatonic ficta", *Early Music History*, 4 (Cambridge, 1984): 1-48.
- BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Faksimile, Kassel, Bärenreiter, ed. Macario Santiago KASTNER, 1957 (Documenta Musicologica, 11).
- BLAUKOPF, Kurt, *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*, Niederteufen, Niggli, 1972.
- CABEZÓN, Antonio de, *Gesamtausgabe der Werke von Antonio de Cabezón I: Duos, Kyries, Variations, & Finales*, Brooklyn, New York, Institute of Mediaeval Music, ed. Charles Jacobs, 1967 (Gesamtausgaben, IV/1).
- CABEZÓN, Antonio de, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela [...]*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ed. Higinio Anglés, 1996 (Monumentos de la Música Española, 27-29).
- DAHLHAUS, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u.a., Bärenreiter, 1968 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 2).
- FEDERHOFER, Hellmut, "Harmonische Tonalität als neues Hören", *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*, 15 (Augsburg, 2007): 89-95.
- FÉTIS, François-Joseph, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, Schlesinger, 1844.
- GLAREAN, Heinrich, *Dodecachordon (1547)*, 2 vols., Dallas, American Institute of Musicology, ed. Clement A. MILLER, 1965 (Musicological studies and documents, 6).
- JACOBS, Charles, "Spanish Renaissance Discussion of Musica Ficta", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 112/4 (Philadelphia, 1968): 277-298.
- KLAUK, Stephanie, *Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts*, Sinzig, Studiopunkt-Verlag, 2012 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 15).
- KLAUK, Stephanie, "Zur 'Timbre-Praxis' in Spanien am Beispiel des *Cancionero para cantar la noche de Navidad y las fiestas de Pascua (1603)* von Francisco de Ocaña", Judith le Blanc und Herbert Schneider (eds.), *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVIe-XIXe siècles)*, Hildesheim, Olms, 2014: 31-46.
- LOCKWOOD, Lewis, "A Dispute on Accidentals in Sixteenth-Century Rome", *Analecta musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, 2 (Köln, Graz, 1965): 24-40.
- MEIER, Bernhard, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht, Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974.
- OPITZ, Astrid, *Zur Frage des Modus in den Chansons von Binchois*, Sinzig, Studio punkt-Verlag (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 18), Druck in Vorbereitung.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del "Libro primero" (1549) a la "Declaración de instrumentos musicales" (1555)*. Kassel, Reichenberger, 2000 (DeMusica 4).
- OWENS, Jessie Ann, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- POWERS, Harold S. und Frans WIERING, "Mode", Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, vol. 16: 775-860.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A., *Compositional Theory and Practice in Mid-Sixteenth-Century Spanish Instrumental music: the Arte de tañer fantasia by Tomas de Santa Maria and the music of Antonio de Cabezón*, PhD Indiana University Music, Bloomington, 1990.

41 DAHLHAUS, 1968: 13. Vgl. dazu auch FEDERHOFER, 15 (Augsburg, 2007): 95: "Abendländische Mehrstimmigkeit setzt bis in die Gegenwart den Konsonanz-Dissonanz-Gegensatz voraus. Auf ihn zu verzichten und dennoch ein neues Musiksystem zu erstellen, erwies sich als unmöglich".

- RUSSELL, Eleanor, "A new manuscript source for the music of Cristóbal de Morales' 'Lost' 'Missa pro Defunctis' and early Spanish requiem traditions", *Anuario musical*, 33 (Barcelona, 1978): 9-49.
- TINCTORIS, Johannes, *Johannis Tinctoris opera theoretica*, 2 vols., Roma, American Institute of Musicology, ed. Albert SEAY, 1975-1978 (Corpus scriptorum de musica, 22).
- VÁSQUEZ, Juan, *Villancicos i canciones*, Madison, A-R Editions, ed. Eleanor RUSSELL, 1995 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 104).
- WERBECK, Walter, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel u.a., Bärenreiter, 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, 1).
- WIERING, Frans, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, PhD, Amsterdam, Univ., 1995.

Recibido: 02.06.2014
Aceptado: 02.06.2014