

Revisionsbericht

Narváez gibt am Schluss der *Seys libros del Delphín* unter der Überschrift *Coreción del auctor* Errata für 20 Stellen im gesamten Werk an. Diese Korrekturen des Komponisten wurden bei der Erstellung des Notentextes berücksichtigt. Da an ihrer Gültigkeit kein Zweifel bestehen kann, werden sie hier nicht noch einmal angeführt. Darüber hinaus finden sich in der Tabulatur aber noch eine Reihe weiterer offensichtlicher Fehler, außerdem gibt es einige Stellen, an denen ich Töne ergänzt habe, die nicht im Original enthalten sind.

Bei diesem Entscheidungsprozess waren mir diese beiden wissenschaftlichen Gesamtausgaben, auf die ich mich im Folgenden beziehe, von großer Hilfe:

- 1) Luys de Narváez, *Los seys libros del Delphín de música*, Valladolid 1538. Transcripción y Estudio por Emilio Pujol, Instituto Español de Musicología, Barcelona 1945
- 2) *Los Vihuelistas: Luys de Narváez, Opera Omnia*. Transcripción por Rodrigo de Zayas, Alpuerto, Madrid 1981

Eine weitere moderne Narváez-Gesamtausgabe für Gitarre des Herausgebers Graciano Tarragó, die 1971 bei Union Musical Española in Madrid erschien, erwies sich wegen der großen Freiheiten, die sich der Herausgeber bei der Erstellung seines Notentextes genommen hat, als ungeeignet für einen Vergleich kritischer Stellen mit Pujol und Zayas.

Das 1557 in Alcalá de Henares erschienene *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela* von Luys Venegas de Henestrosa enthält alternative Fassungen von fünf Fantasías aus Narváez' Buch (vgl. Ward 1953: 383) sowie Kompositionen über die beiden Hymnen, die auch den Variationswerken des vierten Buches von Narváez zugrunde liegen. Pujol diskutiert die Lesarten einiger Stellen, in denen Venegas von Narváez abweicht. Ich habe diese Versionen bei meiner Übertragung aber nicht berücksichtigt, denn als Sekundärquelle kann Venegas nicht den gleichen Stellenwert haben wie die *Seys libros del Delphín*, deren Druck vom Komponisten höchstwahrscheinlich selbst überwacht und korrigiert wurde.

Fantasia 1

26₂ (=Takt 26, 2. Zählzeit):

Original:

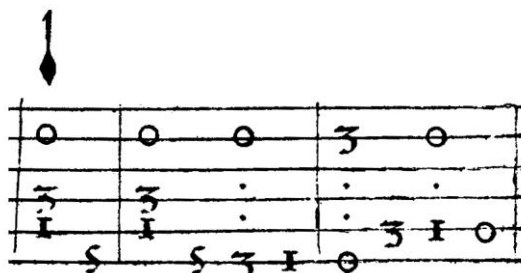


Kommentar:

Am Taktanfang fehlt das Rhythmuszeichen *Semiminima*, und die *Corchea* steht zwei Ziffern zu weit links. Meiner Ansicht nach handelt es sich hier um die gleiche typische Schlussfloskel wie in T. 3 und T. 11 dieses Stücks.

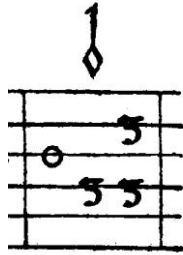
Fantasia 2

6



Die *Semiminima* gehört erst zum folgenden *compasillo*. Gleiche Korrektur bei Zayas.

17₂

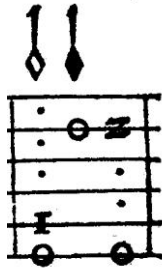


Die *Minima* steht eine Zahl zu weit links. Gleiche Korrektur bei Zayas.

22₁

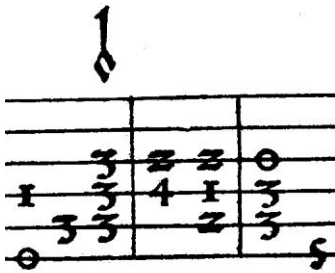
Der Ton *e* in der Tenorstimme fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol.

23₁



Die zweite Null auf der tiefsten Linie gehört eine Linie höher (= zweiter Saitenchor statt erster). Das einzelne Achtel wäre sonst *e'*, nicht *h*, was musikalisch keinen Sinn macht, denn die Altstimme imitiert hier eine Melodielinie, die der Sopran im Takt davor hatte.

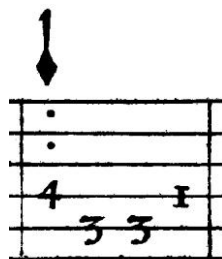
27₂₋₃



Die 4 wurde als 1 übertragen. Pujol lässt die 4 stehen und verändert die 1 im nachfolgenden Akkord in eine 3, was diesem Notentext entspricht:



33₂



Zwei Töne wurden verändert, um das gleiche Motiv (absteigender Dreiklang) wie in den Nachbartakten zu erzeugen. Gleiche Korrektur bei Pujol. Eine Übertragung nach der Tabulatur hätte diesen Notentext:



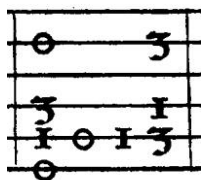
35₁

Der dritte Ton in der Oberstimme müsste nach der Tabulatur *dis'* heißen. Pujol und Zayas haben so übertragen - mich überzeugt dies nicht, es sei denn, man erhöht auch das erste *d'* im Takt zu *dis'* in Analogie zu T. 29₁.

39₁ Der zweite Ton in der Oberstimme müsste nach der Tabulatur *c'* heißen, die Stelle wurde mit *a* an die Motivik der Takte 29, 31, 35 und 37 angeglichen. Gleiche Korrektur bei Pujol.

49₁ Der Ton in der Oberstimme auf 1 müsste nach der Tabulatur *cis''* heißen. Pujol und Zayas haben so übertragen, Hopkinson Smith hat es eingespielt – ich höre hier einen falschen Ton.

56₁

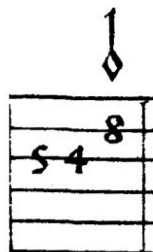


Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste der zweite Basston *c* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol und Zayas.

Fantasia 3

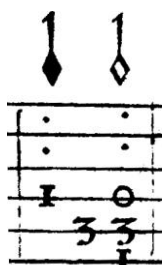
8₁ Das zweite *e* in der Tenorstimme fehlt im Original, so dass eine Überbindung *e-e* der Tabulatur entsprechen würde. Gleiche Ergänzung bei Pujol.

34₁



Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste die Viertelnote in der Unterstimme *f* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol und Zayas.

48₂

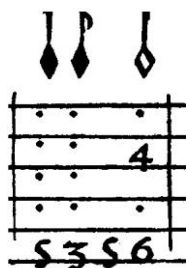


Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste der Ton der Oberstimme *f'* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol. Zayas lässt die 1 auf der tiefsten Linie stehen und verlegt die 0 eine Linie höher, was diesem Notentext (T. 48-49) entspricht:



Fantasia 4

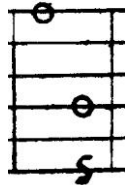
16₁



Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste die erste Bassnote *fis* heißen. Es handelt sich hier um das Hauptthema der Fantasia. Gleiche Korrektur bei Pujol und Zayas.

30₁ Die Mittelstimme *g* fehlt im Original. Die Ergänzung soll der Melodielinie des Alt im Takt zuvor zu einem befriedigenden Abschluss verhelfen.

32₂



Die Tabulaturziffer für den Basston steht eine Linie zu hoch, sonst müsste dieser *E* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol und Zayas.

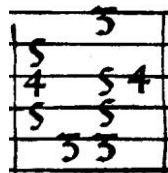
Fantasia 5

35₂



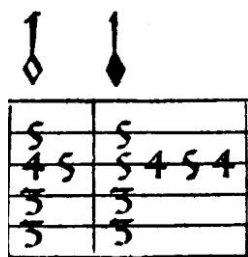
Pujol überträgt die 5 als 3, was dem Ton *g'* entspricht, und hält die ersten vier Sechzehntel für fragwürdig. Er verweist auf eine andere Version dieser Fantasia bei Venegas, ohne selbst eine Alternative anzubieten. Ich finde an der Tabulatur hier nichts auszusetzen und neige eher dazu, auch das zweite Achtel an der Parallelstelle in T. 13 als *a'* zu spielen.

37₂



Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste die Altstimme im ersten Akkord *h* heißen. Parallelstelle zu T. 34₂.

38

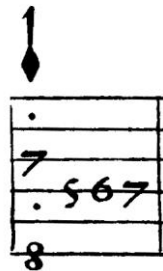


Der Ton *g* der Tenorstimme wird im Original nicht zur Zwei hin übergebunden, sondern im zweiten Akkord noch einmal angeschlagen. Ein solcher Quartvorhalt wird bei Narváez aber fast immer diskret durch Überbindung eingeführt. Mir erscheint deshalb eine Angleichung an die übliche Satzweise hier stilistisch passender.

Fantasia 6

- 7₁ Pujol zweifelt das *g'* (2. Achtel) mit Verweis auf Venegas an und überträgt den Ton als *h'*. Ich sehe kein Problem, zumal es sich hier mit der Tonfolge *c'-g'-h'-a'* um das Hauptthema der Fantasia handelt.

13₁



Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste der vierte Ton der Unterstimme *des* heißen. Gleiche Korrektur bei Zayas.

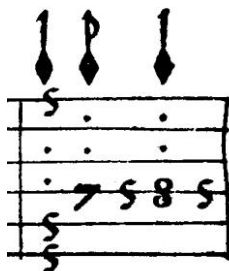
22



Das erste Rhythmuszeichen steht richtig, die nächsten vier aber um jeweils eine Ziffer zu weit links. Parallelstelle zu T. 26. Pujol berichtet, dass beide Originale (Madrid und London), die er einsehen konnte, an dieser Stelle handschriftliche Korrekturen aufwiesen.

- 24₂ Pujol zweifelt mit Verweis auf Venegas das erste *cis'* an und überträgt hier *d'*. Ich sehe keinen Grund, hier etwas zu verändern, da die beiden *cis'* als Folge der Sequenz in der Oberstimme von T. 22-24 absolut logisch wirken.

42₂



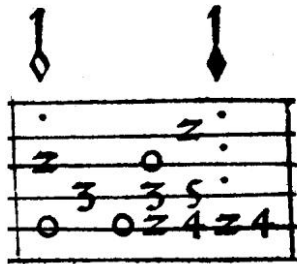
Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste der letzte Ton der Tenorstimme *h* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol.

Fantasia 7

- 35₂ Der Basston *e* fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol.

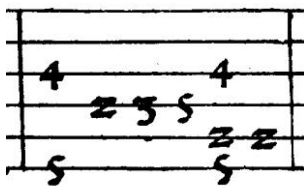
Fantasia 8

62



Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste der zweite Basston *d* heißen. *Cis* erscheint mir harmonisch passender.

68



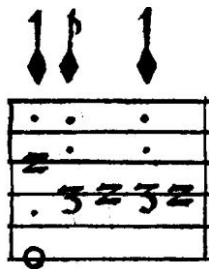
Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste der letzte Ton (auch) *cis'* heißen. Pujol korrigiert diesen Ton nach *d'*, mir erscheint *dis'* wegen der chromatischen Schärfung dieser Passagen (T. 66: *dis'-e'*, T. 67: *ais-h*, *cis'-d'*) passender.

Fantasia 9

9₁ Die Mittelstimme *h* fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol.

Fantasia 10

17₃



Zwei falsche Ziffern, sonst müssten die Sechzehntelnoten (wie die Achtel) *a-gis* heißen. Pujol notiert so im Notenteil, bringt aber die korrigierte Lesart *gis-fis-a-gis* als Notenbeispiel im Anmerkungsteil der *monumentos*.

18₁ Die Mittelstimme *a* fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol.

Fantasia 11

40₂ Das zweite *fis* im Tenor fehlt im Original, so dass eine Überbindung der Tabulatur entsprechen würde. Gleiche Ergänzung bei Pujol. Ähnlicher Fall wie in Fantasia 3, T. 8.

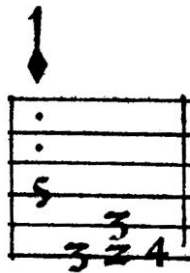
Fantasia 12

- 29₂ Pujol überträgt das *h* der Mittelstimme als *d'*. Der Stimmverlauf von Mittelstimme und Bass ab T. 28₂ erscheint mir mit *h* logischer. Es handelt sich hier um Akzentoktaven. Vgl. hierzu die Beispiele aus Werken von Josquin des Prés bei de la Motte, *Kontrapunkt*, S. 66 ff.

Fantasia 13

- 17₁ Die Tenorstimme *e* fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol.

20₂



Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste das erste Achtel der Gruppe *g'* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol. Parallelstelle zu T. 27.

Fantasia 14

- 3₁ Pujol überträgt das zweite Achtel als *e'*, damit gleicht er den Melodieverlauf der Oberstimme an die Sequenz der Takte 4-5 an. Mir erscheint *h* an dieser Stelle nicht unbedingt falsch, sondern melodisch ausdrucksstärker als *e'*.
- 10₃ Der Basston *e* fehlt im Original.
- 11₁ Die Mittelstimme *fis* fehlt im Original.

Josquin des Prés: Missa Hercules Dux Ferrarie, Sanctus

Auf der ersten Tabulaturseite wird das Stück fälschlich als „de la missa de faisan regres“ bezeichnet, dieser Fehler wird aber in den beiden Inhaltsangaben am Ende des dritten und sechsten Buches korrigiert. Das dritte Buch beginnt hier mit der Blattzahl 34, obwohl Buch 2 bereits Blatt 36 erreicht hatte und noch ein Titelblatt für das dritte Buch folgt. Eine Erklärung könnte sein, dass die letzten beiden Fantasias des zweiten Buches (Nr. 13 + 14) wahrscheinlich erst nach begonnener Drucklegung des Werks eingefügt wurden, indem man sie einfach an das zweite Buch anhängte, so dass die Blätter 34-36 jetzt doppelt vorhanden sind.

Osanna de la misma missa (Hercules Dux Ferrarie)

- 2₁ Pujol fügt ein Achtel *g* in die Unterstimme ein, was einer genauen Übertragung der Altstimme nach dem Messesatz an dieser Stelle entspricht. Mit erscheint dies unangebracht – so viel Freiheit bei seiner Josquin-Transkription sollte man Narváez schon zugestehen. Die kleine *Glosa* in der zweiten Takthälfte von T. 1 ist auch nicht bei Josquin vorhanden, und etwas mehr Ruhe im rhythmischen Verlauf der Stimme danach ist durchaus überzeugend.
- 8₁ Pujol ersetzt das *e* in der Mittelstimme durch ein *fis*, das dem Stimmverlauf der Messe entspricht. Der Fall gleicht T. 2.

- 10₁** Das *e'* in der Unterstimme müsste ein *h* sein, wenn man der Stimmführung Josquins genau folgt. Anders als bei den oben besprochenen Stellen könnte es sich hier vielleicht doch um einen Fehler handeln, wenn man annimmt, dass die Tabulaturziffer 5 auf der falschen Linie steht. Pujol äußert sich hierzu nicht.
- 12₁** Das zweite *fis'* in der Oberstimme fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol.
- 19₂** Pujol schlägt im Anmerkungsteil eine Änderung der Tabulatur vor, um das *cis'* unter dem *d'* im folgenden Takt halten zu können, was der Stimmführung bei Josquin entspricht. Der von mir vorgeschlagene Fingersatz entspricht dieser Lesart.
- 26₁** Das erste *H* der Bassstimme fehlt im Original. Hier erscheint mir eine Ergänzung nach der Stimmführung Josquins notwendig, weil es sich um den ersten Ton des „Herkules“-Motivs handelt (vgl. Osthoff 1962: 178), das sich durch die gesamte Messe zieht und hier in den folgenden Takten im Bass dreimal wiederholt wird. Das erste *H* gehört zum Tenor.

Josquin des Prés: Missa Faisant regretz, Osanna

10₁



Der Basston des Akkordes wurde von Narváez korrigiert (3 statt 2). Unerklärlich bleibt, warum der Komponist nicht auch die Oberstimme korrigiert hat (3 statt 0), um der Stimmführung Josquins so getreu zu folgen wie bisher in diesem Satz.

- 11₁** Das *fis* in der Mittelstimme wurde ergänzt, um der Stimmführung Josquins zu folgen. Gleiche Ergänzung bei Pujol.
- 18** Pujol bringt das *A* im Bass ein Viertel später und verändert das *fis* in der Mittelstimme zu *cis*, er folgt damit der Altstimme des Messesatzes. Mir scheint, dass es Narváez hier wichtiger war, die originale Bassführung zu erhalten. Das *fis* stammt aus der Tenorstimme. Zur Frage der verdeckten Quintenparallelen (im Satz von Narváez hier zwischen Ober- und Mittelstimme) siehe de la Motte, S. 66f.
- 20₁** Pujol verfährt hier mit dem *H* im Bass wie zuvor mit dem *A* in T. 18, auch diese Änderung überzeugt mich nicht.
- 28₁** Pujol überträgt, der Stimmführung Josquins folgend, das *fis* als *cis*. Ich glaube, dass Narváez die verdeckten Oktavparallelen an dieser Stelle nicht gestört haben, es fällt kaum auf und die Stelle spielt sich so viel einfacher als mit *cis*.

Josquin des Prés: Missa Sine nomine, Cum sancto spiritu

Der Satz wird in der Tabulatur als „de la misa de la fuga“ bezeichnet. Auch eine andere Übertragung des gleichen Musikstücks, einen Ton tiefer gesetzt, von Enríquez de Valderrabano („*Silva de sirenas*“, Valladolid 1547, Fol. 85) nennt ausdrücklich die „Missa ad fugam“ von Josquin als Quelle dieses Satzes. In Wirklichkeit ist es aber die „Missa sine nomine“ – man vergleiche die Aufnahme der „Tallis Scholars“, Gloria ab 4'25.

- 4₃** Das *gis* im Bass fehlt bei Pujol, der hier das *fis* aushält und direkt ins *eis* auflöst, wahrscheinlich um Oktavparallelen zwischen den Außenstimmen zu vermeiden.
- 5₁** Die offenen Oktavparallelen zwischen Ober- und Mittelstimme stehen genauso auch bei Valderrabano!
- 9₃** Das Achtel *gis* fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol.
- 14₁** Pujol überträgt das zweite *d* im Bass als *a* und vermeidet damit Oktavparallelen zwischen den Außenstimmen.

Josquin: Mille Regretz (La Canción del Emperador)

- 18₁ Pujol ergänzt den Akkord mit *g* im Tenor. Dieser Akkord ist auch im Chanson „Mille Regretz“ vierstimmig. Eine genaue Übertragung des Chanson ab T. 16 hätte diesen Notentext:



Narváez verändert hier durch die Einführung der kurzen *Glosa* in T. 17 die Stimmführung von Tenor und Alt, so dass bei einem vierstimmigen Akkord in T. 18₁ offene Oktavparallelen zwischen Sopran und Tenor entstehen würden. Mit dem dreistimmigen Akkord zu Anfang von T. 18 wird dieser satztechnische Fehler, den Josquins Chanson nicht hatte, vermieden.

- 29₁ Pujol ergänzt in seiner Antologie „*Hispanae Citharae Ars Viva*“ von 1955 einen Basston *d*. Narváez folgt hier (mit *Glosas*) genau der Stimmführung Josquins, der an dieser Stelle den Bass pausieren lässt. Statt einen Ton zu ergänzen, neige ich eher dazu, auch das *e* im Bass unmittelbar davor nicht noch einmal anzuschlagen, was auch die Ausführung der Stelle erleichtert. Dem zweifachen *e* in T. 28 entspricht im Chanson eine ganze Note im Tenor.
- 32₁ Pujol ergänzt hier ein *g* im Alt. Dies entspricht dem Stimmverlauf des Chansons, erschwert aber die Ausführung dieser Stelle unnötig. Für kleine Hände, die den gestreckten Fingersatz *Fis–a'* im Takt zuvor nicht mit 2/4 greifen können, bietet es sich an, die Oberstimme hier eine Oktave tiefer zu spielen:



In diesem Fall *muss* das *g* als Fortführung des *a* in den Akkord eingefügt werden. Diese Fassung erscheint ein besserer Kompromiss zu sein als z. B. das *Fis* im Bass vorzeitig loszulassen.

Gombert: Jamais je n'euze tant de soulas

Der Titel des Satzes wird bei Narváez nicht genannt. Pujol konnte 1945 dieses Stück (wie auch das darauf folgende) noch nicht identifizieren, gibt aber eine Reihe von möglichen Quellen an, in denen noch zu forschen sei. Ward (1953) nennt den Titel, so dass es leicht möglich war, die Intavolierung von Narváez mit der Vorlage in der Gesamtausgabe von Gomberts Werken zu vergleichen.

- 4₁ Die halbe Note *d'* in der Oberstimme fehlt im Original. Im Chanson von Gombert ist auch das Viertel am Taktanfang ein *d'*. Der genaue Stimmverlauf des Chansons ließe sich durchaus auf der Vihuela/Gitarre spielen, wenn man einen anderen Fingersatz nimmt oder das *c'* im Alt in T. 4 noch einmal anschlägt:

The image shows two musical staves in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). Both staves start with a circled '3' and '= fis' below the first measure. The left staff is labeled 'C III' and the right 'C I-C III'. The text 'or / oder' is written between the two staves. The music consists of a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice.

Mit dem zweiten Fingersatz ist die Stelle zwar leichter zu spielen, wirkt aber durch den jetzt direkt angespielten Quartvorhalt (was in Narváez' Werken selten vorkommt) viel schwerfälliger. Spielt man diesen Fingersatz, ohne das *c'* wiederholt anzuschlagen, stellt sich der Eindruck von Quintenparallelen zwischen Tenor und Alt ein. Narváez umgeht diese Probleme durch die Einführung des *e'* und macht dadurch die Melodieführung sogar noch ein wenig eleganter als im Chanson von Gombert.

- 5₂ Die Oberstimme *c* fehlt im Original.
- 19 Das Chanson von Gombert hat zwischen dem d-Moll- und dem a-Moll-Akkord noch viereinhalb Takte, die Narváez nicht übertragen hat. Anders als im Fall des Chansons von Courtois halte ich diese Auslassung für keinen Fehler, sondern eine bewusste Entscheidung von Narváez. Das Chanson weist an dieser Stelle eine durchimitierende Satzweise auf, die sich nicht so leicht auf die Vihuela übertragen lässt wie der Rest des Werkes, wobei sich die Melodik dieser Takte später wiederholt. Da der Text des Chansons in der Übertragung für Vihuela solo keine Bedeutung hat und die Nahtstelle harmonisch passt, war es möglich, hier das Werk zu kürzen.

Courtois: Si par souffrir

- 21 Narvaéz nennt dieses Werk lediglich „otra canción del primer tono“ und ordnet es fälschlich Gombert zu. Wir verdanken Bart Roose (2000: „*Luis de Narváez: Otra canción del primer tono*“) nicht nur, dass er die Quelle dieses Satzes korrekt identifiziert hat, er hat auch die Auslassung von vier Takten des Chansons in Narvaéz' Übertragung entdeckt. In der Tabulatur schließt die *Glosa* in der ersten Takthälfte von T. 21 direkt an die sehr ruhige Bewegung von T. 23 an, was ziemlich befremdend wirkt, so dass es naheliegt, hier einen Fehler anzunehmen:

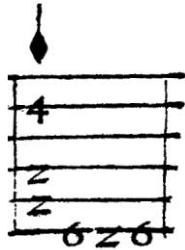
The image shows a single musical staff in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The staff begins with a circled '8' below the first measure. The melody consists of a series of eighth and quarter notes.

Ich habe die Stelle nach der Vorlage des Chansons im Stile von Narváez und unter Anleihe bei einem von Roose in seinem Artikel vorgeschlagenen Notentext gefüllt.

Richafort: Je veulx laysser melancolie

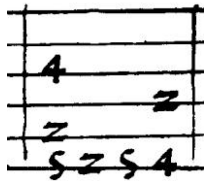
Groves Musiklexikon von 2001 nennt die Tabulatur von Narváez als einzige Quelle für diesen Satz, d.h. es gibt nur den Titel, keinen Chanson-Text und auch keinen Notentext zum Vergleich der Intavolierung. Vielleicht können zukünftige Musikforscher ja dieses Stück noch finden! Vielleicht ist das Werk auch dem falschen Komponisten zugeschrieben wie das von Courtois. Pujol spricht davon, dass es neben der offenkundigen Schönheit dieses Satzes sicher auch der Name eines berühmten Zeitgenossen war, der Narváez dazu bewogen haben könnte, dieses Werk in seine Sammlung aufzunehmen.

7₂



Die beiden Sechsen stehen eine Linie zu tief, sonst müssten die Töne *ais'* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol und Zayas.

14

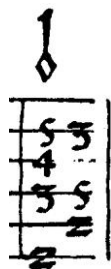


Pujol überträgt die 2 auf der tiefsten Linie als 4 und passt die Stelle damit an die Lesart der Takte 3, 6 und 11 an. Ich folge ihm, denn Narváez hätte hier ja schon zweimal Gelegenheit gehabt, melodische Varianten dieses Motivs anzubringen. Er tut dies aber erst in T. 38 und bleibt dann (T. 41, 46, 49) bei der dort gewählten Form. Mir scheint dies eher für eine Angleichung der Stelle zu sprechen.

15₂ Gleicher Fehler wie in T. 7, gleiche Korrektur bei Pujol und Zayas.

30₁ Das erste *h* in der Mittelstimme fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol.

43₁



Die Ziffern der Außenstimmen des zweiten Akkords sind vertauscht, sonst müsste die Oberstimme *cis'* und der Bass *c* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol und Zayas.

Diferencias de „O gloriosa Domina“

Der Hymnus steht nicht in der Tabulatur. Es erschien mir sinnvoll, die Noten des Themas den kontrapunktischen Variationen von Narváez voranzustellen, damit der Spieler dieses schönen Werks zu einem tieferen Verständnis des kunstvollen Satzgefüges gelangt.

Segunda diferencia

- 8₃ Pujol ändert den Basston nach *H* mit Verweis auf Venegas. Mich überzeugt dies nicht, *A* gehört zum Hymnus, der in dieser Variation im Bass liegt.

Tercera diferencia

10₄

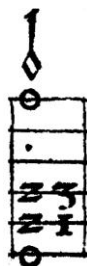


Die 2 steht eine Linie zu hoch, sonst müsste der vierte Ton der Unterstimme in diesem Takt *H* heißen.

- 10₇ Pujol fügt ein Achtel *c'* über dem *a* ein und löst damit die Tritonusspannung *gis-d'* an dieser Stelle auf. Der Hymnus springt hier von der Oberstimme in die Unterstimme, was ohne diese Einfügung klarer herauskommt. Der Fingersatz im nachfolgenden Takt entspricht der Tabulatur und erlaubt es nicht, das *c* (Hymnuston) zu halten, wie es das Notenbild suggeriert. Wer diesen Widerspruch auflösen möchte und einen anderen Fingersatz wählt, sollte beachten, dass diese Variation nach der Vorbemerkung von Narváez sehr schnell gespielt werden soll.

Quinta diferencia

17₃



Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste der Ton der Altstimme im ersten Akkord *cis* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol.

Diferencias de „Sacris solemniis“

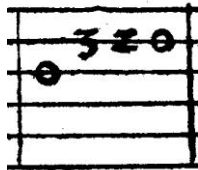
Der Hymnus wurde aus den gleichen Gründen wie bei „O gloriosa domina“ eingefügt. Es handelt sich hier um eine spanische Variante, die heute in den offiziellen Gregorianik-Büchern des Vatikans „Graduale Romanum“ und „Liber usualis officialis missae“ nicht mehr aufgeführt wird. Pujol erwähnt zwei weitere Kompositionen über dieses Thema (Morales/Anon.) im Buch von Venegas. In der Tabulatur werden fälschlich sechs Variationen angekündigt, es sind nur fünf. In den beiden Inhaltsangaben am Ende des vierten und sechsten Buches ist dies korrigiert.

Primer contrapunto

- 5₂ Die Achtelnoten *g* und *d'* in den Unterstimmen fehlen im Original.
- 11 Pujol fügt unter dem *f'* noch eine Altstimme *d'* hinzu. Im Hymnus entspricht dieser Takt der Variation dem Worte „sonent“ mit den Tönen *f-d*, der Satz ist aber rhythmisch so kompliziert, dass mir eine eindeutige Zuordnung des *d'* zum zweiten Viertel im Takt nicht möglich erscheint.
- 19₃ Die Viertelnote *g* in der Mittelstimme fehlt im Original.

Segundo contrapunto

- 15₁ Die Altstimme *d'* fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol.
- 19₂



Falsche Tabulaturziffer, sonst müsste der dritte Ton *H* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol.

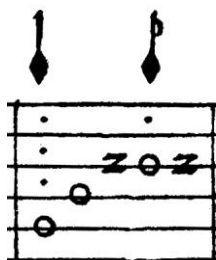
Quarto contrapunto

In der Tabulatur fälschlich als „quinta diferencia“ bezeichnet, die fünfte Variation heißt dort „otra contrapunto“. In den beiden Inhaltsangaben am Ende des vierten und sechsten Buches ist dies korrigiert.

- 15₁ Das Achtel *a* in der Oberstimme fehlt im Original. Gleiche Ergänzung bei Pujol. Der Fall liegt hier anders als in T. 10 der dritten Variation von „O gloriosa domina“, weil *a* hier zum Hymnus gehört.
- 19₂ Im Original ohne Rhythmuszeichen, die nach dem Vorbild der umliegenden *compasillos* ergänzt wurden. Gleiche Ergänzung bei Pujol.
- 21₂ Pujol ändert das *H* zu *B*, mich überzeugt dies an dieser Stelle nicht.

Quinto contrapunto

3₃



Die letzte Tabulaturziffer ist falsch und steht eine Linie zu tief, sonst müsste der letzte Ton im Takt *e* heißen. Gleiche Korrektur bei Pujol.

Romance: Ya se asienta el Rey Ramiro

- 1₁ Pujol ändert hier das *cis'* zu *c'*, nicht aber in T. 6 und T. 11. Abgesehen von dieser Inkonsequenz kann doch kein Zweifel daran bestehen, dass in dieser mit virtuosen *Glosas* umrankten Version der Romanze die Leittöne *cis* und *fis* erst die richtige, erwünschte Schärfe in das prunkende Spiel („tañer de gala“) einbringen!
- 2₃₋₄ Die beiden Viertel *e'* und *g'* in der Oberstimme fehlen im Original. Möglicherweise ist hier der Druck stark verblasst, denn es handelt sich hier wahrscheinlich um rote Ziffern, die die Töne der Gesangsstimme anzeigen sollen. Pujol führt nur das *e'* an.
- 3₂ Das *a* fehlt im Original. Ebenso in T. 15.
- 16



Die Satzweise wurde an die der Takte 4 und 9 angeglichen: von den drei Fünfen zu Anfang des Taktes ist eine nur für die Gesangsstimme gedacht und eine steht eine Linie zu tief. Im letzten Akkord wurde das *d'* ergänzt.

21₂



Die letzte 1 steht eine Linie zu tief, sonst müsste der Ton *c'* heißen.

Diferencias de „Conde claros“

Die Blattzahlen im sechsten Buch zeigen ähnliche Unregelmäßigkeiten wie im dritten Buch: die Blätter 79 und 80 existieren doppelt im fünften und sechsten Buch. Auch danach gibt es noch Sprünge in der Zählweise, deren Abstand aber immer vier beträgt. Je nachdem, welche Zählweise man als die ursprüngliche annimmt (die beim Drucken dann an einigen Stellen versehentlich nicht korrigiert wurde), könnte man hier annehmen, dass vier Blätter im fünften Buch entweder herausgenommen oder nachträglich hinzugefügt wurden. Ich neige dazu, letzteres anzunehmen: Die Lieder „La bella maridada“, „Con que la lavaré“ und „Arde, coracon, arde“ sind so gedruckt, dass die Einfügung drucktechnisch möglich war. Demnach ist die Zählweise am Schluss des Werks, die mit Blatt 88 endet, die ursprüngliche. Pujol weist auf S. 14 der „Monumentos“ darauf hin, dass es tatsächlich 97 Blätter sind.

6₄



Pujol lässt die erste 1 weg, damit wird das *e* ein Vorhalt, der ein Achtel später aufgelöst wird. Ich folge ihm hier, weil die Vorhaltsspannung stärker wirkt als der reine H-Dur-Akkord auf Vier.

- 7₂ Pujol überträgt das *ais'* als *a'* und glättet damit unnötigerweise (und von Narváez sicher nicht gewollt, siehe auch die Takte 45 und 48) den Melodieverlauf.
- 14₄₋₅ Pujol überträgt die beiden *d'* als *dis'*, ich finde gerade die Abweichung von der strengen Subdominant-Dominant-Folge, die durch die *d'*s in der Skala bewirkt wird, an dieser Stelle reizvoll.
- 48₅₋₆ Pujol überträgt *Ais* und *ais'* als *A* und *a*, dieser Glättung kann ich ebenfalls nicht zustimmen.

Quatro diferencias de „Guárdame las vacas“

Den Text und die Übersetzung der „Romanesca“, wie „Guárdame las vacas“ auch genannt wurde, habe ich aus der Mudarra-Ausgabe von Johannes Klier (1988: 5). Vgl. auch Wade (1980: 37).

Tercera diferencia

- 6₂ Der Fingersatz interpretiert den Notentext als Dialog zwischen Alt und Bass. Die traditionelle Ausführung dieser Stelle folgt getreu der Tabulatur und lässt sich natürlich genauso gut spielen:

Tres diferencias (de „Guárdame las vacas“) por otra parte

Tercera diferencia

- 6₄₋₆ Der Fingersatz weicht von der Tabulatur ab, um den Stimmverlauf besser darstellen zu können. Die traditionelle Spielweise dieser Stelle ist: