

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	22 (1998)
Artikel:	Der "Ayrezillo de proporción menor" in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo
Autor:	Galán, Andrés Cea / Zehnder, Jean-Claude
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868999

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER „AYREZILLO DE PROPORCION MENOR“ IN DER
FACULTAD ORGÁNICA VON FRANCISCO CORREA DE ARAUXO*

Von ANDRÉS CEA GALÁN

Deutsche Fassung mit einer Einführung von Jean-Claude Zehnder

Francisco Correa de Arauxo (1584–1654), Organist an der Kirche San Salvador in Sevilla, ist eine der großen Gestalten der spanischen Orgelkultur des Siglo d’Oro. Sein Hauptwerk, die *Facultad Orgánica*, erschien 1626 in Alcalá; dieses in spanischer Zifferntabulatur gedruckte Buch enthält 69 Orgelstücke von außergewöhnlicher Qualität. Die häufigste Gattung, das Tiento, ist zwar von ihrer Geschichte her eine imitierende Form; der thematische Aspekt wird aber bei Correa im Laufe eines Stücks meist vom figurativen Aspekt überlagert oder gar verdrängt (man denkt unmittelbar an die üppige Figurenwelt der iberischen Barockarchitektur). Die farbigste Ausgestaltung erhält diese Figuration in den Tientos mit solistischem Diskant bzw. Bass. Die Solo-Wirkung wird auf der spanischen Orgel nicht durch zweimanualiges Spiel, sondern durch geteilte Register (Zungen oder Aliquoten, Teilung zwischen c' und cis') erreicht. Diese Stücke werden „Tiento de medio registro de tiple“ (Diskant-Solo) und „Tiento de medio registro de baxón“ (Bass-Solo) genannt.

Darüber hinaus hat die *Facultad Orgánica* einen ausgesprochen didaktischen Zug: in einem ausführlichen Vorwort und durch Anmerkungen vor jedem Stück informiert uns der Autor über mannigfaltige Aspekte seiner Kunst, besonders aber über ganz konkrete Fragen des Orgelspiels. Fingersatz, Verzierung, Tempo, rhythmische Feinheiten kommen zur Sprache. Guy Bovet hat durch seine französische Übersetzung dieser Texte den Zugang zu Correa erheblich erleichtert.¹ Die folgende Studie von Andrés Cea Galán beschäftigt sich mit den rhythmischen Aspekten bei Correa und weiteren iberischen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts.

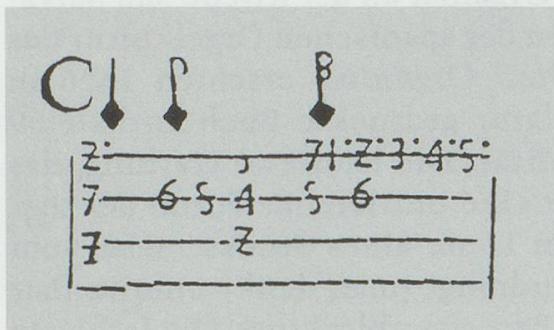
Bevor wir uns dem Fragenkreis der Ayrezillo-Interpretation zuwenden, ist eine kurze Darstellung der spanischen Ziffern-Tabulatur („la cifra“) unumgänglich.² Jede Stimme einer Komposition wird auf einer horizonta-

* Der spanische Text dieser Studie erschien unter dem Titel „El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo“ in der Zeitschrift *NASSARRE, Revista Aragonesa de Musicología*, VI/2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1990. Dankenswerterweise hat Frau Elena Mendoza eine erste deutsche Übersetzung erarbeitet. Für die hier vorliegende Fassung hat Andrés Cea Galán einige Ergänzungen geschrieben.

¹ *La Tribune de l’Orgue, Revue suisse romande*, beginnend mit Heft 1 des 37. Jahrgangs (1985), fortgesetzt in 16 Heften bis Heft 1 des 44. Jahrgangs (1992); auch als Sonderdruck erschienen.

² Einen kurzen Abriss der spanischen Tabulatursysteme findet man bei Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, 52–59.

len Linie mittels Zahlen notiert: der Ton F erhält die Zahl 1, G die Zahl 2 und so fort bis zum Ton E mit der Ziffer 7. Die Oktavlage des zu spielenden Tones wird durch Komma bzw. Punkte angegeben (nicht unähnlich unserer deutschen Bezeichnung „eingestrichene“ Oktave). Wichtig für unsere Fragestellung ist nun die Angabe des Rhythmus: der jeweils kürzeste Notenwert der betreffenden Stelle wird über dem ganzen System durch das entsprechende Zeichen angegeben, z.B.



Bsp. 1: Tiento 1, Takt 10, in der Originalnotation und in moderner Übertragung.

Die gleichzeitig erklingenden größeren Notenwerte erhalten keine Rhythmusbezeichnung, sondern der Anschlag dieser Töne ist nur durch vertikale Koordination zur jeweils schnellsten Stimme bezeichnet. Zusätzlich gibt es Zeichen für Pause (/) und Überbindung (‐). Der Wechsel zu einem ternären Rhythmus (Triolen oder kompliziertere Fälle) wird ebenfalls über dem Ziffernsystem durch Zahlen angegeben; am häufigsten ist die Zahl 3, unserer Triolenziffer vergleichbar. Aber dazu erklärt nun Correa, daß diese ternären Stellen nicht gleichmäßig, sondern mit einer gewissen „Inégalité“ zu spielen seien; diese Ungleichheit nennt er „ayrezillo“.

1.

Die *Facultad orgánica*³ ist im Grunde ein didaktisches Werk; Correa versucht, alle Details seiner Kompositionen zu erklären. Dennoch bleiben einige Aspekte unklar und bereiten dem Interpreten Kopfzerbrechen. Zu den dunklen Punkten gehört beispielsweise die Ausführung von ternären Rhythmen, die Correa mit dem Ausdruck „Ayrezillo de proporción menor“ bezeichnet und mehrfach zu erklären sich bemüht. Seine Ausführungen

³ Francisco Correa de Arauxo, *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano ... intitulado Facultad orgánica*, Alcalá 1626. Für diese Studie benutzte ich Fotokopien des Exemplars, das sich in der Biblioteca Nacional von Madrid befindet (Raros n° 14069). Der Leser sei auf die Ausgabe von M. S. Kastner in den *Monumentos de la Música Española*, Bd. VI und XII, Barcelona 1948 und 1952, und auf die Faksimile-Ausgabe im Verlag Minkoff, Genève 1981, verwiesen.

bleiben aber mehrdeutig, jedenfalls ist die musikwissenschaftliche Diskussion zu diesem Thema bis heute kontrovers.⁴

Die folgende Studie möchte in erster Linie praktische Vorschläge ins Gespräch bringen. Mit anderen Worten: sie möchte die Neugierde der Spieler wecken, durch eigenes Forschen und Experimentieren einer adäquaten Wiedergabe der Werke des Francisco Correa de Arauxo näher zu kommen.

Stellen wir zunächst die relevanten Äußerungen Correas zur Frage des Ayrezillo zusammen: ⁵

fol. 1v.:

[Der erste Hauptabschnitt des Vorworts ist überschrieben mit „Advertencias“ und in 17 „Punkte“ untergliedert. Zuvor aber gibt Correa eine Übersicht zu diesen „Punkten“: Text 1 ist somit nur eine Vorankündigung von Text 2]

Du wirst bei den Noten [figuras] derselben Proportion gewisse Zahlen finden, die einen Unterschied des „ayre“ angeben: so kann bei der proportio sesquialtera mit 6 oder 12 Noten pro Takt die Ziffer 2 oder auch die Ziffer 3 geschrieben sein.

fol. 6:

Elfter Punkt. In der Proportion, die wir proportio sesquialtera nennen – sie kann sechs, zwölf wie auch neun oder achtzehn Noten pro Takt haben – kann man die gleiche Anzahl von Noten [figuras] auf zwei verschiedene Arten spielen. Die erste Art – zugleich die leichtere – ist, die Noten gleich und eben [llanas = flach, platt] zu spielen, d.h. ohne auf einer länger als auf der anderen zu verweilen; und dieses „ayre“ ist so wie bei der „proporción mayor“, bei welcher drei Ganze, sechs Halbe und zwölf Viertel pro Takt gleich, eben und ohne „ayrezillo“ gehen [gespielt werden]. Die zweite Art ist, die Noten ein wenig ungleich und mit dem gewissen „ayrezillo“ und mit der Anmut [graciosidad] der „proporción menor“ zu spielen. Und diese Art – obwohl schwierig – ist die von den Organisten am meisten gebrauchte. Und sie besteht darin, auf der ersten Note [figura] mehr zu verweilen und auf der zweiten und dritten weniger; und danach auf der vierten Note länger zu verweilen und auf der fünften und sechsten weniger. Und das ist (quasi), wie wenn man die erste Note zu einer Halben macht und die zweite und dritte zu Vierteln, oder bei schnelleren Werten – ein Viertel und zwei Achtel. Und so geht man weiter mit allen Noten der folgenden Takte. Wenn wir also diesen Unterschied akzeptieren (der unter jedem Taktzeichen, ganz oder geteilt, auftreten kann), so ist es wünschenswert, daß man auch Zeichen hat, um ihn zu

⁴ S. z.B. das Vorwort der Edition von Kastner; Charles Jacobs, *Francisco Correa de Arauxo*, Den Haag 1973; Michel Collins, „The performance of sesquialtera and hemiola in the 16th century“, *JAMS* 17 (1964).

⁵ Passagen in runden Klammern () sind original; erläuternde Zusätze stehen in eckigen Klammern []. Die Ausdrücke „ayre“, „ayrezillo“ bleiben unübersetzt, um ihren Bedeutungsinhalt nicht einzuengen; „ayre“ heißt „Luft“, „Anmut“, „Geist“, „ayrezillo“ ist dazu eine Diminutiv-Form. „Proporción menor“ und „proporción sexquialtera“ (lat. Proportio sesquialtera) werden von Correa synonym gebraucht.

notieren, damit man wissen kann, bei welchen Noten [figuras] oder Ziffern [numeros] man mit „ayre ygual“ oder mit „ayre desigual“ spielen soll. Und wenn wir zudem annehmen, daß die erste Art vergleichbar sei mit der Zweizahl [numero binario] von Noten, in welcher alle gleichen [Noten] mit vollkommener Gleichheit der Zeit ausgesprochen werden, ohne sich mehr auf der einen oder anderen aufzuhalten, und daß die Zweizahl [numero binario] das Gleiche bedeute wie die Ziffer zwei [numero dos], so schien es vernünftig, bei solchen Noten (sogar wenn sie in der *proporcion sesquialtera* stehen) die Ziffer 2 zu setzen, welche anzeigt, daß man mit Gleichheit [igualdad] vorangehen soll, in derselben Weise wie die Zahl zwei [el numero dos] gleich [igual] ist, zusammengesetzt aus zwei gleichen Einheiten und Teilen, in welche sie geteilt werden kann. Und dies scheint nicht eine neue Sache zu sein, denn ich habe viele Werke von großen Meistern gesehen, welche zwölf Noten [figuras] pro Takt haben und in denen die Ziffer 2 darüber [über dem Notensystem] steht anstelle der 3, die wir gewohnt sind zu setzen. Die zweite Art, welche darin besteht, daß man mit Ungleichheit der Zeit [desigualdad de tiempo] spielt (mit längerem Verweilen auf der ersten, vierten, siebenten, zehnten Note etc., und weniger Verweilen auf den dazwischen stehenden Noten, was etwa das Gleiche ist wie ein Viertel und zwei Achtel, aber nur ungefähr das Gleiche), diese zweite Art wurde immer notiert mit einer darübergestellten 3, welche das „ayre“ der „proporcion menor“ bezeichnet, welche [also] die Ungleichheit der Zeit in der Ausführung oder Aussprache dieser Noten in der „sesquialtera“ bezeichnet: Cabezón und Manuel Rodrigues Pradillo⁶ und viele andere [haben es so gemacht]: und es gibt keinen Grund, diese Gewohnheit zu ändern, besonders deshalb, weil sie vernünftig [fundado en razon] ist. Und so bleibt es dabei, daß die über die genannten Noten gesetzte 3 (und dies sowohl in der Notenschrift wie in der Zifferntabulatur) den genannten „ayrezillo de proporción menor“ betrifft und daß die Ziffer 2 die Gleichheit der Noten bezeichnet.⁷

fol.18:

[Nach den 17 „Punkten“ der „Advertencias“ folgt im Vorwort Correas der Abschnitt über die Zifferntabulatur „El arte de poner por cifra“. Er ist in 11 „Kapitel“ gegliedert; im 7. Kapitel steht der folgende Text]:

Sesquialtera. – Bei Sesquialtera-Diminutionen [en glosa de sesquialtera] mit sechs Noten [figuras] pro Takt, wenn sie mit dem „ayre“ der „proporcion menor“ notiert sind, d. h. mit einer 3 darüber, gibt man den Niederschlag [el compas, wörtlich: den Takt] auf die erste [Note], den Aufschlag auf die vierte und man schlägt wieder nieder im nächsten Takt auf die siebente. Und wenn sie notiert sind mit dem „ayre“ der „prop. mayor“, d.h. mit einer 2 darüber, gibt man den Niederschlag auf die erste, den Aufschlag auf die fünfte und man schlägt wieder nieder im nächsten Takt auf die siebente.

⁶ Sicherlich Manuel Rodriguez Coelho, wie er von Correa selbst auf fol. 4 der „Advertencias“ genannt wird.

⁷ Der nochmalige Hinweis auf den „numero binario“ bzw. „ternario“ wäre nur durch umständliche Umschreibung in die deutsche Übersetzung einzubringen. Ausführlich spricht Correa über diese spekulative Beziehung weiter oben in diesem Text.

Im zweiten Teil des Bandes, der die Musikstücke enthält, finden sich weitere Anweisungen bei den einzelnen Werken:

fol. 1, zum Tiento 1:

... Ich mache darauf aufmerksam, daß (wo man eine 2 über einem Takt mit 6 oder 12 Noten findet) solche Noten gleichmäßig, ohne „ayrecillo de sesquialtera o proporción menor“ zu spielen sind, und wo man (eine 3) findet, solche Noten mit dem genannten „ayrecillo de proporción menor“ zu spielen sind, indem man sich länger bei der ersten aufhält und weniger bei der zweiten und dritten, und in dieser Weise auch die übrigen.

fol. 45, zum Tiento 16 („a modo de canción“):

Im „tiempo imperfecto“ [C] muß man langsam [a espacio] spielen, und gleichmäßig [igual]. Im „perfecto partido mit 3 und 2 vorne dran“ [$\Phi\frac{3}{2}$] muß man [in der Weise] spielen, daß man auf die erste Semibrevis niederschlägt, bei der zweiten [mit der Hand] unten bleibt und bei der dritten aufschlägt, und indem man die Minimen gleichmäßig [de ayre iguales] spielt (wie es beim ersten Tiento gesagt wurde), und im „tiempo“ der „proporción menor“ mit dem „ayrecillo“, das in diesem „tiempo“ üblich ist: mehr oder weniger langsam, je nach der Zahl der Noten [pro Takt].

fol. 73, zum Tiento 28:

Im ternären Takt [tiempo ternario], der „proporción mayor“ genannt wird, muß man langsam [a espacio] und mit Gleichmäßigkeit der Noten [con ygualdad de figuras] spielen, dort, wo die Zahl 2 darüber steht; und dort, wo die Zahl 3 steht, mit dem „ayre“, das der „proporción menor“ zusteht, wie es am Anfang gesagt wurde.

fol. 88, zum Tiento 34:

Im Takt 97 dieses Tiento findet man eine wenig gebrauchte Proportion, die „sexquiseptima“ oder „septupla“ genannt wird, mit sieben Noten [figuras] pro Takt; diese soll man gleichmäßig spielen [con igualdad de tiempo], ohne sich bei der einen oder bei einer anderen länger aufzuhalten, wie es auch die 2 zu verstehen gibt, die unter der 7 geschrieben ist.

[Bei der entsprechenden Stelle in Takt 97 steht dann noch die Anweisung „Prop. septupla, ayre igual“].

fol. 159, zum Tiento 59:

In den Noten finden sich drei Anmerkungen zu komplizierten Proportionen: Takt 50 „Septupla prop. ayre iyual“, Takt 54 „Nonupla prop. ayre de sexquial.“, Takt 87 „proportio quintupla, ayre igual“.

fol. 203, zu den „Tres Glosas sobre el Canto Llano de la Immaculada Concepción“:

Die erste Variation verzerrt mit sechs [Noten] pro Takt, die zweite mit neun, die dritte mit zwölf. Ternäres Metrum, bei der ersten in der [proporcion] „sexquialtera“, bei der zweiten in der „sexquinona“, bei der dritten ebenfalls in der „sexquialtera“, mit dem Hinweis der Ziffern: wo eine 3 steht, muß man mit dem „ayresillo de proporcion menor“ spielen, wo eine 2 steht mit dem „ayre de proporcion mayor“, [also] mit gleichen Noten.

2.

Wir können einige Folgerungen aus diesen Texten ziehen:

1. Ein grundlegender Unterschied besteht nach Correas Worten zwischen den Begriffen „proporción menor“ (kleine Proportion, kleiner Dreiertakt) und „proporción mayor“ (große Proportion, großer Dreiertakt). Bevor wir näher darauf eingehen, seien die Takt- und Proportionszeichen, die in der *Facultad* verwendet werden, in Erinnerung gerufen:

⌚ gerader Takt, für Stücke mit 8 Noten pro Takt, mit „glosa rodada“, d.h. mit „glatter“, einfacher Achtelbewegung, gelegentlich wenige Sechzehntel. Tempo schnell („ligero“ bei Tiento 14 und öfter), gehend („andado“ bei Tiento 32).

∅ gerader Takt, ebenfalls für Stücke mit 8 Noten pro Takt, doch mit komplizierterer „Glosa“. Tempo „nicht schnell, nicht langsam“ (Tiento 40), in der Mitte zwischen ⌚ und ⌚.

⌚ gerader Takt, für Stücke mit 16 Noten pro Takt. Tempo langsam („a espacio“, Tiento 16). Fließende Sechzehntelbewegung.

∅ gerader Takt, für Stücke mit 32 Noten pro Takt. Tempo „am langsamsten von allen“ („el más grave de todos“). Durch „Glosas“ mit langen Zweiunddreißigstel-Passagen verlangsamt sich der Grundschlag des C-Taktes.⁸

⌚ $\frac{3}{2}$ oder ∅ $\frac{3}{3}$ ungerader Takt, „proporción mayor“ (modern gesprochen ein Drei-Ganze-Takt), dessen häufigste Erscheinungsformen bei Correa fließende Viertel (12 Noten pro Takt) und schnelle Achtel (24 Noten pro Takt) sind. Das Tempo richtet sich nach der Anzahl der Noten pro Takt.

Die bisher genannten Zeichen können als Haupt-Taktzeichen eines Stücks auftreten. Die nachfolgenden dagegen finden sich nur zur Angabe eines „Taktwechsels“ innerhalb eines Stücks.

⁸ Es sei darauf hingewiesen, daß die ungewöhnlichen Taktzeichen ⌚ und ∅ in der Ausgabe von Kastner durch die üblichen ⌚ und ⌚ ersetzt worden sind. Fast im gleichen Jahr (1624) hat Girolamo Frescobaldi in seinen Capricci eine Stufung der ungeraden Taktarten von langsam bis schnell vorgenommen: 3/1 – 3/2 – 3/4 – 6/4. Diesen Wandel vom Proportionsystem der Renaissance zum „affetto“ des Barock hat Uwe Wolf in seinem zweibändigen Werk *Notation und Aufführungspraxis, Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Diss. Göttingen 1991, Kassel 1992, ausführlich dokumentiert.

3 oder **c3** ungerader Takt, „proporción menor“ oder „proporción sexquialtera“; diese Proportion kann 6, 9, 12, 18 oder 24 Noten pro Takt aufweisen und wird mit „ayrezzillo“ gespielt.⁹

2 „Proporción sexquialtera“, wie oben, aber ohne „ayrezillo“ zu spielen.

5 „Proporción quíntupla“, mit „aire igual“ zu spielen.

2 „Proporción séptupla“, mit „aire igual“ zu spielen.

2. Correa hat die Absicht, uns zu erklären, wann man mit Ayrezillo spielen soll und wann nicht. Mit ayrezillo spielt man bei einer proporción sexquiáltera mit Ziffer 3; in diesen Fällen ist immer die ternäre Teilung auf den kleinsten rhythmischen Wert bezogen. Ohne ayrezillo spielt man bei einer proporción sexquiáltera mit Ziffer 2; in diesem Fall ist die ternäre Rhythmus-Ebene nochmals durch kleinere Werte unterteilt. Man kann diese Notation als eine proporción mayor, deren Werte auf die Hälfte oder auf ein Viertel reduziert sind, auffassen.¹⁰

Bsp. 2: Tiento 16 („a modo de canción“), Takt 63–66; Tiento 1, Takt 5–7.

3. Der ayrezillo kann in verschiedenen Taktarten, in verschiedenem satztechnischem Kontext (homophon, polyphon, siehe dazu unten) und in verschiedenen großen Notenwerten auftreten. Das Zeichen 3 taucht sowohl in gradtaktigen als auch in ungradtaktigen ($\phi\frac{3}{2}$) Stücken auf; es ist viel häufiger als das Zeichen 2.¹¹ In der Originalausgabe von 1626 ist in manchen

⁹ In den Tientos 58, 59 und 62, sowie in der Chanson bei No. 66 kommen einige seltene Proportionszeichen vor: $\frac{6}{3}$, $\frac{9}{3}$, $\frac{9}{6}$, $\frac{6}{6}$ und $\frac{9}{9}$. Die Zeichen mit der Zahl 9 stehen bei Neunter-Teilungen, sind also unmittelbar verständlich; das Zeichen $\frac{6}{6}$ auf fol. 197v. dürfte ein Druckfehler sein, da die vorangehenden Takte $\frac{9}{9}$ notieren und ein Wechsel der Bewegung (siehe die Ausgabe von Kastner) an dieser Stelle unwahrscheinlich ist (man vergleiche etwa die Fassung der gleichen Chanson von Andrea Gabrieli). Das Zeichen $\frac{6}{3}$ auf fol. 157 scheint die gleiche Bedeutung zu haben wie die einfache Ziffer 3.

¹⁰ Die Übertragung aus dem Tiento 16 entspricht – entgegen der Kastner-Edition – den originalen Notenwerten.

¹¹ 57 von den 69 Werken der *Facultad* enthalten einen oder mehrere Abschnitte in der Proportio sesquialtera mit 3. Dagegen erscheint die sich auf die *proporción menor* beziehende Ziffer 2 nur zweimal. Öfter wird die 2 verwendet, um die Ordnung wiederherzustellen, die vorher durch eine 3 verändert worden war, oder um Irrtümer zu vermeiden, wenn 12 oder 24 Noten in einem Φ_2^3 -Takt zu spielen sind.

Fällen gar kein Notenwert angegeben (sondern nur die Zahl 3); nämlich dann, wenn die „Triolenbewegung“ ohne Unterbrechung durchfließt. Ein Notenwert über dem Ziffernsystem erscheint erst dann, wenn innerhalb des Triolenflusses ein größerer Wert auftritt. In der Regel ist dann dieser grössere Wert durch \downarrow bezeichnet, der normale Wert durch \downarrow . In den Neuausgaben entsteht dann ein eigenartiges Notenbild: der Taktinhalt wechselt von der Ganzen zur Brevis, und der Spieler erhält den Eindruck, die betreffende Stelle sei langsamer auszuführen.

Nochmals: wo nur die Ziffer 3 steht, haben die Herausgeber die heute üblichen Achteltriolen gewählt, wo aber Correa gezwungen war, einen Haltepunkt zu notieren und dies mit den Werten \downarrow und \downarrow tat, erscheinen Brevis-Takte. Wahrscheinlich wollte aber Correa in beiden Fällen denselben „Triolenfluß“ notieren. Es hat nämlich den Anschein, als ob die Verwendung des nächstkleineren bzw. des nächstgrösseren Notenwertes bei den Dreieren noch nicht so „reglementiert“ war wie heute. Die später zitierten Beispiele von Coelho weisen in dieselbe Richtung. Immerhin muß gesagt werden, daß Correa in ganz wenigen Fällen auch kürzere Notenwerte zur Angabe eines „Haltepunkts“ während eines Dreier-Abschnittes benutzt.¹² Diese „Inkonsequenz“ wird schwerlich erklärbar sein ...

4. Die Praxis der „inegalen“ Interpretation der Proportio sesquialtera wurde schon von älteren Komponisten benutzt. Correa nennt sie eine alte Tradition der iberischen Organisten und bekräftigt diese Aussage mit der Autorität von Cabezón und Rodriguez Coelho, zweifellos zentralen Gestalten der iberischen Orgelmusik.

5. Der Ayrezillo scheint eine wirkliche Modifikation der Notenwerte zu fordern; diese sei für den Spieler schwierig („dificultoso“). Aus diesem fünften Punkt ergeben sich die größten Probleme; sie werden das Zentrum unserer Untersuchungen darstellen. Worin bestehen die Schwierigkeiten, von denen Correa spricht? Wie weit darf die Veränderung der Notenwerte gehen, die er uns vorschlägt? Es wird nützlich sein, zuerst einige Aussagen anderer Musiker zu diesen Fragen anzuhören.

3.

Fray Tomás de Santa María meint, daß „tañer con buen aire“ (mit guter Anmut spielen) unentbehrlich sei für eine gute Interpretation.¹³ Auch er spricht in diesem Zusammenhang von einer Modifikation der Notenwerte,

¹² Auf fol. 68v (Tiento 26), fol. 72v (Tiento 27) und fol. 165v (Tiento 60) findet sich \downarrow \downarrow . Und auf fol. 171 und 172 („Susana“, No. 61) \downarrow \downarrow .

¹³ Fray Tomás de Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565, fol. 45–46. Faksimile-Edition im Verlag Minkoff, Genève 1973. Auszugsweise deutsche Übersetzung: *Anmut und Kunst beim Clavichordspiel*, hg. von Eta Harich-Schneider, Lippstadt 1962, 48f.

von einer gewissen Inegualität. Sicherlich war die Praxis der „inégalité“ in der europäischen Musik dieses Zeitalters weit verbreitet und nicht nur – wie wir meistens annehmen – auf die französische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts beschränkt. Die vier rhythmischen Spielarten, die Santa Maria beschreibt, beziehen sich alle auf den geraden Takt; sie sind somit nicht direkt mit Correas Ayrezillo vergleichbar.

Manuel Rodriguez Coelho notiert in seinen *Flores de Música* von 1620 (Correa zitiert dieses Werk¹⁴) zahlreiche Beispiele von ternären Rhythmen in der Form $\overline{J\,J\,J}$ oder $\overline{J\,J\,J}$.¹⁵ Man beachte, daß dieses zweite rhythmische Modell in der *Facultad orgánica* überhaupt nicht erscheint, während es in der Musik der englischen Virginalisten wie auch in den Niederlanden und in Italien häufig benutzt wird. Sogar in spanischen Werken vor Correa finden wir Beispiele bei Sebastián Aguilera de Heredia und bei Hernando de Cabezón.¹⁶

Weiter können wir beobachten, daß andere speziellere Rhythmus-Modelle wie $\overline{J\,J}$, $J\,J$ und $J\,J$, die bei Coelho und bei Autoren außerhalb Spaniens auftreten, bei Cabezón und seinen spanischen Zeitgenossen sehr selten sind. Das letztgenannte Modell beispielsweise erscheint in der *Facultad orgánica* kein einziges Mal. Auffällig ist dabei, daß diese Figuren viel Ähnlichkeit mit Santa Marias Anweisung zum „anmutigen“ Spiel („aire“) haben; aber das steht auf einem anderen Blatt.

Ein Dokument von hohem Interesse zu diesem Ayrezillo-Problem ist eine Umschrift des *Tiento de quinto tono* (No. 5) von Francisco Correa; ein portugiesischer Organist am Ende des 17. Jahrhunderts hat dieses Werk aus der spanischen Zifferntabulatur in Partiturnotation übertragen (spanisch: *notación de canto de órgano*).¹⁷ Neben zahlreichen Varianten gegenüber der Originalausgabe von 1626 fällt vor allem die Übertragung eines Abschnitts

¹⁴ Fol. 4 der „Advertencias“, siehe oben.

¹⁵ Manuel Rodriguez Coelho, *Flores de música*, Lisboa 1620. Neuausgabe in zwei Bänden durch M. S. Kastner, *Portugaliae Musica*, Lisboa 1958 und 1961. Faksimile-Ausgabe im Verlag Minkoff, Genève 1986. Die Originalausgabe ist in Partitur notiert, hat also ganz andere graphische Bedingungen als die Zifferntabulatur von Correa. Dennoch ist auch hier zu beobachten, daß kompliziertere ternäre Rhythmen um einen oder zwei Werte größer geschrieben sind (z. B. im zweiten „Susana“, im Original fol. 137f., Neuausgabe Bd. II, S. 258f. durch Kastner dem heutigen Usus angeglichen).

¹⁶ Zum Beispiel bei Aguilera de Heredia, *La reina de los Pange lingua*, Hernando de Cabezón, *Dulce memoriae*, in: *Spanish Organ Music after Antonio de Cabezón*, ed. Willi Apel, CEKM 14, Neuhausen-Stuttgart 1971, 2 und 120.

¹⁷ Biblioteca Pública de Braga, Ms 964, Faksimile-Wiedergabe dieser Handschrift auf S.78. Die Übertragung von Kastner (Bd. I, S. 32) notiert $\overline{J\,J}$. Es handelt sich um eine „einfache“ Glosa; bei einer früheren Stelle des gleichen Stückes (T. 72) ist der Rhythmus $\overline{J\,J}$ ausnotiert, Correa hätte also beim zweiten Mal eine „vereinfachte“ Notation gewählt.

in der proporcion menor auf: anstelle der Schreibweise $\overline{\overline{J}J}$ notiert dieser unbekannte portugiesische Organist $\overline{J}J$. Dies entspricht aber der Erklärung im Vorwort Correas zur *Facultad orgánica*!

Darf man daraus folgern – indem man auch die Gewohnheit der Zeitgenossen berücksichtigt –, daß Correas Schreibweise $\overline{\overline{J}J}$ als $\overline{J}J$ oder möglicherweise auch als $\overline{J}J$ zu lesen sei?¹⁸ Aber warum hält es Correa für notwendig, den Usus des ungleichen Spiels zu rechtfertigen, wenn er doch schon so bekannt war?



Bsp. 3: Francisco Correa, Tiento de quinto tono, Universidad do Minho, Arquivo Distrital de Braga (Portugal), Ms. 964, fol. 115v. (Mit freundlicher Erlaubnis der Besitzer).

4.

Wir haben schon bemerkt, daß die Ziffer 3 in verschiedenem Kontext, in unterschiedlichem satztechnischem Zusammenhang erscheinen kann. Drei Situationen seien skizziert:

¹⁸ Obwohl es nicht mit Correas Vorschlägen übereinstimmt, könnte in seltenen Fällen auch eine Lösung wie $\overline{J}J$ in Frage kommen, eine Art „Coulé de tierce“! Etwas ähnliches gibt es bei Coelho, fol. 122, Tento 23, Takt 95f.

a. Die Ziffer 3 steht bei Melismen über einer relativ statischen Harmonie; besonders häufig ist dieser Fall zu finden bei den Stücken mit solistischem Diskant („medio registro de tiple“). In der Regel hat das Melisma zwölf Noten pro Takt:



Bsp. 4: Tiento 36 (Diskant-Solo), Takt 36.

In einer solchen Situation kann eine ungleiche Spielweise ganz nach der Intention des Spielers angebracht werden, da der Gang der anderen Stimmen in keinem Fall gestört wird: $\overline{3} \overline{3}$, $\overline{3} \overline{3}$ oder $\overline{3} \overline{3}$, wobei insbesondere auch feinere Nuancierungen in Frage kommen, die in der Notenschrift nicht darstellbar sind.¹⁹

b. Wenn in einem polyphonen Satz kürzere oder längere „Glosas“ (Diminutionen) vorkommen, kann man analog vorgehen, falls die anderen Stimmen die Ungleichheit nicht verhindern:²⁰

Bsp. 5: Tiento 10, Takt 29.

¹⁹ Correa deutet dies an mit der Formulierung „Y es (casi) como haciendo la primera minima, y la segunda y tercera semiminimas...“, quasi eine Halbe und zwei Viertel.

²⁰ Die rhythmische Übertragung bei Kastner orientiert sich an den Zeichen $\downarrow \downarrow$ in Correas Originaldruck. Die hier gewählte Übertragung entspricht dem heutigen Usus (siehe dazu oben und Fußnote 15). Als weiteres Beispiel einer Glosa dieses Typs sei das Tiento 25 (Takt 54–57) genannt.

Bei kurzen Glosas scheint es logischer, das Modell  anzuwenden, besonders wenn die 3 in einem Stück erscheint, das vorwiegend in binärer Rhythmisik verläuft.²¹ In diesem Fall könnte die Schreibweise mit der Ziffer 3 als Vereinfachung der Notation betrachtet werden. Davon wird später die Rede sein.

c. Die Ziffer 3 bezieht sich auf einen Satz, in dem sich alle Stimmen am ternären Rhythmus beteiligen. Dementsprechend stellt der Satz ein relativ kompliziertes polyphones Gewebe dar. Dieser Typus kommt mit sechs, neun oder zwölf Noten pro Takt vor.²² Satztechnisch sind diese Stellen nahe verwandt mit den ternären Rhythmen in geschwärzter Notation (auch als Color bezeichnet), wie wir sie bei den englischen Virginalisten, bei Frescobaldi oder bei Sweelinck antreffen.

Wenn Correa in solchen Fällen die Rhythmusziffer 3 notiert, so wollte er wahrscheinlich eine graphische Vereinfachung erreichen: mit einem einzigen Zeichen konnte er einen Rhythmus bezeichnen, der sonst nur durch dauernden Wechsel der Werte  und  über dem Ziffernsystem notierbar wäre. Besonders wertvoll ist das bei einem komplexen Verhältnis der Stimmen untereinander.²³ In diesem Zusammenhang sind Vergleiche mit Coelho und Frescobaldi aufschlußreich, da in ihrer Notationsweise (der normalen Notenschrift) die eigentlichen rhythmischen Werte jeder Stimme darstellbar sind. Wenn wir uns ganz komplizierte rhythmische Situationen vergegenwärtigen, wie etwa die Gegenrhythmen der Toccata nona aus Frescobaldis Zweitem Toccatenbuch (1627), so wird sofort deutlich, daß solche Raffinessen die Möglichkeiten der Zifferntabulatur weit übersteigen!

5.

Weiter kann man sich die Frage stellen, warum der typische spanische Rhythmus 3+3+2 c    bei Correa so selten anzutreffen ist.²⁴ Wäre es möglich, daß sich hinter der Ziffer 3 ein solcher Rhythmus verbirgt? Zweifellos darf er – weder ganz binär noch ternär – das Attribut „schwierig“, „dificultoso“ für sich in Anspruch nehmen, auch wenn er, wie schon gesagt, in der spanischen Musik sehr gebräuchlich war.²⁵ Ja, man kann dieses Modell geradezu als typisches Element jener Tradition sehen, von der Correa spricht.

²¹ Siehe z. B. Tiento 41, Takt 65–67; oder Tiento 3, Takt 76f. Man beachte, daß das Motiv in Takt 78 dasselbe ist wie in Takt 84; der durchgehende Rhythmus „Achtel + 2 Sechzehntel“ erscheint hier überzeugend.

²² Zum Beispiel Tiento 30, besonders Takt 131–150.

²³ Man vergleiche dazu die Diskussion zum Tiento 1 im letzten Abschnitt dieser Studie.

²⁴ In der Zifferntabulatur verbirgt sich der 3+3+2-Rhythmus hinter der Notation c   bzw. e   |   |, z. B. Tiento 16, Takt 91f.; Tiento 49, Takt 94f., Takt 122f. und Takt 159f.

²⁵ Vgl. dazu W. Apel, „Drei plus Drei plus Zwei = Vier plus Vier“, in: *AM 32* (1960).

Nehmen wir als Beispiel den letzten Abschnitt der Romance „Para quién crié yo cabellos“ von Antonio de Cabezón, überliefert in der Druckausgabe von Venegas de Henestrosa²⁶ aus dem Jahr 1557 (Takt 49f.):

Bsp. 6: Antonio de Cabezón, „Para quién crié yo cabellos“, T. 49f.

Man wird bemerken, daß die Notation einige Imponderabilien enthält: Rhythmuszeichen sind sehr selten, nur der Abstand der Zahlen auf dem Liniensystem signalisiert einen Wechsel des Notenwertes. So ist das Modell 3+3+2 recht deutlich nachgezeichnet. Zudem weist das Zeichen *Z* auf einen Wechsel zur Proportio sesquialtera hin;²⁷ im dritten abgebildeten Takt stehen denn auch sechs Ziffern, zwar mit regelmäßigem Abstand, doch das gleichbleibende Motiv suggeriert, den Rhythmus 3+3+2 weiterzuführen.

Im folgenden Beispiel aus dem „Salve Regina“ von Aguilera de Heredia (Ms. Escorial, fol. 90), in Partituraufzeichnung überliefert, ist sowohl die Stellung gegen Ende des Stücks als auch die melodische Gestalt des Motivs typisch:²⁸

Bsp. 7: Aguilera de Heredia, „Salve Regina“, T. 57f.

²⁶ Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*, Alcalá 1557. Neuausgabe in: Higinio Anglés, *La música en la Corte de Carlos V*, vol. 2, Barcelona 1965, 189. Die obere Zeile gibt eine Umschrift des Originals, da die vorliegende Fotokopie für eine Reproduktion zu undeutlich war.

²⁷ Die Anmerkung im Notentext lautet: „Dende esta *Z* va el contrabajo solo en proporcion“ – von diesem Zeichen an geht der Bass „in Proportion“.

²⁸ Neuausgabe CEKM 15 (vgl. Fußnote 16), 55.

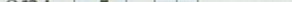
Coelho schreibt mehrfach einen „mathematisch“ völlig unverständlichen Rhythmus:

Bsp. 8: Wörtliche Übertragung aus: Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de Musica*, Lisboa 1620, fol. 135r, T. 2 [Reprint Genève 1986].

Kastner überträgt ihn so:  und meint, damit eine exklusive Originalität im Werk Coelhos gefunden zu haben. Wäre es nicht einleuchtender – und zudem noch in Übereinstimmung mit der iberischen Tradition –, den Rhythmus als  zu lesen?²⁹

Ein anderes Beispiel einer „mathematisch unkorrekten“ Notation findet man in einer Fantasie von Peter Philips, überliefert im „Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium“:³⁰

Bsp. 9: Peter Philips, Fantasie, T. 50f.

Der Herausgeber, Alexandre Guilmant, macht in einer Fußnote den Vorschlag, den Rhythmus folgendermaßen aufzulösen: 

²⁹ Das Beispiel stammt aus dem ersten „Susana“, Neuausgabe S. 254 (vgl. Fußnote 15), im Original auf fol. 135. Eine Bestätigung der rhythmischen Lösung findet sich im Manuskript Braga (Ms 964). Auf fol. 162 bis 215 sind einige Stücke von Coelho aufgezeichnet; der unbekannte Kopist des 18. Jahrhunderts notiert den im Originaldruck „unverständlichen Rhythmus“ genau wie hier vorgeschlagen. Man vergleiche die Edition dieses Manuskriptes in *Portugaliae Musica*, Bd. 25, hg. von Gerhard Doderer, Lisboa 1974, z. B. S. 235.

³⁰ Archives des Maîtres de l'Orgue, ed. Alexandre Guilmant, Bd. 10, Paris 1910 (Reprint New York 1972), 11–13.

Etwas mehr Licht in diese Problematik bringt vielleicht der Vergleich zweier Quellen des Tiento de primer tono von José Jiménez.³¹ Die gleiche Stelle ist auf zwei verschiedene Arten notiert: $\text{A} \text{ A} \text{ A}$ bzw. $\text{A} \text{ A} \text{ A}$. Gehören solche Nuancen zu den Aspekten des „buen ayre“, von denen Santa Maria spricht?

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in common time (indicated by '8') and has a 'c' (crotchet) as the basic note value. The bottom staff is in common time and has a 'b' (bass clef) as the basic note value. Both staves feature various note heads, including open circles, solid circles, and vertical dashes, along with rests of different lengths. The notation is dense and rhythmic, typical of early printed music.

Bsp. 10: José Jiménez, „Tiento de primer tono, „sin paso““, T. 54f.

Weiter gibt es im *Libro de Cifra Nueva* von Luys Venegas de Henestrosa einige Beispiele des Modells 3+3+2 unter dem schon oben gezeigten Zeichen Z, die in der Übertragung von Anglés nicht ersichtlich werden.

Wenn man alle diese Beispiele vergleicht, ergeben sich einige Gemeinsamkeiten:

- die Verwendung des Symbols 3 (außer im Tiento von Jimenez)
- Sechs Noten bilden eine rhythmische Einheit (oder fünf Noten, wenn die letzten beiden gebunden sind)
- eine gewisse melodische Verwandtschaft; der erste und der dritte Ton sind als „gute Noten“ melodisch hervorgehoben.

³¹ Das erste Beispiel nach Ms. Escorial M 2187, fol. 87v; das zweite nach Madrid, Biblioteca Nacional, M 1360, fol. 21v. Neuausgabe des Stücks in: Joseph Jimenez, *Collected organ compositions*, ed. Willi Apel, CEKM Bd. 31, 25.

Diese drei Elemente sind an recht vielen Stellen mit *proporción menor* bei Correa anzutreffen; man kann deshalb eine gemeinsame Wurzel vermuten. Man betrachte die folgenden erstaunlichen Übereinstimmung zwischen Coelho und Correa:

Coelho

1 a)

Correa de Arauxo

1 b)

2 a)

2 b)

2 c)

3 a)

3 b)

Bsp. 11: Rodriguez Coelho, *Flores de Musica* (1620); Correa de Arauxo, *Facultad Orgánica* (1626).

Fassen wir zusammen: Eine generell gültige Lösung des Problems *proporción menor* bei Correa ist nicht zu finden. Keine der Varianten kann auf alle Problemfälle angewendet werden, ohne daß neue Probleme entstünden. Eine Lösung ist deshalb je aus dem Kontext heraus individuell zu suchen.

6.

Zur Illustration seien im folgenden einige Beispiele aus der *Facultad orgánica* diskutiert.³²

Tiento 1: am Ende findet sich ein Abschnitt mit sechs Noten pro Takt, bezeichnet mit der Rhythmusziffer 3. Möglich scheinen die Lösungen $c \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ oder $c^3 \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$; der Rhythmus 3+3+2 passt jedoch nicht zu der motivischen Struktur. Die beiden vorgeschlagenen Lösungen verändern die Bewegung von „sekundären“ Stimmen. Im ternären Rhythmus erscheinen sie als $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$, durch die Variante des Ayrezillo ergibt sich ein gleichmäßiger Rhythmus: $c \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ oder $c \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$.

Es ist auch interessant zu sehen, daß im zweiten Fall eine Art Polyrhythmik entsteht: den „Canarie“-Rhythmus kann man einerseits als „triolisch mit Punktierung“ auffassen: $\downarrow \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow$. Andererseits ist aber auch eine binäre Betonung möglich: sie besteht dann im ersten Schlag aus einem Viertel ohne Unterteilung, in der zweiten Einheit aber aus dem Rhythmus „kurz – lang“, der einer Möglichkeit des „aire“ bei Santa María entspricht und auch dem bei Frescobaldi beliebten „lombardischen“ Rhythmus $\overline{\overline{\downarrow \downarrow}}$ ähnlich ist: $\downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$.

Bsp. 12: Tiento 1, Takte 115–120, erste Version.

³² Man vergleiche die im folgenden gegebenen Notenbeispiele mit der Ausgabe von Kastner, in welcher der Originaldruck von 1626 wörtlich übertragen ist.

A musical score for piano, page 3. The top staff (treble clef) has a common time signature and a key signature of one sharp. The bottom staff (bass clef) has a common time signature. The music consists of two staves with various notes and rests.

Bsp. 13: Tiento 1, ebenda, zweite Version.

Tiento „de baxón“ No.49: Der Bass in Takt 127 ist unter der Rhythmusziffer 3 mit sechs Noten pro Takt notiert; und mehrmals erscheint das Modell  . Hier muß man anders vorgehen als beim Tiento 1. Wenn wir die Zifferntabulatur wörtlich lesen, so ergibt sich  , also ein Wechsel zwischen binärer und ternärer Gliederung im Bass. Aber die *proporción menor*, die Correa benutzt hat, könnte uns auf andere Gedanken bringen. Man kann diese Stelle auch im Rhythmus 3+3+2 spielen; das würde mit anderen Motiven in diesem Stück korrespondieren, bei denen der Rhythmus  schon präsent ist.

Bsp. 14: Tiento 49 („de baxón“), Takt 125–132.

* Korrektur nach dem *Errata-Verzeichnis*, das dem Exemplar der Originalausgabe von 1626 in der Bibliothèque Royale, Bruxelles, beigefügt ist.

Canción „Susana“ (No. 61): im Takt 75 beginnt unter der Rhythmusziffer 3 ein Abschnitt, in dem alle Stimmen in die ternäre Rhythmisik einbezogen sind (12 Noten pro Takt). Wie im Tiento No.1 sind hier die Lösungen $\overline{\text{NN}}$ oder $\overline{3\text{.NN}}$ möglich. Dabei ist in Betracht zu ziehen, daß der „Canarie-Rhythmus“ ein langsameres Tempo verlangt als $\overline{\text{NN}}$; deshalb scheint es ratsam, das Modell $\overline{3\text{.NN}}$ für Stellen aufzusparen, die nicht zu lebendig sind. Besonders geeignet sind Abschnitte mit 6 Noten im C-Takt, mit neun Noten in $\text{D}\frac{3}{2}$ oder mit zwölf Noten in O (langsamster gerader Takt), wie es hier der Fall ist.³³

Sheet music for piano, page 10, measures 3 and 4. The score consists of two staves. The top staff (treble clef) starts with a measure of 6/8 time, followed by a repeat sign and a measure of 3/8 time. The bottom staff (bass clef) starts with a measure of 3/8 time. The music features various note heads, stems, and rests, with dynamic markings like '***' and 'γ' (gamma). Measure 3 ends with a repeat sign and a measure of 3/8 time. Measure 4 begins with a measure of 3/8 time, followed by a measure of 6/8 time.

Bsp. 15: Canción „Susana“, Takt 75–78.

- ** Im Original e' und f' vertauscht (Irrtum?)
- *** f' im Original (Irrtum?)

Tiento 53 („de dos tiples“): Wiederholt schreibt Correa eine melodische Gestalt wie im Takt 20 dieses Stücks: unter der Rhythmusziffer 3 stehen zwölf Noten in fallenden Terzschritten. Die Notation $c^3 \overline{\text{NNNNNNNNNN}}$ sagt uns, daß sie ungleich zu spielen seien, und nicht etwa in Zweierteilung $c^2 \overline{\text{NNNNNNNNNN}}$, wie es das motivische Muster suggerieren könnte. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine rhetorische Figur Correas, die das Weinen darstellt. Man vergleiche zum Beispiel das Auftreten dieser Figur in der Canción „Dexaldos mi madre“, Takt 79–83 und 104–105.

³³ Übrigens benützt Coelho den gleichen Rhythmus im Abschnitt T. 57f. seines zweiten „Susana“ (Neuausgabe Bd. I, S. 262; vgl. Fußnote 15).



Bsp. 16: Tiento 53, Takt 20–21; Canción, „Dexaldos mi madre“, Takt 80–81.

Chanson „Dexaldos mi madre (No. 64). „Dexaldos mi madre mis ojos llorar, pues fueron a amar“ („Laß meine Augen weinen, meine Mutter, weil sie lieben wollten“): Taktzeichen \textcircled{F}_2 und dazu die Rhythmusziffer 3 über dem Notensystem. Das bedeutet: Proporción mayor mit drei Semibreven, jede Ganze durch die proportio sesquialtera wiederum unterteilt in drei Halbe, also insgesamt neun Halbe pro Takt. Die rhythmische Disposition zu Anfang des Werks legt uns nahe, nach einer befriedigenderen Lösung als der wörtliche Übertragung (Ausgabe Kastner, Bd. II, S. 201) zu suchen. Im allgemeinen funktioniert der Rhythmus $\text{J} \text{ J} \text{ J}$ recht gut – dieses rhythmische Modell ist ja auch charakteristisch für eine Canzona – und zudem ergibt sich im Takt 37 ein guter Übergang: dort zeigt nämlich die Rhythmusziffer 2 die Rückkehr zur normalen proporción mayor (mit sechs Halben pro Takt) an. Von Takt 38 an wäre es unmöglich, mit der Notation unter der Rhythmusziffer 3 weiterzufahren, da eine durchgehende Viertelbewegung herrscht. Nur in Takt 11 scheint das gewählte rhythmische Modell nicht ganz zu passen; befriedigender wird der musikalische Satz erst, wenn man den Rhythmus $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ wählt, ein Modell, das übrigens auch in den Takten 142–146 der gleichen Chanson-Bearbeitung auftaucht.





Bsp. 17: „Dexaldos mi madre“ (No. 64), Takt 7–13 und Takt 36–38.

* Korrektur nach dem originalen Errata-Verzeichnis

** Das h' nach dem Originaldruck von 1626 (Irrtum bei Kastner)

Tiento 7: Nur dreimal in der ganzen *Facultad* bezeichnet die Rhythmusziffer 3 einen Takt, der ausschließlich (drei) Minimen enthält.³⁴ Die Tatsache, daß Correa nicht in der *proporción mayor* mit drei Ganzen notiert, muß so verstanden werden, daß er hier den Ayrezillo wünscht.³⁵ In der Tat ist es leicht möglich, aus zwei Takten dieses Typus einen Takt mit sechs Noten zu bilden und diese so zu spielen, wie wir es beim Tiento 1 gezeigt haben (siehe Notenbeispiel). Vielleicht wünscht Correa wirklich dieselbe rythmische Lösung, und es handelt sich nur um eine andere Färbung im Tempo und im Charakter?

³⁴ Tiento 7, Takt 92, Rhythmus-Bezeichnung C3; Tiento 16, Takt 99, Rhythmus Bezeichnung C3↓; Tiento 23, Takt 198, Rhythmus-Bezeichnung 3.

³⁵ In zwei der drei genannten Tientos ist daneben ein Abschnitt mit sehr ähnlicher Rhythmisik unter dem Taktzeichen $\Phi\frac{3}{2}$ enthalten. Die Unterscheidung ohne Ayrezillo bei $\Phi\frac{3}{2}$ – mit Ayrezillo bei 3 oder C 3 wird damit besonders augenfällig (im Tiento 16 ist dies allerdings aus der Kastner-Edition nicht ersichtlich).

Tiento 30 („de baxón“): „... es muy dificultoso“! Correa warnt vor der Schwierigkeit dieses Stücks, und in der Tat ist der lange Abschnitt mit der Bezeichnung 3 (Takt 100f.) einem rhythmischen Labyrinth vergleichbar. Sicher wird man dafür mehr als *eine* gute Lösung finden können!

Hier beenden wir unsere Überlegungen, und jetzt beginnt die Arbeit des Spielers, der die Werke von Francisco Correa de Arauxo zum Klingen bringen will. Darüber hinaus hoffen wir, daß die hier vorgetragenen Ideen den Anstoß geben zu weiteren Forschungen auf dem weiten Felde der iberischen Tastenmusik; die Interpretation dieser Musik verdient noch intensivere Betrachtung.