

"Ayre de España". Zu Tempo und Stil in der Escuela Música von Fray Pablo Nassarre

Autor(en): **Galán, Andrés Cea**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **48 (2007)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858717>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ANDRÉS CEA GALÁN (SEVILLA)

«Ayre de España».

Zu Tempo und Stil in der *Escuela Música*
von Fray Pablo Nassarre

Fray Pablo Nassarre war einer der bemerkenswertesten Schüler des Organisten Pablo Bruna. Er kam um 1655 in der Nähe von Zaragoza blind zur Welt.¹ Sein Eintritt in den Franziskanerorden und die Übernahme des Organistenamtes im Kloster San Francisco in Zaragoza erfolgten vor 1683, das Jahr, in dem er ebendort seine theoretische Arbeit *Fragmentos músicos* herausgab. Eine zweite, erweiterte Ausgabe dieser Abhandlung erschien 1700. In Zaragoza veröffentlichte er 1723 und 1724 die beiden Bände der *Escuela música según la práctica moderna*, ein Werk, welches er gemäss eigenen Angaben um 1674 begonnen hatte. Von seinem musikalischen Œuvre bekannt sind nur ein siebenstimmiges Villancico, welches in der Biblioteca de Catalunya auf das Jahr 1686 datiert ist, zwei Sanctus-Vertonungen, ein *Tiento partido de mano derecha*, überliefert von einem in der

* Ins Deutsche übertragen von David Schenk.

Um den Bedeutungsreichtum des spanischen Begriffs *ayre* (oder *aire* in der modernen Orthographie) zu erhalten, wird er nicht übersetzt. *Ayre* heisst Luft, Wind, Aussehen, Gang des Pferdes, Gestalt, Anmut, Takt, Tonmass, Tempo, jede der verschiedenen Tempostufen, die bei der Interpretation eines Stückes vorkommen, Arie, Melodie, Lied. Aufschlussreich sind auch die beiden folgenden Einträge im 1726 bis 1739, also zur Zeit Nassarres, in Madrid von der spanischen Sprachakademie Real Academia Española herausgegebenen *Diccionario de Autoridades*: «Aire de Música: Lo mismo que Compás. Es lo agradable y gustoso de la composición, yá por lo ligero, yá por lo especioso de los concertos músicos». (Aire de Música: Dasselbe wie die Schlagzeit. Es ist das Angenehme und Gefällige der Komposition, sei es wegen der Leichtigkeit, sei es wegen der Vortrefflichkeit des musikalischen Wohlklangs); «Cantar ò tañer con *áire*: Es cantar, ò tocar el instrumento músico con primor y ligeréza» («Cantar ò tañer con *áire*»: Es bedeutet, mit Vorzüglichkeit und Leichtigkeit zu singen oder ein Musikinstrument zu spielen). [Anm. d. Ü.]

1 Das herkömmlicherweise angegebene Geburtsjahr 1664 scheint ziemlich unsicher. Für Nassarres Biographie sei der Leser auf die Einleitung Lothar Siemens in der Faksimileausgabe der *Escuela música* verwiesen (NASSARRE, *Escuela música*). Siehe auch CARRERAS, *Pablo Nassarre*.

Kathedrale von Astorga (León) aufbewahrten Manuskript mit Orgelmusik, sowie drei Toccaten für Tasteninstrument, die in einer Abschrift im Manuskript M 1011 der Biblioteca de Catalunya erhalten sind.

In Kapitel XII von Buch IV des ersten Bandes der *Escuela música* erläutert Fray Pablo Nassarre in einem äusserst aufschlussreichen Kommentar einen Schlüsselaspekt der Interpretation – das Tempo –, und zwar aus einer stilistischen Perspektive – «nach der der Nation eigenen Mode» – heraus betrachtet, den wir im Folgenden zitieren möchten:

Antes de concluir este Capitulo quiero advertir, que tocante al ayre de la Musica, usan de alguna variedad de proporciones los Musicos modernos, que no las usaron los Antiguos (digo en la practica) especialmente en la Musica que se escribe para Instrumentos; y es, que algunos periodos se executan con sosiego, ò à espacio, y al dar principio otro, es con doblada aceleracion, en la qual se deve observar la proporcion *dupla*, assi quando passa de lo mas *sosegado* à lo más *veloz*, como al contrario, quando passa de lo mas *veloz* a lo mas *pausado*; y advierto, que han de ser en proporcion *dupla* semejantes periodos, que es doblando la *velocidad*, ò la *pausa*; porque en qualquiere otra proporcion que fuere, no serà de tan perfecta *melodía*.

Este modo de acelerar, y pausar los ayres, se haze de dos modos, uno es disminuyendo las figuras, como las que son en un periodo *minimas*, ò *seminimas*, en el que quieren sea mas acelerado usan de *seminimas*, y *corcheas*, etc. El otro modo es acelerando el *compàs* sin disminuir las figuras, [pero] de qualquiere modo que fuere, se ha de observar la proporcion *dupla*, como dixè arriba, y todo lo que he dicho, es quando la Musica no muda de señal indicial, que quando muda, en esta se ha de observar la proporcion que ay de un tiempo à otro, segun los que fueren, como dexè yà explicado en el Capitulo nueve. Esta moda de Musica han tomado los Musicos Españoles de Musicas estrangeras, como Italianas, y otras.

El ayre propio de España, es passar de la Musica pausada à la *veloz* no de pronto, sino es por sus grados, y aunque no dexa de aver sus proporciones en semejantes transitos, pero son con alguna diversidad mas, segun los grados de *aceleracion*, ò *lentitud*. Pero en este modo de que escribo, passa de un periodo pausado à otro acelerado de pronto, sin que medie grado alguno, y por esso digo, que semejante passage ha de ser en proporcion *dupla*. Los Musicos antiguos Españoles no admitian semejante moda, porque no eran aficionados à novedades estrangeras, y tenian por mas primorosa la Musica, segun la moda propia de la Nacion; en que no ay duda que es necessaria mas habilidad para acelerar un ayre por sus grados, que dè pronto; pero en esta materia cada uno se conforme con su dictamen, que haze poco al caso; pues solo son unos accidentes que à tiempos se mudan, sin mas fundamento, que solo el querer de los hombres.²

2 NASSARRE, *Escuela música*, Bd. 1, Buch IV, Kapitel XII, S. 443–444. Um genau zu sein, ist darauf hinzuweisen, dass wir auf die Fährte zu dieser Textstelle Nassarres von einer knappen Arbeitsnotiz der Musikwissenschaftlerin Maria Ester Sala (†1994) hingewiesen wurden, welche in der Biblioteca de Catalunya, Vermächtnis Ester Sala, Mappe 64, aufbewahrt ist. Möge dieser Artikel auch als Erinnerung und Anerkennung an die früh verstorbenene katalanische Musikwissenschaftlerin dienen.

(Bevor ich dieses Kapitel schliesse, will ich darauf hinweisen, dass in Bezug auf den *ayre* der Musik die modernen Musiker von einer Art der Proportionen Gebrauch machen, wie sie die Alten – ich meine in der Praxis – nicht benutzten, vor allem in der für Instrumente geschriebenen Musik; es ist nämlich so, dass einige Abschnitte mit Geruhsamkeit oder langsam ausgeführt werden und der Beginn des nächsten mit verdoppelter Beschleunigung, bei der man die Proportion *dupla* beachten muss, so beim Übergang vom *geruhsamsten* zum *schnellsten*, wie umgekehrt beim Übergang vom *schnellsten* zum *langsamsten*; und ich weise darauf hin, dass solche ähnlichen Abschnitte in der Proportion *dupla* zu sein haben, die im Verdoppeln der *Schnelligkeit* oder der *Langsamkeit* besteht, weil in jeder anderen Proportion die *Melodie* nicht derart perfekt sein wird.

Diese Art, die *ayres* zu beschleunigen und zu verlangsamen, macht man auf zweierlei Arten, wobei man bei einer die Noten verkleinert, so dass man diejenigen, welche in einem Abschnitt *Halbe* oder *Viertel* sind, im Abschnitt, den man schneller möchte, als *Viertel* und *Achtel* etc. braucht. Bei der anderen Art wird der *Takt* beschleunigt, ohne dass die Noten verkleinert werden, [aber] auf welche Art es auch sei, es ist die Proportion *dupla* zu beachten, wie ich oben sagte, und alles, was ich gesagt habe, trifft zu, wenn die Musik das Zeichen nicht ändert, denn wenn sie es ändert, ist in dieser die Proportion zu beachten, die von einem Takt zum anderen gilt, je nachdem, wie sie sind, wie ich schon in Kapitel neun erklärt habe. Diese musikalische Mode haben die spanischen Musiker von fremdländischen Musikweisen übernommen, wie den italienischen und anderen.

Der in Spanien typische *ayre* ist, von der langsamen Musik zur *schnellen* nicht mit einem Male, sondern über ihre Stufen überzugehen, und obwohl sie bei ähnlichen Übergängen sehr wohl ihre Proportionen behält, sind sie aber um eine Mannigfaltigkeit reicher, je nach den Stufen der *Beschleunigung* oder der *Langsamkeit*. Aber bei dieser Art, von der ich schreibe, geht man von einem langsamen Abschnitt zu einem anderen schnellen mit einem Mal, ohne dass es dazwischen eine Stufe gibt, und darum sage ich, dass ein solcher Abschnitt in der Proportion *dupla* zu sein hat. Die alten spanischen Musiker liessen eine solche Mode nicht zu, denn sie waren fremdländischen Neuheiten nicht zugetan und hielten die Musik nach der der Nation eigenen Mode für vorzüglicher; darin besteht kein Zweifel, dass grösseres Geschick vonnöten ist, einen *ayre* über seine Stufen, als mit einem Mal zu beschleunigen; aber in dieser Angelegenheit möge ein jeder sich mit seiner Meinung begnügen, sie trägt nicht viel bei zur Sache; denn es sind nur einige Zufälligkeiten, die sich mit der Zeit ohne anderen erkennbaren Grund als des Menschen Wille ändern).

Nassarres Kommentar bezieht sich demzufolge auf die Ausführung von abwechslungsweise langsamen und schnellen Passagen innerhalb derselben Komposition, vor allem in der Instrumentalmusik. Der Autor betont, dass solche Übergänge auftreten, ohne dass Takt- oder Proportionszeichen darauf hinweisen würden, denn bei deren Vorhandensein gilt es ja die traditionellen Regeln der Proportionalität zu befolgen, wie sie in Kapitel IX desselben Buches IV der *Escuela música* behandelt sind.

Das Beschleunigen und Verlangsamen der *ayres* kann gemäss Nassarre auf zwei Arten ausgeführt werden: mittels Diminution oder Augmentation der Notenwerte ohne Änderung des Taktes oder, im Gegensatz

dazu, mittels Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos, ohne dass die Notenwerte verändert werden. Man beachte, dass diese zweite Möglichkeit, bei welcher weder Notentext noch Takt verändert werden, einem bei der Lektüre des überlieferten Repertoires völlig entgeht. Weiter beachte man, dass Nassarre zufolge gerade dieses unsichtbare Detail das Wesentliche eines gewissen spanischen Stils beim Spielen des besagten Repertoires ausmacht. Deshalb halte ich eine Erforschung dieser Frage anhand der erhaltenen Quellen für unerlässlich, ebenso wie ein gründliches Experimentieren und praktisches Ausprobieren, welches dieses ganz der spanischen Musik eigene Element aufzuspüren hilft.

Was die Quellen betrifft, so spricht Nassarre an einer anderen Stelle seiner *Escuela música* die Möglichkeit an, einen ‹Hinweis› zu verwenden, welcher auf diese unsichtbaren Wechsel des Tempos aufmerksam macht:

los Compositores muchas vezes usan de la advertencia en algunas composiciones, de que un Periodo vaya mas aprisa, ò mas à espacio, accelerando, ò pausando mas el compas, de conforme iba [...], lo qual se ha de regular por el prudente juicio de la razon, segun el oïdo, ò determinando si la aceleracion, ò pausa ha de ser en proporcion *dupla*, ò *sexquialtera*.³

(die Komponisten machen in gewissen Stücken oft von einem Hinweis Gebrauch, gemäss welchem ein Abschnitt schneller geht oder langsamer, indem der Takt in Bezug zum vorhergehenden beschleunigt oder verlangsamt wird [...], was zu regeln ist mit gesundem Menschenverstand, nach dem Gehör oder indem man bestimmt, ob die Beschleunigung oder Verlangsamung in der Proportion *dupla* oder *sesquialtera* zu erfolgen hat).

Diesen ‹Hinweisen› habe ich bereits einen im Jahr 2000 erschienenen Artikel⁴ gewidmet, in welchem ich eine unbekannte, im Manuskript Ms 964 der Biblioteca Pública von Braga (Portugal) überlieferte Kopie des *Tiento de mano derecha y al medio a dos triples* von Pablo Bruna untersuchte. Diese Quelle enthält als einzige im Werk Pablo Brunas einige wörtliche Angaben, welche eine Folge von abwechslungsweise schnellen und lang-

3 NASSARRE, *Escuela música*, Bd. 1, Buch IV, Kapitel IX, «De las proporciones que se hallan en las figuras de un tiempo a otro, y de las que se ha de observar en la aceleración del compás, y en mas, y menos cuerpo de la voz», S. 420 (Von den Proportionen, die sich in den Noten von einem Tempo zum anderen finden, und von denen, die bei der Beschleunigung des Taktes zu beachten sind und bei mehr oder weniger Klangstärke).

4 CEA GALÁN, *Pablo Bruna*.

samen Abschnitten über das ganze Stück hinweg aufzeigen,⁵ mit oder ohne Takt- und Proportionszeichen. Daneben versuchte ich, für jenen Artikel ein Verzeichnis derjenigen Quellen auszuarbeiten, die dieselbe Art von Tempoangaben enthielten, mit dem Ziel, das Manuskript von Braga in den Kontext der iberischen Tastenmusik am Ende des 17. Jahrhunderts zu stellen. Damals kam ich zum Schluss, dass diese Art «Hinweise» in den iberischen Quellen für Tastenmusik erst ab 1670 zu finden ist.

Mir scheint, dass Nassarres Text meine Überlegungen in jenem Artikel nicht nur bestätigt, sondern sie auch auf ein breites Repertoire von – vorrangig instrumentaler – Musik ausdehnt, die in Spanien gegen Ende des 17. Jahrhunderts komponiert und aufgeführt wurde und keinerlei «Hinweise» zum Tempo enthielt. Nun wirft Nassarres Text darüber hinaus aber auch einige Fragen zur Definition des spanischen Stils auf, deren nähere Betrachtung lohnend ist.

Nassarres Kommentar kann entnommen werden, dass in Spanien um 1700 der Wechsel von langsamen und schnellen Abschnitten zwei sich unterscheidende, aber nebeneinander bestehende Interpretationsarten hervorbrachte. Der Unterschied zwischen beiden Arten lag in der Ausführung des Übergangs zwischen den wechselnden Abschnitten.

Nach Spielweise der «modernen» Musiker «geht man von einem langsamen Abschnitt zu einem anderen schnellen mit einem Mal, ohne dass es dazwischen eine Stufe gibt». Es handelt sich hierbei um eine von «fremdländischen Musikweisen, wie den italienischen und anderen» eingeführte Mode. Diese neue Spielart war Nassarre zufolge von den «alten spanischen Musikern» nicht zugelassen worden, «denn sie waren fremdländischen Neuheiten nicht zugetan und hielten die Musik nach der der Nation eigenen Mode für vorzüglicher».

Der Text beschreibt auch, worin diese «der Nation eigenen Mode» besteht: «Der in Spanien typische *ayre* ist, von der langsamen Musik zur *schnellen* nicht mit einem Male, sondern über ihre Stufen überzugehen», das heisst, «je nach den Stufen der *Beschleunigung* oder der *Langsamkeit*». Ich verstehe Nassarre so, dass er hier eine traditionelle spanische Spielweise zu beschreiben sucht, bei welcher zwischen den langsamen und schnellen Abschnitten progressives *accelerando* und *ralentando* eingesetzt wird, was eine «vorzüglichere» und vermutlich auch kunstvollere Musik bewirkt, denn «darin besteht kein Zweifel, dass grösseres Geschick vonnöten ist, einen *ayre* über seine Stufen als mit einem Mal zu beschleunigen».

5 Die Bezeichnungen *apressado* (eilig), *devagar* (langsam) und *mais devagar* (langsamer) sind, wie ich in jenem Artikel bereits festgestellt hatte, portugiesische Ausdrücke, obwohl es sich hier ja um eine Quelle spanischer Herkunft handelt.

Diese Vorzüglichkeit, verbunden mit einer grösseren Schwierigkeit in der Ausführung, scheint der Wertung des traditionellen spanischen Stils gegenüber der eingeführten Mode zu dienen. Nassarre scheint die ausländische Mode jedoch nicht vollständig zurückzuweisen, insbesondere wenn wir die *Tocata ytaliana de 2º tono*, eines seiner im Manuskript M 1011 der Biblioteca de Catalunya überlieferten Stücke, näher anschauen.⁶

Dieses dreistimmige Stück für geteiltes Register in der rechten Hand besteht aus abwechselnden, mit *ayrozo* und *despazio* bezeichneten Abschnitten. Meiner Meinung nach bezieht sich das Adjektiv *ytaliana* hier vor allem auf den Interpretationsstil, da sich das Stück von den übrigen, in Spanien um 1700 geschriebenen Kompositionen für geteiltes Register nicht stark unterscheidet. Der grösste Teil dieses Repertoires zeigt nur noch entfernte Verwandtschaft mit dem imitativen Stil des Tientos und hat sich zu einer aus vielen Abschnitten bestehenden Form entwickelt, welche der Suite oder der italienischen Hofsonate näher steht und in welcher demzufolge Elemente fremder Herkunft nicht selten anzutreffen sind.⁷

Die ersten, in spanischen Quellen erhaltenen Werke mit dem Titel *tocata italiana* kommen meines Wissens im Manuskript M 387 (888) der Biblioteca de Catalunya vor, dessen Hauptteil zwischen 1694 und 1697 von einem Schüler Joan Cabanilles' abgeschrieben wurde.⁸ Dabei handelt es sich jedoch nicht um Toccaten für Tasteninstrumente. Zwei davon, im Manuskript dem Römer Francesco Foggia zugeschrieben, sind für zwei Violinen mit Basso continuo bestimmt, ebenso eine weitere ohne Autornamen, die einer der vorhergehenden gleicht, sowie ein *duo italiana* desselben Foggia. Für Violine und Bass geschrieben sind zwei weitere Toccaten und die in der Reihenfolge der Manuskriptabschrift anschließende *tonada italiana*. Die einzige, in dieser Quelle enthaltene *tocata italiana* für Tasteninstrument ist im engeren Sinn diejenige, welche die ausdrückliche Bezeichnung «para el órgano» (für Orgel) trägt und die nichts anderes als eine Abschrift des *Capriccio XIII* von Johann Jakob Froberger ist.⁹

6 Dieses Stück ist im Manuskript M 1011 der Biblioteca de Catalunya, Fol. 46r–48r, enthalten und herausgegeben in LLORENS (ed.), *Nassarre-Tres Tocatas*, S. 9–17.

7 Siehe dazu PEDRERO-ENCABO, *Sonata*.

8 Für eine Beschreibung dieses Manuskripts siehe ANGLÈS (ed.), *Cabanilles-opera omnia*, S. XLIII–XLVIII.

9 Sie befindet sich auf Fol. 211–212v. Das «italienische» Repertoire dieses Manuskripts wird ergänzt durch die *Fantasia sobre Ut re mi fa sol la*, ebenfalls von Froberger (Fol. 200–201, unvollständig), die *Batalla* von Johann Kaspar Kerll (Fol. 134–136), das darauf folgende anonyme, mit dem *Capriccio sopra il cucu* von Kerll eng verwandten *Tiento italiano* (Fol. 136–137v) sowie anderen kleineren Stücken.

Im 1706 kopierten Manuskript M 1357 der Biblioteca Nacional de Madrid¹⁰ finden sich drei weitere anonyme Stücke mit dem Titel *tocata ytaliana*.¹¹ Es handelt sich um dreistimmige Stücke für geteiltes Register in der rechten Hand, von denen das erste im Manuskript 1577-B5 der Biblioteca Municipal de Oporto (Portugal) Andrés de Sola (1634–1696) zugeschrieben wird. Diese Stücke können, so glaube ich, als die ersten wirklich spanischen Werke dieser Gattung mit ähnlichem Titel angesehen werden.¹²

Wie aber können wir nun Nassarres Anweisungen zum Spiel des spanischen Repertoires in die Praxis umsetzen?

Was Nassarre als «ayre propio de España» beschreibt, erscheint als eine spezifische, in der Tradition «der alten spanischen Musiker» verankerte Spielweise, die in der Praxis kodifiziert war und die demzufolge nicht besonderer Hinweise im Notentext bedurfte. Infolge des Verlusts dieser Tradition und dem Nichtvorhandensein von Angaben in den erhaltenen Quellen ist uns die Kenntnis um einen echten Ausdruck des spanischen Stils in unserer Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts vollständig abhanden gekommen.

Das in meinem Artikel vom Jahr 2000 analysierte *Tiento de mano derecha y al medio a dos triples* von Pablo Bruna sowie die erwähnte *Tocata ytaliana de 2º tono* von Pablo Nassarre sind bis zum jetzigen Zeitpunkt die einzigen Stücke des überlieferten Repertoires, welche genaue Angaben zu dieser Ausführung der verschiedenen Abschnitte in abwechselnd schnellen und langsamen Tempi enthalten. Aus der Analyse beider Stücke können einige provisorische Folgerungen gezogen werden:

10 *Flores de música, obras y versos de varios organistas escritas por fray Antonio Martín Coll, organista de San Diego de Alcalá, año 1706*. Dies ist einer der fünf Bände, welche allgemein unter der Bezeichnung «Manuskripte von Martín y Coll» bekannt sind.

11 Zu finden auf S. 136–140.

12 Dieselbe Quelle enthält auf S. 115–116 eine *Canción italiana* und auf S. 104–107 eine *Gallarda* von Capoccio. Bei diesem Autor handelt es sich vermutlich um Francisco Paulo Capoccio, Violonist an der Königlichen Kapelle von Madrid, der am 25. September 1680 für acht Monate nach Neapel verreist. Zurück in Madrid erhält er 1682 vom Genuesen Juan Esteban Castel, Erzlautenspieler an derselben Königlichen Kapelle, eine Geldsumme in der Höhe von 1929 Reales. Siehe dazu JAMBOU, *Documentos*. Im Band M 1360, der zu denselben «Manuskripten von Martín y Coll» gehört, befindet sich eine mit *Tocatas alegres de Corelli* betitelte Abschrift von drei der Violinsonaten op. 5 von Arcangelo Corelli. Darauf folgt eine Anzahl Stücke, welche mit *zarabanda, allamande, ballo di dame, minuetes, las folias, la chacona*, etc. überschrieben und unter dem Titel *Tocatas alegres para violín y órgano* zusammengefasst sind. Diese Beispiele sollten genügen, um das Ausmass an Verwirrung zu illustrieren, das in Spanien um 1700 in Bezug auf die Formen der Toccata, Sonate und Suite herrscht.

- a) Beide Stücke sind für geteiltes Register in der rechten Hand («medios registros de mano derecha»).
- b) Die Abschnitte sind manchmal sehr kurz, in gewissen Fällen bestehen sie aus bloss vier Takten.
- c) Die Abschnitte werden durch Wechsel im Notentext der *Glosa*, der Diminution, bestimmt: Jeder Wechsel des melodischen oder rhythmischen Modells der Glosa hat einen Tempowechsel zur Folge.
- d) Imitative Abschnitte sind nie von einem Tempowechsel betroffen. Darüber hinaus zeigt Brunas Stück mehr noch als dasjenige von Nassarre gewisse Merkmale, welche das Ausführungstempo jedes Abschnittes bestimmen.
- e) Abschnitte in der *proporcion menor* oder *sesquialtera* werden mehr oder weniger schnell ausgeführt, je nach Anzahl Noten pro Takt: Je mehr Noten ein Takt enthält, desto länger ist seine Dauer, und umgekehrt.¹³ Ausserdem liefert Nassarre genaue Angaben zu dieser Frage in Kapitel VI von Buch III des ersten Bandes der *Escuela música*:

Tiene la *proporcion menor* mucha diversidad de ayres [...] porque es *tiempo* acomodado, para componer grave, ayroso, alegre, y aun profano.¹⁴

(Die *Proporcion menor* hat eine grosse Vielfalt an *ayre* [...], denn es ist ein geeigneter *Takt*, um langsam, anmutig, fröhlich und gar weltlich zu komponieren.)

Diese verschiedenen *ayres* hängen ab vom Vorhandensein von punktierten Noten und von deren Stellung innerhalb des Taktes. Ausgehend von Nassarres Beispielen kann folgende Übersicht aufgestellt werden:

- o o o = «modo ayroso», «un poco acelerado»
(«anmutige Art», «ein wenig beschleunigt»)
- o o . o = «no va el compás tan apresurado», «es ayre más propio para letra que pida más gravedad»
(der Takt ist nicht so schnell; eher für einen Text geeigneter *ayre*, der mehr Langsamkeit verlangt)
- o . o o = «muy ordinario», «para letra de mucha alegría», «más ayroso el compás [...] que en los otros»
(ganz gewöhnlich; für einen Text, der eine grosse Freude ausdrückt; anmutigerer Takt [...] als in den anderen)

13 Dasselbe Kriterium wendet auch Francisco Correa de Arauxo in seiner *Facultad orgánica* von 1626 an, um das Aufführungstempo der Dreiertakte und Dreierproportionen festzulegen.

14 NASSARRE, *Escuela música*, Bd. 1, Buch III, Kapitel VI, «En que se trata del tiempo de la proporcion menor» (Das handelt vom Tempo der *proporcion menor*), S. 240–246.

Es scheint klar, dass die Figur o. o o Stücken lebhaften Charakters entspricht, wie die französische Gigue oder die Canarios. Die Figur o o. o hingegen ist typisch für langsame Sätze, wie zum Beispiel die Sarabande.

f) In jedem Abschnitt wird das «Kriterium der grösstmöglichen Geschwindigkeit» angewendet. Die *Glosa* wird schnell, vielleicht sogar in schnellstmöglichem Tempo, ausgeführt, wenn sie auf kurzen rhythmisch-melodischen Modellen basiert, die sequentiell wiederholt und gruppenweise mit jeweils drei, vier oder fünf nächststehenden Fingern gespielt werden können (wie 123, 234, 1234, 54321... und ihre Umkehrungen). Die dichtere *Glosa* hingegen, die auf grösseren sequentiellen Modellen beruht, welche den Wechsel von aus zwei, drei oder vier Fingern bestehenden Gruppen nötig machen oder den Gebrauch von nicht aufeinander folgenden Fingern, wird langsamer ausgeführt.

So viel es in diesen Stücken auch noch zu entdecken gäbe, sicher ist, wie wir sehen, dass Nassarres Text eine grosse Herausforderung an alle stellt, die sich an die historische Interpretation des iberischen Repertoires des 17. Jahrhunderts wagen. Für diese Wagemutigen möchte ich noch einige Ergänzungen anfügen.

Wenn Nassarre von der Tradition der «alten spanischen Musiker» spricht, so ist eine Bestimmung deren Tragweite nicht möglich. Zu dieser Tradition gehörten ohne Zweifel sein Lehrer Pablo Bruna und dessen mutmasslicher Lehrer, Sebastián Aguilera de Heredia.¹⁵ Aguileras Schule wurde auch von seinem Neffen und Schüler Joseph Jiménez fortgesetzt, der seinerseits wiederum Lehrer des bereits erwähnten Andrés Sola war. Aber im Moment bin ich nicht sicher, ob die von Nassarre beschriebenen Stilelemente ohne weiteres auch für andere Meister anwendbar sind, die keinen Bezug zur Schule von Zaragoza hatten.

Ein Blick auf die von Aguilera und seinen Nachfolgern entwickelte formale Typologie der Stücke für geteiltes Register genügt, um Unterschiede zu anderen Schulen festzustellen. Das Nichtvorhandensein eines imitativen Kontrapunktes, die Fülle von harmonischen Sequenzen, die Anhäufung von kleinen, einander gegenüber gestellten Abschnitten, die

15 Nach unserem Wissensstand ist ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Sebastián Aguilera de Heredia und Pablo Bruna, im Unterschied etwa zu Aguilera und Joseph Jiménez, dokumentarisch nicht belegt. Jedoch fand ich es schon immer ziemlich merkwürdig, dass der junge Pablo Bruna bereits im Januar 1628, also nur wenige Wochen nach Sebastián Aguileras Tod am 16. Dezember 1627, auf Ersuchen des Stiftskapitels in Daroca erscheint. Das Ableben des Meisters und der Aufstieg von Joseph Jiménez zum ersten Organisten der Kathedrale La Seo von Zaragoza waren vermutlich ausschlaggebend für seine Niederlassung als Organist in seiner Geburtsstadt. Man vergleiche dazu CALAHORRA, *Música*, I, S. 42–43; SIEMENS, *Aguilera de Heredia*.

Behandlung der Begleitung in Form des Basso continuo etc. sind Merkmale, die zum Beispiel in der Musik von Francisco Correa de Arauxo nicht auftreten.

Sogar innerhalb der Schule von Zaragoza definieren die Form und die Typologie der Stücke für geteiltes Register einen Stil, der sich, wenigstens vor 1700, in den Plenum-Stücken nicht findet. Ich glaube, dass solche Unterschiede in genügender Weise veranschaulichen, warum ein Grossteil des Repertoires für geteiltes Register aus dem Umkreis Zaragozas in den erhaltenen Quellen nicht mit *tiento* benannt wird. So trägt zum Beispiel keine einzige von Aguileras Kompositionen für geteiltes Register diese Bezeichnung,¹⁶ ebensowenig diejenigen von Jiménez. Unter den Stücken Brunas ist nur eines der im Manuskript LP30 der Biblioteca del Escorial überlieferten mit *tiento* betitelt, und dies obwohl sich diese Benennung im Textkorporus der im Manuskript M 729 der Biblioteca de Catalunya überlieferten Stücke findet, allerdings aber nicht im Inhaltsverzeichnis des Bandes (!). All dies weist auf die Verbindung hin, welche solche Stücke mit Formen haben, die der Canzona oder der instrumentalen Fantasia mit Basso continuo ähnlich sind, und auf ihre Distanzierung zur streng imitativen Form des Tientos.

Allgemein führt meiner Meinung nach die Zunahme an sequentiellen Elementen, die mit dem Fehlen von imitativen Prozessen einhergeht, zu einer Verarmung der kompositorischen Qualität, wenn nicht neue Elemente einer formellen Entwicklung hinzukommen. Zu diesen neuen Elementen, glaube ich, ist unbedingt auch der von Nassarre angeregte Wechsel der Tempi zu zählen.

Auf alle Fälle, so schliesst Nassarre seine Rede, möge «in dieser Angelegenheit [...] ein jeder sich mit seiner Meinung begnügen [...]; denn es sind nur einige Zufälligkeiten, die sich mit der Zeit ohne anderen erkennbaren Grund als des Menschen Wille ändern».

16 Obwohl sie in den modernen Ausgaben ohne Weiteres hinzugefügt wird (!).