

Der Rhythmus als Stilelement im Cancionero de la casa de Medinaceli

Ein Beitrag zur Editionstechnik
und zum Verhältnis von Musik und Sprache

VON MARIUS SCHNEIDER, KÖLN

Nachdem der Verfasser wiederholt das Phänomen der komplexen Rhythmik in der spanischen Musik des ausgehenden 15. Jahrhunderts behandelt hatte¹, stellte sich bei der Untersuchung der Tonsätze des Cancionero de la casa de Medinaceli² heraus, daß auch diese späteren Kompositionen einer ähnlichen Gesetzmäßigkeit unterworfen sind. Während aber in den oben erwähnten Publikationen nur das spanische Volkslied als eine heute noch greifbare Parallele zur Rhythmik der spanischen Kunstmusik herangezogen wurde, muß nun trotz unseres einseitig auf Europa eingestellten Historizismus doch gesagt werden, daß wir ohne Zuhilfenahme der Regeln, die in der Rhythmik des gesamten Mittelmeergebiets geläufig sind, niemals im Stande sein werden, die Zeitgestaltung vieler spanischer und italienischer Kompositionen richtig zu verstehen. Daß wir ohne die Erkenntnis dieser Rhythmik geradezu am Wesen solcher Kompositionen vorbeigehen, werden die folgenden Beispiele zeigen.

Aus dieser Eingliederung der südeuropäischen Musik in die gemeinmediterranen Grundlagen darf aber nicht der Schluß gezogen werden, als ob die hier zu behandelnde spanische Musik unter irgendwelchen „arabischen“ Einflüssen entstanden wäre. Wie gering spezifisch arabische Einflüsse zu werten sind, ist schon an anderer Stelle³ mit zahlreichen Notenbeispielen gezeigt worden. Es kann aber kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß wir bei der spanischen Kunstmusik des 16. Jahrhunderts mit jenen gemeinmediterranen Zügen rechnen müssen, deren Auswirkungen man von der Südwestküste Europas und Westküste Afrikas (einschließlich Sudan) über Kleinasien bis nach Indien beobachten kann.

Im Hinblick auf den Rhythmus zeigt sich dieser kulturgeschichtliche Zusammenhang in einer ganz spezifischen Bindung von Musik und Sprache, insofern der Wortakzent, auch da, wo er (wie zum Beispiel in Spanien) keinen festen Platz im Metrum innehat, von primärer Bedeutung für die musikalische Konzeption ist. Eine zweite Eigenart liegt in der oft zu beobachtenden Sorgfalt, die vorliegenden Texte in mehrere Abschnitte, die jeweils einer bestimmten psychologischen Situation entsprechen, zu teilen und sie rhythmisch dem jeweils gegebenen Text gemäß individuell auszugestalten, gegebenenfalls auch ohne Rücksicht auf die Taktsymmetrie. Dies führt zwangsweise oft zu radikalen oder vorübergehenden Brechungen der metrischen Einheitlichkeit einer Komposition. Angesichts dieser Bewertung des

¹ M. Schneider, *Studien zur Rhythmik im Cancionero de Palacio*. Miscellanea en homenaje a Mons. H. Anglés, II, Barcelona 1958–61. *Gestaltimitation als Kompositionsprinzip im Cancionero de Palacio*. MF XI, 1958.

² M. Querol Gavaldá, *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, 2 Bde., Barcelona 1956.

³ M. Schneider, *A proposito del influjo árabe*. Anuario musical I, 1946.

Sprachrhythmus sind die hier angeführten Musikbeispiele nicht in der herkömmlichen Weise ediert, sondern derart, daß der Sprachakzent immer an einer auch musikalisch metrisch betonten Stelle steht, widersinnige Synkopen verschwinden und (durch Beseitigung der üblichen hypothetischen Taktstriche und die relative Verkürzung der Notenwerte) das rhythmische Profil der Melodie sichtbar wird.

Die Regeln, die die Praxis der mediterranen Rhythmik bestimmen, sind folgende:

1. Dem Hauptteil einer Komposition kann eine Einleitung vorausgehen, die die wichtigsten Melodieschritte bereits enthält und die Zeitwerte ihres Grundmetrums nur in sehr lockerer Form andeutet.

2. Der Rahmen einer rhythmischen Gestalt darf — zumindest dort wo eine relative Improvisation vorherrscht — nicht als eine Aneinanderreihung von soundsovielen theoretisch vorgeschriebenen Schlagzeiten verstanden werden, sondern als eine reine, primär gegebene Zeitspanne, die, je nach dem zu formulierenden Inhalt, auf die verschiedenste Weise ausgefüllt werden kann. Man könnte dies durch eine rein körperliche Bewegungsform umschreiben. Genauso wie man bei einem Weitsprung, schon bevor man ihn ausführt, das Ziel klar im Auge hat, so liegt auch der Zeitpunkt, mit dem eine melodische Phrase abschließen soll, schon von vorneherein fest. Chronometrische Messungen, die ich an spanischem und afrikanischem Material unternahm, zeigten, daß die absolute Dauer der einzelnen Takte oft völlig unverändert bleiben kann, obgleich sie zum Beispiel bald 14, bald 15 Achtel enthalten.

3. Größere Takteinheiten können einander kompensieren. So dürfen zum Beispiel zwei Takte zu 24 Vierteln auch als $22 + 26$ erscheinen, selbst wenn sie durch einen oder mehrere $2\frac{3}{4}$ -Takte voneinander getrennt sind.

4. Die Dauer der metrischen Grundeinheiten geht meist weit über die unserer üblichen Takte hinaus. Man muß meist mit Strukturgrößen (Takteinheiten) von 12 bis 42 und mehr Schlagzeiten rechnen. Sie entsprechen eher einer Phraseneinheit als unserem Takt. In der vorliegenden Studie muß jedoch angesichts der Beschaffenheit unserer Notenschrift ein Kompromiß zwischen Metrum (Taktgruppe) und Phrase (Rhythmusperiode) geschlossen werden. Das Kernstück einer Phrase liegt zwar immer innerhalb der Taktstriche einer größeren Einheit; aber Auftakte und betonte Schlußtöne befinden sich schon außerhalb. Vor allem dürfen Rhythmus und Metrum nicht miteinander verwechselt werden. Der Rhythmus umschließt immer eine ganze Phrase. Das Metrum ist eine rein theoretische Vorlage, ein Zeitschema, das eine noch abstraktere Teilung der Zeit voraussetzt, nämlich die dem indischen Tala ähnliche, rein metronomische Teilung. (Damit nehme ich meinen früheren, irrtümlichen Versuch, den indischen Tala mit dem mittelalterlichen Begriff Tala zusammenzubringen, zurück.) Wie der Verfasser schon an anderer Stelle äußerte⁴, ist der Rhythmus ein lebendiges und originelles Geschehen, welches sich ein bestimmtes Zeitschema als Laufbahn wählt, ähnlich wie ein Fluß seine Ufer und sein Gefälle. Trotzdem hängt die Art, in der der Fluß Ufer und Gefälle durchströmt, von der ihm innewohnenden Dynamik ab. Seine Bewegung kann

⁴ M. Schneider, *Vier Klagegesänge aus dem Cancionero de Medinaceli*. Festschrift für Bruno Stäblein (im Druck). *Prolegomena zu einer Theorie des Rhythmus*. Kongreßbericht Köln 1956, Kassel 1959.

sich auf die vom Metrum vorausgesehenen Schwerpunkte beschränken; sie kann aber auch neue, vom Metrum nicht vorhergesehene Konzentrationspunkte schaffen, ohne daß solche Punkte durch einen besonderen Akzent gekennzeichnet werden müßten. Beide Vorgänge haben die Eigenschaft, die abstrakte Zeit zu qualifizieren und zwar dadurch, daß sie von Schritt zu Schritt die periodisch wiederkehrenden schweren und leichten Zeiten jeweils mit funktional verschiedenen Tönen realisieren.

5. Neben dem unter 2. erwähnten Ausgleich von zwei zahlenmäßig verschieden großen Takteinheiten spielt auch die bewußte Gegenüberstellung von ungleich langen Zeitgruppen innerhalb eines Taktes eine große Rolle. Eine solche Asymmetrie ist in ungeradzahligem Metren ipso facto vorhanden. Sie tritt aber auch in den durch 2 oder 3 teilbaren Metren häufig auf: Die 8 kann in $2 + 3 + 3$, die 7 in $2 + 5$ oder $3 + 4$, die 9 in $4 + 5$ oder $3 + 2 + 2 + 2$, die 10 in $7 + 3$ oder $6 + 4$ aufgliedert werden.

6. Diese innere Organisation des Großtakts braucht nicht konstant zu sein. So kann sich z. B. die 8 abwechselnd aus $2 + 3 + 3$, aus $3 + 2 + 3$ oder aus $3 + 3 + 2$ zusammensetzen. Dies gilt für alle Metren, sowohl für die gerad- wie für die ungeradzahligem.

1.

Es - tá - va - se Mar - fi - da con - tem - plan - do en su
 pecho al pas - tor por quíen mo - rí - - a, en su
 pe - cho al pas - tor por quíen mo - rí - - a, en su
 pe - cho al pas - tor por quíen mo - rí - - - a.

Im Beispiel 1 (Band II, Nr. 68, S. 53; Komponist unbekannt) umschließen die nach einer kurzen Einleitung einsetzenden $\frac{3}{4}$ regelmässige Untergruppen zu $3 + 5$ oder $5 + 3$. (Der durchgezogene Taktstrich bezeichnet den Einsatz der „starken“ Zeit, die durchbrochenen Striche entsprechen den Unterteilungen. Die Zahlen über dem Fünfliniensystem weisen auf die jeweilige Zahl der Schlagzeiten in den Untergruppen.) Versucht man nun auch den ersten Vers „Estavase Marfida contemplando“ metrisch einzuordnen, so ließe er sich nur in eine Gruppe von $4 + 6 + 7$, d. h. in $\frac{17}{4}$ einschreiben. Ein derartiges Metrum ist an sich in dieser Musik nichts Ungewöhnliches. Da diese Takteinheit aber im Laufe des ganzen Satzes nicht wiederkehrt, so ist es wohl richtiger, diese Phrase als Einleitung zu den $\frac{3}{4}$ zu betrachten.

2.

E - sos tus cla - ros o - jos, Je - ro - mi - ca, Je - ro - mi - lla,
 si fue - sen tan pia - do - sos, si fue - sen tan pia - do - sos
 co - mo be - llos y her - mo - sos, y her - mo - sos, har - to se -
 8 (2+3+3)
 ría di - cho - so él que los mi - ra, el que los mi - ra;
 más, co - mo son ra - vlo - sos, más, co - mo son ra - vlo - sos, ra -
 vio - sos, qual - que - ra que los vee, lue - go sus - pli - ra,
 qual - que - ra que los vee, lue - go sus - pli - ra, lue - go sus - pli - ra.

Im Beispiel 2 (Band II, Nr. 62, S. 27; Komponist Morata) bestehen die großen Takteinheiten aus 24 bzw. 20 Vierteln. Diese Einheiten sind durch diejenigen Taktstriche abgegrenzt, welche etwas über das Fünfliniensystem hinausragen. Im Text muß man zwei Abschnitte oder „Situationen“ unterscheiden. In der ersten, welche den Einheiten von $24/4$ entspricht, wird die Schönheit Jeromicas ohne Einschränkung gepriesen. Der zweite Teil aber führt eine andere Sprache: $20/4$. Ihre bezaubernden Blicke sind so gefährlich, daß jeder, der sie sieht („*qualquiera que los vee*“) nachher von Leid gequält wird („*luego suspira*“). Der erste, beschreibende Teil verläuft zunächst in Gruppen zu 6 Vierteln. Vom Beginn der zweiten Gruppe zu 24 Vierteln ab (bei der Wiederholung des Verses „*si fuesen tan piadosos*“) wird der Rhythmus progressiv abgewandelt. Noch besteht die Unterteilung aus $12 + 12$, aber in zwei Takten erscheinen neben der symmetrischen Gliederung in zweimal 6 ($2 + 2 + 2$) auch $4 + 8$ bzw. $3 + 3 + 3 + 3$. Die nächste Einheit zu 24 Vierteln setzt sich aus $8 + 8 + 8$ zusammen, die jeweils in $5 + 3$ aufgelöst sind. Der Rhythmus wird immer unruhiger. Er steigert sich im Laufe der Beschreibung der Schönheit Jeromicas in zunehmenden Asymmetrien, bis (mit dem Eintritt der $20/4$) die zweite Situation zur Darstellung kommt. Hier schließen sich zunächst $4 + 6$ (oder $6 + 4$) in Untergruppen zu $10/4$ zusammen. Sowohl die $4/4$ wie die $6/4$ sind dauernd in Kleinstgruppen zu 2 Vierteln aufgeteilt. Die vorherrschenden Zeitwerte sind

aber nicht mehr Viertel oder halbe Noten, sondern Achtel und halbe Noten. Die Zeitgegensätze werden stärker bis zu dem Vers „*qualquiera que los vee*“. Bei dem letzten Wort dieses Verses wird die Gruppe zu 6, die vorher in $2 + 2 + 2$ zerlegt war, plötzlich in $3 + 3$ umgliedert, so daß die Wendung der Situation („*luego suspira*“) wie ein rhythmischer Bruch musikalisch zum Ausdruck kommt. Die folgende Wiederholung dieses Verses verläuft in einer musikalisch durchaus analogen Form. Die Teilung in $2 + 2 + 2$ wird erneut aufgenommen, und auch das „*luego suspira*“ kehrt in der Teilung $3 + 3$ wieder; aber diesmal mit einer Verlängerung der Dauer des Seufzers durch eine halbe und eine ganze Note und eine Pause. Bei der nächsten Wiederholung füllt dieser Seufzer sogar die ganze Einheit von 20 Vierteln aus.

3.

Her - mo - sa pas - tor - ci - lla que, hu - yen - do plen - sas en - tre los
sau - ces es - con - der - te: no te mue - stre - tan fuer - te en hu -
yr quien te a - do - ra, en hu - yr quien te a - do - ra; que, con el
vien - to que co - rrien - do has he - cho en - cien - des más la
lla - ma de - - mi pe - - cho, en cien des más la
lla - ma de mi pe - cho, de mi pe - cho, que, con el cho

Das Beispiel 3 (Band II, Nr. 87, S. 109; Komponist unbekannt) verläuft in Großtakten zu 20 Vierteln, geht dann in 30 über und kehrt wieder zu 20 Vierteln zurück.

Situation I: Die Hirtin möge sich nicht verstecken, noch entfliehen. Die 20 Viertel bestehen aus $10 + 10$, die in $4 + 6$ und $7 + 3$ bzw. $6 + 4$ und $3 + 7$ gruppiert sind. Bei der ersten Unterteilung wird der Gedanke des Versteckens vorgetragen, die zweite erfolgt bei den Worten „*Mach dich nicht stark, entfliehen zu können*“.

Situation II: Mit der dritten Einheit zu 20 Vierteln, die in $8 + 6 + 6$ aufzuteilen sind, werden Intensität und Zeitgegensätze gesteigert. Sie entspricht den Worten „*Demjenigen zu entfliehen, der dich liebt („adora“), denn mit dem sauisenden Wind, den du entfacht hast . . .*“. Das Wort „*adora*“ wird zuerst in eine

Fünfer- und dann in eine Sechserunterteilung eingereiht, die nach der Zweiteilung (3 + 3) in die raschere Akzentfolge von 2 + 2 + 2 (der sausende Wind) übergeht. Mit der darauffolgenden Einheit von $\frac{30}{4}$ wird der Höhepunkt erreicht („mit dem Wind, den du entfacht hast, läßt du die Flamme in meiner Brust noch höher schlagen“). Zum ersten Male erscheint eine lückenlos aufsteigende Melodielinie. Ähnlich wie in Beispiel 2 („*qualquiera que los vee, luego suspira*“) schlägt die erste Unterteilung der 6 Viertel (2 + 2 + 2) auch hier in 3 + 3 um, so daß die erste Silbe des Wortes „*pecho*“ sogar zweimal akzentuiert ist. Dann wird die aufsteigende Linie in verkürzter Form erneut aufgenommen, und zwar wieder unter Auslassung der ersten Schlagzeit. Dieser Erregung scheint nun eine verzweifelte Ermattung zu folgen. Mit der Wiederkehr des $\frac{20}{4}$ -Takts fällt die Melodielinie ab. Anstelle der Untergruppen zu 6 Vierteln tritt die Teilung der 20 Viertel in 8 + 8 + 4, in deren Mitte die 8 in 5 + 3 aufgegliedert wird.

4.

Quán bién a-ven-tu-ra-do a-qué pue-de lla-mar-se,
 que con la dul-ce so-le-dad se a-bra-za y bi-be des-cui-
 de-do, y le-jos de en-pa-char-se en lo que al al-ma im-
 pi-de y em-ba-ra-za, y em-ba-ra-za, y em-ba-ra-za. No
 ve la lle-na pla-za, ni la so-ber-bia puer-ta, ni
 la so-ber-bia puer-ta de los gran-des se- - ño-res,
 ni los a-du-la-do-res, a quén la ham-
 bre del fa-vor des-pier-ta. No le se-rá for-
 zo so-ro-gar, fin-glr, te-mery es-tar que jo-so?

Das Beispiel 4 (Band II, Nr. 69, S. 54; Komponist Cevallos) beginnt mit den Worten: „Vom Schicksal beglückt kann man denjenigen nennen, der sich der wonnigen Einsamkeit erfreut, ohne Sorge lebt und sich in nichts verstrickt („*empacharse*“), das die Seele quält („*embaraza*“). Der Rhythmus verläuft in Takten zu 16 Vierteln, die bei dem breiten melodischen Bogen zu den Worten „*la dulce soledad*“ auf $\frac{12}{4}$ verkürzt werden. Diese neue Takteinheit, die sich in $6 + 6$ gliedert, verändert sich bei der Vertonung von „*empacharse*“ ($4 + 8$) und bei der Wiederholung des Wortes „*embaraza*“ ($7 + 5$). Im zweiten Teil ereifert sich der Dichter. „Den Neidlosen kümmern weder bereits besetzte Plätze noch die hochmütigen Pforten der großen Herren noch die Schmeichler.“ Bei dieser Aufzählung erweitert sich der Rhythmus von Takt zu Takt auf 13, 14, 15 und 16 Viertel. Im letzten Takt, bei der Erwähnung der Schmeichler („*aduladores*“) leitet der Gesang zu einem stark rhetorisch geformten Teil über. Fast rezitativisch wird die pathetische Frage vorgetragen: „Muß der, den der Hunger nach Gunst aufweckt, nicht zwangsweise dauernd bitten, heucheln, fürchten und verbittert sein?“ Mit diesem Satz entwickelt sich der Rhythmus in umgekehrter Weise. Während bis dahin der Satz immer breiter wurde (13 bis 16 Viertel), schrumpfen jetzt die Takte von 16 über 14 zu 12 Vierteln zusammen. Die Bewegung wird scheinbar schneller. Der ganze Tonsatz läßt sich also auf folgende Gruppen zurückführen:

- 16 Viertel: $8 + 8, 6 + 10$.
 12 Viertel: $6 + 6, 6 + 6, 4 + 8, 6 + 6, 7 + 5$.
 13 Viertel: $4 + 4 + 5$.
 14 Viertel: $6 + 8$.
 15 Viertel: $8 + 7$.
 16 Viertel: $8 + 8, 8 + 8$.
 14 Viertel: $6 + 4 + 4$.
 12 Viertel: $6 + 6, 4 + 4 + 4$.

Solche Reihungen von Takteinheiten, die sich allmählich erweitern oder verengen, sind auch in den an anderer Stelle veröffentlichten ⁴ Klageliedern des Cancionero de Medinaceli zu finden.

5.

A quén no ma-ta-rá so-lo un ol-vi-do? A
 quén un dis-fa-vor no lle-ga al ca-bo; qué me-dío a de-te-
 ner, quén no es que-ri-do pa-ra de a-mor su-frir do-lor tan

bra - vo? Pues, ay, de a - qué - l que fué fa - vo - re - ci - do!

Si un pen - sa - mien - to lle - ga de o - tro ca - bo y cau - sa en

lo que a - ma un mo - vi - mien - to, que a es - te mal no lle - ga su - fri -

mien - to. Que es ver un a - ma - dor, si lle - ga un ce - - lo, a -

go - ra se - a con cau - sa, o - ra sin e - lla? A - que - lla

an - sia per - pe - tua y des - con - sue - lo, a - qué - l no ver - la

cau - sa y a - sir d'e - lla, a - qué - l sin o - ca - - sión que -

jar - se al cie - lo, a - qué - l ver la dis - cul - pa y no cre - e - lla,

y a ve - ces, aun - que es mal pa - ra ma - ta - llo, te - nien - do

o - tro ma - yor, o - tro ma - yor, di - si - mu - la - - llo, te -

nien - co, te - ni - en - do o - tro ma - yor, di - si - mu - la - - llo.

Das Beispiel 5 (Band II, Nr. 56, S. 13; Komponist unbekannt) enthält eine reine Zustandsschilderung.

I. Es beginnt mit einer Klage über die Natur der Liebe. Unglücklich ist jener, der nicht geliebt wird; aber auch dem, der Gegenliebe gefunden hat, ist kein reines Glück beschert. Die Musik bewegt sich in breiten Werten im $10/4$ - und $9/4$ -Takt. Erst mit den Worten „Pues, ay de aquél fué favorecido“ wird die Bewegung – unter Auslassung des schweren Taktteils – lebhafter und mündet in $12/8$ ein.

II. „Wenn sich ein Verdacht einschleicht . . .“. Die Untergruppe zu 8 Achteln („*de otro cabo*“) teilt sich in 3 + 5 und geht in $11/4$ über, in denen die Unruhe und das Leiden des Liebhabers geschildert wird.

III. Der Ausdruck der Ruhelosigkeit steigert sich dadurch, daß die Einheit von $11/4$ auf $11/8$ reduziert wird. „Man sehe einen Liebhaber an, der mit oder ohne wirklichen Grund von Eifersucht geplagt wird.“ Diese $11/8$, die sich in 6 + 5 aufteilen, schließen mit einem Überschuß von 5 Achteln. Sie stellen offenbar einen Halbschluß dar, welcher der letzten Phrase dieser Komposition entspricht.

IV. „Jene ewige Angst, Trostlosigkeit und Uneinsichtigkeit“: der Gesang setzt mit $9/4$ ein, die nachher ebenfalls um die Hälfte gekürzt werden ($9/8$).

V. Zum Schluß verläuft der Satz in $12/8$ verschiedenster Untergliederung. Der Text spricht von „jenem verzweifelten Bestürmen des Himmels“ und jenen Entschuldigungsgründen, „an die der Unglückliche selbst nicht glaubt“.

VI. Die Komposition endet mit der Erwähnung des ärgsten Leids, aus anderen, schlimmeren Gründen zu allem schweigen zu müssen. Einheiten von 12 Achteln werden in Gruppen zu 6 + 6 und 5 + 7 aufgeteilt. Die ganze Komposition setzt sich also aus folgenden metrischen Einheiten zusammen:

$10/4$: 4 + 6, 4 + 6, 5 + 5, 10, 4 + 6.

$8/4$: 4 + 4, 5 + 3, 4 + 4.

$12/8$: 6 + 6, 4 + 8 (3 + 5).

$11/4$: 5 + 6, 4 + 7.

$11/8$: 6 + 5, 5 + 6, 5 + 6.

$5/8$ als Halbschluß.

$9/4$: 4 + 5, 6 + 3.

$9/8$: 4 + 5, 5 + 4.

$12/8$: 6 + 6, 5 + 7, 6 + 6, 6 + 6, 5 + 7, 5 + 7, 5 + 7.

Unsere Untersuchung zeigt, daß eine eingehende Analyse des Rhythmus, der sich aus der genauen Unterbringung der Sprachakzente im musikalischen Metrum ergibt, das Verständnis dieser Kompositionen ganz wesentlich vertiefen kann, vorausgesetzt, daß man sich mit dieser Art des Musizierens vertraut machen will. Als obersten Grundsatz muß man annehmen, daß jeder Text in verschiedene kleinere Situationen aufgeteilt wird, die dem Inhalt gemäß durch jeweils wechselnde Metren musikalisch gestaltet werden.

Aus den angeführten Beispielen geht ferner hervor, daß der Rhythmus dieser Musik zwar nicht an ein festes Schema gebunden, aber auch nicht gänzlich „frei“ ist. (Gibt es überhaupt einen „freien“ Rhythmus?) Die hier behandelten Sätze lassen erkennen, daß man jedenfalls mit dem Begriff „freier Rhythmus“ doch etwas vorsichtiger umgehen sollte, besonders dann, wenn man unter „frei“ nur einen nicht an eine strenge Einheitlichkeit des Taktes gebundenen Rhythmus verstehen möchte. Der Rhythmus, mit dem wir es hier zu tun haben, ist jedenfalls keineswegs frei, denn, obgleich das Metrum je nach den textgegebenen Situationen wechselt, so lassen sich doch auf Grund der Großtakte eine starke Einheitlichkeit oder progressive Erweiterungen bzw. Kontraktionen der Takteinheiten feststellen, welche

uns einen ganz bestimmten auditiven Rezeptionsprozeß verraten. Man hörte offenbar in Zeitspannen, die weit größer waren als unsere Takte. Die Zeitspanne aber war nicht in gleichmäßige Untergruppen geteilt, und der Kontakt mit der Dynamik der Komposition ergab sich aus dem Bewußtsein dieser größeren Zeitspanne, in der sich die dauernden metrischen Strukturwechsel vollzogen.

Angesichts dieser Lage wäre es wohl an der Zeit, bei künftigen Neuausgaben alter Musik die — sowieso hypothetischen — Taktstriche etwas mehr unter den tatsächlich gegebenen musikalischen Voraussetzungen anzubringen, statt sie nach der Taktordnung der Musik des 18. Jahrhunderts zu ziehen.

Zum Pedalspiel des jungen Johann Sebastian Bach

VON ERNEST ZAVARSKÝ, BRATISLAVA

Die Frage, wie Johann Sebastian Bach das Pedal spielte, wird vor allem von den ausübenden Organisten und noch dringender von den Orgelpädagogen gestellt. Es handelt sich um zwei mögliche Spielarten, nämlich um das Spiel mit den Fußspitzen allein und um das Spiel mit folgerichtiger Benutzung der Spitze und des Absatzes. Diese Spielarten werden oft als Gegensätze gegenübergestellt, obwohl sie es in der Praxis gar nicht sind und sein sollten. Zur Charakteristik beider Spielarten sei einiges festgestellt: Das Spiel mit den Spitzen allein kann rhythmisch viel präziser und schneller sein, fordert aber viel mehr Bewegung und mehr Energie des Spielers; die Applikatur ist im Grunde genommen sehr einfach, es ist die Abwechslung der Füße. Das Spiel mit den Spitzen und Absätzen ist rhythmisch weniger präzise, aber bequemer, fordert nicht so viel Bewegung des Spielers, dagegen aber eine kompliziertere und gut ausgearbeitete Applikatur. Die romanischen Organisten bevorzugen meist das Spitze-Absatz-Spiel, wogegen jüngere deutsche Organisten das Spiel mit den Fußspitzen vorziehen. Wie war es in der Vergangenheit? Hans Klotz, einer der besten Kenner, schreibt darüber¹: „Die Blütezeit des deutschen Orgelspiels um 1500 kannte beim Pedalspiel den Gebrauch von Absatz und Spitze; Schlick spielte mit den Füßen 3- und 4stimmig. Bach scheint vorzugsweise mit abwechselnden Spitzen gespielt oder wenigstens damit gerechnet zu haben; Skalen bildet er fürs Pedal regelmäßig in Treppenfiguren um, und sein Schüler Tobias Krebs notiert Fußsätze, die das Spitze-Absatz-Spiel ausschließen. Nach Kittel war das Spiel mit abwechselnden Spitzen ein Fortschritt gegenüber der älteren Praxis, im unteren bzw. im oberen Pedal-Bereich nur mit dem linken bzw. mit dem rechten Fuß zu spielen und so gegebenenfalls ganze Partien mit nur einem Fuß herunterzustümpern. Die alten französischen und italienischen Pedaltasten waren zu kurz fürs Absatzspiel; die deutschen waren länger.“

Mit der Frage nach dem Pedalspiel hängt aufs engste die Frage zusammen, wo Bach überhaupt das Orgelspiel gelernt hat. In Ohrdruf bei seinem Bruder konnte er kaum über Anfänge hinausgehen, besonders im Pedalspiel. In Lüneburg hatte

¹ MGG X, Sp. 389.