

## Gestaltimitation als Kompositionsprinzip im Cancionero de Palacio

VON MARIUS SCHNEIDER, KÖLN

Das richtige Verständnis der Musik des 16. Jahrhunderts wird noch immer leicht dadurch getrübt, daß wir sie mangels einer klaren, unserer heutigen Begriffsbildung entsprechenden Theorie, bewußt oder unbewußt, sowohl in tonaler<sup>1</sup> wie in rhythmischer Beziehung, nach den Prinzipien des 18. Jahrhunderts hören und z. T. sogar analysieren. Der Verf. hat bereits in den *Miscellanea H. Anglés (Homenaje a Monseñor H. Anglés, Barcelona 1958)* darauf hingewiesen, daß die rhythmischen Strukturen der Musik des spanischen Renacimiento ganz klare Reihen bilden, die allerdings weit komplexer und vielfältiger sind, als sie in der üblichen Editions-technik durch die hypothetischen Taktstriche angedeutet werden können. Daß auch die heutige spanische Volksmusik viele derartige Rhythmen aufweist, wurde an der gleichen Stelle belegt; die direkte Beziehung dieser rezenten Volksmusik zu den spanischen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, auf die Anglés schon im Zusammenhang mit den Werken Brudieus aufmerksam gemacht hat, kann heute nicht mehr angezweifelt werden<sup>2</sup>.

Die rhythmische Lesung, die uns zum Verständnis dieser Musik unumgänglich erscheint, geht von der (durch das Volkslied gewonnenen) rein phänomenologischen Erkenntnis aus, daß die einzelnen rhythmischen Reihen je einer melodischen Phrase entsprechen und daß ihre Unterteilung sehr oft asymmetrisch ist. So gliedert sich das Beispiel 1 in 12 Viertel, die in 3 + 4 + 5 Viertel aufzuteilen sind.

### Beispiel 1

C.P. 255

Da-quel frai-re fla-co y ce-tri-no

Guardaos, dueñas, d'el que es un ma-lig-no,

Ni de-xa mo za ni ca-sa-da.

Derartige rhythmische Gliederungen ergeben sich völlig zwanglos aus der Ordnung der Sprachakzente. Da aber der spanische Vers nicht nach dem Silbenakzent, sondern nach der Silbenzahl geordnet wird, so kann die innere Gliederung einer gegebenen rhythmischen Gruppe von Fall zu Fall wechseln. Trotzdem (und darin läge ein reizvoller Ansatz zum Studium der Ästhetik des spanischen Verses) scheint auch hier keine Willkür zu herrschen, sondern ein ungeschriebenes Gesetz zu

<sup>1</sup> Über die Stellung der Tonika s. M. Schneider, *Existen elementos de música popular en el Cancionero de Palacio?* Anuario musical VIII 1953, und *Die Entstehung der Tonsysteme*. Kongreßbericht Hamburg 1956. Kassel 1957.

<sup>2</sup> M. Schneider, op. cit. in Anuario musical VIII, und *Un villancico de A. de Mudarre procedente de la música popular granadina*. Anuario musical X 1955.

existieren, nach welchem auch bei der Wiederholung einer gegebenen musikalisch-rhythmischen Reihe mit einem anderen Vers die Unterteilung ebenfalls eine gewisse Periodizität der Akzentverhältnisse anstrebt. So wiederholt sich im Beispiel 10 (12/4-Takt) der Wechsel von 5 + 7 und 6 + 6, im Beispiel 13 (9/4-Takt) der Wechsel von 5 + 4, 4 + 5 und 3 + 6.

Es soll nun versucht werden, nachzuweisen, daß es im Cancionero de Palacio eine ganze Reihe von Sätzen gibt, die (ähnlich wie im heutigen spanischen Volkslied und im mediterranen Volksgesang überhaupt) in allen oder fast allen Liedzeilen ein gleiches Motiv gestaltnäßig wiederholen (a' a'' a'''), ohne daß dieses Motiv jemals in einer normativen Form vorher exponiert worden wäre. Es handelt sich also nicht um ein Thema, welches in jeder Liedzeile variiert wird, sondern um die Realisierung einer Motivvorstellung, die überhaupt keine feste, „endgültige“ Form hat. Bei der Gestaltwiederholung eines völlig abstrakten Melodiemodells wird das Thema in immer verschiedenen, aber stets gleichwertigen Wendungen ausgeführt, so wie es in dem persisch-arabischen Maqam oder im indischen Raga der Fall ist. Damit sollen aber die hier untersuchten spanischen Kompositionen nicht etwa als ein Niederschlag „orientalischer“ Kompositionstechnik gedeutet werden, denn 1. kennt die „orientalische“ Musik das einfache Variationsprinzip genau so gut wie die Gestaltwiederholung, und 2. ist die Gestaltvariation im ganzen Gebiet der mediterranen Rasse (also bis nach Indien) bodenständig. Sie entwickelt sich offenbar aus der musikgeschichtlich sehr alten Differenzierung von Hart- und Weichteilen<sup>3</sup> einer Melodie, also aus einer Technik, die kulturhistorisch viel älter ist als die Entwicklung der reinen Kunstmusik und deren künstlerische Verwendung im Maqam oder Raga erst in eine Zeit fällt, in der das Mittelmeergebiet einem ernst zu nehmenden musikalischen Einfluß des Orients längst entzogen war<sup>4</sup>. Ein solches Musizieren in Melodiegestalten belegen die spanischen Volkslieder (Beisp. 2, 3, 7), in denen jede Verszeile über die gleichen Melodieumrisse gesungen wird.

#### Beispiel 2

Malorca (Pol)

Ah!

Sí no fos pes-car-re - tó,

pes-car-re tó que va dar-re-ra, dar - re - - na.

Ah! Ar-rí!

<sup>3</sup> M. Schneider, *Lieder ägyptischer Fellachen, eine melodietyologische Untersuchung*. Festschrift f. Zoltán Kodály, Budapest 1943.

<sup>4</sup> M. Schneider, *A propósito del influjo árabe*. Anuario musical I 1946.

## Beispiel 3

Katalonien (Sansalvador i Cortès)

Se-nyo-res, jo sóc un ho-me

Se-nyo-res, jo sóc un ho-me

que en ma vi-da m'ha cla-vat

en ca-mí-sa d'on-ze va-res

i en car-rer que no trau cap.

Se-nyo-res, jo sóc un ho-me.

Im Beispiel 2 geschieht dies in figuraler Art, im Beispiel 3 mit Kadenzveränderung oder Zusammenfassung der beiden Kadenzen (letzte Zeile). Im Beispiel 7 scheint es nur darum zu gehen, den Zentralton *c* auf die verschiedensten Weisen zu erreichen und wieder zu verlassen.

Dieses Musizieren in Gestalten ist auch im Cancionero de Palacio oft anzutreffen. Im Beispiel 4 kehrt das Ende der ersten Phrase am Schluß der zweiten Phrase (gewissermaßen als Hartteil der Melodie) in unveränderter Form wieder.

## Beispiel 4

C.P.102

A-mar con for-tu-na me mne-stra e-ne-mí-ga.

No sé qué me dí-ga.

No sé lo que quie-ro, pues bus-qué mí da-ño

Aber während wir es hier noch mit der strengen Wiederholung eines Phrasenteils zu tun haben, finden wir in den folgenden Stücken ausgesprochene Gestaltwiederholungen. Das Beispiel 5 ist ein paradigmatischer Fall einer sehr gestaltnahen Wiederholung. Das Beispiel 6 und sein erstaunliches, rezentes Gegenstück (Beispiel 7, ein Volkslied aus der Provinz Albacete) weisen eine etwas größere Freiheit der Linienführung auf, aber das Kompositionsprinzip ist das gleiche.

## Beispiel 5

C.P. 279

An dad, pa - - - - sio-nes, an - dad,  
A - ca-be quien co - men - - - - ço  
Que nunca os dí - - - - ré de no  
Qué mal me podeis ha - cer, sí - no que pier - da la ví - - - - da.

## Beispiel 6

C.P. 231

De os ser vir to - da mi ví - da hol - - ga - ré  
y sir - vien - do os mo - rí - - ré.  
Mo - rí - - re sien - do con - - ten - to  
Con - pa - rar pe - na y pa - sí - ón.

## Beispiel 7

Prov. Albacete (Molinicos)

El a - ra - do y los bue - - yes,  
El a - ra do y los bue - - - yes  
Son de mi pa - dre.  
Que Díos me los guar - dé!

Die Beispiele 6–9 streben immer nur einen zentralen Ton (*c*, *a* oder *h*) an. Etwas abweichend von der Grundregel bewegen sich die Beispiele 8 und 10, insofern jeweils eine Zeile von der herrschenden Melodiegestalt unabhängig zu sein scheint.

## Beispiel 8

C.P. 327

A-quel gen-til - om-bre, ma-dre,  
Ca-ro me cues - ta el su a-mor.  
Yo me le- van - ta-ra un lu - nes,  
Vie-ra e-star al ruy-se - nōr

## Beispiel 9

C.P. 182

No pue-de el quōsa mí - ra-do  
VÍ-vir con vos en - ga - na-do  
Mí - rar vue - stra her - mo - su - ra.

## Beispiel 10

C.P. 272

Bíen po - drá mí des - ven - tu - ra  
A - par - tar - me de pla - ser,  
Mas no mu - dar mí que - rer,  
Mí que - rer y mí pe - nar.

Eine Aufteilung der Gestalt findet sich im Beispiel 11, dessen dritte Zeile das Thema verkürzt. Ähnlich liegt der Fall in der zweiten Zeile des Beispiels 3. Die Stücke 12–14 zeigen ein noch größeres Maß von freier Gestaltung.

## Beispiel 11

C.P.289

Ya çer - ra - das son las puer - tas de mí ví - da,  
I la lla - - - vees ya per - dí - - - da.  
Tie - ne - las tan bién cer - ra - - das  
El por - te - - ro de A - - - - - mor

## Beispiel 12

C.P.368

Ma - ra - ví - lla es co - mo ví - vo.  
Sién - do mí mal el ma - - - yor,  
del ma - yor bién del a - - - - - mor.  
Ma - ra - ví - lla - do me ve - - - - o  
Co - mo la muer - te me ol - ví - - - - da

## Beispiel 13

C.P.203

En no me que - rer la ví - da  
Nin la muer - te,  
Que - da per - dí - - da mí suer - te  
La ví - da por a - - ca - bar - me,  
De sí me va des - pí - dien - do.

## Beispiel 14

C.P. 196

O cuí - - da - - do men - sa - - je - ro

De mí pa-sión y trís - tu - - - - - ra.

Don de vas pí - de ven - tu - - - - - ra.

Y dí - le có - mo que - de

De ma - les a - com - pa - ña - - do.

Im Beispiel 12 bildet der Ton *a* den Mittelpunkt. Die zweite und die fünfte Zeile setzen mit dem hohen Tetrachord *g-c* ein, welches durch die vorangegangenen Kadenzen auf *c* und *g* tonal klar vorbereitet ist. Das Beispiel 13 enthält in den Zeilen 3 und 5 eine Gegenbewegung der Melodiegestalt der übrigen Phrasen. Im Mittelpunkt des Beispiels 14 steht der Ton *a*, der von den drei folgenden Melodiezeilen in verschiedenster Weise angegangen wird.

Im Hinblick auf die rhythmische Gliederung sind zu erwähnen:

9/4 bzw. 18/8 aufgeteilt in  $\frac{10 + 8}{8}$  (Beisp. 9),

$\frac{10 + 8}{8}$  oder  $\frac{9 + 9}{8}$  (Beisp. 12),

(ab Ende der 2. Zeile)

in  $\frac{5 + 4}{4}$  oder  $\frac{4 + 5}{4}$  oder  $3 + 6$  (Beisp. 13),

10/4 aufgeteilt in  $\frac{5 + 5}{4}$  oder  $\frac{6 + 4}{4}$  ( $\frac{2 + 3 + 3}{8}$ ) (Beisp. 5),

12/4 aufgeteilt in  $3 + 4 + 5$  (Beisp. 1),

in  $5 + 7$  ( $4 + 3$ ) oder  $6 + 3 + 3$  (Beisp. 10),

in 8 ( $\frac{2 + 3 + 3}{4 + 4}$  oder  $\frac{5 + 3}{5 + 3}$ ) } + 4 (Beisp. 8),

$\frac{10 + 12}{4}$  aufgeteilt in  $6 + 4 \frac{(3 + 3 + 2)}{8}$  oder  $5 + 7$  (Beisp. 6),

$\frac{10}{4}, \frac{6}{4}$  aufgeteilt in  $\frac{3}{4} + \frac{4}{4} + \frac{6}{8}$  und  $\frac{6}{4} \left( \frac{3 + 3}{4} \right)$  (Beisp. 11).

Es zeigt sich also, daß sowohl die rhythmische Vielfältigkeit wie die Gestaltimitation, die heute noch im Volkslied der Mittelmeerländer üblich sind, auch in der spanischen Kunstmusik einmal ihren Platz behauptet haben. Weitere Untersuchungen dieser Art würden sehr wahrscheinlich zu dem Ergebnis führen, daß diese Kompositionsprinzipien auch in der nichtspanischen europäischen Kunstmusik des 15. und 16. Jahrhunderts üblich waren.

### „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“

Eine verschollene Kantate J. S. Bachs

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

In J. S. Bachs Originalhandschriften trifft man nicht selten auf skizzenhafte Bruchstücke, deren Vollendung aus irgendeinem Grunde unterblieben ist. Oft sind Bogen mit derartigen Fragmenten dann in Handschriften eines anderen Werkes miteinbezogen worden, sei es, daß die versehentlich von zwei Seiten her begonnene Beschriftung eines vermeintlich leeren Bogens den Anlaß zum Abbruch einer der beiden Eintragungen bildete, sei es, daß das geringe Ausmaß einer nicht mehr benötigten Eintragung oder Skizze den sparsamen Bach zu anderweitiger Verwendung des freigebliebenen Raumes veranlaßte. Zuweilen ist die ursprüngliche Zuordnung solcher Bruchstücke nicht mehr erkennbar und stellt der Forschung mancherlei Probleme: Fragen nach der Art des zugehörigen Werkes, nach seinem Komponisten, ob es Fragment geblieben ist oder an anderer Stelle vollendet wurde, ob es verschollen oder längst bekannt ist, tauchen auf und wollen beantwortet werden.

Im Verlauf der Arbeiten zum Band „Trauungskantaten“ der Neuen Bach-Ausgabe ist es nun gelungen, eines der bisher unbekanntenen Fragmente näher zu bestimmen<sup>1</sup>; doch war der genannte Band nicht der Ort für detaillierte Darlegungen über den Sachverhalt, die daher an dieser Stelle folgen mögen.

Die Skizze findet sich auf der letzten Seite (Bl. 6v) der — nur fragmentarisch erhaltenen — Originalpartitur zu der Trauungskantate BWV 120a „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ von J. S. Bach, die unter der Signatur Mus. ms. Bach P 670 zu den in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek gehört, und hat folgende Gestalt (Tafel nach S. 400):

<sup>1</sup> Vgl. den Kritischen Bericht I/33 der NBA, hrsg. von Frederick Hudson, 58–60.