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: 7 (1983)

Heft: [2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion

Artikel: Temporelationen bei Frescobaldi

Autor: Paulsmeier, Karin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869161

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: 16.07.2025

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

KARIN PAULSMEIER

TEMPORELATIONEN BEI FRESCOBALDI

Ergebnisse aus der Beschäftigung mit *Il primo libro delle canzoni ad una, due, tre, e quattro voci. Accomodate, per sonare ogni sorte de stromenti,* Roma 1623[1], in Arbeitsgemeinschaften zur Notationskunde des 17. Jahrhunderts an der SCB, 1976–1980.

In den jährlich wechselnden Arbeitsgruppen zur Notation des 17. Jahrhunderts wurde immer wieder besonderes Interesse an der Aufzeichnungsweise der Canzonen Frescobaldis geäußert: die Häufigkeit der zunächst unverständlichen Mensur- und Proportionszeichen (z.B. C $\frac{3}{2}$, C $\frac{6}{4}$, O 3, usw., sowie Kolorierungen wie ♦♦♦■♦, bzw. ♦♦♦♦♦) in einem relativ bekannten und zugänglichen Material verunsichert den an der Originalnotation interessierten Musiker und läßt ihn nach deren Bedeutung suchen. Aus dieser Aktualität heraus ist folgende Arbeit entstanden.

Auf viele Fragen gibt es keine unmittelbare Antwort. Es existiert keine Notationstheorie, die sich auf Frescobaldi direkt übertragen ließe. (Es gibt überhaupt keine Notationstheorie im 17. Jahrhundert, die sich auf irgendeine Notierungspraxis dieses Jahrhunderts übertragen ließe[2].) Wir haben vielmehr eine Praxis vor uns, die zwar Züge erklärbarer Tradition trägt, aber als ganzes von außen nicht definiert werden kann.

Ausgehend von den Elementen „erklärbarer Traditionen" in den Canzonen Frescobaldis, schließt sich die Bedeutung anderer Schreibweisen dem sich offen mit ihnen Auseinandersetzenden nach und nach quasi „von selber" auf, und das vielseitige Angebot an Proportionszeichen stellt sich als Ausprägung eines dahinterliegenden, in sich geschlossenen Zusammenhangs dar[3].

Ergebnisse dieser Art sind nur möglich geworden durch eine Arbeitsweise, die geprägt ist vom Wechselspiel zwischen Reflexion und Praxis: theoretische Voraussetzungen, da wo sie anwendbar sind, und die Interpretation aufschlußreicher Stellen im musikalischen Kontext führten zum Ausprobieren; das Gehörte steuerte weitere Überlegungen. Es handelte sich immer wieder um den Versuch, nicht unbedingt und überall nach einer sofortigen „Lösung" zu suchen, sondern sich offen dem Prozeß des allmählichen Verstehens auszuliefern. Die Ergebnisse sind daher

[1] Weitere Auflagen: 1628, 1634 ebenfalls in getrennten Stimmbüchern, 1628 eine weitere „in partitura". (Cf. Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700,* Firenze 1952, Seiten 293, 329, 343, bzw. 327). Alle Angaben im Text beziehen sich, wo nicht anders vermerkt, auf die Partiturausgabe.

[2] Die wenigen Theoretiker, die sich auch zu Fragen der Notation äußern, sind eindeutig an die Theorien des 16. Jahrhunderts gebunden und sprechen dieses teilweise auch aus, indem sie sich auf Autoritäten wie z.B. Zarlino berufen. (Cf. Antonio Brunelli, *Regole utilissime,* Firenze 1606, 5.).

[3] Dabei ist zu betonen, daß die Ergebnisse vorläufig nur auf Frescobaldis Notierungspraxis zu beziehen sind. In welchem Maße auch andere Musik des 17. Jahrhunderts diesen Gesetzmäßigkeiten folgt, ist jeweils neu zu untersuchen.

nur aus diesem Prozeß heraus zu verstehen. Theoretische Grundlagen, Erfahrung und Evidenz machen gemeinsam die angewandten Kriterien in diesem Prozeß aus.

Vorliegender Text ist demnach ein Erfahrungsbericht. Er möchte Musiker ansprechen, die die Canzonen Frescobaldis aus eigener Praxis heraus kennen und denen sich damit die Fragen nach Tempo und Tempobeziehungen zwischen den einzelnen Abschnitten schon gestellt haben. Ihnen eine vielleicht neue Vorstellung von den tempomäßigen Zusammenhängen zu vermitteln und damit neue Anregungen für die eigene Praxis zu geben, ist das Ziel dieses Berichtes[4].

*

Ausgangsmensur ist in den meisten Mensuren, wie im Werk Frescobaldis überhaupt, das „tempo imperfetto maggiore" C, die gerade Mensur[5]. Diese ist gleichzeitig Bezugspunkt aller vorkommenden Proportionen, die auf jeweils anderen rhythmischen Ebenen ungerade Unterteilungen ausdrücken. Das Problem ist also, das tempomäßige Verhältnis der verschiedenen Dreiertakte zu dem einzigen geraden Takt, sowie der Dreiertakte untereinander festzustellen. Demzufolge ist es als erstes wichtig, die Bedeutung der Mensur C als Grundlage des Systems zu verstehen und praktisch zu erfahren.

C reflektiert in der Zeit Frescobaldis ein mittleres Tempo, das „tempo ordinario". Dabei ist die maßgebende Einheit die Semibrevis ◊, die die „battuta", den Schlag, darstellt. Diese „battuta" besteht aus einer senkrechten Bewegung der Hand, die zwei „capi", zwei Enden hat, eines „in terra", an dem unteren Wendepunkt der Bewegung, das andere „in aria", dem oberen Wendepunkt der Bewegung. Diese Zweiteilung der „battuta" entspricht der Unterteilung der Semibrevis ◊ in zwei Minimen ◊ ◊ ↓ ↑ [6].

Diese Art des rhythmischen Verständnisses bereitet dem nicht an der Tradition des 16. Jahrhunderts geschulten Musiker unserer Zeit zwangsläufig Schwierigkeiten, da er aus den Anfängen seines Musikunterrichts die Vorstellung eines genau umgekehrten Bezuges mitbringt. So assoziiert er beim Zeichen C: man schlage viermal, die „ganze Note" ◊ würde dann aus der Addition dieser vier Schläge entstehen. Aber am Begriff der „ganzen Note" des deutschen Sprachgebrauchs ist bereits ablesbar, daß ursprünglich damit dieser eine, eben „ganze" Schlag gemeint war. Es verlangt einige Übung, sich an diesen großräumigen Schlag und seine Unterteilungen zu gewöhnen, ohne dessen Beherrschung aber ein Teil der Proportionen bei Frescobaldi nicht zu erfassen ist.

[4] Es werden dabei an verschiedenen Stellen des Textes praktische Anweisungen gegeben, die demjenigen helfen sollen, der das Gesagte unmittelbar in die Praxis umsetzen möchte. Diese Einschübe können übergangen werden, ohne daß der Fortlauf des Textes gestört werden würde.

[5] Ausnahmen sind nur: *Canzon* 25 und 29 in C^3_2, *Canzon* 28 und 32 in O3.

[6] Cf. Brunelli, op. cit., 11.

Ein Gefühl für die „battuta" und ihre Unterteilungen läßt sich am besten durch Übungen entwickeln, in denen man den oben beschriebenen Schlag nach und nach in zwei Minimen ↓◊ ↑◊, vier Semiminimen ↓♦ ↑♦ ↓♦ ↑♦, acht Cromae ↓♪♦♪♦♪♦♪♦ ↑♪♦♪♦♪♦♪♦ und sechzehn Semicromae ↓𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦ ↑𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦ ↓𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦ ↑𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦𝅘𝅥𝅯♦, sowie zusammengesetzte Rhythmen unterteilt[7]. Eine gute Vorbereitung ist auch, die Canzonenteile in C zunächst bloß einmal zum Schlag der Hand zu rhythmisieren.

Verbunden mit der Aussage über den Bezug aller rhythmischen Bewegungen zur Semibrevis ◊ gibt das Zeichen C, wie schon erwähnt, auch ein „mittleres" Tempo an. Aus dem 17. Jahrhundert gibt es keine konkrete Angaben über dieses Tempo; es war ein Erfahrungswert. Und auch heute muß – und wird – sich in jeder Gruppe von Spielern ein Einverständnis darüber einstellen, wo sich das gemeinte Tempo zwischen dem Bereich, der als „schnell" und demjenigen, der als „langsam" empfunden wird, einpendelt. Es ist dabei völlig unnötig, das gefundene Tempo in einer Metronomzahl fixieren zu wollen: es wird sich unausweichlich – eingegangen in die Erfahrung jedes einzelnen Spielers – immer wieder einstellen. Es wird sich damit quasi verobjektivieren und auch in unterschiedlichen Gruppen nicht wesentlich verschieden ausfallen.

Die Fixierung durch eine Metronomzahl entspricht auch deshalb nicht dem gemeinten „mittleren" Tempo, weil es sich je nach Besetzung und Raum um einige Grade auf der Metronomskala verschieben kann. Zum Beispiel ist das mittlere Tempo für eine Violine eine Spur langsamer als für eine Sopranblockflöte, für eine Viola da gamba noch etwas langsamer; ist das Tempo für ein Cembalo als Begleitinstrument schneller als für eine Orgel. Das wesentliche am „tempo ordinario" ist das Ausgleichen und Anpassen aller Spieler in einer konkreten Situation zu dem gemeinsamen *Gefühl,* in einem mittleren Tempo zu spielen.

Dieses Grundtempo ist in allen Canzonen gleich. C als Grundbewegung und Grundtempo bildet den neutralen Hintergrund für das, was sich rhythmisch-konkret in der jeweiligen Komposition vollzieht: Langsames und Schnelles in der musikalischen Bewegung, abzulesen aus den langen und kurzen Notenwerten, die innerhalb dieses Kontextes feste Größen darstellen.

Die spürbare Konsequenz des gleichbleibenden übergreifenden Schlages in dieser Musik ist bald einmal die großatmige Interpretation des musikalischen Textes und der Raum, der für rhythmische Flexibilität innerhalb dieser Einheit gegeben ist. Das wird besonders deutlich in kadenzmäßig ausgearbeiteten adagio-Stellen; das heißt, diese erfahren so erst ihre richtige Interpretation: „adagio" bedeutet hier nämlich nicht, die kleinen Werte auszuspielen und damit das Tempo zu verlangsamen; vielmehr stellt es einen dramatischen Höhepunkt im Stück dar, einen Affekt, der sich durch – teilweise bereits komponierte – Verzierungen ausdrückt, die auf das Grundtempo bezogen bleiben, indem sie sich virtuos über die Regelmäßigkeit deren Grundbewegung hinwegsetzen.

[7] Unterteilungen bis ins Biscroma 𝅘𝅥𝅰♦, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in virtuos-solistischer Musik Italiens teilweise vorkommen, fehlen in den Canzonen Frescobaldis.

So ist es nicht nötig, daß die adagio-Stellen in den Canzonen immer als solche gekennzeichnet sind, bzw. ist es nicht verwunderlich, daß sie in einer Auflage angegeben sind, in der anderen aber fehlen. Vielmehr heben sie sich stilistisch von ihrem ebensowenig konsequent als „allegro" bezeichneten Kontext erkennbar ab und brauchen die nähere Bezeichnung deshalb nicht[8].

Das folgende Beispiel zeigt so einen Wechsel zwischen „adagio" und „allegro", der nur in der spätesten Auflage dieser Canzone angegeben ist[9].

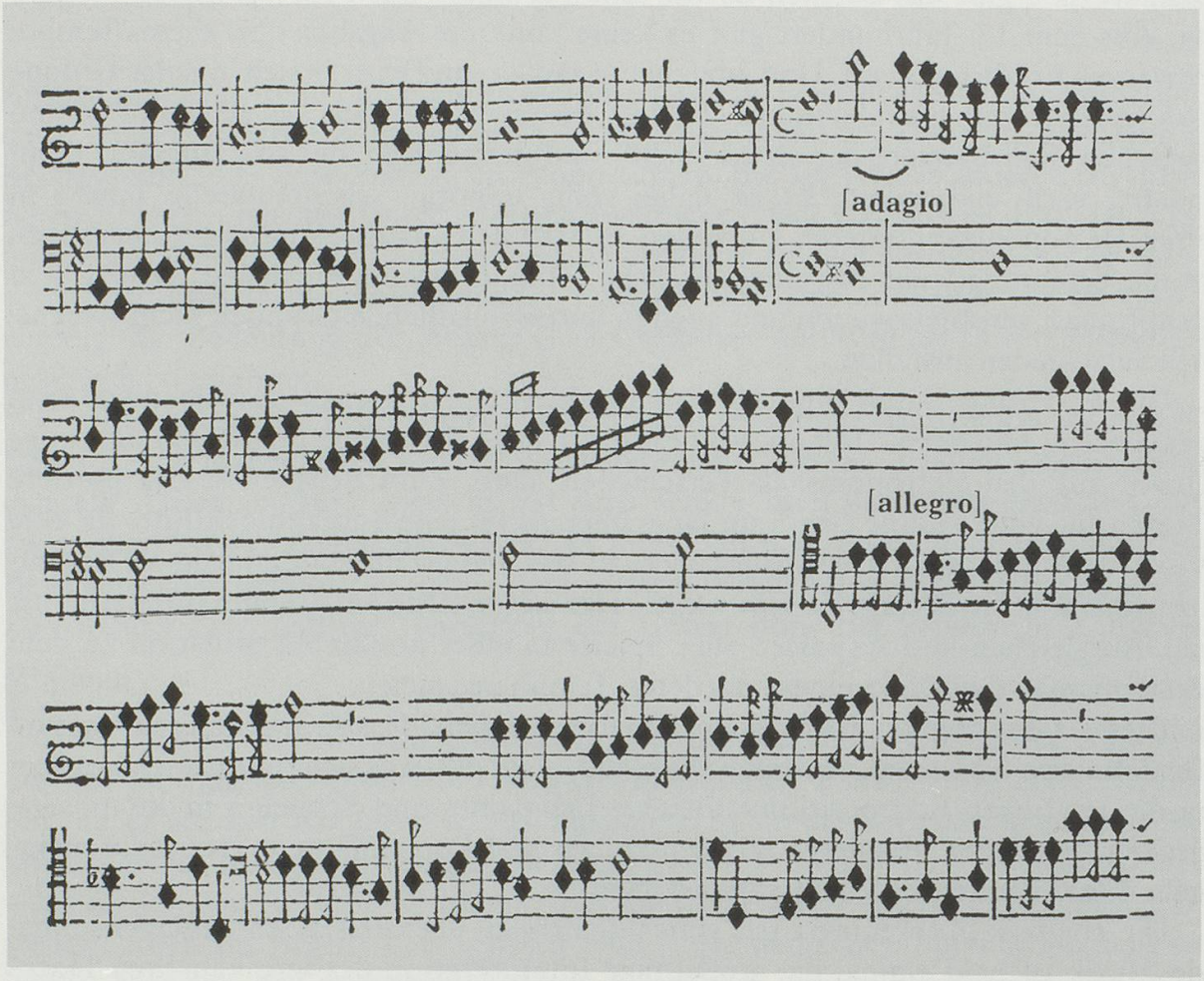


Abb. 1: *Canzon* 4, *Partitura,* p. 11.

[8] Dabei fehlen diese Angaben in den Stimmbuchausgaben von 1623 und 1628 überhaupt, treten in der Partiturausgabe vereinzelt auf und sind nur in der spätesten Ausgabe von 1634 sehr häufig anzutreffen.

[9] Ibid., *Canto,* p. 7, *Basso ad Organo,* p. 6.

So hat die Mensur C in den Canzonen Frescobaldis Raum für Verschiedenes: vom stereotypen Canzonenanfang ♩ ♩♩ ♩ ..., bzw. dessen Verbreiterung zu ◊ ♩♩ ♩ ... oder Verkürzung in ♩ ♪♪ ♩ ...[10], über motorisch orientierte allegro-Teile bis zu ihre tempomäßige Grenzen überschreitende und doch nur durch sie verstehbare adagio-Ausbrüche.

*

Beim Vergleich der Canzonen in den verschiedenen Auflagen, ebenso beim Vergleich der Einzelstimmen innerhalb desselben Stimmbuchsatzes, fällt die uneinheitliche Benützung von Proportionszeichen auf. So wird die Dreiermensur ♩♩♩ in der *Canzona* 5 in der Partitur-Ausgabe mit $\frac{3}{2}$, im *Basso* der Ausgaben von 1623 und 1628 mit $\mathfrak{C}\frac{3}{2}$, im *Basso generale* derselben mit C3 vorgezeichnet[11]. Entsprechend die *Canzona* 6: für die Mensur ◊ ◊ ◊ schreibt die Partitur $O\frac{3}{2}$, die Baßstimme $O\frac{3}{1}$, der *Basso generale* O3[12]. Diese Beispiele lassen sich beliebig erweitern.

Die am häufigsten vorkommenden Zeichen sind $\mathfrak{C}\frac{3}{2}$, $\mathfrak{C}3$, $C\frac{3}{2}$, C3, $\frac{3}{2}$, 3 vor der Dreiergruppe ♩♩♩, sowie die Zeichen $O\frac{3}{2}$, $O\frac{3}{1}$, O3, 3 vor der Dreiergruppe ◊ ◊ ◊, die austauschbar verwendet wurden und demzufolge jeweils identisch zu lesen sind[13].

Das in der Zeit Frescobaldis am häufigsten vor der Gruppe ♩♩♩ verwendete Zeichen ist $C\frac{3}{2}$ und sagt folgendes aus: man setze die drei Minimen ♩♩♩ der Proportion den zwei Teilwerten ♩♩ der Semibrevis ◊ in C gleich, also:

$$C\,♩♩ = C\tfrac{3}{2}\,♩♩♩$$

Zu der uneinheitlichen Bezeichnung dieses Verhältnisses kommt es, weil das Notenbild selbst die Hauptinformation über die tempomäßige Einordnung des betreffenden Abschnittes gibt. Das wird an späterer Stelle noch klarer werden. Jedenfalls bestätigt die Vorzeichnung nur das Notenbild, ist sekundärer Informationsträger gegenüber den Notenwerten und kann deshalb von uns aus gesehen „nachlässig" gehandhabt werden. Daß für denselben Sachverhalt so viele Möglichkeiten der Vorzeichnung in Frage kommen, ist ein typisches Zeichen für die Notierungspraxis des 17. Jahrhunderts: aus dem 16., dem eigentlichen „Proportionsjahrhundert", besteht ein Überhang an Zeichen und Möglichkeiten gegenüber den Bedürfnissen der Musik des 17. Jahrhunderts.

So kommt es also neben der Verwendung des theoretisch besten Zeichens $C\frac{3}{2}$ zur Benutzung des $\mathfrak{C}\frac{3}{2}$, in dem der Punkt innerhalb des Halbkreises zusätzlich die Dreiteilung der Semibrevis betont. Alle anderen Varianten sind unvollständige Formen der zwei Grundformen $C\frac{3}{2}$ und $\mathfrak{C}\frac{3}{2}$.

[10] Von diesen Anfängen unabhängig sind nur die Canzonen 6, 8, 10, 11, 12, 23 und 34 mit individuellen Eröffnungen.

[11] Cf. Partitur, p. 12; *Basso primo*, p. 4; *Basso generale*, p. 12.

[12] Cf. Partitur, p. 15; *Basso primo*, p. 8; *Basso generale*, p. 16.

[13] Auf einzelne Ausnahmen werde ich später noch zurückkommen.

Die aufs Mittelalter zurückgehende Tradition der unmittelbaren Dreierunterteilung eines Notenwertes zeigt sich auch bei Frescobaldi noch darin, daß die Semibrevis in $C\frac{3}{2}$ ohne Punkt stehen kann; oft unmittelbar neben der „modernen" Form ◊·, in der die Dreierunterteilung eines Wertes durch Addition eines Punktes erst geschaffen werden muß. Dazu folgendes Beispiel:

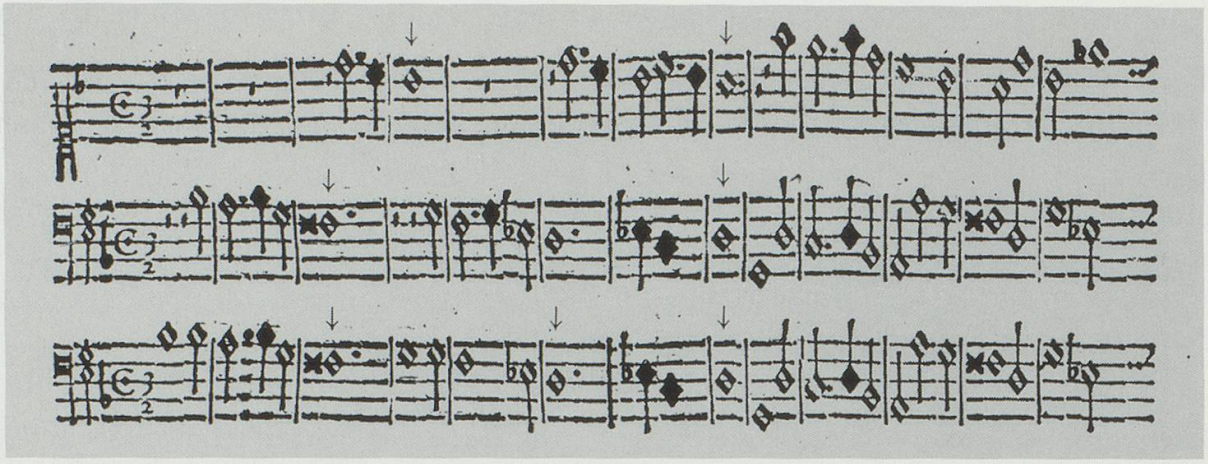


Abb. 2: *Canzon* 23, *Partitura,* p. 72.

Um von der Ausgangsmensur C auf das richtige Tempo zu kommen, ist es also unbedingt nötig, in C bereits die Semibrevis ◊ als Schlageinheit zu benutzen: denselben, für uns ungewohnten, relativ langsamen Schlag durch drei, statt durch zwei Minimen zu teilen, braucht einige Übung. Es ergibt sich ein mittelschneller Dreiertakt.

Wie die Angabe $C\frac{3}{2}$, so folgt auch die Proportion $C\frac{6}{4}$ – oder nur: $\frac{6}{4}$ – dem Prinzip, daß die untere Zahl des Bruches den Unterteilungsgrad der Semibrevis ◊ – hier also ein Viertel, die Semiminima ♦ – angibt und die obere Zahl die den vier Semiminimen gleichzusetzende Anzahl in der Proportion:

C ♦♦♦♦ = $C\frac{6}{4}$ ♦♦♦ ♦♦♦

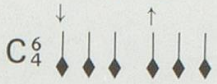
Durch diese Art des Proportionsverständnisses entwickelte sich die Semibrevis ◊ zur Zahl „eins" des rhythmischen Bezugssystems und zur „ganzen Note" des deutschen Sprachgebrauchs. Demgegenüber wurde die Bruchzahl in der traditionellen Proportionslehre des 16. Jahrhunderts auf die jeweilige Anzahl von Semibreven, nicht auf deren Unterteilungsgrad bezogen. So wurden zum Beispiel in der „proportio sesquialtera" drei Semibreven gleichbesetzt mit zweien in C:

C ◊◊ = $C\frac{3}{2}$ ◊◊◊

Die Umdeutung zu C ♩♩ = $C\frac{3}{2}$ ♩♩♩ ist ein sichtbarer Schritt auf dem Wege zur modernen Notation.

Die Proportion $C\frac{6}{4}$ ist im 16. Jahrhundert in der Praxis nicht zu finden, da sie nur die Verdopplung von $C\frac{3}{2}$ angeben würde: C ◊◊ ◊◊ = $C\frac{6}{4}$ ◊◊◊ ◊◊◊ . Unter der Voraussetzung des Proportionsverständnisses des 17. Jahrhunderts jedoch drückt sie eine grundsätzlich andere Qualität von Dreiermensur als $C\frac{3}{2}$ aus und ist sehr häufig.

In dieser Proportion wird jede Teilbewegung der „battuta" in drei Semiminimen unterteilt:



Als Beispiel folgt der entsprechende Abschnitt aus der *Canzon* 4[14], in der der *Canto* ins $\frac{6}{4}$ wechselt, während der *Basso* die Grundmensur beibehält[15]:

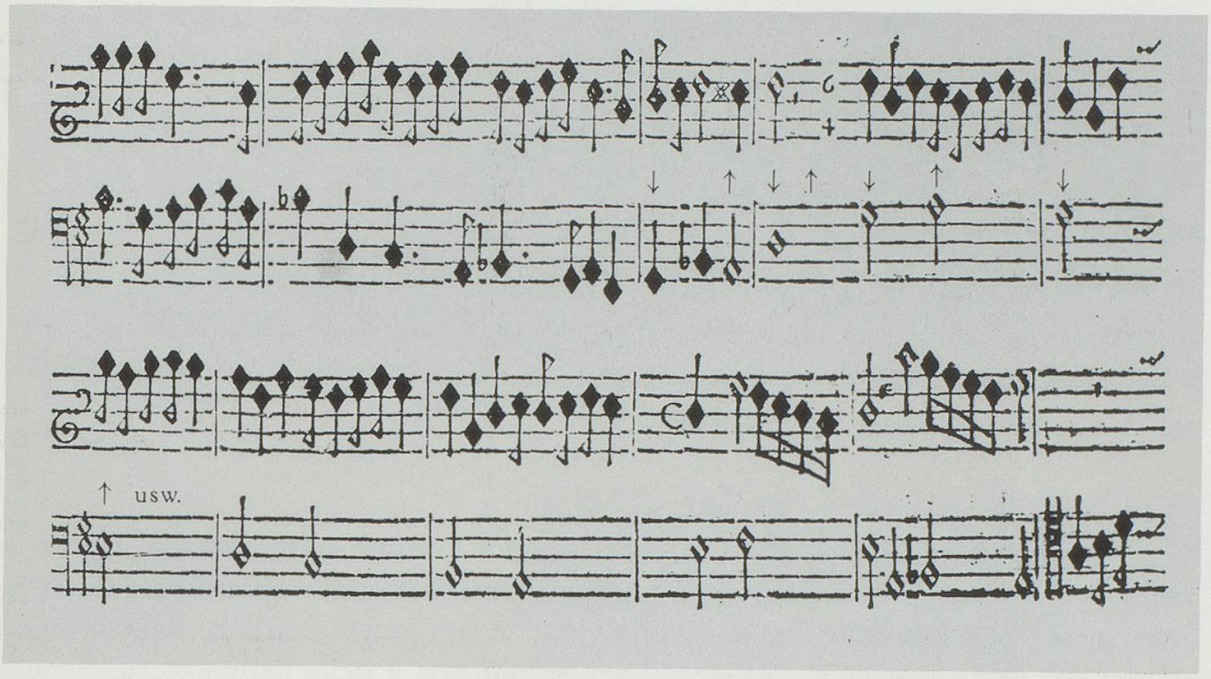
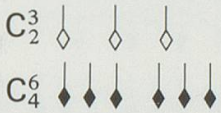
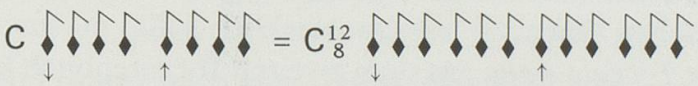


Abb. 3: *Canzon* 4, *Partitura*, p. 11.

Die zwei Proportionen C_2^3 und C_4^6 stehen also in hemiolischem Verhältnis zueinander:



Dieses Verhältnis ist typisch für den Gebrauch der Proportionen bei Frescobaldi überhaupt. An einigen Stellen innerhalb der Canzonen findet sich die Angabe $\frac{12}{8}$, die analog zu obigem Verhältnis die Proportion



angibt. Dazu folgendes Beispiel:

[14] Fälschlicherweise als *Canzon* 3 bezeichnet. → s. aber 196

[15] In den Stimmbuchausgaben von 1623 und 1628 sind die Einzelstimmen ebenso unterschiedlich notiert (cf. *Canto*, p. 9; *Basso generale*, p. 8). Nur in der Fassung von 1634 wechselt auch der *Basso generale* ins $\frac{6}{4}$, aber nur, weil er hier auch rhythmisch aufgelöst erscheint. Allgemein wechselt der Basso generale bei $\frac{6}{4}$-Proportionen nur dann ebenfalls, wenn auch er in einer $\frac{6}{4}$-Bewegung verläuft. (Cf. *Canzon* 13, p. 38 und *Canzon* 16, p. 48).

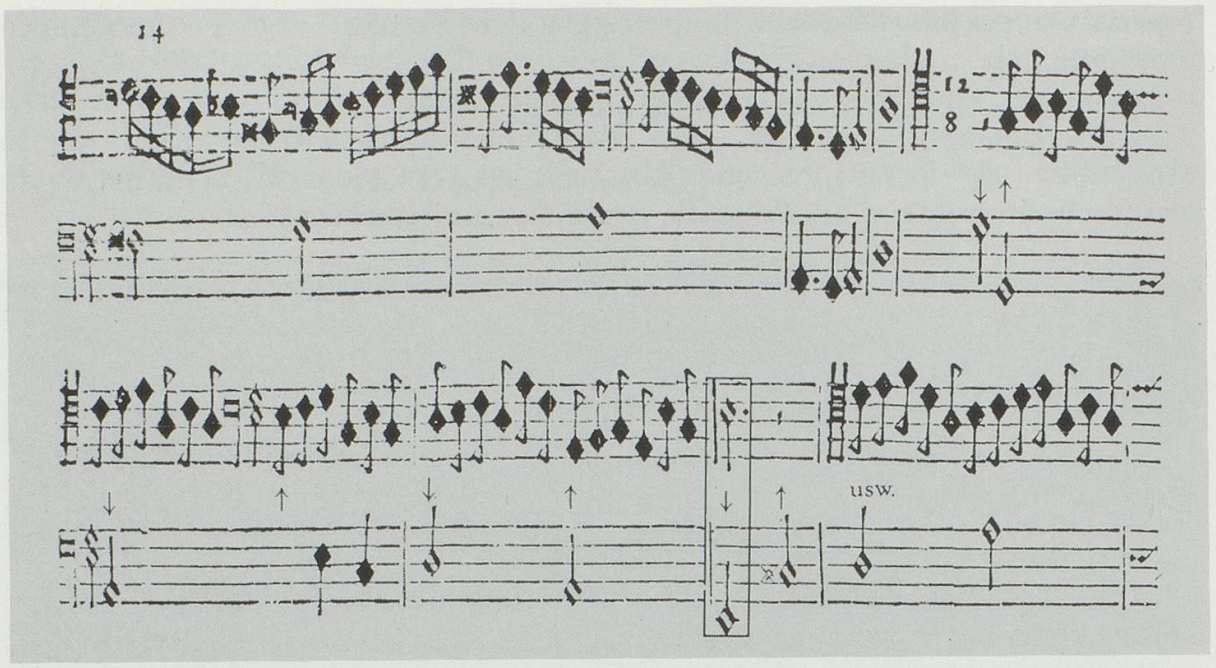


Abb. 4: *Canzon* 5, *Partitura*, p. 14.

Der Wechsel findet wiederum nur in der oberen Stimme statt; der Baß bleibt in der Grundmensur C. Und auch in den Ausgaben mit getrennter Stimmüberlieferung betrifft der Wechsel nur die *Canto*-Stimme[16]. Das zeigt deutlich, daß dasselbe Tempo mit nur anderer Unterteilung der Semibrevis ◊ beibehalten werden muß. Typisch dafür ist die Gleichsetzung von ◊· im $^{12}_{8}$ mit ◊ im Baß in der zweiten Zeile unseres Beispieles.

Die Proportion C^{12}_{8} steht also in wiederum hemiolischem Verhältnis zu C^{6}_{4}:

C^{6}_{4} ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

= C^{12}_{8} ♦♪♪ ♦♪♪ ♦♪♪ ♦♪♪

Damit sind die drei bisher besprochenen Proportionen rechnerisch identisch und unterscheiden sich nur durch die rhythmische Ebene, auf der sich das Tempoverhältnis 3 : 2 ausdrückt. Es handelt sich also um Qualitäts-, nicht um Quantitätsunterschiede zwischen ihnen.

Ein Exkurs zur *Toccata nona* aus dem zweiten Toccatenbuch Frescobaldis macht den Unterschied zwischen diesen zwei Elementen der Proportion noch deutlicher[17]. Typisch für diese Toccata ist nämlich, daß in ihren Proportionsangaben der Aspekt der Qualität, das heißt also die Ebene, auf der die Dreiergruppierung erscheint, in den meisten Fällen nicht berücksichtigt wird.

[16] Cf. *Basso*, p. 5 und *Basso generale*, p. 13.

[17] Girolamo Frescobaldi, *Il secondo libro di toccate, canzone, versi, d'hinni ... d'intavolatura di cimbalo et organo*, Roma 1637, 26–29. Faks.-Ed., Firenze 1978 (*Archivum musicum*).

In folgendem Beispiel ist bei einer Gruppierung in $\frac{12}{8}$ ein $\frac{6}{4}$ vorgeschrieben. Das heißt, das rein mathematische Verhältnis zum C im unteren System ist korrekt, die Ebene der Proportion ist aber nicht berücksichtigt.

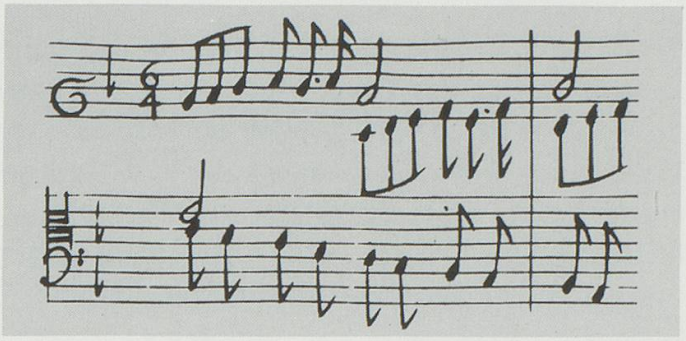


Abb. 5: p. 29, 1. System.

An anderen Stellen weitet sich das Element der Qualität noch weiter aus, indem Dreiergruppen in Semicromen erreicht werden, ohne daß das durch die Angabe $\frac{24}{16}$ – im modernen Sinne „korrekt" – angegeben sein würde[18].

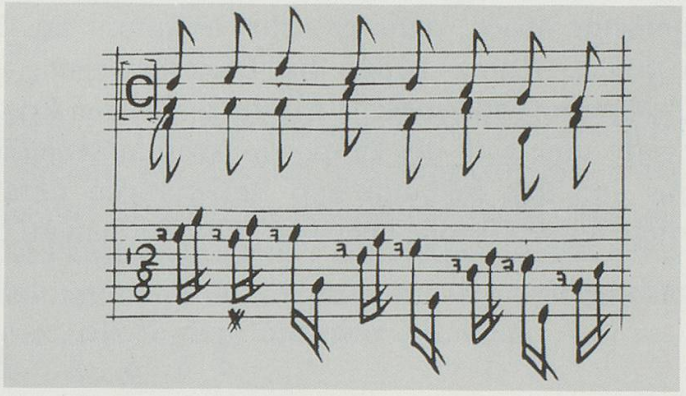


Abb. 6: p. 28, 4. System.

Häufig werden sogar sich entsprechende rhythmische Abläufe mit unterschiedlichen Proportionsangaben bezeichnet[19].

Alles das zeigt, wie in der *Toccata nona* die rechnerische Beziehung allein genügend sein kann; die Ebene dieser 3 : 2-Beziehung ist aus dem musikalischen Zusammenhang ablesbar. Eine wichtige Konsequenz daraus ist, daß der Tempoinhalt eines Notenzeichens in allen Dreiermensuren identisch ist. Das *Notenzeichen* drückt also in allen Proportionen eine gleichbleibende Länge aus. Eine Minima 𝅗𝅥 in C^3_2 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ist gleich lang wie eine Minima in C^6_4 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥; sie ist nur rhythmisch anders definiert. Und gegenüber der Grundmensur C ist diese Minima um ein Drittel verkürzt.

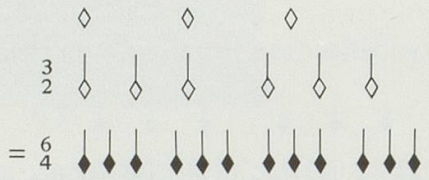
[18] Cf. auch p. 26, 3. System, bzw. p. 29, 3. System, wo die Gruppierung in ♫ sogar mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet ist.

[19] Cf. p. 26, 4. System: $\frac{12}{8}$ in ♫ im Gegensatz zu p. 27, 4. System, wo $\frac{6}{4}$ vorgeschrieben ist; ebenso p. 26, 3. System im Gegensatz zu p. 29, 3. System.

Wenn also alle vorhandenen Proportionsangaben auf eine gemeinsame Proportion mit unterschiedlicher Akzentuierung zurückzuführen sind, wenn also das Notenzeichen allein bereits Tempo beinhaltet, so ist es verständlich, daß die Proportionsangaben als sekundäre Information nicht einheitlich zu sein brauchen (cf. p. 191).

In den Canzonen Frescobaldis ist gegenüber der besprochenen *Toccata* in den meisten Fällen das Proportionszeichen mit der darin angegebenen Ebene der Proportion identisch. Doch hilft es, von der möglichen Trennung des rechnerischen Verhältnisses und der musikalischen Gruppierung Kenntnis zu haben, um zu einem Verständnis der noch ausstehenden ◊ ◊ ◊-Gruppierung zu gelangen. Diese kann mit O^3_1, O^3_2, O3 oder 3 bezeichnet sein, wobei das Zeichen O, ein Rest aus derselben Tradition wie C, die Unterteilung der Brevis ▭ in drei Semibreven anzeigt.

Diese Proportion ist nicht in theoretisch sinnvollen Zusammenhang mit den vorher besprochenen Proportionen zu bringen, da sie sich nicht auf die Semibrevis als übergeordnete Einheit beziehen kann. Nimmt man nämlich an, die Bezeichnung O^3_1 würde bedeuten: C◊ = O^3_1 ◊ ◊ ◊, so käme man auf eine Dreierbewegung, die tempomäßig mit C^3_2 ◊ ◊ ◊ identisch sein müßte. Das kann Frescobaldi aber nicht gemeint haben, denn er selbst bestimmt im Vorwort zu seinem *Il primo libro di capricci,* Roma 1624, die Dreierbewegung ◊ ◊ ◊ als langsamste überhaupt[20]. Außerdem widerspräche das der bisherigen Erfahrung von der Konstanz der Notenwerte innerhalb des Proportionszusammenhangs. Wenn man dagegen die Erkenntnis von den hemiolischen Beziehungen unter den Dreierbeziehungen auch auf diese letzte Gruppe überträgt, kommt man zu folgendem Schema:



So muß sich diese Proportion folgendermaßen auf die Brevis ▭ beziehen: C $\overset{▭}{◊ ◊}$ = O3 $\overset{▭}{◊ ◊ ◊}$. Dabei wird also der Rahmen des Semibrevis-Bezuges gesprengt, und diese Proportion kann daher nicht sinnvoll innerhalb der bisherigen Systematik ausgedrückt werden.

Die Angabe O^3_2, verstanden im alten Sinne als auf die Anzahl von Semibreven bezogen, wird diesem Verhältnis noch am ehesten gerecht (cf. p. 192).

In der *Canzon* 3 der Stimmbuchausgabe von 1623 (= *Canzon* 4 der Partituraus-gabe) findet sich dazu noch folgende aufschlußreiche Stelle:

[20] „... e nelle trippole, ò sesquialtere, se saranno maggiori, si portino adagio, se minori alquanto piu allegre, se di tre semiminime piu allegre ...“ (Cf. C. Sartori, op. cit., 296).

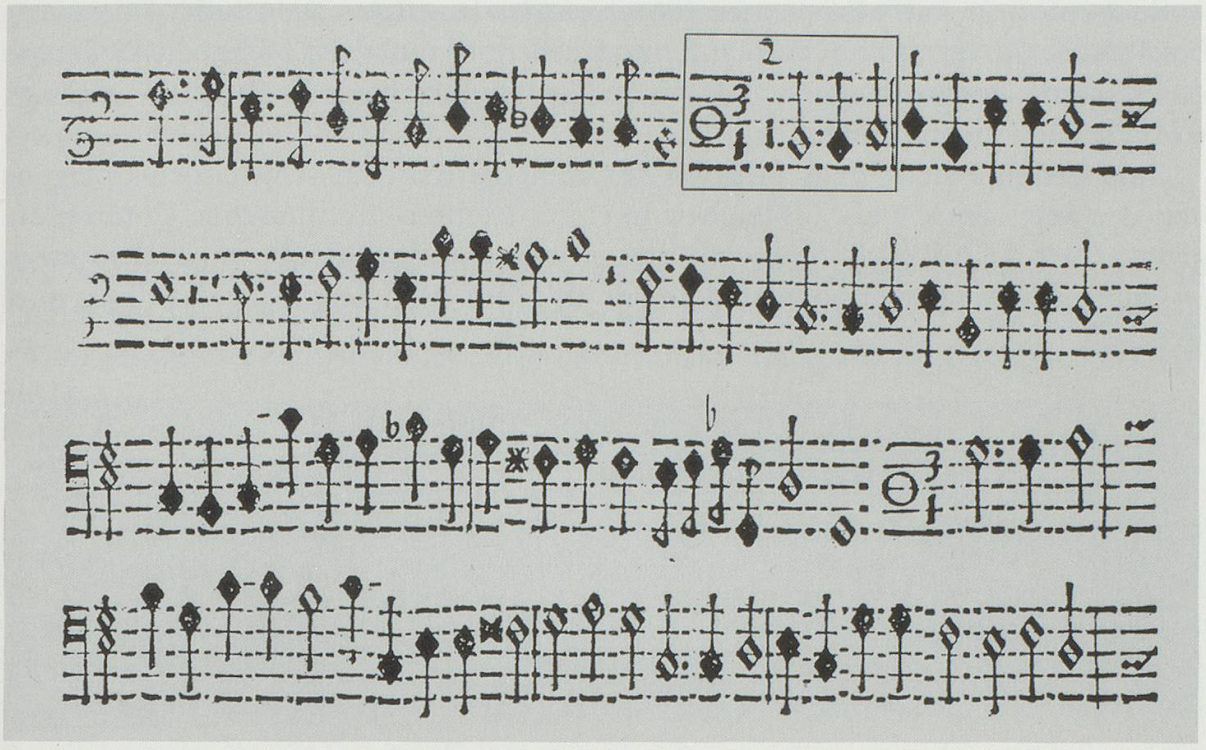
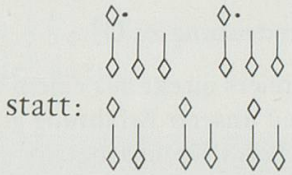


Abb. 7: Oben: *Canto,* p. 8. Unten: *Basso,* p. 8.

Bei einer eindeutigen Gliederung in C^3_2 ♩ ♩ ♩ (die Partiturausgabe schreibt an dieser Stelle C3[21]) finden wir O^3_1 vorgeschrieben, ein Zeichen, das dem entgegen einen Ablauf in ◊ ◊ ◊ suggeriert. Bemerkenswert ist dabei die handgeschriebene Zahl „2" über der Brevis-Pause 𝄼 im *Canto:* Die Pause müßte streng genommen in drei Semibreven zu je zwei Minimen unterteilt werden; die „2" erinnert den Spieler aber daran, daß er die sechs Minimen in nur zwei Schläge aufteilen soll, also:



Das zeigt, daß auch die Beziehung zwischen den beiden Proportionen C^3_2 und O^3_2 rechnerisch identisch ist und somit ein hemiolisches Verhältnis zwischen ihnen besteht[22].

[21] Cf. p. 10. Die Ausgabe von 1634 schreibt ebenfalls C^3_2 (Cf. *Canto,* p. 6, und *Basso ad Organo,* p. 6).

[22] Weitere Beispiele für eine solche Diskrepanz finden sich noch in folgenden Canzonen:
Nr. 1 der Stimmbuchausgabe von 1623, *Canto,* p. 4, schreibt O^3_2, während der *Basso generale* C^3_2 notiert.
Nr. 6 der Partitur, p. 16, die O^3_2 ♩ ♩ ♩ schreibt, während der *Basso* der Stimmbuchausgabe, p. 9, O3 und der *Basso generale,* p. 16, C3 vorschreibt.
Nr. 14 der Partitur, p. 41, schreibt 3 ♩ ♩ ♩, während der *Basso secondo* p. 4, $^3_1$ ♩ ♩ ♩ vorschreibt.
Nr. 15 der Partitur, p. 45, die O3 ◊ ◊ ◊ schreibt, während der *Basso generale* des Stimmbuchsatzes C3 ◊ ◊ ◊ notiert.

So steht diese letzte Proportion für ein extrem langsames Tempo, das langsamste bei Frescobaldi überhaupt. Und anfänglich macht es nicht nur Mühe, dieses Tempo zu erfassen, sondern auch, sich damit zu identifizieren, das heißt es als „richtig" oder „schön" zu empfinden.

Zum ersten Punkt, dem Erfassen des Tempos: Bei dem schwierigen Übergang von der Semibrevis ◊ als Zähleinheit in C mit all ihren rhythmischen Unterteilungen zu einer ◊ ◊ ◊-Bewegung, die mit zweien der vorherigen Gruppen gleichzusetzen ist, gibt es kein überbrückendes Element als Hilfe. Man vergleiche dazu folgendes Beispiel:

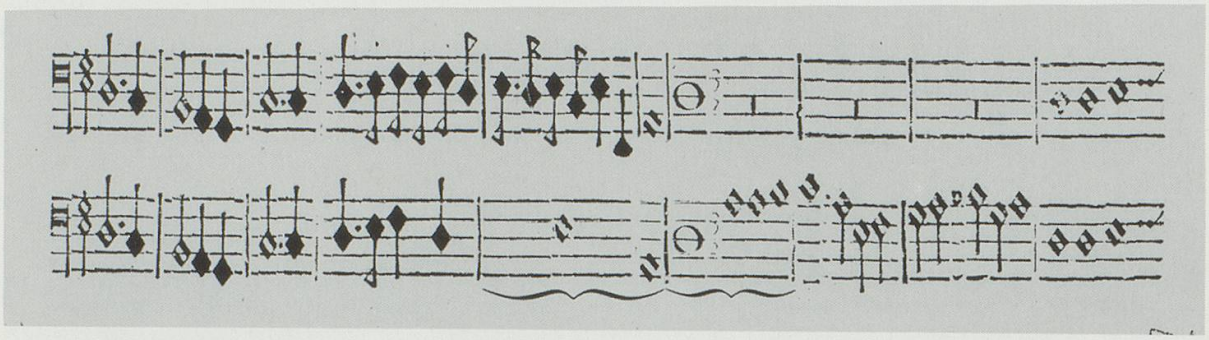


Abb. 8: *Canzon* 6, *Partitura,* p. 15.

Nur aus den einfach zu erfassenden Proportionen in kleineren Notenwerten heraus, läßt sich das Tempo für O3 ◊ ◊ ◊ finden. Und bei Frescobaldi findet sich nie ein direkter Wechsel zwischen zwei verschiedenen Dreiergruppen; jede steht im Anschluß an einen Abschnitt in der Grundmensur C.

Folgendes Vorgehen hat sich in der Praxis bewährt: Ausgangspunkt ist die „battuta" ◊ in C, deren Beherrschung nun vorausgesetzt wird. Wir unterteilen diesen Schlag im Sinne der Proportion $C\frac{6}{4}$ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦. Die hemiolische Umdeutung zu $C\frac{3}{2}$ ◊ ◊ ◊ ist unsere nächste Erfahrung. Der folgende Schritt ist die Bildung dieses Dreiers direkt aus einem Canzonen-Abschnitt in C heraus. Erst wenn das zu einem festen Bestandteil unserer Erfahrung geworden ist, kann aus der inneren Kenntnis, aus der bloßen Vorstellung dieses Dreiers heraus – ohne reales Erklingen – durch wiederum hemiolische Zusammenfassung zweier ◊ ◊ ◊-Gruppen das Tempo für O3 ◊ ◊ ◊ gefunden werden.

Durch die ständige Übung werden die verschiedenen Proportionen allmählich zur tempomäßig festen Gestalt. Und sie können dann auch in Canzonen, die ausnahmsweise mit C3 oder O3 beginnen (cf. Anm. 5) und die damit nur ideell auf die Voraussetzung des Grundtempo C bezogen sind, unmittelbar realisiert werden.

Zum zweiten oben erwähnten Punkt, die gefühlsmäßigen Schwierigkeiten mit diesem Tempo: Erfahrungsgemäß gibt es anfänglich häufig einen starken inneren Widerstand gegen dieses langsame Tempo, für das es praktisch keine Vorerfahrung und damit Gewöhnung gibt. Denn in Neuausgaben von Musik dieser Zeit findet sich dieses Tempo häufig mit Angaben wie „presto" oder „allegro" versehen, dadurch aber nivelliert, und ist gar nicht als ein langsames Tempo erkannt worden. Doch wie wir gesehen haben – und noch weiter sehen werden – hat Frescobaldi

genügend Möglichkeiten, schnellere Dreierbewegungen auszudrücken. Dieses Tempo braucht Zeit zum Einleben, führt aber dann zu einem erweiterten musikalischen Erlebnis-Spektrum gegenüber den Frescobaldi-Canzonen, wie man sie zu hören gewohnt ist.

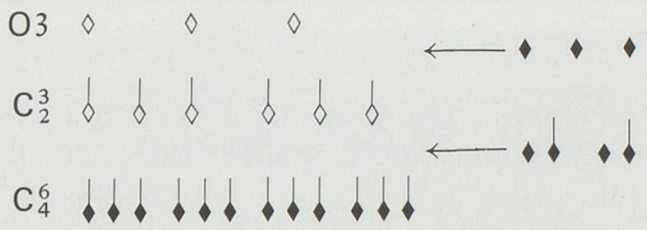
*

Das bisher Gezeigte – C als Reflexion eines einheitlichen Grundtempos und die darauf bezogene Proportion in hemiolischer Differenzierung – bilden quasi den Raster für weitere tempomäßige Differenzierungen innerhalb der Canzonen Frescobaldis.

Relativ häufig kommen kolorierte Dreiertakte vor, und zwar auf zwei verschiedenen rhythmischen Ebenen: ■ ♦ ♦ ♦ ♦ und ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ die „emiolia maggiore", bzw. „emiolia minore". Traditionsgemäß bedeutet die Schwarzfärbung eines Notenwertes eine Verkürzung gegenüber dem entsprechenden weißen Wert.

Genaugenommen lehrt die Tradition die Verkürzung um ein Drittel, doch ist diese Interpretation im Kontext der Notierungsweise Frescobaldis nicht angebracht, da dadurch kein Unterschied zwischen O3 ◊ ◊ ◊ und ♦ ♦ ♦, bzw. zwischen C^3_2 ◊ ◊ und ♦ ♦ bestehen würde.

Damit lassen sich diese „emiolia"-Gruppen tempomäßig folgendermaßen in unser bisheriges Schema einordnen:



Nehmen wir folgendes Beispiel dazu:

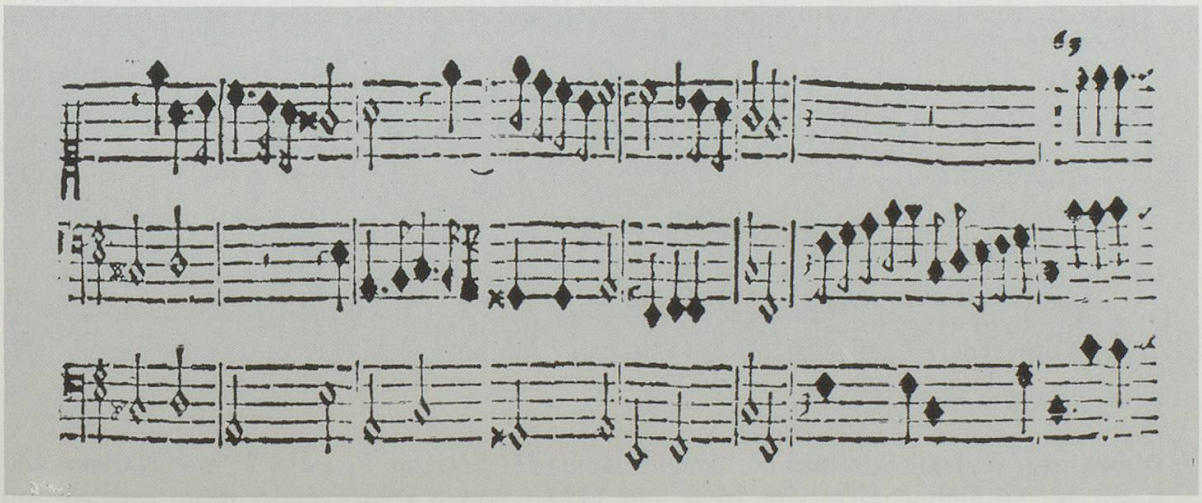


Abb. 9: *Canzon* 22, *Partitura*, p. 69.

Ein gutes Tempo zwischen C $\frac{3}{2}$ und C $\frac{6}{4}$ ergibt sich, wenn man die schwarze Semibrevis ♦ in der „emiolia" der Minima ◊ des vorausgegangenen C gleichsetzt, also:

C... ◊ ◊ | 3 ♦ ♦ ♦ ♦

◊ = ♦

d. h. ♦ ♦ ♦ ♦ | 3 ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

♦ = ♦

(die Semiminima ♦ in C ist der kolorierten Minima gleichzusetzen)

Unterstützung erfährt diese Auffassung dadurch, daß die Minimapause ⊥ in der „emiolia" die kolorierte Semibrevis ♦ vertritt:

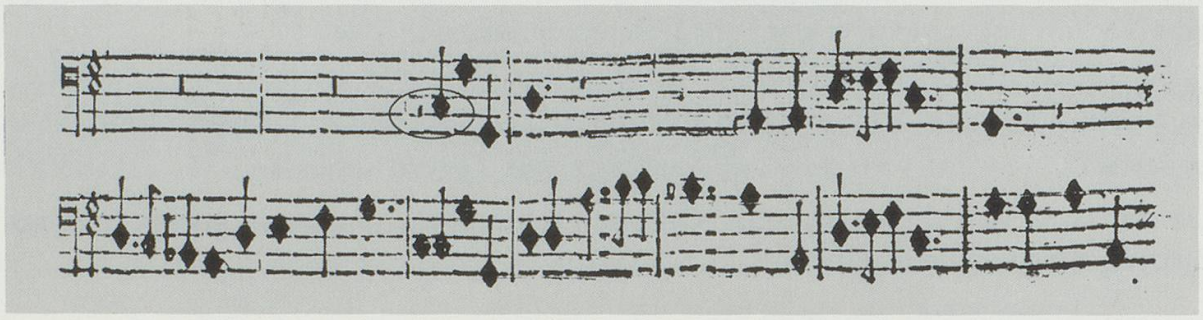


Abb. 10: *Canzon* 25, *Partitura*, p. 79.

Ein Vergleich der Stimmbuch- und Partiturüberlieferung der *Canzona* 20 für „Canto e Basso" zeigt weiterhin die Auswechselbarkeit der „emiolia minore" mit einem 3 ♦ ♦ ♦ | ◊ ♦-Takt[23]:

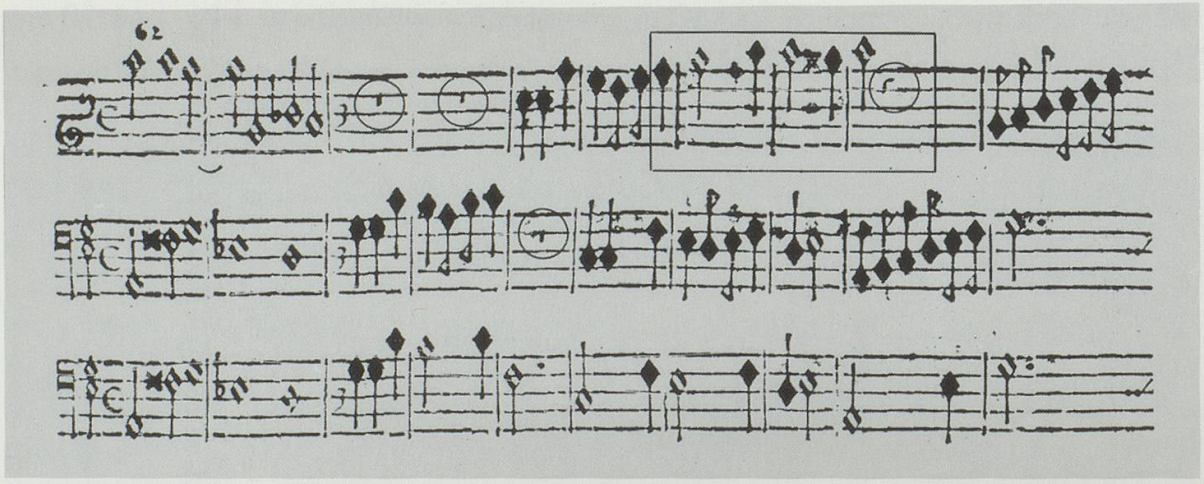


Abb. 11: *Partitura*, p. 62.

[23] Die Partitur und alle Stimmen der Ausgabe von 1634 notieren 3 ♦ ♦ ♦ | ◊ ♦, jeweils *Canto* und *Basso* der Stimmbuchsätze von 1623 und 1628 notieren koloriert, der *Basso generale* von 1623 notiert 3 ♦ ♦ ♦ | ◊ ♦ (die *Basso-generale*-Stimme von 1628 existiert nicht mehr).

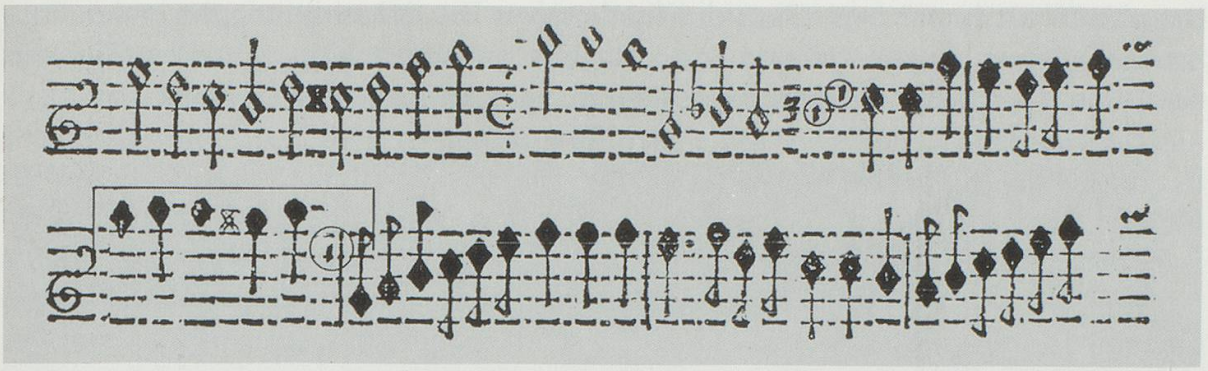


Abb. 12: *Canto,* p. 26.

Die Pausen sind in beiden Versionen gleich, das heißt auch im Sinne von Beispiel 10 verwendet worden: ⊏ für ♦̸, ⊥ für ◊̸, bzw. ♦ und ⊤ für ◊̸·, bzw. ♦·.

Wir haben hier also keinen Proportions-, sondern einen Additionsdreier vor uns, das heißt der Dreier ist gebildet aus der Addition vorher bereits vorhandener Zeiteinheiten, im Gegensatz zum Proportionsdreier, in dem durch die 3 statt 2 neue Zeiteinheiten entstehen.

Analog zur „emiolia minore" ist in der Gruppierung ♦ ♦ ♦ ▪ ♦ die kolorierte Brevis ▪ der Semibrevis ◊ in C gleichzusetzen:

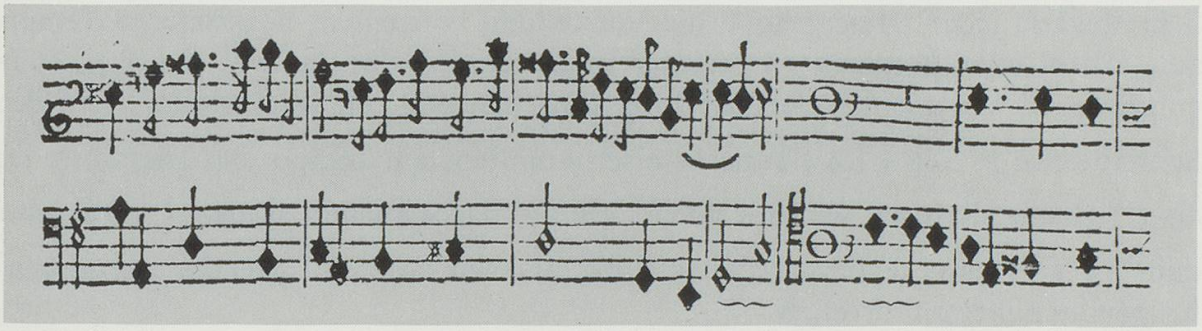


Abb. 13: *Canzona* 3, *Partitura,* p. 9.

Demzufolge entspricht die kolorierte Semibrevis ♦ der Minima ◊̸ in C. Auch innerhalb der kolorierten Dreiertakte bleiben also die Notenwerte konstant, und sie stehen in hemiolischem Verhältnis zueinander:

C . . . ◊ | ◊̸ ◊̸ | 3 ♦ ♦ ♦

C . . . ◊ | ◊̸ ◊̸ | 3 ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

Der alte Inhalt einer „hemiolia", die Tendenz zur Hemiolenbildung, ist in den Canzonen Frescobaldis weitgehend verloren. Nur vereinzelt gibt es Stellen, die man daraufhin interpretieren könnte. Hier ein Beispiel im *Basso* der *Canzona* 19:

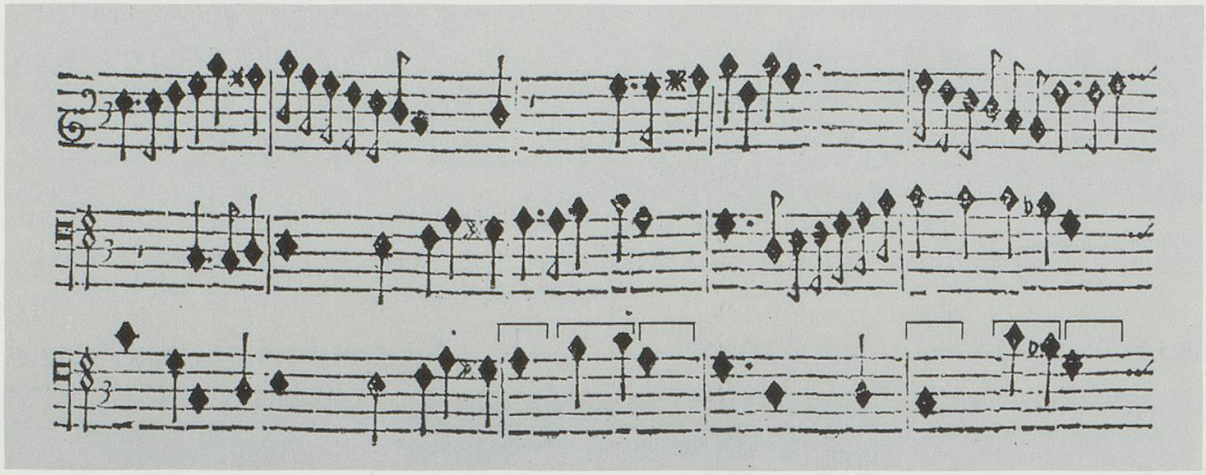


Abb. 14: *Partitura,* p. 59.

Durch das bisher Entwickelte sind einzig diejenigen Abschnitte in den Canzonen noch nicht ausdrücklich erfaßt, die in 3 ♩ ♦ | ♩ ♦ stehen. Von den Notenwerten ausgehend, müßte dieser Dreier einem C_4^6 entsprechen. Doch löst die getrennte Schreibweise jeder Dreiergruppe die Vorstellung von einem langsameren Tempo aus. Damit aber kommen wir unserer Interpretation der *Canzon* 20 (cf. p. 200) entgegen, in der wir die Gleichsetzung zwischen der „emiolia minore" und der Schreibweise in 3 ♩ ♦ | ♦ ♦ ♦ nachweisen konnten: ein Tempo, das langsamer ist als C_4^6, kann identisch sein mit einem Tempo, das schneller ist als C_2^3 ♩ ♩ ♩, also dem 3 ♦ ♩. Damit schließt sich der Kreis, und wir können folgendes zusammenhängendes Schema aufstellen:

C ◊ ◊ = O3 ◊ ◊ ◊

O3 ♦ ♦ ♦ ♦ = C ♩

C ◊ C_2^3 ♩ ♩ ♩

{ 3 ♦ ♩ ♦ = C ♩

{ 3 ♩ ♦ ♩ = C ♩

C ♩ ♩ = C_4^6 ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

C ♦ ♦ ♦ ♦ = C_8^{12} ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Wie bereits an anderer Stelle bemerkt wurde (cf. Anmerkung 3), gelten die aus den Canzonen Frescobaldis entwickelten Tempobeziehungen zunächst nur für diese selbst. Es bleibt jeweils neu abzuklären, ob und wie weit sich die Ergebnisse vorlie-

gender Untersuchung auch auf andere Musik des 17. Jahrhunderts übertragen lassen. Die für das 17. Jahrhundert typische Uneinheitlichkeit in der Notierungsweise von Musik fordert ein Vorgehen, das zunächst einmal im Werk nur eines einzelnen Komponisten, bzw. in den Sammlungen eines einzelnen Druckers eventuelle Gesetzmäßigkeiten herauszufinden versucht. Erst dann lassen sich größere Identitäten, Zusammenhänge möglicherweise auch lokaler Art, herausfinden. (Die vielen Möglichkeiten der Notierungspraktiken im 17. Jahrhundert machen dieses Kapitel der Notationsgeschichte kompliziert, aber auch höchst attraktiv).

Von den Canzonen ausgehend, stellt sich die Frage, ob überhaupt auch nur im Gesamtwerk Frescobaldis selbst eine Einheit in der Notierungspraxis bestünde. Es ist durchaus möglich – darüber können nur weitere Untersuchungen Auskunft geben –, daß einige der hier vorgelegten Überlegungen und Ergebnisse durch andere Sammlungen modifiziert werden müßten und zu neuen Gedanken zu den Tempobeziehungen führen würden. Das soll jedoch an dieser Stelle dahingestellt bleiben, und dieser Bericht mag als teilweise vielleicht vorläufige, aber als musikalisch sinnvolle und für die Praxis brauchbare Arbeitsgrundlage betrachtet werden.