

Gedanken zum Element des Improvisierens in Musik der Renaissance

Autor(en): **Erig, Richard**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **10 (1986)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869178>

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.

GEDANKEN ZUM ELEMENT DES IMPROVISIERENS IN MUSIK DER RENAISSANCE

VON RICHARD ERIG

Über den Unterricht

Das Fach „Historische Improvisation“ wurde im Jahre 1972 vom damaligen Leiter der Schola Cantorum, Wulf Arlt, als Ergänzung zur seit längerem bestehenden „Verzierungslehre“ eingerichtet. Während diese einen eher theoretischen Überblick vom Mittelalter bis zur Klassik vermitteln möchte, sollte in der „Historischen Improvisation“ vor allem praktisch anhand der Diminutionsanweisungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts gearbeitet werden.

Als ausgezeichnetes Lehrmaterial erwiesen sich dabei die Werke von Ortiz¹, dalla Casa², Bassano³, Bovicelli⁴ und Rognoni⁵, die sich stilistisch verblüffend stark voneinander unterscheiden⁶, so daß ich oft ein ganzes Semester nur einem Autor widmen konnte. Da mich einmal gemachte Wanderungen beim zweiten Mal weniger zu interessieren pflegen, bezog ich bald einmal ältere und jüngere Quellen in den Unterricht mit ein: zum Beispiel das „Buxheimer Orgelbuch“⁷, Ganassi⁸, die Variationstechnik des van Eyck⁹, englische Grounds des frühen und späten 17. Jahrhunderts¹⁰, die verzierten Corelli-Sonaten¹¹, Telemanns „Methodische Sonaten“¹² und die Verzierungslehre von Quantz¹³.

¹ Diego Ortiz, *Tratado de glosas*, Roma 1553. Übertragen von Max Schneider, Kassel, Basel etc. 1967.

² Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584. Collana diretta da Giuseppe Vecchi = Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione II N. 23, Bologna 1970.

³ Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie*, Venedig 1585. Herausgegeben von Richard Erig = Italienische Diminutionslehren 1, Zürich 1976.

⁴ Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica*, Venedig 1594. Herausgegeben von Nanie Bridgman = Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XII, Kassel, Basel 1957.

⁵ Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi*, Mailand 1620. Collana diretta da Giuseppe Vecchi = Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione II N. 153, Bologna 1970.

⁶ Vgl. Richard Erig (Hg.), *Italienische Diminutionen*. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze = Pratica Musicale 1, Zürich 1979.

⁷ Bertha Antonia Wallner (Hg.), *Das Buxheimer Orgelbuch* = Das Erbe deutscher Musik 37–39, Kassel etc. 1958/59.

⁸ Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535. Collana diretta da Giuseppe Vecchi = Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione II N. 18, Bologna 1969.

⁹ Jacob van Eyck, *Der Fluyten Lust-Hof*, Amsterdam 1649. Herausgegeben von Kees Otten, Amsterdam o. J.

¹⁰ J. A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire (Hg.) *The Fitzwilliam virginal book*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1899 (Nachdruck New York 1963).

The Division Violin, London 1684. Herausgegeben von Margaret Gilmore, Oxford o. J.

¹¹ Arcangelo Corelli, *Sonate a Violino e Violone e Cimbalo*, Amsterdam (1710). Herausgege-

Fortsetzung der Fußnoten auf S. 92.

In den ersten Jahren dauerte es meist zwei Semester, bis die Studenten sich in einem der genannten Stile gewandt ausdrücken konnten. Heute sind die Vorkenntnisse und der Fortschritt im Unterricht erheblich größer — manche Studenten beginnen dort, wo frühere Absolventen aufgehört haben. Wichtige Unterrichtselemente sind das Vor- und Nachspielen von verzierten Intervallen und Kadenzen, das Spielen von Kanons mit und ohne Noten, der schriftliche Versuch daheim, das Verzieren ganzer Stücke und die Improvisation über ostinaten Bässen. Hin und wieder versuchen wir uns auch an praeludienartigen Stücken — im allgemeinen bleiben wir aber auf dem Gebiet der gebundenen Improvisation.

Am Anfang „klebt“ der Student an der Vorlage; das spezifische Moment des Aufteilens oder „Brechens“ der wichtigen Noten ist ihm noch fremd. Er möchte diese lieber unverändert lassen und dafür die Intervallschritte ausfüllen. Nachdem aber einzelne Abschnitte und Kadenzen geübt worden sind und ihm das Stück vertraut geworden ist, kann er sich mehr und mehr von der Vorlage lösen und seine Diminution individueller aufbauen. In der Folge bereitet ihm vor allem die Gestaltung der Diminution Mühe, was nicht verwunderlich ist, da in unserer Zeit eine kunstvoll entwickelte und deklamierte Rede vielen Menschen als fremd oder sogar verlogen erscheint. Hinzu kommt, daß die Texte der Vorlagen (Liebeslieder, geistliche Lieder u. a.), deren wichtige Wörter durch die Diminution hervorgehoben werden sollten, den meisten Studenten nicht „ans Herz gehen“.

Das Tempo muß am Anfang eher schnell und die Gelegenheit zum Verzieren eher klein sein, damit der Student die zu verzierende Stimme noch als „Melodie“ (im Sinne des 19./20. Jahrhunderts) hören und sich daran festhalten kann. Allmählich läßt sich das Tempo verbreitern und der Anteil der schnellen Noten erhöhen, bis man die Möglichkeiten der Verzierungslehren eingeholt hat. In diesem Moment aber hat die Originalstimme ihren „liedhaften“ Charakter verloren, was besonders die Sänger befremdet. (Wie langsam eine solche „Melodie“ — ich würde hier eher einen weniger belasteten Ausdruck wie „cantus“ vorschlagen — in der Renaissance erklingen haben mag, werde ich am Schluß anhand des Traktats von Ortiz und einiger zeitgenössischer Äußerungen zum Tempo erläutern.) Dieses Problem möchte ich jetzt aus theoretischer Sicht weiter betrachten.

Über langsame und schnelle Noten

Jede musikgeschichtliche Epoche oder jeder Stil benutzt einen bestimmten Notenvorrat, der quasi die menschlichen und musikalischen Möglichkeiten seiner Zeit absteckt. Vom Ende des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts waren zum Bei-

ben von Marcello Castellani = *Archivum Musicum, Collana di testi rari 21*, Florenz 1979.
— Walsh Anonymous, ca. 1720. Handschrift Berkeley, California, Library of David D. Boyden.

¹² Georg Philipp Telemann, *Zwölf Methodische Sonaten*, Hamburg 1728 und 1732. Herausgegeben von Max Seiffert, Kassel, Basel etc.: 1965.

¹³ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau 1789. Herausgegeben von Hans-Peter Schmitz = *Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles II*, Kassel und Basel 1953, Tabelle VIII ff.

spiel acht Notenwerte in Gebrauch, fünf „weiße“ Noten (Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis und Minima) und drei „schwarze“ (Semiminima, Fusa und Semifusa). An anderer Stelle habe ich sie in „Hauptnoten“ und „Verzierungsnoten“ eingeteilt¹⁴: Die originalen Sätze sind in der Regel in „Hauptnoten“ notiert, wobei auch die Semiminima schon ab ca. 1530 in den modernen Chansons als (textierte und an der Harmoniebewegung beteiligte) „Hauptnote“ benutzt wird. Die „Verzierungsnoten“, vor allem Fusa und Semifusa, finden wir dagegen (außer in den Traktaten) fast nur in verzierten Beispielen: das heißt, daß ca. 95% der überlieferten Stücke des genannten Zeitraumes im wesentlichen nur aus „Hauptnoten“ bestehen. Die Aufführungspraxis unserer Zeit reagierte auf diese Situation mit zwei Lösungsmöglichkeiten:

- a) Originalsatz und Verzierung werden im selben Tempo ausgeführt. Dann sind die „Hauptnoten“ für unser Gefühl sehr langsam, oder man müßte die „Verzierungsnoten“ so schnell ausführen, daß sie melodischer Gestaltung nicht mehr zugänglich sind, wobei das Stück den Charakter einer wirren Etüde annimmt.
- b) Die originalen Sätze werden schneller ausgeführt, etwa doppelt oder dreimal so schnell wie die Verzierungen – wie es auch die entsprechend verkürzten Notenwerte der modernen Ausgaben anzudeuten scheinen.
Bei deutlichem Tempounterschied wird man aber dann keinen Zusammenhang mehr zwischen der Vorlage und ihrer Aufteilung (Diminution) spüren – das Verzieren wäre als eigenständige Praxis mit erheblich langsamerer harmonischer und rhythmischer Bewegung einzuordnen.

Beide Lösungen erscheinen mir als ebenso radikal wie unfruchtbar. Es liegt auf der Hand, daß die Renaissance von beiden Möglichkeiten auf ihre Art Gebrauch machte. Wie eine solche Synthese aussehen könnte, möchte ich in skizzenhafter Weise erläutern; daß damit auch ein zentraler Punkt des Improvisationsunterrichts berührt wird, dürfte aus dem Vorgegangenen ersichtlich geworden sein.

Die Mensuralmusik der Renaissance geht von einem gleichbleibenden Wert der Noten im geraden Takt aus; dieser ist mit C oder (häufiger) C bezeichnet. Tempoänderungen konnten durch Proportionszeichen ausgedrückt werden. (Daß C bereits eine Proportion andeutet, ist in diesem Zusammenhang nicht von Bedeutung: es wurde ursprünglich benutzt, um schnellere Noten ohne Einführung eines neuen Notenzeichens zu ermöglichen und ist dann beibehalten worden.)

Jeder Notenwert hatte damit ein bestimmtes Tempo und einen individuellen Charakter: die Vorstellung eines hierarchischen Gefälles – etwa vom Kaiser bis zum Spielmann – scheint mir hier hilfreich, wobei der eine ohne den anderen nicht auskommt. Das gilt auch für die Einteilung in Haupt- und Verzierungsnoten: ein bloßer Baukörper ohne jeglichen Schmuck wäre für die Renaissance undenkbar gewesen. Je mehr Macht und Geld vorhanden war, desto erhabener wurde gebaut und desto prunkvoller gelebt. Je größer die Räume waren, desto größer waren auch Akustik, Besetzung und Ornamentik, desto breiter auch das Tempo. Das Ein-

¹⁴ Vgl. *Italienische Diminutionen*, a. a. O. 32 ff.

hören und Einleben in den Raum, das heute oft sträflich vernachlässigt wird, mag zu objektiv verschiedenen Tempi geführt haben, was aber die subjektive Vorstellung von einem „tempo ordinario“ (ein Begriff des 17. Jahrhunderts für die traditionelle Musikpraxis) nicht in Frage stellen muß, da sich die Tempi kaum in drastischem Ausmaß voneinander unterschieden haben werden.

Etwas anders sieht die Situation dann aus, wenn an einem besonders konservativen Ort ein älterer Stil beibehalten wurde: älter heißt in diesem Fall schneller, weil die moderne Musik durch die Erfindung kleinerer Notenwerte und ihr insgesamt schwärzeres Notenbild zwangsläufig verlangsamt wurde. Selbst wenn der Tactus hier doppelt so schnell gewesen sein sollte, wäre der Gesamteindruck durch die langsamere, d. h. weißere Notenbewegung wieder abgeschwächt worden.

In spanischen Schulen für Vihuela oder Tasteninstrument¹⁵ findet man bis zu drei verschiedene Tactus-Arten, deren Dauer wiederum von der Schwärze der Notation abhängt; eine von ihnen vertritt meist das „tempo ordinario“, die anderen lassen sich als Proportion ansprechen. Auch hier können die Tempounterschiede nicht sehr groß sein, denn es ist wenig sinnvoll, die von der Satzweise her einfacheren Stücke so schnell zu spielen, daß sie die komplizierten an Schwierigkeit übertreffen. (Man würde quasi „Alle meine Entchen“ in Höchstgeschwindigkeit spielen.)

Hier wie in den anderen Fällen handelt es sich um bestimmte Praktiken, deren tempomäßige Abweichungen auf Situation, Zweck, Besetzung, Kompositionsweise usw. zurückzuführen sind. Sie lassen sich durchaus mit der Idee eines zugrundeliegenden „tempo ordinario“ vereinbaren. Hinter den kontroversen Meinungen a und b versteckt sich hingegen eine Aufführungsidee, die ich als eher untypisch für die Renaissance erachte: man möchte in belehrender Art dem Publikum Original und Verzierung vorführen und stößt bei der Realisierung auf die genannten Schwierigkeiten, weil man sich selber und dem Publikum nicht den andersartigen Umgang der Renaissance mit Zeit und Raum zumuten will. Wo aber nicht der ganze Reichtum einer Musik ausgeschöpft wird, kann das Resultat nur teilweise befriedigen. Auf Haupt- und Verzierungsnoten bezogen: wo das Vermögen fehlt, alle acht Noten auf die ihnen gemäße Art darzustellen, bleibt das künstlerische Niveau auf der Stufe sogenannter Spielmusik, Folklore oder einseitigen Spezialistentums stecken.

Über Notation und Weltanschauung

In den Hauptnoten drückt sich auch die von Gott geschaffene, unumstößliche Ordnung des Himmels und der Erde aus. Rhythmus, Klang und Harmonie z. B. sind in der Sphärenmusik allgegenwärtig und mußten von den Komponisten lediglich „übernommen“ werden. In den Verzierungsnoten dagegen kommt eher menschliches Suchen und Zweifeln zum Ausdruck. Je mehr Raum sie sich erobern, desto

¹⁵ Vgl. Charles Jacobs, *Tempo notation in Renaissance Spain* = Musicological studies 8, New York 1964.

mehr treten die traditionellen Noten in den Hintergrund; das göttliche Element wird verdrängt, der Mensch scheint sich an seine Stelle setzen zu wollen. Dieser ständig fortschreitende Prozeß hat in unserem Jahrhundert offensichtlich zu einer Situation geführt, die viele Menschen überfordert und sie wieder auf Musik aus einer Epoche zurückgreifen läßt, die eine engere Gottesbeziehung und einen engeren menschlichen Handlungsspielraum hatte. Ein solches Zurückbesinnen auf Vergangenes wird dann zu wertvollen Erkenntnissen führen, wenn wir auch zunächst unbequeme Antworten nicht scheuen und uns unserer Verantwortung gegenüber dem Publikum bewußt sind, das uns vertrauensvoll sein Interesse an Alter Musik entgegenbringt. Brechen wir aber die Auseinandersetzung auf halbem Wege ab und geben der Versuchung nach, dem Publikum eine gefällige Mixtur aus fragmentarischen aufführungspraktischen Erkenntnissen und modernen Stilmitteln zu offerieren, dann schlägt (nicht nur bei mir) anfängliche Faszination bald in Langweile um. Wie kann die historische Improvisation dieser Gefahr begegnen, welche Möglichkeiten hat sie?

1. Sie kann eine Synthese von Langsamem und Schnellem versuchen: eine lange Note ist erfüllt von einer Unmenge kleinerer Noten; sie ist kein toter Halteton, sie lebt. Die kleinen Nötchen wiederum dürfen sich nicht selbständig machen, sie dienen dem Gebäude der großen Noten als Schmuck und könnten auch reduziert oder weggelassen werden. In diesem Fall könnte man den Tactus verkürzen, damit das Gebäude nicht allzu kahl erscheint — aber nur wenig, damit kein Spielzeughäuschen daraus wird. Diese Synthese kann nur gelingen, wenn wir die gleiche Sorgfalt, die wir für technische Probleme aufwenden, auch der tonbildnerischen Seite zukommen lassen.
2. Sie kann ein deutlicheres Empfinden für den Raum entwickeln, indem man ihn mit hohen und tiefen Tönen quasi abtastet. Wenn wir auf die Gesamtwirkung achten, können wir herausfinden, welches Maß an Bewegung er verträgt.
3. Sie kann unser Bewußtsein wieder mit einer organischen Abfolge von „Arsis und Thesis“, Ein- und Ausatmen, Klang und Pause, Aktivität und Geschehenlassen usw. vertraut machen.
4. Sie kann uns die Frage vorlegen, warum wir überhaupt improvisieren. Dazu besteht eigentlich keine Notwendigkeit: es gibt genügend Ausgaben mit Musik von guter Qualität, alte Tänze sind (zum Tanzen) nicht gefragt, das Publikum erwartet keine Verzierungen. Was bleibt, ist die Möglichkeit scheinbar sinnlosen Tuns, nach Art des japanischen Bogenschießens. Es kommt mir so vor, als ob gerade diese Nutzlosigkeit den Zugang zur Renaissancemusik erleichtert.

Über Notation und Tempo in Ortiz' „Tenores“

Den letzten Teil des weit verbreiteten *Tratado de glosas* von Diego Ortiz bilden neun „Recercadas“ für Baßgambe und Cembalo. Das Cembalo spielt einen einfachen vierstimmigen Satz, der zwischen zwei und neun Malen wiederholt wird;

die Gambe spielt dazu einen verzierten Kontrapunkt. Ortiz nennt diese Stücke „Tenores“ und verweist auf ihre italienische Herkunft. Man sollte also *cantus firmi* erwarten, über denen diskantiert wird. Es handelt sich bei näherem Hinsehen jedoch um eine Gattung, die wir als „Ostinato-Bässe“ bezeichnen, wobei Ortiz' Hinweis interessant ist, man könne beim Fehlen eines Cembalos auch den Baß des vierstimmigen Satzes allein spielen (z. B. auf einer zweiten Gambe). Wir finden hier den *Passamezzo antiquo* („Recercada“ 1), den *Passamezzo moderno* (2, 3 und 5), die *Follia* (4 und 8), den *Ruggiero* (6 und „Quinta Pars“) und die *Romanesca* (7).¹⁶

Diese Stücke werden gern von den Gambisten gespielt, auch Blockflötisten haben sich ihrer bemächtigt. Die Interpretationen sind meist mehr oder minder zufällig und lassen nicht erahnen, daß Ortiz nach einem ganz bestimmten Plan vorgegangen ist. Dies möge die folgende Tabelle zeigen.

Recercada	Mensurzeichen	Temporelation zu Recercada 1	schnellste Notenwerte	Bemerkungen
1	C	„tempo ordinario“	♩; dreimal ♪♪	
2	Φ	C ≡ Φ ≡	♩	Die Semiminima ist hier also ein Drittel schneller als in 1.
3	C	wie 1	♩	Das Stück beginnt im 3/2-Takt und endet im 2/2-Takt. Das Mensurzeichen C ist hier wohl eher als Tempoangabe zu verstehen (vgl. 4).
4	C	wie 1	♩ (mehr als in 3)	Das Stück steht im 3/2-Takt mit Hemiolen-Einschüben. C ist als Tempoangabe zu verstehen.
5	C	wie 1	♩	Je drei Semibreven gehören zusammen, was mit dem Mensurzeichen ○ ausgedrückt werden sollte. Taktiert wird aber die Semibrevis.
6	C	wie 1	♩ (mehr als in 5; viele Synkopen)	Vergleiche 5
7	C3	C ○ = C3 ○	♩	Die Semiminima ist so schnell wie in 2.
8	C3	wie 7	♩	
„Quinta Pars“	C	wie 1		

(Die Klammern fassen die Stücke mit gleicher oder ähnlicher Taktart zusammen.)

Von 1 bis 8 nehmen die Schwierigkeiten kontinuierlich zu. Dort, wo keine Steigerung bei den Noten festzustellen ist, wird die metrische Struktur komplizierter: beim Übergang von 4 zu 5 sowie von 6 zu 7. Bei 3, 4, 5 und 6 ist das Mensur-

¹⁶ Vgl. Gustave Reese, „The repertoire of book II of Ortiz's *Tratado*“, *Fs. Curt Sachs*, New York 1965, 201–207.

zeichen von der Notation her unkorrekt und sollte eher als Tempoangabe verstanden werden. Das letzte Stück („Quinta Pars“), dessen Bewegung ungefähr dem ersten entspricht, bildet einen Sonderfall: hier haben wir eine echte fünfte Stimme zum Cembalo-Satz ohne Oktavparallelen und Unisoni vor uns.

Gesamthaft wird die Semiminima-Bewegung im „tempo ordinario“ bei 1 bis zur Fusa-Bewegung der C3-Proportion bei 8 gesteigert; diese Fusa läge im „tempo ordinario“ zwischen Fusa und Semifusa. In welchem Bereich könnte nun dieses Grundtempo liegen? Um das herauszufinden, werfe ich einen kurzen Blick auf den Gesamtinhalt:

1. Teil: Verzierte Kadenzen und Intervalle
(für das Zusammenspiel der Gamben).
2. Teil: Vier präludienartige „Solo-Recercadas“.
Sechs „Recercadas“ über den cantus firmus „La Spagna“.
Je vier Verzierungen bzw. fünfte Stimmen zu „O felici occhi miei“ und „Doulce memoire“.
Acht „Recercadas“ und eine „fünfte Stimme“ über ostinate Bässe („tenores“).
(Die drei letzten Gruppen sind mit Baßgambe und Cembalo zu besetzen).

Im 1. Teil finden wir kein Mensurzeichen, dafür aber Taktstriche „alla Semibreve“ – wie üblich nur bei rhythmisch unübersichtlichen Stellen. Die erste und dritte Gruppe des 2. Teils verwendet C, die Madrigal- und Chansonbearbeitungen hingegen C . Dies ist wohl lediglich darauf zurückzuführen, daß die originalen Vokalsätze mit C bezeichnet waren. (Wenn doch ein Tempounterschied gewollt war, dann wären diese acht Bearbeitungen schneller zu spielen, wahrscheinlich um ein Drittel – vgl. die Temporelation von „Recercada“ 1 und 2.) Taktstriche finden sich in allen drei Gruppen; sie stehen „alla Semibreve“, wie es in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts üblich war. Schnellster Notenwert ist die Semifusa. Sie kommt vor allem im 1. Teil vor, der als Übungsteil zu verstehen ist, während bei den Stücken für Gambe und Cembalo die Notendichte wieder reduziert worden ist, um das Zusammenspiel zu erleichtern. In der letzten Gruppe – melodisch und rhythmisch gewagter als die anderen – wird die Semifusa in der Proportion C 3 fast erreicht (s.o.).

Das Fehlen eines Mensurzeichens im 1. Teil scheint mir gerade auf ein allen Stücken zugrundeliegendes „tempo ordinario“ hinzudeuten. Wie lang wäre dann ein Semibrevis-Tactus, der für Semifusen noch Platz offen läßt? Versuche mit dem Metronom führen zu dem Ergebnis, daß man bei MM 40–48 für die Semibrevis die schnellsten Noten gerade noch artikulieren kann.

Diesem technisch machbaren Wert möchte ich Praetorius' „rechten mittelmässigen Tact“ gegenüberstellen, der auf eine gewisse Tradition hinzuweisen scheint: aus seiner Anweisung ergibt sich ein Wert von MM 21, 3 für die Semibrevis.¹⁷ Unter

¹⁷ Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*. Herausgegeben von Wilibald Gurlitt = Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XV, Kassel, Basel etc. 1958, 87–88.

6

1

2

3

4

Clausulas en D la fol

Clausulas en F fa ur

Diego Ortiz, *El primo libro nel quale si tratta delle glose sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone*, Roma 1553, 12.

seinen Stücken, für die diese Angabe gelten soll, finden wir auch solche mit Diminutionen: sie gehen auch nur bis zur Semifusa.¹⁸

Ein solches Tempo mag schon Hans Buchner im Sinn gehabt haben, als er in seinem Orgel-„Fundamentum“ (nach 1524) folgende Angabe machte:

„Dabei ist anzumerken, daß man unter einem Schlag etwa diejenige Zeitspanne versteht, die ein in mittlerem Tempo gehender Mann für zwei Schritte braucht. Auf diesen Schlag ist jeder einzelne Notenwert bezogen.“¹⁹

Der Schlag liegt auf der Semibrevis unter der Mensur **C**. Ein „Schritt“ ist nach alter Vorstellung ein Doppelschritt – auf jede Semiminima käme ein Einzelschritt. Da beim Improvisieren ganz bestimmte, bewegungsbezogene Tempi eingehalten werden, ist die Vorstellung vom im mittleren Tempo gehenden Mann weniger ungenau, als man erwarten würde. Von daher ist auch das langsame Gehen und das Marschieren von Interesse: es liegt häufig bei MM 60 oder 120 für den Einzelschritt. Ein davon abgenommenes Tempo von ca. MM 30 für die Semibrevis hat sich in

¹⁸ Michael Praetorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, hrsg. von Friedrich Blume, Band XVII, Wolfenbüttel o. J.

¹⁹ Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke Erster Teil*, herausgegeben von Jost Harro Schmidt = Das Erbe deutscher Musik, Abteilung Orgel/Klavier/Laute 5, Frankfurt 1974, 6–8.

meiner Unterrichtspraxis bewährt, während MM 20 (noch?) als zu langsam empfunden wird.

Von vielen Autoren wird der Stundenschlag der Turmuhren zur Beschreibung der Gleichmäßigkeit und der Länge des Semibreven-Tactus herangezogen. Der Lautenist Hans Newsidler erläutert die Länge des rhythmischen Zeichens |, welches einer Semibrevis entspricht:

„Einen solchen strich wie da | den mustu schlagen das er weder lenger noch kurtzer prumbt / als wie die ur oder glocken auff dem Turm schlecht / grad dieselbe leng / oder als wan man gelt fein gemacht zelt / und spricht eins / zwey / drey / vier / ...“²⁰

Nach eigenen und fremden Beobachtungen kann der Abstand der Glockenschläge zwei Sekunden betragen (MM 30), er kann aber auch länger oder kürzer sein. Wenn hier wieder keine genaue Tempoangabe zu ermitteln ist, so halte ich doch die beiden Vergleiche aufgrund ihrer Anschaulichkeit für wertvoll und erprobenswert.

Zum Schluß sei noch die Frage nach dem Charakter der untersuchten Stücke gestellt: Handelt es sich um Tanzmusik?

Dagegen spricht vor allem die Zusammenstellung von Gambe und Cembalo, die man auf keiner bildlich dargestellten Tanzszene der Renaissance wiederfindet. Dagegen spricht auch der „gesuchte“ Kontrapunkt („Recercada“) mit seinen vielen Synkopen und Lagenwechseln, dessen Eigenständigkeit das Gerüst des Cembalos polyphon überlagert. Mit Ausnahme von 7 finden wir keine Stücke, die durch kompakte Rhythmik zum Tanz animieren. Sie sind wohl eher als intimes Zwiegespräch oder als geistreiche Unterhaltung in einem kleinen Kreis von Gebildeten zu verstehen.

Kann man sie auch so einem größeren modernen Publikum nahebringen, oder soll man sie durch schnelles Tempo, überdeutliche Artikulation, starke Akzente und ähnliche Mittel aktualisieren? Dieses Problem wird in der folgenden Selbstdarstellung angesprochen:

„In der heute viel diskutierten Aufführungspraxis alter Musik umschreibt das Ensemble seinen Standpunkt als das Streben nach einer Synthese zwischen dem Wissen um die historischen und stilistischen Gegebenheiten der alten Musik und der kreativen Vorstellungskraft des heutigen Musikers.“²¹

Eine solche Synthese scheint mir nur tragfähig zu sein, wenn sie auch kompositorische Mittel unserer Zeit mit einbeschließt und dem Werk dadurch neue Dimensionen eröffnet. Bleibt es aber bei einer eher oberflächlichen Modernisierung (einem neuen „styling“), so wird uns Musik der Renaissance im ersten Augenblick wahrscheinlich vertrauter vorkommen, gleichzeitig wird sie dabei aber ihre wertvollste Kraft einbüßen: ihr natürlicher Rhythmus – dem Ein und Aus der Atmung

²⁰ Hans Newsidler, *Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch*, Nürnberg 1536. Herausgegeben von Peter Päffgen = *Institutio pro arte testitudinis*, Serie A 1, Neuss 1974, b iii verso.

²¹ Hans Steinbeck, *Schweizer Musik-Handbuch* 1985, Zürich 1985, 84.

abgelauscht und vom Auf und Ab des Tactus angezeigt – kann Leib und Seele in Übereinstimmung bringen; und diese Fähigkeit scheint auch der tiefste Grund für das wiedererwachte Interesse in unserer von nervöser Unrast geprägten Zeit zu sein. Wahre Aktualität erhält sie für uns gerade dann, wenn wir sie ernst nehmen und ihre Kräfte wirken lassen – nicht durch noch so gut gemeinte Anpassung an unsere Zeit. Hüten wir uns darum vor weiteren musikalischen „Wegwerfprodukten“, und üben wir uns in aristokratischer Gelassenheit ...

Das Publikum wird uns dankbar sein.