

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 20

Ramón Adolfo Pelinski

Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des  
17. Jahrhunderts

Der Cancionero Claudio de la Sablonara

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

RAMÓN ADOLFO PELINSKI

DIE WELTLICHE VOKALMUSIK  
SPANIENS AM ANFANG  
DES 17. JAHRHUNDERTS

Der Cancionero Claudio de la Sablonara



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

1971

MÜNCHENER UNIVERSITÄTS-SCHRIFTEN  
Philosophische Fakultät

Gedruckt mit Unterstützung aus den Mitteln der Münchener Universitäts-Schriften

ISBN 3/7952/0109/8

© 1971 by Hans Schneider, Tützing  
Satz und Druck: Ernst Vögel, München 22, Kanalstraße 10

A mis padres

A Sergio

# INHALTSVERZEICHNIS

## I. Teil

	Seite
1. Zur Überlieferung spanischer Vokalmusik des 17. Jahrhunderts . . . . .	15
2. Der Cancionero „Claudio de la Sablonara“ (CS) . . . . .	24
3. Musikalische und textliche Konkordanzen . . . . .	33
4. Die Komponisten des CS und ihre Werke . . . . .	41
5. Die Königliche Hofkapelle zur Zeit Philipps III. und Philipps IV.	78

## II. Teil

Vorbemerkung . . . . .	93
1. Die Canciones . . . . .	93
2. Die Villancico-Anlage . . . . .	99
3. Die Seguidillas . . . . .	108
4. Die Folías . . . . .	118
5. Die Romanzen	
A) Einleitung . . . . .	128
B) Inhalt und Anlage der CS-Romanzen . . . . .	130
C) Die Romanze mit Estribo . . . . .	132
D) Die Romanze mit Villancico-Anhang . . . . .	139
6. Zusammenklang	
A) Versbetonung und Zusammenklang . . . . .	146
B) Die Kadenz	
a) Arten der Kadenzbildung im CS . . . . .	147
b) Bevorzugte Kadenzstufen als Zielklänge . . . . .	150
c) Die auskomponierte Kadenz . . . . .	151
d) Der auskomponierte Dreiklang . . . . .	151

C) Der Quartbaß . . . . .	154
D) Zusammenklang und Tonalität . . . . .	157
E) Die Frage nach dem Gb. im CS . . . . .	159
7. Rhythmus	
A) Grundrhythmen . . . . .	165
a) Das rhythmische Gehäuse des Achtsilblers . . . . .	167
b) Das Seguidilla-Gehäuse . . . . .	175
c) Rhythmisches Gehäuse in der Volksmusik . . . . .	177
B) Ausblick . . . . .	179
C) Verhältnis von rhythmischem Kern und Versüberbrückung . . . . .	181
Abschließende Überlegungen . . . . .	193
Literaturverzeichnis . . . . .	197
Register . . . . .	203
Anhang . . . . .	207

# ABKÜRZUNGEN

## *I. Archive und Bibliotheken*

A.G.P.M.	=	Archivo General de Palacio Madrid
A.M.C.B.	=	Archivo Musical de la Catedral de Burgos
A.M.C.C.	=	Archivo Musical de la Catedral de Córdoba
A.M.C.Cu.	=	Archivo Musical de la Catedral de Cuenca
A.M.C.G.	=	Archivo Musical de la Catedral de Granada
A.M.C.Ge.	=	Archivo Musical de la Catedral de Gerona
A.M.C.PM.	=	Archivo Musical de la Catedral de Palma de Mallorca
A.M.C.S.	=	Archivo Musical de la Catedral de Segovia
A.M.C.SC.	=	Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Compostela
A.M.C.SU.	=	Archivo Musical de la Catedral de Seo de Urgel
A.M.C.V.	=	Archivo Musical de la Catedral de Valencia
A.M.C.Va.	=	Archivo Musical de la Catedral de Valladolid
A.M.C.Z.	=	Archivo Musical del Cabildo de Zaragoza
A.M.M.E.	=	Archivo Musical del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial
A.M.M.M.	=	Archivo Musical del Monasterio de Montserrat
A.M.O.C.B.	=	Archivo Musical del Orfeó Catalá. Barcelona
A.M.P.D.VV.	=	Archivo Musical del Palacio Ducal de Vila Viçosa
A.M.P.V.	=	Archivo Musical del Patriarca Valencia
A.R.N.T.	=	Archivo de los Reyes Nuevos Toledo
B.B.M.M.	=	Biblioteca Bartolomé March. Madrid
B.C.B.	=	Biblioteca Central de Barcelona
B.C.R.	=	Biblioteca Casanatense Roma
B.E.M.	=	Biblioteca Estense Modena
B.Ha.	=	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
B.M.	=	British Museum London
B.M.M.	=	Biblioteca Municipal Madrid
B.M.V.	=	Biblioteca Marciana Venezia
B.N.M.	=	Biblioteca Nacional Madrid
B.N.U.T.	=	Biblioteca Nazionale Università di Torino
B.N.P.	=	Bibliothèque Nationale de Paris
B.P.O.	=	Biblioteca pública de Olot
B.Sta.N.	=	Bayerisches Staatsarchiv Neuburg a. d. Donau
B.Stb.	=	Bayerische Staatsbibliothek München
C.M.B.M.	=	Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna
E.M.L.G.	=	Eving Musical Library Glasgow
F.-Barbieri	=	Fondo Barbieri (Barbieri-Sammlung der B.N.M.)
Ö.Nb.W.	=	Österreichische Nationalbibliothek Wien
Stb. CSSR	=	Staatsbibliothek der CSSR Prag
W. B. Ha.	=	Wittelsbacher Geheim Hausarchiv

## II. Termini Technici

A.	=	Altus
B.	=	Bassus
Bc.	=	Basso Continuo
C.	=	Cantus
Co.-Me.	=	Copla-Mensureinheit
D.	=	Diskant
E.-Me.	=	Estribo-Mensureinheit
Gb.	=	Generalbass.
Hs., Hss.	=	Handschrift, Handschriften
Me.	=	Mensureinheit
Ms.	=	Manuskript
N.g.N.	=	Note gegen Note
O.	=	Orgelbaßstimme
St.	=	Stimme
T.	=	Tenor

## III. Codices

CC	=	Hs. 5437 der B.C.R.
CCo	=	Ms. 226 der Universität Coimbra
CMC	=	Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina (Sevilla). Hrsg. v. G. Haberkamp in „Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500“, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 12, Tutzing 1968
CMM	=	Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli. Hrsg. v. M. Querol in MME. VIII—IX. Barcelona 1949—1950 (nur die weltlichen Stücke).
CMP	=	Cancionero Musical de Palacio. Hrsg. v. H. Anglés in MME. V. Barcelona 1947; X. Barcelona 1951
CMU	=	Cancionero Musical de Uppsala (Villancicos de diversos autores . . . Venedig 1556). NA hrsg. v. J. Bay y Gal. México 1944
CO	=	Hs. I—VIII der B.P.O.
CS	=	Cancionero Claudio de la Sablonara. B.Stb., Cod. hisp. 2, Cim. 383
CT	=	Cancionero Musical español der B.N.U.T.
CV	=	Canciones y Villanescas espirituales. F. Guerrero (Sevilla 1589) NA hrsg. v. V. García in MME. XVI und XIX Barcelona 1955 und 1957
RL	=	Romances y Letras a tres voces (Ms. 1370—1372 der B.N.M.). Hrsg. v. M. Querol in MME. XVIII, Barcelona 1956 (1. Bd.)
RSV	=	Recopilación de Sonetos y Villancicos J. Vázquez (Sevilla 1560). NA hrsg. v. H. Anglés in MME. IV, Barcelona 1946
TC	=	Tonos Casellanos (B.B.M.M.), vormals Ms. 13231 der Biblioteca de los Duques de Medinaceli Madrid

TH	= Tonos Humanos. M. 1262 der B.N.M.
TV	= Libro segundo de Tonos y villancicos. J. Aranis. Roma 1624.
VCC	= Villancicos y Canciones Castellanas. J. Vásquez (Sevilla 1551). NA hrsg. v. H. Anglés in MME. IV. Barcelona 1946

#### *IV. Veröffentlichungen*

AMI	= Acta Musicologica
AM	= Anuario Musical
Ann.Mus.	= Annales Musicologiques
B.A.E.	= Biblioteca de Autores Españoles
BHi	= Bulletin Hispanique
GA	= Gesamtausgabe
Kgr.-Ber.	= Kongreß-Bericht
Mf	= Die Musikforschung
MGG.	= Musik in Geschichte und Gegenwart
MME.	= Monumentos de la Música Española
NA	= Neuausgabe
N.B.A.E.	= Nueva Biblioteca de Autores Españoles
ND	= Neudruck
PäM	= Publikationen älterer Musik
RR	= The Romanic Review New York
Rev. fil. esp.	= Revista de filología española
RHi	= Revue Hispanique
Rev. de Musicol.	= Revue de Musicologie
S.I.M.G.	= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
ZfMw	= Zeitschrift für Musikwissenschaft

#### *V. Varia*

R.A.E.	= Real Academia Española
--------	--------------------------



## VORWORT

Die vorliegende Studie stellt eine gekürzte Fassung meiner im Frühjahr 1969 bei der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilian Universität München eingereichten Dissertationen dar. Ihr Gegenstand ist die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jhs., die vor allem anhand des Cancionero Claudio de la Sablonara untersucht wird. Dieser Handschrift kommt eine besondere Bedeutung zu: Sie enthält Ausklänge jener Tradition der weltlichen Mehrstimmigkeit Spaniens, die vom Cancionero musical de Colombina eingeleitet wird und im 16. Jh. ihren Höhepunkt erreicht; gleichzeitig steht sie am Anfang einer neuen Musikepoche: der des Generalbasses. Aus dieser Zwischenstellung ergeben sich einige Fragen, die von der bisherigen Forschung spanischer Musikgeschichte nicht aufgeworfen wurden.

Über die historische Betrachtung und die Beschreibung der im frühen 17. Jh. üblichen Gattungen der spanischen weltlichen Vokalmusik hinaus habe ich versucht, Zusammenhänge aufzuzeigen zwischen romanischem Versmetrum und musikalischem Rhythmus.

Meinem Lehrer, Prof. Dr. Thr. Georgiades, habe ich mehr Anregungen zu verdanken, als ich es durch einzelne Hinweise kenntlich machen konnte.

Mein Dank gilt auch Herrn Dr. D. Devoto (CNRS, Paris), Herrn Dr. Th. Göllner (Santa Barbara, Kalifornien) und Herrn Dr. M. Querol Galvadá (Instituto Español de Musicología, Barcelona), die meine Arbeit durch kritische Anteilnahme gefördert haben.

Ferner bin ich der Bayerischen Staatsbibliothek, die die Veröffentlichung eines Teils der Sablonara-Handschrift genehmigte, und den spanischen Bibliotheken, Kloster- und Kathedralarchiven zu Dank verpflichtet, die mir bereitwillig die Durchsicht von Handschriften ermöglichten.

Mit Dankbarkeit erwähne ich den Deutschen Akademischen Austauschdienst, der mein Studium in Deutschland durch ein mehrjähriges Stipendium (1963—1969) großzügig unterstützt hat. Schließlich möchte ich mich auch bei Frl. cand. phil. J. Dronke bedanken; sie hat einsichtsvoll das Verdeutschen des Textes durchgeführt.

München, 12. Juni 1970.



## 1. ZUR ÜBERLIEFERUNG SPANISCHER VOKALMUSIK IM 17. JAHRHUNDERT

Zum Wesen der Kunstmusik gehört die schriftliche Aufzeichnung; sie hat eine im doppelten Sinne konstitutive Funktion: Sie weist auf die Beschaffenheit einer Musik hin. Sie ist unersetzliche Vorlage für das Erklingen dieser Musik.<sup>1</sup>

Inwiefern Beschaffenheit der Musik und musikalisches Tun die Notenschrift bestimmen, möchte ich an Hand der spanischen Musiküberlieferung im 17. Jh. zu zeigen versuchen.

Während noch am Anfang des 17. Jhs. sowohl die weltliche als auch die geistliche Musik in Chorbüchern aufgezeichnet wird<sup>2</sup>, vollzieht sich gegen Mitte dieses Jhs. eine Differenzierung: Nach 1656 — mit dem TH — hört die Chorbuchüberlieferung für die weltliche Musik auf. Dagegen wird die geistliche Musik bis in das 18. Jh. hinein in Chorbüchern aufgeschrieben, wenn auch in immer geringerem Maße. Kopien von Chorbüchern mit geistlicher Musik sind sogar bis zum Ende des 19. Jhs. zu finden.<sup>3</sup> Diese Erscheinung deutet darauf hin, daß hier ein bestimmter musikalischer Satz — der klassische a-Capella-Satz — in Verbindung mit einer bestimmten Überlie-

---

<sup>1</sup> Vgl. Thr. Georgiades: Musik und Schrift. München 1962.

<sup>2</sup> Die hs. überlieferten Chorbücher des XVII. Jhs., die spanische weltliche Vokalmusik enthalten, sind:

- CO, mit 74 Kompositionen
- TC, mit 70 Kompositionen
- CT, mit 50 Kompositionen
- CC, mit 20 Kompositionen
- CS, mit 75 Kompositionen
- TH, mit 226 Kompositionen
- CCo (für diese Arbeit nicht herangezogen).

Wesentlich größer ist die Zahl der Chorbücher, die geistliche Musik überliefern. Als Beispiele nenne ich zwei Hss. mit Werken von Pujol — M. 786 und M. 789 der B.C.B. — und zwei gedruckte Sammlungen: „Canticum Beatissimae Virginis Mariae octo modis seu tonis compositum . . . Caesaraugustae. Ex Tipographia Petri Cabarte. 1618“ von Sebastián Aguilera de Heredia und „Liber Magnificorum, quatuor vocibus cum versibus senis, septenis, ac octonis, & fugis duobus tribus, & quatuor simul concinnatis . . . Pampelonensi. Ex Officina Caroli à Labâyen. Anno 1614“ von Miguel Navarro.

<sup>3</sup> So die „Octo Toni super Magnificat“ von S. Aguilera de Heredia, die im Jahre 1820 kopiert wurden, und die Vesper von M. Robledo, deren Kopie im Jahre 1894 angefertigt wurde; beide Chorbücher sind im A.M.C.Z. aufbewahrt und wurden noch am Anfang dieses Jhs. für Aufführungen verwendet.

ferungsform konserviert wird. Dies kann nur die Kontinuität einer tragenden Institution wie der Kirche ermöglichen. Die Gb.-Partien, die manchmal den Chorbüchern in einem Stimmbuch oder in Stimmlättern beigelegt sind<sup>4</sup>, haben in der Regel lediglich stützende Funktion, die die Selbständigkeit des vokalen Satzes unangetastet läßt.

Bei der weltlichen Musik hingegen tritt eine Veränderung der schriftlichen Aufzeichnung in Erscheinung, die auf eine Umwandlung des musikalischen Satzes hindeutet. Einen ersten Ansatz in dieser Hinsicht lassen zwei Stücke des TC erkennen, die eine Instrumentalbegleitung durch die Angaben „Baxo tañido“ (d. h. gespielter Baß) bzw. „Bajo para acompañar“ (d. h. Baß zum Spielen) im Chorbuch selbst vorschreiben.<sup>5</sup> Die Begleitungsarten sind zwar identisch mit der gesungenen B.-Stimme; es ist jedoch auffällig, daß diese Bezeichnungen gerade bei der Copla (s. S. 114 ff.), dem besonders klanglich ausgerichteten Teil der Komposition, auftauchen.

*Copla solo* [TC, fol. 65v-66r]

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Copla solo' and the bottom staff is labeled 'Baxo tañido'. Both staves are in C major and 4/4 time. The melody is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics 'Ca. só. me Pas. cua. la vo. lun. tad a. ge. na' are written below the notes. The 'Baxo tañido' staff has the same melody and lyrics.

Die Erweiterung der Aufgaben eines Chorbuches tritt deutlicher im CO und CC hervor: Hier sind den Vokalpartien mancher Stücke Tabulaturzeichen hinzugefügt. Im CO sind es Ziffern, die über der B.-Stimme stehen<sup>7</sup>, im

<sup>4</sup> Vgl. die Sammlung „Cánones enigmáticos y Misas“ von Juan del Vado (B.N.M., Mss. 1323/1324 und 1325/1326); im Vorwort sagt der Komponist, daß er „gegen den gewöhnlichen Stil („contra el estilo común“) eine Gb.-Partie für die Orgel geschrieben habe, weil sie der Komposition Feierlichkeit und eine Stütze für das richtige Intonieren von Instrumenten und Stimmen verleihe (s. Fol. VI).

<sup>5</sup> Vgl. TC, fol. 63v—64r: „La zagala que en el valle“ und fol. 66v—67r: „Al ladrón señores“.

<sup>6</sup> Zur besseren Übersicht sind sämtliche Beispiele in Partitur gesetzt. Über die Notation s. S. 17—18.

<sup>7</sup> CO, fol. I: „No me n’i faràs, Janota“; fol. 37v—28r: „Divina Cintia bella“; fol. 62v—63r: „Celia, si de tu belleza“; fol. 112v—116r: „Sin color anda la ninya“; fol. 133v—134r: „Una bella ninya“. Welchem Tabulatursystem diese Ziffern entsprechen, muß dahingestellt bleiben (hierzu s. M. Querol: El cancionero de Olot. In: AM. XVIII. 1963. S. 60).

CC kleine Buchstaben über der C.-Stimme.<sup>8</sup> Sowohl die C.- als auch die B.-Stimme sind mit Text versehen und unterscheiden sich nicht von den Vokalstimmen ohne Tabulaturzeichen:

Cantus

[CO, fol. 112v-116r]

Sin co. lor an da la ni . ña des-

Sin co. lor an. da la ni . ña des-

Sin co. lor an. da la ni . ña des-

pués que per. dió su a - man. te

pués que per. dió su a - man. te

pués que per. dió su a - man. te

<sup>8</sup> CC, S. 14—15: „Despeñado por el valle“; S. 30—33: „Cerbatilla que corres“, nur im Estribo; S. 34—37: „De los ojos de mi morena“, nur im Estribo; S. 38: „En lo azul de tus buelos“.

*Folia* [CO, fol. 112v - 116r]

*Tiple a 3* d. f d

*Alto A3*

*Baxete a 3*

De los o. jos de

a c a d k f

mi mo . re. na mo . re. na

re. na ha. ce fle. chas ha. ce

De los o. jos de mi mo .

Das Chorbuch ist hier, wie auch im TC, Vorlage für das gemeinsame Musizieren von Vokalstimmen und Instrumenten. Vergegenwärtigt man sich, daß instrumentale Begleitung *colla voce* zur Musizierpraxis gehörte, so sind die Tabulaturzeichen als Aufforderung zur rein klanglichen Begleitung, durch Theorbe oder ähnliche Instrumente, zu verstehen. Ein Hinweis dafür ist die Beschaffenheit dieser Tabulaturzeichen: Sie erweisen sich als Reduzierung der Tabulaturchrift des 16. Jhs., indem sie nur mit einem Buchstaben oder einer Ziffer den Klang selbst und nicht seine einzelnen Bestandteile angeben.<sup>9</sup> Nicht mehr die Stimmführung sondern der Klang ist für die Aufführung

<sup>9</sup> Vgl. E. Pujol: Significación de Joan Carlos Amat (1572—1642) en la historia de la guitarra. In: AM. V. 1950. S. 134.

bestimmend. Diese Feststellung sagt jedoch noch nichts darüber aus, ob die Sätze generalbaßmäßig konzipiert sind; es handelt sich vielmehr um eine Musik, deren Zwischenstellung sich darin zeigt, daß ihre Satztechnik zwar rückwärts orientiert scheint, durch die Hinzufügung einer klanglichen Begleitung aber auf den Beginn des Gb.-Zeitalters hinweist.

Einigen Stücken des TH schließlich waren getrennt notierte Gb.-Partien beigegeben, wie man aus den eingetragenen Vermerken entnehmen kann<sup>10</sup>; darüberhinaus sind in anderen Stücken Gb.-Partien unter den Vokalstimmen für sich aufgezeichnet.<sup>11</sup>

[ TH , fol. 180 r ]

Guión a y Hir. bien. doel mar dee. ne. mi. gos con

Durch die gesonderte Aufzeichnung einer Instrumentalpartie wird die traditionelle Verbindung von Chorbuch und vokaler Aufführung gestört; zugleich wird deutlich, daß der vokale Satz allein nicht ausreicht und daher eine klangliche Grundlage ausdrücklich fordert.

Im weiteren Verlauf stellt sich die Chorbuchnotierung als nicht angemessen heraus für einen Satz, dessen Beschaffenheit nach einer vertikalen Anordnung strebt. Trotzdem setzt sich nicht die Partitur durch, sondern zunächst die Aufzeichnung in Stimmlättern.

Durch Stimmlätter werden die einzelnen Kompositionen gesondert überliefert; die losen Blätter bringen jeweils nur eine Vokal- oder Instrumentalpartie. Die Stimmlätter sind im allgemeinen nur auf einer Seite beschriftet. Das Deckblatt, auf das oft der Titel der Komposition, die Stimmzahl, manchmal der Komponist und die Gattungsbezeichnung, seltener das Entstehungsjahr der Komposition angegeben werden, bringt auf der Innenseite

<sup>10</sup> Angaben wie „Está el guión en los cartapacios del P. Correa“ oder „está el guión en el legajo N. 8.“ tragen die Stücke Nr. 35, 54, 59, 79, 119, 120, 123, 129—135, 140—145, 148, 162, 179.

<sup>11</sup> Eine aufgezeichnete Gb.-Partie bringen die Stücke Nr. 77 „Lloren, lloren mis ojos“; 124: „Zagales de Manzanares“; 158: „Hirbiendo el mar de enemigos“; 168: „Huyendo baxa un arroyo“; 191: „Con las moças de Vallecás“ und 220: „Floreccas que al alva“.

die Gb.-Partie. So ist der Großteil der weltlichen und geistlichen Vokalmusik vor allem der zweiten Hälfte des 17. Jhs. überliefert.<sup>12</sup>

Es wurde oben darauf hingewiesen, daß die klangliche Beschaffenheit der neuen Musik eher nach einer vertikalen (Partitur) als nach einer linearen graphischen Darstellung (Chorbuch) verlange. Wie ist aber die Aufzeichnung in Stimmblättern zu verstehen, die das Chorbuch als Überlieferungsmittel ablösen? Stellen sie nicht eher ein lineares als ein vertikales Bild dar? Eine Antwort ist in der Bedeutung des Gb. für die Vokalmusik zu suchen. Bei der Notierung in Stimmblättern ist die Partitur durch die Gb.-Partie vertreten; sie enthält virtuell alle Stimmen der Komposition; in der Ausführung des Gb. werden die Stimmen als Zusammenklang verwirklicht; die Stimmblätter erweisen sich als bloßes Aufführungsmaterial. War vorher das Chorbuch Mittelpunkt der Aufführung, so wird jetzt diese Aufgabe von der Gb.-Partie übernommen, die gleichzeitig als Vorlage für das Dirigieren dienen kann.<sup>13</sup> So liegt es auch nahe, daß die Kapelle vom Gb.-Instrument aus geleitet wird.

Der Zusammenhang von Bc. als reduzierte Aufzeichnung und spartierte Komposition kommt zum Ausdruck in der Bezeichnung „partitura“ für die bloße Gb.-Partie.<sup>14</sup> Häufiger als „partitura“ ist die Benennung „Guión“ oder „guión del todo“, was soviel wie „Leiter“ und „Leiter des Ganzen“ bedeutet. Dieser Begriff bezieht die Tätigkeit des Dirigierens ein und impliziert zugleich die Bezogenheit aller Stimmen auf den Gb.

Die große Verbreitung der Stimmblattaufzeichnung ist auch von anderen Gesichtspunkten her zu betrachten: einmal hängt sie mit der Aufführung geistlicher Villancicos zusammen, zum anderen mit der Praxis mehrchöriger Musik.

Die Villancicos gehören zwar zur geistlichen Musik, sind jedoch kein Bestandteil des rein liturgischen Ablaufs; sie sind volkssprachig und werden möglichst jedes Jahr zu bestimmten Festtagen neu komponiert.<sup>15</sup> Ihre Auf-

---

<sup>12</sup> So z. B. die Hss. M. 3880, 3881, 3882 der B.N.M., und die Hss. M. 737, 769, 749 der BCB.

<sup>13</sup> Manche Gb.-Partien tragen nämlich die Angabe „para regir“ (zum Leiten), so z. B. im A.M.C.V. bei den 8-st. Stücken: „Laudate Dominum“ von Rogier und den Eucharistie-Litaneien von C. Patiño; ebenfalls im A.M.M.M. bei der Motette „Vide Dominum sedentem“ von J. B. Comes (eine Kopie aus dem 18. Jh.). Die Angabe „para reixir“ ist auch in manchen G.-Partien des A.M.C.Z. zu finden.

<sup>14</sup> Vgl. B.C.B., M. 1611, Nr. 16: „partidura“; M. 741/3: „Acompanamiento partido“; ferner A.M.C.Ge., Ms. 4: Die Gb.-Partie der Motette „Surge amica mea“ von J. Pujol wird als „Partitura“ bezeichnet. Valls setzt die Bezeichnung „Partitura“ mit den anderen spanischen Bezeichnungen für Gb. gleich: „Llamáronle Baxo continuo, Partitura, Guión, y Acompañamiento“ (s. F. Valls: Mapa armónico práctico. In: B.N.M., M. 1071, fol. 130v).

<sup>15</sup> Vgl. die Einleitung M. Querols zu CV. Bd. I, S. 21.

zeichnung ist eng mit der einmaligen Aufführung verknüpft und somit nicht repräsentativ; die Komposition ist nicht für die Überlieferung gedacht, so haftet auch ihrer Aufzeichnung etwas Vergängliches an.<sup>16</sup> Die liturgischen, lateinischsprachigen Kompositionen hingegen, besonders die Messen, die wiederholt zur Aufführung kommen, werden vielfach auf dauerhaftem Pergament in Chorbüchern aufgezeichnet.

Für die mehrhörigen geistlichen Werke hat sich jedoch die Chorbuchaufzeichnung als unzuweckmäßig erwiesen, da die Chöre häufig verschiedenen Orgeln als Gb.-Instrument zugeteilt sind und möglichst auf verschiedenen Emporen ihren Platz haben. Auch hier wird die Stimmblattaufzeichnung gebräuchlich, jedoch bleiben daneben — im Gegensatz zu den Villancicos — die traditionellen Stimmbücher bestehen.

Partituraufzeichnungen vokaler Musik sind im 17. Jh. selten. Im A.M.P.V. sind vier Partituren aus der zweiten Hälfte des 17. Jhs. aufbewahrt.<sup>17</sup> Diese hs. Sammlungen enthalten ein- und mehrhörige geistliche Musik mit und ohne Instrumentalbegleitung. Es ist auffallend, daß sie viele Werke aus dem 16. Jh. und Anfang des 17. Jhs. bringen, u. a. von Morales, Palestrina, Rogier, A. Lobo, Victoria, Comes usw. Daran läßt sich die Vermutung knüpfen, daß diese Partituren zu Studienzwecken angelegt sind, zumal auch die sehr kleine Notenschrift unbrauchbar für das Musizieren ist. Diese Bestimmung der Partitur bestätigt Cerone in seinem „El Melopeo y maestro“, wenn er ausführt, daß die Partitur „die Anatomie“ eines Werkes sei; er rät dem Komponisten, der vollkommen in seinem Beruf werden wolle, Werke ausgewählter Komponisten in Partitur zu setzen, denn diese sei für jeden Musiker die Quelle aller Vollkommenheit.<sup>18</sup> Zum anderen läßt die Partituraufzeichnung

---

<sup>16</sup> Vgl. P. Cerone: „Mas los españoles . . . no atienden mucho a componer Missas, Motettes ni otras cosas que sean de fatiga, sino solamente se satisfazen con el componer en todo el año media dozana de Villancicos sin hazer caso del tiempo que pierden“.

(Vgl. El Melopeo, S. 152).

<sup>17</sup> A.M.P.V.: N. 21: „Obras de música de fascistol de diferentes“ enthält Messen und Motetten von Rogier, Palestrina, A. Lobo, Morales, Victoria, Navarro.

N. 22: „Música de diferentes“ enthält Kanons von M. Settimio, Messen von Rogier, Comes, Babán; Motetten von Patiño und Marenzio und Villancicos von Bargas.

N. 24: „Raiados de música del Mo. Joseph Hinojosa“ enthalten lateinischsprachige Werke, mehrhörig für Vokalstimmen und Instrumente gesetzt.

N. 27: „Obras de música“ enthält lateinischsprachige mehrhörige Werke von Máximo Ríos.

<sup>18</sup> „Sepan también que grandísimo provecho se saca de ver partidas las composiciones ajenas (que es un hazer anatomía de ellas y ver lo que tienen dentro en sus entrañas . . .). Al compositor le es importante y necesario, para ser perfecto en la facultad que professa, poner en partitura obras de escogidos autores, para cada día irse enriqueciendo, sabiendo cosas nuevas y primas. De donde se sigue que

die Möglichkeit zu, daß ein Werk als Ganzes in einem überschaubaren graphischen Bild festgehalten wird.

Eine der Partituren des A.M.P.V. (Nr. 24) ist als „*raizados de música*“ überschrieben, eine Bezeichnung, die auf das Ziehen von Taktstrichen zurückweist.<sup>19</sup> Die Angabe „*raizado*“ erscheint auch im TH; hier weist sie offensichtlich darauf hin, daß einige Stücke außerhalb des Chorbuches in Partitur aufgezeichnet waren.<sup>20</sup> Partituren zu Aufführungszwecken sind z. B. in der in England gedruckten Sammlung „*Prime musiche nuove*“ von Nagelo Notari erhalten.<sup>21</sup>

Bevor die Partitur für die Aufzeichnung vokaler Musik selbst herangezogen wird, ist sie bereits als Orgelpartie vorhanden zu den „*Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi . . .*“ (1600) von T. L. de Victoria<sup>22</sup>; während die Vokalstimmen, wie üblich, in Stimmbüchern gedruckt sind, ist das „*Stimmbuch*“ für den Organisten bezeichnenderweise eine Partitur: Der Organist hat zu seiner Orientierung die spartierten Stimmen des ersten Chores mit Textincipits vor sich, bisweilen auch beider Chöre, wobei aber dann die Stimmzahl reduziert ist.<sup>23</sup>

---

el poner en división y partidura las obras de Cato de organo, es como fuente y manantial, de donde nacen y proceden todas las perfecciones, que en un consumado músico, assi Tañedor como Compositor, puede aver“ (S. 89).

<sup>19</sup> Bei Bermudo (s. *Declaración de Instrumentos musicales*. Ossuna. 1555. Faks.-Nachdruck hrsg. v. S. Kastner, L. IV, C. XLI und L. V., Cap. XXVIII.) werden jedoch als „*rayas*“ die waagerechten Striche des Liniensystems bezeichnet, das Ziehen von senkrechten Taktstrichen aber als „*virgular*“ und „*repartir la música por sus compases*“. Das Spartieren ist für ihn ein Umweg zum richtigen Intabulieren, ferner eine Kompositionshilfe für diejenigen Komponisten, die sich im Kontrapunkt nicht auskennen; es sei aber eine „*barbarische Kompositionsmethode*“. Daraus wird deutlich, daß bei Bermudo eine Partitur vokaler Musik nicht für die Aufführung gedacht ist. Hierzu s. K. Haller: *Partituranordnung und musikalischer Satz*. Diss. München 1968. S. 32—34.

<sup>20</sup> Andere Stücke tragen hingegen den Vermerk „*sin raiar*“, d. h. „*nicht spartiert*“.

<sup>21</sup> Notari, N.: *Prime musiche nuove*. Londra. G. Hole. 1613.

<sup>22</sup> Victoria, T. L. de: *Thomae Ludovici de Victoria Abulensis Sacrae Caesaris Maiestatis Capellani Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, & alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur . . . Matriti. Ex Typographia Regia. Anno MDC.*

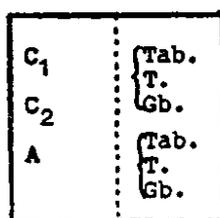
<sup>23</sup> Vgl. die Motette „*Ave Maria gratia plena*“. In: T. L. de Victoria. *Opera omnia*. Hrsg. von H. Anglés. Bd. II. Roma. 1965. S. 118/133, Me. 13, 25—26, 28—31.

In der Sammlung „*Música para órgano*“ (A.M.M.E. 56—67 II) befinden sich mehrere 8-st. Stücke für Orgel (fol. 7r—13v), die in 8 Fünfliniensystemen nach Art einer Partitur aufgezeichnet sind. Die Stücke sind möglicherweise für zwei Orgeln gedacht, da sie an einem Instrument nicht zu spielen sind. So hat hier die Partitur vornehmlich die Aufgabe, ein Werk als Ganzes widerzugeben; als Vorlage für eine Aufführung wäre sie lediglich für einen Spieler von Nutzen. Vgl. a. L. Venegas de Henestrosa: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá de Henares. 1557). Hrsg. von H. Anglés. In: MME. II. Barcelona. 1944. S. 158—168.

Die Aufzeichnung in Stimmbüchern bleibt im 17. Jh. für die liturgische Vokalpolyphonie bestehen, während sie im weltlichen Bereich zurückgeht. Es zeigt sich also eine ähnliche Erscheinung wie in der Chorbuchüberlieferung. Von den großen Sammlungen spanischer weltlicher Vokalmusik aus der ersten Hälfte des 17. Jhs. sind nur zwei als Stimmbücher überliefert: die Sammlung RL, die vermutlich die früheste ist, und der gedruckte „Parnaso español de madrigales y villancicos“<sup>24</sup> aus dem Jahre 1614.

Eine wichtige Quelle für die Überlieferung einstimmiger weltlicher Vokalmusik sind die Gitarrentabulaturen.<sup>25</sup> Ich lasse sie außer Betracht, da sie nicht in direktem Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit stehen.

Gesondert zu erwähnen ist das Werk von J. Aranies: „Libro segundo de tonos y villancicos“ (s. TV). Es zeigt eine Verknüpfung von Tabulatur-, Partitur- und Chorbuchaufzeichnung. Die vier ersten Kompositionen sind einstimmig; Gesangspartie und Gb.-Begleitung sind in der Art einer Partitur koordiniert; außerdem stehen über dem System der Singstimme die Buchstaben der Gitarrentabulatur. Bei den mehrstimmigen Stücken wird diese Anordnung für die tiefste Stimme auf der rechten Seite beibehalten, während die übrigen Stimmen auf der linken Seite untereinander die übliche Chorbuchnotierung aufweisen:



Diese Sammlung ist für die Aufführung spanischer Musik der ersten Hälfte des 17. Jhs. lehrreich: in der Regel werden nämlich Gb.-Partien nicht aufgezeichnet, da sie selbstverständlicher Bestandteil der Musizierpraxis waren.

<sup>24</sup> Rimonte, P.: El Parnaso español de madrigales y villancicos, a cuatro, cinco y seis voces. Amberes. P. Phalèse. 1614.

<sup>25</sup> Als Druck erschienen:

- Briceño, L.: Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a la española. Paris. Ballard. 1626 (Kurztitel: Método).
- Doizi de Velazco, N.: Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra. Napoles. E. Longo. 1640.
- Ruiz de Ribayaz, L.: Luz y norte musical para caminar por las cifras de la Guitarra Espanola, y tañer y cantar a compás por Canto de órgano, y breve explicación del Arte, con preceptos, fáciles, indubitables, y explicado con claras reglas por teórica y práctica. Madrid. M. Alvarez. 1677.
- Sanz, G.: Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza . . . Zaragoza<sup>3</sup>. Herederos de Diego Dormer. 1674.
- Gerau, Fco.: Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española. Madrid. M. Ruiz de Murga. 1694.

## 2. DER CS

In der Hss.-Sammlung der B.Stb. ist unter der Signatur Cod. hisp. 2, Cim. 383 ein Sammelband spanischer weltlicher Vokalmusik aufbewahrt, der als „Cancionero musical y poético del siglo XVII“ oder auch als „Cancionero Claudio de la Sablonara“<sup>1</sup> bekannt ist.

Es handelt sich um einen Lederband in Folio-Format; die Blattgröße beträgt 347 mm Höhe und 246 mm Breite.<sup>2</sup> Die Hs. beginnt mit zwei Vorsatzblättern: Auf der v-Seite des ersten Blattes ist der Name „Dr. Antonio Paz y Melia“ mit Bleistift eingeschrieben. Auf der v-Seite des zweiten Blattes steht die frühere Signatur (Cimel. Mss. Mus. E. 383, Romances usw.), die dann gestrichen wurde. Auf der r-Seite dieses zweiten Vorsatzblattes beginnt eine neuere Numerierung der Blätter, die sich von 1 bis 79 und gleich anschließend von 100 bis 124 erstreckt, ohne das letzte Blatt mitzuzählen.

Die Blattnumerierung Sablonaras — rechts oben — fängt erst mit dem dritten Blatt an, zunächst von I bis IV in römischen, dann durchgehend von 1 bis 100 in arabischen Zahlen, wobei die Zahlen 76 und 77 weggelassen sind; die beiden letzten Blätter werden nicht numeriert.

Blatt Ir bringt ein Komponistenverzeichnis mit der Blattangabe ihrer

---

<sup>1</sup> Claudio de la Sablonara war Kopist der Königlichen Hofkapelle; diese Stelle übernahm er am 30. XI. 1599 als Nachfolger von Isaac Bertu. In einem Dokument aus dem Jahre 1621 (vgl. J. Subirá: „La música en la Real Capilla y en el Colegio de Niños Cantorcicos“. In: AM. XIV. S. 214) wird Sablonara auch als Vihuelist („Músico de vihuelas“) bezeichnet. Im Jahre 1622 bekam er eine Geldhilfe auf Grund einer Bittschrift: er klagte, daß er Tag und Nacht auf Befehl des Maestro Capitán als Kopist und Vihuelaspieler arbeitete; er hätte auch der Königin Maria Anna von Frankreich (der Schwester Philipps IV.) das Schreiben beigebracht, ohne dafür belohnt zu werden (s. Aroca, J.: Cancionero musical. S. 327).

Über den Zeitpunkt der Pensionierung Sablonaras besteht Unklarheit: Nach einer Urkunde des Jahres 1626 wurde ein neuer Kopist — Martin Vecerra — an Stelle des „pensionierten“ Sablonara ernannt (s. Becquart, P.: Musiciens néerlandais, S. 177); die eigentliche Pensionierungsurkunde stammt jedoch von 1633, in der Sablonara wegen seines langen Dienstes und seiner fortschreitenden Blindheit von seinem Amt befreit wird (vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14017/4; ferner P. Becquart: Musiciens néerlandais. S. 161). Sablonara starb am 8. 12. 1639 (vgl. J. Subirá: Necrologías musicales madrileñas. In: AM. XIII. 1958. S. 204).

<sup>2</sup> Eine genaue Beschreibung dieses Codex ist in dem Aufsatz von L. Pfandl zu finden: „Über einige spanische Handschriften der Münchener Staatsbibliothek“. In: Homenaje a Menéndez Pidal. II. Madrid. 1925. S. 538—543. Vgl. a. C. S. Smith: Documentos referentes al „Cancionero“ de Claudio de la Sablonara. In: Rev. fil. esp., Bd. XVI. 1929. S. 168—173.

Werke in moderner Schrift; dabei fehlt der Name Juan Bon. Auf dieser Seite ist später ein Zettel aufgeklebt worden mit dem Vermerk: „Die Publikation der vorliegenden Hs. (Mus. Ms. E. 75 Romances) ist in Vorbereitung durch Dr. Heinrich Oertel, Königl. Gymnas. Direktor in Schweinfurt a. Main“. Mit Bleistift ist das Datum 28. 8. 1917 hinzugefügt.<sup>3</sup>

Auf Blatt IIr und v steht in Doppelkolonnen eine „Tabla“, in der de la Sablonara Textanfänge und Blattzahlen angibt. Dieses Verzeichnis ist alphabetisch und im Bereich der jeweiligen Buchstaben nach der Reihenfolge der Stücke innerhalb des Codex geordnet.

Blatt IIIr trägt die hs. Angabe „Juan de Chen, cfr. Laberinto amoroso, Barcelli ? 1618. 10. Juli 1879“, die den Text „Romerico florido“ betrifft. Auf der v-Seite dieses Blattes befindet sich die Widmung des Codex an den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg:

„Al SERENISSIMO / y Ilustrissimo Principe y Señor, Don Wol/fgango Guillelmo, Conde Palatino, del / Rheno, de Neuuem-burg, Duque de Bauira, Juliers, Clivia, y Bergas / Conde de Sponhaim Veldegg, / Ravensberg, Moers, & / Señor de Ravenstein & / Por ser la música manjar del alma y destierro de toda tristeza y me / lancolía y haver sido en todos tiempos siempre estimada y fauorecida / de los Reyes y Príncipes, y en particular del Rey David y su hijo / Salomón, que con muchas diversidades de instrumentos músicos de / raros artificios, entretenían el tiempo: y sin salir d'España, el Rey / d'ella (después de auer cumplido con los despachos de su Real obli/gación) la mayor parte de su gusto y entretenimiento gasta en ella. / Y aviendo yo savido, y visto por las obras, que ningún Príncipe / se aventaja a V. Alta. en ser aficionado a ella; he buscado y reco / gido los mejores tonos que se cantan en esta Corte, a dos, a tres, y / a quatro, para presentarlos a V. Alta. escritos del mismo punto y / letra que los suelo escribir para su Magestad y Infante, sus her / manos, y los más dellos<sup>4</sup> / son del Maestro Capitán, y los otros de otros / diferentes maestros.

---

<sup>3</sup> Diese Ausgabe kam offenbar nicht zustande; die einzige mir bekannte Veröffentlichung des CS. ist von J. Aroca: Cancionero Musical y Poético del siglo XVII, recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca. Madrid. 1916 (auf dem Umschlag: 1918). Im folgenden, Kurztitel: Cancionero Musical.

<sup>4</sup> Die falsche Lesung „y las más bellas“ von Aroca (s. Cancionero musical. S. VII) ist auch von P. Becquart übernommen worden (s. P. Becquart: Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école. Bruxelles. 1967. S. 198. — Im folgenden, Kurztitel: Musiciens néerlandais.); de la Sablonara meint jedoch nicht „die schönsten“, sondern „die meisten“ Kompositionen.

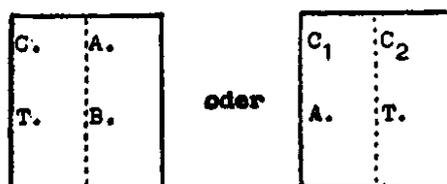
Bien conosco (Serenis.o Señor) que para tan gran / Príncipe, el punto auia de ser de oro, y la letra de perlas: pero Supp.co / a V. Alta. perdone mi atrevimiento, y se sirva d'este pequeño trabajo que le offresco con la humildad que deuo.

De V. Alta. / humilissimo Servo / Claudio de la / Sablonara.

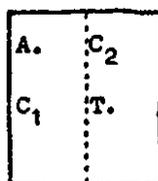
Mit Blatt IVv beginnt der Musikteil. Die Stücke tragen links oben vor ihrer Bezeichnung eine später eingetragene moderne Numerierung. Sie sind nach der Stimmzahl angeordnet: Die 4-st. stehen am Anfang, die 3- und 2-st. schließen sich an. Zwischen den einzelnen Stimmgruppen bleiben unbeschriebene Blätter: fol. 34v—37r und fol. 69v—79r, wobei die Zahlen 76 und 77 fehlen. Im Gegensatz zu der übrigen hs. Überlieferung weltlicher Musik Spaniens im 17. Jh., ist der CS mit einer Sorgfalt ausgeführt, die durch seine Bestimmung als Widmungsexemplar zu erklären ist.

Die Anfangsbuchstaben der jeweiligen Stücke sind Majuskeln; der Text der ersten Strophe ist vollständig und genau jeder Stimme unterlegt; die übrigen Strophen sind unterhalb des Notensatzes angeordnet, bei den 4- und 2-st. Stücken auf beiden Seiten, bei den 3-st. nur auf der rechten.

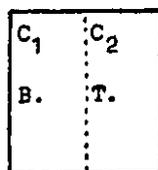
Der CS ist als Chorbuch überliefert. Die Stimmen sind nicht bezeichnet. Bei den 4-st. Kompositionen werden die hohen Stimmen auf den beiden oberen Seitenhälften aufgezeichnet und die tiefen jeweils darunter, wie folgt:



Wenn der C. mit der tiefsten Stimme in einem Teil der Komposition (Coplas) 2-st. geführt ist, wird die Stimmanordnung in der gesamten Komposition so gestaltet, daß die duettierenden Stimmen auf den unteren Blatthälften sich gegenüber stehen:<sup>5</sup>

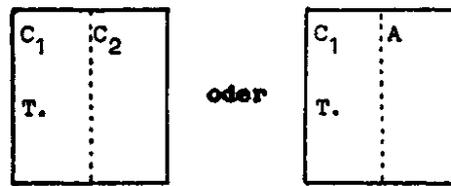


<sup>5</sup> Vgl. CS N. 15, 16, 18, 25 u. 29; N. 12 bildet eine Ausnahme; ihre Stimmanordnung ist:

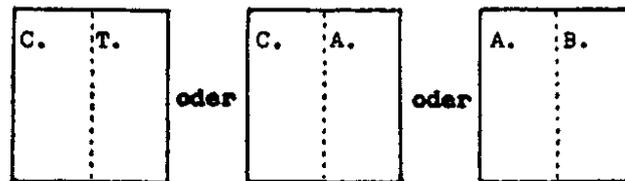


Diese Aufteilung hängt vermutlich zusammen mit der Aufstellung der Sänger beim Musizieren aus dem Chorbuch.

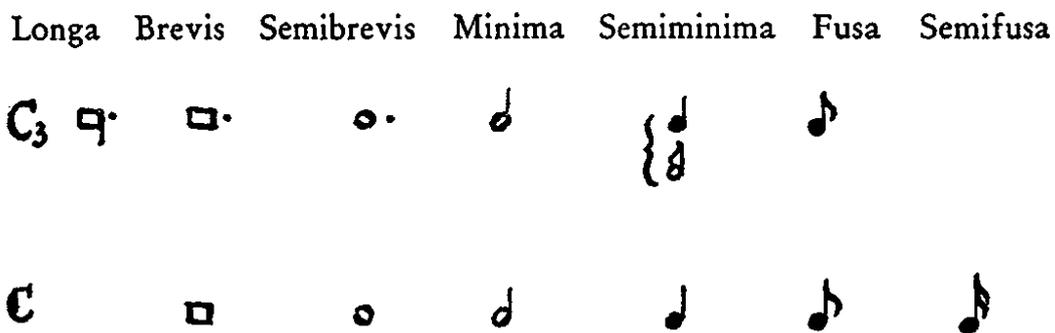
Die Anordnung der 3-st. Stücke ist:



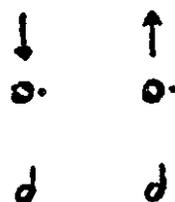
der 2-st.:



Sablonara verwendet für die Musikaufzeichnung die weißen, abgerundeten Notenformen der Mensuralnotation:



Als Schlagzeit dient in ungerader Mensur die Semibrevis, in gerader Mensur die Minima:



Während die Aufzeichnung in gerader Mensur im allgemeinen dem noch heute geläufigen Notationssystem entspricht, treten in der  $C_3$ -Mensur Abweichungen auf:

- Hemiolen, jambische Rhythmen sowie auftaktig einsetzende Semibreves ( · ● ) werden in der Regel mit Schwärzung angegeben, um die Imperfektion der Semibrevis anzuzeigen, z. B.:

[CS, Nr. 11, Co] Hemiolo jamb. Rhythmen  
 C<sub>3</sub> . d d o d d d . . . d . o.

d.h.:

$\frac{6}{2}$  - d d o d <sup>(3o.)</sup>  $\frac{3}{1}$  d d o o <sup>(2o.)</sup>  $\frac{6}{2}$  d o d o | o

oder:

$\frac{6}{8}$  ♩ ♩ ♩ ♩  $\frac{3}{4}$  ♩ ♩ ♩ ♩  $\frac{6}{8}$  ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩

— Die perfekte Semibrevis wird nur dann punktiert, wenn ihr eine Minima oder Minimapause folgt; z. B. Nr. 13:

C<sub>3</sub> . . . d d d . o . . d . d

d.h.

$\frac{3}{2}$  - o | <sup>(3o.)</sup>  $\frac{3}{1}$  □ d d | <sup>(2o.)</sup>  $\frac{6}{2}$  d o o . | o . - d . d

oder:

$\frac{3}{8}$  ♩ d |  $\frac{3}{4}$  d ♩ ♩ |  $\frac{6}{8}$  ♩ ♩ d . | d . ♩ ♩ ♩

In einigen Fällen werden zweitönige Ligaturen „cum opposita proprietate“ angewendet; sie können sowohl in perfekter Notengliederung als auch in Hemiolen auftauchen<sup>6</sup>:

□□ oder □□ = o . o .

□□ oder □□ = o o

<sup>6</sup> Vgl. z. B. Nr. 11 (E), 16 (E), 18 usw.

Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm, Herzog von Neuburg und Jülich-Berg<sup>7</sup>, unternahm im Jahre 1624 eine Reise nach Spanien, um seine Rechte über die Erbschaft Jülich-Berg zu sichern. Er weilte in Madrid von Oktober 1624 bis März 1625. Die Ehrungen, mit denen der spanische König ihn überschüttete — u. a. nahm er Wohnung im Königlichen Zimmer des Jeronymitenklosters und wurde zum spanischen Geheimrat ernannt<sup>8</sup> — waren allerdings für den Pfalzgrafen ein geringer Trost für seinen diplomatischen Mißerfolg: Philipp IV. ließ ihm bedeuten, daß die Streitsache über die niederländische Erbschaft mit der Statthalterin zu Brüssel, der Infantin Isabella, zu verhandeln wäre.

Wie man aus der Widmung des CS entnehmen kann, hat Wolfgang Wilhelm während seines Aufenthaltes in Madrid die Hofkapelle nicht nur gehört, sondern sich offenbar auch am Musizieren beteiligt:

„. . . da ich es wußte und in der Tat gesehen habe, daß kein Prinz Eure Hoheit in der Liebe zur Musik übertrifft, habe ich die beste Musik, die man am spanischen Hofe singt, gesucht und gesammelt, um sie Eurer Hoheit darzubringen . . .“ (s. S. 25)

Ferner sagt der Kopist Claudio de la Sablonara, er habe die Musik mit gleicher Notenschrift und gleichem Text geschrieben, wie er es für den König, den Infanten und seine Brüder zu tun pflege.

Wann de la Sablonara Herzog Wolfgang Wilhelm den Codex überreichte, kann nicht genau bestimmt werden. Weder die Berichte des Herzogs aus Spanien, noch seine späteren Briefe erwähnen das Geschenk.<sup>9</sup> Auch die im CS enthaltenen Stücke geben keine Auskunft, die eine genaue Datierung des Codex ermöglichen würde. Man kann annehmen, daß der CS zwischen 1625 und 1633, d. h. schon während der Spanienreise des Herzogs oder nach der Reise und vor der Pensionierung Sablonaras angefertigt wurde.

---

<sup>7</sup> Wolfgang Wilhelm von Neuburg (1578—1653) war ein vielseitig gebildeter Mann: Außer deutsch sprach er lateinisch, italienisch, französisch, englisch und auch spanisch; er war auch ein guter Zeichner. Seine Vorliebe in der Malerei galt den niederländischen Meistern, wie Rubens und Van Dyck, mit denen er persönlichen Kontakt hatte und die er nicht selten mit Aufträgen ehrte. Unter seiner Herrschaft erreichte die Musikpflege am Hof zu Neuburg und Düsseldorf einen Höhepunkt. Seine Sympathie für die italienische Musik zeigte sich in der Auswahl seiner Musiker: B. Marini, B. Negri, J. Castellino (Hierzu s. Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 34. Leipzig. 1898. S. 99—100; ferner A. Einstein: Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614—1716. In: SIMG. 1907—1908. S. 336—424; ferner P. Winter: Musikpflege am Pfalz-Neuburger Hof. In: „Neuburg, die junge Pfalz und ihre Fürsten“. (1505—1718). Festschrift zur 450. Jahr-Feier der Gründung des Fürstentums Neuburg. Hrsg. von J. Heider. Neuburg a. D., 1955).

<sup>8</sup> Das Goldene Vlies hatte er schon 1615 von Philipp III. erhalten.

<sup>9</sup> Vgl. W. G. Ha: Akten N. 2496, 2508 und 2252. Ferner: B.Sta. N.: Akten N. 15162, 15165, 15193, 15194, 15202, 15203, 15226.

Von den 75 Kompositionen des CS sind die ersten 32 vierstimmig, die folgenden 31 dreistimmig und die letzten 12 zweistimmig. Es ist auffallend, daß 3- und 4-st. Stücke gleich stark vertreten sind, da der weitaus größte Teil der weltlichen Vokalmusik Spaniens in der ersten Hälfte des 17. Jhs. 3-st. ist.<sup>10</sup>

Von den 75 Kompositionen werden ausdrücklich bezeichnet<sup>11</sup>:

- 42 „Romance“<sup>12</sup>
- 7 „Canción“
- 4 „Novenas“
- 3 „Folía“
- 2 „Seguidillas“<sup>13</sup>
- 1 „Soneto“
- 1 „Endechas“
- 1 „Sestinas“
- 1 „Otavas“
- 1 „Décimas“.

11 Stücke tragen keine Bezeichnung.<sup>14</sup>

Romance, Canción und Soneto sind bereits im 16. Jh. als solche überschrieben; dagegen erscheinen die Bezeichnungen Folía, Seguidillas, Sestinas, Otavas, Novenas, Décimas erstmals in den Sammlungen vom Anfang des 17. Jhs. Wieweit diese Bezeichnungen auf einen musikalischen Sachverhalt hinweisen, werde ich später ausführen.

Es folgt eine Zusammenstellung der Stücke in der Reihenfolge des CS:

Nr.	Fol.	Nr. A.A. <sup>15</sup>	Text- Incipit	St.- Zahl	Gattung	Komponist
1	IVv—1r	1	A la dulce risa	4	Folía	Capitán
2	1v—2r	2	Aquella hermosa aldeana	4	Romance	Capitán
3	2v—3r	3	Sale la blanca Aurora	4	Canción	J. Blas
4	3v—4r	4	Entre dos mansos arroyos	4	Romance	Capitán
5	4v—5r	5	Digamos un poco bien	4	Romance	Capitán
6	5v—6r	6	Alamos del soto adiós	4	Romance	Capitán

<sup>10</sup> Vgl. M. Querol: El Cancionero musical de Olot. In: AM. XVIII. 1963. S. 58.

<sup>11</sup> Die Begriffe Romance, Canción, Folía und Soneto beziehen sich jeweils auf das gesamte Gedicht; der Singular Seguidilla, Sestina, Otava, Novena und Décima dagegen bezeichnet die einzelne Strophe, so daß hier als Gattungsbegriff des ganzen Stückes die Pluralform verwendet wird.

<sup>12</sup> Nr. 48 ist „Romance en diálogo“ überschrieben.

<sup>13</sup> Nr. 8 ist „Seguidillas en eco“ überschrieben.

<sup>14</sup> Es sind die Nummern 7, 25, 27, 33, 39, 44, 49, 57, 59, 68, 73.

<sup>15</sup> A.A. = Ausgabe von J. Aroca.

Nr.	Fol.	Nr. A.A.	Text- Incipit	St.- Zahl	Gattung	Komponist
7	6v—7r	7	Dos estrellas le siguen	4	—	M. Machado
8	7v—8r	8	De tu vista celoso	4	Seguidillas en ecco	—
9	8v—9r	9	Caíase de un espino	4	Romance	Capitán
10	9v—10r	10	Lucinda tus cabellos	4	Canción	J. de Torres
11	10v—11r	11	Estávase el aldeana	4	Romance	J. Blas
12	11v—12r	12	Salió al prado	4	Romance	M. Machado
13	12v—13r	13	Mirando las claras aguas	4	Romance	Capitán
14	13v—14r	14	En tus braços una noche	4	Romance	M. Machado
15	14v—15r	15	Si a la fiesta de S. Juan	4	Romance	J. Blas
16	15v—17r	16	Entre dos álamos verdes	4	Romance	J. Blas
17	17v—18r	17	Ricos de galas y flores	4	Romance	Capitán
18	18v—19r	18	Tus imbidias me hablan	4	Romance	J. Blas
19	19v—20r	19	Barquilla pobre de remos	4	Romance	G. Díaz
20	20v—21r	20	Desata el pardo Otubre	4	Romance	J. Blas
21	21v—23r	21-		4	Soneto	J. Blas
		22	Desiertos campos			
22	23v—24r	23	Ya del soberbio Moncayo	4	Romance	Pujol
23	24v—25r	24	Ya no les pienso pedir	4	Romance	J. Blas
24	25v—26r	25	Burlóse la niña	4	Endechas	G. Díaz
25	26v—27r	26	Ansares y Menga	4	—	J. Blas
26	27v—28r	27	Llorando lágrimas vivas	4	Romance	G. Díaz
27	28v—29r	28	Tienes niña en tus ojos	4	—	J. Blas
28	29v—30r	29	Qué hermosa fueras Belilla	4	Romance	J. Blas
29	30v—31r	30	A coronarse de flores	4	Romance	J. Blas
30	31v—32r	31-				
		32	Desde las torres del alma	4	Romance	J. Blas
31	32v—33r	33	Filis del alma mía	4	Canción	M. de Arizo
32	33v—34r	34	Fatigada navecilla	4	Romance	Capitán
33	37v—38r	35	La morena que yo adoro	3	—	G. Díaz
34	38v—39r	36	En este invierno frío	3	Canción	Capitán
35	39v—40r	37	Tan triste vivo	3	Romance	J. Blas
36	40v—41r	38	Jacinta de los cielos	3	Romance	Capitán
37	41v—42r	39	Solo triste y ausente	3	Canción	—
38	42v—43r	40	Llamaron los pajarillos	3	Romance	Pujol
39	43v—44r	41	Cura que en la vecindad	3	—	Capitán
40	44v—45r	42	Sobre moradas violetas	3	Romance	Palomares
41	45v—46r	43	En el vaile del Egido	3	Romance	D. Gómez
42	46v—48r	44-				
		45	Sin color anda la niña	3	Romance	A. de los Ríos
43	48v—49r	46	Quando de tus soles negros	3	Romance	G. Díaz
44	49v—50r	47	Ay que me muero de zelos	3	—	Capitán
45	50v—51r	48	Escucha o claro Enares	3	Canción	Capitán
46	51v—52r	49	Romped las dificultades	3	Romance	Pujol
47	52v—53r	50	Si tus ojos divinos	3	Sestinas	J. Blas
48	53v—54r	51	De las faldas del Atlante	3	Romance en dial.	G. Díaz

Nr.	Fol.	Nr. A.A.	Text- Incipit	St.- Zahl	Gattung	Komponist
49	54v—55r	52	Si por flores fueres	3	—	Pujol
50	55v—56r	53	Vistióse el prado galán	3	Romance	M. de Arizo
51	56v—57r	54	Hermosas y enojadas	3	Romance	Capitán
52	57v—58r	55	Quiera o no quiera	3	Novenas	Pujol
53	58v—59r	56	Dulce mirar a ninguno	3	Otavas	G. Díaz
54	59v—60r	57	Porque alegre venga	3	Romance	J. Blas
55	60v—61r	58	Caracoles me pide la niña	3	Novenas	J. Bon
56	61v—62r	59	Qué bien siente Galatea	3	Romance	M. Machado
57	62v—63r	60	No vayas Gil al sotillo	3	—	Capitán
58	63v—64r	61	Ojos negros que os miráis	3	Romance	J. Blas
59	64v—65r	62	Quando sale el alva	3	—	Pujol
60	65v—66r	63	El que altivos imposibles	3	Romance	G. Díaz
61	66v—67r	64	En una playa amena	3	Canción	Capitán
62	67v—68r	65	Paxarillos suaves	3	Folía	A. de los Ríos
63	68v—69r	66	Quejándose tiernamente	3	Romance	Pujol
64	79v—80r	67	Bullicioso y claro arroyuelo	2	Seguidillas	Capitán
65	80v—81r	68	Fuese Bras de la cabaña	2	Romance	A. de los Ríos
66	81v—82r	69	A quién contaré mis quejas	2	Décimas	Capitán
67	82v—83r	70	Desvelada anda la niña	2	Romance	A. de los Ríos
68	83v—84r	71	Puñalitos dorados	2	—	Capitán
69	84v—85r	72	Soledades venturosas	2	Romance	A. de los Ríos
70	85v—86r	73	O si bolasen las horas	2	Novenas	Capitán
71	86v—87r	74	Enjuga los bellos ojos	2	Romance	A. de los Ríos
72	87v—88r	75	No me tires flechas	2	Novenas	Capitán
73	88v—89r	76	Cantaréis pajarillo nuevo	2	—	A. de los Ríos
74	89v—90r	77	Romerico florido	2	Folía	Capitán
75	90v—91r	78	Amor no me engañarás	2	Novenas	A. de los Ríos

Die Ausgabe von J. Aroca gibt 78 Stücke an; Aroca betrachtet nämlich die Terzette des Sonets Nr. 21 und die Residua der Romanzen Nr. 30 und 42 als selbständige Stücke. Allerdings ist Aroca inkonsequent, indem er das Residuum des Stückes Nr. 16 nicht gesondert anführt.

In der Bezeichnung der Stücke halte ich mich an die Anordnung des Originals (CS).

### 3. MUSIKALISCHE UND TEXTLICHE KONKORDANZEN

Zu der Aufstellung von musikalischen und textlichen Konkordanzen möchte ich anmerken, daß ich nicht eine kritisch-philologische Untersuchung durchführe. Sie wäre von Nutzen für eine neue Ausgabe des CS<sup>1</sup>, zumal die Edition von J. Aroca eine beträchtliche Anzahl von Fehlern sowohl im Text<sup>2</sup> als auch in der Musikübertragung enthält.

Nr. 1 „*A la dulce risa del alva*“ (Capitán): Im Katalog der Musiksammlung Johannes IV. von Portugal befindet sich ein Villancico der Heiligen Drei Könige „*A la dulce risa del alva*“ zu 4 und 8 Stimmen von Géry de Ghersem<sup>3</sup>. Im CS hat der Text weltlichen Charakter.

Nr. 2 „*Aquella hermosa aldeana*“ (Capitán): Im Gegensatz zur Behauptung Arocas<sup>4</sup> weicht diese Romanze bis auf die erste Verszeile völlig von der in der Sammlung „*Romancero General*“ enthaltenen Romanze ab.<sup>5</sup>

Die Musik wurde von F. Pedrell als „*Cuatro de empezar*“ veröffentlicht.<sup>6</sup>

Nr. 4 „*Entre dos mansos arroyos*“ (Capitán): Fabio und Artandro singen diese Romanze in der Erzählung von Lope de Vega: „*La más prudente venganza*“.<sup>7</sup> Im CS fallen die letzten 5 Strophen weg.

---

<sup>1</sup> Als Anhang zu dieser Studie ist eine Auswahl der CS-Stücke veröffentlicht.

<sup>2</sup> Ein Verzeichnis dieser Fehler ist in dem Aufsatz von L. Pfandl zu finden: „Über einige spanische Handschriften der Münchener Staatsbibliothek“. In: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Bd. II. Madrid. 1925. S. 583—643.

<sup>3</sup> Vgl. J. de Vasconcellos (Hrsg.): *Primeira Parte do Index da livraria de música do muyto alto e poderoso Rey Domm João o IV Nosso Senhor*. Por ordem de Sua Mag. por Paulo Craesbeck. anno de 1649. ND hrsg. v. J. de Vasconcellos. Porto. 1874 (Kurztitel: *Primeira parte do Index*).

<sup>4</sup> Vgl. J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336; ferner: P. Mitjana: *Comentarios y apostillas al „Cancionero poético y musical del Siglo XVII“ recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca*. In: *Rev. fil. esp.*, VI. 1919. S. 41 (als *Comentarios y apostillas* zitiert).

<sup>5</sup> Vgl. A. Durán: *Romancero General*. In: *B.A.E.*, Bd. XVI. Nr. 1606.

<sup>6</sup> Vgl. F. Pedrell: *Cancionero Musical Popular Español*. 4. Bde. Barcelona. 3. 1958. (Im folgenden, Kurztitel: *Cancionero*); hier s. Bd. III. Nr. 81, S. 193—196.

„*Cuatro de empezar*“ war ein 4-stimmiges Vokalstück, das als Eröffnung einer Theatervorstellung gesungen wurde.

<sup>7</sup> Lope de Vega, F.: *Novelas dirigidas a la Señora Marcia Leonarda. La más prudente venganza*. In: *B.A.E.*, Bd. XXXVIII. S. 26. Vgl. R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 43; ferner: *B.N.M.*, F.-Barbieri, M. 14059/11.

Die Musik ist von J. Bal veröffentlicht.<sup>8</sup>

Nr. 6 „*Alamos del soto adiós*“ (J. Blas): F. Pedrell legt diese Romanze seinem Cancionero als „Cuatro de empezar“ bei.<sup>9</sup>

Nr. 7 „*Dos estrellas le siguen, morena*“ (Machado): Der wiederkehrende Ausruf „morena“ befindet sich auch in den Seguidillas des geistlichen Gedichts „Yo me iba, Bartolo“ von Valdivieso.<sup>10</sup>

Nr. 8 „*De tu vista celoso*“ (Anonym): Die zweite und dritte Seguidilla-Strophe sind bei G. Correa, „*Arte de la lengua española castellana*“<sup>11</sup>, mit kleinen Änderungen überliefert.

Eine Übertragung dieses Stückes befindet sich im Cancionero von F. Pedrell.<sup>12</sup>

Nr. 11 „*Estávase el aldeana*“ (J. Blas): Diese Romance begegnet im 2. Akt des Theaterstückes von Vélez de Guevara, „*La luna de la sierra*“;<sup>13</sup> im CS fehlen die Coplas und die dritte Strophe; kleine Textänderungen kommen hinzu. Die in die Romanze eingegliederte Seguidilla „*Tañen a la queda / mi amor no viene . . .*“ hat eine ältere Tradition und fand seinerzeit große Verbreitung: Sie ist schon in der ersten bekannten „*Ensalada*“, „*Por las sierras de Madrid*“<sup>14</sup>, mit anderer Musik und etwas veränderten Text erhalten:

„Aquel pastorcico, madre / que no viene  
algo tiene en el campo / que le detiene“.

Auf denselben Text des CMP nimmt Fray A. Montesinos (ca. 1512) Bezug: er verfaßt drei Gedichte, die nach der Musik des „Aquel pastorico, madre“ zu singen seien.<sup>15</sup> Die Fassung Guevaras lautet:

<sup>8</sup> Bal, J.: Treinta canciones de Lope de Vega. In: „Residencia“. Revista de la Residencia de Estudiantes. Número extraordinario en homenaje a Lope. Madrid. 1935. S. 1—6.

<sup>9</sup> F. Pedrell: Cancionero. Bd. III. S. 189—192.

<sup>10</sup> Vgl. B.A.E., Bd. XXXV. Nr. 465; hierzu s. T. Navarro: Métrica española. New York. 1956. S. 276 (Kurztitel: Métrica española).

<sup>11</sup> Correa, G.: Arte de la lengua española castellana. Madrid. 1626. S. 541 und 542. Bei Correa heißt es: „miras poco e rrobas / los corazones / i aunque te rretiras, tiras / flechas de amores“; ferner: „Para nuestro plato / gusto i vestidos / ermanos, hagamos, gamos / nuestros maridos“. Das Werk von G. Correa wird im folgenden als Arte zitiert.

<sup>12</sup> Pedrell, F.: Cancionero. Bd. IV. S. 59.

<sup>13</sup> Vélez de Guevara, L.: La luna de la sierra. In: B.A.E., Bd. XLV. S. 186. Hierzu s. R. Mitjana: Comentarios y apostillas. S. 44.

<sup>14</sup> Vgl. CMP. Nr. 311.

<sup>15</sup> Vgl. P. Henríquez Ureña: La versificación irregular en la poesía castellana. Madrid 2. 1933. S. 106—107 (Kurztitel: La versificación irregular). Zu den Texten von A. Montesinos s. B.A.E. Bd. XXXV. S. 441, 459 und 461.

„Toca a la queda / mi amor no viene  
algo tiene en el campo / que le detiene“.

Einen ähnlichen Text verwendet Lope de Vega in seinem Theaterstück „Los achaques de Leonora“ (Verszeile 272—287).<sup>16</sup> L. Moglia berichtet, daß diese Seguidilla in der Volksmusik Argentiniens weiterlebt.<sup>17</sup> Im CT (fol. 41v—42r) kommt ein Gedicht vor, das mit dieser Seguidilla verwandt ist:

„Mi querido es ydo al monte  
y ya tañen la oración  
no se puede tardar“.

Im Katalog der Musiksammlung Johannis IV. von Portugal ist ein 4-st. „Villancico al Santissimo Sacramento“ mit dem Incipit „Estávase el aldeana“ verzeichnet.<sup>18</sup> Eine ähnliche Textfassung dieser Romanze ist mit anderer Musik im TH (fol. 93v—94r) „A la queda están tocando“ enthalten.

Eine verstümmelte Bearbeitung der Romanze „Estávase el aldeana“ für Klavier und Solostimme bringt E. Martínez Torner in seinem „Cancionero musical“.<sup>19</sup>

Nr. 15 „*Si a la fiesta de San Juan*“ (J. Blas): Diese Romanze wird Lope de Vega zugeschrieben.<sup>20</sup>

Die Übertragung Arocas ist im „Romancero Hispánico“ Bd. I. 389—392) von R. Menéndez Pidal veröffentlicht.

Nr. 16 „*Entre dos álamos verdes*“ (J. Blas): Diese Romanze ist von Lope de Vega; sie wird in der Erzählung „La Fortuna de Diana“ von einem Schäfer „gesungen“.<sup>21</sup> Bei der Strophenanordnung kommen Abweichungen vor.

Die Musik wurde von J. Bal herausgegeben.<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. L. Pfandl: Über einige spanische Handschriften der Münchener Staatsbibliothek. In: Homenaje a Menéndez Pidal. Bd. II. Madrid. 1925. S. 543.

<sup>17</sup> Vgl. P. Henríquez Ureña: La versificación irregular. S. 108. Anmerkung 1; s. a. E. Martínez Torner: *Lírica Hispánica*. Madrid. 1966. Nr. 33.

<sup>18</sup> Vgl. J. de Vasconcellos: *Primeira parte do Index*.

<sup>19</sup> Vgl. E. Martínez Torner: *Cancionero musical. Selección y armonización de E. Martínez Torner*. Madrid 1928. S. 73—77. Torner streicht einen Teil des Estribo und gibt eine falsche rhythmische Übertragung sowohl des erwähnten Estribo als auch der Coplas.

<sup>20</sup> Vgl. R. Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico*. I. S. 388—389.

<sup>21</sup> Lope de Vega: *Novelas dirigidas a la señora Marcia Leonarda. Las Fortunas de Diana*. In: B.A.E., Bd. XXXVIII. S. 5 ff. Hierzu s. R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 43; ferner: B.N.M., F.-Barbieri. M. 14059/11.

<sup>22</sup> J. Bal: *Treinta canciones de Lope de Vega*. Madrid. 1935. S. 1—6.

Nr. 17 „*Ricos de galas y flores*“ (Capitán): Im Katalog der Musiksammlung Johanns IV. ist ein Villancico von Géry de Ghersem „*Ricos de galas y flores*“ zu 3 und 6 Stimmen verzeichnet.<sup>23</sup>

Nr. 18 „*Tus imbidias me hablan*“ (J. Blas): Dieser Romancillo erscheint erstmals als „Endechas“ bezeichnet in der Textsammlung „*Primavera y flor*“ (1621), wo 5 Strophen und der Estribo fortfallen.<sup>24</sup>

Nr. 19 „*Barquilla pobre de remos*“ (G. Díaz): B. J. Gallardo schreibt den Text der Romanze dem Komponisten selbst zu<sup>25</sup>; J. B. Trend behauptet hingegen, er wäre von Góngora<sup>26</sup>, was jedoch von der neuesten Forschung angezweifelt wird.<sup>27</sup>

Die Musik wurde von F. Pedrell herausgegeben.<sup>28</sup> Eine abweichende Fassung dieses Stückes ist im TC (fol. 81v—83r) für 3 Stimmen überliefert.

Nr. 23 „*Ya no les pienso pedir*“ (J. Blas): Die beiden ersten Verszeilen dieser Romanze kommen in den Werken „*Fortunas de Andrómeda y Perseo*“ und „*La desdicha de la voz*“ von Calderón vor.

Nr. 24 „*Burlóse la niña*“ (G. Díaz): Diese Endechas sind im Cancionero von F. Pedrell ohne die 1-stimmigen Coplas herausgegeben.<sup>30</sup>

Nr. 25 „*Ansares y Menga*“ (J. Blas): Der Text ist eine Letrilla von Góngora.<sup>31</sup> Im CS fällt die letzte Strophe fort.

Nr. 29 „*A coronarse de flores*“ (J. Blas): Der Text dieser Romanze ist erstmals in der Sammlung „*Primavera y flor*“ (Nr. 53) überliefert.

Nr. 30 „*Desde las torres de alma*“ (J. Blas): Der Estribo hat eine gewisse Verwandtschaft mit der Seguidilla „*Alarma, guerra*“ von Lope de Vega.<sup>32</sup>

---

<sup>23</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index.

<sup>24</sup> *Primavera y flor de los mejores romances*. NA: Valencia. 1954. Hrsg. v. J. F. Montesinos. Vgl. Nr. 12.

<sup>25</sup> Gallardo, J. B.: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Bd. I. 1863. Madrid. Nr. 1222.

<sup>26</sup> Vgl. J. B. Trend: *Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli*. Madrid. In: RHi. LXXI. 1927. S. 549.

<sup>27</sup> Vgl. Góngora y Argote, L. de: *Obras completas. Recopilación, prólogo y notas de J. Mille y Giménez e I. Mille y Giménez*. Madrid. 1961. S. 1257 und 1260 (Kurztitel: *Obras completas*).

<sup>28</sup> Pedrell, F.: *Cancionero*. Bd. III. S. 199—203.

<sup>29</sup> Wilson, E. M. und Sage, J.: *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*. London. 1964. S. 134—135 (Kurztitel: *Poesías líricas*).

<sup>30</sup> Vgl. F. Pedrell: *Cancionero*. Bd. III. S. 204—206.

<sup>31</sup> L. de Góngora y Argote: *Obras completas*. Nr. 187. S. 388.

<sup>32</sup> Lope de Vega: *El truhán del cielo*. In *Obras completas*. Edición de la R.A.E., Bd. V.

Der Ruf „Alarma, guerra“ war in der spanischen Dichtung der Zeit verbreitet.<sup>33</sup>

Nr. 32 „*Fatigada navecilla*“ (Capitán): Die Romanze erschien erstmals in der Sammlung „*Romances varios de diferentes autores*“ (Amsterdam, 1688).<sup>34</sup> Mit geringen Abweichungen stimmen die ersten 4 Strophen mit den drei ersten und der letzten Strophe der „*Romances varios*“ überein; die übrigen Strophen sind dort anders und der Estribo fehlt ganz. Die erste Strophe findet sich auch in „*Cefalo y Pocris*“ von Calderón.<sup>35</sup>

Nr. 33 „*La morena que yo adoro*“ (G. Díaz): Die Redondilla, die am Anfang des Gedichtes auftritt, kehrt in einer „*Letrilla satírica*“ von Quevedo wieder.<sup>36</sup>

Nr. 39 „*Cura que en la vecindad*“ (Capitán): Der Text stammt von Góngora<sup>37</sup> und entspricht bis auf die Copla, die nicht von ihm zu sein scheint, mit geringfügigen Abweichungen der Fassung des CS. Der Estribo dieser Letrilla kommt in „*La fingida Arcadia*“ von Tirso de Molina vor.<sup>38</sup>

Die Musik ist auch im CC (S. 66—67) überliefert als „*Letra a 3. de Capitán Mateo Romero*“. Hier fallen kleine rhythmische Änderungen im Estribo auf; weitere, vor allem melodische Unterschiede, sind im zweiten Teil der Coplas festzustellen.

Nr. 40 „*Sobre moradas violetas*“ (Palomares): Diese Schäferromanze ist erstmals im „*Flor de varios y nuevos romances la. y 2a. parte*“ (1588) aufgeschrieben und wurde dann in den „*Romancero General*“ (1600) aufge-

---

<sup>33</sup> Hierzu vgl. Ch. v. Aubrun: *Chansonniers musicaux espagnols du XVIIe. siècle. II. Les Recueils de Modèna*. In: BHi. LII. 1950. Nr. 3. S. 347. Anmerkung 1; vgl. a. die Villancicos „*Alarma, alarma que sale*“ (B.C.B., M. 772/9) v. J. Cererols und „*Guerra, guerra, que se alistan*“ (B.C.B., M. 733/8) von C. Patiño; ferner das Stück „*Pues oy alarma an tocado*“ (B.N.M., TH, fol. 204v—205r).

<sup>34</sup> Vgl. A. Durán: *Romancero General*. In: B.A.E., Bd. XVI. Nr. 1403; s. a. B.N.M., F.-Barbieri, M. 14059/11; J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336; und R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 41.

<sup>35</sup> Vgl. E. M. Wilson und J. Sage: *Poesías líricas*. S. 67; s. a. P. Calderón de la Barca: *Céfalo y Pocris*. In: B.A.E., Bd. XII. S. 490 b.

<sup>36</sup> Quevedo, F. de: *Obras completas*. Hrsg. von F. Buendía. Bd. I. Madrid. 1960. S. 210. Vgl. a.: J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336 und R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 42.

<sup>37</sup> Góngora y Argote, L. de: *Obras completas*. S. 322—323; s. a. B.N.M., F.-Barbieri, M. 14059/11; J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336; und R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 42; s. a. E. M. Wilson und J. Sage: *Poesías líricas*. S. 36—37.

<sup>38</sup> Tirso de Molina: *La fingida Arcadia*. In: *Obras dramáticas completas*. Hrsg. v. B. de los Ríos. Bd. II. Madrid. 1962. S. 1427 a.

nommen.<sup>39</sup> Im CS ist sie um eine Strophe erweitert („no cura de otras bellezas . . .“); auch sonst sind kleine Textabweichungen zu verzeichnen.

Die Musik ist im CT (fol. 39v—40r) 2-st. überliefert; die Fassung des CS wurde von J. Bal veröffentlicht.<sup>40</sup>

Nr. 41 „*En el valle del Egido*“ (D. Gómez)<sup>41</sup>: Diese Romanze von Góngora ist 1609 entstanden.<sup>42</sup> Im CS fallen 5 Strophen fort; in den verbleibenden Strophen finden sich Textabweichungen.

Nr. 42 „*Sin color anda la niña*“ (A. de los Ríos): Der Text erschien erstmals in der Sammlung „*Primavera y flor*“<sup>43</sup> (Nr. 22). Beide Fassungen differieren in Strophenanordnung und Text: im CS kommen 2 neue Strophen hinzu. Mit anderer Musik ist diese Romanze im CO (fol. 112v—116r) überliefert; am Anfang des Estribo zeigen sich klangliche und rhythmische Gemeinsamkeiten.

F. Pedrell veröffentlicht in seinem Cancionero eine Übertragung dieses Stückes.<sup>44</sup>

Nr. 44 „*Ay que me muero de zelos*“ (Capitán): Lope de Vega hat die Seguidilla in einem Brief an den Herzog von Sessa parodiert:

„Ay que al duque le pido / aceite andaluz,  
Ay, pues que no me lo envía / cenaré sin luz“.<sup>45</sup>

Eine Letrilla von Góngora (1620) spielt auf die Seguidilla an:

„Mátanme los celos / de aquel andaluz  
háganme si muriere / la mortaja azul“.<sup>46</sup>

---

<sup>39</sup> Vgl. A. Durán: *Romancero General*. In: B.A.E., Bd. XVI. Nr. 1453; s. a. B.N.M., F.-Barbieri, M. 14059/11; ferner J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336 und R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 41.

<sup>40</sup> J. Bal: *Treinta canciones de Lope de Vega*. Madrid. 1935.

<sup>41</sup> Im „*Diccionario de la música Labor*“ (Barcelona. 1954. Artikel: Gómez, Diego) wird eine 3-st. Romanze „*En el valle del Egipto*“, die angeblich in einem Chorbuch Nr. 200, fol. 45 des British Museum erhalten sein soll, als Werk von Gómez angeführt; es handelt sich offenbar um die Romanze „*En el valle del Egido*“, die gerade auf fol. 45v—46r des unter der Nr. 200 im Musik-Hss.-Katalog der B.Stb. verzeichneten CS vorkommt (vgl. J. J. Maier: *Die Musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München*. I. Theil. München. 1879. Nr. 200).

<sup>42</sup> Góngora y Argote, L. de: *Obras completas*. S. 160, Nr. 60; vgl. a. B.N.M., F.-Barbieri. M. 14059/11; ferner J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336 und R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 41—42.

<sup>43</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, M. 14059/11 und J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336. Ferner R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 41.

<sup>44</sup> Pedrell, F.: *Cancionero*. Bd. III. S. 207—212.

<sup>45</sup> Vgl. P. Henríquez Ureña: *La versificación irregular*. S. 216. Anmerkung 1.

<sup>46</sup> Góngora y Argote, L. de: *Obras completas*. S. 600, Nr. 409.

Nr. 46 „*Romped las dificultades*“ (J. Pujol): Die Romanze erschien erstmals in der Sammlung „*Primavera y Flor*“ (Nr. 20); im CS fällt die Copla fort.

Nr. 48 „*De las faldas de Atlante*“ (G. Díaz): Die Romanze ist von Góngora und stammt aus dem Jahre 1620<sup>47</sup>; die Fassung des CS bringt eine Strophe mehr; dagegen fallen 2 Strophen und die zweite Copla der Originalfassung fort.

Nr. 55 „*Caracoles me pide la niña*“ (J. Bon): Die Novenas sind wahrscheinlich von Trillo y Figueroa.<sup>48</sup>

Mit anderer Musik befinden sie sich im CO (fol. 112v—116r).

Nr. 57 „*No vayas Gil als sotillo*“ (Capitán): Eine Letrilla von Góngora; sie entstand 1620.<sup>49</sup>

Nr. 59 „*Quando sale el alva*“ (J. Pujol): Das Stück befindet sich mit gleichem Text und gleicher Musik im CO (fol. 33v—34r).

Nr. 61 „*En una playa amena*“ (Capitán): Die Schäferin Leonisa „singt“ diese Canción in „*La Arcadia*“ von Lope de Vega.<sup>50</sup> Im CS fällt die 4. Strophe („*Que en esta mar furiosa*“) weg. Einige Textänderungen treten hinzu.<sup>51</sup>

Die Musik wurde von J. Bal veröffentlicht.<sup>52</sup>

Nr. 62 „*Paxarillos suaves*“ (Alvaro de los Ríos): In der Sammlung TV (S. 20—21) von J. Aranies erscheint der Estribo mit anderer Musik; auch die Coplas sind neu. Das Stück ist von Aranies „*Villanella espannola*“ bezeichnet.

Nr. 65 „*Fuese Bras de la cabaña*“ (A. de los Ríos): Die erste Strophe dieser Romanze war in der ersten Hälfte des 17. Jhs. überaus verbreitet; sie

---

<sup>47</sup> Góngora y Argote, L. de: *Obras completas*. S. 229—231, Nr. 83; s. a. B.N.M., F.-Barbieri, M. 14059/11; J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336; R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 42.

<sup>48</sup> Vgl. J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336; R. Mitjana (*Comentarios y apostillas*, S. 48) und J. B. Trend (*Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli*. Madrid. In RHi. LXXI. S. 549) schreiben diesen Text Góngora zu; im Gegensatz dazu s. L. de Góngora y Argote: *Obras completas*. S. 1231—1232 und 1260, wo das Gedicht als apokryph angeführt wird; s. a. B.N.M., F.-Barbieri, M. 14059/11.

<sup>49</sup> Góngora y Argote, L. de: *Obras completas*. S. 388. Nr. 188; vgl. a. B.N.M., F.-Barbieri, M. 14059/11 und J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 336; ferner R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 42.

<sup>50</sup> Lope de Vega: *La Arcadia*. In: B.A.E., Bd. XXXVIII. S. 57; vgl. a. B.N.M., F.-Barbieri, M. 14059/11 und R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*. S. 43.

<sup>51</sup> Hierzu s. J. F. Montesinos: *Estudios sobre Lope de Vega*. México. 1951. S. 317.

<sup>52</sup> Bal, J.: *Treinta Canciones de Lope de Vega*. Madrid. 1935.

kommt z. B. bei Lope de Vega<sup>53</sup>, Calderón<sup>54</sup> und mehreren anderen Dichtern<sup>55</sup> vor. Die Fassung des CS entspricht mit Textänderungen dem „Primavera y Flor“<sup>56</sup>, wo allerdings der Estribo fehlt.

Nr. 66 „*A quién contaré mis quejas*“ (Capitán): Der Schäfer Olimpo „singt“ diese Décimas in „La Arcadia“ von Lope.<sup>57</sup> Im CS werden die zweite und dritte Strophe vertauscht; die vierte und fünfte fallen fort. Die Anfangszeile kommt bei Salinas mit anderer Musik vor.<sup>58</sup>

Die Musik dieses Stückes wurde von J. Bal veröffentlicht.<sup>59</sup>

Nr. 68 „*Puñalitos dorados*“ (Capitán): Mit Musik von Pujol und manchen Textänderungen begegnet dieses Gedicht im CO (fol. 49v—50r); es ist auch im Cancionero 250—2 der Universitätsbibliothek von Zaragoza mit einer Copla weniger als im CS überliefert.<sup>60</sup>

Nr. 70 „*O si bolasen las horas de pesar*“ (Capitán): Diese Novenas befinden sich in dem Codex „*Odae aliquae hispanicae*“ (Q 8—21, S. 180—182) der B.E.M., die Musik ist als Buchstabentabulatur über dem Text aufgezeichnet.

Nr. 73 „*Cantaréis pajarillo nuevo*“ (Alvaro de los Ríos): Dieses Stück wurde von E. Martínez Torner veröffentlicht.<sup>61</sup>

Nr. 74 „*Romero florido*“ (Capitán): Der Estribo dieser Folía erscheint in dem „*Laberinto amoroso*“ (1618); die Coplas, als „*Letrillas*“ bezeichnet, weichen von der CS-Fassung völlig ab.<sup>62</sup>

---

<sup>53</sup> Lope de Vega: *La Carbonera*. In: *Obras completas publicadas por la R.A.E.*, Nueva edición. Bd. X. S. 717 b.

<sup>54</sup> Calderón de la Barca, P.: *Baile de los zagales*. In: B.N.M., Ms. 17683, fol. 29—30; hierzu s. E. M. Wilson und J. Sage: *Poesías líricas*. S. 69 und 151—154.

<sup>55</sup> Vgl. J. F. Montesinos: *Estudios sobre Lope*. México. 1951.

<sup>56</sup> *Primavera y flor de los mejores Romances*. Ausgabe von Lisboa. 1926. In der NA von J. F. Montesinos s. S. 205 und 269—270.

<sup>57</sup> Lope de Vega: *La Arcadia*. In: B.A.E., Bd. XXXVIII. S. 75; s. a. B.N.M., F.-Barbieri. M. 14059/11 und R. Mitjana: *Comentarios y apostillas*, S. 43.

<sup>58</sup> Salinas, F. de: *De Musica*. C. VI. S. 326; hierzu vgl. P. Henríquez Ureña: *La versificación irregular*. S. 105—106.

<sup>59</sup> Bal, J.: *Treinta canciones de Lope de Vega*. Madrid. 1935. S. 40—51.

<sup>60</sup> Vgl. J. M. Blecua: *Cancionero de 1628*. Edición y estudio del Cancionero 250—2 de la Biblioteca universitaria de Zaragoza. Madrid. 1945. S. 568.

<sup>61</sup> Martínez Torner, M.: *Cancionero musical*. Madrid. 1928. S. 66—72.

<sup>62</sup> Chen, J. de: *Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances que hasta agora han salido a luz con las más curiosas letrillas de quantas se han cantado*. Sacados de los propios originales por el licenciado J. de Chen. Barcelona. 1618. NA. hrsg. von J. M. Blecua. Valencia. 1953. S. 28.

Die Identifizierung erfolgte durch L. Pfandl: „Über einige spanische Handschriften der Münchener Staatsbibliothek“. In: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Bd. II. Madrid. 1925. S. 544.

#### 4. DIE KOMPONISTEN DES CS UND IHRE WERKE

Der CS unterscheidet sich von den gleichzeitigen spanischen Concioneros dadurch, daß sämtliche Stücke — mit Ausnahme von N. 8 und 37 — mit den Namen der Komponisten versehen sind.<sup>1</sup> Diese Tatsache hängt wohl damit zusammen, daß der CS vom Schreiber einer Kapelle angefertigt wurde, deren Mitglieder selbst den größten Teil der Stücke lieferten. Mit Ausnahme des Hofkapellmeisters Capitán (M. Romero), einem Niederländer, sind die Komponisten Spanier. Von den 73 zugeschriebenen Kompositionen sind 22 von Capitán, 18 von Blas, 8 von Díaz, 8 von Alvaro de los Ríos, 7 von Pujol, 4 von Machado, 2 von Arizo; Juan de Torres, Palomares, D. Gómez und J. Bon sind jeweils mit einem Stück vertreten. Von diesen Komponisten sind keine Werke in Druck erschienen.

##### *a. Mateo Romero (Maestro Capitán)*

M. Romero, in seiner Jugend Matthieu Rosmarin (Romarin) und später Matheo (bzw. Mateo) Romero, „Maestro Capitán“ oder auch nur Capitán genannt<sup>2</sup>, ist der bedeutendste Komponist des CS. Über seine Abstammung sind verschiedene Hypothesen aufgestellt worden<sup>3</sup>, bis es schließlich P. Becquart gelang, seine niederländische Herkunft nachzuweisen.<sup>4</sup> Die Frage ist nicht ohne Belang, wenn man die Herrschaft der flämischen Schule in Spanien und ihren Einfluß auf die spanische Musikgeschichte umreißen will. Heute weiß man, daß Romero als der letzte Vertreter der flämischen Schule bis zur Mitte des 17. Jhs. das Musikleben am Hofe zu Madrid bestimmt hat.<sup>5</sup>

Matthieu Rosmarin ist 1575 oder 1576 in Lüttich geboren.<sup>6</sup> Anfang 1586

---

<sup>1</sup> Im CT sind mit einer Ausnahme alle Kompositionen anonym überliefert. Im RL sind nur 12 von 135 Stücken einem bestimmten Komponisten zugeschrieben.

<sup>2</sup> Über die Identität der Person vgl. die Romance von Vaz Rego, in der es heißt: „... cayó la suerte en Mathias / Rosmarin, que se intitula ò Romero, ò Capitan, / porque sobre todos triunfa“ (Vaz Rego, P. y Torres Martínez Bravo, J.: *Armónico Lazo*. ca. 1731. Als Hs. in der B.C.B. Ms. 1265).

<sup>3</sup> Hierzu s. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 145—148.

<sup>4</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 149—156. Vgl. a. R. Stevenson: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Univ. of California Press. 1961. S. 476—478.

<sup>5</sup> E. van der Straeten war der Ansicht, daß Romero Spanier war (s. *Musiciens néerlandais en Espagne*. Bd. II. S. 191—192). Auch H. Anglés hat behauptet, daß Capitán der erste spanische Hofkapellmeister war (vgl. H. Anglés: *Catàleg dels Manuscrits musicals de la Col·lecció Pedrell*. Barcelona. 1921. S. 38).

<sup>6</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 153—154, 266—276.

kommt er als „Cantorcillo“ (Sängerknabe) nach Madrid, zusammen mit 13 anderen Kindern aus den Niederlanden.<sup>7</sup> Musikunterricht erhält Romero von den damaligen Hofkapellmeister Ph. Rogier. Am 1. 1. 1594 wird Capitán zum Sänger<sup>8</sup> und 4 Jahre später am 19. X. 1598 zum Kapellmeister ernannt.<sup>9</sup> Kurz nach Antritt seines Amtes weigert er sich, die neuen Satzungen der Hofkapelle zu unterschreiben; er gibt erst nach, als ihm die Exkommunizierung droht.<sup>10</sup> Am 9. 4. 1605 wird Romero in Valladolid zum Priester geweiht und am selben Tage zum Hofkaplan ernannt.<sup>11</sup> Eine weitere Ehre wird ihm am 9. 4. 1608 zuteil, als er den Titel eines „Capellán de Banco“ erhält.<sup>12</sup> Romero unterrichtet den jungen Philipp (später Philipp IV.) in Musiktheorie und Französisch<sup>13</sup>; unter seiner Anleitung lernt der Prinz außerdem Gambenspielen<sup>14</sup> und Komponieren.<sup>15</sup> König Philipp IV. dankt Romero,

<sup>7</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 148 und 228—230; ferner A.G.P.M., leg. 1135 (1558—1611), *tercio segundo*, 1586.

<sup>8</sup> In der Ernennungsurkunde erscheint zum ersten Male die spanische Übersetzung seines Namens, Matheo Romero, die sich in der biographischen Forschung als irreführend für seine Identität erwies. Darüber s. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 149—150; ferner A.G.P.M., Leg. 1135 (1558—1611), *tercio primero*, 1594.

<sup>9</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 157; ferner A.G.P.M., Leg. 1135 (1558—1611), *tercio postrero*, 1598, wo steht: „Matheo Romero Maestro de Capilla, desde 19 de octubre es maestro y antes cantor“.

<sup>10</sup> Der junge Kapellmeister lehnt nämlich ab, zusammen mit seinem Vizekapellmeister den „Colegio de los niños cantorcicos“ zu bewohnen, wo er sich einer strengen Regelung unterziehen müßte. Vgl. B.N.M., F.-Barbieri. Mss. 14069, und P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 157—159, 252—255.

<sup>11</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 162; s. auch A.G.P.M., Leg. 1135 (1558—1611), *tercio postrero*, 1608. Nach den von Becquart angeführten Dokumenten sind die entsprechenden Angaben von J. Aroca (*Cancionero musical*. S. 328), von R. Mitjana (*Comentarios y Apostillas*. S. 245) und von Haberl (MGG., Artikel „Romero, Mateo“) falsch.

<sup>12</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069. Als „Capellán de banco“ hat er, im Gegensatz zu den gewöhnlichen Hofkaplanen, das Recht, während der Liturgien, an denen der König teilnahm, zu sitzen.

<sup>13</sup> „ . . . el Rey Phelipe segundo le nombró por maestro de música y de lengua francesa del Rey Phelipe tercero y Phelipe tercero del Rey Phelipe cuarto“. (Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 166. Fußnote 3.)

<sup>14</sup> „Recibí del Señor Hernando de Espejo un contrabajo vihuela de arco que es un juego de ocho vihuelas que tenía Juan Bautista de Medina que le entregó el guardajoyas de Su Magestad de donde lo había recibido de Antonio Voto y dicho contrabajo con su arquillo se entregó al dicho Mateo Romero por mandado de Su Magestad para enseñar a tañerle al Príncipe Nuestro Señor [. . .]. En Madrid. a quatro de marzo de 1620 años“ (s. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 167; ferner A.G.P.M., Secc. adm., *Oficios de la Real Casa, guardajoyas*, leg. 902; Matheo Romero, maestro de canto de la capilla real, *Conocimiento de cargo*).

<sup>15</sup> „Su Magestad, [. . .] se a dignado, a imitación del Propheta Rei, de estudiar y saber profundamente esta sciencia como gran Maestro theórico y práctico, con la doctrina y enseñansa de su Maestro de Cámara Matheo Romero Capitán y a com-

indem er ihn 1621 zum Rat und Kanzler des Ordens vom Goldenen Vlies ernennt.<sup>16</sup> Auf diese Ernennung folgen weitere königliche Ehrungen und Benefizien: 1623 erhält Romero durch königlichen Erlaß jährliche Kirchenpfründe von 1200 Dukaten, die sonst nur spanischen Bürgern zuteil werden.<sup>17</sup> Ein Jahr später wird er mit dem Titel eines „Capellán de los Reyes Nuevos de Toledo“ geehrt.<sup>18</sup>

Der Ruhm Romeros geht über die spanischen Grenzen hinaus. Der spätere König Johann IV. von Portugal, der die größte Musiksammlung seiner Zeit besitzt und sich selbst als Musiktheoretiker und Komponist betätigt, tritt brieflich mit Capitán in Verbindung; er zahlt für seine Werke große Summen, um die Musiksammlung zu bereichern.<sup>19</sup> Trotzdem nimmt Romero 1630 „sehr ungerne“ eine Einladung Herzog Johanns nach Villa Viçosa an, wo der künftige König ihn persönlich kennenlernen und empfangen will.<sup>20</sup> Dort bleibt Romero sechs Monate lang. 1644 ernennt ihn Johann IV. zum Hofkaplan und bewilligt ihm eine Rente, die allerdings erst seine Erben beziehen können.<sup>21</sup> In seiner Begeisterung für die Werke Romeros beauftragt Johann IV. einen Gesandten, den Grafen Vidigueira, der mit Romero über den Ankauf seiner gesamten Musikbibliothek oder zumindest aller seiner eigenen Werke verhandeln soll; Johann IV. ist besonders an einem theoretischen Werk Romeros interessiert: „El Porqué de la Música“.<sup>22</sup> Es ist jedoch zu spät: als der Gesandte in Madrid ankommt, lebt Romero nicht mehr. Er ist am 10. 5. 1647 gestorben.<sup>23</sup> Nur wenige Werke seines Nachlasses scheinen die Bibliothek Johanns IV. erreicht zu haben, darunter 6 Messen, 8 Pange lingua und 12 Villancicos.<sup>24</sup>

---

puesto admirablemente muchas obras de latín y romance, tan airosas y científicas, que admiran y las rixe y cantan por su persona magistralmente, y ha asistido con grande gusto y atención en actos de oposiciones de magisterio . . .“ (s. J. Ruiz de Robledo: *Laura de música eclesiástica*. Madrid. 1644. Hs. N. 1287 der B.N.M., S. 473—474).

Ferner P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 167—168.

<sup>16</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 169—170 und 277—279.

<sup>17</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 171 u. 282—283.

<sup>18</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 172/173.

<sup>19</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 180—181.

<sup>20</sup> Vgl. *Memorial histórico español*. Bd. XIV. Madrid. 1862. S. 283.

<sup>21</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 185 und A.G.P.M., Secc. adm., Exped. pers., Caja 918/8.

<sup>22</sup> Vgl. J. de Vasconcellos: *El-Rey D. João o 4.to*. Porto. 1900—1905. S. 90/91. Hierzu s. auch P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 186 und 292/296.

<sup>23</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069. Vgl. auch P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 185.

<sup>24</sup> Vgl. J. de Vasconcellos: *El Rey D. João o 4.to*. Porto. 1900—1905. S. 81/82 (Kurztitel *El Rey D. João*). Ferner F. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 187.

Romero bleibt Hofkapellmeister bis zum 31. 12. 1633.<sup>25</sup> Nach seiner Pensionierung behält er weiter die Aufsicht über die Hofkapelle. An Stelle der Schwierigkeiten, die er vorher mit seinen Musikern hatte, treten jetzt Auseinandersetzungen mit seinem Nachfolger Carlos Patiño auf.<sup>26</sup> Kurz vor dem Tode Romeros erweist ihm König Philipp IV. eine letzte Gunst: Er befreit ihn von dem Verbot, Pfründe anzuhäufen.<sup>27</sup>

Kein anderer Komponist Spaniens war zu Lebzeiten so geehrt wie Romero. Seine gesellschaftliche Gewandtheit, die sich günstig auf die Beziehungen zu seinen Gönnern auswirkte, wird an dieser hervorragenden Stellung wohl einen großen Anteil gehabt haben. Auch seine Musik kommt den Ansprüchen der höfischen Gesellschaft entgegen: Sie ist prunkvoll in den mehrchörigen Sätzen für kirchliche Feste, leicht und gefällig für die alltägliche Unterhaltung des Hofes.

Die Musik Romeros blieb in den Kathedralen lebendig; sie wurde weiter gesungen, wie spätere Abschriften bezeugen.<sup>28</sup> Auch in musiktheoretischen Schriften diente sie als Vorbild bis ins 18. Jh. hinein. König Johann IV. rühmt die Übereinstimmung von Musik und Text in den Werken Romeros.<sup>29</sup> J. Alvarez Frouvo stellt in einem Brief Fragen über das Imitationsverfahren in den Messen Romeros und über ihren „Stil“.<sup>30</sup> In seinen „Discursos sobre a perfeiçam do Diathesaron“<sup>31</sup> erwähnt er das „Christe eleison“ aus der Messe „Qué razón podeis vos tener“ von Capitán, als Stütze für seine These, daß das Diatessaron keine Dissonanz sei. Den Komponisten, die sich der Komposition für mehr als 4 Stimmen widmen, empfiehlt A. Lorente das Studium der Werke Romeros.<sup>32</sup> G. Sanz beruft sich in seine Gitarrenlehre

---

<sup>25</sup> B.N.M., F.-Barbieri. Mss. 14017/4. Vgl. auch P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 180.

<sup>26</sup> Romero war autoritären und verschlossenen Charakters; seine Kompositionsarbeit war von Geheimnis umgeben; sein Wissen teilt er nur zurückhaltend mit: „er sagte niemals allen alles“. Romero kritisiert die Werke Patiños, weil dieser angeblich manche Kompositionsmanieren seines früheren Lehrers Lobo nicht überwinden kann. Das höchste Lob, das Romero ihm zollt, ist die Feststellung, daß Patiño soviel Musik kenne wie er selbst. Hierzu s. J. de Vasconcellos: *El-Rey D. João*. S. 27 u. 41. Darüber auch P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 183—184, 289—292 und S. 177, Fußnote 2 und 4.

<sup>27</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 185. Ferner A.G.P.M., *Secc. adm.*, Empl. Casa real, Leg. 649. *Músicos de Cámara y Capilla*.

<sup>28</sup> Siehe S. 48 ff.

<sup>29</sup> João IV. Dom, Rei de Portugal: *Difesa della musica moderna*. Roma, o. J., S. 41.

<sup>30</sup> Vgl. J. de Vasconcellos: *El-Rey D. João*. S. 113—114. Der Brief ist von ca. 1650.

<sup>31</sup> Alvarez Frouvo, J.: *Discursos sobre a perfeiçam do Diathesaron*. Lisboa. 1662. S. 61.

<sup>32</sup> Lorente, A.: *El porqué de la música*. Alacalá de Henares. 1672. S. 560.

auf Capitán, einen der besten Kapellmeister Spaniens, von dem er gute Spielarten gesammelt habe.<sup>33</sup> Noch am Anfang des 18. Jhs. werden Werke von Capitán als Beispiele in einem Musiktraktat angeführt: Francisco Valls fügt der Rechtfertigung seiner „Missa scala aretina“ Gutachten von mehreren spanischen Kapellmeistern hinzu; unter diesen beruft sich Fco. Zacarías Juan in seinem Urteil auf Capitán als den „klassischen Meister von hoher Intelligenz“.<sup>34</sup>

Das Schaffen Romeros knüpft an zwei Musiktraditionen an: Einerseits setzt Romero als Niederländer und als Schüler von Ph. Rogier die flämische Musik in Spanien fort; zum anderen pflegt er auch spanische Musikgattungen (s. S. 144).

In seinen Canciones (s. CS. N. 34 und 61) und 4-stimmigen Messen pflegt Romero grundsätzlich den motettisch-imitatorischen Satz. In seinem Nachlaß wurden vor allem Werke gefunden, deren Bezeichnungen ihre flämische Herkunft nicht verleugnen:

- Eine Cantus firmus-Messe über das Ave Maris Stella in A.
- Zwei weitere Cantus firmus-Messen über das Ave Maris Stella, „in denen Romero sein ganzes Wissen angewendet hat“.
- Vier Ave Maris Stella-Hymnen mit dem Cantus firmus in Krebsführung.
- Eine Messe über das Hexachord ut, re, mi, fa, sol, la.
- Einige Rätselkompositionen („enigmas“) und andere „Kuriositäten“, „alles unter dem besten, was dieser Mann geschaffen hat“.<sup>35</sup>

Man kann vermuten, daß auch die Cantus firmus-, Parodie- und Solmisationsmessen, einige Hymnen und Motetten, die im Katalog der Musiksammlung König Johanns IV. verzeichnet sind<sup>36</sup>, der niederländischen Tradition zollten. So wird mit Capitán, dem Kapellmeister aus Lüttich, die Reihe der flämischen Komponisten abgeschlossen, die zwei Jahrhunderte früher auch mit einem Komponisten aus Lüttich, J. Ciconia, eröffnet wurde.

Während seines langjährigen Aufenthalts in Spanien eignet sich Romero

---

<sup>33</sup> Sanz, G.: Instrucción de música sobre la guitarra española. Zaragoza. 1674. Fol. 6v—7r (Faks.-Ausgabe, mit Vorwort und Anmerkungen von Luis García-Abrines. Zaragoza. 1966).

<sup>34</sup> Valls, F.: Respuesta del Licenciado Francisco Valls [. . .] a la censura de Don Joachin Martínez [. . .]. Barcelona. 1716. S. 26—27. F. Zacarías Juan bringt dort ein Beispiel Romeros, auf das auch die Kapellmeister F. Hernández (s. S. 29—30) und G. Zarzoso (s. S. 64) zurückgreifen.

<sup>35</sup> Vasconcelos, J. de: El-Rey D. João. S. 81 und P. Becquart: Musiciens néerlandais. S. 187.

<sup>36</sup> In diesem Katalog wird Romero ausdrücklich als „Schüler von Ph. Rogier“ bezeichnet.

zudem beide typischen Gattungen der spanischen Musik, Villancico und Romance, an. Ferner trägt er entscheidend zur Ausprägung neuer Gattungen bei, die sich am Anfang des 17. Jhs. in Spanien verbreiten: der Seguidilla und der Folía. Während die uns bekannten „flämischen“ Werke Romeros rückwärts orientiert erscheinen, verweisen die von ihm gepflegten spanischen Gattungen auf die Entfaltung der spanischen Musik im 17. Jh., die sich mit dem Gb.-Prinzip auseinandersetzt, so vor allem seine 2-stimmigen Werke aus dem CS mit ihrer leichten, weitgespannten Melodik und der Fülle rhythmischer Bildungen.

Romero steht am Wendepunkt zweier Musikepochen: Die große niederländische Polyphonie findet in Spanien mit ihm ihren Abschluß, gleichzeitig sind seine Werke wegbereitend für das neue Zeitalter des Gb.

### *Die Werke von Romero*

Die meisten Werke von Romero sind verloren gegangen. Bei dem Brand des Alcázar von Madrid (1734) ist auch das Musikarchiv in Flammen aufgegangen, in dem vermutlich ein Großteil der Werke Romeros aufbewahrt war. Die von König Johann IV. erworbenen Kompositionen sind ihrerseits 1755 beim Erdbeben von Lissabon mit der gesamten Musiksammlung des Königs zerstört worden.<sup>37</sup> In dem erhaltenen Katalog jener Musiksammlung kann man jedoch einige Hinweise auf die verlorenen Werke Romeros finden.<sup>38</sup> Es sind ausschließlich Vokalstücke.<sup>39</sup> Vokalstücke mit instrumentaler Begleitung kommen nur selten vor.<sup>40</sup> Aus dem Katalog läßt sich auch ersehen, daß das Schaffen Romeros sich vor allem auf geistliche Musik konzentrierte.

---

<sup>37</sup> Nur 20 Musikbücher wurden gerettet, die u. a. auch Werke von Romero enthalten. Darüber s. M. Joaquim: *Vinte livros de musica polifonica do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa. 1953. Ferner P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 189 bis 195.

<sup>38</sup> Vgl. J. de Vasconcellos: *Primeira parte do Index*.

<sup>39</sup> Die Übungen, Duos und Canons für Tasteninstrumente, die die Hs. 1216 der B.N.M. (S. 160—164, 167, 181—182, 188, 195, 201—203, 205, 211, 215 und 218 bis 227) „Maestro Romero“ bzw. „Romero“ oder „Sr. Romero“ zugeschrieben werden, sind, im Gegensatz zu der von P. Becquart (*Musiciens néerlandais*. S. 207) und Haberl (MGG., Artikel „Romero Mateo“) vertretenen Meinung, nicht von Capitán sondern wahrscheinlich von Jerónimo Romero de Ávila, einem Meister aus der Mitte des 18. Jhs. Aus satztechnischen Gründen können die erwähnten Instrumentalsätze der ersten Hälfte des 17. Jhs. nicht zugerechnet werden.

<sup>40</sup> A. G. de Salas Barbadillo in „El Sagaz Estacio“ (Madrid. 1621. 2. Akt. Fol. 109v) weist darauf hin, daß Romero auch „Tonos“ für die Gitarre geschrieben hat. Vgl. J. Aroca: *Cancionero musical*. S. 330.

Seine erhaltenen geistlichen Werke sind meist in spanischen Kathedralen aufbewahrt; es handelt sich jedoch ausschließlich um Kopien, die in Stimmblättern und seltener in Partitur oder Chorbuch aufgezeichnet sind und nur ausnahmsweise aus dem Anfang des 17. Jhs. stammen.

Die Großzahl der erhaltenen weltlichen Stücke Romeros sind im CS überliefert; weitere Vokalstücke sind auf verschiedene zeitgenössische Cancioneros verteilt.

Im folgenden versuche ich, ein Werkverzeichnis Romeros aufzustellen, in dem auch die verlorenen Werke berücksichtigt werden, um ein möglichst umfassendes Bild seines Schaffens wiederzugeben. Für die Aufstellung dieses Verzeichnisses habe ich die verdienstvolle Arbeit von P. Becquart (*Musiciens néerlandais*) verwendet, in der er neben dem ersten Katalog von Romeros Werken (s. S. 189—199) auch eine Reihe von Musikincipits bringt (s. S. 299—336). Mein Beitrag beschränkt sich hier auf die Anführung von Werken, die in den Musikarchiven von Escorial (A.M.M.E.), Montserrat (A.M.M.M.), Santiago de Compostela (A.M.S.C.), Cuenca (A.M.C.C.), Granada (A.M.C.G.) und Burgos (A.M.C.B.) aufbewahrt sind, sowie auf die in CO, CC und CT enthaltenen Werke. Ferner habe ich mich bemüht, einige Irrtümer der MGG und des *Diccionario de la Música Labor* zu beseitigen, die die Zuschreibung vom Kompositionen betreffen. Um die Verständlichkeit des Verzeichnisses zu erleichtern, möchte ich hier zwei Termini erklären:

O.: dient als Abkürzung für Orgelbaßpartie. Es handelt sich um eine meist unbezifferte Gb.-Partie für Orgel (eventuell auch für Harfe), deren Funktion darin besteht, jeweils einen der Chöre zu stützen. Im allgemeinen nimmt sie die Gestalt eines *Basso seguente* an, d. h. sie konstituiert sich als fortlaufende Baßpartie aus der jeweils tiefsten Stimme des entsprechenden Chores. Sie wird in den Hss. „organo“, „Bajo para el órgano“, „Acompañamiento“ usw. bezeichnet.

Guión: von „guiar“, d. h. leiten, führen; im Gegensatz zu der einfachen O. ist der Guión eine durchgehende Gb.-Partie, die in der mehrchörigen Musik die Aufgabe erfüllt, ein zusammenhaltendes klangliches Gerüst für alle Chöre zu bilden. Sie tritt oft als *Basso seguente* auf, der ohne Rücksicht auf den Chorwechsel aus den jeweils tiefsten Tönen des Satzes zu einer sinnvoll gegliederten Baßpartie gefügt wird (vgl. auch S. 20—23). Der Guión wird auch „acompañamiento general“, „acompañamiento continuo“ usw. bezeichnet. Möglicherweise diente er dem Kapellmeister dazu, die Kapelle von der Orgel her zu leiten; der Guión nämlich trägt manchmal die Angabe „para regir“, d. h. zum Leiten.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. z. B. im A.M.C.V., Leg. XI. N. 15: *In exitu Israel* von C. Patiño; dieses Werk bringt ein „Acompto. Continuo. Para regir“.

A) *Erhaltene Stücke*<sup>42</sup>

a) *Weltliche Stücke*

I. Im CS:

Romances:

- |                              |       |
|------------------------------|-------|
| 1. Aquella hermosa aldeana.  | 4-st. |
| 2. Entre dos mansos arroyos. | 4-st. |
| 3. Digamos un poco bien.     | 4-st. |
| 4. Caíase de un espino.      | 4-st. |
| 5. Mirando las claras aguas. | 4-st. |
| 6. Ricos de galas y flores.  | 4-st. |
| 7. Fatigada navecilla.       | 4-st. |
| 8. Jacinta de los cielos.    | 4-st. |
| 9. Hermosas y enojadas.      | 4-st. |

Canciones:

- |                            |       |
|----------------------------|-------|
| 1. En este invierno frío.  | 3-st. |
| 2. Escucha o claro Enares. | 3-st. |
| 3. En una playa amena.     | 3-st. |

Folías:

- |                              |       |
|------------------------------|-------|
| 1. A la dulce risa del alva. | 4-st. |
| 2. Romerico florido.         | 2-st. |

Seguidillas:

- |                               |       |
|-------------------------------|-------|
| Bullicioso y claro arroyuelo. | 2-st. |
|-------------------------------|-------|

Novenas:

- |                            |       |
|----------------------------|-------|
| 1. O si bolasen las horas. | 2-st. |
| 2. No me tires flechas.    | 2-st. |

Décimas:

- |                             |       |
|-----------------------------|-------|
| A quién contaré mis quejas. | 2-st. |
|-----------------------------|-------|

Andere Stücke:

- |                              |       |
|------------------------------|-------|
| 1. Cura que en la vecindad.  | 3-st. |
| 2. Ay que me muero de celos. | 3-st. |
| 3. No vayas Gil al sotillo.  | 3-st. |
| 4. Puñalitos dorados.        | 3-st. |

---

<sup>42</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 194—199.

## II. Im CC:

1. Fol. 29v—30r: Las heridas de Medoro.  
(„Romance“) 3-st.
2. Fol. 30v—31r: Volarás pensamiento mío. 3-st.
3. Fol. 33v—34r: Cura que en la vecindad.  
(„Letra a tres“) 3-st.<sup>43</sup>
4. Fol. 34v—35r: Guarda corderos zagala.  
(„Romance“) 3-st.
5. Fol. 35v—36r: Van y vienen las olas.  
(„Letra a dos v.“) 2-st.
6. Fol. 36v—38r: Corazón dónde estuvistes.  
(„Letra a tres v.“) 3-st.

## III. Im TH:

1. Fol. 137v—138r: A donde vas, zagala. 4-st.<sup>44</sup>
2. Fol. 153v—154r: O quien pudiera vengarse. 2-st.
3. Fol. 192v—193r: Pescador que das al mar. 4-st

### b) Geistliche Werke

#### I. Messen:

1. *Missa „qui habitat“*: 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. und O. + C.A.T. u.O. + Guión<sup>45</sup>  
A.M.M.M.<sup>46</sup>; A.M.C.V.<sup>47</sup>; A.M.C.S.<sup>48</sup>; A.M.C.C.<sup>49</sup>

<sup>43</sup> Die Komposition befindet sich auch im CS, Nr. 39, Fol. 43v—44r.

<sup>44</sup> Die Komposition trägt die Randbemerkung: „Está el guión en el legajo 8 a 23 números“, d. h. „der Gb. befindet sich in der Akte 8 unter Nr. 23“. Dieses Stück wurde von Pedrell in seinem „Teatro lírico español anterior al siglo XIX“ (Vol. III., Varios. La Coruña. 1897. S. 28) veröffentlicht.

<sup>45</sup> Es handelt sich um eine Parodie-Messe über seine Motette „qui habitat“ (s. S. 52). Die Überlieferung in A.M.M.E. ist unvollständig: es fehlt die B.-Stimme des 2. Chores. Das Werk ist in Stimmbuch — zusammen mit der Messe „Turleman“, einer Messe von J. Vizenzo und einer von Bermejós — aufgezeichnet.

<sup>46</sup> Für den 2. Chor ist ein doppelter Stimmsatz erhalten ohne O. für die einzelnen Chöre; stattdessen ein Guión, der, von späterer Hand geschrieben, folgende Überschrift trägt: „Acompto. Continuo“. „Para el Pianoforte“ (sic).

2. *Missa „Turleman“* (oder „Inturleman“) 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T. u.O. + Guión<sup>50</sup>
3. *8-stimmige Messe:*  
A.M.C.Va.: C.A.B. + C.A.B. + Guión.<sup>51</sup>
4. *Missa „bonae voluntatis“* 9-st.  
A.M.M.E.: C.solo u.O. + C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B.  
u.O. + Guión<sup>52</sup>  
A.M.C.Z.<sup>53</sup>; A.M.C.S.<sup>54</sup>; B.C.B.<sup>55</sup>; A.M.C.C.<sup>56</sup>;  
A.M.C.P.<sup>57</sup>
5. *Missa „bonae voluntatis“* 5-st.  
A.M.C.Va.: C.solo u.O. + C.A.T.B.<sup>58</sup> B.C.B.<sup>59</sup>

<sup>47</sup> Zwei Kopien sind vorhanden: Bei der älteren fehlt der C. des 2. Chores; jeweils mit durchgehenden Guiones, die jedoch voneinander abweichen.

<sup>48</sup> Zweimal überliefert; die erste Kopie ist vollständig; bei der anderen sind nur A.T.B. des 2. Chores vorhanden.

<sup>49</sup> Vgl. R. Navarro Gonzalo: Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca. Recogido por Restituto Navarro Gonzalo. Revisado por Jesús López Cobas. Dirigido por Antonio Iglesias. Ediciones del Instituto de música religiosa. Cuenca. 1965. Vol. I. f. 39. Besetzung: C.A.T.B. + Guión; also unvollständig?

<sup>50</sup> Unvollständig: es fehlt die B.-Stimme des 2. Chores; in Stimmbüchern zusammen mit der *Missa „Qui habitat“* und anderen Messen überliefert (s. S. 49, Fußnote 45); MGG. bringt die falsche Lesung „Jur seman“ an Stelle von „Turleman“; in der Hs. kommt auch die Bezeichnung „Inturleman“ vor.

<sup>51</sup> Unvollständig: es fehlen die beiden T-Stimmen; eine weitere Kopie existiert, die die beiden T-Stimmen bringt, bei der aber die O. des 1. Chores fehlt.

<sup>52</sup> Auf dem Deckblatt steht: „Guión de todo a 9. Capitán. Bonae voluntatis“. Es ist auffallend, daß der C. und seine O. den 1. Chor bilden; auf den entsprechenden Stimmblättern ist zu lesen: „órgano del 1. Coro. Con el Tiple solo. a 9“ bzw. „Tiple 1 Coro a 9“.

<sup>53</sup> Im A.M.C.Z. sind zwei Stimmsätze erhalten; einer ist unvollständig (C.T.B. + C.B.) und bringt zwei Gb.-Partien, für Harfe („Tiple con la arpa“) und für Orgel („Bajo para el órgano“). Bei der „Missae bonae voluntatis“, die im Diccionario de la Música Labor (Barcelona. 1954) einem Komponisten namens „Matías Romero“ zugeschrieben wird, handelt es sich offenbar um das hier angeführte Werk.

<sup>54</sup> Im A.M.C.S. sind die 9 Singstimmen und ein „Acompañamiento General“ (= Guión) erhalten.

<sup>55</sup> Diese Kopie befindet sich in der Pedrell-Sammlung der B.C.B.

<sup>56</sup> Den Hinweis verdanke ich P. José Manrique Vicente, Kapellmeister der Kathedrale zu Córdoba.

<sup>57</sup> Vgl. R. Stevenson: Sixteenth and seventeenth century resources in Mexico. Part I. In: *Fontes artis musicae*. 1954/2. S. 69.

<sup>58</sup> Eine Reduktion der 9-stimmigen Messe „bonae voluntatis“. Auch hier wird ein Chor durch eine Solo-Stimme und Gb. vertreten (s. Anm. 52).

<sup>59</sup> In der B.C.B., Ms. M. 1168, S. 825—834, wird dieses Werk 5-stimmig und in Partitur überliefert. Hierzu s. H. Anglés: *La música española desde la edad media hasta nuestros días*. Barcelona. 1941. N. 70. S. 45.

- |  |       |
|--|-------|
| 6. <i>Missa „Dolce fiamella mia“</i><br>A.M.S.C. <sup>60</sup>                         | 5-st. |
| 7. <i>Missa ferial</i> (Kyrie, Sanctus, Agnus)<br>A.M.P.D.V.V.: C.A.T.B. <sup>61</sup> | 4-st. |
| 8. <i>4-st. Messe</i><br>A.M.P.D.V.V.: C.A.T.B.; das Benedictus: C.A.B. <sup>62</sup>  |       |
| 9. <i>Missa breve</i><br>A.M.C.G. <sup>63</sup>  | 4-st. |

Von einer 8-stimmigen Messe ist im A.M.C.P.M. nur der Guión erhalten.<sup>64</sup> Die 8-stimmige „Missa en movimiento contrario“ und eine 8-stimmige Messe mit Instrumentalbegleitung werden von Haberl (MGG., Artikel: Romero, Mateo) irrtümlich Capitán zugeschrieben. Es handelt sich offensichtlich um Werke von J. Romero de Avila, die außerdem nicht in der B.N.M., sondern in dem A.M.M.E. aufbewahrt sind.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> J. L. Calo, S. J., bringt in seinem Katalog des Musikarchivs der Kathedrale zu Santiago de Compostela die Messe „Dolce siami la mia missa“ als Werk von Capitán; diese Angabe beruht wohl auf einer falschen Lesung, denn es handelt sich offensichtlich um die Parodie-Messe „Dolce fiamella mia“, die Capitán über Naninos gleichnamige Chanson komponiert hat. Sowohl diese Messe als auch die Chanson sind im Katalog der Musiksammlung König Johanns IV. als zusammengehörend verzeichnet (vgl. J. L. Calo: El archivo de música de la Catedral de Santiago de Compostela. In Compostellanum. Secc. de estudios Jacobeos. Vol. III. N. 4. Santiago de Compostela. 1958. Octubre-Diciembre. Fol. 289. N. 95. Ferner J. de Vasconcellos: Primeira parte do Index. S. 378—379).

<sup>61</sup> Vgl. M. Joaquim: Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa. Lisboa. 1953. S. 108 und 132. Die Messe ist zweimal überliefert: im Chorbuch Nr. 10 neben Kompositionen von G. de Morata, Palestrina, Victoria, Lobo de Borja, M. Cardoso, usw. und im Chorbuch Nr. 12, neben Werken von Palestrina, Victoria, Morales u. a.

<sup>62</sup> Vgl. M. Joaquim: Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa. Lisboa. 1953. S. 141 (Chorbuch 12).

<sup>63</sup> Vgl. J. L. Calo: El archivo musical de la Capilla Real de Granada. In: AM., XIII. 1958. S. 107 u. 114. Diese Messe ist zweimal in Chorbüchern überliefert: Im Ms. Nr. 2 „El Libro de Motetes y otras obras para la Real Capilla de Granada (fol. 1 ff.) und im Ms. Nr. 6: „Lybro de Missas y Motettes a 4. Escrito por D. Antonio Navarro, Maestro de Capilla de la Insigne Iglia. Colegial del Salvador de Granada. Año 1720“. Ferner ist eine unvollständige moderne Kopie vorhanden (nur A. u. T.).

<sup>64</sup> Der Guión ist in einem Stimmbuch erhalten, das sonst ausschließlich Gb.-Partien von Psalmen zu Vesper und Komplet enthält.

<sup>65</sup> Diese Messen sind im Katalog des A.M.M.E. angegeben (s. Benito, J. C. de: Catálogo por orden alfabético de los autores de obras musicales y del número que hay de éstas en los archivos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial . . . 1875). Der Katalog liegt zwar seit 1880 in Madrid (B.N.M., M. 1281), aber

## II. Psalmen und Cantica

1. *Qui habitat* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O. + Guión.<sup>66</sup>  
A.M.S.C.<sup>67</sup>; A.M.C.Va.; B.C.B.<sup>68</sup>
2. *Laudate Dominum omnes gentes* 12-st.  
A.M.M.E.: C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>A.B. u.O. + C.A.T.B. u.O.  
+ C.A.T.B. u.O. + Guión.<sup>69</sup> A.M.C.Va.<sup>70</sup>
3. *Dixit Dominus:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O. + Guión.<sup>71</sup>  
A.M.C.Va.<sup>72</sup>; A.M.C.P.<sup>73</sup>
4. *Cum invocarem:* 8-st.  
A.M.C.Z.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u. Harfenbaß.<sup>74</sup>
5. *Magnificat:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O. + Guión.<sup>75</sup>
6. *Magnificat:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>A.T. u.O. + Guión.<sup>76</sup>  
A.M.C.Va.

die in ihm verzeichneten Werke befinden sich weiterhin in A.M.M.E.; ein neuer Katalog dieses Musikarchivs wird zur Zeit von den dortigen Organisten P. P. Ortiz de Jócana vorbereitet.

<sup>66</sup> Auf dem Deckblatt: „Dos contrabajos“; die Stimmblätter sind sehr abgenutzt.

<sup>67</sup> Vgl. J. L. Calo: El archivo de música de la Catedral de Santiago de Compostela. In: Compostellanum. Secc. de estudios Jacobeos. Vol. III. N. 4. Santiago de Compostela. 1958. Octubre-Diciembre. F. 298. N. 96.

<sup>68</sup> In der B.C.B., Hss.-Abteilung, M. 1168. S. 369—376. Erwähnt von H. Anglés: La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Barcelona. 1941. N. 70. S. 45.

<sup>69</sup> Die O. des 1. Chores bringt die Inschrift: „Laudate a 12. de Capitán. 16 ? 4 triples“.

<sup>70</sup> A.M.C.Va. (leg. 23, Salmos) bringt Chor I und II vertauscht.

<sup>71</sup> Auf dem Deckblatt: „Dos Baxos“, von späterer Hand geschrieben. Der T. des I. Chores gibt auch die Psalm-Intonation an.

<sup>72</sup> Das Exemplar des A.M.C.Va. bringt eine andere Stimmanordnung: C.A.T.B. + C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>A.T.; es sind keine Gb.-Partien vorhanden.

<sup>73</sup> Vgl. R. Stevenson: Sixteenth and seventeenth century resources in Mexico. In: Fontes Artis Musicae. 1954. 2. S. 69.

<sup>74</sup> Es sind zwei Exemplare vorhanden.

<sup>75</sup> Um Verwechslungen mit den beiden anderen Magnificats zu vermeiden, gebe ich ihre jeweilige Signatur an; das hier angeführte Magnificat hat die Signatur: Leg. 81—4. Ihm liegt der 7. Ton zugrunde.

<sup>76</sup> Sign.: Leg. 86—4; dieses Magnificat steht im ersten Ton; auf dem Deckblatt: „Magnificat a 8. ler. Tono. de Capitán. El 2º. Choro es de triples“.

7. *Magnificat*: 8-st.  
 A.M.M.E.: C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>A.T. u.O. + C.A.T.B. u.O. + Guión.<sup>77</sup>

Die Psalmen „Laetatus sum“ und „Miserere mei“, die in A.M.M.E. aufbewahrt sind und von Haberl (MGG, Artikel: Romero, Mateo) Romero zugeschrieben werden, stammen wahrscheinlich von J. Romero de Avila.

### III. Responsorien und Motetten

1. *Domine quando veneris*: 4-st.  
 C.A.T.B.<sup>78</sup>
2. *Libera me domine*: 8-st.  
 C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>A.T. + C.A.T.B. + Guión.<sup>79</sup>
3. *Miserere mei quoniam infirmus*: 4-st.  
 A.M.M.M.: C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>A.T. + Guión.<sup>80</sup>
4. *Attollite portas*: 8-st.  
 A.M.P.V.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O. + Guión.<sup>81</sup>
5. *Señor mio Jesucristo*: 4-st.  
 B.C.B.: C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>C<sub>3</sub>T.<sup>82</sup>

Die Motette „Domine probasti me“<sup>83</sup> wird irrtümlicherweise von Haberl (MGG, Artikel: Romero, Mateo) Romero zugeschrieben; es handelt sich hier wiederum um eine Komposition aus dem 18. Jh., die wahrscheinlich von J. Romero de Avila stammt.

<sup>77</sup> Sign.: Leg. 86—5; 8. Ton.

<sup>78</sup> Übertragen und in Partitur gesetzt von Don Arciñega, der bis vor einigen Jahren Kapellmeister der Kathedrale El Pilar zu Zaragoza war. Die Vorlage für die Übertragung lag wahrscheinlich im A.M.C.Z.; heute ist sie dort nicht mehr zu finden. Hierzu vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 197. Anm. 1.

<sup>79</sup> Ebenfalls von D. Arciñega übertragen und in Partitur gesetzt; die Vorlage scheint verloren zu sein. Dieses Werk wurde von H. Eslava veröffentlicht in: *Lira Sacro-hispana*, siglo XVII, 1 serie, Madrid. A partir de 1869. S. 101.

<sup>80</sup> Auf dem Deckblatt: „Versos de difuntos a 4.“

<sup>81</sup> Diese Motette wurde vermutlich zu der in Valencia üblichen Aufführung des Mariähimmelfahrt-Dramas gesungen; die Überlieferung der Motette ist unvollständig: Es fehlen die Solopartien der Engel I und II im Dialogteil. Die Kopie stammt aus dem 18. Jh.

<sup>82</sup> In Partitur vorhanden; die Kopie ist aus neuerer Zeit; vollständig sind nur C<sub>2</sub>, C<sub>3</sub> und T. überliefert, während C<sub>1</sub> nur abschnittsweise hinzugefügt ist (s. B.C.B., Pedrell-Sammlung, M. 788 bis. Fol. 97r—98v). Diese Motette befand sich im Nachlaß Romeros unter der Bezeichnung „Acto de contrición“ (s. J. de Vasconcellos: *El-Rey D. João*. S. 81—82. Ferner P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 187).

#### IV. Villancicos

1. *Quiero y no se lo que quiero:* 4-st.  
B.C.B.: C.A.T.B. + Guión.<sup>84</sup>
2. *Yo quiero bien:* 4-st.  
A.M.C.Z.: C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>A.B. + Guión.<sup>85</sup> B.C.B.
3. *Pastor a los campos:* 2-st.  
C.B.<sup>86</sup>

Ein weiterer Villancico, „Ojos suspended“, der im Katalog des A.M.M.E. von J. C. Benito verzeichnet ist<sup>87</sup>, scheint verschollen zu sein.

Es ist zweifelhaft, ob die Marienlitanei, die im A.M.M.E. in zwei verschiedenen Fassungen überliefert ist<sup>88</sup>, von Capitán stammt. Die ältere Fassung trug ursprünglich den Namen Limido<sup>89</sup>, der später gestrichen und mit dem von Capitán ersetzt wurde. Sicher ist jedoch, daß die spätere Fassung nicht von Capitán stammt.<sup>90</sup>

#### B) Verlorene Stücke

##### a) Weltliche Stücke

Chansons:

1. *De fortuna me quexo.* 4-st.<sup>91</sup>

<sup>83</sup> In A.M.M.E., Leg. 85—8. Vgl. auch J. C. de Benito: Catálogo por orden alfabético. Leg. 10. N. 1.

<sup>84</sup> In der B.C.B., Pedrell-Sammlung (M. 788 bis. fol. 79r—82r) als „Motette al SSmo.“ bezeichnet und in Partitur mit moderner Schrift abgeschrieben.

<sup>85</sup> Auch in der Sammlung von D. Arciñega vorhanden. In der B.C.B., s. Pedrell-Sammlung, M. 788 bis. Fol. 95r—96v.

<sup>86</sup> In der Sammlung von D. Arciñega aufbewahrt.

<sup>87</sup> Benito, J. C. de: Catálogo por orden alfabético . . . Plut. 56. Leg. 59 ii.

<sup>88</sup> Vgl. A.M.M.E., Leg. 80—18 „Letanías de Ntra. Señora. A. 9. V. s. sola. Limido [gestrichen]. Capitán. Es de tiple sola“; diese ist die ältere Fassung. Leg. 80—87 „Letanía de Ntra. Señora a 5. llamada la Capitana. Del Maestro Capitán. Mateo Romero“ bringt eine spätere Fassung; sie kommt 1808 in das Archiv und ist identisch mit der „Letanía de Ntra. Señora Llamada la Capitana a 5. Del Gran Capitán“, die in Partitur aufgezeichnet ist (s. Libros de Partitura N. 5. Fol. 93r—98v).

<sup>89</sup> Limido war Musiker der Hofkapelle in der Zeit Romeros (s. S. 80, Anmerkung 23).

<sup>90</sup> Bei der zweiten Fassung wird besonders die Oberstimme mit Vorschlägen und Vorhalten ausgeziert; die schlichte melodische Linie des „Sancta Maria, ora pro nobis“ der ersten Fassung wird durch ein breites Melisma auf „Sancta“ und eine Sequenz auf „ora pro nobis“ ersetzt, die auf eine Bearbeitung der 2. Hälfte des 17. Jhs. hindeuten.

<sup>91</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 406.

- |                              |                     |
|------------------------------|---------------------|
| 2. Se vi piaci chio mora.    | 5-st. <sup>92</sup> |
| 3. O nuict, jalouse nuict.   | 5-st. <sup>93</sup> |
| 4. Mais voyez comment abuse. | 6-st. <sup>94</sup> |

## b) Geistliche Werke<sup>95</sup>

### I. Messen<sup>96</sup>

- |                                |                      |
|--------------------------------|----------------------|
| 1. Ave Maris stella.           | 4-st.                |
| 2. Ave Virgo Cecilia beata.    | 4-st. <sup>97</sup>  |
| 3. Beata Virgine.              | 5-st.                |
| 4. Da batahla.                 | 8-st. <sup>98</sup>  |
| 5. Ecce nos relinquimus omnia. | 5-st.                |
| 6. Jubilate Deo.               | 10-st. <sup>99</sup> |
| 7. De Requiem.                 | 8-st.                |
| 8. Monstra te esse matrem.     | 4-st. <sup>100</sup> |
| 9. Que raçon podéis vos tener. | 4-st. <sup>101</sup> |
| 10. Reges terrae.              | 6-st. <sup>102</sup> |

<sup>92</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 367.

<sup>93</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 370.

<sup>94</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 369.

<sup>95</sup> Ich führe in diesem Verzeichnis die Werke nicht an, die Sablonara laut Rechnungen der Jahre 1601 und 1604 ohne genauere Titelangabe kopiert hat. Es handelt sich um:

- ein Komplet für Menestriles;
- eine Messe zu 19 Stimmen;
- 16 Villancicos zum Weihnachts- und Drei-Königsfest zu 5, 7, 8, 9, 10 u. 12 Stimmen, aus dem Jahre 1601;
- Messen und Motetten zu 3 und 4 Chören;
- 16 Villancicos zu 7, 8, 9, 12, 14, 15 und 23 Stimmen aus dem Jahre 1604.

(Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Ms. 14069).

<sup>96</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 378—379.

<sup>97</sup> Parodie der 4-st. Motette „Ave Virgo Caecilia beata“, 1. u. 2. Teil von P. Manchicourt.

<sup>98</sup> Parodie-Messe über „la guerre“ von Jannequin.

<sup>99</sup> Parodie des Concerto „Jubilate Deo“ von A. Gabrieli.

<sup>100</sup> Parodie-Messe über den C. f. „Ave Maris Stella“, der immer von derselben Stimme vorgetragen wird.

<sup>101</sup> Parodie der entsprechenden Chanson von J. Vásquez (s. RSV, S. 67—71 u. 187—189).

<sup>102</sup> Parodie-Messe über die 6-st. Motette „Reges terrae“, 1. u. 2. Teil, von P. Manchicourt.

- |                                 |                      |
|---------------------------------|----------------------|
| 11. Un jour l'aiment et l'aymé. | 8-st. <sup>103</sup> |
| 12. Veu que de vostre amour.    | 6-st. <sup>104</sup> |
| 13. Sol, re, fa, mi, re.        | 4-st.                |
| 14. Ut, re, mi, fa, sol, la.    | 4-st.                |
| 15. Ut, fa, mi, re, ut, re, ut. | 4-st.                |

## II. Responsoria

- |   |                      |
|---|----------------------|
| 1. Zwei 4-st. Asperges me. <sup>105</sup> |                      |
| 2. Vidi aquam.                            | 4-st. <sup>106</sup> |
| 3. Quem vidistis pastores.                | 9-st. <sup>107</sup> |
| 4. Domine, quando veneris. <sup>108</sup> |                      |

## III. Motetten

- |                             |                       |
|-----------------------------|-----------------------|
| 1. Ave Verum.               | 8-st.                 |
| 2. Deus meus respice in me. | 10-st. <sup>110</sup> |
| 3. Unus ex duobus.          | 6-st.                 |

## IV. Antiphone<sup>111</sup>

- |                          |       |
|--------------------------|-------|
| 1. Salve Regina.         | 8-st. |
| 2. Suscipe Verbum.       | 8-st. |
| 3. Miserere mihi Domine. | 4-st. |
| 4. Pater noster.         | 4-st. |

<sup>103</sup> Parodie-Messe der 8-st. Chanson „Un jour l'amant et l'amie“ von O. di Lasso (s. GA. Bd. XIV. Leipzig 1904. S. 136—141). Diese Messe stammt aus dem Jahre 1605 (vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069).

<sup>104</sup> Parodie der 6-st. Chanson „Veu que de vostre amour“ von Ph. Rogier (Hierzu s. P. Becquart: Musiciens néerlandais. S. 49).

<sup>105</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 378.

<sup>106</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 378.

<sup>107</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 381.

<sup>108</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 407.

<sup>109</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 406.

<sup>110</sup> Diese Motette stammt aus dem Jahre 1605 (s. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069).

<sup>111</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 381—408.

## V. Psalmen und Cantica<sup>112</sup>

1. Beatus vir. 6. Ton.	12-st.
2. Cum invocarem. 8. Ton.	8-st.
3. Laudate Dominum omnes gentes. 3. Ton.	13-st.
4. Qui habitat. 8. Ton.	8-st.
5. Magnificat. 7. Ton.	8-st.
6. Magnificat. 1. Ton.	8-st.
7. Magnificat. 8. Ton.	8-st.
8. Magnificat. 4. Ton.	9-st. mit Instrumenten.

## VI. 54 Villancicos<sup>113</sup>

- 31 zum Weihnachtsfest
- 12 zum Fronleichnamfest
- 7 zum Fest der Drei Könige
- 2 zu Marienfesten
- 1 Villancico, dessen liturgische Bestimmung nicht bekannt ist.

Zwei von diesen Villancicos sind mit der Angabe „com instrumentos“ versehen; bei einem dritten Villancico mit 4-chöriger Besetzung wird der 2. Chor von „ministriles“ gespielt.

Bei 20 dieser Villancicos wechseln Solo- und Chorteile ab, wobei die Chöre meist 6- oder auch 8-stimmig sind. In anderen Fällen wechselt ein 2-, 3-, seltener 4-stimmiger Anfangsteil mit einem Chorteil ab, der meist mit 6 oder 8, aber auch mit 9, 10 und 12 Stimmen besetzt ist. Nur wenige Villancicos weisen gleichbleibende Stimmzahl auf.

---

<sup>112</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 362 und 400. Mit Ausnahme des Psalms „Beatus vir“ und des „Magnificats“ auf dem 4. Ton handelt es sich vermutlich um die gleichen Kompositionen, die schon auf S. 52—53 verzeichnet sind.

<sup>113</sup> In dem erwähnten Katalog der königlichen Musiksammlung wird jeder dieser Villancicos namentlich und mit Angabe der Stimmzahl verzeichnet (vgl. J. de Vasconcellos: Primeira parte do Index. S. 231—233, 257—258, 270—271: zum Weihnachtsfest; S. 225, 227, 248—249, 250, 278—279, 295—296 u. 320—321: zum Fest der Eucharistie; S. 236, 238, 322—324: zum Fest der Drei Könige; S. 270: zu Marienfesten; S. 274: zum Kirchweihfest).

## b. Juan Blas

Lope de Vega hat auf den Tod seines Freundes J. Blas eine Elegie geschrieben<sup>114</sup>, der man einige Hinweise über das Leben des Musikers entnehmen kann. So erfährt man, daß Blas im Dienste des Herzogs von Alba stand, in der Zeit, als Lope dessen Sekretär war.<sup>115</sup> Blas habe sich die letzten 20 Jahre seines Lebens von der Welt zurückgezogen und Gott gewidmet; außerdem sei er erblindet.<sup>116</sup> In der Elegie wird erwähnt, daß König Philipp IV. nach dem Tode von Blas, um den „Neid der Zeit“ zu vermeiden, seine Musik erworben habe und sie in seinem Palast aufbewahren ließ.<sup>117</sup> Am Schluß der Elogio erfährt man, daß Blas Aragonier war.<sup>118</sup> Wahrscheinlich ist er in Barrachina (in der aragonischen Provinz Teruel) geboren, wo er Verwandte hatte und ein Gut besaß.<sup>119</sup> Nach den im Dienste des Herzogs von Alba verbrachten Jahren wirkt Blas als Sekretär des Marquis von Malpica und (ab 1598) des Marquis von Sarriá. Am 15. 6. 1599 leistet Blas den Treueeid als „Ugier de Cámara“ am königlichen Hofe.<sup>120</sup> 1611 bis 1618 ist er als Musiker der spanischen Kapelle nachgewiesen.<sup>121</sup> Noch 1628 bezieht Blas sein Gehalt

<sup>114</sup> Lope de Vega: „Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro. Al Rey nuestro Señor“ Obras sueltas. IX. S. 387—388. Außer dem „Elogio“ lege ich dieser biographischen Betrachtung über Blas die Dokumente und Notizen zugrunde, die Barbieri gesammelt hat. Sie sind in der B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084, aufbewahrt.

<sup>115</sup> „Quando en la fe de una amistad conformes  
Y con un dueño a su servicio atentos  
Cuya Alva a nuestra vida amanecía  
Las islas celebrábamos del Tormes . . .“

An die in Alba de Tormes gemeinsam verbrachte Zeit erinnert „La Arcadia“ von Lope, ein Werk, in dem der Herzog von Alba als „Anfriso“, Juan Blas als „Brasildo“ und Lope selbst als „Olimpio“ (oder als „Belardo“?) auftreten. In der „Arcadia“ wird Blas „ein ausgezeichneter Schäfer in der Kunst der Musik“ genannt.

<sup>116</sup> „Mas de tanta suma / siempre famoso como yo culpado  
Veintè años a ti mismo retirado / sin ver más luz que la infusa dentro  
Dexaste los amigos que tenías / y muerto al mundo por Dios vivías.“

<sup>117</sup> „Bien es que el mismo sol la solfa herede  
que en dulces tonos rithmicos dexaste  
pues quiere el Augustissimo Filipe  
que ninguna anticipe  
Su acción a tus papeles, por quien tienen  
tan alta estimación que se previenen  
contra la embidia, a siglos inmortales“.

<sup>118</sup> „O tu dos veces Músico divino  
que aquí famoso Aragonés lo fuiste  
y allá por tus virtudes inmortales“.

<sup>119</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084: Blas schenkt seinem Neffen, der in Barrachina wohnt, einen in seinem Dienste stehenden Negersklaven.

<sup>120</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084. Ferner J. Aroca: Cancionero musical. S. 331.

<sup>121</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084.

als „Musiker und Kammerugier seiner Majestät aus den Häusern von Kastilien und Portugal“.<sup>122</sup> Juan Blas de Castro stirbt am 6. 8. 1631.<sup>123</sup>

Im Nachlaß von Blas wurden 17 Schriftenbündel mit 534 Kompositionen („tonos“) gefunden; weitere 127 Stücke waren in einer Truhe aufbewahrt; eine unbestimmte Zahl von Kompositionen befand sich auf 31 Papierbögen sowie in zwei gebundenen Büchern.<sup>124</sup> Zweifellos waren die meisten dieser Stücke von Blas; das läßt sich aus der erwähnten königlichen Anordnung ersehen, nach der seine Kompositionen gesammelt werden sollten<sup>125</sup>: 766 Papiere mit Musik und Text, ein „altes Buch mit Musikkompositionen“ und 4 Bücher, die Texte enthalten, werden in das Palastarchiv gebracht. Man kann annehmen, daß mehrere von diesen Stücken auf Gedichte von Lope de Vega komponiert waren: Blas war der bevorzugte Komponist des Dichters für die Musikeinlagen seiner Theaterstücke. Wegen des Alcázar-Brandes sind nur wenige, ausschließlich weltliche Werke von Blas erhalten; die meisten — 18 Kompositionen — befinden sich im CS. Dazu kommen lediglich zwei Kompositionen des TC.

## I. Im CS:

### Romances:

- |                                |       |
|--------------------------------|-------|
| 1. Alamos del soto adiós.      | 4-st. |
| 2. Estávase el aldeana.        | 4-st. |
| 3. Si a la fiesta de San Juan. | 4-st. |
| 4. Entre dos álamos verdes.    | 4-st. |
| 5. Tus imbidias me hablan.     | 4-st. |
| 6. Desata el pardo octubre.    | 4-st. |
| 7. Ya no les pienso pedir.     | 4-st. |

<sup>122</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084. Die Musiker der flämischen Hofkapelle bezogen ihre Gehälter aus dem Hause Burgund.

<sup>123</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084. Ferner J. Aroca: Cancionero musical. S. 331.

<sup>124</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084. Inventur des Nachlasses von Blas (6. 8. 1631).

<sup>125</sup> Der Inhalt des Dokumentes lautet:

„Digo yo el Marqués de Malpica que recibí de el Licenciado Bartolomé Sánchez Valero, Juan del Valle y Juan de Mora, albaceas testamentarios de Juan Blas de Castro, músico de cámara que fué de su Magestad, 766 papeles de tonos y letras y otros papeles, y el libro de tonos antiguo, y cuatro libros de letras. Los cuales me entregaron por mandado de S.M.; y lo firmé en Madrid a 23 de agosto de 1631 años, siendo testigos Marín de Arrizabala, Francisco Rivadeneira, y el Licenciado Albalate, digo que son 14 legajos. El Marqués de Malpica. Ante mí Bernardo Santiago Villota. Sin derechos de que doy fe. (Unterschrift)“.

In: B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084.

8. Que hermosa fueras Belilla.	4-st.
9. A coronarse de flores.	4-st.
10. Desde las torres del alma.	4-st.
11. Tan triste vivo en mi aldea.	3-st.
12. Porque alegre venga.	3-st.
13. Ojos negros que os miráis.	3-st.
<b>Canciones:</b>	
Sale la blanca Aurora.	4-st.
<b>Sonett:</b>	
Desiertos campos.	4-st.
<b>Sestinas:</b>	
Si tus ojos divinos.	3-st.
<b>Letrillas:</b>	
1. Ansares y Menga.	4-st.
2. Tienes niña en tus ojos.	4-st.

## II. Im TC:

1. fol. 37v—39r, Para todos alegres	3-st.
2. fol. 83v—86r, Del cristal de Mançanares	3-st. <sup>126</sup>

### c. Gabriel Díaz

G. Díaz ist in Alcalá de Enares geboren.<sup>127</sup> 1606 war er Sänger in der Hofkapelle; ein Jahr später tritt er die Stelle des Vizekapellmeisters an, als Nachfolger von J. Namur<sup>128</sup>; dieses Amt behält er mindestens bis 1612.<sup>129</sup> 1611 komponiert Díaz ein Requiem zum Trauerfest für die verstorbene Köni-

<sup>126</sup> Beide Werke sind ohne Gattungsbezeichnung überliefert; „Para todos alegres“ ist eine Seguidilla; „Del cristal de Mançanares“ eine Romance.

<sup>127</sup> Auf eine Anfrage Johanns IV. über die Staatsangehörigkeit von Díaz wird dem König geantwortet, daß der Komponist, dessen Vater Franzose war, in Alcalá geboren sei (s. J. de Vasconcellos: *El-Rey D. João*. S. 13 u. 23).

<sup>128</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084. N. 264 ff.; ferner P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 127.

<sup>129</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084. N. 264 ff. und J. Subirá: „La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños cantorcicos“. In: *AM*. XIV. 1959. S. 210 (Kurtzitel: *La música en la Real Capilla*).

gin Margerita. 1616 ist er Kapellmeister an der Stiftskirche zu Lerma<sup>130</sup>, später an der Kathedrale zu Granada (1621); bevor er Kapellmeister an der Kathedrale zu Córdoba wird, bekleidet er die gleiche Stelle an der Stiftskirche La Encarnación zu Madrid.<sup>131</sup> 1627 widmet ihm Lope sein Werk „Carlos V.“. Am 6. 9. 1638 stirbt G. Díaz in Madrid.<sup>132</sup>

## A) Erhaltene Kompositionen

### a) Weltliche Werke

Im CS sind erhalten<sup>133</sup>:

Romances:

- |                                |                      |
|--------------------------------|----------------------|
| 1. Barquilla pobre de remos.   | 4-st. <sup>134</sup> |
| 2. Llorando lágrimas vivas.    | 4-st.                |
| 3. Quando de tus soles negros. | 3-st.                |
| 4. De las faldas de Atlante.   | 3-st.                |
| 5. El que altivos imposibles.  | 3-st.                |

Octavas:

- |                        |       |
|------------------------|-------|
| Dulce mirar a ninguno. | 3-st. |
|------------------------|-------|

Endechas:

- |                  |       |
|------------------|-------|
| Burlóse la niña. | 4-st. |
|------------------|-------|

Letrilla:

- |                         |       |
|-------------------------|-------|
| La morena que yo adoro. | 3-st. |
|-------------------------|-------|

<sup>130</sup> Barbieri bestreitet, daß es sich bei dem Kapellmeister zu Lerma um denselben G. Díaz handelt, der im CS vertreten ist (s. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084).

<sup>131</sup> „En Madrid, a 8 de marzo de 1628, se despachó . . . Título de Capellán y Maestro de Capilla del Monasterio de la Encarnación de M.o a Carlos Patiño, que estava vaca por promoción de Gabriel Díaz a la Iglesia Catedral de Córdoba, porque aunque fue proueydo dell Gerónimo Vizente, no tuuo efecto . . .“ (Vgl. N. A. Solar-Quintes: Panorama musical desde Felipe III a Carlos II, nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música. In: AM. XII. 1957. S. 177. [Kurztitel: Panorama musical]).

<sup>132</sup> Vgl. J. Subirá: Necrologías musicales madrileñas. In: AM. XIII. 1958. S. 204.

<sup>133</sup> Im MGG., Artikel „Díaz, Gaspar“, werden diesem Komponisten 8 Stücke des CS, „darunter verschiedene Romanzen zu 3 und mehr St. und einige Trauergesänge“ irrtümlicherweise zugeschrieben. Im CS handelt es sich aber nicht um Gaspar sondern um Gabriel Díaz.

<sup>134</sup> Diese Romance befindet sich auch in dem TH (fol. 81v—83r) in einer 3-st. Bearbeitung. J. B. Trends Zuschreibung der Stücke „En las márgenes floridas“ (fol. 92v—93r) und „O quan felice a sido“ (fol. 90v—91r) an G. Díaz ist nicht begründet: Im TC sind diese beiden Stücke mit den Initialen „F. G.“ (Francisco Gutiérrez? oder Francisco Guerrero?) versehen; hierzu s. J. B. Trend: Music in the Bibliotheca Medinaceli. In: RHi. Nr. 159. S. 485 ff.

## b) Geistliche Kompositionen

### I. Psalmen und Cantica:

1. *Dixit Dominus:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. + C.A.T.B. u.O. + Guión.<sup>135</sup>
2. *Dixit Dominus:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O.  
+ Guión.<sup>136</sup>
3. *Dixit Dominus:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O.  
+ Guión.<sup>137</sup>
4. *Beatus vir.:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O.  
+ Guión.<sup>138</sup>
5. *Credidi:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O.  
+ Guión.<sup>139</sup>
6. *Laudate Dominum omnes gentes:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O.<sup>140</sup>  
A.M.C.Va.
7. *Laetatus sum:* 8-st.  
A.M.M.E.: C.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O.  
+ Guión.<sup>141</sup>
8. *Cum invocarem:* 12-st.  
A.M.C.V.: C<sub>1</sub>C<sub>2</sub>T.B. + C.A.T.B. + C.A.T.B.<sup>142</sup>  
A.M.P.V.<sup>143</sup>

<sup>135</sup> A.M.M.E., Kat. N. 25/8.

<sup>136</sup> A.M.M.E.; Kat. M. 25/9. Auf dem Deckblatt steht die Angabe: „3 triples“. Die T.-Partie des 2. Chores bringt auch die gregorianische Intonation zum „Dixit Dominus Domino meo“.

<sup>137</sup> A.M.M.E., Kat. N. 25/10.

<sup>138</sup> Der Guión wird hier als „Guión a todo“ überschrieben. Die Kopie stammt aus dem Jahr 1742.

<sup>139</sup> Auf dem Titelblatt: „Del matro. Díaz“; ich bin nicht sicher, ob diese Komposition von G. Díaz ist: sie steht eindeutig in C-Dur; die beiden Oberstimmen des I. Chores sind nach G transponiert. Der „Bajón“ wird als stützendes Instrument zu der tiefsten Partie angewendet.

<sup>140</sup> Auf dem Deckblatt: „dos triples“.

<sup>141</sup> Unvollständig überliefert: Es fehlt die A.-Stimme des 1. Chores; auf dem Deckblatt: „Dos contrabajos“.

<sup>142</sup> Von dieser Komposition ist ein doppelter Stimmsatz erhalten.

<sup>143</sup> In doppeltem Stimmsatz erhalten; die ältere Kopie bringt eine O. („acompto.

- |   |        |
|---|--------|
| 9. <i>Magnificat:</i>   | 10-st. |
| A.M.M.E.: C. solo u.O. + C.A.T.B. u.O.<br>+ C.A.T.B. <sup>144</sup> |        |
| 10. <i>Magnificat:</i>  | 8-st.  |
| A.M.M.E.: C.A.T.B. u.O. + C.A.T.B. u.O.<br>+ Guión.                 |        |
| 11. <i>Magnificat:</i>  | 8-st.  |
| B.N.M.: C.A.T.B. + C.A.T.B. <sup>145</sup>                          |        |

II. Messen. In A.M.P.D.VV. sind erhalten<sup>146</sup>:

- |                 |       |
|-----------------|-------|
| 1. Misa ferial. | 4-st. |
| 2. Misa ferial. | 5-st. |
| 3. Misa ferial. | 6-st. |
| 4. Misa ferial. | 8-st. |
| 5. Sanctus.     | 4-st. |
| 6. Sanctus.     | 6-st. |

III. Motetten:

- |                           |               |
|---------------------------|---------------|
| 1. Fratres sobrii estote: | 9-st. + Guión |
| A.M.C.Va. <sup>147</sup>  |               |

Auch in der Kathedrale von Salamanca befinden sich geistliche Werke von G. Díaz.<sup>148</sup>

para el org.“) für den 2. Chor und einen Gb. ohne Bezeichnung; die neuere Kopie bringt 3 gleiche Gb.-Partien ohne Bezeichnung.

<sup>144</sup> 8. Ton; es fehlt warhscheinlich eine Stimme.

<sup>145</sup> 7. Ton; s. B.N.M., M. 4106/6.

<sup>146</sup> Vgl. M. Joaquim: Vinte livros de musica da polifonia existentes no Paço Ducal de Vila Viçosa. Lisboa. 1953. S. 128, 132, 164, 166 u. 167. Diese Messen werden G. Díaz Besson zugeschrieben; meiner Meinung nach handelt es sich dabei um den Komponisten G. Díaz des CS.

<sup>147</sup> Vgl. H. Anglés: El archivo de música de la Catedral de Valladolid. In: AM. III. 1948. S. 88.

<sup>148</sup> Den Hinweis verdanke ich P. Dámaso García Fraile, Kapellmeister der dortigen Kathedrale.

## B) Verlorene Werke

Zahlreiche geistliche Werke von Díaz sind verloren gegangen:  
537 Villancicos:

- 191 zum Weihnachtsfest<sup>149</sup>
- 125 zu Fronleichnam<sup>150</sup>
- 112 zu Festen verschiedener Heiliger<sup>151</sup>
- 42 zu Marienfesten<sup>152</sup>
- 31 zum Dreikönigsfest<sup>153</sup>
- 22 zu Jesusfesten<sup>154</sup>
- 13 Eingangs- und Prozessions-Villancicos.<sup>155</sup>

Nach den Anmerkungen zu den Werken im Katalog der Musiksammlung Johannis IV. zeigen diese Villancicos ähnliche Merkmale wie die von Romero.<sup>156</sup>

- 114 Motetten<sup>157</sup>
- 15 Messen<sup>158</sup>
- 60 Psalmen<sup>159</sup>
- 16 Cantica<sup>160</sup>
- 24 Antiphonen<sup>161</sup>
- 14 Hymnen<sup>162</sup>

---

<sup>149</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 173—179, 186—187, 190 bis 193, 283—287, 303—305.

<sup>150</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 169—172, 180—185, 305 bis 306.

<sup>151</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 187—189, 291—293, 297 bis 302.

<sup>152</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 193—196.

<sup>153</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 196—197.

<sup>154</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 302—304.

<sup>155</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 288—289.

<sup>156</sup> Vgl. S. 57 dieser Arbeit.

<sup>157</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 346—349, 356—361, 440 bis 441, 448—450.

<sup>158</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 344—345, 347, 360. Eine von den Messen wird im Katalog mit folgender Bemerkung hervorgehoben: „Esta Missa he feita sobre outra de seis, para as honras de Raynha de Castilla D.na Margarida. Ano 1617.“

<sup>159</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 340—343, 349, 350—353, 356, 434.

<sup>160</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 341—343, 345—346.

<sup>161</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 342—343, 359—361, 450.

<sup>162</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 341, 347, 349, 352, 359, 361.

23 Responsorien<sup>163</sup>

40 Kompositionen verschiedener Gattungen.<sup>164</sup>

In der Musiksammlung Johanns IV. befand sich ein Musiktraktat von Gabriel Días Besson. Vermutlich handelt es sich um den Komponisten des CS.<sup>165</sup>

#### *d. Alvaro de los Ríos*

Aus dem Leben von Alvaro de los Ríos sind nur spärliche Einzelheiten bekannt. 1607 erhält er die Stelle eines Kammermusiklers der Königin Margerita. Er stirbt 1623 in Madrid.<sup>166</sup> Tirso de Molina lobt Alvaro de los Ríos neben Blas und P. Gonzáles als Komponisten der Musikeinlagen seines Theaterstückes „El vergonzoso en Palacio“.<sup>167</sup> In einem Kommentar über die Aufführung des Theaterstückes „La Gloria de Niquea“ (1622) wird er als „geistvoller Musiker“ bezeichnet.<sup>168</sup>

Stücke von Alvaro de los Ríos sind mir nur aus dem CS bekannt:

#### Romances:

- |                             |       |
|-----------------------------|-------|
| 1. Sin color anda la niña.  | 3-st. |
| 2. Fuese Bras de la cabaña. | 2-st. |
| 3. Desvelada anda la niña.  | 2-st. |
| 4. Soledades venturosas.    | 2-st. |
| 5. Enjuga los bellos ojos.  | 2-st. |

#### Folías:

- |                               |       |
|-------------------------------|-------|
| 1. Pajarillos suaves.         | 3-st. |
| 2. Cantaréis pajarillo nuevo. | 2-st. |

<sup>163</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 357—358, 349, 434—435.

<sup>164</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 341 und 347 (Te Deums), S. 354—355 (Passionen), S. 355 (Lamentationen), S. 355 (Verse).

<sup>165</sup> „Compendio de música para los primeros rudimentos de los compositores, Gabriel Días Besson, maestro da Capella do Real Convento das Descalças em Madrid“. Vgl. J. de Vasconcellos: Primeira parte do Index: S. 117.

<sup>166</sup> Vgl. J. Aroca: Cancionero musical. S. 333; ferner H. Anglés u. J. Pena: Diccionario de la música Labor. Barcelona. 1954. II. Artikel: Ríos, Alvaro de los.

<sup>167</sup> „Baste para saber que fueron excelentes el dar por autores de los tonos a Juan Blas, unico en esta materia, a Alvaro, sino primero, tampoco segundo, y el Licenciado Pedro González, su igual en todo“ (vgl. El vergonzoso en Palacio. Prólogo a la Representacion).

<sup>168</sup> „La música fué del Maestro de la Capilla Real, que en ella supo juntar la novedad de Palomares, la blandura de Juan Blas y el espíritu de Alvaro“ (vgl. A. Hurtado de Mendoza: Obras líricas y cómicas. Madrid. 1728. S. 160).

e. *Juan Pujol*

Unter den Komponisten des CS ist allein Pujol durch eine umfassende Ausgabe seiner Werke gewürdigt worden: 1926 und 1932 gab H. Anglés zwei Bände mit Kompositionen von Pujol heraus<sup>169</sup>, denen er eine kurze Biographie und ein ausführliches Werkverzeichnis hinzufügte.

Pujol ist ca. 1573 in Barcelona geboren.<sup>170</sup> Am 19. 11. 1593 wird er als Organist an die Kathedrale von Tarragona berufen. 1595 erhält er die Organistenstelle der Kirche Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza. Dort wird er zum Priester geweiht. 1612 wird Pujol zum Kapellmeister der Kathedrale von Barcelona ernannt. Er übt dieses Amt bis zu seinem Tode (1626) aus.

Zusammen mit Romero, Blas und Díaz gehört Pujol zu den fruchtbarsten Komponisten des CS — mit dem Vorzug, daß ein Großteil seiner Werke erhalten geblieben ist. Ähnlich wie bei Romero und Díaz liegt das Hauptgewicht seines Schaffens in der geistlichen Musik.

Einer Aufstellung der Kompositionen seines Nachlasses ist zu entnehmen, daß Pujol während seiner Organistenzeit in Tarragona eine Reihe von Adventsmotetten geschrieben hat, die heute nicht mehr auffindbar sind.<sup>171</sup> Ferner sind dort 19 Musikbücher angegeben<sup>172</sup> mit Kompositionen, die er während seiner Amtszeit in Barcelona komponiert hat; sie enthielten Messen, Vesper- und Kompletpsalmen, Marienantiphonen, Lamentationen, 123 Motetten, 89 Villancicos, eine Ensalada zum Fronleichnamsfest und eine „Orgelpartitur derselben Sachen“.<sup>173</sup> Im Katalog der Musiksammlung Johanns IV. ist Pujol mit 4 Villancicos, 2 Chansons, 3 Psalmen und einem Regina coeli vertreten.<sup>174</sup>

Da die Sammlungen der erhaltenen Werke Pujols von Anglés vollzählig angeführt und ausführlich beschrieben werden<sup>175</sup>, beschränke ich mich hier auf eine zusammenfassende Inhaltsangabe der Quellen.

<sup>169</sup> Pujol, J.: Opera omnia. Hrsg. von H. Anglés, Bd. I. In Festo Beati Georgii. Barcelona. 1926; Bd. II. In Festo Beati Georgii. Officium et Missa. Barcelona. 1932.

<sup>170</sup> Über das Leben von Pujol s. J. Pujol: Opera omnia. Bd. I. S. V—VI. Ferner M. Querol: Artikel: Pujol J., in MGG.

<sup>171</sup> Pujol, J.: Opera omnia. Bd. I. S. IX.

<sup>172</sup> Pujol, J.: Opera omnia. Bd. I. S. X—XI.

<sup>173</sup> „Item un llibre de partitura per al orga de les matexes coses“. Vgl. J. Pujol: Opera omnia. Bd. I. S. X.

<sup>174</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index: S. 236, 261, 263, 279, 387, 406, 407, 430, 446, 447.

<sup>175</sup> Vgl. J. Pujol: Opera omnia. Bd. I. S. XII—XXXVI; Bd. II. S. VI—IX.

## A) *Weltliche Stücke*

### I. Im CS:

#### Romances:

- |                             |       |
|-----------------------------|-------|
| 1. Ya del soberbio Moncayo. | 4-st. |
| 2. Llamavan los pajarillos. | 3-st. |
| 3. Romped las dificultades. | 3-st. |
| 4. Quejándose tiernamente.  | 3-st. |

#### Novenas:

- |                              |       |
|------------------------------|-------|
| Quiera o no quiera mi madre. | 3-st. |
|------------------------------|-------|

#### Seguidillas(?):

- |                          |       |
|--------------------------|-------|
| 1. Si por flores fueres. | 3-st. |
| 2. Quando sale el alva.  | 3-st. |

### II. Im RL:

- |  |       |
|--|-------|
| 1. S. 51: Salió en los Brazos del alva.  | 3-st. |
| 2. S. 82: Quantos años ha que veo.       | 3-st. |
| 3. S. 98: Despeñado por un valle.        | 3-st. |
| 4. S. 100: Abrassándose está Troya.      | 3-st. |
| 5. S. 101: Entre llorosas memorias.      | 3-st. |
| 6. S. 105: Por rondar toda la noche.     | 3-st. |
| 7. S. 107: Saltan risueñas las aguas.    | 3-st. |
| 8. S. 110: Paxarillo parlero, calla.     | 3-st. |
| 9. S. 15: Al ladrón amigos. (Im Anhang). | 4-st. |

### III. Im CC:

- |   |                      |
|---|----------------------|
| 1. S. 2— 3: Agora que mi muerte.            | 3-st.                |
| 2. S. 4— 7: Amor, pues que en darne enojos. | 3-st.                |
| 3. S. 8—13: Calóse su capotillo.            | 3-st.                |
| 4. S. 14—19: Despeñado por el valle.        | 3-st. <sup>176</sup> |
| 5. S. 20—23: En la cumbre, madre.           | 3-st.                |
| 6. S. 24—25: Saltan risueñas las aguas.     | 3-st.                |

<sup>176</sup> Über dem System des C. stehen Buchstaben, die wohl einer Tabulatur entsprechen.

#### IV. Im CO:

1. Fol. 10v— 12r: La plata velós del Tajo. 3-st.
2. Fol. 18v— 19r: Calóse su capotillo. 3-st.<sup>177</sup>
3. Fol. 33v— 34r: Quando sale el alva. 3-st.
4. Fol. 44v— 45r: Sale el sol con raios de oro. 3-st.
5. Fol. 49v— 50r: Punyalitos dorados. 3-st.<sup>178</sup>
6. Fol. 60v— 61r: Quiero morir y no puedo. 3-st.
7. Fol. 69v— 72r: Aguas que tibias corréis. 4-st.<sup>179</sup>
8. Fol. 100v—101r: A visitar a su dama. 3-st.
9. Fol. 116v—117r: Campanitas suenan. 3-st.
10. Fol. 117v—118r: Campanitas del alva. 4-st.
11. Fol. 125v—127r: En mi molinillo madre. 3-st.
12. Fol. 127v—129r: Pajarillo parlero. 3-st.<sup>180</sup>
13. Fol. 132v—133r: Salió en los brazos del alva. 3-st.<sup>181</sup>
14. Fol. 134v—135r: Lloren siempre mis ojos. 3-st.
15. Fol. 135v—137r: Por la calle abaxo, madre. 3-st.
16. Fol. 137v—138r: De los desdenes de Menga. 3-st.<sup>182</sup>

#### V. Im TC:

- Fol. 51v—53r: Morenica porqué no me vales. 4-st.

### B) *Geistliche Musik*

#### I. *B.C.B.:*

1. M. 789: Chorbuch aus dem Jahre 1614: Psalmen, Cantica, Hymnen zur Vesper- und Completorium-Liturgie.

---

<sup>177</sup> Diese Komposition ist hier anonym; im CC wird sie jedoch ausdrücklich Pujol zugeschrieben.

<sup>178</sup> Derselbe Text wie Nr. 68 des CS mit der Musik von Capitán.

<sup>179</sup> Es fehlt die B.-Partie.

<sup>180</sup> Derselbe Text erscheint zu einer anonymen Komposition im RL (s. 110).

<sup>181</sup> Diese Komposition ist im RL (S. 51) mit dem Namen Pujols versehen; im TC (fol. 71r—72v) ist sie anonym überliefert.

<sup>182</sup> M. Querol schreibt diese Komposition Pujol zu, offenbar weil der Name Joan in der Hs. rechts neben der C.-Bezeichnung steht; links davon ist jedoch der Name „Michalt“ zu lesen, so daß Zweifel an dieser Zuschreibung aufkommen (vgl. M. Querol: *El Cancionero de Olot*. In: AM. XVIII. 1963. S. 62).

2. M. 787: 8 Stimmbücher aus dem Jahre 1614: Vesper- und Completoriumspsalmen, Cantica und 4 Messen.
3. M. 788: Ein Chorbuch aus den Jahren 1623—1626: Psalmen zur Vesper- und Completoriumsliturgie, Cantica und ein Regina coeli.
4. M. 787: Stimmbücher aus den Jahren 1623—1626: Psalmen, Cantica, Verse, 2 Messen, Glorias u. a.
5. M. 683: Chorbuch; gleicher Inhalt wie M. 789; hinzu einige Fauxbourdons.
6. M. 585: Stimmbücher; drei 4-st. Messen.
7. M. 721: Chorbuch; zwei Passionen.
8. M. 586: Stimmbücher; Miserere mei, Tristis est anima mea, Vexilla regis, Stabat mater u. a.

Hinzu kommen einzelne Werke, vor allem Villancicos, die in verschiedenen Hss. überliefert sind.<sup>183</sup>

## II. *Musikarchiv der Kirche Santa María del Mar (Barcelona):*

1. ms. 1: Chorbuch; 2 Messen, Responsorien, Lamentationen, eine Passion.
2. ms. 2: Chorbuch; Completoriumspsalmen, ein Benedicamus Domino, 4 Marienantiphonen.
3. ms. 5: 8 Stimmbücher; 16 lateinischsprachige Werke, darunter Psalmen, Antiphonen usw.
4. ms. 3: Chorbuch; Psalmen zum Completorium.
5. ms. 4: Chorbuch; Completoriumspsalmen; manche Stücke sind unvollständig.

## III. *Musikarchiv der Kathedrale von Barcelona:*

1. ms. 7: Chorbuch; Vesperpsalmen, zwei Hymnen, ein Benedicamus Domino.
2. ms. 1: Chorbuch; 4-st. Marienlitaneien.

---

<sup>183</sup> Vgl. B.C.B.: M. 694/19; M. 749/1—3, 14, 27; M. 723/6; M. 763/9—10; M. 755/1, 3—4; M. 768/15; M. 769/6—7; M. 759/25—26; M. 765/1, 5—6, 31—32; M. 777/3 Psalmen. M. 788/10—13, 15; M. 792/1—3; M. 589.

3. ms. 2: Chorbuch; 4-st. Lamentationen.
4. ms. 4: Chorbuch; eine 4-st. Messe.
5. ms.12: Stimmbücher; zwei 8-st. Messen.<sup>184</sup>

#### IV. *Musikarchiv des Orfeó Català in Barcelona:*

1. ms.12: 8 Stimmbücher; sechs 8-st. Messen und Completoriumspsalmen.
2. ms. 9: Chorbuch; vier 4-st. Passionen und ein Sanctus.
3. ms.10: Chorbuch; zwei 4-st. Passionen.
4. ms.11: 4 Stimmbücher; Lamentationen, Vere languores, Miserere, Tristis est anima mea, Stabat mater u. a.

#### V. *Musikarchiv der Iglesia del Palau (Barcelona):*

1. ms. 1: Chorbuch; 4-st. Vesperpsalmen, Completoriumspsalmen auf dem 6. und 8. Ton, 4 Marienantiphonen, eine „Missa pro defunctis“.
2. ms. 8: Chorbuch; dieselben Vesper- und Completoriumspsalmen wie ms. 1.
3. ms. 4: Chorbuch; zwei 4-st. Passionen.
4. ms. 5: Chorbuch; 4-st. „O crux“.
5. ms. 3: Chorbuch; 8-st. Marienlitanei.

#### VI. *A.M.M.M.:*

Mit wenigen Ausnahmen (Ms. 150,1: „Ave regina coelorum“, 2: „Alma herido me tenéis“, 7: „Magnificat“ und „Ave Regina“) sind die hier aufbewahrten Werke Pujols unvollständig überliefert.<sup>185</sup>

#### VII. *A.M.C.Z.:*

1. Chorbuch aus dem Jahre 1616; 8-st. Marienlitanei und ein „Liber generationis Jesu Christi“.
2. Stimmlätter; 8-st. Memento mei.
3. Chorbuch; 8-st. Messe und zwei Responsorien unvollständig überliefert.

<sup>184</sup> Drei Hss. kommen hinzu (ms. 8, 10, 11), die jeweils zwei Messen und einen Psalm unvollständig überliefern.

<sup>185</sup> Vgl. A.M.M.M., Hs. 150/3—6 u. 8; Hs. 151 (Psalmen) und Hs. 152 (Psalmen).

VIII. *A.M.P.V.*:

1. Stimmbuch; 8-st. „Tristis est anima mea“.<sup>186</sup>

IX. *A.M.C.V.*:

1. Stimmblätter; 8-st. „Tristis est anima mea“.<sup>187</sup>

X. *Musikarchiv der Kathedrale von Vich:*

1. Chorbuch; 4-st. „O Crux, ave spes unica“.

XI. *Musikarchiv der Kirche Santa María von Villafranca del Panadés:*

1. Chorbuch; eine 4-st. Messe und ein „Vexilla regis“.

XII. *B.Stb.* (München):

1. Mus.Ms. 1224: Partitur; 4-st. „Et misericordia ejus“.
2. Mus.Ms. 1225: Partitur; 4-st. „Te lucis ante terminum“.
3. Mus.Ms. 1226: Partitur; 4-st. „Ecce nunc“.<sup>188</sup>

XIII. *Musikarchiv der Kathedrale von Gerona:*

1. Ms. 1: Chorbuch; eine 4-st. Messe.
2. Ms. 2: Chorbuch; zwei 4-st. Passionen.<sup>189</sup>

XIV. *Gemeinde-Archiv von Cardona:*

1. Chorbuch; 34 4-st. Kompositionen zu den Vesper- und Completoriumsoffizien.<sup>190</sup>

---

<sup>186</sup> Im A.M.P.V. sind auch 2 Messen unvollständig überliefert.

<sup>187</sup> Die später hinzugefügte Gb.-Partie stimmt mit der des „Tristis est anima mea“ des A.M.P.V. nicht überein.

<sup>188</sup> Hs. Kopien aus dem 19. Jh.

<sup>189</sup> Ferner unvollständige Werke in den Hss. 3, 4, 5 (vgl. J. Pujol: *Opera omnia*. Bd. II. S. VI—VIII).

<sup>190</sup> Dort ebenfalls zwei Passionen und eine Messe (unvollständig).

1. Chorbuch aus dem Jahre 1773; 4-st. Messe.<sup>191</sup>

Werke von Pujol sollen auch in dem M.A. der Kathedrale zu Segorbe liegen<sup>192</sup>; ferner befinden sich unvollständig überlieferte geistliche Werke Pujols im Musikarchiv der Colegiata zu Gandía<sup>193</sup> und in dem A.M.C.PM.<sup>194</sup>

*f. Manuel Machado*

M. Machado ist Portugiese; er ist Schüler von Duarte Lobo. 1610 ist er an der Hofkapelle tätig<sup>195</sup>; 1639 wird er als Nachfolger des verstorbenen J. Suarez<sup>196</sup> zum Kammermusiker ernannt. Machado stirbt am 18. 4. 1646.<sup>197</sup>

A) *Erhaltene Stücke*

I. Im CS:

Romances:

- |                                |       |
|--------------------------------|-------|
| 1. Salió al prado de su aldea. | 4-st. |
| 2. En tus braços una noche.    | 4-st. |
| 3. Qué bien siente Galatea.    | 3-st. |

Seguidillas:

- |                          |       |
|--------------------------|-------|
| Dos estrellas le siguen. | 4-st. |
|--------------------------|-------|

II. Im TH:

- |   |       |
|---|-------|
| 1. Fol. 13v— 14r: Avejuela que al jazmín.     | 4-st. |
| 2. Fol. 194v—195r: Salió a la fuente Jacinta. | 4-st. |
| 3. Fol. 194v—198r: Bien podéis corazón mío.   | 4-st. |

<sup>191</sup> Nicht im Katalog von Anglés. Auf einem losen Blatt ist ein Gb. mit verkürzten Werten notiert.

<sup>192</sup> Vgl. J. Pujol: Opera omnia. Bd. I. S. XXXV. Meine Suche in diesem Archiv, das noch nicht katalogisiert ist, blieb allerdings erfolglos.

<sup>193</sup> Vgl. J. Pujol: Opera omnia. Bd. I. S. XXXV.

<sup>194</sup> Vgl. J. Pujol: Opera omnia. Bd. II. S. VIII—IX.

<sup>195</sup> Vgl. J. de Vasconcellos: Os musicos Portugeses. Bd. I. Lisboa. 1870. S. 210. Ferner H. Anglés y J. Pena: Diccionario de la música Labor. Barcelona. 1954. Artikel: „Machado, Manuel“.

<sup>196</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14017/4.

<sup>197</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069.

- |  |                      |
|--|----------------------|
| 4. Fol. 199v—200r: De la hermosura de Filis.   | 4-st.                |
| 5. Fol. 200v—201r: Qué entonadilla que estaba. | 4-st. <sup>198</sup> |
| 6. Fol. 202v—203r: A la sombra de un peñasco.  | 4-st.                |
| 7. Fol. 203v—204r: Fuese Lisardo al valle.     | 4-st.                |
| 8. Fol. 212v—213r: Mi cansado sufrimiento.     | 4-st.                |
| 9. Fol. 228v—229r: Escureze la montaña.        | 4-st.                |
| 10. Fol. 207v—208r: Afuera que sale.           | 4-st.                |

### III. *Im CC:*

- |   |                      |
|---|----------------------|
| Fol. 33v—34r: De los ojos de mi morena. | 3-st. <sup>199</sup> |
|---|----------------------|

### B) *Verlorene Stücke*

- |                                     |                      |
|-------------------------------------|----------------------|
| 1. Lamentação de quinta Feira maja. | 4-st. <sup>200</sup> |
| 2. Cogitavit Dominus.               | 4-st. <sup>201</sup> |
| 3. Salve Regina.                    | 8-st. <sup>202</sup> |
| 4. Fünf Villancicos. <sup>203</sup> |                      |

### *g. Miguel de Arizo*

M. de Arizo ist ca. 1595 geboren.<sup>204</sup> Im Jahre 1604 wurde er zum erstenmal als Sängerknabe in der Liste der Hofkapelle angeführt; diese Stelle behält er bis 1608.<sup>205</sup> 1614 wird er zum Altisten der flämischen Hofkapelle ernannt; 1616 steht er nicht mehr in der Sängersliste. Wahrscheinlich hat Arizo eine Stelle in der spanischen Kapelle angenommen, denn im Jahre 1627 bezieht er sein Gehalt aus dem Hause Kastilien.<sup>206</sup> 1629 erhält Arizo eine

<sup>198</sup> Diese Romance ist von Pedrell veröffentlicht (s. Teatro lírico español anterior al siglo XIX. Vol. IV—V. 1898. S. 36—38).

<sup>199</sup> Über dem C. steht eine Buchstabentabulatur.

<sup>200</sup> Vasconcellos, J. de: Os musicos Portugeses. Bd. I. Lisboa. 1870. S. 210.

<sup>201</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 396.

<sup>202</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 387.

<sup>203</sup> Vasconcellos, J. de: Primeira parte do Index. S. 219, 224, 225, 246, 260.

<sup>204</sup> Auf Grund des vaskonischen Ursprungs des Namens Arizo vermutet Barbieri, daß der Komponist in dem gleichnamigen Tal nahe Pamplona geboren ist (vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14017/4).

<sup>205</sup> A.G.P.M., Leg. 1135 (1558—1611); die vollständige Liste ist bei P. Becquart, Musiciens néerlandais. S. 127—128, wiedergegeben.

<sup>206</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14018/19.

Stelle vom Hause Burgund, „zu der, die er schon innehatte“.<sup>207</sup> 1642 tauscht er seine Gehälter der flämischen und spanischen Hofkapellen gegen eine kirchliche Pension des Bistums Pamplona von 350 Dukaten ein.<sup>208</sup>

Die beiden einzigen mir bekannten Stücke von Arizo sind im CS enthalten:

1. Filis del alma mía (Canción). 4-st.
2. Vistióse el prado galán (Romance). 3-st.

### *b. Diego Gómez*

D. Gómez war schon vor 1604 in der Hofkapelle als Gambenspieler tätig; von demselben Jahr an wirkt er auch als Ministril; dazu wird er jedoch erst am 26. 1. 1606 offiziell ernannt, als eine Stelle wegen des Todes von Mateo de Camargo frei wird.<sup>209</sup> 1617 bittet Gómez aus Gesundheitsgründen um Beurlaubung. Er stirbt am 16. 5. 1618.<sup>210</sup>

### *A) Erhaltene Stücke*

#### *I. Im CS:*

En el valle del Egido (Romance). 3-st.<sup>211</sup>

#### *II. Im TH:*

Fol. 39v—41r: Ojos negros de mis ojos (Romance). 3-st.

#### *III. Im RL:*

S. 57: Ojos negros de mis ojos. 3-st.<sup>212</sup>

<sup>207</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14017/4; ferner N. A. Solar-Quintes: Panorama musical. S. 188.

<sup>208</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14017/4.

<sup>209</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069.

<sup>210</sup> Vgl. J. Subirá: Necrologías musicales madrileñas. In: AM. XIII. 1958. S. 202. In dem Ms. 14031/105 kopiert Barbieri ein Dokument (1581) der Kathedrale von Toledo, in dem es heißt, der Tanzlehrer D. Gómez solle eine Belohnung für einen Tanz erhalten, den er für das Fest Mariä-Himmelfahrt erfunden habe. Vielleicht ist dieser Tanzlehrer identisch mit dem Komponisten des CS.

<sup>211</sup> Vgl. S. 38, Anm. 41.

<sup>212</sup> Die gleiche Komposition wie im TH; von M. Querol im RL S. 109—110 veröffentlicht.

Tirsi, amor es mariposa.

3-st.

B) *Verlorene Stücke*

Pues que la sabiduría.

3- u. 6-st.<sup>213</sup>i. *Juan de Palomares*

Die Werke von Lope de Vega sind, wie schon für Blas, eine aufschlußreiche Quelle für Einzelheiten aus dem Leben von Palomares. Dem „Laurel de Apolo“ ist zu entnehmen, daß Palomares aus Sevilla stammt.<sup>214</sup> In diesem Werk wird er zusammen mit Rogier lobend hervorgehoben; häufiger erwähnt ihn Lope neben J. Blas<sup>215</sup>; auch Palomares komponiert Musikein-

<sup>213</sup> Vgl. J. de Vasconcellos: Primeira parte do Index. S. 258.

<sup>214</sup> Pero yo las canciones amorosas  
de tu Pastor Pesquera  
que del amor lo era,  
te pido que te acuerdes  
que fué el honor de tus riberas verdes  
el que daba bucólicos cantares  
a Felipe Rogier y a Palomares  
Rogier honor de Flandes, gloria y lustre  
a Palomares de Sevilla ilustre . . .

(Vgl. „El Laurel de Apolo“. Silva IV. In: B.A.E., Bd. XXXVIII. S. 201 a).

<sup>215</sup> Z. B. in „El jardín de Lope de Vega“ (1621), wo es heißt: „Y como de jardín opuestos polos / los nueve de la fama hicieron once / Juan Blas de Castro y Palomares sólo“ (vgl. B.A.E., Bd. XXXVIII. S. 424a).

In „El caballero de Illescas“ werden beide als Instrumentalisten gefeiert: „. . . no ha borrado el tiempo de los libros de la inmortalidad la fama, nombre y vida de docto músico ni olvidará jamás en los instrumentos el arte y dulzura de v. m. [V. Espinel] de Palomares y Juan Blas de Castro“ (vgl. Obras de Lope de Vega. Publicadas por la R.A.E. Nueva edicion Bd. IV. S. 109 a). Auch Suárez de Figueroa nennt Palomares neben Blas einen guten spanischen Gitarrenspieler (vgl. „Plaza universal de todas las ciencias y artes“. Madrid. 1615. S. 193). Die Tatsache, daß Palomares immer zusammen mit Blas erwähnt wird, spricht dafür, daß Lope nicht zwischen einem Komponisten und einem Instrumentalisten des gleichen Namens unterscheidet, zumal Juan Palomares beides war. J. B. Trend vertritt dagegen die Ansicht (vgl. „Music in the Biblioteca Medinaceli“. In: RHi., Bd. 71. N. 159. 1927. S. 512), daß bei der Erwähnung des Namens Palomares manchmal der Gitarrist Pedro Palomares (z. B. in „El Peregrino de su patria“, „El caballero de Illescas“, „El jardín de Lope de Vega“), manchmal aber der Komponist Juan de Palomares (z. B. in „La bella mal maridada“ oder in „La Dorotea“) gemeint ist. Ich glaube jedoch, daß die angegebenen Texte keinen Beweis für diese Annahme bieten, die

lagen zu den Theaterstücken Lope de Vegas.<sup>216</sup> Bereits 1609 wird Palomares in dem Theaterstück „La bella mal maridada“ von Lope als tot angegeben.<sup>217</sup>

### I. *Im CS:*

Sobre moradas violetas (Romance). 3-st.

### II. *Im CT:*

1. Fol. 25v—26r: En el campo florido. 3-st.
2. Fol. 39v—40r: Sobre moradas violetas. 2-st.<sup>218</sup>

### III. *Im TH:*

1. Fol. 96v—97r: En el campo florido. 3-st.<sup>219</sup>
2. Fol. 106v—107r: „Hermosa Galatea“. 4-st.

### IV. *Im RL:*

S. 19: Lo mejor de mi vida. 3-st.<sup>220</sup>

---

sich offenbar nur auf die Unterscheidung von Saldoni stützt (vgl. B. Saldoni: Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de Músicos Españoles. Madrid. 1868—1881. IV. Bd. S. 241).

<sup>216</sup> Nachdem Dorothea ein Lied zur Harfe gesungen hat, fragt sie Celia: „Pero, Señora, nunca te he oído estos versos ni este tono. Quién los hizo?“; Dorothea antwortet: „Los versos, Celia, yo, y el tono aquel excelente músico Juan de Palomares, competidor insigne del famoso Juan Blas de Castro, que dividieron entre los dos la lira, árbitro Apolo“ (s. „La Dorotea“. V. Akt. 9. Szene. In: B.A.E., Bd. XXXIV. S. 68 ab).

<sup>217</sup> „Teodoro — Si es música quiero oílla / que es de Lope la letrilla y el tono de Palomares.

Artandro — No murió?

Teodoro — Sí ya murió.

Julio — El fué músico excelente.

Teodoro — Poco su falta se siente / adonde Juan Blas quedó.“

(Vgl. „La bella mal maridada“. 1609. III. Akt. In: Obras de Lope de Vega publicadas por la R.A.E. Nueva Edición. Obras dramáticas. Bd. III. S. 639 a).

<sup>218</sup> 2-st. Bearbeitung der gleichnamigen Romance des CS.

<sup>219</sup> Bis auf wenige Abweichungen identisch mit der gleichnamigen Romanze des CT.

<sup>220</sup> Textkontrafaktur der Romance „En el campo florido“ (Ct.); hierzu s. M. Querol: RL. S. 52—54.

### *j. Juan de Torres*

Zu der Biographie dieses Komponisten kann ich keine Angaben machen; es ist unwahrscheinlich, daß er identisch ist mit einem Juan de Torres, Kapellmeister in Plasencia und ab 1653 in Zaragoza<sup>221</sup>, da die Komponisten des CS aus einer älteren Generation stammen.

J. de Torres ist im CS mit nur einem Stück vertreten: „Lucinda tus cabellos“ (Canción). Aus satztechnischen Gründen gehört dieses Stück eher in das 16. als in das 17. Jh. (s. S. 95 ff.).

### *k. Juan Bon*

J. Bon ist ca. 1590 geboren; er wird im Juli 1598 in das Haus der Sängerknaben aufgenommen. Seit Mitte des Jahres 1599<sup>222</sup> bezieht er seinen Lohn als Sängerknabe. Über das Leben von J. Bon habe ich keine weiteren Einzelheiten gefunden. Sein einziges mir bekanntes Stück ist im CS erhalten: „Caracoles me pide la niña“ (Novenas).

---

<sup>221</sup> Saldoni, B.: Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de Músicos españoles. Bd. IV. Madrid. 1881. S. 346. Ferner J. Aroca: Cancionero musical. S. 335.

<sup>222</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14084/14. Ferner E. Van der Straeten: Les musiciens néerlandais en Espagne. Bruxelles. 1888. S. 399.

## 5. DIE KÖNIGLICHE HOFKAPELLE ZUR ZEIT PHILIPPS III. UND PHILIPPS IV.

Nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden gründet Philipp II. 1556 neben der spanischen Kapelle eine flämische, die ausschließlich mit niederländischen Sängern und Musikern besetzt ist.<sup>1</sup> Ein Gesandter des Königs rekrutiert je nach den Bedürfnissen dieser Kapelle Sänger aus den niederländischen Provinzen — meist Chorknaben im Alter von 7 bis 12 Jahren.<sup>2</sup> So wird die Madrider Hofkapelle zu einem Zentrum der Pflege flämischer Musik.<sup>3</sup> Diese Blüte geht mit dem Tode von Philipp Rogier (28. 2. 1596) zu Ende; unter seinem Nachfolger, dem Vizekapellmeister A. Capy verliert die Kapelle an Bedeutung.<sup>4</sup>

Im Jahre 1598 übernimmt Philipp III. die Herrschaft; er ist, nach dem Urteil von Cerone, der Musik und den Musikern sehr geneigt.<sup>5</sup> Im Gegensatz zu Philipp II. widmet er sich selbst der Musikausübung mit Vorliebe. Philipp III. singt, tritt als Tänzer auf und spielt auch Vihuela und Gambe.<sup>6</sup> Bereits einen Monat nach seiner Thronbesteigung ernennt er einen Kapellmeister: Matheo Romero. Noch in demselben Jahre sorgt der König für eine neue Satzung des „Colegio de los niños cantorricos“, wo die Chorknaben erzogen werden.<sup>7</sup>

Dieses Interesse des Königs begünstigt einen Aufschwung der Hofkapelle, der jedoch nicht die Wiederbelebung der niederländischen Tradition zur Folge

---

<sup>1</sup> Vgl. H. Anglés: *La música en la corte de Carlos V.* In: MME., II. Barcelona. 1944. S. IX und 141.

<sup>2</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais.* S. 160.

<sup>3</sup> Über die Geschichte der flämischen Hofkapelle in der Zeit von 1560 bis 1647 liegt die grundlegende Arbeit von P. Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid* (Bruxelles 1967) vor, die das bekannte Werk von E. Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX. siècle.* Bd. VII: *Les Musiciens néerlandais en Espagne.* 1. Teil: Bruxelles. 1885; 2. Teil: Bruxelles. 1888, in vielerlei Hinsicht berichtet.

<sup>4</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais.* S. 157.

<sup>5</sup> Cerone, P.: *El Melopeo.* S. 150, wo es heißt: „Esto digo, porque el Rey Don Phelippe III. . . . quando Príncipe mostróse muy aficionado a ella [la música] y a los profesores della“.

<sup>6</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais.* S. 94; s. a. N. A. Solar-Quintes: *Panorama musical.* S. 178.

<sup>7</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069: „Constituciones del maestro y niños cantorricos de la Real Capilla“. Dieses Dokument ist von P. Becquart veröffentlicht (*Musiciens néerlandais.* S. 252—255).

hat, sondern eine fortwährende Hispanisierung mit sich bringt. Spanische Sänger werden von nun an auch in die flämische Kapelle aufgenommen. 1594 werden zum letzten Mal niederländische Chorknaben nach Madrid geholt.<sup>8</sup> Das Bestreben, spanische Kinder zu Chorknaben heranzubilden, hat finanzielle Gründe; das wird aus einem Dokument deutlich, das der König am 6. 6. 1601 unterschreibt.<sup>9</sup> 1608 weist die Liste der 14 Chorknaben nur spanische Namen auf.<sup>10</sup> Die tiefen Stimmen werden jedoch noch bis ca. 1620 vorwiegend mit flämischen Sängern besetzt.<sup>11</sup> Als Romero 1633 sein Amt niederlegt, sind keine niederländischen Sänger mehr verzeichnet. Auch der neue Kapellmeister ist erstmals ein Spanier, Carlos Patiño. Trotzdem bleibt noch bis 1637 in den Rechnungsbüchern der Name „Capilla flamenca“ erhalten.<sup>12</sup>

Die Zahlungslisten von 1608, 1616 und 1622 bis 1628<sup>13</sup> zeigen an, daß die Sängerstellen stetig verringert werden. Während im Jahre 1608 noch 8 Sänger verzeichnet sind, werden im Jahre 1628 nur noch 4 Sänger erwähnt. Unterdessen wird die spanische Kapelle vergrößert. Die Sängerliste des Jahres 1627 führt 31 Sänger an.<sup>14</sup>

Doch eine strenge Unterscheidung von spanischer und flämischer Kapelle ist nicht vorzunehmen. Das sieht man daraus, daß für beide Kapellen nur ein Kapellmeister zuständig war<sup>15</sup>, während der Vizekapellmeister der spanischen Kapelle vorstand.<sup>16</sup> Einen Hinweis auf das Zusammenwirken beider Kapellen gibt die Praxis der mehrhörigen Musik, die bei einer aus 5 Sängern bestehenden Kapelle wohl nicht möglich wäre. So heißt es in einem Bericht über ein musikalisches Theaterfest zum Geburtstag Philipps IV. am 8. 4. 1622, wo die „Comedia de la Gloria de Niquea, y descripción de Aranjuez“ aufgeführt wird, daß die Hofkapelle, auf beiden Seiten der Bühne

---

<sup>8</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 160.

<sup>9</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069: „ . . . encaminado esto así se sustentará la capilla con menos costa que hasta aquí y con los cantorricos no se hará ninguna sin que sirvan y sean de provecho y tendrá V. M. de todo género de música grandes piezas sin buscarlos de fuera“.

<sup>10</sup> A.G.P.M., Leg. 1135; ferner P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 127/128.

<sup>11</sup> 1608 sind es 7 Niederländer und ein Spanier (F. Rey); 1616 ähnlich (s. A.G.P.M., Leg. 1135; P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 164).

<sup>12</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 183.

<sup>13</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 127 und 164; ferner N. A. Solar-Quintes: *Panorama musical*. S. 182—184.

<sup>14</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 165; s. a. N. A. Solar-Quintes: *Panorama musical*. S. 186.

<sup>15</sup> Romero war auch Leiter der Kammermusiker, die zur spanischen Kapelle gehörten. Hierzu s. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 209.

<sup>16</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 28, 165 und 178; ferner N. A. Solar-Quintes: *Panorama musical*. S. 185—187.

aufgestellt, eine zweichörige Komposition mit Echo gesungen hat.<sup>17</sup> Da die überlieferte geistliche Musik der Zeit vorwiegend mehrchörig ist, müßten auch in der Kirche beide Kapellen gemeinsam aufgetreten sein. Ferner ersieht man aus den Dokumenten, daß einige Sänger Benefizien aus beiden Häusern — Burgund und Kastilien — erhalten.<sup>18</sup> Schließlich hat die Unterteilung der Hofkapelle nur noch eine administrative Bedeutung, die im Hinblick auf die Bezahlung der Sänger durch das eine oder andere Haus vorgenommen wird. Ab 1637 wird auch hier keine Unterscheidung zwischen beiden Kapellen mehr getroffen; im Gebrauch bleibt nur die Bezeichnung „Capilla Real“, die bisher beide Kapellen umfaßte.

Während die spanischen Sänger die niederländischen verdrängten, zeichnet sich eine weitere Umgestaltung der Hofkapelle ab: die Zahl der Instrumentalisten nimmt zu. Die Hofkapelle, die unter Ph. Rogier einen Bassonisten hatte, verzeichnet 1612 zu dem neuen Bassonisten F. Valdés einen Harfenisten, A. Martínez.<sup>19</sup> 1614 und 1615 sind 4 Bassonisten tätig; 1615 kommt ein Theorbist, F. Pichinini, hinzu.<sup>20</sup> 1616 schließt sich Lope Machado als Harfenist an, dessen Nachfolger 1633 der Kammermusiker, Jurist, Mathematiker, Politiker, Musikinstrumentenerfinder Dr. B. Jovenardi wird.<sup>21</sup> Im Jahre 1626 wird der englische Vihuelist E. Butler in die Hofkapelle aufgenommen.<sup>22</sup> Zur Hofkapelle gehört ferner der italienische Kammermusiker und Komponist E. Limido.<sup>23</sup> 1631 werden 9 Gambenspieler verzeichnet, dar-

<sup>17</sup> Valles, D. H. de los (Hrsg.): Obras de Villamediana. Zaragoza. 1629: „Dieron con admiración algunos pasos, y la música de la Capilla Real con tanto extremo diestra, en acordadas voces cantó esta redondilla . . .“ (Fol. 21). „Determinado Amadís con determinación valerosa de acometer la respectada Aurora, le detuvieron el intento y pasos dos coros de música, que en puestos diferentes, sin verle, cantaron esto . . .“ (Fol. 27/28).

<sup>18</sup> So z. B. Arizo (s. S. 73) und J. B. Comes; Comes wird 1619 zum Vizekapellmeister ernannt; 1627 bekommt er außerdem eine burgundische Stelle (vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14018/19 und Mss. 14017/4).

<sup>19</sup> Vgl. J. Subirá: La música en la Real Capilla. S. 210.

<sup>20</sup> Vgl. J. Subirá: La música en la Real Capilla. S. 210.

<sup>21</sup> Vgl. J. Subirá: Dos músicos del Rey Felipe IV.: B. Jovenardi y E. Butler. In: AM. XIX. 1964. S. 201—221. Der vielseitige Jovenardi brachte ein „instrumento músico-mathematico“ nach Spanien, das er in Italien konstruiert hatte. 1637 stellte er in Madrid 3 neue Instrumente her. Die von ihm erfundenen Instrumente, eine Harfe und ein Cembalo, werden in seinem „Tratado de la música“ besprochen (hierzu s. S. Kastner: La clavecin parfait de B. Jovenardi. In: AM. VIII. 1953). Jovenardi starb 1668.

<sup>22</sup> Vgl. J. Subirá: Dos músicos del Rey Felipe IV.: B. Jovenardi y E. Butler. In: AM. XIX. 1964. S. 221. Ferner N. A. Solar-Quintes: Panorama musical, S. 184, und B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14017/4.

<sup>23</sup> 1605 tritt Limido als „maestro de las viguelas“ auf; sein Hofdienst dauert bis zum Jahre 1646; er stirbt am 20. 3. 1647 und hinterläßt ein 1605 gedrucktes Werk „Regii concertu spirituali di Steffano Limido musico nella Real Camera della

unter 5 Italiener: der eben erwähnte Limido, J. Lisardo, G. de Gabrielis, N. Panela und Biteli.<sup>24</sup> Mit der Tätigkeit italienischer Instrumentalisten am Hofe zu Madrid wächst der Einfluß italienischer Musik in Spanien.<sup>25</sup> Gleichzeitig gewinnt die Instrumentalmusik an Bedeutung, indem sie jetzt als selbständiger Partner in die Vokalmusik einbezogen wird.<sup>26</sup>

Von der reinen Instrumentalmusik am Hofe ist wohl nichts erhalten.<sup>27</sup> Lediglich zeitgenössische Berichte können eine Vorstellung davon geben, mit welchen Instrumenten diese Musik aufgeführt wurde und welche Rolle sie bei höfischen Festen spielte. So zählt Cerone in seinem „Meloqueo y Maestro“ die Instrumente auf, die in den „modernen Konzerten“ verwendet werden:

„Instrumentos en los conciertos modernos: Los instrumentos de viento, que entran en los conciertos son: Sacabuches, Fagotes o Baxones, Doblados, Flautas, Dulçaynas, Cornetas, Cornamusas, y Cornamudas. Entre los de traste, ay unos que se tañen por vía de viento, y otros por vía de Pluma: los que se tañen mediante el viento, son los regales, los organos, y los claviórganos; y los que se tañen por vía de pluma o godillo, son los monachordios, los clavy-cembalos, y las spinetas. También la Citola ò Cythara se tañe con pluma, mas empero sin viento y sin teclas, como todo muchacho sabe. Finalmente los instrumentos de arquillo, son las lyras, las vihuelas, de arco, los violones, y los rabeles o Rebequines. Otros ay que se tañen con punta de dedos, como los Laudes, las Harpas, y las Teorbas.“<sup>28</sup>

Außerdem gibt Cerone Anweisungen für eine passende Zusammensetzung von Instrumentengruppen im Hinblick auf das gemeinsame Musizieren. Die Bedeutung, die Cerone der Instrumentalmusik beimißt, ist zwar in seiner

---

Maestá Cattolica Filippo III. Libro primo a 5 e 6 voci. Appresso Agostino Traditi. 1605“.

<sup>24</sup> Vgl. J. Subirá: La música en la Real Capilla. S. 211.

<sup>25</sup> Vgl. J. Subirá: La tonadilla escénica. Bd. II. Madrid. 1929. S. 349—407.

<sup>26</sup> Nach F. Pedrell („La musique indigène dans le théâtre espagnol de XVIIe siècle“, in: SIMG. V. 1903—1904. S. 69—71) und R. Mitjana (s. Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Espagne-Portugal. S. 2083 ff.) wird um die Mitte des 17. Jhs. die schon seit dem 16. Jh. bestehende Ministralschule, unter der Leitung des erwähnten Bassonisten F. Valdés, vergrößert. Hierzu s. N. A. Solar-Quintanilla: Nuevas noticias de músicos de Felipe II., de su época, y sobre impresión de música. In: AM. XV. 1960. S. 200—201; ferner J. Subirá: La música en la Real Capilla. S. 209, und Necrologías musicales madrileñas, in AM. XIII. 1958. S. 202.

<sup>27</sup> Im Katalog der Musiksammlung Johanns IV. sind Instrumentalwerke von Rogier und Ghersem verzeichnet, die, wie bekannt, an der spanischen Hofkapelle tätig waren (hierzu P. Becquart: Musiciens néerlandais. S. 41, 111 und 161).

<sup>28</sup> Cerone, P.: El Meloqueo. S. 1038—1039.

Musikausbildung in Italien begründet, bezieht jedoch die Praxis am spanischen Hofe ein; er wirkt nämlich von 1592 bis 1608 als Sänger an der Hofkapelle; dann schließt er sich der spanischen Hofkapelle zu Neapel an, wo er seinen Traktat veröffentlicht. Die von ihm erwähnten Instrumente befinden sich größtenteils im Instrumenteninventar des Königlichen Hauses aus dem Jahre 1602. Folgende Instrumente sind dort verzeichnet: „Cornetas de marfil, sacabuches de plata, chirimías de marphil, clavichordios, pífanos, bajones grandes, chirimías grandes de madera de Alemania, píphanos de Alemania, cornetas de madera de Alemania, contrabajo de chirimía de Alemania, Dulçayna de madera de box, Cornamusas de madera de Alemania, laudes, vihuelas de arco grandes, clavicordios, fagotes, cuatro violones de China, vigüelas, tiorvas, bandurrias . . .“<sup>29</sup>

Eine wichtige Rolle spielt die Instrumentalmusik bei Theatervorstellungen.<sup>30</sup> Zur Geburt seines Sohnes veranstaltet Philipp III. 1605 ein Fest in Valladolid. Den Festbeginn kündigt eine Chirimiafanfare an; ihr antworten die Musiker, die in zwei Chöre aufgeteilt sind; als sich der Vorhang öffnet, erscheinen 12 Violinisten und Violonisten in kostbaren Gewändern und nach ihnen 8 Ministrels, die englische Oboen spielen.<sup>31</sup> Hier ist zu bemerken, daß die Musiker noch bis zum Ende des 16. Jhs. ihren Platz hinter dem Vorhang hatten. Wenn man Cervantes Worten glaubt, so hat Pedro Navarro als erster die Musiker auf der Bühne spielen lassen.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Vgl. E. van der Straeten: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*. Bd. VII: *Les musiciens néerlandais en Espagne*. 2. Teil. Bruxelles. 1888. S. 312—322.

<sup>30</sup> Vgl. F. Pedrell: *La musique indigène dans le théâtre espagnol du XVIIe siècle*. In: *SIMG*. V. Leipzig. 1903—1904. S. 46 ff.; ferner auch F. Pedrell: „L'Eglogue 'la forêt sans amor' de Lope de Vega et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon“ in: *SIMG*. XI. Leipzig. 1909—1910. S. 55—104; s. a. E. Cotarelo y Mori: *Ensayo histórico sobre la Zarzuela, o sea el drama lírico español, desde su origen a fines del s. XIX*. In: *Boletín de la Academia española*. XIX bis XXII.

<sup>31</sup> „ . . . estando ya todo a punto para comenzar la fiesta, la figura que estaba en lo alto del trono referido, con invención que para ello había, alzó la chirimía, poniéndola en la boca, tocando por la parte de adentro otro de manera que significaba publicar la fiesta. Respondieron los músicos de la capilla que en dos coros estaban divididos, cada uno a un lado de la sala y en acabando la música corrieron la cortina y salieron doce violones y violines con ropas de tafetán encarnado con muchos passamanos de plata forrada en velillo de plato blanco y sombreros de la misma color de las ropas con plumas blancas y encarnadas, tras de los cuales salieron ocho ministriles tocando orlos que son instrumentos que el rey que está en el cielo trajo de Inglaterra . . .“ (B.N.M., Ms. 18436. *Relación de una fiesta que dió en su palacio Felipe III. Año 1605*). Diesen Bericht habe ich aus dem Buch „*Musiciens néerlandais*“ (S. 121) von P. Becquart entnommen.

<sup>32</sup> Vgl. A. Livermore: *The spanish Dramatists and their Use of Music*. In: *Music and Letters*. XXV. 1944. S. 143; ferner R. Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico*. Bd. II. S. 106; s. a. den „*Prólogo*“ der 8 Komödien von Cervantes.

Bei der schon erwähnten Geburtstagsfeier Philipps IV. (s. S. 79) wird die Aufführung der „Comedia de la Gloria de Niquea, y descripción de Aranjuez“ mit mehrhöriger Instrumentalmusik eröffnet; 4 Nymphen singen eine Decime<sup>33</sup>, die von Vihuelas und Theorben begleitet wird; die Instrumente spielen hier hinter den Kulissen. Der Auftritt des Amadís wird von der „angenehmen Musik“ eines Clarins angekündigt. Zu dem Gesang der „Nacht“ erklingt eine Vihuela. Die Morgendämmerung wird durch instrumentale Musik begrüßt, die Vogelstimmen nachahmt. Zwei Nymphen tanzen zu der Musik von Violinen. Die Vorstellung endet mit einem gemeinsamen Tanz von Nymphen, Königin und Infantin; dazu spielen „süße Instrumente“.<sup>34</sup>

Nach einem Bericht von Lope de Vega spielen in seinem Theaterstück „La selva sin amor“ (1629) die Instrumente vor dem Podium, ohne jedoch gesehen zu werden; die von den Darstellern vorgetragenen Verse sind so in Musik gesetzt, daß der Gesang Verwunderung, Klage, Liebe, Haß und andere Affekte zum Ausdruck bringt. Diesen Ausführungen Lope de Vegas kann man einen ersten Hinweis auf die Einführung der italienischen Monodie in Spanien entnehmen.<sup>35</sup>

Die Beteiligung von Instrumenten in vokaler Musik tritt besonders mit

---

<sup>33</sup> Gedicht aus zehnzeiligen Strophen.

<sup>34</sup> Vgl. D. H. de los Valles (Hrsg.): Obras de Villamediana. Zaragoza. 1629. Comedia de la gloria de Niquea, y descripción de Aranjuez. Representada en su Real Sitio por la Reina nuestra señora, la señora Infanta María, y sus damas, a los felicísimos años que cumplió el Rei nuestro Señor don Felipe Quarto, a los 8. de abril de 1622.“ Die Hinweise auf die Instrumentalmusik lauten:

„Sonaron instrumentos músicos en diferentes coros . . .“ (fol. 5); „Tocaron dentro acordadas vihuelas, y tiorbas, y ellas cantaron estas décimas . . .“ (fol. 17). „Robó el último acento el de un clarín, que con agradables quiebros resonaba . . . fué su agradable música precursora de los pasos de Amadís, porque apenas dejó de suspender los aires, cuando el animoso griego ocupó el mágico teatro“ (fol. 21—22). „Tocaron dentro una vigüela y la buena de la noche supendió los aires con tan regalada voz, que honró las mayores consonancias de la música . . .“ (fol. 25). „A la blanda repetición de la postrera sílaba despertó el aire tan agradable ruido de músicos pajarillos, si bien fueron instrumentos que lo parecían, que los del bosque pudieran anticiparse, gorgeando para saludar el alba“ (fol. 26). „Salieron dos encantadas ninfas dançando al son de violines . . .“ (fol. 30). „Al compás de un acordado instrumento salió una ninfa cantando este soneto . . .“ (fol. 39). „Ninfas, Reina y la señora Infanta „al compás de dulces instrumentos dançaron, con que tuvo fin la fiesta“ (fol. 54).

<sup>35</sup> Hierzu s. E. Cotarelo y Mori: Ensayo histórico sobre la Zarzuela. In: Boletín de la Academia Española. Bd. XIX. 1932. S. 656 und 657. Vgl. auch F. Pedrell: La musique indigène dans le théâtre espagnol du XVIIe siècle. In: SIMG. V. Leipzig. 1903—1904. S. 54—54. Über die Einführung der Oper in Spanien vgl. a. E. Cotarelo y Mori: Orígenes y Establecimiento de la ópera en España hasta 1800. Madrid. 1917. S. 12—24.

der Mehrhörigkeit in Erscheinung. In der Regel übernimmt die Orgel<sup>36</sup>, aber auch die Harfe die Gb.-Partie. Die tiefste Stimme wird oft von einem Dulzian („bajón“) unterstützt. Nicht selten wird ein Chor von einer Instrumentalgruppe vertreten.<sup>37</sup>

In einem Gesuch aus dem Jahre 1600 bittet G. de Ghersem um eine Verbesserung seines Gehaltes, die ihm bereits zu seiner Ernennung zum Vizekapellmeister zugesagt war. Sein Lohn sei nämlich so gering, daß es ihm „menschenunmöglich“ sei zu leben.<sup>38</sup> Zwei Jahre später empfiehlt Philipp III. seinem Statthalter der Niederlande, Erzherzog Albert, er möge G. de Ghersem ein Kanonikat zuteilen, da er wegen der „Dünnheit“ des Gehaltes seine in Armut geratenen Verwandten nicht unterhalten könne.<sup>39</sup> Wenn man sich mit der Geschichte der Hofkapelle beschäftigt, stößt man häufiger auf solche Bittschriften als auf irgendwelche Berichte über Musik. Hier drängt sich die Frage auf, wie die Musiker der Hofkapelle wirtschaftlich gestellt waren.

Der durchschnittliche Lohn eines Sängers betrug 120 Maravedís täglich; 320 Maravedís täglich kamen dem Kapellmeister zu.<sup>40</sup> Um diese Angaben verwerten zu können, ist es notwendig den damaligen Geldwert zu berücksichtigen: Nach den Untersuchungen von E. J. Hamilton waren ca. 85 Maravedís täglich für den einzelnen Menschen ausreichend, um leben zu können.<sup>41</sup> Da aber, wie aus den Bittschriften zu ersehen ist, ganze Familien von die-

---

<sup>36</sup> Organist der Hofkapelle war von 1602 bis 1626 Bernardo Clavijo; er veröffentlichte 1588 ein Motettenbuch, das sowohl zum Singen als auch zum Spielen gedacht war: „Bernardi Clivixi D'I Castello in regia Capella sicula organici musici, Motecta ad canendum tam quatuor, quinque, sex et octo vocibus, quam cum instrumentis composita“. Roma. Apud Alexandrum Gardanum. 1588. Nachfolger von B. Clavijo war sein Sohn F. Clavijo (vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069).

<sup>37</sup> In einer Rechnung von I. Bertout für Musikkopien aus dem Jahre 1591 wird die Anwendung von Instrumenten angegeben: „3 Item aver escrito un magnificat a doze voces de maestro Phelipe Rogier, los ocho partes en notas medianas y quatro partes para tañer el órgano. Cinco hojas y quatro partes en puncto quadrado grande, cinco pliegos para los menestresiles“ (s. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 45). Ähnliche Angaben über die Mitwirkung von Instrumenten zur Vervollständigung eines Chores sind im Katalog der Musiksammlung Johannis IV. von Portugal zu finden; als Beispiel erwähne ich das Magnificat der 6. Tonart für 4 Chöre von G. Díaz, dessen Besetzung folgende war: „Tem o primeiro coro hum tenor com quatro violins; o segundo deus tenores, & o terceiro um baixao, um contralto, & dous tipples, & o quarto de chusma“ (Primeira parte do Index. S. 345). Im Nachlaß von Romero befand sich ein „Ave Virgo Sanctissima“ für eine Stimme und drei Instrumente (vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 187).

<sup>38</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 251—252.

<sup>39</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 96.

<sup>40</sup> Vgl. N. A. Solar-Quintes: *Panorama musical*. S. 182 ff.

<sup>41</sup> Hierzu J. Beneyto: *Historia social de España y de Hispanoamérica*. Madrid. 1961. S. 217.

sem Lohn unterhalten werden mußten, ist die „äußerste Not“ zu begreifen, über die sich der Sänger J. Domine in einem Gesuch beklagt.<sup>42</sup> Obwohl zu dem Gehalt auch Naturalien und Kleidung hinzukamen, bewarben sich die Musiker stets um weitere Geldeinnahmen; bevorzugt war ein Kanonikat, das ihnen Kirchenpfründe zusicherte; dafür mußten sie aber Ehelosigkeit und andere priesterliche Pflichten auf sich nehmen.<sup>43</sup> In Spanien selbst waren diese Pfründe und andere kirchliche Benefizien nur für spanische Musiker zugänglich.<sup>44</sup> Die flämischen Sänger wurden, wie im Falle von Ghersem, an den Statthalter der Niederlande verwiesen. Die kirchlichen Nebeneinnahmen wurden bisweilen unterbunden, und nur in Ausnahmefällen genehmigt.<sup>45</sup>

Außer diesen regelmäßigen Einnahmen bemühten sich die Musiker um Gelegenheitsdienste, wie die Einziehung von Pacht-<sup>46</sup>, Erb-<sup>47</sup> und Strafgeldern.<sup>48</sup> Vielversprechend schien der Weiterverkauf von Leder aus überseeischen Besitzungen; sowohl die Sänger als auch ihr Kapellmeister baten um diesbezügliche Lizenzen; die Erwartungen erwiesen sich doch oft als trügerisch, da sich keine Käufer fanden.<sup>49</sup>

Auch die Kompositionstätigkeit konnte eine wirtschaftliche Hilfe mit sich bringen. So ließ Johann IV. von Portugal Romero 80 000 Reales für die Kompositionen bezahlen, die er für seine Musiksammlung ankaufte.<sup>50</sup> Die Sänger, die Kompositionen für die Hofkapelle lieferten, konnten zusätzlich entlohnt werden.<sup>51</sup> Die Geldquellen waren offensichtlich nicht für jeden Musiker zugänglich; die Armut trieb manche von ihnen sogar zum Betteln<sup>52</sup>; andere mußten jahrelang ohne jegliches Gehalt Dienste leisten, bis sie schließlich eingestellt wurden, wenn sich eine Vakanz ergab.<sup>53</sup> Doch eine feste Anstellung bedeutete nicht immer, daß die Musiker regelmäßig ihren Lohn bekamen; so wartete der Harfenist Dr. Jovenardi 13 Jahre auf sein Gehalt,

---

<sup>42</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 141.

<sup>43</sup> Vgl. *Codex Juris Canonici*. Can. 118, 108/1 und 1409; ferner P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 96, 98 und 131.

<sup>44</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 161—162, 171, 282 usw.

<sup>45</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 185 und 292.

<sup>46</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 79, 90, 131.

<sup>47</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 118, 233.

<sup>48</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 78, 126—127, 131, 248.

<sup>49</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 10, 79, 97, 118, 127, 132, 135, 163, 219, 258.

<sup>50</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 25 und 181.

<sup>51</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 130 und 131.

<sup>52</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14018/23: „A Rodrigo de la Serna y Pedro Gonzalez, tompetas de la casa de Castilla, se le quitan las plazas por haber acudido de pedir dineros a las casa de las embaxadas . . .“.

<sup>53</sup> Hierzu N. A. Solar-Quintes: *Panorama musical*. S. 175.

obwohl er beharrlich seine Lohnforderungen geltend machte.<sup>54</sup> Nach 25 Jahren Dienst stand jedem Musiker die Pensionierung zu.

Während in Italien die Fürsten ihr Prestige in eine gute Kapelle zu setzen wußten, zeigte sich der spanische Adel bis auf wenige Ausnahmen der Musikpflege nicht sehr geneigt.<sup>55</sup> So konzentrierte sich das Musikleben auf den Königlichen Hof und die Kirche, die auch alleinige Auftraggeber waren.<sup>56</sup> Die Musiker und Sänger standen im Angestelltenverhältnis zu diesen beiden Institutionen. Sie waren Hof und Kirche gleichermaßen verpflichtet. Zur prachtvollen Ausstattung der Liturgie mußten vorwiegend mehrchörige Sätze komponiert und aufgeführt werden; einfache, meist 3-stimmige Sätze dienten der Unterhaltung des Hofes.

Die feste Einstellung des Musikers brachte die Forderung mit sich, die Musik dem Auftraggeber zur Verfügung zu stellen. Nur einer eigenwilligen Persönlichkeit wie M. Romero war es möglich, eigene Werke der Öffentlichkeit vorzuenthalten und als Eigentum zu bewahren. Seinen Zeitgenossen erschien diese Haltung ungewöhnlich und geheimnisvoll. So berichtet der Vertraute König Johanns IV. in Madrid, J. García, er habe im Nachlaß von Romero „Fugen“ gesehen, die der Meister mit soviel „Geheimnis“ geschrieben habe, daß nur eine zu seinen Lebzeiten bekannt wurde.<sup>57</sup> Auch Johann IV. klagte in einem Brief, daß Romero seine Musik versteckt gehalten hätte und hoffte jetzt nach dem Tode des Meisters, seinen Nachlaß erwerben zu können.<sup>58</sup> Daß einem Musiker soviel Ehre und Hochachtung zuteil wurde, ist

---

<sup>54</sup> Vgl. J. Subirá: *Dos músicos del Rey Felipe IV.:* B. Jovenardi y E. Butler. In: *AM .XIX.* 1964. S. 204—205.

<sup>55</sup> Darüber klagt Cerone in seinem „*El Melopeo y Maestro*“: „Alrevés [que en Italia], vemos que en España, muy pocos son los caballeros que gustan saber de música, antes muchos la aborrecen, y desechan y destierran de sus casas, como cosa vil, vituperosa y dañosa, y parece ser inventada solo para los Religiosos y Eclesiásticos“. In bezug auf den Hof fügt Cerone hinzu: „lo qual vemos por exemplo en esta Corte, pues entre tantos Cavalleros, Condes, Marqueses, Duques y Príncipes que moran en ella, no ay ninguno (que yo sepa) se deleyte de música, ni quien dé comodidad para hazer estas academias. Y si tengo a dezir verdad, digo que no hallo más que uno, que guste tener en su casa semejante exercicio; y este señor es Don Juan de Borja . . .“ (Cap. XIII, Libro I „La causa porque ay más profesores de música en Italia que en España“).

<sup>56</sup> Eine ähnliche Situation zeigt sich auf dem Gebiet der Malerei und Skulptur: Auftraggeber sind auch hier Hof und Kirche. Eine bürgerliche Kunst ist in dem Spanien des Goldenen Zeitalters unbekannt (hierzu R. Perpiná: *De infraestructura económica.* Madrid. 1955. Ferner J. Beneyto: *Historia social de España y de Hispanoamérica.* Madrid. 1961. S. 201—204).

<sup>57</sup> „Lo que más estimé fueron unas fugas de su mismo punto y letra, porque fué tan secreto en este género de estudio, que se fue a la sepultura sin haber manifestado más que una“ (s. J. de Vasconcellos: *El Rey D. João.* S. 121).

<sup>58</sup> „Mucho estimé los psalmos de aquel Maestro que tanto guarda su música;

als Ausnahme anzusehen. Im Falle von Romero haben neben seiner Berühmtheit als Komponist andere Faktoren diese hervorragende Stellung begünstigt: sein Priesteramt, und besonders seine adelige Herkunft, die häufig hervorgehoben wird.<sup>59</sup>

Im allgemeinen kamen aber die Musiker aus niedrigen Gesellschaftsschichten und gehörten zur Dienerschaft des Hofes. Sie hatten sich an eine strenge Satzung zu halten, deren Überschreitung schwer bestraft wurde. Der Gambenspieler E. Limido war eine Woche „mit Handschellen“ im Gefängnis, weil er eines Abends für die Hofdamen nicht spielen wollte.<sup>60</sup> Die Kammermusiker hatten die Pflicht, sich zu bestimmten Zeiten im Vorzimmer zur Verfügung zu halten und nur dann vor der Hofgesellschaft zu erscheinen, wenn sie gerufen wurden.<sup>61</sup>

Mit der Aufnahme von spanischen Musikern aus niedrigen Gesellschaftsschichten in die Hofkapelle drangen neue Gattungen, die bisher der volkstümlichen Musizierpraxis vorbehalten waren, in die höfische Musik ein und wurden nobilitiert, so Seguidillas, Villanos, Jácaras usw.

In den neuen Satzungen von 1598<sup>62</sup> werden die Richtlinien für die Erziehung der Chorknaben umrissen. Die Kinder wohnen in einem Internat („Colegio de los niños cantorcicos“)<sup>63</sup>, das von dem Kapellmeister, dem Vizekapellmeister und einem Priester betreut wird. Hofkapellmeister und Vizekapellmeister sollen die löbliche Sitte fortsetzen, zusammen mit den Chorknaben bei Tische zu sitzen. Der Priester unterrichtet sie in Lesen, Schreiben, Grammatik, Latein und Catechismus. Der Musikunterricht wird vom Vizekapellmeister erteilt. Der Hofkapellmeister bestimmt die Zeitauf-

---

y que tenga suceso el modo de sacarle alguna della, como v. m. apunta, no lo estimaré menos“ (s. J. de Vasconcellos: *El Rey D. João*. S. 112).

<sup>59</sup> Einen Hinweis auf die Sonderstellung der Musiker adeliger Abstammung geben die Kleidungslisten des Hofes: Der Vihuelist E. Butler, ein „Caballero de Casa“ und „Gentilhombre de Casa“ erhielt ein Gewand zu 200 Dukaten. Der Harfenist Dr. B. Jovenardi, „Caballero romano . . . de calidad“ und „Gentilhombre de la Real Casa“ zu 100 Dukaten, während sich die Friseure und Velazquez — der allerdings auch adeliger Abstammung war — mit Kleidern für 80 Dukaten zufrieden geben mußten (vgl. J. Subirá: *Dos músicos del Rey Felipe IV.: B. Jovenardi y E. Butler*. In: *AM*. XIX. 1964. S. 221—222).

<sup>60</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069.

<sup>61</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14070. „Instrucción de lo que han de hazer los músicos de cámara en el ejercicio de sus oficios“.

<sup>62</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069: „Constituciones del Maestro y niños cantorcicos de la Real Capilla“; die Satzungen werden von P. Becquart, *Musiciens néerlandais*, S. 252—255, veröffentlicht.

<sup>63</sup> Über den „Colegio de los niños cantorcicos“ s. J. Subirá: *La música en la Real Capilla*. S. 219—226.

teilung und beaufsichtigt die Fortschritte der Chorknaben.<sup>64</sup> Es ist seiner Entscheidung überlassen, ob er einigen Schülern Unterricht geben will, damit „die Erinnerung an die guten Fähigkeiten, die bis dahin in der Hofkapelle zu finden waren, nicht verloren gehe“.<sup>65</sup>

In den Satzungen wird nicht näher erläutert, welche Gebiete der Musikunterricht umfassen soll. Man weiß jedoch, daß die Ausbildung sich zunächst auf das Singen konzentrierte; hinzu kommt die Unterweisung auf einem Instrument für diejenigen, die in der Mutierung stehen oder eine Sonderbegabung zeigen. In einem Dokument aus dem Jahre 1601 wird von der Kastration abgeraten, da die Kinder nach der Mutierung zu guten Sängern werden können; andernfalls können sie auf Instrumenten — Orgel, Fagott, Zink, Posaune, Schalmel, Gambe, Harfe usw. — gute Fähigkeiten entwickeln.<sup>66</sup> Daß der instrumentale Unterricht sehr eifrig betrieben wird, zeigt eine Anmerkung in dem Inventar des königlichen Hauses: 7 Gamben, auf denen die Chorknaben geübt haben, sind als beschädigt verzeichnet.<sup>67</sup>

Es besteht jedoch keine Verpflichtung für die Chorknaben, nach der Mutierung Musiker oder Sänger zu werden. Sie können andere Berufe aus-

---

<sup>64</sup> P. Becquart behauptet irrtümlich, daß auch der Hofkapellmeister in Lesen, Schreiben, Grammatik, Latein, Catechismus und Musik unterrichten mußte (vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 159). Im allgemeinen waren jedoch die Kapellmeister verpflichtet, den Chorknaben Musikunterricht zu erteilen. So mußte z. B. der Kapellmeister der Kathedrale zu Granada nicht nur „den Takt schlagen“ (*Llevar el compás*) sondern auch die Chorknaben (*Seises*) betreuen und musikalisch ausbilden (vgl. J. L. Calo: *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Bd. I. Granada. 1963. S. 135). Daß diese Pflicht nicht immer angenehm war, zeigen die Verhandlungen *Comes'* (von 1619 bis 1628 Vizekapellmeister unter Romero) mit der Stiftskirche des Patriarca zu Valencia; Comes beharrt darauf, von dem Musikunterricht befreit zu werden (vgl. J. C. Barber und J. Piedra: *J. B. Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Valencia — unveröffentlicht — S. 63, 65 und 81—84).

<sup>65</sup> „ . . . y si quisiere darles algunas liciones o tomar a su cargo alguno de los dichos cantorcillos, lo puede hazer de manera que no se pierda la memoria de tan buenas habilidades como hasta aora a avido“ (B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069: *Constituciones del maestro y niños cantorricos de la Real Capilla*. Art. 6).

<sup>66</sup> „Destos cantorricos que se van recibiendo entiendo que an de salir muy buenos cantores de todas voces y así es bien que no sean todos castrados y los que no quedaren con voz o parecieren que se puedan aplicar a instrumentos después que sepan muy bien cantar los podrán aprender como son órgano, bajón, corneta, sacabuche, chirimía, vigüelas de arco, vigüelones, harpa, y otros instrumentos y vendrán a ser grandes músicos cayendo esto sobre ser diestros cantores y haprendiendo de tan buenos maestros como tendrán . . .“ (B.N.M., F.- Barbieri, Mss. 14069/1).

<sup>67</sup> „Un cofre grande barreado de hierro pintado por dentro diazul, con siete bihuelas de arco grandes, dentro con sus arquillos, estas vigüelas servían de enseñar los niños cantorcillos, en lo qual se rompieron“.

(Vgl. E. Van der Straeten: *Lus musiciens néerlandais en Espagne*. II. S. 318.)

wählen oder auf Kosten des Königlichen Hauses eine Universität besuchen.<sup>68</sup> Diejenigen, die sich als Sänger bewerben, sollen sich im Gregorianischen Choral („Canto llano“), im mehrstimmigen Satz („Canto de órgano“)<sup>69</sup> auskennen und selbstverständlich eine gute Stimme haben.<sup>70</sup> Diese Kenntnisse erlauben den Sängern, auch als Komponisten hervorzutreten.

Welche Bereiche das Musikstudium umfassen kann, ist aus einem Bericht Cerones zu entnehmen: der Schüler hat die Möglichkeit, das Spielen, Singen, Kontrapunktieren, Komponieren und Leiten einer Kapelle zu erlernen und sich nach seiner Begabung zu spezialisieren.<sup>71</sup>

Der Hofkapellmeister hat die Aufgabe, Kompositionen für die Hofkapelle zu schreiben und die Musik zu dirigieren. Das Dirigieren besteht darin, wie Covarrubias berichtet, den Takt zu schlagen („llevar el compás“) und dem verirrtten Sänger den richtigen Einsatz zu zeigen.<sup>72</sup>

Abschließend noch einen Blick auf das Repertoire der Königlichen Hofkapelle: Während der Anteil der Niederländischen Sänger zurückgeht, zeichnet sich gleichzeitig eine Umgestaltung des Repertoires ab, die die Vorherrschaft der niederländischen Musik in Frage stellt.

Noch im Jahre 1597 verzeichnet ein Inventar<sup>73</sup>, das im Zusammenhang mit dem Testament Philipps II. angefertigt wurde, einen Großteil von Kompositionen niederländischer Meister, die bereits Karl V. und seine Schwester Maria von Ungarn zusammentragen ließen. Philipp II. ergänzt diese Sammlung, die das Grundrepertoire der Hofkapelle bildet. Unter den vertretenen Komponisten gehören zur älteren Generation: Agricola († 1506), Fevin († 1512), Isaac († 1517), P. de la Rue († 1518) und Josquin († 1521). Eine spätere Generation wird von Clemens non Papa († 1556). Claudin de

---

<sup>68</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 16, 74, 160.

<sup>69</sup> In der spanischen Bezeichnung für Mehrstimmigkeit „Canto de órgano“ ist die ursprüngliche Bedeutung des Organumsingens erhalten geblieben.

<sup>70</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069/1.

<sup>71</sup> „El estudio principal que ha de tomar el mancebo es tañer, cantar, contrapuntar, componer, y gobernar una música o capilla, y esto según el talento o inclinación que tuviere“ (s. P. Cerone: *El Melopeo*. S. 46).

<sup>72</sup> „Maestro de capilla: el que gobierna el fascistol, y cantores, llevándoles el compás y bolviendo a entrar en labor al que yerra.

Latín: *Rhythmicus et Phonascus*. Ultra desto los maestros de capilla componen su música de Missas, Motetes, etc“ (vgl. S. de Covarrubias Orozco: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Añadido por el Padre Benito Remigio Noydens. Madrid. Melchor Sanchez. 1674).

<sup>73</sup> Vgl. A.G.P.M.: Felipe II. *Inventario general de bienes y alajas de los cuartos de SS. MM.* t. I, Archivo 235, fol. 253 ff. *Libros de canto del servicio de la capilla*. Ferner B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14029/33—36, und P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 97/98.

Sermisy († 1562), Verdelot († 1567) und Archadelt († vor 1572) gebildet; zu dieser Gruppe gehören auch Gombert († 1560), Crequillon († 1557), Manchicourt († 1564) und die jüngeren G. de Tornhout und G. de la Hele, die im Dienste des spanischen Königshauses standen. In diesem Inventar sind auch spanische Komponisten angeführt, die der Tradition der niederländischen Schule verpflichtet sind: B. de Escobedo (1500—1563), C. de Morales (1500—1553), F. Guerrero (1529—1599), T. L. de Victoria (ca. 1540—1611) sowie Pastrana und Cavallos.

Die herkömmlichen liturgischen Gattungen, wie Messen, Motetten, Psalmen, Magnificats und Hymnen, kommen am häufigsten vor.

Das Inventar teilt die Bücher in drei Gruppen ein:

- die Sammlung der Hofkapelle,
- die Sammlung der Königin Maria<sup>74</sup>,
- die Bücher, die der Hofkapellmeister bei sich aufbewahrt.

Daß ein Teil dieses Repertoires am Anfang des 17. Jhs. nicht mehr als zeitgemäß angesehen wird, zeigt ein Dokument von 1602<sup>75</sup>: Der Vizekapellmeister G. de Ghersem ist beauftragt, den in der Hofkapelle verwendeten Musikbestand zu schätzen. Er stellt fest, daß viele Bücher wertlos seien, da sie alte und in Spanien nicht mehr gebräuchliche Musik enthalten. Die noch verwendbaren Bücher taxiert er auf 1000 Dukaten. Dennoch wurde anscheinend die vollständige Sammlung aus dem Gebrauch gezogen, woraus sich offensichtlich ein Mangel an Aufführungsmaterial ergab: 1612 nimmt Romero viele der abgelegten Werke wieder in das Repertoire auf<sup>76</sup>; neben Werken von Victoria, Guerrero und Rogier erscheinen auch wieder Kompositionen von Morales, Crequillon, Clemens non Papa, und sogar von Isaac.

---

<sup>74</sup> Diese Sammlung, die Messen von Crequillon, de la Rue, Josquin, Verdonck, Agricola und Clemens non Papa umfaßte, befand sich wahrscheinlich im Kloster der Descalzas Reales, wo die Königin ihre letzten Lebensjahre verbrachte (1556 bis 1558).

<sup>75</sup> „Tasación: Digo yo Geri de Jersem, teniente de la capilla del Rey Nuestro Señor, que he visto todos los libros de música y canto contenidos en este cuaderno de libros de canto de servicio de la capilla del Rey Nuestro Señor los quales, considerados que muchos de ellos no son de provecho ni servicio y que los que lo son están muy viejos y gastados y que, por no poder servir en otras yglesias por ser música antigua y no usada en España, y habiendo comunicado con scriptores el valor de los que son de provecho y tanteado y mirado el de todos ellos, me parece que valen mil ducados y ansi lo juro en forma de derecho y lo firmo de mi nombre ante el presente escrivano de el dicho ynventario que es fecho en Valladolid a nueve de noviembre de mil seiscientos y dos años. Gery de Ghersem. Christobal Farroche“ (B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14017/7; ferner P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 97).

<sup>76</sup> Vgl. A.G.P.M., Secc. adm., Oficios de la Real Casa, guardajoyas, Leg. 902. Matheo Romero, maestro de canto de la capilla real, Conocimiento de cargo.

1620 wird endgültig ein großer Teil der flämischen Kompositionen aufgegeben. In einer öffentlichen Versteigerung erwirbt das Kloster de la Encarnación 21 Musikbände, von denen 8, die ins Kloster von Montserrat übergingen, erhalten blieben.<sup>77</sup> Sie bringen ausschließlich Musik der älteren Niederländer, wie P. de la Rue, Barbireau, Lupus, Pipelare, Manchicourt usw.

In demselben Jahre wird ein neues Inventar der Musik aufgestellt, die Matheo Romero für den Dienst an der Hofkapelle anvertraut wird.<sup>78</sup> Von den älteren Komponisten sind nur noch Clemens non Papa, Lupus und Crequillon vertreten. Daneben werden zwei flämische Meister angeführt, die durch ihre Tätigkeit an der Madrider Hofkapelle bekannt sind: de la Hele und Rogier. Gegenüber diesen Veränderungen, die flämische Kompositionen betreffen, verfestigt sich ein Repertoire, das vorwiegend von spanischen Komponisten getragen wird: Morales, Guerrero, Cavallos, Victoria, Lobo. Hinzu kommen Werke von Palestrina und Lasso, der erstmals mit einem Messenbuch vertreten ist. Außerhalb der erwähnten Sammlung mit lateinischsprachigen Werken gehören zahlreiche Villancicos mit spanischem und portugiesischem Text zum geistlichen Repertoire der Hofkapelle.<sup>79</sup> Diese Werke sind im Inventar des Königlichen Hauses nicht verzeichnet. Ist hier ein Zusammenhang zu sehen mit der nicht repräsentativen Stimmblatt-Aufzeichnung, die nur für eine einmalige Aufführung anlässlich eines bestimmten Kirchenfestes vorgesehen ist (vgl. S. 21)? Hinzu kommt, daß die Gattung der Villancicos nicht der niederländischen Tradition entspricht, die den Kern des Hofkapellenrepertoires seit Karl V. bildet.

Auch die weltliche Musik gehörte nicht zum festen Bestand der Königlichen Sammlung; über ihre Existenz erfährt man aus dem Katalog der Musiksammlung König Johanns IV. von Portugal, wo weltliche Kompositionen von den in der spanischen Hofkapelle tätigen Musikern verzeichnet sind; ferner aus den vom Kopisten der Hofkapelle aufgestellten Rechnungen. Es sind Chansons — vorwiegend mit französischem Text<sup>80</sup> — sowie spanische Romanzen, Seguidillas, Novenas usw.

Als geschlossene Sammlung des spanischen weltlichen Repertoires der Hofkapelle ist allein der CS. erhalten; mit der Beschaffenheit seiner Musik werde ich mich im zweiten Teil dieser Arbeit befassen.

---

<sup>77</sup> Vgl. Dom D. Pujol (OSB): *Manuscritos de música neerlandesa conservados en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat*. In: *Atti del Congresso Internazionale de musica sacra* (Roma. 1950). Tournai 1952. S. 319.

<sup>78</sup> B.N.M., F.-Barbieri, Mss. 14069.

<sup>79</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 43—45, 84, 103—107, 133, 137 und 142; s. a. S. 54 und 57 der vorliegenden Arbeit.

<sup>80</sup> Vgl. P. Becquart: *Musiciens néerlandais*. S. 42, 77, 110, 124, 137, 193 und 194.



## II. TEIL

### VORBEMERKUNG

Für die musikalische Betrachtung wurde das Repertoire des CS nach Gattungen angeordnet. Als Ausgangspunkt dienen die *Canciones*, da ihre satztechnischen Merkmale eine Brücke zur weltlichen Vokalmusik des 16. Jhs. schlagen.

In der Beschreibung der *Villancico*-Anlage werden vor allem Stücke herangezogen, die entweder unbezeichnet sind oder Bezeichnungen tragen, die primär ihre metrische Faktur betreffen.

Die *Seguidillas* werden gesondert herausgestellt, da sie — obwohl Neuschöpfung des 17. Jhs. — mit ihrer eigenwilligen rhythmischen Gestalt auch die traditionellen Gattungen beherrscht.

Diesem Einfluß sind besonders die *Folías* erlegen; ihre sprachliche Bedingtheit gibt außerdem Anlaß zu einem Vergleich mit der Instrumentalfolía.

Die *Romanzen* bilden den Hauptteil des CS; in ihrer unterschiedlichen Gestaltungsweise schließen sie die mannigfaltigen kompositorischen Möglichkeiten dieser alten Gattung ein.

Die Beobachtungen, die im Verlauf der Einzelanalysen für die *klangliche* und *rhythmische Beschaffenheit* gemacht werden, werden am Schluß der Arbeit systematisch betrachtet.

### 1. DIE CANCIONES

M. Sánchez de Lima beschreibt in seiner „Arte poética en romance castellano“ (1580) die Canciones als eine metrische Kombination, die aus dem freien Wechsel von 11- und 7-Silblern besteht. Er stellt fest, daß die Canciones nur selten gesungen werden, obwohl ihre Bezeichnung die Musik einbeziehe; die Diskrepanz sei wohl darin begründet, daß sie nach einer Musik verlangen, die dem ernsten Charakter dieser Dichtungsart entspreche.<sup>1</sup> Dem-

---

<sup>1</sup> „Las canciones, ansi en los pies, como en el concertar los consonantes, todo es al alvedrío de los poetas, con que guarden siempre el orden de las syllabas, que los pies largos sean siempre de onze, y los cortos de siete . . . Las canciones que aunque se llaman por este nombre, yo no he visto ni oydo cantar muchas dellas, dévelo de causar, que todo lo que agora se usa de cantar y tañer es a lo rasgado, y ninguna se canta ni tañe de sentido, y estas canciones quieren sonada conforme al estilo que lleva“ (s. M. Sánchez de Lima: „Arte poética en romance castellano . . . Alcalá de Henares. 1580. S. 45—47).

gegenüber werde die Musik seiner Zeit „a lo rasgado“<sup>2</sup> gesungen und gespielt.

Die Äußerung Limas bezieht sich offensichtlich auf die Volksmusik<sup>3</sup>; in der weltlichen und geistlichen Mehrstimmigkeit seiner Zeit sind Canciones — oft mit französischem Text — zahlreich vertreten.<sup>4</sup>

Für Sánchez de Lima sind die Canciones dadurch gekennzeichnet, daß ihr Versklang („sonido de pies y consonantes“) und ihr Inhalt („sentencia“) die „Ohren der Leser“ (!) nicht verletzen.<sup>5</sup> Diese textlichen Bedingungen werden in den Canciones des CS (Nr. 3, 10, 31, 34, 37, 45 und 61) erfüllt: Es handelt sich um ernste Dichtung lyrisch-sentimentalen Charakters.

Ihrer metrischen Struktur nach gehören die meisten Canciones des CS zu der Lira-sestina-Strophe, die Fray Luis de León als erster in Spanien für die Übersetzung lateinischer Odendichtung verwendet hat<sup>6</sup>; sie ist 6-zeilig, 7- und 11-Silbler wechseln nach dem Schema 7a-11b-7a-11b-7c-11c ab. Beide Versmaße — 11- und 7-Silbler — waren in der spanischen Dichtung

---

<sup>2</sup> „A lo rasgado“ ist die spanische Bezeichnung für akkordische Begleitung, im Gegensatz zu „a lo punteado“, d. h. dem Spiel nach Einzelnoten mit Berücksichtigung der Stimmführung. Die Äußerung von Sánchez de Lima gibt einen Hinweis auf eine alte Musizierpraxis, die erst später eine adäquate Aufzeichnungsart findet und zwar zuerst in der synthetischen Zahlentabulatur (bei J. C. Amat: *Guitarra y vándola en dos maneras de Guitarra Castellana y Catalana de cinco órdenes . . .* 1596), dann in der Buchstabentabulatur des G. Montesardo („*Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra Spagnola*. Bologna. 1606); hierzu s. E. Pujol: *Significación de Joan Carlos Amat (1572—1642) en la historia de la guitarra*. In: *AM*. V. 1950. S. 134 und 143—144.

<sup>3</sup> Er sagt, daß die Canciones nur in Portugal gesungen werden, und zwar von den „mulatas y morenas“, die sich größter Bewunderung der Zuhörer erfreuten. Sánchez de Lima war nämlich Portugiese.

<sup>4</sup> Vgl. CV, Nr. 1—12, 34—37 und 39—46; allerdings sind die meisten dieser Canciones eine Kontrafaktur „a lo divino“ von weltlichen Texten. Hierzu s. M. Querol: „Introducción y estudio“ zu CV, S. 21—22. Incipits von französischen Chansons, die zum Repertoire der spanischen Hofkapelle gehörten, sind angegeben in P. Becquart: „*Musiciens néerlandais*“, S. 42 und 49 (Ph. Rogier), S. 110—111 (G. de Ghersem), S. 124 (J. Dufon), S. 137 (N. Dupont); die Chansons von Romero sind in der vorliegenden Arbeit, S. 54—55, verzeichnet.

<sup>5</sup> „y podrá el poeta poner pies largos y cortos a su alvedrío, donde y como le pareciere, con una condición, y es, que se guarde mucho de que el sonido de pies y consonantes, ni la sentencia, offenda al oydo de los lectores . . .“ (s. M. Sánchez de Lima: *Arte poética en Romanze castellano*. S. 45).

<sup>6</sup> Vgl. R. Baehr: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*. Tübingen 1962. S. 276 (Kurztitel: *Spanische Verslehre*). In der spanischen Sammlung Estero 2: α.P.6.22. der B.E.M. werden sämtliche Stücke (25) mit dem Sammelbegriff „Canciones“ bezeichnet, ohne Berücksichtigung ihrer metrischen Anlage. Diese allgemeine Bezeichnung entspricht dem Begriff, den Díaz Rengifo in seiner „*Arte métrica española*“ (Salamanca 1592) bestimmt: „*Canción es nombre genérico, por el cual se significa cualquiera composición de versos para cantar . . .*“

schon vor dem 16. Jh. vorhanden<sup>7</sup>; sie erfahren jedoch erst mit dem Einfluß der italienischen Renaissance ein Aufblühen, das seinen Anfang in der Dichtung von Boscán und Garcilaso de la Vega nimmt. Der 11-Silbler allein oder in verschiedenen Kombinationen mit dem 7-Silbler wird zum klassischen Vers der Kunstdichtung. Seine Abhängigkeit von der italienischen Dichtung bleibt nicht ohne Relevanz auf seine musikalische Gestaltung: Die Canciones des CS sind deutlich von dem Madrigalsatz des 16. Jhs. beeinflusst, eine Tatsache, die gleichzeitig auf den beharrenden rückgewandten Charakter dieser Gattung hinweist.

Während der 11-Silbler in der italienischen Musik auch als Vorlage für leichte tänzerische Sätze volkstümlichen Charakters dienen kann, so z. B. in der Villanella und der Canzone alla napolitana, bleibt er in Spanien der gehobenen „ernsten“ Musik vorbehalten.

Auf die musikalische Beschaffenheit der Canciones möchte ich anhand des 3-st. Stückes „En este invierno frío“ (CS, Nr. 34; s. Anhang, S. 289) von Capitán eingehen. Die erste Strophe lautet:

„En este invierno frío  
de vientos y de nubes coronado,  
riberas de este río,  
quiero llorar el tiempo malgastado  
que a costa de mis años  
he sufrido tan grandes desengaños.“

Das Stück steht, wie sämtliche Canciones des CS<sup>8</sup>, in gerader Mensur; schon darin zeigt sich ein Relikt des 16. Jhs., zumal der Dreierhythmus in fast allen übrigen Kompositionen des CS und im allgemeinen in der weltlichen spanischen Musik des 17. Jhs. vorherrscht.<sup>9</sup>

Im Gegensatz zu den meisten Gattungen des CS, die sich der Villancico-Anlage (s. S. 99) anpassen (Folías, Seguidillas, Novenas, Otavas) zeichnen sich die Canciones dadurch aus, daß ihre Musik, gemäß der textlichen Anlage, strophisch vertont ist; so wird auch in dieser Canción die Strophe als

---

<sup>7</sup> Vgl. R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 59 und 99.

<sup>8</sup> Vgl. a. RL, Nr. 4, 19, 23, 39, 40, 51, 61, 64 usw.

<sup>9</sup> Mit welcher Erscheinung die plötzliche Verbreitung der Dreiermessur in der spanischen Vokalmusik am Anfang des 17. Jhs. zusammenhängt, vermag ich nicht zu sagen; es ist auffallend, daß die geistliche lateinischsprachige Musik weiterhin meist in gerader Mensur aufgezeichnet ist.



[CS, Nr. 34]

He su-fri - dosu-fri-do he su - fri - do

He su-fri - do he su-fri - do tanclaros desen.gaños

Zur Hervorhebung des sinngiebenden Wortes „he sufrido“ trifft hier mit dem Anfang der Verszeile eine Dreiergliederung (  $\circ$   $\downarrow$  ) zusammen. Auf diminuierter Ebene (Minimae und Semiminimae) tritt auch im 7-Silbler ein rhythmischer Wechsel in Erscheinung (s. Me. 15—16 und 24—25).

An den klassischen „a capella“-Satz des 16. Jhs. erinnern auch die zahlreichen Klauselbildungen, die den klanglichen Ablauf gliedern. Dabei fällt besonders die reguläre Anwendung der Diskant-Klausel mit 4-3-Vorhalt auf (Me. 3—4, 11—12, 21—22, 33, 38 und 41—42), die in anderen Gattungen, wie Romanzen, Seguidillas und Folías, in den Hintergrund tritt<sup>13</sup>; sie ist jedoch vorwiegend an die Mittelstimmen gebunden. Eine Vorliebe für den Terzschluß in der Oberstimme, die sich auch in anderen Stücken des CS bemerkbar macht, ist bereits in den „leichten“ Gattungen des italienischen 16. Jhs. (Frottola, Villanella) festzustellen. Auch die schwerelose Dreistimmigkeit, die in den Canciones überwiegt, findet dort Parallelen.<sup>14</sup>

Eine fließende Stimmführung wird angestrebt, die auf Sekundbewegung mit „gut gemischten“ Notenwerten beruht.<sup>15</sup> Im Gegensatz dazu steht die Reihung von gleichmäßigen Notenwerten — oft mit skandierender Tonwiederholung verbunden<sup>16</sup> — und das Beharren auf gleichbleibenden rhythmischen Formeln<sup>17</sup>, wie es in den Seguidillas, Folías und Romanzen der Fall ist.

Maßstab für die Abschnittsbildung ist die einzelne Verszeile; abgesehen von Wortwiederholungen („llorar“, „he sufrido“), die der Textausdeutung

<sup>13</sup> Vgl. z. B. Nr. 11 jeweils am Schluß des Romanzen-, Estribo- und Copla-Teils.

<sup>14</sup> Vgl. CS. Nr. 34, 37, 45, 47, 61; RL. Nr. 4, 19, 23, 39, 40, 51, 61, 64.

<sup>15</sup> Vgl. E. Apfel: Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach. München. 1964. S. 85.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Nr. 8, 20 (E.-Me. 36—56), 23 (Co.), 30 (E.) und 55.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. Nr. 12 (Co.) und 72.

dienen, werden jegliche Textzergliederungen, wie sie in den anderen Gattungen des CS zu finden sind, vermieden.<sup>18</sup>

Auch die Sestinas (Nr. 47) sind auf Grund ihrer textlichen Anlage und ihres musikalischen Satzes der Gattung der Canción zuzurechnen, ebenso das einzige Sonett des CS (Nr. 21). Letzteres weicht allerdings in der musikalischen Anlage ab: Die beiden Quartette werden zur gleichen Musik vorgelesen; die Terzette sind in einem eigenen musikalischen Teil zusammengefaßt. Das 2. Terzett beginnt mit der Musik des ersten, mündet aber mit der dritten Verszeile in einen neuen, breit angelegten imitatorischen Abschnitt (s. Terzette, Me. 35 bis zum Schluß). Diese musikalische Anlage des Sonetts ist bereits in der ersten Hälfte des 16. Jhs. (Frottola und Madrigal) nachweisbar<sup>19</sup>; sie geht wohl auf ein inhaltliches Moment des Sonetts zurück: Seine beiden Quartette sind durch eine ähnliche Aussage aufeinander bezogen, während sich mit den Terzetten eine Wendung zum lyrischen Subjekt vollzieht. Auch Blas hält noch an dieser Anlage fest, obwohl sie im allgemeinen gegen Ende des 16. Jhs. bereits nicht mehr berücksichtigt wird.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Vgl. Nr. 7: E.-Me. 7—10 und 34—35; 30, E.-Me. 10—12 und 13—14; 42, E.-Me. 1—6; 28, Me. 28 bis zum Schluß; 74, Me. 18—25 usw.

<sup>19</sup> Vgl. z. B. das Sonett von Petrarca „Hor ch'el ciel e la terra el vento tace“ in der Vertonung von Tromboncino. In: *The Italian Madrigal* von A. Einstein. Vol. III. Princeton. 1949. S. 10—11; ferner Archadelt's Vertonung des gleichen Textes in „*Il Terzo libro di madrigali novissimi . . . Venetiis. Apud H. Scotum. 1593.*“ S. XXXVIII.

<sup>20</sup> Vgl. z. B. das Madrigal „Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono“ von O. Lasso. (1567). GA. Bd. IV.

## 2. DIE VILLANCICO-ANLAGE

Obwohl die Bezeichnung „Villancico“ weder im CS, noch in anderen zeitgenössischen spanischen Cancioneros erscheint<sup>1</sup>, ist seine Anlage vielfach vertreten und durch bestimmte metrische und musikalische Merkmale erkennbar. Sie ist oft durch andere Gattungsbezeichnungen (Novenas, Seguidillas, usw.) getarnt. Darüberhinaus kommt es vor, daß Stücke, die in den Musiksammlungen unbetitelt sind, in rein textlicher Überlieferung inhaltsbezogene Namen tragen.<sup>2</sup> Schließlich kann die Villancico-Anlage durch ihre Strukturelemente — Estribo und Coplas — bezeichnet werden, wenn sie als Schlußteil einer Romance erscheint.<sup>3</sup> Die Überschrift „Villancico“ bleibt hingegen für eine bestimmte Gattung der geistlichen volkssprachigen Musik erhalten, wie aus den Ausführungen Ceronés<sup>4</sup> und Covarrubias<sup>5</sup> hervorgeht. Auch in

<sup>1</sup> Auf die Herkunft des Villancico und seine textliche und musikalische Faktur im 13. bis 16. Jh. möchte ich nicht eingehen, denn diese Fragen werden ausführlich in folgenden Studien behandelt: A. Geiger: Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancicos. In: ZfMw. IV. 1922. S. 65—93; Sister P. M. St. Amour: A Study of the Villancico up to Lope de Vega. Diss. Washington. D.C. 1940; I. Pope: The Musical Development and Form of the Spanish Villancico. In: Papers of the Am.Mus.Soc. 1940. S. 11—22; ders.: El Villancico polifónico. In: CMU., hrsg. von J. Bal y Gay. México City. 1944. S. 15—43; ders.: Musical and Metrical Form of the Villancico. In: Ann.Mus.II. 1954. S. 189—214; G. Reese: Music in the Renaissance. N. York. 1954. S. 581 ff.; P. le Gentil: Le Virelai et le Villancico. Le problème des origines arabes. Paris. 1954; ders.: Le Villancico du XVe. Siècle. In: La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin de moyen âge. Deuxième partie: Les Formes. Rennes. 1953. S. 245—247; D. Devoto: Poésie et Musique dans l'oeuvre des vihuélistes. In: Ann.Mus.IV. 1956. S. 85 ff.; R. Stevenson: Spanish Music in the Age of Columbus. Den Haag. 1960. S. 18, 208 und 252; G. Haberkamp: Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Tutzing. 1968. S. 26—39.

<sup>2</sup> Vgl. S. 29, 30 und 33; Textkonkordanzen zu den Stücken 25, 39 und 57; s. auch R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 235—236.

<sup>3</sup> Vgl. CS, Nr. 9, 11—16, 23, 29, 48.

<sup>4</sup> „Bien sé que esto que escribo [in Bezug auf den lateinischen Gesang in der Kirche] no es leydo de buena gana de los ya del todo aficionados a los vilancicos, por ser contrario a lo que ellos con demasiado plazer buscan cantar, y oyr de cantar [. . .]. No quiero gastar mas palabras en ésto solo digo que no sin zelo santo y buena intención la M. C. del Rey D. Philippe II [. . .] en los años del Señor 1556, mandó que no se cantassen más vilancicos en su Real Capilla“ (s. P. Cerone: El Melopeo. S. 197).

<sup>5</sup> „Villanescas. Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los Cortesanos remedándolos, han compuesto a este modo, y mensura cantarcillos alegres. Este mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi.“ (Vgl. Seb. de Covarrubias Orozco. Tesoro de la lengua castellana española. 1611. Stichwort „Villanescas“.)

dem Index der Musiksammlung König Johannis IV. von Portugal werden ausschließlich geistliche Werke als Villancicos angeführt.<sup>6</sup> Diese Einschränkung tritt jedoch erst im 17. Jh. auf. Noch 1596 wird in der „Arte poética“ von Rengifo keine Unterscheidung getroffen zwischen geistlichen und weltlichen Villancicos.<sup>7</sup>

Der Villancico ist ein strophisches Gedicht fester Bauart, aber unterschiedlicher metrischer Anlage. Seine Bestandteile sind Estribo (Eingangsrefrain) und Copla (Strophe); letztere ist in zwei Mudanzas und eine Vuelta gegliedert.<sup>8</sup>

Beispiel: Nr. 59 (Pujol)

Textgliederung<sup>9</sup>

Musikgliederung

Estribo:									
{		a	„Quando sale el alva	}	a				
		b	mi zagala ví						
		C	que matara de amores	}	b				
		B	al alva y a mí						
				}	Estribo				
Copla:									
{	Mudanzas:	{	I {	d	El rico tesoro	}	c	}	Copla
			e	del alva salía					
		II {	e	despertando el día					
		d	con matices de oro						
	Vuelta:								
{	Verso de enlace:		d	quando a la que adoro	}	b	}	Estribo	
			f	por prenda preciosa					
			f	más que el sol hermosa					
	Verso de vuelta:		b	junto al alva ví					
	Represa:		C	que matara de amores	}	b	}	Estribo	
	B	al alva y a mí.“							

Es folgen noch drei Coplas mit dem gleichen Aufbau; ihre Mudanzas (= Veränderungen) bringen jeweils einen neuen Reim.

<sup>6</sup> Vgl. ferner F. de Quevedo: Historia de la vida del Buscón. (Zaragoza. 1626). NA: Madrid. 1964. S. 64 und 137.

<sup>7</sup> „Villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantado. Los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos, pero éste solo para la música“ (vgl. J. Díaz Rengifo. Arte métrica española. Salamanca. 1592. In der Ausgabe von 1606: S. 30—31).

<sup>8</sup> Vgl. R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 231.



ich die Stücke mit Villancicos-Anlage in 2 Gruppen aufteilen, die sich nach der Vortragsweise ihres Estribo unterscheiden:

1. Die erste Gruppe umfaßt diejenigen Stücke, die im Anschluß an die Coplas nur einen Teil des Estribo wiederholen. Es sind die Nummern 25, 27, 33, 44, 59, 52, 55, 59, 68, 72, 74 und 75. Hinzu kommen die an eine Romanze angehängten Villancicos (s. Nr. 9, 12, 14, 15, 16, 23, 29 und 48).
2. Zu der zweiten Gruppe gehören die Stücke Nr. 39, 53, 57 und 70. Ihr Estribo wird nach den Coplas als ganzes wiederholt. Dieser Gruppe sind auch die Villancicos der Romanzen Nr. 11 und 13 sowie Nr. 73 zuzurechnen, deren Estribo mit teilweise verändertem Text wiederholt wird.<sup>13</sup>

Ich werde im folgenden nur auf die Anlage der ersten Gruppe eingehen, da sie repräsentativ für den CS ist. Ihre musikalische Faktur möchte ich anhand des Stückes „Quando sale el alva“ (CS, Nr. 59; s. Anhang, S. 325) von Pujol beschreiben, dessen Text oben wiedergegeben wurde.

Sein Estribo gliedert sich in zwei Abschnitte (Mens. 1—14 und 15—33), denen jeweils ein Verspaar unterlegt ist. Zum 1. Abschnitt sind einige Momente hervorzuheben:

- Er verläuft im Satz N.g.N.
- Sieht man von Wechselklängen und Durchgangstönen ab, so gibt sich der B. als Quartfolge zu erkennen, die auf den Strukturtönen eines Folia-basses beruht:

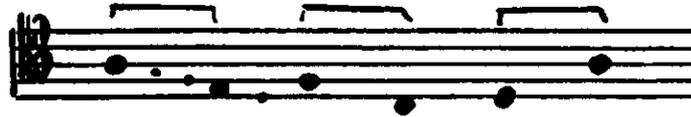


- Zwischen den a-Rahmenklängen wird der d-Klang auskomponiert: Seine Bestandteile werden durch die Zielklänge der jeweiligen Kadenzfolgen festgelegt (s. S. 151).
- Mit der letzten Verszeile („mi zagala vi“) trifft eine melodische Wendung zusammen (Me. 12—14), auf deren Funktion noch hingewiesen wird (s. S. 103).

<sup>13</sup> Die Anlage dieser drei Stücke zeigt eine Diskrepanz zwischen textlichem und musikalischem Aufbau: Die Rückkehr zum Estribo wird von Musik und Reim nicht gleichzeitig vollzogen; die Musik des Estribo setzt bereits mit dem Verso de enlace ein, bevor die Ankündigung des Estriboreimes durch den Verso de vuelta erfolgt. Zu dieser Anlage s. I. Pope: El villancico polifónico. In: CMU. S. 16 ff.; s. a. G. Haberkamp: Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Tutzing, 1968. S. 26 ff.

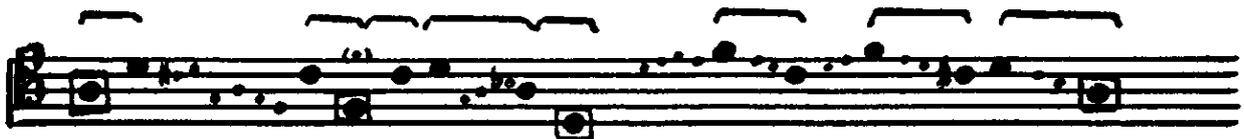
Der 2. Abschnitt umfaßt zwei Sequenzglieder, die imitatorisch geführt werden (Me. 15—20 und 21—27); sie münden in den Satz N.g.N. (Me. 28—33), dem wiederum eine Quartstruktur zugrunde liegt: Drei absteigende Quarten (die erste als Tetrachord ausgefüllt, die letzte in der Umkehrung d—a) führen den Estribo zum Abschluß:

Me. 28 - 33



In der Copla sind die 6-Silbler paarweise angeordnet; lediglich die 3. und 4. Verszeile werden für sich gestellt und durch Pausen in allen Stimmen eingeschlossen; sie heben sich durch ihre symmetrische und scharfe rhythmische Gliederung ab. Folgende Merkmale der Copla fallen auf:

- Sie steht, wie der 1. Estribo-Abschnitt, im Satz N.g.N.;
- Gleichzeitig stellt sich die Quartbaßstruktur wieder ein, jedoch mit Erweiterung der Binnenglieder, die die Länge des Textes mit sich bringt:

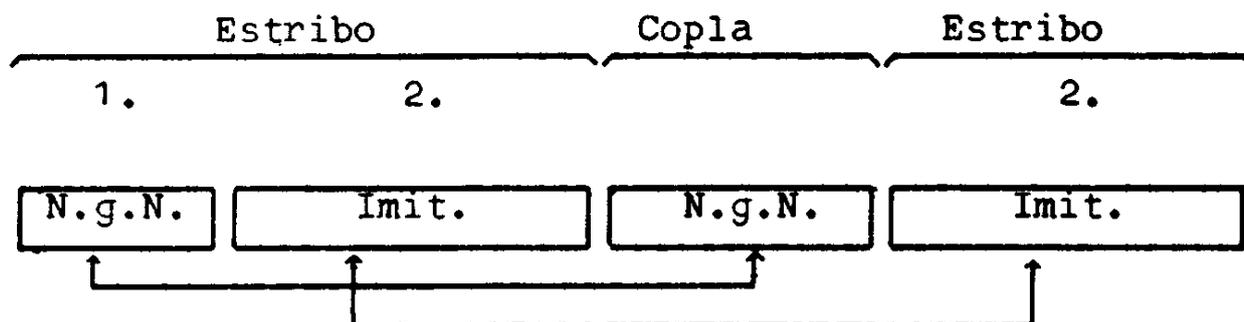


- Die Bestandteile des auskomponierten d-Klances zeigen sich jetzt in einer neuen Reihenfolge: F—d—a.
- Mit dem Schlußglied tritt die erwähnte melodische Wendung wieder auf.

Die Verknüpfung von Estribo und Copla vollzieht sich auf zwei Ebenen:

- Die gleiche melodische Wendung und klangliche Struktur verdeutlichen die Reimbezogenheit von Verso de vuelta und zweitem Estribovers. So wie der Verso de vuelta die Wiederholung des zweiten Verspaares (Represa) des Estribo erzwingt, schafft die musikalische Verwirklichung dieses metrischen Vorgangs die Basis für die Wiederaufnahme des zweiten Estribo-Abschnitts.
- Doch das Fortlassen des ersten Estribo-Abschnitts findet eine weitere Begründung in rein musikalischen Gegebenheiten: Wie oben herausgestellt wurde, haben der erste Estribo-Abschnitt und die Copla über die melodische Entsprechung hinaus einen gleichen Klangplan, der durch die zugrundeliegende Quartstruktur und den mit ihr verbundenen auskompo-

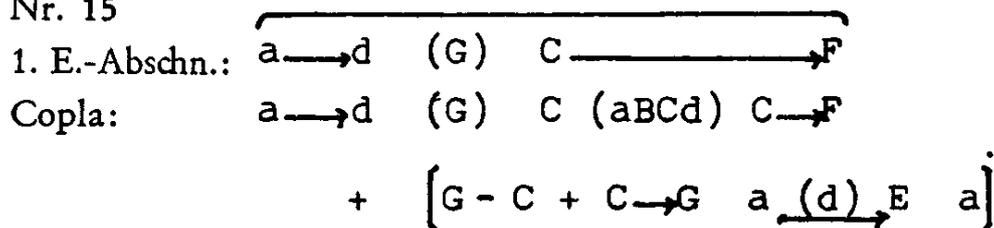
nierten d-Klang gegeben ist. Zudem verlaufen beide im N.g.N.-Satz und heben sich dadurch von dem zweiten Estribo-Abschnitt ab<sup>14</sup>:



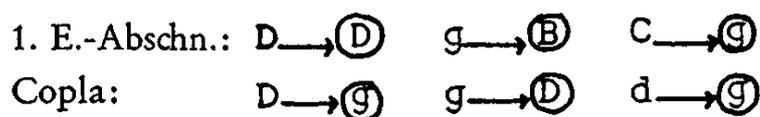
Es wird offensichtlich, daß die Copla die Funktion des ersten Estribo-Abschnitts übernimmt. Demzufolge erübrigt sich — auch auf rein musikalischer Ebene — seine Wiederholung.<sup>15</sup>

Auch in den Stücken Nr. 15, 29 und 52 werden erster Estribo-Abschnitt und Copla durch einen gleichen Klangplan aufeinanderbezogen:

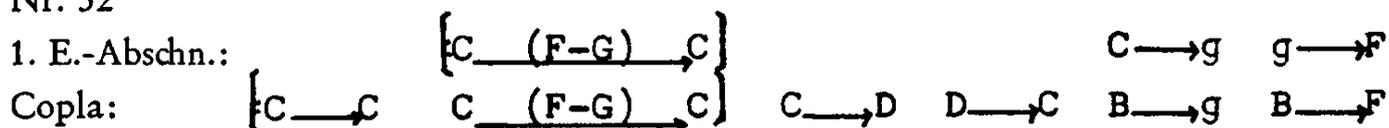
Nr. 15



Nr. 29



Nr. 52

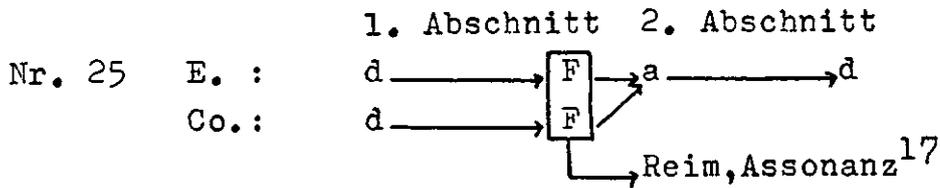


In den meisten Fällen beschränkt sich die Beziehung zwischen Copla und 1. Estribo-Abschnitt allein auf die musikalische Hervorhebung des Verso de

<sup>14</sup> Vgl. auch CS, Nr. 13, 29, 33, 49, 52, 68 und 72; im RL: Nr. 35 und 47.

<sup>15</sup> Über den Zusammenhang von Ritornell und Strophe vgl. W. Osthoff: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. Tutzing. 1960. S. 56 ff.

vuelta. Dabei ist allerdings eine melodische Korrespondenz im CS selten.<sup>16</sup> Hauptsächlich wird diese Aufgabe von einem gemeinsamen Klang übernommen, der das Reimwort (Reim, Assonanz) verdeutlicht:



Die Tendenz im 17. Jh. scheint dahin zu gehen, daß die musikalische Wiederholung erst mit der Rückkehr des gleichen Textes einsetzt.<sup>18</sup> Dies bedeutet — im Zusammenhang mit der Frage nach der Übereinstimmung von Text und Musik — eine Minderung der Anziehungskraft, die der Verso de vuelta in dem frühen Villancico auf die Musik ausgeübt hat; stattdessen ist jetzt allein der identische Text ausschlaggebend für die Wiederkehr der Estribo-Musik. Es ist allerdings nicht leicht zu erklären, warum jetzt der Verso de vuelta an Bedeutung für die musikalische Anlage verliert. Ein Grund ist wohl in seiner textlichen Beschaffenheit zu sehen: Das Reimwort des Estribo begegnet jetzt selten; es wird von einem Reim allein oder auch nur einer Assonanz vertreten; noch seltener weist der Verso de vuelta eine ähnliche sprachliche Wendung wie der 2. Estribo-Vers auf. Mit dem Fortlassen dieser konstruktiven Momente erübrigt sich auch die Notwendigkeit, die Wiederholung der Estribo-Musik mit dem Verso de vuelta zu beginnen.

Am Anfang des 17. Jhs. wird die Neigung deutlich, den beiden Teilen des Villancico ein eigenes Gesicht zu verleihen. In den Villancicos des 16. Jhs. (s. z. B. CMM und RSV) waren Estribo und Copla durch den motetisch-imitatorischen Satz zu einer Einheit gefügt; doch damit kam ihre metrische Eigenständigkeit nicht zur Geltung. Schon in den Villancicos von F. Guerrero wird das Bestreben spürbar, die Copla vom Estribo durch den Satz N.g.N. abzuheben. Dieser bringt das Vermeiden von Textwiederholungen mit sich. Die Deklamation ist, bis auf wenige Kadenzfloskeln, streng syllabisch. Die Verszeilen — besonders die 6-Silbler<sup>19</sup> — werden meist paa-

<sup>16</sup> Vgl. Nr. 9: E.-Me. 31—33 mit Co.-Me. 12—14; Nr. 13: E.-Me. 5—11 mit Co.-Me. 25—31. Auch in den Novenas (Nr. 52) von Pujol tritt eine melodische Entsprechung zwischen E.-Me. 1—9 (s. a. Me. 38—41) und Co.-Me. 5—13 auf; sie betrifft aber nicht den verso de vuelta.

<sup>17</sup> Vgl. Nr. 33, 49, 52, 68 und 75 sowie den Villancico-Anhang der Romanzen Nr. 9, 12, 13, 14, 15, 23 und 29. Die Reim-Klang-Übereinstimmung fehlt in den Stücken Nr. 16, 27 und 72.

<sup>18</sup> Vgl. RL, Nr. 1, 9, 13, 35, 38, 43, 45, 47, 54, 56 usw.

<sup>19</sup> Vgl. Nr. 5 9, 14—16, 24, 25, 27, 49, 62, 74.

rig zusammengefaßt und durch klare Einschnitte voneinander getrennt; dadurch erreicht die Copla eine regelmäßige Textgliederung, wie sie dem Estribo fremd ist; sie tritt vor allem in den Mudanzas hervor, deren symmetrischer Versbau (ab—ba oder ab—ab) durch gleiche Musik zu beiden Verspaaren verdeutlicht wird.<sup>20</sup> Punktierter Rhythmen und Kontraste zwischen einzelnen rhythmischen Formeln werden möglichst vermieden<sup>21</sup>; so erscheint der Ablauf der Copla fließend und glatt. Auch der klangliche Satz ist schlicht; vorwiegend Grundklänge reihen sich aneinander; sie passen sich oft stereotypen Baßfolgen an, so

- dem Romanesca-Baß — in seiner einfachen Gestalt (z. B. F—C—d—A) oder zum Teil schrittweise ausgefüllt<sup>22</sup>,
- der ihm entgegengesetzten aufsteigenden Quartfolge (z. B. A—d—C—F)<sup>23</sup> und
- dem „Malagueña-Baß“.<sup>24</sup>

Einen Kontrast zum Estribo stellt auch die reduzierte Stimmzahl der Copla dar, ein Vorgang, der hauptsächlich 4-st. Stücke betrifft.<sup>25</sup>

Der gewichtigere Teil des Villancico ist der Estribo. Dabei steht oft die Kürze seines Textes im Gegensatz zur Ausdehnung des Satzes, die die der Copla weit übertrifft. Zur Textbehandlung ist folgendes zu bemerken:

- Die Deklamation ist, wie in der Copla, streng syllabisch.
- Häufige Textwiederholungen tragen den Satz; sie betreffen insbesondere Verszeilen und Verszeilenpaare, aber auch einzelne Worte oder Wendungen, die aus dem syntaktischen Zusammenhang gerissen werden<sup>26</sup>; bisweilen wird auch die gesamte Strophe zwei- oder dreimal hintereinander

<sup>20</sup> Vgl. Coplas der Nr. 14, 16, 23, 25, 29, 39, 49, 52, 57, 62, 68, 72; diese musikalische Gliederung der Mudanzas ist schon in dem mehrstimmigen Villancico des 15. Jhs. (CMS, CMP) die Regel.

<sup>21</sup> Vgl. Nr. 5, 13, 14, 18, 39 (besonders in der Fassung des CC), 48, 53, 62, 64, 68, 72—74; s. allerdings auch Nr. 12, 24 und 27.

<sup>22</sup> Vgl. Coplas der Nr. 11 (Me. 8—14), 12 (Me. 12—21), 39 (Me. 19—23), 48 (Me. 11—15), 49 (Me. 17—18), 57 (Me. 1—6), 62 (Me. 3—7), 68 (Me. 7—11), 72 (Me. 1—4).

<sup>23</sup> Vgl. Coplas der Nr. 39 (Me. 1—5), 55 (Me. 1—4), 70 (Me. 1—4 und 14—17).

<sup>24</sup> Vgl. Coplas der Nr. 14 (Me. 3—10), 18 (Me. 8—10), 55 (Me. 7—10), 57 (Me. 22—24) und 74 (Me. 15—18).

<sup>25</sup> Vgl. Nr. 1, 5, 9, 12—16, 18, 23—25, 29, 33, 73; s. auch CMP, Nr. 165, 189, 249, 274, 371 und 455. In den Villancicos von Guerrero begegnet eine Reduzierung der Stimmzahl häufig und zwar nur in den Coplas der 5-st. Stücke (s. CV, Nr. 15—19, 21, 24—26, 28—31, 33). In Nr. 18, 21, 26 und 33 entspricht die Besetzung der Copla der des Estribo-Anfangs.

<sup>26</sup> Vgl. Nr. 23 („corazón“), 64 (Me. 27, 51), 72 („tirallas al aire“), 73 („de rama en rama“).

mit jeweils veränderter Musik vorgetragen.<sup>27</sup> Unabhängig von Textwiederholungen sind die Estribo-Strophen selbst im allgemeinen länger als in dem früheren Villancico (vgl. R. Baehr: Spanische Verslehr S. 234—235).

Durch imitatorisches Einsetzen der Stimmen werden größere Zusammenhänge geschaffen als in der Copla. Die Verzahnung der durchimitierten Abschnitte hat eine Verschleierung der Versgrenzen zur Folge.

Auch im N.g.N.-Satz treten Textwiederholungen auf. Durch Gegenüberstellung von N.g.N.-Satz und imitatorischem Gefüge kann eine Verszeile verschieden beleuchtet werden.<sup>28</sup> Größeren Abschnitten werden oft einzelne Worte entgegengesetzt, die isoliert dastehen: Sie sind durch Pausen eingeschlossen und ziehen besondere Aufmerksamkeit auf sich.<sup>29</sup>

Schließlich dient der Text hier — im Gegensatz zur Copla — als Anregung zur melodischen und rhythmischen Erfindung.<sup>30</sup> Der Estribo ist oft von punktierten Rhythmen beherrscht<sup>31</sup>, die ihm tänzerischen Charakter verleihen. Häufiger als in der Copla begegnen Wechselrhythmen, die entweder an ein bestimmtes Versmaß gebunden sind oder in freier Folge von Zweier- und Dreier-Einheiten innerhalb der ungeraden Mensur erscheinen.<sup>32</sup> Rhythmische Kontraste sind nicht nur ein Mittel der Textausdeutung, sondern dienen auch dem Bedürfnis, den Satz musikalisch zu beleben. Während innerhalb der Copla die Stimmzahl gleichbleibt, können im Estribo ein- und mehrstimmige Teile abwechseln. Dieser Tatbestand, der schon in den früheren Villancicos nachzuweisen ist<sup>33</sup> — dort jedoch vornehmlich im Zusammenhang mit dem dialogischen Charakter der textlichen Vorlage — führt im 17. Jh. zu einer Auflockerung des Estribo: Ganz unabhängig vom Dialog bleiben Solo-Abschnitte jetzt nicht mehr auf seinen Anfang beschränkt.<sup>34</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. Nr. 5, 13, 14, 53.

<sup>28</sup> Vgl. Nr. 11, 16, 18, 20, 39 usw.

<sup>29</sup> Vgl. Nr. 19 (E.-Me. 22—23 „callad“); 26 (E.M-e. 16—17 und 22—25 „Llorad“); 30 (E.-Me. 11—14 „alarma“); 42 (E.-Me. 1—6); s. auch Nr. 57, Coplas: „Gil“.

<sup>30</sup> Vgl. Nr. 19 (die Ausrufe „Silencio“); 24 („y huyóle“ und „corre amor tras ella“); 25 („corre“); 30 („alarma, guerra, desengaños“); 64 („va saltando“); 72 („tirallas al aire“); allerdings auch Copla der Nr. 12 („se ríen“).

<sup>31</sup> Vgl. Nr. 1, 12—14, 18, 62, 64, 68, 72, 74; allerdings auch Copla der Nr. 12.

<sup>32</sup> Vgl. z. B. Nr. 1, 23, 25 usw.

<sup>33</sup> Vgl. CMP, Nr. 89, 158 und 276; CMM, 42, 78, 82, 88; RSV, 16, 35, 42; CV, 13, 18, 23, 24, 26, 68, 59; RL, Nr. 29; vgl. auch CMU.

<sup>34</sup> Vgl. z. B. TH: Fol. 253v: „No hay que decirle el primor“ (Jácara); fol. 215v: „Con las mozas de Vallecas“ von Correa; s. ferner die Villancicos von Cererols.

### 3. DIE SEGUIDILLAS

Mateo Alemán stellt in seinem Schelmenroman „Guzmán de Alfarache“ (1599) fest, daß die Wandlung aller Dinge auch die Musik betreffe: So sei die Sarabande von den Seguidillas vertrieben worden, und diese werden ihrerseits anderen Liedern weichen müssen.<sup>1</sup>

Hier tritt erstmals die Bezeichnung für eine neue Musikgattung in Erscheinung, auf deren Beschaffenheit ich im folgenden eingehen werde.

Der Seguidilla liegt textlich ein kurzes lyrisches Gedicht zugrunde, dessen metrische Kombination am Anfang des 17. Jhs. aus einer 4-zeiligen Strophe besteht: Die 6- bzw. 7-Silbler der ungeradzahligen Verszeilen wechseln dabei mit 5-Silblern der geradzahligen Verszeilen ab, die durch Assonanz bzw. Reim verbunden sind<sup>2</sup>:

„No me tires flechas / rapaz Cupido  
que es tirallas al aire / contra un rendido“

(CS, Nr. 72)

Die Seguidilla wird am Anfang des 17. Jhs. sowohl in 4 kurzen Verszeilen als auch in 2 Langverszeilen, wie in dem oben zitierten Beispiel, aufgeschrieben.<sup>3</sup> Im CS begegnen beide Schreibweisen<sup>4</sup>; es ist auffallend, daß die musikalische Gliederung immer eine Langverszeile umfaßt.

Die Bezeichnung Seguidilla führt Correa auf „Seghida“ zurück<sup>4</sup>; „xente

---

<sup>1</sup> „ . . . que aun hasta en lo que es música y en los cantares hallamos esto mismo, pues las seguidillas arrinconaron a la Zarabanda y otros vendrán que las destruyan y caigan“ (vgl. M. Alemán: „Guzmán de Alfarache“. In: Clásicos castellanos. 83. I. Teil. 3. Buch. Kap. 7).

<sup>2</sup> Vgl. G. Correa: Arte de la lengua Española Castellana. (1625). NA: Madrid. 1954. S. 447—448; R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 175—182; T. Navarro: Métrica española. Nr. 216; P. Henríquez Ureña: La versificación irregular. S. 174 ff.

<sup>3</sup> Vgl. G. Correa: Arte. S. 448.

<sup>4</sup> Vgl. CS, z. B. Nr. 36 und 42.

<sup>4a</sup> „Aunque en este tiempo se an usado mas en lo burlesco i picante, como tan acomodados á la tonada i cantar alegre de bailes i danzas, i del pandero i de la xente de la seghida i enamorada, rrufianes y sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les á pegado el nombre á las seghidillas. I ellos se llaman de la seghida, i de la vida, de la vida seghida, i de la vida airada: porque sighen su gusto i corren las casas publicas; i aun porque son seghidos i perseghidos de la xustizia“ (vgl. G. Correa. Arte. S. 447). Über weitere Etymologien des Wortes „Seguidilla“ s. R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 177 und D. Devoto: Artikel „Seguidilla“ in MGG.

de la seghida“ bzw. „de la vida seghida“ hießen die Menschen aus dem niederen Volk, unter denen die Seguidilla als Tanzlied ihr erstes Aufblühen erlebte; bevor sie zum Hofe vordringt, die Kunstdichtung überflutet und als textliche Vorlage für verschiedene Gesänge und Tanzlieder dient<sup>5</sup>, wanderte sie, wie viele andere spanische Lieder, „auswendig von Mund zu Mund“; dabei war die genaue Silbenzahl ohne Belang, denn die Hauptsache sei gewesen, wie Correa bemerkt, daß die „Melodie“ (tono) wohlklingend bliebe.<sup>6</sup>

Musikstücke, die „seguidillas“ bezeichnet werden, begegnen m. W. erstmals im CS (Nr. 8 und 64) und in der Tabulatur von Briceño.<sup>7</sup>

Die 2-st. Seguidillas<sup>8</sup> „Bullicioso y claro arroyuelo“ (Nr. 64) stellen zunächst die Aufgabe, ihre Bezeichnung zu rechtfertigen: Die metrische Kombination (9 abcb — 6 dbcb) hat nämlich mit der üblichen Seguidilla nichts gemein, es sei denn, man faßt die 6-silbigen Coplas als einen Grenzfall der Seguidilla-Anlage auf.<sup>9</sup> In Wirklichkeit handelt es sich vielmehr um einen Romancillo mit vorangestelltem Estribo. Die Bezeichnung „Seguidillas“ ist hier insofern auffallend, als die Gattungsbezeichnungen im CS in der Regel primär auf die textliche Anlage bezogen sind.<sup>10</sup> Es liegt also nahe, die Gattungsmerkmale dieses Stückes in seinem musikalischen Satz zu suchen. Doch sowohl die melodische<sup>11</sup> und rhythmische Gestalt als auch die Anlage zeigen keine Zusammenhänge mit den „Seguidillas en eco“ (Nr. 8). Daher versuche ich, dieses Stück mit anderen zu vergleichen, die zwar nicht „Seguidillas“ bezeichnet sind, jedoch die textliche Anlage dieser Gattung aufweisen. Es handelt sich um die Stücke Nr. 12, 13, 14, 18, 30, 42, 46, 65, 68, 72 und 74. Ihr Hauptmerkmal ist der punktierte Rhythmus, der ihnen einen leichten, tänzerischen Charakter verleiht. Es wäre allerdings müßig, eine genaue Entsprechung dieser rhythmischen Formeln mit denen der Seguidillas Nr. 64 fest-

---

<sup>5</sup> G. Correa betont ausdrücklich den sangbaren und tänzerischen Charakter der Seguidilla-Texte, die „tan acomodadas a la tonada i cantar alegre de bailes i danzas“ seien (s. Arte. S. 447); ferner P. Henríquez Ureña: La versificación irregular. S. 169.

<sup>6</sup> Vgl. G. Correa: Arte. S. 464—465.

<sup>7</sup> Vgl. L. de Briceño: Método. Fol. 15r. „No me case mi madre“; fol. 16r. „Dime de que te queexas“; fol. 22r. „El cielo me falte“.

<sup>8</sup> Unter Seguidilla versteht man die einzelne Strophe. Stücke, die mehrere Seguidilla-Strophen umfassen, werden demzufolge mit dem Plural „Seguidillas“ bezeichnet.

<sup>9</sup> Vgl. P. Henríquez Ureña: La versificación irregular. S. 82 und 219, Anmerkung 2.

<sup>10</sup> Vgl. hingegen R. Mitjana: Comentarios y Apostillas. S. 235.

<sup>11</sup> Mitjana sieht diese Seguidillas als „Variation“ oder „Paraphrase“ einer Seguidilla-Melodie an, die er aber nicht näher bestimmt (vgl. Comentarios y Apostillas. S. 235).

stellen zu wollen; sie sind durch das unterschiedliche Versmaß bedingt: 9- und 6-Silbler bei den Seguidillas Nr. 64, und meist 6-5-7-5 bei den anderen Stücken. Weitere Gemeinsamkeiten, die auf eine engere Verwandtschaft dieses Stückes mit der erwähnten Gruppe hinweisen würden, lassen sich nicht aufstellen.

Die „Seguidillas en eco“ (Nr. 8 des CS, s. Anhang, S. 309) stellen textlich eine Sonderart der Seguidilla dar; sie bestehen aus einer Folge von 13 Seguidilla-Strophen: Die beiden letzten Silben jeder 3. Verszeile werden wiederholt; sie ergeben ein neues Wort, dessen Bedeutung der Strophe erst einen Sinnzusammenhang verleiht.<sup>12</sup>

Die musikalische Anlage umfaßt zwei Abschnitte, die jeweils wiederholt werden; jedem Abschnitt wird ein Verspaar unterlegt.<sup>13</sup> Das Stück ist im Dreiertakt notiert, wie in der Regel sämtliche Seguidillas der 1. Hälfte des 17. Jhs. Im ersten Abschnitt möchte ich auf zwei Elemente aufmerksam machen, die auch in anderen zeitgenössischen Seguidillas häufig anzutreffen sind:

- Auftaktiger Einsatz in zwei Minimawerten auf derselben Tonhöhe und
- Hemiolenbildung an der Überbrückung der Versgrenze:

*Me. 1-5*

**C<sup>3</sup>**    - d d | d d d | d d o    d d | d o    14

*De tu    vista ce - lo. so pas. so mi vi. da*

Das Stück „Dos estrellas le siguen“ (Nr. 7) von Machado ist in einer Anlage mit den „Seguidillas en eco“ verwandt: In beiden Fällen handelt es sich ausschließlich um Seguidilla-Strophen ohne jegliche Erweiterung durch Coplas. Der Text stellt ebenfalls eine Sonderform der Seguidilla dar: An die 1. und 3. Verszeile wird jeweils das Wort „morena“ angehängt.<sup>15</sup>

Das Stück ist in zwei Abschnitte aufgeteilt (Me. 1—11 und 11—21), denen jeweils ein Verspaar zugeordnet ist. Die kürzere Verszeile trifft auch hier mit der Kadenzfolge zusammen. Wiederholt wird nur der 2. Abschnitt<sup>16</sup>,

<sup>12</sup> Vgl. S. 25 f. der vorliegenden Arbeit.

<sup>13</sup> Entsprechend sind auch die Seguidillas „No me case mi madre“ von Biceño gegliedert.

<sup>14</sup> J. Aroca überträgt dieses Stück als einziges in verkürzten Notenwerten (vgl. J. Aroca: Cancionero musical. Nr. 8).

<sup>15</sup> Vgl. T. Navarro: Métrica española. Nr. 216. Im CO s. fol. 40v—41r: „Cando bajo por la calle, morena“. Nach G. Correa werden solche periodischen Wortwiederholungen angewandt, um die „gracia i donaire de los cantares“ zu steigern (vgl. Arte, S. 452).

<sup>16</sup> Vgl. die Seguidillas „Dime de que te quejas“ von Briceño (Método. Fol. 16r), die eine ähnliche Anlage aufweisen.

dem — ähnlich wie in den „Seguidillas en eco“ — eine Klangsequenz (G—D—C—F—B) zugrundeliegt. Doch diese Komposition unterscheidet sich von allen übrigen Stücken des CS durch ihre Aufteilung in kurzatmige Glieder, die durch Minima-Pausen getrennt werden und jeweils zwei Mensuren umfassen.

Ich habe vorhin auf eine Gruppe von Stücken hingewiesen (s. S. 109), deren Seguidilla-Texte in Verbindung mit punktierten Rhythmen begegnen. Über diese Gemeinsamkeit hinaus möchte ich im folgenden ein weiteres rhythmisches Merkmal herausstellen, das nicht nur für die Musik des CS, sondern im allgemeinen für die spanische weltliche Mehrstimmigkeit zwischen 1600 und 1660 typisch ist. Es handelt sich um ein bestimmtes rhythmisches Gebilde, das in Verbindung mit der textlichen Anlage der Seguidilla erscheint. Ich nehme als Beispiel die schon erwähnte Seguidilla, die als Estribo in den 2-st. „Novenas“ (Nr. 72; s. Anhang, S. 312) von Capitán auftritt. Die ersten beiden Verse sind in ein rhythmisches Gehäuse<sup>17</sup> gefügt, auf dessen Beschaffenheit ich im folgenden eingehen werde.

$C_3$  - d d d o    Hemiola ↓ Synkope    ↓ Synkope    Hemiola ↓

d.h.:

$C_3$  - d d d o    | d d o    | d o |    o o o | d o o | o

No me ti-res flechas ra-paz cu-pi-do, ra-paz cu-pi-do

┌──────────┬──────────┬──────────┐  
 1. Verszeile    2. Verszeile    Wiederholung der  
 └──────────┬──────────┬──────────┘  
 Langverszeile    2. Verszeile

Beide Verse sind zu einer Langverszeile zusammengefaßt; dabei wird der kürzere Vers — „rapaz Cupido“ — wiederholt. Während die längere Verszeile vorwiegend in Minima-Werten verläuft, wird das rhythmische Gewicht auf die kürzere verlegt: Die Deklamation wird hier durch Längung der Notenwerte verlangsamt, die Versbetonungen jeweils durch eine punktierte Semibrevis stark hervorgehoben.

<sup>17</sup> Zum Begriff „Gehäuse“ vgl. Thr. Georgiades: Schubert. Musik und Lyrik. Göttingen. 1967. S. 33—34, 41 und 58. In der vorliegenden Arbeit jedoch wird dieser Begriff im engeren Sinne als rhythmische Formel verstanden.

Die Grenze beider Verszeilen wird durch eine Hemiolenbildung überbrückt, die mit einer Synkope verbunden ist: Die letzte Semibrevis der Hemiolenbildung ist durch Punktierung bis zum starken Teil der darauffolgenden Dreiermensur gedehnt; da die Dehnung auch in der B.-Stimme zustande kommt, wird der Anfang der neuen Mensur nicht markiert; darin liegt gerade die besondere Wirkung dieser rhythmischen Gestalt: Der rhythmische Verlauf scheint einen Augenblick aufgehoben zu sein; die Mensur verliert ihre Schwerkraft durch die vorhergehende Synkope; erst mit dem schwachen Mensurteil kommt die rhythmische Bewegung wieder in Gang.<sup>18</sup>

Im 2. Verspaar wird die längere Verszeile in ihren Teilen wiederholt: Sie ist durch eine aufsteigende Sequenz in punktiertem Rhythmus getragen; eine absteigende Bewegung in Zweierhythmus stellt sich ihr entgegen; sie zielt zur kurzen Verszeile hin, mit der das oben besprochene rhythmische Gehäuse (Hemiolen + Synkope) wieder auftritt:

Hemiolen + Synkope

C3 

*Ques-ti-ra. llas al ai-re ti-ra. llas al ai-re al ai-re con-tra un Ren-di. do*

---

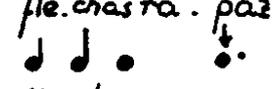
1. Verszeile
2. Verszeile

Bei der Wiederholung des zweiten Verspaares wird die aufsteigende Sequenzbewegung um ein Glied erweitert (s. Me. Nr. 23—24).

Die Gestaltung des 2. Verspaares enthüllt ein weiteres Kennzeichen des Seguidilla-Gehäuses: Ihm liegen zwei rhythmische Momente zugrunde, die den jeweiligen Verszeilen zugeordnet sind: Der längere Vers kann rhythmisch freier gestaltet werden, während sich die kürzere Verszeile fest an die Hemiolenbildung mit angehängter Synkope hält (vgl. z. B. Nr. 46, E.-Me. 19—30; Nr. 42, E.-Me. 16—23 und 39—49).

<sup>18</sup> Damit die Wirkung dieses rhythmischen Gebildes zur Geltung kommt, muß in der Aufführung vermieden werden, den Anfang der neuen Mensur — nach der Synkope — durch Stimmnachdruck zu betonen; dazu verleitet allerdings die moderne Notenschrift, die die Vorstellung der Betonung auf dem Taktanfang mit sich bringt, und zwar:

an Stelle von:

	
<i>fle.chas.ra.paz</i>	<i>cu.pi.do</i>
	
<i>fle.chas.ra.paz</i>	<i>cu.pi.do</i>

Ein weiteres Merkmal des Seguidilla-Gehäuses ist seine Verbundenheit mit der Kadenz. Diese erscheint regelmäßig mit der kürzeren Verszeile und festigt jeweils eine neue Klangstufe.<sup>19</sup> Die Verbindung des rhythmischen Gehäuses mit der Kadenz erklärt sich aus der musikalischen Einheit der Verszeile, die für sich vertont wird und durch Pausen eingeschlossen ist. Dadurch werden auch die Assonanz- bzw. Reimstellen verdeutlicht, die am Schluß der kürzeren Verszeile, d. h. des jeweiligen Verspaares (vgl. in Nr. 72 die Reime bei „Cupido“ und „rendido“) mit einem Ruheklang zusammenfallen.

Das Seguidilla-Gehäuse tritt vornehmlich in Verbindung mit dem Satz N.g.N. auf.<sup>20</sup> Es liegt nahe, daß eine rhythmische Formel, deren Faktur ein klares Skandieren verlangt, nicht mit einem motettisch-imitatorischen Satz belastet wird.

Nicht bei jedem Seguidilla-Text des CS erscheint das besprochene Gehäuse mit gleicher Regelmäßigkeit. Es umfaßt sämtliche Verszeilenpaare in den Seguidillas der Stücke Nr. 15, 16, 18, 20, 27, 49, 62, 65, 68, 72 und 74 (Nr. 16 und 20 haben Doppelseguidillas als Estribo). In Nr. 11 begegnet das Gehäuse beim 2. Verspaar erst nach einem langen imitatorischen Abschnitt (vgl. E.-Me. 42—52); in den Coplas desselben Stückes, die auch die metrische Kombination der Seguidilla aufweisen, tritt das rhythmische Gehäuse in seiner einfachsten Form ohne Textwiederholungen auf. In den Stücken Nr. 8, 13, 36 und 48 erscheint das rhythmische Modell nur beim ersten Verspaar der Seguidilla, in Nr. 14, 17, 30 und 46 im zweiten. Im Estribo der Romanze Nr. 42, der aus 4 Seguidillas besteht, trifft es mit dem 2., 3. und 4. Verszeilenpaar zusammen. In Nr. 59 bleibt es auf die letzten 4 Mensuren des Estribo beschränkt. Schließlich gibt es im CS Kompositionen, in deren Estribos das besprochene Gehäuse nicht eingedrungen ist, obwohl sie die metrische Anlage der Seguidilla aufweisen; es handelt sich um die Stücke Nr. 12, 25, 43, 44, 51, 56, 60, 63, 67 und 70; auch die Estribos der Stücke Nr. 6 und 58, die aus unregelmäßigen 3-zeiligen Seguidillas gebildet sind, können zu dieser Gruppe gezählt werden.

Das rhythmische Gehäuse fehlt in den Seguidillas von Briceño; sie werden jeweils von einem instrumentalen Pasacalle eingeleitet, dem eine Kadenzfolge zugrunde liegt: I—IV—V—I. Auf dieser Klangfolge beruht im wesentlichen die Klangfortschreitung der darauffolgenden Seguidilla.<sup>21</sup> Wie im CS

---

<sup>19</sup> Vgl. CS, Nr. 72, Me. 6—7 und 10—11; Nr. 15, E.-Me. 16—38; Nr. 16, E.-Me. 27—39, usw.

<sup>20</sup> Vgl. CS, Nr. 11: E.-Me. 1—11, 42—45 und vor allem die Copla Nr. 13: E.-Me. 53—57; Nr. 15: E.-Me. 1—8, 14—25, usw.

<sup>21</sup> Das Abstecken eines Klangraumes durch ein kurzes, kadenzierendes Instrumentalvorspiel zu einem Lied ist in der volkstümlichen Musizierpraxis Spaniens und Lateinamerikas erhalten geblieben. Zum frühen „Pasacalle“ vgl. A. Machabey: Les

tritt auch hier die kürzere Verszeile mit der Kadenzfolge zusammen. Als klangliches Schema der 1. Seguidilla von Briceño ergibt sich:

9. Pasacalle	Seguidilla	
$\overbrace{D-G-A-D}$	D	$\overbrace{G-A \quad D-G-A-D}$
	D	$\overbrace{A \quad D-G-A-D}$
	1. Vers	2. Vers (Kadenz)
		1. Verspaar
		2. Verspaar

Auch die Verlangsamung der Deklamation in der kürzeren Verszeile, die im CS festgestellt wurde, ist hier, besonders bei der 3. Seguidilla, aufzuzeigen:

### 9. Pasacalle

o	o	d	o	d	o	d	o	o	o	o	o		
+			1	+		1	+			1.	+		
Di	.	me	de	que	te	que	.xas	que	que	.xas	tie	.nes	
o	o	d	o	o	d	o	d	o	o	o	o	o	Bis
7						P	1	+		p.	+		
que	.x	o	me	bue	.na	ca	.ra	que	no	me	quie	.tes	

Das Seguidilla-Gehäuse begegnet jedoch nicht nur im CS; es erscheint — parallel zur großen Verbreitung der Seguidillas in der spanischen Literatur des 17. Jhs. — auch in anderen Musiksammlungen mit auffallender Häufigkeit; dabei handelt es sich, ähnlich wie im CS, meist um Stücke, in denen der Seguidilla-Text nicht selbständig, sondern als Estribo anderer Gattungen, wie z. B. Romanze, Letra, Villancico usw., in Erscheinung tritt. Einige dieser Stücke sind:

1. RL: Nr. 1, 3, 8, 13, 21, 35, 41, 50, 60, 66, 70.
2. CO: Fol. 4v— 5r: „Pues matáis rendidos“  
 Fol. 39v— 40r: „Con salud sagala“  
 Fol. 49v— 50r: „Puñalitos dorados“  
 Fol. 25v— 26r: „Quien tuviere amores“
3. CT: Nr. 15: „Cómo retumban los remos“

Origines de la Chaconne et de la Passacaille. In: Rev. de musicol. XXV. 1946. S. 1 ff.; ferner W. Osthoff: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. Tutzing. 1960. S. 114 ff.

4. TC: Fol. 11v— 12r: „Zelos importunos“  
 Fol. 12v— 13r: „Rio de mis ojos“  
 Fol. 33v— 34r: „Que si sienten las aguas“  
 Fol. 37v— 39r: „Para todos alegres“  
 Fol. 83v— 86r: „A la sierra viene“ (= E. der Romanze „Del cristal de Mançanares“)  
 Fol. 95v— 96r: „Quien ha sido la causa“
5. TH: Fol. 42v— 43r: „Que el que vive dichoso“  
 (= E. der Romanze „Pues lo quiso el corazón“)  
 Fol. 75v— 76r: „Si calman tu dicha“  
 Fol. 227v—228r: „Y aunque amor es tirano“ (= E. der Redondillas „Esta sombra que se atreve“)  
 Fol. 245v—246r: „No lloréis zagalilla“
6. TV: „Mi zagala sus paños“ (S. 7)  
 „Pensamientos altos“ (S. 8—9)  
 „A la luz del día“ (S. 10—11)  
 „Avecillas suaves“ (S. 20—21)
7. M. 338 (B.C.B.):  
 Nr. 22: „A esta noche la llaman“ (= Coplas des „Duo de Navidad“ von Escalada)
8. M. 737 (B.C.B.):  
 Nr. 18: „En el mar de fortunas“ von M. Ruiz
9. M. 769 (B.C.B.):  
 Nr. 4: „A la media noche“ von M. Albareda
10. M. 749 (B.C.B.):  
 Nr. 15: Sois concebida señora“
11. „Parnaso español de Madrigales y Villancicos“ (P. Rimonte): „Madre la mi madre“
12. „Marinero a la playa“ von C. Patiño, in F. Pedrell: „Teatro lírico español“. Vol. III. 1897. S. 23—27
13. „Pues que Venus envidia“ von J. Hidalgo, in F. Pedrell: „Teatro lírico español“. Vol. IV—V. 1898. S. 2
14. „Persiguiendo las fieras“ von J. Hidalgo, aus der Oper „Celos aun del aire matan“ (Hrsg. v. J. Subirá. Madrid. 1933. S. 30—35).
15. „Pues que matas de Amores“ von J. B. Comes, in A.M.C.V., Leg. IX, Nr. 19
16. „Al coger de las rosas“ von J. B. Comes, in A.M.C.V., Leg. VIII, Nr. 11.

17. „Del sol bello la madre“ von J. B. Comes, in A.M.C.V., Leg. VIII, Nr. 11.
18. „Cerbatilla querida“ von J. Marques, in B.C.B.
19. „Bate, bate las alas“ von J. Cererols, in „Mestres de l'Escolania de Montserrat“. III. 1932. S. 105—117.

Wie schon angedeutet wurde (s. S. 109), ist das fixierte Bild des Seguidilla-Gehäuses wohl in Verbindung zu bringen mit dem Aufkommen des Seguidilla-Tanzes gegen Ende des 16. Jhs.<sup>22</sup> Es ist allerdings nicht möglich, die

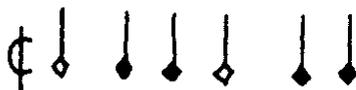
<sup>22</sup> M. Querol behauptet, eine der rhythmischen Formeln der Seguidilla sei



„die T. Arbeau als Tambourin-Begleitung der Pavane angibt“ (s. M. Querol: *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona 1948. S. 124). Dabei stützt sich Querol auf C. Sachs, „Eine Weltgeschichte des Tanzes“. Diese rhythmische Begleitformel wird aber weder von T. Arbeau als Begleitung der Pavane noch von C. Sachs als Begleitung der Seguidilla angegeben: C. Sachs erwähnt sie bei der Betrachtung der Polonaise (s. S. 286) und bringt nur ihre Anfangsfigur



in Zusammenhang mit der von T. Arbeau angeführten Tambourinbegleitformel der — geradtaktigen — Pavane:

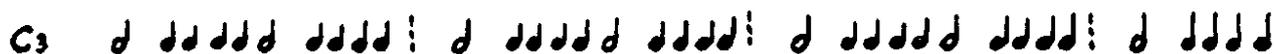


usw. (Vgl. Tabourot-Thoinot Arbeau: *Orchésographie*. Paris. 1588. ND hrsg. v. L. Fonta. Paris. 1888. S. 29—30.) Hier stellt C. Sachs fest, daß diese rhythmische Formel „seit Jahrhunderten im spanischen Tanz, vor allem in der Seguidilla“ bezeugt sei (s. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. S. 287):



Würde das besprochene Seguidilla-Gehäuse mit einem Tambourin begleitet, so wäre etwa folgende rhythmische Ausführung denkbar:

[vgl. CS, Nr. 11, E.]



oder:



choreographische Ausführung dieses Tanzes zu rekonstruieren, da die zeitgenössischen Tanztraktate keine Auskunft über ihn geben.<sup>23</sup> Fest steht jedoch, daß dieses Seguidilla-Modell erst mit der Verbreitung des Tanzes auftritt, denn vorher weist die Musik zu Seguidilla-Texten keine spezifischen Merkmale auf, die sie von Stücken mit anderen Versmaßen abheben würde.

Abschließend möchte ich die bisherige Betrachtung der Seguidillas in folgenden Punkten zusammenfassen:

1. Die Seguidilla als Musikgattung ist grundsätzlich durch rhythmische Merkmale gekennzeichnet:
  - a) Punktierte rhythmische Formeln verleihen den mehrstimmigen Seguidillas eine tänzerische Haltung, die auf ihren Zusammenhang mit dem volkstümlichen Seguidilla-Tanz hinweist.
  - b) Eine Hemiolenbildung überbrückt die Grenzen der Verszeilen innerhalb des jeweiligen Verspaares.
  - c) Die Hemiolenbildung kann in Verbindung mit einer Synkope auftreten; beide bilden ein rhythmisches Gehäuse, das vielfach als Träger der Seguidillas begegnet.
2. Die Seguidillas mit ihren rhythmischen Eigenschaften treten oft als Bestandteil anderer Gattungen auf.
3. Das rhythmische Gehäuse der Seguidilla-Strophe entsteht gleichzeitig mit dem Seguidilla-Tanz (gegen Ende des 16. Jhs.) und verschwindet allmählich in der zweiten Hälfte des 17. Jhs. (s. a. S. 178).

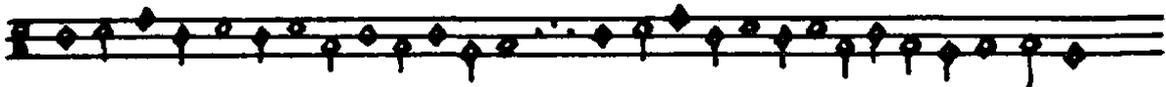
---

<sup>23</sup> Im Tanztraktat von C. Negri (vgl. B.N.M., F.-Barbieri, Ms. 14085, in spanischer Übersetzung) werden Regeln für den Tanz der „Seguidos“ s. fol. 58v—61r aufgestellt; mit dieser Bezeichnung ist jedoch kein bestimmter Tanz gemeint, sondern lediglich ein Tanzschritt; er wird nicht in Verbindung mit dem Seguidilla-Tanz gebracht, der in dem Traktat überhaupt nicht erwähnt wird. Im übrigen ist es schwer, aus der Beschreibung Negris irgendwelche Vorstellungen über einen möglichen Zusammenhang zwischen den „Seguidos“-Schritten und dem Seguidilla-Tanz zu gewinnen. Vgl. ferner B.N.M., F.-Barbieri, Ms. 14059, Nr. 2, 5, 15 und 16 (Tanztraktate aus dem 17. Jh.).

## 4. DIE FOLÍAS

Der Name Folia tritt als Bezeichnung für einen Tanz bzw. für eine bestimmte Aufführungsweise am portugiesischen Hof gegen Ende des 15. Jhs. auf.<sup>1</sup> Gleichzeitig sind im CMP die ersten allerdings unbezeichneten Musikstücke überliefert, deren Baßfolge auf den späteren Foliabaß hinweist.<sup>2</sup> Die erste mir bekannte Cantilena, die ausdrücklich Folia genannt wird, ist in dem Traktat „De Musica“ (1577) von Salinas überliefert; Salinas bringt sie zur Veranschaulichung des hyperkatalektischen Metrums:

No me digays madre mal del padre fray Antón  
que es mi enamorado y yo téngole devoción



Er betont die Verbreitung dieses „Cantus“ und rechnet ihn zu den ‚vulgares Follias‘, wie sie bei den Portugiesen heißen würden.<sup>3</sup>

Geschlossene Vokalstücke mit der Bezeichnung Folia erscheinen erstmals um 1600. Auf ihre Beschaffenheit werde ich im folgenden näher eingehen.

Hier ist es angebracht, sich zu vergegenwärtigen, daß zur selben Zeit die Instrumentalfolia als doppelzeiliger isometrischer Strophenbaß gefestigt wird<sup>4</sup>:



<sup>1</sup> Vgl. J. Ward: *The Folia*. Im: Kgr. Ber. Utrecht. 1952. S. 419.

<sup>2</sup> CMP, Nr. 9, 12, 59, 81, 85, 92, 114, 121, 126, 163, 167, 174, 179, 181, 197, 271, 278, 310, 359, 361, 363, 420, 426, 434. Hierzu vgl. G. Haberkamp: *Die weltliche Vokalmusik des 15. Jhs. in Spanien*. Diss. München. 1964. S. 138—145.

<sup>3</sup> „... ut ostenditur in vulgaribus, quas Lusitani, Follias, vocant, ad hoc metri genus & ad hunc canendi modum institutis, qualis est illa (Beispiel). Cujus cantus notus est“ (De Musica. VI. Buch. S. 308—309).

<sup>4</sup> Außer den eben erwähnten Studien vgl. zur Geschichte der Folia P. Nettel: *Zwei spanische Ostinato-Themen*. In: ZfMw. I. 1918/1919. S. 694—697; O. Gombosi: *Zur Frühgeschichte der Folia*. In: AML. VIII. 1936. S. 119—129; M. Querol: *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona. 1948. S. 109—111; ders., *La canción popular en los organistas españoles*. In: AM. XXI. 1966. S. 61—86.

Als Ausgangspunkt für meine Betrachtung ziehe ich die Folías des CS heran (Nr. 1, 62 und 74); Beispiele aus anderen zeitgenössischen Sammlungen sollen die Untersuchung ergänzen: So die Folías des CS (Nr. 2, 5, 7, 8 und 9) und der Sammlung von Briceño.<sup>5</sup>

Es gibt, nach G. Correa<sup>6</sup>, mindestens drei verschiedene metrische Kombinationen der Folía:

- der 4-zeilige 8-Silbler
- die Seguidilla bzw. eine seguidillaähnliche Strophe
- die Redondilla menor.

Hinzu kommen Folía-Strophen mit freier Silbenzahl.

Die Folía-Strophe tritt in der mehrstimmigen Musik vorwiegend als Estribo auf und wird durch Coplas erweitert („glossiert“). In diesem Fall bilden Estribo und Copla meist eine Villancico-Anlage. Auch in einstimmigen Folías ist diese Anlage zu finden.<sup>7</sup> Die Coplas, die einem Folía-Estribo folgen, haben in der Hauptsache die metrische Anlage einer Redondilla mayor: 8 abba — im CC, Nr. 2, 9; bei Briceño, Nr. 3, 5, 7 — oder abab — Briceño, Nr. 6 und 8. Liegt dem Estribo allerdings ein Seguidilla-Text zugrunde, so bestehen die Coplas meist aus 6-Silblern (CS, Nr. 62, 74 und CO, Nr. 21).

Folías, die nur aus einer eigenständigen Strophe oder aus einer einfachen Reihung von Strophen bestehen, sind mir nur aus wenigen Beispielen bekannt: Der schon erwähnte „Cantus“ von Salinas, und die „Partita di Donna amata“, bzw. „L'ausencia“, die mit spanischem und italienischem Text mit der Anmerkung „Aria della Follia“ bzw. „Canción sobre las folías“ in der Sammlung von Giov. Stefani „Scherzi amorosi“ (1622) überliefert ist.<sup>8</sup>

Eine musikalische Betrachtung der Folías möchte ich unter folgenden Gesichtspunkten durchführen:

- welche gemeinsamen Merkmale weisen diese Stücke auf?
- lassen sich auf Grund dieser Merkmale bestimmte Typen herausstellen?

Die 2-st. Folía von Capitán (CS, Nr. 74; s. Anhang, S. 303) hat eine dem Villancico ähnliche Anlage: Dem Estribo schließen sich zwei Coplas an; die zweite Copla wiederholt dabei die Musik der ersten; es folgt ein Teil des Estribo, beginnend mit der 2. Verszeile; diese bringt jedoch ihre ursprüngliche melodische Wendung in veränderter Fassung und bildet musikalisch

---

<sup>5</sup> Briceño, L. de: Método. Diese Sammlung enthält 8 Folías auf fol. 8r—10r und 11r.

<sup>6</sup> Vgl. G. Correa: Arte. S. 453—455.

<sup>7</sup> Vgl. L. de Briceño: Método. Fol. 8r: „Si queréis que os enrame la puerta“; fol. 9r: „Serrana si vuestros ojos“; fol. 9v: „Vientecillo mormurador“.

<sup>8</sup> Stefani, Giov.: Scherzi amorosi / Canzonette / ad una voce / sola poste in musica da diversi, e raccolte da / Giovanni Stefani / con le lettere dell' Alfabetto per la Chitarra Spagnola. Venezia. 1622. S. 24—25.

einen Übergang zur eigentlichen Wiederholung des Estribo, die erst mit der 3. Verszeile erfolgt:

Text:	a	B	C	B	d	e	e	d	d	e	e	d	B	C	B
			⏟			⏟			⏟			⏟			
Musik:	a	B	C					D				D		b'	C

Der Estribo läßt sich in 3 Abschnitte gliedern: Der 1. (Me. 1—18) und der 3. (Me. 26—54) bringen jeweils den gesamten Estribo-Text, wobei der 3. Abschnitt die melodischen und rhythmischen Elemente des 1. in erweiterter Fassung wieder aufnimmt. In einem Einschub zwischen diesen Abschnitten wird der Text der ersten beiden Verszeilen in freier Anordnung zusammengestellt (Abschnitt 3, Me. 18—25).

Im musikalischen Ablauf des 1. Abschnitts treten einige Momente hervor:

Dem Baß der ersten beiden Verszeilen liegt eine Quartstruktur zugrunde, die als Aufeinanderfolge von 2 absteigenden Tetrachorden (b—a—g—f und g—f—es—d) dargestellt wird; sie beruht auf dem Romanesca-Baß B—F—g—D (s. Me. 1—7). Vom 1. Ruheklang, D (Me. 7), führt die Klangfortschreitung über den kurzen Kadenzanhang (Es—F—B) zum neuen Klangzentrum B hin (Me. 11); das nächste Satzglied (Me. 12—18) bleibt auf der B-Ebene bis zum Einsatz der Kadenzfolge, die nach g führt:

(Me. 1—18):

g  $\overbrace{(B \quad F \quad g)}$   $\overbrace{)D}$  + Es—F— $\overbrace{B}$   $\overbrace{B}$  (B—C—D)  $\overbrace{g}$  (Me. 1—18)

Die Ruheklänge, die die Assonanzstellen (niña-cogía) verdeutlichen, legen die Stufen des g-Klanges fest: D—B—g; der gesamte Abschnitt erweist sich somit als auskomponierter g-Klang.

In bezug auf die Melodiebildung sind 2 Wendungen herauszustellen, die auch in der Folía „A la dulce risa del alva“ (CS, Nr. 1) begegnen:

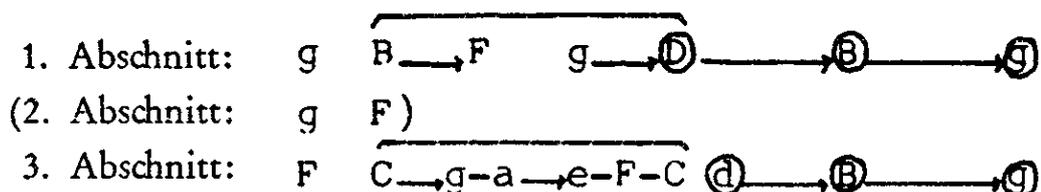
- das melodische Glied der 1. Verszeile („romerico florido“) und
- die zusammenfassende Formel der letzten („flechas cogía“);

beide Wendungen beruhen auf dem absteigenden Tetrachord: Die erste — mit dem typischen auftaktigen Anlauf in Minimae (b'—c'') — bewegt sich in Decimenparallelen zum absteigenden Tetrachord des Basses und führt

weiter, dem Romanesca-Modell angepaßt<sup>9</sup>, die zweite wird stets mit der Kadenzfolge verbunden (vgl. Me. 15—18, 36—39, 43—46):

Der Estribo-Text weist die metrische Kombination der Seguidilla auf (7a—5b—7c—5b); dementsprechend wird er in das rhythmische Gehäuse aus Hemiolenbildung mit anschließender Synkope (s. S. 111) eingefügt; dabei kommt, wie üblich, der kürzeren Verszeile durch Längung der Notenwerte größeres Gewicht zu (vgl. Me. 3—7 und 15—18).

Im Gegensatz zu diesem Gefüge aus Dreier- und Zweierrhythmen ist der 2. Abschnitt (Me. 18—25), obwohl kein Mensur-Wechsel vorliegt, durchgehend in geradem Rhythmus gegliedert. Diese rhythmische Glättung fällt bezeichnenderweise mit einem Text zusammen, der metrisch nicht gebunden ist (s. oben); der gleichmäßige rhythmische Verlauf bringt den Satz ins Rollen; erst das Auftreten von zwei gedehnten Klängen (B und F auf Me. 24—25) schafft einen Einschnitt. Bei Wiederholung des Textes in seiner ursprünglichen Anordnung (3. Abschnitt) stellt sich auch sein rhythmisches Gehäuse wieder ein (Me. 13—33, 42—44 und 59—61). Die Melodie wird jetzt durch Imitation (Me. 26—31), Transposition auf eine höhere Stufe (Me. 40—45) und Längung der Notenwerte (Me. 51—52) neu beleuchtet. Die Baßfolge, die am Anfang des 1. Abschnitts auf Grund der beiden absteigenden Tetrachorde eine Sext durchschritt, umfaßt jetzt eine Oktave, die von 3 Tetrachorden — c—b—a—g, a—g—f—e und f—e—d—c — durchmessen wird. Nach der konstruktiven Entfaltung des Tetrachordgerüsts meldet sich wieder der auskomponierte g-Klang: Durch die Kadenzfolge A—d (Me. 38—39) wird die d-Klang-Ebene eingeführt, die zum B hinzielt (Me. 46); von B aus strebt der Satz den g-Klang an, der nach einer breiten Kadenzfolge (Me. 48—54) erreicht wird:



Die Coplas werden in einem schlichten Satz vorgetragen; es liegen keine Textwiederholungen vor, die 6-Silbler werden — wie üblich — zusammengefaßt und durch Ruheklänge gegliedert:

<sup>9</sup> Die „Xácará“ von J. Cabanilles bringt diese Wendung mehrmals in verschiedenen Rhythmisierungen (vgl. J. Cabanilles: Opera omnia, hrsg. v. H. Anglés. Barcelona. 1933. Bd. II. S. 146 ff.).

1. und 2. Verszeile:  $g \xrightarrow{\hspace{10em}} \textcircled{d}$   
(bzw. 5. und 6.)

3. und 4. Verszeile:  $F \xrightarrow{\hspace{10em}} \textcircled{g} + (g-F-Es) \xrightarrow{\hspace{10em}} \textcircled{D}$   
(bzw. 7. und 8.)

Estribo und Coplas werden durch einen ähnlichen Klangplan aufeinander bezogen: Auch hier wird der G-Klang zugrunde gelegt, allerdings ohne die Terz B als Ruheklang (Co., Me. 7 u. 14). Die Überbrückungszeile zur Wiederholung des Estriboteiles („coje la niña“) setzt das absteigende Tetrachord des Coplaschlusses (c—B—A—G) fort und vertritt gleichzeitig das 2. absteigende Tetrachord des Estriboanfangs (Me. 4—7), dessen Text sie aufnimmt.

Mit dieser Folia des Maestro Capitán ist die 3-st. Folia (Nr. 62) von Alvaro de los Ríos verwandt. Als Estribo erscheint eine Seguidilla (6a—5b—6c—5b); die Coplas sind 6-silbig und bringen die metrische Kombination eines Romancillo (6 abcdbbeb usw.). Die ersten 7 Me. entsprechen melodisch, rhythmisch und klanglich dem Anfang der Folia (Nr. 74) von Capitán. Die zweite — kürzere — Verszeile bleibt hier im rhythmischen Gehäuse verankert: Sie bringt dreimal aufeinander dieselbe rhythmische Formel (Hemirole + Synkope)<sup>10</sup>:

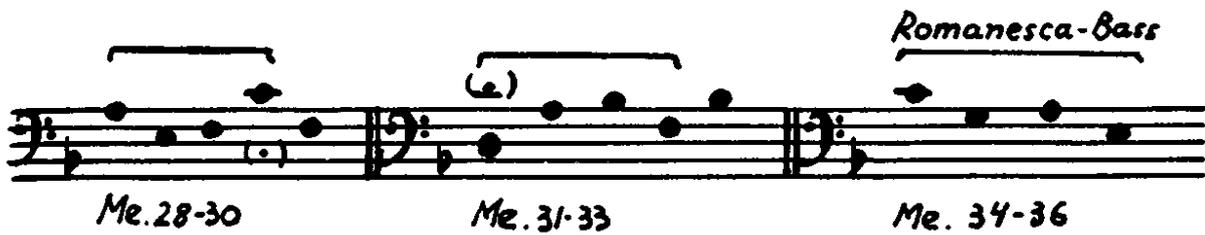


Der Quartbaß wird auch in diesem Stück als konstruktives Element verwendet; er erscheint sowohl als Romanesca-Bass (Me. 31—35, 40—42) als auch stufenweise ausgefüllt (Me. 2—7, 53—56, 64—66); in beiden Fällen führt er zu einer Kadenz.

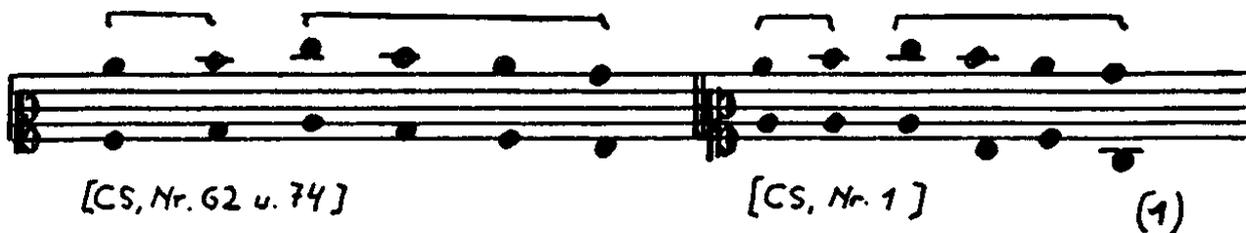
Die 4-st. Folia von Capitán, die den CS eröffnet, weist weniger Gemeinsamkeiten zu den eben behandelten Folias auf. Der Estribo beginnt als Dialog zwischen dem C<sub>1</sub> (wahrscheinlich als Solo gedacht) und allen 4 Stimmen (Me. 1—24), der jedoch nicht im Text begründet ist. Die Baßfolge, die in der Instrumentalfolia voll ausgebildet ist, tritt auch in diesem Stück nur bruch-

<sup>10</sup> Vgl. a. die „Villanella spagnola“ des TV; sie hat den gleichen Estribo-Text wie die Folia von A. de los Ríos (s. S. 33) und weist ebenfalls den Seguidilla-Rhythmus auf.

stückhaft und metrisch frei auf. Ein Quartbaß wird zweimal auf verschiedenen Stufen eingesetzt, bis er sich beim dritten Anlauf als Romanesca-Baß herausstellt:



Dazu erklingt in der Oberstimme das absteigende Tetrachord mit dem Zwei-Minimae-Auftakt — dasselbe melodische Gebilde, wie es in den Folías Nr. 62 und 74 (s. oben) begegnete, dort von Decimenparallelen des Basses begleitet<sup>11</sup>:



Quartbaß und absteigendes Tetrachord der Melodie sind es auch, die das „O guárdame las vacas“-Modell kennzeichnen. Das Zusammenhängen von Melodie und Baß erschließt die Bezeichnung „Folía“, die Salinas seinem Cantus zuteilt: Diese Melodie, deren Spitzentöne ein fallendes Tetrachord darstellen (e'—d'—c—h), kann von einem Romanesca-Baß gestützt werden.<sup>12</sup>

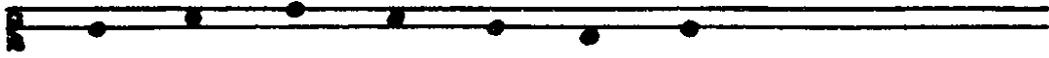
Ich möchte noch auf weitere Merkmale hinweisen, die die Folías des CS charakterisieren. Im Gegensatz zu den Canciones und vielen Romanzen, in denen der imitatorische Satz eine wichtige Rolle spielt, werden die drei Folías vorwiegend im Satz N.g.N. geführt. Punktierter Rhythmen verleihen ihnen eine tänzerische Haltung. Die Folías des CS sind, wie allgemein im 17. Jh., im Dreiertakt aufgezeichnet, während die entsprechenden Stücke des 15. und 16. Jhs. auch in gerader Mensur auftreten können.

Noch unabhängiger von dem isometrischen Folía-Modell sind die Folías

<sup>11</sup> Aus Gründen der Anschaulichkeit sind die beiden ersten Beispiele in die Tonart des dritten übertragen.

<sup>12</sup> Vgl. Riemann-Musiklexikon. Sachteil. Mainz. 1967. Art. „Folia“. Da J. Ward diese Verbindung vom absteigenden Tetrachord in der Oberstimme und Romanesca-Baß in dem Beispiel von Salinas nicht erkannt hat, deutet er die Bezeichnung „Folias“ bei Salinas lediglich im Sinne einer bestimmten Aufführungsweise. (Vgl. J. Ward. The Folia. Kgr.-Ber. Utrecht. 1952. S. 419—420). Hierzu s. a. W. Osthoff: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. Tutzing. 1960. S. 81.

des CC; sie bringen nicht einmal Ausschnitte der festgelegten Foliabaßfolge. Lediglich die 1. Folía „Amor pues qu'en darne enojos“ zeigt in dieser Hinsicht einen Ansatz: g—F—B und c—B—Es auf Me. 1—2 und 5—6. In den Folías Nr. 5, 7 und 8 tritt unauffällig die bekannte melodische Wendung auf:



Den CC- und CS-Folías gemeinsam ist der ungerade Takt; im CC fehlen aber die eigenwilligen punktierten Rhythmen. Darüber hinaus sind im musikalischen Ablauf keine Momente zu erkennen, die den bisher herausgestellten Gattungsmerkmalen der Folía entsprechen würden. Eine Möglichkeit, diese Stücke den Folías zuzurechnen, bietet jedoch ihr textlicher Bau: Es handelt sich meist um 8-Silbler, die die Reimdisposition der Redondilla mayor (8 abba) aufweisen. Im übrigen scheinen diese Stücke vor den Folías des CS entstanden zu sein: Ein Hinweis darauf wäre das Fehlen der Seguidilla als Estribo und des ihr entsprechenden rhythmischen Gehäuses.

Acht einstimmige Folías überliefert Briceño in seiner Gitarrentabulatur; von ihnen sind Rhythmus, Klangfolge und Text aufgezeichnet, z. B.<sup>13</sup>:

*Bolava la palomita*

*Por encima del verde Limon*

*Con las alas aparta las ramas*

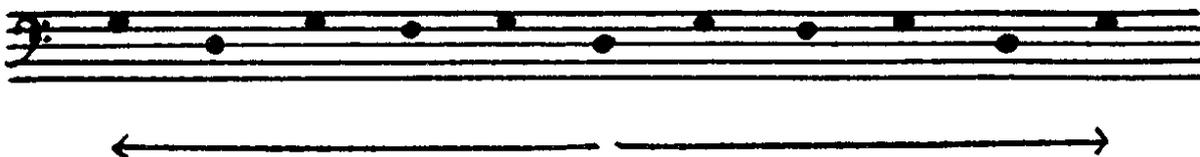
*Con el pico aparta la flor*

<sup>13</sup> Vgl. L. de Briceño: Método. Fol. 8v. Der Text dieser Folía ist heute noch als Tanzlied in Spanien bekannt; in Argentinien, Méxiko und Venezuela wird er mit kleinen Änderungen zu einem Kinderspiel gesungen. Hierzu s. E. Martínez Torner: *Lírica hispánica*. Madrid. 1966. S. 89—90.

Die Melodie ist nicht notiert, da sie wohl bekannt war<sup>14</sup> oder nach einer vorgegebenen Weise improvisiert wurde. Der Baß ist, wie Gombosi bemerkt, in der Klangfolge „ideell“ vorhanden.<sup>15</sup> Gemäß der Praxis der synthetischen Griffstabulatur<sup>16</sup> werden die Klänge schriftlich fixiert, wie sie am bequemsten zu greifen sind, ohne Rücksicht auf die Grundtöne; so liegt dem Beispiel von Briceño (s. oben) folgender Quartbaß zugrunde:



Diese Baßfolge ist, wie in der reinen Instrumentalfolía des 17. Jhs., in zwei Abschnitte gegliedert, die jeweils in Halb- und Ganzschluß münden (s. S. 118). Wenn man von Klangwiederholungen absieht, die sich aus der Notwendigkeit, den Text unterzubringen, ergeben, so zeigt sich eine spiegelbildliche Zuordnung der Klänge:



Dieselbe Erscheinung findet sich in den Folías „Si queréis que os enrame la puerta“<sup>17</sup>, „Serrana si vuestros ojos“ und „Abráçame Juana más“ von

<sup>14</sup> Bezeichnungen wie „Aria della folia“, „Canción sobre las folías“ (vgl. G. Stefani: Scherzi amorosi. Venezia. 1622. S. 24—25) oder Bemerkungen wie „muden el son a Folías“ (Lope de Vega: Los ramilletes de Madrid. In: Obras completas publicadas por la R.A.E. Bd. 13. Madrid. 1930. S. 495) weisen darauf hin, daß Folíaweisen allgemein bekannt waren. Bei Gil Vicente heißt es „cantar de folía“ (s. Auto de Sibilla Cassandra. In: Compilaçam de todas las obras de G. Vicente. Lisboa. MDLXII. Fol. X).

<sup>15</sup> Vgl. O. Gombosi: Zur Frühgeschichte der Folia. In: AML. VIII. 1936. S. 121.

<sup>16</sup> In dieser Art von Tabulatur werden die Klänge als Ganzes mit nur je einem Buchstaben oder einer Ziffer erfaßt.

<sup>17</sup> Zum Text dieses Stückes vgl. E. Martínez Torner: Lírca hispánica. Madrid. 1966. Nr. 220; ferner K. Schindler: Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. New York. 1941. Nr. 438 und 943 (Kurztitel: Folk Music).

Briceño; sie geht in der regulären Foliabaßfolge durch Eintreten der 4. Stufe vor dem Halb- oder Ganzschluß verloren (s. S. 118).

Diese einstimmigen Stücke mit klanglicher Begleitung schlagen eine Brücke von der rein instrumentalen zu der mehrstimmigen Folía; sie sind einerseits fest verankert in einer Klangfolge, die stets wiederkehrt, andererseits wird diese Klangfolge mit Rücksicht auf das Versmaß beliebig gedehnt. Ist die mehrstimmige Folía auf die Stimmführung und das Schaffen von Melodiebögen angewiesen, so herrscht in den Gitarrenfolías mit Gesang der Zusammenklang, der unmittelbar aus dem Greifen der Saiten entsteht. Diese primäre Beziehung von Griffigkeit und Zusammenklang führt zu einer festen, messenden Baßfolge, sobald die Bindung an eine sprachliche Vorlage fortfällt.

Abschließend möchte ich eine Eigenart der Foliabaßfolgen erwähnen: Sie weisen auf eine ursprüngliche Quartschichtung hin, wie sich aus ihrer skalenmäßigen Anordnung ergibt. Dies betrifft allerdings nicht die Baßfolgen, die aus der Aneinanderreihung von nur 3 verschiedenen Tönen (Prim, Quint und Untersekund) bestehen (s. Beispiel a). Den meisten Baßfolgen liegt aber eine tetratonische bzw. pentatonische Skala zugrunde (Beispiel b und c). In der regulären Foliabaßfolge begegnet eine Erweiterung der Pentatonik zur 6-Tonskala; dies wird durch das Auftreten der VI. Stufe verursacht (Beispiel d); mit der Sprengung der Pentatonik meldet sich zugleich erstmals der Halbton.

a. "Bolava la palomita"                      b. "Vientecillo mormurador"

1. Im Gegensatz zu anderen im CS vertretenen Gattungen (Romance, Sonett, Seguidillas) verfügt die Folia in ihrer textlichen Anlage über verschiedene metrische Kombinationen.
2. Musikalisch sind die behandelten Vokalfolias durch folgende Elemente gekennzeichnet:
  - a) Eine bestimmte melodische Wendung tritt häufig hervor: Das absteigende Tetrachord mit dem Halbton von der 3. zur 4. Stufe, zu dem ein auftaktiger Anlauf hinführt.
  - b) Die Notierung erfolgt im Dreierhythmus, der durch Punktierungen und Zweierbildungen belebt wird. Liegt dem Estribo die metrische Kombination der Seguidilla zugrunde, so wird sie mit dem ihr entsprechenden Gehäuse (Hemiola und Synkope) verknüpft.
  - c) Die isometrische Foliaabfolge, wie sie sich in der Instrumentalmusik des 17. Jhs. gefestigt hat, ist in der mehrstimmigen Vokalfolia nicht zu finden; sie erscheint nur bruchstückhaft in Gestalt eines Romanescabasses, der bisweilen stufenweise ausgefüllt sein kann.

Doch alle diese musikalischen Merkmale reichen nicht aus, der Vokalfolia eine eigenständige Prägung zu geben, da sie auch in anderen Gattungen auffallen. Demzufolge ist es auch nicht möglich, eine Typisierung innerhalb der betrachteten Stücke vorzunehmen, es sei denn, man geht von dem Textbau oder der Kompositionsanlage aus — also Kriterien, die nicht unmittelbar den musikalischen Satz betreffen.

## 5. DIE ROMANZEN

### A) *Einleitung*

Den überwiegenden Anteil an der CS-Überlieferung haben die Romanzen; sie sind für den CS nicht nur wegen ihrer großen Zahl repräsentativ, sondern vor allem aufgrund ihrer musikalischen Faktur. Merkmale der früheren Romanze werden mit satztechnischen Erscheinungen des 17. Jhs. verknüpft, die der Romanze ein neues Gesicht verleihen. Darüberhinaus treffen beide Hauptgattungen der früheren weltlichen Musik Spaniens im CS zusammen: Romanze und Villancico werden zu einer Einheit verschmolzen, deren Strukturelemente in Wechselwirkung stehen.

In den folgenden Ausführungen werde ich häufig auf die sprachliche Schicht Bezug nehmen, denn Sprache und Musik erscheinen in der Romanze von Anfang an in gegenseitiger Abhängigkeit. Wie der Villancico ist auch die Romanze keine selbständige literarische Gattung: Sie ist zum Singen bestimmt. So wird ihre sprachliche Vorlage hauptsächlich mit Musik verbreitet.<sup>1</sup> Diese primäre Bezogenheit von Musik und Sprache wirkt sich, wie später gezeigt wird, auf die musikalische Beschaffenheit der Romanze aus.

Der Romanzenvers ist ursprünglich ein 16-Silbler; er wird durch eine Zäsur in zwei 8-silbige Halbverse geteilt.<sup>2</sup> Die geradzahligen Halbverse sind im allgemeinen durch gleichbleibende Assonanz verbunden.<sup>3</sup> Da die Romanze von Anfang an — bis auf einige Ausnahmen<sup>4</sup> — als Reihung von 8-silbigen Versen aufgeschrieben wird, gilt in folgendem, um Mißverständnisse zu vermeiden, der 8-Silbler als Romanzenverszeile. Die 7. Silbe jedes Verses trägt

<sup>1</sup> Vgl. R. Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico*. II. S. 189—193. Über die Romanze zum Lesen, s. *ibid.* S. 158—159.

<sup>2</sup> Über die Frage, ob der Romanze ein 16- oder 8-silbiger Vers zugrundeliegt, s. R. Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico*. I. S. 90—104; ferner R. Baehr: *Spanische Verslehre*. S. 142.

<sup>3</sup> Von Ende 15. Jh. bis Mitte 16. Jh. herrscht die Tendenz, die Assonanz durch Vollreim zu ersetzen; hierzu s. R. Baehr: *Spanische Verslehre*. S. 147—148.

<sup>4</sup> So bei A. de Nebrija: „El tetrámetro iámbico, que llaman los latinos octonario y nuestros poetas pié de romances, tiene regularmente diez i seis sílabas . . . como este romance antiguo:

„Digas tú el ermitaño, que hazes la santa vida  
Aquel ciervo del pie blanco dónde haze su manida?“

Vgl. A. de Nebrija: *Gramática castellana* (1492). NA hrsg. von P. Galindo Romeo und Luis Ortiz Muñoz. 2 Bde. Madrid. 1946. S. 51—52. Auch Salinas schreibt die Romanze in 16-silbigen Verszeilen auf (De Musica. S. 309, 342, 346 und 411).

die Hauptbetonung; die 6. Silbe bleibt immer unbetont, ebenfalls auch die 8. bei weiblicher Endung.<sup>5</sup> Die übrigen 5 Silben tragen mindestens einen Akzent, der sich aus der jeweiligen Wortbetonung ergibt; diese läßt eine mannigfaltige rhythmische Gestaltung zu — ein Kennzeichen des spanischen 8-Silblers.<sup>6</sup> Eine Neigung zur Betonung der 3. Silbe ist festzustellen, so z. B.

Soledádes venturosas  
aunque tarde bien llegadas;  
por pagaros la venida,  
os perdono la tardanza. (CS, Nr. 69).

Neben der üblichen 8-silbigen Romanze begegnen besonders im 17. Jh. auch 7- und 6-silbige Romancillos.<sup>7</sup>

Eine strophische Gliederung der Romanze wird erstmals von J. del Encina in seiner „Arte de trovar“ erörtert: „Y aun los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies [pié = 8-silbiger Halbvers] aunque no vaya en consonante sino el segundo y el cuarto pie . . .“<sup>8</sup> Da Encina Dichter und Musiker war, ist anzunehmen, daß seine Aussage sich sowohl auf die textliche als auch auf die musikalische Anlage der Romanze bezieht.<sup>9</sup> Für L. de Narváez ergibt sich

---

<sup>5</sup> Dem spanischen Vers sowie auch dem italienischen liegt eine Silbenzählung zugrunde, die noch die Silbe nach der letzten Versbetonung einbezieht (weibliche Endung des „verso llano“); demnach ist der mit betonter Silbe endende Vers („verso agudo“) in der Silbenzählung zu ergänzen, so z. B.: „Alamos del soto, adiós“, d. h. 7+1. Der mit zwei unbetonten Silben schließende Vers („verso esdrújulo“) ist hingegen um eine Silbe zu kürzen. Im CS findet man kein Beispiel für diesen Fall; dafür ist die „Aguda-Assonanz“ relativ häufig (vgl. CS Nr. 4, 5, 26, 28, 65, 57), was der Behauptung Baehrs, diese Assonanz werde vom ausgehenden 16. Jh. bis gegen Mitte 17. Jh. nur noch in der satirischen und religiösen Romanze geduldet, widerspricht (vgl. R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 149).

<sup>6</sup> Über die Betonung der ersten 5 Silben s. R. Menéndez Pidal: Romancero Hispánico. I. S. 90—91.

<sup>7</sup> Vgl. CS, Nr. 18 (Coplas), 20, 24 (Coplas), 27 (Coplas), 36, 51, 64 (Coplas); hierzu vgl. R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 152—154.

<sup>8</sup> Vgl. J. del Encina: Cancionero. Salamanca. 1499. Kap. XII der „Arte de trovar“.

<sup>9</sup> In der Tat sind schon vor Encina strophisch angeordnete Romanzen mit Musik überliefert, so z. B. die 3-st. „Albuquerque, Albuquerque“ (CMP, Nr. 106), die allem Anschein nach um 1430 entstanden ist. Hierzu vgl. R. Stevenson: Spanish Music in the Age of Columbus. The Hague, 1960. S. 250. Vorbilder für eine strophische Bildung der Romanze, die 4 melodische Abschnitte umfaßt, sind schon in der „Romanzenstrophe“ der vorromanischen Dichtung enthalten, z. B. in der ambro-

die Gliederung des Textes in 4-zeilige Strophen aus der Musizierpraxis; er schreibt in seiner Vihuela-Tabulatur: „Por ser la letra de estos romances [„Ya se asienta el Rey Ramiro“ und „Paseábase el rey moro“] muy conocida no se pone aquí, sino los quatro pies primeros del romance, porque de quatro en quatro se ha de cantar“.<sup>10</sup> Daß die Strophe auch als Sinngehalt zu einer Einheit gefügt wird, ist nach L. A. de Carvahlo ebenfalls der Kraft der Musik zuzuschreiben: „. . . quiero dezir, que en cada quatro versos se ha de perficionar el sentido como si fuera una copla, y no dexarle pendiente . . ., porque la principal gracia del romance está en la tonada, y ésta se comprehende y acaba cada quatro versos.“<sup>11</sup>

### B) *Inhalt und Anlage der CS-Romanzen*

Gegen Ende des 16. Jhs. tritt eine Wendung in der Geschichte der Romanze ein; die traditionellen „alten Romanzen“ werden nicht länger gesammelt, eine neue Romanze beginnt sich durchzusetzen. Der Umschwung äußert sich anfänglich in der Vorliebe für „maurische“ (ca. 1580 bis 1600) und „historische“ (ca. 1600 bis 1612) Themenkreise; schließlich gewinnt die schon vorhandene Tradition der „Schäferromanze“ größte Verbreitung.<sup>12</sup> Zu ihr gehören die Romanzen des CS; ihr Inhalt erschöpft sich im wesentlichen in lyrischer Naturbeschreibung und wehmütigen Liebesklagen.<sup>13</sup> Schäfer und

---

sianischen „Hymnenstrophe“, in den mozarabischen „Preces“ usw. (Hierzu s. H. Spanke: Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik. In: Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 3. Folge. Nr. 18. Berlin. 1936. S. 22—25 und 53—73).

<sup>10</sup> Vgl. L. de Narváez: Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela (Valladolid. 1538). NA hrsg. von E. Pujol. In: MME. III. Barcelona. 1945. S. 58.

<sup>11</sup> Vgl. L. A. de Carvalho: Cisne de Apolo. Medina del Campo. 1602. Fol. 78; über die nicht strophische Gliederung einiger 1-st. Romanzen vgl. R. Menéndez Pidal: Romancero Hispánico. II. S. 90—91; D. Devoto: Poésie et Musique dans l'oeuvre des vihuélistes. In: Ann.Mus. IV. 1956. S. 90—93.

<sup>12</sup> Zu dieser Epoche des Romancero s. R. Menéndez Pidal: Romancero Hispánico. Bd. II. Madrid. 1953. S. 117—202.

<sup>13</sup> Über die Schäferromanzen spottet Quevedo in seiner „Premática contra los poetas hueros, chirles y hebenes“: „Item, advirtiendo que después que dejaron de ser moros — aunque todavía conservan algunas reliquias — se han metido a pastores, por lo cual andan los ganados flacos de beber sus lágrimas, y chamuscados con sus ánimas encendidas, y tan embebecidos en su música, que no pacen, mandamos que dejen el tal oficio . . .“ (Historia de la vida del Buscón. Cap. X); hierzu s. auch R. Menéndez Pidal: Romancero Hispánico. II. Madrid. 1953. S. 139.

„schwarzäugige“, „spröde“ Schäferinnen<sup>14</sup> tragen ihr Leid weinend vor — an einem Bächlein oder Fluß (Tajo, Manzanares), der wie „lachendes Kristall“ unter Blumen fließt, während die „Vöglein“ in „konzertanten Kapellen“ singen.<sup>15</sup> Anstatt der arkadischen Landschaft Encinas, wird das Dorf Kulisse der neuen Romanze.<sup>16</sup> Die Hirten tragen Namen, die der Tradition der bukolischen Renaissance-Novelle entstammen: Filis, Amarilis, Galatea; sie erhalten auch poetische Decknamen, wie Belilla, Belardo, Riselo, Jacinta, die auf persönliche Liebeserlebnisse des Dichters oder seines Gönners hinweisen könnten.<sup>17</sup>

Als Schäferdichtung, die für den höfischen Gebrauch bestimmt ist, erscheint die neue Romanze, im Vergleich zu der des 16. Jhs., als gekünstelt<sup>18</sup>; so sind auch einige Dichter des CS, wie Lope de Vega, Góngora und Quevedo, eng mit dem Hofe verbunden gewesen. Im Zuge dieser Veränderung verliert die Romanze ihren ursprünglichen erzählenden Charakter: Lyrische Schilderungen von Natur und Liebe drängen die Handlung in den Hintergrund oder ersetzen sie gänzlich (vgl. Nr. 5, 17, 22, 28, 30, 40, 43, 44, 63). Da der Inhalt nicht mehr so eng an eine „Erzählung“ gebunden ist, wird es auch möglich, einzelne Romanzenstrophen, etwa aus Platzmangel in den Hss. auszulassen, wie ein Vergleich mit der parallelen textlichen Überlieferung zeigt (s. Textkonkordanzen zu 4, 41, 48, 61). Dieses Verfahren wird allerdings bisweilen getadelt, so von S. Vélez de Guevara im Vorwort zu seiner Ausgabe der „Cuarta y Quinta parte de Flor de varios Romances“ (Burgos.

---

<sup>14</sup> In der literarischen Mode der Zeit waren die Schäferinnen fast immer dunkel und schwarzäugig. Hierzu s. J. F. Montesinos: *Primavera y Flor*. S. XXXII. Über die Bedeutung der dunklen Farbe („color moreno“) s. D. Devoto: *Cancionero llamado Flor de la Rosa*. Bs.As. 1950. S. 126—132.

<sup>15</sup> Auch Lope de Vega nimmt die Schäferromanze nicht ernst, obwohl er sie selbst gerne pflegt: „Porque esto de pastores todo es arroyuelos y márgenes y siempre cantan ellos o sus pastoras: deseo ver un día un pastor que esté en un banco, y no siempre en una peña, o junto a una fuente“ sagt Don Bela in „La Dorotea“ (II. Akt, 5. Szene).

<sup>16</sup> Vgl. J. F. Montesinos: *Primavera y flor*. S. XLIX. Ferner Ch. v. Aubrun: *Chansonniers espagnols du XVIIe. siècle*. I. Le Recueil de la „Casnatense“. In: *BHi*. 1949. LI. Nr. 3. S. 270.

<sup>17</sup> Heute ist jedoch kaum mehr möglich, diese Namen mit konkreten Begebenheiten oder Personen in Verbindung zu bringen — gesetzt den Fall, daß mit diesen in der Dichtung verbreiteten Namen überhaupt bestimmte Personen gemeint sind. Hierzu s. J. F. Montesinos: *Primavera y Flor*. S. XXIX—XXXII.

<sup>18</sup> Nach der Aussage von Lope de Vega: „El campo y el traje dél / da a las damas gran donaire“ (*La gallarda toledana*. Akt VI) beeinflußt die Schäferbukolik auch die Mode der Hofdamen, die sich zu bestimmten Festlichkeiten als Bäuerinnen verkleideten. Hierzu J. F. Montesinos: *Primavera y Flor*. S. XVIII—XIX und LIII.

1592); er beklagt sich, daß die Musiker gerade die besten Strophen fortlassen, weil sie sie nicht verstünden.<sup>19</sup>

Eine strophische Reihung („Romanze corrido“), wie sie in der früheren Romanze die Regel war, ist lediglich in 5 Stücken des CS vertreten (Nr. 28, 35, 40, 54, 71). Ich gehe auf diese Gruppe nicht gesondert ein, da ihre musikalische Faktur in der Strophe einer Romanze mit Estribo wiederzufinden ist (s. u.).

Die im 16. Jh. nur in wenigen Beispielen anzutreffende Romanze mit Estribo<sup>20</sup> bildet im CS den Hauptteil der Überlieferung (Nr. 2, 4, 6, 17, 19, 20, 22, 26, 30, 32, 36, 38, 41—43, 46, 50, 51, 56, 58, 60, 63, 65, 67, 69). Zu dieser Gruppe gehören auch die Romancillos Nr. 18 und 27 deren Estribo vorangestellt ist (s. S. 139). Eine letzte Gruppe bilden die Romanzen, die von einem Villancico abgeschlossen werden. Diese Verknüpfung begegnet in den Stücken Nr. 5, 9, 11—16, 23, 29 und 48.

### C) *Die Romanze mit Estribo*

Im Jahre 1589 beginnt die Veröffentlichung einer Reihe von „Romanzenbüchlein“ — „Flor de varios romances nuevos“ — die den „Romancero nuevo“ begründen.<sup>21</sup> Neben der neuen Geschmacksrichtung treten hier erstmals Merkmale hervor, die für die Faktur der Romanze von Bedeutung sind:

- Die Strophe zeigt sich als sprachliche Sinneinheit;
- sie wird als solche gedruckt.<sup>22</sup>

Lief die alte Romanze ohne Unterbrechung durch, so ergibt sich jetzt aus

---

<sup>19</sup> „Desta gran perdición no poca culpa tienen los músicos, que como dice (y muy bien) el prólogo de otro romancero que anda, pensando que los romances se hacen sólo por sus respectos, como si la música estuviese aneja a la poesía, en llegando a su poder, no contentos con usurparlos culpando a los poetas de prolijos y largos los acortan y quitan muchas coplas; que como no las entienden, de ordinario suelen sur las mejores, y como será posible hayan hecho alguno de estos; de suerte que quedan como si hubieran encontrado con los hijos de Doña Sancha“ (vgl. D. Devoto: Poésie et Musique dans l'oeuvre des vihuélistes. In: Ann.Mus. IV. 1956. S. 90—91). Die Musiker sind jedoch nicht immer so wenig sachkundig: „no siempre tan ignoros como los que contemplaban los textos daban a entender“. Hierzu s. J. F. Montesinos: Para la historia de un romance de Lope. In: Symposium. IX. 1955).

<sup>20</sup> Vgl. z. B. die Romanze „Paseábase el Rey moro“ von Narváez. In: Los seys libros del Delphin. NA S. 60—61.

<sup>21</sup> Vgl. R. Menéndez Pidal: Romancero Hispánico. II. S. 118 ff.

<sup>22</sup> Vgl. R. Menéndez Pidal: Romancero Hispánico. II. S. 150.

der deutlichen Umgrenzung fester Sinneinheiten die Möglichkeit, in die Reihung der Strophen durch Einschübe (Estribos) einzugreifen.<sup>23</sup>

Die Estribos sind kurze, selbständige lyrische Gedichte, die zwischen den Romanzenstrophen refrainartig wiederkehren. Sie treten vereinzelt in den Romanzen des 15. und 16. Jhs. auf<sup>24</sup>, gewinnen dann um 1600 an Bedeutung, bis sie schließlich die Romanzenstrophe selbst in den Hintergrund drängen (Mitte des 17. Jhs.).

Der Estribo schließt sich in der musikalischen Überlieferung unmittelbar an die Romanzenstrophe an. So läge die Vermutung nahe, daß er nach jeder Strophe erklingt.<sup>25</sup> Durch diese Vortragsweise würde die mitteilende Funktion der Romanze gestört werden. Darüberhinaus wäre unverständlich, weshalb der Estribo in dem weiteren Strophenablauf regelmäßig nach 3 oder 4 Strophen angekündigt (Textincipit oder nur die Angabe „Estribo“) oder als Ganzes wiedergegeben wird. Die Reihenfolge ABAB usw. ist in der Tat nicht gerechtfertigt, wie ein Vergleich mit parallelüberlieferten Textsammlungen zeigt<sup>26</sup>: Der Estribo folgt hier niemals direkt auf die 1. Romanzenstrophe, sondern wird im gleichen Abstand zwei- bis dreimal vollständig abgedruckt.<sup>27</sup> Da diese Textsammlungen ebenfalls als Vorlage zum Singen dienen<sup>28</sup>, wird offenkundig, daß die Anordnung in der Überlieferung mit Musik allein praktischen Erwägungen zuzuschreiben ist: Das Notenbild soll einheitlich gestaltet und der Textablauf nicht durch Musikaufzeichnung unterbrochen werden.<sup>29</sup>

Mehrere Strophen werden also auch weiterhin im Zusammenhang vorgelesen; auf diese Weise kann das erzählende Moment der Romanze gewahrt werden<sup>30</sup>; aus dem auch der Estribo nicht herausbricht: Er wird gewöhnlich durch sprachliche Wendungen wie „*assi cantava diciendo*“, „*le respondieron cantando*“, „*assi dixo y suspiró*“ usw. in der ihm vorausgehenden letzten Strophenzeile angekündigt. Auch im CS erscheint der Estribo nur ein- oder zweimal: in der Mitte (nach 3 oder 4 Strophen) und am Schluß in den

<sup>23</sup> Vgl. R. Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico*. I. S. 146 und II. S. 151—153.

<sup>24</sup> Vgl. R. Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico*. I. S. 145—147; s. a. R. Baehr: *Spanische Verslehre*. S. 148; ferner T. Navarro: *Métrica española*. S. 155, 220 und 221.

<sup>25</sup> Diese Ansicht wird von M. Querol vertreten. Vgl. „*El romance polifónico en el siglo XVII*“. In: *AM*. X. 1955. S. 113 und 119.

<sup>26</sup> Vgl. z. B. „*Laberinto amoroso*“ (1618) und „*Primavera y Flor*“ (1621).

<sup>27</sup> Vgl. Textkonkordanzen zu Nr. 41, 42, 46 und 48.

<sup>28</sup> Vgl. J. F. Montesinos: *Primavera y Flor*. S. LXVII—LXVIII.

<sup>29</sup> Wenn der Estribo nur am Schluß der Romanze auftaucht, ist eine Aufteilung des Notenbildes eher möglich; diese Anordnung begegnet in der 2. Hälfte des 17. Jhs. und wird durch die Stimmblattaufzeichnung begünstigt (vgl. B.N.M.M. 3881).

<sup>30</sup> „*Si los versos se cantan, se cantan por lo que refieren. Cantar es todavía una forma de comunicación*“ (J. F. Montesinos: *Primavera y Flor*. XLII).

Romanzen Nr. 4, 20, 26, 27, 41, 50, 60, 63; ausschließlich am Schluß in den Romanzen Nr. 2, 6, 19, 22, 30, 32, 36, 38, 42, 43, 51, 65, 67 und 69.

In einigen Fällen bringt die musikalische Überlieferung Estribos, die sich nicht in den Textsammlungen finden (vgl. Textkonkordanzen zu Nr. 18, 32 und 65). Diese Erscheinung legt die Vermutung nahe, daß die Erweiterung der Romanze auf eine musikalische Forderung des frühen 17. Jhs. zurückgeht.<sup>31</sup>

Bei einer Gegenüberstellung von Romanzenstrophe und Estribo fällt zunächst das unterschiedliche Versmaß auf: Von der Reihung gleichmäßiger Verszeilen der Romanzenstrophe heben sich die unterschiedlich langen Estribo-Verse ab. Der Estribo nimmt zumeist die Gestalt der Seguidilla oder einer seguidillaähnlichen Bildung an.<sup>32</sup> Somit ist die Länge des Estribo in der Regel auf 4 Verszeilen festgelegt.<sup>33</sup>

Romanzenstrophe und Estribo sind — trotz unterschiedlicher Versmaße — gewöhnlich durch Assonanz verbunden<sup>34</sup>, so in der Romanze von J. Blas (Nr. 20; Anhang, S. 264):

Strophe: (7-silbiger Romancillo)

„Desata el pardo otubre	a
del monte donde nacen	b
las fuentes que el estío	c
mandó que no bajasen“	b

Estribo: (Doppelseguidilla)

„Si las fuentes crecen / de Manzanares	(d)	b
y sus zelos tanto / que las ygualen	(e)	b
en sus aguas Jacinta / quando menguaren	(f)	b
verá como pueden / menguar sus males	(d)	b

Die Musik der Strophe ist in drei Abschnitte gegliedert, die jeweils mit den beiden Verspaaren und der Wiederholung der 4. Verszeile zusammenfallen. Die Abschnitte sind für sich gestellt: Sie werden durch Ruheklänge

<sup>31</sup> Von den 37 Romanzen des „Laberinto amoroso“ sind 20 mit Estribo; die Sammlung „Primavera y Flor“ bringt noch eine große Mehrzahl von Romanzen ohne Estribo. In den musikalischen Sammlungen hingegen herrscht die Romanze mit Estribo vor: CC. überliefert nur eine Romanze ohne Estribo, RL von 64 nur 5.

<sup>32</sup> 7+5+7+5 in den Romanzen 46 und 51; 6+5+7+5 in Nr. 36 und 65; 6+5+6+5 in Nr. 43, 56 und 67. Seguidillaähnliche Bildungen zeigen die Estribos der Stücke Nr. 18, 22, 30, 60 und 63.

<sup>33</sup> Dreizeilige Estribos haben die Stücke 6, 32, 50, 58 und 69. Doppelseguidillas als Estribo bringen Nr. 16 und 20; eine Reihung von 4 Seguidillas die Romanze Nr. 42. Unregelmäßige Versbildungen weisen die Estribos der Romanzen Nr. 17, 38 und 26 auf.

<sup>34</sup> Vgl. Nr. 2, 4, 18, 22, 30, 32, 36, 41, 42, 43, 46, 51, 60 und 63.

abgeschlossen (Me. 7, 12 und 17), denen Pausen in allen Stimmen folgen (Me. 7 und 12).

Die Wiederholung der 4. Verszeile (Me. 12—17) hat eine doppelte Aufgabe: Sie bestätigt einerseits die Strophe als geschlossene Sinneinheit, andererseits führt sie den Satz zum Klangzentrum zurück. Durch dieses Verfahren erhält die Strophe gegen Schluß ein größeres Gewicht, das weder metrisch noch inhaltlich vorgegeben ist.<sup>35</sup>

Ohne Berücksichtigung der vorgeschriebenen C-Mensur verläuft die 3. Verszeile (Me. 7—10) im Dreierhythmus. Der 7-Silbler greift hier auf eine Formel zurück, die im allgemeinen mit dem 8-Silbler verbunden ist (s. S. 167):

[Nr. 20, 3. Verszeile]

  
 las fuen. tes qu'el es. tí . o (7-Silbler)

  
 Ro. sa fres. ca con a. mo. res (8-Silbler) <sup>36</sup>

Die Strophe wird bei streng syllabischer Textdeklamation im Satz N.g.N. vorgetragen. Die Ruheklänge, die mit den Assonanzstellen zusammenfallen, ergänzen sich innerhalb der F-Rahmenklänge zu einem auskomponierten d-Klang:

Assonanz

1. Verspaar: F \_\_\_\_\_ (C) \_\_\_\_\_ (A)

2. Verspaar: a \_\_\_\_\_ (d)

4. Verszeile: d \_\_\_\_\_ (F)

Der auskomponierte d-Klang stellt sich als Ergebnis eines ab- und aufsteigenden Quartbasses ein (s. S. 154 ff.):

1. Verspaar: F (g-A-d-G-C)  $\overbrace{F \quad C}^{\text{C}}$   $\overbrace{d \quad (c-b)}^{\text{d}}$  (A)

2. Verspaar: a (F-g-a-B-a-g-fis-g)  $\overbrace{A}^{\text{A}}$  (d)

4. Verszeile: d (g-a-F-C-h)  $\overbrace{C}^{\text{C}}$  (F)

<sup>35</sup> Vgl. die Romanzenstrophe der Nr. 4, 6, 11, 12, 15, 16, 20 usw.

<sup>36</sup> Vgl. F. Salinas: De Musica. S. 411.

Eine Gegenüberstellung dieser Romanzenstrophe mit den Romanzen des CMP läßt eine Kontinuität innerhalb der Gattung sichtbar werden; sie äußert sich in folgenden Merkmalen<sup>37</sup>:

- C-Mensur-Vorzeichnung, die von Dreierhythmen durchsetzt werden kann.
- Scharfe Trennung der Abschnitte durch Ruheklänge.
- Gleichzeitiges Fortschreiten aller Stimmen.
- Kleiner Ambitus der Oberstimmen, der in der Regel die Hexachordgrenze nicht überschreitet.

Die Unterschiede sind jedoch nicht zu übersehen:

- Die Deklamation ist streng syllabisch, während im CMP, besonders vor den Ruheklängen, ausgedehnte Melismen auftreten können.
- Die Verszeilen werden paarig zusammengefaßt; im CMP hingegen stellt die einzelne Verszeile die Norm für die Abschnittsbildung dar.
- Die Strophe wird durch Wiederholung der 4. Verszeile erweitert.<sup>38</sup>

Die entscheidende Neuerung erfolgt erst durch die Hinzufügung eines Estribo. Seinen musikalischen Bau möchte ich anhand der oben besprochenen Romanze betrachten.

Als textliche Vorlage dient eine Doppelseguidilla. Im ersten Abschnitt (E.-Me. 1—14) meldet sich wieder die der Strophe zugrundeliegende Quartstruktur:

$\overbrace{F \ C} \quad \overbrace{d \ (G) \ a} \quad F-e-d-cis-d-A-d-\overbrace{A \ A} \quad d \quad \overbrace{C \ (h) \ C \ F}$

Demzufolge trifft auch die Assonanzstelle (*Mançanares*) mit den vorgegebenen Klängen (A:E.-Me. 7 und 9; F:E.-Me. 13—14) zusammen.

Das rhythmische Geschehen vollzieht sich gemäß dem Seguidilla-Gehäuse: Hemiole mit anschließender Synkope, Wiederholung der kürzeren Verszeile und Dehnung der Deklamation (s. S. 111).

Die zweite Seguidilla (ab E.-Me. 23) beginnt mit einer kurzen paarigen Imitation, deren melodische Wendung an die der *Folía* erinnert (s. S. 122). Die Imitation mündet bereits nach 4 Me. in den Satz N.g.N., der wiederum mit dem Seguidilla-Gehäuse verknüpft ist (E.-Me. 25—31); gleichzeitig wird ein neues Klangzentrum eingeführt: Der C-Raum wird durch den zweimaligen Quintfall des B. (c'—f+g—c) abgesteckt, der sich als die Kadenzfolge I—IV—V—I herausstellt; auf diesem neuen Klangzentrum fußt der nächste

<sup>37</sup> Vgl. G. Haberkamp: Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Tutzing. 1968. S. 19 ff.

<sup>38</sup> Vgl. a. im CMP, Nr. 11, 113 und 119.

imitatorische Abschnitt. Sein kantig-sprunghaftes „Soggetto“ ist spiegelbildlich aufgebaut und enthält konstruktive Elemente, die den Satz bis zum Schluß hin tragen:



Der Ton c'' (bzw. c') ist als Achse hingestellt: Von ihm gehen sämtliche Stimmeinsätze aus<sup>39</sup> und öffnen sich fächerartig nach oben und nach unten zu einer Sext, die sich aus ineinandergeschachtelten Quinten und Quartan aufbaut; dabei entspricht dem Hexachordraum c''—a'' in der Umkehrung das Intervall c'—e des Baßeinsatzes. Die Quart (e—a) behält der B. auch außerhalb des imitatorischen Abschnitts bei: Sie wird auf verschiedenen Stufen sowohl als ausgefülltes Textachord (f'—e'—d'—c' und g—a—b—c' in den E.-Me. 53—56 und 57—61) als auch in einer Folge von zusammenfassenden Sprüngen (f'—c'—g in den E.-Me. 62—63 und 70—71) eingesetzt.

Durch den letzten kurzen Abschnitt im N.g.N.-Satz (E.-Me. 62—69) und seine Wiederholung (E.-Me. 70—76) wird das am Schluß der Imitation wieder eingeführte Klangzentrum f (E.-Me. 26) bestätigt (Ruheklänge auf E.-Me. 69 und 76); mit ihm kehrt auch das Seguidilla-Gehäuse zurück. Die ungewöhnliche Schlußbildung (Sext-Quint-Klang auf der Penultima: E.-Me. 67—68 und 75) stellt sich als Ergebnis eines konstruktiven Vorgangs ein: Der B. durchmißt noch einmal den Sext-Raum, während der T. auf der c-Achse beharrt; die beiden Oberstimmen verlaufen dabei, wie oft bei Blas, in Terzparallelen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Penultima-Klang (Quint-Sext) auch einer Textausdeutung dienen soll: Worte wie „Übel“, „Tränen“, „Weinen“, „Schmerz“ (aber auch „Herz“) werden oft durch den Quint-Sext-Klang verdeutlicht.<sup>40</sup>

Eine Gegenüberstellung von Romanzenstrophe und Estribo macht die enge Bezogenheit beider Kompositionsteile sichtbar:

— Romanzenstrophe und Estribo sind auf den gleichen Klang F zentriert — eine Regel, die auch für die Romanzen Nr. 6, 18, 19, 22, 26, 41, 42, 46, 50, 51, 58, 65 und 69 gilt.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Vgl. E.-Me. 36, 37, 39, 40, 45, 48, 49, 52; eine Ausnahme lediglich auf E.-Me. 48 (T.-Einsatz).

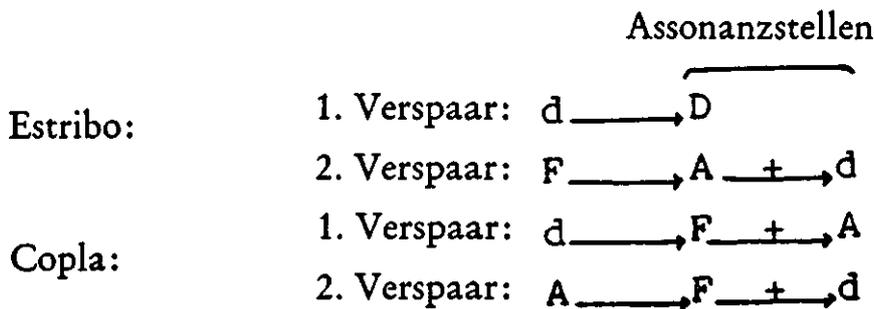
<sup>40</sup> Vgl. CS, Nr. 4: E.-Me. 43; 17: E.-Me. 18—19; 27: Me. 18 und 28; ferner J. Cererols: „Al Amor que viene“ (Me. 30—31), „Ay, qué dolor“ (Me. 28, 55 und 90); „A Belén Zagales“, (Me. 55, 57, 58), in: „Mestres de l'Escolania de Montserrat“. Barcelona. 1932.

<sup>41</sup> Der Estribo beginnt mit der Quint und schließt auf dem Grundton in den Romanzen Nr. 4, 30, 38, 56 und 63. Auf einer neuen Klangebene verlaufen die Estribos der Romanzen Nr. 32, 36 und 67; vgl. a. Nr. 2, 17 und 43.

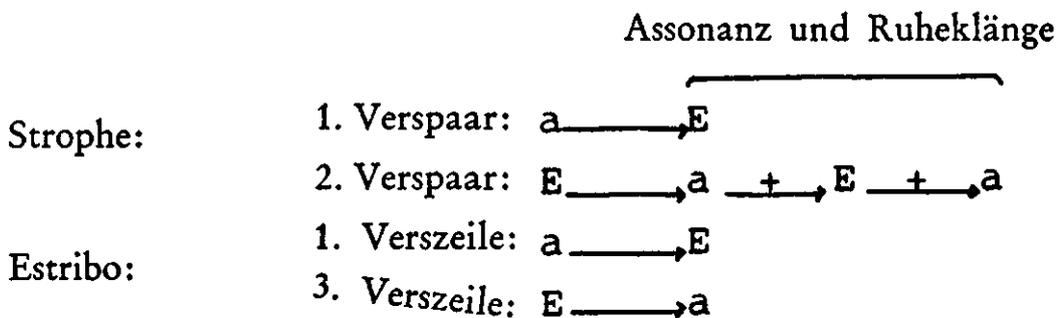
— Der Estribo übernimmt die in der Strophe aufgestellte Quartstruktur; eine so weitreichende Verbindung ist allerdings in den übrigen Romanzen nicht zu finden; bisweilen sind Ansätze zur Übernahme von Tetrachordstrukturen erkennbar: So wird in der Romanze Nr. 17 das Schlußtetrachord f—e—d—c der Strophe vom Estribo aufgegriffen und weitergeführt: c'—h—a—g (E.-Me. 1—5). In dem Stück Nr. 18 sind Estribo und Copla (Romanillo-Strophe) durch die mehrmalige Wiederkehr des gleichen Tetrachordes aufeinander bezogen (s. Me. 8—14, 33—37 und Me. 53—55 und 63—68).

Zudem stimmen auch hier wieder die Ruheklänge an den Assonanzstellen beider Kompositionsteile überein: Sie stellen den Quintklang a—e heraus:

Nr. 18



Der auskomponierte d-Dreiklang verbindet die Assonanzstellen in der Romanze Nr. 58:



Die Unterschiede im Aufbau von Strophe und Estribo sind vor allem in der rhythmischen Gestaltung zu suchen.<sup>42</sup> In einigen Fällen wird, wie in der Romanze „Desata el pardo octubre“, ein Kontrast durch unterschiedliche Mensurvorgezeichnung geschaffen: Die Strophe steht dann im Zweier-, der Estribo im Dreierhythmus (Nr. 32, 43, 50 und 51) — nie umgekehrt. Selten verlaufen beide Kompositionsteile in gerader Mensur (Nr. 22, 60 und 69). Die ungerade Mensurvorgezeichnung in beiden Teilen ist dagegen vorherrschend (Nr. 6, 17, 18, 26, 36, 38, 41, 56, 58, 65, 67); doch der Estribo zeigt dabei

<sup>42</sup> Vgl. M. Querol: El romance polifónico en el siglo XVII. In: AM X. 1955. S. 120.

einen Reichtum an rhythmischen Gebilden, der der Romanzenstrophe fremd ist. Diese Gestaltung weist auf den Estribo des Villancicos hin:

- Punktierte Rhythmen, die längere Abschnitte durchziehen und ihnen eine tänzerische Haltung verleihen (s. S. 107).
- Das mit den Seguidilla-Texten gekoppelte rhythmische Gehäuse (s. S. 111).

Im Unterschied zu dem Villancico-Estribo werden hier Mensurwechsel zum Zwecke der Textausdeutung vorgenommen.<sup>43</sup> Im übrigen bedarf die Textbehandlung keiner näheren Erläuterung, da sie nicht wesentlich anders als im Estribo des Villancicos ist (s. S. 106).

Auf den Einfluß des Villancicos geht die Anlage von 6 weiteren Kompositionen des CS zurück (Nr. 18, 24, 27, 62, 64).<sup>44</sup> Sie bestehen aus Estribo und Coplas; doch die Coplas weisen die metrische Kombination eines 6-silbigen Romancillo auf, so daß es sich hier eher um Romanzen (d. h. Romancillos) mit vorangestelltem Estribo handelt. Diese Anlage ist besonders zu erwähnen, da sie für die Wandlung der Romanze in der 2. Hälfte des 17. Jhs. bezeichnend ist.<sup>45</sup>

#### D) Die Romanze mit Villancico-Anhang

Einen weiteren Schritt zum Ausbau der Romanze vollzieht die Copla; sie schließt sich dem Estribo an und hat die Aufgabe, ihn zu glossieren. Estribo und Copla fügen sich zu einem Villancico. So entsteht die für das 17. Jh. charakteristische Romanze mit Villancico-Anhang. Lope da Vega nennt sie „Romance brillador con su villancico a lo postrero“ (La Dorotea. V. 10).

Hinweise für eine Aufeinanderfolge von Romanze und Villancico finden sich bereits im CMP<sup>46</sup> und im „Cancionero“ von Encina (1496). Im 16. Jh. geht diese Verbindung anscheinend verloren, um im 17. Jh. schließlich Verbreitung zu gewinnen. Die entscheidende Neuerung stellt sich durch das Aufkommen des Estribo ein, dessen natürliche Entfaltung sich dann in der

<sup>43</sup> CS, Nr. 2, 4, 19, 30, 42, 63.

<sup>44</sup> Diese Stücke sind unterschiedlich bezeichnet: Romance (Nr. 18), Endechas (Nr. 24), Folías (Nr. 62), Seguidillas (64); unbezeichnet: Nr. 27. Hierzu s. M. Querol: El romance polifónico en el siglo XVII. In: AM X. 1955. S. 116.

<sup>45</sup> Vgl. M. Querol: El romance polifónico en el siglo XVII. In: AM X. 1955. S. 113.

<sup>46</sup> CMP, Nr. 74 und 184, 79 und 178, 107 und 283; hierzu G. Haberkamp: Die weltliche Vokalmusik des 15. Jhs. in Spanien. Diss. München. 1964. S. 198.

Copla offenbart.<sup>47</sup> Durch das Einbeziehen des Villancicos, der anderen bedeutenden Gattung der weltlichen Vokalmusik Spaniens, gelangt die Romanze zu neuer Würde. Doch diese Verbindung birgt gleichzeitig eine Gefahr in sich: Durch seinen immer stärker werdenden Einfluß zwingt der Villancico die Romanze in die Rolle einer Copla, d. h. die Romanze selbst wird zu einem Bestandteil dieser festen Anlage umgedeutet<sup>48</sup> (Mitte des 17. Jhs.).

Anzeichen für diese Wandlung der Romanze kündeten sich in ihrem Inhalt an; er hat jetzt die Aufgabe, den Villancico „thematisch“ vorzubereiten und führt ihn durch eine überleitende Wendung der letzten Strophe als inhaltlich und metrisch geschlossene Einheit ein. So stellt der Villancico die „Lyrische Kondensierung“ der Romanze dar.<sup>49</sup>

Wie die Koppelung von Romanzestrophe und Villancico sich in der Musik verwirklicht, möchte ich anhand der Romanze Nr. 9 „Caíase de un espino“ von Capitán zeigen (s. Anhang, S. 209). Ihre 1. Strophe lautet:

„Caíase de un espino  
por los fines del verano  
una vid, que a sus principios  
le dió hermosura y abrazos“

Mit der Wendung der letzten Strophe:

„y buelto el rostro al aldea  
dixo alegre desagravio:“

wird der Villancico eingeführt:

Estribo: „Si por un engaño  
di mi libertad  
qué daré por un desengaño  
que la vida me da?“

1. Copla: Si buenos deseos  
daba por agravios  
obras por mentiras  
gustos por engaños

---

<sup>47</sup> Die Erweiterung einer selbständigen Strophe („Cantar“, „Villancico“) durch Coplas stellt ein altes und sehr verbreitetes Verfahren in der spanischen Literatur dar; hierzu vgl. P. Henríquez Ureña: La versificación irregular. S. 39; R. Menéndez Pidal: Poesía juglaresca y juglares. Madrid 5. 1962. S. 102 und 148/149.

<sup>48</sup> Vgl. M. Querol: El romance polifónico en le siglo XVII. In: AM X. 1955. S. 113, 118—120.

<sup>49</sup> Vgl. J. F. Montesinos: Primavera y Flor. S. LXXIX—LXXX. Für die Vortragsweise gelten die Anmerkungen, die im Zusammenhang mit der Romanze + Estribo gemacht wurden (s. S. 133). Die gewichtige Villancico-Anlage erscheint jedoch ausschließlich am Schluß der Romanze.

por lo cierto falso  
y el bien por el mal,  
qué daré por un desengaño  
que la vida me da?

Der Sinnzusammenhang wird klarer als in anderen Romanzen durch die musikalische Gliederung herausgestellt: Das Subjekt „una vid“ (3. Verszeile), das noch zum Satzgefüge des 1. Verspaars gehört, wird durch Pausen in allen Stimmen von dem folgenden Text abgehoben (Me. 18—19). Doch auch die Versfaktur bleibt nicht unberücksichtigt: Der C-Klang verdeutlicht die Assonanz der 2. und 4. Verszeile (Me. 15 und 35).

Eine paarige Imitation eröffnet den Satz: C1 und B. verlaufen in Dezi-  
men, C2 und T. in Sexten; sie führen eine fallende Tetrachord-Bewegung  
aus (Me. 1—6), die als Textausdeutung aufzufassen ist („caíase de un  
espino . . . una vid). Diese Quart hat gleichzeitig tektonische Bedeutung für  
den Ablauf des ganzen Stückes, wie sich aus einer Betrachtung der B-Gestalt  
ergibt: Aus dem fixierten C-Klang, der die 1. Versbetonung stützt (Me. 3—4),  
löst sich der B. mit 2 absteigenden Tetrachorden (c—h—a—g und g—f—  
e—d) und zielt zur Kadenz G hin (Me. 8); das 2. Tetrachord wird nochmals  
aufgenommen (Me. 10—14) und führt zum Klangzentrum C zurück (Me. 14).

Mit dem 2. Verspaar wird die Bewegung umgekehrt; statt fallender  
Tetrachorde treibt jetzt eine aufsteigende Quartsequenz das Klanggeschehen  
voran: E—A—D—G—C auf Me. 19—26; ihre Wiederholung (A—D—  
G—C) legt das Klangzentrum C endgültig fest (Me. 28—34):



Der Estribo gliedert sich in 2 Abschnitte: Die melodischen Wendungen,  
die im ersten 1-st. Abschnitt (E.-Me. 1—23) aufgestellt sind, greift der  
zweite auf und baut sie in einem 4-st. Satz aus (E.-Me. 24—55). Es fällt  
zunächst auf, daß der Estribo auf ein neues Klangzentrum bezogen ist; dem  
C-Klang des Romanzenschlusses wird der d-Klang des Estribo-Anfangs  
gegenübergestellt, wie sich in der Klanguaussetzung dieser Melodie im 4-st.  
Abschnitt zeigt.

Wenn man in Betracht zieht, daß mit Estribo-Beginn ein Mensurwechsel  
erfolgt (C3—C) und dem 4-st. Romanzenteil ein 1-st. Abschnitt entgegen-  
tritt, so wird die Absicht des Komponisten offenkundig, den Villancico als  
selbständigen Teil der Komposition hervortreten zu lassen.

Doch trotz dieser trennenden Faktoren bleibt die Verbindung beider Kompositionsteile erhalten. Sie offenbart sich nicht nur in einigen melodischen Entsprechungen (vgl. Me. 8—19 und E.-Me. 14—18, 45—51), sondern vor allem in dem klanglichen Aufbau: Das im Romanzenteil herrschende Quartgefüge bleibt auch im 4-st. Abschnitt des Estribo tragendes Strukturelement:

Der B. beginnt mit einer Verkettung von aufsteigenden Quartan (a1), die von 2 fallenden Quartsprüngen beantwortet wird (b1). Mit der Wiederholung der ersten beiden Verszeilen wird der gleiche Vorgang um eine Quint höher versetzt (E.-Me. 28—31); die absteigende Klangsequenz wird hier jedoch weiter geführt, jeweils in einem Unterquartverhältnis neu ansetzend (b3 und b4), bis sich wieder die verkettete Quartschichtung des Estribo-Anfangs einstellt, hier eine Quart höher transponiert und krebstartig absteigend (a3); wurde sie am Estribo-Anfang eine Quart höher wiederholt (a2), so erscheint jetzt ihre Umkehrung eine Quint tiefer (a4).

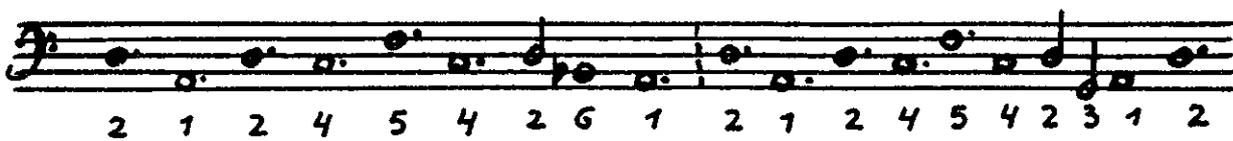
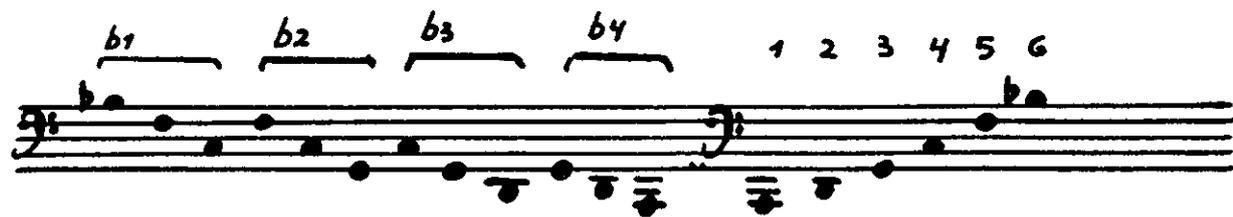
Der Estribo endet mit einer Imitation, in der sowohl Wendungen seines 1-st. Abschnitts (vgl. E.-Me. 14—23 und 45—55) als auch der Romanzenstrophe nochmals erklingen — so der Anlauf zur Terz stufenweise in allen Stimmen und der Quartsprung des B. (vgl. Me. 9—19 und E.-Me. 46—51). Durch die phrygische Tetrachordwendung d—c—B—A wird der Schlußklang (A) des Estribo eingeführt (E.-Me. 55); er weist einerseits auf den Copla-Anfang hin (A—d), gleichzeitig aber ist er selbst Zielklang und schließt den Villancico — somit auch die ganze Romanze — ab.

Die auffällige Anhäufung von Quarten im Estribo verdient eine nähere Betrachtung. Es wurden zwei verschiedene Arten von Quartreihungen herausgestellt:

- Die Verkettung von auf- und absteigenden Quarten (a1, 2, 3 und 4) geht unmittelbar auf die Foliabaßfolge zurück, deren Glieder auf verschiedenen Stufen eingesetzt und dadurch aus ihrem ursprünglichen Klangraum gerissen werden:



- Doch die Anwendung der Foliabaßformel beschränkt sich nicht nur auf kurze Glieder, in denen die Strukturtöne ihre Reihenfolge beibehalten: Sie liegt vielmehr auch den absteigenden Quartsequenzen zugrunde (b1, 2, 3 und 4), die den übrigen Verlauf des Estribo tragen; eine skalenmäßige Anordnung dieser fallenden Quartfolgen erweist sich als Grundlage eines regulären Foliabasses:



In diesem Zusammenhang verweise ich auf das Kapitel „Die Foliás“, in dem die Bezogenheit von Foliabaß und Quartschichtung erörtert wurde (s. S. 126).

Ein derart konstruktiver Gebrauch des Foliabasses geht über die bisher erwähnten bruchstückhaften Bildungen weit hinaus (s. S. 102—103, 123, 135). Die einzelnen Bestandteile des festen Gebildes verselbständigen sich und werden gleichzeitig als Strukturelemente einem großen Zusammenhang untergeordnet. Dieser Wille zur tektonischen Faktur entzieht dem Baß jegliche sangbare Stimmführung; sein sprunghafter Ablauf entsteht aus einer grundtönigen Auffassung, die auf eine instrumentale Kompositionsvorstellung

lung hinweist; in seinem weitgespannten Umfang übertrifft er den regulären Folíabaß, der sich — obwohl auch Träger von Grundklängen — einem geschlossenen Tonraum unterwirft.

Die dichte Bauweise dieses Stückes läßt an seinen Komponisten denken: Capitán, ein Niederländer, beherrscht das musikalische Handwerk seiner Vorgänger und setzt es hier für ein spanisches Kompositionsmodell ein.

Die 1-st. Copla verläuft — entsprechend ihrer textlichen Stellung (s. S. 140) — in völliger Abhängigkeit vom Estribo; sie vertritt, wie häufig im Villancico, den Estribo-Abschnitt, der nicht wiederholt wird. Dabei greift sie auf seine Melodie zurück (E.-Me. 1—6, 24—33 und Co.-Mr. 1—13). Aus dieser Feststellung wird eine enge Verknüpfung von Estribo und Copla ersichtlich; sie ist charakteristisch für den Villancicoteil einer Romanze. Die melodische Übereinstimmung von Copla und Estriboanfang beschränkt sich allerdings in den anderen Stücken auf eine einleitende Wendung.<sup>50</sup>

Doch auch ohne melodische Übereinstimmung kann eine weitreichende Entsprechung geschaffen werden: In den Romanzen Nr. 15 und 29 sind Estriboanfang und Copla von einem gleichen Klangplan durchzogen (s. S. 104).

Ein weiteres Kennzeichen einiger Villancico-Anhänge ist der 1-st. Estribobeginn (Nr. 5, 9, 13, 48). Seine Melodie wird, wie in Nr. 9, von dem anschließenden 4-st. Abschnitt übernommen und auf verschiedenen Stufen unterschiedlich ausgesetzt (Nr. 5 und 13).

Im übrigen werden Estribo und Copla durch die gleichen Merkmale geprägt, die bereits für die selbständigen Kompositionen mit Villancico-Anlage hervorgehoben wurden (s. S. 105 ff.).

Diese Beobachtungen lassen erkennen, daß der Villancico seine Geschlossenheit auch innerhalb einer anderen Gattung bewahrt. Das Bestreben, ihn gegen die Romanze abzugrenzen, äußert sich in mehreren Erscheinungen, die um so einschneidender hervortreten, als vorher die Musik der Romanzenstrophe 6- bis 8mal hintereinander erklang: So der 1-st. Beginn (Nr. 5, 9, 13 und 48), der Mensurwechsel (Nr. 9, 12, 14 und 16), die rhythmische Belebung (z. B. durch das Seguidilla-Gehäuse in Nr. 11, 13, 14, 15, 16 und 48) und das neue Klangzentrum (Nr. 9, 14, 15, 16, 23 und 29).<sup>51</sup>

Mehr als in der Romanze mit Estribo zeigt sich hier die Tendenz, das Gewicht der Komposition auf den hinzukommenden Teil (Villancico) zu verlagern. Die Stellung des Villancico wird durch seinen einmaligen Vortrag am Romanzenschluß gefestigt.

Das Anliegen, die Gattungsmerkmale des Villancico zu wahren, schließt die Möglichkeit nicht aus, eine kompositorische Einheit von Romanze und

---

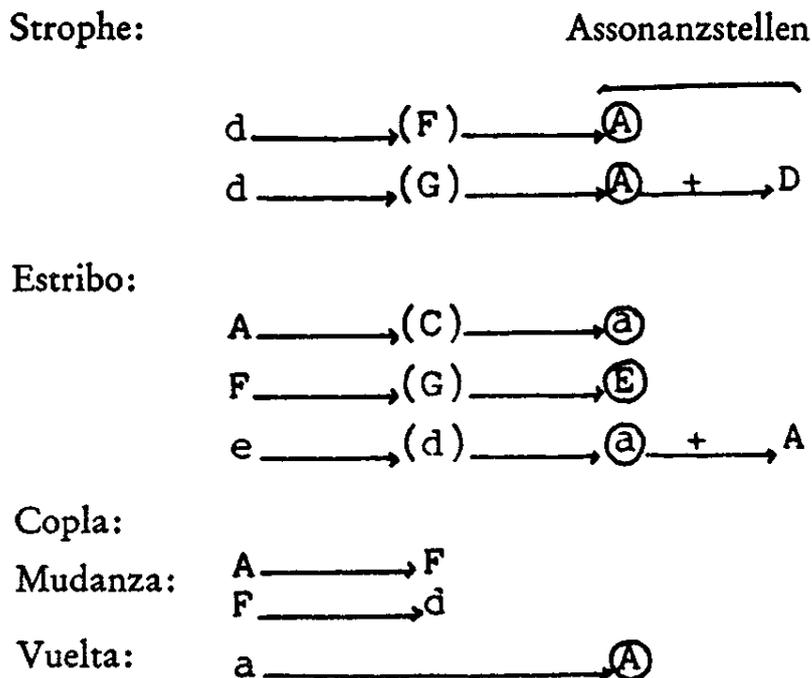
<sup>50</sup> Vgl. z. B. Nr. 5: E.-Me. 1—5 und Co.-Me. 1—5; Nr. 14: E.-Me. 19—21 und Co.-Me. 3—6.

<sup>51</sup> Vgl. S. 167.

Villancico anzustreben. Die Quartsstruktur verbindet, wie oben ausgeführt, Strophe und Villancico der Romanze Nr. 9. Der Romanesca-Baß fügt Strophen-schluß und Estribobeginn in der Romanze Nr. 15 aneinander:



Darüberhinaus wird in diesem Stück auf die Assonanzen von Strophe und Villancico (s. S. 134) durch gleiche Ruheklänge aufmerksam gemacht<sup>52</sup>:



Einen weiten Weg hat die Romanze von ihren Anfängen bis zu „Caíase de un espino“ (CS, Nr. 9) zurückgelegt. Ihre Entfaltung vollzieht sich im musikalischen Erfassen von sprachlichen Einheiten. In der einstimmigen Musik sind es zunächst 8- und 16-Silbler, die zu einer Cantilena vorgetragen werden<sup>53</sup>; die mehrstimmige Musik berücksichtigt erstmals die Geschlossenheit der Strophe (s. S. 129). Das Eindringen des Estribo bringt Kontraste in den kontinuierlichen musikalischen Ablauf; er wird zur Grundlage des Villancicos, der sich schließlich als selbständige Gattung innerhalb der Romanze behauptet. Diese Stufe ist im CS erreicht.

<sup>52</sup> Vgl. a. S. 168.

<sup>53</sup> Vgl. R. Menéndez Pidal: Romancero hispánico. I. 98—99 und II. S. 87 ff.; s. a. D. Devoto: Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuélistes. In: Ann.Mus. IV. 1956. S. 90—93.

## 6. ZUSAMMENKLANG

### A) *Versbetonung und Zusammenklang*

Im Verlauf der bisherigen Betrachtung habe ich mehrmals auf die Korrespondenz von Versfaktur und klanglichem Ablauf hingewiesen; dabei wurde festgestellt:

- Die Versgrenze wird in der Regel durch eine Kadenz berücksichtigt; Assonanzstellen werden häufig durch den gleichen Klang („Reimklang“) bzw. einen auskomponierten Dreiklang kenntlich gemacht (s. S. 104, 121—122, 138).
- Zur Bildung größerer Sinnzusammenhänge werden kurze Verszeilen paarig gebunden und durch eine abschließende Kadenz zu einer Einheit gefügt (s. S. 105, 113, 122). Längere Verszeilen werden durch einen gemeinsamen Kadenzklang an der Versüberbrückung zusammengelötet.

Hier möchte ich noch auf eine bestimmte Erscheinung der Übereinstimmung von textlicher Faktur und Zusammenklang aufmerksam machen: Der erste und der letzte Versakzent werden oft durch eine Klangdehnung besonders hervorgehoben. Der spanische Vers zeichnet sich innerhalb der romanischen Dichtung durch stark hervortretene Akzente aus<sup>1</sup>; dabei sind vor allem die Betonungen am Verseingang und am Versende von Bedeutung. Die eine ist beweglich: Sie begegnet in der Regel unter den ersten 4 Verssilben; die andere hat einen festen Platz und trifft mit der letzten Tonstelle der Verszeile zusammen.<sup>2</sup> Die durch Versakzente geprägte metrische Struktur findet ihren Niederschlag in der Musik: Beide Betonungen werden durch gedehnte Klänge fixiert, die als Schwerpunkte den dazwischen liegenden Ablauf rhythmisch und klanglich unterordnen.

Die klangliche Fixierung des 1. Versakzentes wird vor allem am Anfang der Stücke deutlich: Hier wird in der Regel das Klangzentrum festgelegt und rhythmisch gedehnt<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Vgl. R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 3; ferner T. Navarro: El acento castellano. In: Hispania. XVIII. 1935. S. 375—380 und: Opiniones sobre la cantidad silábica española. In: Rev. fil. esp. VIII. 1921. S. 57.

<sup>2</sup> Vgl. R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 3—8; ferner T. Navarro: Métrica española. S. 9—10.

<sup>3</sup> Dieses Verfahren erinnert an die Klangsetzung als Eröffnung von Organa, Conductus-Sätzen, Motetten der Ars Nova, schließlich auch Balladen des italienischen Trecento, die jedoch nicht im Zusammenhang mit der Textstruktur steht, sondern als stützender Anfangsklang für einen bewegteren musikalischen Ablauf.

Nr. 3 (Klangzentrum d)

Nr. 46 (Klangzentrum d)<sup>4</sup>

Sá . le la blan.ca Au. ró . ra      Rom. pèd las di. fi. cul. tá. des

Beginnt der Vers mit einem kurzen Anlauf („Versanakrasis“), so kann bisweilen die 1. Versbetonung durch eine vom Klangzentrum abweichende Stufe fixiert werden, die für den Klangplan des Satzes eine konstitutive Bedeutung hat:

Nr. 13

Nr. 35<sup>5</sup>

Mi. ran. do las cla. ras á . guas      Tan tris. te vi. voen mial. de. a

Der Akzent am Versende wird im allgemeinen durch die Dehnung des Penultima-Klanges gestützt; da aber oft auch der Zielklang der Kadenzfolge gedehnt wird, ist das Verhältnis der untergeordneten letzten Verssilbe zur Hauptbetonung neutralisiert (Beispiel s. o.).

## B) Die Kadenz

### a) Arten der Kadenzbildung im CS

Die Möglichkeit, Versgrenzen durch eine Kadenz zu verdeutlichen, ist durch den dieser Klangfolge eigenen Charakter bedingt: Ihre Zielstrebigkeit bewirkt eine Zusammenfassung der vorausgehenden Klangfortschreitung; die Erlangung des Ruheklanges vollendet die musikalische Invention<sup>6</sup> und bringt eine Gliederung des Satzes nach geschlossenen Abschnitten mit sich.

<sup>4</sup> Vgl. a. Nr. 9, 20—25, 28, 30, 31, 34, 37, 39, 43—46, 52, 53, 61, 70 und 75.

<sup>5</sup> Vgl. a. Nr. 13, 35, 42 und 54.

<sup>6</sup> Zarlino bezeichnet die Kadenz als „quiete generale dell' Harmonia“ und „perfezione del senso delle parole“ (Institutioni harmoniche. III. Parte. Cap. 51). Cerone lehnt sich offensichtlich an die Lehre Zarlinos an, wenn er die Kadenz als „descanso general“ und „terminación de la invención musical“ bestimmt.

Unter den herkömmlichen Kadenzbildungen, die auch im CS angewendet werden, möchte ich besonders den „Dezimen- bzw. Terzschluß“ herausstellen.<sup>7</sup> Diese Kadenzfolge tritt hier meist in Verbindung mit einer absteigenden Tetrachordbewegung auf; die Parallelführung vollzieht sich dabei nicht nur in den Außenstimmen; sie kann auch zwischen dem B. und einer der mittleren Stimmen begegnen; dazu gesellt sich im 3- und 4-st. Satz der Septimvorhalt (Synkope) der Sopranklausel; mit seiner Auflösung in die Sext und Weiterführung in die Oktav erhält die Tetrachordbewegung einen dynamischen Charakter<sup>8</sup>: Ziel des klanglichen Verlaufs ist stets der letzte Ton des absteigenden Tetrachordes, z. B.:

$$\begin{array}{cccc} c' & - & h & - & a & - & g \\ 5 & & 6 & & 7-6 & & 8 \end{array}$$

Während der zweite Tonschritt lediglich Durchgangscharakter hat, erhält der dritte metrisches Gewicht durch Dehnung des Notenwertes am Mensuranfang; er fällt in der Regel mit der Hauptbetonung des Verses zusammen, wenn dieser weiblich schließt<sup>9</sup>:

[CS, Nr. 73, Me. 40-43]      [CS, Nr. 39, Me. 13-15]      [CS, Nr. 17, Me. 8-11]

The image shows three musical examples of cadences. Each example consists of two staves: a vocal line and a lute line. The first example is labeled [CS, Nr. 73, Me. 40-43] and has the lyrics 'las. ti. ma'. The second is [CS, Nr. 39, Me. 13-15] with 'con. ti. nen. cia'. The third is [CS, Nr. 17, Me. 8-11] with 'quel se. ti. em. bre'. The notes are written in a style typical of early printed music, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Im 4-st. Satz wird die sich dem B. in Dezimen zugesellende Bewegung von 2 Stimmen ausgeführt, die aneinander ablösen (vgl. Anhang, CS Nr. 15, Me. 17—20, 29—32 und 32—36).

Wie aus den erwähnten Beispielen zu ersehen ist, kann im 4-st. Satz auch

<sup>7</sup> Über den Gebrauch dieser Schlußwendung im CMC und CMP vgl. G. Haberkamp: Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Tutzing. 1968. S. 59.

<sup>8</sup> Vgl. W. Osthoff: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. Tutzing. 1960. S. 84—86.

<sup>9</sup> Vgl. CS, Nr. 2: Me. 9; 5: Me. 20 (in der Aroca-Ausgabe ist der Text falsch unterlegt: Der Ton „a“ soll mit der betonten Silbe „go“ — „agora“ — zusammenreffen); 11: E.-Me. 14 und 37—38; 14: E.-Me. 38 und 49; 15: E.-Me. 19, 23, 31, 35; 17: E.-Me. 4; 18: Me. 10, 43—44; 19: E.-Me. 15; 20: Me. 5 und E.-Me. 55; 21: Me. 14; 22: E.-Me. 4; 28: Me. 24—25, 46, 60; 29: E.-Me. 19, 32, 53—54; 33: Me. 27 und 41; s. a. Nr. 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 45, 47, 51, 55, 57, 58, 61, 65, 66 und 74.

die 2. Stufe des absteigenden B.-Tetrachords mit einer Dissonanz verbunden werden: Die 4. Stimme setzt mit der Oktav (Beispiel c) bzw. Doppeloktav (Beispiel b) am Anfang der Tetrachordbewegung ein, bleibt aber über 3 B.-Schritte liegen, um sich erst zum 4. der Parallelbewegung als fallende Sekund zu beugen. Diese Art der klanglichen Aussetzung eines Tetrachords begegnet nur in Stücken von J. Blas (vgl. a. Nr. 23, E.-Me. 24 und 32).

Die in der Mehrstimmigkeit des 16. Jhs. angewandten Plagalschlüsse treten im CS nur selten auf.<sup>10</sup> Schlußbildungen mit der dynamischen Klangfolge V—I werden bevorzugt; dabei fällt der Vorhalt (Synkope) der D.-Klausel häufig fort; so ergeben sich Schlußwendungen, in denen das klangliche Moment gegenüber der Stimmführung dominiert; das ist vor allem in tänzerischen, rhythmisch geprägten Stücken der Fall, die im N.g.N.-Satz verlaufen (s. Nr. 1, 8, 12 [E], 14 [E], 24 usw.).

In einer für den CS typischen Schlußbildung wird der Terz-Quint-Wechselklang erweitert: Im B. bleibt die V. Stufe — im 4-st. Satz durch Oktav oder Doppeloktav gestärkt — wie eine Achse liegen, während die Oberstimmen in Terzparallelen zunächst durch einen Sekundschritt aufwärts den Quart-Sext-Klang fixieren, dann nach einer absteigenden Floskel den Terz-Quint-Klang von unten her anstreben, um schließlich zum Ruheklang in der Terzlage zu gelangen (vgl. Anhang, CS Nr. 11, Schluß des Estribo). Diese gedehnte klangliche Auskolorierung verstärkt die dominantische Funktion der Penultima.

Eine Neuerung gegenüber der früheren spanischen Mehrstimmigkeit bringt der gedehnte Quint-Sext-Klang als Penultima mit frei einsetzender Dissonanz auf gutem Mensurteil:

[CS, Nr. 20]                      [CS, Nr. 17]

sus ma . les                      llo . ran

yo. tras llo . ran

Diese Art der Kadenz wird selten am Schluß eines Stückes angewendet; sie gewinnt im Verlauf des 17. Jhs. an Bedeutung (s. S. 137).

<sup>10</sup> Vgl. CS Nr. 2, 4 und 13 jeweils am Schluß und Nr. 13 und 14, jeweils am Schluß der Romanzenstrophe.

## b) Bevorzugte Kadenzstufen als Zielklänge

Nicht jede Stufe einer Tonart ist gleich befähigt, Ziel einer Kadenzfolge zu werden. Bevorzugt als Zielklang ist stets die I. Stufe (Grundklang); neben ihr ragt eine weitere Stufe hervor, die, je nach Tonart, im Quint-, Quart-, Sekund- oder Untersekund-Abstand zum Grundton liegt. Andere Stufen kommen hinzu, deren Bedeutung vor allem darin liegt, den Bau eines Stückes nach einem bestimmten Klangplan zu ermöglichen.

In folgendem Schema stelle ich die Kadenzstufen nach der Häufigkeit ihres Auftretens als Zielklänge innerhalb der verschiedenen Tonarten zusammen<sup>11</sup>:

Tonart	Kadenzstufen	
	bevorzugte	selten verwendete
d	d a f g	c b e
g	g d b c	f a es
e	e d a c	g
a	a d c e g	f
C	f g d c	b a
F	f g d c	b a
G	g d c a	g

Die Auswahl der Zielklänge läßt oft eine Bauweise erkennen, die einem bestimmten Klangplan — Kadenz oder Dreiklangstufen — folgt.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Diesem statistischen Schema liegt folgende Kadenzzählung zugrunde:

Tonart	Kadenzstufen und Zahl der Zielklänge						
	I	II	III	IV	V	VI	VII
d	58	2	27	27	31	3	17
g	58	1	23	20	45	1	16
e	6	—	2	4	—	4	6
a	37	—	11	18	10	8	10
C	29	12	3	13	18	10	—
F	42	23	4	9	18	20	—
G	17	8	—	12	14	1	—

<sup>12</sup> Auf den klanglichen Aufbau eines Stückes nach auskomponierten Kadenz- oder Dreiklangstufen hat erstmals Prof. Thr. Georgiades in seinem Seminar hingewiesen.

### c) Die auskomponierte Kadenz

Die innerhalb eines Stückes vorkommenden Zielklänge können die Kadenzstufen des Grundklanges fixieren; jeder einzelne Zielklang wird durch eine entsprechende Kadenzfolge, meist V—I, festgelegt, doch die Gesamtheit der Zielklänge ergibt eine auskomponierte Kadenz, die die einzeln herausgestellten Klänge in eine dynamische Beziehung zum Klangzentrum (Grundton) setzt. Das ist der Fall in den Romanzenteilen der Stücke Nr. 19, 48, 60, 69, im E. des zweiten Stückes Nr. 39, und in der Canción Nr. 31<sup>13</sup>:

	Klangzentrum	Kadenz-Zielklänge	Schlußklang
Nr. 19:	g	c d g	g
Nr. 31:	a	e c d e a a	a
Nr. 39:	d	d a d g a	d
Nr. 48:	d	d g a	d
Nr. 60:	g	g b c d	g
Nr. 69:	d	d g a	d

Auf die Frage, welche Bedeutung die auskomponierte Kadenz für die Tonalität hat, werde ich später eingehen (s. S. 157 ff.).

### d) Der auskomponierte Dreiklang

Ein zweites Ordnungsprinzip in der Auswahl der Kadenzstufen besteht darin, die Zielklänge im Terzabstand einzusetzen. Wie bei der auskomponierten Kadenz wird auch hier jeder Zielklang durch eine eigene Kadenzfolge — meist V—I — eingeführt. Die Gesamtheit der Zielklänge umreißt einen Klangraum, der von einem Dreiklang konstituiert wird. Die jeweils als Grundtöne fixierten Stufen können mit den Tönen des Grundklanges eines Stückes zusammenfallen; in anderen Fällen wird der Grundton in den auskomponierten Klang als Terz oder Quint einbezogen, wie folgendes Schema deutlich macht (der Grundton der jeweiligen Stücke ist dabei durch quadratische weiße Noten angegeben):

<sup>13</sup> Ein ähnlicher Klangplan liegt auch dem Gesang der Poppea in der XI. Szene der „Incoronazione“ von Monteverdi zugrunde:

c	Es	f	G→c
d	F	g	A→d

(Vgl. C. Monteverdi: Opere. Bd. XIII. S. 95 ff.).

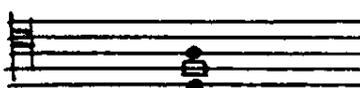
Auskomponierter  
Klang

Verhältnis zum  
Grundton

Stücke

1. d-Klang

a)  Nr. 15 (R.-Teil), 35, 37,  
46 (R.-Teil) und 58

b)  Nr. 20 (R.-Teil) und 21  
(Quartette)

c)  Nr. 15 (Co.) 50 (R.-Teil),  
59 (1. Teil des E.)

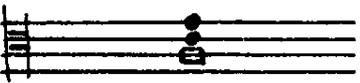
d)  Nr. 22 (R.-Teil)

2. g-Klang

a)  Nr. 10, 29, 42, 64 (Co.),  
74

b)  Nr. 61

3. a-Klang

 Nr. 18

4. F-Klang

 Nr. 13 und 54

5. C-Klang

 Nr. 57 (Co.)

Die Bauweise eines Stückes nach einem auskomponierten Dreiklang ist keine Neuerung des 17. Jhs.; sie begegnet bereits in einigen Sätzen des CMP

und häufiger dann im 16. Jh., so z. B. bei Milán, Vásquez und vor allem im CMM; es handelt sich in der Regel um Moll-Klänge<sup>14</sup>, die auf dem Klangzentrum fußen; in wenigen Beispielen wird der Bereich der Unterquinte auskomponiert, und zwar hauptsächlich in Stücken, die auf der phrygischen Tonart beruhen.<sup>15</sup> Hier zeigt sich, daß die Auskomponierung eines Dreiklangs sich nach den bevorzugten Kadenzstufen einer bestimmten Kirchentonart richtet. In der Tat lassen sich die konstituierenden Kadenzstufen vieler Kirchentonarten nach einem Dreiklang anordnen<sup>16</sup>:

g-dorisch:	g — d — b
e-phrygisch:	e — a — c
a-phrygisch:	a — d — f
c-jonisch:	c — g — e
f-jonisch:	f — c — (b) — a
a-eolisch:	a — e — c

Im CS scheinen sich jedoch — wenn auch nur zögernd — neue Momente anzubahnen: Das Zunehmen der Dur-Tonarten bringt zwei Möglichkeiten mit sich:

- den Aufbau nach einem auskomponierten Dur-Dreiklang (s. Schema 4 und 5), und
- die Gegenüberstellung eines Dur-Klangzentrums und eines auskomponierten Moll-Dreiklangs, der in die Dur-Tonart eingebaut wird (s. Schema 1b und 1d).

Beide Erscheinungen sind in der früheren spanischen Musik kaum anzutreffen.<sup>17</sup>

Der erwähnte Klangplan wird in der Instrumentalmusik vom Anfang des 17. Jhs. zum konstruktiven Prinzip, so z. B. im ersten Ritornell des „Orfeo“ von Monteverdi.<sup>18</sup> Hier wird der d-Klang als zentrierendes Satzgerüst hingestellt: Seine Stufen (d—a—f—d) sind durch das starre Nebeneinanderstellen von 4 gleichen Kompositionsgliedern festgelegt<sup>19</sup>:

<sup>14</sup> Vgl. CMP, Nr. 77, 106, 121, 131 und 142; L. Milán: „Durandarte“ und „Aquel caballero, madre“; RSV, Nr. 1 und 11; VCC, Nr. 15; CMM, Nr. 1, 24, 30, 31, 32, 38, 52, 58, 71, 76, 82, 84, 85, 87, 92, 95, 96, 101.

<sup>15</sup> CMP, Nr. 109; CMM, Nr. 46, 48, 72.

<sup>16</sup> Vgl. S. Hermelink: *Dispositiones Modorum*. Tutzing. 1960. S. 114—140.

<sup>17</sup> CMM, Nr. 84; VCC, Nr. 15.

<sup>18</sup> Vgl. C. Monteverdi: GA, Bd. XI. S. 2—8; hierzu vgl. W. Osthoff: *Das dramatische Spätwerk C. Monteverdis*. Tutzing. 1960. S. 55 ff.

<sup>19</sup> Vgl. a. von C. Monteverdi die „Passacaglia“ aus der „Incoronazione“ (Opere. Bd. XIII. S. 236—237), die Sinfonia aus dem „Ritorno d’Ulisse“ (Opere. Bd. XII. S. 156), das Scherzo musicale „Amorosa pupilletta“ (Opere. Bd. X.).



Anders als hier sind im CS die Abschnitte zwischen den einzelnen Zielklängen unterschiedlich gestaltet; eine strenge Symmetrie der Bauglieder wird nicht angestrebt; ferner werden die Zielklänge nur selten in der Reihenfolge des Dreiklangs gebracht. Während bei Monteverdi Klangzentrum und auskomponierter Dreiklang zusammenfallen, besteht im CS die Möglichkeit einer Inkongruenz beider Kompositionselemente: Der auskomponierte Dreiklang kann einen Klangraum umschreiben, der von dem Grundklang abweicht. Eine Deutung dieser Bauweise werde ich im Zusammenhang mit der Frage nach der Tonalität versuchen (s. S. 157).

### C) *Der Quartbaß*

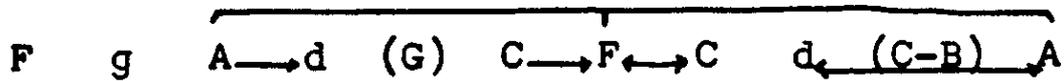
In der bisherigen Betrachtung habe ich die Fixierung von Klängen herausgestellt: Klangstütze einer Versbetonung, Kadenz, auskomponierte Klänge. Nun möchte ich die Klangfortschreitung innerhalb der von Kadenzen umgrenzten Abschnitte ins Auge fassen. Ihr Verlauf ist im besonderen Maße vom Quartbaß bestimmt; er hat die Funktion eines Kompositionsmodells, das durch Einschübe beliebig erweitert und auf verschiedenen Stufen eingesetzt werden kann. Diese Flexibilität läßt den Quartbaß zu einem bevorzugten Satzgerüst werden, auf das die Musiker des CS stets zurückgreifen, um längere Kompositionabschnitte zu gestalten.

Ein auffallendes Merkmal des aufsteigenden Quartbasses ist der Bruch in der dynamischen Fortschreitung, der sich zwischen den beiden Quartsprüngen ereignet: A→d | C→F; das Aufeinanderfolgen der beiden benachbarten Klänge (d und C) wird als Einschnitt empfunden. Der C-Klang stellt sich als ein „Gegenklang“ ein, der die Klangfortschreitung in eine neue Richtung lenkt. Den Bruch in der Abfolge des Quartbasses möchte ich aus dem synthetischen Charakter dieses Klanggebildes erklären: Wie an anderer Stelle ausgeführt wurde (s. S. 126), liegt dem Quartbaß eine Quartschichtung zugrunde; fällt eine Zwischenstufe fort, so wird es möglich, die sie umrahmenden Quartsprünge als Quartbaß zusammenzulegen:

a → d      (G)      C → F

Dadurch werden zwei Klänge (d und C) in unmittelbare Nachbarschaft gebracht, deren Gegenüberstellung eine trennende Wirkung hat.

Der Zusammenhang zwischen Quartbaß und Quartanreihung zeigt sich am deutlichsten in den Stücken, die sich auf einen auf- und absteigenden Quartbaß als Gerüst stützen, so z. B. der Anfang der Romanze Nr. 20 (Me. 1—7)<sup>20</sup>:



oder die Novenas von Capitán (Nr. 70, Me. 1—15):



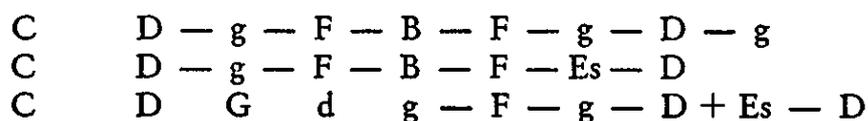
Hier ist die Zwischenstufe — (G) und (d) —, die den „Gegenklang“ einführt, in den Baßverlauf aufgenommen, so daß der einfache Quartbaß zu einer Quartanreihung gedehnt wird.

Die Erweiterung des aufsteigenden Quartbasses ist durch die Notwendigkeit bedingt, den Text unterzubringen (vgl. S. 103, 120, 136); die hinzugefügten Zwischenstufe kommt jedoch meist nur eine untergeordnete metrische Stellung — auf schwachem Mensurteil — zu (vgl. Anhang, CS Nr. 15, E.-Me. 13). Dasselbe gilt auch für den absteigenden Quartbaß; doch hat hier die Erweiterung vor allem die Funktion, die Fortschritstendenz des Basses in eine bestimmte Richtung zu lenken: Vor dem letzten Ton der Baßfolge wird die Untersekunde eingeschoben; auf diese Weise entsteht die Folge IV—V, die dem Baßverlauf einen klaren kadenzierenden Charakter verleiht (vgl. Anhang, CS Nr. 11, Co.; Nr. 15, E.-Me. 7—13).

Ähnlich wie die Quartanreihung zeigt sich auch der Quartbaß unabhängig vom Grundklang: Er kann als festes Klanggebilde auf den gleichen Tonstufen beharren, ohne Rücksicht auf den Grundton des jeweiligen Stückes<sup>21</sup>:

<sup>20</sup> Wie aus der Anordnung der Klänge zu ersehen ist, liegt hier den B.-Strukturtonen eine absteigende Quartanreihung zugrunde, eine Bauweise, die schon in der Romanze Nr. 9 — ebenfalls von Capitán — festgestellt wurde (vgl. S. 143).

<sup>21</sup> Vgl. a. Nr. 8: 15 (E) und 21 (Quartette). Bei der „Fantasía X“ von Mudarra (s. Tres libros de música en cifra para vihuela. ND. in MME. VII. Barcelona. 1949. S. 16—18) geht der Folia-Baß dreimal von D aus; jedem Einsatz wird aber ein C-Klang vorangestellt und ausgebaut:



Nr. 20, Grundton  $F \xrightarrow{A} d \xrightarrow{C} F \xrightarrow{C} d \xrightarrow{A}$

Nr. 59, Grundton  $a \xrightarrow{A} d \xrightarrow{C} F \xrightarrow{C} d \xrightarrow{A}$

Nr. 67, Grundton  $d \xrightarrow{A} d \xrightarrow{C} F \xrightarrow{C} d \xrightarrow{A}$

Doch wird der Quartbaß auch als wanderndes Klanggerüst angewandt: In den Stücken Nr. 1 und 9 wird er auf verschiedenen Stufen ausprobiert, bis er schließlich seine normale Stellung innerhalb der diatonischen Reihe findet (vgl. S. 123). In seinen beiden Anwendungsmöglichkeiten kann der Quartbaß als tektonisches Verbindungsmittel verschiedener Kompositionsteile wirksam werden.

Kadenzierende Struktur und vom Grundton unabhängige Tonlage (s. o.) befähigen den Quartbaß, die Auskomponierung eines Dreiklangs hervorzurufen<sup>22</sup>:

a. Nr. 59, Me. 1-14                      b. Nr. 59, Co

c. Nr. 20, Me. 4-12                      d. Nr. 29, E: Me. 1-13

Innerhalb des aufsteigenden Quartbasses werden diejenigen Stufen zu Zielklangträgern, die in der dynamischen Klangfolge V—I die Rolle des Auflösungsklanges (I) haben. Auch der 1. Ton der Baßfolge kann einen Ruheklang festlegen, wenn er nach einem Wechselklang wieder aufgegriffen wird (s. Beispiel d):

D	g	-	F	B	
E	a	-	G	C	
A	d	-	C	F	
(V	→	I	V	→	I)

<sup>22</sup> Vgl. S. 118—119, 143, 164.

Beim absteigenden Quartbaß können als Zielklangträger auftreten:

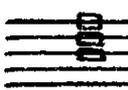
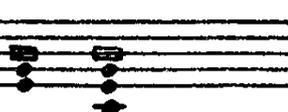
- der erste B.-Ton, wenn er mit dem letzten Ton eines vorausgehenden aufsteigenden Quartbasses zusammenfällt (s. o. Beispiel b),
- der letzte B.-Ton, der meist durch eine phrygische Wendung erreicht wird,
- der dritte B.-Ton, indem er nach der Erweiterung der Baßfolge zur Kadenz (s. o.), nochmals als fixierter Klang auftritt:

B	F	-	g	(c)	D	(g)
C	G	-	a	(d)	E	(a)
F	C	-	d	(g)	A	(d)
(I	V	-	I	IV	V	I)

Der Quartbaß als Baummittel der Vokalmusik wird je nach Bedarf der textlichen Vorlage erweitert und zergliedert; seine dynamische Struktur wird in einzelne Kadenzfolgen aufgespalten, die sich den metrischen Gegebenheiten des Textes unterwerfen; während er in der Instrumentalmusik als isometrisch kadenzierender Klangablauf nach einem Klangzentrum hinstrebt, das erst am Schluß der Variationsreihe bzw. der Strophe endgültig erreicht wird, ist der Quartbaß der Vokalmusik oft einem übergeordneten Klang unterworfen, der nicht das Ziel des Baßablaufs ist, sondern der durch dessen absteckende Kadenzen auskomponiert wird.

#### D) Zusammenklang und Tonalität

Der auskomponierte Dreiklang (s. S. 151) festigt einen Klangraum, der mit dem Grundklang eines Stückes übereinstimmt oder sich in den Unterquint-Bereich ausbreitet:

	Grundklang	Auskomp.	Dreiklänge
Grundton			
		a)    b)	c)    d)

Dazu sind folgende Feststellungen zu treffen:

Das Bauen nach einem auskomponierten Dreiklang, der mit dem Grundklang kongruent ist (Beispiel a), erhält zwei verschiedene Funktionen: Einer-

seits wird der Grundklang durch das gesonderte Fixieren seiner Bestandteile (I—III—V) als ein in sich ruhender Zusammenklang, auf dem die Einheit eines Klangablaufs beruht, hingestellt; andererseits aber schließt die Auskomponierung der Quint — mit der großen Terz als Leitton — die Tendenz ein, den Dominantbereich als Gegenpol zum Grundklang wirksam werden zu lassen. Doch diese Neigung zu einer funktionalen Bezogenheit zwischen Quint und Prim wird durch die Fixierung der III. Stufe, die ja auch als Ruheklang auftritt, geschwächt. Der gesamte Klangverlauf erhält somit einen zweideutigen Charakter, der durch die Gegenüberstellung von statischer Geschlossenheit (I—III—V) und dynamischer Bezogenheit (V—I) der Klänge geprägt wird.

Das Auskomponieren des Unterquintbereiches (s. o. Beispiel c) nimmt eine andere Stellung ein: Hier wird ein vom Grundklang abweichender Klangraum umrissen, in dem sich nicht die Möglichkeit einer zielstrebigen Beziehung zum Klangzentrum ergibt; der auskomponierten IV. Stufe fehlt jede richtungweisende Kraft; sie wurzelt in dem geschlossenen Hexachordraum und verleiht dem Klangablauf eine plagale Haltung.

In den Fällen b) und d) stellen sich die auskomponierten Dreiklänge ebenfalls als in sich ruhende Klangräume ein: Ein Klangzentrum wird durch die Ober- und Unterterz umschrieben; es kann identisch mit dem Grundklang (Beispiel b) sein oder aber dessen Unterquint in den Mittelpunkt stellen (Beispiel d).

Allen diesen Beispielen ist gemeinsam, daß der Klangablauf statisch gestaltet ist; die klangliche Einheit der Komposition entsteht nicht — abgesehen von der „doppeldeutigen“ Herausstellung der V. Stufe im Beispiel a) — aus einer dynamischen Bezogenheit der fixierten Dreiklangstufen zum Grundklang sondern lediglich aus dessen beharrendem Auftreten innerhalb des Stückes: Die zentrierende Funktion des Grundklanges wird allein durch seine häufige Wiederkehr — als Anfangs- und Schlußklang, als Bestandteil eines eingebauten Dreiklangs und schließlich als bevorzugte Kadenzstufe — erfüllt.

Eine engere Beziehung zur Tonalität weist die auskomponierte Kadenz auf (s. S. 151): Die Ruheklänge sind nach einem Klangplan angelegt, der einen dynamischen Zusammenhang zum Grundton herstellt (I—IV—V—I); obwohl auch hier die Klangfortschreitung zwischen den Ruheklängen meist neutral verläuft, stehen die Ruheklänge selbst in gerichteter Spannung zu einem als tonal empfundenen Klangzentrum. Es ist auffallend, daß diese Bauweise — im Gegensatz zum auskomponierten Dreiklang — in der früheren spanischen Musik nur vereinzelt vorkommt.

Auf den zielstrebigen Charakter des Quartbasses wurde bereits mit der Einschränkung hingewiesen, daß seine Dynamik nicht auf einen Grundton

gerichtet ist (s. S. 156); die Tatsache aber, daß durch das häufige Auftreten des Quartbasses auch der Klangverlauf zwischen den Kadenzten ein fortbewegendes Moment erhält, enthüllt seine Wirksamkeit für die Entstehung eines tonalen Satzes.

Eine weitere Erscheinung, die im CS auf eine neuartige Behandlung des Zusammenklangs hindeutet, steht im Zusammenhang mit der Anwendung der Kadenz: Während im 16. Jh. die Folge V—I sich in der Regel als Ergebnis der Stimmführung einstellt, wird sie hier oft der Stimmigkeit entzogen. Dies wird vor allem an blockhaften Schlußwendungen deutlich, in denen die Funktion der Dominante hervortritt und die Diskantklausel keinen Platz hat. Hier zeigt sich eine weitere Umgestaltung des Satzes an, die aus dem Vorherrschen der Klanglichkeit resultiert: Die Dissonanz, die bisher vorbereitet sein mußte, kann frei zu dem Penultima-Klang einsetzen.

Die zentrierende Wirkung der Kadenz (V—I) wird durch die Hinzufügung der IV. Stufe gestärkt: Besonders am Schluß einer Quartendreiecke wird sie notwendig, um die forttreibenden V—I-Ketten auf ein bestimmtes Zentrum zu beziehen.

Die Frage nach dem Verhältnis der CS-Stücke zu den Kirchentönen würde eine eigene Untersuchung verlangen, die im Rahmen dieser Arbeit nicht unternommen wird. Ich möchte mich darauf beschränken, die Meinungen von Romero und seinem Nachfolger Patiño wiederzugeben; in einem Brief des Fray Bartolomé de la Cruz an den wegen der Tonartenfrage beunruhigten portugiesischen König Johann IV. ist zu lesen:

„Capitán, ein Mann, der mit soviel Hingabe über den Ursprung der Dinge meditiert hat, fand, daß es nur eine Tonart gibt, die darin besteht, auf einem beliebigen Ton des Hexachords ein Diapason (Oktav) zu bilden und in diesem Rahmen Musik zu machen.“ Patiño seinerseits zog vor, „über Tonarten nicht zu reden, sondern einfach gute Musik zu schreiben“.<sup>23</sup>

### E) Die Frage nach dem Gb. im CS

In einem Brief an F. Barbieri äußert J. J. Maier die Ansicht, daß der CS unvollständig überliefert sei, weil ihm eine Gb.-Stimme fehle.<sup>24</sup> Es ist wohl

<sup>23</sup> „Patiño me dijo . . . que no avía que hablar de los Tonos, sino tratar de escrevir bien.“ „Y Capitán como premeditó con tanto desvelo la razón de las cosas, halló que no avía mas que un tono que era formar en cualquiera de una de las seis voces el diapason; y descurrir sobre él y como en todo sigo su doctrina, me conformo con ella“ (vgl. J. de Vasconcellos: *El Rey D. João*. S. 16).

<sup>24</sup> Vgl. B.N.M., F.-Barbieri, M. 14010, Brief von Julius Joseph Maier (München, 14. 4. 1875).

anzunehmen, daß Sablonara dem Chorbuch auch ein Stimmbuch mit der Gb.-Partie oder eine Partitur für den begleitenden Gb.-Spieler beigegeben hatte. Diese Vermutung wird gestützt durch die Überlieferungstradition in Spanien, wie sie im I. Kapitel erörtert wurde.<sup>25</sup> Es liegt nahe, daß die Gb.-Praxis besonders in der Hofkapelle geübt wurde, in der am Anfang des 17. Jhs. mehrere Spieler von Akkordinstrumenten tätig waren (s. Kapitel VI).

Mein Anliegen ist hier jedoch nicht, einen historischen Beweis für diese Musiziergepflogenheit in Spanien zu liefern, sondern vielmehr zu prüfen, inwiefern die Machart der CS-Musik nach einer Gb.-Begleitung verlangt.

Die 4- und 3-st. Stücke sind in ihrem Klangaufbau selbständig: Sie bedürfen keinerlei Gb.-Unterstützung zur Rechtfertigung ihrer Satzweise. Doch weist die Mehrzahl dieser Stücke Merkmale auf, die sie von dem klassischen „a capella-Satz“ des 16. Jhs. abheben: Der B. ist stets Fundament des Satzes<sup>26</sup>; er verläuft als tiefste Stimme<sup>27</sup> und bestimmt die Intervallverhältnisse des Oberbaus, denen im allgemeinen der Dreiklang zugrundeliegt.

In diesem Zusammenhang möchte ich vor allem eine Gruppe von Stücken herausstellen, in der der Satz N.g.N. bei syllabischer Textdeklamation blockhaft fortschreitet.<sup>28</sup> Sie haben in der spanischen weltlichen Mehrstimmigkeit eine Tradition, die über die Madrigale von J. Brudieu, den CMU und den CMP bis zum CMC reicht. In diesen Stücken treten einige Merkmale hervor, die zu den satztechnischen Grundlagen des frühen 17. Jhs. zählen: Da der B. tiefste Stimme ist und den Konsonanzaufbau bestimmt, ist aus seinem Ablauf die Klangfortschreitung abzulesen<sup>29</sup>, was um so leichter ist, wenn er — wie es hier der Fall ist — meist aus Kadenzschritten besteht. Der C. — abwechselnd C1 und C2 — bildet mit dem B. ein Gerüst, das den Satz zu-

---

<sup>25</sup> E. Van der Straeten zitiert eine Liste der von dem Kopisten der Hofkapelle (I. Bertu) im Januar 1592 abgeschriebenen Werke; darunter steht: „1 Motette a 5 v. Ave Virgo Sanctissima de Guerrero, para tañer el órgano; Magnificat, a doze vozes, del Maestro Ph. Rogier, las ocho partes en notas medianas y quatro partes para tañer el órgano, cinco hojas y quatro partes, en puncto quadrado grande, cinco pliegos para los menestriales“ (In: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe. siècle*. T. VII: *Les musiciens néerlandais en Espagne*. 2. Bruxelles. 1888. S. 207—209). Vgl. ferner M. Querol: *El Cancionero de Olot*. In: *AM*. XVIII. 1963. S. 58; schließlich Artikel „Spanien“ in *MGG*.

<sup>26</sup> Vgl. E. Apfel: *Satztechnische Grundlagen der neuen Musik des 17. Jhs.*; In: *AMl*. XXXIV. 1962. S. 69—72.

<sup>27</sup> Ausnahmen begegnen in den motettisch-imitatorisch geführten Abschnitten von Nr. 11, E.-Me. 23; Nr. 20, E.-Me. 46—47; Nr. 37, Me. 38. Über Stimmkreuzungen in der mehrstimmigen Musik des 16. Jhs. s. E. Apfel: *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*. München. 1964. S. 89—90.

<sup>28</sup> Vgl. Nr. 1, 6, 7, 8, 11, 12, 15—20, 23—25, 27, 29, 30—32, 35, 41, 43—45, 50, 54, 56, 58, 64, 68, 70—74.

<sup>29</sup> Vgl. E. Apfel: *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*. München. 1964. Bd. I. S. 97.

sammenhält. Die übrigen Stimmen — T. und C2 oder C1 beteiligen sich an dem Klanggeschehen als bloße Füllstimmen.<sup>30</sup> Typisch für diese Setzweise ist das Raumverhältnis der Stimmen: Sie werden in zwei deutlich voneinander getrennte Klangregister aufgefächert. Die Oberstimmen stellen einen Block für sich dar; sie bewegen sich in einem kleinen Ambitus vorwiegend schrittweise; dem B. dagegen steht ein größerer Umfang zur Verfügung, den er sprungweise durchmißt.<sup>31</sup>

Die blockhafte Gegenüberstellung von Oberstimmen und B. zeigt die folgende schematische Darstellung der Stimmumfänge (s. S. 162):

Die Anwendung zweier gleichwertiger Oberstimmen mit derselben Schlüsselung und die vermittelnde Rolle des T. im 4-st. Satz lassen zunächst an einen realen 3-st. Satz denken, mit deutlicher Abgrenzung der jeweiligen Stimmbereiche. Doch der T. hat lediglich die Funktion einer Füllstimme ohne eigene Stimmführung, was aus einem Vergleich mit dem 3-st. Satz hervorgeht: Hier fehlt der T., während die anderen Stimmen gleiche Schlüsselung und gleichen Umfang behalten. Im 2-st. Satz fällt schließlich eine der gleichwertigen hohen Stimmen weg.<sup>32</sup> Da aber auch hier das Raumverhältnis von B. und C. gleich bleibt, wird offenbar, daß auch der 3- und 4-st. Satz auf einem 2-st. Satzgerüst beruht.

Diesen Stücken ist gemeinsam, daß sie nicht primär nach einer motettisch-imitatorischen Stimmführung angelegt sind, sondern vielmehr dem Bedürf-

---

<sup>30</sup> Obwohl Bermudo die Rolle des T. als satzbestimmend hervorhebt, nennt er den B. „Basis“, weil dieser „das Fundament“ bzw. „die tiefste Stimme“ ist (vgl. J. Bermudo. *Declaración de Instrumentos musicales. Libro V. Cap. XXIX*). Für Tomás de Sancta María hingegen wird der Konsonanzaufbau nur vom B. bestimmt und die Intervalle vom B. zum C. gezählt. Sancta María betont die Bedeutung des Gerüsts B.+C. gegenüber dem T. und A., die als „begleitende Konsonanzen“ die „Leere“ zwischen den „Außenstimmen“ ausfüllen: „Es de saber que . . . la consonancia se entiende y se cuenta deste el contra baxo al tiple, que son las voces extremas, porque las voces intermedias, que son tenor y contralto, solamente sirven en las consonancias de acompañamiento, y de hinchar el vazío que ay entre las extremas . . . (Arte de tañer fantasía. Parte segunda. Fol. 13v.) Hierzu vgl. M. Schneider: *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*. Leipzig. 1918. S. 30—40.

<sup>31</sup> Diese zweischichtige Klangdisposition ist in der damaligen Vokalmusik Spaniens gebräuchlich; darauf scheint sich wohl auch die Behauptung Patiños zu beziehen, wenn er in einem Brief an König Johann IV. von Portugal schreibt: „Ich bin der Meinung, daß der Baß fortschreiten kann, wohin er will, wenn die Konsonanzen in den anderen Stimmen nur zusammengebunden sind“ (. . . Yo llevo por opinión que en las otras voces las consonancias estén unidas, el Bajo puede andar por donde quisiere.“ Vgl. J. de Vasconcellos: *El Rey D. João*. S. 39). Vgl. hierzu CS, Nr. 1: Me. 5—8 und 16—24; 5: Me. 12—19; 11: Me. 10—22; 20: Me. 1—4 und E.-Me. 4—21 und 56—75; 27: Me. 1—16, 19—25, 29—33, 41—47; usw.

<sup>32</sup> Vgl. a. CS. Nr. 74 und 75.

Nr. 6, 25	7, 20, 23, 30	11, 15, 16, 18, 27, 29	1, 8, 17, 19, 32	12, 24, 31

Nr. 35, 54, 58	41, 50	43, 44, 45, 56

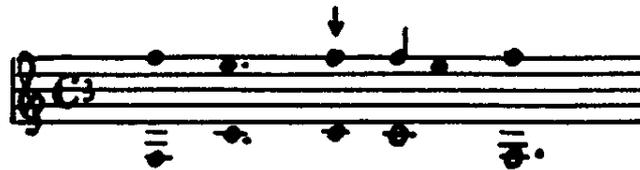
Nr. 71, 72	64, 68, 70, 73, 74

nis entsprechen, die vom B. bestimmten Klangverhältnisse möglichst präzise und ohne Durchgänge auf dem kürzesten Wege zu verwirklichen (N.g.N.-Satz); so ist die Klangfortschreitung vom B. restlos erfaßt und es wird möglich, diese Sätze von der B.-Stimme her zu begleiten. Abweichungen von der Dreiklangsnorm lassen sich meist auf stereotype Wendungen zurückführen

(s. S. 149), ohne daß eine Bezifferung nötig wäre. Da aber in den 3- und 4-st. Stücken die Klänge vollständig sind und den Regeln des polyphonen Vokalsatzes folgen, sind sie auf die Rechtfertigung eines begleitenden Klanginstrumentes nicht angewiesen.

Anders verhält es sich mit den 2-st. Sätzen. Waren die Bicinien des 16. Jhs. sorgfältig nach den Regeln des Kontrapunktes (vielfach kanonisch) gebaut und trugen beide Stimmen oft gleiche Schlüssel<sup>33</sup>, so verlaufen die CS-Stücke in einem tänzerischen Rhythmus im Satz N.g.N. Daß sie nach einer Vervollständigung durch ein Akkordinstrument verlangen, ist aus Schlußbildungen mit ungedeckten Quartdissonanzen zu ersehen<sup>34</sup>:

Nr. 72, Me. 18—22 (s. a. Co-Me. 29—32):



Da solche Vorgänge auch in 2-st. Abschnitten 4-stimmiger Sätze begegnen (s. Co. der Nr. 15, 18, 25 und 29), kann als wahrscheinlich angenommen werden, daß das ganze Stück von einem Akkordinstrument begleitet wurde.

In diesem Zusammenhang müssen auch die 1-st. Abschnitte herangezogen werden, die Bestandteile eines 3- oder 4-st. Satzes sind.<sup>35</sup> Hier weist bereits die Beschaffenheit der Melodie auf eine zugrundeliegende Klangfolge hin, so z. B. in der Nr. 30, E.-Me. 22—29 (vgl. Anhang). Die häufig sich anschließende 4-st. Aussetzung bestätigt vollends die klangliche Bedingtheit der Melodie (vgl. Anhang, CS Nr. 30, E.-Me. 31—37):



<sup>33</sup> Vgl. z. B. die Bicinia des CMU (Nr. 1—12), die „Duos“ bezeichnet sind. Der 2-st. Gesang scheint schon in früherer Zeit im Theater angewendet worden zu sein; so wird in der Tragikomödie „Templo d’Apollo“ von Gil Vicente (1526) „hum duo“ von zwei Pilgern (Mann und Weib) gesungen; vgl. a. „La Moral“ desselben Dichters.

<sup>34</sup> Vgl. a. Nr. 15: Co.-Me. 6—9; 18: Co.-Me. 14—17; 25: Co.-Me. 14—17; 29: Co.-Me. 18—22; 65: E.Me. 36—39; 66: Me. 16—17 und 50—52.

<sup>35</sup> Vgl. Nr. 1: Co.; 5: E.-Me. 1—12 und Co.; 9: E.-Me. 1—23 und Co.; 13: E.-Me. 1—24 und Co.; 23: Co.; 24: Co.; 30: E.-Me. 22—29; s. a. 33, 48 und 73.

Die 1-st. Abschnitte sind erst dann für eine Aufführung sinnvoll, wenn sie mit einer klanglichen Unterstützung vorgetragen werden, die in diesem Falle sich auf den gesamten Satz erstrecken müßte. Das Fehlen einer aufgezeichneten Gb.-Partie ist hier eine Lücke lediglich für die Aufführung: Die Faktur der 1-st. Melodien entspricht der des C. bei den 2-st. Sätzen, so daß offensichtlich die Vorstellung des Gerüstsatzes von C. und B. zugrunde liegt. Dies würde aber bedeuten, daß der Gb. auch hier nicht als Kompositionsprinzip angewendet ist, sondern im Sinne eines Basso seguente, der das Fundament eines selbständigen Satzgerüsts bildet.

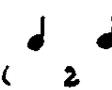
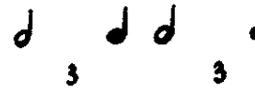
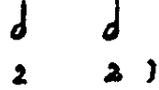
Es wird festgestellt, daß der Gb. für die Bauweise der CS-Stücke keine konstitutive Funktion haben kann. Die Unvollständigkeit des CS betrifft nicht den musikalischen Satz, sondern vielmehr seine Verwirklichung in der Aufführung.

## 7. RHYTHMUS

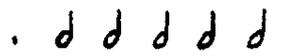
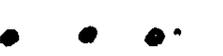
### A) Grundrhythmen

Die Musik des CS ist vor allem durch ihre rhythmische Faktur gekennzeichnet. Selten begegnet ein Stück, das durchgehend im selben Takt verläuft; trotz einheitlicher Mensurvorzeichnung herrscht vielmehr ein ständiger Wechsel von Zweier- und Dreierrhythmen, der dieser Musik eine eigene Prägung verleiht. Dabei lassen sich zwei Grundformen herausstellen, die als rhythmische Gehäuse der Hauptversmaße des CS auftreten:

— Das Gehäuse des 8-Silblers (Formel A):

	Anlauf	rhythm. Kern	Ausgang
<b>C</b>			

— Das Seguidilla-Gehäuse (Formel B):

	Anlauf	rhythm. Kern	Ausgang	(+ Anhang)
<b>C<sub>3</sub></b>				

(vgl. S. 131)

Beide Grundrhythmen sind gleichzeitig die Basis für andere rhythmische Bildungen und können sich verschiedenen Versmaßen anpassen (s. u.).

Ich möchte drei Bestandteile dieser Grundrhythmen unterscheiden: Anlauf, rhythmischer Kern und Ausgang.

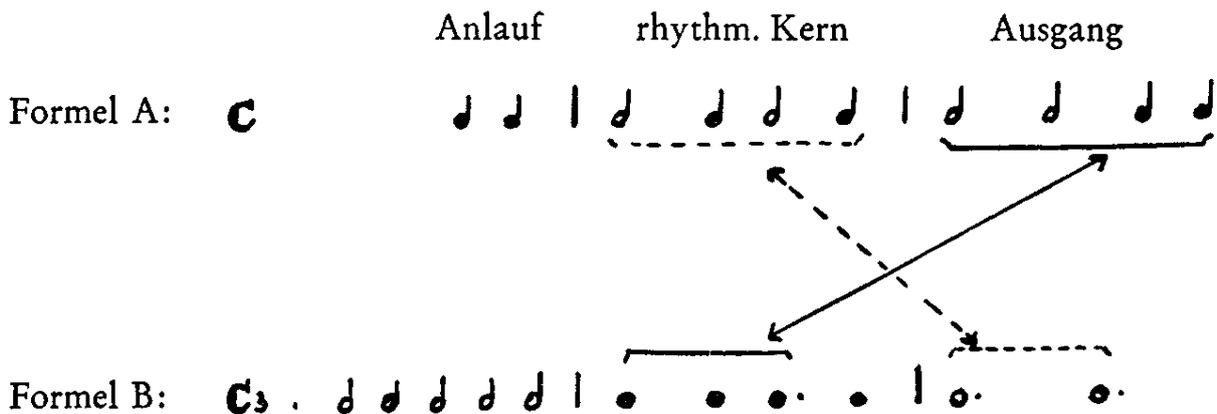
Der Anlauf umfaßt die Silben bis zur ersten Versbetonung; er ist unterschiedlich lang, der Stellung dieser Betonung in der jeweiligen Versart entsprechend, und zeigt sich daher innerhalb des rhythmischen Gehäuses als flexibler Bestandteil.

Demgegenüber bleibt der rhythmische Kern in seiner Ausdehnung immer gleich — ohne Rücksicht auf das jeweilige Versmaß. Seine Festigkeit sichert

die Eigenständigkeit der gesamten Formel.<sup>1</sup> Er setzt mit einer neuen Teilung der Notenwerte ein, die im Kontrast zu den ihn umgebenden Bestandteilen steht: Wenn Anlauf und Ausgang in imperfekten Notenwerten (Zweierrhythmus, Formel A) verlaufen, so beruht der rhythmische Kern auf perfekter Teilung (Dreierrhythmus) und umgekehrt. In beiden Fällen wird die Struktur des Verses sinnfällig verwirklicht: Der rhythmische Kern mündet in die Hauptbetonung, die als Ziel seiner Bewegung herausgestellt wird.

Mit der letzten Tonstelle des Verses (Hauptbetonung) beginnt der Formel-  
ausgang, dessen Gestaltung nur im Hinblick auf den metrischen Ausgleich zwischen rhythmischem Kern und Versüberbrückung (= Formel-  
ausgang + Anlauf der nächsten Verszeile) streng geregelt werden kann (s. u.).

Ein Vergleich beider rhythmischer Grundformeln zeigt, daß sie auf gleichen rhythmischen Elementen beruhen, die in verschiedener Anordnung auftreten: Dem rhythmischen Kern des 8-Silbler-Gehäuses liegt eine Dreierteilung von zwei perfekten Notenwerten zugrunde, während sein Ausgang zur Zweiergliederung tendiert. Im Seguidilla-Gehäuse ist das Verhältnis umgekehrt: Der rhythmische Kern besteht hier aus einer Hemiole (Gliederung in drei imperfekten Notenwerten) mit angehängter Synkope und der Ausgang greift auf die Gliederung in perfekten Notenwerten zurück:



Die Aufgabe dieser rhythmischen Formeln besteht im wesentlichen darin, die wichtigsten metrischen Gegebenheiten des Verses (Hauptbetonung an der Versgrenze und erste Versbetonung) zu unterstreichen und die relativ zu-

<sup>1</sup> Über den gleichbleibenden Bestandteil einer rhythmischen Formel sagt Thr. Georgiades: „Es gibt Wendungen, Zusammenstellungen innerhalb eines Rhythmus, die uns unentbehrlich scheinen, die wir nicht antasten dürfen, wenn wir seine Physiognomie erhalten wollen. Man könnte sie als *charakteristische Wendungen* bezeichnen. Beim Verändern anderer Stellen hingegen, wenn nur die charakteristischen Wendungen unberührt bleiben, leidet die rhythmische Gestalt in ihrer Erkennbarkeit nicht“ (s. Der griechische Rhythmus. Musik — Reigen — Vers und Sprache. Hamburg. 1949. S. 91).

fällige Anordnung der übrigen Betonungen in einem musikalischen Gehäuse messend festzulegen. Dies wird besonders sichtbar im Satz N.g.N.; trifft ein Gehäuse doch einmal mit dem imitatorischen Satz zusammen, so entsteht ein zweischichtiges rhythmisches Gewebe — eine für den CS typische Erscheinung<sup>2</sup>; so z. B. in Nr. 14, E.-Me. 24 ff. (s. Anhang).

Diese Formeln bestimmen nicht allein den rhythmischen Ablauf eines Satzes; sie stehen vielmehr in ständigem Wechsel mit frei gestalteten Rhythmen, in denen ebenfalls Zweier- und Dreierbildungen aufeinanderstoßen können.

### a) Das rhythmische Gehäuse des 8-Silblers

Das rhythmische Gehäuse des 8-Silblers konsolidiert sich erstmals im CMC und CMP<sup>3</sup>, d. h. in Verbindung mit der spanischen weltlichen Mehrstimmigkeit (ca. 1450—1500). Vereinzelt Beispiele sind früher zu finden, so in dem 2-st. Stück „De tristo mi topinello“ (ca. 1420)<sup>4</sup> und sogar bereits in einigen Cantigas von König Alphons dem Weisen (13. Jh.)<sup>5</sup>:

#### Cantiga Nr. 221

■ ■ ♩ ■ ♩ ■ ♩ ■ ■ ■ ■ ■ ♩ ■ ♩ ■ ♩ ■ ■ ■ ■ ■ ■

*Ben per es.ta a.os re.is d'a.ma.ren San.ta Ma.ri.a ca en...*

Über die Anwendung dieses Rhythmus in der italienischen Musik des 16. und frühen 17. Jhs. hat W. Osthoff berichtet.<sup>6</sup> Zu den zwei Beispielen, die er aus der spanischen Musik zitiert<sup>7</sup>, möchte ich noch die Stücke Nr. 20, 29, 32 und 62 des CMM, Nr. 17, 18, 21, 26, 30, 31 und 61 des CV, Nr. 17,

<sup>2</sup> Vgl. CS, Estribos in Nr. 5, 11—14, 16, 20, 23, 28 und 29.

<sup>3</sup> Eine vollständige Liste dieser Stücke findet sich in der Dissertation von G. Haberkamp: Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Tutzing. 1968. S. 23.

<sup>4</sup> Vgl. B. Disertori: Le Frottole nell edizione Principe di Ottaviano Petrucci. B. I. Cremona. 1954. S. XI—XII. Den Hinweis verdanke ich Herrn cand. phil. R. Strohm.

<sup>5</sup> Vgl. H. Anglés: La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio. II. Barcelona. 1943. Nr. 166, 213, 221, 368, 388; s. a. Nr. 236, 286, 295 und 377.

<sup>6</sup> W. Osthoff: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. Tutzing. 1960. S. 102 ff.; vgl. a. P. Aldrich: Rhythym in seventeenth Century Italian Monody. London. 1966, S. 117—118. (Kurztitel: Rhythm), und I. Hermann-Bengen: Tempo-bezeichnungen. Tutzing. 1959. S. 64 ff.

<sup>7</sup> „Rosa fresca con amores“ und „Oydme un poco señora“ in F. Salinas: De Musica. S. 411 und 354; s. a. S. 324, 352, 360, 361 und 367 desselben Traktates.

23, 32, 37 und 42 des CMU, Nr. 22 und 40 des RSV, sowie die Madrigale Nr. 3, 4, 5, 7, 9, 11 und 12 von J. Brudieu hinzufügen.<sup>8</sup>

Auch bei den Vihuelisten kommt diese Formel vereinzelt vor, so in den Villancicos „Toda mi vida os amé“, „Aquel cavallero madre“ und „Fallai mina amor“ von L. Milán („El Maestro“) und der Romance „Ay de mí, dize el buen Padre“ von E. de Valderrábano (Silva de Sirenas).<sup>9</sup>

Seltener tritt das 8-Silbler-Gehäuse in der mehrstimmigen geistlichen Musik auf; bei einer Durchsicht der Hymnen von Palestrina und Victoria stößt man zwar auf einen häufigen Wechsel von Zweier- und Dreierhythmen, der aber mit der hier besprochenen Formel nicht übereinstimmt.<sup>10</sup> Sie begegnet nur in dem „Tantum ergo“ von Victoria<sup>11</sup> — „praestet fides supplementum“ im B. —, was an den Vortrag dieser Melodie durch das Volk denken läßt, und in dem „Dies irae“ der Missa pro defunctis von Cererols; hier alterniert sie mit einer anderen ebenfalls auf dem Wechselrhythmus beruhenden Formel.<sup>12</sup>

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Ursprung dieser Formel hat G. Haberkamp auf den volkstümlichen Charakter derjenigen CMP-Stücke hingewiesen, die von diesem Gehäuse getragen werden: Es sind kurze Trink- und Hirtenlieder, die eine tänzerische Haltung haben.<sup>13</sup>

Ich möchte hier ergänzend einen weiteren Gesichtspunkt heranziehen. Der 8-Silbler — „dieser spanischste aller spanischen Verse“ (R. Baehr) — ist rhythmisch frei gestaltet. Außer der festgelegten Betonung auf der 7. Silbe ist die Stellung der übrigen Akzente variabel. Dabei können sich verschiedene Typen herausbilden, von denen dem „trochäischen“ eine große Bedeutung zukommt: Er erreicht im 15. Jh. die Vorherrschaft über die übrigen 8-Silblertypen<sup>14</sup> und taucht bezeichnenderweise vor allem in den lyrischen

<sup>8</sup> J. Brudieu: *Els Madrigals i la Missa de Difunts*. Hrsg. H. Anglés. Barcelona. 1921.

<sup>9</sup> In Ergänzung der von W. Osthoff erwähnten Beispiele aus der französischen Musik sei noch auf das „Balet comique de la Royne“ (1581) hingewiesen (in den Stücken „Ocean pere chenu“ — fol. 11v—12r —, „Allez filles d’Achelos“ — fol. 12v—13v — und „Allons compagnes fidelles“ — fol. 17v—18r —).

<sup>10</sup> Vgl. P. L. da Palestrina. GA. Bd. 8. Nr. 1, 2, 3, 5, 13, 24 und 27; T. L. de Victoria: *Opera omnia*. Hrsg. L. Pedrell. Bd. V. Nr. 1, 6, 24.

<sup>11</sup> Vgl. T. L. de Victoria: *Opera omnia*. Hrsg. L. Pedrell. Bd. V. S. 149—150.

<sup>12</sup> J. Cererols: *Missa pro defunctis*. In: *Mestre de l’Escolania de Montserrat*. Hrsg. D. Pujol. Bd. I, 2. S. 134 f.

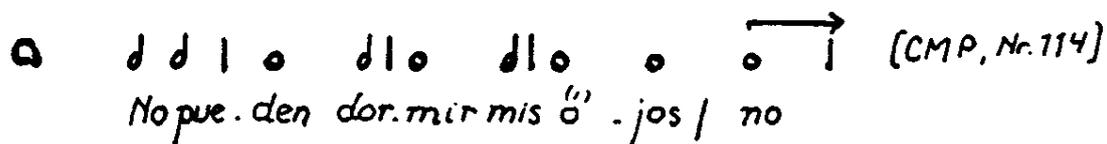
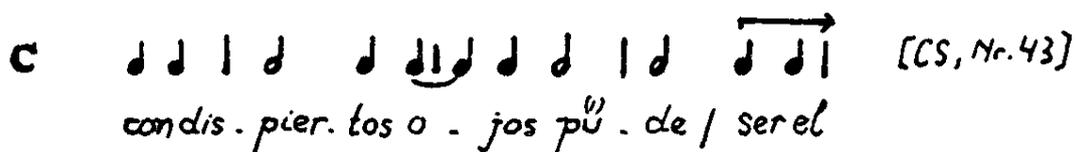
<sup>13</sup> G. Haberkamp: *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500*. Tutzing. 1968. S. 24. W. Osthoff macht auf die Vorstellung des Bukolischen aufmerksam, die um 1600 entsprechend rhythmisierten Stücken zugrundeliegt („Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. Tutzing. 1960. S. 103).

<sup>14</sup> Vgl. T. Navarro: *Métrica española*. S. 129—131; ferner: R. Baehr: *Spanische Verslehre*. S. 64 f. Die vorwiegende Anwendung des „trochäischen“ 8-Silblers behauptet sich auch im 16. Jh.

Gattungen, die mit Musik vorgetragen werden, auf (Zéjel, Villancico, Canciones, Cosantes).<sup>15</sup> Ebenfalls im 15. Jh. erfolgt auch, wie oben erwähnt, die musikalische Konsolidierung des 8-Silblers. Es liegt nahe, einen Zusammenhang zwischen beiden Vorgängen zu sehen, der sich als Wechselwirkung von metrischer Versgestaltung und rhythmisch-musikalischer Ausführung einstellt.<sup>16</sup> So wird die von Salinas als Beispiel für das galliambische Metrum zitierte Romanze „Rosa fresca con amores“ (15. Jh.), deren Verse vorwiegend auf dem „trochäischen“ Typ beruhen, mit dem 8-Silbler-Gehäuse vorgetragen<sup>17</sup>:



Die Niederschrift des 8-Silbler-Gehäuses kann sowohl in C- als auch in C3-Mensur erfolgen:



Die Möglichkeit zweier Notierungsweisen ist auf die kontrastierende rhythmische Gliederung dieser Formel zurückzuführen, deren metrische Ambivalenz in jedem Fall eine Diskrepanz zwischen Mensurvorgezeichnung und effektivem rhythmischem Geschehen hervorruft<sup>18</sup>:

— Die C-Mensur wird der Dreiergliederung des rhythmischen Kerns nicht gerecht und bewirkt eine Unstimmigkeit in der Gewichtsverteilung inner-

<sup>15</sup> Vgl. T. Navarro: Métrica española. S. 130. Auch im CMP sind es oft „trochäische“ 8-Silbler, die mit dem besprochenen Grundrhythmus zusammenfallen; vgl. z. B. Nr. 3, 4, 21, 34, 71, 74, 80, 83, 91, 92, 114, 131, 164, 174, 178, 181, 184, 190, 192, 209, 232, 248, 252, 259, 286, 290, 292, 295, 299, 301, 309, 327, 336, 348, 354, 356, 369, 370, 375, 378, 384, 386, 389, 400, 430, 440, 442, 443, 455.

<sup>16</sup> Vgl. R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 4. Wie sich diese Wechselwirkung im einzelnen vollzieht, ist eine Frage, die einer eigenen Untersuchung bedarf.

<sup>17</sup> Vgl. F. Salinas: De Musica. S. 411.

<sup>18</sup> Hierzu s. G. Haberkamp: Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Tutzing. 1968. S. 23—24; was den Anfang des 17. Jhs. betrifft, s. W. Osthoff: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. Tutzing. 1960. S. 105 ff.

halb des Verses dadurch, daß die Hauptbetonung auf schwachen Mensurteil fällt („pude“).

- Die C3-Mensur führt an der Versüberbrückung eine in der Mensurvorzeichnung nicht vorgesehene Hemiolenbildung ein. Die Diskrepanz wird aufgehoben, wenn man die Mensurvorzeichnung nicht als Taktart sondern als Taktus-Zeichen (d. h. als Anweisung zum Taktschlagen) ansieht<sup>19)</sup> die Formel selbst wird auf diese Weise als eine — in bezug auf das Versmetrum und seine rhythmische Ausführung — von der Mensurart unabhängige Einheit erkannt.

In der Dreier-Mensur besteht die Tendenz, den Formelausgang an die ungerade Taktart anzugleichen:

[CS, Nr. 6, Me. 5-10]

C<sub>3</sub> . d d | o d o d | o d . o | o d  
*que me par. to de mial. de. a | for. za. do*

Das für den 8-Silbler charakteristische Aufeinanderstoßen der verschiedenen rhythmisierten Formelglieder (2 | 3 3 | 2 — s. S. 166) geht hier verloren (3 | 3 3 | 3).<sup>20</sup>

Im Gegensatz zu der Zweiermensur kann im ungeraden Takt der rhythmische Kern Veränderungen unterzogen werden. Die Formel büßt aber ihre Eigenständigkeit und ihren tänzerischen Charakter<sup>21</sup> nicht ein, da die Abweichungen weiterhin im Dreierrhythmus verankert sind:

<sup>19</sup> Vgl. A. Schering: Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jhs. In AfMw. II. 1919/20. S. 465—498.

<sup>20</sup> Es besteht die Möglichkeit auch hier die Versüberbrückung nach Art einer Hemiolenbildung zu gliedern:

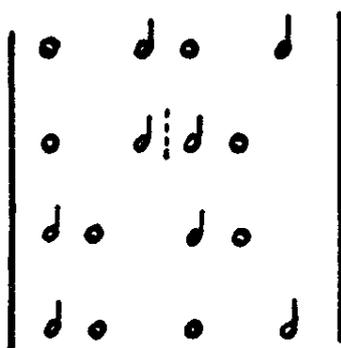
C<sub>3</sub> . d d | o d o d | o d . o | o d (Beispiel s. o.)

Diese rhythmische Deutung kann man an einem Beispiel des CMP belegen; hier erscheint die gleiche Melodie (s. Nr. 3 und 4) einmal in C- und einmal in C3-Mensur notiert:

C<sub>3</sub> . d d | d o o d | o d . d d | d o  
 C d d | d o o d | o d . d d | d o

Die Großgliederung in 3 Einheiten, die in der Versüberbrückung der C-Mensur-Aufzeichnung vorliegt, kann, da es sich um dieselbe Melodie handelt, auch auf die C3-Mensur übertragen werden.

<sup>21</sup> Von den trochäischen Rhythmen sagt Salinas, daß sie „in saltationibus bulgò frequenter utuntur; et cantilenae etiam vulgares hoc pede, maxime apud Hispanos, procurrunt“ (De Musica. S. 248).

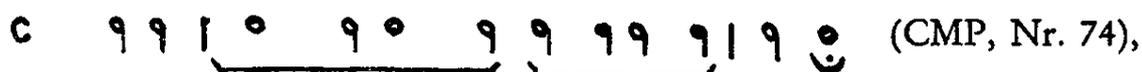


Die Vertauschung der Notenwerte ist möglich, weil der Vers nicht auf dem Quantitätsprinzip beruht, sondern auf Silbenzählung oder — wie oft in der volkstümlichen Dichtung — auf Betonungsanordnung.<sup>22</sup>

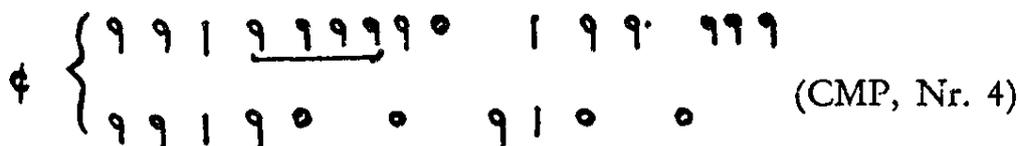
In der früheren spanischen Vokalmusik — besonders im CMP — wird der rhythmische Kern häufig um die Hälfte seiner Notenwerte diminuiert:



Bisweilen können beide Fassungen unmittelbar aufeinanderfolgen:



oder in zwei Stimmen gleichzeitig erscheinen:



Wie die folgenden Beispiele zeigen, ist diese kunstvolle Anwendung der Diminution im CS nicht mehr zu finden:

<sup>22</sup> Vgl. P. Henríquez Ureña: La versificación irregular. Ferner R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 120 f.

<sup>23</sup> Vgl. CMP, Nr. 24, 25, 67, 90, 108, 131 usw.; CMU, Nr. 38; CV, Nr. 17, 61.

Anlauf	rhythm. Kern	Ausgang	CS, Nr.
			6—58
			9
			11
			30
			41
			6
			19
			42
			65
			13
			17
			28
			41

Verwandt mit dem besprochenen Gehäuse ist eine im CS häufig auftretende Formel, in der die erste Semibrevis des rhythmischen Kernes zu einer Hemiole verdoppelt wird ; dadurch ist der erste Versakzent sowohl rhythmisch als auch klanglich (s. S. 147) stark hervorgehoben:

CS

*Lanza-ga' les de las e' ras*

CS

*situal-ti' va con-di-ción*

(Nr. 28)<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Vgl. CS, Nr. 11: Me. 21—28; 23: Me. 5—10; 28: Me. 8—12 35: Me. 1—6 und 17—24; 41: Me. 5—10; 42: Me. 1—12 s. a. Nr. 29: Me. 20—27.

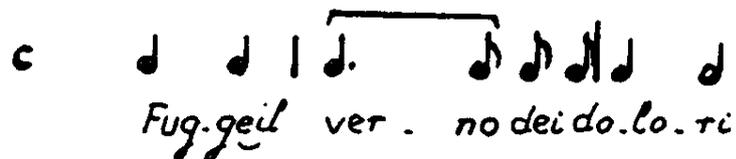
Das Bestreben, die erste Betonung des 8-Silblers — nach dem zweisilbigen Anlauf — durch Längung herauszustellen, begegnet gleichzeitig in mehreren rhythmischen Modellen der zeitgenössischen italienischen Musik, so z. B.:



(M. Gagliano)<sup>25</sup>

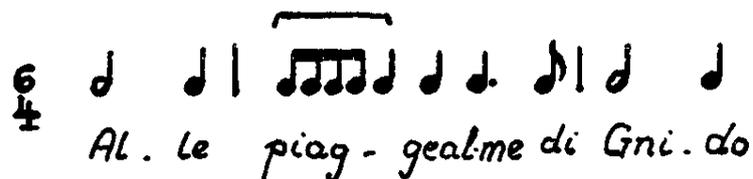


(G. C. Monteverdi)<sup>26</sup>



(C. Monteverdi)<sup>27</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch der Gagliarda-Rhythmus zu erwähnen:



(P. Brunelli)<sup>28</sup>

Auch andere Versmaße lassen sich mit dem 8-Silbler-Gehäuse verbinden. Ich beschränke mich auf die Behandlung von 7- und 11-Silblern, weil nur sie im CS in diesem Zusammenhang auftreten. Beide Versmaße begegnen ausschließlich in Stücken mit gerader Mensur (vgl. S. 95).<sup>29</sup> Die Möglichkeit, sie in das 8-Silbler-Gehäuse einzufügen, ist durch die Flexibilität des Formelanlaufs vorgegeben. Dieser wird beim 7-Silbler um einen Notenwert gekürzt,

<sup>25</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 119.

<sup>26</sup> Vgl. C. Monteverdi: Opere. Bd. X. S. 60—61.

<sup>27</sup> Vgl. C. Monteverdi: Opere. Bd. X. S. 34—35.

<sup>28</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 146—148.

<sup>29</sup> Eine Ausnahme bildet der 7-silbige Romancillo „Jacinta de los cielos“ (Nr. 36).

beim 11-Silbler um drei Notenwerte verlängert; rhythmischer Kern und Ausgang werden hingegen unverändert vom 8-Silbler-Gehäuse übernommen:

7-Silbler  
 11-Silbler

Der gedehnte Anlauf des 11-Silblers bildet einen eigenständigen rhythmischen Körper, der sich durch seine Zweiergliederung von dem übrigen Formelablauf deutlich abhebt:

Das Gehäuse umfaßt jetzt drei verschieden rhythmisierte Zellen:

$$2+2 \quad 3+3 \quad 2+2+2.$$

Diese Formel begegnet in der italienischen Musik bereits am Anfang des 16. Jhs.<sup>31</sup> und trägt vor allem den endecasillabo a maiore (gliedernder Akzent auf der 6. Silbe). Sie kann Abweichungen aufweisen, die im wesentlichen auf der Verschiebbarkeit des rhythmischen Kerns beruhen: Dieser kann vorverlegt werden, um die konstitutive Tonstelle des endecasillabo a minore — die 4. Silbe — hervorzuheben:

(CMM, Nr. 31)<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Zum 7-Silbler vgl. CS, Nr. 20, 34, 47, 51 ferner E. de Valderrábano: *Silva de Sirenas*, Villancico V („Con qué la lavaré“) und VII („Y arded coraçón, arded“); CMU, Nr. 29; RSV, Nr. 36 und 37. Zum 11-Silbler s. z. B. CS, Nr. 3, 10, 21 und 34. Ferner CV, Nr. 38 und 43; RL, Nr. 6, 18, 40, 62 und 64; J. Brudieu, *Madrigal II* „Oyd, oyd“; RSV, Nr. 3 und 7. Vgl. a. das „Balet comique de la Royne“: „Vertu en l'ame immortelle demeure“ fol. 45v—46r).

<sup>31</sup> Vgl. A. Einstein: *The Italian Madrigal*. Princeton. 1949. Bd. III. S. 10 und 13. Über die Betonungsanordnung des endecasillabo vgl. W. Th. Elwert: *Italienische Metrik*. München. 1968. S. 34 ff.

<sup>32</sup> Vgl. A. Einstein: *The Italian Madrigal*. Princeton. 1949. Bd. III. S. 79; s. a. E. de Valderrábano: *Silva de Sirenas*: Soneto V „Rugier qual sempre fui“.

Die innige Verbindung von rhythmischem Kern und erster Versbetonung kann durch die Vorwegnahme des rhythmischen Kernes geschwächt werden: Setzt letzterer bereits mit der zweiten Silbe ein oder wird außerdem noch wiederholt, so entsteht eine Unstimmigkeit zwischen der gliedernden ersten Versbetonung und dem musikalischen Rhythmus:

(CV, Nr. 39)

→

C   d | d   d d   d | d d d d | d   d   [CV, Nr. 39]

su   fris . tea . cer . bay   do . lo . ro . sa   muer . te

→

### b) Das Seguidilla-Gehäuse

Das rhythmische Gehäuse der Seguidilla, auf das an anderer Stelle ausführlich eingegangen wurde (s. S. 111 ff.), kann als Ausgangspunkt für die Betrachtung des 8-Silblers und des paarig zusammengefaßten 6-Silblers (12-silbige Langverse) dienen.

Der 8-Silbler wird der rhythmischen Formel der Seguidilla durch Kürzung ihres Anlaufs um drei Minima angeglichen:

	Anlauf	rhythm. Kern	Ausgang	(Anhang)
Seguidilla:	. d d d d d	• • •	d d   •	• [• • d d • •]
8-Silbler:	. d d	• • •	d d   •	•

Auf die bestätigende Wiederholung von Hemiole und Ausgang wird im 8-Silbler verzichtet.

Daß es sich hier um die Anleihe eines Modells handelt, dürfte aufgrund der Ausführungen über die Seguidilla klar sein (s. Kapitel 3, II. Teil); es zeigt sich, daß die einfachere Gestalt eines rhythmischen Modells nicht immer die ursprüngliche ist.

Die Übertragung des Seguidilla-Gehäuses auf den 8-Silbler legt noch einmal dar, daß die Anpassung verschiedener Versmaße an einen Grundrhythmus, durch die Dehnbarkeit des Formelanlaufs ermöglicht wird (s. o.).

Einige Beispiele sollen die Anwendung des Seguidilla-Gehäuses in Zusammenhang mit dem 8-Silbler veranschaulichen:

Anlauf	rhythm. Kern	Ausgang	CS, Nr.
C <sub>3</sub> - dd	• • • •	◦ ◩	23
	• • • •	◦ ◦	29 (Co)
	• • • •	◦ ◦	46
	• ◩ ◩ • •	◩ ◩ ◩	17
	• • • •	◩ ◦	19
C <sub>3</sub> - ◦	• • • •	◦ ◦	29
	• • • •	◦ ◩	56
	• • • •	◦ ◩	68
C <sub>3</sub> - ◦	◩ ◩ ◦ • •	◦ ◦	15
	◩ ◩ • • •	◦ ◩	48
	◩ ◩ ◩ • •	◦ ◦	26 (s. a. Nr. 38 u. 54)

Wie bereits erwähnt, werden kurze Verszeilen meist paarig zusammengefaßt (vgl. S. 146); so liegt es nahe, daß auch der 6-Silbler als 12-silbige Langverszeile sich dem Seguidilla-Gehäuse unterordnet. Es ist auffallend, daß Sablonara hier die Hemiolenbildung nur selten durch Schwärzung angibt,

obwohl der zusammengesetzte 12-Silbler sich die Betonungsanordnung — und demzufolge die rhythmische Gestalt — des Seguidilla-Verses aneignen kann:

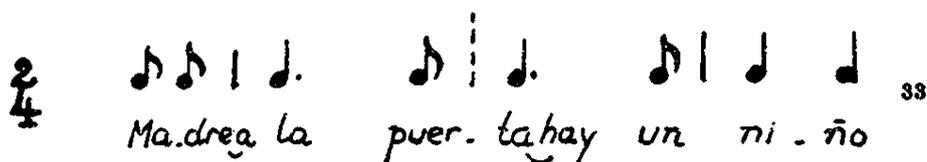
Anlauf	rhythm. Kern	Ausgang	CS, Nr.
			(Nr. 74, Co)
			(Nr. 27, Co)

(s. a. Nr. 5, Co und Nr. 24, Co)

### c) Rhythmisches Gehäuse in der Vokalmusik

Die besprochenen Grundrhythmen, die vermutlich in Verbindung mit volkstümlichen Tanzliedern aufgetaucht sind (s. S. 109 und 168), leben in der heutigen spanischen Volksmusik weiter. Es liegt nahe, daß gerade auf der unreflektierten Stufe der Volksmusik musikalische Erscheinungen weitertradiert werden, die nicht primär Gegenstand der Komposition sind.

Das Bewahren hergebrachter Formeln schließt nicht aus, daß im Laufe der Zeit sich Veränderungen einstellen, die aber die Erkennbarkeit der Formeln nicht berühren: Das 8-Silbler-Gehäuse büßt den Wechselrhythmus (6/8 und 3/4) ein; es wird in den festen Rahmen des Taktes eingefügt. Die Formel gleicht sich dem geraden Takt an:



<sup>33</sup> Vgl. z. B. M. G. Matos: Cancionero popular de la Provincia de Madrid. 3 Bde., Barcelona-Madrid. 1951—1960. (Kurztitel: Cancionero popular.) Nr. 5, 6, 8, 16, 62, 64, 68, 120, 121, 126, 128, 129, 300, 306, 488, 533, 601 712; s. a. K. Schindler: Folk Music. Nr. 351, 670, 716, 930, 984.

Seltener steht sie in Verbindung mit dem ungeraden Takt:

Quiénes e . se gran se - ñor 34

Vielfach begegnet im Dreiertakt eine Dehnung nach dem zweisilbigen Anlauf:

Del cie - lo ba - jóu.na.es.tre.lla 35

Sie ist meist nicht als Hervorhebung eines Versakzentes zu verstehen, da im Volkslied Formel und Versbetonung vielfach divergieren.

Es wurde darauf hingewiesen, daß das Seguidilla-Gehäuse in seiner ursprünglichen Gestalt um die Mitte des 17. Jhs. verschwindet. Dasselbe gilt für den mit der Seguidilla-Formel verbundenen 8-Silbler. Doch sind — trotz des Aufkommens eines neuen Seguidilla-Typus<sup>36</sup> — Relikte der früheren Seguidilla-Formel bewahrt: die Hemiole als Versüberbrückung, die die Verszeilen paarweise zusammenfügt, und die Wiederholung der kürzeren Verszeile (s. S. 111).

Al en - traren la pla.za: qué can.ta.re.mos 37

A za . pa . tear el triun . fo : nos va . mos don . de nos va . mos don . de 38

<sup>34</sup> Vgl. K. Schindler: Folk Music. Nr. 514, 569, 629, 718, 725, 727 und 786; s. a. M. G. Matos: Cancionero popular. Nr. 21 und 371.

<sup>35</sup> Vgl. z. B. in dem Cancionero von M. G. Matos die Nr. 20, 65, 112, 114, 252, 294, 295, 296 und 631; bei K. Schindler die Nr. 24, 366, 577, 649 und 683.

<sup>36</sup> Vgl. J. Subirá: La tonadilla escénica. Bd. II. Madrid. 1929. S. 213—263.

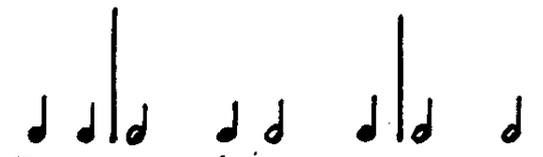
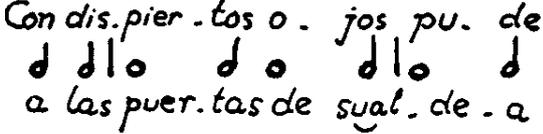
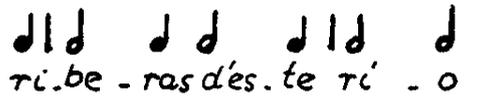
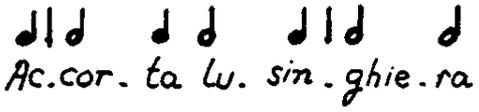
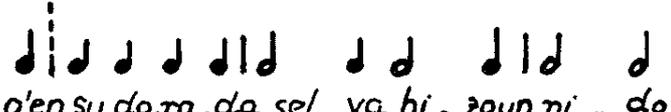
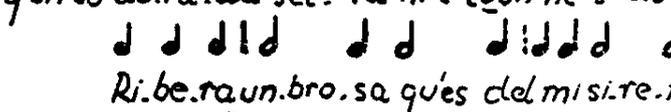
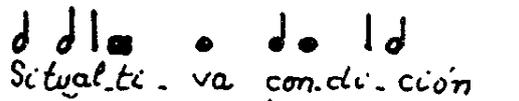
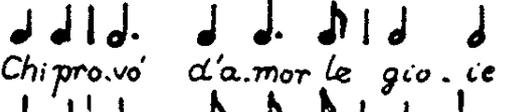
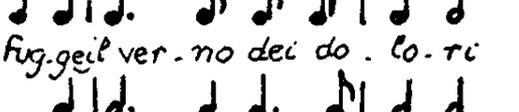
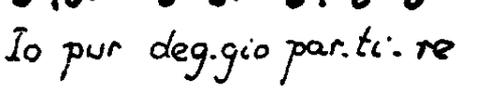
<sup>37</sup> Vgl. M. G. Matos: Cancionero popular. Nr. 191, 412, 654 und 743.

<sup>38</sup> Es handelt sich um ein Tanzlied aus Argentinien; vgl. I. Aretz-Thiele: Canciones y danzas tradicionales argentinas. Bs. Aires. 1943. S. 59—62; s. d. a. S. 36—38.

## B) Ausblicke

Die vorausgehenden Ausführungen sollen in der vorliegenden Tabelle zusammengefaßt werden:

### 8-Silbler-Gehäuse:

	Anlauf	rhythm. Kern	Ausgang
8-Silbler:	<b>c</b>		(CS, Nr. 43)
		<i>Con dis.pier - tos o - jos pu. de</i>	
	<b>c<sub>3</sub></b>		(CS, Nr. 11)
		<i>a las puer.tas de sual. de - a</i>	
7-Silbler:	<b>c</b>		(CS, Nr. 34)
		<i>ri.be - ras des. te ri - o</i>	
	<b>c<sub>4</sub></b>		(V. Calestani) <sup>39</sup>
		<i>Ac.cor. ta lu. sin. ghie. ra</i>	
11-Silbler:	<b>c</b>		(CMM, Nr. 61)
		<i>q'en su do.ra. da sel. va hi. zoun ni. do</i>	
	<b>c</b>		(CMM, Nr. 31)
		<i>Ri.be.ra un. bro. sa qu'es del mi si. re. no</i>	
8-Silbler:	<b>c<sub>3</sub></b>		(CS, Nr. 28)
		<i>Situa. ti. va con. du. ción</i>	
	<b>c</b>		(M. Gagliano) <sup>40</sup>
		<i>Chi pro. vo' d'a. mor le gio. ie</i>	
	<b>c</b>		(C. Monteverdi) <sup>41</sup>
		<i>fug. geit ver. no dei do. lo. ri</i>	
7-Silbler:	<b>c<sub>4</sub></b>		(V. Calestani) <sup>42</sup>
		<i>Io pur deg. gio par. ti. re</i>	

<sup>39</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 164.

<sup>40</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 119.

<sup>41</sup> Vgl. C. Monteverdi. Opere. Bd. X. S. 34—35.

<sup>42</sup> Vgl. P. Aldrich. Rhythm. S. 162.

*Seguidilla-Gebäuse:*

(CS, Nr. 11, Co)

Seguidilla: C<sub>3</sub> . d d o d | d d . . . | d . o .  
*A la que - da ta - ñen es - pa - das qui - tan*

8-Silbler: C<sub>3</sub> . d d | . . . | . o . o .  
*De la luz el ru - bio due - ño*

(CS, Nr. 29, Co)

Auch die italienischen Kurzverszeilen können ein gleiches Gehäuse aufweisen, das sich lediglich durch den Anlauf unterscheidet, so z. B.:

C<sub>3</sub> d | d d | d d | d . d d 43  
*Gio - i - te gio - i - te! Di...*

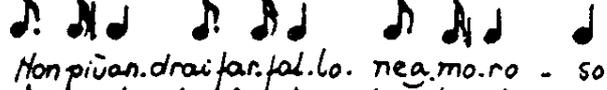
C<sub>3</sub> | d d d | o d 44  
*O bel - la Clo - ri*

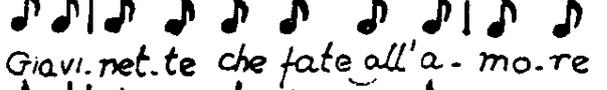
Es wird deutlich, daß zahlreiche Versmaße sich auf wenige rhythmisch-musikalische Modelle reduzieren lassen. Diese Modelle beruhen auf der Festigkeit und Unverkennbarkeit eines rhythmischen Kernes. Sie leben nicht nur in der Volksmusik weiter, sondern als Traditions-gut auch in der an den Mittelmeerraum gebundenen Kunstmusik; sie sind Wandlungen unterworfen, die vor allem auf der Konsolidierung des Taktes beruhen. Hier könnten Stücke aus Opern Pergolesis, Paisiellos u. a. angeführt werden; ich beschränke mich in der folgenden Tabelle auf bekannte Beispiele aus Mozarts italienischen Opern:

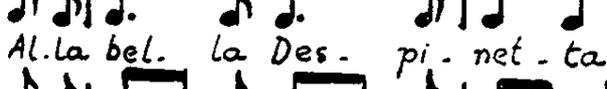
<sup>43</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 178.

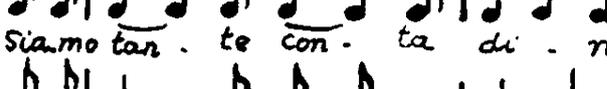
<sup>44</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 123.

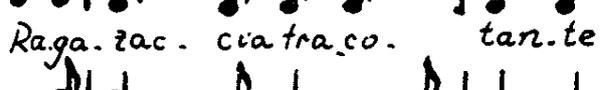
Decasillabo: a)  (Figaro, Nr. 6)  
*Non so più co-sa son co-sa fac-cio*

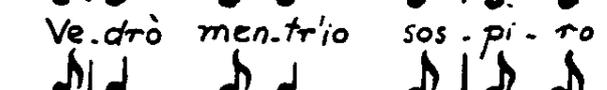
a')  (Figaro, Nr. 9)  
*Non più an-drai far fal-lo. ne a-mo-ro - so*

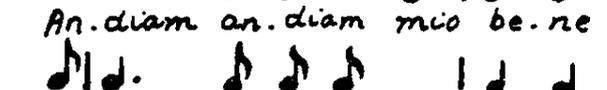
b)  (D. Giovanni, Nr. 5)  
*Giavi-net-te che fate all'a-mo-re*

Ottonario: a)  (Così fan tutte, Nr. 13)  
*Al-la bel-la Des-pi-net-ta*

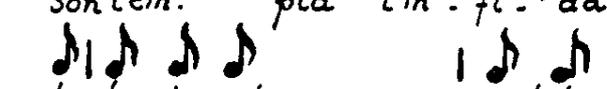
b)  (Figaro, Nr. 21)  
*Sia-mo tan-te con-ta-di-ne*

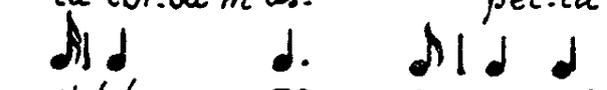
c)  (Così fan tutte, Nr. 13)  
*Ra-ga-zac-cia tra-co-tan-te*

Settenario: a)  (Figaro, Nr. 17)  
*Ve-drò men-tr'io sos-pi-ro*

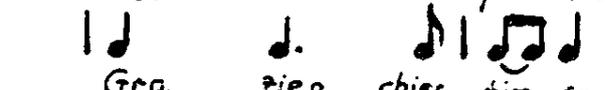
b)  (D. Giovanni, Nr. 7)  
*An-diam an-diam mio be-ne*

c)  (Figaro, Nr. 13)  
*Su-san-na or via sor-ti-te*

Senario: a)  (Figaro, Nr. 15)  
*Son l'em-pia l'in-fi-da*

b)  (Figaro, Nr. 15)  
*La tur-ba m'as-pet-ta*

d)  (Idomeneo, Nr. 9)  
*Net-tu - no so-no-ri*

Quinario: b)  (D. Giovanni-Scena XIV)  
*L'ul-ti-ma pro-va*

d)  (Idomeneo, Nr. 3)  
*Gra-zia chies-tin-se*

### C) Verhältnis von rhythmischem Kern und Versüberbrückung

Ausgangspunkt für diese Betrachtung ist die von dem Philologen T. Navarro als Bestandteil seines geschlossenen Systems der spanischen Verslehre begründete Theorie über den Ausgleich zwischen „innerer rhythmischer Periode“ („período rítmico interior“) und „Verbindungsperiode“ des Verses („período de enlace“).<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Vgl. T. Navarro: La cantidad silábica de unos versos de Rubén Darío. In: Rev. fil. esp. IX. 1922. S. 1—29; ders.: Métrica española. S. 9—13, 34—35, 47—48; ferner R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 3 ff.

Navarro ordnet die rhythmischen Elemente des spanischen Verses nach den jeweils ersten und letzten Versakzenten, die als Bezugspunkte für die rhythmische Ordnung wirksam sind. Durch die erste Versbetonung wird die „innere rhythmische Periode“ eingeleitet; sie erstreckt sich bis vor die letzte Tonstelle, mit der die „Verbindungsperiode“ beginnt; diese umfaßt den Versausgang, die anschließende kurze Trennungspause zwischen den Verszeilen und die „Anakrusis“ der neuen Verszeile, z. B.:

rhythm.Per. Verb.p. rhythm.Per. Verb.p.  
 ───────────┬──────────┬──────────┬──────────┬──────────┬──────────  
 Sie a la fiésta de San Juán / no sále alegre Belísa,

Nach den Forschungsergebnissen von Navarro benötigen „innere rhythmische Periode“ und „Verbindungsperiode“ „ziemlich genau die gleiche Zeitdauer“.<sup>46</sup>

Ein Versuch, die hier skizzierte Theorie für die Vokalmusik anzuwenden, ist durch die Analogien gerechtfertigt, die sich auf metrischer Ebene zwischen Vers und Musik einstellen. Beide Kunstformen sind durch ein gemeinsames Ordnungsgefüge aufeinanderbezogen, das auf zusammenhangschaffenden Prinzipien wie Akzent, Symmetrie, Rhythmus beruht.

Zunächst ist das Verhältnis der von Navarro angewandten Termini („innere rhythmische Periode“ und „Verbindungsperiode“) zu den Begriffen „rhythmischer Kern“ und „Versüberbrückung“ zu klären:

- Der „Verbindungsperiode“ entspricht im musikalischen Bereich die rhythmische Versüberbrückung (= Ausgang + Anlauf der darauffolgenden Verszeile).
- Auch der rhythmische Kern ist grundsätzlich analog der „inneren rhythmischen Versperiode“, d. h. beide Prinzipien umfassen den rhythmischen Ablauf zwischen erstem und letztem Versakzent.

Es wird zu untersuchen sein, ob und in welchen Fällen auch in der Musik ein Ausgleich zwischen rhythmischem Kern und Versüberbrückung stattfindet.

Ich nehme als Beispiele die oben zitierte Romanzenstrophe „Si a la fiesta de San Juan“ (Nr. 15):

---

<sup>46</sup> Vgl. R. Baehr: Spanische Verslehre. S. 7; T. Navarro: La cantidad silábica de unos versos de Rubén Darío. In: Rev. fil. esp. IX. 1922. S. 1—29.



	Rhythmischer Kern	Versüberbrückung	metr. Verhältnis
Cs			2:2
			2:2
			2:2
			2:3+3
			3:5

Durch die zweitaktige Bewegung, die sich vom Anfang der Strophe an innerhalb der rhythmischen Glieder einstellt, wird die leere Me. erforderlich, um die durch den abtaktigen Einsatz der 3. Verszeile (sie hat keinen Anlauf) gestörte Symmetrie wiederherzustellen. Gegen Schluß der Strophe wird der Rahmen der symmetrischen Bauweise gesprengt: Textwiederholungen dehnen die rhythmischen Glieder ohne Rücksicht auf den metrischen Ausgleich. Auch hier zeigen sich Unterschiede der musikalischen Struktur gegenüber dem sprachlichen Verfahren: Der zielstrebige musikalische Ablauf wird von einem gedehnten Schlußblock aufgefangen, der eine Art auskomponiertes Ritardando bildet.<sup>47</sup>

In einigen Fällen wird die Versüberbrückung verkürzt<sup>48</sup>:

<sup>47</sup> Für den CS ist allerdings die Bauweise nach einem metrischen Ausgleich nicht von Bedeutung, da sie nur in den beiden angeführten Stücken (Nr. 11 und 15) verwirklicht wird.

<sup>48</sup> Vgl. J. Cererols: *Missa pro defunctis*. In: *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Bd. I. 2. S. 134 f. Vgl. a. die 4-st. Chansonette mesurée von J. Maudit: „Te serace grand honneur“ (H. Expert: *Les maîtres de la Renaissance Francaise*. Bd. X. S. 48).



Entsprechend verhält es sich mit der aus dem 8-Silbler-Gehäuse abgeleiteten 7-Silbler-Formel (s. o.).

- Tritt der 8-Silbler mit dem reduzierten Seguidilla-Gehäuse auf, so ist ebenfalls ein metrischer Ausgleich möglich: Der auf Hemiolenbildung mit Synkope beruhende rhythmische Kern wird durch die in perfekte Notenwerte gegliederte Versüberbrückung beantwortet (vgl. S. 166):

The image shows a musical staff with a common time signature 'C'. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, two brackets labeled '3' indicate a 3-beat rhythmic unit. The lyrics are: *A co. ro . nar . se de flo . res sa . lie . ron el...*

(CS, Nr. 29)

- Ein metrischer Ausgleich findet schließlich auch beim 11-Silbler-Gehäuse statt, wenn der Beginn des rhythmischen Kernes mit der Haupttonstelle auf der 4. Silbe (endecasillabo a minore) zusammentrifft:

The image shows a musical staff with a common time signature 'C'. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: *Ri.be.raun bro . sa.gués del mi.se . re . no Ri.be.raun...*

(CMM, Nr. 31)

Der Ausgleich wird hier begünstigt durch die Gliederung der Verszeile in zwei fast gleich lange Abschnitte, die sich durch die Hebung auf der 4. Verssilbe bilden (11 = 5+6, bei piano-Endung des betonten Wortes).<sup>50</sup>

Demgegenüber fehlt eine Entsprechung zwischen rhythmischem Kern und Versüberbrückung im Gehäuse des endecasillabo a maiore (Hebung auf der 6. Silbe) und der Seguidilla. Durch die gliedernde Betonung der 6. Silbe zerfällt der endecasillabo in zwei merklich ungleiche Abschnitte: 7+4 bei piano-Endung des betonten Wortes. Die asymmetrische Textverteilung wird durch das diesem endecasillabo-Typ zukommende Gehäuse nicht ausgeglichen: Es bildet sich vielmehr eine für sich stehende Mensur, die von der Symmetrie nicht erfaßt wird:

<sup>50</sup> Andere spanische Vokalstücke, die einen metrischen Ausgleich zwischen rhythmischem Kern und Versüberbrückung aufweisen, befinden sich z. B. im CMP (s. die Nummern 24, 45, 61, 91, 141, 174, 189, 191, 211, 217, 293, 421 und 440).

qu'en su do.ra.da sel .va hi .zoun ni .do qu'en su do.ra.da ...

The musical notation shows a sequence of notes with a boxed-in group of four eighth notes. Above the notes, there are two groups of notes with brackets and labels '2d.' and '3d.' indicating specific rhythmic or syllabic groupings.

(CMM, Nr. 61)

Läßt man diese Mensur fort, so zeigt sich das vom 7-Silbler gewohnte Gehäuse mit seinem metrischen Ausgleich:

Ri . be . ras d'es . te Ri . o

The musical notation shows a sequence of notes with a boxed-in group of four eighth notes. Below the notes, there are two groups of notes with vertical bars indicating syllable boundaries.

(CS, Nr. 34)

Durch dieses Vorgehen wird die musikalische Verwandtschaft beider Versarten deutlich, die auch in der Dichtung häufig gekoppelt erscheinen (s. S. 94).

Im Seguidilla-Gehäuse handelt es sich ebenfalls um einen „zu langen“ Anlauf, der eine symmetrische Gestaltung von rhythmischem Kern und Versüberbrückung verhindert; fällt eine Mensur des Anlaufs fort, so ist der metrische Ausgleich — hier entsprechend dem 8-Silbler — hergestellt:

(CS, Nr. 11, Co)

A la que . da ta . ñe nes . pa . das qui . tan

The musical notation shows a sequence of notes with a boxed-in group of two eighth notes. Below the notes, there are two groups of notes with vertical bars indicating syllable boundaries.

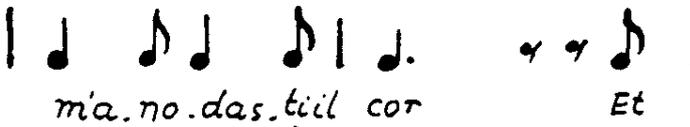
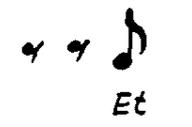
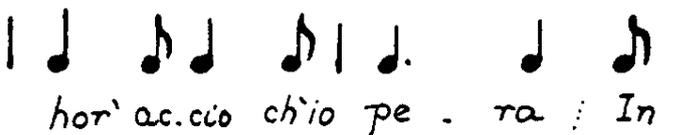
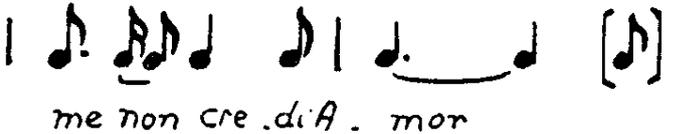
A pe sar del Al . va fri . a

The musical notation shows a sequence of notes with a boxed-in group of two eighth notes. Below the notes, there are two groups of notes with vertical bars indicating syllable boundaries.

(CS, Nr. 29, Co)

Wie oben erwähnt (s. S. 173 und 174) ist auch in der italienischen Sprache der Wortakzent von Bedeutung für die Versstruktur.<sup>51</sup> Es stellt sich die Frage, ob hier ebenfalls ein metrischer Ausgleich zwischen rhythmischem Kern und Versüberbrückung in der Musik verwirklicht wird.

Für die rhythmischen Gehäuse, die in der italienischen Musik auffallend häufig vorkommen (s. S. 167), stellen sich dieselben Symmetrien ein, wie sie in bezug auf die spanische Musik festgestellt wurden. Es zeigt sich, daß die Formeln regelmäßiger als in der spanischen Musik angewandt werden, so daß ein metrischer Ausgleich in einem ganzen Stück durchgehend vorhanden sein kann, so z. B. in der Corrente von V. Calestani<sup>52</sup>:

	Rhythmischer Kern	Versüberbrückung	metr. Verhältnis
			2 : 2
			2 : 2
			2 : 2
			2 : 2

Ein metrischer Ausgleich ist ebenfalls möglich, wenn bei gleichbleibendem Versmaß verschiedene Gehäuse abwechseln; so z.B. in der ersten Strophe des Balletto „De la Bellezza le dovute lodi“ aus den „Scherzi musicali“ von C. Monteverdi (s. Opere. Bd. X. S. 62 ff.):

<sup>51</sup> Vgl. W. Th. Elwert: Italienische Metrik. München. 1968. S. 13—14.

<sup>52</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 164.

C

	4 : 4
De la bel - lez - za le do - vu - te lo - di ! Ce - le	
	4 : 4
briam con lie - to can - to ! E tu Ci -	
	4 : 4
pri gnain - tan to ! De tuoi	
	4 : 4
pre - gial - te - ra go - di ! De tuoi	
	4 : 3
pre - gial - te - ra go - di ! Go - di	
	3 : 3
pur ch'al - ta vit - to - ria ! Si pre -	
	3 : 3
pa - ra a mer - ti tuo - i ! On - de	
	3 : 3
chia - ra og - gi fra no - i ! Splen - de -	
	3 : 4
rai per no - va glo - ria	

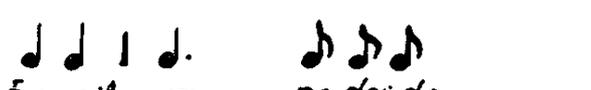
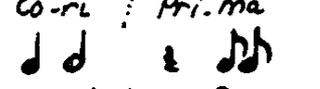
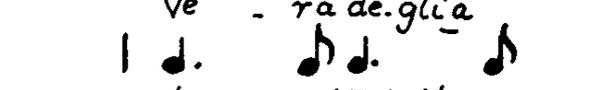
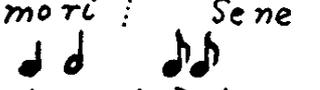
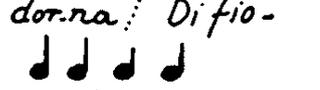
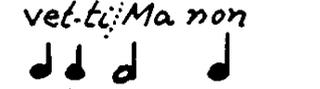
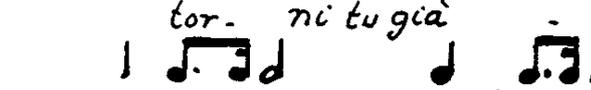
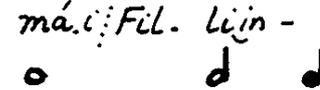
## Die Formeln



beherrschen — mit geringen rhythmischen Abweichungen — den gesamten Satz. Rhythmischer Kern und Versüberbrückung stehen sich bis zur Mitte der Strophe im Verhältnis 4:4 Minimae gegenüber; mit der Wandlung des Sinngehaltes in der fünften Verszeile („Godi pur . . .“) vollzieht sich ein rhythmischer Umbruch: Der gerade Takt wird — ohne Veränderung der C-Vorzeichnung — von einer ungeraden Bewegung abgelöst, die das Verhältnis 3:3 Minimae einführt. Somit wird die Strophe in zwei unterschiedlich rhythmisierte Abschnitte gegliedert — ein Verfahren, daß nach C. Sachs charakteristisch für Ballo oder Balletto ist; dieser „unbefangene Taktwech-

sel“ gehe auf die choreographischen Einfälle des Ballettmeisters zurück.<sup>53</sup> Gleichzeitig schafft Monteverdi eine Entsprechung beider Abschnitte durch die gleichbleibende Rhythmisierung des Versausgangs.

Als weiteres Beispiel dient das Scherzo musicale „Fugge il verno dei dolori“<sup>54</sup>:

Rhythmischer Kern	Versüberbrückung	metr. Verhältnis
		3 : 5
		3 : 5
		4 : 4
		4 : 4
		3 : 5
		8 : 8
		3 : 5

Die Strophe ist zehnzeilig; 8-Silbler wechseln mit 4-Silblern nach dem Schema: 8-8-4-4-4-4-8-4-4-8. Da Monteverdi die kurzen Verszeilen paarig zusammenfaßt, ergibt sich eine Reihung von sieben 8-Silblern.

Allen Verszeilen gemeinsam ist das Herausstellen der ersten Versbetonung: Die punktierte Semiminima  $\downarrow$  bildet einen festen Bezugspunkt für den rhythmischen Ablauf des Satzes; allein im sechsten Vers — einem zusammengefaßten 8-Silbler — wird dieses Schema verlassen. Der affektbetonte Ausruf „Filli ingrata, dispietata“ erhält hier durch die synkopische Vorweg-

nahme des Auftakts (  $\downarrow$   $\downarrow$  ) und die rhythmische Dehnung des gesamten Verses besonderen Nachdruck. Eine Symmetrie zwischen rhythmischem

<sup>53</sup> Vgl. C. Sachs: Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin. 1933. S. 221; s. u. a. das Balletto „Viva sempre e scolpita“ von G. G. Gastoldi in A. Einstein: The Italian Madrigal. Princeton. 1949. Bd. III. Nr. 77.

<sup>54</sup> Vgl. C. Monteverdi: Opere. Bd. X. S. 34—35.

Kern und Versüberbrückung wird bei den einfachen 8-Silblern (Verszeile 1, 2, 5 und 7) nicht angestrebt (Verhältnis 3:5); sie stellt sich nur in den zusammengesetzten Verszeilen ein: Hier sind die rhythmischen Bestandteile im Verhältnis 4:4 Semiminimae einander zugeordnet.

In der erwähnten Verszeile „Filli ingrata / dispietata“ werden die rhythmischen Bestandteile gegenüber dem bisher herrschenden Zeitablauf verdoppelt (8:8 Semiminimae); auf diese Weise entsteht eine weitere Symmetrie, die in der Gliederung der Strophe in 4+3 8-Silbler nicht vorgegeben ist: Das Stück teilt sich in zwei gleich lange Abschnitte, die seine Bestimmung für den Tanz nahelegen.

Die Bauweise dieses Stückes deutet darauf hin, daß nicht allein die Symmetrie von rhythmischem Kern und Versüberbrückung für die regelmäßige Periodik des Tanzes entscheidend ist; ausschlaggebend ist vielmehr der musikalische Rhythmus selbst, der in jedem Fall — auch ohne Rücksicht auf die innerhalb der Verse entstehenden metrischen Verhältnisse — symmetrisch angelegte Glieder zusammenfügt.

Ein metrischer Ausgleich kann auch bei kürzeren Verszeilen begegnen, vor allem wenn sie in Verbindung mit den ihnen zukommenden rhythmischen Gehäusen auftreten:

Senario: (G. B. Gagliano)<sup>55</sup>

$\frac{3}{2}$  - - ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩. ♩♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |  
*Gio . i . te gio . i . te ; Di mil . le tor . men . ti io ...*

**C** ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | 56  
*Fi . de . le d'a . mo . re ; chin . fren . te mi mi ri*

Quinario: (P. Bucchianti)<sup>57</sup>

$\frac{3}{2}$  ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ | ♩ |  
*O bel . la Clo . ri ; Clor . mia bel . la*

<sup>55</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 125 und 178—179.

<sup>56</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 126.

<sup>57</sup> Vgl. P. Aldrich: Rhythm. S. 123. Zu den erwähnten Stücken, die in Verbindung mit unterschiedlich langen Versmaßen durchgehend oder teilweise metrisch ausgeglichen werden, sind als Beispiele noch andere hinzuzufügen: „Damigella tutta bella“, „Non così tosto io miro“, „Deh chi tace il bel pensiero“, „O rosetta che

Aufgrund der vorausgehenden Betrachtung läßt sich feststellen, daß der von T. Navarro herausgestellte metrische Ausgleich zwischen „innerer rhythmischer Periode“ und „Verbindungsperiode“ auch in der Musik verwirklicht werden kann. Das ist meist der Fall in Stücken, die im Satz N.g.N. verlaufen und auf wiederkehrenden rhythmischen Formeln beruhen; die Gestalt dieser Gehäuse ist im wesentlichen durch die Versfaktur bestimmt und ermöglicht demzufolge einen der Versvorlage analogen metrischen Ausgleich in der Musik. Durch die Übereinstimmung von Versrhythmus und seiner musikalischen Ausdeutung ergeben sich symmetrische Bildungen, die die Voraussetzung für die Anwendung eines Stückes als Tanz schaffen: Vers, Musik und Tanz sind durch das gemeinsame Prinzip der symmetrischen Bauweise zu einer ausgewogenen Einheit verschmolzen.

---

rosetta“, „Lidia spina del mio core“, „Amarilli onde m'assale“, „Dispiegate guance amate“, „Giovinetta ritrossetta“, „Clori amorosa“, „Amorosa pupilletta“, „Vaghi rai di cigli ardenti“, „Dolci miei sospiri“ aus den „Scherzi musicali“ (1607) von C. Monteverdi; ebenfalls von C. Monteverdi der Ballo aus „Tirsi e Clori“ (Opere. Bd. VII. S. 197—214); „Allegrezza del nuovo maggio“ und „Laude amorosa“ aus der Sammlung „Scherzi e Canzonette“ (1622) von B. Marini; A. Einstein, „The Italian Madrigal“ (Princeton. 1949. Bd. III), die Nummern 4, 5, 28, 76 und 87; s. a. die von P. Aldrich zusammengetragenen italienischen Stücke aus dem Anfang des 17. Jhs. (P. Aldrich: Rhythm. S. 143—158, 164—165, 172—173, 178—179).

## ABSCHLIESSENDE ÜBERLEGUNGEN

In der vorausgehenden Untersuchung wurden einige Satzbaumittel herausgestellt, die der CS-Musik eine eigene Prägung geben. Es handelt sich vor allem um Klangfolgen und rhythmische Gehäuse, die den Charakter eines Modells haben (Quartbässe und 8-Silbler- oder Seguidilla-Gehäuse). Sie sind in der spanischen Vokalmusik des frühen 17. Jhs. allgemein verbreitet und lassen sich sowohl in ausgearbeiteten mehrstimmigen Sätzen als auch in volkstümlichen Gesängen feststellen.<sup>1</sup> In diesem Sinne setzt der CS die in Spanien stark verwurzelte Tradition, volkstümliche Elemente in die „Kunstmusik“ aufzunehmen, fort. Eine Parallelerscheinung ist auch in der spanischen Literatur dieser Epoche zu verzeichnen.<sup>2</sup>

Die erwähnten Modelle bilden, um den Gedanken Cerones zu paraphrasieren, „Gemeinplätze [lugares comunes], die jedem Komponisten gehören, weil sie allen gehören“<sup>3</sup>; sie stehen dem Musiker als vorgegebene „Topoi“ zur Verfügung; er greift auf sie spontan zurück, da sie selbstverständlicher Bestandteil der Musizierpraxis seiner Zeit sind. Die „kompositorische Tätigkeit“ beschränkt sich auf die Ausarbeitung eines vorhandenen Modells, das in einem mehrstimmigen Satz umschrieben wird. Die Haltung des „Komponisten“ ist hier weniger durch den Willen zu einer eigenen Leistung bestimmt, als durch die Absicht, dem vorgegebenen Topos in der schriftlichen Fixierung konkrete musikalische Gestalt zu verleihen. Nicht das musikalische Erfassen des Sinngehaltes eines Gedichtes, sondern die Beliebtheit der angewandten Modelle mit ihren geläufigen Klangfolgen und Rhythmen macht die Stücke unmittelbar wirksam für die höfische Unterhaltung.

Dadurch werden aber die Grenzen zwischen „Komposition“ und „Anlaß zur Aufführung“ verwischt; über die Komposition als für sich bestehende „res facta“ dominiert der vordergründige Charakter einer „res facienda“. Das Moment des musikalischen Tuns ist gewichtiger als die Formung des musikalischen Satzes. So rücken Komposition und Aufführung näher zusam-

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 127, 149, 220, 223 und 230.

<sup>2</sup> Vgl. K. Vossler: Einführung in die spanische Dichtung des Goldenen Zeitalters. Hamburg. 1939. S. 24—25; ders.: Spanien und Europa. München. 1952. S. 183.

<sup>3</sup> Vgl. P. Cerone: El Melopeo. S. 814: „Ya que vamos buscando el modo para ayudar los nuevos Compositores, bien es que ordenamos para su comodidad dellos, un libro de lugares comunes; donde hallen muchas cosas (particularmente clausulas y passos ordinarios), que puedan llamar suyos, pues son de todos.“

men: Der Satz trägt Züge einer schriftlich fixierten Improvisation über festgelegte Muster.<sup>4</sup>

Im CS sind vor allem einheimische Musikgattungen vertreten, die nicht über die Grenze Spaniens hinausgelangten. Auch ihre textlichen Vorlagen fanden allein in Spanien allgemeine Verbreitung. Ihr eigenständiger Charakter macht diese Gattungen undurchdringlich für das zeitgenössische Musikgeschehen anderer Länder.

Das Konzertprinzip und die Verwirklichung des Sinn- und Affektgehaltes durch melodische, rhythmische und klangliche Differenzierung (Monodie), finden in der CS-Musik keinen Widerhall. Einstimmige Abschnitte haben im CS lediglich die Funktion, den Stimmverband zu lockern; sie bringen keine Affektsteigerung im Sinne der Monodie mit sich, sondern setzen einfach die spanischen Traditionen des alternierenden Gesangs und begleiteten Sologesangs fort. Dennoch weist die Häufigkeit, mit der dieses Verfahren im CS eingesetzt wird, auf neue Satzmomente hin: Durch die Gegenüberstellung von einstimmiger und chorischer Besetzung wird ein Teil des Stückes stärker beleuchtet als der andere. Dabei stehen besonders die einstimmigen Coplas als unvollständige, improvisierte, „zufällige“ Teile des Stückes im Gegensatz zum geschlossenen, vollstimmigen Satz.<sup>5</sup> Durch die unterschiedliche Gewichtsverteilung in der Besetzung wird eine Freiheit gewonnen, die dem strengen motettisch-imitatorischen Satz des 16. Jhs. fremd war.

Das Beharren auf einer bodenständigen Musiktradition erschwert einerseits das Aufnehmen fremder musikalischer Elemente, andererseits verhindert es auch einen Einfluß auf die Musik anderer Länder. Hier kann die Behauptung K. Voßlers über die spanische Dichtung einbezogen werden: „Kaum eine einzige feste Dichtungsform der Spanier ist zu europäischer Geltung gelangt, höchstens die Glosa in der Gesellschaftsdichtung und die Romanze in den Tagen der Romantik“.<sup>6</sup> Dieser Ausspruch kann auf die spanische Musik übertragen werden. So zeigen vor allem Romanze und Seguidilla ebensowenig expansive Kraft wie die ihnen zugrundeliegenden dichterischen Formen.

Die Zähigkeit, mit der diese Musikgattungen an der eigenen Tradition festhalten, hat zur Folge, daß sie „die Ausfuhr schlecht ertragen: Ein Zei-

---

<sup>4</sup> Zu diesen Ausführungen vgl. Thr. Georgiades: Musik und Schrift. München. 1962. S. 12 ff.; ferner A. Feil: Musikmachen und Musikwerk. In: Mf. XXI. 1968. S. 14.

<sup>5</sup> Für die Malerei der Zeit stellt A. Hauser analoge Erscheinungen fest. Hierzu vgl. A. Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München. 1958. S. 459 f.

<sup>6</sup> Vgl. K. Vossler: Spanien und Europa. München. 1952. S. 182.

chen, daß sie nicht rein gezüchtet, nicht ablösbar von dem Erdreich sind, das sie hervorbringt“.<sup>7</sup>

Es steht allerdings noch die Aufgabe bevor, zu verfolgen, wie sich diese gegenüber fremden Einflüssen verschlossene Musik im Verlauf des 17. Jhs. entfaltet, und ob sie ihre Eigenständigkeit trotz Eindringen von Oper und Cantate bewahrt.

---

<sup>7</sup> Vgl. K. Vossler: Spanien und Europa. München. 1952. S. 183.



## LITERATURVERZEICHNIS

- Aldrich, P.: *Rhythm in Seventeenth Century Italian Monody*. London. 1966. (Kurztitel: *Rhythm*).
- Alvarez Fruovo, J.: *Discursos sobre a perfeiçam do Diathesaron*. Lisboa. 1622.
- Anglés, H.: *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona. 1941.
- *La música española en la Corte de Carlos V*. In: *MME*. II. Barcelona. 1944.
- Apfel, E.: *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*. München. 1964.
- *Satztechnische Grundlagen der neuen Musik des 17. Jhs*. In: *AMl*. XXXIV. 1962. S. 67—78.
- Arbeau, Th. (Tabourot): *Orchésographie*. (Paris. 1588). ND. hrsg. von L. Fonta. Paris. 1888.
- Aroca, J.: *Cancionero musical y poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara*. Madrid. 1916. (Kurztitel: *Cancionero musical*).
- Aubrun, Ch. v.: *Chansonniers musicaux espagnols du XVIIe. siècle*. I. *Le Recueil de la „Casanatense“*. In: *BHi*. LI. 1949. S. 269—290; II. *Les Recueils de Modena*. In: *BHi*. LII. 1950.
- Baehr, R.: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*. Tübingen. 1962. (Kurztitel: *Spanische Verslehre*).
- Barber, C. J. und Piedra, J.: *J. B. Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Valencia. (Unveröffentlicht).
- Becquart, P.: *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560—1647)*. Bruxelles. 1967. (Kurztitel: *Musiciens néerlandais*).
- Beneyto, J.: *Historia social de España y de Hispanoamérica*. Madrid. 1961.
- Bermudo, Fray J.: *Declaración de Instrumentos Musicales*. (Osuna. 1555). Faks.-Nachdruck hrsg. v. S. M. Kastner. Kassel. 1957
- Blecua, J. M.: *Cancionero de 1628. Edición y Estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza*. Madrid. 1945.
- Calo, J. L., S. J.: *La música en la Catedral de Granada*. Granada. 1963. 2 Bde.
- *El archivo musical de la Real Capilla de Granada*. In: *AM*. XIII. 1958.
- Carvalho, L. A. de: *Cisne de Apolo*. Medina del Campo. 1602.
- Cerone, P.: *El Melopeo y Maestro, tratado de música theorica y práctica*. Napoles. Gargano y Nucci, 1613. (Kurztitel: *El Melopeo*).
- Correa, G.: *Arte de la lengua Española Castellana (Madrid. 1625)* ND. hrsg. von E. Alarcón García. Madrid. 1954. (Kurztitel: *Arte*).
- Cotarelo y Mori, E.: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*.
- *Ensayo histórico sobre la Zarzuela, o sea el drama lírico español, desde su origen a fines del siglo XIX*. In: *Boletín de la Real Academia Española*. XIX—XXII.
- Covarrubias Orozco, S. de: *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*. Añadido por el Padre Benito Remigio Noydens. Madrid. 1674.
- Chen, J. de: *Laberinto amoroso (1618)*. ND. hrsg. v. J. M. Blecua. Valencia. 1953.

- Devoto, D.: Poésie et Musique dans l'oeuvre des vihuelistes. In: *Ann. Mus.* IV. 1956. S. 85 ff.
- La folle Sarabande. In: *Rev. de Musicol.*, XLV. 1960. S. 3—43.
- Díaz Rengifo, J. A.: *Arte métrica española*. Salamanca. 1592.
- Einstein, A.: *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher*. 1614—1716. In: *SIMG*. 1907—1908. S. 336—424.
- *The Italian Madrigal*. 3 Bde. Princeton. 1949.
- Elwert, W. Th.: *Italienische Metrik*. München. 1968.
- Feil, A.: *Musikmachen und Musikwerk*. In: *Mf.* XXI. 1968. S. 7—17.
- Gallardo, B. J.: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid. 1863—1889. 4 Bde.
- Geiger, A.: *Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancicos*. In: *ZfMw*. IV. 1922. S. 65—93.
- Georgiades, Thr.: *Musik und Schrift*. München. 1962.
- *Der griechische Rhythmus. Musik — Reigen — Vers und Sprache*. Hamburg. 1949.
- *Schubert. Musik und Lyrik*. Göttingen. 1967.
- Gombosi, O.: *Zur Frühgeschichte der Folia*. In: *AML*. VIII. 1936. S. 119—129.
- Haberkamp, G.: *Die weltliche Vokalmusik des 15. Jahrhunderts in Spanien*. Diss., München. 1964.
- *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500*. In: *Münchener Veröffentlichung zur Musikgeschichte*. Bd. 12. Tutzing. 1968.
- Haller, K.: *Partituranordnung und musikalischer Satz*. Diss. München. 1968.
- Hauser, A.: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München. 1958.
- Henríquez Ureña, P.: *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid<sup>2</sup>. 1933. (Kurztitel: *La versificación irregular*).
- Hermelink, S.: *Dispositiones modorum*. In: *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*. Nr. 4. Tutzing. 1960.
- Herrmann-Bengen, I.: *Tempobezeichnungen*. In: *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*. Nr. 1. Tutzing. 1959.
- João IV, Rei de Portugal: *Difesa della musica moderna contro la falsa opinione del Vescovo Dirillo Franco*. Tradotta di spagnuolo in italiano. Roma, o. J.
- Joaquim, M.: *Vinte livros de musica polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa. 1953.
- Kastner, S.: *Le clavecin parfait de B. Jobenardi*. In: *AM*. VIII. 1953.
- Le Gentil, P.: *Virelai et le Villancico. Le problème des origines arabes*. Paris. 1954.
- *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la fin du Moyen Age*. Deuxième Partie: *Les Formes*. Rennes. 1953.
- Livermore, A.: *The Spanish Dramatists and their Use of Music*. In: *Music and Letters*. XXV. 1944. S. 140—149.
- Lorente, A.: *El Porqué de la Música*. Alcalá de Henares. 1672.
- Machabey, A.: *Les Origines de la Chaconne et de la Passacaille*. In: *Rev. de Musicol.* XXV. 1946. S. 1 ff.
- Martínez Torner, E.: *Lírica hispánica*. Madrid. 1966.

- Matos, M. G.: Cancionero popular de la Provincia de Madrid. 3 Bde. Barcelona-Madrid. 1951—1960. (Kurztitel: Cancionero popular).
- Memorial Historico Español: Colección de Documentos, opúsculos, y antigüedades. Bd. XIV. Madrid. 1862.
- Menéndez Pidal, R.: Romancero Hispánico. 2 Bde. Madrid. 1953.
- Mitjana, R.: Comentarios y Apostillas al „Cancionero poético y musical del Siglo XVII“ recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca. In: Rev. fil. esp. Bd. VI. 1919. S. 14—56 und 233—267. (Kurztitel: Comentarios y apostillas).
- La Musique en Espagne. In: Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Lavignac). Paris. 1920. I. Teil, Bd. IV.
- Montesinos, J. F.: Estudios sobre Lope. México. 1951.
- Primavera y Flor de los mejores Romances (1621). Einleitung und ND. Valencia. 1954.
- Navarro, T.: Métrica española. New York. 1956.
- La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío. In: Rev. fil. esp., IX. 1922. S. 1—29.
- El acento castellano. In: Hispania. XVIII. 1935.
- Opiniones sobre la cantidad silábica española. In: Rev. fil. esp. VIII. 1921.
- Nebrija, A. de: Gramática Castellana. (1492). NA. hrsg. von P. Galindo Romero und L. Ortiz Muñoz. Madrid. 1946. 2 Bde.
- Nettl, P.: Zwei spanische Ostinato-Themen. In: ZfMw. I. 1918.
- Osthoff, W.: Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. In: Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 3. Tutzing. 1960.
- Pedrell, F.: Cancionero Musical Popular Español. Barcelona 2. 1958. 4 Bde. (Kurztitel: Cancionero).
- La Musique indigène dans le théâtre espagnol de XVIIe. siècle. In: SIMG. V. 1903—1904.
- L'Églogue „la forêt sans amour“ de Lope de Vega et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon. In: SIMG. XI. 1909—1910. S. 55—104.
- Pfandl, L.: Über einige spanische Handschriften der Münchener Staatsbibliothek. In: Homenaje a Menéndez Pidal. Bd. II. Madrid. 1925. S. 531—553.
- Pope, I.: The Musical Development and Form of the Spanish Villancico. In: Papers of the Am. Mus. Soc., 1940. S. 11—22.
- El Villancico Polifónico. In: CMU, hrsg. von J. Bal y Gay, México-City. 1944. S. 15—43.
- Musical and Metrical Form of the Villancico. In: Ann. Mus., II. 1954. S. 189—214.
- Pujol, Dom D. (OSB): Manuscritos de música neerlandesa conservados en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat. In: Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. (Roma. 1950) Tournai. 1952.
- Pujol, E.: Significación de Juan Carlos Amat (1572—1642) en la historia de la guitarra. In: AM. V. 1950. S. 125/146.
- Querol, M.: El Cancionero Musical de Olot. In: AM. XVIII. 1963. S. 57—63.
- La Música en las obras de Cervantes. Barcelona. 1948.
- El romance polifónico en el siglo XVII. In: AM. X. 1955. S. 111—120.

- Reese, G.: *Music in the Renaissance*. N. York. 1954.
- Ruiz de Robledo, J.: *Laura de música eclesiástica*. Madrid. 1644. (Hs. 1287 der B.N.M.).
- Sachs, C.: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin. 1933.
- Saint Amour, S. M. P.: *A Study of the Villancico up to Lope de Vega*. Diss. Washington D.C., 1940.
- Saldoni, B.: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid. 1868—1881. 4 Bde.
- Salinas, F. de: *De Musica*. Faks.-Nachdruck hrsg. von S. M. Kastner, Kassel. 1958.
- Sancta María, Th. de: *Arte de tañer fantasía*. Valladolid. 1565.
- Sanchez de Lima, M.: *Arte poética en romance castellano*. Alcalá de Henares. 1580.
- Schering, A.: *Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts*. In: *AfMw*. II. 1919/1920. S. 465—498.
- Schindler, K.: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York. 1941. (Kurztitel: *Folk Music*).
- Schneider, M.: *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*. Leipzig. 1918.
- Smith, C. S.: *Documentos referentes al Cancionero de Claudio de la Sablonara*. In: *Rev. fil. esp.*, XVI. S. 168—173.
- Spanke, H.: *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*. In: *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 3. Folge. Nr. 18*. Berlin. 1936.
- Solar-Quintes, N. A.: *Panorama musical des Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música*. In: *AM*. XII. 1957. S. 167—200. (Kurztitel: *Panorama musical*).
- Stevenson, Rr.: *Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexiko*. In: *Fontes Artis Musicae*. 1954/2.
- *Spanish Music in the Age of Columbus*. Den Haag. 1960.
- *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Univ. of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1961.
- Subirá, J.: *La música en la Real Capilla y en Colegio de los Niños Cantorcicos*. In: *AM*. XIV. 1959. S. 207—230. (Kurztitel: *La música en la Real Capilla*).
- *Necrologías musicales madrileñas*. In: *AM*. XIII. 1958.
- *La tonadilla escénica*. 3 Bde. Madrid. 1928—1930.
- *Dos Músicos del Rey Felipe IV: B. Jobenardi y E. Butler*. In: *AM*. XIX. 1964.
- Trend, J. B.: *Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinacelli, Madrid*. In: *RHi*. LXXI. 1927. S. 485—554.
- Valls, F.: *Mapa armónico práctico*. (M. 1071 der B.N.M.).
- *Respuesta del Licenciado Francisco Valls [. . .] a la censura de Don Joachim Martínez [. . .]*. Barcelona. 1716.
- Van der Straeten, E.: *Les Musiciens néerlandais en Espagne du douzième aux dix-huitième siècle*. Bruxelles. 1885—1888. 2 Bde.
- Vasconcellos, J. de: *Os musicos portugezes*. Porto. 1870. 2 Bde.
- *El Rey D. João o 4 th*. Porto. 1900—1905. (Kurztitel: *El Rey D. João*).
- *Primeira Parte do Index da livraria de música do muyto alto e poderoso rey Domm João o IV Nosso Senhor. Por odem de Sua Mag. por Paulo Craesbeck. anno de 1649. ND., Porto. 1874*. (Kurztitel: *Primeira parte do Index*).

- Vaz Rego, P. und Torres Martínez Bravo, J.: Armónico Lazo con que se une una métrica correspondencia de Portugal a Castilla sobre assumpto, digno de la más sublime estimación. Recogido por un apasionado de las Musas (ca. 1731). (Als Hs. in der B.C.B., Ms. 1265).
- Vossler, K.: Einführung in die spanische Dichtung des Goldenen Zeitalters. Hamburg. 1939.
- Spanien und Europa. München. 1952.
- Ward, J.: The Folia. Kgr.-Ber. Utrecht. 1952. S. 464—470.
- Wilson, E. M. und Sage, J.: Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas. London. 1964. (Kurztitel: Poesías líricas).
- Winter, P.: Musikpflege am Pfalz-Neuburger Hof. In: Neuburg, die junge Pfalz und ihre Fürsten (1505—1718), hrsg. von J. Heider. Neuburg a. d. D. 1955.
- Zarlino, G.: Istitutioni Harmoniche (1558). Faks.-Nachdruck in *Monuments of Music and Music Literatur in Facsimile*. II, 1, N. York. 1965.



## Namenregister

- Agricola, A. 89, 90  
 Aguilera de Heredia, S. 15  
 Alba, Herzog von 58  
 Albareda, M. 115  
 Albert, Erzherzog 84  
 Aldrich, P. 167, 173, 179, 180, 188, 191, 192  
 Alemán, M. 108  
 Alphons der Weise 167  
 Alvarez Frouvo, J. 44  
 Amat, J. C. 18, 94  
 Anglés, H. 41, 50, 52, 63, 66, 72, 78  
 Apfel, E. 97, 160  
 Aranies, J. 23, 39  
 Arbeau, T. 116  
 Archadelt, J. 90, 98  
 Arciñega, D. 53, 54  
 Aretz-Thiele, I. 178  
 Arizo, M. de 31, 41, 72—73, 80  
 Aroca, J. 24, 25, 30, 32, 33, 35, 37, 39, 42, 46, 58, 59, 65, 110, 148  
 Aubrun, Ch. von 37, 131  
 Baban, G. 21  
 Baehr, R. 94, 95, 99, 100, 107, 108, 128, 129, 133, 146, 168, 169, 171, 181, 182  
 Bal J. 34, 35, 38, 39, 40, 99  
 Barber, J. C. 88  
 Barbieri, F. A. 73, 159  
 Barbireau, J. 91  
 Bargas, U. de 21  
 Becquart, P. 24, 25, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 53, 56, 60, 73, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 94  
 Beneyto J. 84, 86  
 Benito, J. C. 51, 54  
 Bermejós, (?) 49  
 Bermudo, J. 22, 161  
 Bertu (Bertout), J. 24, 84, 160  
 Biteli, (?) 24  
 Blas (de Castro), J. 30, 31, 32, 34, 35, 36, 41, 58—60, 65, 66, 75, 76, 98, 134, 137, 149  
 Blecua, J. M. 40  
 Bon, J. 25, 32, 39, 41, 77  
 Borja, J. de 86  
 Boscán, J. 95  
 Briceño, L. de 23, 109, 110, 113, 114, 119, 124, 125  
 Brudieu, J. 160, 168, 174  
 Brunelli, P. 173  
 Buchianti, P. 191  
 Buendía, F. 37  
 Butler, E. 80, 87  
 Cabanilles, J. 121  
 Calderón de la Barca 36, 37, 40  
 Calestani, V. 179, 188  
 Calo, J. L. 51, 52, 88  
 Camargo, M. de 74  
 Capitán 24, 25, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42—58, 64, 66, 68, 78, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 95, 111, 119, 122, 140, 144, 155, 159  
 Capy, A. 78  
 Cardoso, M. 51  
 Carvahlo, L. A. de 101, 130  
 Castellino, J. 29  
 Cavallos, (?) 90, 91  
 Cererols, J. 37, 107, 116, 137, 168, 184  
 Cerone, P. 21, 78, 81, 86, 89, 96, 99, 147, 193  
 Cervantes Saavedra M. de 82  
 Chen, J. de 25, 40  
 Ciconia, J. 45  
 Clavijo, B. 84  
 Clavijo, F. 84  
 Clemens non Papa 89, 90, 91  
 Comes, J. B. 20, 21, 80, 88, 115, 116  
 Correa, G. 34, 108, 109, 110  
 Correa, P. 19, 107  
 Correa de Arauxo, P. 185  
 Cotarelo y Mori, F. 82, 83  
 Covarrubias Orozco, S. de 89, 99  
 Craesbeck, P. 33  
 Crequillon, Th. 90, 91  
 Cruz, Fray B. de la 159

- Devoto, D. 99, 108, 130, 131, 132, 145  
Díaz, G. 31, 32, 36, 37, 39, 41, 60—65,  
66, 84  
Díaz Rengifo, J. 94, 100  
Disertori, B. 167  
Doizi de Velazco, N. 23  
Domine, J. 85  
Dufon, J. 94  
Dupont, N. 94  
Durán, A. 33, 37, 38
- Einstein, A. 29, 174, 190, 192  
Elwert, W. Th. 174, 188  
Encina, J. de 129, 131, 139  
Escalada, F. 115  
Escobedo, B. de 90  
Eslava, H. 53  
Espejo, H. de 42  
Espinel, V. 75
- Feil, A. 194  
Fevin, A. de 89
- Gabrieli, A. 55  
Gabrielis, G. de 81  
Gagliano, M. 173, 179, 191  
Gallardo, B. J. 36  
García, J. 86  
García Fraile, D. 63  
Garcilaso de la Vega 95  
Gastoldi, G. G. 190  
Geiger, A. 99  
Gentil, P. le 99  
Georgiades, Thr. 15, 111, 150, 166, 194  
Gerau, F. 23  
Ghersem, G. de 33, 36, 81, 84, 85, 90, 94  
Gombert, M. 90  
Gombosi, O. 118, 125  
Gómez, D. 31, 38, 41, 74—75  
Góngora y Argote, L. de 36, 38, 39, 131  
Gonzáles, P. 65, 85  
Guerrero, F. 61, 90, 91, 105, 106, 160
- Haberkamp, G. 99, 102, 118, 136, 139,  
148, 167, 168, 169  
Haberl, F. 42, 46, 51, 53, 168, 169  
Haller, K. 22  
Hamilton, E. J. 84  
Hauser, H. 194
- Heider, J. 29  
Hele, G. de la 90, 91  
Henríquez Ureña, P. 34, 35, 38, 40, 108,  
109, 140, 171  
Hermelink, S. 153  
Hernández, F. 45  
Herrmann-Bengen, I. 167  
Hidalgo, J. 115  
Hinojosa, J. 21  
Hurtado de Mendoza, A. 65
- Isaac, H. 89, 90
- Johann IV. 33, 35, 36, 43, 45, 46, 51, 60,  
64, 65, 81, 84, 85, 86, 91, 100, 159,  
161  
Joaquim, M. 46, 51, 63  
Jannequin, C. 55  
Jobenardi, B. 80, 85, 87  
Josquin Desprez 89, 90
- Karl V. 89, 91  
Kastner, S. 80
- Lasso, O. de 56, 91, 98  
León, Fray L. de 94  
Limido, E. 54, 80, 81, 87  
Lisardo, J. 81  
Livermore, A. 82  
Lobo, A. 21, 44, 90  
Lobo de Borja 51  
Lope de Vega 33, 35, 36, 38, 39, 40, 58,  
59, 61, 75, 76, 83, 125, 126, 131, 139  
Lorente A. 44  
Lupus, J. 91
- Machabey, A. 113  
Machado, L. 80  
Machado, M. 31, 32, 34, 41, 72—73, 110  
Maier, J. J. 38, 152  
Malpica, Marquis von 58, 59  
Manchicourt, P. de: 55, 90, 91  
Manrique Vicente, J. 50  
Margerita, Königin von Kastilien 61, 64,  
65  
Marenzio, L. 21  
Maria von Ungarn 89, 90  
Maria Anna von Frankreich 42  
Marini, B. 29, 192

- Marques, J. 116  
 Martínez, A. 80  
 Martínez Torner, E. 35, 40, 124, 125  
 Matos, M. G. 177, 178, 185  
 Maudit, J. 184  
 Medina, J. B. de 42  
 Menéndez Pidal, R. 35, 82, 128, 129, 130, 132, 133, 140, 145  
 Milán, L. de 153, 168  
 Mille y Giménez, J. und I. 36  
 Mitjana, R. 33, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 81, 109  
 Moglia, L. 35  
 Montesardo, G. 94  
 Montesinos, A. 34  
 Montesinos, J. F. 39, 40, 131, 132, 133, 140  
 Monteverdi, C. 104, 114, 123, 148, 151, 153, 168, 173, 179, 185, 188, 190, 192  
 Morales, C. de 21, 90, 91  
 Morata, G. de 51  
 Mozart, W. A. 180  
 Mudarra, J. 155
- Namur, J. 60  
 Narváez, L. de 129, 132  
 Navarro, A. 51  
 Navarro, M. 15, 21  
 Navarro, P. 82  
 Navarro, T. 34, 108, 110, 133, 146, 168, 169, 181, 182, 192  
 Navarro Gonzalo, R. 50  
 Nebrija, A. de 128  
 Negri, B. 29  
 Negri, C. 117  
 Nettel, P. 118  
 Notari, N. 22
- Oertl, H. 25  
 Ortiz de Jócana, P. P. 52  
 Osthoff, W. 104, 114, 123, 148, 153, 167, 168, 169
- Paisiello, G. 180  
 Palestrina, P. L. da 21, 51, 91, 160  
 Palomares, J. de 31, 37, 41, 65, 75—76  
 Panela, N. 81  
 Pastrana, P. de 90
- Patiño, C. 20, 21, 37, 44, 47, 61, 79, 115, 159, 161  
 Paz y Melia, A. 24  
 Pedrell, F. 33, 34, 36, 38, 49, 73, 81, 82, 83, 115  
 Pergolesi 180  
 Perpiná, R. 86  
 Petrarca 98  
 Pfandl, L. 24, 30, 40  
 Philipp II. 78, 89, 99  
 Philipp III. 29, 42, 78, 82, 84  
 Philipp IV. 29, 42, 44, 58, 78, 79, 83  
 Pichinini, F. 80  
 Piedra, J. 88  
 Pipelare, M. 91  
 Pope, I. 99, 102  
 Pujol, D. 91  
 Pujol, E. 18, 94  
 Pujol, J. 15, 20, 31, 32, 39, 40, 41, 66—72, 102, 105
- Querol Galvadá, M. 16, 20, 30, 66, 68, 74, 76, 94, 116, 118, 133, 138, 139, 160  
 Quevedo F. de 37, 100, 130, 131
- Reese, G. 99  
 Rey, F. 79  
 Rimonte, P. 23, 115  
 Ríos, A. de los 31, 32, 38, 39, 40, 41, 65, 112  
 Ríos, B. de los 37  
 Ríos, M. 21  
 Robledo, M. 15  
 Rogier, Ph. 20, 21, 40, 45, 56, 75, 78, 81, 84, 90, 91, 160  
 Romero, M. s. Capitán  
 Romero de Avila, J. 46, 51, 53  
 Rubens, P. P. 29  
 Rue, P. de la 89, 90, 91  
 Ruiz, M. 115  
 Ruiz de Ribayaz, L. 23  
 Ruiz de Robledo, J. 43
- Sablonara, C. de la 24, 25, 26, 27, 29, 55, 160, 176  
 Sachs, C. 116, 189, 190  
 Sage, J. 36, 37, 40  
 Saint-Amour, S. P. M. 99

Salas Barbadillo, A. G. de 46  
 Saldoni, B. 76, 77  
 Salinas, F. de 40, 118, 119, 123, 128,  
 135, 167, 169, 170  
 Sánchez de Lima, M. 93, 94  
 Santa María, T. de 161  
 Sanz, G. 23, 44  
 Sarriá, Marquis von 58  
 Schering, A. 170  
 Schindler, K. 125, 177, 178  
 Schneider, M. 161  
 Sermisy, C. de 89  
 Serna, R. de la 85  
 Sessa, Herzog von 38  
 Settimio, M. 21  
 Smith, C. S. 24  
 Solar-Quintes, M. A. 61, 74, 78, 79, 80,  
 81, 84, 85  
 Spanke, H. 130  
 Stefani, G. 119, 125  
 Stevenson, R. 41, 50, 52, 99, 129  
 Strohm, R. 167  
 Suárez de Figueroa 75  
 Subirá, J. 24, 60, 61, 74, 80, 81, 86, 87,  
 115, 178  
  
 Tirso de Molina 37, 65  
 Tornhout, G. de 90  
 Torres, J. de 31, 41, 77  
 Torres Martínez Bravo, J. 41  
 Trend, J. B. 36, 39, 61, 75  
 Trillo y Figueroa 39  
 Tromboncino, B. 98  
  
 Vado, J. del 16  
 Valderrábano, E. de 168, 174  
  
 Valdés, F. 80, 81  
 Valdivieso 34  
 Valls, F. 20, 45  
 Van der Straeten, E. 41, 78, 88, 160  
 Van Dyck, A. 29  
 Vasconcellos, J. de 33, 35, 36, 43, 44, 46,  
 51, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 64, 65, 72,  
 73, 75, 86, 159, 161  
 Vásquez, J. 55 153  
 Vaz Rego, P. 41  
 Vecerra, M. 24  
 Venegas de Henestrosa, L. 22  
 Velázquez y Silva, D. R. de 87  
 Vélez de Guevara 34, 131  
 Verdelot, Ph. 90  
 Verdonck, C. 90  
 Vicente, G. 125, 163  
 Victoria, T. L. de 21, 22, 51, 90, 91, 168  
 Vidigueira, Graf von 43  
 Villamediana, Herzog von 80, 83  
 Vizenzo, J. 49  
 Vizente, G. 61  
 Vossler, K. 193, 194, 195  
 Voto, A. 42  
  
 Ward, J. 118, 123  
 Wilson, M. 36, 37, 40  
 Winter, P. 29  
 Wolfgang Wilhelm von Neuburg 25, 29  
  
 Zacarías Juan, F. 45  
 Zarlino, G. 147  
 Zarzosa, G. 45

# ANHANG

## VORBEMERKUNG

Der Notenanhang bringt eine nach Gattungen angeordnete Auswahl des CS-Repertoires. Sämtliche im Verlauf der Arbeit eingehend behandelten Stücke sind hier wiedergegeben. In der Spartierung wurde die originale Notenschrift beibehalten. Die Taktstriche wurden im Hinblick auf die rhythmische Gliederung der einzelnen Stimmen gezogen; von der vorgeschriebenen Mensur abweichende rhythmische Gliederungen wurden mit durchbrochenen Linien angegeben. Hemiolenstellen wurden als Einheit übertragen.

### Inhalt:

1. Romance a 4	(CS Nr. 9)	Capitán	S. 209
2. Romance a 4	(CS Nr. 11)	Juan Blas	S. 218
3. Romance a 4	(CS Nr. 14)	Manuel Machado	S. 227
4. Romance a 4	(CS Nr. 15)	Juan Blas	S. 241
5. Romance a 4	(CS Nr. 16)	Juan Blas	S. 252
6. Romance a 4	(CS Nr. 20)	Juan Blas	S. 264
7. Romance a 4	(CS Nr. 30)	Juan Blas	S. 274
8. Romance a 4	(CS Nr. 32)	Capitán	S. 282
9. Canción a 3	(CS Nr. 34)	Capitán	S. 289
10. Folía a 4	(CS Nr. 1)	Capitán	S. 294
11. Folía a 2	(CS Nr. 74)	Capitán	S. 303
12. Seguidillas en eco	(CS Nr. 8)	—	S. 309
13. Novenas a 2	(CS Nr. 72)	Capitán	S. 312
14. A 3	(CS Nr. 39)	Capitán	S. 317
15. A 3	(CS Nr. 59)	Juan Pujol	S. 325
16. Endechas a 4	(CS Nr. 24)	Gabriel Diaz	S. 333

# 1. Romance A4 Capitán

## CS Nr.9

Ca . i . a . se de un es . pi .

Ca . i . a . se de un es . pi .

Ca . i . a . se de un es . pi .

Ca . i . a . se de un es . pi .

This system contains four staves of music. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are 'Ca . i . a . se de un es . pi .'.

no por los fi . nes del ve . ra

no por los fi . nes del ve . ra .

no por los fi . nes del ve . ra .

no por los fi . nes del ve . ra

This system contains four staves of music. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are 'no por los fi . nes del ve . ra'.

no u-na vid quea sus prin-

ci pios le di'her.mo - su - ra

ci - pios le di'her.mo - su - ra

ci - pios le di'her.mo -

ci - pios le di'her.mo - su - ra

le :: ya - bra.

ra le :: ya -

su - ra ya -

le :: ya -

ços y ::

bra - ços ya - bra - ços

bra - ços ya - bra - ços

bra - ços ya - bra - ços

Si por un en. ga. ño di mi li. ber.

tad di mi li. ber. tad qué da.

ré :: por un desen. ga. ño que la

vi . da me da que ::

Estrivo a 4

Si por un en. ga. ño di mi li. ber. tad si :||

Si por un en. ga. ño di mi li. ber. tad si :||

Si por un en. ga. ño di mi li. ber. tad si :||

Si por un en. ga. ño di mi li. ber. tad si :||

di :|| di mi li. ber. tad

que da-re ||: por un

de-sen-ga-ño por un de-sen.

de-sen-ga-ño por ||:

de-sen-ga-ño por ||:

de-sen-ga-ño por ||:

ga. ño                      que la vi -                      da me

que la vi - da me da                      que la

que la vi                      da me da que la vi -

que la vi -                      da que la

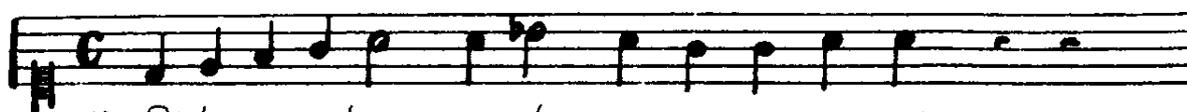
da que la vi -                      da me                      da

vi -                      da que la vi                      -                      da me da.

da que la vi.                      da                      me                      da

vi -                      da la vi -                      da me da

Copla solo



1º Si buenos de-se-os da-va por a-gra-vios  
2º Si por en-ga-ñar-me a quien fue la cau-sa



o-bras por men-ti-ras gustos por en-ga-ños  
dio mi lo-co-a-mor lo me-jor del al-ma



por lo cier-to lo fal-so yel bien por el mal  
si con u-na in-gra-ta fui tan li-be-ral



yel #  
fui #:

que da-re etc

2. Quejávase el verde espino  
de que sustentó sus Ramos  
quando eran pampanos tiernos  
Razimos, hojas y laços

4. A la memoria le Vino  
lo que muda el tiempo Vario  
lo que se truecan los gustos  
lo que se cansan los arcos

6. Y que ya q'el rojo fruto  
iba en la tierra sembrando  
las laçadas desprendia  
que de sus puertas colgavan

3. Mirandola atentamente  
vio los Sarmientos ingratos  
Lisardo que sus ouejas  
llevaua al agua del Tajo

5. Quando vio de blancas flores  
el espino coronado  
vio que la vida amorosa  
solicitava sus braços

7. Contento estaua el pastor  
de verse desengañado  
y buelto el Rostro al Aldea  
dixo alegre desagravio. - Si por &

2. Romance A4

Juan Blas

CS Nr.11

Es. ta. va. seel Al. de. a. na a las puer. tas

Es. ta. va. seel Al. de. a. na a las puer. tas

Es. ta. va. seel Al. de. a. na a las puer. tas

Es. ta. va. seel Al. de. a. na a las puer. tas

de su Al. de. a vien. do ve. nir por la tar. de los Za.

de su Al. de. a vien. do ve. nir por la tar. de los Za.

de su Al. de. a vien. do ve. nir por la tar. de los Za.

de su Al. de. a vien. do ve. nir por la tar. de los Za.

4. D. h. h

ga.les de las E. ras de las E. ras

ga.les de las E. ras de las E. ras

ga.les de las E. ras de las E. ras

ga.les de las E. ras de las E. ras

los Za. ga. les de las E.

los Za. ga. les de las E.

los Za. ga. les de las E.

los de las E.

Estrivo

ras Ta.ñen a la queda mia - mor no vie -  
 1: Al sa. lir del día se fue miau - sen.  
 2: Ce.naes - po. say ca.ma no me lo buel.

ras Ta.ñen a la queda mia - mor no vie -  
 1: Al sa. lir del día se fue miau - sen.  
 2: Ce.naes - po. say ca.ma no me lo buel.

ras Ta.ñen a la queda mia - mor no vie -  
 1: Al sa. lir del día se fue miau - sen.  
 2: Ce.naes - po. say ca.ma no me lo buel.

ras Ta.ñen a la queda mia - mor no vie -  
 1: Al sa. lir del día se fue miau - sen.  
 2: Ce.naes - po. say ca.ma no me lo buel.

ne mia - mor no vie - ne  
 te se fue miau - sen. te  
 ven no me lo buel. ven

ne mia - mor no vie - ne AL -  
 te se fue miau - sen. te  
 ven no me lo buel. ven

ne mia - mor no vie - ne mia - mor no  
 te se fue mia. sen - te se fue miau -  
 ven no me lo buel. ven no me lo

ne mia - || mia - mor no  
 te se || se fue miau -  
 ven no || no me lo

al . go tie.neen el campo que le de . tie .

go tie.neen el campo que le de . tie.ne que ::

vie - ne ne al . go  
sen . te  
buel . ven

Al. go tie.neen el campo que le de

vie - ne  
sen . te  
buel . ven

ne que :: al . go

al . go :: al . go tie.neen el campo en el

tie.neen el campo que le de . tie.ne que ::

tie . ne al . go ::

tie. ne en el cam. po que le de . tie . ne que le de  
 cam. po al . go tie. ne en el cam. po que le de .  
 al. go tie. ne en el cam. po que  
 al. go tie. ne en el cam. po que le de .

tie . ne que le de . tie. ne de . tie . ne  
 tie . ne que :|| que le de . tie . ne  
 le de . tie . ne que :||  
 tie . ne que #

al. go tie. neen el cam. po que le de.

al. go tie. neen el cam. po que le de.

al. go tie. neen el cam. po que le de.

al. go tie. neen el cam. po que le de.

(1)  
tie - ne que #

tie - ne que #:

tie ne q' #

tie ne q' #

1. Fehlt in der Hs.

Copla

A la que - da ta - ñen es - pa -

A la que - da ta - ñen es - pa -

A la que - da ta - ñen es - pa -

A la que - da ta - ñen es - pa -

das qui - tan con sues -

po - so ce - na quien tie . ne

po - so ce - na quien tie . ne

po - so ce - na quien tie . ne

po - so ce - na quien tie . ne

di . cha al sa . lir del &

di . cha al sa . lir del &

di . cha al sa . lir del &

di . cha al sa . lir del &

2. Cargados los altos carros  
de espigas doradas lleuan  
y a sus rusticos cantares  
van ayudando las Ruedas.
4. El zagal de Ines venia  
el de Casilda y Lorença  
como son amigos suyos  
crecen su imbidia y su pena.
3. A todos pregunta Siluia  
pero con mucha verguença  
de que recien desposada  
por cuidadosa la tengan.
5. Quando vio que ya tañian  
la campana de la queda  
a recojer los mancebos  
dixo llorando a la puerta

Tañen a la queda, Etc

# 3. Romance A4 Manuel Machado

## CS Nr.14

Entus bra-ços u - na no - che

Entus bra-ços u - na no - che

Entus bra-ços u - na no - che

Entus bra-ços u - na no - che me so -

me so. ñe fi - lis dur. mien. do dur.

me so. ñe' fi - lis dur.

me so. ñe' fi - lis dur. mien - do #:'

ñe' fi - lis dur. mien - do me #:'

mien . do , des.per.tó.me la ale . gri - a des.!!  
 mien . do des.per.ta.me la ale . gri . a !!  
 des.per.tó.me la ale gri -  
 des.per.tó.me la ale

laa . le - gri - a  
 laa . le . gri . a  
 a !!  
 gri - a la !! y bol-

y bol.  
 y bol.  
 y bol. vio - seen llan. toel  
 vio - seen llan. toel sue - ño y bol.

vio - seen llan. toel' sue - ño  
 vio - seen llan. toel sue - ño  
 sue - ño  
 vio - seen llan. toel sue - ño

Estrivo

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top two staves are empty. The third staff is a vocal line with lyrics: "Que de.li - tos fo - men.tan tus sin.ra -". The bottom staff is a piano accompaniment line with lyrics: "Que de.li - tos fo -".

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Que de.li - tos fo - men. tan tus sin.ra -". The second staff is a piano accompaniment line with lyrics: "Que de.li - tos fo -". The third staff is a vocal line with lyrics: "zo - nes tus sin.ra . zo - nes". The bottom staff is a piano accompaniment line with lyrics: "men. tan tus sin.ra. zo - nes tus sin.ra .".

zo - nes tus // que de -

men - tan tus sin - ra . zo . nes

tus sin - ra . zo .

que de -

li - tos fo - men - tan tus sin - ra . zo - nes

que //

nes que de - li - tos fo - men - tan tus

li - tos fo - men - tan tus sin - ra . zo .

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "tus // q'auu dor. mi. do no". The second staff is an accompaniment line. The third staff is another accompaniment line with lyrics: "sin. ra. zo. nes". The bottom staff is a bass line with lyrics: "nes".

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "quie.res q' me per. do.". The second, third, and bottom staves are accompaniment lines.

nen que de.li. tos fo.  
 que de.li. tos fo. men. tan tus sin. ra. zo.  
 Que de.li. tos fo.  
 ¿ que de.li. tos fo. men. tan tus sin. ra.

men. tan tus sin. ra. zo. nes  
 nes q'avn dor. mi. do no  
 men. tan tus sin. ra. zo. nes  
 zo. nes tus sin. ra. zo. nes

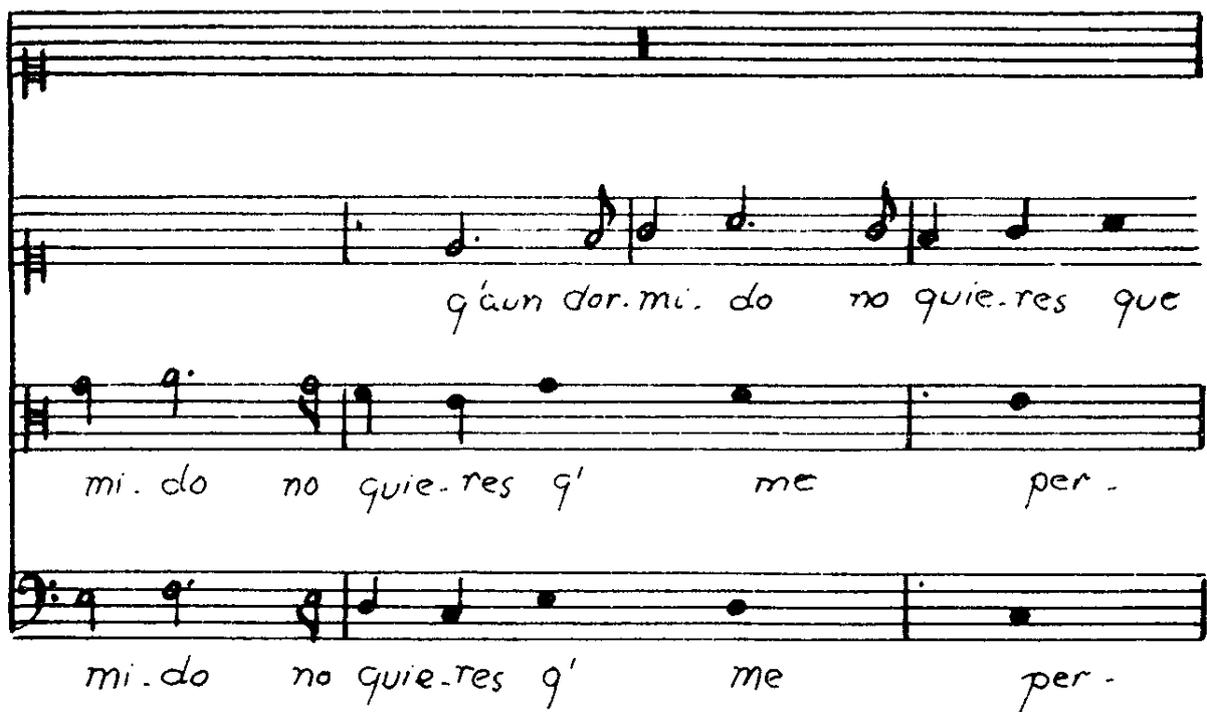
(1)

q'aun dor.mi. do no  
 quie.res que me per. do.nen  
 q'aun dor.mi. do no quie.res q' me  
 q'aun dor.mi. do no quie.res que me

quie.res que me per. do.  
 que me per. do  
 per. do.nen tus sin. ra. zo.  
 per. do. nen



nen tus sin-ra-zo nes  
 nen tus sin-ra-zo nes  
 nes sin-ra-zo nes q'aun dor.  
 tus sin-ra-zo nes q'aun dor.



q'aun dor-mi-do no quie-res que  
 mi-do no quie-res q' me per-  
 mi-do no quie-res q' me per-

q'avn dor.mi.do no quie.res no :||  
 me per. do.nen :|| q'avn :||  
 do . nen :||  
 do nen q'avn :||

q'avn :||  
 q'avn :||  
 q'avn :||  
 q'avn dor.mi.do dor.mi.do no

que me per. do.

que me per. do - nen que

per - do . nen que

quie . tes q'aun ::

nen q' ::

q'

me per. do - nen que ::

no quie - res que

me per. do . nen

me per. do . nen

Detailed description: This block contains a handwritten musical score for a four-part setting of the phrase "me perdo . nen". It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a simple, clear style with notes, stems, and rests. The lyrics "me per. do ." are written under the first two staves, and "nen" is written under the last two staves. There are some decorative flourishes above the final notes of the top and bottom staves.

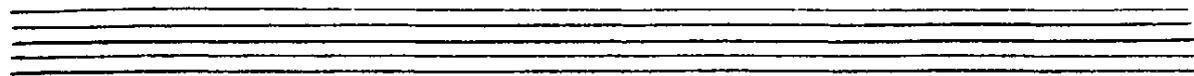
Copla a 3

Quan.do es tas ve . lan do me es tas o . fen .  
Sue . ño . te dur . mien . do , sien . to . te ma .

Quan.do es tas ve . lan . do me es tas  
sue . ño . te dur . mien - do sien . to

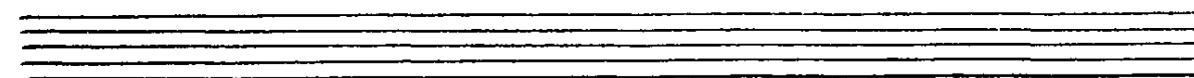
Quan.do es tas ve . lan . do me es tas o . fen .  
Sue . ño . te dur . mien , do sien . to , te ma .

Detailed description: This block contains a handwritten musical score for a three-part setting of a copla. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a simple, clear style with notes, stems, and rests. The lyrics are written under the staves. The first two staves have the lyrics "Quan.do es tas ve . lan do me es tas o . fen . Sue . ño . te dur . mien . do , sien . to . te ma .". The third staff has the lyrics "Quan.do es tas ve . lan . do me es tas sue . ño . te dur . mien - do sien . to". Below the third staff, there is a final line of lyrics: "Quan.do es tas ve . lan . do me es tas o . fen . Sue . ño . te dur . mien , do sien . to , te ma .".



Handwritten musical score for three voices. The lyrics are: *dien-tan. do do pe-li. gro-so an-* (Soprano), *o-fen-dien- do pe-li. gro-so an-* (Alto), *te ma-tan- do* (Alto), and *dien-tan. do do pe-li. gro-so an-* (Bass).

Handwritten musical score for three voices. The lyrics are: *do con tus ri-go-res con ff:* (Soprano), *do con tus ri-go-res con ff:* (Alto), and *do con tus ri-go-res con ff:* (Bass). The right-hand side of the score includes the lyrics: *que aun &* (Soprano), *q' delitoso* (Alto), and *q' de. &* (Bass). A fermata is placed above the first measure of the right-hand side.



2. Bien merecio que esta gloria  
se le acauasse tan presto  
al que tan grossero anduuo  
que llegó a dormirse en ellos.

3. Tan dulcemente passaua  
esta brevedad de tiempo  
qu'a ser eterno el engaño  
no echara la vida menos.

4. De imaginarme tan tuyo  
loco me vi de contento  
poco es matarme despierta  
la que me enloquece en sueños.

5. Sin duda de amor fue traça  
este mal logrado empleo  
porque aun dormido supiesse  
amar sin atreuimiento.

6. Al fin desperté y halléme  
de amor y de pena muerto  
y a tu divina hermosura  
pedí socorro diciendo

Qué delitos. &

# CS Nr.15

Sia la fies.ta de San Juan no

sa - lea - le - gre Be - li - sa

sa - lea - le - gre Be - li - sa

sa - lea - le - gre Be - li - sa

sa - lea - le - gre Be - li - sa

bien se lu - ze en la tris-

te - za de los to - ros

de la villa de los

to - ros de la villa

Estrivo

De no ver. te mue.ran her. mo .

sa ni. ña mue. ran

Handwritten musical score for four voices. Each voice part consists of a staff with a treble clef (top two voices) or a bass clef (bottom two voices). The lyrics are: *mue - ran her. mo - sa ni - ña*. The notation includes quarter notes, half notes, and rests, with some notes beamed together.

Handwritten musical score for four voices. Each voice part consists of a staff with a treble clef (top two voices) or a bass clef (bottom two voices). The lyrics are: *Los que de mi . rar. te tam. bien*. The notation includes quarter notes, half notes, and rests, with some notes beamed together. There are small 's.' markings above the first staff of each voice part.

Handwritten musical score for four staves. Each staff contains the lyrics "mo - ri - an tam. f:". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of simple chords and single notes, with some slurs and accents.

Handwritten musical score for four staves. Each staff contains the lyrics "los que". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of simple chords and single notes, with some slurs and accents.

de mi - rar. te tam.bien mo - ri -

de mi - rar. te tam.bien mo - ri -

de mi - rar. te tam.bien mo - ri -

de mi - rar. te tam.bien mo - ri -

an tam.bien mo - ri - an

an tam.bien mo - ri - an mo - ri - an

an tam.bien mo - ri - an mo - ri - an

an tam.bien mo - ri - an

Handwritten musical score for four voices. The lyrics are: *tam. bien mo. ri . an tam ff*. The score consists of four staves, each with a vocal line and the lyrics written below it. The music is written in a simple, handwritten style with a treble clef for the first two staves and an alto clef for the last two. The lyrics are written in a cursive-like font.

Handwritten musical score for four voices, concluding with a *[Fine]* marking. The score consists of four staves, each with a vocal line. The music is written in a simple, handwritten style with a treble clef for the first two staves and an alto clef for the last two. The *[Fine]* marking is written in a box above the first staff.

Copla duo

los que de mi - &

los que de mi - &

1. Tus di - vi - nos

Los que de mi. &

Los que de mi - &

1. Tus di - vi - nos

o jos her - mo - sa se - rra

o - jos her - mo - sa se - rra

na a-bra - san si mi - ran si sees - con -

na a-bra - san si mi - ran si sees - con -

den ma - tan si tus

den ma - tan si tus

sa - les fal - tan per - de - ran las

sa - les fal - tan per - de - ran las

vi - - - - - das los que

vi - - - - - das los que

2. Hizo, saltando en el coso  
con su hermosura divina  
que los muertos fuessen menos  
siendo mayor la desdicha

4. Por su ausencia y soldedad  
de las mayores amigas  
era tristeza en el valle  
lo que otras veces imbidia.

3. Como a todos no amanece  
la luz de su hermoso día  
fue la noche de las fiestas  
el perdon de muchas vidas.

5. Los mas lucidos pastores  
en otras fiestas solían  
hazer en los toros suertes  
y ella en ellos las hazía.

6. Suspensa estava la tarde  
viendo que se parte el día  
quando al son de su instrumento  
assí cantava Jacinta.

De no verte &

# 5. Romance A4

Juan Blas

Text:

CS Nr.16

Lope de Vega

En. tre dos A - la - mos

ver. des que for - man jun. tos un ar - co por

ver. des que for - man jun. tos un ar - co por

ver. des que for - man jun. tos un ar - co por

ver. des que for - man jun. tos un ar - co por

no des.per.tar las A. ves pas.sa. va ca.llan.do

no des.per.tar las A. ves pas.sa. va ca.llan.doel

no des.per.tar las A. ves pas.sa. va ca.llan.doel

no des.per.tar las A. ves pas.sa. va ca.llan.doel

el Ta. jo pas.sa. va ca.llan. do ca.

Ta. - jo pas.sa. va ca.llan. do

Ta. jo pas.sa. va ca.llan. do ca.

Ta. jo pas.sa. va ca.llan. do ca.

llan. doel Ta - jo

ca. llan. doel Ta. jo

llan. doel Ta. jo

llan. doel Ta. jo

Detailed description: This block contains a handwritten musical score for four voices. The first staff is in treble clef with a common time signature. The second staff is also in treble clef. The third and fourth staves are in bass clef. The lyrics are written below each staff. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. There are two sharp signs (#) above the third staff, indicating a key signature change.

*Estrivo*

Jun. ta. reis vuestras Ra. mas A.

Detailed description: This block contains a handwritten musical score for four voices, labeled 'Estrivo'. All four staves are in treble clef with a common time signature. The lyrics are written below each staff. The melody is simple, consisting of quarter notes and rests. There are some slurs and accents in the notation.

la. mos al. tos a. la. mos al.

la. mos al. tos a. la. mos al.

la. mos al. tos a. la. mos al

la. mos al. tos a. la. mos al.

tos al. tos A. la. mos al. tos A. la. mos al. tos

tos al. tos a. la. mos al. . . . . tos

tos al. tos a. la. mos al. tos al. tos -

tos al. tos A. la. mos al. . . . . tos

en men. quan. do las a. guas del cla.

en men. quan. do las a. guas del cla.

en men. quan. do las a. guas del cla.

en men. quan. do las a. guas del cla.

ro Ta. jo pe. ro si ay des.

di.chas que ven. cen a. ños que #

di.chas que ven. cen a. ños que ||:

di.chas que ven. cen a. ños que #

di.chas que ven. cen a. ños que ||:

que ven. cen a. ños cre.ce.ran con los

que ven. cen a. ños

que ven. cen a. ños

que ven. cen a. ños

tiem. pos pe - nas pe - nas ya gra.vios cre //:  
 cre.ce.ran con los tiem. pos pe - nas ya gra.vios pe - nas ya -  
 cre.ce.ran con los tiem. pos pe - nas ya -  
 cre.ce.ran con los tiem. pos pe -

pe - nas pe - nas ya -  
 gra - vios cre.ce.ran con los  
 gra.vios ya - gra - vios  
 nas pe - nas ya gra - vios pe //:

gra. vios cre. *ff*  
 tiem. pos pe - nas ya - gra. vios pe -  
 cre. ce-ran con los tiem.pos pe -  
 cre. ce.

pe - nas pe - nas ya - gra. vios pe -  
 nas ya - gra. vios pe - nas pe -  
 nas cre. *ff*  
 ran con los tiem. pos pe - nas pe -

nas pe - nas ya gra.

nas ya - gra. vios pe ::

pe - nas ya - gra.

nas ya - gra. vios ya - gra.

vios cre. ce. ran con los

Handwritten musical score for four voices. The lyrics are: *tiem - pos pe - nas ya - gra .*

The score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The melody is simple, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below each staff.

Copla duo

Handwritten musical score for a duo. The lyrics are: *Aun. que las cre - cien. tes mien - las so - ber. bias puen. tes nos*

The score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The melody is simple, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below each staff.

1. D.h.:  $\frac{4}{4}$

tras que du - ran A pe.  
tan se - gu - ras

tras que du - ran A pe.  
tan se - gu - ras

sar de su fu - ria po - dreis jun.  
sar de su fu - ria po - dreis jun.

sar de su fu - ria po - dreis jun.



ta - ros po - dreis jun.  
ta - ros po - dreis jun.

ta - ros po - dreis jun.

ta - ros en men. guando  
ta - ros en menguando

ta - ros en menguando

2. Juntar los troncos querian  
los enamorados braços  
pero el imbidioso Rio  
no dexa llegar los Ramos.
3. Esparcidas las obejas,  
ya en el agua, ya en el prado,  
unas beuen, y otras pascen  
y otras le están escuchando.
4. Assí le aparta de Elisa  
como a los olmos del Tajo  
fuerte en dividir los cuerpos  
mas no las almas de entrambos.
5. Atento los mira Silvio  
desde un pintado peñasco  
sombra de sus aguas dulces  
torre de sus verdes campos.
6. Quejoso viue el pastor  
de las imbidias de Lauso  
mas rico de oro que el Rio  
mas necio en ser porfiado.
7. Tomó Siluio su instrumento  
a las queexas de su agravio  
los Ruiseñores del bosque  
le respondieron cantado.  
Juntareis. &

# 6. Romance A4

Juan Blas

CS Nr.20

De . sa . ta el par.do0 .

tu. bre del mon. te don. de na. cen las

tu. bre del mon. te don. de na. cen las

tu. bre del mon. te don. de na. cen las

tu. bre del mon. te don. de na. cen las

fuen. tes q'el es. ti. o man.do que no ba.jas.sen man.

fuen. tes q'el es. ti. o man.do que no ba.jas.sen man.

fuen. tes q'el es. ti. o man.do que no ba.jas.sen man.

fuen. tes q'el es. ti. o man.do que no ba.jas.sen man.

*f* queno ba. jas . . . sen.

*f* queno ba. jas . . . sen

*ff* queno ba - jas . . . sen

*ff* queno ba. jas. sen

Estrivo

Si las fuentes crecen de Man-

Si las fuentes crecen de Man.

Si las fuentes crecen de Man.

Si las fuentes crecen de Man.

(#)  
çanares de #:

çanares de #:

çanares de #:

çanares de #:

de Man. ça . na . res

y sus ze . los tan . to que las

y sus ze . los tan . to que las

y sus ze . los tan . to que las

y sus ze . los tan . to que las

y - gua - len en sus a - guas Ja -  
 y - gua - len en sus a - guas Ja -  
 y - gua - len  
 y - gua - len

cin. ta quan. do men. gua. ren quã.  
 cin. ta quan. do men. gua. ren quã.  
 en sus a. guas Ja. cin. ta quan.  
 en sus a. guas Ja. cin. ta quan.

do # : quan . domen . gua .

do # :

do men . gua . ren qua . do # :

do men . gua . ren qua . do # :

ren ve . ra co . mo

ve . ra como puedē men . guar sus males men # :

ve . ra como puedē mē . guar sus males sus

ve . ra co . mo puedē men .

pueden mē. guar sus ma. les men. //:                      sus ma .  
 men //:                      ve. ra ca mo pue. dē mē. guar sus  
 ve . ra //:                      ve .  
 guar sus ma. les sus #:                      ve. ra #:

les                      ve . ra co. mo pue. den men .  
 ma . les                      ve . ra //:  
 ra co . mo pue . den men. guar sus ma . les men .  
 ve . ra co . mo pue. den men. guar sus

quar sus ma . les men. *f*:  
 men.  
 mē. quar sus ma . les  
 ma . les sus *f*: men. quar sus

ve . ra co . mo  
 quar sus ma . les ve . ra *f*:  
 sus ma . les ve . ra *f*:  
 ma . les ve . ra co . mo

pueden men *ff*: ve.  
 men *ff*: ve. (1)  
 men *f*: ve.  
 pueden men. guar sus. ma. les ve.

ra *ff*:  
 ra como pueden men. guar sus ma. les  
 ra *ff*: men *ff*:  
 ra *ff*:

1. Im CS mit # vorgezeichnet  
272

2. En ellas por su arena  
soberbio Mançanares  
los troncos amenaza  
de los desnudos sauces

3. En sus desiertas Ramas  
formando están las Aves  
cauñas de sus plumas  
contra el rigor del aire.

4. Quando del seco monte  
bajó Jacinta al valle  
y atento el aire escucha  
que los Zagales canten:

Estribo: Si las fuentes crecen de Mançanares  
y sus zelos tanto que las igualen  
en sus aguas Jacinta quãdo menguaren  
vera como pueden menguar sus males.

5. Zeloso mal la obliga  
a que ligera baje  
mas que las sueltas fuentes  
que de las sierras caen.

6. Milagro es del amor  
que se despeñe y salte  
en el fuego como el agua  
y en el agua el fuego pare.

7. No lleua sus ouejas  
porque llorar no sauen  
y son amantes cuerdos  
sin Zelos ni pesares.

8. A sus memorias tristes  
que teme que la acaben  
les dicen sus desdichas  
que quando más se alarguen

Estribo: Si las fuentes crecen . . .

# CS Nr.30

Des . de las to.rres del al . ma cer.ca . das de  
Des . de las to.rres del al . ma cer.ca . das de  
Des . de las to.rres del al . ma cer.ca . das de  
Des . de las to.rres del al . ma cer.ca . das de

mil en.ga . . . ños al dor.mi . doen .  
mil en.ga . . . ños al dor.mi . doen  
mil en.ga . . . ños al dor.mi . doen  
mil en . ga . . . ños al dor.mi . doen

ten. di. mien - to la ra.

zon es. ta lla. man. do es.

ta lla. man. do

ta lla. man. do

ta lla. man do

ta lla. man. do

*Estrivo*

A. lar. ma. lar. ma a.

A. lar. ma. lar. ma a.

A. lar. ma ||| a. lar. ma |||

A. lar. ma ||| a.

lar. ma a. lar. ma

lar. ma a. lar. ma

a. lar. ma a. lar. ma

lar. ma a. lar. ma

guerra

guerra

guerra

guerra

de . sen . ga . ños

desen . ga . ños

gue . rra de . sen . ga . ños

de . sen . ga . ños

Que me lle . vael a . mor mis ver . des a .

que me lle.vae a. mor mis ver. des

ños que ||: mis ver. des

que me lle.vae a. mor mis ver. des

que me lle.vae a. mor mis ver. des

a. ños mis ||: que me

lle.vael a. morquet *f*                      mis ver. des a.

lle.vael a. morquet *f*                      mis ver. des a.

lle.vael a. morquet *ff*                      mis ver. des a.

lle.vael a. morquet *f*                      mis ver. des a.

ños mis ver. des a.                      ños

ños mis *ff*:

ños mis *ff*

ños mis *f*

2. Dicen que le ha dado sueño  
la Voluntad de Belardo  
con la yerua de unos ojos  
tan hermosos como falsos.
3. Y por esto dice a Voces  
viendo salir los contrarios  
y contra el muro de la Vida  
de otro cavallo Troiano.
4. Donde no valen consejos  
de propios y ajenos daños  
donde reina la costumbre  
y es el aluedrío esclavo.
5. Donde huyen con Verguença  
los amigos olvidados  
y los enemigos tienen  
las venganças en las manos.
6. Quien podra como vosotros  
desengaños declarados,  
defender la fortaleza  
que tiene el muro tan flaco
7. Diez años ha q'la cercan  
amor, lisonja y agravios  
desdenes, favores, zelos,  
mentiras, faltas y engaños.
8. Otros tantos an Vivido  
durmiendo los ojos de Argos  
porque los demás sentidos  
estuuieron engañados
9. No mas, amor lisonjero,  
amor vendido y bendado  
que tiene en los braços uno  
y en el pensamiento a quatro.

Alarma &

# 8. Romance A4 Capitán

## CS Nr.32

Musical score for the first system of '8. Romance A4 Capitán'. It consists of four staves. The first three staves are vocal lines with lyrics, and the fourth is a piano accompaniment line. The lyrics are: *fati.ga. da na. ve. ci. lla q'almar en.*

Musical score for the second system of '8. Romance A4 Capitán'. It consists of four staves. The first three staves are vocal lines with lyrics, and the fourth is a piano accompaniment line. The lyrics are: *tre.gayal vien. to dees.pe.ran.zay de.cui.da.do po.ca* (1) *tre.gayal vien. to dees.pe.ran.zay de.cui.da. do po.ca* *tre.gayal vien. to dees.pe.ran.zay de.cui.da. do po.ca* *tre.gayal vien. to dees.pe.ran.zay de.cui.da.do po.ca*

ve-lay mu-cho Re . mo

*Estrivo*

Pie-dad fa-vor so-co.

Pie-dad fa-vor so-co-rro

Pie-dad fa-vor so-co-rro

Pie-dad fa-vor so-co-rro

tro cie . lo que me

cie . lo que me

cie . lo que me pierdo en el puer .

cie . lo que me pierdo en el puer .

pier. do en el puer . to que me

pier. do en el puer . to ay que me

to

to que me pier. do en el puer .

pier. doen el puer. to ay  
 pier. doen el puer. to ay  
 ay  
 to ay ay

que me pier. do  
 que me pier. do  
 ay  
 que me pier. do

ay que me pierdo pie. dad so - co - rro que me  
 ay que me pier - do ay  
 ay que me pier. do que me pierdo en el puer.  
 ay que me pier. do pie - dad fa.

pierdo en el puer. to ay que me pier. do que me pierdo en el puer. to  
 que me pierdo en el puerto ay que me pierdo en el puerto ay  
 to ay que me pier. do que me pierdo en el puerto ay q' ||:  
 cor. so - co - rro que me pierdo en el puer. to q' ||:

Handwritten musical score for four voices. The score consists of four staves. The first two staves have a key signature change to G major (one sharp) and a time signature of 9/8. The lyrics are 'ay' and 'ay'.

Staff 1: *ay* *9/8* *ay*

Staff 2: *9/8* *ay*

Staff 3: *ay* *ay*

Staff 4: *ay* *ay*

Handwritten musical score for four voices. The score consists of four staves. The lyrics are 'ay queme pier do me pier do'.

Staff 1: *ay queme pier - do*

Staff 2: *ay queme pier - do me pier. do*

Staff 3: *ay queme pier. do*

Staff 4: *ay queme pier. do*

2. Ya que passa felizmente  
tantos golfos de deseos  
tanto peligros de agravios  
tantos tormentos de celos
3. Al entrar en el puerto enviste  
en una peña Rompiendo  
todo el gouierno y quedando  
sin luz, sin vida, y sin dueño.
4. Desdichada navecilla  
fatigado marinero  
al mar de amor y hermosura  
ya no más pues todo es menos
5. Dichoso es el que ecarmenta  
en los peligros agenos  
y triste del que peligra  
sólo en los propios exemplos.
6. Malcreidas esperanças  
bien entendidos deseos  
todos quedan sepultados  
en las olas del silencio.
7. Ya que en este mar dichoso  
no dan los seruios premio  
dan los temores recato  
y los daños escarmiento.
8. No es couarde el que se teme  
de los injustos sucessos  
q'al mas valiente y constante  
ponen las desdichas miedo.
9. Nadie creera lo que passo  
por no ver lo que padesco  
que no es costumbre que busque  
testigos el sentimiento.

Piedad &

# 9. Canción A3      Capitán

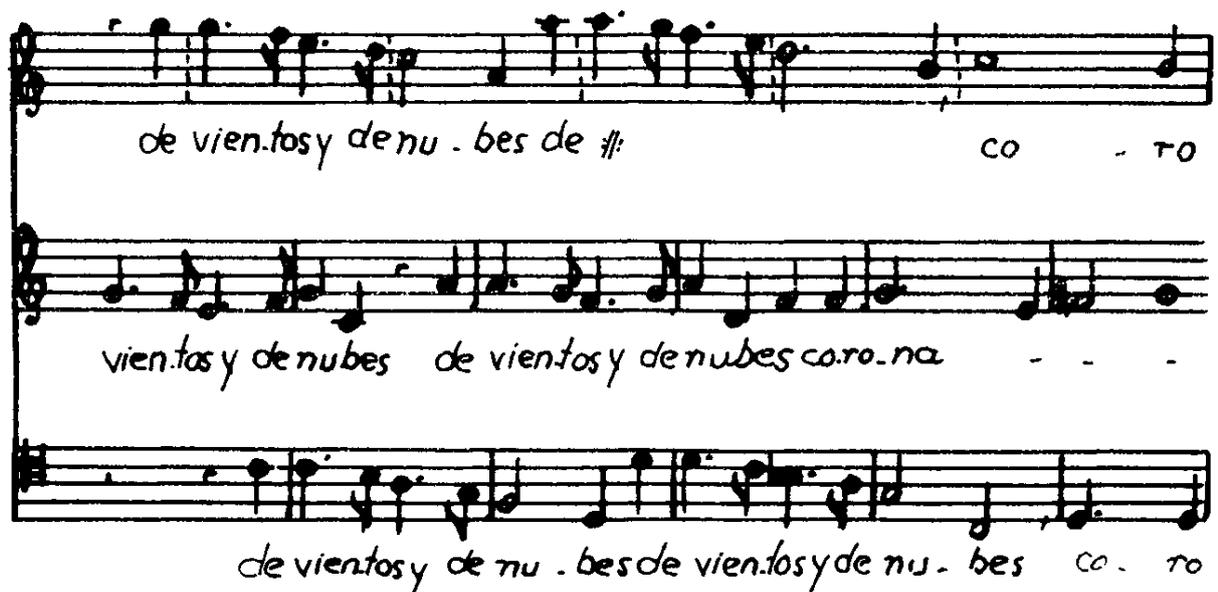
## CS Nr. 34



En es - te im - bier . no fri - o

En es - te im - bier . no fri - o de

En es - te im - bier . no fri - o



de vien . tos y de nu - bes de # : co - ro

vien . tos y de nu bes de vien . tos y de nu bes co . ro . na - - -

de vien . tos y de nu - bes de vien . tos y de nu - bes co - ro

na do Ri be ras des te Ri

do Ri be ras des te Ri

na do Ri be ras des te Ri

o Quiero llo rar el tiem po mal gas ta

o Quiero llo rar quiero llo rar el tiem po mal gas ta

o Quiero llo rar el tiem po mal gas ta

do q'a cos. ta de mis a. ños He

do q'a cos. ta de mis a. ños

do q'a cos. ta de mis a. ños He su.

su. fri - do he su. fri - do he su. fri.

he su. fri - do tan cla.ros de sen. ga. ños

fri. do he su. fri - do tan cla.ros

do tan claros desenga -

He su - fri - do tan

desen - ga - ños he su - fri - do

ños tan claros desen. ga - ños

claros desen. ga - ños

do tan claros desenga ños

2. Aquí donde del Tormes  
quiebran las aguas sus cristales claros  
y en fe y amor conformes  
buscan los pajarillos sus reparos  
quiero llorar desdenes  
passadas glorias y perdidos bienes.
  
3. Murieron mis deseos  
a manos del amor, y su mudança  
quedando en mis empleos  
tan pobre, como el dueño mi esperança  
que de marchita y seca  
en amarillo su ventura trueca.
  
4. Trocose mi fortuna  
dándome por Regalos aspereza  
vime ayer en la luna  
y hoy me baja al infierno una tristeza  
que en pechos diferentes  
no faltaron jamas inconvenientes.

# 10. Folia A4

# Capitán

## CS Nr.1

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics: "A la dul. ce ri. sa del Al. va". The second, third, and fourth staves are piano accompaniment for the right hand, left hand, and bass, respectively, each starting with a treble clef and a 5. (quinta) fingering.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff begins with a double bar line and repeat sign. The lyrics "A la dul. ce ri. sa del Al. va" are written under the second, third, and fourth staves. The notation includes vocal lines and piano accompaniment for the right hand, left hand, and bass.

cam. pos fuen. tes y Rui. se . ño . res di . cena . mo .

res cam. pos fuen. tes y

cam. pos fuen. tes y

cam. pos fuen. tes y Rui. se . ño . res

cam. pos fuen. tes y Rui. se . ño .

Rui. se. ño. res di. cen a. mo.

Rui. se. ño. res di. cen a. mo.

di. cen a. mo.

res di. cen a. mo.

<sup>(1)</sup>  
res fuen. te. ci. llas con la. bios de pla. ta de

<sup>(4)</sup>  
res fuen. te. ci. llas con la. bios de

res fuen. te. ci. llas con la. bios de

<sup>(1)</sup> <sup>(1)</sup>  
res fuen. te. ci. llas con la. bios de pla. ta de

pla. ta A. ve. ci. llas con

pla. ta a. ve. ci. llas con pi. co de

pla. ta a. ve. ci. llas con

pla. ta a. ve. ci. llas con pi. co de

(1) pi. co de ná. car y los cam. pos con (2)

ná. car de ná. car y los cam. pos con (2)

pi. co de ná. car y los cam. pos con

ná. car de ná. car y los cam. pos con

- 1. In der Hs #
- 2. D.h. 4/4

(1)

len-guas de flo-res di-cen a-

(1)

len-guas de flo-res di-cen a-

len-guas de flo-res di-cen a-

len-guas de flo-res di-cen a-

mo-res di-cen a-

mo-res di-cen a-

mo-res di-cen a-

mo-res di-cen a-

mo - res #:

mo - res di - cen a - mo res

mo - res di - cen a.

mo - res di - cen a.

a - mo.

di - cen di - cen a - mo.

mo - res di - cen a - mo - res a - mo -

mo - res a - mo.

Copla solo

res

Du.do. sas es. tan a. go

res

res

res

(1)

ra ya que ven la luz dis. tin.

1. D.h. ♯

(1)  
ta sies la Ri. sa de ja. cin. ta oes el llan. to

(1)  
de la Au. ro. ra mas per. las que el Al. va llo.

(1)  
ra mues. tra ja. cin. ta en sus dientes quando las aves y fue. tes a sus

o. jos ven. ce. do. res di. cena. mo. res

di. cena. mo. res A la dulce ni. sa del

di. cena. mo. res

di. cena. mo. res

di. cena. mo. res

2. Copla

En su embidia y sus enojos  
no les pone el alva culpas  
que son hermosas disculpas  
mirar tan diuinos ojos  
que a sus luzes y despojos  
Aves y fuentes sonoras  
por mas lucientes auroras  
ya con requiebros mayores  
dicen amores.

A la dulce Risa del Alva. &

# 11. Folia A2

# Capitán

## CS Nr.74

Ro.me.ri.co flo. ri.do co. je la ni.

Ro.me.ri.co flo.ri.do co. je la ni.

The first system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with quarter and eighth notes. The lyrics are written below each staff.

ña co. je la ni. ña

The second system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody continues from the first system. The lyrics are written below each staff.

yel a. morde sus o. jos fle. chas co. gí.

yel a. morde sus o. jos fle. chas co. gí.

The third system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody continues from the second system. The lyrics are written below each staff.

(1)

a Ro-me-ro co. je la ni.

a Ro-me-ro co. je la ni

(1)

ña la ni-ña co. je ro-me-ro co.

ña la ni-ña co. je ro-me-ro co.

je Ro-me-ri-co flo.

je Ro-me-ri-co flo. ri. do

ri - do co - je la ni - ña la ni

Ro - me - ri - co flo - ri - do co - je

ña co - je co -

la ni - ña co -

je la ni - ña ye! a -

je la ni - ña ye! a -

mor de sus o - jos fle - chas co -

mor de sus o - jos fle - chas co -

gí - a yel a - mor de sus

gí - a yel a - mor de sus

o - jos fle - chas co - gí - a

o - jos fle - chas co - gí - a

Copla

La qués el lu - ce-ro de nues - tro lu -  
 y la del Ro - me-ro qués a - zul y

La qués el lu - ce-ro de nues - tro lu -  
 y la del Ro - me-ro qués a - zul y

gar blan.ca flo.res va a bus - car de a - mor ver.da.de -  
 qualla ma.no fran.ca de quienta co -

gar blan.ca flo.res va a bus - car de a - mor ver.da.de -  
 qualla ma.no franca de quienta co -

ro je Co - je la ni - ña

ro je Co - je la ni - ña coje

2. Las flores que son  
de color mas rico  
coje con el pico  
de su discrecion  
mas con mas razon  
esta flor cruel  
que a vezes da miel  
y a vezes aciuar  
coje la niña  
y el Amor, de sus ojos  
flechas cogia.

3. Como le conuiene  
sanar de aquel mal  
que al cuerpo mortal  
del alma le viene  
tan grande excelencia  
que nos da la essencia  
que se llama nisa (?)  
coje la niña,  
y el Amor de sus ojos  
flechas cogia (1)

(1) In der Hs. fehlt eine Verszeile.

# 12. Seguidillas en eco

## CS Nr.8

De tu vis.ta ce - lo - so pas - so mi vi - da que me  
De tu vis.ta ce - lo - so pas - so mi vi - da que me  
De tu vis.ta ce - lo - so pas - so mi vi - da que me  
De tu vis.ta ce - lo - so pas - so mi vi - da que me

dan mil e - no - jos o - jos e - no - jos o - jos e - no - jos  
dan mil e - no - jos o - jos e - no - jos o - jos e - no - jos  
dan mil e - no - jos o - jos e - no - jos o - jos e - no - jos  
dan mil e - no - jos o - jos e - no - jos o - jos e - no - jos

o. jos quea tan- tos mi - ran q'a

o - jos quea tan- tos mi - ran q'a

o. jos quea tan- tos mi - ran q'a

o - jos quea tan- tos mi - ran q'a

tan- tos mi - ran .s. que me

tan- tos mi - ran .s. que me

tan. tos mi - ran que me

tan. tos mi - ran .s.

2. Miras poco y robas  
mil coraçones  
y aunq'mas te retiras — tiras  
flechas de amores.

4. Paraque quieres galas  
si honor pretendes  
mira que son las galas — alas  
para perderte.

6. Mi marido y el tuyo  
oy van al soto  
y con estos conciertos — ciertos  
son nuestros Toros.

8. Como quieres morena  
amor constante  
si tu de las mugeres — eres  
la mas mudable.

10. De tu boca el aliento  
Robar quisiera  
que a cudicia proboca — boca  
de tales perlas

12. Que mayores trofeos  
que mas ventura  
que adorar los cuidados — dados  
de tu hermosura.

3. Paraque no nos falte  
plata y vestidos  
las mugeres hagamos — gamos  
nuestros maridos.

5. Acostandose un Cura  
muerto de frio  
dixo entrando en la cama — ama  
veníos conmigo.

7. Las doncellas de ogaño  
son como duendes  
que buscando doncellas — ellas  
nunca parecen.

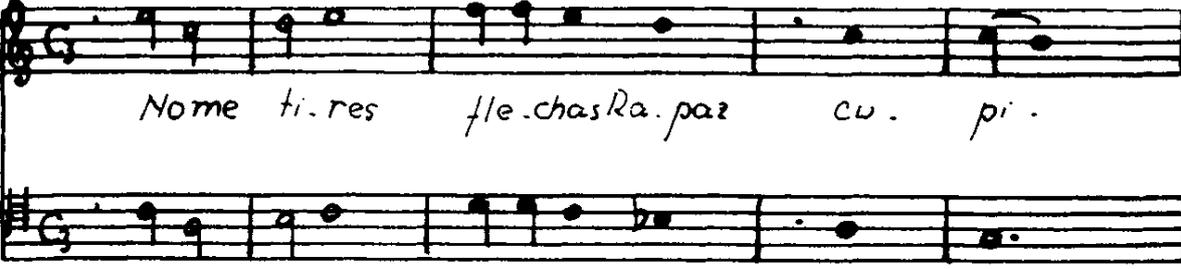
9. Al galan que se ausenta  
quiero aduertirle  
que en auiendo mudança — dança  
la que es mas firme.

11. Ay, no me deis mas penas  
con vuestros celos  
que sereis mis enojos — ojos  
y no mis cielos.

13. Bien conozco Belilla  
tus desengaños  
q'aunq'no me despides — pides  
ques otro tanto.

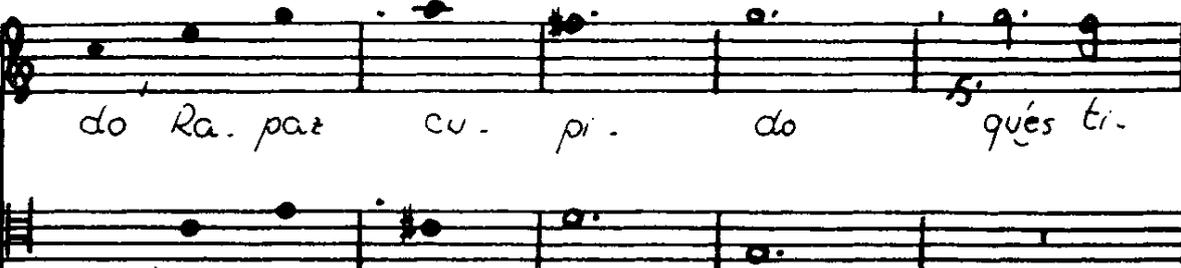
# 13. Novenas A2 Capitán

CS Nr.72



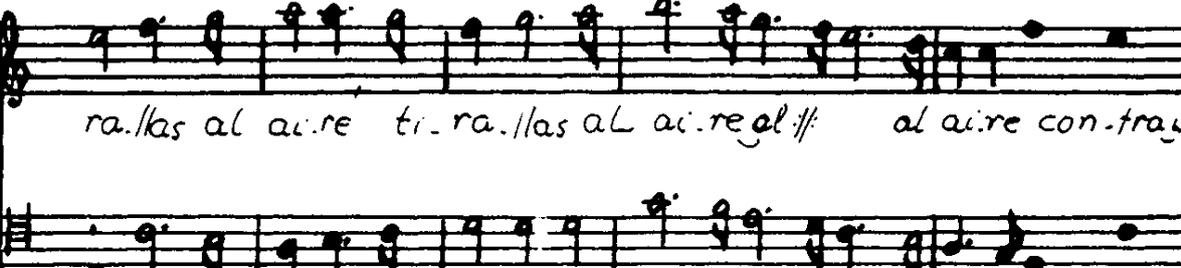
Nome ti-res fle-chas Ra-paz cu-pi-

no me ti-res fle-chas Ra-paz cu-pi-



do Ra-paz cu-pi-do qués ti-

do Ra-paz cu-pi-do



ra-llas al ai-re ti-ra-llas al ai-re al // al ai-re con-tra-yn

qués ti-ra-llas al ai-re al ai-re al // al ai-re con-tra-yn

Ren. di. do Ques ti. ra. llas al ai. re ti.

Ren. di. do Ques ti. ra. llas al

ti. ra. al ai. re ti. ra. llas al ai. re al *f*: ai. re con. tra un'

ai. re ti. ra. llas al ai. re al ai. re al *f*: al ai. re con. tra un'

ren - di - do

ren - di - do

Copla



Si las o.ca.sio.nes per. di. das juegas por e.  
Las fle.chas des.per.di. cia. das noespos si.ble ha.

Si las o.ca.sio.nes per. di. das juegas por e.  
Las fle.chas des.per.di. cia. das noespos si.ble ha.



xe. cu. ta. das ni las  
gan he. ri. das

xe. cu. ta. das ni las  
gan he. ri. das



al. mas tan Ren. di. das son ca.  
al. mas tan Ren. di. das son ca.

pa-zes de mis da- ños pues ni

pa-zes de mis da- ños pues ni

mo-dos ay nien-ga- ños que de

mo-dos ay nien-ga- ños que de

ti noa-ya su-fri-do

ques tirallas

ti noa-ya su-fri-do

2. Si las flechas no te an quedado  
ni en mi, lugar para mas  
suspende el fin con que vas  
pues lo tienes alcançado  
Rendido de mi cuidado  
tus golpes sentir no puedo  
ni dar mas lugar al miedo  
por tenerle tan perdido.  
ques tirallas al aire contra un rendido

14. A3

Capitán

Text:

CS Nr.39

L.de Góngora y Argot



Cu. ra q'en la ve. zin.

Cu. ra q'en la ve. zin. dad q'en la ve. zin.

Cu. ra q'en la ve. zin. dad q'en la ve. zin.



dad vi. ue con de. sem. bol. tu. ra Cu.

dad vi. ue con de. sem. bol. tu. ra

dad vi. ue con de. sem. bol. tu. ra

ra Cu. ra q'en la ve-zin. dad vi-ve

Cu. ra q'en la ve-zin. dad vi-ve

Cu. ra q'en la ve-zin. dad vi-ve

con de.sem.bol.tu. ra

con de.sem.bol.tu. ra pa.ra

con de.sem.bol.tu. ra pa.ra que le

pa-ra que le lla-man

que le lla-man Cu-ra sies la

lla-man Cu-ra pa-ra q' t:

Cu - ra

mis-maen-fer-me-dad sies la

sies la mis-maen-fer.

sies la mis.ma en.fer. me. dad pa.ra

mis.ma la mis.ma en.fer. me. dad pa.ra

me. dad en.fer. me. dad

que le lla.man Cu. ra sies la

q' pa.ra que le lla.man

pa.ra que pa.ra que le lla.

mis.maen.fer.me. dad Sies ff:  
 Cu. ra Sies la mis.maen.fer.me. dad  
 man Cu. ra sies la mis.maen.fer.me. dad

Copla

Al Cu. ra que se. glar fue y con  
 q'aun. que or. de. nes re. ci. bio  
 Al Cu. ra que se. glar fue y con  
 q'aun. que or. de. nes re. ci. bio  
 Al Cu. ra que se. glar fue y con  
 q'aun. que or. de. nes re. ci. bio

tan se-glar se que-dó pues de  
 mas de-sor. den se ve

tan se-glar se que-dó pues de  
 mas de-sor. den se ve

tan se-glar se que-dó pues de  
 mas de-sor. den se ve

sus ve-zi-nas se que per. dió la

sus ve-zi-nas se que per. dió la

sus ve-zi-nas se que per. dió la

con. ti. nen. cia no le ha. gan Re. ve

con. ti. nen. cia no le ha. gan re. ve. ren.

con. ti. nen. cia no le ha. gan re. ve.

ren. cia pvesse ha. ze pa. ter. ni. dad

ren. cia pvesse ha. ze pa. ter. ni. dad

ren. cia pvesse ha. ze pa. ter. ni. dad

#

Cura

Cura

Cura

2. Cura que a su barrio entero  
trata de escandalizallo,  
ya no es cura sino gallo  
de todo aquel gallinero  
si enferma con su dinero  
a las mas que toca el preste  
no es dinero sino peste  
por tan mala calidad  
Cura que en la vezindad. &

3. Si una y otra es su comadre  
de quantas vezinas vemos  
de oy mas su nombre mudemos  
de cura en el de compadre  
y si le llamare padre  
algún Rapaz tiernamente  
la voz de aquel inocente  
misterio encierra y verdad.  
Cura que en la vezindad. &

4. Si acaso con su Velada  
le halla el bobo marido  
le dice que' ha venido  
a echalle su santiguada  
la tacaña apassionada  
del dómine y su isopillo  
haze su nouio nouillo,  
bivedios ques gran Ruindad.  
Cura que en la vezindad. &

15. A3

Juan Pujol

CS Nr. 59

Quando sa. le el Al. va

Quando sa. le el Al. va

Quando sa. le el Al. va

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for three voices. It consists of three staves. The top staff is for Soprano (treble clef), the middle for Alto (alto clef), and the bottom for Tenor (bass clef). All staves are in G major and 3/4 time. The lyrics 'Quando sa. le el Al. va' are written below each staff. The music features quarter and eighth notes, with a final whole note on 'va'.

el Al.

el

el Al.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is for Soprano (treble clef), the middle for Alto (alto clef), and the bottom for Tenor (bass clef). All staves are in G major and 3/4 time. The lyrics 'el Al.', 'el', and 'el Al.' are written below each staff. The music features quarter and eighth notes, with a final whole note on 'Al.'.

va mi za. ga. la vi mi f

Al va mi za. ga. la vi mi za.

va mi za. ga. la vi mi f

#

que ma. ta. ra dea.

ga. la vi

mo.res al Al. va ya mi ya

5. Que ma. ta. ra dea.

5. Que ma. ta. ra dea. mo.res al Al. va ya-

mi que ma. ta. ra dea - mo.res al Al. va ya

mo.res al Al. va ya mi ya

mi ya mi que ma. ta. ra dea.

mi ya mi al Al. va ya

mi que ma. ta. ra dea. mo. res al Al. va ya

mo. res al Al. va ya mi al Al. va ya

mi al Al. va ya mi

mi al Al. va ya mi

mi al Al. va ya mi

Copla

Handwritten musical notation for the first system of a copla. It consists of three staves. The top staff is in G major (one sharp) and treble clef. The middle staff is in G major (one sharp) and bass clef. The bottom staff is in G major (one sharp) and bass clef. The lyrics are: EL Ri. co te. so. ro del

Handwritten musical notation for the second system of a copla. It consists of three staves. The top staff is in G major (one sharp) and treble clef. The middle staff is in G major (one sharp) and bass clef. The bottom staff is in G major (one sharp) and bass clef. The lyrics are: Al. va sa. li. a

des. per. tan. doel di. a con ma.

des. per. tan. doel di. a con ma.

des. per. tan. doel di. a con ma.

ti. zes deo. ro quan. doa la quea

ti. zes deo. ro quan. doa la quea.

ti. zes deo. ro quan. doa la quea.

do-ro por pren-da pre-cio-sa mas q'el

do-ro por pren-da pre-cio-sa mas q'el

do-ro por pren-da pre-cio-sa mas q'el

sol her-mo-sa jun-to al Al.va vi que mata

sol her-mo-sa jun-to al Al.va vi

sol her-mo-sa jun-to al Al.va vi

2. El Alva sembrava  
razimos de perlas  
y el sol a cogerlas  
veloz caminaua  
La tierra esmaltaua  
con sus arreboles  
quando a los dos Soles  
de mi niña vi  
que mataran de amores  
al Alva y a mi.

3. Las Aves ligeras  
del dia agentes  
al sol de las fuentes  
dando mil carreras  
me hicieron, terceras,  
muy grandes fauores  
quando entre las flores  
Reir la Aurora vi  
que matara de amores  
al Alva y a mi.

4. Las Rosas los lirios  
las frescas violetas  
se humillan sujetas  
a ella y a sus brios  
huyense los Rios,  
tiembla la Verdura  
porque su hermosura  
sola campea allí  
que matara de amores  
al Alva y a mi.

# 16. Endechas A4 Gabriel Diaz

## CS Nr.24

Bur. lo. se la ni.ña dea - mor bur.

Bur. lo. se la ni.ña de a. mor

Bur. lo. se la ni.ña dea - mor

Bur. lo. se la ni.ña dea. mor

lo - se la ni.ña de a. mor

||: y hu.

||: y hu.

||:

y hu-yo-le y #:  
 yo-le y #: y hu-yo-le  
 yo-le y #: y hu-yo-le  
 y hu-yo-le y hu-yo-le

co.rrea.mortras e.la correa mortras e.la  
 co.rrea.mortrase.la #:  
 co.rrea.mortras e.la corre #:  
 co.rrea.mortras e.la #:

co.rrea.mor tras e.lla tras e.lla mas ay

co.rrea.mor tras e.lla mas ay

co.rrea.mor tras e.lla mas ay

carrea.mor tras e.lla tras e.lla mas ay

si la co. je si la co.

mas ay si la co. je

si la co. je mas ay si la co.

si la co. je mas ay si la co.

je mas ay mas ay mas ay  
 mas #  
 je mas ay mas ay  
 je mas ay si la co. je si la

(1)

si la co. je mas ay mas ay  
 mas ay si la co.  
 mas ay si la co. je si la  
 co. je mas ay #:

si la co. je mas ay  
 je mas ay  
 co. je mas ay  
 si la

si la co je si la  
 si la co je mas  
 mas ay si la co.  
 co. je mas ay si la

A four-part musical score for the words "Co-re je". The score is written on four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "Co-" and "je" below it. The second staff is the alto line, with lyrics "je" below it. The third staff is the tenor line, with lyrics "Co-" and "je" below it. The bottom staff is the bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first measure of each part contains a whole note, and the second measure contains a half note.

Copla solo

A solo musical score for a copla. It consists of four staves. The first staff has the lyrics "re La ni - ña que pren. de li. bres". The second staff has the lyrics "co. ra. zo. nes Ro. sas". The third staff has the lyrics "de los cam - pos Al. va de los". The fourth staff has the lyrics "mon - tes". The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first measure of each staff contains a whole note, and the second measure contains a half note. There are double bar lines at the beginning of each staff.

2. Durmiendo el amor  
le halló entre unas flores  
y el arco y las flechas  
de la mano hurtole

4. Despertó el Amor  
a las dulces voces  
las armas le lleua  
lazos y prisiones.

Burlose la niña . . .

6. Dios libre a la niña  
mire cómo corre  
que si Amor la alcança  
morirá en prisiones.

8. Y por mas castigo  
de sus Sinrazones,  
que llore desdenes  
si Rió favores

Burlose la niña. &

3. Diciendo tirano  
oy a las traiciones  
dexo castigadas  
porque mas no asombren.

5. Furioso la sigue  
y a sus plantas torpes  
alas pide al viento  
mas no lo socorre.

7. Harala que pruebe  
zelosos temores  
que ausente suspire  
que olvidada llore.