VEXIERKLÄNGE. ANMERKUNGEN ZU EINEM *TIENTO DE FALSAS* VON JUAN CABANILLES

Stephan SCHMITT

Abstract

The 5th tiento de falsas of Juan Bautista Cabanilles is off the beaten track of his further compositions with this designation. Besides the typical dissonances and unusual progressions in tientos de falsas, this piece for organ surprises with an intricate polyhonic setting. Nearly two thirds of the whole piece can be reduced to a minimum of motivic material, that is presented in continually new facets by canonic voice-leading, sequences and inversion. Yet the rhythmic and melodic structure of this piece of an altogether traditional style is not touched. The effect upon the listener, describable as thrilling or charming - at the same time vexing by the monotony and fascinating by the subtle harmonic graduation of the sounds - proves this tiento as a jewel of a very late manierism.

Abstrakt

Das fünfte Tiento de falsas von Juan Bautista Cabanilles fällt aus dem Rahmen seiner übrigen Kompositionen mit dieser Titelangabe. Neben den für die Tientos de falsas typischen Dissonanzen und ungewöhnlichen Fortschreitungen überrascht dieses Orgelstück mit einem intrikaten polyphonen Satz. Fast zwei Drittel des gesamten Stücks lassen sich auf ein Minimum an motivischem Material zurückführen, das durch kanonische Stimmführung, Sequenzierung und Umkehrung in immer neuen harmonischen Facetten gezeigt wird, während sich die rhythmische und die grobmelodische Struktur nicht verändert. Die Wirkung auf den Hörer, die als durch die Monotonie quälender, jedoch durch die feinfarbliche harmonische Abstufung der Klänge gleichzeitig faszinierender Reiz beschrieben werden kann, weist in Verbindung mit der sehr traditionellen Satztechnik dieses Tiento als ein Kabinettstück des sehr späten Manierismus aus.

Das Tiento V von Juan Bautista Cabanilles[1] stellt in mancher Hinsicht eine Zumutung an den Hörer dar, und zwar in Bezug auf die geradezu schmerzliche Gleichförmigkeit im Aufbau der beiden Hauptabschnitte und in einer weiteren Hinsicht: Das Tiento V gehört zu der Gruppe der Tientos de falsas[2], also zu den seltsamen Stücken jener spanischen Variante des Ricercar, die in zentralen Abschnitten Dissonanzen in solch gehäufter Zahl verwenden, dass sogar wir, die wir uns im 20. Jahrhundert an manche harmonische Härte gewöhnten, verwundert aufhorchen. Caba-

1. Iohannis Cabanilles: Opera omnia, hg. von Higino Anglés, Bd. 1, Barcelona 1927, S. 21-24.
2. S.a. Arsenio García-Ferreras: Juan Bautista Cabanilles. Sein Leben und Werk (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 70), Regensburg, 1973, S. 88ff. (Das vorliegende Tiento V wird auf S. 100ff besprochen.) und die Artikel von Willi Apel, Gotthold Frotscher und Santiago Kastner in dem Cabanilles gewidmeten Heft Anuario musical, 17. Jg., 1962.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

nilles hat sich aber nicht nur mit "falschen Tönen", also Dissonanzen und Querständen begnügt, er hat sich auch die Freiheit genommen, an zwei Stellen demonstrativ wahrlich schrille Quintenparallelen zu setzen (Takte 98-100).

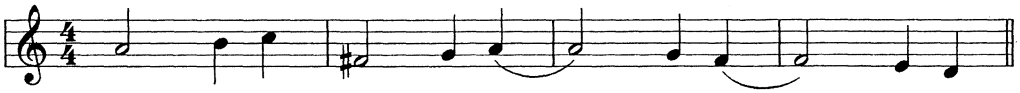
Gerade die Sperrigkeit des Stückes auf Grund der herausfordernd monotonen Passagen und der bizarren Harmonik macht das Tiento aber in hohem Maße interessant. Die Angabe des Modus (im 1. Ton), die in Spanien länger als in Zentraleuropa beibehalten wurde, hat naheliegenderweise nur für die nicht dissonanten Abschnitte einige Relevanz. Dieses Tiento V de falsas fällt jedoch in mehrerer Hinsicht aus dem Rahmen der Tientos, ja sogar aus dem Rahmen der Tientos de falsas.

Im wesentlichen kann man zwei Bauteile unterscheiden, die in Varianten wiederkehren, wobei sich ein vierteiliger Plan der insgesamt 102 Takte ergibt:

A	B	A'	B'
30	31	32	9

Der Schlußteil erscheint aber so deutlich verkürzt, dass die dreiteilige Form A B A' durchscheint. Einen genaueren Blick möchte ich aber nur auf die Teile A, im wesentlichen nur auf den ersten Teil werfen, weil sich hier die auffallenderen Dinge begeben.

Notenbeispiel 1



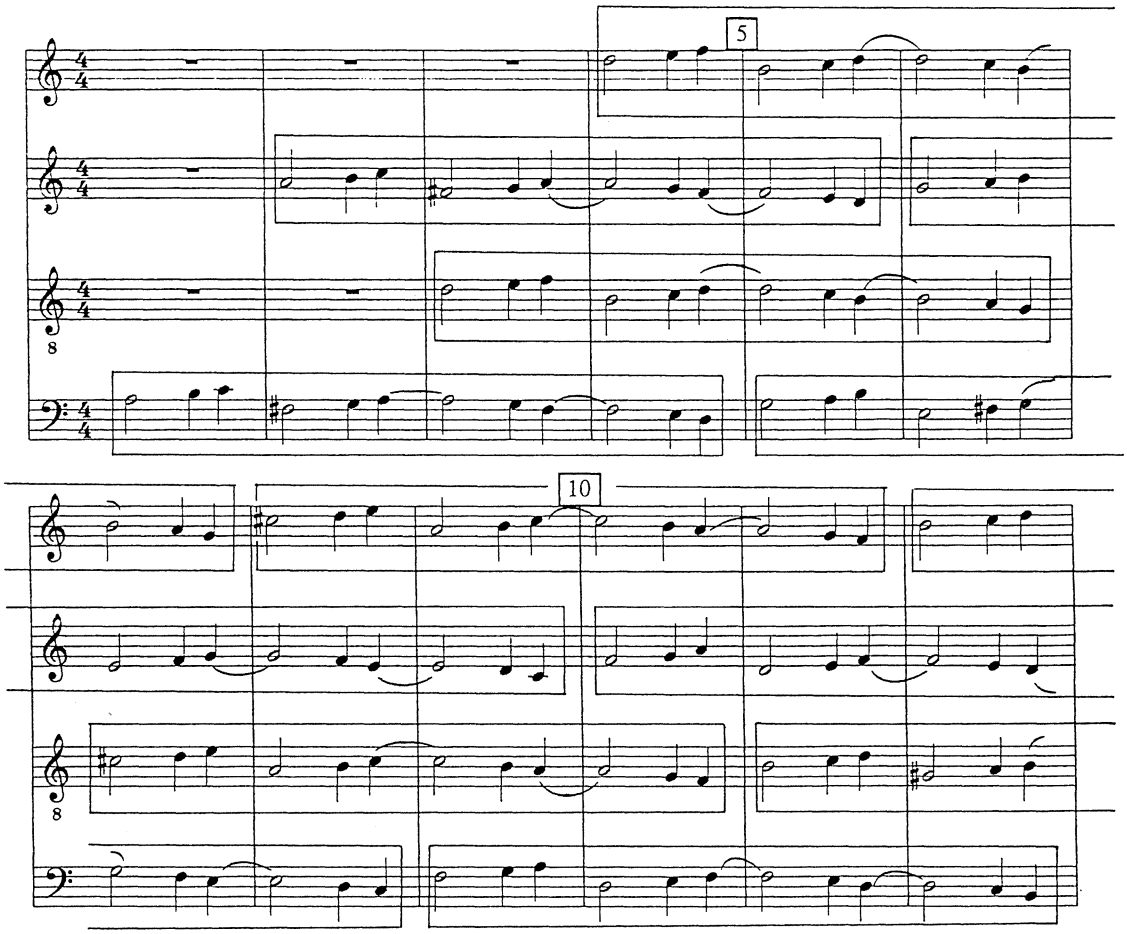
Das Thema besteht aus vier Takten und läßt sich auf einen Motivkern reduzieren, der durch Sequenzierung in Terzabstiegen und durch Umkehrung die Gesamtgestalt bestimmt. Der erste Takt, jener Motivkern, besteht dabei nur aus drei schrittweise aufsteigenden Tönen in der metrischen Form eines Daktylus. Symmetrie, falls man in der Musik und in ihrem unumkehrbaren Verlauf in der Zeit überhaupt davon sprechen darf, ist in der Folge erkennbar, genauer: eine Symmetrieachse stellt der zweite Taktstrich dar, insofern er die zwei aufsteigenden von den zwei absteigenden Motiven trennt. Auffällig und dem Symmetrieplan zuwiderlaufend sind lediglich der überraschende Tritonussprung c - fis und der zu dem fis trotz der Entfernung etwas querständig wirkende Ton f im 3. Takt.

Ausschließlich aus diesem viertaktigen Thema und seinen Sequenzen bestehen die A-Teile. D. h. in der Konsequenz, dass Cabanilles aus einem einzigen Takt und seinen Abwandlungen die 30 Takte des A-Teiles und die 32 Takte des A'-Teiles, somit zwei Drittel des gesamten

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Stückes abgeleitet hat. Die Frage ist, ob dies kompositorisch gutgehen kann oder ob man als Zuhörer durch die zu erwartende Monotonie des Ablaufs irritiert wird.

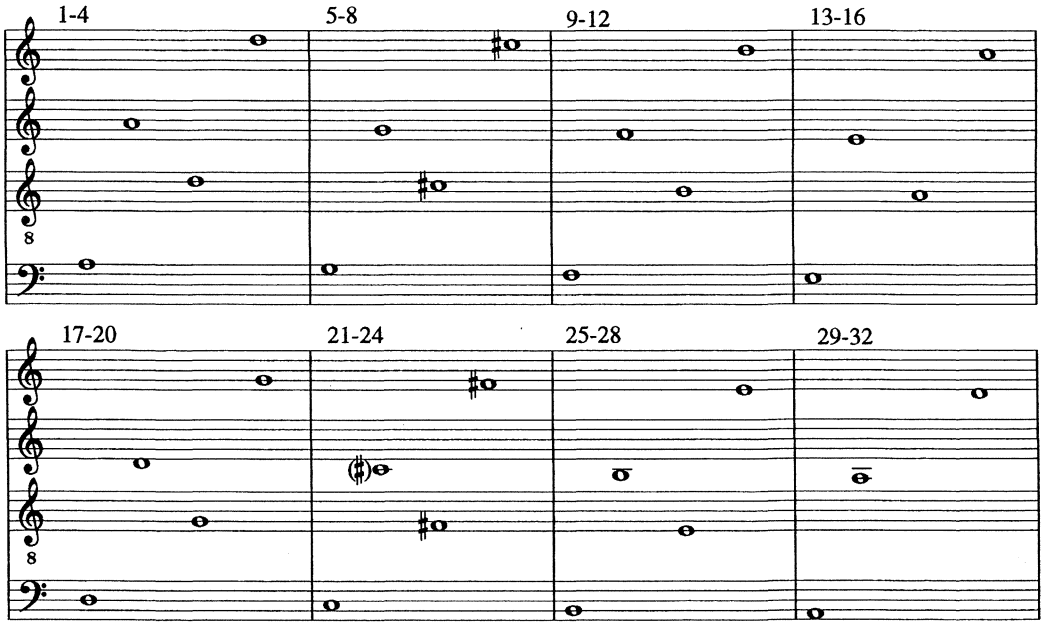
Notenbeispiel 2 (T. 1-13)



Die vier Stimmen sind in Notenbeispiel 2 in Partitur auseinandergezogen, da die Orgelnoten wegen der vielen Stimmkreuzungen sehr unübersichtlich geraten müssen. Jeweils zwei der vier Stimmen verlaufen im Kanon (Bass /Alt, Tenor / Sopran). Tenor und Sopran beginnen dabei eine Quarte höher bzw. eine Quinte tiefer als Bass und Alt. Nachdem alle Stimmen im Taktabstand und enggeführt eingesetzt haben, wiederholt sich das selbe sequenzierend auf der nächst tieferen Stufe, so dass sich mosaikartig ein Thema ans andere schließt. Dieses Manöver setzt Cabanilles siebenmal fort, bis im Takt 29 die Bassstimme wieder ein a erreicht, also eine ganze Oktave durchlaufen ist (Notenbeispiel 3).

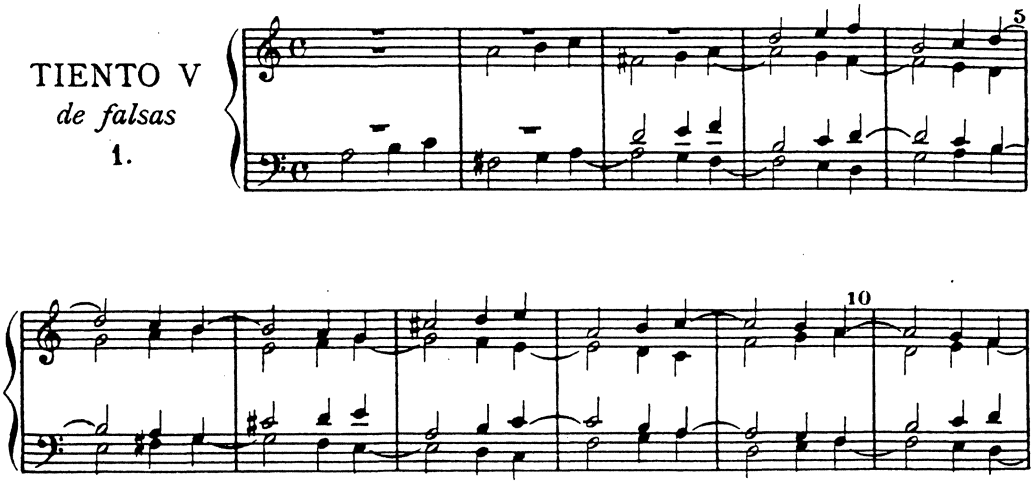
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Notenbeispiel 3

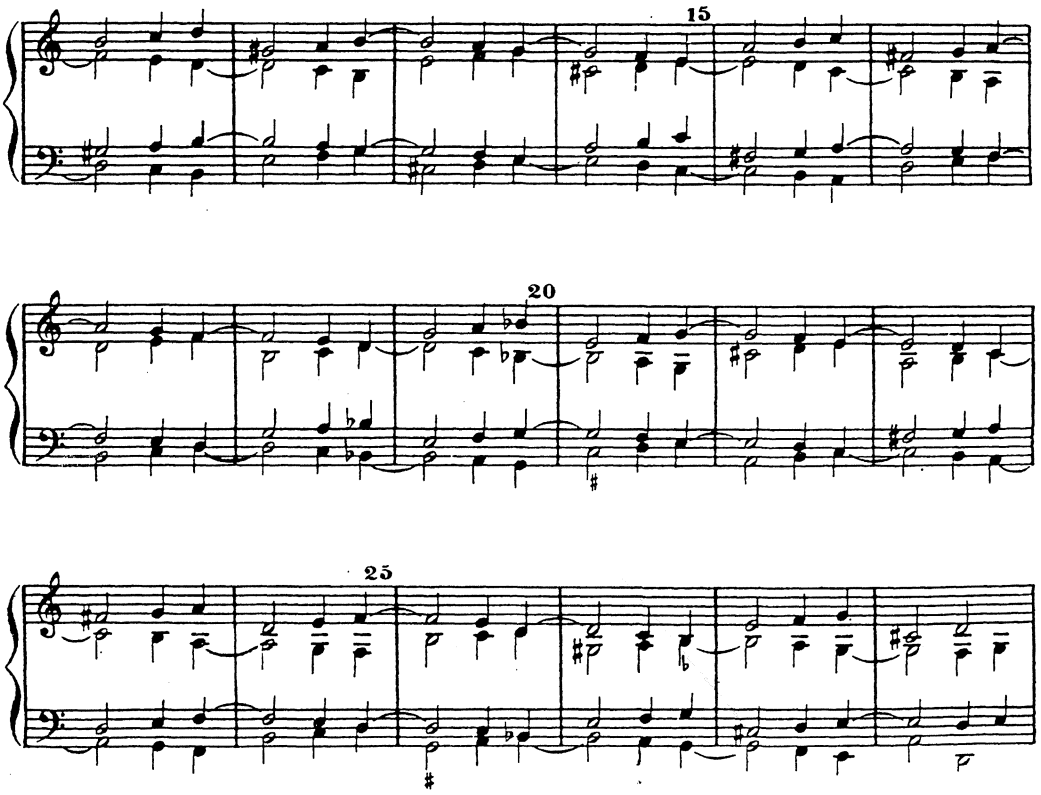


Die beiden Stimmgruppen steigen dabei in Quinten ab (a - d - g - cis - f - h - usw.), die sich nicht zu einem Ausschnitt aus dem Quintenzirkel formieren können, weil bereits nach sieben Schritten wieder der Ausgangston erreicht sein will, weswegen auch übermäßige und verminderte Quinten auftreten müssen.

Notenbeispiel 4



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



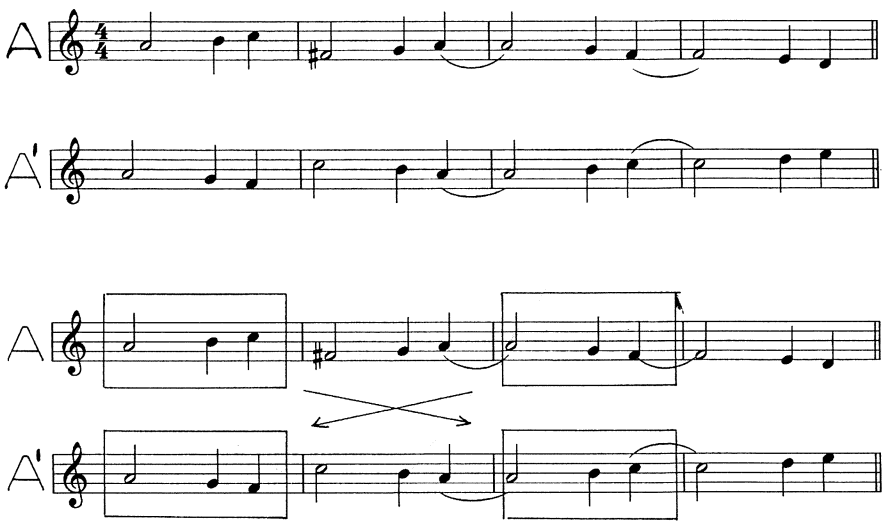
Auf den ersten Taktzeiten (Notenbeispiel 4) kommen ausschließlich Spannungsklänge zu stehen, und zwar Septakkorde und Umkehrungen von Septakkorden. Diese Begriffe seien der Einfachheit hier verwendet, obwohl sie musikhistorisch streng genommen nicht korrekt sind. Cabanilles starb nämlich bereits 1712, also 10 Jahre bevor Rameau seinen berühmten Traktat schrieb.

Zu Beginn der Takte stehen also Spannungsklänge als Vorhaltsdissonanzen, je nach Position und Alterierung schärfere (mit Tritoni und großen Septen) oder mildere. Auf Grund der Sequenzierungen ergibt sich der immergleiche Grobaufbau der Akkorde, es folgen nämlich auf zwei Septakkorde zwei Terzquartakkorde (erkennbar ab Takt 5). Der Abschnitt hört sich daher auch ein wenig wie eine Sequenzierübung an.

Diese Spannungsklänge nun werden jeweils stufenweise weitergeführt und somit korrekt aufgelöst. Das harmonische Verwirrspiel entsteht jedoch dadurch, dass sie nicht vorbereitet sind, häufig durch Tritoni "angesprungen" werden und dass sich zu allem Überfluss durch die Überlagerung der Stimmen markantere Querstände ergeben (Takte 5 - 8), als solche bereits im Thema angelegt sind.

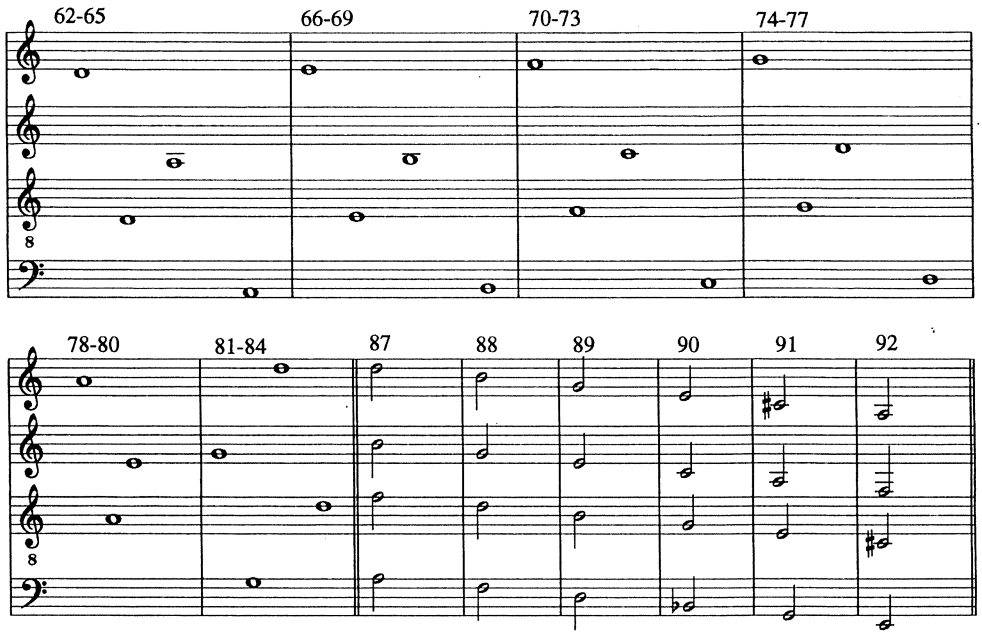
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Notenbeispiel 5



Der Aufbau des Abschnitts A' läßt sich ganz kurz beschreiben (Notenbeispiel 5). Das Thema erscheint in Umkehrung, wodurch sich Entsprechungen einzelner Takte ergeben, welche der rhetorischen Figur des Chiasmus entsprechen. Die Bewegungsrichtung der folgenden Sequenz ist konsequenterweise aufwärts, allerdings nur noch etwa sechs Stufen weit.

Notenbeispiel 6



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Am Ende des Abschnitts rafft Cabanilles das Material zusammen in eintaktige Glieder und inszeniert einen regelrechten Absturz in sechs Takten, diesmal mit Sekundakkorden auf den Schwerpunkten (s. Notenbeispiel 6, Takte 87 - 92). Im kurzen Schlussteil kommt das Attribut "de falsas" noch einmal voll zu seinem Recht. Quintparallelen und scharfe Dissonanzen treten u. a. in folgenden Takten auf: T. 99 (Sopran/Alt, T. 101 (Sopran/Bass), T. 102 (Sopran/Tenor), 107 (Sopran/Alt).

Der Klang-Eindruck der beiden Falsas-Abschnitte ist bizarr, abschreckend durch die Monomanie der Konstruktion und gleichzeitig faszinierend durch das Kalkül, das aus einer winzigen Zelle einen Organismus schafft, im Wortsinn "spannend" aber durch den farbigen Mikrokosmos der dissonanten Klänge und ihrer Pseudo-Auflösungen.

Die harmonischen Experimente (die Harmoniefolge in T. 12/13 führt sogar in die Nähe des Tristan-Akkordes) wie auch die rigide Konstruktion erinnern den modernen Hörer an musikhistorische Entwicklungen, die erst 150 bzw. 250 Jahre nach Entstehung des Tiento einsetzten. Virtuose Satzkunst als zweckfreies Spiel, radikale Beschränkung im Material und die Lust an klanglicher Schärfung lassen sich jedoch in der Musikgeschichte mehrfach beobachten.

Vielleicht kommt man mit dem Begriff des Manieristischen weiter, wenn man das vorliegende Phänomen fassen will. Gustav René Hocke[3] hat vor nunmehr 40 Jahren den kunstgeschichtlichen Begriff des Manierismus aus seiner Beschränkung auf das 16. Jahrhundert zu lösen versucht und auf die gesamte Epoche des Barock, ja sogar auf das 20. Jahrundert ausgedehnt. Dem ist vielfach widersprochen worden. In Zusammenhang mit Cabanilles fällt jedoch auf, dass seine Musik wesentlicher Merkmale des mitteleuropäischen Barockstiles entbehrt und eher der spanischen Renaissance verpflichtet erscheint. Manieristische Elemente jedoch sind in Cabanilles' Tiento de falsas unübersehbar: die kompromisslose Dissonanzhäufung und -behandlung (ähnliches gab es 100 Jahre früher bei den italienischen Madrigalisten), aber auch die starre, mechanistische Konstruktion, die beide den Hörer wohl kaum erbauen, sondern eher verblüffen, verwirren, ja "vexieren".

Im Werk von Cabanilles nimmt das zitierte Tiento allerdings auch eine Ausnahmestellung ein und es bleibt die Frage bestehen, bei welcher Gelegenheit dieses Stück erklungen sein kann. Die beiden denkbaren Möglichkeiten - als didaktisches Beispiel für Kompositionsschüler bzw. als spannungsvolle Hintergrundsmusik für den feierlichsten Moment der Messe, die Wandlung, - diese beiden Möglichkeiten schließen sich gegenseitig aus. Vielleicht lässt sich eines Tages aber doch nachweisen, dass sich hier ein auf den ersten Blick kompositorisches Experiment der Systematisierung satztechnischer Verfahren zum Zweck ihrer Vermittlung und Weitergabe verdankt.

Neben dem europäischen Manierismus hat allerdings auch der Rationalismus des späten 17. Jahrhunderts seltsame Blüten getrieben. In der Literatur finden sich einige interessante Bei-

3. Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

spiele für einen kurios selbstbeschränkten Umgang mit dem sprachlichen Material wie in folgendem Gedicht von Johann Caspar Schad[4], einem Prediger der Nicolai-Kirche in Berlin:

GOTT / du bist mein **GOTT**.	**1 2 3 4 1**
bistu mein GOtt?	**3 2 4 1**
GOtt du bist mein.	**1 2 3 4**
Du GOtt bist mein.	**2 1 4 3**
mein GOtt bist **DU**.	**4 1 3 2**
DU GOtt bist mein GOtt.	**2 1 3 4 1**
mein GOtt / bist GOtt.	**4 1 3 1**
bist mein GOtt / GOtt.	**3 4 1 1**
GOtt / GOtt bist mein.	**1 1 3 4**
GOtt mein GOtt **BIST**.	**1 4 1 3**
BIST du GOtt / mein GOtt?	**3 2 1 4 1**
mein GOtt / du GOtt?	**4 1 2 1**
du mein GOtt / GOtt?	**2 4 1 1**
GOtt / du mein GOtt.	**1 2 4 1**
du GOtt / GOtt **MEIN**?	**2 1 1 4**
MEIN GOtt / bistu GOtt?	**4 1 3 2 1**
GOtt / du bist GOtt.	**1 2 3 1**
bistu GOtt / **GOTT**.	**3 2 1 1**
GOtt / GOtt bistu.	**1 1 3 2**
GOtt / du GOtt bist.	**1 2 1 3**
GOTT / GOtt bistu mein?	**1 1 3 2 4**
mein GOtt du bist.	**4 1 2 3**
bistu / GOtt / mein?	**3 2 1 4**
GOtt / du mein bist.	**1 2 4 3**
GOtt / mein bistu.	**1 4 3 2**
A M E N.	
Johann Caspar Schad (1666-1696)	

4. Zit. nach: Albrecht Schöne (Hg.): Das Zeitalter des Barock. (Deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse, hg. von Walter Killy, III), München 1963, S. 237f.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Das sprachliche Ausgangsmaterial des Gedichtes bleibt auf vier Wörter beschränkt, wobei der Schlüsselbegriff *Gott* im "Thema", d.h. im ersten Vers der ersten Strophe, wiederholt auftritt, und zwar am Anfang und am Ende, d.h. als Alpha und Omega. Innerhalb des Gedichtes mit seinen 5 Strophen à 5 Versen ergibt sich dann eine Fülle von Inversionen dieses Verses und Bezügen zwischen den Versen, von denen nur zwei herausgegriffen seien:

– Der Leitvers, das Thema, kehrt wörtlich im Beginn aller Strophen und an herausgehobenen Stellen an Versenden, meist gleichzeitig an Strophenenden, wieder. Sie sind jeweils durch Großschreibung vom Autor und im abgedruckten Text zusätzlich durch Fettdruck kenntlich gemacht. Die Position dieser Wörter am Ende der Strophen gliedert, verbindet aber gleichzeitig, da die Folgestrophe das jeweilige Wort aufnimmt.

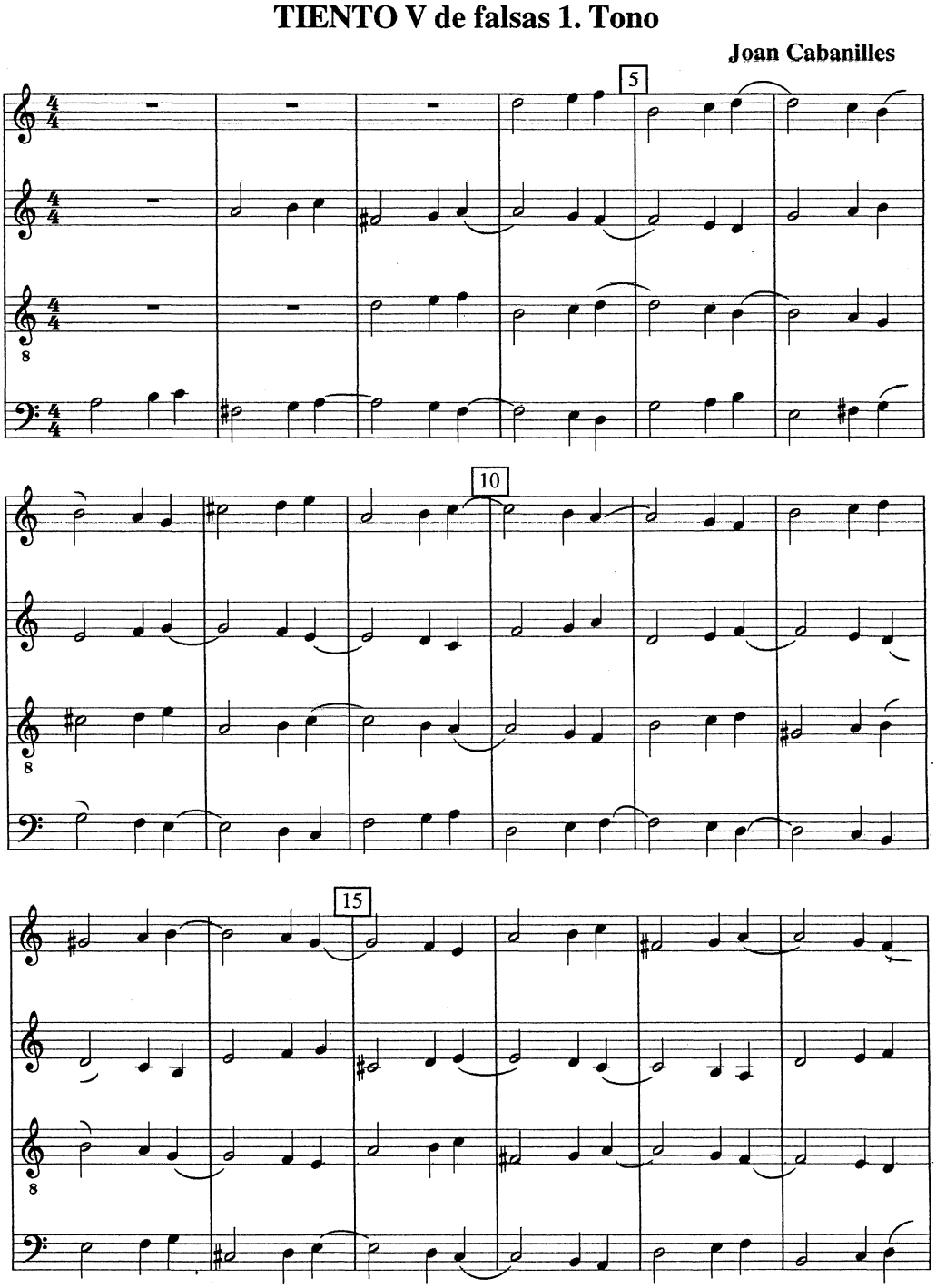
– Bei den Permutationen des Anfangsverses werden nicht alle denkbaren Kombinationen berücksichtigt, in den Versen 2 - 5 der Strophen aber doch so viele, dass der Eindruck entsteht, alle Möglichkeiten seien ausgeschöpft. Schad hat aber nur die sinnvollen oder eben noch sinnvollen Varianten ausgewählt (Anfangsverse: 5 Elemente/5! Varianten; Restverse: 4 Elemente/20 Varianten). Manches ist allerdings schwer erträglich und erfüllt, so möchte man cum grano salis sagen, den Tatbestand einer "semantischen Dissonanz" (Verse 3-5 in Strophe 4).

Was hier bis an die Grenze des Unsinns hin betrieben wurde, ist mit Cabanilles' Kompositionsprinzip insofern vergleichbar, als in beiden Fällen eine Beschränkung auf ein Minimum an Material (dort 3 Töne, hier 4 Wörter) vorliegt, das kaum verändert, aber vielfältig neu kombiniert wurde.

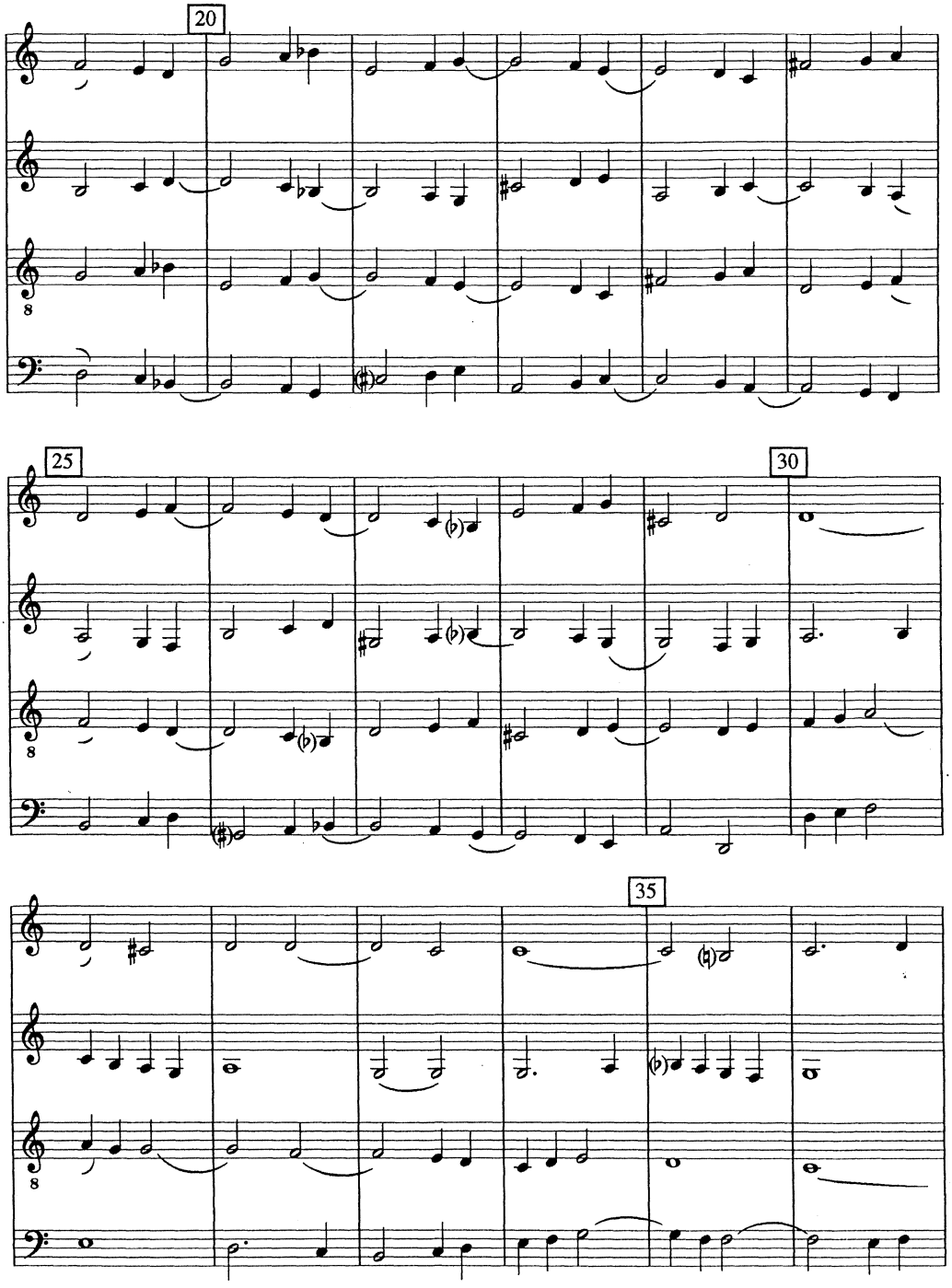
Unübersehbar sind die Unterschiede: Auf der literarischen Seite haben wir ein klobiges Konstrukt, das uns heute nicht zu Unrecht aberwitzig anmutet, verständlich nur als Ausdruck einer fanatisch-pietistischen Religiosität, die ihre Ergriffenheit durch ein rational durchgeplantes Stammeln zur Schau stellt und der wohl auch ein gewalttätiges Moment in ihrer intendierten totalen Erfassung aller denkbaren Möglichkeiten innewohnt. Auf der anderen Seite ein zwar ebenso wohlkalkuliertes, aber sich nicht produzierendes Kunst-Stück, dem ein Moment des Spielerisch-Kniffligen und Fein-Abgewogenen eignet, ein Orgelstück, möglicherweise nur einem Kreis von Kennern zugänglich, aber noch in unseren Tagen von sprödem, jedoch überraschendem Reiz.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

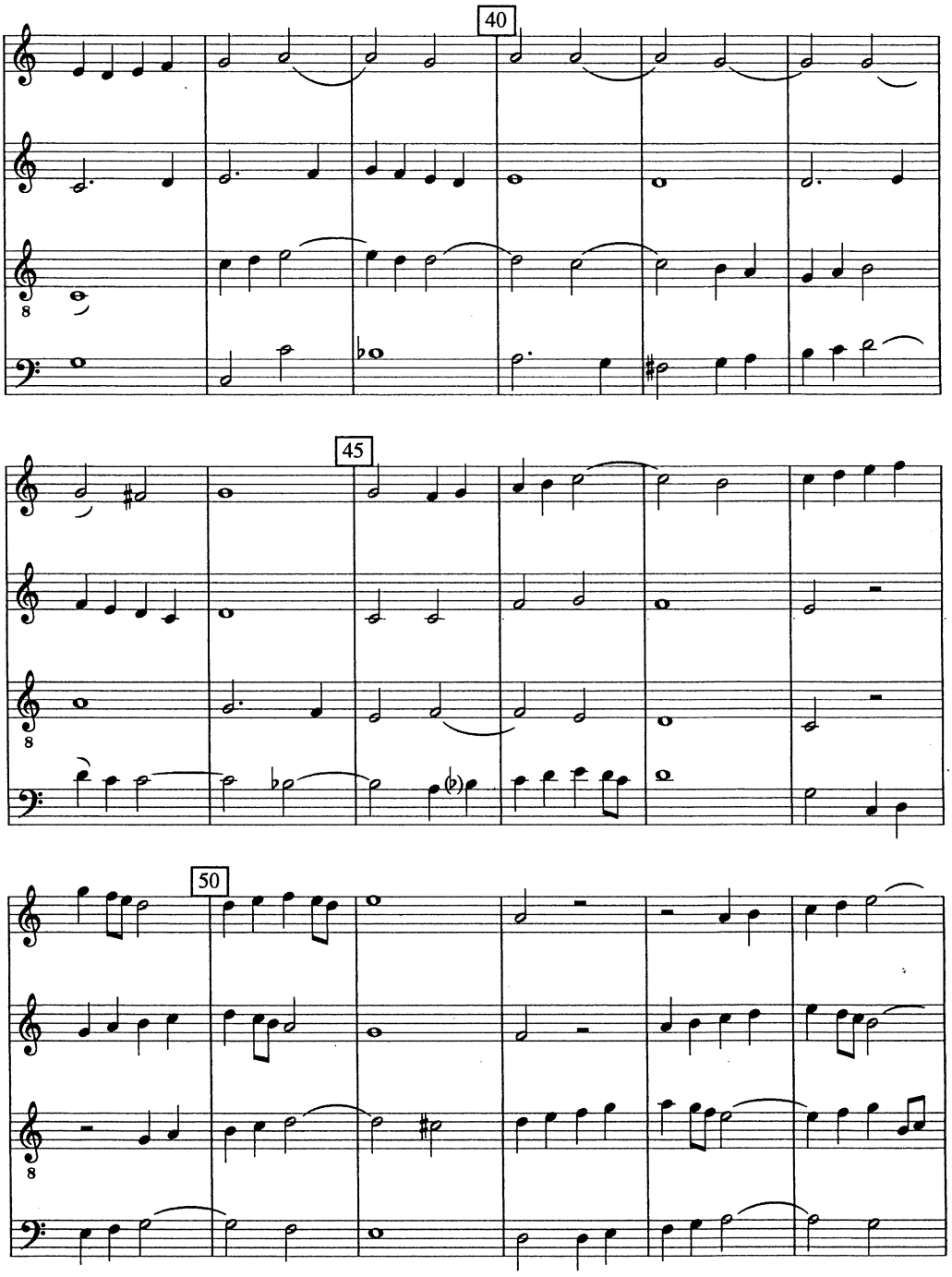
Notenbeispiel 7



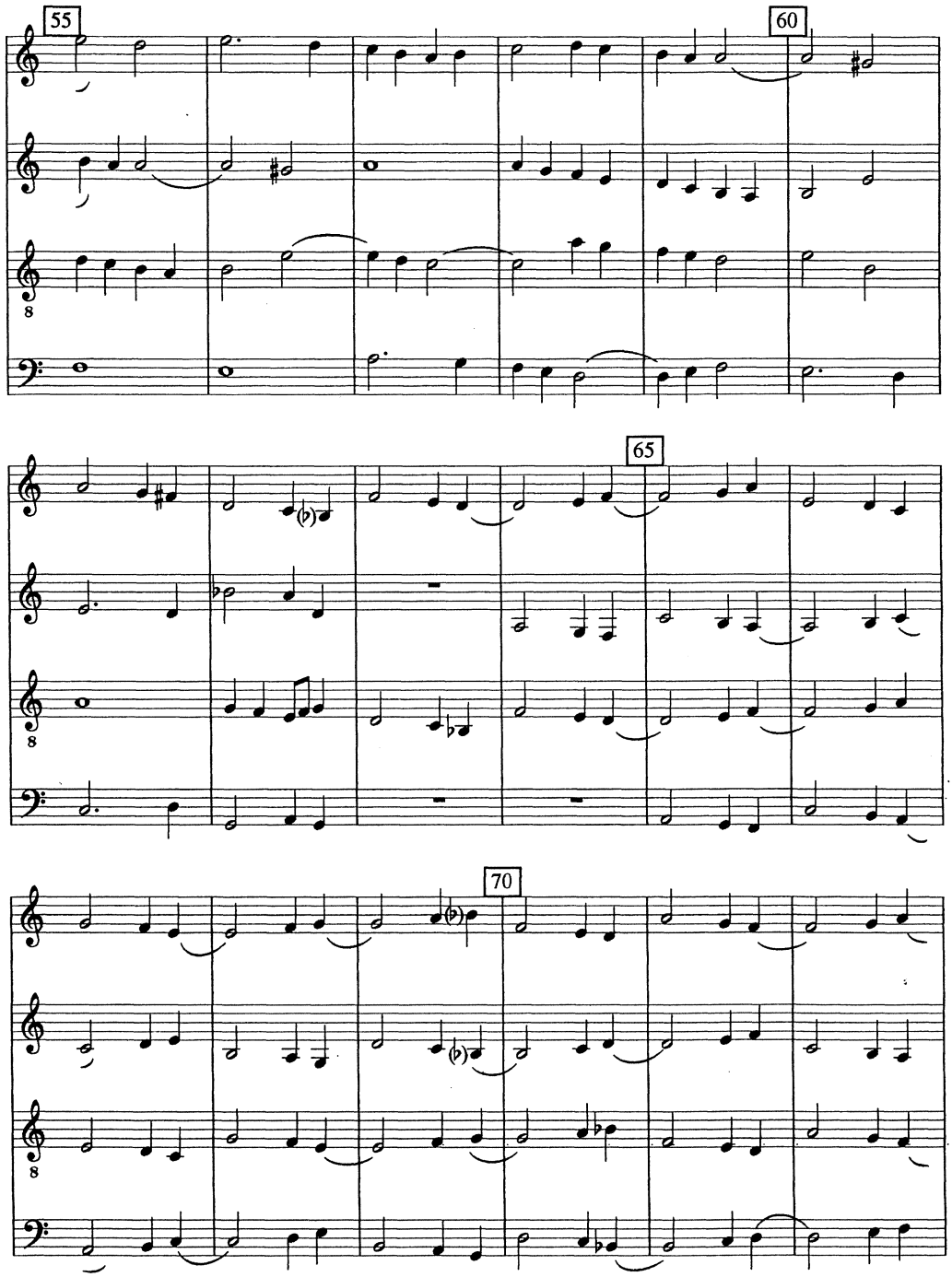
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



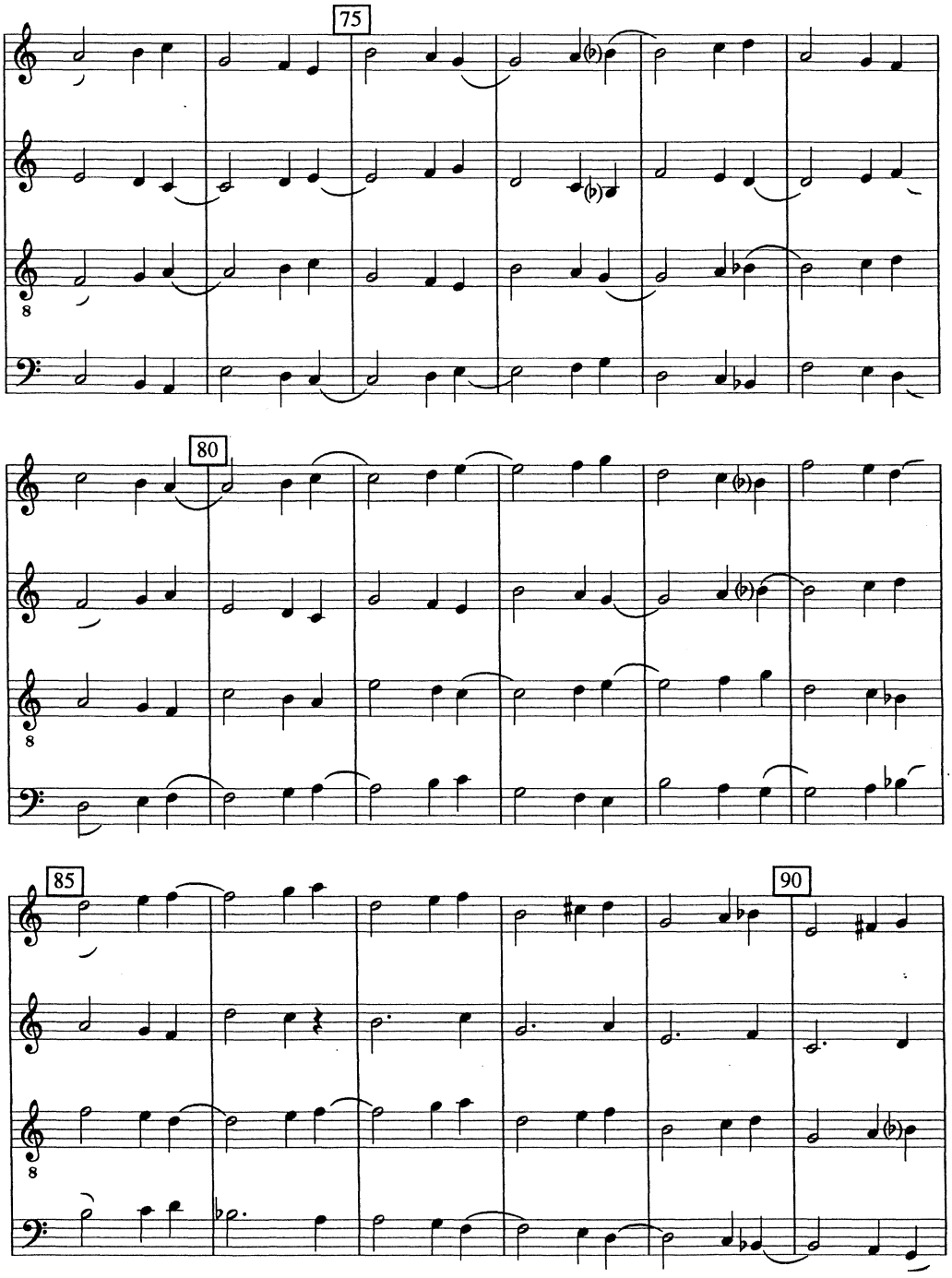
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



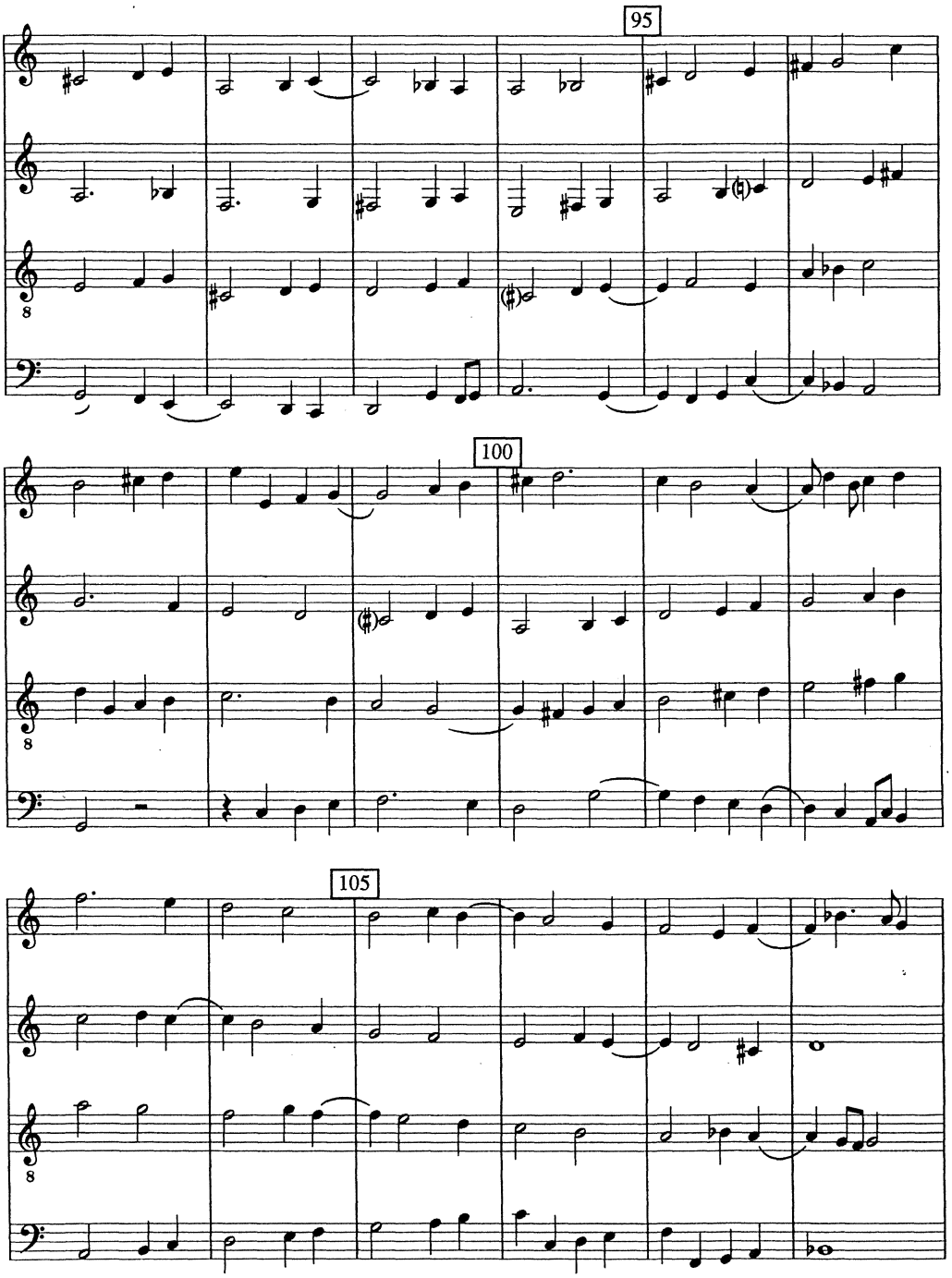
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



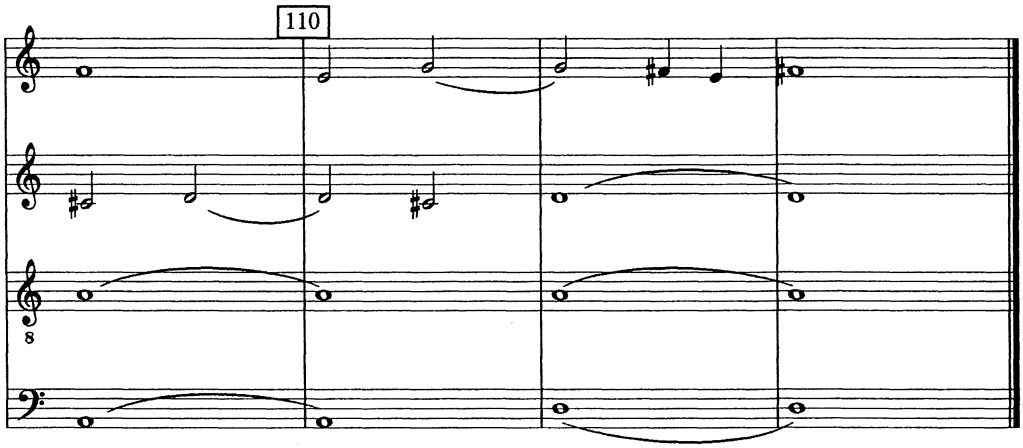
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)