Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 22 (1998)

Artikel: Orgelmessen aus dem 16. Jahrhundert in einer wenig bekannten deutsch-italienischen Handschrift

Autor: Wolff, Christoph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868997

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

ORGELMESSEN AUS DEM 16. JAHRHUNDERT IN EINER WENIG BEKANNTEN DEUTSCH-ITALIENISCHEN HANDSCHRIFT

von Christoph Wolff

Im Rahmen einer wissenschaftlichen Tagung in Wellesley College im Jahr 1991, in deren Mittelpunkt die von Charles Fisk erbaute mitteltönige Orgel stand, berichtete ich über eine lange Zeit verschwundene Handschrift, die völlig unerwartet wieder aufgetaucht und von der Houghton Library der Harvard University erworben worden war.[1] Das *Basler Jahrbuch* gibt mir nun die Möglichkeit, dieses Thema wieder aufzugreifen und einige meiner früheren Bemerkungen zu dieser Orgeltabulatur, welche für die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien im 16. und 17. Jahrhundert von erheblicher Bedeutung ist, in ein neues Licht zu rücken.

Der erste uns bekannte Besitzer dieses Manuskripts, das nun im Katalog der Harvard's University Library als MS Mus 191 verzeichnet ist, war der berühmte Pariser Mittelalterforscher Jules Labarte (1797–1880). Seine bedeutende Sammlung von Kunstwerken und -gegenständen, Büchern und Manuskripten wurde 1855 katalogisiert, wenig später jedoch verkauft und zerstreut. Unser Manuskript, die einzige Musikhandschrift in Labartes Sammlung, verschwand daraufhin ebenfalls und war mehr als 125 Jahre lang (für diese Zeit fehlt uns jeglicher Hinweis auf seinen Verbleib) nicht greifbar.[2]

Im Artikel „Sources of keyboard music to 1660, §(iii). Germany, Eastern Europe, Scandinavia" führt *New Grove Dictionary* ein „MS formerly in the collection of Jules Labarte, Paris (lost)"[3] auf, ein auf Adrien de la Fages *Essais de Diphthérographie Musicale* (Paris 1864) sich stützender Hinweis. Der französische Komponist, Schriftsteller und Choralforscher de la Fage hatte die Tabulatur untersucht, bevor sie verlorenging. Seine posthum herausgegebene Sammlung von Essays, größtenteils während seines dritten ausgedehnten Italienaufenthalts (1845–51) verfasst, enthält eine zehnseitige Beschreibung und Erörterung der Labarte-Tabulatur (S. 261–271). Auf der Grundlage dieses Artikels weist Johannes Wolf im zweiten Band seines *Handbuch[es] der Notationskunde* (Leipzig 1919) auf unsere Tabulatur und ihre notationstechnischen Besonderheiten hin,[4] doch war er selbst

[1] Christoph Wolff, „An unknown organ tablature at Harvard. A preliminary report", in: *The organist as a scholar: Essays in memory of Russell Saunders*, ed. Kerala Snyder (New York, NY 1994), 119–132.

[2] Zu weiteren Details, die Herkunft der Handschrift betreffend, siehe Wolff, op. cit., 120.

[3] Bd. 17 (London 1980), 726.

[4] Bd. 2 (Leipzig, 1919), 21–22.

nicht imstande, das originale Manuskript ausfindig zu machen und zu untersuchen. In späteren Abhandlungen über frühe Tastenmusik finden wir keine weitere Erwähnung dieser Quelle.

Die Labarte-Harvard-Tabulatur enthält drei anonyme Orgelmessen. Da die Handschrift weder ein originales Titelblatt noch eine Überschrift besitzt, stellte de la Fage ihr, offensichtlich für seinen Artikel, den recht passenden lateinischen Titel „Missae tres ad organum, choro alternante" voran. Allen drei Messen liegen Choralmelodien zugrunde; es handelt sich dabei um Versetten für eine Alternatimausführung durch Orgel und Choralschola. Die Kompositionen lassen sich den drei gängigen Messen zuordnen, die in den Orgelmessen überliefernden Quellen des 16. Und 17. Jahrhunderts immer wieder begegnen, nämlich der Messe für gewöhnliche Sonntage (1), für Apostel- (2) und für Marienfeste (3).

Die Handschrift besteht aus insgesamt 28 Folios (27,5 x 21 cm) mit einer Faszikelstruktur von 5+5+4.[5] Die Kompositionen füllen 23 Folios (S. 1–46), die letzten fünf Folios (S. 47–56) bleiben leer, sind jedoch schon mit Liniensystemen versehen. Der Aufbau der Quelle ist folgender:

f.1r–7v: „In [Festivitatibus] Minoribus Duplicibus" (= Missa Apostolorum)

f.8r–16r: „In [Festivitatibus] Solempnitalibus Beate M(ariae) V(irginis). (= Missa Virginis Mariae)

f.16v–22v: „In Dominicis Diebus" (= Missa Dominicale)

f.22v: Die Missa Dominicale bricht in der Mitte der ersten Agnus-Dei-Versette ab; f. 23r/v enthalten je eine verzierte Initiale A mit entsprechenden Agnus-Dei-Überschriften als letzte Eintragungen in das Manuskript, die nahelegen, daß die dritte Messe drei Agnus-Dei-Versetten enthalten sollte.

Dies mag für eine rasche Beschreibung des Manuskripts genügen. Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf zwei Punkte: erstens auf die zeitliche Einordnung und die Herkunft der Tabulatur, zweitens auf den stilistischen Kontext dieses anonymen Repertoires.

1. Zeitliche Einordnung und Herkunft

In Ermangelung jedes dokumentarischen Beweises betreffs Ursprung und Datierung der Quelle leisten sowohl die Notation der Musik wie auch die kunstvolle Illumination des Manuskripts wichtige Hinweise.

Die Tabulaturnotation folgt in der Verbindung von Linien- und Buchstaben-Notation dem System der „alten", sog. „deutschen" Orgeltabulatur. Diese Art der Tabulatur wurde in den 1570er Jahren von einer reinen

[5] Identisch mit de la Fages Beschreibung.

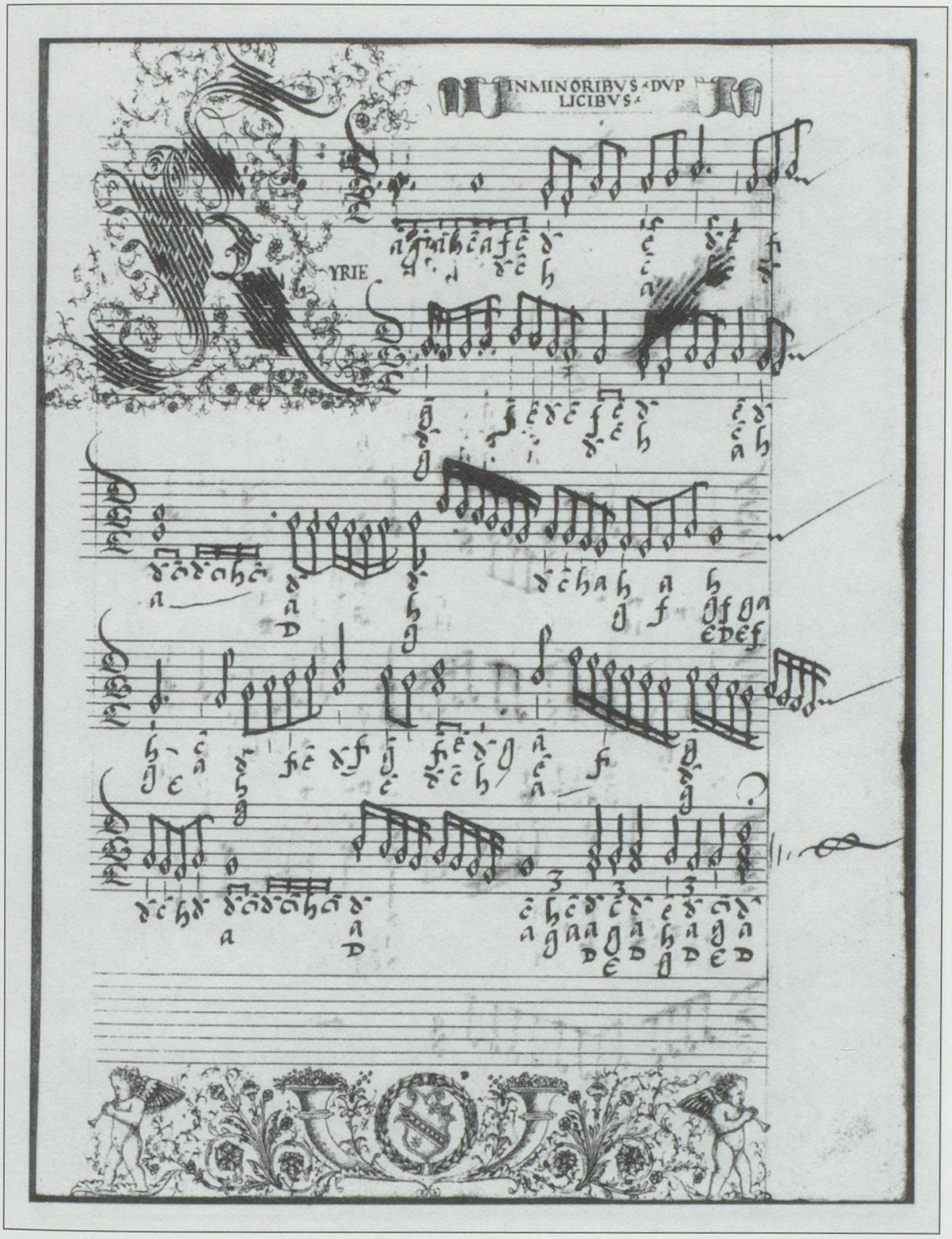


Abb. 1: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol. 1r.: *Missa in minoribus duplicibus*, erstes „Kyrie". Unten im Zentrum das Wappen der Familie Bruni. Die Reproduktion von Abb. 1–5 erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Houghton Library, Harvard University.

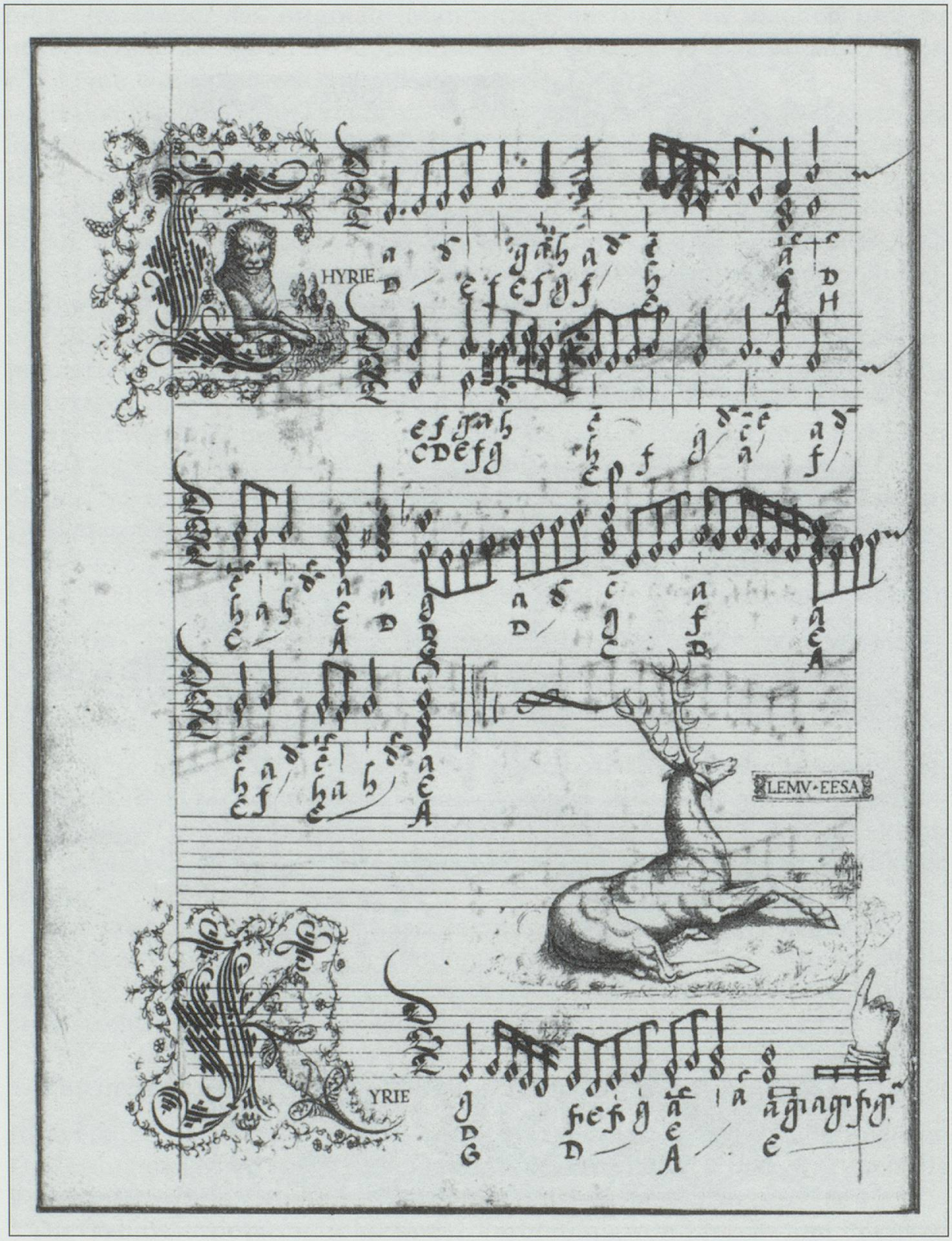


Abb. 2: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol.1v.: *Missa in minoribus duplicibus*, zweites „Kyrie“ und Anfang des dritten „Kyrie“.

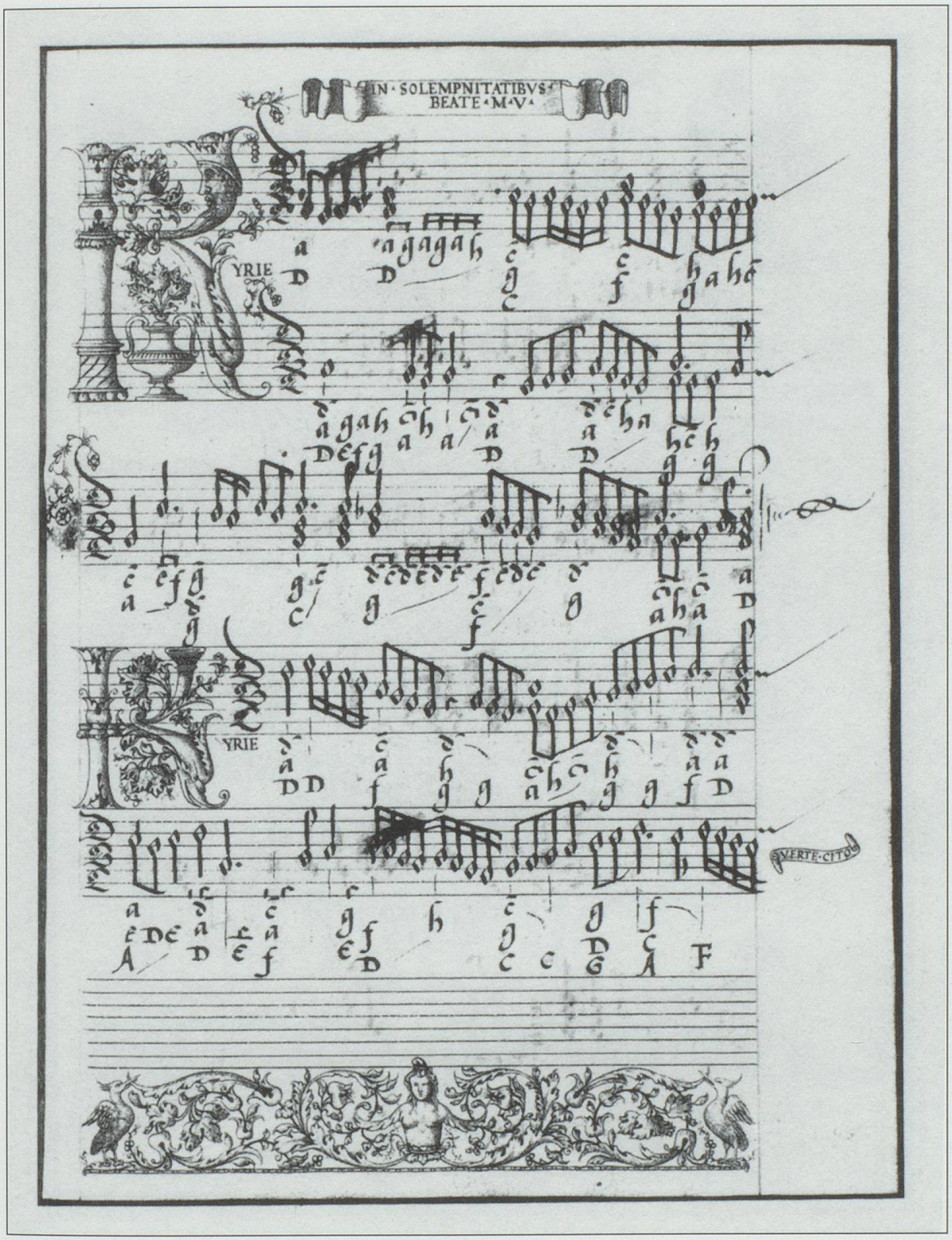


Abb. 3: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol. 8r: *Missa in solempnitatibus Beatae Mariae Virginis*, erstes „Kyrie“ und Anfang des zweiten „Kyrie“.

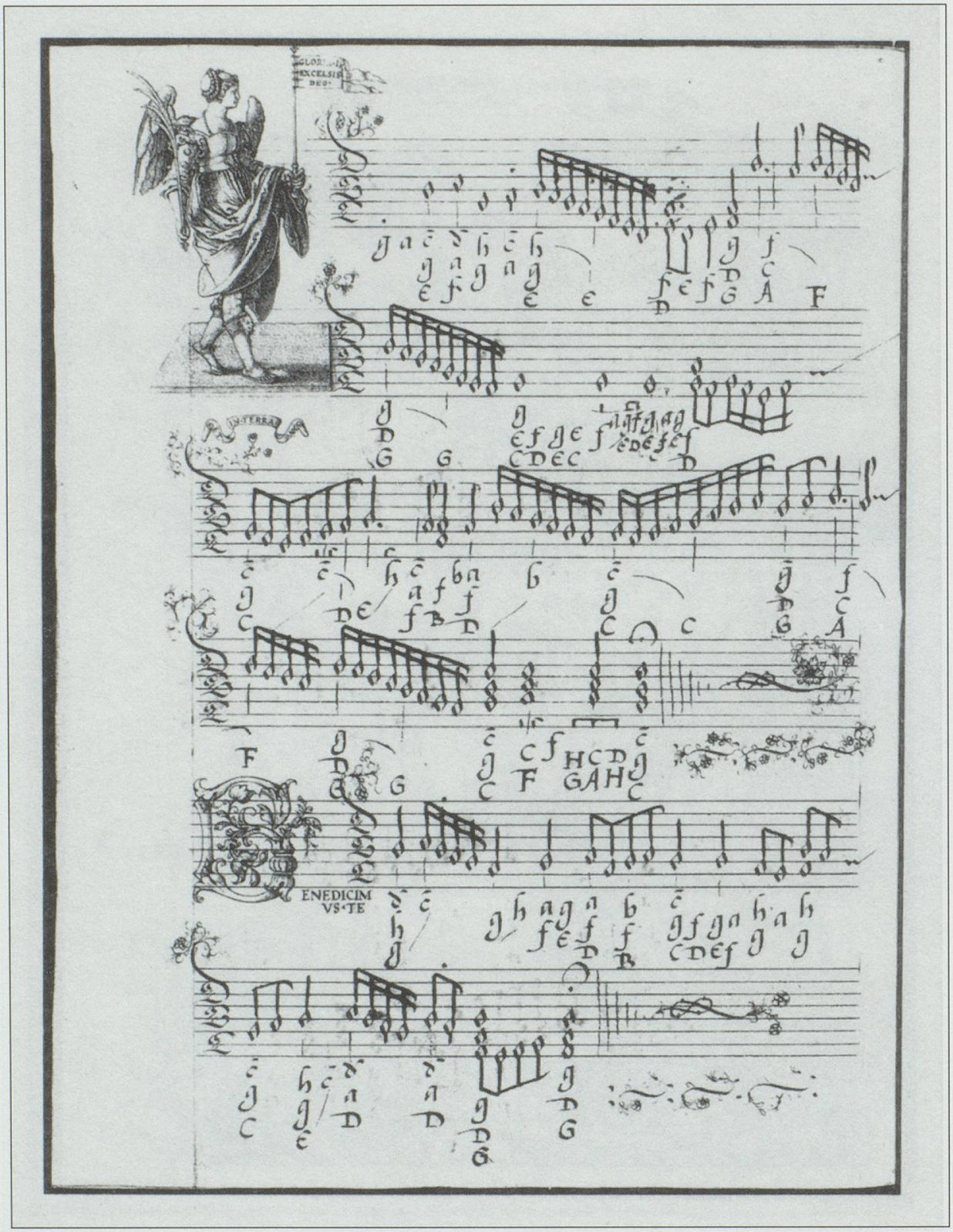


Abb. 4: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol. 9v: *Missa in solempnitatibus Beatae Mariae Virginis*, „Et in terra pax" und „Benedicamus te".

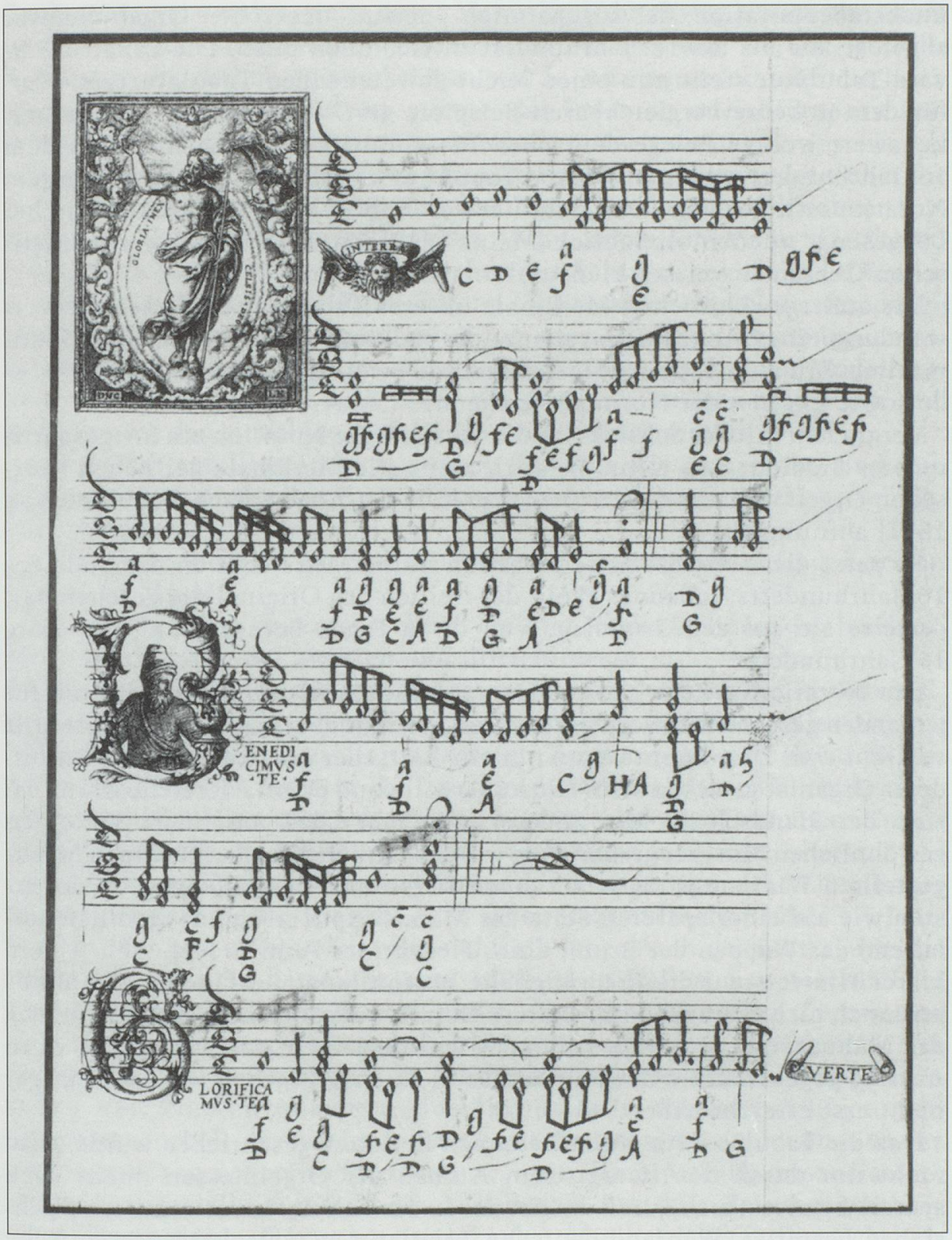


Abb. 5: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol. 18v: *Missa in Dominicis diebus*, „Et in terra pax“ und „Benedicamus te“ sowie der Anfang des „Glorificamus te“.

Buchstabennotation, der sogenannten „neuen" deutschen Orgeltabulatur abgelöst, die bis ins 18. Jahrhundert in Gebrauch blieb. Die Labarte-Harvard-Tabulatur stellt nun einen leicht abweichenden Tabulaturtypus dar, für den es keine vergleichbaren Beispiele gibt. Gleichzeitig sind bemerkenswert wenige Belege deutscher Tastenmusik-Handschriften aus dem 16. Jahrhundert erhalten. Unsere Tabulatur ähnelt in vieler Hinsicht dem Notationsstil der von Peter Schöffer veröffentlichten „Tabulatur etlicher Lobgeseng" von Arnolt Schlick (Mainz 1512) mit dem für sie charakteristischen Gebrauch weisser Mensuralnotation.

Die außergewöhnlichen Merkmale unserer Tabulatur umfassen die Verwendung eines Achtliniensystems, die Balkung von Minima- und Semiminima-Gruppen, regelmäßig auftretende zwei- und dreistimmige Akkorde sowie ein von der Norm abweichendes Oktavsystem (F-f-f).

Verglichen mit der Schlick-Tabulatur stellt die Notation ein fortgeschritteneres Stadium dar, wenn sie auch nicht alle Merkmale der neuen deutschen Orgeltabulatur der 1570er Jahre (z.B. der Ammerbach-Tabulatur von 1571) aufnimmt.

So passt diese Art der Mischnotation in die Mitte oder an das Ende des 16. Jahrhunderts. Johannes Wolf, der freilich das Original nie gesehen hat, datierte sie auf der Grundlage von de la Fages Beschreibung ins späte 16. Jahrhundert.[6]

Die Notationsart der Labarte-Harvard-Tabulatur impliziert, daß sie für jemanden geschrieben worden sein muß, der mit deutscher Tabulaturschrift vertraut war. Dies könnte dann nur ein deutscher oder „deutsch" ausgebildeter Organist gewesen sein. Die kunstvolle und phantasiereiche Illumination der Handschrift legt andererseits nahe, daß sie nicht für einen gewöhnlichen Musiker geschrieben worden ist, sondern eher für einen höhergestellten Widmungsträger, der einen Organisten beschäftigte. Auf der ersten wie auf einer späteren Seite des Manuskripts erscheint ziemlich auffallend das Wappen der Bruni, einer Florentiner Familie (vgl. Abb. 1), ein klarer Hinweis auf die ursprüngliche Bestimmung der Quelle, obwohl es mir noch nicht gelungen ist, weitere Details auszumachen. Außerdem mag das Manuskript, da es nie vollendet wurde, seinen Adressaten (der es in Auftrag gegeben hatte oder für den es in Auftrag gegeben worden war) gar nicht erst erreicht haben.[7]

Daß die Tabulatur für einen Gebrauch in Italien geschrieben wurde, wird nicht nur durch den liturgischen Aufbau der Orgelmessen (mehr dazu später), sondern auch durch die Art der in der Tabulatur verwendeten Buchstaben bestätigt. Während deutsche Tabulaturen typischerweise gotische

[6] Wolf, op. cit., 21.

[7] 1828 zum ersten Mal in Italien, Uraufführung von A. de la Fages Operette *I Creditori*, Florenz 1829, in Florenz erworben?

Buchstaben verwenden, weist unser Manuskript durchweg lateinische Groß- und Kleinbuchstaben auf. Das kann auch so ausgelegt werden, daß die Tabulatur absichtlich so geschrieben wurde, um jemandem, der die lateinischen den gotischen Lettern vorzog, das Lesen zu erleichtern, etwa einem „deutsch" ausgebildeten Organisten.

Der unvollendete Zustand des Manuskripts wirft einige Fragen über die Beziehung zwischen der Notation der Musik und der graphischen Ausschmückung auf. Die Herstellung des Manuskripts scheint in vier Schritten vor sich gegangen zu sein: (1) Ziehen des Achtliniensystems, (2) Eintragen der Initialen und der Textinzipits, (3) Eintragen des Notentextes, (4) Hinzufügen weiterer zierender Illuminationen. Dieser Vorgang legt zwingend nahe, daß die Anlage der ganzen Handschrift durch einen Modellentwurf erleichtert worden sein muß, der dem Illuminator half, Platz und Ausdehnung der einzelnen Versetten vorauszubestimmen.

Die einfarbigen Illuminationen, nach Grisaille-Art ausgeführt, sind dem Stil nach von italienischer Art und lassen mehrere unterschiedliche Schichten erkennen:

1. Cadelure-Initialen im Stil des frühen 16. Jahrhunderts finden wir in der ersten Messe.
2. Gemalte Initialen, entsprechend der Manier des späteren 16. Jahrhunderts, begegnen in der zweiten und dritten Messe.
3. Ferner findet sich die modernisierende Ausarbeitung der Initialen alten Stils durch Einfügen von Tieren und anderen figürlichen Gestalten.
4. Schließlich begegnen die raffinierten Zeichnungen von Lukas Kilian (1579–1637), dessen Signatur „LK" auf einem der allegorischen Bilder erscheinen, und zwar zusammen mit den Initialen seines Stiefvaters Dominicus Custos „DNC", ebenfalls aus Augsburg, dessen Werk Kilian hier kopiert hatte.

Zweifellos sind Lukas Kilians Beiträge zur Illumination des Manuskripts die wichtigsten, sie stellen aber auch deren letzte Schicht (frühes 17. Jahrhundert) dar und entstanden offensichtlich lange nach der Eintragung des Notentextes. Kilian hatte die Jahre 1601–04 in Italien, hauptsächlich in Venedig verbracht. Diese Tatsache hilft, die italianisierenden Züge seiner Manuskript-Ausschmückungen zu erklären. Es scheint auch plausibel, daß Kilian seine Malereien in unserer Tabulatur eingetragen hat, während er in Italien war. Eine unvollendete Musikhandschrift, die darüber hinaus ein Repertoire enthält, das weder in Bezug auf die Notation noch vom Stil her als modern angesehen werden konnte, mit Illuminierung auszustatten, erscheint jedenfalls nur dann sinnvoll, wenn dies dem Zweck künstlerischer Übung diente. Damit böte sich zu der rätselhaften Frage hinsichtlich der mehrfachen Schichten hochqualifizierter Dekorierungen in einer unvollendetet Musikhandschrift eine Lösung an: Es läßt sich nämlich annehmen, daß unsere Orgeltabulatur – dem eigentlichen Zweck entfremdet – als Übungsbuch für Zeichner diente, die eine Ausbildung in der altmodischen Kunst der Buch- und Handschriftenmalerei erhielten.

Der ursprüngliche Plan, für ein Mitglied der Familie Bruni eine kostbar illuminierte Handschrift, die drei Orgelmessen und weitere Stücke – wie der Umfang der unbeschriebenen, doch bereits linierte Seiten nahelegt – enthalten sollte, herzustellen, wurde aus unbekannten Gründen fallengelassen. Der Schreiber des Notentextes und der erste Illuminator hatten noch zusammengearbeitet, wahrscheinlich während des zweiten Drittels oder um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Nachdem der Tabulaturschreiber seine Arbeit kurz vor Ende der dritten Orgelmesse abgebrochen hatte, verblieb das Manuskript anscheinend in der Werkstatt des Illuminators (wahrscheinlich in Venedig, eventuell auch in Augsburg) und bot Gelegenheit zur Übung in dem Sinne, daß man von alten Vorlagen und Mustern zum einen lernte, zum anderen sie zu übertreffen suchte.

2. Musikalischer Kontext

Die Musik der Labarte-Harvard-Tabulatur spiegelt italienische Praxis wider, zumindest, was den liturgischen Ablauf der Orgelmessen betrifft. Natürlich gibt es allgemeine Ähnlichkeiten und Zusammenhänge innerhalb der deutschen, französischen und italienischen Alternatimmessen des 16. Jahrhunderts. So scheinen beispielsweise die von Attaingnant veröffentlichten Messen (Paris 1531) vom Oberrhein, vielleicht aus Strassburg zu stammen.[8] Da die Abfolge der Versetten innerhalb der Messe starke Abweichungen zwischen den verschiedenen Traditionen zeigt, bietet die Übereinstimmung des Schemas unserer Tabulatur mit dem italienischen Typus der Orgelmesse einen wichtigen Hinweis auf ihre Provenienz.

Die bei Alternatimpraxis der Orgel zugedachten Sätze des Messordinariums:

I: M. Apostolorum; II: M. Virginis Mariae; III: M. Dominicale

I–III	1. Kyrie
	2. Kyrie
	3. Christe
	4. Kyrie
	5. Kyrie
I, III	1. Et in terra
	2. Benedicimus te
	3. Glorificamus te
	4. Domine Deus Rex
	5. Domine Deus Agnus Dei

[8] Für diesen Hinweis danke ich Harald Vogel.

6. Qui tollis
7. Quoniam tu solus sanctus
8. Tu solus altissimus
9. (I:) In gloria Dei - (III:) Amen

II
1. Et in terra
2. Benedicimus te
3. Glorificamus
4. Domine Deus Rex
5. Spiritus et alme
6. Primo genitus
7. Qui tollis
8. Qui sedes
9. Mariam san(ctificans)
10. Mariam gu(bernans)
11. Mariam coro(nans)
12. Amen

I–III
1. Patrem omnipotentem
2. Et ex patre
3. Genitum non factum
4. Crucifixus
5. Et ascendit
6. Et in spiritum
7. Et unam sanctam
8. Et expecto
9. Amen

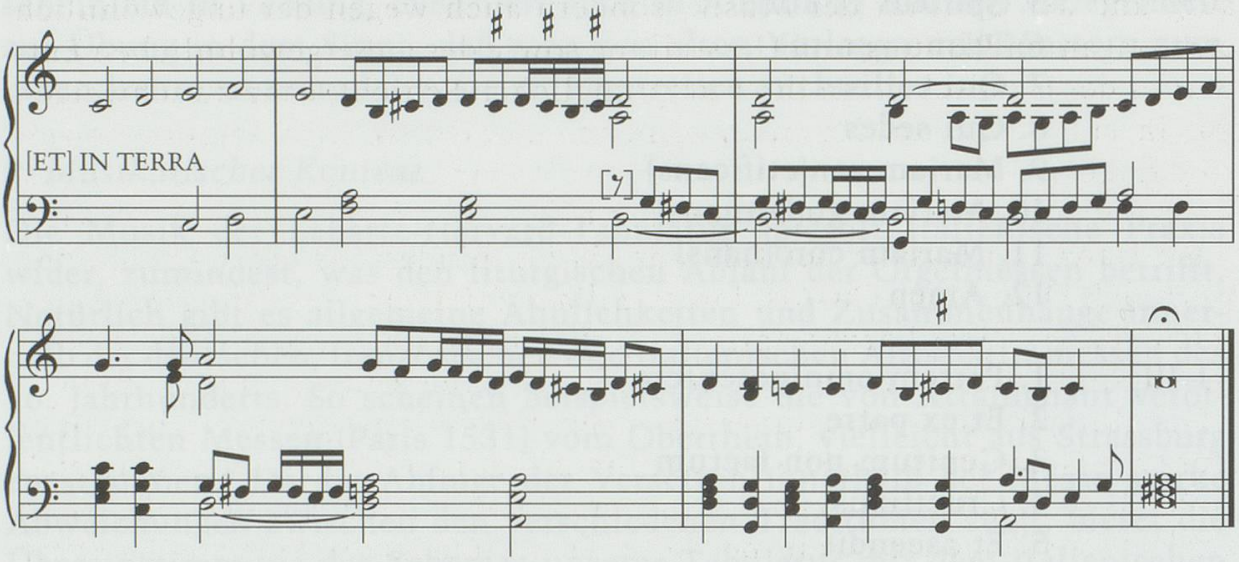
I–III
1. Sanctus
2. Sanctus
3. Benedictus
4. Agnus Dei

Der venezianischen Tradition gemäss beginnt die Missa Apostolorum mit dem Kyrie „Cunctipotens" und die Missa Dominicalis mit dem Kyrie „Orbis factor"; das Gloria der Missa Virginis Mariae fügt den Tropus „Spiritus et alme" ein.

Während die liturgische Form der Messen zweifelsfrei der italienischen Tradition folgt,[9] ist die stilistische Frage nicht so eindeutig zu klären. Zunächst ist es schwer vorstellbar, daß das Werk eines italienischen Kom-

[9] Vgl. die Orgelmessen im Castell'Arquato-MS, Labarte-Havard MS, G. Cavazzoni (Venedig, nach 1543), A. Gabrieli (Venedig 1563), C. Merulo (Venedig 1568), A. Banchieri (Venedig 1605), G. Diruta (Venedig 1609), B. Bottazzi (Venedig 1614).

ponisten für den Gebrauch eines italienischen Widmungsträgers in die alte deutsche Orgeltabulatur „übersetzt" worden wäre. Darüber hinaus zeigen die italienischen Komponisten, insbesondere Girolamo Cavazzoni, Andrea Gabrieli und Claudio Merulo, in ihren Orgelmessen eine Vorliebe für streng imitatorische Setzweise und im allgemeinen einen vokal ausgerichteten Instrumentalstil. Die Musik unserer Tabulatur bezeugt hingegen einen extrem freien und höchst idiomatischen Zugang zur Tastenmusik, rasch wechselnde und unregelmässige Strukturen, vermischt mit polyphonen Zügen, akkordischen Abschnitten und virtuosen Elementen.



Bsp. 1: *Missa in Dominicis diebus*, „Et in terra pax" (vgl. Abb. 5).

Die engste stilistische Verwandtschaft zu diesen Stücken findet sich in den Kompositionen der Handschriften von Castell' Arquato, die auf ca. 1530–50 datiert werden. Die in diesen Manuskripten enthaltenen Orgelmessen wurden von Knud Jeppesen[10] und Colin Slim[11] im Zuge ihrer Erforschung dieses Repertoires mit grosser Sachkenntnis beschrieben und analysiert.

Es scheint, daß die Messen unserer Tabulatur die Castell'Arquato-Stücke hinsichtlich durchgehender kompositorischer Qualität, fortschreitender Individualität und abwechslungsreicher Setzweise sogar noch übertreffen. Gleichzeitig scheinen sie einige kompositorische Züge deutschen Ursprungs – gewisse Figurationsmodelle – einzubeziehen, Züge, in denen sie den Messen des Attaingnant-Drucks und denjenigen aus Hans Buchners *Fundamentum* gleichen. Dies betrifft auch die von der Praxis ausgehende Notation einer klaren Aufteilung des Satzes zwischen rechter und linker Hand.

[10] Knud Jeppesen, „Eine frühe Orgelmesse in Castell'Arquato", *AfMw* 12 (1955), 187–205.
[11] H. Colin Slim, „Keyboard music at Castell'Arquato by an early madrigalist", *JAMS* 15 (1962), 35–47.

Die Labarte-Harvard-Tabulatur-Quelle als solche gibt keinen Hinweis auf einen Komponisten. Daß es sich um einen deutschen Organisten der Generation nach Hofhaimer, der – vielleicht zeitweise – in oder bei Venedig arbeitete, handeln könnte, darf als berechtigte Vermutung gelten. Übrigens könnte auch der ebenfalls unbekannte Autor der Castell' Arquato-Messen mit der deutschen Tradition in Verbindung stehen. Das Fehlen ausreichenden Materials für stilistische Vergleiche macht es schwierig, zu einem endgültigen Resultat zu kommen. Meiner Meinung nach könnte man sich durchaus einen Komponisten von Rang vorstellen, nicht nur aufgrund der Qualität der Musik, sondern auch wegen der ungewöhnlich extravaganten Planung und Herstellung sowie des außergewöhnlichen Entwurfes der Handschrift in ihrer ursprünglichen Schicht, ganz zu schweigen von ihrer Bestimmung für einen vornehmen italienischen Widmungsträger. Der fragliche Komponist kann sehr gut Verbindungen zur Kolonie deutscher Künstler in Venedig unterhalten haben, wie dies – einige Zeit später – bei Hans Leo Hassler der Fall war. Es ist mindestens einer Erwähnung wert, daß Dominicus Custos, Lukas Kilians Stiefvater, im Jahr 1593 einen Stich von Hasslers Porträt anfertigte, als letzterer als Organist der Fugger in Augsburg diente; vorher waren beide zusammen in Venedig gewesen.

Der Komponist der Orgelmessen unserer Tabulatur gehört sicher einer früheren Generation als Hassler an; ihn genau zu identifizieren, wird sich wohl als unmöglich herausstellen. Jedenfalls aber sehen wir in der kürzlich entdeckten Quelle das bereits bekannte Tastenmusikrepertoire aus der Mitte des 16. Jahrhunderts um ein wichtiges Dokument erweitert. Insbesondere wird sie unser Wissen über die Orgelmesse in Deutschland und Italien erweitern.

(Übersetzung aus dem Englischen: Johannes Strobl)