

**DIE SPANISCHE ORGELKULTUR IN IHRER
BLÜTEZEIT VOM
16. BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT**

**WECHSELWIRKUNGEN ZWISCHEN ORGELBAU
UND KOMPOSITIONSPRAXIS ANHAND DER
REPRÄSENTANTEN MATEU BOSCH UND
ANTONIO DE CABEZÓN**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften/Musikpädagogik

der Bergischen Universität Wuppertal

vorgelegt von

Roland Dopfer

aus Obergünzburg

Wuppertal 2016

Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20170303-105232-7

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20170303-105232-7>]

INHALT

VORWORT.....	5
1. EINLEITUNG.....	6
1.1 Bilanz des Forschungsstandes.....	6
1.1.1 Organologische Forschung.....	6
1.1.2 Musikologische Forschung.....	7
1.1.3 Auswertung.....	8
1.2 Desideratum.....	9
1.3 Methodik der Ausarbeitung.....	10
2. DIE SPANISCHE ORGEL.....	12
2.1 Blüte – Dekadenz – Restitution.....	12
2.2 Technische und architektonische Eigenschaften spanischer Orgeln.....	15
2.2.1 Anordnung im Kirchenraum.....	15
2.2.2 Technische Anlage.....	16
A. Orgelgehäuse.....	16
B. Gebläse.....	17
C. Windladen.....	17
D. Traktur, Spielanlage und Werkaufbau.....	19
2.3 Klangliche Ausprägung spanischer Orgeln.....	22
2.3.1 Klangressourcen.....	22
2.3.2 Dispositionsbeispiele der Orgeln der Kathedrale von Malaga.....	25
3. DIE MALLORQUINISCHE ORGEL ALS AUSPRÄGUNG DER KATALANISCH-VALENCIANISCHEN ORGEL.....	31
3.1 Die katalanisch-valencianische Orgel.....	31
3.2 Orgelhistorie Mallorcas.....	32
3.3 Die Orgelbauer Bosch und ihre bedeutenden Opera auf Mallorca.....	36
3.3.1 Jordi und Mateu Bosch - zwei Vertreter einer Dynastie.....	36
3.3.2 Die Bosch-Orgel der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyi.....	38

3.3.3	Die Mateu-Bosch Orgel von Sencelles und ihr Schwesterinstrument in Palma de Mallorca	42
3.4	Die Restaurierungsarbeiten an der Mateu Bosch-Orgel in Sencelles	56
3.5	Zur Klanglichkeit der Bosch-Orgel in Sencelles	61
3.5.1	Methodische Beschreibung.....	61
3.5.2	Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles	62
A.	Tabellen	62
B.	Diagramme	67
C.	Pfeifenwerk.....	71
3.5.3	Auswertung und Klangcharakterisierung	77
4.	DIE SPANISCHE ORGELKOMPOSITION VOM 16. BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT.....	83
4.1	Epochen, Merkmale und Vertreter	83
4.1.1	Von ca. 1520 – 1580.....	83
4.1.2	Von ca. 1580 – 1640.....	86
4.1.3	Von ca. 1640 bis 1720	87
4.1.4	Nach ca. 1720	88
4.2	Antonio de Cabezón – Komponist und Kosmopolit.....	89
4.2.1	Stationen seines Lebens.....	89
4.2.2	Werkanalyse Tiento del Quinto tono – Diferencias sobre la Gallarda Milanesa	108
4.3	Entwicklung der Kompositionspraxis nach Antonio de Cabezón	133
4.3.1	Fortführung und Fortschritt bei Juan Bautista José Cabanilles anhand seiner Xàcara.....	133
4.3.2	Batalla Imperial – Fragen zur Urheberschaft	149
5.	VERBINDUNG VON KOMPOSITIONSPRAXIS UND ORGELBAU	156
5.1	Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis.....	156
5.2	Praktische Umsetzung spanischer Orgelliteratur an der Bosch-Orgel in Sencelles.....	163
5.2.1	Methodische Beschreibung.....	163

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

5.2.2	Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles	165
6.	SCHLUSSFOLGERUNG	172
	ANHANG	176
1.	Mensurschemata der Orgel in Sencelles (Mallorca)	176
2.	Literaturverzeichnis	195
3.	Musikalische Quellen	203
4.	Discografie	206
5.	Akustische Dokumentation	207
6.	Abbildungsverzeichnis	208

VORWORT

Aus Sicht des Interpreten lässt die Beschäftigung mit der altspanischen Orgelmusik die Fragen offen, die sich in der theoretischen Auseinandersetzung beantworten lassen. Durch die Reflexion der wesentlichen Elemente erschließt sich ein tieferer Zugang in das Wesen der spanischen Orgelkultur des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die Verknüpfung dieser Elemente eröffnet neue Dimensionen im Verständnis der Orgelkunst.

Im Anhang der Arbeit ist eine zum Thema entstandene CD¹ beigelegt. Sie stellt eine akustische Dokumentation des Forschungsgegenstandes dar.

Ich danke sehr herzlich Prof. Dr. Hans-Joachim Erwe für die Betreuung der Dissertation als Doktorvater und für die Förderung in der Erstellung der Arbeit durch wertvolle Hinweise und Gespräche.

Prof. Dr. Joachim Dorf Müller und Prof. Dr. Thomas Erlach danke ich besonders für die Fortführung der Betreuung des Promotionsvorhabens bis zu seinem Abschluß.

Danken möchte ich ebenfalls Klaus Fischer, Orgelbauer in Barcelona, für die Erlaubnis und das Vertrauen, die Orgelrestaurierung in Sencelles zeitweise mitzubegleiten, wie auch für die freundliche Unterstützung durch zahlreiche Hinweise, Daten und Fakten. Orgelbauer Andreas Saage danke ich sehr herzlich für anregende Diskussionen und die Reflexion von Fachfragen.

Martin Kuhnt danke ich für aufschlussreiche Gespräche in organologischen Fragen, Tonmeister Klaus Faika sowie Prof. Dr. Dipl.-Ing. Dieter Braun für anregende Diskussionen im Bereich der psychoakustischen Phänomene und Dr. Andreas Wingen für wichtige Informationen in physikalischen Fragen.

Katrin Steinfeld und Andrea Wingen danke ich sehr herzlich für wegweisende Gespräche innerhalb musikalischer Zusammenhänge, Aarón Román Delgado Alaníz für Hinweise die spanische Sprache betreffend.

Wuppertal, im März 2016

¹ ORGANUM CLASSICS 271011.

1. EINLEITUNG

1.1 BILANZ DES FORSCHUNGSSTANDES

1.1.1 ORGANOLOGISCHE FORSCHUNG

Die Musikwissenschaftler Doderer² und Reuter³ veröffentlichten umfassende Werke zum historischen Orgelbau in Spanien. Neben der geschichtlichen Einordnung erforschte und dokumentierte Reuter die Genese repräsentativer Instrumente. Artikel von Ader⁴ und Hulverscheidt⁵ geben eine allgemeine Übersicht zu den Gegebenheiten des altspanischen Orgelbaus. Zu nennen wären hier die Platzierung im Kirchenraum und der Aufbau der Orgelanlage. Vente⁶ analysierte instrumentenbauerische Details anhand der systematischen Elemente im Orgelbau, z. B. die technische Anlage und die klangliche Ausprägung. Wie auch bei Reuter und Doderer geht es um eine Typisierung des spanischen Orgelbauhandwerks. Das konkrete Orgelregister und sein instrumentales Vorbild erforschte Lüttmann.⁷

Die Phänomene der mallorquinischen Orgellandschaft anhand der verschiedenen Orgelbaurdynastien dokumentierten Mulet und Reynés,⁸ die Instrumente Boschs im Speziellen beschrieb Möller.⁹ Das Pfeifenwerk der Orgel in Sencelles verzeichnete Orgelbauer Fischer¹⁰ in seinem Restaurierungsbericht von 2000.

Aufgrund der Arbeiten durch Reuter, Mulet und Reynés wie auch einem Orgelführer von Götttert/Isenberg¹¹ liegen bebilderte Orgelatlantent mit detaillierten Beschreibungen vor. Sie geben Einblicke in die originären Elemente des historischen Orgelbaus in Spanien.

² DODERER 1971.

³ REUTER 1986.

⁴ ADER 1983.

⁵ HULVERSCHEIDT 1964.

⁶ VENTE 1970.

⁷ LÜTTMANN 1979.

⁸ MULET/REYNÉS 2001.

⁹ MÖLLER 1986 und MÖLLER 1998.

¹⁰ FISCHER 2000.

¹¹ GÖTTERT/ISENBERG 2000.

1.1.2 MUSIKOLOGISCHE FORSCHUNG

Ein Kapitel zur „Orgelmusik Spaniens und Portugals im 17. und 18. Jahrhundert“ innerhalb des Buches „Geschichte des Orgelspiels“ veröffentlichte Frotscher¹². Dabei bezieht er sich auf die musiktheoretischen Quellen von Bermudo¹³ und Santa María.¹⁴ Eine weitere Arbeit zur Geschichte der Orgel- und Claviermusik liegt durch Apel¹⁵ vor. Dieses umfangreiche Kompendium umfasst eine Dokumentation der gesamten Musik für Tasteninstrumente vor Johann Sebastian Bach. Überdies setzte sich Apel mit den verschiedenen Notationsformen der Musik¹⁶ auseinander. Er analysierte u. a. die verschiedenen Tabulaturformen der europäischen Claviermusik. Kastner veröffentlichte neben einer umfangreichen Chronik zur Biografie Antonio de Cabezóns¹⁷ Artikel zur Interpretation spanischer Orgelmusik¹⁸ und zu speziellen Erscheinungsformen der historischen Claviermusik wie dem „Tiento“.¹⁹ Zahlreiche Artikel seiner Forschungsaktivitäten sind in der Reihe „Anuario Musical“ erschienen. 2014 publizierte Körndle Fragestellungen zu Antonio de Cabezón im Kontext seiner europäischen Einordnung.²⁰

Völkl²¹ nahm eine Strukturierung der musikalischen Epochen innerhalb des „Siglo de Oro“, dem „Goldenen Zeitalter“ Spaniens, vor. Er unterteilte die Strömungen der Komponistengenerationen und beschrieb deren Merkmale, den vokalen sowie den instrumentalen Stil. Anglès war der Herausgeber der heute noch gebräuchlichen Ausgabe der Orgelwerke von Cabanilles.²² Dissertationen von Garcia-Ferreras²³, Nelson²⁴, Roig-

¹² FROTSCHER 1959.

¹³ BERMUDO 1555.

¹⁴ SANTA MARÍA 1565/1962.

¹⁵ APEL 1967.

¹⁶ APEL 1962.

¹⁷ KASTNER 1977.

¹⁸ KASTNER 1976 b.

¹⁹ KASTNER 1976 a.

²⁰ KÖRNDLE 2014.

²¹ VÖLKL 1984.

²² CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983.

²³ GARCIA-FERRERAS 1973.

Francolí²⁵ und Whiteside²⁶ setzen biografische, analytische sowie liturgische Themen in Korrelation.

Die genannten Publikationen beziehen sich auf die Quellen der Musiktheoretiker des 16. bis 18. Jahrhunderts und setzten sie in Kontext mit den zeitgenössischen Kompositionen.

1.1.3 AUSWERTUNG

Die spanische Orgelkultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert bildete eine Fülle an überlieferter Orgelmusik heraus. Die Forschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute beschäftigt sich hauptsächlich mit organologischen oder musikologischen Gesichtspunkten der Epoche. Die Werke einiger Autoren verbinden allerdings beide Phänomene.

Doderers Werk zu Orgelbau und Orgelmusik²⁷ bezieht sich auf die Länder Spanien und Portugal. Er wendet sich den Differenzierungen zwischen den verschiedenen Traditionen auf der iberischen Halbinsel zu. Die Phänomene der Registrierkunst betrachtet Klinda²⁸ innerhalb des europäischen Kontextes, während Vente²⁹ die Verbindung zur Orgelmusik des Komponisten Cabanilles herstellt.

Eine neuere Veröffentlichung mit einigen Hinweisen zur Interpretation der spanischen Orgelmusik unter Berücksichtigung des originalen Instruments liegt durch die Orgelschule von Laukvik³⁰ vor. Gleichzeitig liegt seit 2014 eine umfassende Darstellung historischer Quellen durch Cea Galán vor.³¹

Insgesamt ist eine größere Dichte an Forschungsarbeiten zu vorliegendem Kontext im Zeitraum zwischen 1959 und 1986 zu beobachten, während derzeit tendenziell eine Stagnation diesbezüglich festzustellen ist.

²⁴ NELSON 1986.

²⁵ ROIG-FRANCOLÍ 1990.

²⁶ WHITESIDE 1994.

²⁷ DODERER 1978.

²⁸ KLINDA 1987.

²⁹ VENTE 1962.

³⁰ LAUKVIK 1990.

³¹ CEA GALÁN 2014.

1.2 DESIDERATUM

Die typologischen Elemente der Kompositionen sind mit den Charakteristika des Instrumentenbaus der Zeit und der Region verknüpft. Es existiert also ein Bezug zwischen den Ausprägungen des Œuvres und den zur Interpretation herangezogenen Musikinstrumenten.

Eine konkrete Verknüpfung der Querverbindungen zwischen den beiden Richtungen, sowohl des Orgelbaus als auch der Kompositionspraxis wurde bisher nicht veröffentlicht. Auf der Grundlage der Informationen durch die genannten Werke stellt sich in wissenschaftlicher Hinsicht die Frage nach der gegenseitigen Bedingung von Orgelbauer und Musiker.

Inwiefern wurde der Virtuose beim Vortrag Teil seines Instruments und welche Richtung hat die Entwicklung des Orgelbaus durch die hohen künstlerischen Anforderungen eingeschlagen?

Oblig der Organist Zwängen und Einschränkungen durch Gegebenheiten des Instruments oder konnte sich der Musiker frei entfalten? Welche baulichen Gegebenheiten haben den Komponisten zur Kreativität verholfen?

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Fragestellung, ob Wechselwirkungen zwischen Organisten und Orgelbauern in diesem Zeitraum, bis zum Verfall im 19. Jahrhundert, eine Weiterentwicklung in der Entstehung eines umfangreichen Schaffens ermöglichten. Zeugnisse dieser Zeit sind in den Manuskripten der Komponisten wie auch den erhaltenen historischen Instrumenten wiederzufinden. Besonderheiten der Orgeln spiegeln sich in akustischer Hinsicht durch die Interpretation der Werke an originalen Instrumenten wider. Schließlich ermöglicht die praktische Umsetzung originärer Musik am konkreten historischen Instrument eine Analyse in der Kommunikation zwischen Literatur, historischer Orgel und dem heutigen Interpreten.

1.3 METHODIK DER AUSARBEITUNG

Die spanische Orgelkultur des 16. bis 18. Jahrhunderts wird im Wesentlichen durch zwei Künstlergruppen geprägt, den sogenannten Clavieristen einerseits und den Orgelbauern andererseits. Um aber diese potenziellen Wechselwirkungen zwischen Musikern und Instrumentenbauern untersuchen zu können, müssen beide Säulen der spanischen Orgelkunst separat betrachtet werden.

Die Clavieristen der Zeit spielten meist sowohl besaitete Tasteninstrumente wie Clavichord, Spinett, Virginal und Cembalo als auch verschiedene Formen der Orgel wie Portativ, Positiv und die große Kirchenorgel. Als Virtuosen dieser Instrumente hinterließen sie ein umfangreiches kompositorisches Schaffen. Somit war der musikalische Horizont der Clavieristen in der Parallelfunktion als Musiker und Komponist weit gefächert. Hinsichtlich dieser Phänomene verschafft die vorliegende Arbeit zunächst einen Überblick über die relevanten Musiker der Zeit und vermittelt dann am Beispiel des Komponisten **Antonio de Cabezón**, dessen konkreten künstlerischen Prägungen, die musikalischen Einflüsse seiner Auslandsreisen und deutet deren kompositorische Konsequenzen. Die anschließende Analyse der Fortschreitung in der kompositorischen Praxis bis **Juan Bautista José Cabanilles** zeigt die inhaltliche wie auch formale Ausrichtung der spanischen Orgelmusik.

Das Verständnis der spanischen Orgelbautradition wird erst durch den Blick auf deren geografische Herkunft und die Betrachtung der grundlegenden Ausformungen im Instrumentenbau geweitet. Die Beschreibung der technischen Orgelanlage und der klanglichen Ressourcen im Allgemeinen sind die Basis für das tiefere Verständnis der Orgellandschaft Mallorca im Speziellen. Anhand von Fallbeispielen richtet die Arbeit ihren Fokus auf die Ausrichtung der mallorquinischen Instrumente der Orgelbaudynastie Bosch. Besonders augenfällig hierfür ist die Generation um **Mateu Bosch**, dessen Orgel in der Pfarrkirche Sant Pere in Sencelles in klanglicher wie auch technischer Hinsicht analysiert wird. Durch die dokumentarische Begleitung der im Jahre 2000 erfolgten Restaurierung dieser Orgel kann ein besonders intensiver Einblick ermöglicht werden.

In der Verbindung der beiden wesentlichen Säulen der spanischen Orgelkunst – dem Schaffen der Clavieristen und dem der Orgelbauer – zeigt sich, welche kompositorischen Formen sich entwickelten und wie deren Darstellung an einer typisch spanischen Orgel möglich ist. Am konkreten

Beispiel der Orgel von Sencelles wird der Versuch unternommen, die Verbindung zwischen den Musikern und den Orgelbauern herzuleiten.

Somit ist die Grundlage geschaffen, den Gegebenheiten nachzugehen, die für die Kunstschaffenden in diesem Kontext gleichermaßen zugänglich waren und schließlich die Entstehung einer Hochkultur in der spanischen Orgelkultur im „Goldenen Zeitalter“ förderten. Die Auswertung soll zeigen, ob die Organisten der Zeit tatsächlich für die konkreten Gegebenheiten der Orgelinstrumente komponiert haben, ob Musiker und Instrumentenbauer sich gegenseitig bedingten und welche Hinweise uns heute Indiz dafür sein können.

2. DIE SPANISCHE ORGEL

2.1 Blüte – Dekadenz – Restitution³²

Die ersten Kleinorgeln, die von niederländischen Orgelbauern geschaffen wurden, sind um 1200 erwähnt. Zwei unterschiedliche Orgelbautraditionen decken sich im Wesentlichen mit den Gebieten der Königreiche Aragonien und Kastilien, wo sich ab dem 15. Jahrhundert eine katalanisch-valencianische und eine kastilische Orgel konstatieren lassen. In den folgenden Jahrhunderten, vor allem ab dem 17. Jahrhundert, bildet sich eine charakteristisch „spanische“ bzw. „iberische“ Orgel mit überwiegend kastilischen Merkmalen heraus, die im 18. Jahrhundert durch den Einbau horizontaler Zungenregister (sogenannter „spanischer Trompeten“) und zahlreicher anderer Farbreister ihre größte Klangvielfalt aufweist.

Neue und markante Ausprägungen im seinerzeitigen spanischen Orgelbau lassen sich auf *José Echevarría* (†1691) zurückführen. Seine Techniken und Konzeptionen, unter denen der Schwellkasten und der horizontale Zungenchor die augenscheinlichsten sind, finden sich ab 1660/65 in Instrumenten des Baskenlandes und Navarras, später auch in Kastilien, Valencia, Katalonien, der Estremadura und in Andalusien wieder. Deren Tonumfang wuchs nun von 45 Tasten auf 49, bedingt durch den chromatischen Ausbau der kurzen tiefen Oktave. Die Orgelbauer des 18. Jahrhunderts wie die *Liborno Echevarrias*, *Julián de la Orden*, *José Verdalonga*, *Fernández Davila*, *Jordi Bosch i Bernat* oder *José Casas* wichen kaum von der für das vorangegangene Jahrhundert typischen Konzeption ab, tendierten jedoch zu einer deutlichen Bereicherung der labialen und lingualen Klangpalette und einem Hang zur Monumentalität. Die Epoche zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert gilt als die Blütezeit der spanischen Orgelkunst.

Ab etwa 1900 werden in Spanien fast ausschließlich Einheitsorgeln gebaut, die kaum noch typisch spanische Merkmale aufweisen. Erst in den vergangenen Jahrzehnten ist teilweise wieder ein handwerklich-künstlerisch qualifizierter Orgelbau entstanden, der sich aber angesichts begrenzter Finanzmittel, dem verhältnismäßig niedrigen Stellenwert der Orgelmusik in

³² DODERER 1971, S. 1 f.
REUTER 1986, S. 11-12.
DOPFER 2006.

der spanisch-katholischen Liturgie und überdies einer großen Zahl restaurierungswürdiger historischer Instrumente nur langsam und eingeschränkt etablieren kann.

„Wir wurden vom Domdekan und den beiden Organisten freundlich aufgenommen, erregten aber ein unbeschreibliches Staunen, als wir um die Erlaubnis nachsuchten, die Kaiserorgel zu besichtigen und zu spielen. Qué los Señores...? Seit Menschengedenken war die Orgel nicht mehr gespielt worden, es fand sich kein Schlüssel, sodaß der Zugang aufgebrochen werden musste. – In der Orgel lag der Staub von mehr als 100 Jahren. Laut Ausweis der Rechnungsbücher hatte seit der Einweihung der beiden Chororgeln kein Orgelbauer hier mehr Hand angelegt. Aber merkwürdig, die Orgel ließ sich ganz gut spielen, man konnte sich, trotz der teilweise schauerhaften Verstimmung und des Ausbleibens vieler Zungenpfeifen, einen sehr guten Begriff von der Wirkung der Orgel machen. Halb Toledo war zur Kathedrale geströmt, die Kunde von dem wunderlichen Ereignis hatte sich mit Windeseile durch die Stadt verbreitet.“³³

Etwa hundert Jahre liegen diese Eindrücke Albert Merklins, eines Neffen des französischen Orgelbauers Joseph Merklin, niedergeschrieben durch seinen Wegbegleiter González Silvia y Ramón, zurück.³⁴

In vielen Gegenden Spaniens wären heute noch ähnliche „Wiederentdeckungen“ möglich, denn seit der Orgelblüte vom 16. bis zum 18. Jahrhundert sollte die Spanier nie wieder ein so energisches „Orgelfieber“ packen. Bezeichnend hierfür ist auch die Tatsache, dass Wenzel Hübners Aufstellung „21000 Orgeln aus aller Welt 1945-1985“³⁵ lediglich drei repräsentative Orgelneubauten in vier Jahrzehnten auf spanischem Boden zu verzeichnen hat. In neuerer Zeit widmen sich Orgelbauer wieder stärker den historischen Herstellungstechniken, wodurch einige Instrumente in restauriertem Zustand vorzufinden sind.

³³ KRAUS 1972, S. 118.

³⁴ KRAUS 1972, S. 118.

³⁵ HÜBNER 1986.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón



Abbildung 1:

S. Lorenzo el Real del Escorial, Gemächer der Infantin Isabel Clara Eugenia, Prozessionsorgel, erbaut vermutlich 1598 durch ein Mitglied der Familie Brebos.³⁶

Obwohl es zwischen katalanisch-valencianischen, baskischen, kastilischen, portugiesischen und andalusischen Orgeln Unterschiede gibt, ist im Vergleich mit anderen europäischen Orgellandschaften eine eindeutig iberische bzw. spanische Typisierung möglich.

³⁶

SONNAILLON 1985, S. 185.

2.2 Technische und architektonische Eigenschaften spanischer Orgeln

2.2.1 Anordnung im Kirchenraum³⁷

Die räumliche Aufstellung der Orgeln unterscheidet sich wesentlich von allen anderen europäischen Orgellandschaften. Während in Pfarrkirchen durchaus Orgeln auf Westemporen anzutreffen sind, so befinden sich diese in Kathedralen meistens seitlich im Ostchor in Altarnähe zwischen zwei Pfeilern, die Haupt- und Seitenschiff voneinander abgrenzen. Oft stehen sich die Orgeln spiegelbildlich gegenüber. Somit umrahmen die hoch erhabenen und oben durch das Ende der Gurtbögen begrenzten Zwillingorgeln das liturgische Zentrum, den sogenannten „coro“ in südlicher und nördlicher Richtung. Der „coro“ ist mit hohen Chorschranken umschlossen und bietet auch ausreichend Platz für die alternatim musizierenden Chöre oder Scholen. Prachtvolle Chorgestühle geben Zeugnis von dieser Praxis.

Entsprechend der Evangelienseite (Nordseite) und der Epistelseite (Südseite) werden die Instrumente „órgano del lado del Evangelio“ (Evangelienorgel) und „órgano del lado de la Epístola“ (Epistelorgel) genannt. Zum „coro“ hatte, mit Ausnahme der Choristen, nur die Geistlichkeit Zugang.

Auf der dem Seitenschiff zugewandten Seite befindet sich ebenso ein beeindruckender Orgelprospekt, der sogenannte Rückprospekt. Nur in Ausnahmefällen sind schlichtere Ausführungen anzutreffen: niedrige Seitenschiffe oder Geldmangel waren Gründe für eine nur auf Holz gemalte Orgelfassade.

In vielen Klosterkirchen treffen wir einen mit mitteleuropäischen Westemporen vergleichbaren „coro alto“ an. Auch hier stehen meist eine

³⁷ ADER 1983, S. 185.
DODERER 1971, S. 11-14.
FROTSCHER 1959, S. 263.
KRAUS 1972, S. 110.
REUTER 1986, S. 12-13.
VENTE 1970, S. 298.

Nord- und Südorgel, allerdings ohne Rückprospekt. Vereinzelt sind in solchen Fällen kleine Drittinstrumente in Altarnähe zu finden.

Befindet sich im „coro alto“ nur eine Orgel, so kann diese auch in für uns gewohnter Platzierung als Emporenbrüstungsorgel ausgeführt sein.

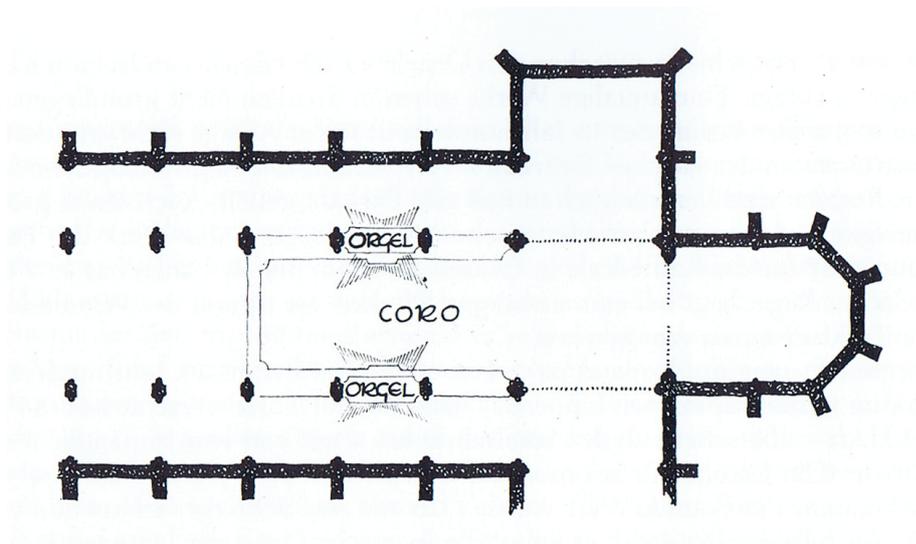


Abbildung 2:
Grundrisschema über die Aufstellung der spanischen Orgeln.³⁸

2.2.2 Technische Anlage

A. Orgelgehäuse³⁹

Die kirchenarchitektonisch bedingte, erhaben wirkende Orgelgehäusehöhe (hohe Gurtbögen) wurde bereits erwähnt. Dies ist bemerkenswert, da sich alle Windladen auf einem vergleichsweise geringen Höhenniveau – etwa dem der Horizontaltrumpeten – befinden. Tatsächlich ist über dem Hauptwerk ein großer Freiraum mit klangabsorbierendem Effekt anzutreffen. Da das Plenum der Orgel lediglich zur Beschallung des „coros“ dient, wirkt diese Art der Dämpfung eher angenehm. Dieses Phänomen gilt

³⁸ REUTER 1986, S. 13.

³⁹ REUTER 1986, S. 13-14.

VÖLKL 1984, S. 46.

auch für die in Richtung des Seitenschiffes sprechenden Pfeifengruppen, die nicht dem Hauptwerk zugeordnet sind.

B. Gebläse⁴⁰

Die Lungen iberischer Orgeln bestehen meistens aus keilförmigen Faltenbälgen, die sich nicht vertikal, sondern diagonal heben. Sie werden nicht mit den Füßen, sondern per Hand bedient. Während in Mitteleuropa viele originale Balganlagen bei Restaurierungen entfernt wurden, bestehen sie in Spanien häufig noch immer. Leider funktionieren diese wegen mangelnder Wartung zumeist nicht.

Der Winddruck ist von der Registeranzahl der Orgel abhängig. Mit 45-60 mm WS (Wassersäule) bei Kleinorgeln, 60-75 mm WS bei mittelgroßen Orgeln und bis zu 90 mm WS bei großen Orgeln ist er jedoch sehr niedrig. Selbst die horizontalen Zungenbatterien arbeiten mit diesem geringen Winddruck.

C. Windladen⁴¹

Grundsätzlich sind Schleifladen anzutreffen. Betrachten wir die symmetrisch angeordneten Orgelprospekte, so überrascht die chromatische Pfeifenstellung auf den Windladen. Die Außenansicht spiegelt also nicht die Pfeifenanordnung wie etwa beim norddeutschen Werkprinzip wider. Ein kompliziertes Windverführungssystem, teils mittels Bleikondukten, teils mit in Holzbretter gestemmten und mit Leder verschlossenen Kanälen, versorgt die abgeführten Pfeifengruppen. Auch die horizontalen Zungenregister erhalten so ihren Wind. Die spanische Windlade hat oft eine sehr große Tiefenausdehnung. Erst im 18. Jahrhundert werden die verschiedenen Registergruppen (Prinzipale, Flöten und Cornette, Vertikal- und Horizontalzungen) auf unterschiedliche Höhenebenen platziert, was neben klanglichen Vorteilen (exponierte Klangabstrahlung einzelner Register) eine reduzierte Windladentiefe und eine leichtere Stimmzugänglichkeit zur Folge

⁴⁰ DODERER 1971, S. 22-25.
VENTE 1970, S. 287-288.

⁴¹ DODERER 1971, S. 22-25.
REUTER 1986, S. 17-18.
VENTE 1970, S. 288-292.

hat. Wie auch in anderen Orgellandschaften der Renaissance und des Barocks, wird auch in Spanien niemals „Tutti“ gespielt. Zum einen ist für diese Art des Registrierens kein musikalischer Sinn erkennbar, zum anderen sind die Blasebälge, Kanäle und Kanzellen für das Tutti zu klein dimensioniert.

Fast alle Orgeln sind ursprünglich mit einer kurzen tiefen Oktave gebaut. So erklären sich scheinbar unspielbar weite Griffe in der linken Hand. Eine Oktave war in der tiefen Lage mit einer Sextspannung ausführbar. Erst ab circa 1740 wurden mancherorts die fehlenden Töne nachgerüstet. Insgesamt konnte ein Hauptwerk bis zu 68 Noten umfassen. Allgemein beschränkte sich der Tonumfang auf 42 Noten (C bis a² bei Rückpositiven mit kurzer Oktave), 45 Noten (C bis c³ bei kurzer tiefer Oktave) oder 49 Noten (ohne kurze Oktave). Die Pedalwerke konnten bis zum 16. Jahrhundert reich ausgestattet sein. Erst später, als durch politische Veränderungen niederländische Einflüsse wegfielen, reduzierte sich der Tonumfang auf minimal 7 Noten.

Nach dem Tode Antonio de Cabezóns wurde 1565 erstmals die *partido registro* oder *medio registro* Orgel mit einer Bass- (C-c¹) und Diskantwindlade (ab cis¹) gebaut. Diese Bauweise verbreitete sich sehr schnell und entwickelte sich zu einem unverwechselbaren Merkmal des iberischen Orgelbaus. Die Orgelbauer erkannten den technischen Vorteil der geteilten chromatischen Windladen, bei denen der Wind für die Diskantpfeifen nicht durch den hohen Windbedarf der Basspfeifen reduziert werden kann. Die Komponisten nutzten die zusätzlichen Klangkombinationen innerhalb eines Manuals in ihren *Tientos de medio registro* (Stücke mit geteilten Registern).

Der Ventilkasten der Windlade befindet sich immer an der Prospektseite, also in der Nähe des Spielschranks. Dies ermöglicht eine unkomplizierte Trakturführung.

Eine Besonderheit der Schleifen ergibt sich durch ihre Positionierung. Für die labialen Prospektpfeifen sind sie oft an der Windladenstirnseite, für die abgeführten Lingualregister entweder an der Windladenoberseite oder seltener an der Windladenunterseite zu finden. In großen Orgeln gibt es gelegentlich unter einer musikalisch zusammenhängenden Gruppe von Einzelschleifen eine breite Zweitschleife, die mit dem Fuß bedient wird und

ähnlich wie ein „Appel“⁴² funktioniert, also eine Spielhilfe darstellt. In Portugal gibt es solche Absperrschleifen, um die Oberlade eines zweistöckig angelegten Hauptwerks von der Unterlade zu trennen. Eine solche Konstruktion ermöglicht einen optimalen Windhaushalt, wenn man berücksichtigt, dass Register der Unterlade nicht mit Registern der Oberlade gemischt werden dürfen. Eine fatale Verstimmung wäre das Resultat falschen Registrierens.

D. Traktur, Spielanlage und Werkaufbau⁴³

Alle Parameter eines sensiblen und leichtgängigen Spielgefühls werden erfüllt. Auf Kosten langer Windwege sind die Trakturwege grundsätzlich kurz gehalten. Vom Spielschrank aus werden die oft breit und kurz gebauten Ventile des Hauptwerks meist über nur ein Wellenbrett angesteuert. Die rechts und links (Bass-/Diskantteilung) in Richtung Orgelboden führende Unterwerkstraktur funktioniert oft als Stechermechanik. Die Ventile der Rückpositive liegen senkrecht unter den dazugehörigen Tasten. Nur das Hinterwerk zum Seitenschiff hin verfügt naturgemäß über einen etwas längeren Trakturweg.

Obwohl die spanische Orgel einen Höchstgrad an Vielseitigkeit erreicht hat, handelt es sich meist um einmanualige Instrumente. Bis zu einem bestimmten Grad unterscheiden sich vor allem die Positive mit 4-8 Registern nicht sehr von denen anderer Orgellandschaften. Größere Instrumente bestehen aus einem reichhaltig besetzten Hauptwerk (*Órgano principal* oder *Órgano grande*) mit einem kompletten Prinzipalchor, vereinzelt Flöten, Kornetten und Zungen, die sowohl in der Orgel als auch horizontal am sogenannten Gurtrand des Orgelgehäuses hängend vorkommen. Ähnlich besetzt ist auch das hintere Hauptwerk, genannt Hinterwerk (*Órgano de la espalda* oder *Órgano de atrás*), allerdings ist dies selten mit einem kompletten Prinzipalchor ausgestattet. Ist ein Rückpositiv (*Cadereta exterior*) vorhanden, so ist es selbstverständlich kleiner und mit höherer Prinzipalgrund-

⁴² Ein „Appel“ meint in diesem Kontext einen Tritt am Spielschrank, der im Orgelinneren ein Sperrventil öffnet und somit Wind in die Lade strömen lässt.

⁴³ DODERER 1971, S. 16-25.

REUTER 1986, S. 13-17.

VENTE 1970, S. 292-295.

lage konzipiert als ein Hauptwerk. Besonders große Orgeln verfügen, entsprechend zum hinteren Hauptwerk, über ein zum Seitenschiff hin gelegenes zweites Rückpositiv oder hinteres Positiv (*Cadereta exterior de la espalda*). Während sich die bisher genannten Nebenwerke hauptsächlich im 17. und 18. Jahrhundert entwickelt haben, lässt sich das Unterwerk (*Cadereta interior*) bereits im 16. Jahrhundert in Madrid nachweisen. Wegen der schlechten Klangabstrahlung aus dem Untergehäuse wird das Unterwerk auch Echowerk genannt. Ab dem 18. bzw. Ende des 17. Jahrhunderts werden einzelne Register des Unterwerks in einen rechteckigen, mit einem Klappdeckel versehenen Holzkasten gebaut. Dieser ist über ein Seil mit einem Fußtritt am Spielschrank verbunden. Der Organist kann den Deckel so lange offen halten, wie er den Tritt niederdrückt. Diese Konstruktionen waren zunächst nicht zur allmählichen dynamischen Veränderung während des Spiels, sondern nur zur Abschwächung bzw. Angleichung der Lautstärke gedacht. Ähnliches lässt sich auch im französischen *Echo*, im süddeutschen Echowerk, bei den großen Orgeln Gottfried Silbermanns und an den mit Flügeltüren versehenen norddeutschen Brustwerken finden. Disponiert werden neben den gängigen Prinzipalen, Flöten und Zungen oft eine „schwellbare“ *Voz humana* oder ein „schwellbares“ *Corneta en eco* (*Vox humana* oder Echokornett). In Portugal sind gelegentlich Kleinorgeln mit einem zweiten Diskantmanual anzutreffen. Auf der dazugehörigen Windlade ist dann immer ein nicht abregistrierbares, „schwellbares“ Echokornett untergebracht.

Diese Vielzahl von Farben und Möglichkeiten der Manualwerke sind ein Hinweis auf das aus Italien (San Marco, Venedig) stammende vielchörige, abwechselnde Musizieren. Das erklärt auch das Fehlen von Manualkoppeln. Hauptwerk und Hinterwerk sprechen in verschiedene Richtungen, und das Echowerk verstärkt das Hauptwerk nicht. Eine große Tuttiwirkung im heute verstandenen Sinn wird durch den Gebrauch der horizontalen Zungenbatterie erreicht.

Im Manual sind alle Register in Bass und Diskant geteilt. Darüber hinaus gibt es viele Register, die nur im Bass oder im Diskant disponiert sind; im Bass hohe, im Diskant tiefe Stimmen. Entsprechend der Manualteilung gibt es nach unserem Verständnis für jedes „halbe“ Register einen Registerzug, wobei die Manubrien (Registerzüge) für die linke Klaviaturhälfte links und die zur rechten Hälfte gehörigen rechts angeordnet sind. Die Anordnung der Manuale ist insofern organisiert, als das Hauptwerk auf dem Oberen, das Hinterwerk auf dem Mittleren und ein Unter- oder Echowerk

bzw. das Rückpositiv auf dem unteren Manual spielbar ist. Eine weitere Besonderheit einer altspanischen Orgel ist das Vorhandensein von bis zu fünf selbstständigen Manualwerken (Kathedrale in Málaga, 1782), die lediglich von drei Klaviaturen angespielt werden können. Unterwerk und Rückpositiv werden beispielsweise von einem Manual gespielt.

Das Pedal ist im 16. Jahrhundert an vielen Orgeln voll ausgebildet. Pedalprospektpfeifen sowie bis zu jeweils acht Pedalregister (von je 34 insgesamt) in beiden Orgeln des *Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial*⁴⁴ belegen den Einfluss des deutschen und niederländischen Orgelbaus. Nach dieser Zeit nimmt der Pedalausbau mit wenigen Ausnahmen ständig ab. Als im Jahre 1701 die Orgeln des Escorials in etwa gleicher Größe im alten Gehäuse neu gebaut werden, erhalten sie nur noch zehn Tasten mit zwei aneinander gekoppelten Pfeifenreihen (16⁷+8⁷). Sonderpedale, z. B. in Form einer doppelten Klaviatur finden wir in Toledo und Sevilla. Während die unteren Tasten mit den Pedalladen verbunden sind, haben die oberen Tasten die Funktion einer Pedalkoppel vom Hauptwerk. Technisch ist ein gleichzeitiges Niederdrücken beider Tasten eines Tones möglich und musikalisch auch sinnvoll. Generell eignen sich derartige Pedalklaviaturen nicht für virtuoseres Spiel. Sie dienen ausschließlich dem Anschlagen von Borduntönen und Orgelpunkten. Wegen des sparsamen Pedalspiels werden sämtliche Spielhilfen (Sperrventile, „Schwell“-Pedal) mit den Füßen bedient. Erst im 19. Jahrhundert wird das Pedalwerk zentraleuropäischen Bauformen und Umfängen angeglichen.

⁴⁴ Königlicher Sitz Sankt Laurentius von El Escorial.

2.3 Klangliche Ausprägung spanischer Orgeln

2.3.1 Klangressourcen⁴⁵

Die Mensur der PRINZIPALE (*Flautados*) ist eher eng, der Klang tendenziell zurückhaltend. Fast alle Werke enthalten einen logisch aufgebauten, lückenlosen Prinzipalchor (Ausnahme: Hinterwerk). Repetierende Mixturen und Zimbeln (*Lleno, Tolosana, Zimbala, ect.*), ab dem 18. Jahrhundert oft terzhaltig, können sehr hoch liegen und haben durchschnittlich drei bis zehn Chöre. Doppelchöre werden oft zur Diskantverstärkung gebaut.

Der WEITCHOR enthält selten zarte, schmal labiierte Flöten (*Flauta*). Gedackte sind hingegen öfter disponiert (*Tapado/Tapadillo*). Häufig anzutreffen sind Aliquoten bzw. hoch liegende Stimmen in weiter Mensur und normaler Labiierung. Die Bezeichnung *Los Nazardos* meint dabei den gesamten Weitchor. Hinzu treten die sogenannten *gemischten Register* (*Nazardos, Corneta*), die ebenfalls bei normaler Labiierung weit mensuriert sind. Wegen der Soloaufgaben der Kornette werden diese häufig aufgebäckt und klingen entsprechend präsent. Wie bei den Mixturen sind auch hier vorzugsweise im Diskant Doppelchöre anzutreffen. Die Klaviatur- und Windladenteilung zwischen c^1/cis^1 wird oft als Repetitionsstelle bzw. zur Veränderung der Choranzahl benutzt. Oft ist das Kornett – ähnlich wie andere Solostimmen, z. B. eine speziell angeblasene, überblasende Querflöte (*Okarina*) – nur im Diskant disponiert. Seltener kommen Schweberegister, die entweder als offene, schmal labiierte, oder als überblasende Querflöten gebaut sind, vor.

Der zahlenmäßige Anteil der ZUNGENREGISTER nimmt im Lauf der Zeit zu und erreicht im 18. Jahrhundert bis zu dreißig Prozent an der Gesamtdisposition. Neben den auch bei uns üblichen, vertikal stehenden Zungenregistern (*Trompeta real, Cromorna, Voz humana*), gibt es in Spanien zusätzlich horizontale, sogenannte „spanische Trompeten“ (*Trompeta de batalla, Clarín, Trompeta magna*).

⁴⁵ DODERER 1971, S. 2-11.
LÜTTMANN 1979.
REUTER 1986, S. 18-19.
VENTE 1970, S. 289, 295, 298-300.

Da um 1700 der Bedarf an der Vergrößerung von Orgeln steigt und der Platz unter den Gurtbögen bereits ausgenutzt ist, baut man horizontale Zungenregister. Auf den schon bestehenden Windladen findet sich kein Platz mehr, sodass der spanische Orgelbau die Anbringung der Register an der Stirnseite der Orgel entwickelt. Bei älteren Orgeln sind noch immer die chromatisch kürzer werdenden Zungenbecher zu erkennen, während die Chamaden in späterer Zeit mit Hilfe von Konduktenbrettern symmetrisch angeordnet werden.⁴⁶ Ursprünglich bilden kurze Trompeten, später auch Regale, bei zunehmender Registeranzahl eine sowohl optisch erhabene, als auch klanglich schmetternde „Chamadenbatterie“. Die größte Zungenbatterie Spaniens mit je 8 Registern für Bass und Diskant ist in Cordia anzutreffen. Die ursprünglich solistische Aufgabe der horizontalen Zungenstimmen sollte dabei nicht vergessen werden. Wegen der Ladenteilung verlaufen die Zungen oft nicht durchgängig: eine 4'-Trompete im Bass kann ab cis¹ durchaus in eine Trompete 8' repetieren. Die ersten Chamaden (z. B. Jaca, um 1700; Burgos, 1706 *Trompeta de los ángeles*;⁴⁷ Huesca, horizontale Anordnung der *Dulzayna*)⁴⁸ hängen an starken Halterungen, die später größeren Batterien liegen auf breiten Eisenbändern, wobei die Nüsse in den Stock eingelassen sind und dort von kleinen Vorreibern gehalten werden. Hölzerne Zungenbecher, die nur in seltenen Fällen bei Regalen anzutreffen sind, haben den Vorteil, dass sie sich – im Vergleich zu den sonst üblichen dickwandigen Zinn- und Bleibechern – nicht verbiegen können. Der dekorative Wert der horizontalen Zungenregister regt die jeweiligen Orgelbauer zu kreativer Anordnung und Gestaltung an. So gibt es beispielsweise geschnitzte Engelsköpfe, die im Mund eine Pfeife halten. Außerdem wird zugunsten einer idealen Optik ein verlängerter Windweg in Kauf genommen.

Die altiberische Orgel verfügt also über verschiedene, in sich geschlossene Registergruppen, die für sich jeweils zu einer bestimmten Art von Plenum bzw. Vorplenum zusammenregistriert werden können: die Grundregister, das Prinzipalplenum, die Nasard- und Kornettchöre und die Rohrwerke. Eine Vermischung von Registern aus unterschiedlichen Gruppen muss wegen des begrenzten Windvorrats gut überlegt und klanglich mit

⁴⁶ Wie auch die Frontprinzipale.

⁴⁷ REUTER 1986, S. 16.

⁴⁸ DODERER 1971, S. 7.

„gutem Geschmack“ ausgewählt sein. Trotzdem ergeben sich für einen fantasievollen Spieler unzählige Registriermöglichkeiten: Durch die quasi „mehrchörige“ Anlage der Orgel sind effektvolle klangräumliche Kontraste zwischen den vorderen und hinteren Werken (Hauptwerk – Hinterwerk, Rückpositiv I – Rückpositiv II), oder klanglich verschiedenen Werken (Rückpositiv – Unterwerk usw.) möglich. Besonders beliebt sind Echi, die oft auch mit Einzelfarben des Unter- oder Echowerks (Echo-Flöte, Echo-Kornett, Echo-Trompete etc.) ausgeführt werden. Die verschiedenen Horizontalbatterien (Hauptwerk – Hinterwerk) können gegeneinander ausgespielt werden.

Auch Klangfarbenkontraste innerhalb eines Manuals sind sehr wirkungsvoll, welche durch die Ladenteilung und die in Bass und Diskant geteilte Registeranlage ermöglicht werden. Folgende Varianten sind bekannt: Der Bassklang kann durch eine 4'-Registrierung dem Diskantklang angenähert werden. Eine 4'-Registrierung im Bass und 16'-Registrierung im Diskant kann eine vollständige Überlagerung beider Klangflächen bewirken. Die gegenteilige klangliche Spreizung wird durch eine 16'-Registrierung im Bass und eine 4'-Registrierung im Diskant erreicht. Die Beibehaltung der Ladenteilung über viele Jahrhunderte – selbst bei großen Orgeln – beweist ihre musikalische Notwendigkeit.

Ein Registrierbeispiel ist aus einer dem Orgelbauer Pedro de Echevarria zugeschriebenen Handschrift überliefert:

„Im zweiten Manual das Ripieno in der rechten Hand, das Zungenpleno in der linken; in der Cadereta Trompete in der linken, Pleno in der rechten; spielt man jedes Halbklavier für sich, scheinen es viele Orgeln zu sein.“⁴⁹

Die altspanische Orgelliteratur gibt mit Ausnahme der Stücke, in deren Namen Registrierhinweise enthalten sind (z. B. *Tiento de Medio Registro de Bajón* von Sebastián Aguilera de Heredia),⁵⁰ keinen Aufschluss über die genaue Klangvorstellung der Komponisten. Vielmehr sind hier die Fantasie und das Verständnis des Interpreten gefragt.

⁴⁹ WALTER 1973, S. 40, ff.

⁵⁰ Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.



Abbildung 3:

Málaga, Kathedrale, Rückansicht (links) und Vorderansicht (rechts) der Nordorgel von Julián de la Orden, 1782.⁵¹

2.3.2 Dispositionsbeispiele der Orgeln der Kathedrale von Málaga⁵²

Das Lesen einer altspanischen Orgeldisposition wirkt durch die Registerbezeichnungen, die konsequent durchgeführte Bass-/Diskantteilung und die Verwendung von Spannenmaßen statt Fußmaßen etwas fremd (1 Fuß entspricht etwa 1,5 Spannen).

Zur besseren Orientierung ist der Text zum Teil mit zusätzlichen Fußtonbezeichnungen und deutschen Registernamen versehen. An den originalen Spielschränken findet man oft nur bei den Prinzipalen 16' und 8' die Angaben des Spannenmaßes (*Flautado de 26 und Flautado de 13*), die übrigen Register lassen durch ihren Namen auf ihr Spannenmaß schließen (z. B.

⁵¹ REUTER 1986, Bildteil Nr. 37, 38, nach S. 156.

⁵² REUTER 1986, S. 95-98.

19a und 22a). Alternativbezeichnungen geben lediglich eine Variante des Terminus für ein und dasselbe Register an.

Die 1781-1783 von **Julián de la Orden** erbauten *Zwillingsorgeln der Kathedrale zu Málaga* waren ehemals die größten Orgelwerke der Welt. Mit jeweils fünf Manualwerken und einem Pedalwerk zählen diese Instrumente noch heute zu den herausragendsten Orgelwerken des spanischen Barock.

DISPOSITION⁵³

der Orgelanlage in der Kathedrale zu Málaga

Julián de la Orden, 1783

HAUPTWERK VORNE (*Órgano principal*)

Mittleres Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹

Bass (Bajos)

1. Flautado de 26 (Prinzipal 16')
2. Flautado de 13 (Prinzipal 8')
3. Tapado violón (Gedackt 8')

4. Octava abierta
5. Octava tapada
6. Docena
7. Quincena 2fach
8. Diez y novena oder 19a

9. Llano 4fach
10. Cimbala 3fach
11. Nasardos 4fach

Diskant (Tiples)

1. Flautado de 26
2. Flautado de 13
3. Tapado violón
4. Flauta travesera 2fach
(aus Holz, vermutl. schwebend gestimmt)
5. Octava abierta (Octave 4')
6. Octava tapada (Gedackt 4')
7. Docena (Quinte 2 2/3')
8. Quincena 2fach (Superoktave 2')
9. Diez y novena oder 19a (Quinte 1 1/3')
10. Llano 4fach (Mixtur)
11. Cimbala 3fach
12. Nasardos 4fach
13. Corneta 7fach
14. Corneta en eco 6fach
(Echokornett)

⁵³ Die Dispositionen der Zwillingsorgeln sind bis auf das Register Nr. 59 identisch:
Evangelienenseite – Alemana (s. o.), Epistelseite – Pifano.

Horizontale Zungenregister mit Spielrichtung zum Coro

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 12. Trompeta de batalla
(Schlachttrompete 8') | 15. Clarín de batalla (8') |
| 13. Trompeta de campaña (4') | 16. Clarín real (8') |
| 14. Bajoncillo (4') | 17. Trompeta imperial de 52 (32') |
| 15. Violeta oder Clarín in XV (2') | 18. Trompeta magna (16') |
| 16. Chirimía alta (Schalmei 4') | 19. Chirimía alta (4') |
| 17. Dulzayna (Dulzian 8') | 20. Dulzayna (8') |

Zungenregister im Orgelwerk

- | | |
|------------------------|--------------------------|
| 18. Trompeta real (8') | 21. Trompeta real (8') |
| 19. Chirimía (4') | 22. Trompeta magna (16') |

RÜCKPOSITIV VORNE (*Caderata exterior*)

Unteres Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹
(Registerzüge befinden sich am Gehäuse des Rückpositivs)

- | | |
|--|--|
| 20. Flautado de seis y medio
(Prinzipal 4') | 23. Flautado de seis y medio |
| 21. Tapadillo (Gedackt 8') | 24. Tapadillo |
| | 25. Tapado violón (Gedackt 8') |
| 22. Docena tapada
(Gedacktquinte 2 2/3') | 26. Docena |
| 23. Quincena oder 15na (2') | 27. Quincena |
| 24. Diez y novena oder 19na (1 1/3') | |
| (wurde bald nach der Erbauung an beiden Orgeln
in eine Vintidocena oder 22na (1') umgebaut) | |
| 25. Llano 3fach (Mixtur) | 28. Llano 3fach |
| | 29. Corneta 5fach |
| | 30. Flauta travesera de madera 2fach
(8') |
| | 31. Flauta dulce de metal 2fach (8') |
| | (Wohl ursprünglich 30 oder 31, nicht beides) |
| 26. Bajón (Fagott 8') | 32. Bajón |

UNTERWERK (*Cadereta interior*)

Unteres Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹

- | | |
|--|---|
| 27. Flautado violón oder Tapado (Gedackt 8') | 33. Flautado violon oder Tapado violón |
| 28. Octava tapada (Gedackt 4') | 34. Octava tapada |
| 29. Quincena (2') | 35. Quincena |
| 30. Diez y novena oder 19na (1 1/3') | 36. Diez y novena oder 19na |
| 31. Llano 4fach (Mixtur) | 37. Llano 4fach |
| | 38. Violón en eco (Gedackt 8') |
| | 39. Corneta en eco 5fach |
| | 40. Imitación de violines (eco) oder Clarin en eco (4') |
| 32. Trompeta real (8') | 41. Trompeta real |
| 33. Voz humana (8') | 42. Voz humana |

HINTERWERK, [Hauptwerk Hinterseite] (*Órgano de la espalda*)

Oberes Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹

- | | |
|---|-------------------------------|
| 34. Flautado de 13 (Prinzipal 8') | 43. Flautado de 13 |
| 35. Flautado violón oder Tapado violón (Gedackt 8') | 44. Violon oder Tapado violón |
| 36. Octava abierta (Oktave 4') | 45. Octava abierta |
| 37. Nasardos 4fach | 46. Corneta 7fach |

Horizontale Zungenregister mit Spielrichtung zum Seitenschiff

- | | |
|---|----------------------------|
| 38. Trompeta da batalla (Schlachttrumpete 8') | 47. Clarín de batalla (8') |
| 39. Bajoncillo (hohes Fagott 4') | 48. Clarín de campaña (8') |
| 40. Violeta oder Clarin in XV (Clarine 2') | 49. Trompeta magna (16') |
| 41. Dulzayna (Dulzian 8') | 50. Dulzayna |

Zungenregister im Orgelwerk

- | | |
|------------------------|---|
| 42. Trompeta real (8') | 51. Trompeta real |
| | 52. Trompeta universal de madera (Holztrumpete 32') |

(RÜCK-)POSITIV HINTEN (*Cadereta exterior de la espalda*)
Oberes Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹

- | | |
|--|---|
| 43. Flautado de seis y medio
(Prinzipal 4') | 53. Flautado de seis y medio |
| 44. Violón (Gedackt 8') | 54. Violón |
| 45. Quincena (Oktave 2') | 55. Quincena |
| 46. Diez y novena oder 19na (1 1/3) | 56. Diez y novena oder 19na |
| 47. Llano 3fach (Mixtur) | 57. Llano 3fach |
| 48. Fagot (Fagott 8') | 58. Corneta 5fach |
| | 59a. Flauta Alemana 2fach
(nur in der Evangelienorgel) |
| | 59b. Pifano
(nur in der Epistelorgel) |
| | 60. Cromorna (8') |

PEDAL (*Contras*), C-H (12 Noten)

- Contras de 26 (Prinzipal 16')
- Contras de 13 (Prinzipal 8')
- Trompeta (16') (Pedalzungen vermutlich nicht original)
- Trompeta (8')
- Clarín (4')

EFFEKTREGISTER

- Tambor in D (2 Pfeifen) leise Trommel, Taste links der Pedalklaviatur
- Tambor in A (2 Pfeifen) laute Trommel, Taste rechts der Pedalklaviatur
- Rueda de campanillas (Glockenspiel)

Tremblor suave (schwacher Tremulant)

Tremblor fuerte (starker Tremulant)

Tremulanten wirken auf das gesamte Orgelwerk und sind durch Registerzüge einschaltbar

Koppeln: I/II, II/III

Spielhilfen

Zwei Schwelltritte als federnde Fußhebel rechts der Pedalklavatur für:

- Echokornett im Hauptwerk
- drei Register des Unterwerks *Violon en eco*, *Corneta en eco*, *Clarín en eco*
(diese wurden nur für Diskantmelodien [Medio registro] gebraucht)

Zwei Kniehebel bewirken die Einschaltung der Horizontalregister des Hauptwerks sowie das Teilen des Hauptwerkplenums.

Gleichzeitig erlauben die Hebel ein simultanes oder alternierendes Bespielen des Unterwerks bzw. Rückpositivs mit Spielrichtung zum Coro auf dem I. Klavier.

Zwei hölzerne Fußtritte unter der Pedalklavatur (*Estrivos*) ermöglichen ein wechselweises Einschalten des Hauptwerk-Kornetts 7fach oder des Hauptwerk-Echokornetts 6fach und machen das Hinterwerk, bzw. Positiv mit Spielrichtung zum Seitenschiff hin abwechselnd oder zusammen auf dem III. Klavier (Hauptwerk) spielbar.

Die Disposition des 1659-60 durch den Orgelbauer **Claudio Osorio** aus Sevilla erbauten Vorgängerinstrumentes an der Evangelienseite der Kathedrale ist hier als Beispiel für ein kleineres Orgelwerk wiedergegeben:

MANUAL

C, D, E, F, G, A-a² (42 Noten)

Flautado de 13 (Prinzipal 8')

Bordón (Gedackt 8')

Octava	Bass gedeckt, Diskant offen
Octava abierta	im Diskant, doppelchörig ausgeführt
Flautas en 12na	8 Pfeifen gedackt, Fortsetzung konisch
Mistura de 12nas	3fach
Mistura de 15nas	3fach
Mistura de 22nas	3fach
Corneta 5fach	(nur im Diskant)
Trompeta real (de 13)	Becher aus Zinn, Zungen aus Messing
Dulzaina o Voz humana	eine Oktave höher, Zungen aus Messing

3. DIE MALLORQUINISCHE ORGEL ALS AUSPRÄ- GUNG DER KATALANISCH-VALENCIANISCHEN ORGEL

3.1 Die katalanisch-valencianische Orgel⁵⁴

Für die katalanisch-valencianische Orgel mit Schwerpunkten in Barcelona, Zaragoza, Valencia und den Balearen waren zunächst einheimische Meister bestimmend. In der Zeit von 1450 bis 1630 lässt sich deutlich aufgrund des Zusammenwirkens dieser Einflüsse der Aufschwung, die Ausbreitung und die Blüte des katalanisch-valencianischen Orgelstils ersehen. Eine Reihe von großen, zwischen 1459 und 1497/98 erbauten Orgeln stehen auf einer 16' Basis, weisen mehrere Manuale mit unterschiedlichem Pfeifenmaterial auf und besitzen ein Pedal mit 7 bis 12 Tasten. Ein repräsentatives Beispiel dafür ist die Orgel der Kathedrale von Palma de Mallorca. Das Blockwerk wurde in eine Reihe von Prinzipalregistern (Flautados) mit Einschluss der Quinte (Docena) zerlegt; Flötenregister (Flautas) setzten sich, bereichert durch die Nazarde und Cornetas (=Weitaliquoten), als Soloregister durch. Der gebräuchliche Ambitus wuchs von 35 auf 45 Tasten an. Der Höhepunkt der katalanisch-valencianischen Orgel dürfte in dem 1624 von Antonio Llorens für die Kathedrale von Lérida erbauten Instrument zu sehen sein, welches auf einer 16'-Grundlage mit 45/42 Tasten für die Hauptwerke bzw. Rückpositiv, sieben Pedaltasten und 24 Registern ausgestattet ist.

⁵⁴

DODERER 2006, S. 6-8.

3.2 Orgelhistorie Mallorcas⁵⁵

Die Ursprünge der mallorquinischen Orgel gehen auf das 14. Jahrhundert zurück, die Epoche nach der Eroberung der Insel durch die katalano-aragonesische Krone. Eine reiche Ikonographie zeigt erste Exemplare von Portativen. Dabei handelt es sich um Kleinorgeln, die mit einem Schulterriemen ausgestattet sind. Die linke Hand bedient den Balg, die rechte musiziert auf einer Klaviatur. Die erste dokumentarische Erwähnung einer Orgel ist auf das Jahr 1313 datiert. Dieses Instrument befand sich zur Zeit des Königs Sanç I. im königlichen Palast der Almudaina. Aus dem Jahre 1328 ist die Existenz einer ersten Orgel in der Kathedrale von Palma überliefert.⁵⁶ Es handelt sich bei den ersten Orgeln neben den ikonographisch überlieferten Portativen um Positive oder Tischorgeln, auch „Fußorgeln“ genannt.

Unter dem Einfluss zentraleuropäischer Orgelbauschulen beginnt um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Bau von gotischen Instrumenten, die in ihrer technischen Anlage als Blockwerk konzipiert sind. Die Dimensionen der Instrumente sind gewaltig, da sie dafür bestimmt sind, die Basiliken und wichtigsten Kirchen der Insel auszustatten. In dieser Zeit beginnt die Blüte der mallorquinischen Orgelbaukunst, begründet durch **Jaume Febrer** mit dem Bau der Orgel in der Kathedrale von Palma in den Jahren 1497 und 1498.

Die Klangmöglichkeiten der mallorquinischen Orgel bereichern sich im 16. Jahrhundert durch den Einbau von Mechanismen zur Trennbarkeit des Prinzipalregisters von der Großmixtur. Somit erfährt das gotische Blockwerk eine erste Weiterentwicklung.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird das System der Schleiflade in den mallorquinischen Orgelbau integriert. Diese bauliche Veränderung prägt die Entfaltung der Klangästhetik für ca. 250 Jahre.

Das mittelalterliche Blockwerk ist jetzt in eine Vielzahl von Einzelregistern mit kleineren Mixturen aufgeteilt. Nun tauchen auch die ersten

⁵⁵ Persönliche Mitteilung von Bartomeu Mut, Organist an der Bosch Orgel in Sencelles.

MULET/REYNÉS 2001, S. 13-14.

DODERER 2006, S. 9-11.

⁵⁶ MULET/REYNÉS 2001, S. 13.

Flöten und Nasate auf, nicht aber das Gedackt 8', dieses erscheint erst viel später als Diskant- oder Gesamtregister.

Die wichtigsten Orgelbauer dieser ersten Jahrhunderthälfte waren die Familien **Roig**, **Barrera**, **Caymari** sowie **Fra Vicenç Pizà**. Die Dynastie der Caymari hat der mallorquinischen Orgel durch den Bau von flachen Fassaden am Orgelgehäuse und den Einbau mehrerer Klaviaturen, die jeweils mit einer Bass-Diskant-Teilung der Register zwischen c^1 und cis^1 ausgestattet waren, besondere Charakteristika verliehen. Repräsentative Instrumente der Familie finden sich in der Kirche Socors, Palma, in Sa Pobla, in Petra, im Convent de Sant Bartomeu und in Inca.

Die Häufung von weitchörigen Nasat-Registern wie auch der Einbau von Horizontaltrompeten sind Neuerungen des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit der Hochblüte des Orgelbaus auf Mallorca befinden sich sowohl die optische Pracht als auch der Klangreichtum der Instrumente auf ihrem Höhepunkt.

Die Familie **Bosch** führt die von Caymari gepflegte Tradition weiter, vor allem hinsichtlich der Aufteilung der Windlade, die noch immer von der Gotik inspiriert war. Die Gestaltung des Orgelprospekts mit drei Schauseiten orientiert sich am Vorbild der 1732 von dem valencianischen Orgelbauer **Lluís Navarro** geschaffenen Orgel für das Kloster **Sant Domingo** in **Pollença** (Mallorca). Damit wendet sich die optische Gestaltung von der flachen sogenannten *aragonesischen* Orgelfassade ab.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

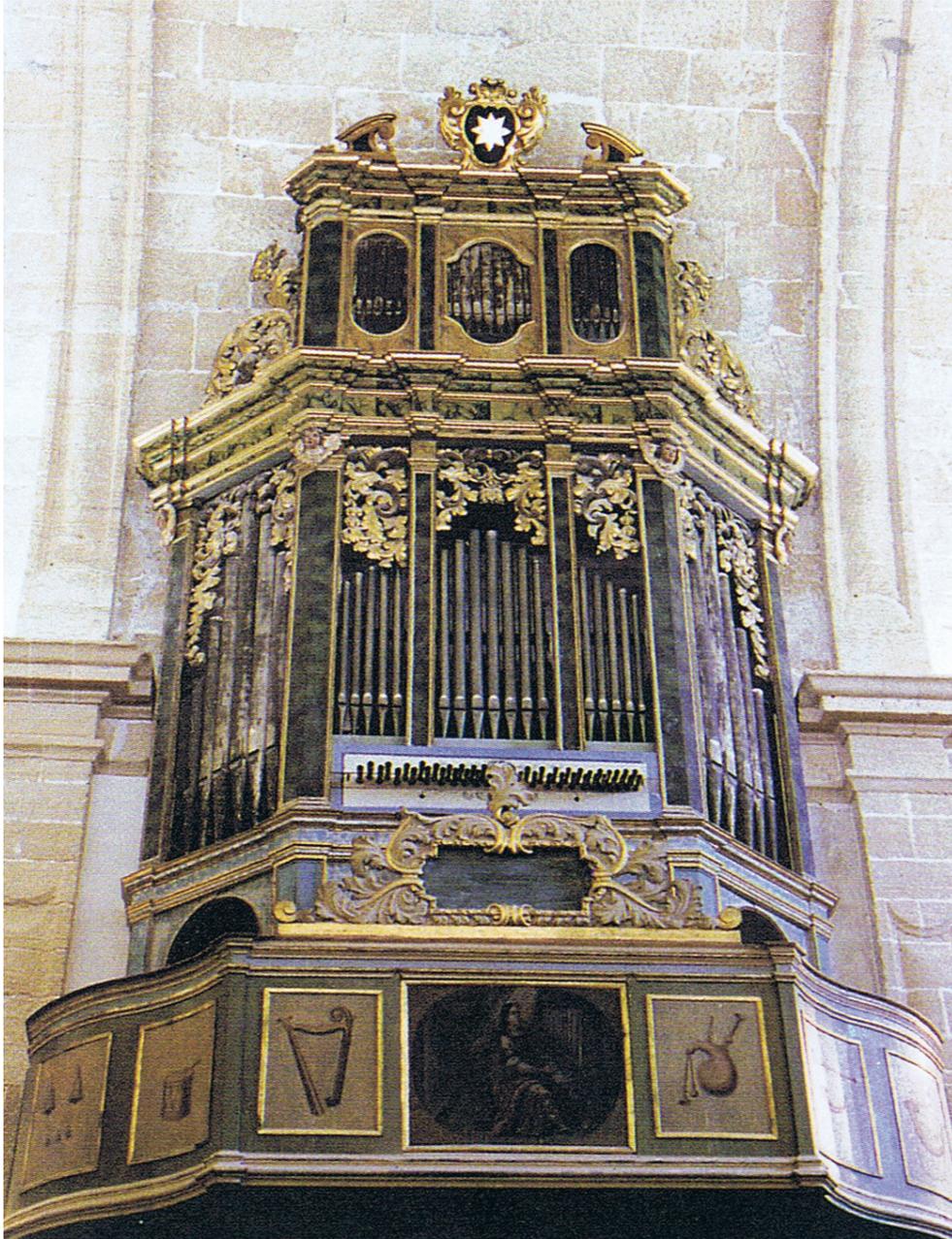


Abbildung 4:
Sant Domingo de Pollença.⁵⁷

⁵⁷ MULET/REYNÉS 2001, S. 139.

Während sich die Brüder Matheu und Pere Josep Bosch, wie auch ihr Vater Jordi, gemeinhin den orgelbauerischen Elementen des 16. und 17. Jahrhunderts verpflichtet wissen, führt Jordi Bosch i Bernat den Orgelbau der folgenden Generation in seine spätbarocke Blüte. Zu erwähnen sind die repräsentativen Orgeln in der Pfarrkirche Sant Andreu in Santanyi auf Mallorca, im Palacio Real in Madrid und die zerstörte Orgel der Kathedrale von Sevilla.

Mit der Säkularisation durch Mendizabal (1835) beginnt durch einen Mangel an Wertschätzung der Orgelkunst und rückläufige Investitionen in den Orgelbau ein Prozess der Dekadenz, der sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in Gabriel Thomàs fortsetzt.

Um 1900 setzt sich der Orgelbauer **Julià Munar** für die Wiederbelebung alter Orgeln ein und restauriert einige Barockinstrumente.

Nach dem „Motu Proprio“ (1903/1907) durch Papst Pius X. wird der Bau einer romantischen Orgel von **Lope Alberdi** in der Kirche Santa Eulàlia in Palma vorangetrieben. Sie wird 1912 geweiht. Die Orgel des Schweizer Orgelbauers **Ludwig Scherer** von 1804, die bisher ihren Platz in dieser Kirche hatte, wird 1912 durch den Orgelbauer Cardell nach Lluçmajor versetzt, wo sie heute noch steht. In der Folge beginnt die Einführung der pneumatischen Traktur, die auf Mallorca bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gebaut wird.

Anfang der 1970er Jahre beginnt das Interesse, die Kultur der alten mechanischen Orgeln wiederzubeleben. Dies ist eine Bewegung, die zur Restauration von historischen Instrumenten und zum Bau neuer mechanischer Orgeln führt. Die Werkstätten **Blancafort, A & K, Orgues des Vent**,^{58 59} **Grenzing**⁶⁰ und **Reynés**⁶¹ sind diesbezüglich auf der Insel Mallorca tätig.

⁵⁸ Firmenbezeichnung „A & K Orgue de Vent“ steht für Anton Llauro und Klaus Fischer.

⁵⁹ Siehe 3.4 „Die Restaurierungsarbeiten an der Bosch-Orgel in Sencelles“.

⁶⁰ Siehe 3.3.2 „Die Bosch-Orgel der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyi“ und 3.3.3 „Die Mateu Bosch-Orgel von Sencelles und ihr Schwesterinstrument in Palma“.

⁶¹ Siehe 3.4 „Die Restaurierungsarbeiten an der Bosch-Orgel in Sencelles“.

3.3 Die Orgelbauer Bosch und ihre bedeutenden Opera auf Mallorca

3.3.1 Jordi und Mateu Bosch - zwei Vertreter einer Dynastie⁶²

Die balearische Insel Mallorca verfügt über eine umfangreich ausgestattete Orgellandschaft. Es gibt 106 historische Orgeln, 28 davon in Palma, 78 außerhalb der Stadt, in der „part forana“. Zählt man die neueren Instrumente dazu, kommt man auf die erstaunliche Zahl von 125 Orgeln.

Hauptsächlich zwei mallorquinische Orgelbauerdynastien sind zu nennen: Die **Gebrüder Sebastiá und Damiá Caymari**⁶³ und die **Orgelbauerfamilie Bosch**.⁶⁴

Die Betrachtungen vorliegender Arbeit richten sich vor allem auf **Mateu Bosch** (1709 bis 1751), Sohn des Orgel- und Cembalobauers **Jordi Bosch** (†1723). Er schuf 1746 zwei interessante, sich sehr ähnelnde Instrumente auf Mallorca: die Orgel für die Kirche Sant Pere in Sencelles und das etwas kleinere Schwesterinstrument der Klosterkirche Sant Jeroni in Palma.

Sein berühmter **Sohn Jordi Bosch i Bernat** (1739 bis 1800) geht nebst vier weiteren Kindern aus der 1736 geschlossenen Ehe mit Maria Bernat (†1747) hervor. Da Jordi bereits im Alter von 12 Jahren seinen Vater verliert, wird er erst von seinem Onkel (und Bruder Mateu Boschs), dem Orgelbauer **Pere Josep Bosch** (1714 bis ca. 1793), später von Leonardo Fernández Davila aus Granada ausgebildet. Jordis größtes mallorquinisches Werk entsteht 1762 für das Dominikanerkloster Santo Domingo in Palma. Durch den Abriss des Klosters 1835 wird das Instrument nach Santanyi verkauft. Die mit einem hohen Anteil an originaler Substanz erhaltene Orgel wird heute noch gespielt.

⁶² MÖLLER 1998, S. 34-39.

MULET/REYNÉS 2001, S. 226-229.

⁶³ Erbauten 1690 die dreimanualige Orgel des Konvents St. Augusti, Sta. Maria del Socorro.

⁶⁴ Jordi Bosch i Bernat erweiterte die Orgel in Sta. Maria del Socorro 1780 mit Horizontalzungen.

Später entstehen in der Werkstatt von Jordi Bosch i Bernat monumentale Großinstrumente, wie die 1778 vollendete Orgel für den Palacio Real in Madrid mit 76 Registern (34 Bass- und 42 Diskantregister). Dieses Instrument ist vollständig und mit seiner originalen Balganlage erhalten.

Die von 1779 bis 1792 erbaute Orgel der Kathedrale von Sevilla mit 106 Registern (47 Bass- und 59 Diskantregister) wurde 1888 durch ein Erdbeben zerstört. Als größtes Bauwerk Jordi Bosch i Bernats zählte das Instrument zu den monumentalsten Großorgeln des spanischen Spätbarocks.

Diese instrumentenbauerische Leistung brachte Jordi Bosch i Bernat den Titel eines „königlichen Hoforgelbauers“ ein. Trotz seiner herausragenden künstlerisch-handwerklichen Begabung und umfangreichen Schaffens starb er 1801 völlig verarmt.

DIE ORGELBAUERDYNASTIE BOSCH⁶⁵

Jordi Bosch i Bernat, Orgelbauer

(Ciutat de Mallorca, 1739- Madrid, 1801)

Mateu Bosch, Orgelbauer – und sein Bruder **Pere Josep Bosch**, Orgelbauer

(Ciutat de Mallorca, 1709-1751)

(Ciutat de Mallorca, 1714-ca. 1793)

1736: Heirat mit Maria Bernat

(Söhne Jordi, Jordi [der Orgelbauer])

und Töchter Magdalena, Joana Anna und Joana Maria)

Jordi Bosch, Orgelbauer

(Ciutat de Mallorca, †1723)

1. Heirat mit Joana Saura (sechs Kinder, u. a. Sohn Miquel und Tocher Catalina)

1703: 2. Heirat mit Magdalena Salvà (Söhne Mateu, Pere Josep und Tochter Maria)

Miquel und Joana Comes

Eltern von Jordi Bosch

⁶⁵ MULET/REYNÉS 2001, S. 226.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

3.3.2 Die Bosch-Orgel der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyi⁶⁶



Abbildung 5:
Pfarrkirche Sant Andreu Santanyi, Orgel von Jordi Bosch, 1762.⁶⁷

⁶⁶ MÖLLER 1998, S. 36-39.
MULET/REYNÉS 2001, S. 205-207.
MÖLLER 1986, S. 6-11.

Wenn man die große Pfarrkirche Sant Andreu betritt, fällt sofort der 1762 durch Alberto Barguny geschaffene, monumentale Orgelprospekt auf. Wie häufig in Spanien, steht die Orgel im vorderen Teil der Kirche an der Nordseite. Die vielen barocken Ornamente, die in verschiedensten Farben schillernde Farbfassung samt der horizontalen Zungenbatterie – die vermutlich zuerst gebaute auf Mallorca – beeindrucken durch ihre optische Ausstrahlung. Als die Orgel nach ihrem Verkauf 1837 in Santanyi wiederaufgebaut wurde, fehlte der Platz für das ursprünglich vorhandene, wahrscheinlich schwellbare Oberwerk. Bis heute fehlen jegliche Hinweise über den Aufbau dieses Werks. Eine hypothetische Oberwerksdisposition des Organisten Prof. Hans-Dieter Möller wurde in die Gesamtdisposition integriert. Die 22-25fache Block-Mixtur im Hauptwerk wurde 1957 völlig zerstört, ein Llano 5fach sollte diese Mixtur ersetzen. Bei dieser Maßnahme wurde die historische Substanz der Orgel teilweise entfernt und durch neues, dem Zeitgeist entsprechendes Material ersetzt. 1980 wurde die renommierte Orgelbauwerkstatt Gerhard Grenzing aus Barcelona mit einer erneuten Restauration betraut; diese wurde in mehreren Phasen mit zeitlichem Abstand durchgeführt. So musste die Orgel abgebaut, Mechanik und Windladen repariert und das Pfeifenwerk überholt werden. Die Octava 4' und die Mixtur 22-25fach wurden anhand vorhandener Pfeifenbretter, Markierungen und 40 verbliebener Originalpfeifen rekonstruiert. Mit der Wahl enger Mensuren, weiter Kernspalten, starker Wandungen und einer 75%igen Zinnlegierung versuchte man den ursprünglichen Eigenschaften der originalen Vorbilder möglichst nahe zu kommen. Die Intonation bei offenem Fuß und mit hohen Aufschnitten ist sehr charakteristisch für dieses Instrument. Die nicht originale Pfeifensubstanz des Pedalwerks wurde entfernt.⁶⁸

Bei der Wiedereinweihung 1986 fehlte das Pedal komplett, erst 1999 konnte sich die Gemeinde den Wiedereinbau kopierter „Boutones“ (Pedalknöpfe) und die Rekonstruktion der beiden Pedalregister leisten. Die Mensuren wurden nach den Maßen weniger verbliebener Originalpfeifen ermittelt. Die Restaurierungsarbeiten sind 2013 noch nicht abgeschlossen: noch immer spielt man auf unangemessenen Klaviaturen mit modernen Tastenmaßen, es fehlen das Oberwerk und die originale Windversorgung. Auch das Gehäuse

⁶⁷ GÖTTERT/ISENBERG 2000, S. 239.

⁶⁸ MULET/REYNÉS 2001, S. 207.

muss von Schäden und Veränderungen befreit werden. Trotzdem strahlt diese Orgel eine hohe klangliche Präsenz aus, als hätten ihr die über 200 Jahre einer wechselvollen Vergangenheit nicht im Geringsten geschadet. Neben ihrer schmetternden Zungenbatterie verfügt die Orgel über ein äußerst gravitatisches Hauptwerk. Sein Glanz ist bedingt durch die stark definierende 22-25fache Mixtur. Dabei handelt es sich um eine ausgesprochene *Blockwerksmixtur*. In ihr werden die höchsten Fußtonlagen nach und nach ausgeblendet. Sie repetieren in bereits vorhandene, tiefere Ebenen. Somit ist im Diskant das 2' Register gleich siebenfach vorhanden. Ein mit erhabener Stimme singendes Kornett 10fach unterstützt die klangliche Größe des Hauptwerks. Die ursprüngliche Stimmtemperatur der Orgel konnte nicht mehr ermittelt werden, bei der letzten Restaurierung wurde eine leicht ungleichschwebende Stimmung gewählt.

DISPOSITION

der Orgel in der Pfarrkirche Sant Andreu in Santanyi, Mallorca

Jordi Bosch, 1762

HAUPTWERK (*Órgano mayor*)

Oberes Klavier; C, D-c³

Bass (Bajos)

Flautat Major (16')

Flautat (8')

Bordó (8')

Tapadet (4')

Octava 2fach (4') *rekonstruiert*

Nasards 5fach

Plé 22fach (2 2/3') *rekonstruiert*

Trompa Batalla (8')

Trompa real (8')

Baixons (4')

Clarins en 15a (2')

Regalies (8')

Diskant (Tiples)

Flautat Major (16')

Flautat (8')

Bordó (8')

Tapadet (4')

Octava 3fach (4')

Flaut dobles 2fach (8')

gedackt, schwebend

Corneta Magna 10fach

Plé 25fach (4') *rekonstruiert*

Trompa Batalla (8') horizontal

Trompa real (8') innen

Clarins (4') horizontal

Xirimia (4') horizontal

Trompa magna (16') horizontal

Regalies (8') horizontal

Viejas (16') horizontal

*Wahrscheinlich von Bosch zusätzlich geplante, aber nicht eingebaute
Hauptwerksregister:*

Bordó (16')	Bordó (16')
Trompeta (8')	Trompeta (8')
	Trompeta imperial (32')

RÜCKPOSITIV (*Cadireta*)

Unteres Klavier; C, D-c³

Flautat tapat (8')	Flautat tapat (8')
Octava tapada (4')	Octava tapada (4')
Nasards 3fach (2 2/3') 2 2/3', 2', 1 3/5'	Corneta 3fach (2 2/3') 2 2/3', 2', 1 3/5'
	Dinovenas 2fach (1 1/3') 1 1/3', 1 1/3'
	Siurell (2/3')
Saboiana (8')	Saboiana (8')

OBERWERK (*Echo*), noch nicht rekonstruiert; C, D-c³,
Hypothetische Disposition von Prof. Hans-Dieter Möller⁶⁹

<i>Flautado (8')</i>	<i>Flautado (8')</i>
<i>Octava (4')</i>	<i>Octava (4')</i>
<i>Quincena (2')</i>	<i>Quincena (2')</i>
<i>Lleno 5fach</i>	<i>Lleno 6fach</i>
<i>Corneta 3fach</i>	<i>Corneto 5fach</i>
<i>Voz humana (8')</i>	<i>Voz humana (8')</i>
	<i>Oboe (8')</i>

PEDAL, C-H

Contras (16') *rekonstruiert*

Bombarda (16') *rekonstruiert*

Tambor *rekonstruiert* (zwei zusätzliche Knöpfe rechts und links der
Pedalknöpfe)

⁶⁹ MÖLLER 1986, S. 11.

Mit Ausnahme der rekonstruierten und *hypothetischen Register* (*Kursivdruck*) sind alle Stimmen original erhalten.

REPETITIONSVERLÄUFE:

Octava 2fach (Hauptwerk)

C	4'	4'
cis ¹	8'	4'

Plé 22-25fach (Hauptwerk)

C	2 2/3' 2f.	2' 3f.	1 3/5' 2f.	1 1/3' 3f.	1' 3f.	4/5' 3f.	2/3' 3f.	1/2' 3f.
cis ¹	4' 2f.	2 2/3' 4f.	2' 4f.	1 3/5' 4f.	1 1/3' 4f.	1' 4f.	4/5' 3f.	
g ¹	4' 2f.	2 2/3' 4f.	2' 6f.	1 3/5' 5f.	1 1/3' 5f.	1' 3f.		
cis ²	4' 3f.	2 2/3' 5f.	2' 7f.	1 3/5' 5f.	1 1/3' 5f.			
g ²	4' 3f.	2 2/3' 6f.	2' 7f.	1 3/5' 6f.	1 1/3' 3f.			

3.3.3 Die Mateu-Bosch Orgel von Sencelles und ihr Schwesterinstrument in Palma de Mallorca⁷⁰

Im geografischen Zentrum der Insel Mallorca liegt das Dorf Sencelles mit seiner Kirche Sant Pere. Dieses Gotteshaus ist durch den Besuch von Papst Johannes Paul II. einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden. Hier trifft der Besucher eine Orgel von Mateu Bosch an, deren Fertigstellung auf August 1746 zu datieren ist.

Wohl wegen ihrer Qualitäten wurde Mateu Bosch mit dem Neubau eines Schwesterinstrumentes für den Konvent des Nonnenklosters Sant Je-

⁷⁰ L' ORGUE BAROC DE MATEU BOSCH 2000.
 MÖLLER 1998, S. 34-36.
 MULET/REYNÉS 2001, S. 115, 207-208.
 DODERER 2006/2, S. 9-11.

roni in Palma de Mallorca beauftragt. Der Vertrag zwischen dem Kloster und Bosch wurde im Oktober 1746 geschlossen.

Trotz vieler Gemeinsamkeiten beider Orgeln fallen im Detail Unterschiede auf, wie schon aus den Dispositionen erkennbar ist.

**Disposition der Orgel in der Església de Sant Pere in Sencelles,
Mallorca
Mateu Bosch, 1746⁷¹**

Die Aufzählung der Register folgt der Aufstellung auf der Windlade der Orgel, wobei beim Prospekt begonnen wird.

MANUAL, C-c³, ursprünglich kurze Oktave

Bass (Bajos)	Diskant (Tiples)
Flautat (8')	Flautat (8')
8va (Octava, 4')	8va (Octava, 4')
Tapadillo (4')	Tapadillo (4')
12a (Dotzena 2fach, 2 2/3')	12a (Dotzena 2fach, 4')
15a (Quinzena 2fach, 2')	15a (Quinzena 2fach, 2 2/3')
19a (Decinovenas 2fach, 1 1/3')	19a (Decinovenas 2fach, 2')
22a (Vintidotsena 3fach, 1')	22a (Vintidotsena 3fach, 2')
Simbalet (3fach, 4/5')	Simbalet (3fach, 1 3/5')
	Bordó (8')
Nasart I (2fach, 2 2/3')	Corneta I (4fach, 2 2/3')
Nasart II (2fach, 1 3/5')	Corneta II (4fach, 1 3/5')
Tolosana (3fach, 1')	Tolosana (3fach, 2 2/3')
Baixons (4')	Clarins (8')

PEDAL, C-H

angehängtes Knoppedal (Botones),
ursprünglich eigenständiger gedackter 16';

⁷¹ L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 23 (Paginierung: RD).
DOPFER 2006, S. 24 f.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
 Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
 anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

REPETITIONSVERLÄUFE:

12a (Dotzena) 2fach

C	2 2/3'	2'
cis ¹	4'	2 2/3'

15a (Quinzena) 2fach

C	2'	1 1/3'
cis ¹	2 2/3'	2'

19a (Decinovenena) 2fach

C	1 1/3'	1'
cis ¹	2'	1 1/3'
cis ²	2 2/3'	2'

22a (Vintidotsena) 3fach

C	1'	2/3'	1/2'
cis ⁰	1 1/3'	1'	2/3'
cis ¹	2'	1 1/3'	1'
cis ²	2 2/3'	2'	1 1/3'

Simbalet 3fach

C	4/5'	2/3'	1/2'
cis ⁰	1'	4/5'	2/3'
g ⁰	1 1/3'	1'	4/5'
cis ¹	1 3/5'	1 1/3'	1'
cis ²	2'	1 3/5'	1 1/3'

Nasart I 2fach

C	2 2/3'	2'
---	--------	----

Corneta I 4fach

cis ¹	2 2/3'	2 2/3'	2'	2'
------------------	--------	--------	----	----

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
 Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
 anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Nasart II 2fach

C	1 3/5'	1 1/3'
---	--------	--------

Corneta II 4fach

cis ¹	1 3/5'	1 3/5'	1 1/3'	1 1/3'
------------------	--------	--------	--------	--------

Tolosana 3fach

C			1'	4/5'	1 1/3'
G			1 1/3'	1'	4/5'
c ⁰		1 3/5'	1 1/3'	1'	
fis ⁰		2'	1 3/5'	1 1/3'	
cis ¹	2 2/3'	2'	1 3/5'		

Disposition der Orgel im Kloster Sant Jeroni, Palma de Mallorca
Mateu Bosch, 1746⁷² (Schwesterinstrument zu Sant Pere in Sencelles)

Die Aufzählung der Register folgt der Aufstellung auf der Windlade, wobei beim Prospekt begonnen wird.

MANUAL, C-c³, ursprünglich kurze Oktave

Bass (Bajos)	Diskant (Tiples)
Flautat (8')	Flautat (8')
Octava (4')	Octava (4')
Tapadillo (4')	Tapadillo (4')
Dotzena (2 2/3)	Dotzena (2 2/3')
Quinzena 2fach (2')	Quinzena 2fach
Decinovenas 2fach (1 1/3')	Decinovenas 2fach
Vintidotsena 2fach (1')	Vintidotsena 2fach
Simbalet 3fach (4/5')	Simbalet 3fach
Nasart I 1fach (2')	Corneta I 3fach (8')
Nasart II 2fach (1 3/5')	Corneta II 4fach (1 3/5')
Baixons (4')	Trompeta (8')

PEDAL, C-H

angehängtes Knopfpedal (Botones)

ursprünglich eigenständiger gedackter 8'

⁷² MÖLLER 1998, S. 34.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
 Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
 anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

REPETITIONSVERLÄUFE:

Dotzena

C	2 2/3'	
fis ²	4'	4'

Quinzena 2fach

C	2'	1 1/3'
cis ¹	2 2/3'	2'

Decinovenas 2fach

C	1 1/3'	1'
cis ¹	2'	1 1/3'
cis ²	2 2/3'	2'

Vintidotsena 2fach

C	1'	2/3'
cis ¹	1 1/3'	1'
cis ²	2'	1 1/3'

Simbalet 3fach

C	4/5'	2/3'	1/2'
cis ⁰	1'	4/5'	2/3'
fis ⁰	1 1/3'	1'	4/5'
cis ¹	1 3/5'	1 1/3'	1'
fis ²	2 2/3'	2'	1 3/5'

Corneta I 3fach

cis ¹	8'	2 2/3'	2'
------------------	----	--------	----

Nasart II 2fach

C	1 3/5'	1 1/3'
---	--------	--------

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Corneta II

cis ¹	1 3/5'	1 3/5'	1 1/3'	1 1/3'
------------------	--------	--------	--------	--------



Abbildung 6:

Orgel in der Església de Sant Pere in Sencelles, Mallorca. Mateu Bosch 1746.⁷³

⁷³ MULET/REYNÉS 2001, S. 157.



Abbildung 7:
Orgel im Kloster Sant Jeroni, Palma de Mallorca.
Mateu Bosch, 1746.⁷⁴

Die beiden Mateu Bosch-Orgeln wurden um das Jahr 1746 erbaut. Während der Vertrag für das Instrument in Sencelles 1745 mit der Universität von Sencelles geschlossen und im August 1746 fertiggestellt wurde,⁷⁵ fällt die Vertragsunterzeichnung für die Orgel in Palma auf den Oktober 1746.⁷⁶

Beide Orgeln befinden sich als hinterspielige Brüstungsorgeln auf den Westemporen der Kirchen. Im Konvent Sant Jeroni, Palma, steht das Instrument inmitten des räumlich tiefen Nonnenchores der gotischen Kir-

⁷⁴ GÖTTERT/ISENBERG 2000, S. 237.

⁷⁵ MULET/REYNÉS 2001, S. 207 u. 208.

L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 11-16 (Paginierung: RD).

⁷⁶ MULET/REYNÉS 2001, S. 115.

che, sodass der Organist – im Zentrum des Chorgebets der Nonnen sitzend – perfekt das alternierende Psalmodieren und Musizieren begleiten kann. Öffnet man die rückwärtigen Türen des aus mallorquinischem Pinienholz gefertigten Gehäuses, so erreicht man auf den Emporen eine direkte Klangabstrahlung. Die hochgezogenen Prospektfronten der Gehäuse beherbergen die kunstvoll ziselierten Pfeifen des eng mensurierten *Flautat de 14 pams* (Hände). Gemäß seiner klanglichen Funktion und Tonhöhe könnte er als Prinzipal 8' bezeichnet werden. Beide Orgeln haben eine Stimmtonhöhe von ca. 415 Hz bei a¹, also etwa einen Halbton tiefer als der Kammerton a (440 Hz), die längeren Pfeifen ergeben eine tiefere Stimmung. An beiden Orgeln befindet sich in der Prospektkrone ein Feld mit stummen Pfeifen. Während in Sant Jeroni die Prospektpfeifen und das Gehäuse aufwendig vergoldet und farblich gefasst sind, finden wir in der räumlich größeren barocken Pfarrkirche Sant Pere in Sencelles ein unverziertes Pinienholzgehäuse. Man könnte darüber spekulieren, ob die Farbfassung wegen Geldmangels unterbleiben musste.

An der Orgel in Palma kann die originale, mit Intarsien verzierte Klaviatur nebst gedrehter Manubrien der Registerzüge betrachtet werden. Die später zur Ergänzung der ursprünglich kurzen Oktave hinzugefügten Tasten wirken dagegen nüchtern. Diese optischen Reize werden in Sencelles durch Rekonstruktionen vermittelt.

Die Manualzunge wird jeweils über einen ungewöhnlichen eisernen Hebel links (Bass) und rechts (Diskant) oberhalb des Spielschranks eingeschaltet.

Bei beiden Orgeln war die Manualtrompete ursprünglich nicht vorhanden: Die Trompete in Palma stammt aus der Werkstatt von Bosch, wurde aber wahrscheinlich bereits während der Bauzeit in die Orgel übernommen. Im originalen Orgelbauvertrag ist dieses Register nicht erwähnt. In Sencelles wurde das Zungenregister später von Portell nachgerüstet.⁷⁷

Wie bei iberischen Orgeln typisch, ist auch bei diesen Instrumenten die Traktur kurz gehalten (die Ventile befinden sich direkt über dem Spielschrank), was bei einem geringen Tastentiefgang und niedrigem Winddruck ein präzises und leichtgängiges Spielgefühl mit einem idealen Druckpunkt ermöglicht. Lediglich die Tastenmechanik, die zur Zusatzlade für die später

⁷⁷ L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 16 (Paginierung: RD).
DODERER 2006/2, S. 10.

ergänzten Töne der tiefen Oktave führt, spielt sich geringfügig unsensibler. Diese Lade befindet sich von der Position des Spielers aus gesehen links neben der eigentlichen Windlade.

Die an beiden Orgeln angehängten Pedale sind – wahrscheinlich auch wegen des späteren Ausbaus der tiefen Oktave – in ihrer heutigen Form nicht mehr original. Sicher ist, dass das Instrument von Sencelles ursprünglich einen gedackten 16' im Pedal hatte.⁷⁸ Die Pfeifen wurden im Jahr 2000 bei der Restaurierung durch die Firma A&K Orgues de Vent⁷⁹ zusammen mit der originalen Windlade wiederentdeckt, konnten aber aus Platzmangel nicht eingebaut werden. Der notwendige Raum wurde beim Bau der Zusatzlade zur Umwandlung der kurzen Oktave in eine chromatische Oktave verstellt. Die Orgel in Palma verfügte über ein gedacktes 8'-Register im Pedal, das vermutlich aus denselben Gründen aufgegeben wurde.

Auch die originale Balganlage wurde im Verlauf der Geschichte an beiden Instrumenten verändert. In Sant Jeroni befindet sich der Windbalg heute in einem separaten Zimmer außerhalb der Kirche. Die noch von Hand bedienbare Balganlage ist über einen langen Kanal mit der Orgel verbunden. Ein hinzugefügter Stoßfänger glättet das hierdurch verursachte Beben des Orgelwindes. In Sencelles wurde trotz eines vergleichbar langen Windwegs auf eine solche Hilfseinrichtung verzichtet. Für das Orgelspiel ist es förderlich, diesbezüglich auf die Anforderungen des Instruments einzugehen und die Folgen der Windmodulation zu respektieren. Die chromatisch angelegten Windladen lassen eine Teilung der Register zu, was gerade bei diesen einmanualigen Orgelwerken eine Vielzahl an Klangkombinationen ermöglicht.

Das klangliche und dispositionelle Konzept beider Orgeln hat seine Wurzeln in der Renaissance, obwohl sie in der Zeit des Hochbarock erbaut wurden. Deutlich ist auch der Einfluss der flämischen Tradition mit ihrem Blockwerkcharakter auf den katalanischen wie auch mallorquinischen Orgelbau zu erkennen. Die politische Verbindung zwischen den Niederlanden und Spanien läßt die bauliche Rückführung auf das Blockwerk in beiden Traditionen bis in die Barockzeit hinein erkennen.

⁷⁸ DODERER 2006/2, S. 10.

⁷⁹ Firmenbezeichnung „A & K, Orgues de Vent“ steht für Anton Llaurado und Klaus Fischer.

Unklar bleibt, ob der Orgelbau damals – wie die Musik – aus dem benachbarten Italien beeinflusst wurde. So sind beispielsweise die Gesamtmixturen der Orgeln, entsprechend italienischer Manier, in mehrere Einzelmixturen zerlegt. Allerdings ist die spanische Mixtur im Gegensatz zu ihrem italienischen Pendant repetierend. Auffällig ist die bei allen Prinzipalen weitgehend gleichmäßig eng verlaufende Mensur, was einen glasklaren, eleganten und unaufdringlichen Orgelklang erzeugt. Eine typische Farbe erhalten die verschiedenen Plena durch die Terzhaltigkeit der Mixturen. Dazu gesellen sich Corneta- und Nasartstimmen, die oft als Doppelchöre ausgeführt sind. Die Anzahl der Diskantchöre ist im Vergleich zu den Basschören höher. Abgerundet wird der Orgelklang durch eine geteilte Trompete (4'-Lage im Bass, 8'-Lage im Diskant). Das angehängte Pedal wird, wie in Spanien üblich, nur für Orgelpunkte und Kadenzen verwendet.

Nachfolgend sind die Unterschiede zwischen den Dispositionen von Sant Jeroni (Palma) und Sant Pere (Sencelles) aufgelistet.

Mateu Bosch-Orgel in Sant Jeroni	Mateu Bosch- Orgel in Sant Pere
Dotzena 1fach	Dotzena 2fach
Vintidotsena 2fach	Vintidotsena 3fach
Simbalet	Simbalet (kleinere Unterschiede in der Zusammensetzung und dem Repititionsverlauf)
Nasart I 1fach (2')	Nasart I 2fach (2 2/3')
einzelstehend nicht vorhanden	Bordó (8') im Diskant
Corneta I 3fach (8')	[wahrscheinlich auch original separat
[Bordò (8') ist einer der drei Chöre, Doppelchöre sind nicht vorhanden]	disponiertes Grundregister des Corneta I
nicht vorhanden	4fach (2 2/3'), das ansonsten aus zwei Doppelchören besteht]
Baixons (4'), Trompeta (8')	Tolosana 3fach (1')
Originale Bosch-Zungen, nicht von Anfang geplant	Baixons (4'), Clarins (8')
	1852 durch Portell zugefügt, siehe eingestanzte Firmenstempel auf den Bechern
	Die Becher sind auf einer Seite stark verschmutzt, was darauf hinweisen könnte, dass die Register einer anderen Orgel entnommen wurden, wo sie als horizontale Stimmen gebaut waren.

Pedal:

ursprünglich selbständiges
 gedacktes 8'-Holzregister

Ursprünglich selbständiges,
 Gedacktes 16'-Holzregister
 (Pfeifen und Windlade noch vorhanden)

Vergleich der Repetitionsverläufe der mehrhörigen Register

Mateu Bosch-Orgel in Sant Jeroni Mateu Bosch-Orgel in Sant Pere

Dotzena 1fach

C 2 2/3'
 cis¹ [keine Repetition]
 fis² 4'

Dotzena 2fach

C 2 2/3', 2'
 cis¹ 4', 2 2/3'
 [keine Repetition]

Quinzena 2fach

[Repetitionsverläufe und Zusammensetzung
 der Register sind an beiden Orgeln identisch]

Quinzena 2fach

Decinovenas 2fach

[Repetitionsverläufe und Zusammensetzung
 der Register sind an beiden Orgeln identisch]

Decinovenas 2fach

Vintidotsena 2fach

C 1', 2/3'
 cis⁰ [keine Repetition]
 cis¹ 1 1/3', 1'
 cis² 2', 1 1/3'

Vintidotsena 3fach

C 1', 2/3', 1/2'
 cis⁰ 1 1/3', 1', 2/3'
 cis¹ 2', 1 1/3', 1'
 cis² 2 2/3', 2', 1 1/3'

Simbalet 3fach

C – c²
 [Repetitionsverläufe und Zusammensetzung
 der Register sind an beiden Orgeln identisch]
 cis² [keine Repetition]
 fis² 2 2/3', 2', 1 3/5'

Simbalet 3fach

cis² 2', 1 3/5', 1 1/3'
 fis² [keine Repetition]

Nasart I 1fach

C – c² 2'

Nasart I 2fach

C – c² 2 2/3', 2'

Corneta I 3fach

ab cis¹ 8', 2 2/3', 2'

Corneta I 4fach

ab cis¹ 2 2/3', 2 2/3', 2', 2'

Nasart II 2fach

[Zusammensetzung der Register
ist an beiden Orgeln identisch]

Nasart II 2fach

Corneta II

[Zusammensetzung der Register
ist an beiden Orgeln identisch]

Corneta II

[nicht vorhanden]

Tolosana 3fach

Obwohl die Orgeln auf den ersten Blick in ihren optischen Ausmaßen gleich sind, lässt sich beim Vergleich von Repetitionsverläufen und Anzahl der Chöre der zusammengesetzten Register feststellen, dass die Orgel von Sencelles größer ist.

Die Register Tolosana und Nasard I fehlen in Palma vollständig. Das Register Dotzena ist dort einchörig repetierend, in Sencelles bereits eine zweichörige, tiefliegende Mixtur. Die Vintidotsena ist in Palma um einen Chor kleiner angelegt, auf die Repetition bei cis wurde deshalb dort verzichtet. Da die Zusammensetzung der Vintidotsena in Sencelles um einen Chor tiefer in der Basis als in Palma ausfällt, ist sie in klanglicher Hinsicht, ergänzt durch den höheren 1/2' Chor, im Bassbereich heller und durch den zusätzlichen 2' Chor ab cis¹ und den 2 2/3' Chor ab cis² im Diskant, kantabler.

Nun folgt die Analyse des Registers Simbalet. Während sich der Bassbereich identisch gestaltet, repetiert die Mixtur in Sencelles bereits bei cis² in den 2' Bereich, während die Orgel in Palma diesbezüglich erst bei fis² repetiert. Die Besonderheit dabei ist, dass an dieser Orgel eine Repetitionsstufe übersprungen wird und somit der tiefere 2 2/3' erklingt.

Hinsichtlich des Weitchores (Nasart, Corneta) ist ebenfalls die Orgel in Sencelles größer angelegt. Der Nasart I stellt in Palma nur einen einchörigen 2' dar, in Sencelles eine zweichörige Kombination aus 2 2/3' und 2'. Die Doppelchöre der Register Corneta I und II sind in Palma nur bei Corneta II zu finden. Corneta I enthält hier zusätzlich noch das gedackte 8' Register. Durch Reibung mit benachbarten Registerzügen wird der Zug des 8'

Registers bei der Betätigung der Corneta mitgezogen. In Sencelles ist der 8' separat als Bodó 8' disponiert.

Beide Orgeln sind in ihrer Grundsubstanz (Windladen, Pfeifenwerk) original erhalten. Dies hat mit der Abgeschiedenheit beider Orte zu tun. Das Instrument im Nonnenkloster Sant Jeroni wurde Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Orgelbauer Julià Munar überarbeitet und erhielt dabei auf einer Zusatzlade die zur chromatischen Tonleiter fehlenden Noten. 1970 restaurierte Gerhard Grenzing aus Barcelona das Werk nach neueren, historisch orientierten Erkenntnissen in der Restaurierung barocker Orgeln.



Abbildung 8:

Rekonstruierte Manualklaviatur und Tontraktur

der Orgel in Sencelles bei der Restaurierung 2000 (Foto: Justo González)

3.4 Die Restaurierungsarbeiten an der Mateu Bosch-Orgel in Sencelles⁸⁰

Der erste Eingriff in die Orgel der Pfarrkirche Sant Pere wurde wahrscheinlich 1844 durch einen unbekanntem Orgelbauer vorgenommen.⁸¹ Um die Schöpfung des Kalkanten zu erleichtern, entfernte man die alte Balganlage an der Orgel und ersetzte sie durch einen neuen, großen Magazinbalg mit Schöpfvorrichtung. Die neue Windversorgung wurde in einem Nebenraum der Empore aufgestellt.

Acht Jahre später, im Jahre 1852, fügte der Orgelbauer Antoni Portell die Trompeten 4' und 8' ein, die in ihrer Mensur den Trompeten des Schwesterinstrumentes in Palma ähnlich sind. Wahrscheinlich hat die Firma Portell auch die originalen, nicht in Ober- und Untertasten geteilten Pedalknöpfe durch neue, der Manualklavatur angepasste Knöpfe ersetzt, wie auch in Sant Jeroni. Unklar ist, ob das Manual – zusätzlich zum selbständigen Pedalregister – angehängt war. Der historischen Tradition auf Mallorca folgend, in der das Pedal zumeist angekoppelt war, ist dies allerdings anzunehmen. Auf dem spanischen Festland war das zu dieser Zeit in der Regel nicht üblich. Diese bauliche Veränderung erfolgte in gleicher Weise im Pedal der Orgel von Sant Jeroni.⁸²

1918-1919 wurde durch die Orgelbauer Gebrüder Cardell⁸³ – wie auch in Sant Jeroni – der Klavierumfang von 45 auf 54 Noten (vier neue Töne im Bass, fünf im Diskant) erweitert. Wie schon erwähnt, stehen diese auf einer Zusatzlade. Fünf Diskanttöne wurden später wieder entfernt, weshalb die Lade wie „abgeschnitten“ aussieht.⁸⁴

Weiterhin hat Cardell die Orgel in ihrer klanglichen Ausrichtung romantisiert und nach einer eingreifenden Gehäuseumgestaltung das Instrument von der Brüstung der Empore an ihre Epistelseite (rechte Seite, Blickrichtung Altar) versetzt. Das veränderte Gehäuse war wahrscheinlich

⁸⁰ L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 15-23 (Paginierung: RD).

⁸¹ L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 16 (Paginierung: RD).

⁸² L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 16-17 (Paginierung: RD).
MÖLLER 1998, S. 35.

DODERER 2006/2, S. 9-11.

⁸³ P. Miquel Cardell Thomàs (1855-1945) und Antoni Cardell Oliver (1863-1934),
vgl. MULET/REYNÉS 2001, S. 14.

⁸⁴ DODERER 2006/2, S. 10-11.

als generelles Schwellwerk konzipiert. Die neue Orgelanlage erhielt einen Spieltisch mit zwei Manualen, wovon immer nur ein Manual spielbar war. Es liegt die Vermutung nahe, dass der Spieltisch serienmäßig produziert wurde und deshalb standardisiert in seinen Eigenschaften war. Die Orgel erhielt so als einmanualige Anlage bedenkenlos einen zweimanualigen Spieltisch.

Der Ausbau der Register Tolosana und Simbalat⁸⁵ bedeutete einen weiteren Eingriff in die ursprüngliche Substanz, die Aufbewahrung dieser Register im Orgelinneren rettete selbige vor der Vernichtung. Ein neues Gedackt 16' unter teilweiser Verwendung des originalen Pedalregisters wurde eingefügt, das Register Bordó 8' im Diskant um seine gedackte 8' Entsprechung in der Basshälfte ergänzt. Kürzungen der Pfeifen hatten einen neuen, höheren Stimmtönen zur Folge. Vier Jahre später wurde eine Trompeta real im Inneren der Orgel eingebaut.⁸⁶

Anlässlich der Feier des 750-jährigen Bestehens der Pfarrei Sant Pere und in der Absicht, die ursprüngliche Orgelanlage wieder herzustellen, beauftragte man 1987 den Orgelbauer Pere Reynés i Florit aus Campanet mit einer neuerlichen Intervention, in deren Verlauf (bis 1995) die Orgel wieder an ihren ursprünglichen Platz zurückkehrte und ein neues Gehäuse aus Schwedenkiefer, dunkel gebeizt, erhielt. Alle Änderungen der Brüder Cardell wurden rückgängig gemacht, die Trompeta Real von 1923 wieder entfernt und die Register Tolosana und Simbalat erneut eingefügt. Die Register Baixons und Clarins wurden in der Orgel belassen und ebenso der seinerzeit von der kurzen auf die vollständige Bassoktave erweiterte Tonumfang, während die Zusatzlade im Diskant entfernt wurde.⁸⁷

Bereits im Jahre 1999 traten sehr gravierende Mängel dieser unsachgemäß ausgeführten Intervention zu Tage, die ein Jahr später eine neuerliche Restaurierung unabdingbar machten. Diese wurde den in Barcelona ansässigen Orgelbauern Antón Llauradó und Klaus Fischer anvertraut.

⁸⁵ L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 20 (Paginierung: RD).
DODERER 2006/2, S. 10.

⁸⁶ L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 20 (Paginierung: RD).
DODERER 2006/2, S. 10.

⁸⁷ L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 20, 22 (Paginierung: RD).
DODERER 2006/2, S. 10.

Folgende Arbeiten haben sie zwischen März und August 2000 ausgeführt:

- Ausbau und Kennzeichnung der Pfeifen
- Abmontieren der Ton- und Registermechanik
- Ausbau der Windladen
- Transport der Windladen und Pfeifen in die Werkstatt nach Barcelona
- Reinigung der Windladen und Pfeifen
- Entfernung des nicht originalen Windladenbalgs
- Erneuerung der Windstube
- Einbau neuer Lederpulpeten
- Neuverspundung des Windkastens und Entfernung der Bootspanplatte
- Neubelederung der Stöcke und Schleifen, um die zahlreich vorhandenen Durchstecher zu eliminieren
- Neues Einbrennen der Löcher im Pfeifenstock
- Entfernung der Schrauben, stattdessen Verwendung von mit Lederstreifen „gefütterten“, konischen Nägeln, mit denen die Stöcke aufgenagelt werden
- Neukonstruktion des Registerwerks und Entfernung der 1995 eingebauten, schwarz angemalten Eisenrohre; die hölzernen Wellen sind auf Mallorca so dick, dass sich zusätzliche Ärmchen erübrigen
- Grundsätzliche Verwendung von Warmleim; die entsprechenden Verbindungen können mit Wasser gelöst werden, z. B. bei einer späteren Ausreinigung oder Reparatur
- Neueinrichtung einer provisorischen Windversorgung mit einem einseitig aufgehenden Magazinbalg, um den benötigten dynamischen Winddruck zu erreichen, diese Anlage befindet sich in einem Nebenraum der Orgelempore (Die gewünschte Rekonstruktion der originalen Keilbalganlage konnte nicht finanziert werden und steht noch aus.)
- Ausbau des 1995 eingepassten, wurmstichigen Sperrholzwellenbretts; Einbau eines neu gebauten Wellenbretts
- Rekonstruktion der Manualklavatur nach Bosch, wobei die Untertasten mit Knochen belegt sind; als Vorbild diente die Klaviatur des Instruments im Konvent dels Minims in Sineu, einer Orgel von Pere Josep Bosch

- Neueinrichtung und -regulierung sowie teilweise Rekonstruktion der einarmigen, in der Mitte angehängten Traktur
- Ermittlung des optimalen Tastentiefgangs (Der zunächst bei acht mm liegende Tastentiefgang hat sich bei den Eigenheiten der nach Bosch rekonstruierten Klaviatur nicht bewährt und musste auf sechs mm reduziert werden.)
- Rekonstruktion der Pedaltraktur
- Erforschung und Einstellung des für das historische Pfeifenwerk idealen Winddrucks; die Orgel hat jetzt einen Winddruck von circa 50 mm WS, was einen enorm entspannten und doch strahlenden Klang erzeugt; der Winddruck des Instruments in Palma liegt mit 70 mm WS höher
- Rekonstruktion fehlender und Restaurierung „kranker“ Pfeifen
- Nachintonation des gesamten Pfeifenwerks; Vermittlung der Proportionen zwischen Winddruck – Fußloch – Kernspalte – Kernhöhe und Aufschnitthöhe im Verhältnis zu ihrer Weiten- und Längenmessur, um beim Tönen der Pfeifen deren Körper in eine optimale „Resonanz“ zu versetzen
- Legen einer neuen Stimmung; es wurde eine ungleichschwebende, vom Restaurator selbst entwickelte Stimmung mit fünf temperierten und sieben reinen Quinten gewählt (Bach-Fischer), die ursprüngliche Stimmtemperatur konnte nicht mehr ermittelt werden.

Das Register Bordó 8' wurde als Einzelregister belassen, da ein eigener Stock und ein eigenes Regierwerk dafür vorhanden sind. Entgegen der Theorie, dass dieses Register aus historischer Sicht ein Chor des Kornetts gewesen sein soll, sprechen die technischen Voraussetzungen für die originale Eigenständigkeit des Registers.

Heute verfügt die Orgel über 1108 originale, aus hochprozentiger Zinnlegierung bestehende Metallpfeifen. Unter ihnen sind viele mit kunstvollen Ziselierungen versehen, zusätzlich kommen die beiden Holzpfeifen für C und D des Flautat hinzu. Insgesamt 92 nicht originale Pfeifen dienen den Zusatztönen im Bass (Cs, Ds, Fs, Gs), für deren Beibehaltung man sich entschlossen hatte. Die Zungenregister von Portell verfügen über 45 Pfeifen, vier weitere Pfeifen ergänzen wiederum den erweiterten Bassbereich. Diese Pfeifen sind durch Cardell ergänzt worden.

An den Aufschnitthöhen des gesamten Pfeifenbestands waren nur unwesentliche Veränderungen zu vermerken. Die originale Stimmtonhöhe wurde anhand der zugelöteten Gedacktpfeifen ermittelt und durch Anlängen auf alle anderen Metallpfeifen übertragen. Die Frage, ob die Pfeifen auf offenem oder geschlossenem Fuß standen, war nicht eindeutig zu beantworten. Man entschied sich, mit offenen Füßen zu arbeiten, da die Pfeifen dann eine schönere Resonanz entwickeln.⁸⁸

⁸⁸ FISCHER 2000, unpaginiert.

3.5 Zur Klanglichkeit der Bosch-Orgel in Sencelles

3.5.1 Methodische Beschreibung

Indizien zur klanglichen Identifikation einer Orgel erschließen sich zunächst durch die Betrachtung der zugehörigen Disposition. Weitere klangentscheidende Phänomene sind aus der Sicht des Orgelbaus die Mensuration und Intonation des Pfeifenwerks sowie die Aufstellung der Pfeifen innerhalb der Orgelanlage. Mit der Auswertung dieser Parameter ist an vielen Instrumenten die Verifizierung einer gewissen klanglichen Ausrichtung bereits möglich.

An der Bosch-Orgel in Sencelles sind zusätzliche Phänomene durch die Untersuchung der Chörigkeit der einzelnen Stimmen zu erkennen. Der Kontext zur Tonhöhe und im nächsten Schritt zum disponierten Oberton gibt Einsicht in neue Dimensionen. Die Klanglichkeit des Instruments erfährt so eine genauere Typisierung.

Nach der Auflistung der Disposition erfolgt die Zählung der Klangressourcen in Abhängigkeit von Tonhöhe (C bis c^3) und disponiertem Oberton ($8'$ bis $1/2'$). Die Präzisierung der Repetitionspunkte und der Repetitionseigenschaften veranschaulicht die Veränderungen der mehrchörigen Register in ihrer Zusammensetzung innerhalb des Verlaufs vom Bass bis zum Diskant.

Diagramme zeigen die Häufigkeit des Vorkommens eines Obertons über den Klaviaturnumfang hinaus. Prinzipalchor, Weitchor und Zungenchor sind dabei zunächst einzeln und schließlich im Gesamten berücksichtigt.

Die Darstellung des Mensurkonzepts, der Aufstellung der Pfeifen wie auch die Integration der intonatorischen Prämissen erfolgen im Anschluss.

Abschließend generiert sich die Auswertung der Daten unter Einbeziehung der traditionellen und individuellen Untersuchungsmethoden. Eine Klangcharakterisierung der Bosch-Orgel in Sencelles aus der Summe der Ergebnisse lässt sich nun folgern.

3.5.2 Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles

A. Tabellen

Die nachfolgende Aufstellung unterteilt die Register der Bosch-Orgel in Sencelles in Prinzipalchor, Weitchor und Zungenchor:

Prinzipalchor

Bass (Bajos)

Flautat (8')

8va (Octava, 4')

12a (Dotzena 2fach, 2 2/3')

15a (Quinzena 2fach, 2')

19a (Decinovenas 2fach, 1 1/3')

22a (Vintidotsena 3fach, 1')

Simbalet (3fach, 4/5')

Diskant (Tiples)

Flautat (8')

8va (Octava, 4')

12a (Dotzena 2fach, 4')

15a (Quinzena 2fach, 2 2/3')

19a (Decinovenas 2fach, 2')

22a (Vintidotsena 3fach, 2')

Simbalet (3fach, 1 3/5')

Weitchor

Bass (Bajos)

Tapadillo (4')

Nasart I (2fach, 2 2/3')

Nasart II (2fach, 1 3/5')

Tolosana (3fach, 1')

Diskant (Tiples)

Tapadillo (4')

Bordó (8')

Corneta I (4fach, 2 2/3')

Corneta II (4fach, 1 3/5')

Tolosana (3fach, 2 2/3')

PEDAL

ursprünglich eigenständiger, gedackter 16'

(originale Pfeifen und Windladen sind zwar vorhanden, aus Platzgründen aber nicht eingebaut)

Zungenchor

Bass (Bajos)

Baixons (4')

Diskant (Tiples)

Clarins (8')

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

In der senkrechten Achse der folgenden Tabelle ist die Aufstellung aller auf der Klaviatur zur Verfügung stehenden Töne im Verlauf von C bis c³ zu ersehen. Die Waagerechte gibt die in der Disposition enthaltenen Obertöne von 8' bis 1/2' wieder. In den Repetitionspunkten G, c, cis, fis, g, cis¹, cis² ändert sich die Zuordnung der Register zu den Obertönen. Die Auflistungen der Register gelten bis zum nächsthöheren Repetitionspunkt. Die hochliegenden Tessitura⁸⁹ sind in der tiefen Lage sehr ausgeprägt, in der hohen zugunsten der mittleren und tieferen Lage stark zurückgenommen. In der Zählung sind immer die Änderungen fett gedruckt.

	8'	4'	2 2/3'	2'	1 3/5'	1 1/3'	1'	4/5'	2/3'	1/2'
	Oktave	Oktave	Quinte	Oktave	Terz	Quinte	Oktave	Terz	Quinte	Oktave
c ³										
h ²										
b ²										
a ²										
gis ²										
g ²										
fis ²										
f ²										
e ²										
dis ²										
d ²										
cis²	3×	3×	7×	7×	4×	4×	0×	0×	0×	0×
	Flautat	Octava	Dotzena	Quinzena	Simbalat	Vintido.				
	Bordó	Tapadillo	Quinzena	Dinovená	CornetaII	Simbalat				
	Clarins	Dotzena	Corneta I	Vintido.	CornetaII	CornetaII				
			Corneta I	Corneta I	Tolosana	CornetaII				
			Tolosana	Corneta I						
			Dinovená	Tolosana						
			Vintido. ⁹⁰	Simbalat						

⁸⁹ Tessitura meint Oberton oder Teilton.

⁹⁰ Der Begriff Vintidotsena wird in Abbildung 9 abgekürzt durch Vintido.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

	8'	4'	2 2/3'	2'	1 3/5'	1 1/3'	1'	4/5'	2/3'	1/2'
	Oktave	Oktave	Quinte	Oktave	Terz	Quinte	Oktave	Terz	Quinte	Oktave
c ²										
h ¹										
b ¹										
a ¹										
gis ¹										
g ¹										
fis ¹										
f ¹										
e ¹										
dis ¹										
d ¹										
cis¹	3×	3×	5×	6×	4×	5×	2×	0×	0×	0×
	Flautat	Octava	Dotzena	Quinzena	Simbalat	Dinovenas	Vintido.			
	Bordó	Tapadillo	Quinzena	Dinovenas	CornetaII	Vintido.	Simbalat			
	Clarins	Dotzena	Corneta I	Vintido.	CornetaII	Simbalat				
			Corneta I	Corneta I	Tolosana	CornetaII				
			Tolosana	Corneta I		CornetaII				
				Tolosana						

c ¹										
h										
b										
a										
gis										
g	1×	3×	2×	4×	2×	6×	3×	1×	1×	0×
	Flautat	Octava	Dotzena	Dotzena	Nasart II	Quinzena	Dinovenas	Simbalat	Vintido.	
		Tapadillo	Nasart I	Quinzena	Tolosana	Dinovenas	Vintido.			
		Baixons		Nasart I		Nasart II	Simbalat			
				Tolosana		Tolosana				
						Vintido.				
						Simbalat				

fis	1×	3×	2×	4×	2×	5×	3×	1×	2×	0×
	Flautat	Octava	Dotzena	Dotzena	Nasart II	Quinzena	Dinovenas	Simbalat	Vintido.	
		Tapadillo	Nasart I	Quinzena	Tolosana	Dinovenas	Vintido.		Simbalat	
		Baixons		Nasart I		Nasart II	Simbalat			
				Tolosana		Tolosana				
						Vintido.				

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

	8'	4'	2 2/3'	2'	1 3/5'	1 1/3'	1'	4/5'	2/3'	1/2'
	Oktave	Oktave	Quinte	Oktave	Terz	Quinte	Oktave	Terz	Quinte	Oktave
f										
e										
dis										
d										
cis	1×	3×	2×	3×	2×	5×	4×	1×	2×	0×
	Flautat	Octava	Dotzena	Dotzena	Nasart II	Quinzena	Dinovená	Simbalat	Vintido.	
		Tapadillo	Nasart I	Quinzena	Tolosana	Dinovená	Vintido.		Simbalat	
		Baixons		Nasart I		Nasart II	Tolosana			
						Tolosana	Simbalat			
						Vintido.				

c	1×	3×	2×	3×	2×	4×	3×	1×	2×	2×
	Flautat	Octava	Dotzena	Dotzena	Nasart II	Quinzena	Dinovená	Simbalat	Vintido.	Vintido.
		Tapadillo	Nasart I	Quinzena	Tolosana	Dinovená	Vintido.		Simbalat	Simbalat
		Baixons		Nasart I		Nasart II	Tolosana			
						Tolosana				

H										
B										
A										
Gis										
G	1×	3×	2×	3×	1×	4×	3×	2×	2×	2×
	Flautat	Octava	Dotzena	Dotzena	Nasart II	Quinzena	Dinovená	Simbalat	Vintido.	Vintido.
		Tapadillo	Nasart I	Quinzena		Dinovená	Vintido.	Tolosana	Simbalat	Simbalat
		Baixons		Nasart I		Nasart II	Tolosana			
						Tolosana				

Fis										
F										
E										
Dis										
D										
Cis										
C	1×	3×	2×	3×	1×	3×	3×	2×	3×	2×
	Flautat	Octava	Dotzena	Dotzena	Nasart II	Quinzena	Dinovená	Simbalat	Vintido.	Vintido.
		Tapadillo	Nasart I	Quinzena		Dinovená	Vintido.	Tolosana	Simbalat	Simbalat
		Baixons		Nasart I		Nasart II	Tolosana		Tolosana	

Abbildung 9: **Tabelle zur Darstellung der Choranzahl in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.**

Die Repetitionspunkte in der Zuordnung zu den Registern mit Veränderung
in der Zusammensetzung.

Ton sich in seiner Zusammensetzung veränderndes Register

G	Tolosana
c	Tolosana
cis	Vintidotsena, Simbalat
fis	Tolosana
g	Simbalat
cis ¹	Dotzena, Quinzena, Dinovena, Vintidotsena, Simbalat, Tolosana

Nasart I wird zu Corneta I und wird doppelchörig,
die Fußzahlen bleiben gleich

Nasart II wird zu Corneta II und wird doppelchörig,
die Fußzahlen bleiben gleich

cis ²	Dinovena, Vintidotsena, Simbalat
------------------	----------------------------------

B. Diagramme

Die folgenden vier Diagramme stellen die Choranzahl in Abhängigkeit von Tonhöhe und Oberton in graphischen Schattierungen dar. Je dunkler dabei das Feld erscheint, desto mehr Chöre befinden sich dort.

Prinzipalchor

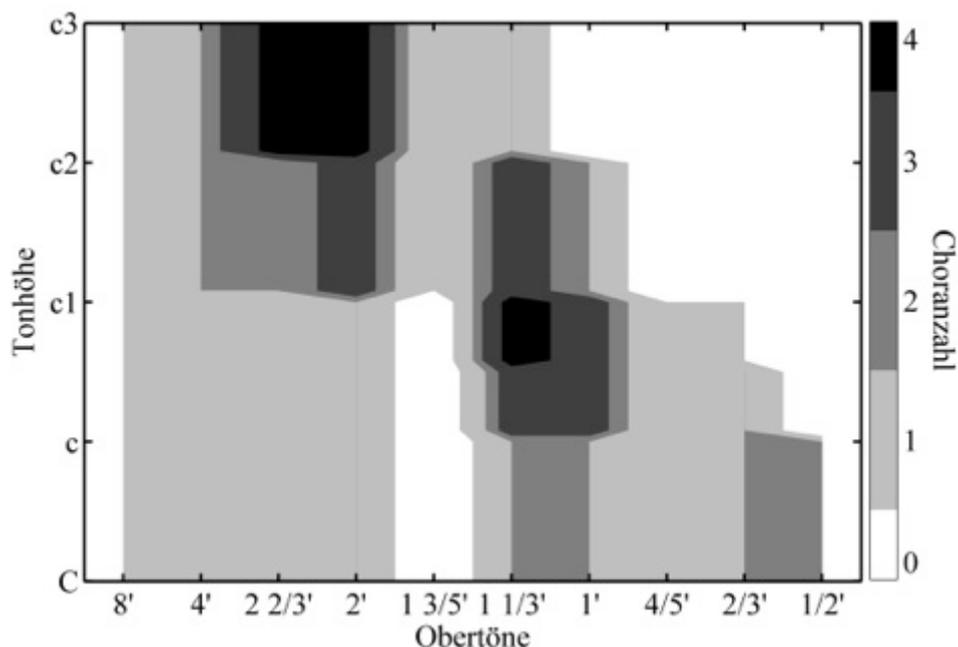


Abbildung 10:

**Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Prinzipalchor
 in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.**

Die dunkleren Felder wandern vom 1' und 1 1/3' im Bass zum 2' und 2 2/3' im Diskant. Während in der tiefen Lage die hohen Obertöne 2/3' und 1/2' eine wesentliche Rolle spielen, verlieren diese bereits ab cis an Bedeutung und verschwinden ab cis¹ ganz. Die hohe Terz 4/5' ist bis cis¹ einfach vertreten, danach repetiert sie in die Terz 1 3/5'. Ab cis² entfällt auch der 1' Bereich. Die Terz 1 3/5' fehlt bis zur Klaviaturmitte komplett, danach ist sie einfach disponiert. Je höher die Tonhöhe ansteigt, desto tiefer liegen die dominant disponierten Obertöne. Die Terzen sind zwar im Prinzipalplenum enthalten, spielen aber im Vergleich zu den Oktaven und Quinten eine untergeordnete Rolle.

Somit zeigen sich in der Grafik drei dominante Säulen, die mit dem Anstieg der Tonhöhe um je eine Oktave den Obertonaufbau in eine Gegenbewegung zur nächsttieferen Oktavlage wandern lassen. Die große und die eingestrichene Oktave weisen je zwei dominante Oktavlagen auf, in der kleinen Oktave gewinnt die $1\ 1/3'$ Quinte an Bedeutung. Die zweigestrichene Oktave vermittelt mit der vierfach disponierten $2\ 2/3'$ Quinte als achtfüßige Tessitura einen starken Bezug zum tieferen $8'$ Register.

Das changierende Bild in der Ausstattung der Obertöne unterstützt die polyphone Struktur der Tientos⁹¹ in ihrer Wirkung. Die verschiedenen klanglichen Eigenschaften jeder Lage ermöglichen eine Unverwechselbarkeit in der Charakteristik jeder Stimme. Der Verschmelzungsgrad aller Prinzipalregister ist durch eine Ähnlichkeit und Ausgewogenheit in der Obertonstruktur der einzelnen Pfeifen dennoch gewährleistet.

Weitchor

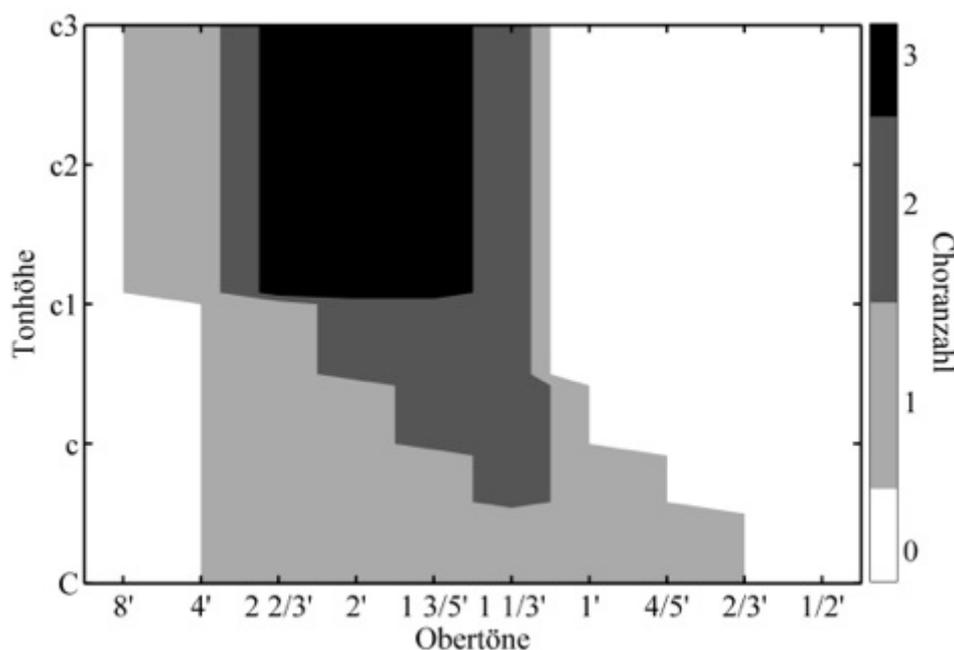


Abbildung 11:

Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Weitchor in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.

⁹¹ Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

Der treppenhafte Aufbau der Grafik bis zur Klaviaturmitte ist vor allem den Repetitionen der Tolosana, einer Kornettmixtur in konischer Bauweise, zuzuschreiben. Im Diskant tritt der 8' Bereich hinzu. Die $2\frac{2}{3}'$ bis $1\frac{3}{5}'$ Lagen sind ab cis^2 dreifach vertreten, die Quinte $1\frac{1}{3}'$ ist ab g die höchste Tessitura. Die Bevorzugung des Diskants dient der Darstellung von Solostimmen, gespielt von der rechten Hand (z. B. *Tiento de medio registro de mano derecha*).⁹² Eine unterschiedliche Kombination von Bass- und Diskantregistern mit weitchörigen Stimmen im Diskant ermöglicht ein arioses Musizieren und findet seine Entsprechung im affektgeladenen Kompositionsstil des Barock.

Zungenchor

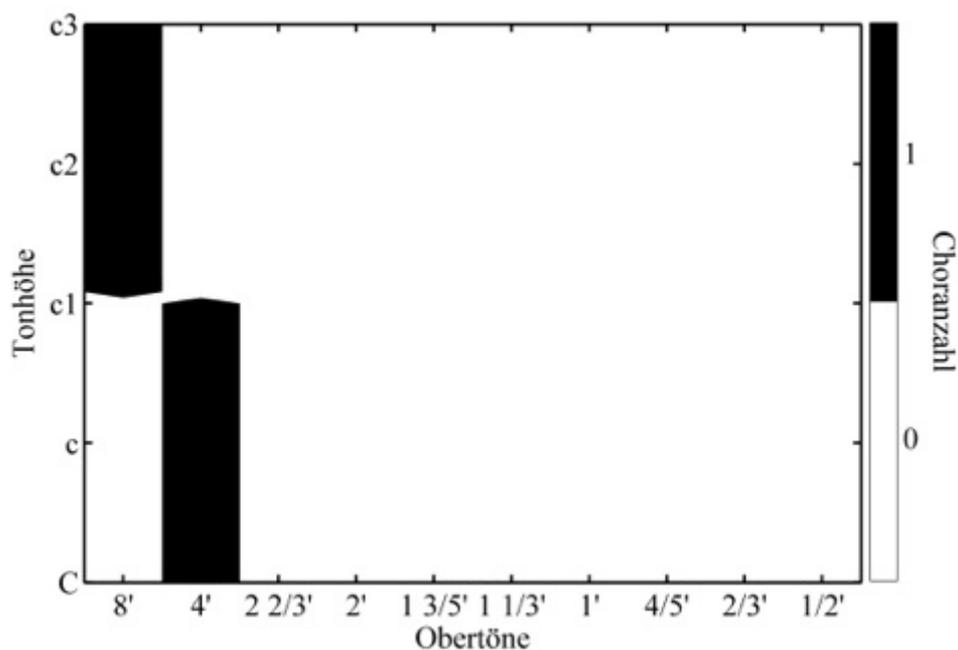


Abbildung 12:

Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Zungenchor in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.

⁹² Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

Die Zungen nähern sich in der Bevorzugung der höheren 4' Lage im Bass und der tieferen 8' Lage im Diskant auf vereinfachte Art und Weise der Struktur des Prinzipalchores. Beide Halbregister eignen sich innerhalb des musikalischen Repertoires zur Darstellung von Solostimmen in den *Tiento de medio registro* (z. B. *Tiento de medio registro de Baixons*)⁹³ wie auch zur Verstärkung des Plenums (z. B. *Cabanilles, Pasacalles II*, ab Takt 89).⁹⁴

In der Addition der Nasate und Cornetas des Weitchores mit dem Zungenchor entwickelt sich der Klang der Registrierung ähnlich dem französischen *Grand jeux*.

Gesamtorgel

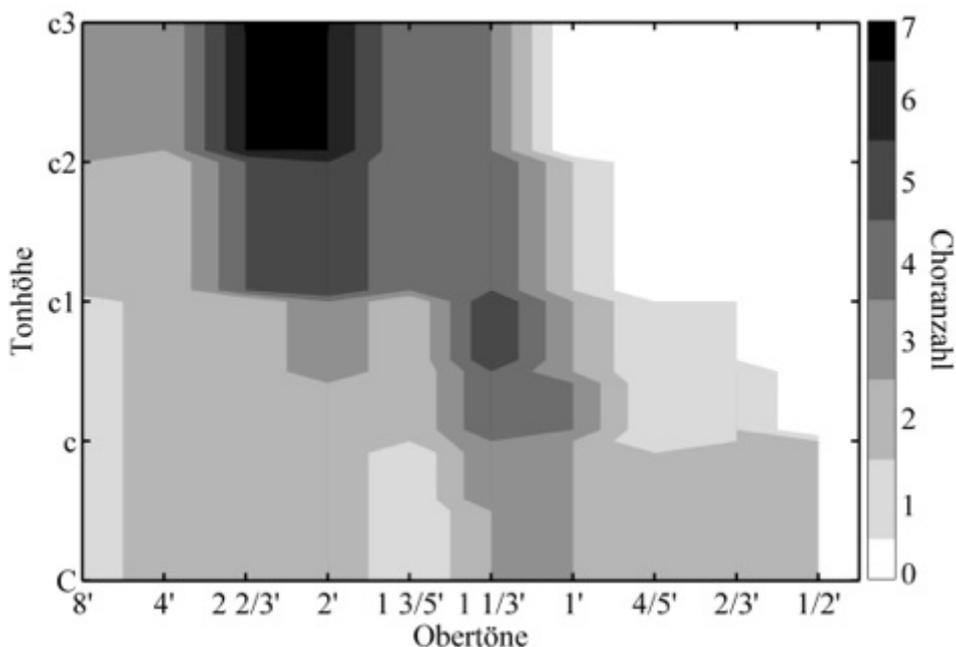


Abbildung 13:

**Diagramm zur Darstellung der Choranzahl der Gesamtorgel
in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.**

⁹³ Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

⁹⁴ Siehe 5.2 „Praktische Umsetzung spanischer Orgelliteratur an der Bosch-Organ in Sencelles“.

Aus dieser Grafik ist zu ersehen, dass der Aufbau der Orgel sehr durch die Prinzipale geprägt ist. Wiederum wandern die dunkleren Felder vom 1' und 1 1/3' im Bass zum 2' und 2 2/3' im Diskant. In der tiefen Lage spielen die Obertöne 4/5' bis 1/2' eine wesentliche Rolle. Sie verlieren ab cis an Bedeutung und verschwinden mit cis¹ ganz. Ab cis² entfällt auch der 1' Bereich – den Prinzipalen entsprechend. Der 8' Bereich erfährt eine Aufwertung im Diskant. Auch für die Gesamtorgel gilt: Je höher die Tonhöhe, desto tiefer liegen die dominant disponierten Obertöne. Je tiefer die Tonhöhe, desto mehr Obertöne sind disponiert. Das Diagramm zeigt den Gesamtaufbau der Klangressourcen. Für die Umsetzung von Orgelliteratur ist dies irrelevant, da aus stilistischen und windtechnischen Gründen nie alle Register gleichzeitig gezogen werden.

C. Pfeifenwerk⁹⁵

Die Anlage der Orgelpfeifen in der Schauseite und vor allem deren Verzierungen stellen in ihrer Art eine Besonderheit der Orgelbaukunst Mateu Boschs dar. Bei der Betrachtung des Orgelprospekts werden drei übereinanderliegende Ebenen von Orgelpfeifen sichtbar. Im obersten Teil befinden sich 17 stumme Pfeifen, circa in der Länge eines 2' Registers, C-E. In der zweiten, mittleren Ebene sind 23 stumme Pfeifen von ähnlicher Größenordnung untergebracht. Davon sind 10 Pfeifen schraubenförmig ziseliert. In der unteren Pfeifenreihe, der eigentlichen Orgelebene, befinden sich 23 klingende Pfeifen. Werden sie von links nach rechts durchnummeriert, folgen sie dem nachstehenden Schema:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
A	F	H	c	d	f	g	a	b	G	E	C	D	F	A	g	f	e	d	c	B	E	G
			x	x											x	x						
8'	8'	8'	8'	8'	8'	8'	8'	8'	4'	4'	4'	4'	4'	4'	8'	8'	8'	8'	8'	8'	8'	8'

x steht für die Erhöhung um einen Halbtonschritt (z. B. cis, dis)

⁹⁵ FISCHER 2000, unpaginiert.

Die Pfeifen mit den Nummern 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 sind nicht ziseliert. Die Nummern 1, 2, 3 und 21, 22, 23 weisen in Abständen rautenförmige Verzierungen auf. Die Pfeifen 4 und 20 sind ähnlich in ihrer Machart, sind aber am ganzen Pfeifenkörper verziert. Die Pfeifen 6 und 18 zeigen dichter stehende und somit kleinere Rauten, die Pfeifen 8, 10, 14, 16 sind schraubenförmig verziert. Die Pfeife Nummer 12 zeigt hexagonale Formen. Alle Labien sind mit vorgerissenen und herausgearbeiteten Rundlabien versehen. Die Ziselierungen wurden bei ihrer Ausführung mit einem Reissshaken vorgerissen.

Dieser hinterlässt einen V-förmigen Graben und erleichtert so nach dem Rundieren der Pfeife die Ausführung der Ziselierungsarbeiten.

Die Orgel ist in ihrem Inneren mit einem großen Prinzipalchor ausgestattet. Die Labiengestaltung der Innenpfeifen ist besonders erwähnenswert. Es handelt sich hierbei um parallel vorgerissene Labien, die durch Andrücken, sowohl im Pfeifenkörper als auch im Pfeifenfuß die Wirkung von Rundlabien hervorrufen. Die Platten des gesamten Pfeifenwerks wurden mit einer Ziehklinge quer zur Achse geputzt. Der handwerkliche Aufwand dieses Arbeitsschrittes ist beträchtlich, bedenkt man, dass dies erst in zwei Diagonalen und dann quer zur Plattenlänge geschieht. Das gesamte Pfeifenwerk wurde aus etwa 80%igem Zinn gefertigt, der Pfeifenfuß steht dabei offen. Die Form des Pfeifenkerns ist keilförmig, wie bei barocken Orgeln üblich.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Orgel von Sencelles über 23 sprechende Prospektpfeifen verfügt, wovon 15 ziseliert sind.

Der Prinzipalchor besteht aus 628 historischen Pfeifen, 605 Pfeifen stehen im Orgelinneren. Alle Prinzipalpfeifen bestehen aus einer Mensur. Hinzu kommen zwei historische Holzpfeifen in der tiefen Oktave des Flautat (C, D).

Der Weitchor verfügt über 69 historische Gedacktpfeifen (8 zusätzliche originale Gedacktpfeifen bilden die tiefe Oktave des $2 \frac{2}{3}$ Chores in Nasard I), 268 Nasat- und Kornettpfeifen und schließlich 135 konisch gebaute Kornettpfeifen für die Tolosana. Die Gedacktpfeifen bestehen, wie auch die Nasat- und Kornettpfeifen und die konischen Pfeifen aus jeweils einer Mensur.

Die Orgel besteht aus 1110 historischen Pfeifen; die noch vorhandenen, nicht eingebauten 8 Pedalpfeifen sind hierbei nicht mitgerechnet.

Der Zungenchor ist mit 45 Pfeifen von Portell und 4 Pfeifen von Cardell zahlenmäßig am geringsten vertreten.

Für die 1918/19 zusätzlich ergänzten Basstöne wurden insgesamt 92 zusätzliche Pfeifen eingebaut, 4 Pfeifen davon sind lingual.

Somit besteht die Orgel aus 1247 klingenden Pfeifen, rechnet man die nicht eingebauten, 8 originalen Pedalpfeifen nicht dazu.

Die Töne E bis b stehen mit Ausnahme der nicht originalen Töne Cis, Dis, Fis, Gis im Prospekt. Aus dem Register *Octava* stehen die Pfeifen C bis A im Prospekt, wiederum mit Ausnahme der nicht originalen Töne Cis, Dis, Fis und Gis. Die gedeckten Register *Tapadillo* und *Bordó* (wie auch die tiefe Oktave des $2\ 2/3'$ Chores des Registers *Nasat I*) sind mit flachen Deckeln versehen. Auffällig ist die hohe Anzahl an mehrfach repetierenden, mehrchörigen Stimmen.

Die Mensuration des Pfeifenwerks kann aufgrund der gemessenen Werte⁹⁶ rechnerisch nachvollzogen werden. Unterschiede zwischen Messung und Berechnung können wie folgt begründet sein.

- Mess- oder Übertragungsfehler in den Stufen der Produktion (z. B.: Fehler bei der Übertragung der Maße auf die Metallplatte beim Gießvorgang der Pfeife, Ungenauigkeiten der Messgeräte Zirkel und Messschieber)
- Materialverformung im Laufe der Jahrhunderte durch Wettereinfluss und Umbaumaßnahmen
- Ungenauigkeiten bei der Vermessung (z. B.: Jeder Durchmesser müsste über den Umfang statt mit einem Messschieber berechnet werden, da die historischen Pfeifen nicht immer kreisrund sind. Dies würde den Aufwand für den Orgelbauer sehr teuer werden lassen.)

⁹⁶ In Anhang finden sich, im Gegensatz zu den berechneten, die gemessenen Mensurparameter der Orgel von Sencelles. Im Zuge der Restaurierungsarbeiten von Orgelbauer Klaus Fischer, Barcelona, wurden die Parameter Durchmesser, Labienbreite und Aufschnitthöhe einer jeden Orgelpfeife einzeln aufgenommen und dokumentiert. Die Messergebnisse dienten als Grundlage für die Berechnung der Mensurprinzipien.

Siehe Anhang „Mensurschemata der Orgel in Sencelles (Mallorca)“.

Zu den Messuren der Pfeifen ist zu bemerken, dass für die Prinzipale, die Gedackten und das konische Kornett mit dem Teilungsverhältnis $1/2$ gearbeitet wurde. So ist beispielsweise der **Pfeifendurchmesser** für das C des Registers Flautat 8' mit einem sogenannten *Grundwert* von 156 mm angelegt. Multipliziert man diesen Grundwert mit dem *Teilungsverhältnis* $0,5 (= 1/2)$, erhält man einen neuen Grundwert für den 12 Halbtöne höher gelegenen Ton c ($c = 78$ mm). Zu den errechneten Werten wird jeweils die für die Mensur angelegte *Additionskonstante* dazugerechnet, um den Pfeifendurchmesser berechnen zu können. (Grundwert C = 156 mm + Additionskonstante 4 mm = Durchmesser 160 mm; Grundwert c = 78 mm + Additionskonstante 4 mm = Durchmesser 82 mm). Von Oktave zu Oktave halbiert sich der Grundwert; mit der 12. Wurzel aus 2 berechnet man alle Halbtöne. Zu jedem Ergebnis addiert man immer den gleichen Korrekturwert, die Additionskonstante. Auf einem Mensurblatt mit Abszissenproportion $1/2$ stellt sich der Mensurverlauf als gerade Linie dar. Die gleiche Verfahrensweise, jedoch mit dem Teilungsverhältnis $4/7$ bzw. $1/1,75$, wendet man auf die zylindrischen Nasate und Kornette an. Die angegebene Proportion für die Berechnung der *Labienbreite* wird wie folgt angewendet, z. B.:

Durchmesser der Pfeife C der Prinzipale $160 \text{ mm} \times \pi \div 4,5 = 111,64 \text{ mm}$

Die Angaben für das C der Prinzipale sind errechnet wiedergegeben, da diese Pfeife nur in rechteckiger Holzbauweise vorhanden ist.

Die folgenden Tabellen geben die Daten der berechneten Messuren (im Gegensatz zu den gemessenen Messuren im Anhang) in Auszügen wieder.⁹⁷

Messuren für alle Prinzipale

Tonhöhe	Grundwert in mm	Additions- konstante in mm	Durchmesser in mm	Labien- breite	Aufschnitt- höhe in mm
C 8'	156	+ 4	160	1 : 4,5	28?
E 8'	123,8	+ 4	127,8	1 : 4,5	25
c 4'	78	+ 4	82	1 : 4,5	16
c 2'	39	+ 4	43	1 : 4,3	9,4
c 1'	19,5	+ 4	23,5	1 : 4,1	5,2
c 1/2'	9,75	+ 4	13,75	1 : 3,8	3,5
c 1/4'	4,9	+ 4	8,9	1 : 3,5	2,4
c 1/8'	2,4	+ 4	6,4	1 : 3,5	1,5

Abbildung 14

Tabadet 4' und Bordó 8' und tiefe Oktave Nasat 2 2/3'

Tonhöhe	Grundwert in mm	Additions- konstante in mm	Durchmesser in mm	Labien- breite	Aufschnitt- höhe in mm
C 4'	68	+ 6	74	1: 4	17
c 2'	34	+ 6	40	1:3,9	11
c 1'	17	+ 6	23	1: 3,7	7,3
c 1/2'	8,5	+ 6	14,5	1: 3,5	4,8
c 1/4'	4,25	+ 6	10,25	1: 3,5	2,5

Abbildung 15

⁹⁷ FISCHER 2000, unpaginiert.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
 Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
 anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Nasate und Kornette

Tonhöhe	Grundwert in mm	Additions- konstante in mm	Durchmesser in mm	Labien- breite	Aufschnitt- höhe in mm
C 2'	64,5	+ 3,5	68	1: 5	12
c 1'	36,9	+ 3,5	40,4	1: 5	7,5
c 1/2'	21,1	+ 3,5	24,6	1: 5	4,5
c 1/4'	12	+ 3,5	15,5	2: 9	2,5
c 1/8'	6,9	+ 3,5	10,4	2: 9	1,5

Abbildung 16

Tolosana (konische Kornettmixture)

Tonhöhe	Grundwert in mm	Additions- konstante in mm	Durchmesser unten	Labien- breite	Aufschnitt- höhe in mm
C 1'	37,4	+ 6,9	44,3	1: 5	7,5
c 1/2'	18,7	+ 6,9	25,6	1: 5	4
c 1/4'	9,35	+ 6,9	16,25	2: 9	2,7
c 1/8'	4,7	+ 6,9	11,6	2: 9	1,6
Tonhöhe	Grundwert in mm	Additions- konstante in mm	Durchmesser oben		Körperlänge in mm
C 1'	5	+ 6	11		245
c 1/2'	2,5	+ 6	8,5		120
c 1/4'	1,25	+ 6	7,25		55
c 1/8'	0,6	+ 6	6,6		25

Abbildung 17

Abbildungen 14, 15, 16 und 17:

Mensurtabellen Sencelles.

Das angewendete Mensurkonzept folgt barocken Prinzipien, wie sie im südeuropäischen Raum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert häufig üblich waren. Bei dieser Art der Mensuration werden die Pfeifen zum Diskant hin in ihrer Weite begünstigt. Die Pfeifen der Orgel von Sencelles sind sehr obertonreich intoniert. Dies hat zur Folge, dass die Einzelstimmen untereinander eine hohe Mischfähigkeit eingehen. Im akustischen Erscheinungsbild entsteht hierdurch eine Grundtönigkeit des Klanges, die auf dem Zusammenwirken von Grund- und Obertönen beruht.

3.5.3 Auswertung und Klangcharakterisierung

Der weitaus größte Anteil der Register besteht aus den **Prinzipalen**. Es handelt sich dabei um sieben Bass- und sieben Diskantregister, wovon die Grundregister 8' und 4' je einchörig, drei Register zweichörig und zwei Register dreichörig angelegt sind. Dadurch ergibt sich der Eindruck eines in seine Einzelteile zerlegten Blockwerkes. Alle mehrchörigen Register repetieren, die zweichörigen ein- bis zweimal, die dreichörigen drei- bis viermal. Im Gegensatz zur Mixtur der Orgel in Santanyi⁹⁸ existiert hier ein sehr häufiges Repetieren der mehrchörigen Stimmen. Dadurch ergeben sich folgende Aspekte:

Die Orgel verfügt im Verhältnis zur geringen Registeranzahl über sehr viele Pfeifen (1247 Pfeifen bei nur 12 ½ Registern und relativ kleinem Tastenumfang).⁹⁹

Der Klang ändert sich durch die Repetitionen in seiner Zusammensetzung.

⁹⁸ Keine wirkliche Repetition, Anwachsen der Besetzung zum Diskant hin.

⁹⁹ Dies hängt mit der Mehrchörigkeit, nicht mit dem Repetitionsverhalten zusammen.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

So hat beispielsweise das große C unter Berücksichtigung aller Prinzipalstimmen folgenden Aufbau:

Oktave 8'	1×
Oktave 4'	1×
Quinte 2 2/3'	1×
Oktave 2'	2×
Terz 1 3/5'	-
Quinte 1 1/3'	2×
Oktave 1'	2×
Terz 4/5'	1×
Quinte 2/3'	2×
Oktave 1/2'	2×

Die tieferen Register 8' bis 2 2/3' sind nur jeweils einfach vertreten, die hohen zweifach, die Terz 1 3/5' fehlt, während die hohe Terz 4/5' disponiert ist.

Hier der Aufbau auf dem cis² unter Berücksichtigung aller Prinzipalstimmen:

Oktave 8'	1×
Oktave 4'	2×
Quinte 2 2/3'	4×
Oktave 2'	4×
Terz 1 3/5'	1×
Quinte 1 1/3'	2×
Oktave 1'	0×
Terz 4/5'	0×
Quinte 2/3'	0×
Oktave 1/2'	0×

Nun zeigt sich, dass die starke Bevorzugung der hohen Fußtonlagen ganz wegfällt. Die 1' Lage bis zur 1/2' Lage ist nicht mehr vertreten. Während der 4' Bereich bereits zweifach vorhanden ist, findet man die 8' bezogene, also in die Tiefe ziehende 2 2/3' Lage, gleich viermal. Da die 2 2/3' Lage eine stark färbende Wirkung hat, erscheint der Diskant hierdurch eher kantabel, sogar dunkel. In vielen Phänomenen zeigt sich in der spanischen Orgel die Verwandtschaft zur italienischen in der Eigenschaft eines in Einzelregister zerlegten Werks mit Prädominanz der Prinzipalstimmen. Die Disposition

der prinzipalischen Quinte $2\ 2/3$ ¹⁰⁰ ist allerdings der italienischen Orgel fremd. Vielmehr vermeidet die italienische Tradition die Addition der Quinte $2\ 2/3'$ ins Prinzipalplenum, um die Reinheit des Klanges auf eigene Art und Weise zu bewahren. Die ebenfalls vierfach besetzte $2'$ Lage hat eine starke und klare Melodieführung zur Folge; die Terz $1\ 3/5'$ färbt stärker als die Quinte und ist deshalb nur einfach vorhanden. Die Terzhaltigkeit des Prinzipalklages ist ebenfalls eine Besonderheit und beispielsweise im benachbarten Frankreich oder Italien nicht zu finden. Die Quinte $1\ 1/3'$ verleiht der Klangkrone den nötigen Glanz. Ungewöhnlich ist allerdings, dass noch nicht einmal mehr die $1'$ Lage oder höhere Fußtonlagen vertreten sind.

Somit kehrt sich die Anlage der disponierten Teiltöne im Verhältnis zum Anstieg der Tonhöhe um. Während das große C viele hochliegend disponierte Obertöne beinhaltet, fehlen diese beim cis^2 komplett. Die tieferliegenden Register sind dafür bis zu fünffach vertreten. Es verfügen zwar auch andere Orgellandschaften Europas über repetierende Mixturen, doch diese extreme Beobachtung in der Umkehrung der Verhältnisse von tief nach hoch in Bezug auf die Tonhöhe in der Gegenbewegung zu den disponierten Obertönen muss als singuläre Erscheinung angesehen werden.

Somit kann ein **Chiasmus**,¹⁰¹ eine Kreuzbewegung festgestellt werden. Der Klang erreicht bei zunehmender Tonhöhe Dunkelheit und gewinnt bei abnehmender Tonhöhe an Helligkeit. Dieses Changieren des Klages erzielt eine Klarheit in der Darstellung von Orgelmusik, die jeder Stimme ermöglicht, auf ihre Art und Weise hörbar zu werden, ohne zugedeckt oder herausschreiend zu erscheinen.

Das Prinzipalplenum wirkt insgesamt brillant und dennoch wesentlich zarter als ein vergleichbares nordeuropäisches Plenum. Eine Anhebung der Lautstärke im 18. Jahrhundert hat im Gegensatz zur nordeuropäischen Orgel nicht stattgefunden. Dies liegt daran, dass sich im südeuropäischen Raum kein orgelbegleiteter Gemeindegesang, der einen kräftigen Klang erforderte, entwickelte. Deshalb ist das spanische Orgelinstrument der europäischen Hoforgel des 17. Jahrhunderts näher als der nordeuropäischen Gemeindeorgel des 18. Jahrhunderts.

¹⁰⁰ Innerhalb des Prinzipalchores.

¹⁰¹ Rhetorische Figur, die in vorliegender Arbeit auf musikalische Zusammenhänge übertragen wird.

In seiner eleganten, oft glasklar-herben und historisierenden Tonsprache mit charakteristischer Terzenfärbung entspricht das Prinzipal-plenum ganz der spanischen Klangvorstellung des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Der **Weitchor** nimmt im Umfang der Disposition einen weitaus geringeren Anteil als der Prinzipalchor ein. Auf dem großen C finden wir folgende Zusammensetzung. Die Bezeichnungen Oktave – Quinte – Terz beschreiben dabei nicht die Mensur von Prinzipalen sondern die nähere Charakterisierung des jeweiligen Obertons.

8'	0×
4'	1×
2 2/3'	1×
2'	1×
1 3/5'	1×
1 1/3'	1×
Oktave 1'	1×
Terz 4/5'	1×
Quinte 2/3'	1×
Oktave 1/2'	0×

Im Bassbereich begegnet man nur einer geringen Präsenz des Weitchores. Vom 4' bis zum 2/3' ist jeweils eine einfache Besetzung zu finden. Somit kann der Orgelklang durch den weicheren Charakter des Weitchores im Bassbereich nicht verunklart werden. Anders sieht dies im Diskant aus.

Der Aufbau der disponierten Obertöne auf dem Ton cis²:

8'	1×
4'	1×
2 2/3'	3×
2'	3×
1 3/5'	3×
1 1/3'	2×
Oktave 1'	0×
Terz 4/5'	0×
Quinte 2/3'	0×
Oktave 1/2'	0×

Der nur im Diskant disponierte 8' dient dem Kornett als Grundlage, während vom 2 2/3' bis zum 1 3/5' alles dreifach besetzt ist. Hinzu kommt die 1 1/3' Quinte, die weitchörig nicht selbstverständlich zweifach anzutreffen ist. Gepaart ist die Disposition mit dem in Spanien fast immer vorzufindenden dynamischen Diskantanstieg. Der Weitchor ermöglicht eine klangstarke, solistische Darstellung der rechten Hand und sieht für die linke Hand eine viel schwächere Gewichtung vor. Die Nasarts und Cornetas besitzen eine hervortretende Eigenschaft, die durch die Doppelchörigkeit der Diskantregister erreicht wird.

Der **Zungenchor** bildet die kleinste Gruppe mit nur zwei halben Registern. Entgegen der Tendenz bei Jordi Bosch i Bernat, den Zungenchor durch den Einbau von horizontalen Trompeten und Regalen stark auszubauen, findet man bei seinem Vater Mateu Bosch nur einen geringen Anteil an Zungenstimmen. Hinzu kommt, dass diese in der Orgel von Sencelles nicht durch Mateu Bosch gebaut worden sind, sondern 1852 von Portell hinzugefügt wurden.¹⁰² Mutmaßlich stammen die Register aus einer anderen Orgel, in der sie als horizontale Stimmen gebaut waren. Darauf weist die Verschmutzung jeweils einer Seite der Becher hin. Ähnlich der Anlage im Prinzipalchor findet man hier das Register mit der höheren Fußtonlage im Bassbereich [Baixons 4'] und das Register mit der tieferen im Diskant [Clarins 8']. Die beiden Register geben dem Orgelklang Fülle und spanisches Feuer. Ähnlich dem französischen *Grand jeux* ist es an der spanischen Orgel sinnvoll, die Zungenregister mit dem Weitchor zu kombinieren.

¹⁰² L' ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 16 (Paginierung: RD).
DODERER 2006/2, S. 10.

Möller schreibt 1998 in einem Artikel über die mallorquinischen Bosch-Orgeln:

„Das Plenum ist klar, brillant und silbrig, aber niemals aufdringlich, sondern von großer Vornehmheit. Die Grundstimmen singen mit schöner Noblesse, Nasarts und Corneta haben farbige Leuchtkraft, die Zungenstimme besitzt spanisches Feuer. Auch bei längerem Spiel mit einer Klangfarbe entsteht kaum das Bedürfnis nach Registerwechsel. Nicht nur die altspanische Literatur kann man hier zum Leben erwecken, sondern auch die Musik Sweelincks, Scheidts und anderer Komponisten lässt sich auf diesem Instrument überzeugend darstellen. Frische, Poesie, Wärme, Klarheit und Brillanz sind die hervorragenden Eigenschaften in diesen Meisterwerken des Mateu Bosch.“¹⁰³

¹⁰³ MÖLLER 1998, S. 35.

4. DIE SPANISCHE ORGELKOMPOSITION VOM 16. BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT

4.1 Epochen, Merkmale und Vertreter

Die Einteilung der spanischen Orgelkomposition in vier Epochen findet sich bei Gerd Völkl, *Spanische und portugiesische Orgelmusik vom 16. bis 18. Jahrhundert*.¹⁰⁴

4.1.1 Von ca. 1520 – 1580

Im ersten Abschnitt der spanischen Blütezeit lassen sich zwei gegensätzliche Strömungen feststellen.

Die erste Strömung zeichnet sich dadurch aus, dass die Musiker und Komponisten die Vokalpolyphonie *Josquin Desprez'* auf Tasteninstrumente übertragen.¹⁰⁵ Dieser Einfluss ist bedingt durch die Zugehörigkeit der Niederlande zum Königreich Spanien. Stücke dieser Ausprägung sind meist in der Form eines Imitationsricercars im strengen Satz stark kontrapunktisch ausgearbeitet. Sie werden meist als Tiento bezeichnet.¹⁰⁶ Andere kompositorische Formen dieser Strömung sind Choralvariationen und Versetten.

VERTRETER:¹⁰⁷

Antonio de Cabezón (*Castrillo de Matajudios 1510, †Madrid 1566), einer der wichtigsten frühen Komponisten, erblindete bereits in früher Kindheit und stand im Dienst der spanischen Kaiser Karl V. und Philipp II. Sein Hauptwerk ist die 1557 von seinem Sohn Hernando herausgegebene Sammlung *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón*.¹⁰⁸

¹⁰⁴ FROTSCHER 1959, S. 243-263.

VÖLKL 1984, S. 41 ff.

¹⁰⁵ FROTSCHER 1959, S. 243-244.

¹⁰⁶ Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

¹⁰⁷ VÖLKL 1984, S. 41 ff.

¹⁰⁸ SÁNCHEZ 1578.

Fray Thomás de Santa María (*Madrid 1510/20, †Valladolid 1570), Dominikanermönch und Organist in Valladolid. Mit dem 1557 beendeten und 1565 erschienenen Werk *Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla Como para Vihuela, y todo instrumento...*¹⁰⁹ ist er der wichtigste Theoretiker seiner Zeit.

Luys Venegas de Henestrosa (*Hinestrosa/Burgos 1500/1510, †Toledo? nach 1557) war vermutlich Organist in Santiago und Toledo.

Antonio Carreira (*Lissabon 1520/30, †ebenda 1587/97) stand als Sänger, Organist und Kapellmeister im Dienste der Könige João III, Sebastião und Philipp I.

Juan de Cabezón (*Castrillo de Matajudios ca. 1510, †Madrid 1566), Bruder von Antonio de Cabezón und Organist am spanischen Hof.

Alonso Mudarra (*ca. 1510, †Sevilla 1580), Komponist und Vihuelaspieler, Priester.

Diego Ortiz (*ca. 1510 oder 1525 Toledo, †Neapel ca. 1570) wirkte am vizeköniglichen Hof in Neapel, komponierte sakrale Musik und gab eine theoretische Abhandlung über das Spiel der Viola da Gamba heraus.

¹⁰⁹ SANTA MARÍA 1565.

Der originale Text der ersten Seite lautet: *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumẽto, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breue tiẽpo, y con poco trabajo, facilmẽte se podria tañer Fantasía. El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprouado por el eminẽte musico de su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Iuan de Cabeçon, su hermano.*

Buch genannt Kunst eine Fantasie zu spielen, ebenso für Tasten wie für Laute und alle Instrumente, auf welchen man in drei, vier oder mehr Stimmen spielen kann. Wobei man in kurzer Zeit und mit etwas Arbeit leicht eine Fantasie spielen kann. Wobei gefordert vom höchsten königlichen Rat, wurde examiniert und anerkannt von einem bedeutenden Musiker seiner Majestät, Antonio de Cabezón und für Juan de Cabezón, seinem Bruder. [Übersetzung von Aarón Román Delgadillo Alaníz und dem Autor.]

Francisco de Salinas (*1513, †1590), Organist und Musiktheoretiker, erblindete im Alter von 10 Jahren. Als Professor der Universität Salamanca setzte er sich unter anderem mit neuen Stimmsystemen auseinander.

Francisco de Soto (*1500, †1563) wirkte am spanischen Hof als *músico de cámara* und war Franziskanermönch.

Pedro de Soto (†Trient 1563), Dominikanermönch, Komponist und Organist.

Antonio Valente (*ca. 1520, †ca. 1581) wirkte in Neapel, das damals unter spanischer Herrschaft stand. Er erblindete während seiner Kindheit.

Die Komponisten der zweiten Strömung bildeten einen Gegenpol zum strengen kontrapunktischen Regelwerk. Sie spürten den klanglichen Aspekten und deren grifftechnischer Verwirklichung auf Tasteninstrumenten nach.

VERTRETER:

Juan Bermudo (*Ecija in Andalusien ca. 1510, †ebenda ca. 1565), Minoritenmönch und einer der wichtigsten Theoretiker der Epoche (Hauptwerk: *Declaración de instrumentos musicales*, erschienen 1555).¹¹⁰ Als Musiker stand er im Dienst des Erzbischofs von Andalusien.

¹⁰² BERMUDO 1555.

Der originale Text der ersten Seite lautet: *Comiença el libro llamado de declaraciõ de instrumẽtos musicales dirigido al ilustrisimo señor el señor don Francisco de çuniga Conde de Miranda, señor delas casas de casas de auellaneda y baçã &c. cõpuesto por el muy reuerendo padre fray Iuã Bermudo dela ordẽ delos menores: en el qual hallarã todo lo que en musica dessearẽ, y cõtiene seys libros: segũ en la pagina siguiẽte se vera: examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de figueroa, y Chistoual de morales.*

Hier beginnt das Buch, genannt die Erklärung der Musikinstrumente, adressiert an den berühmten Herrn Francisco de Cuniga, Graf von Miranda, Herr der Häuser von Auellaneda und Bazan etc., zusammengestellt vom äußerst hochwürdigen Pater Bruder Iuan Bermudo vom Orden der Minoriten (Franziskaner), wobei man alles über Musik finden kann, was man sich wünscht. Es beinhaltet sechs Bände. Dann, auf der nächsten Seite, kann man es sehen. Examiniert und anerkannt vom außergewöhnlichen Musiker Bernardino de Figueroa und Christobal de Morales 1555. [Übersetzung von Aarón Roman Delgadillo Alaníz und dem Autor.]

Francisco Fernández Palero (*Castilla ca. 1520, †Granada 1597) war Kaplan und Organist an der königlichen Kapelle von Granada.

4.1.2 Von ca. 1580 – 1640

Antonio de Cabezón ist in seinem Leben viel gereist, was mit seiner Anstellung bei Karl V. und Philipp II. zusammenhängt. So erfahren seine Kompositionen eine internationale Beeinflussung und Prägung.

In der zweiten Epoche werden Stücke sämtlicher Komponisten durch englische, niederländische und südtalienenische Wendungen und Formschemata erweitert. Ein Beispiel dafür ist die Entstehung der *Tientos de Falsas*¹¹¹ als Pendant zur italienischen *Toccata di durezza e ligature* (ähnlich der Elevationstoccaten von Frescobaldi) mit starken Vorhaltsdissonanzen.

Auch die Instrumentenbauer schafften durch Veränderungen im Orgelbau (neue Zungenregister, Bass-/Diskantenteilung) neue Inspirationsquellen für Organisten. Ob die *Gebrüder Peraza* Urheber der Ladenteilung sind oder die ersten *Tientos de medio registro*¹¹² (Tientos mit geteilten Registern) komponiert haben, ist fraglich¹¹³. Diese Kompositionsform hat eine rasche Verbreitung über ganz Spanien erfahren und ist typisch für die Orgelkunst der iberischen Halbinsel.

VERTRETER:

Sebastián Aguilera de Heredia (*Zaragoza, ca. 1565-1627) war Organist in Huesca/Aragón und Zaragoza.

Francisco Correa de Arauxo (*wahrscheinlich Portugal 1575/80, †Segovia 1655) verbrachte seinen ersten Lebensabschnitt in Sevilla und war dort von 1599-1636 Organist an San Salvador. Dann wechselte er an die Kathedrale in Jaén (1636-1640) und später an die Kathedrale zu Segovia (1640-1655). Sein wichtigstes Werk ist das *Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica...*

¹¹¹ Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

¹¹² Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

¹¹³ APEL 1967, S. 498-500.

(1626). Diese Arbeit besteht aus einem theoretischen und einem praktischen Teil mit 70 Orgelstücken.

Manuel Rodrigues Coelho (*Elvas ca. 1555, †wahrscheinlich Lissabon nach 1633) war an den Kathedralen zu Badajoz und Elvas als Organist tätig.

Hernando de Cabezón (*1541, †1602) Sohn Antonio de Cabezóns, Nachfolger seines Vaters am spanischen Hof, gab die Werke seines Vaters und Onkels Juan in den *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon* heraus.

Jerónimo und Francisco Peraza (*1564, †1598) waren Organisten an der Kathedrale von Sevilla. Einziges überliefertes Orgelwerk von Francisco Peraza: *Medio registro alto de Pedraza*.¹¹⁴

4.1.3 Von ca. 1640 bis 1720

Die dritte Epoche stellt einen Höhepunkt der Kompositionskunst dar, vor allem bei den Tientoformen und der Batalla. Die neuen horizontalen Zungenregister an den Orgeln inspirierten die Organisten zu fanfarenartigem Spiel – es sollten militärische Schlachten musikalisch nachgezeichnet werden. Neben Antonio de Cabezón ist auch Juan Bautista José Cabanilles ein „Klassiker“ der spanischen Orgelmusik. Er schrieb in dieser Zeit die einzige bis heute bekannte Orgelmesse. Die „alten“ Formen werden nach wie vor gepflegt.

VERTRETER:

Juan Bautista José Cabanilles (*Algemesi bei Valencia 1644, †Valencia 1712) wurde 1665 als Organist an die Kathedrale seiner Heimatstadt berufen und 1668 zum Priester geweiht. Quantitativ war er der fruchtbarste Komponist der alten Spanier. Oft vermischte er die Eigenheiten verschiedener Satzformen. Dieses beeinflusste einerseits den logischen Aufbau und ließ andererseits die Gesamtform kreativer und bunter erscheinen.

José Jimenez (*in Ximenez, †1672) war Organist in Zaragoza.

¹¹⁴ APEL 1967, S. 498.

Miguel López (*Villarroya in Aragonien 1669, †1723) wirkte in Madrid, Valladolid und war Kapellmeister und Organist des Benediktinerklosters Montserrat.

Pablo Bruna (*Daroca 1611, †ebenda 1679) wirkte als Organist und Komponist in seiner Heimatstadt und am Hof Philipp IV.

Diego da Conceição (17. Jahrhundert) war ein portugiesischer Komponist.

Gabriel Menalt (*ca. 1657, †ca. 1687), Organist und Komponist in Barcelona, wirkte an der Kirche Santa Maria del Mar.

Pedro de Araújo (*1662, †ca. 1705), Organist der Kathedrale in Braga, lehrte Musik am dortigen Priesterseminar.

4.1.4 Nach ca. 1720

Nach und nach häuften sich unter anderem durch den Einfluss Domenico Scarlattis klassische und damit clavieristische Elemente (z.B. Alberti-Bässe)¹¹⁵ in den Kompositionen. Die Orgel verlor langsam an Stellenwert.

VERTRETER:

José Elías (†um 1749 in Madrid) war Schüler von Cabanilles (ca. 1690) und Lehrer von Antonio Soler, José Antonio Carlos de Seixas und Josef Blanco. Als Organist wirkte er in Barcelona und Madrid. Damals wurde er der Vater der spanischen Organisten genannt.

Antonio Soler (*Olot/Katalonien 1729, †Kloster El Escorial bei Madrid 1783) war Kapellmeister an der Kathedrale zu Lérida. 1752 trat er in das Kloster Montserrat ein, in dem er ein Jahr später Organist und Chormeister wurde. Es ist anzunehmen, dass er neben seinen Studien bei José Elías zwischen 1752 und 1757 Schüler bei Domenico Scarlatti war. Antonio Soler ist vor allem durch seine *VI Conciertos de dos Órganos obligados* (VI Konzerte für zwei obligate Orgeln) bekannt.

José Antonio Carlos de Seixas (*Coimbra 1704, †Lissabon 1742) wurde 1718 als Nachfolger seines Vaters Organist am Dom zu Coimbra. Ab 1720

¹¹⁵ Gebrochen ausgeführter Begleitakkord, der in der klassischen Musik Verwendung findet, benannt nach seinem Erfinder Domenico Alberti. Der Begriff Alberti Bass wird in vorliegender Arbeit auf die spanische Musik übertragen.

war er Organist der königlichen Kapelle in Lissabon, die ab 1721 von Domenico Scarlatti geleitet wurde.

Josef Blanco (2. Hälfte 18. Jhd.) war als Organist und Harfenist in der Domkapelle zu Cuenca und in Ciudad Rodrigo tätig. Sein *Concierto* für zwei Orgeln (oder auch in den Besetzungen Harfe/Harfe, Tasteninstrument/Tasteninstrument, Harfe/Tasteninstrument) erlangte große Beliebtheit. Dieses Werk ist eines der wenigen überhaupt, das über Angaben zur Manualverteilung verfügt (Tutti-Partien auf dem Hauptwerk, Solostellen auf dem Positiv).

4.2 António de Cabezón – Komponist und Kosmopolit

4.2.1 Stationen seines Lebens

António de Cabezón zählt neben Juan Bautista José Cabanilles zu den wichtigsten Musiker- und Komponistenpersönlichkeiten Spaniens. Sein Schaffen ist für die Entwicklung der spanischen „Clavierkunst“ von wesentlicher Bedeutung.

Viele Ereignisse im Leben Cabezóns sind nur sehr fragmentarisch überliefert. Lediglich einige Fakten sind unzweifelhaft, so z. B. die Datierung seiner Urlaube und sein Gehalt. Nachforschungen in seinem Umfeld lassen Rückschlüsse hinsichtlich der Entwicklung seiner Kompositionspraxis zu. Durch seine Reisetätigkeit begegnete er den verschiedenen Musizierweisen europäischer Zentren, die von zentraler Bedeutung für die Entwicklung seines Stiles waren.

Die nachfolgende Aufstellung zur Biografie Cabezóns setzt sich deshalb aus Überlieferungen und Folgerungen zusammen. Sie orientiert sich an Fakten der Publikation *Antonio und Hernando de Cabezón* von M. S. Kastner.¹¹⁶ Es werden seine Vita, sein Umfeld und sein musikalisches Wirken in chronologischer Reihenfolge dargestellt.

¹¹⁶ KASTNER 1977, S. 13-303, 363-370.

1510

Antonio de Cabezón [Cabeçon] (1510-1566) wurde in Castrillo de Matajudios¹¹⁷ bei Castrojeriz¹¹⁸ geboren. Das Geschlecht der Cabezóns pflegte eine starke Verbundenheit zu diesem kleinen Dorf, obwohl die Familie erst im 15. Jahrhundert aus der Stadt Cabezón¹¹⁹ eingewandert war. Wahrscheinlich haben sie dem Stand des Adels angehört. Antonio de Cabezón wurde als erstes von vier Kindern der Eltern Sebastian de Cabezón und Maria Guitiérrez geboren. Er hatte zwei Brüder: *Juan de Cabezón*¹²⁰ und *Diego de Cabezón*¹²¹ sowie eine Schwester: *Leonor de Cabezón*.

Antonio de Cabezón erblindete in seiner frühen Kindheit aufgrund einer damals verbreiteten Krankheit, die vermutlich auf Vitaminmangel beruhte und eine Entzündung zur Folge hatte. Deshalb erlernte er nie das Schreiben. Antonios Sohn **Hernando de Cabezón** (1541-1602), der die Werke seines Vaters in den *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon*¹²² herausgab, äußerte sich im Vorwort der Edition zur Blindheit seines Vaters:

*„Gott nahm Antonio das Augenlicht und entschädigt ihn dafür mit dem Gesicht der Seele, dem inneren Licht, damit er mit Scharfsinn die Tiefen der Kunst ergründe, und der Anblick der äußeren und materiellen Dinge nicht die innere Schau störe. So ward es vom Allmächtigen beschlossen, damit Antonio in der Musik dasjenige erreiche, was anderen niemals zu erreichen vergönnt war.“*¹²³

Das damalige kulturelle Umfeld der Provinz war wesentlich reicher an Leben als heute. Die Spanier schätzten, ausgehend von Kirche und Hofstaat, die Musik sehr hoch. Folgende Eindrücke könnten Cabezón in seiner frühen Kindheit kulturell geprägt haben:

¹¹⁷ Castrillo de Matajudios hatte damals ca. 500 Einwohner, heute sind es weniger als 200.

¹¹⁸ Castrojeriz liegt in Kastilien.

¹¹⁹ Die Stadt Cabezón liegt in der Provinz Santander.

¹²⁰ Juan de Cabezón wurde ebenfalls Musiker am spanischen Hof.

¹²¹ Diego de Cabezón verwaltete später den Familienbesitz.

¹²² SÁNCHEZ 1578.

¹²³ KASTNER 1977, S. 47 u. 48.

- Regelmäßig gepflegte Hausmusik auf dem Clavichord¹²⁴ im Elternhaus.
- Die nahe gelegene **Benediktinerabtei Híestrosa**: Die Klöster pflegten die Künste intensiv; möglicherweise war hier der bedeutende Komponist **Luys Venegas de Híestrosa** (ca. 1510-1570) ansässig, der 1557 Stücke von Cabezón in seiner Sammlung „*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*“ herausgab.
- Wahrscheinlich erhielt Cabezón im benachbarten Wallfahrtsort **Castrojeriz** seinen ersten Musikunterricht von den örtlichen Kirchenmusikern.
- Neubau einer Orgel in St. Juan, **Castrojeriz**; auch in kleinen Dörfern wurden seinerzeit repräsentative Kirchen mit kathedralhaften Größendimensionen gebaut. In der Regel gehörten Orgelpositive und Portative zu deren Ausstattung.
- Besuch der reichen Familie Osorios im nahe gelegenen **Villasandino**, die für ihre Heimatkirche eine Orgel stiftete.
- Das kulturelle Leben in der Stadt **Burgos**.¹²⁵ Dort hörte Cabezón das Orgelspiel von **Gonzalo Martínez de Bizcargui** (1463-1528), einem musikalischen Erneuerer, der die Kunst von **Josquin Desprez** (1450-1521) rezipierte.

1520-1525

Cabezón verließ bereits im Alter von zehn Jahren sein Elternhaus und zog in die Stadt Palencia – eine kulturellen Hochburg der Zeit. Dort wohnte er bei seinem einflussreichen Onkel **Don Esteban Martínez de Cabezón**. Dieser war Stellvertreter des Bischofs, Generalvikar und Provisor der Diözese Palencia.

In den folgenden fünf Jahren war ein Freund Don Esteban Martínez de Cabezóns, der aus Burgos stammende Organist **García de Baeza**

¹²⁴ Clavichorde waren in dieser Zeit als Haus-, Unterrichts- und Übeinstrumente der Organisten gebräuchlich.

¹²⁵ Im Zusammenhang der frühen Prägungen und Entwicklungen Cabezóns sind auch stringente Gemeinsamkeiten mit dem aus Burgos stammenden Komponisten Francisco de Salinas (1513-1590) auszumachen.

(1480/85-1560), Antonio de Cabezóns Lehrer. Garcia de Baeza wurde 1520 an die Kathedrale von Palencia berufen.¹²⁶ Bei ihm lernte Cabezón die „gesunden“ Regeln der spanischen Musiktradition. Seine Werke besitzen Eigenschaften, die Cabezón später weiterentwickelte.

Obwohl das Orgelbuch Garcia de Baezas verschollen ist, können ihm drei anonym veröffentlichte Stücke in der Sammlung von **Luys Venegas de Henestrosa** zugeschrieben werden: *Venegas-Anglés* Nr. XL, XLI, XLII. Folgende Eigenschaften lassen sich in diesen Werken, wie auch in den frühen Kompositionen Cabezóns, feststellen:

- musikalische Deutung des *dolce stil nuovo*¹²⁷
- Stücke mit religiösem Charakter (mystisch)
- Einflüsse des Niederländers Josquin Desprez (Vokalpolyphonie)
- Dreiteiligkeit¹²⁸
- nicht motettenhaft
- rein instrumentale Imitationsformen
- noch keine paarweisen Dialoge
- *entrada llana*: unverzierte Exposition aller Stimmen
- harmonische und instrumentale Stilmerkmale, auf denen Cabezóns Kunst fußt
- moderat gestaltete Belebungen

1526

Der kaiserhörige García de Baeza wie auch Don Esteban Martínez de Cabezón pflegten Kontakte zum spanischen Hof. Es ist anzunehmen, dass Cabezón nicht zuletzt durch diese Beziehungen im Jahr 1526 an die kaiserliche Kapelle berufen wurde. Somit trat er sechzehnjährig in die neu gegründete Kapelle der aus Portugal stammenden **Kaiserin Isabel**¹²⁹ ein.

¹²⁶ Die bedeutenden und hoch dotierten Positionen im Land wurden oft unter wenigen Familien und deren Umfeld vergeben, wobei die Berufsnachfolge vorzugsweise vererbt wurde.

¹²⁷ Der *dolce stil nuovo* kennzeichnet die Liebesthematik in der sizilianischen Dichterschule des 13. und 14. Jahrhunderts und findet sich in übertragener Weise in der Sinnlichkeit der spanischen Musik wieder, vgl. KASTNER 1977, S. 110.

¹²⁸ MÜLLER-BLATTAU 1931, S.48.

¹²⁹ Kaiserin Isabel heiratete 1526 Kaiser Karl V. und wurde 1527 Mutter des späteren Kaisers Philipp II.

Cabezón trat seine Stelle in der Nachfolge von Martin de Salzedo an, der für Königin **Doña Juana**¹³⁰ die Orgel spielte. Die Zuweisung dieser Position in einem solch jungen Alter ist sowohl auf seine Beziehungen zum spanischen Hof als auch auf die besondere Begabung Cabezóns zurückzuführen.

Am Hof waren die musikalischen Aufgaben wie folgt verteilt. Die Hofkapelle gestaltete die Morgenmessen und Vespers und spielte in den privaten Gemächern von Kaiserin Isabel sowie bei weltlichen Festen. Der Organist musizierte während der Messen meistens vor Beginn, bei den Kyrie-Versetzen, zum Offertorium, zur Elevacion und zum Sortie. Außerdem unterstützte er die Intonation des Sängerkchores. Die Orgelbauer und Kalkanten¹³¹ übernahmen das Stimmen und Reparieren der Portative, Positive, Cembali, Virginal, Spinette und Clavichorde.

Der spanische Hof hatte bis zu seiner endgültigen Niederlassung in Madrid im Jahr 1560 nie einen festen Regierungssitz, was in den Regierungsmethoden Kaiser Karls V. begründet lag. Er löste politische Probleme immer in der entsprechenden Stadt, was für den gesamten Hofstaat zahlreiche Reisen zur Folge hatte. Die Tasteninstrumente¹³² wurden mittransportiert.

Cabezón bezog ein hohes Einkommen: sein Anfangsgehalt betrug 40.000 Maravedis pro Jahr; gegen Ende seines Lebens erhielt er 150.000 Maravedis pro Jahr, zuzüglich Sonderzulagen. Das übliche Jahresgehalt eines Musikers am Hof lag bei 25.000 Maravedis.¹³³

1528

Der Clavichord- und Orgelspieler **Francisco de Soto** (ca. 1500-1563) wurde neben Cabezón am Hofe angestellt. Wie Cabezón stammte auch er aus der Schule Garcia de Baezas. Man teilte den beiden Organisten unterschiedliche Aufgaben zu. Cabezón entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem *músico ciego y organista*¹³⁴ und Francisco de Soto zum *músico de cámara*.¹³⁵ Beide spornten sich gegenseitig in ihrem schöpferischen Wirken an. In den

¹³⁰ Johanna I. von Kastilien; auch genannt *Johanna die Wahnsinnige*.

¹³¹ Die Kalkanten waren die Bälgetreter für die Organisten.

¹³² Cabezón spielte meist auf einem Portativ, Positiv oder Clavichord.

¹³³ KASTNER 1977, S. 124 u. 125.

¹³⁴ blinder Komponist/Musiker und Organist.

¹³⁵ Komponist/Musiker für Kammermusik.

Werken der Sammlung von Luys Venegas de Henestrosa, *Venegas-Anglés* Nr. XXIX (Tiento III von Cabezón) und Nr. XXIII (Tiento von Francisco de Soto) kommt dies zum Ausdruck.

1529-1531

Der Hofstaat hielt sich in diesen Jahren in Ávila auf. Dort lernte Cabezón seine spätere Frau **Luysa Núñez** kennen. Es liegt nahe, dass Cabezón auch Kontakte zu **Theresia von Ávila** (1515-1582) pflegte. Sie wurde später heilig gesprochen.

In den folgenden Jahren erhielt Cabezón durch zahlreiche innerspanische Reisen tiefe Einblicke in die Clavierkunst seines Vaterlandes. Unklar bleibt, ob die spanische Hofkapelle alle Reisen von Kaiserin Isabel begleitete, da Kaiser Karl V. stets die flämische Kapelle¹³⁶ bevorzugte und diese förderte.

1538

Cabezón wurde zum Clavieristen Karls V. ernannt.

Im Alter von 28 Jahren heiratete Cabezón die in Ávila hoch angesehene Luysa Núñez.¹³⁷ Aus dieser Ehe gingen fünf Kinder hervor: Jerónima, María, Agustín, Hernando und Gregorio.

1539

Am 1. Mai starb Kaiserin Isabel an den Folgen einer missglückten Entbindung. Ganz Spanien trauerte um sie. Nach dem Tod von Kaiserin Isabel, in deren Dienst Cabezón 12 Jahre stand, wurde beschlossen, dass er in halbjährlichem Turnus im Wechsel mit Francisco de Soto Dienst bei Prinz Philipp und den Infantinnen María und Juana zu verrichten hatte. Beide Musiker wurden weiterhin auch zum Spiel in der Kirche und in der Hofkapelle herangezogen. Während der Dienstzeit bei den Infantinnen war es Cabezón durch die Nähe zu Ávila regelmäßig möglich, seine Familie zu besuchen.

¹³⁶ Flandern gehörte zum spanischen Reich.

¹³⁷ Das übliche Heiratsalter lag damals zwischen 19 und 22 Jahren.

Während eines längeren Aufenthaltes in Toledo konnte Cabezón seit langer Zeit wieder sesshaft leben. Er traf dort ihm bekannte Musiker aus der Kapelle des Erzbischofs, u.a. den Bassisten **Pedro de Arze**, einen der treuesten Freunde Cabezóns.

Cabezón wurde von **Cristóbal de Villalón** in dessen 1539 veröffentlichtem Werk *Ingeniosa Comparación entre lo antiguo y lo presente* als voll ausgereifter Komponist bezeichnet. Cabezón kann als frühvollendet angesehen werden. Schon seine ersten Kompositionen können sich qualitativ mit dem Spätwerk messen.

1540

Cabezón konnte sich in mehreren Urlaubsphasen regenerieren.

1541

Für die Dauer eines halben Jahres zog die Familie Cabezón nach Madrid. Cabezón verrichtete dort seine Dienste für Prinz Philipp. In dieser Zeit wurde Cabezóns Sohn Hernando de Cabezón getauft.

1543

Kaiser Karl V. verfügte, dass der 17jährige Prinz Philipp die gleichaltrige portugiesische Prinzessin Maria heiraten sollte. Deshalb hielt sich Cabezón einige Zeit in der Stadt Salamanca¹³⁸ auf. Die Hochzeitszeremonie dauerte eine Woche. Aus dieser Zeit ist fragmentarisch überliefert, dass Cabezón nicht sehr fröhlich war und wenig Freude beim Musizieren zeigte.¹³⁹ Dennoch musste er bei diesem feierlichen Anlass mit Gallarden, Pavanen, Bajas und Altas zum Tanz aufspielen.

Als kompositorisches Beispiel für die Cabezónsche Variante einer Alta kann die vergeistigte, verlangsamte und im geraden statt im ungeraden Takt geschriebene Nr. V (*Venegas-Anglés*) der Sammlung von Luys Venegas de Henestrosa herangezogen werden. Altas stammen samt ihrer cantus firmi aus Kastilien und gehören zu den ältesten Formen spanischer Instrumentalmusik überhaupt.

¹³⁸ In Salamanca hatte Cabezón wahrscheinlich die Gelegenheit, die aus dem 16. Jahrhundert stammende und noch heute erhaltene Domorgel zu spielen.

¹³⁹ KASTNER 1977, S. 158.

1544

Cristóbal de León nahm als neuer Kalkant und Vertrauter Cabezóns seinen Dienst auf. Er wurde Orgelschüler von Cabezóns Bruder Juan de Cabezón.

1545

Es entstanden Kontakte zwischen Cabezón und dem in Valladolid ansässigen Dominikanermönch **Fray Tomás de Santa María** (1510/20-1570). Dieser fühlte sich in seiner Musizierweise sehr der Vokalpolyphonie Josquin Desprez' verbunden und ging in seinen Kompositionen konventionellere Wege als Cabezón.

Cabezón entwickelte abweichend von den strengen kontrapunktischen Regeln auch die natürlichen Gegebenheiten der Tasteninstrumente weiter und folgte somit auch der freieren Theorie von Juan Bermudo. Dennoch setzte er sich intensiv mit dem streng vokal angelegten Regelwerk von Fray Tomás de Santa María auseinander und bejahte seine Thesen.

1546

Der Hof, die Kapelle und Cabezón hielten sich in Madrid auf.

Prinz Philipp schätzte die Musik Cabezóns und die geistliche Kunst so sehr, dass er die Kapelle ständig erweitern ließ. Am 15. Juli wurde Cabezóns Bruder Juan de Cabezón als zusätzlicher Organist in die Kapelle aufgenommen. Zusätzlich stellte er als Novum erstmals Sängerknaben¹⁴⁰ ein.

Prinz Philipp hatte genaue Vorstellungen darüber, wie Musik komponiert sein sollte. Er wünschte sie sich rein, ernst und streng. Als sensible Persönlichkeit mochte er eine feine, klare, beschauliche und verinnerlichte Musik.¹⁴¹

¹⁴⁰ Der dramatische Tod der Frau Philipp II., Prinzessin Maria - vier Tage nach der Geburt des Sohnes Carlos - könnte diese Entwicklung aus emotionalen Gründen begünstigt haben.

¹⁴¹ KASTNER 1977, S. 180 u. 186.

Verbot der profan wirkenden Sarabande durch Philipp II.

1547

Der Sohn Cabezóns, Agustín de Cabezón, wurde im März als Sängerknabe in die Hofkapelle aufgenommen.

1548

Cabezón befreite man vom Dienst bei den Infantinnen. Diesen übernahm Francisco de Soto alleine. Nun diente Cabezón ausschließlich dem Prinzen und späteren Kaiser Philipp II.

Dieser schätzte und unterstützte die spanische Kapelle in hohem Maße. Alle Musiker waren verpflichtet, die folgenden Auslandsreisen zu begleiten. Die Kapelle wurde zu Repräsentationszwecken herangezogen, je üppiger sie ausgestattet waren, desto mächtiger wirkte das Reich.

Im Alter von 38 Jahren begann Cabezón seine erste große Reise.¹⁴² Diese führte ihn über Norditalien, Österreich, Deutschland, Luxemburg und Flandern bis nach Brüssel. Dort hielt sich Kaiser Karl V. auf. Cabezón wusste, welcher Musikstil ihn in Italien erwarten würde. Durch die internationalen Beziehungen und Verflechtungen des spanischen Hofes war diese Musizierpraxis bereits nach Spanien gelangt. Die Ausprägungen des italienischen Stils lagen dem Cabezónschen Schaffen¹⁴³ sehr nahe. Auf der Reise durch Norditalien könnte die 1546 von Fachetti vollendete Orgel in Cremona einen tiefen Eindruck auf Cabezón hinterlassen haben. Dieses Instrument verfügte bereits über die aus Spanien eingeführte Neuerung einer vollständig ausgebauten tiefen Oktave.

Oft wurde die spanische Kapelle mit den vor Ort ansässigen Musikern gemischt, wodurch kompositorische Interaktionen entstanden. Zahlreiche wechselseitige Einflüsse sind belegt. Erste Beeinflussungen lassen sich in der Tanzmusik nachweisen: Cabezóns Varianten der *Gallarda Milanesa* (Mailänder Gaillarde) und die *Pavana Italiana* (Italienische Pavane) wurden durch seinen Sohn Hernando in den „*Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon [33]*“ herausgegebenen. Ebenso erhielt auch der volkstümliche Fackeltanz Einzug in die Kunstmusik (*Diferencias sobre la Danza de las Hachas* – Variationen über den Fackeltanz).

¹⁴² KÖRNDLE 2014, S. 86.

¹⁴³ Eine Ausnahme stellt hier der pompöse venezianische Stil dar, der in anderen italienischen Regionen nicht gepflegt wurde.

1549

Cabezón reiste mit dem spanischen Hof durch Norditalien mit dem Ziel Brüssel. In Mantua konnte er den Organisten **Girolamo Cavazzoni** (ca. 1525-nach 1577) kennengelernt haben. Der Stil Cavazzonis zeigt eine erhebliche Verwandtschaft zu dem Cabezóns. Auffällig ist auch, dass sich Cavazzoni nie den pompösen venezianischen Stil angeeignet hat.

Während Cabezóns Reise durch Venezien war zu jener Zeit **Adrian Willaert** (1490-1562) Kapellmeister an San Marco. Ob sich die beiden getroffen haben, ist nicht bekannt. Cabezón kannte die Vokalpolyphonie Willaerts (Beziehungen zwischen Valladolid und Venedig) und schätzte sie sehr. Einige der Kompositionen Willaerts setzte Cabezón für Tasteninstrumente.

Durch den italienischen Einfluss wurde das Cabezónsche Tiento zunehmend toccatenhaft. Die Imitations-Ricercari Cabezóns und Girolamo Cavazzonis zeichneten sich durch brillant figuriertes Laufwerk im Stil einer Toccata aus. Komponisten nach Cabezón griffen diese Stilistik auf und entfalteten sie auf individuelle Art. **Juan Bautista José Cabanilles** (1644-1712) führte diese Form zu einem Höhepunkt. Die kompositorische Annäherung an das Idiom der Toccata in Spanien kann als Quintessenz der Reise Cabezóns durch das nördliche Italien angesehen werden.

Einen umgekehrten Einfluss in Richtung Italien hat die herbe, zugleich in vielen Zügen noch archaisch wirkende Harmonik der Spanier bewirkt.

Die Ästhetik des Orgelbaus duldete weder bei italienischen noch bei spanischen Instrumenten einen schreienden oder gar schweren Klang. In diesem Punkt stimmten auch die italienischen und iberischen Organisten überein. Dies zeigt sich in der ähnlichen Registrierweise ihrer Werke.

Im Gegensatz dazu konnte Cabezón in Trient bereits Einblick in das „deutsche“ Clavierpiel gewinnen. Diese Stadt war stark durch nördliche Einflüsse geprägt.

Die Reise führte weiter über Innsbruck nach München. Die damalige deutsche Clavierkunst hat sich in ihrer Ausprägung sehr von der spanischen unterschieden. Auffällig für Cabezón war die dunklere Tongebung der Bayern im Vergleich zu der helleren der Südländer. Es liegt nahe, dass Cabezón in der Fuggerstadt Augsburg die 1512 in der Fuggerkapelle für den Organis-

ten **Paul Hofhaimer** (1459-1537) errichtete „Annen-Orgel“ gehört hat.¹⁴⁴ Hier verweilten die Spanier mehrere Monate, so dass die Augsburger Musikszene von der iberischen Hochkultur profitieren konnte. Wahrscheinlich hat in dieser Zeit die Musikerfamilie **Paix**¹⁴⁵ die in Spanien übliche, in Süddeutschland aber noch nicht eingeführte Integration des Daumens in den Fingersatz übernommen.¹⁴⁶

Von Augsburg reiste der Hof weiter nach Heidelberg. Dort kam Cabezón mit der Tradition Arnolt Schlicks¹⁴⁷ in Berührung. Die Gastgeber erwiesen sich in Heidelberg besonders freundlich und dankbar. Cabezón erhielt als Anerkennung für sein Spiel eine Reliquie: den Totenschädel der heiligen Laura – eine der sogenannten „elftausend in Köln gemarterten Jungfrauen“. Dieses Geschenk weist auf die religiöse Ader Cabezóns hin und ist in seiner Art ungewöhnlich. Üblicherweise erhielt er als Geschenk einen goldenen oder silbernen Becher.

Das spanische Gefolge erreichte sein Ziel Brüssel Anfang April 1549. Dort erwartete der von Gicht fast gelähmte Kaiser Karl V. seinen Sohn Prinz Philipp. Nun musizierten die iberischen Tonkünstler zusammen mit den niederländischen Kollegen in den großen Kirchen Brüssels. Die Flamen besaßen prachtvolle, mit reichen Spielmöglichkeiten ausgestattete Orgeln, vorzügliche Cembali, Virginalen und Clavichorde. Der spanische Orgeltypus war hingegen noch nicht sehr ausgeprägt.

Bei Reisen durch die Städte der Umgebung bewunderten die Spanier das durchweg hohe Niveau der Kirchenmusik. Die beiden Kapellen feierten das freudenerreiche Wiedersehen, kannten sie sich doch von den zahlreichen Zusammenkünften in Spanien. Cabezóns Freund, der Sänger Pedro de Arze, war ebenfalls in Brüssel anwesend. Besonders deutlich wurde zu jener Zeit, wie sehr die niederländisch-spanische Musikästhetik auf der Vokalpolypho-

¹⁴⁴ MOSER 1929, S. 34.

KÖRNDLE 2014, S. 89.

Während Moser die „Annen-Orgel“ mit Hofhaimer in Verbindung bringt, gibt Körndle zu bedenken, dass dies zwar naheliegend ist, aber nicht stichhaltig belegt werden kann.

¹⁴⁵ Annen-Organist Jacob Paix (1556-ca. 1623) und seine Familie.

¹⁴⁶ KASTNER 1977, S. 203.

¹⁴⁷ Arnolt Schlick (vor 1460-nach 1521) wirkte in der Zeit vor Cabezón.

nie von Josquin Desprez beruhte und wie nachdrücklich sich die gegenseitige Beeinflussung der beiden Kapellen entwickelte.

1550

Am 5. Januar endete der Aufenthalt in Brüssel, der Hof wurde zum Reichstag nach Augsburg einberufen. Dort sollte den lutherischen Bestrebungen Einhalt geboten werden. Dieser Besuch blieb politisch erfolglos. Sowohl Kaiser Karl V. als auch Prinz Philipp waren mit ihren Hofkapellen in Augsburg anwesend. Im Ganzen ergab sich ein Miteinander von mehr als zwei Jahren. Dies führte zu einer hohen Verschmelzung der ursprünglich unterschiedlichen Musiziermentalitäten. Nicht zu vergessen ist dabei auch die nachhaltige Beeinflussung der deutschen Claviermusik.

Kaiser Karl V. und sein Sohn Prinz Philipp beschäftigten immer mehrere Organisten gleichzeitig am Hof. Da sich die Infantinnen zeitweise an verschiedenen Orten aufhielten wurde am 30. Mai zusätzlich Francisco de Sotos Sohn, **Cipriano de Soto**, zum Organisten von Prinzessin Juana ernannt.

1551

Nach der Rückkehr des Hofstaates nach Spanien wurde Cabezón im Juli Urlaub gewährt.

1552

Prinzessin Juana ließ bei ihrer Heirat in Portugal Musiker des spanischen Hofes¹⁴⁸ mit in ihre neue Heimat reisen. Einerseits wollte sie sich der gewohnten Qualität versichert wissen, andererseits führte sie damit auch die spanische Vormachtstellung in der Musik den Portugiesen vor.¹⁴⁹ Dies beeinflusste den dort ansässigen **António Carreira** (ca. 1525-ca. 1592) stark in seinem Kompositionsstil. Zwischen Cabezón und António Carreira fand ein reger Austausch statt, der sich durch Ähnlichkeiten in Satzart und Form erkennen lässt. Die Arbeiten der beiden Komponisten waren die Basis

¹⁴⁸ Vorübergehend auch Francisco und Cipriano de Soto.

¹⁴⁹ Prinzessin Juanas Gemahl verstarb sehr früh, so kehrte sie bereits im Mai 1554 wieder nach Spanien zurück.

der iberischen Claviermusik in ihrer Entwicklung bis Juan Bautista José Cabanilles.

Vom 8. Juni bis zum 12. Dezember hatte Cabezón wiederum Urlaub. Die Dienste für den seinerzeit in Monzón weilenden Hof übernahm Cabezóns Bruder Juan de Cabezón. Die freien Urlaubsmonate waren durch folgende Tätigkeiten ausgefüllt:

- Aufenthalt in Ávila bei der Familie,
- Unterricht für seinen Sohn Hernando de Cabezón,
- Übergabe der aus Heidelberg mitgebrachten Reliquie an die Kirche seines Geburtsortes Castrillo de Matajudios.

1553

Es wurden Vorbereitungen für eine zweite große Reise getroffen, die diesmal nach England führte. Cabezón erhielt durch Prinz Philipp neben den gängigen Gehaltserhöhungen eine Leibrente zur Familienabsicherung.

Für das Jahr 1553 ist ein dreimonatiger Urlaub von Cabezóns Bruder Juan im Heimatort der Familie Castrillo de Matajudios nachweisbar.

1554

Die zweite große Reise mit dem Ziel England diente der zweiten Eheschließung Prinz Philipps mit **Mary Tudor von Winchester**. Die Ehe wurde bereits vor der Reise am 6. Januar „per procuratorem“ vollzogen. Auf 125 Schiffen verteilte sich das Gefolge. Cabezón reiste mit seinem Sohn Agustín de Cabezón, seinem Bruder Juan de Cabezón und Cristóbal de León, während Francisco und Cipriano de Soto ihren Dienst weiterhin in Spanien verrichteten.

Wie schon in der Vergangenheit trafen unterschiedliche Höfe aufeinander. Diesmal musizierte die spanische Kapelle mit den englischen Musikern zusammen. In zeitgenössischen englischen Berichten wird das Kunstvermögen der Spanier nicht erwähnt.¹⁵⁰ Zu dominant war bereits die Vormachtstellung der Anglikaner, die einen katholischen Einfluss in England nicht duldeten. Hierin lag auch der Grund für den politischen Misserfolg der Reise.

¹⁵⁰ KASTNER 1977, S. 240.

Aus dem Blickwinkel Cabezóns war die Reise jedoch ein Erfolg.¹⁵¹ Neben seinen Auftritten als Virtuose¹⁵² begegnete er vielen englischen Musikerpersönlichkeiten. Cabezón führte mit seinem englischen Altersgenossen **Thomas Tallis** (1505-1585) einen intensiven Austausch.¹⁵³ Beide befanden sich auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen Laufbahn. Bemerkenswert ist, dass zwischen den Kompositionsweisen von Thomas Tallis und **William Byrd** (1543-1623) ein Unterschied festzustellen ist, der nicht allein durch englische Einflüsse erklärt werden kann.¹⁵⁴ Cabezón inspirierte William Byrd, sodass dieser die englische Schule um neue Elemente erweiterte, z. B. im Variationswerk *The Woods so wild*. **John Bull** (1562-1628) erhielt in Folge des spanisch-englischen Austauschs später eine Einladung nach Spanien.¹⁵⁵

Die Notationspraxis der beiden Länder England und Spanien wirkte wegen des voneinander abweichenden Notenbildes unterschiedlich. Aufgrund einer Verkürzung der originalen Notenwerte um die Hälfte ihres Wertes bei den englischen Komponisten schien das dadurch schwärzere Notenbild virtuoser. Ein Beispiel dafür stellten die 1590 datierten Variationen über *The Woods so wild* von William Byrd dar. Es waren die ersten englischen Variationssätze, in denen das Thema, ähnlich wie in Cabezóns *Diferencias sobre el Canto llano del Caballero*, im Verlauf der Variationsabschnitte von einer Stimme in eine andere wanderten. Diese Technik kannten die Vorgänger William Byrds nicht. Typisch für spanische Einflüsse waren auch die vielen phrygischen Kadenzen, die später auch Claudio Monteverdi verwendete. William Byrds *Piece with no title* wurde im Stil einer *Galiarda alla Spagnola* komponiert. Schließlich übernahmen die englischen Clavieristen auch den Daumengebrauch, die Fingerwechsel bei Tonrepetitionen sowie verschiedene Ornamente. Ein wesentlicher Unterschied in der Claviermusik der beiden Länder ist zu nennen: Während die kontinentale Mu-

¹⁵² In Greenwich und London spielte Cabezón u. a. eine italienische Pavane, die in die englische Virginalmusik als „The Spanish Pavan“ einging.

¹⁵³ KÖRNDLE 2014, S. 86, 87, 90.

Körndle gibt zu bedenken, dass Tallis seinen Stil möglicherweise auch eigenständig entwickelt haben könnte.

¹⁵⁴ KASTNER 1977, S. 247.

¹⁵⁵ KASTNER 1977, S. 244.

sik orgelgemäßer und imitatorischer – also vokaler – gearbeitet war, komponierten die Engländer meist für Saiteninstrumente. Dies hatte ein Satzbild mit vielen Akkordausfüllungen zur Folge (man bedenke die Kurztonerzeugung mittels gezupfter Saiten, z. B. beim Virginal). Natürlich gab es auch wechselseitige Einflüsse: Thomas Tallis verwendete bizarre Rhythmen und trug diese über **Manuel Rodrigues Coelho** (ca. 1555-1635) bis in die barocke Batalla hinein.¹⁵⁶

1556

Prinz Philipp und sein Gefolge wurden zu Kaiser Karl V. nach Brüssel zitiert. Der kranke Kaiser dankte ab und überließ alle Kronen seinem Sohn Prinz Philipp. Kaiser Karl V. zog sich auf seinen Alterssitz im Kloster von Yuste in Spanien zurück, wo er schließlich am 21. Oktober 1558 starb. Nach der Ernennung Prinz Philipps zum Kaiser verstärkte dieser das Verbot, Säkulares oder weniger Ernstes auf der Orgel zu spielen. Die „anstößige“ Sarabande wurde ganz aus der spanischen Musikkultur verbannt.¹⁵⁷

Cabezón ersuchte eine vorzeitige Abreise aus den Niederlanden, um dem unwirtlichen Klima des Nordens entfliehen zu können. Wahrscheinlich begleitete Augustin de Cabezón seinen blinden Vater auf der Rückreise nach Spanien, die Ávila zum Ziel hatte. Kaiser Philipp II. gewährte Cabezón zusätzlich einen einjährigen Urlaub. Die vielen Geschenke und finanziellen Zuwendungen, mit denen Kaiser Philipp II. Cabezón nach dieser Auslandsreise bedachte, unterstreichen seine Bedeutung. Das Einvernehmen zwischen Kaiser Philipp II. und Cabezón ist in der Beobachtung der Überlieferung auffällig.

Durch die ausgeprägte Reisetätigkeit Cabezóns war sein musikalischer Einfluss im Ausland wegweisend für die Entwicklung der Clavierkunst in vielen Teilen Europas.

¹⁵⁶ KASTNER 1977, S. 247-249.

¹⁵⁷ KASTNER 1977, S. 186.

1557

Während des einjährigen Urlaubs erteilte Cabezón seinem Sohn Hernando de Cabezón Clavier- und Kompositionsunterricht. Er diktierte ihm in dieser Zeit auch einige seiner Werke, die Hernando de Cabezón in der Sammlung *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon*¹⁵⁸ als Lehrstücke bezeichnete. Neben seinem Sohn ist nur ein weiterer Schüler Cabezóns namentlich überliefert: **Fray Jerónimo de Zaragoza**. Er wurde später Organist des *Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial*.¹⁵⁹

1557 wurde Luys Venegas de Henestrosas *Libro de Cifra Nueva* veröffentlicht, indem erstmals Kompositionen Cabezóns – wenn auch nur Frühwerke – einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Luys Venegas de Henestrosa wollte zugunsten einer größtmöglichen Verbreitung eine leicht spielbare Publikation herausgeben. Außer in den durch Hernando de Cabezón publizierten *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon* sind nur noch im *Conimbricenser Manuscrito Musical No. 242* Stücke von Cabezón enthalten. Während die frühen Kompositionen archaische Züge erkennen lassen, wuchs das spätere Werk über den einstigen, vom Vokalsatz geprägten Orgelstil hinaus. Der Nachfolger Philipps II. (Philipp III.) kam dem Wunsch Hernando de Cabezóns, das Spätwerk seines Vaters herauszugeben, nicht nach, sodass heute keine Einblicke in diese Schaffensperiode mehr möglich sind.

1558-1559

Cabezón verrichtete Dienst beim Infanten **Don Carlos**. In diesen ruhigeren Jahren in einem etwas beengten Wirkungskreis begegnete Cabezón wieder seinem Freund und Kollegen Francisco de Soto.

Cabezóns Sohn Hernando de Cabezón war 1559 für ein ganzes Jahr am spanischen Hof angestellt. Danach ist bis zu seiner Ernennung zum Kathedralorganisten in Sigüenza¹⁶⁰ im Jahr 1563 nichts überliefert. Dort wirkte er als Nachfolger des blinden **Francisco de Salinas**¹⁶¹ (1513-1590), einem

¹⁵⁸ SÁNCHEZ 1578.

¹⁵⁹ Königlicher Sitz Sankt Laurentius von El Escorial.

¹⁶⁰ Sigüenza liegt im Norden der spanischen Provinz Guadalajara.

¹⁶¹ Siehe 4.2.1, 1510.

Freund Cabezóns. 1566 übernahm Hernando de Cabezón die Aufgaben seines Vaters am kaiserlichen Hof.

Am 17. November 1558 starb **Queen Mary Tudor**, die Gattin Kaiser Philipps II. Nach dem letzten Besuch des Kaisers kehrte dieser am 14. August 1559 zurück nach Spanien. Daraufhin heiratete Philipp zum dritten Mal, seine neue Ehefrau wurde die Prinzessin **Isabel de Valois**. Einige Musiker aus ihrer französischen Heimat folgten ihr nach Spanien.¹⁶² Somit wurden nun am Hof die Musikstile der Niederlande, Frankreichs und Spaniens gepflegt. Gelegentlich besuchten auch italienische Musiker den spanischen Hof.

Kaiser Philipp II. bedachte Cabezón noch ein weiteres Mal mit einer Sonderzuwendung für seine Leistungen. Davon wurde die Aussteuer für die Tochter Maria de Cabezón bestritten, die in den Dienst von Doña Juana, der Schwester des Kaisers, trat. Cabezóns Tochter Jerónima de Cabezón war zeitweise ebenfalls am Hof angestellt, sie arbeitete für Doña Maria, die spätere Königin von Böhmen und Ungarn. Der Sohn Gregorio de Cabezón wurde später zum Hofkaplan Kaiser Philipps II. ernannt. Somit unterstützte der Kaiser die ganze Familie Cabezón. Ein schwerer Schicksalsschlag für Cabezón war der frühzeitige Tod seines Sohnes Agustín de Cabezón.

1560

Nachdem der Hof und seine Kapelle wieder durch verschiedene spanische Städte gereist waren, fand Cabezón im September seinen endgültigen Sitz in Madrid. Die niederländische Kapelle, welche bisher Kaiser Karl V. diente, wurde ebenfalls in Madrid fest ansässig. Auch die Familie Cabezón zog von Ávila nach Madrid. Seit diesem Zeitpunkt war in seinen sogenannten *Nominas*¹⁶³ nie mehr die Rede von längeren Ferien. Für Cabezón war dennoch eine ruhigere Zeit mit regelmäßigeren Tätigkeiten gekommen. Am 13. November starb Cabezóns Lehrer García de Baeza.¹⁶⁴

¹⁶² Kaiserin Isabel ließ sich 1565 ein wertvolles Cembalo aus Frankreich liefern.

¹⁶³ Gehaltsliste.

¹⁶⁴ Organist der Kathedrale von Palencia.

1563

Die Freundschaft zwischen Kaiser Philipp II. und Cabezón war sehr intensiv, sodass der Kaiser Cabezón für die Galerie der „Großen Männer“ porträtieren ließ. Dieses Privileg war für Musiker damals unüblich. Das Gemälde verbrannte im 18. Jahrhundert.

Im Herbst starb der langjährige Freund und Kollege Cabezóns, Francisco de Soto, der nach seiner Tätigkeit am spanischen Hof seit 1561 an seiner letzten Stelle den Organistendienst an der Kathedrale von Palencia¹⁶⁵ versah.

1564

Die höfische Kapelle vergrößerte sich deutlich, wie oft in den vorausgegangenen Jahrzehnten. Diesmal wurden zusätzliche Harfenisten und ein Citharاسpieler angestellt.

Cabezón verfasste aufgrund gesundheitlicher Schwächen zusammen mit seiner Frau Luysa Núñez ein Testament.

1566

Am 26. März verstarb Cabezón unerwartet. Er wurde in Madrid in der Klosterkirche der Franziskaner beigesetzt. 40 Jahre stand er im Dienst des spanischen Hofes. Juan de Cabezón, der seinem blinden Bruder viele Jahre treu zur Seite stand, starb nur wenig später am 18. Mai desselben Jahres.

Am 10. Juni wurde Hernando de Cabezón als Nachfolger seines Vaters an den spanischen Hof berufen. Dieses Amt hatte er bis zu seinem Tod 1601 inne. Antonio de Cabezóns Frau Luysa Núñez verstarb 1574, sein Sohn Gregorio de Cabezón 1583.

¹⁶⁵

Francisco de Soto stammte auch ursprünglich aus Palencia.

1578

Die von Hernando de Cabezón gesammelten Werke seines Vaters, seines Onkels Juan de Cabezón wie auch seine eigenen Werke erschienen in der Publikation *„Obras de música para tecla, arpa y vihuela de António de Cabeçon“*¹⁶⁶.

1598

Es verstarb die dritte Gattin des Kaisers Philipp II. Daraufhin heiratete er ein viertes Mal. Am Ende seines Lebens sah er die Weltmacht Spanien in Trümmern. Die zu Lebzeiten Cabezóns begonnene wirtschaftlich-politische Krise spitzte sich zu: Kriege, wie z. B. der Kampf der Niederländer um ihre Unabhängigkeit, schwächten das in seiner Mentalität stolze Land. Trost suchte Kaiser Philipp II. in der Musik. Er starb am 13. September.

Als musikalische Nachfahren der Cabezóns lassen sich **Francisco Correa de Arrauxo** (1584-1654) in Andalusien und vor allem **Sebastián Aguilera de Heredia** (1561-1627) in Aragonien nennen. Sie knüpften an die Schule Cabezóns an und entwickelten sie entsprechend dem Stil ihrer Zeit weiter. So verkörperte das künstlerische Wirken der Cabezóns den Beginn der großen musikalischen Blütezeit in Spanien.

¹⁶⁶ SÁNCHEZ, FRANCISCO 1578, vgl. 4.2.2 „Werkanalyse Tiento del Quinto tono – Diferencias sobre la Gallarda Milanese“, Faksimiledruck als Tabulatur KÖRNDLE 2014, S. 87.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

4.2.2 Werkanalyse Tiento del Quinto tono – Diferencias sobre la Gallarda Milanesa

Die beiden Kompositionen sind der folgenden Sammlung¹⁶⁷ entnommen.
Der Erstdruck der Edition von 1578 findet sich anschließend.

OBRAS DE MUSI
CA PARA TECLA ARPA Y
vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de
la camara y capilla del Rey Don Phi-
lippe nuestro Señor.

RECOPIADAS Y PUESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
De Cabeçon su hijo. Ansi mesmo Musico de camara y Capilla de su Magestad.

DIRIGIDAS A LA S. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nuestro Señor.

CON PRIVILEGIO.
Impressas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de M. D.
LXX(VIII).

¹⁶⁷ SÁNCHEZ 1578, Faksimiledruck als Tabulatur.

+

*Werke der Musik für Tasten, Harfe und Laute von Antonio de Cabezón,
Kammermusiker und Musiker der Kapelle des Königs Don Philippe, unseres
Herrn.*

*Gesammelt und nummeriert von Hernando de Cabezón, seinem Sohn,
ebenfalls Kammermusiker und Musiker der Kapelle seiner Majestät.*

*Adressiert an die katholisch königliche Majestät des Königs Don Philippe,
unseres Herrn.*

*Mit Privileg gedruckt in Madrid im Haus von Francisco Sánchez im Jahr
1578.*

+ (Die Darstellung des Kreuzes meint: „Im Namen Gottes allmächtig.“)¹⁶⁸

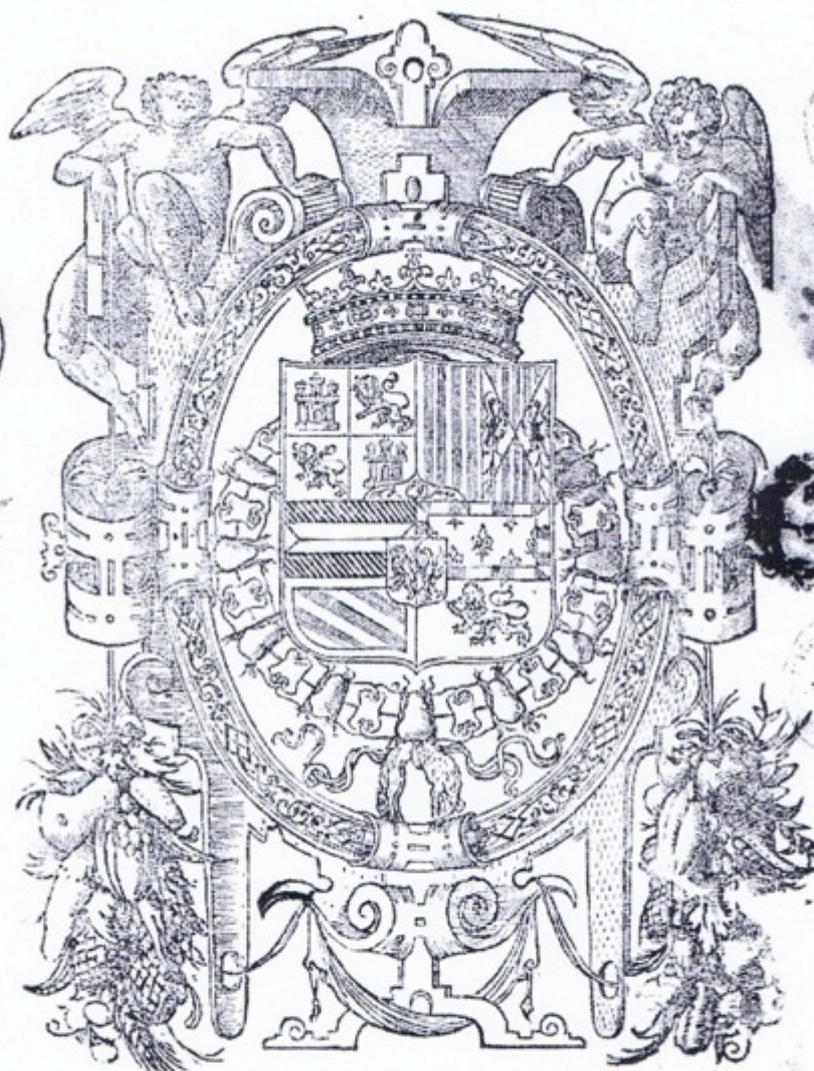
¹⁶⁸ Übersetzung von Aarón Román Delgadillo Alaníz und dem Autor.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezon

OBRAS DE MUSICA
PARA TECLA ARPA Y
vihuela, de Antonio de Cabezon, Muñico de
la camara y capilla del Rey Don Phi-
lippe nuestro Señor.

RECOPILADAS Y PUESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
de Cabezon su hijo. Anú mesmo Muñico de camara y capilla de su Magestad.

DIRIGIDAS A LAS C. R. M. DEL REY DON
Philippe nuestro Señor.



CON PRIVILEGIO.

Impressas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de M. D. LXX.

fr. el Rey nro. Sr. 26

Abbildung 18: Faksimiledruck als Tabulatur, Deckblatt.

✠

Tablá de lo que se contiene en este Libro, y declaracion de la cifra, con algunos auisos que estan al principio del.

Comiençan los duos para prin cipiantes.		
T	Tres duos para principiantes para mostrar a llevar el compas.	1
	Dos auemarißtelas, lleua el cáto lla no el contrabajo.	2
	Dos auemarißtelas, lleua el cáto lla no el tiple.	3
	Telucis anteterminum, lleua el cá tollano el tenor.	4
.3.	Comiençan las obras de atres para principiantes.	
T	Tres Kiryes sobre el canto llano de rex virginum.	5
	Auemarißtela de Hernádo de Cabe çon, lleua el cáto llano el cótrabaxo.	6
	Otra auemarißtela, canto llano el tenor.	7
	Págelingua cáto llano tenor.	7
	Otra pangelingua canto llano te nor, y la musica es primer tono.	8
.4.	Comiençan las obras de a quatro.	
Q	Vatro versos del primer tono fo bre el seculorum.	9
	Otros quatro versos del segundo tono sobre el seculorum.	10
	Otros quatro versos del tercer to no sobre el seculorum.	10
	Otros quatro versos del quarto to no, sobre el seculorum.	12
	Otros quatro versos del quinto to no sobre el seculorum.	12
	Otros quatro versos del sexto to no sobre el seculorum.	11
	Otros quatro versos del septimo tono sobre el canto llano.	11
	Otros quatro versos del octauo tono sobre el canto llano.	13
<i>fauor dones.</i>	Comiençan los fauordones de to dos los ocho tonos.	
Q	Vatro fauordones del primer tono, el primero llano, el segúdo glosado con el tiple, el tercero glosado con el cótra baxo, el quarto glosado có las voces de en medio fo. 13, y esta mesma orden lleuan los de mas tonos.	
	Quatro fauordones del segúdo tono.	14
	Quatro fauordones del tercer tono.	15
	Quatro fauordones del quarto tono.	16
	Quatro fauordones del quinto tono.	17
	Quatro fauordones del sexto tono.	18
	Quatro fauordones del septimo tono.	19
	Quatro fauordones del octauo tono.	20
Comiençan los hymnos. +		
	Auemarißtela tenor canto llano.	21
	Auemarißtela cantollano tiple.	21
	Auemarißtela canto llano cótraalto.	22
	Auemarißtela cáto llano el contrabaxo por bemol.	22
	Venicreator.	23
	Christe redemptor.	24
	Vt queant laxis.	24
	Christe redemptor, cáto llano tenor.	25
	Págelingua cantollano tenor.	26
	Otra págelingua cáto llano tenor.	27
	Pangelingua de Vrreda.	28
	Comiençan los versos de Magnificat + sobre todos los ocho tonos.	
	Siete versos del primer tono.	29
	Seys versos del segundo tono.	31
	Otros seys versos del tercer tono.	32
	Siete versos del quarto tono.	33
	Seys versos del quinto tono.	35
	Siete versos del sexto tono.	36
	Siete versos del septimo tono.	38
	Siete versos del octauo tono.	38
	Comiençá quatro Kiries de cada tono. +	
	Quatro Kiries de nuestra Señora.	41
	Quatro Kiries del primer tono.	43
	Quatro Kiries del segúdo tono.	44
	Quatro Kiries del tercer tono.	45
	☉ 2 Quatro	

T A B L A.			
Quatro Kiryes del quarto tono.	46	Stabat mater, &c. có. 2. parte Iusquin.	105
Quatro Kiryes del sexto tono.	47	Inuiolata Iusquin. có. 2. y. 3. parte.	111
Quatro Kiryes del septimo tono.	48	Si bona suscepimus Verdeloth.	115
Quatro Kiryes del quinto tono.	50	Aspice domine Iaqueth.	118
+ <u>Comiençan los tientos.</u>		Saname domine Clemés nõ papa.	121
Tiento del segundo tono.	51	Intedñe speraui có segúda parte.	124
Tiento del quarto tono.	52	Tercera parte de virgo salutifera.	129
Tiento del primer tono.	53	Hierusalem luge Ricaforte.	129
Tiento sobre Quiladira.	55	Stabat mater, Iusquin có diferéte glofa.	131
Tiento del segundo tono.	56	Inuiolata Iusquin có diferéte glofa.	134
Tiento del 3. tono fugas al contrario.	57	Je fille quanile medona Adriá Villart.	136
Tiento del quarto tono.	59	Pis ne me puluenir criquillon.	137
Tiento del octauo tono.	61	Aiu le vos sola verdura, Lupus.	139
Tiento del quinto tono.	63	Ayme qui voldra, Gomberth.	141
Tiento del primer tono.	64	Durmédo vn jorno Verdeloth.	143
Tiento del sexto tono có segúda parte.	65	Triste de par. gomberth.	145
Tiento sobre el cum sancto spiritu, de	68	Ie suis ayme criquillon.	146
beata virgine de Iusquin.	68	Sufana vn jur Orlando, glofada de Her	
+ <u>Comiençan las canciones glofadas</u>		nádõ de Cabeçon.	148
<u>y motetes a quatro.</u>		Sufana Orlando.	150
Prenes pitie criquillon.	69	Pis ne me puluenir glofada de Hernádõ	
Iepres en grei criquillon.	71	Cabeçon.	152
Iepres en grei glofado de Hernando de		Qui la dira Adrian Villart.	153
Cabeçon.	73	Ad dñm cum tribularer fuga en quarta	
Si par sufrir criquillon.	75	conel tiple.	155
Canciõ francesa, Clemés non papa.	77	Pues ami descõsolado, Iuá de cabeçõ.	157
Ancol que colpartire.	78	Quien llamo al partir partir.	158
Por vn plisir criquillon.	79	Comiençan los motetes y cãciones a feys.	
Vngai bergier criquillon.	80	Benediçta es çelorũ regina Iusquin.	159
Dulcememoria glofada de Hernando		Benediçta es çelorũ regina, con segúda	
Cabeçon.	82	y tercera parte, Iusquin.	164
Fuga a quatro voces, todas las voces		Sançta Maria Verdeloth.	171
por vna, sexto tono.	84	Auemaria, Iusquin.	176
Queramus motõ. có. 2. y. 3. parte.	85	Vltimi mei suspiri, Verdeloth.	179
Queramus motõ. con diferente glofa		Ardente mei suspiri, Verdeloth.	182
con segunda parte.	89	Comiençan diseantes.	
Clama neceses Iusquin.	92	Diferencias sobre las vacas.	185
Osana de la missa del home arme.	97	Diseante sobre la pauana italiana.	187
Benediçtus de la missa del home arme		Diferencias sobre la gallarda milanesa.	188
Iusquin.	99	Diferencias sobre el cãtollano õ el cauallero.	189
Auemaria el cãtollano, tenor a tres.	100	Diferencias sobre la pauana italiana.	191
Beata viscera Maria: cantollano conel		Diferencias sobre madama le demãda.	193
baxo a tres.	102	Diferencias sobre, qui è teme en o. &c. 194	
Cũ Sancto Spũ de beata virgine.	103	Diferencias sobre las vacas.	197
+ <u>Comiençan los motetes de a cinco</u>		Otras diferencias de vacas.	199
<u>y canciones glofados.</u>		Dubien sela.	200

Abbildung 19: Werkverzeichnis Cabezón.

COMPENDIO DE MUSICA.



B ♩

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of six measures of music with various notes and rests.

Tiento del ♩ quintotono.

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of six measures of music with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of six measures of music with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of six measures of music with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of six measures of music with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of six measures of music with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of six measures of music with various notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of six measures of music with various notes and rests.

DE ANTONIO DE CABEZÓN

63

The image shows a page of handwritten musical notation for organ, titled "DE ANTONIO DE CABEZÓN" and numbered "63". The notation is organized into eight systems, each consisting of three staves. The notation is a form of numerical shorthand used in early keyboard music, where numbers 1-7 represent notes on a scale. The systems are decorated with various musical symbols, including clefs, dynamics (like *p* and *f*), and ornaments. The notation is dense and characteristic of the Spanish organ tradition of the 16th and 17th centuries.

D E ANTONIO DE CABEZÓN. 188

B C 3

Differēncias sobre la Gallarda Milanesa.

Buelta al principio.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
 Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
 anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

COMPENDIO DE MUSICA.

The image shows a page of handwritten musical notation for organ, titled "COMPENDIO DE MUSICA." The score is organized into ten systems, each consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values (e.g., 3, 2, 1, 7, 6, 8, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 7, 6), accidentals, and dynamic markings like "p" and "f". The notation is characteristic of 17th-century manuscript notation.

DE ANTONIO DE CABEZON. 189

Diferencias sobre el canto llano del Cauallero.

Abbildung 20: Faksimiledruck als Tabulatur, Notenbeispiele.

Unterschiede der Edition von Kastner¹⁶⁹ zur nachfolgend abgedruckten
Version von Pedrell:¹⁷⁰

A. TIENTO DEL QUINTO TONO

Die Angaben zu den Zählzeiten gelten den Viertelnoten:

Takt 9, Sopran – drei Schläge g¹, vierter Schlag a¹

Takt 43, Bass – halbe Note f statt F, Tenor – Schlag drei und vier, c¹ statt a

Takt 50, Alt – Schlag drei und, b statt h, Vorschlag des Herausgebers

Takt 62 und 63, Sopran – Dauer von f¹ zwei volle Takte

Takt 73, Alt – Schlag vier und, c¹ statt e¹

Takt 113, Bass – halbe Note es statt e

Takt 115, Bass – Schlag vier, b statt h

Takt 116, Bass – Schlag eins, b statt h

Takt 125, Sopran – Schlag drei und vier, Viertel f¹ und g¹ statt punktierte Viertel f¹ und
Achtel g¹

B. DIFERENCIAS SOBRE LA GALLARDA MILANESA

Die Angaben zu den Zählzeiten gelten den Viertelnoten:

Takt 16, Alt – Schläge eins und zwei, b und c¹ statt c¹ und b

Takt 17, Sopran – keine Fermate

Takt 18 – nach Schlag zwei Wiederholungszeichen – zurück zu Takt 9 mit Auftakt

Takt 19, Sopran – Schlag drei, e² statt es²

Takt 20, Sopran – Schlag eins und, b¹ statt h¹; in der Folge in beiden Editionen h¹

Takt 26, Sopran – Schlag zwei, fis¹ statt f¹, Vorschlag des Herausgebers

Takt 26, Tenor – Schlag drei, fis¹ statt f¹, Vorschlag des Herausgebers

Takt 27, Bass – Schlag vier, Achtel e

Takt 28, Tenor – Schläge eins und zwei, e

Takt 28, Bass – Schlag vier, Achtel e

Takt 29, Bass – Schlag zwei c-b-a-g statt c-a-g-f

Takt 34, Sopran – Schlag fünf, f¹ statt fis¹, Vorschlag des Herausgebers

Takt 35, Sopran – Schlag zwei, f¹

Takt 37, Sopran – Schlag drei und, e²

Takt 41 – keine Fermate

Takt 41, Sopran – punktierte ganze Note statt ganze und halbe Note

¹⁶⁹ KASTNER 1958.

¹⁷⁰ PEDRELL 1966.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Takt 46, Bass – Schlag fünf und, e

Takt 48, Bass – Schlag fünf und, e

Takt 51, Sopran – Schlag zwei und, b

Takt 53 fehlt, wird später gespielt

Der Herausgeber schlägt vor, nach dem Ende (aus der Sicht der Edition Pedrell) die ersten acht Takte zu wiederholen, dann die Takte 45 bis 52 (mit zwei Vierteln fis¹ und g¹ als Auftakt) erneut zu spielen, schließlich Takt 53 und mit einem ganztaktigen Akkord (Sopran g¹, Alt b, Tenor und Bass G, Fermate) abzuschließen.

Takt 53, Tenor – Schlag zwei, fis, Vorschlag des Herausgebers,

Schlag vier, dritte Sechzehntel f, Vorschlag des Herausgebers,

Schlag sechs und As, Vorschlag des Herausgebers.

Tiento del Quinto Tono.

Prélude du Cinquième ton.

The image displays a musical score for the piece 'Tiento del Quinto Tono' (Prélude du Cinquième ton) by Mateu Bosch. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs) in a minor key. The piece is in a 16th-century style, characterized by its rhythmic complexity and use of ornaments. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 clearly marked. The notation includes various note values, rests, and ornaments, particularly in the right hand. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The overall texture is dense and intricate, typical of the Spanish lute and organ repertoire of the period.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

40 45

50

55 60

65

70 75

80 85

The image displays a musical score for organ, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The score is numbered from 40 to 85 in increments of 5. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some measures showing more complex textures. The overall style is characteristic of the Spanish organ repertoire of the 16th and 17th centuries.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

The image displays a musical score for the piece 'Tiento del Quinto Tono' by Mateu Bosch, spanning measures 90 to 125. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, and 125 are clearly marked above the staff. Performance instructions such as '(sio)' and '(h)' are present throughout the score. The piece exhibits characteristic features of the Spanish 'tiento' style, such as the use of the 'quinto tono' (F major) and the presence of 'ornamentos' (trills and mordents) in measures 111 and 115.

Abbildung 21: Tiento del Quinto Tono.

ANTONIO DE CABEZÓN

Tiento del Quinto Tono¹⁷¹

Wie die Gattung „Tiento“ bereits vorgibt, handelt es sich um ein imitatorisch gearbeitetes Stück. Es ist einerseits vergleichbar mit einem mehrthemigen Ricercar aus den Niederlanden oder Italien und weist andererseits eigenständige Stilmerkmale auf.

Allgemein wird der Satzverlauf durch vier Soggetti bestimmt, die abschnittsweise eingeführt, kontrapunktisch behandelt und durchgeführt werden. Soggetto I findet sich von Takt 1 bis 34, Soggetto II von Takt 33 bis 63, Soggetto III von Takt 62 bis 102 und schließlich Soggetto IV von Takt 102 bis 126. Die Werkabschnitte gehen aus polyphoner Sicht nahtlos ineinander über; das bedeutet: nur bei den Einsätzen des ersten Soggetto entwickelt sich der Satz von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit.¹⁷² Aus harmonischer Sicht schließen die Abschnitte hingegen mit einer meist plagalen Kadenz,¹⁷³ verbunden mit einer sehr wirkungsvollen, verzierten Sopran- oder Tenorklausel. Dabei verfolgt Cabezón – wie bei einem Chorwerk – ein konsequent vierstimmiges Satzkonzept. Im Folgenden werden die Stimmen mit Sopran, Alt, Tenor und Bass bezeichnet.

Bemerkenswert ist, dass das erste Soggetto real nicht tonal beantwortet wird (auf den Quintsprung in Takt 2 folgt nicht eine Quarte in Takt 4). Im weiteren Verlauf gestaltet sich der meist stark polyphone Satz zunehmend virtuoser, bis ein neues Soggetto das Spiel beruhigt und es sich quasi von neuem entwickelt. Vergleicht man die Soggetti, so fällt auf, dass sie erstens im Verlauf immer kantabler werden (Soggetto I, ab Takt 1, beinhaltet einen starken Quintsprung, Soggetto II, ab Takt 33, nur noch einen Quartsprung, Soggetto III, ab Takt 62 und IV, ab Takt 102, sind ohne Intervallsprung) und zweitens die Wertgrößen abnehmen: Soggetto I beinhaltet noch ganze Noten, Soggetto II pulsiert in Halben, Soggetto III enthält bereits zwei Viertelnoten, Soggetto IV folgt in Viertelbewegung bei An- und Auslaufen des Motivs. Zudem wird auch der Ambitus, den die Soggetti um-

¹⁷¹ KASTNER 1958, sub titulo.

PEDRELL 1966, sub titulo.

SÁNCHEZ 1578, sub titulo.

¹⁷² vgl. Abbildung 21: Tiento del Quinto Tono, Takt 1, 33-34, 62-63, 102.

¹⁷³ vgl. Abbildung 21: Tiento del Quinto Tono, Takt 33-34, 61-62, 100-102.

fassen, immer kleiner (Soggetto I, ab Takt 1: Quinte mit Sprung, Soggetto II, ab Takt 33: Quarte mit Sprung, Soggetto III, ab Takt 62 und IV, ab Takt 102: Quarte ohne Sprung). Die groben Sprünge werden also im Satzverlauf zugunsten einer kantablen und filigranen Virtuosität aufgegeben. Dabei darf das relativ bescheiden anmutende Notenbild keinesfalls unterschätzt werden. Die jeweilige Erstdurchführung der Soggetti II bis IV wartet nicht immer auf das Ende des Motivs in der Stimme, in welcher es zuvor eingeführt wurde – Der Satz ist quasi verwoben ineinander angelegt.

Nicht nur die Soggetti weisen Steigerungsmerkmale oder zumindest Veränderungen der Zeitparameter auf: auch die verschiedenen Durchführungen sind sehr frei und mit Zugriff gestaltet. Sie häufen sich von Abschnitt 1 bis 3, von Takt 1 bis 102 zunehmend, der Satz gewinnt an thematischer Dichte. So wird beispielsweise das absteigende Soggetto IV in den Takten 82 bis 83 bereits 20 Takte vor seiner Einführung als „Auswuchs“ von Soggetto III (Wandlungsfähigkeit der Soggetti, insbesondere bei III) mit einem Trugschluss in den Takten 84 bis 85 angekündigt. Es ist ab Takt 102 ein absteigender, ausgefüllter Terzraum (Ausnahme im Bass: Quintraum), der aus den entlehnten Abwärtsbewegungen der aufeinanderfolgenden Soggetti, bzw. deren Abschlüssen entstanden ist (Soggetto I geht am Ende vom 6. in den 5. Ton, Soggetto II und III haben bereits 4 absteigende Töne). Das quasi nur einmal durchgeführte Soggetto IV – nur der Sopran wiederholt es in der folgenden Sequenz in den Takten 105 bis 106 um einen Ton tiefer – endet in den Takten 109 bis 110 auch mit einer verzierten Klausel und eröffnet für den Schlussteil eine neue Dimension: Cabezón bricht für wenige Takte (Takte 110 bis 126) mit der Lehre von Josquin Desprez und lockert den bis hier weitgehend strengen Satz mit vornehmer Spielfreude sowie clavieristisch anmutenden Sequenzen und Tonleitern auf. Die Regeln des strengen Satzes sind hier nicht im Sinne Palestrinas angewendet worden: Häufig bringt Cabezón dissonante Einsätze der Soggetti!¹⁷⁴ Dies bezieht sich eher auf die Eigenschaften der Stimmenverläufe denn der Harmonik. Hier pflegt Cabezón, abweichend von Desprez, einen ganz eigenen Stil. In den Schlusstakten ab Takt 123 zitiert Cabezón im Alt noch einmal das III. Soggetto, im Bass könnte man unterschwellig einen Einsatz des II. Soggetto erwarten. Nach einem virtuoson Kulminieren in einem groß angelegten Spannungsverlauf schließt das Stück mit ruhigen Notenwerten.

¹⁷⁴ vgl. Abbildung 21: Tiento del Quinto Tono, Takt 42.

Die authentisch lydische Tonart des Werkes entpuppt sich durch die b-Vorzeichnung als ionisch. Harmonisch überrascht die Komposition immer wieder mit einer herben, typisch spanischen Tongebung mit archaischen Wurzeln. Für unser heutiges Hörempfinden ungewohnte Nachbarklänge werden unvermittelt nebeneinander gesetzt.

Dieser Komposition kann man wegen ihrer formalen Geschlossenheit und den stimmig aufeinander abgestimmten Proportionen der verschiedenen Teile einen Charakter von großer Ausgeglichenheit – ähnlich dem „Goldenen Schnitt“¹⁷⁵ – zusprechen. Es gibt keine Ausschweifungen, die renaissancehafte Satzanlage erlaubt kein barockes „Geschwätz“. Interessant erscheint, dass kein Soggetto, keine Spielfigur – also keine Ausdrucksform – ausdauernd verwendet wird. Schon nach kurzer Zeit werden in den Abschnitten neue Charaktere eingeführt. Im Vergleich zu typischen Ricercari der Renaissance komponiert Cabezón sehr bündig.

Die Abschnitte und Einsätze der Soggetti gliedern sich mit den Taktangaben in der folgenden Tabelle. In Klammern sind jeweils die Tonhöhe der Einsätze im Kontext der Komposition wie auch die Beschreibung der Soggettoform angegeben. Fehlt diese Angabe, erscheint der Kopf des Soggettos in seiner Urgestalt. Während innerhalb der runden Klammern die Tonhöhe beschrieben wird, fassen die eckigen Klammern die Informationen zur variativen Gestalt des jeweiligen Soggettos sowie zur Tonhöhe der Einsätze zusammen.

Abschnitt I, Takt 1 bis 34, Soggetto I

Takt 1, Zählzeit 1:	Einsatzfolge Sopran, Alt (Unterquint), Tenor (originale Tonstufe), Bass (Unterquint)
Takt 16, Zählzeit 2:	Sopran (originale Tonstufe), 1. Note ist auf eine halbe Note verkürzt
Takt 20, Zählzeit 2:	Tenor (Unterquart), 1. Note ist auf eine halbe Note verkürzt
Takt 23, Zählzeit 1:	Bass (originale Tonstufe), 1. Note erscheint in originaler Gestalt als ganze Note

¹⁷⁵ KASTNER 1977, S. 303.

Abschnitt II, Takt 33 bis 63, Soggetto II

- Takt 33, Zählzeit 2: Einsatzfolge Sopran, Alt [Variation (Unterquint)], Tenor (Unterquint des Alteinsatzes), Bass [Variation, verlängerte 1. Note (auf der Stufe des Alteinsatzes)]
Rhythmische Freiheiten in der Imitation des Soggettos
- Takt 39, Zählzeit 2: Alt (Unterquint des ersten Sopraneinsatzes)
- Takt 40, Zählzeit 1: Tenor [Variation, verlängerte 1. Note (Unterquint des Alteinsatzes)]
- Takt 42, Zählzeit 2: Sopran (wie Tenor, nur eine Oktave höher)
- Takt 44, Zählzeit 2: Alt [Variation, ohne Punktierung (Unterquint des ersten Sopraneinsatzes)]
- Takt 50, Zählzeit 1: Sopran (wie erster Einsatz)
- Takt 50, Zählzeit 2: Tenor (wie Sopran, nur eine Oktave tiefer)
- Takt 51, Zählzeit 1: Bass (auf der Stufe des ersten Alteinsatzes)
- Takt 53, Zählzeit 2: Alt [Variation, ohne Punktierung (auf der Stufe des ersten Einsatzes)]
- Takt 55, Zählzeit 2: Sopran [Variation, ohne Punktierung (wie Alt, nur eine Oktave höher – höchster Einsatz des Soggetto II)]

Abschnitt III, Takt 62 bis 102, Soggetto III

- Takt 62, Zählzeit 2: Einsatzfolge Alt, Tenor (Unterquint des Alteinsatzes), Sopran (wie Tenor, nur eine Oktave höher), Bass (wie Alteinsatz)
- Takt 69, Zählzeit 2: Sopran (wie Alteinsatz, nur eine Oktave höher)
- Takt 70, Zählzeit 2: Alt (wie erster Sopraneinsatz)
- Takt 71, Zählzeit 2: Tenor (ein Ton höher wie vorausgehender Alteinsatz)
- Takt 75 mit Auftakt: Tenor [Variation 1 – diminutiv (gleiche Stufe wie vorausgehender Einsatz)]
- Takt 75, Zählzeit 2: Bass (wie erster Basseinsatz)
- Takt 77 mit Auftakt: Sopran [Variation 1 (wie erster Sopraneinsatz)]
- Takt 78 mit Auftakt: Alt [Variation 1 (Unterquint zum vorausgehenden Sopraneinsatz)]
- Takt 78, Zählzeit 2: Tenor [verkürzt (wie letzter Tenoreinsatz)]
- Takt 79, Zählzeit 2: Bass (Variation 2, Andeutung als Fragment)
- Takt 80, Zählzeit 2: Alt [Variation (wie erster Alteinsatz)]
- Takt 82 mit Auftakt: Tenor [Variation (Unterquint zum vorausgehenden Alteinsatz)]
- Takt 84, Zählzeit 2: Bass [verkürzt (wie erster Basseinsatz)]

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

- Takt 85, Zählzeit 2: Sopran [Variation 2 – augmentativ (wie vorausgehender Basseinsatz, nur eine Oktave höher)]
- Takt 89, Zählzeit 1: Sopran [Variation 2 (Unterquart zum vorausgehenden Einsatz)]
- Takt 89, Zählzeit 2: Tenor [Variation 2 (Unterquint zum vorausgehenden Einsatz, wie Sopraneinsatz Takt 85, nur eine Oktave tiefer)]
- Takt 91, Zählzeit 2: Bass [Variation 2 (wie erster Tenoreinsatz)]
- Takt 95, Zählzeit 2: Sopran [Variation 2 (wie Sopraneinsatz Takt 85)]

Abschnitt IV, Takt 102 bis 126, Soggetto IV

- Takt 102, Zählzeit 2: Einsatzfolge Tenor, Sopran (in der Oberoktave), Alt (Unterquint),
Bass (wie der Tenoreinsatz, nur eine Oktave tiefer)
- Takt 106, Zählzeit 2: Sopran [Variation, ohne Tonrepetition (ein Ton tiefer wie der erste Sopraneinsatz)]

Diferencias sobre la Gallarda Milanesa.

Variations sur la Gaillarde Milanoise.

05

Musical notation for variation 05, showing a treble and bass staff with a 3/2 time signature. The piece is in a minor key. The treble staff features a melodic line with various ornaments and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

10

Musical notation for variation 10, showing a treble and bass staff with a 3/2 time signature. This variation introduces a more complex melodic line in the treble staff, including a sequence of eighth notes and sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment. A fermata is placed over a note in the treble staff.

15

Musical notation for variation 15, showing a treble and bass staff with a 3/2 time signature. The treble staff features a melodic line with a prominent sixteenth-note pattern. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A fermata is placed over a note in the treble staff.

20

Musical notation for variation 20, showing a treble and bass staff with a 3/2 time signature. This variation features a highly rhythmic and melodic treble staff with a continuous sixteenth-note pattern. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

25

Musical notation for variation 25, showing a treble and bass staff with a 3/2 time signature. The treble staff features a melodic line with a prominent sixteenth-note pattern. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A fermata is placed over a note in the treble staff.

The image displays a musical score for 'Diferencias sobre la Gallarda Milanesa' by Mateu Bosch, spanning measures 30 to 55. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff and a bass line on a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The piece is characterized by its rhythmic complexity and chromaticism. Measure 30 shows a steady eighth-note bass line with a more active treble line. Measures 35-40 feature a more intricate treble line with sixteenth-note patterns and chromatic descents, while the bass line provides harmonic support with chords and moving lines. Measures 45-50 continue this style with complex rhythmic figures and chromatic passages. The final measures, 55, conclude with a cadence. Various performance markings such as '(#)', '(b)', and '(slo)' are present throughout the score.

Abbildung 22: Diferencias sobre la Gallarda Milanesa.

ANTONIO DE CABEZÓN

Diferencias sobre la Gallarda Milanesa¹⁷⁶

Diferencias sind Variationswerke und erreichen bei Cabezón eine besondere Kunstfertigkeit. Diesen Variationen liegt eine Mailänder Galliarde zugrunde, die Cabezón entweder durch seine Reisetätigkeit¹⁷⁷ kennengelernt oder im Mailänder Stil komponiert hat. Das Verständnis des Grundcharakters des Stücks ist bereits in der Überschrift des Werkes zu finden. Die Galliarde (ital. Gagliarda) ist ein Tanzsatz, welcher im schnelleren Dreiertakt als Springtanz dargestellt und häufig auch mit einem langsameren Schreittanz – etwa der Pavane – kombiniert wurde. Möchte man diese Kombination mit Werken Cabezóns herstellen, so gibt es nach *Kastner*¹⁷⁸ die Möglichkeit, seine *Pavana Italiana* voranzustellen, denn beide Stücke orientieren sich an Tanzthemen mit italienischem Bezug.

Die Eigenschaften einer Galliarde legen der Interpretation des Stücks ein hohes Grundtempo zugrunde, weshalb die *Glosas* (Variationen) mit großer Virtuosität zu spielen sind. Der Satz ist zwar konsequent vierstimmig angelegt, hat aber eindeutig instrumentalen Charakter. Im 3/2 Takt geschrieben, verleitet das Notenbild zu einem zu langsamen Spieltempo.

Das Thema der Diferencias beginnt mit einem Auftakt, bereits in Takt 2 verleiht ein betonter Schlag zwei (bedingt durch eine Hemiole gleich zu Beginn) und eine Hemiole in den Takten 5 und 6 dem Geschehen einen stark beschwingten Charakter – gegen den natürlichen Fluss des Dreiertaktes. Nach der Wiederholung des ersten Teils folgt die Fortspinnung des Themas in einer neuen Rhythmik: In den Takten 9 und 10 ist eine Hemiole komponiert. Ab Takt 11 imitieren die beiden unteren Stimmen die Oberstimme jeweils um einen Schlag versetzt und die „Altstimme“ synkopiert auf dem dritten Schlag. Auch der zweite Teil des Themas wird wiederholt. Der bereits komplexe Teil bis Takt 18 stellt allerdings erst das Thema vor und wird in den folgenden Variationen auf verschiedenste Weise ausgeziert.

¹⁷⁶ KASTNER 1983, S. 16-18.

PEDRELL 1966, sub titulo.

SÁNCHEZ 1578, sub titulo.

¹⁷⁷ Das Herzogtum Mailand war Bestandteil des spanischen Reiches.

¹⁷⁸ KASTNER 1983, Vorwort.

Zunächst erscheinen die sogenannten Glosas ab Takt 19 im Sopran, zwei Takte später für zwei Schläge im Alt, dann wieder bis Takt 26 im Sopran. Danach tritt für die Wiederholung – nimmt man das Urthema als Schablone – die linke Hand in den Vordergrund. Ab Takt 35 wird der zweite Teil des Themas variiert, bis Takt 41 im Sopran, dann bis Takt 44 zusätzlich im Bass. Die Wiederholung des zweiten Teils des Themas von Takt 45 bis 50 ist in der Bassstimme mit virtuosen Läufen versehen.

Die Takte 53 und 54 laden unter Umständen zur improvisatorischen Ausgestaltung ein, um einen wirkungsvollen Übergang in das *Da capo* zu ermöglichen. Die ganze Note in Takt 54, mit einer Fermate versehen, weist auf eine nicht notierte *Cadenza* hin, die der Interpret frei erfinden kann. Hier wird sichtbar, dass Cabezón als ausübender Musiker in seinen Kompositionen auch Raum für improvisatorisch gestaltete Affekte vorgesehen hat.

Nach Takt 54 erscheint der erste Teil des Themas wieder in seiner Urgestalt, für den zweiten Teil sind nochmals die variierten Takte 44 bis 52 vorgesehen. Die beiden Schlusstakte sind separat mit einer verzierten Tenorstimme auskomponiert.¹⁷⁹ Eine naheliegende Empfehlung von Kastner ist die Anlage des *Da Capo*. Nur unklar ist die Wiederholung einiger Abschnitte in der Tabulatur von 1578 zu ersehen.¹⁸⁰

Die rhythmischen Eigenschaften des Themas werden während des gesamten Stücks beibehalten, sodass die Struktur immer klar und der Tanzcharakter erhalten bleibt. Die Glosas wandern in großer Kreativität quer durch alle Stimmen. Dies führt in der Wirkung des Stücks zu einer unbändigen Vitalität. Die Stimmkreuzungen bzw. Überschneidungen der Stimmen sind wichtig in der klanglichen Kontrolle der praktischen Ausarbeitung und erfordern eine große Unabhängigkeit der Finger.

¹⁷⁹ KASTNER 1983, sub titulo.

¹⁸⁰ SÁNCHEZ 1578, sub titulo.

4.3 Entwicklung der Kompositionspraxis nach Antonio de Cabezón

4.3.1 Fortführung und Fortschritt bei Juan Bautista José Cabanilles anhand seiner *Xàcara*¹⁸¹

Juan Bautista José Cabanilles (1644-1712) ist neben Antonio de Cabezón einer der markantesten Orgelmeister in der Blütezeit der spanischen Orgelkultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Es existieren drei Varianten seines Namens, so wird er sowohl als *Juan*, *Joan* sowie als *José Cabanilles* bezeichnet.

Er wurde in Algemesi, der Region Valencia geboren. Aus seiner Kindheit gibt es außer seiner Taufurkunde keine Aufzeichnungen. Erst ab dem Jahr 1665 sind wieder Überlieferungen nachzuweisen. So ernannte man Cabanilles 21-jährig zum zweiten Organisten der Kathedrale von Valencia.¹⁸² Er trat die Nachfolge des Organisten *Jerónimo de la Torre* an. Obwohl Cabanilles entgegen der damaligen Konvention noch kein Priester war, wurde er im April 1666 zum ersten Organisten der Kathedrale von Valencia ernannt.¹⁸³ Schließlich empfing er die Priesterweihe im September 1668.¹⁸⁴

In den folgenden Jahren wiederum ist wenig über Cabanilles überliefert. Es ist anzunehmen, dass er Reisen nach Frankreich unternahm, um dort als Organist aufzutreten. Im Jahr 1703 begann seine Gesundheit zu schwinden, sodass ergänzend weitere Organisten an der Kathedrale angestellt wurden, um die Aufgaben von Cabanilles zu erfüllen. Er starb 1712 im Alter von 67 Jahren in Valencia.¹⁸⁵

Die Überlieferung des kompositorischen Schaffens von Cabanilles geht auf seinen Schüler *José Elías* zurück. Seine Sammlung der Manuskripte ist in der *Biblioteca de Catalunya, Barcelona*, untergebracht. Die Gesamtausgabe

¹⁸¹ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. IX-XXXIX.
APEL 1967, S. 751.

¹⁸² CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. IX.

¹⁸³ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. XVIII u. XX.

¹⁸⁴ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. XIX.

¹⁸⁵ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. XXXVIII.

der Werke, herausgegeben durch Hyginii Anglès, ist ebenfalls durch die Biblioteca de Catalunya publiziert worden.¹⁸⁶

Das kompositorische Schaffen von Cabanilles ist überaus umfangreich, fast 200 Stücke sind überliefert. Darunter befinden sich acht Vokalwerke, alle anderen Kompositionen sind der Orgel zugeordnet.

Die Erklärung der kompositorischen Erscheinungsformen in der spanischen Orgelkunst des 16. bis 18. Jahrhunderts erfolgt in Kapitel 5.1. Bei Cabanilles begegnen wir den folgenden Werkgruppen:

Er komponierte 90 *Tientos*, die in ihrer Anlage monothematisch auf den Formprinzipien der Renaissance basieren. Sie existieren in vielen Variationen, als *Tiento Ple* (auch mit besonderen Zusatzbezeichnungen wie: *In exitu Israel*), mit dem Mixturplenum gespielt, als *Tiento lleno de todas manos*, wobei beide „Hände“ in der gleichen Klangfarbe registriert sind, als *Tiento de Contrás*, d. h. mit Orgelpunkten im Pedal, ein *Tiento* über den Hymnus *Pange lingua*, ebenfalls ein *Tiento en tercio a modo de Italia* das *Tiento Coreado o de ecos* und das *Tiento al vuelo*, wie auch als *Tiento partido (de mano derecha – mit Solostimme in der rechten Hand [z. B. sobre Ave maris stella], de mano izquierda – mit Solostimme in der linken Hand, de dos tiples – mit zwei Solostimmen in der rechten Hand, de dos baixons – mit zwei Solostimmen in der linken Hand)*.

Seine *Tientos de falsas* sind in der Dissonanzbehandlung sehr frei und chromatisch in ihrer Anlage.¹⁸⁷

Es existieren außerdem mehrere Werke in Variationsform. Eine sich wiederholende Bassfigur bzw. ein harmonisches oder auch periodisches Schema liegen den Stücken zugrunde, die er mit den Titeln *Passacalles*, *Gallarda*, *Paseos* und *Xàcara* überschreibt. Auch das berühmte „La Folia“ – Thema hat Cabanilles in seinen *Diferencias de Folias* verarbeitet.

In sechs Stücken experimentiert Cabanilles mit der Form einer italienischen *Toccata*.

Die Gattung der *Batalla (auch: Tiento de Batalla)* ist fünfmal überliefert, darunter auch ein *Tiento de Batalla, partido de mano derecha*. In der

¹⁸⁶ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983.

Die Gesamtausgabe ist bislang unvollständig. APEL 1967, S. 751.

¹⁸⁷ Siehe CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. 1-5, 21-24, 41-43, 78-79, 99-101, 122-129, Bd. 4, S. 108-109.

Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

Zählung ist berücksichtigt, dass die *Batalla Imperial* von Johann Kaspar Kerll und nicht von Juan Cabanilles komponiert wurde.¹⁸⁸

Weitere kreativ und vielseitig gestaltete Stücke sind sein *Pedazo de música* wie auch seine *Gaitilla*.

Die modale Struktur der Tonarten verleiht den Stücken eine dunkle und mystische Färbung. In vielen Punkten ist der Kompositionsstil eher konservativ, da er satztechnisch immer noch den Prinzipien der Renaissance verbunden bleibt.

So war Cabanilles im 18. Jahrhundert einer der letzten Vertreter dieser Stilistik, indem er beispielsweise noch immer in den traditionellen Kirchentonarten komponierte, während in den meisten europäischen Ländern der hochbarocke Stil mit einer starken Prägung durch die Dur-Moll-Tonalität vorherrschte. Cabanilles reihte sich in die Tradition der spanischen Musik des 17. Jahrhunderts ein und entwickelte diese hinsichtlich ihrer Dimensionen weiter. Somit war er in Spanien trotzdem ein *moderner* Komponist.

Valencia war in jener Zeit eine wichtige Hafenstadt, sodass Cabanilles durch den kulturellen Austausch immer wieder mit musikalischen Elementen aus anderen Ländern konfrontiert wurde. Seine Werke beinhalten italienische Elemente, wahrscheinlich kannte er die dortige zeitgenössische Musik. Die *Batalla Imperial* ist trotz der Autorenschaft durch Kerll unter den Manuskripten von Cabanilles zu finden. Offensichtlich kannte er das Werk, eventuell auch noch weitere deutsche Stücke. Darüber hinaus war ihm die franko-flämische Tradition sehr vertraut.

Insgesamt ist das Schaffen von Cabanilles überwiegend spanischen Charakters, in seiner Epoche war er der letzte herausragende Komponist in der Reihe der *mystischen spanischen Organisten*, die mit *Antonio de Cabezón* beginnt und durch *Heredia*, *Arauxo* und *Coelho* fortgesetzt wird.

Die acht geistlichen Vokalwerke, die von Cabanilles überliefert sind, bestehen aus einer *fragmentarischen Messe*, einer *Magnificat*-Vertonung sowie aus *sechs Motetten*.¹⁸⁹

Der bekannteste Schüler Cabanilles, José Elías, schrieb „*Die Welt wird untergehen, bevor es einen zweiten Organisten wie Cabanilles geben*

¹⁸⁸ Siehe 4.3.2 „*Batalla Imperial* – Fragen zur Urheberschaft“.

¹⁸⁹ darunter die expressive vierstimmige Komposition
„*Mortales que amais a un Dios immortal*“.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

wird“.¹⁹⁰ Dies gibt einen Hinweis auf das hohe Ansehen, welches Cabanilles bei seinem Schüler Elías erworben hatte.

Das Orgelwerk **Xàcara** steht in der Gesamtausgabe der Orgelwerke unter der Nummer XXIV.¹⁹¹

Musici organici
Johannis Cabanilles
Opera omnia
Nunc primum in lucem edita cura et studio
Hyginii Anglès, pbri.
Volumen II
Institiut d'estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya
Barcelona, 1933

¹⁹⁰ APEL 1967, S. 751.

¹⁹¹ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 146-152.

XXIV. XÀCARA

Fonts : B¹, n.º 80, pàg. 284, «Xacara 1º tono del G^{de} Mº Joan Cabanillas, pº. Es un prodigio»: pàgina 288, «finis»; B², f. 57, «Xacara de M. Juan Cabanillas»; fins al foli 60.

15₅₋₆ : B² *si* sense ♯ al baix.

33 : B¹ *fa* sense ♯ al baix.

35₂ : B² *si* sense ♯ al baix.

37₂ : B² *do* sense ♯ al tenor.

37₄ : B² *do* sense ♯ al baix.

38₄ : B¹ *sol* sense ♯ a l'altus.

39₁ : B² *sol* sense ♯ al cantus.

42₁ : B² *si* sense ♯ al baix

43₁ : B² *do* sense ♯ al baix.

44₆ : B² *do* sense ♯ al cantus.

47₂ : B² *si* sense ♯ al tenor.

49₂ : B² *si* sense ♯ a l'altus.

52 : B¹ 

51-52 : B¹ *fa* sense lligar al tenor.

53-54 : B¹ *fa* sense lligar al baix.

55-56 : B¹ *re* sense lligar al cantus

56₁ : B² *si* sense ♯ a l'altus.

58₂₋₃ : B² *si* sense ♯ al tenor.

59-60 : B¹ *la* sense lligar al cantus.

60₂ : B² *do* sense ♯ a l'altus.

60₃ : B² *si* sense ♯ al baix.

60₄₋₅ : B² *mi* ♯ al cantus.

62₁₋₂ : B² pausa al baix.

65-66 : B² *mi* sense lligar al tenor, *la* sense lligar al baix.

65₁ : B¹ *fa mi re mi* al cantus.

66₃ : B² *si* sense ♯ al baix.

67 : B¹ *la* a l'altus.

68 : B¹ *mi* a l'altus, *re* al cantus.

69₁ : B¹ *re* al tenor.

70₅₋₆ : B² *la* al cantus.

71₁₋₂ : B² *do* sense ♯ al baix.

80_{2 i 6} : B² *sol* sense ♯ al baix.

83-84 : B¹ *sol* sense ♯.

84₃ : B² *do* sense ♯ al baix.

84₃₋₆ : B¹ diferent.

85-88 : B¹ sense repetir-los.

89₈ : B² *fa* ♯ al baix.

90₂ : B² *si* sense ♯ al baix.

91₆ : B¹ *si* sense ♯ al baix.

95₆ : B¹ *si* sense ♯ al cantus.

97₁ : B¹ *la* al cantus.

97₁₋₂ : B² *re re* negres al tenor.

97₃ : B¹ *fa* sense ♯ al cantus.

97₄ : B¹ segon *fa* sense ♯ al cantus.

98₃ : B¹ *do* sense ♯ al cantus.

98₄ : B¹ segon *do* sense ♯ al cantus.

100₄ : B¹ segon *fa* sense ♯ al cantus.

102₁ : B² *si* sense ♯ a l'altus.

103₃ : B¹ *fa* sense ♯ al baix.

104₃₋₄ : B¹ *do* sense ♯ al baix.

104₄₋₆ : B¹ manca el punt al *la* del tenor.

105₁ : B¹ *fa* sense ♯ al cantus.

105-106 : B² *re* sense lligar al baix.

106₆ : B¹ *do* sense ♯ al cantus.

107₅₋₆ : B¹ *la mi re do si la sol fa* al baix.

111₁ : B¹ *do* sense ♯ al baix; B² segon *do* del baix també ♯.

112₁ : B¹ B² segon *si* amb ♯ al baix.

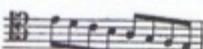
113₄ : B² *re ja mi re* al cantus.

115₁ : B¹ *do* sense ♯ al cantus.

115₂ : B¹ *do* sense ♯ al baix.

116₁₋₂ : B¹ *si* sense ♯ al cantus.

118₄ : B¹ *si* sense ♯ a l'altus.

116₅₋₆ : B² 

119₂₋₃ : B² *do* ♯ al cantus.

121₁₋₂ : B² *la* al tenor.

122 : B¹ incorrecte el cantus; B² *la* rodona puntada al baix.

126₅ : B¹ *mi* al cantus.

128 : B¹ pausa a l'altus.

129-130 : B² *re* sense lligar al baix.

129₅₋₆ : B¹ *sol re sol re* al cantus.

131₅₋₆ : B¹ *re la re la* al cantus.

133₁₋₄ : B 

133 : B² la part de cantus que naturalment toca al primer pautat, el copia ací al segon.

133-134 : B² *re* sense lligar al baix.

137 : B² manca l'altus i el tenor.

Abbildung 23: Kritischer Bericht, Xàcara.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

XXIV
XÀCARA

The first system of the musical score for 'XXIV XÀCARA' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole rest in the upper staff and a half note in the lower staff. The first measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The second measure features a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The third measure has a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The fourth measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff.

The second system of the musical score for 'XXIV XÀCARA' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The first measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The second measure features a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The third measure has a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The fourth measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff.

The third system of the musical score for 'XXIV XÀCARA' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The first measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The second measure features a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The third measure has a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The fourth measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff.

The fourth system of the musical score for 'XXIV XÀCARA' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The first measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The second measure features a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The third measure has a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The fourth measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff.

The fifth system of the musical score for 'XXIV XÀCARA' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The first measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The second measure features a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The third measure has a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The fourth measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff.

The sixth system of the musical score for 'XXIV XÀCARA' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The first measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The second measure features a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The third measure has a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff. The fourth measure contains a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

System 1: Measures 30-34. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a dotted quarter note in measure 30, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady bass line with quarter notes. A dashed line indicates a melodic connection between the right and left hands in measure 31.

System 2: Measures 35-39. The key signature changes to F major (no sharps or flats). The right hand has a melodic line with a dotted quarter note in measure 35, followed by eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A dashed line indicates a melodic connection between the right and left hands in measure 37.

System 3: Measures 40-44. The key signature changes to D major (two sharps). The right hand has a melodic line with a dotted quarter note in measure 40, followed by eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A dashed line indicates a melodic connection between the right and left hands in measure 42.

System 4: Measures 45-49. The key signature changes to C major (no sharps or flats). The right hand has a melodic line with a dotted quarter note in measure 45, followed by eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A dashed line indicates a melodic connection between the right and left hands in measure 47.

System 5: Measures 50-54. The key signature changes to G major (one sharp). The right hand has a melodic line with a dotted quarter note in measure 50, followed by eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A dashed line indicates a melodic connection between the right and left hands in measure 52.

System 6: Measures 55-59. The key signature changes to D major (two sharps). The right hand has a melodic line with a dotted quarter note in measure 55, followed by eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A dashed line indicates a melodic connection between the right and left hands in measure 57.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

System 1: Measures 55-57. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Measure 55 is marked with the number 55.

System 2: Measures 58-60. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a prominent sixteenth-note pattern in the bass. Measure 60 is marked with the number 60.

System 3: Measures 61-63. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 61 is marked with the number 60.

System 4: Measures 64-66. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment with some rests. Measure 65 is marked with the number 65.

System 5: Measures 67-69. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 67 is marked with the number 65.

System 6: Measures 70-72. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 70 is marked with the number 70.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

The image displays a musical score for organ, organized into seven systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers 75, 80, 85, and 90 are clearly marked at the start of their respective systems. The score shows a complex interplay between the two hands, with the right hand often playing melodic lines and the left hand providing harmonic support through chords and rhythmic patterns.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

The image displays a musical score for organ, organized into six systems, each consisting of a right-hand (treble) and left-hand (bass) staff. The score is marked with measure numbers 95, 100, and 105. The notation includes various rhythmic values, such as sixteenth notes and triplets, and features several ornaments and articulations. The right-hand part often contains intricate melodic lines with grace notes and slurs, while the left-hand part provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving bass lines. The overall style is characteristic of the Spanish Baroque organ repertoire.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

The image displays a musical score for organ, organized into seven systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 110, 115, and 120 clearly marked at the end of their respective systems. The music features intricate patterns, including rapid sixteenth-note passages and sustained chords, characteristic of the Spanish organ tradition of the 16th and 18th centuries.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

The image displays a musical score for the piece 'Xàcara'. It consists of six systems of two staves each, with a grand brace on the left. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The first system shows the beginning of the piece. The second system is marked with the number 125. The third system shows a repeat sign. The fourth system is marked with the number 130. The fifth system shows a dense texture of sixteenth notes in the treble clef. The sixth system is marked with the number 135 and ends with a double bar line and repeat sign. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

Abbildung 24: Xàcara.

Obwohl die Edition der damaligen Zeit entsprechend als wegweisend anzusehen ist, lässt sie viele musikwissenschaftliche Überlegungen offen. So stellt sich sehr oft die Frage nach der richtigen Bewertung der Versetzungszeichen.

Die Bezeichnung Xàcara ist bei Cabanilles singular, wird allerdings bei anderen Komponisten gelegentlich angetroffen. Xàcara heißt Ballade und findet sich in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts als Komödie.¹⁹² Mit einer Gesamtlänge von 137 Takten entspricht das Werk der allgemeinen Tendenz, dass die Stücke bei Cabanilles, verglichen mit den Kompositionen Cabezóns, einen größeren Umfang annehmen. Die Spieldauer beträgt etwa 5 Minuten.

Normalerweise gibt Cabanilles bei sämtlichen Werken den Modus an, was in Spanien als gängige Praxis anzusehen ist. Bei der Xàcara fehlt diese Angabe. Die Tonart kann aber als dorisch bzw. durch den absteigenden Bass am Anfang, als hypodorisch bezeichnet werden.

Das im 3/2 Takt geschriebene Stück, im *Tempus perfectum*, beginnt in ruhigem Tempo auf kantable Weise mit dem Auftakt einer ganzen Note in der Oberstimme und zwei halben Noten im Bass. Der absteigende Bass erinnert zunächst an ein Lamento, doch setzt Cabanilles diesen Effekt nicht wie bei einer Chaconne stetig wiederkehrend ein, sondern entwickelt ein liedhaftes Thema, das er in seiner Struktur in vier- und achttaktigen Perioden fortspinnt. Die Anlage ist konsequent vierstimmig, dies unterstreicht den vokalen Duktus.

In Takt 13 zeigt eine erste Viertelbewegung ein Aufbrechen der Liedform und damit einen eher instrumentalen Charakter an, der sich später noch auf extensive Weise entfaltet. Die hemiolische Struktur unterstützt die Gliederung der Viertelnoten in Vierergruppen.

Ab Takt 18 ändert sich die Satzform, indem immer zwei Stimmpaare imitatorisch miteinander agieren, welches ein Stilmittel der Motette (=vokal) ist.

Ab Takt 33 mündet das Stück in eine fließende Viertelbewegung, das Satzbild wirkt zerklüfteter. Die Motivik der Oberstimme in Takt 33 wird in freier Form imitiert, durch Umkehrung und variable Länge variiert. Die-

¹⁹² APEL 1967, S. 754.

ser Abschnitt ist kontrapunktisch gearbeitet und erhöht durch eine erste Verkürzung der Notenwerte (von Halben auf Viertel) bei gleichbleibendem Puls die innere Geschwindigkeit des Stücks. Stimmkreuzungen, etwa in Takt 49 zwischen Sopran und Alt, erhöhen die polyphone Wirkung der Passage und sollten bei der Interpretation auf der Orgel artikulatorisch mitbedacht werden.

In Takt 53 verändert sich die Viertel- in eine Achtelbewegung. Das Motiv erscheint als Variation in Form einer viertönig absteigenden Leiter, die nach dem vierten Ton eine Stufe nach oben geht und erneut vier Töne absteigt. Die Imitation der Stimmen setzt sich fort und so fädeln sich die bereits virtuosen Vierergruppen elegant ineinander. Die polyphone Anlage erfordert bei der Interpretation des Werks eine enorme Unabhängigkeit der Finger, da eine Hand oft mehrere Stimmen, verbunden mit der jeweils eigenen Rhetorik, gleichzeitig darstellen muss. In Takt 61 übernimmt die linke Hand – ähnlich einem *Tiento partido* – dreistimmige Begleitakkorde, während die rechte Hand nun im freieren Sinne mit dem Achtelmotiv spielt. Hier kommen wieder die hemiolischen Merkmale des Stücks zum Vorschein, die zur Lebendigkeit und Ausdrucksstärke der Achtelmotivik beitragen. So entsteht eine rhythmische Komplexität, die dem Notenbild zunächst nicht zu entnehmen ist. Unterschwellig schwingt zu jeder Zeit das viertaktige harmonische Gerüst des Anfangs mit, welches durch die Art des Auftakts deutlich wird.

In Takt 73 kommen in der linken Hand dem Alberti-Bass ähnelnde Spielfiguren zum Einsatz, während die rechte Hand eine Melodie, gefärbt durch die Untersext, bereichert wiederum durch die thematischen Hemiolen, entfaltet. Dieses Phänomen dreht sich ab Takt 81 um, indem die Spielfigur in die rechte Hand wandert und die linke die Melodie, diesmal gefärbt durch die Unterterz, der rechten Hand ab Takt 73 nachahmt. Dieser Abschnitt wirkt weniger streng, da der Kontrapunkt für eine Dauer von 16 Takten nicht mehr wichtig scheint. Die dem Alberti-Bass ähnliche Begleitfigur bewirkt durch ihre hohe Bewegungsenergie im Bereich der großen Orgelpfeifen mit viel Bedarf an Orgelwind ein kleines Beben in der Luftführung, weshalb die Melodie der jeweils anderen Hand wie durch einen Tremulanten in eine regelmäßige, aber weiche Schwingung versetzt wird. Die langen Notenwerte der Melodie erhalten so ähnliche Eigenschaften wie die eines von menschlicher Stimme gesungenen Tones.

In Takt 89 wird wieder das viertönige Achtelmotiv verwendet, nun allerdings in der Umkehrung. Somit erreicht Cabanilles eine Steigerung in

der Dramatik des Stücks. Während zunächst die linke Hand dieses Motiv in einer viertaktigen Ausformung erklingen lässt, bei gleichzeitig dreistimmig akkordisch angelegter rechter Hand, übernimmt die rechte Hand ab Takt 93 dieses Motiv und steigert es bis Takt 96. Da das Motiv erst im Bass, also etwas versteckter, und dann in der Oberstimme erscheint, erreicht Cabanilles eine Steigerung im Temperament des Stücks, hin zum nächsten Teil. Sehr deutlich sind wiederum die Abschnitte, die fixiert durch die Art des ersten Auftakts des Stücks, immer auf Schlag zwei auch mit einem Auftakt beginnen.

Nun folgt der Höhepunkt der *Xàcara*. Die Bewegung mündet in eine höchst virtuose Passage mit Sechzehntelketten, die abwechselnd in der rechten und in der linken Hand erklingen. Die Begleithand erscheint in der rechten Hand dreistimmig und in der linken zweistimmig. Die Sechzehntelketten sind die Ausschmückung des Achtelmotivs aus Takt 53, das wiederum aus dem Viertelmotiv von Takt 33 erwachsen ist. Grundlage dieser Steigerung in der Ausschmückung ist das liedhafte Thema des Beginns. Somit wird klar, dass das Stück auf der Keimzelle des ersten Abschnitts aufgebaut ist und darüber in stetiger Steigerung variiert. Die viertönig absteigenden Achtelnoten des Motivs ab Takt 53 werden nun zu Sechzehntelnoten und durch eine ebenfalls mit Sechzehntelnoten ausgefüllte Terz vervielfacht. Die Virtuosität der Abschnitte nimmt Schritt für Schritt zu und erreicht nun einen Grad, der technisch kaum in der Konsequenz des Grundschlags des Anfangs machbar ist. Dennoch ist dies in der Interpretation des Werkes anzustreben. Cabanilles fordert vom Organisten höchste spielerische Fähigkeiten, am Beispiel der genannten Stelle wird dies sehr deutlich. Im Verlauf ändert die Sechzehntelkette mehrfach ihre Struktur. Während die linke Hand ab Takt 101 noch streng motivisch gebunden bleibt, spielt die rechte Hand von Takt 105 bis 108 tonleiterhafte Weiterentwicklungen des Motivs. Ab Takt 109 kommen Wechselnoten dazu, die ausgefüllte Terz aus Takt 97 bleibt erhalten. In Takt 117 erscheinen, einer musikalischen Ekstase gleichend, hochvirtuose Sechzehntelketten. Sie äußern sich in Form von Klangkaskaden aus d-Moll Tonleitern.

Nach dieser dramaturgischen Zuspitzung, die in einer stringenten musikalischen Entwicklung unvermeidbar scheint, wendet das Stück in Takt 121 abrupt den Ausdruck seines Charakters. Der reißende Strom der überschäumenden Girlanden scheint zu stocken. Synkopisch eingesetzte Viertelnoten, Pausen und Stimmkreuzungen vermitteln diesen stark bremsenden und instabilen Duktus. Der Bass besteht aus Liegetönen und dem viertönig

absteigenden Lamento-Motiv. Diese Zeilen wirken wie ein wehmütiges Nachsinnen über den vorangegangenen stürmischen Teil.

Ab Takt 129 erstirbt das Stück in der Zweistimmigkeit. Im Sextintervall angeschlagene Achtelnoten scheinen eine Melodie nicht mehr in liegenden oder gehaltenen Werten zu ermöglichen. Zu schwach ist die energetische Situation dieser Passage. Man fühlt sich an das Zupfen einer Vihuela erinnert. Die kontrapunktische Struktur hebt sich, zugunsten der emotionalen Wirkung der Stelle durch Spielfiguren, auf. Die Paraphrase von Takt 129 bis 132 wiederholt sich in intensiviertem Charakter nochmals bis Takt 136, wobei die Achtel- zu Sechzehntelnoten werden. Dieser Moment der Xàcara wirkt dadurch nicht etwa virtuoser, er erhält vielmehr eine Vertiefung in ihrem musikalischen Ausdruck.

Der Schlussakkord überrascht. Er erscheint unvermittelt als langer D-Dur Akkord in der Quintlage. Aufgrund des Leittons in der Oberstimme des vorletzten Takts läge eine Auflösung in die Oktavlage nahe. Diese würde allerdings zu sehr an den vorausgehenden Teil anschließen. Somit wäre nur der letzte Abschnitt, nicht aber das ganze Werk abgeschlossen. Durch die unerwartete Auflösung in die Quintlage erreicht Cabanilles eine Nüchternheit in der Wirkung des letzten Akkordes.

Die Xàcara könnte verschiedene Bilder assoziieren:

*„Sehr phantasievolle und wirkungsvolle Werke folgen wie z. B. in Form der spannungsvollen Xàcara, die sich in fast imaginärer Entsprechung einem Menschenleben gleich vom Zarten und Unschuldigen des im Tempus Perfectum (Taktart mit drei Schlägen) gesetzten ersten Teils bis hin zur äußersten Virtuosität als Symbolik für die Wirren und auch der Blüte menschlichen Daseins auffächert und danach schrittweise, mit nahezu kläglichem Geste, erstirbt und kontemplativ endet.“*¹⁹³

¹⁹³ DOPFER 2006, unpaginiert.

4.3.2 Batalla Imperial – Fragen zur Urhebererschaft

Die Batalla Imperial wurde lange dem Komponisten Juan Bautista José Cabanilles zugeschrieben und avancierte zu einem der beliebtesten Stücke der spanischen Orgelliteratur. In der immer noch allgemein gültigen Cabanilles Ausgabe¹⁹⁴

Musici organici
JOHANNIS CABANILLES
(1644-1712)
Opera omnia
Nunc primum in lucem edita cura et studio
Hyginii Anglès, Pbr.
Volumen I-IV
Diputació de Barcelona.
Biblioteca de Catalunya
1927/1933/1936/1956/1983

findet sich in Band II auf den Seiten 102-108 als Stück Nummer XV die „Batalla I Imperial 5.“ (im 5. Ton). Dabei beruft sich der Herausgeber Higinii Anglès auf zwei Quellen:

- Biblioteca de Catalunya, M. 387. „Batalla Imperial de Cauanillas“ (B²).
- Felanitx (Mallorca), Biblioteca de Mn. Cosme Bauzà
„Tiento de 5.to tono. Batalla Ymperial. De M.n Juan Cabanillas“ (F²).

VERSIÓ MUSICAL

Fonts : a) Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 386 (B¹).
b) Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 387 (B²).
c) Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 1328 (B³).
d) Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 729 (B⁴).
e) Felanitx (Mallorca), Biblioteca de Mn. Cosme Bauzà (F¹).
f) Felanitx (Mallorca), Biblioteca de Mn. Cosme Bauzà (F²).

Totes les composicions dels manuscrits citats van sempre copiades a quatre o tres pentagrammes, segons siguin a quatre o a tres veus, respectivament. Les claus varien freqüentment en tots els pentagrammes, segons ho exigeix la tessitura de les veus; això dona com a resultat, que en reduir les peces a dos pentagrammes sovintment és fa difícil deixar prou clara la línia melòdica de cada una de les veus. Quant als lligats, generalment posem només els assenyalats en els manuscrits, i cas d'afegir-ne de nous, ho anotem en la crítica de l'edició. Així mateix, quan la semiotonia arriba fixada per algun dels manuscrits, l'adoptem en la nostra edició; quan els manuscrits no detallen res en aquest punt, afegim els accidents en format més petit, damunt o davall de les notes. En un i altre cas, repetim els accidents a cada nota — àdhuc en el mateix compàs, seguint la pràctica del segle XVII — per tal d'evitar confusions. En la crítica de la versió musical, la xifra aràbiga gran significa el compàs; la petita, la part del compàs.

Abbildung 25: Quellen der Cabanilles Gesamtausgabe.

¹⁹⁴

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón



Abbildung 27: **Biblioteca de Catalunya, M. 387.** „Batalla Inperial de Cauanillas“ (B²).

Die genaue Herkunft des Manuskripts ist jedoch nicht stichhaltig nachzuvollziehen und deshalb spekulativ. In jedem Fall ist es eine Abschrift und besteht aus acht verschiedenen Handschriften. Erst 1892 wurde es

durch die Stadt Barcelona aus einer privaten Bibliothek erworben.¹⁹⁸ Die zweite, malloquinische Abschrift wird mit einigem Zweifel etwas später, der Zeit um ca. 1700 zugeordnet.¹⁹⁹

Bis vor wenigen Jahrzehnten galt im Kreise der Interpreten die Autorenschaft der *Batalla Imperial* als unstrittig. So veröffentlichte z. B. 1968 E. Power Biggs in seinem Album „Historic Organs of Spain“²⁰⁰ die *Batalla Imperial* unter dem Komponistennamen Cabanilles. Überhaupt scheint sich durch die Berühmtheit des Stücks und die Identifikation mit der spanischen Orgelkultur ein Zweifel an der Autorenschaft nur schwer zu etablieren.

Und dennoch erhärtet sich, dass das Werk von **Johann Caspar Kerll** (1627-1693), einem süddeutschen Komponisten, geschrieben wurde: Kerll studierte in Rom bei Giacomo Carissimi (1605-1674). Danach wirkte er in München als Leiter der Hofkapelle und der Oper und anschließend als Organist am Stephansdom in Wien. Eventuell kam Kerll in Italien mit der spanischen Musiktradition in Berührung. Aus politischen Gründen liegt ein Austausch zwischen italienischen und spanischen Musikern nahe.²⁰¹

Eine Einspielung des spanischen Musikers Jordi Savall von 1998 in der Bearbeitung für sein Ensemble *Hespèrion*²⁰² integriert das Werk zwar in eine dem Komponisten Cabanilles gewidmete Einspielung, gibt aber die Autorenschaft Kerll an.

Folgende Editionen des Gesamtwerks von Johann Caspar Kerll wurden nach dem Inhalt der *Batalla Imperial* untersucht:

O'DONNELL, JOHN (Hrsg.).²⁰³

Johann Kaspar Kerll. Sämtliche Werke für Tasteninstrumente Bd. 2.
Canzonas I-IV, Capriccio & Battaglia, Doblinger 1204, Wien 1994.

¹⁹⁸ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. I, S. XLIV.

¹⁹⁹ BERNAL RIPOLL 2015, S. 2.

²⁰⁰ COLUMBIA MASTERWORKS 7109.

²⁰¹ Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gehörten verschiedene Städte Italiens,
u. a. Mailand und Neapel, zu Spanien.

²⁰² ALIAVOX 9801.

²⁰³ S. 25 ff.

HARRIS, C. DAVID (Hrsg.):²⁰⁴

BROUDE, The Broude Trust, 2 Bde. (auch als Sonderdruck, Four pieces: Capriccio, Battaglia, Ciaconna & Passacaglia), New York 1995.

SANDBERGER, ADOLF (Hrsg.):²⁰⁵

Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrgang II, Bd. 2: Ausgewählte Werke des kurfürstlich Bayerischen Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll (1627-1693), Leipzig 1901.

HASELBÖCK, MARTIN; SCHLEE, THOMAS DANIEL; DI LERNIA FRANCESCO (Hrsg.):²⁰⁶

Johann Kaspar Kerll. Sämtliche Werke für Tasteninstrument, *Modulatio Organica* Bd. 1, Universal Edition, Wien 1991.

Das bei Kerll als *Battaglia* überschriebene Stück ist mit der *Battala Imperial* bis auf wenige editorische Abweichungen identisch. Wesentlich ist dabei die Beobachtung, dass bereits die sogenannte Alte Folge der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern DTB*²⁰⁷ von 1901 die *Battaglia* enthält. Die Quellen des Herausgebers Sandberger gingen im zweiten Weltkrieg verloren und die *Battaglia* wurde zu Kerlls Lebzeiten nicht in vollem Umfang veröffentlicht. Daher stützen sich die Herausgeber Harris und O'Donnell v. a. auf ein Manuskript aus dem Musikarchiv des Österreichischen Benediktinerstifts Gottweig.²⁰⁸

Einen ausschlaggebenden Hinweis beinhaltet allerdings der Anhang der 1686 veröffentlichten „*Modulatio Organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*“ von Kerll.²⁰⁹ Eine von ihm selbst angefertigte

²⁰⁴ S. 100 ff.

²⁰⁵ S. 47 ff.

²⁰⁶ *Battala Imperial* nicht enthalten.

²⁰⁷ SANDBERGER 1901, S. 47 ff.

APEL 1967, S. 546 u. 549.

²⁰⁸ A-GÖ Ms. Kerl 2 (Gottlieb Muffat),

sowie die weiteren Manuskripte D-Mbs Mus. Ms. 5368, und I-Bc Ms. DD/53.

²⁰⁹ KERLL 1686, S. 19.

Übersicht über sein Œuvre enthält bereits die *Battaglia*. Das dort zu findende Fragment stimmt mit dem Anfang der *Batalla Imperial* überein.

19

The image shows a page of handwritten musical notation for organ, numbered 19 in the top right corner. The page is divided into five systems, each consisting of two staves. The first system is labeled 'Battaglia' and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system is a continuation of the 'Battaglia'. The third system is labeled 'Ciaccona' and 'Variata'. The fourth system is labeled 'Lasciacaglia' and 'Variata'. The fifth system is labeled 'Flamande' and 'Courante'. The notation is dense and characteristic of 17th-century manuscript notation.

Älteste derzeit nachweisbare Quelle der "Battaglia", ca. 1686.²¹⁰

²¹⁰

KERLL 1686, S. 19.

Überdies weist Ripoll²¹¹ darauf hin, dass der kompositorische Stil nicht dem von Cabanilles entspricht. Die über weite Strecken homophone kompositionsweise weicht erheblich von der polyphonen Setzweise bei Cabanilles ab.

Der irreführende Titel *Batalla* bzw. *Battaglia*, der normalerweise ausschließlich in der spanischen Tradition anzutreffen ist, hat die Etablierung einer Fehlzuschreibung unterstützt.

Agustí Bruach schreibt im MGG-Artikel „Cabanilles“: „Die *Batalla Imperial* ist eine spätere, von Cabanilles selbst oder von einem seiner Schüler bearbeitete Version einer Komposition J. K. Kerlls.“²¹²

In Fachkreisen, namentlich durch die Musikwissenschaftler Bruach, Harris, O'Donnell und Ripoll, wird derzeit die *Batalla imperial* aufgrund der Quellenlage unter dem Titel **Battaglia** dem Komponisten **Johann Caspar Kerll** zugeschrieben.

Eine Ausführung der Komposition sowohl auf einer süddeutsch/österreichischen als auch auf einer spanischen Orgel hat aufgrund der Beweislage durch die Abschriften eine bis in das 17. Jahrhundert hineinreichende Tradition. Somit handelt es sich beim Spiel der *Batalla Imperial* auf einer spanischen Orgel zwar nicht um die ursprüngliche, wohl aber um eine historisch begründete Version.

²¹¹ BERNAL RIPOLL 2015, S. 2.

²¹² BRUACH 2000, Sp. 1523.

5. WECHSELWIRKUNG ZWISCHEN KOMPOSITIONSPRAXIS UND ORGELBAU

5.1 Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis²¹³

Bevor die einzelnen musikalischen Gattungen beschrieben werden, soll auf die Komplexität und die Vielzahl der Überschneidungen in den kompositorischen Erscheinungsformen aufmerksam gemacht werden. So lassen sich spezifische Merkmale nur sehr vage verallgemeinern, verschiedene Stückausprägungen gelten ausschließlich für einen Komponisten oder eine Epoche. Dennoch wird nachfolgend ein Einblick in die reiche Kompositionslandschaft Spaniens gegeben. Die Erscheinungsformen sind in ihrer Terminologie vielschichtig. Vielfach verbergen sich dahinter Stilmittel und Charaktereigenschaften der jeweiligen Gattung.

Tiento²¹⁴ („Versuch“) ist die gebräuchlichste Werkbezeichnung und weist darauf hin, dass es sich um ein imitatorisch gearbeitetes Stück handelt. Die mono- oder polythematischen Tientos lassen bei genauerem Hinsehen entweder auf niederländische (Vokalpolyphonie) oder italienische (Ricerca, Vorläufer der Fuge) Einflüsse schließen. Ebenso wie Tiento ist der Begriff **Obra** („Opus“, „Werk“) sehr häufig in der Orgelliteratur anzutreffen und bezeichnet ein Stück auf sehr allgemeine Art und Weise. Bei *Francisco Correa De Arauxo* finden wir einen Zusatz in der Titelbezeichnung, den Begriff **Discurso**²¹⁵ (*Tiento y Discurso, auch: Discurso de medio registro*), um den musikalischen Dialog der Stimmen bereits in der Überschrift anzudeuten.

Beim **Tiento de medio registro**²¹⁶ (oder: **Tiento partido, Registro partido**) werden unterschiedliche Bass- und Diskantregister gezogen. Durch

²¹³ COLLINS, JOHN: An overview of the Iberian repertoire:
<http://www.bcs.nildram.co.uk/overview.htm> (Abruf am 04.04.2012).

FROTSCHER 1959, S. 253-257.

²¹⁴ APEL 1967, S. 181-190.

²¹⁵ KASTNER 1974.

²¹⁶ APEL 1967, S. 498.

die Teilung der Windlade zwischen c^1 und cis^1 und die Zuordnung der Register für den Bass auf der linken Seite und für den Diskant auf der rechten Seite der Klaviatur ist dies, gespielt auf nur einem Manual, möglich. Verschiedene Klangfarben in der rechten und linken Hand sind auch durch zweimanualiges Spiel zu erreichen. Bis auf die späten, monumental angelegten Orgeln sind sehr viele spanische Instrumente einmanualig. Eine beliebte Solostimme für die linke Hand ist das *Bajoncillo 4'*, für die rechte Hand das *Corneta 8' 5fach [in Sencelles sogar 10fach]*.

Ferdinand Klinda gibt in seinem Buch „Orgelregistrierung“ folgende Beispiele:²¹⁷

Órgano principal: Fl. tapadas 8', Bombardos 16', Fl. abiertas 2'
Cadereta exterior: Corneta, Fl. tapadas 4', Pifanos, Chiflete 1'

Órgano principal: Flautado mayor 16', Bordon 16', Quintas abiertas 2 2/3'
Cadereta exterior: Fl. octava abajo 8', Fl. tapadas 4', Cascabelado

Órgano principal: Fl. tapadas 8', Fl. tapadas quintas 5 1/3'
Cadereta exterior: Cornetas, Temblor (Tremulant)

Órgano principal: Octavas 4', Lleno menor
Cadereta exterior: Orlos 8'

Órgano principal: Fl. ordinario 8', Lleno menor
Cadereta exterior: Fl. octava abajo, Dulzaynas

Órgano principal: Trompetas, Lleno menor
Cadereta exterior: Fl. octava abajo, Lleno menor

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. I, S. 12-20, 67-77, 87-98, 105-111, 130-150, Bd. III, S. 38-47, 84-105, 114- 131, 138- 146, 177-185, Bd. IV, S. 8-16, 31-64, 89-97, 110-118.

²¹⁷ KLINDA 1987, S. 98.

Die spanische Orgelkultur hat viele Stücke für die orgelbauliche Eigenheit der geteilten Register hervorgebracht, da es musikalisch eine Bereicherung bedeutete, auf einem Manual mit verschiedenen Klangfarben zu spielen. Für die Stücke mit solistischer rechter Hand existieren die Bezeichnungen **Alto**, **Tiple** oder **Mano Derecha**;

z. B.: Tiento partido de mano derecha, Obra de tiple, Tiento de mano derecha y al medio a dos tiples (mit zwei Solostimmen), Tiento de dos tiples, Registro alto de clarín y al medio a dos tiples, Tiento de medio registro de tiple.

Stücke mit solistischer Funktion in der linken Hand tragen oft im Titel den Hinweis **Vajo**, **Baxón** oder **Mano Izquierda**;

z. B.: Tiento de mano izquierda, Tiento de mano izquierda y al medio a dos bajos, Tiento de mano izquierda y al medio de ecos y a dos bajos, Medio registro bajo, Tiento de dos bajos und Tiento de medio registro de baxon, Tiento y Discurso de medio registro de dos baxones, Discurso de medio registro de dos baxones (bei Arauxo).

Im Gegensatz dazu wird eine Komposition mit dem zusätzlichen Titel **Tiento lleno**²¹⁸ in Bass und Diskant mit „gleichen Registern“ gespielt und nicht zwangsläufig, wie man vermuten könnte, mit Mixturen (Lleno in der Orgeldisposition bedeutet Mixtur). Der Begriff *Organo Pleno* hat also keinen unmittelbaren Bezug zum Tiento lleno.

Die **Tientos de Falsas** oder **Obras de Falsas** sind eine spanische Form der italienischen *Toccata di durezza e ligature*, der *Elevationstoccata*, die zur Wandlung während der Heiligen Messe gespielt wurde. Gewagte Dissonanzen im strengen Satz, eine ruhige Spielweise mit vom Spieler improvisierten *Glosas* (Ornamenten, Variationen) und eine zurückhaltende Registrierung sind die Hauptkennzeichen dieser „Toccaten mit falschen Noten“. Ähnlich wie die Elevationstoccaten Frescobaldis besitzen auch die spanischen Varianten einen ruhigen und meditativen Charakter.²¹⁹

²¹⁸ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. I, S. 45-51, 80-86, 112-121, 161-169, Bd. IV, S. 1-7, 23-30, 65-69, 98-107, 119-135.

²¹⁹ APEL 1967, S. 502-503, 532, 751.

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. 1-5, 21-24, 41-43, 78-79, 99-101, 122-129, Bd. 4, S. 108-109.

Ein **Tiento de contras**²²⁰ (z. B. bei Cabanilles) ist ein Präludium mit Pedalstimme, wobei das Pedalspiel auf Orgelpunkte beschränkt bleibt.

Bei einer **Toccata**²²¹ handelt es sich wiederum um ein Tiento, das in seiner Art frei, weniger imitatorisch, improvisatorisch und mehrteilig kontrastierend, aber auch spielerisch und bewegt angelegt ist. Hier lassen sich italienische Einflüsse erkennen. In den Toccaten von Cabanilles finden wir zudem Mischformen zwischen einer *Toccata di durezza e ligature* (siehe *Tiento de falsas*) und einem mehrthemigen Ricercar. Stücke dieser Art werden bei Jiménez und Cabanilles u. a. als **Paseos**²²² bezeichnet.

Die spanische Orgelliteratur kennt auch die Gattung der **Orgelfantasie**. Abweichend von der überwiegend freien Form der norddeutsch geprägten Satzweise ist die spanische Orgelfantasie oft streng kontrapunktisch angelegt.

Liturgische Stücke²²³ über Hymnenmelodien, vor allem über *Pange lingua*, *Ave maris stella*; *Magnificat*, *Kyrie-Versetzen*, *Versos* über Psalmtöne und die Orgelmesse von Cabanilles bestehen meist aus kurzen *Versetzen* (*Versos* oder *Versillos*), die mit einem Chor oder einer Schola im Gottesdienst alternatim, das heißt im Wechsel, musiziert wurden. Darüber hinaus existieren pompöse *Entradas* (Eingangsstücke), die oft die horizontale Zungenbatterie erklingen lassen. *Interludien* (Zwischenspiele) sowie meditative Wandlungsstücke, genannt *Elevacion*, runden den reichen Fundus an liturgischer Musik ab.

Kompositionen, die mit dem Titel **Dialog** überschrieben sind – ähnlich wie im benachbarten Frankreich – haben miteinander oder nacheinander konzertierende Bass- und Diskantstimmen, die mit verschiedenen Klängen auf mehreren Manualen wandernd die Farbpracht der barocken Orgel zu Gehör bringen.

²²⁰ APEL 1967, S. 752.

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. I, S. 25-40,
Bd. IV, S. 70-88.

²²¹ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 153-185.

²²² APEL 1967, S. 753.

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 120-129.

²²³ ASTRONIO 2001.

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd I, S. 12-20, 105-111.

Diferencias²²⁴ sind Variationsstücke, in denen oft weltliche Themen oder Volkslieder (*Cancion*) verarbeitet werden. Die *Diferencias sobre la letania de la Virgen* von Pablo Bruna (siehe 5.2) zählen wohl zu den bekanntesten Beispielen dieser Werkgattung.²²⁵ Da die linke Hand das c^1 nicht überschreitet, kann dieses Stück auch mit geteilten Registern gespielt werden, was die Qualität der Wirkung erhöht.

Fabordones mit *Glosas*:²²⁶ Es handelt sich hierbei um den sogenannten Falsibordonisatz der Spätrenaissance, der mit Variationen versehen vorgetragen wurde. Fabordones liegen auch in der Stilistik der *Diferencias* vor.

Tänze²²⁷ (*Danza, Pavana, Galharda, Corriente, Menuett, Pasacalle*) gibt es in der spanischen Literatur für alle Tasteninstrumente in reichlichem Umfang. Sie waren ursprünglich nicht für Kirchenorgeln, sondern für Kammerorgeln oder andere Claviere gedacht.

Nicht ohne Grund hat der Erzbischof von Granada folgenden Beichtspiegel für seine Sänger und Organisten verfasst:²²⁸

„Es sündigt, wer beim Kontrapunktieren oder in irgendeiner anderen Weise seine Stimme mehr als Eitelkeit erhebt, als um Gott unsern Herrn zu loben und sich und die anderen, die zuhören, zur Andacht einzuladen. Ebenso fehlerhaft ist es, wenn Sänger oder Organist solche Stücke singen oder spielen, bei deren Anhören die Andacht nicht wächst, sondern sich verliert. Besonders schwer sündhaft ist es, wenn man im officium divinum weltliche canziones und sonstige cantos singt oder spielt. Dabei sündigen auch die Laien, die an solchem Ort zu solcher Zeit sich an derartigem ergötzen und es auf irgendeine Art begünstigen. Auch ist es nicht ohne Sünde, wenn man auf den Kirchenorgeln überhaupt weltliche Musik, besonders Tänze und ähnliches spielt. Schließlich geschieht es unter Sünde, wenn man zu Festen, Vergnügungen und zum weltlichen Zeitvertreib Orgeln aus der Kirche holt: denn sie sind nun einmal zum Dienste Gottes bestimmt!“

²²⁴ APEL 1967, S. 256-264.

DODERER 1978, S. 31-38.

²²⁵ STELLA 1993, S. 98-106.

²²⁶ ASTRONIO 2001, S. 52-74.

²²⁷ APEL 1967, S. 753.

²²⁸ Vgl. KRAUS 1972, S. 111.

Dieses Zitat verwundert, wenn man bedenkt, dass die Orgel ursprünglich aus dem profanen Kultus hervorgegangen ist und die **Batalla**,²²⁹ eine der beeindruckendsten und typischsten Kompositionsformen spanischer Orgelmusik, mit ihren pompösen homophonen Akkordschlägen der Chama-den eine weltliche Schlachtmusik symbolisiert. Dabei geht es um den Kampf zwischen Licht und Finsternis oder den der Spanier gegen die Mau- ren. Eine lose Mischung aus Trompetensignalen, Schilderungen des Kampf- verlaufs und Siegesmusiken bilden die formale Struktur.

Ferdinand Klinda²³⁰ schlägt für die „Batalla Imperial im 5. Ton von Johann Kaspar Kerll – [Joan Bautista José Cabanilles]“ folgende Registrierung vor:

Hauptwerk: Horizontalzungen
Positiv: Labialpleno, Mixturenklang
Hinterwerk: Zungenpleno
Pedal: Koppel Hauptwerk/Pedal, labiale 16'-Register

Dabei ist das erste Stück dieser Gattung nicht für horizontale Trompeten gedacht. Ursprünglich bezieht sich Correa de Arauxo in seinem Tiento XXIII²³¹ auf den ersten Teil der *Batalla* von Morales.

Die meisten Batallas sind im 6. Ton komponiert (und nicht wie die Batalla Imperial im 5. Ton).²³² Beispiele hierfür wurden von Cabanilles, Jiménez, Bruna, Joseph de Torrelhas und Martín y Coll geschaffen. Manchmal sind sie auch als *Tiento partido* ausgerichtet.

Die Gattung der **Chaconas** bzw. **Pasacalles** unterscheidet sich von der mitteleuropäischen insofern, dass diese Stücke nicht zwangsläufig im Dreiertakt stehen. Außerdem wird meistens nicht über eine gleichbleibende Bassstimme variiert, sondern über ein konstantes harmonisches Schema

²²⁹ APEL 1967, S. 523, 526, 529, 533, 755-756, 759.

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd I, S. 130-140, 170-181,
Bd. III, S.132-137.

²³⁰ KLINDA, FERDINAND: Orgelregistrierung, Wiesbaden 1987, S. 99.

²³¹ KASTNER 1974, Bd. I, S. 129-137.

²³² Siehe 4.3.2 „Batalla Imperial – Fragen zur Urheberschaft“.

oder Gerüst. Vielfach fordern die eher schlicht gehaltenen Notentexte den Organisten zu kreativ gestalteten „**Glosas**“ auf.²³³

Juan José Bautista Cabanilles ist neben seiner vielschichtigen Entwicklung der Form der Tientos auch die Kultivierung der **Kanzonen**komposition zu verdanken. In kleingliedrigen Passagen wechseln Variationspartien mit harmonischen, figurativ ausgezierten und toccatenartigen Partien ab. Neben dem hier wieder erkennbaren Einfluss Frescobaldis zeigen diese Stücke eine gekonnte Synthese sämtlicher Kompositionstechniken.

Fugen, die dem Tiento im alten Stil entwachsen sind, stellen andere Anforderungen als die Pedalfugen Bachs und sollten nicht wertend verglichen werden. Die vokale Anlage wie auch die filigrane Virtuosität der spanischen Fugen bildet einen Kontrapunkt zur oft gravitatisch und vielstimmig komponierten Orgelfuge Bachs.

Sonatas gibt es fast ausschließlich in der Endphase der großen spanischen „Orgelepoche“. Diese sind im galanten Stil geschrieben und ähneln durchaus den Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Scarlatti.

Mit dem Begriff **Canto llano**²³⁴ versehene Stücke weisen auf den Zusammenhang mit einem cantus firmus hin, der auch gregorianischer Herkunft sein kann. Meist wird dieser als cantus planus in langen Notenwerten durchgeführt.

Die obenstehende Auflistung lässt erkennen, dass neben den typisch spanischen Gattungen viele Mischformen existieren, die hauptsächlich aus den Erfahrungen der weit gereisten Hoforganisten, z. B. Cabezón,²³⁵ resultieren.

²³³ APEL 1967, S. 753, 759.

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd II, S. 40-61.

²³⁴ DODERER 1978, S. 36-38.

²³⁵ Siehe 4.2.1 „Stationen seines Lebens“.

5.2 Praktische Umsetzung spanischer Orgelliteratur an der Bosch-Orgel in Sencelles²³⁶

5.2.1 Methodische Beschreibung

Die folgenden Beispiele spanischer Orgelliteratur zur Anwendung der Klangfarben der Orgel von Sencelles beruhen nicht auf konkreten Angaben der Komponisten, sondern vielmehr auf einer intensiven Auseinandersetzung mit der Interpretation spanischer Orgelmusik im Kontext der Klanglichkeit der Orgel in Sencelles.

Wissenschaftliche Grundlegung

Sicherlich gibt es klangliche Phänomene, die aus stilistischer Sicht als richtig oder falsch einzustufen sind. Vente schreibt hierzu: „*Man kann also nicht unmusikalisch registrieren, ohne unmittelbar gestraft zu werden.*“²³⁷ Er bezieht sich dabei auf die Entstehung von Verstimmungen durch das ungünstige Vermischen von Registern aus verschiedenen platzierten Windladen. Vor allem ein größerer Höhenunterschied ist dabei aus thermischer Sicht und in Bezug auf die Stimmhaltung problematisch. Dieses Prinzip schließt eine Kopplung verschiedener Teilwerke mit Ausnahme des Pedals aus.²³⁸ Obwohl die Orgel in Sencelles aus nur einem Werk besteht, gibt es Phänomene in der Windversorgung, die manche Registerkombinationen unvorteilhaft erscheinen lassen. Dies ist vor allem bei der Addition sehr vieler Register zu beobachten. Hier reicht die Menge des Windes nicht aus. Willkürliche Verdopplungen innerhalb derselben Fußtonlage haben ebenfalls unmusikalisch wirkende Interferenzen zur Folge.²³⁹

²³⁶ ORGANUM CLASSICS 271011, S. 26-27.

²³⁷ VENTE 1970, S. 292.

²³⁸ VENTE 1970, S. 294.

Das Pedal ist an kleineren Orgeln immer angehängt.

²³⁹ LAUKVIK 1990, S. 137.

Künstlerischer Prozess

Zur Darstellung der Werke ist jedoch eine weiterführende Suche nach adäquaten Registrierungen unabdingbar. Deshalb begeben sich Interpreten von Orgelwerken in ihrer Auseinandersetzung mit Instrumenten auf die Suche nach Klängen, welche einerseits die Dimension der jeweiligen Komposition wiederzugeben vermögen und andererseits in orgelbauerischer Hinsicht sinnvoll sind. Dies kann vielfach keine Registrierung aus dem Lehrbuch leisten, da die psychoakustische Wirkung der Klänge von der Struktur des gewählten Werkes, der Beschaffenheit des Kirchenraumes und der konkreten Stilistik des Instruments abhängt. Dies sind zum großen Teil individuelle Phänomene, die sich nur partiell verallgemeinern lassen.

Synthese

So unterliegen die gewählten Registrierungen einem wissenschaftlichen wie auch künstlerischen Prozess, der als Ergebnis eine Variante der möglichen Klangfarben darstellt. Die nachstehende Untersuchung nähert sich den klanglichen Gesetzmäßigkeiten der Orgel in Sencelles durch eine gezielte Wahl der Register. Die Auswahl der folgenden Literatur dient hierfür als Beispiel:

Antonio de Cabezón:
Diferencias sobre la Gallarda Milanesa²⁴⁰

Pablo Bruna:
Tiento de 2° tono por Ge sol re ut sobre la letania de la Virgen²⁴¹

Juan Bautista José Cabanilles:
Xàcara²⁴²
Gallardas I²⁴³

²⁴⁰ KASTNER 1983, S. 16-18.

Vgl. Abbildung 22: Diferencias sobre la Gallarda Milanesa.

²⁴¹ STELLA 1993, S. 98-106.

²⁴² CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 146-152.

Vgl. Abbildung 24: Xàcara.

²⁴³ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 62-68.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Tiento de falsas²⁴⁴
Pasacalles I²⁴⁵
Pasacalles II²⁴⁶
Tiento sobre: Ave maris stella²⁴⁷

Johann Caspar Kerll – *Juan Bautista José Cabanilles*:
Batalla Imperial²⁴⁸

Die Werke werden an der Orgel in Sencelles einregistriert und innerhalb einer analytischen Betrachtung der gewählten Klänge im Kontext sowohl kompositorischer als auch orgelbauerischer Phänomene gesehen.

Die Satzstruktur und der Verlauf der Stücke sowie die Klangfarbe, Klangstärke und der Obertonbau der Orgelregistrierung werden in Verbindung mit der räumlichen Wirkung in einem größeren Zusammenhang reflektiert. Die Darstellung der Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis erfolgt so am konkreten Beispiel der Mateu Bosch Orgel von Sencelles.

5.2.2 Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles

ANTONIO DE CABEZÓN:

Diferencias sobre la Gallarda Milanesa

Bass [Bajos]

Octava [Oktave 4']

Tapadillo [Gedackt 4']

Diskant [Tiples]

Octava [Oktave 4']

Tapadillo [Gedackt 4']

²⁴⁴ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. I, S. 1-3.

²⁴⁵ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 40-42.

²⁴⁶ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 43-47.

²⁴⁷ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. I, S. 12-20.

²⁴⁸ CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 102-108.

Die Octava verleiht dem tänzerisch angelegten Variationswerk eine sehr flexible und klare Komponente, während das additiv registrierte Tapadillo der nüchternen Octava einen weicheren Charakter gibt. Entgegen des Äqualverbots²⁴⁹ wirkt das Zusammenspiel der beiden 4' Register hier homogen und stimmstabil.

Cabezón musizierte vielfach auf Kleinorgeln wie auf Portativen und Positiven. Der spanische *Flautat* [8'] setzt aufgrund seiner Pfeifenlänge eine gewisse Orgelgröße voraus. Der Verzicht auf ein 8' Register ist daher beim Werk Cabezóns und vor allem bei diesem Stück immer wieder zu überdenken.

PABLO BRUNA

Tiento de 2° tono por Ge sol re ut sobre la letania de la Virgen

Bass [Bajos]

Flautat [Prinzipal 8']

Octava [Oktave 4']

Takt 26:

Takt 148: + Dotzena [Quinte 2 2/3']

Takt 192: + Nasard I [Kornett]

+ Nasard II

Diskant [Tiples]

Flautat [Prinzipal 8']

Octava [Oktave 4']

+ Tapadillo [Gedackt 4']

+ Corneta I [Kornett]

+ Corneta II

Das Thema der Litanei wird mit Flautat und Octava vorgestellt. Sobald die rechte Hand in Takt 26 mit Corneta I und II die Oberstimme und deren Diminutionen vorträgt, bilden die beiden Register Flautat und Octava gleichzeitig die Farbe der Begleitung. Durch die Doppelchöre im 2 2/3', 2', 1 3/5' und 1 1/3' (Corneta I und II) erhält die Solostimme strahlenden Glanz. Eine Besonderheit ist die Quinte 1 1/3' in Corneta II. Sie unterstützt

²⁴⁹ Laut „Äqualverbot“ wird die Verdopplung zweier Register gleicher Fußtonhöhe grundsätzlich vermieden.

Vgl. LAUKVIK 1990, S. 137.

die Strahlkraft der Kornettfarbe, während das Tapadillo dem Verschmelzungsgrad des Klanges eine homogene Abrundung verleiht.

Ab Takt 148 nähert sich die linke Hand dynamisch der rechten Hand an, d. h. sie wird lauter und obertonreicher in ihrer Klanglichkeit. In Takt 192 ist durch das additive Registrieren von Nasard I und II eine Gleichwertigkeit aller Stimmen erreicht. Das intonatorische Konzept der spanischen Orgel sieht immer einen Diskantanstieg vor, weshalb auch eine Lleno-Registrierung die natürliche Hervorhebung der höheren Stimmen zur Folge hat. Hier steht die spanische Orgel im Gegensatz zur italienischen, deren Diskant eher zurückhaltend intoniert ist. Die klangliche Veränderung unterstützt die polyphone Struktur des Satzes ab Takt 148 und verleiht der energetischen Steigerung des Werkes eine verbreiternde Wirkung.

JUAN BAUTISTA JOSÉ CABANILLES:

Xàcara

Bass [Bajos]

Flautat [Prinzipal 8']

Octava [Oktave 4']

Takt 53:

Takt 55: + Dotzena [Quinte 2 2/3']

Diskant [Tiples]

Flautat [Prinzipal 8']

Octava [Oktave 4']

+ Dotzena

[Quinte 2 2/3']

Der Übergang in die zweite Registrierung des Stücks ab Takt 53 vollzieht sich polyphon. So beginnt die rechte Hand den zweiten Teil mit einem neuen Klang, während die linke Hand noch immer den ersten Teil abschließt. Durch die typisch spanische Ladenteilung in Bass- und Diskantregister wird dies erst möglich. Im Verlauf verlangt die überaus hohe Virtuosität des Stücks eine äußerst sensible Traktur. Da sie in Sencelles einarmig aufgehängt ist und sofort hinter dem Notenpult zur Windlade führt, wird dem Organisten während des Spiels ein nahezu direkter Kontakt zur Pfeife gewährleistet. Die Steuerung der Ventilöffnung bei kurzem Trakturweg ermöglicht, das Anspracheverhalten der Pfeife über die Qualität des Anschlags zu beeinflussen. Dieses Phänomen ist in Spanien fast grundsätzlich anzutreffen.

Gallardas I

Bass [Bajos]

Flautat [Prinzipal 8']

Octava [Oktave 4']

Dotzena [Quinte 2 2/3']

Diskant [Tiples]

Flautat [Prinzipal 8']

Octava [Oktave 4']

Dotzena [Quinte 2 2/3']

Obwohl das Stück eine Spieldauer von ca. acht Minuten aufweist, wird in diesem Fall gänzlich auf einen Registerwechsel verzichtet. Die Übergänge der Teile sind oft polyphon komponiert, sodass eine Veränderung der Klangfarbe an einem bestimmten Punkt eine Störung im Stimmenverlauf zur Folge hätte. Ungeachtet der gleichbleibenden Registrierung klingt das Stück durchgehend transparent und lebendig. Durch die Repetition der Dotzena von 2 2/3', 2' zu 4', 2 2/3' ab cis¹ ergibt sich ein changierendes Klangbild.²⁵⁰ Der Bass erscheint durch die höhere Fußzahl licht und leicht, während der Diskant nicht in dem Maße heller wird, wie die Tonhöhen zunehmen. Somit erhalten die mit der rechten Hand gespielten Töne einen dunkleren und wärmeren Klang. Polyphone Strukturen sind so sehr deutlich zu hören und die Komplexität des Klanges lässt trotz der langanhaltenden gleichen Registrierung den Wunsch nach einem Registerwechsel in den Hintergrund treten.

Tiento de falsas

Bass [Bajos]

Flautat [Prinzipal 8']

Diskant [Tiples]

Flautat [Prinzipal 8']

Der Flautat besitzt in seiner Klanglichkeit eine Ausgewogenheit aller Parameter. Die Mischung zwischen einem ausgeprägten Obertonaufbau zur Darstellung der Struktur der Komposition und einer sich ruhig im Kirchenraum entfaltenden Grundtönigkeit zur Erhöhung der Kantabilität und des Verschmelzungsgrades der Linien des Stücks gibt dem Tiento de falsas eine meditative Wirkung. Die Frömmigkeit im Kontext des katholischen Umfeldes spiegelt sich in der religiösen Mystik der Zeit wieder. Ein musikalisches Pendant hierzu finden wir im Tiento de falsas.²⁵¹

²⁵⁰ Siehe 3.5.3. „Auswertung und Klangcharakterisierung“.

²⁵¹ KASTNER 1977, S. 366 u. 367.

Pasacalles I

Bass [Bajos]

Flautat

Tapadillo

Diskant [Tiples]

Flautat

Tapadillo

Durch die Addition des Tapadillo (4') zum Flautat erhält dieser bei raschen Notenwerten, wie sie im Mittelteil des Stücks komponiert sind, eine größere Mobilität. Somit wirkt der Flautat flexibler. Das Tapadillo verleiht sowohl dem Klang Leuchtkraft als auch der Klangfarbe Innigkeit und Wärme. Durch eine Transparenz im Obertonaufbau beider Register bleibt die Deutlichkeit in der Darstellung der Polyphonie des Stücks erhalten.

Pasacalles II

Bass [Bajos]

Flautat

Octava

Quinzena

Dinovenas

Takt 89: + Simbalat

+ Baixons

Diskant [Tiples]

Flautat

Octava

Quinzena

Dinovenas

+ Simbalat

+ Clarins

Mit den Prinzipalen vom 8' bis zum 1' im Bass und bis zum 2' im Diskant erhält das Stück einen großen Klang. Wie bei der Gallardas werden auch bei der Pasacalles II die polyphonen Strukturen durch die Transparenz des Klangbildes über die Repetitionspunkte hinweg deutlich dargestellt.²⁵² Ab Takt 89 erhält das Prinzipalplenum in Addition mit den Zungenstimmen annähernd seine maximale Ausdehnung. Lediglich auf die Dotzena (2 2/3') wurde verzichtet. Da auch die artverwandte italienische Orgelkultur im Plenum den 2 2/3' ausspart und der Windverbrauch durch das Weglassen der Dotzena (2 2/3') positiv beeinflusst werden kann, wird hier zugunsten eines bis in die höchsten Obertöne geöffneten Klangspektrums auf die Dotzena (2 2/3') verzichtet.

²⁵² Siehe 3.5.3. „Auswertung und Klangcharakterisierung“.

Tiento sobre: Ave maris stella

Bass [Bajos]

Flautat

Octava

Diskant [Tiples]

Flautat

Bordó

Tapadillo

Corneta I

Das *Tiento de medio registro* – für geteilte Schleifen – sieht eine Soloregistrierung für die rechte Hand vor. Während hier die Wirkung der weitchörigen 2 2/3' Quinte in Verbindung mit dem 2' im Corneta I und dem gedackten Tapadillo zur Geltung kommen kann, wird im Bassbereich durch die prinzipalische Octava (4') eine klare Zeichnung der Begleitstimmen erreicht. Als obertonreiches Register, gespielt in der tieferen Lage, ermöglicht die Octava eine Durchhörbarkeit der strukturellen Elemente des Satzes in der Tenor- und Basslage. Der Flautat 8' eignet sich für beide Hände als achtfüßiges Grundregister. Die rechte Hand erhöht die Grundtönigkeit und die Verschmelzung mit der weitchörigen Soloregistrierung durch den Bordó 8'.

JOHANN CASPAR KERLL – *JUAN BAUTISTA JOSÉ CABANILLES*

Batalla Imperial

Bass [Bajos]

Flautat [Prinzipal 8']

Octava [Oktave 4']

Dotzena [Quinte 2 2/3']

Quinzena [Oktave 2']

Simbalat [Zimbel]

Takt 47: - Simbalat

Takt 50: + Simbalat

Takt 64: + Baixons [Trompete 4']

Takt 70: - Baixons

Takt 75: + Baixons

Diskant [Tiples]

Flautat [Prinzipal 8']

Octava [Oktave 4']

Dotzena [Quinte 2 2/3']

Quinzena [Oktave 2']

Simbalat [Zimbel]

- Simbalat

+ Simbalat

+ Clarins [Klarine 8']

- Clarins

+ Clarins

6. SCHLUSSFOLGERUNG

Die Arbeit zeigt, dass die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zu einer Hochkultur, die auf den beiden Säulen des Orgelbaus einerseits und der Musiker andererseits fußte, heranwuchs. Durch die spezielle Anlage der spanischen Orgel ergaben sich charakteristische Klangressourcen, die für die Organisten der Zeit als Inspirationsquelle dienten. Ebenso förderte die Entwicklung der kompositorischen Sprache die Erweiterung der klanglichen Konzepte der Orgelbauer. Ein wesentliches Beispiel hierfür ist die Praxis des *medio registro*,²⁵³ die sich im *Tiento de medio registro*²⁵⁴ widerspiegelt. Dies führte dazu, dass beide Seiten voneinander profitierten. Daraus resultierte eine stetige Ausweitung der Künste beider Säulen. Dabei handelt es sich meist um Phänomene, die sich schrittweise entwickelten, ohne einen völligen Bruch zum Vorhergehenden zu provozieren. Die folgenden Erkenntnisse belegen Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis:

Durch die Aufteilung des **Blockwerkes**²⁵⁵ in viele einzelne Register wurden die klanglichen, aber auch kompositorischen Möglichkeiten erweitert. Vom *Flautat* für das *Tiento de falsas* bis zum *Mixturplenum* für das *Tiento Plé* gab es nun verschiedenste Möglichkeiten der kompositorischen Gestaltung.²⁵⁶

Die Anlage des **Prinzipalchores**²⁵⁷ mit vielen repetierenden Stimmen, hellem Klangcharakter im Bass und kantabler Abrundung im Diskant

²⁵³ Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.5.2 „Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles“ sowie 3.5.3 „Auswertung und Klangcharakterisierung“.

²⁵⁴ Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“ sowie 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.

²⁵⁵ Siehe 3.2 „Orgelhistorie Mallorcas“ sowie 3.2.2 „Die Bosch-Orgel der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyi“. Die 22-25fache Blockmixtur ist ein Beispiel für gotische Einflüsse bis hinein in das 18. Jahrhundert.

²⁵⁶ Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“ sowie 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.

²⁵⁷ Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.5.2 „Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles“ sowie 3.5.3 „Auswertung und Klangcharakterisierung“.

entsprach der Vorstellung einer polyphon angelegten Vielschichtigkeit in der Musizierweise der Organisten.²⁵⁸

Der **Weitchor**²⁵⁹ ermöglichte mit seinen Kornettmischungen eine brillante Darstellung von Solostimmen, die vor allem im *Tiento de medio registro*²⁶⁰ die Komponisten zu zahlreichen Glosas²⁶¹ in der Ornamentik der rechten Hand inspirierten.

Durch den stets anwachsenden **Zungenchor**²⁶² – vor allem der horizontalen Stimmen – wurde die sogenannte *Batalla*²⁶³ weiterentwickelt und auf den fanfarenartigen Orgelklang zugeschnitten.²⁶⁴

Die Erfindung der **geteilten Schleifen**²⁶⁵ provozierte zahlreiche Formen des *Tiento de medio registro*, für eine oder zwei Solostimmen in der

²⁵⁸ 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.

²⁵⁹ Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.5.2 „Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles“ sowie 3.5.3 „Auswertung und Klangcharakterisierung“.

²⁶⁰ Siehe 4.1.2 „Von ca. 1580 – 1640“, 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“ sowie 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.

²⁶¹ Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“. Glosas sind Variationen durch Ornamentik und Diminution.

²⁶² Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.5.2 „Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles“ sowie 3.5.3 „Auswertung und Klangcharakterisierung“.

²⁶³ Siehe 4.1.3 „Von ca. 1640 bis 1720“ sowie 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

²⁶⁴ Während sich die *Batalla* von Arauxo (1575/80-1655) auf den ersten Teil der *Batalla* von Morales bezieht und noch nicht für horizontal gebaute Stimmen gedacht war, siehe „4.1.2 Von ca. 1580 – 1640“ (erste Horizontaltrompeten *Jaca*, um 1700; 1706 *Trompeta de los ángeles*; Huesca, horizontale Anordnung der *Dulzayna* – siehe 2.3.1 „Klangressourcen“), spielte man die *Batallas* der späten Komponisten mit den horizontalen Klängen, siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

²⁶⁵ Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.2 „Orgelhistorie Mallorcas“, 4.1.2 „Von ca. 1580 – 1640“, 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“ sowie 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.

rechten oder der linken Hand, gespielt mit Nasarden, Kornetten oder Zungen.

Mateu Bosch²⁶⁶ stand als Orgelbauer ganz in der Tradition der spanischen Orgelbaukunst. Obwohl er ein später Vertreter des „Goldenen Zeitalters“ war, beruhte die Basis seiner Fertigkeiten auf den Erkenntnissen der Frühzeit der Epoche.²⁶⁷ Er kannte den handwerklichen wie auch künstlerischen Fortschritt seines Berufszweiges sehr genau und war tief mit der Orgelkultur seines Landes verbunden. Diese Identität lässt auf eine starke Verwurzelung mit dem Erbe seiner Vorfahren schließen. Somit war die Entwicklung des Orgelbaus innerhalb der Dynastie Bosch, in Verbindung mit der fortschreitenden zeitgenössischen Orgelmusik, bruchlos möglich. Dem Verlauf der Epoche entsprechend baute Jordi Bosch i Bernat monumentale Großinstrumente, die einerseits einen Höhepunkt der Epoche darstellen,²⁶⁸ andererseits – aufgenommen durch die Spielweise der Organisten – die beginnende Verflachung²⁶⁹ in der Komplexität der Kompositionen nach Juan Cabanilles²⁷⁰ ankündigen.

Antonio de Cabezón²⁷¹ schuf ein reichhaltiges kompositorisches Werk, welches Einflüsse aus vielen Ländern Europas bündelte. Auf dieser Grundlage entwickelte sich die Tradition der spanischen Organisten bis Juan Cabanilles. Die Ausschöpfung der klanglichen Möglichkeiten der größer werdenden Instrumente zeigt sich in der formalen Struktur der Werke. So entfalten die Stücke von Cabanilles großflächige Dimensionen, während Cabezón oft feinsinnige Miniaturen komponiert. Qualitativ befindet sich die Musik Cabezóns auf sehr hohem Niveau. Die Anlage seiner formalen und satztechnischen Proportionen sowie die kompositorische Kreativität seiner

²⁶⁶ Siehe 3.3 „Die Orgelbauer Bosch und ihre bedeutenden Opera auf Mallorca“.

²⁶⁷ Siehe 3.2 „Orgelhistorie Mallorcas“ sowie 3.2.2 „Die Bosch-Organ der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyi“. Die 22-25fache Blockmixtur ist ein Beispiel für gotische Einflüsse bis hinein in das 18. Jahrhundert.

²⁶⁸ Siehe 3.3.1 „Jordi und Mateu Bosch – zwei Vertreter einer Dynastie“.

²⁶⁹ Siehe 4.1.4 „Nach 1720“.

²⁷⁰ Siehe 4.1.4 „Nach 1720“ sowie 4.3 „Entwicklung der Kompositionspraxis nach Antonio de Cabezón“.

²⁷¹ Siehe 4.2 „Antonio de Cabezón – Komponist und Kosmopolit“.

Variationstechniken war maßgeblich für die Orgelmusik der gesamten Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.²⁷²

Eine enge Verbindung zwischen Instrumentenbau und Musiker²⁷³ ermöglichte die Herausbildung einer unverwechselbaren Klangästhetik. Die Ausprägungen einer in spezieller Weise geschulten Hörerfahrung des Orgelklangs äußern sich in den formalen Strukturen der Kompositionen wie auch in den klanglichen und technischen Besonderheiten des Orgelbaus. Beide Zweige der Orgelkunst schöpften aus der Identität einer gemeinsamen Klangästhetik. Durch das Ineinandergreifen der Innovationen in gegenseitiger Ergänzung innerhalb eines beschreibbaren kulturellen Denkmusters wurden Fortschreitungen von hoher Stringenz möglich.

So konnte sich eine herausragende Epoche, die gleichermaßen Organisten wie Orgelbauer – und dies in gegenseitiger Bedingung – herausbildete, entwickeln. Die Verzahnung von Instrumentenbauern, Komponisten und Musikern war essenziell für die Bedeutung des Siglo de Oro.

²⁷² Siehe 4.2.2 „Werkanalyse Tiento del Quinto tono – Diferencias sobre la Gallarda Milanesa“.

²⁷³ Siehe 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Organ in Sencelles“.

ANHANG

1. MENSURSCHEMATA DER ORGEL IN SENCELLES (MALLORCA)

Auf den folgenden Seiten werden die Mensurparameter der Orgel von Sencelles wiedergegeben. Die Maße wurden im Zuge der Restaurierungsarbeiten von Orgelbauer Klaus Fischer, Barcelona, aufgenommen. Sie dienen als Grundlage für die Berechnung der Mensurprinzipien. Somit ergeben sich zu den errechneten Werten natürliche Abweichungen.

Die Pfeifen werden durch 3 Maße definiert:

Durchmesser	[Ø]
bei konischen Pfeifen größter und kleinster	
Durchmesser	[Ø, ø]
Labienbreite	[λ]
Aufschnitthöhe	[boca]

Bezeichnung des Registers in der Disposition	Übertragung
Flautat	Flautat [Prinzipal 8']
8va	Octava [Oktave 4']
Tapadillo	Tapadillo [Gedackt 4']
12a	Dotzena [Quinte 2fach 2 2/3']
15a	Quinzena [Oktave 2fach 2']
19a	Decinovenas [Quinte 2fach 1 1/3']
22a	Vintidotsena [Oktave 3fach 1']
Simbalet	Simbalet [Zimbel 3fach 4/5']
Nasart I, Corneta I	Nasart I, Corneta I [Nasat, Kornett 2–4fach 2 2/3']
Nasart II, Corneta II	Nasart II, Corneta II [Nasat, Kornett 2–4fach 1 3/5']
Tolosana	Tolosana [Kornettmixture 3fach 1']
Bordó	Bordó [Bordun 8']
Baixons, Clarins	Baixons, Clarins [Trompete 4', Klarine 8']

Das Register Tapadillo war bei Abschluss der Arbeit nicht vermessen.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Flautat [Prinzipal 8']			
	Ø	λ	boca
C			
D			
E	127,0	89,0	26,0
F	122,0	87,0	25,4
G	107,0	75,0	22,4
A	97,0	67,0	20,5
B	90,0	63,3	19,3
H	87,0	60,5	18,3
c	83,0	58,7	18,0
cs	80,0	54,4	16,8
d	74,2	51,4	15,8
ds	71,1	48,0	15,6
e	65,6	46,2	13,4
f	62,3	42,5	12,7
fs	58,1	41,0	13,0
g	56,7	38,0	11,7
gs	49,7	36,5	11,2
a	50,0	35,2	11,0
b	47,5	32,5	9,6
h	44,3	31,9	9,4
c'	43,2	30,2	9,6
cs'	39,5	28,7	8,6
d'	38,5	27,6	8,4
ds'	36,5	25,6	8,2
e'	34,8	24,4	8,3
f'	32,6	23,6	7,6
fs'	30,8	21,7	7,2
g'	29,8	21,1	7,5
gs'	28,2	20,5	6,6
a'	27,2	19,8	6,2
b'	25,3	18,7	6,2
h'	24,4	18,1	6,0
c''	22,6	17,5	6,1
cs''	22,0	17,0	5,8
d''	21,1	16,0	5,2
ds''	20,0	15,2	4,6
e''	19,5	15,2	4,9
f''	18,6	14,8	4,8
fs''	17,5	13,2	4,5
g''	17,1	13,6	3,8
gs''	16,3	12,4	3,7
a''	15,5	12,2	3,8
b''	14,8	11,7	3,5
h''	14,3	11,9	3,5
c'''	13,8	11,1	3,2

8va Octava [Oktave 4']			
	Ø	λ	boca
C	82,3	57,3	16,7
D	74,2	52,0	15,3
E	65,6	45,3	13,6
F	62,2	42,8	13,2
G	55,1	38,2	11,1
A	49,7	34,5	10,7
B	47,2	32,9	10,8
H	45,8	31,5	9,3
c	43,2	30,3	9,4
cs	40,3	29,0	8,9
d	39,0	26,5	9,0
ds	35,8	26,2	8,6
e	34,3	24,5	8,1
f	33,2	23,8	7,2
fs	30,8	23,1	7,0
g	29,7	21,8	6,5
gs	27,3	20,3	6,6
a	27,0	19,4	6,3
b	25,5	19,8	6,1
h	24,1	19,3	5,6
c'	22,9	18,4	5,7
cs'	22,2	17,7	5,2
d'	20,9	16,9	5,3
ds'	20,3	16,3	5,1
e'	19,0	15,7	4,3
f'	18,3	15,2	4,3
fs'	17,5	14,7	4,5
g'	16,8	13,8	4,1
gs'	16,2	13,2	3,9
a'	15,8	13,2	3,8
b'	14,5	12,1	4,0
h'	14,4	12,2	3,3
c''	14,2	11,6	3,4
cs''	13,5	11,3	3,4
d''	13,2	11,3	3,0
ds''	12,1	10,3	2,9
e''	11,8	9,7	3,1
f''	12,0	9,8	2,7
fs''	11,1	9,5	2,5
g''	10,7	9,1	2,5
gs''	10,3	8,8	2,3
a''	9,9	8,6	2,4
b''	9,7	7,8	2,2
h''	9,4	7,7	2,2
c'''	9,2	7,4	2,5

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

12a Dotzena [Quinte 2fach 2 2/3 ^c]									
	4'			2 2/3"			2'		
	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca
C				55,5	38,4	11,7	42,0	29,6	9,5
D				51,0	34,8	11,2	37,2	27,4	8,7
E				45,8	31,7	9,8	34,2	24,6	7,1
F				42,5	29,7	9,3	33,8	25,5	6,9
G				38,5	28,0	8,5	30,0	22,0	6,6
A				34,3	24,9	8,0	27,8	20,0	6,0
B				33,3	24,3	8,2	25,8	19,5	5,8
H				31,5	23,0	7,6	24,2	18,6	5,6
c				29,5	22,0	6,8	23,5	19,0	5,2
cs				28,4	21,0	6,8	22,2	17,4	5,5
d				27,0	20,5	6,1	21,5	16,1	5,0
ds				24,7	19,8	5,7	20,5	16,0	4,8
e				24,2	18,6	5,5	19,2	15,7	4,5
f				23,5	18,0	5,0	18,8	15,5	4,5
fs				22,2	17,6	5,0	17,3	14,4	4,4
g				21,2	17,0	4,9	16,8	14,0	4,0
gs				20,6	16,7	5,4	16,5	13,0	4,2
a				19,5	16,2	4,7	15,6	13,0	3,8
b				18,6	15,0	4,6	14,8	12,6	3,6
h				17,8	14,5	4,5	14,5	11,8	3,5
c'				16,9	13,8	4,1	14,0	11,6	3,5
cs'	22,2	17,5	5,3	16,0	13,2	4,0			
d'	21,2	17,0	5,2	15,6	13,0	4,3			
ds'	20,4	16,8	5,0	14,5	12,7	3,9			
e'	19,5	15,5	4,7	14,2	12,2	3,4			
f'	18,0	14,7	4,6	13,9	11,8	3,4			
fs'	17,7	14,8	4,5	13,4	11,4	3,4			
g'	16,6	13,3	4,4	13,0	10,8	3,2			
gs'	16,0	13,7	3,8	12,0	10,4	3,0			
a'	15,8	13,3	3,6	11,8	10,0	3,0			
b'	14,6	12,5	3,4	11,4	9,7	3,0			
h'	14,4	12,2	3,8	10,9	9,7	3,0			
c''	14,2	11,5	3,7	10,3	9,5	2,5			
cs''	12,6	11,8	3,2	10,0	8,7	2,6			
d''	12,3	11,0	3,2	9,8	8,5	2,4			
ds''	11,8	10,7	3,2	9,4	8,2	2,5			
e''	11,5	10,2	2,9	8,8	8,2	2,5			
f''	10,7	9,9	3,0	8,5	7,9	2,2			
fs''	10,7	9,9	2,7	8,6	7,4	2,1			
g''	10,1	9,0	2,7	8,3	6,8	2,0			
gs''	9,9	8,6	2,6	8,0	7,1	2,0			
a''	9,5	8,9	2,5	7,8	6,8	1,8			
b''	9,0	8,3	2,2	7,5	6,8	1,9			
h''	9,0	7,5	2,3	7,4	6,6	1,9			
c'''	8,6	7,6	2,0	7,6	6,3	2,0			

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

15a Quinzena [Oktave 2fach 2']									
	2 2/3'			2'			1 1/3'		
	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca
C				42,6	30,5	9,7	29,6	21,6	6,7
D				37,8	26,8	8,0	27,6	20,3	6,2
E				33,8	24,7	8,2	24,6	18,8	5,7
F				33,1	23,5	7,1	22,9	17,5	5,2
G				29,8	21,6	6,7	21,3	16,5	4,8
A				27,4	19,4	6,3	19,2	15,0	4,4
B				25,6	18,8	6,0	18,4	14,5	4,6
H				24,3	18,5	5,3	17,8	14,2	4,8
c				23,0	18,0	5,4	17,2	14,0	4,4
cs				22,5	17,3	5,0	16,2	13,1	4,0
d				21,3	15,8	5,1	15,6	12,2	3,9
ds				20,5	16,0	4,8	14,8	11,6	3,6
e				19,0	14,6	4,7	14,2	11,5	3,3
f				18,4	14,5	4,4	13,9	11,0	3,3
fs				17,6	13,4	4,3	13,0	11,0	3,0
g				16,9	12,9	4,2	12,9	10,5	3,1
gs				16,0	12,5	4,0	12,3	9,8	3,2
a				15,5	12,0	3,8	11,9	9,5	3,0
b				14,7	11,7	3,7	11,4	9,0	2,7
h				14,1	11,2	3,0	11,0	8,6	2,7
c'				13,6	11,3	3,5	10,4	8,5	2,8
cs'	16,0	11,8	3,8	12,4	11,0	3,3			
d'	15,1	12,2	3,7	13,2	10,4	3,0			
ds'	14,5	11,5	3,5	12,3	9,5	2,7			
e'	14,0	11,6	3,5	11,8	10,0	2,8			
f'	13,6	11,0	3,5	11,4	9,2	3,1			
fs'	13,2	11,0	3,3	11,0	8,9	2,7			
g'	12,7	10,8	3,3	10,4	8,7	2,6			
gs'	12,0	9,8	3,2	10,0	7,9	2,5			
a'	12,0	9,5	3,2	10,0	8,2	2,4			
b'	11,6	9,3	2,9	9,5	7,8	2,4			
h'	11,0	8,7	2,7	9,4	7,3	2,5			
c''	10,5	8,7	2,7	8,8	7,3	2,2			
cs''	10,0	8,2	2,5	8,4	7,3	2,2			
d''	9,7	7,8	2,8	8,5	6,8	2,0			
ds''	9,3	7,8	2,5	8,2	6,8	2,4			
e''	9,2	7,6	2,3	7,8	6,5	2,0			
f''	8,9	7,2	2,4	7,6	6,1	1,8			
fs''	8,6	7,0	2,0	7,5	5,7	1,8			
g''	8,3	7,0	2,0	7,2	6,0	1,9			
gs''	8,3	7,3	2,2	7,2	5,8	1,8			
a''	8,0	6,7	1,8	7,2	5,8	1,8			
b''	8,0	6,6	2,0	6,8	5,6	1,6			
h''	7,6	6,2	1,9	7,0	5,8	1,7			
c'''	7,2	5,9	1,8	6,7	5,6	1,5			

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

19a Decinovena [Quinte 2fach 1 1/3']									
	2 2/3'			2'			1 1/3'		
	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca
C							30,0	22,2	6,5
D							26,8	20,4	6,3
E							24,5	18,6	5,8
F							23,2	18,0	5,5
G							21,3	16,4	4,8
A							19,4	15,4	4,8
B							18,3	15,0	4,7
H							17,2	14,0	4,4
c							17,0	14,0	4,2
cs							16,3	14,0	4,3
d							15,5	12,7	3,8
ds							14,7	12,0	3,6
e							14,3	12,3	3,6
f							13,6	11,5	3,5
fs							13,2	11,4	3,6
g							12,5	11,0	3,3
gs							12,2	10,4	3,0
a							11,8	9,7	2,9
b							11,4	9,5	2,7
h							11,0	9,5	2,7
c'							10,3	9,3	2,7
cs'				13,3	11,5	3,2	10,3	9,2	2,5
d'				13,0	10,8	3,4	9,8	8,4	2,6
ds'				12,2	10,0	3,0	9,5	7,8	2,4
e'				11,8	9,8	3,0	9,3	8,0	2,4
f'				11,3	9,3	2,9	9,2	6,8	2,2
fs'				11,0	9,3	2,8	8,9	7,5	2,2
g'				10,3	9,0	2,5	8,5	7,2	2,0
gs'				10,1	8,0	2,4	8,0	6,9	1,8
a'				9,8	8,1	2,6	7,9	6,2	2,0
b'				9,5	7,8	2,3	7,6	6,8	1,9
h'				9,4	7,8	2,4	7,7	6,5	2,0
c''				8,9	7,7	2,2	8,2	7,0	2,1
cs''	10,1	8,2	2,8	8,8	7,2	2,2			
d''	9,8	8,2	2,3	8,3	7,0	2,2			
ds''	9,3	8,0	2,3	8,2	7,0	1,9			
e''	9,1	7,8	2,4	8,2	6,5	2,0			
f''	9,2	8,0	2,5	7,7	6,3	1,9			
fs''	8,7	7,4	2,2	7,5	6,4	1,9			
g''	8,3	7,6	2,1	7,2	6,0	1,8			
gs''	8,2	7,0	1,9	7,4	6,0	1,8			
a''	8,0	6,7	2,2	7,0	6,0	1,5			
b''	8,3	7,2	2,2	6,3	5,3	1,7			
h''	7,7	6,3	2,0	7,2	5,7	1,7			
c'''	7,4	6,6	2,0	7,0	6,0	1,5			

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
 Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
 anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

19a	Decinovenas	[Quinte 2fach 1 1/3']	
	l'		
	Ø	λ	boca
C	23,3	18,5	5,8
D	21,4	16,2	5,3
E	19,5	15,4	4,6
F	18,7	15,0	4,5
G	17,2	14,0	4,3
A	15,4	12,3	4,0
B	14,7	12,2	3,9
H	14,3	11,8	3,7
c	13,6	11,2	3,6
cs	13,0	11,2	3,3
d	12,2	11,0	3,0
ds	12,0	10,3	3,0
e	11,8	10,2	3,2
f	11,4	10,0	2,8
fs	11,4	10,0	2,8
g	10,5	8,4	2,7
gs	10,0	8,5	3,2
a	9,8	8,2	2,6
b	9,4	8,3	2,4
h	9,2	7,8	2,2
c'	9,0	8,0	2,5
cs'			
d'			
ds'			
e'			
f'			
fs'			
g'			
gs'			
a'			
b'			
h'			
c''			
cs''			
d''			
ds''			
e''			
f''			
fs''			
g''			
gs''			
a''			
b''			
h''			
c'''			

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

22a Vintidotsena [Oktave 3fach 1']									
	2 2/3'			2'			1 1/3'		
	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca
C									
D									
E									
F									
G									
A									
B									
H									
c									
cs							16,2	13,0	4,1
d							16,3	13,2	4,2
ds							14,5	12,0	3,5
e							14,2	11,4	3,7
f							13,3	11,5	3,5
fs							13,2	10,5	3,7
g							13,0	10,5	3,3
gs							12,3	9,6	3,2
a							12,1	10,0	3,2
b							11,7	10,0	3,0
h							10,9	9,1	2,5
c'							10,3	8,6	2,7
cs'				13,0	11,0	3,4	10,4	8,4	2,8
d'				12,8	10,6	3,2	9,7	8,4	2,4
ds'				12,2	10,3	3,2	9,8	8,2	2,5
e'				12,2	10,3	3,0	9,3	7,8	2,3
f'				11,7	10,1	3,2	8,9	7,4	2,3
fs'				11,0	9,4	3,0	8,4	7,1	2,1
g'				11,4	9,5	3,0	8,5	7,3	2,2
gs'				10,2	8,8	2,8	8,2	7,2	2,1
a'				9,6	8,0	2,6	7,8	6,9	2,1
b'				9,3	8,0	2,4	7,7	6,6	2,3
h'				9,4	7,8	2,4	7,7	6,1	1,8
c''				8,9	7,0	2,2	7,5	6,2	1,8
cs''	10,1	8,6	2,7	8,6	6,9	2,0	7,7	6,2	1,8
d''	10,0	8,0	2,5	8,1	7,1	2,1	6,9	6,1	1,7
ds''	9,5	7,6	2,4	8,6	7,0	2,2	6,8	6,0	1,7
e''	9,3	7,8	2,4	8,3	7,0	2,2	6,7	6,0	1,7
f''	8,9	7,7	2,3	7,8	6,3	1,8	6,4	5,7	1,8
fs''	8,8	7,2	2,3	7,2	6,2	1,8	6,3	5,7	1,8
g''	8,4	6,7	2,0	7,0	6,1	1,8	6,5	5,6	1,7
gs''	8,0	7,0	2,2	7,0	6,1	1,7	6,0	4,9	1,6
a''	8,1	6,5	2,2	7,0	6,0	1,8	5,7	4,8	1,5
b''	7,7	6,3	1,8	6,8	5,6	1,7	5,4	4,7	1,5
h''	7,5	5,9	1,8	6,5	5,5	1,5	6,2	4,6	1,4
c'''	7,3	5,7	1,7	6,5	5,2	1,6	6,2	4,4	1,4

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

22a Vintidotsena [Oktave 3fach 1']									
	1'			2/3'			1/2'		
	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca
C	23,0	18,0	5,5	16,9	13,9	4,5	15,2	12,3	4,3
D	21,3	16,3	5,0	16,2	13,0	3,9	13,0	11,6	3,5
E	19,2	15,4	4,8	14,4	11,8	3,5	12,7	11,5	3,5
F	18,2	15,0	4,8	13,5	11,2	3,5	12,2	11,0	3,2
G	16,5	14,5	4,3	12,9	10,5	3,5	11,5	9,0	2,8
A	15,3	12,9	3,9	12,1	10,0	3,2	10,9	8,8	2,7
B	14,3	12,2	3,5	12,0	10,6	3,0	10,5	8,1	2,8
H	14,0	12,2	3,8	11,5	8,5	2,8	9,6	8,3	2,2
c	13,4	11,8	3,5	11,5	9,0	2,7	8,9	7,5	2,2
cs	14,2	11,3	3,4	10,7	8,7	3,0			
d	13,4	10,5	3,3	10,8	8,7	2,7			
ds	12,8	10,8	3,4	10,5	8,5	2,5			
e	12,4	9,7	3,3	10,3	8,6	2,2			
f	12,5	10,3	3,3	10,4	8,3	2,6			
fs	11,3	9,0	2,8	9,4	7,7	2,3			
g	11,4	8,9	3,1	9,2	7,4	2,1			
gs	11,5	8,6	3,3	8,6	6,9	2,2			
a	11,0	8,4	2,7	8,6	6,7	2,2			
b	10,5	9,3	2,7	7,9	6,4	2,1			
h	10,0	8,3	2,8	8,5	7,0	2,0			
c'	8,6	7,5	2,4	7,9	6,4	2,0			
cs'	8,6	7,2	2,3						
d'	8,0	6,8	2,2						
ds'	8,6	6,7	2,2						
e'	7,8	6,5	2,3						
f'	7,5	6,3	2,0						
fs'	7,8	6,3	1,9						
g'	7,4	5,8	1,8						
gs'	7,1	6,9	1,8						
a'	6,8	5,9	1,7						
b'	6,8	5,8	1,7						
h'	6,8	5,7	1,5						
c''	6,2	5,5	1,5						
cs''									
d''									
ds''									
e''									
f''									
fs''									
g''									
gs''									
a''									
b''									
h''									
c'''									

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Simbalet [Zimbel 3fach 4/5']									
	2'			1 3/5'			1 1/3'		
	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca
C									
D									
E									
F									
G									
A									
B									
H									
c									
cs									
d									
ds									
e									
f									
fs									
g							12,9	11,0	3,3
gs							12,7	10,8	3,2
a							11,4	9,6	2,8
b							11,5	9,7	3,0
h							11,0	9,2	2,8
c'							10,4	8,6	2,7
cs'				11,3	9,8	2,9	10,0	8,2	2,7
d'				10,8	9,2	2,9	9,5	7,7	2,5
ds'				10,2	8,7	2,6	9,7	7,8	2,5
e'				10,0	8,0	2,6	9,2	7,6	2,4
f'				10,0	8,2	2,5	9,4	7,5	2,2
fs'				9,3	8,0	2,4	9,2	7,5	2,2
g'				9,0	8,0	2,3	8,0	7,4	2,1
gs'				8,7	7,2	2,1	8,0	7,0	2,1
a'				8,7	7,7	2,4	7,5	6,5	2,1
b'				7,8	7,2	2,1	7,6	6,5	2,0
h'				7,8	7,2	2,0	7,4	6,2	1,8
c''				7,9	6,8	2,0	7,5	6,0	1,9
cs''	8,6	7,0	2,1	8,0	7,0	2,1	7,4	5,8	1,9
d''	8,1	7,6	1,8	7,8	6,5	2,0	7,2	5,6	1,8
ds''	8,2	6,8	1,9	7,5	6,3	1,7	7,0	5,4	1,8
e''	7,8	6,5	1,9	7,3	5,7	1,7	6,8	5,2	1,7
f''	7,5	6,8	2,0	6,7	5,3	1,7	6,6	5,1	1,7
fs''	7,8	6,3	1,9	6,5	5,1	1,6	6,4	5,0	1,6
g''	7,5	6,5	1,8	6,2	5,0	1,6	6,2	4,9	1,6
gs''	7,3	6,4	1,8	6,0	5,0	1,6	6,0	4,8	1,5
a''	7,0	6,2	1,8	5,9	4,8	1,5	5,8	4,7	1,5
b''	7,0	6,0	1,7	5,7	4,5	1,5	5,7	4,6	1,4
h''	6,5	5,8	1,8	5,4	4,2	1,5	5,6	4,5	1,4
c'''	6,6	6,0	1,6	5,2	4,0	1,5	5,5	4,4	1,3

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Simbalet [Zimbel 3fach 4/5']									
	1'			4/5'			2/3'		
	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca
C				19,2	15,2	4,8	16,9	13,5	4,1
D				18,0	14,5	4,5	15,6	13,2	3,9
E				18,0	14,0	4,4	14,3	12,4	3,6
F				16,8	13,7	4,3	14,6	11,7	3,8
G				15,2	12,2	3,6	12,8	11,0	3,3
A				13,0	11,3	3,2	12,2	9,7	2,8
B				12,7	11,2	3,1	11,2	9,8	3,0
H				13,2	10,8	3,4	10,7	9,0	2,7
c				12,0	9,8	3,1	10,3	8,6	2,8
cs	13,2	10,7	3,3	11,2	9,7	3,0	10,0	8,5	2,5
d	13,2	10,7	3,4	11,2	9,8	2,6	9,6	8,0	2,4
ds	12,1	10,2	3,0	10,6	9,4	2,5	9,5	8,0	2,4
e	11,9	9,9	2,8	9,9	8,2	2,4	9,2	8,0	2,2
f	11,4	10,0	3,0	9,5	8,5	2,4	8,8	7,7	2,3
fs	11,0	8,8	2,5	9,6	7,8	2,2	8,6	7,3	2,3
g	10,5	8,7	2,7	9,5	8,4	2,2			
gs	10,2	9,1	2,7	9,3	8,2	2,2			
a	10,0	8,2	2,5	8,8	7,5	2,3			
b	9,4	8,7	2,4	8,8	7,2	2,3			
h	9,5	8,6	2,2	8,0	7,4	2,0			
c'	8,7	7,5	2,3	8,3	6,8	2,1			
cs'	8,7	6,9	2,3						
d'	8,2	6,9	2,2						
ds'	8,2	6,6	2,0						
e'	7,9	6,4	2,0						
f'	7,6	6,4	1,9						
fs'	7,4	6,5	1,8						
g'	7,1	6,0	1,8						
gs'	6,8	6,5	1,7						
a'	6,5	6,0	1,6						
b'	6,2	5,8	1,8						
h'	6,5	5,4	1,6						
c''	6,2	5,4	1,4						
cs''									
d''									
ds''									
e''									
f''									
fs''									
g''									
gs''									
a''									
b''									
h''									
c'''									

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Simbalet [Zimbel 3fach 4/5']			
	1/2'		
	Ø	λ	boca
C	13,8	11,2	3,4
D	12,8	10,3	3,0
E	11,8	10,0	2,9
F	11,3	9,5	2,8
G	10,4	9,0	2,8
A	10,0	8,5	2,7
B	9,3	7,5	2,2
H	9,3	7,6	2,2
c	8,7	7,7	2,2
cs			
d			
ds			
e			
f			
fs			
g			
gs			
a			
b			
h			
c'			
cs'			
d'			
ds'			
e'			
f'			
fs'			
g'			
gs'			
a'			
b'			
h'			
c''			
cs''			
d''			
ds''			
e''			
f''			
fs''			
g''			
gs''			
a''			
b''			
h''			
c'''			

Bordó [Bordun 8']			
	Ø	λ	boca
C			
D			
E			
F			
G			
A			
B			
H			
c			
cs			
d			
ds			
e			
f			
fs			
g			
gs			
a			
b			
h			
c'			
cs'	36,5	29,2	10,7
d'	35,3	27,8	11,5
ds'	33,3	26,3	11,2
e'	31,5	26,2	10,6
f'	30,5	24,8	10,0
fs'	29,5	24,7	9,5
g'	27,5	21,7	8,6
gs'	26,5	22,4	8,8
a'	25,2	20,5	8,0
b'	24,7	22,0	7,8
h'	23,6	19,5	7,4
c''	23,0	19,0	7,3
cs''	21,8	18,0	7,0
d''	20,5	17,6	6,8
ds''	19,8	17,5	6,6
e''	19,4	16,8	6,0
f''	19,0	16,2	5,4
fs''	18,0	15,5	5,3
g''	17,2	14,7	4,8
gs''	16,5	14,4	4,8
a''	15,8	14,0	4,0
b''	15,2	13,5	4,8
h''	14,8	13,0	4,5
c'''	14,5	12,5	4,8

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Nasart I, Corneta I [Nasat, Kornett 2–4fach 2 2/3']									
	2 2/3'			2 2/3'			2'		
	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca
C							68,5	41,0	12,1
D							62,5	35,2	11,9
E							57,2	31,5	10,8
F							56,0	30,8	10,4
G							51,3	27,4	9,2
A							47,2	26,3	9,0
B							45,5	25,2	8,0
H							44,2	23,5	7,8
c	51,0	27,7	10,0				42,0	22,3	7,8
cs	48,8	26,2	8,7				40,5	21,8	7,0
d	47,8	25,2	8,3				38,4	22,0	6,7
ds	45,4	25,2	7,9				37,5	19,8	6,8
e	43,5	22,7	8,1				35,0	19,5	6,4
f	41,5	23,0	7,0				34,0	19,2	6,1
fs	40,6	21,7	7,1				33,0	17,8	5,8
g	38,3	21,6	6,9				31,2	16,1	5,8
gs	37,4	21,3	6,7				29,3	16,7	5,4
a	34,7	19,8	6,5				27,9	16,0	4,9
b	34,0	19,5	5,7				26,8	15,6	5,0
h	32,8	18,6	6,0				25,5	15,4	4,8
c'	30,8	17,4	5,3				24,2	14,2	4,8
cs'	29,3	17,0	5,5	29,4	16,6	5,5	23,3	15,0	3,5
d'	27,7	16,3	5,5	27,5	16,0	5,0	22,3	12,8	4,0
ds'	26,7	15,6	4,8	26,8	15,7	5,2	21,6	12,2	4,0
e'	25,2	14,0	4,5	25,2	14,5	4,9	20,7	12,2	3,5
f'	24,4	13,7	4,4	24,4	14,0	4,2	20,0	11,3	3,7
fs'	23,2	14,0	4,3	23,4	12,8	4,0	19,2	10,7	3,2
g'	22,4	13,2	4,0	22,6	12,3	4,1	18,3	10,5	3,3
gs'	22,0	13,1	3,9	21,7	12,0	3,8	18,0	10,3	3,2
a'	20,5	12,0	3,6	20,4	12,0	3,6	17,4	10,4	3,0
b'	20,0	11,6	3,5	20,0	11,6	3,5	16,8	10,0	2,8
h'	18,8	11,4	3,5	18,8	11,3	3,5	16,2	9,7	2,7
c''	18,4	10,3	3,3	18,5	10,6	3,2	15,8	9,7	2,7
cs''	17,6	10,6	3,2	17,6	10,8	3,0	15,2	9,5	2,6
d''	17,0	9,8	3,1	17,4	10,7	3,2	14,6	9,6	2,2
ds''	17,0	9,7	2,9	17,0	10,4	3,1	14,0	8,5	2,3
e''	15,8	10,0	2,5	16,4	9,5	2,9	13,6	8,4	2,3
f''	15,7	9,0	3,0	15,4	9,5	3,0	13,2	8,5	2,0
fs''	15,2	9,5	2,4	15,0	9,0	2,8	12,9	8,0	2,2
g''	14,6	9,5	2,3	14,5	9,0	2,7	12,3	8,0	2,1
gs''	13,8	9,2	2,3	14,2	9,0	2,3	11,9	7,7	1,8
a''	13,3	8,7	2,5	13,6	8,3	2,4	12,1	7,7	1,7
b''	13,2	8,5	2,1	13,1	8,8	2,3	11,4	7,0	1,7
h''	13,0	9,3	2,5	12,5	8,1	2,1	11,5	7,4	1,8
c'''	12,2	8,5	2,3	12,3	8,2	2,1	10,5	7,3	1,3

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Nasart I Corneta I [Nasat Kornett 2-4fach 2 2/3 ^c]			
	2'		
	∅	λ	boca
C			
D			
E			
F			
G			
A			
B			
H			
c			
cs			
d			
ds			
e			
f			
fs			
g			
gs			
a			
b			
h			
c'			
cs'	23,4	13,3	4,2
d'	22,6	13,2	3,6
ds'	22,0	12,1	4,0
e'	20,6	11,7	3,9
f'	19,7	11,5	3,5
fs'	19,3	11,4	3,4
g'	18,0	10,5	3,5
gs'	17,4	10,0	3,4
a'	17,0	10,5	3,3
b'	16,3	10,0	3,0
h'	16,2	9,6	2,7
c''	15,0	9,7	2,6
cs''	15,0	9,0	2,5
d''	14,3	8,6	2,4
ds''	14,0	9,0	2,3
e''	13,4	8,6	2,3
f''	13,3	8,5	2,3
fs''	12,9	8,5	1,8
g''	12,4	7,8	2,0
gs''	12,0	7,7	2,2
a''	11,8	7,8	1,6
b''	11,6	7,7	1,7
h''	11,2	7,7	1,7
c'''	10,7	7,0	1,5

Nasart II Corneta II [Nasat Kornett 2-4fach 1 3/5 ^c]			
	1 3/5'		
	∅	λ	boca
C	57,6	32,5	10,9
D	54,0	30,2	9,9
E	49,0	27,0	9,1
F	47,6	25,6	8,7
G	44,0	23,5	7,9
A	40,5	21,8	7,3
B	39,5	21,6	7,0
H	36,8	20,5	6,8
c	35,5	20,0	6,2
cs	33,7	19,5	5,5
d	33,1	17,7	6,1
ds	31,0	17,6	5,5
e	29,8	16,2	5,2
f	28,5	14,8	5,0
fs	26,3	15,1	4,8
g	25,4	14,2	4,4
gs	24,6	13,4	4,5
a	23,2	13,0	4,2
b	22,3	12,8	4,3
h	22,0	12,5	4,0
c'	21,3	11,8	3,7
cs'	20,3	11,0	3,5
d'	19,0	10,7	3,5
ds'	18,3	10,0	3,3
e'	18,0	10,7	3,3
f'	17,5	10,0	2,7
fs'	17,1	10,3	2,7
g'	16,3	10,0	2,4
gs'	16,0	9,7	2,6
a'	14,9	9,0	2,2
b'	14,6	10,0	2,4
h'	13,7	8,8	2,1
c''	13,4	8,7	2,0
cs''	13,3	8,8	2,0
d''	12,8	8,3	2,0
ds''	12,4	8,0	2,0
e''	11,9	8,2	1,9
f''	11,8	8,2	2,0
fs''	11,5	7,0	2,0
g''	11,3	7,2	1,7
gs''	11,0	7,0	1,6
a''	10,8	7,1	1,6
b''	10,3	7,4	1,6
h''	10,2	6,5	1,4
c'''	9,8	6,4	1,4

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Nasart II Corneta II [Nasat Kornett 2-4fach 1 3/5 ^c]									
	1 3/5'			1 1/3'			1 1/3'		
	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca	Ø	λ	boca
C				51,0	28,2	9,2			
D				46,8	25,0	8,4			
E				43,6	24,0	7,5			
F				41,5	22,3	7,4			
G				38,0	21,5	6,7			
A				35,0	19,2	5,9			
B				34,0	18,0	6,0			
H				33,0	18,5	5,8			
c				31,5	17,0	5,4			
cs				29,0	16,6	5,3			
d				27,3	16,0	5,4			
ds				26,5	14,7	4,7			
e				24,5	14,3	4,7			
f				24,0	13,7	4,4			
fs				23,2	12,8	4,0			
g				22,7	13,5	4,1			
gs				21,7	12,2	3,8			
a				21,2	11,6	3,8			
b				20,3	11,2	3,4			
h				19,5	11,5	3,4			
c'				18,6	10,7	2,8			
cs'	20,5	14,0	3,6	17,5	11,3	2,8	17,6	10,5	2,8
d'	20,5	13,2	3,7	17,4	12,0	3,5	17,0	11,0	2,5
ds'	19,0	11,8	3,3	17,0	10,7	2,7	17,0	10,2	2,6
e'	18,0	10,2	2,7	16,0	10,0	2,6	16,8	10,6	2,7
f'	17,5	10,7	2,7	15,5	9,5	2,5	15,4	9,6	2,7
fs'	17,2	9,7	2,7	15,0	9,6	2,5	15,5	9,8	2,5
g'	16,2	9,6	2,5	14,5	8,7	2,5	15,0	10,0	2,4
gs'	15,8	9,2	2,3	13,7	8,5	2,0	14,4	8,6	2,5
a'	14,9	9,0	2,2	13,8	8,7	2,3	14,0	8,2	2,4
b'	14,3	9,3	2,1	13,1	7,9	2,0	13,7	8,0	2,0
h'	13,7	9,3	2,3	12,7	8,0	2,0	13,4	9,5	2,2
c''	13,6	8,7	2,1	12,4	8,5	1,9	12,5	8,8	2,3
cs''	13,0	8,4	2,2	12,0	7,8	1,9	12,2	7,7	2,0
d''	12,6	7,9	2,0	11,8	7,2	1,7	12,2	8,4	1,8
ds''	12,6	8,0	1,9	11,3	7,5	1,7	11,9	7,7	1,8
e''	12,0	8,0	1,8	11,2	7,0	1,5	11,2	7,3	1,8
f''	11,8	7,5	1,7	11,0	7,0	1,6	10,6	6,9	1,7
fs''	11,4	7,7	1,8	10,8	6,6	1,8	10,5	7,3	1,7
g''	11,3	7,3	1,9	10,5	6,8	1,7	10,0	6,7	1,4
gs''	10,8	7,0	1,6	10,2	6,4	1,4	10,0	6,2	1,4
a''	10,7	7,0	1,4	9,8	6,5	1,4	10,0	6,6	1,6
b''	10,2	6,8	1,4	9,7	6,2	1,3	10,0	7,0	1,4
h''	10,2	6,4	1,4	9,3	5,9	1,3	9,7	6,7	1,2
c'''	10,0	6,7	1,4	9,5	5,8	1,3	9,5	6,2	1,4

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Tolosana [Kornettmixture 3fach 1´]								
	2 2/3'				2'			
	Ø	Ø	λ	boca	Ø	Ø	λ	boca
C								
D								
E								
F								
G								
A								
B								
H								
c								
cs								
d								
ds								
e								
f								
fs					34,3	9,7	21,8	5,4
g					32,6	9,5	20,4	5,1
gs					31,0	9,2	20,0	5,2
a					29,0	9,0	19,0	5,2
b					28,0	8,0	16,2	3,9
h					27,2	9,0	17,5	4,4
c'					26,0	8,2	16,7	3,9
cs'	31,0	10,8	20,0	4,8	25,0	8,0	15,7	3,8
d'	29,3	10,3	17,7	4,6	25,0	8,2	15,5	3,6
ds'	28,2	8,6	18,4	4,8	23,3	8,7	16,2	3,9
e'	27,0	10,4	18,3	4,3	22,2	8,5	14,3	3,5
f'	25,8	8,0	16,9	4,3	21,2	8,0	14,0	3,6
fs'	24,5	8,2	16,3	4,4	20,4	7,7	12,6	3,4
g'	24,0	10,0	15,7	3,3	19,5	7,7	12,6	3,5
gs'	23,9	8,7	14,9	3,8	18,9	8,2	12,6	3,2
a'	22,2	7,5	14,7	3,4	18,4	8,4	11,4	3,0
b'	21,2	8,0	14,0	3,4	17,7	7,5	11,7	3,0
h'	20,2	7,6	13,3	3,4	17,0	7,2	11,2	3,0
c''	19,4	8,4	12,3	3,0	17,0	7,7	11,7	2,9
cs''	18,8	7,9	12,5	3,2	16,0	7,5	11,2	2,8
d''	18,3	7,5	12,0	3,0	15,6	6,8	10,2	2,6
ds''	17,2	7,5	11,5	2,4	15,2	7,7	9,6	2,5
e''	17,1	7,5	11,7	2,8	14,8	6,5	9,3	2,2
f''	16,4	8,2	11,0	2,7	14,2	8,8	9,6	2,3
fs''	16,0	7,8	10,6	2,6	13,6	7,0	9,5	2,2
g''	15,4	7,4	10,3	2,8	13,0	7,4	8,8	2,2
gs''	14,5	8,0	10,0	2,7	12,8	7,2	9,0	2,0
a''	14,5	8,2	9,3	2,4	12,4	7,0	8,6	2,0
b''	14,0	7,5	9,5	2,2	12,0	6,8	8,0	2,0
h''	14,3	7,5	9,5	2,2	11,7	7,0	8,5	1,9
c'''	13,8	7,5	8,6	2,1	11,0	6,4	8,0	1,7

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Tolosana [Kornettmixture 3fach 1']								
	1 3/5'				1 1/3'			
	Ø	Ø	λ	boca	Ø	Ø	λ	boca
C								
D								
E								
F								
G					41,0	10,0	25,5	6,7
A					37,4	10,0	24,5	6,0
B					25,3	9,4	22,3	5,8
H					34,0	9,6	21,8	5,0
c	37,3	10,2	23,5	6,2	32,6	10,0	20,0	5,6
cs	35,0	9,7	22,2	5,7	31,0	9,6	19,8	5,1
d	32,7	11,2	20,0	4,9	28,2	8,2	18,3	4,8
ds	32,5	10,0	20,5	6,0	27,5	8,5	18,0	4,6
e	31,2	9,4	21,0	4,6	26,6	9,0	17,3	4,4
f	29,2	9,0	18,5	4,7	25,6	8,5	17,5	4,2
fs	27,8	8,5	17,9	4,0	24,8	8,0	15,5	4,0
g	26,9	8,2	16,9	3,9	24,2	8,5	15,5	3,5
gs	25,7	8,2	17,0	3,9	23,4	8,5	15,2	3,6
a	24,6	7,6	16,0	3,8	22,7	8,2	14,6	3,4
b	23,9	8,2	15,6	3,8	21,3	8,0	13,8	3,6
h	23,0	8,5	15,2	3,9	20,6	8,0	13,4	3,0
c'	22,5	8,5	14,8	3,4	19,7	8,5	12,7	3,3
cs'	21,3	7,8	13,6	3,8				
d'	20,5	7,5	13,2	3,2				
ds'	20,0	8,4	13,1	3,3				
e'	19,6	7,6	12,0	3,4				
f'	18,4	7,5	12,3	3,0				
fs'	17,7	7,5	11,4	2,7				
g'	17,3	7,8	11,2	2,8				
gs'	17,3	7,5	9,5	2,8				
a'	16,3	7,8	10,7	2,3				
b'	15,8	8,0	10,0	2,4				
h'	15,2	7,4	9,8	2,7				
c''	14,7	7,3	9,7	2,4				
cs''	13,7	6,3	7,7	2,6				
d''	13,6	7,0	9,2	2,2				
ds''	13,2	7,3	8,7	2,0				
e''	13,0	7,3	8,8	2,0				
f''	13,0	7,3	8,5	1,9				
fs''	12,4	7,0	7,9	1,8				
g''	12,0	6,3	8,3	2,0				
gs''	11,8	6,5	8,0	1,8				
a''	11,6	6,4	7,5	1,8				
b''	11,2	6,5	7,5	1,6				
h''	10,8	5,8	7,6	1,4				
c'''	10,3	5,8	7,0	1,3				

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Tolosana [Kornettmixture 3fach 1 ^o]								
	1'				4/5'			
	Ø	Ø	λ	boca	Ø	Ø	λ	boca
C	44,3	11,0	29,0	7,7	37,0	9,7	23,8	6,3
D	40,4	10,0	25,7	6,6	34,2	9,8	21,5	5,5
E	37,4	9,5	23,4	6,3	31,2	9,8	20,4	4,9
F	35,5	9,0	22,7	5,7	29,0	7,8	19,0	4,8
G	32,8	10,2	20,8	5,2	26,8	8,3	17,5	4,3
A	28,8	8,0	19,0	4,8	24,8	8,2	16,0	3,8
B	27,6	8,5	18,0	4,7	24,2	8,6	15,6	3,5
H	26,6	11,0	16,5	3,6	23,6	9,0	15,0	3,4
c	25,6	8,5	16,7	4,3				
cs	24,8	8,2	16,4	3,8				
d	24,0	10,0	15,0	3,7				
ds	23,6	8,0	15,5	3,7				
e	21,6	9,0	13,8	3,5				
f	21,4	8,4	14,0	2,9				
fs								
g								
gs								
a								
b								
h								
c'								
cs'								
d'								
ds'								
e'								
f'								
fs'								
g'								
gs'								
a'								
b'								
h'								
c''								
cs''								
d''								
ds''								
e''								
f''								
fs''								
g''								
gs''								
a''								
b''								
h''								
c'''								

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
 Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
 anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Tolosana [Kornettmixtur 3fach 1']				
	2/3'			
	Ø	Ø	λ	boca
C	32,7	10,0	20,3	5,3
D	28,4	7,0	18,3	4,7
E	26,9	8,5	17,8	4,4
F	25,5	9,0	16,3	4,0
G				
A				
B				
H				
c				
cs				
d				
ds				
e				
f				
fs				
g				
gs				
a				
b				
h				
c'				
cs'				
d'				
ds'				
e'				
f'				
fs'				
g'				
gs'				
a'				
b'				
h'				
c''				
cs''				
d''				
ds''				
e''				
f''				
fs''				
g''				
gs''				
a''				
b''				
h''				
c'''				

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Baixons Clarins [Trompete 4' Klarine 8']					
	Ø	Ø	Becherlänge	Ø Kehle innen	Zungenstärke
C	85,0	12,0	1110,0	8,9	20,0
D	77,0	12,0	1012,0	9,3	29,0
E	77,0	12,0	901,0	9,0	27,0
F	71,0	12,0	842,0	8,8	26,0
G	67,0	11,0	742,0	8,6	26,0
A	65,0	11,0	655,0	8,6	28,0
B	64,0	10,5	613,0	8,6	26,0
H	62,0	10,0	580,0	8,3	25,0
c	61,0	10,0	544,0	8,3	25,0
cs	60,0	10,0	510,0	7,8	23,0
d	58,0	10,0	481,0	8,0	23,0
ds	59,0	10,0	456,0	7,5	22,0
e	57,0	10,0	426,0	7,5	20,0
f	56,0	10,0	405,0	7,2	20,0
fs	54,0	9,0	373,0	7,2	18,0
g	54,0	9,0	353,0	6,5	16,0
gs	52,0	9,0	335,0	6,5	17,0
a	53,0	9,0	317,0	6,3	18,0
b	49,0	9,0	291,0	6,0	17,0
h	51,0	9,0	278,0	5,8	17,0
c'	50,0	9,0	262,0	5,8	18,0
cs'	59,0	9,0	510,0	7,8	22,0
d'	58,0	9,0	485,0	7,6	19,0
ds'	59,0	9,5	463,0	7,2	20,0
e'	57,0	9,0	432,0	7,3	23,0
f'	57,0	8,7	406,0	6,5	24,0
fs'	56,0	9,0	379,0	6,6	20,0
g'	55,0	9,0	357,0	6,2	17,0
gs'	52,0	9,0	335,0	6,2	17,0
a'	53,0	8,5	318,0	6,3	17,0
b'	50,0	8,5	293,0	6,0	17,0
h'	51,0	8,5	279,0	5,7	18,0
c''	51,0	8,5	263,0	5,8	17,0
cs''	49,0	8,0	247,0	5,4	18,0
d''	48,0	8,0	224,0	5,6	16,0
ds''	48,0	7,5	215,0	5,0	16,0
e''	48,0	7,5	202,0	5,2	15,0
f''	50,0	7,5	190,0	5,0	15,0
fs''	48,0	7,0	174,0	5,0	15,0
g''	45,0	8,0	160,0	4,6	16,0
gs''	44,0	7,0	148,0	4,6	15,0
a''	43,0	7,5	137,0	4,2	12,0
b''	44,0	7,5	130,0	4,4	12,0
h''	43,0	7,3	117,0	3,9	13,0
c'''	42,0	7,5	107,0	3,8	11,0

2. LITERATURVERZEICHNIS

ADER 1983

ADER, BERNHARD: Orgelkunde, in: Musik im Gottesdienst Bd. 2, hrsg. v. Hans Musch, Regensburg 1983, S. 179-234.

AMEZUA 1970

AMEZUA, RAMÓN GONZÁLEZ DE : Perspectivas para la historia del órgano Español, Madrid 1970.

ANGLÈS 1926

ANGLÈS, HIGINIO: Orgelmusik der Schola Hispanica vom XV. bis XVII. Jahrhundert, in: Festschrift Peter Wagner, Leipzig 1926, S. 11 ff.

APEL 1962

APEL, WILLI: Die Notation der polyphonen Musik 900 – 1600, Wiesbaden 1962.

APEL 1967

APEL, WILLI: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967.

BERMUDO 1555

BERMUDO, JUAN: Declaración de instrumentos musicales, Osuna 1555.

BERNAL RIPOLL 2003

BERNAL RIPOLL, Miguel: Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles, Diss. Madrid 2003.

BERNAL RIPOLL 2015

BERNAL RIPOLL, Miguel: La Batalla Imperial y la Corrente Italiana. Razones para dudar de la atribución a Cabanilles, Madrid 2015.

BRUACH 2000

BRUACH, AGUSTÍ: Art. Cabanilles, in: MGG2, Personenteil Bd. 3, Sp. 1522-1525, Kassel 2000.

CEA GALÁN 2014

CEA GALÁN, ANDRÉS: La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII), Diss. Madrid 2014.

COLLINS 2003

COLLINS, JOHN: An overview of the Iberian repertoire

<http://www.bcs.nildram.co.uk/overview.htm> (Abruf am 04.04.2012).

DODERER 1971

DODERER, GERHARD: Die Orgel Spaniens und Portugals im 17. – 18. Jahrhundert, Separata del Anuario Musical, vol. XXV, Barcelona 1971, S. 211-247.

DODERER 1972

DODERER, GERHARD: Orgelbau und Orgelmusik des 16. – 18. Jahrhunderts auf der Iberischen Halbinsel, in: Musica Sacra, Heft 1972/6, Kassel 1972, S. 314-323.

DODERER 1978

DODERER, GERHARD: Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts, Würzburger musikhistorische Beiträge 5, Tutzing 1978.

DODERER 1997

DODERER, GERHARD: Orgel (Geschichte Portugal), in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik Bd. 7, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 971-974.

DODERER 2006/1

DODERER, GERHARD: Bemerkungen zur spanischen Orgelkultur, in: Mateu Bosch-Orgel von 1746, Audio-CD mit 30-seitigem Booklet, Roland Dopfer, Orgel, Organum Classics, Öhringen 2006/1, S. 6-8.

DODERER 2006/2

DODERER, GERHARD: Die Orgel der Kirche Sant Pere in Sencelles, in: Mateu Bosch-Orgel von 1746, Audio-CD mit 30-seitigem Booklet, Roland Dopfer, Orgel, Organum Classics, Öhringen 2006/2, S. 9-11.

DOPFER 2006

DOPFER, ROLAND: Matheu Bosch-Orgel von 1746
Audio-CD mit 30-seitigem Booklet, Roland Dopfer, Orgel
Organum Classics 271011, Öhringen 2006, o. S.

FISCHER 2000

FISCHER, KLAUS: Pfeifenwerk und Disposition der Bosch-Orgel in Sant
Pere, Sencelles (Mallorca), Manuskript, Barcelona 2000.

FROTSCHER 1959

FROTSCHER, GOTTHOLD: Geschichte des Orgelspiels, 2 Bde.,
Kassel 1959.

GARCIA-FERRERAS 1973

GARCIA-FERRERAS, ARSENIO: Juan Baptista Cabanilles. Sein Leben
und Werk. Die Tientos für Orgel. Diss. Köln 1973.

GÖTTERT/ISENBERG 2000

GÖTTERT, KARL HEINZ und ISENBERG, ECKHARD:
Orgelführer Europa, Kassel 2000.

HOAG 1980

HOAG, BARBARA BREWSTER: The Performance Practice of Iberian
Keyboard Music of the Seventeenth Century, New York 1980.

HULVERSCHEIDT 1964

HULVERSCHEIDT, HANS: Orgellandschaft Spanien,
in: Musica Sacra, Heft 1964/6, Kassel 1964.

HÜBNER 1986

HÜBNER, WENZEL: 21000 Orgeln aus aller Welt (1945-1985), Quellen
und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart
Bd. 7, hrsg. v. Michael von Albrecht, Frankfurt/M. 1986.

JAKOB 1969

JAKOB, FRIEDRICH: Die Orgel, Bern 1969.

JACOBS 2000

JACOBS, CHARLES: Art. Cabezón, in: MGG2, Personenteil Bd. 3, Sp. 1525-1529, Kassel 2000.

JAMBOU 1997

JAMBOU, LOUIS: Orgel (Geschichte Spanien), in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik Bd. 7, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 987-991.

KASTNER 1959

KASTNER, MACARIO SANTIAGO: Palencia, Encrucijada de los Organistas Españoles del Siglo XVI,
in: Anuario Musical XIV, Barcelona 1959, S. 115–164.

KASTNER 1966

KASTNER, MACARIO SANTIAGO: Ursprung und Sinn des „Medio Registro“,
in: Anuario Musical XIX, Barcelona 1966, S. 57–69.

KASTNER 1968

KASTNER, MACARIO SANTIAGO: Semitonía – Probleme in der iberischen Claviermusik des 16. und 17. Jahrhunderts,
in: Anuario Musical XXIII, Barcelona 1968, S. 3–33.

KASTNER 1976 a

KASTNER, MACARIO SANTIAGO: Orígenes y evolución del Tiento para Instrumentos de Tecla,
in: Anuario Musical XXVIII, Barcelona 1976, S. 11-86.

KASTNER 1976 b

KASTNER, MACARIO SANTIAGO: Interpretación de la Música Hispana para Tecla de los siglos XVI y XVII,
in: Anuario Musical XXVIII, Barcelona 1976, S. 87-154.

KASTNER 1977

KASTNER, MACARIO SANTIAGO: António und Hernando de Cabezón. Eine Chronik, dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten, Tutzing 1977.

KASTNER 1981 a

KASTNER, MACARIO SANTIAGO: Sobre las Diferencias de António de Cabezón Contenidas en las Obras de 1578, in: Revista de Musicología, Bd. 4, Madrid 1981, S. 213–235.

KASTNER 1981 b

KASTNER, MACARIO SANTIAGO: Comentarios a las Obras para el Teclado de Cabanilles. Problemas de Semitonía en la Música Ibérica par Teclado de los Siglos XVI y XVII, in: Joan Baptista Cabanilles, Músico Valenciano Universal, Valencia 1981, S. 91-118.

KLINDA 1987

KLINDA, FERDINAND: Orgelregistrierung, Wiesbaden 1987.

KLOTZ 1960

KLOTZ, HANS: Das Buch von der Orgel, Kassel 1960.

KÖRNDLE 2014

KÖRNDLE, FRANZ: Antonio de Cabezón in der europäischen Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Anuario musical. Revista de musicología del C.S.I.C. 69/2014, S. 83-98.

KRAUS 1972

KRAUS, EBERHARD: Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften, Regensburg 1972.

LAUKVIK 1990

LAUKVIK, JON: Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis Teil 1, Stuttgart 1990.

L´ ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000

L´ orgue Barroc de Mateu Bosch; ESGLÉSIA DE SANT PERE Sencelles, Mallorca, Agost 1746 – Agost 2000, Recent restauració – Programa de concerts (Restaurierungsbericht und Konzertprogramm).

LÜTTMANN 1979

LÜTTMANN, REINHARD: Das Orgelregister und sein instrumentales Vorbild in Frankreich und Spanien vor 1800, Kassel 1979.

MERKLIN 1939

MERKLIN, ALBERT: Aus Spaniens altem Orgelbau, Mainz 1939.

MÖLLER 1986

MÖLLER, HANS-DIETER: Die historische Jordi-Bosch-Orgel zu Santanyi (Mallorca), Audio-CD mit 34-seitigem Booklet, Hans-Dieter-Möller, Orgel, Motette 11051, Düsseldorf 1986.

MÖLLER 1998

MÖLLER, HANS-DIETER: Zwei mallorquinische Bosch-Orgeln, in: Orgel International. Zeitschrift für Orgelbau und Orgelmusik, hrsg. v. d. Freiburger Musik Forum GmbH, Heft 2, Freiburg im Breisgau 1998, S. 34-39.

MORALES-CAÑADAS 1997

MORALES-CAÑADAS, ESTHER: Die Verzierungen der spanischen Musik im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Münster 1997.

MOSER 1929

MOSER, HANS JOACHIM und HOFHAIMER, PAUL: Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, Stuttgart 1929.

MULET/REYNÉS 2001

MULET, ANTONI – REYNÉS, ARNAU: Orgues de Mallorca – Fotografies de Justo Gonzáles, Consell de Mallorca 2001.

MÜLLER-BLATTAU 1931

MÜLLER-BLATTAU, JOSEPH: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Kassel 1931.

NELSON 1986

NELSON, BERNADETTE: The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the 16th century to the 18th century. Diss. Oxford 1986.

NELSON 1994

NELSON, BERNADETTE: Alternatim practice in 17th-century Spain: the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles
in: Early Music, XXII, Oxford 1994, S. 239-256.

NELSON 2007

NELSON, BERNADETTE: D'ou vient cela? Franco-flemish influences in English and Spanish keyboard music during the sixteenth century,
in: Cinco siglos de música de tecla española, Luisa Morales (ed.), Garrucha 2007, S. 47-69.

REUTER 1955

REUTER, RUDOLF: Die Grundlagen des Orgelbaus auf der iberischen Halbinsel, Esslingen 1955.

REUTER 1963

REUTER, RUDOLF: Organos españoles, Madrid 1963.

REUTER 1986

REUTER, RUDOLF: Orgeln in Spanien, Kassel 1986.

ROIG-FRANCOLÍ 1990

ROIG-FRANCOLÍ, MIGUEL: Compositional theory and practice in mid-sixteenth-century Spanish instrumental music. The Arte de tañer fantasía by Tomás de Santa María and the music of Antonio de Cabezón. Diss. Bloomington 1990.

SANTA MARÍA 1565

DE SANTA MARÍA, FRAY TOMÁS: Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla Como para Vihuela, y todo instrumento..., Valladolid 1565.

SANTA MARÍA 1565/1962

DE SANTA MARÍA, FRAY TOMÁS: Anmut und Kunst beim Clavichordspiel, Valladolid 1565, Übersetzung von Eta Harich-Schneider und Ricard Boadella, Köln 1962.

SONNAILLON 1985

SONNAILLON, BERNARD: Die Orgel. Vom Zauber eines Instruments, Geschichte - Musik - Technik, München 1985.

URCHUEGUÍA 2003

URCHUEGUÍA, CHRISTINA: Die mehrstimmige Messe im „Goldenen Jahrhundert“, Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490-1630), Tutzing 2003.

VENTE 1962

VENTE, MAARTEN A.: Mitteilungen über iberische Registrierkunst unter besonderer Berücksichtigung der Orgelkompositionen des Juan Cabanilles, in: Anuario Musical XVII, Barcelona 1962, S. 41-62.

VENTE 1970

VENTE, MAARTEN A.: Einige Aspekte des iberischen Orgelbaus, in: ISO-Information Nr. 4, hrsg. v. d. International Society of Organbuilder, Amsterdam 1970, S. 287-302.

VÖLKL

VÖLKL, GERD: Spanische und portugiesische Orgelmusik vom 16. bis 18. Jahrhundert, in: Geschichte Orgelmusik, München 1984, S. 41 ff.

WALTER 1973

WALTER, RUDOLF: A Spanish registration list of ca. 1770, in: The Organ Yearbook IV, Regensburg 1973, S. 40-51.

WHITESIDE 1994

WHITESIDE, JOHN PORTER: A stylistic analysis of the fugas, tientos, and diferencias of Antonio de Cabezón and an examination of his influence on the English Keyboard School. Diss. Boston 1994.

WYLY 1964

WYLY, JAMES: The pre-romantic Spanish organ: its structure, literature, and use in performance, Kansas City 1964.

ZIMMERMANN 1997

ZIMMERMANN, MARKUS: Eine spanische Orgel gibt es nicht... Orgeln auf Mallorca. In Musik und Kirche 67/1997, H. 3, S. 172-77.

3. MUSIKALISCHE QUELLEN

WERKE VON CORREA DE ARAUXO

KASTNER 1974

KASTNER, MACARIO SANTIAGO (Hrsg.): Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado Facultad Organica, 2 Bde., Union Musical, Madrid 1974.

WERKE VON PABLO BRUNA

STELLA 1993

STELLA, CARLO (Hrsg.): Pablo Bruna – Obras completas para Órgano, Institucion Fernando el Católico, Zaragoza 1993.

WERKE VON JUAN BAUTISTA JOSÉ CABANILLES

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983

Musici organici, Johannis Cabanilles, Opera Omnia, nunc primum in lucem edita cura et Studio, Hyginii Anglès, pbri. Volumen 1-4, hrsg. v. Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1933/1983.

BIBLIOTECA DE CATALUNYA 1694-1697

Manuscrit. M. 387, Versets, Tientos, Gallardes, Folies, etc., pera orgue.

WERKE VON ANTONIO DE CABEZÓN

ASTRONIO 2001

ASTRONIO, CLAUDIO (Hrsg.): Antonio de Cabezón – Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela, Ut Orpheus Edizioni ES 33, Bologna 2001.

DODERER 1978

DODERER, GERHARD (Hrsg.): Organa Hispanica.
Iberische Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente,
6 Bde., Süddeutscher Musikverlag Heidelberg, Heidelberg 1978.

KALLER 1982

KALLER, ERNST (Hrsg.): Altspanische Orgelmeister. Stücke von Cabezón und Santa Maria, Liber Organi III, Schott 5467, Mainz 1982.

KASTNER 1951

KASTNER, MACARIO SANTIAGO (Hrsg.): Claviermusik – Obras de Musica, Auswahl, Schott 4286, Mainz 1951.

KASTNER 1958

KASTNER, MACARIO SANTIAGO (Hrsg.): Tientos und Fugen aus den Obras de Musica, Schott 4948, Mainz 1958.

KASTNER 1983

KASTNER, MACARIO SANTIAGO (Hrsg.): Silva Ibèrica – de Música para tecla, 2 Bde., Schott 4215 und 5494, Mainz 1983.

PEDRELL 1966

PEDRELL, FELIPE (Hrsg.): Obras de Música para tecla, arpa y vihuela, 3 Bde., rev. von HIGINIO ANGLÉS,
Instituto Español de Musicología Barcelona, Barcelona 1966.

SÁNCHEZ 1578

SÁNCHEZ, FRANCISCO: Obras de musica para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçon, Impressas en Madrid en casa de FRANCISCO SÁNCHEZ, 1578.

WERKE VON JOHANN CASPAR KERLL

HARRIS 1995

HARRIS, C. DAVID (Hrsg.): BROUDE, The Broude Trust,
2 Bde. (auch als Sonderdruck, Four pieces: Capriccio, Battaglia, Ciaconna
& Passacaglia), New York 1995.

HASELBÖCK/SCHLEE/DI LERNIA 1991

HASELBÖCK, MARTIN; SCHLEE, THOMAS DANIEL; DI LERNIA
FRANCESCO (Hrsg.): Johann Kaspar Kerll. Sämtliche Werke für Tastenin-
strument, *Modulatio Organica* Bd. 1, Universal Edition UE, Wien 1991.

KERLL 1686

KERLL, JOHANN CASPAR: *Modulatio Organica super Magnificat octo
ecclesiasticis tonis respondens*, München 1686.

O'DONNELL 1994

O'DONNELL, JOHN (Hrsg.): Johann Kaspar Kerll. Sämtliche Werke
für Tasteninstrumente Bd. 1. *Canzonas I-IV, Capriccio & Battaglia*,
Doblinger 1204, Wien 1994.

SANDBERGER 1901

Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrgang II, Bd. 2: Ausgewählte Werke
des kurfürstlich Bayerischen Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll (1627-
1693), Leipzig 1901.

4. DISCOGRAFIE

MOTETTE 11051

Die historische Jordi-Bosch-Orgel zu Santanyi (Mallorca),
Audio-CD,
Hans-Dieter-Möller Orgel,
Motette 11051, Düsseldorf 1986.

COLUMBIA MASTERWORKS 7109

Historic Organs of Spain
LP (Audio-CD),
E. Power Biggs Orgel,
Columbia Masterworks 7109, New York 1968.

ALIAVOX 9801

Joan Cabanilles: Batalles, Tientos & Pasacalles
Audio-CD,
Hespèrion XX, Jordi Savall,
AliaVox 9801, Bellaterra 1998.

HARMONIA MUNDI 1901225

Orgues Historiques/Baleares, Palma de Mallorca
Audio-CD,
Francis Chapelet Orgel,
harmonia mundi 1901225, Arles 1973/1989.

ORGANUM CLASSICS 271011

Matheu Bosch-Orgel von 1746
Audio-CD,
Roland Dopfer Orgel,
Organum Classics 271011, Öhringen 2006.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

5. AKUSTISCHE DOKUMENTATION²⁷⁴

²⁷⁴ ORGANUM CLASSICS 271011

6. VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abbildung 1:	14
S. Lorenzo el Real del Escorial, Gemächer der Infantin Isabel Clara Eugenia, Prozessionsorgel, erbaut vermutlich 1598 durch ein Mitglied der Familie Brebos.	
SONNAILLON 1985, S. 185.	
Abbildung 2:	16
Grundrisschema über die Aufstellung der spanischen Orgeln.	
REUTER 1986, S. 13.	
Abbildung 3:	25
Málaga, Kathedrale, Rückansicht (links) und Vorderansicht (rechts) der Nordorgel von Julián de la Orden, 1782.	
REUTER 1986, Bildteil Nr. 37, 38, nach S. 156.	
Abbildung 4:	34
Sant Domingo de Pollença.	
MULET/REYNÉS 2001, S. 139.	
Abbildung 5:	38
Pfarrkirche Sant Andreu Santanyi, Orgel von Jordi Bosch, 1762.	
GÖTTERT/ISENBERG 2000, S. 239.	
Abbildung 6:	48
Orgel in der Església de Sant Pere in Sencelles, Mallorca. Mateu Bosch 1746.	
MULET/REYNÉS 2001, S. 157.	
Abbildung 7:	49
Orgel im Kloster Sant Jeroni, Palma de Mallorca. Mateu Bosch, 1746.	
GÖTTERT/ISENBERG 2000, S. 237.	
Abbildung 8:	55
Rekonstruierte Manualklaviatur und Tontraktur der Orgel in Sencelles bei der Restaurierung 2000 (Foto: Justo González).	

Abbildung 9:	63-65
Tabelle zur Darstellung der Choranzahl In Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.	
Abbildung 10:	67
Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Prinzipalchor in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.	
Abbildung 11:	68
Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Weitchor in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.	
Abbildung 12:	69
Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Zungenchor in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.	
Abbildung 13:	70
Diagramm zur Darstellung der Choranzahl der Gesamtorgel in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.	
Abbildung 14-17:	75-76
Mensurtabellen Sencelles.	
Abbildung 18:	110
Faksimiledruck als Tabulatur, Deckblatt. SÁNCHEZ 1578, 1^r.	
Abbildung 19:	111-112
Werkverzeichnis Cabezón. SÁNCHEZ 1578, 11^r, 11^v.	
Abbildung 20:	113-118
Faksimiledruck als Tabulatur, Notenbeispiele. SÁNCHEZ 1578, 62^v, 63^r, 63^v, 188^r, 188^v, 189^r.	
Abbildung 21:	121-123
Tiento del Quinto Tono. PEDRELL 1966, sub titulo.	

Abbildung 22:	129-130
Diferencias sobre la Gallarda Milanesa.	
PEDRELL 1966, sub titulo.	
Abbildung 23:	137
Kritischer Bericht, Xàcara.	
CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. XXVI.	
Abbildung 24:	138-144
Xàcara.	
CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 146-152.	
Abbildung 25:	149
Quellen der Cabanilles Gesamtausgabe.	
CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. XII.	
Abbildung 26:	150
Kritischer Bericht, Batalla Imperial.	
CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. XXIII.	
Abbildung 27	151
Biblioteca de Catalunya, M. 387. „Batalla Inperial de Cauanillas“ (B²).	
BIBLIOTECA DE CATALUNYA 1694-1697, Foli 134.	
Abbildung 28:	154
Älteste derzeit nachweisbare Quelle der “Battaglia”, ca. 1686.	
KERLL 1686, S. 19.	

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich versichere, dass ich diese Arbeit selbständig verfasst, keine anderen Quellen oder Hilfsmittel als die angegebenen benutzt und die Stellen der Arbeit, die aus anderen Werken zitiert sind, in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht habe. Die Dissertation wurde in der vorgelegten oder einer ähnlichen Form noch bei keiner anderen Institution eingereicht. Ich habe bisher keine erfolglosen Promotionsversuche unternommen.

Wuppertal, den 07. März 2016

Roland Dopfer