

Ein unbekanntes Orgeltabulatur-Fragment des 15. Jahrhunderts in der Erzabtei St. Peter (Salzburg)

von Klaus Aringer, Graz

Die Kenntnis der ältesten Musik für Tasteninstrumente hat sich in den letzten Jahrzehnten durch Funde vornehmlich aus dem deutschen Sprachraum der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erheblich erweitert. Während Willi Apel im Jahr 1963, abgesehen von den umfangreichen Handschriften des Codex Faenza und des Buxheimer Orgelbuchs, 13 kleinere Quellen publizieren konnte¹, umfasst Martin Staehelins Verzeichnis von 1996 (die von ihm herausgegebene Oldenburger Tabulatur hinzugerechnet) insgesamt 27 Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert.² Auf dem Gebiet der Orgelspiellehren sind in den letzten Jahren weitere Manuskripte bekannt geworden.³

Die jüngste Entdeckung eines praktischen Orgelstücks aus dem 15. Jahrhundert bildet ein Fragment aus dem Bestand der Salzburger Erzabtei St. Peter.⁴ Das doppelseitig beschriftete Blatt aus Papier unbekannter Provenienz im Format von 14,0 cm (Höhe) × 13,2 cm (Breite oben) bzw. 13,0 cm (Breite unten) findet sich als Vorsatz des „Consolatorium timorate conscientie venerabilis fratris Johannis“, dem ersten Teil eines in der Klosterbuchbinderei selbst gebundenen Inkunabelkonvolutes. Es ist so in den Buchblock (Maße 14,0 cm × 10,2 cm) eingebunden, dass sich ein etwa 3 cm breiter, abgeknickter Streifen zwischen die erste und zweite Lage schiebt. Ein Wasserzeichen ist nicht erkennbar. Das ursprüngliche Format dürfte in Übereinstimmung mit den meisten Orgeltabulaturen deutscher Provenienz der Zeit ca. 21 cm × 15 cm betragen haben. Während durch die Beschneidung des Buchbinders das obere Drittel des Blattes und damit zwei der ursprünglich wohl fünf Systeme verloren gingen, reduzierte sich die Breite nur geringfügig. Die Oberstimme des letzten (recto) bzw. ersten (verso) Tactus der obersten Zeile ist durch einen nachträglichen Abriss (es fehlen ca. 4 cm vom rechten und ca. 2 cm vom oberen Rand) weitgehend verloren, das dritte System der verso-Seite blieb unbeschrieben. Ziemlich exakt in der Mitte der Vorderseite befindet sich ein kreisrunder gründlicher Fleck (Durchmesser 3,1 cm), im unteren Drittel ist mit Bleistift eine alte Bibliothekssignatur eingetragen.

Die Notenschrift des Fragments entspricht mit Zeichen der schwarzen Mensuralnotation für das Manual und Tonbuchstaben für die vom Pedal auszuführende Unterstimme den Konventionen der sogenannten „älteren deutschen Orgeltabulatur“. Das Blatt zeigt auf Vorder- wie Rückseite jeweils drei Systeme mit sieben Linien für die Manualstimme, im ersten System ist die oberste Linie abgeschnitten. Die Schlüsselung (*f* auf

¹ Willi Apel (Hrsg.), *Keyboard Music of the fourteenth and fifteenth Centuries* (= CEKM 1), o. O. 1963.

² Martin Staehelin, *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts* (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse, Jahrgang 1996, Nr. 5), Göttingen 1996, S. [17]–[18].

³ Vgl. Theodor Göllner, „Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts“, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Erster Teil: Von Paumann bis Calvisius* (= GMth 8/1), Darmstadt 2003, S. 1–68, hier S. 36.

⁴ A-Ssp, Inkunabel 319. Dem Entdecker des Fragments, Stiftsbibliothekar Pater Dr. Petrus Eder OSB, sei für die großzügige Überlassung des Manuskripts zur Publikation, der Erzabtei St. Peter für die Genehmigung zur Veröffentlichung herzlich gedankt.

der 2. Linie, *c* auf der 4. Linie und *g* auf der 6. Linie) ist nur auf der Recto-Seite erhalten geblieben, auf der Verso-Seite fiel sie der Beschneidung des Seitenrandes zum Opfer. Schlüsselung und Liniensystem entsprechen exakt dem der Münchner Orgelspiellehre beigegebenen praktischen Orgelstück⁵, während dasselbe Liniensystem im Buxheimer Orgelbuch einen Tonraum erschließt, der regelmäßig eine Quinte darüber bzw. noch höher liegt. Der Ambitus der Oberstimme der Salzburger Tabulatur füllt mit *cis* bis *h*¹ den aufgeschlüsselten Raum der Doppeloktave *c* bis *c*² fast ganz aus. Die Unterstimme enthält sämtliche Töne der diatonischen Leiter von *c* bis *c*¹ (mit *h*, aber ohne *b*). Das *c*¹ ist durch eine hochgestellte zweite Minuskel in der Oktavlage eindeutig gekennzeichnet, wofür im erhaltenen Repertoire des mittleren 15. Jahrhunderts Parallelbeispiele existieren.⁶ Die doppelte Schreibung des Tenorbuchstabens am Schluss von Abschnitten entspricht einer gleichfalls vielfach anzutreffenden Konvention. Ein Blick auf den mehrstimmigen Satz aber offenbart Divergenzen. Zumindest in den ersten fünf Tactus-Einheiten ergibt sich der korrekte Oktavabstand beider Parteien nur bei einer tiefoktavierten Ausführung des Tenors, erst in der sechsten Mensur stellt sich der gemeinte Intervallabstand auch in der Schrift ein. Wie sich die anfänglich zu hohe Notierung der Oktavlage des Tenors erklären lässt, bleibt unklar. Vielleicht spielte dabei eine gewisse Scheu vor dem tiefen *A* im Pedal eine Rolle, ein Ton, der angesichts einer weithin respektierten Normuntergrenze bei *H* in der Literatur um 1450 trotzdem vereinzelt verlangt wird und auch in zeitgenössischen Orgeln bezeugt ist.⁷ Der Beginn von T. 8 kehrt keineswegs, wie es zunächst den Anschein haben könnte, in die frühere oktavversetzte Notierung zurück, hier handelt es sich um einen realen Beginn im Einklang, der bei fallendem Tenorschritt ohne Sprung vom Regensburger Orgeltraktat gelehrt wird.⁸

Gleichmäßiges Gliederungsmaß der Oberstimme, die im Wechsel von Semibrevis, Minima und punktierter Minima verläuft, ist die Einheit von sechs Semibreven. Der längste Notenwert (Longa) ist auf die Ruhekonkordanz von Einschnitten (T. 5, 30) beschränkt, der kürzeste (Semiminima) findet sich nur bei der Umspielung des letzten Cantus-Tones (T. 28-29).⁹ Die beiden Zäsuren (Pausae) weichen somit stark voneinander ab: Während T. 5 den Spielfluss sofort abbremsst, führt die übergeordnete Zäsur über dem wiederholten Basiston in Pausa typischer Manier zunächst zu einer beschleunigten Bewegung, die den gesamten Tonraum ausschöpft und dann in den Einklang mit dem Tenor mündet.¹⁰

⁵ Vgl. das Faksimile bei Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters. Mit Veröffentlichung der Orgelspiellehre aus dem Cod. lat. 7755 der Bayer. Staatsbibliothek München* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), Tutzing 1961, S. 180–181.

⁶ Vgl. D-Hs, ND VI 3225, f. 2 (Apel, *Keyboard Music*, S. 22-23); A-Wn, Cod. 5094, f. 158 (Frederick Crane, „15th-Century Keyboard Music in Vienna MS 5094“, in: *JAMS* 18, 1965, S. 237–243; Theodor Göllner, „Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 24, 1967, 170–177 und Jürgen Eppelsheim, „Buchstaben-Notation, Tabulatur und Klaviatur“, in: *AfMw* 31, 1974, S. 57–72, hier S. 61); D-OLL, Cim I 39, f. 95v (Stachelin, *Orgeltabulatur*, S. [46]).

⁷ Hans Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel-Basel-Tours-London 1975, S. 29–30.

⁸ Göllner, „Die Tactuslehre“, S. 33 (Ex. 11).

⁹ Die beiden originalen Semiminimen von T. 11 müssen in Semibreven korrigiert werden.

¹⁰ Zum Verfahren vgl. Klaus Aringer, *Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelpunktes* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 52), Tutzing 1999, S. 21–57.

Die für die frühe Tastenmusik charakteristische Sonderform einer nach oben und unten gefahnten Cauda¹¹, deren Bedeutung nach wie vor rätselhaft ist, nimmt hier stets den Wert einer Semibrevis ein. Sie steht wie in anderen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts entweder am Beginn (T. 14, 15, 22, 24)¹² oder Ende eines Tactus (T. 6, 20), öfter bildet sie mit dem oberen Nebenton eine gleichsam standardisierte auffällige Drehfigur (T. 3, 8).¹³

Die Tenormelodie im D-Modus trägt modellhafte Züge, wie vor allem das stufenweise Ausschreiten der Skala von c^1 nach d (T. 8-14) deutlich macht. Dennoch scheint auch eine (bis jetzt nicht ermittelte) präexistente Melodie als Vorlage nicht ausgeschlossen. Die beiden Teile des Fragments umfassen 19 (recto) bzw. 11 (verso) Mensuren von je sechs Semibreven Länge. Analog zum Orgelstück aus dem Münchner Orgeltraktat realisiert die Oberstimme des Salzburger Manuskripts zwischen den beiden Polen des reinen Semibrevis-Tactus (T. 14, 22) und des ausschließlich mit Minima-Spielformeln realisierten Tactus (T. 4, 21, 25) geradezu vorbildhaft alle Abstufungen in der Kombination beider Notenwerte auf kleinem Raum. Darin manifestiert sich nach zeitgenössischem Verständnis die eigentliche *Ars organica*, also jene Kunst, die ein freieres Spiel abseits schulmäßiger Floskeln vertrat. Gleichwohl prägen die aus den Orgelspiellehren bekannten viertönigen Spielformeln auch hier das Bild. Hauptsächlich erscheinen sie auf der Ebene der Minima, bisweilen zu fünf- oder sechstönigen Formeln¹⁴ ergänzt (T. 1, 12, 15), sie begegnen aber auch als „Tactus compositi“ in der Kombination von Semibrevis und Minima (T. 2, 3, 13, 17, 24).¹⁵ Selbst in den auf den ersten Blick völlig aus dem Rahmen fallenden fünf Mensuren mit punktierten Notenwerten (T. 9, 10, 18, 19, 26) tritt die Gruppierung in zwei Viertongruppen noch anschaulich hervor. In jedem Tactus werden in Übereinstimmung mit den erhaltenen Traktaten zumindest zwei (in der Regel aber mehr) Konkordanztöne zum Grundton angespielt. Als Ausgangsintervall, das bisweilen verzögert eintritt (T. 4 und 5) ist fast immer die Oktave gewählt, seltener auch die Quinte (T. 16, 17), die Dezime (T. 19) und der Einklang (T. 8). Auch die beiden anderen im Zusammenhang mit der traditionellen Zweiteilung der Spielbewegung geforderten Konkordanz am Ende der ersten Tactushälfte und am Schluss sind von wenigen Ausnahmen abgesehen regelgerecht realisiert. Die von zwei Spielformeln eingerahmte Semibrevis in der Mitte von T. 12 etwa vertritt demgegenüber eine Dissonanz. Die Überleitung zur folgenden Tactuseinheit vollzieht sich zumeist durch die von den Lehrschriften favorisierte Untersekunde, gelegentlich aber findet sich auch der abwärts gerichtete Sekundschritt (T. 3/4, 9/10, 12/13, 16/17, 23/24).

Bei den Accidentien stößt man neben den häufigeren Alterierungen von *fis* und *cis* auch auf *gis* und *dis*. Letzteres unterläuft in T. 10 in „exzentrischer“ Weise den ansonsten normalen parallelen Intervallschritt der Quarte. Neben stabilen, in sich ruhenden Konkordanz (Quinte, große Terz, große Sexte) stehen treibende Untersekunden, die zu einer neuen Konkordanz hinführen. Dabei ist *fis* mit *g*, *cis* mit *d* und *gis* mit *a* ver-

¹¹ Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962, S. 45.

¹² Vgl. PL-WRu, I Qu 42 (verschollen), siehe Apel, *Keyboard Music*, S. 12–13.

¹³ Vgl. D-Mbs, Cod. lat. 7755, siehe Apel, *Keyboard Music*, S. 14; PL-WRu, I Qu 42, siehe ebd., S. 12; PL-WRu, I Qu 438, siehe ebd., S. 11.

¹⁴ Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, S. 93.

¹⁵ Göllner, „Die Tactuslehre“, S. 22–23 (Ex. 8).

bunden. An den T. 13–14 lässt sich gut beobachten, wie innerhalb eines Tactus derselbe alterierte Ton zunächst als konkordante Umspielung und dann als Strebeton dient.

Während der punktierte Rhythmus für Conrad Paumann und die im Buxheimer Orgelbuch vertretene Orgelkunst eine beinahe selbstverständliche Angelegenheit gewesen zu sein scheint, nahmen diesbezügliche Übungen in der älteren organistischen Elementarlehre ganz offensichtlich keinen festen Platz ein. Erst nach geraumer Zeit dürften sich viele Organisten diese Rhythmik angeeignet haben und waren in der Lage, sie in Schrift umzusetzen. Dieser Prozess wurde durch die Übertragung von Vokalmusik (Intavolierung) gefördert und beschleunigt. Abgesehen von vereinzelt explizit notierten Punktierungen, wie sie in Klauselbeispielen der Breslauer Handschrift I F 687 vorliegen¹⁶, verschleiert die frühe deutsche Tabulaturenschrift öfter das rhythmische Phänomen, wie Paumanns *Fundamentum organiscandi* von 1452 zeigt.¹⁷ Das Salzburger Fragment nun verdient aus zwei Gründen im Kontext der Quellen, die stilistisch vor das Buxheimer Orgelbuch einzuordnen sind, besondere Aufmerksamkeit: erstens stehen die Punktierungen hier inmitten des Satzverlaufs, zweitens folgt auf eine punktierte Minima häufig nicht regelgerecht eine Semiminima, sondern eine zweite punktierte Minima oder normale Minima. Eine notationstechnisch korrekte Einbeziehung der Punktierung in die Mensur zeigen die T. 9, 10 und 23. Die Rekonstruktion der genau am Falz liegenden ersten Noten von T. 9 ergibt sich zwingend aus der Überleitung mittels Untersekunde zu Beginn und der punktierten Minima am Ende des Tactus. Das rhythmische Profil von T. 10, das die Quinte als zentrale Konkordanz durch einen längeren Ton hervorhebt, ist auch für die ebenfalls je acht Töne in der Oberstimme aufweisenden T. 18 und 19 anwendbar, die in der originalen Notierung um den Wert einer punktierten Minima zu kurz sind.¹⁸ Die abschnittsweise „irreguläre“, weil Längen und Kürzen in nicht vorausberechenbarer Weise aneinanderreichende punktierte Rhythmik kontrastiert effektiv zum sonst vorherrschenden klaren Regelmaß. Unklar ist, inwieweit das hier Fixierte einem bewussten Kalkül oder zufälligem Experimentieren zu verdanken ist.

Es ist nicht auszuschließen, dass es sich beim neu entdeckten Salzburger Tabulaturfragment um ein Dokument für das Orgelspiel im Stift St. Peter selbst handelt, verfügte das Kloster doch seit 1444 über eine Chororgel und ein großes zweimanualiges Instrument des damals weithin berühmten Mainzer Orgelbauers Heinrich Traxdorf.¹⁹ Das Manuskript fügt sich nahtlos in die bereits bekannten Quellen der Tastenmusik um 1450 ein, akzentuiert mit dem punktierten Rhythmus aber einen erst für die nachfolgende Entwicklung wichtig gewordenen musikalischen Faktor. Die Tabulatur ergänzt die bereits bekannte benediktinische Überlieferung der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen Raum (Regensburg²⁰, Ebersberg²¹, Mondsee²²)

¹⁶ Apel, *Keyboard Music*, S. 21.

¹⁷ Apel, *Notation der polyphonen Musik*, S. 49.

¹⁸ In meiner Übertragung ist in beiden Fällen von den sinnvoll erscheinenden Konjekturenmöglichkeiten die Oktave gewählt.

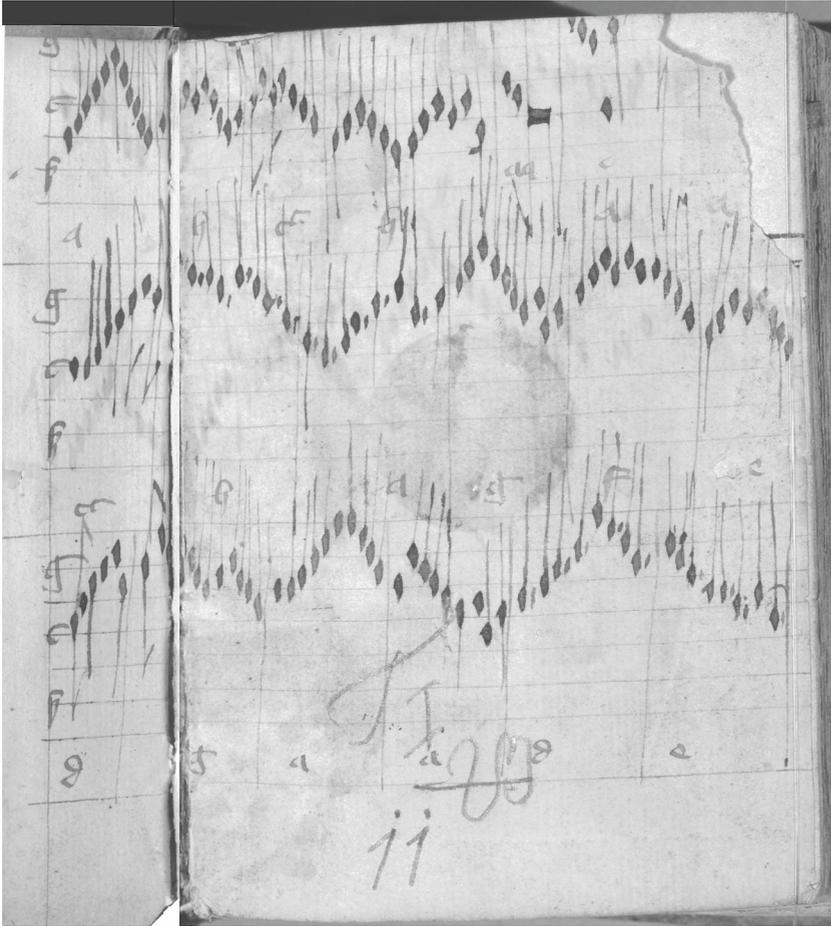
¹⁹ Gerhard Walterskirchen, „Beiträge zur Geschichte der Orgeln in St. Peter“, in: *Festschrift St. Peter zu Salzburg 582–1982*, Salzburg 1982, S. 740–753, hier S. 741 und 744.

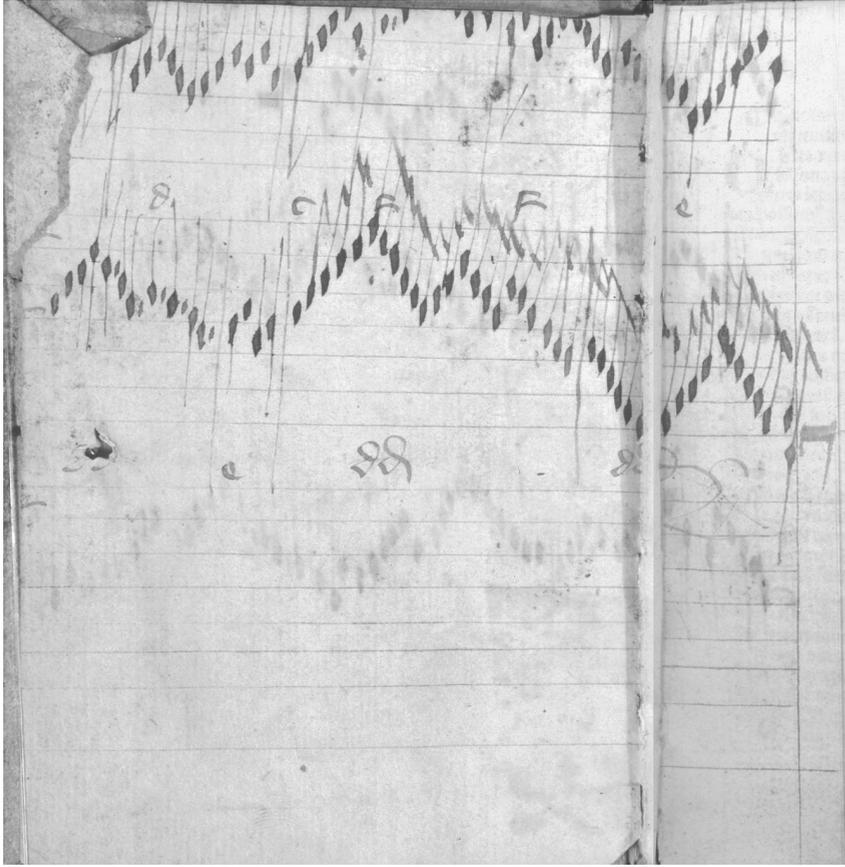
²⁰ D-Mbs, Clm 14311 und Clm 29775/6.

²¹ D-Mbs, Clm 5963.

²² A-Wn, Cod. 3617.

und belegt einmal mehr, dass in der klösterlichen Tradierung früher Orgelmusik neben den Augustinerchorherren und den Dominikanern der Orden des Heiligen Benedikt eine besondere Rolle spielte.





recto

4

7

10

13

16

19

verso

23

26

29