

## Übertragung

Z.1

Z.2

Z.3

Z.4

Z.5

Z.6

Z.7

Z.8

## Ruffino d'Assisi

## Der Begründer der venezianischen Mehrchörigkeit

von Victor Ravizza, Bern

Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts dürften im Rahmen eines festtäglichen Vespergottesdienstes im Dom von Padua die entsprechenden Psalmen in der Vertonung des damaligen *magister cantus* Ruffino d'Assisi vor einer aufmerksamen Zuhörerschaft erstmals in einer neuen, ungewohnten *maniera* erklingen sein. Das Neuartige, das aufhorchen ließ, betraf vorab die antiphonale Anlage des doppelchörigen Vortrags, welche vom erst kürzlich zugezogenen Kapellmeister respektlos mißachtet wurde: Unbekümmert um liturgische Vorschrift und musikalische Tradition, wurden die seit dem 15. Jahrhundert mehrstimmig in sich geschlossen gesetzten einzelnen Psalmverse zerstückelt und im regen Wechsel auf *b e i d e* im Kirchenraum getrennt aufgestellten vierstimmigen Chöre verteilt. Die auf solche Art vertonten Psalmen für Vesper und

Komplet waren im weiteren Umkreis schon bald unter der charakterisierenden Bezeichnung *salmi spezzati* bekannt (*spezzato*: unterbrochen, durch Pausen und Unterbrechungen unterteilt). Durch die Überlagerung der antiphonalen Doppelchörigkeit mit einer autonom musikalischen Formdisposition, durch den vom oberitalienischen Falsobordone übernommenen und weiterentwickelten al-frescohaften Klang und durch den betonten Miteinbezug der räumlichen Wirkung zweier getrennt situierter ‚dialogisierender‘ Chöre erwies sich dieser neuartige Psalmvortrag zu festtäglichem und festlichem Gebrauch als besonders geeignet und wurde schon bald von den umliegenden Städten des Veneto, vor allem aber von Venedig selbst, aufgegriffen, erweitert und gegen Ende des Jahrhunderts zu seinem allgemein bewunderten Höhepunkt gebracht. Wann genau jene denkwürdige Aufführung in Padua stattgefunden hat, läßt sich an Hand der bekannten Dokumente nicht ausmachen; sie ist aber mit ziemlicher Sicherheit in den Jahren zwischen 1510 und 1520, in der Zeit also von Ruffinos Tätigkeit am Dom zu suchen. Die wenigen erhaltenen Vertonungen des aus Umbrien zugezogenen Paduaner Kapellmeisters vermitteln auch heute noch jenen Eindruck der Frische und Originalität erstmaliger Erprobung, die sie nicht nur von der monotonen Reihung traditioneller antiphonaler Doppelchörigkeit abhebt, sondern auch von den *cori spezzati* seiner Zeitgenossen und direkten Nachfolger, welche den neuen Satz schon bald übernahmen und im Veneto verbreiteten. Es waren die Jahre, in denen vieles von dem, was die Musikforschung im nachhinein als das Wesentliche der ‚Venezianischen Schule‘ begriff, sich erstmals mit Nachdruck in großen musikalischen Formen äußerte und durch Ruffino d'Assisi und Giordano Pasetto in Padua, durch Ruffinos ‚Schüler‘ Francesco Santacroce vorab in Treviso und durch den ebenfalls aus Padua stammenden Gasparo Alberti in Bergamo seine Prägung erhielt. In Venedig selbst war es wenig später Adrian Willaert, der sich die neue Gattung aneignete. Es mag an seiner überragenden Stellung und Bedeutung gelegen haben, an der Tatsache auch, daß er als erster im Jahre 1550 *salmi spezzati* zusammen mit Jachet im Druck erscheinen ließ<sup>1</sup>, daran, daß Gioseffo Zarlino ihn in seinen *Istitutioni harmoniche*<sup>2</sup> mißverständlicherweise als Erfinder dieser Technik zu propagieren scheint und daran schließlich, daß die provinziellen Kapellmeister und deren die frühen *cori spezzati* bergenden Handschriften in Vergessenheit gerieten, daß die Legende von Willaert als dem Begründer der venezianischen Doppel- und Mehrchörigkeit noch heute nicht völlig ausgeräumt scheint.

Da es im folgenden um Ruffino d'Assisi geht, sei in einem kurzen Forschungsbericht daran erinnert, zu welchem Zeitpunkt der Kapellmeister nach einer längeren Spanne fast gänzlicher Vergessenheit wieder ins Blickfeld der Musikgeschichtsforschung tritt: Dies ist der Fall im Jahre 1943, als Raffaele Casimiri auf die von ihm entdeckten Stimmbücher der Veroneser Accademia filarmonica aufmerksam machte<sup>3</sup> und in ihnen sowohl das Unikum der *Missa supra verbum bonum* von Ruffino wie auch doppel-

<sup>1</sup> Di Adriano et di Jachet i Salmi Appertinenti alli Vesperi, Venedig (Antonio Gardane) 1550.

<sup>2</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Bd. 3, Venedig 1558, Kap. 66.

<sup>3</sup> Raffaele Casimiri, *Il coro „battente“ o „spezzato“ fu una novità di Adriano Willaert?*, in: *Bollettino Ceciliano* 38, Nr. 4 (April 1943), S. 65–70.

chörige Kompletpsalmen von Francesco Santacroce fand. Dies veranlaßte den damaligen Trevisaner Domkapellmeister Giovanni d'Alessi, seinerseits nun die wichtigen Quellen zum frühen *coro spezzato*, die sich in der Dombibliothek von Treviso befinden, vorzustellen und zu den Veroneser Quellen in Verbindung zu bringen. Als Glück im Unglück erwies sich, daß das sinnlose Bombardement der Stadt vom 7. April 1944 keine der hier einschlägigen Handschriften zerstörte. Über die ansonsten traurige Bilanz jenes Tages hat d'Alessi in seinem Hauptwerk berichtet<sup>4</sup>. Im siebten Kapitel (S. 67 ff.) ist auch der grundlegende, 1951 italienisch<sup>5</sup> und ein Jahr später für ein breiteres Publikum englisch erschienene Aufsatz über die *Precursors of Adriano Willaert in the Practice of „Coro Spezzato“*<sup>6</sup> eingearbeitet. Damit aber war sogleich ein Forschungsstand erreicht, der bis in die jüngste Zeit nichts an Bedeutung eingebüßt hat. Es galt nun, die Ergebnisse d'Alessis zu differenzieren und zu verfeinern, den Lebensläufen der einzelnen am Entstehungsprozeß beteiligten Komponisten auch außerhalb Trevisos nachzugehen und vor allem, das hatte d'Alessi weitgehend ausgespart, die Musik selbst ins Zentrum zu rücken, um sie in ihrer Eigenart und geschichtlichen Stellung zu beschreiben und zu würdigen. D'Alessi genügte mit berechtigtem Stolz die Feststellung ihrer genuin venezianischen Prägung, das Übrige schien ihm selbstverständlich.

Eine erste eingehendere Würdigung der Musik liegt in des Verfassers Berner Habilitationsschrift vor<sup>7</sup>. Aus gleicher Feder stammt eine Untersuchung zur frühen Doppelchörigkeit in Bergamo<sup>8</sup> und eine Studie über den dortigen Kapellmeister und Komponisten früher doppelchöriger Psalmen und Magnificats, Gasparo Alberti<sup>9</sup>. Einige grundsätzliche Fragen zur Komposition des *coro spezzato* wurden auf dem Kopenhagener Kongreß 1972 vorgetragen und im dazugehörenden Bericht veröffentlicht<sup>10</sup>. Fast gleichzeitig begann Anthony F. Carver ergänzende Untersuchungen, die er 1975 erstmals in einem Aufsatz<sup>11</sup> und 1980 in seiner Birminghamer Dissertation vorlegte<sup>12</sup>. Der Artikel *Ruffino d'Assisi* im *New Grove Dictionary* ist ebenfalls aus seiner Feder. Während sich diese Arbeiten zur Hauptsache mit der kompositorischen Faktur der frühen *cori spezzati* beschäftigten, wurde in Italien unterdessen das noch weitgehend ungesichtete Archivmaterial aufgearbeitet, das seinerseits dem Biographischen und Aufführungspraktischen zu immer klareren Konturen verhalf. So veröffentlichte 1977 Elisa Grossato das vom verstorbenen Antonio Sartori gesammelte und transkribierte

<sup>4</sup> Giovanni d'Alessi, *La Cappella musicale del Duomo di Treviso (1300—1633)*, Vedelago [Treviso] 1954.

<sup>5</sup> Giovanni d'Alessi, *Precursori di Adriano Willaert nella pratica del „Coro spezzato“*, Vedelago [Treviso] 1951

<sup>6</sup> In: *JAMS* 5 (1952), S. 187—210.

<sup>7</sup> Victor Ravizza, *Die Anfänge der venezianischen Mehrchörigkeit. Der frühe Coro spezzato*, Bern 1977, mschr.

<sup>8</sup> Victor Ravizza, *Frühe Doppelchörigkeit in Bergamo*, in: *Mf* 25 (1972), S. 127—142.

<sup>9</sup> Victor Ravizza, *Gasparo Alberti. Ein wenig bekannter Komponist und dessen Portrait*, in: *Festschrift Arnold Geering*, hrsg. v. V. Ravizza, Bern 1972, S. 63—80. In der Reihe *Das Chorwerk* erschienen vom gleichen Autor im Heft 136: *Gasparo Alberti, Zwei doppelchörige Magnificat*, Wolfenbüttel 1982.

<sup>10</sup> Victor Ravizza, *Formprobleme des frühen Coro spezzato*, in: *Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972* [IGM], Kopenhagen 1974, S. 604—611

<sup>11</sup> Anthony F. Carver, *The Psalms of Willaert and His North Italian Contemporaries*, in: *AMI* 47 (1975), S. 270—283.

<sup>12</sup> Anthony F. Carver, *The Development of Sacred Polychoral Music to 1580*, Diss. Birmingham 1980, mschr. Vom selben Autor siehe auch den Aufsatz *Polychoral Music: A Venetian Phenomenon!*, in: *PRMA* 108 (1981—82), S. 1—24.

Material des Paduaner „Santo“<sup>13</sup>, eine äußerst begrüßenswerte Ergänzung zu Casimiris 1942 erschienenen Dokumenten zur Musikgeschichte der Paduaner Kathedrale<sup>14</sup>. Ihren Zielsetzungen entsprechend sind zudem die Beiträge von Antonio Garbelotto zu würdigen<sup>15</sup>. Neuerdings hat die musikgeschichtliche Lokalforschung auch an den Universitäten von Padua und Venedig bemerkenswerten Auftrieb erhalten und in einigen Dissertationen bereits die ersten Ergebnisse vorgelegt: In diesem Rahmen ist vorab die Arbeit von Cristina Guarnieri über die Musikgeschichte an der Kathedrale zur Zeit von Ruffinos Nachfolger Giordano Pasetto<sup>16</sup> und jene von Luigi Lera über Nicolò Olivetto zu erwähnen<sup>17</sup>. Eine Arbeit über Francesco Santacroce ist im Entstehen begriffen.

Wenn somit die ungefähr 20 Jahre Ruffinos in Padua in für jene Zeit teilweise recht präzisen Zügen nachgezeichnet werden können, ist man hinsichtlich der frühen und der drei bis vier letzten Lebensjahre des Komponisten fast ausschließlich auf die Dokumentensammlung von Cesare Cenci angewiesen<sup>18</sup>, welche die Lokalgeschichte Assisis vor allem aus franziskanischer Sicht erhellt. Die Schwierigkeiten einer Interpretation dieses Quellenmaterials werden an entsprechender Stelle diskutiert.

\*

An den Anfang einer Beschreibung von Leben und Wirken, aber auch der Bedeutung Ruffinos gehört ein ihn betreffender kurzer Abschnitt aus der 1687 in Nürnberg erschienenen Viten-Sammlung des Paul Freher. Sowohl Alter wie auch Inhalt dieses Dokumentes erweisen es als außergewöhnlich, wird der Komponist doch unmißverständlich als eigentlicher Erfinder des *coro spezzato* bezeichnet: „Rufinus [...] qui primus fecit modos figuratos cum partibus chori disjunctis, ab Adriano Musicorum Coryphaeo postea probatos [...]“<sup>19</sup>. Einen gewissen Interpretationsspielraum läßt das Partizip „probatus“, das übersetzt werden kann als nachträgliche Billigung dieser ersten Versuche durch Adrian Willaert, aber auch, als Nebenbedeutung, daß Willaert sich die

<sup>13</sup> Antonio Sartori, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, hrsg. v. Elisa Grossato, Vicenza 1977

<sup>14</sup> Raffaele Casimiri, *Musica e musicisti nella Cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI. Contributo per una storia*, Rom 1942.

<sup>15</sup> Antonio Garbelotto, *La Cappella musicale di S. Antonio in Padova*, in: *Il Santo* 5 (1965), S. 227–268; 6 (1966), S. 67–126; 9 (1969), S. 425–440; 10 (1970), S. 357–388.

<sup>16</sup> Cristina Guarnieri, *La musica della Cattedrale di Padova durante il magistero di Giordano Pasetto (1520–1557)*, Diss. Padua 1984/85, mschr

<sup>17</sup> Luigi Lera, *Nicolò Olivetto, Maestro di Cappella del Duomo di Treviso 1528–1537*, Diss. Venedig 1981/82, mschr

<sup>18</sup> Cesare Cenci, *Documentazione di vita assisana 1300–1530*, 3 Bde., Grottaferrata 1974–76.

<sup>19</sup> Paul Freher, *Theatrum virorum eruditione clarorum*, Bd. 2, Nürnberg 1688, S. 296. Der schweren Zugänglichkeit wegen sei der interessierende Abschnitt hier wiedergegeben: „Salvator Bartholotius, Ortus Aesisii, nobili loco & celebri Umbriae urbe, Parentem habuit Johannem Bartholotium, duosque proavos praestantissimos Ordinis Franciscanorum Minorum, alterum Rufinum Bartholotium, Theologum & Musicum, qui primus fecit modos figuratos cum partibus chori disjunctis, ab Adriano Musicorum Coryphaeo postea probatos, clarissimaque dedit documenta Musicae Venetiis, Patavii & Bononiae: alterum Johannem Franciscum Bartholotium in agendo ita excellentem, ut cum proventus administrasset conventus Aesisiatius, Cardinalis Carpensis Rudolphus Pius Tutelaris Franciscanae Religionis Custodem S. Conventus eum declaravit, quae dignitas antea non nisi S. Theol. Magistris tribui solita erat. — Rufino autem Salvatoris hujus cura commissa est, & post eius mortem Joh. Francisco, qui juvenem animadvertens ad Religionem propensum, fecit, ut in Franciscanam Religionem nomen daret, studiumque Musicae, ad quod minus propendere videbatur, in praeclara literarum studia converteret [...]“

Technik nachträglich „angeeignet“, sie zu seiner eigenen Sache gemacht habe. Jedenfalls bedarf eine Würdigung des Drucks der *Salmi* von 1550 bei Gardane in Venedig der Kenntnis dieses Hintergrundes.

Der zitierte Satz steht nicht in einer Ruffino selbst gewidmeten Vita, sondern ist eingebettet in die Lebensbeschreibung seines Nachfahren Salvator Bartolucci. Immerhin finden sich hier noch weitere Informationen, Ruffino selbst betreffend. So ließe sich der erste Versuch eines Stammbaumes skizzieren, der zeigte, daß der im Zentrum stehende Salvator Bartolucci einen Vater namens Giovanni sowie zwei hervorragende Vorfahren (beide Franziskaner) hatte, deren einer Ruffino, der andere Giovanni Francesco war. Letzterer wurde, wie sehr wahrscheinlich auch Ruffino, in seinen letzten Lebensjahren ebenfalls *custode* des Sacro Convento in Assisi. Zu Ruffino selbst erfährt man weiter, daß er „clarissima [...] dedit documenta Musicae Venetiis, Patavii & Bononiae“. Der Genetivus locativus besagt, daß er nicht nur in Venedig und Padua tätig war, was bekannt ist, sondern auch (der Hinweis ist einmalig) in Bologna. Und hinsichtlich der „documenta“ bleibt unentschieden, ob darunter Kompositionen oder aber schriftliche Zeugnisse in Form etwa von Beschreibungen oder Berichten zu verstehen sind. Ausdrücklich wird Ruffino als „musicus“ wie auch als „theologus“ erwähnt; er muß somit an einer Universität (Bologna?, Padua?) auch das Theologiestudium absolviert haben. Der versuchte Ansatz eines Stammbaumes ließe sich ferner dahingehend erweitern, daß der im Zentrum der Vita von Freher stehende Salvator in jugendlichen Jahren der Vormundschaft Ruffinos und nach dessen Tod jener des Giovanni Francesco anvertraut wurde, der den Jungen dazu brachte, an Stelle eines Musikstudiums, zu welchem er wenig talentiert war (aber vielleicht von Ruffino gedrängt?), jenes der Humaniora zu wählen und sich dem Franziskanerorden anzuschließen.

Soviel zu den Fakten, welche der Viten-Sammlung Frehers zu entnehmen sind. Sie besagen überdies, daß Ruffino noch im 17. Jahrhundert sich einer gewissen Berühmtheit als Erfinder des *coro spezzato* erfreute, was auch zwei Jahrhunderte später in Hermann Mendels *Musikalischem Conversations-Lexikon* noch immer nicht vergessen war: „Rufinus, ein italienischer Franziscanermönch, welcher als Tonsetzer in Bologna, Padua und Venedig in hohem Ansehen stand und sich eines ausgebreiteten Rufes erfreute. Man sagt von ihm allgemein, dass er der Erste gewesen sein soll, der zwei abgesonderte Chöre zugleich habe singen lassen.“<sup>20</sup> Der (wohl indirekte) Bezug zu Freher ist nicht zu überhören.

\*

An dieser Stelle ist wohl eine Begründung des Begriffes ‚Erfinder‘ angebracht, der in kompositionsgeschichtlichem Zusammenhang eher ungewohnt und vergrößernd wirkt. Wenn er trotzdem verwendet wird, so aus sachlich belegbaren Überlegungen. Die Komposition des ersten *coro spezzato* scheint einer unbekümmerten, vortridentischen Laune entsprungen zu sein, welche freilich eines einmaligen, kompositions-

<sup>20</sup> Bd. 1, Berlin 1870ff., S. 466.

technisch wenig vorbereiteten Schrittes bedurfte. Dieser bestand nicht nur aus einem gleichsam moralischen Entschluß, sich über jahrhundertealte liturgische und auführungspraktische Traditionen hinwegzusetzen und den antiphonalen Gesang aus einer unverbundenen Reihung einzelner Psalmverse in eine autonom musikalischen Gesetzmäßigkeiten gehorchende doppelchörige Komposition zu überführen, sondern auch aus einer ganzen Reihe damit verbundener kompositionstechnischer Probleme, die es zu bedenken und zu lösen galt: Diese betrafen — ohne es hier weiter auszuführen — die sogenannte ‚Baßregel‘, die Koordination der beiden tiefsten Stimmen im achtstimmigen Zusammenklang beider Chöre, wie es schon wenig später in den theoretischen Hauptwerken Zarlinos und Vicentinos diskutiert und kodifiziert wurde. Eng damit verbunden, stellten sich Fragen der klanglichen Schichtung im achtstimmigen Verband, konkret das Verhältnis des Vollklanges zur (klanglichen) Teilautonomie der beiden vierstimmigen Einzelchöre. Zu lösen waren ferner Stimmführungsprobleme zwischen den beiden Teilchören: Galten im achtstimmigen Vollklang zwischen den beiden Chören die gleichen Regeln der Stimmführung wie innerhalb eines traditionellen ungeteilten Stimmverbandes? Daß zudem erstmals in der europäischen mehrstimmigen Musik der Raum als konstitutives Element in eine Komposition mit einbezogen wurde, erleichterte den Vorgang ebenfalls nicht. Dadurch aber, daß Ruffino d'Assisi all diese Fragen gleichzeitig abzuwägen und kompositorisch zu beantworten hatte, wurden seine ersten *cori spezzati* zu eigentlichen Neuschöpfungen, die dem Komponisten das Attribut des Erfinders wohl mit Recht zuerkennen lassen.

\*

Dank der archivalischen Aufarbeitungen von Casimiri, Sartori, Cenci und d'Alessi sowie eigener Recherchen ist es möglich, das Leben des Ruffino Bartolucci aus Assisi zusammenfassend darzustellen. Am reichhaltigsten sind die Informationen über die zehn Paduaner Cathedral-Jahre (1510—1520), spärlicher und weniger klar jene seiner letzten Jahre in Assisi. Dort wurde Ruffino mit großer Wahrscheinlichkeit auch geboren („Ruffinus de Assisio“ etc.). Der von Sartori im Jahre 1468 im Kloster S. Niccolotto dei Frari in Venedig ausgemachte „Ruffinus lector“<sup>21</sup> kann des frühen Datums wegen mit dem hier interessierenden nicht identisch sein. In Assisi freilich stellt sich das Problem, daß der Name Ruffino besonders beliebt und somit verbreitet war, entsprach er doch jenem des Schutzheiligen der Stadt (Duomo di S. Ruffino). Trotzdem besteht die Wahrscheinlichkeit, daß der im Jahre 1489 als „Rufinus studens“ (in Zusammenhang mit Bekleidungs Ausgaben) und 1505 als „magister Ruffinus“ Erwähnte<sup>22</sup> mit dem Komponisten und Kapellmeister identisch ist. Im gleichen Jahr findet sich ein „mag. Rofinus Cicchi Bartholutii“<sup>23</sup>, dessen Geschlechtsname ebenfalls auf den Musiker weist und zudem mit Cicco (Abkürzung für Francesco) den Vater erwähnt.

<sup>21</sup> A. Sartori, a. a. O., S. 9.

<sup>22</sup> C. Cenci, a. a. O., Bd. 2, S. 835 und 949.

<sup>23</sup> C. Cenci, a. a. O., Bd. 2, S. 951



Im folgenden Jahre, 1506<sup>24</sup>, wird Magister Ruffino in Assisi für längere Zeit zum letzten Mal genannt, was durch seinen Wegzug nach Oberitalien erklärbar ist.

Ob sich damit ein von Sartori vermuteter Aufenthalt Ruffinos im venezianischen Kloster S. Maria dei Frari vom 27. Juni 1502<sup>25</sup> vereinbaren läßt, ist nicht zu entscheiden, da das Dokument unveröffentlicht und nicht nachprüfbar ist. Erst im Jahre 1510, dem Zeitpunkt der Anstellung als *magister cantus* an der Kathedrale von Padua, gewinnt die Person des neuen Kapellmeisters erstmals feste Konturen. Casimiri veröffentlichte unter Nr. 214<sup>26</sup> das Dokument der Entlassung von Ruffinos wohl indirektem Vorgänger Giovanni Domenico („Presbiter Joannes Dominicus“), welcher von ca. 1498 bis 1510 als *magister cantus* nachweisbar ist (in den letzten beiden Jahren wahrscheinlich in untergeordneter Stellung) und während der Ostertage des Jahres 1510 dadurch unangenehm auffiel, daß er „in non cantando iuxta solitum perpetrato“ ein „murmur in populo“ verursachte, was der Kathedrale wenig Ehre einlegte. So beschlossen die „Reverendi Domini Canonici“ einstimmig seine Entlassung.

Nachfolger wurde Ruffino d'Assisi<sup>27</sup>. Am 2. Mai 1510 trat „venerabilis Sacre theologie magister Dominus frater Ruffinus de Assisio futurus magister cantus“ vor die Kanoniker, um den Vertrag festzulegen<sup>28</sup>. Ruffino verspricht, der Kirche in allen Angelegenheiten nach seinen besten Kräften zu dienen, insbesondere aber „clericos musicam docere, instruere, ac in choro cantare“. Er wolle jene Pflichten wahrnehmen, welche auch seinen Vorgängern oblagen, deren bekanntester Crispin van Stappen war<sup>29</sup>. Die „Reverendi Domini Canonici“ ihrerseits versprachen Ruffino ein Jahresgehalt von 50 Golddukaten bei sofortigem Zahlungsbeginn (eine erste Zahlung läßt sich schon am 1. Mai nachweisen und setzt den Amtsbeginn Ruffinos somit auf ein rundes Datum). Ebenfalls am 2. Mai registriert der lokale Historiograph Giannantonio Corte in venezianisch gefärbtem Italienisch in seiner *Historia di Padova*<sup>30</sup> bereits des neuen Kapellmeisters erstmaliges öffentliches Musizieren: „Comenza cantare in coro maystro

24 C. Cenci, a. a. O., Bd. 2, S. 957

25 A. Sartori, a. a. O., S. 9.

26 Raffaele Casimiri, *Musica e musicisti nella Cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI*, Rom 1942, S. 115.

27 R. Casimiri, a. a. O., S. 115.

28 Der Übergang der Bezeichnung *magister cantus* zu *magister cappellae* ist im Veneto fließend und erfolgt ohne ersichtliche Planmäßigkeit. In Padua ist im Jahre 1487 ein gewisser Pietro di Beaumont am Santo als *maestro de la Capela* angestellt (Sartori, a. a. O., S. 179), Ruffino seinerseits wird an der Kathedrale aber nach wie vor *magister cantus* betitelt, bei seinem Übertritt zum Santo aber zum *magister capelle* umbenannt. Pasetto kommen im Verlaufe seiner 37 Jahre langen Tätigkeit an der Kathedrale beide Titel abwechselnd zu, was darauf hinweist, daß sie faktisch gleichbedeutend und gleichwertig waren. — In Venedig wird bereits im Jahre 1491 Pietro de Fossis als *magister capellae* angestellt, und nur wenige Jahre später (1494) erscheint dieser Titel das erste Mal in Treviso (d'Alessi, *La Cappella*, S. 54); Francesco Santacroce erhält diese Bezeichnung am gleichen Ort im Jahre 1520 (d'Alessi, a. a. O., S. 69). Gasparo Alberti, der wie Santacroce ebenfalls aus Padua stammt und den größten Teil seines Lebens an S. Maria Maggiore in Bergamo tätig war, ist spätestens seit 1552 als *magister cappellae* nachweisbar (Ravizza, *Gasparo Alberti*, S. 71).

29 Crispin van Stappen scheint an der Kathedrale von Padua in den Jahren 1492/93 und 1498/99 als *magister cantus* tätig gewesen zu sein (Casimiri, a. a. O., S. 99 u. 104f.). Als er schon längere Zeit in Cambrai ansässig war, unternahm er im Jahre 1521 eine Pilgerreise, die ihn nach Rom, Loreto und wiederum nach Padua führte (siehe hierzu Craig Wright, *Musiciens à la cathédrale de Cambrai, 1475—1555*, in: *RMI* 62, 1976, S. 204—228). Er könnte einer jener Musiker sein, der die von uns vermuteten engen Verbindungen des Veneto mit Cambrai gerade auch in Hinblick auf den *coro spezzato* besonders pflegte. Eine Dissertation über das Verhältnis Cambrais zur frühen Doppelchörigkeit ist am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern im Entstehen begriffen.

30 A. Sartori, a. a. O., S. 9.

Ruffino frate del Santo era stado tolto par maystro in logo de prete Zuan Vacharin et canta molto bene; mena certi cantori da Venesia in compagnia"<sup>31</sup>. Hier interessiert die sonst nirgendwo bestätigte Information eines vorgängigen Aufenthaltes am Santo (volkstümlich für Chiesa di S. Antonio). Zudem nennt Corte als Vorgänger Giovanni Vaccarin(o), der, wahrscheinlich von Treviso kommend, am 7. Januar 1508 an die Kathedrale gewählt worden war<sup>32</sup>. Dessen Verhältnis zum oben genannten Giovanni Domenico bleibt im Dunkeln. Des weitern wird der von Ruffino geleitete Gesang gelobt und schließlich darauf aufmerksam gemacht, daß die Zahl der an der Kathedrale festangestellten Sänger zur Wiedergabe der an diesem Tag aufgeführten Musik zu klein war, so daß Musiker aus Venedig hinzugezogen werden mußten<sup>33</sup>.

Am 12. Juni 1510, am Vortag des Festes des hl. Antonius von Padua, erwähnt Corte Ruffino ein zweites Mal im Zusammenhang mit der an diesem Tag üblichen Prozession und dem daran anschließenden festlichen Vesper-Singen, und auch zu Weihnachten des gleichen Jahres soll eine schöne Meß-Aufführung vor zahlreichen Gläubigen der Kathedrale Ehre eingelegt haben<sup>34</sup>. Ruffinos Einstand als *magister cantus* war offensichtlich erfolgreich.

Wie aus den erhaltenen Dokumenten nicht ersichtlich, wurde der erwähnte Vertrag offenbar für die doch beträchtliche Dauer von zehn Jahren abgeschlossen, denn genau nach dieser Spanne wird Ruffino seine Stelle wechseln<sup>35</sup>. Es ist die dank verschiedener Notizen und Hinweise am reichsten dokumentierte Zeit, und gerade die scheinbare Belanglosigkeit einiger dieser Aufzeichnungen verhilft zu einem teilweise recht lebendigen Bild des Paduaner Kapellmeisters. Ein Teil der Nachrichten, die Ruffino und seine Tätigkeit betreffen, ist dem bereits erwähnten Giannantonio Corte zu verdanken. So beispielsweise die Erwähnung einer feierlich gesungenen Komplet „in canto figurado“ am 8. März 1511<sup>36</sup> oder der in der Karwoche desselben Jahres erstmals nachweisbare kritische Vermerk im Zusammenhang mit dem Singen der Lamentationen, die ziemlich „goffe et fratesche“ geklungen haben sollen, ziemlich plump, auf „Art der Fratres“ also<sup>37</sup>. Am 5. Januar 1513 (dem Vorabend von Epiphania), wird das Singen „cum ceris“, eine Paduaner Lokaltradition, erwähnt<sup>38</sup>. Dann dauert es immerhin eineinhalb Jahre bis zur nächsten namentlichen Nennung in einer vom Paduaner *notarius publicus* Sebastiano Balzan(o) verfaßten Notariatsakte (2. August 1514)<sup>39</sup>. Diese betrifft nicht Musikalisches, sondern die testamentarische Bestimmung, wonach ein gewisser Dominus Jacobus, Sohn des Bernardino de Menegatti (?) aus Gubbio, Fahnenträger im Dienste des Malatesta Baglioni, dem Ruffino ein Pferd mit gesamter dazugehörender

31 Ebda.

32 Ebda.

33 Die Zahl der festangestellten und besoldeten Sänger an der Kathedrale war noch längere Zeit eher gering. Siehe hierzu die anschauliche Tabelle in der Dissertation von Cr Guarnieri, S. 331

34 A. Sartori, a. a. O., S. 9.

35 Vertragsdauern von 10 Jahren scheinen zumindest in Padua in dieser Zeit üblich geworden zu sein, denn auch Passetos Anstellung erfolgt auf dieser Basis und wird jeweils um die gleiche zeitliche Spanne verlängert

36 A. Sartori, a. a. O., S. 10.

37 Ebda.

38 Siehe hierzu die Ausführungen von Casimiri, a. a. O., S. 31

39 A. Sartori, a. a. O., S. 10.



Ausrüstung vermachte („unum suum equum turchum bayum sartum cum suis fulcimentis, et omnia verstimenta sua a dorso“). Die Erwähnung einer (indirekten) Verbindung zum Hause der Baglioni sollte nicht einmalig sein. Und auch ein Jahr später stehen Erbschaften, diesmal aus Assisi, im Zusammenhang mit der Erwähnung des Musikers<sup>40</sup> und erlauben zudem eine Erweiterung des oben skizzierten Stammbaumes: „Diana uxor olim Cicchi Ioannis Bartolutii de Asisio“ hinterläßt als Universalerben „fr. Rufinum de ord. S. Francisci et Simonem filios legitimos“. Somit hieß seine Mutter Diana, war Witwe des verstorbenen Francesco Giovanni Bartolucci und hatte neben Ruffino einen Simone als zweiten Sohn. Denkbar ist, daß Ruffinos Reise nach Assisi im Juni des folgenden Jahres (Rückkehr spätestens am 15. August, Mariae Himmelfahrt) damit in Zusammenhang stand<sup>41</sup>. Als Zeichen der Zufriedenheit seiner Vorgesetzten darf die Gehaltserhöhung von sechs Dukaten vermerkt werden<sup>42</sup>, die zur Bezahlung des Mietzinses seiner „domus in qua habitat“ bestimmt war. Ruffino wohnte also ‚extra claustrum‘.

Zwei Aufzeichnungen eher alltäglicher Natur sind wiederum dem neugierigen und aufmerksamen Corte zu verdanken und erlauben Einblick in die gängigen Geschäfte. Während die eine (vom 28. September 1517) immerhin den Besuch des herzoglichen Kapellmeisters „Jan franzese“ aus Ferrara vermerkt<sup>43</sup>, der einen von Ruffino geschätzten Sängerknaben Sandretto (Sandro) mit Erfolg abwarb, steht in jener vom 27. Februar des folgenden Jahres der Knabe Marco Antonio im Zentrum, der den Meister offenbar dermaßen geärgert hatte, daß dieser, außer Atem und somit kaum in der Lage zu sprechen, beim Erzdiakon eine angemessene Bestrafung verlangte<sup>44</sup>! Dann kehrt Corte wieder zu musikalischen Beobachtungen zurück wie der Erwähnung der vor gewichtiger und zahlreicher Zuhörerschaft gesungenen ersten Vesper am Vorabend von Mariae Himmelfahrt (14. August 1519): „fo cantà uno vespero solenissimo cum cantori, organi e tromboni. Li vene li magnifici Rectori e gente assaj“<sup>45</sup>. Von Interesse ist hier die Erwähnung instrumentaler Beteiligung (Orgel und Posaunen) anlässlich eines feierlichen Offiziumsgottesdienstes, und es stellt sich unweigerlich die Frage, ob die aufgeführten Psalmen und eventuell auch das Magnificat in der *maniera* der *cori spezzati* erklangen.

Im Jahre 1520 wechselte Ruffino von der Kathedrale an die Chiesa di S. Antonio, an den Santo also. Dies erfolgte, wie schon erwähnt, auf den Tag genau zehn Jahre nach dem Amtsantritt an der Kathedrale. Das Ereignis ist sowohl seitens des Santo wie auch der Kathedrale aktenkundlich belegt und kommentiert und verdient nähere Betrachtung.

Im Santo wurde schon am 15. Dezember 1519 der Beschluß gefaßt, eine musikalische Kapelle, wie sie bis anhin offenbar nicht bestanden hatte, zu gründen („ordinare

<sup>40</sup> C. Cenci, a. a. O., S. 1046.

<sup>41</sup> R. Casimiri, a. a. O., S. 118.

<sup>42</sup> R. Casimiri, a. a. O., S. 119.

<sup>43</sup> Es handelt sich um den in diesen Jahren in Ferrara wirkenden Maistre Jhan.

<sup>44</sup> A. Sartori, a. a. O., S. 10.

<sup>45</sup> Ebda.

unam Capellam de cantu pro hornamento ecclesie")<sup>46</sup>. Zu deren Kapellmeister (erst-mals erscheint der Begriff *Capelle magister*) wird Ruffino berufen: „concluserant patrem magistrum Rufinum de Asisio pro dicte Capelle magistro ordinis minorum fratrem virum quipe probum ac ad istud officium maxime idoneum“<sup>47</sup>. Dann wird der Entschluß mit einleuchtenden Argumenten begründet, vorab damit, daß fast alle Kirchen der näheren und weiteren Umgebung bereits Sängerkapellen unterhielten und lediglich der Santo, vielleicht die bedeutendste all dieser Kirchen, hierin bedauerlicher-weise nachstehe. Deshalb der Beschluß und die damit verbundene Berufung Ruffinos, dem man einen vom bereits bekannten Notar Sebastiano Balzano aufgesetzten Vertrag unterbreitet. Ruffino scheint nicht allen Punkten zugestimmt zu haben; so fehlte ihm vor allem die Zusicherung eines im Kloster gelegenen geeigneten Zimmers, wie es den anderen „simplices fratres“ zustehe. Des weitern forderte er Wein und Brot für sich und seinen Gefährten (zu lesen wahrscheinlich „sotius“ und nicht „scotius“). Wer freilich dieser Gefährte war, ob der oben als Mündel erwähnte noch junge Salvator Bartolucci (wenig wahrscheinlich) oder aber Francesco Maria Delfico, Ruffinos Neffe (?) und Nachfolger am Santo<sup>48</sup>, ist nicht auszumachen. Nach längerer Diskussion, in deren Verlauf einige Patres Bedenken anmeldeten, Ruffino könnte dadurch zu viel Einfluß im Kloster gewinnen, wurde der modifizierte Vertrag in einer Abstimmung gutgeheißen.

Die Akten der Kathedrale schildern den gleichen Vorgang mit gutem Recht differenzierter und klären einen Teil des Hintergrundes. Die erste Notiz datiert vom 16. März 1520<sup>49</sup>. Ihr ist zu entnehmen, daß die Verhandlungen Ruffinos mit dem Santo der Kathedrale zu Ohren gekommen waren, womit der Schluß nahe liegt, daß diese vorerst noch vertraulich erfolgten. Freilich hatte die Kathedrale ihrerseits bereits mit Giordano Pasetto als möglichem Nachfolger Kontakt aufgenommen. Ruffino entschuldigt sich seinen Arbeitgebern gegenüber für seine Sondierungen, bekennt sich somit ‚schuldig‘, allerdings mit dem Hinweis, durch das ausgehandelte Dokument mit dem Santo noch nicht gebunden zu sein. Man möge ihm angesichts dieser Lage somit eine ehrenvolle Entlassung gewähren oder aber seine weitere Arbeit an der Kathedrale beschließen („aut bonam licentiam sibi concedi aut ipsius confirmationem quia ipse volebat esse perpetuus obligatus R.do capitulo“). Das Kapitel entschied sich für Pasetto. Somit folgen im vorliegenden Dokument die Anstellungsbedingungen des neuen *magister cantus*. Pasetto wird — diesmal ausdrücklich — wieder für zehn Jahre gewählt („promiserunt [...] ipsum ante dictos decem annos non licentiare [...]). Er verpflichtet sich, die Kleriker nach besten Kräften zu unterrichten und sowohl im mehrstimmigen figurierten Gesang wie im einstimmigen Choral auszubilden. Weiter verspricht er, im Gottesdienst „cum bonis et nouis cantibus et mutetis secundum exigentiam temporum“ aufzuwarten. Dies läßt zwei Interpretationen zu: Die eine, scheinbar näherliegende, übersetzt „mutetis“ mit Motetten, die andere, der hier der Vorzug gegeben wird, geht von einem Schreib- oder Kopierfehler aus und wandelt das

<sup>46</sup> A. Sartori, a. a. O., S. 10f.

<sup>47</sup> Ebda.

<sup>48</sup> Siehe hierzu A. Sartori, a. a. O., S. 137–142.

<sup>49</sup> R. Casimiri, a. a. O., S. 120f.

„mutetis“ in „mutatis“, was zur wichtigen Information führte, daß Pasetto „mit guten und neuen Gesängen, welche den Anforderungen der Zeit angepaßt waren“, dienen wolle. Ob darunter auch *cori spezzati* verstanden wurden, läßt sich nicht beantworten; bekannt ist, daß Pasetto in der Hs. Padua, Biblioteca Capitolare D 25/26 zehn wohl im fünften Jahrzehnt eigenhändig eingetragene *salmi spezzati* hinterlassen hat<sup>50</sup>. Verglichen mit den Werken Ruffinos freilich klingen sie eher bieder und wenig inspiriert und scheinen den auf solide Seßhaftigkeit tendierenden Charakter des Komponisten zu spiegeln, der sein Versprechen, „vivere et morire cum dictis R. D. Canonicis“, einlöste und bis zu seinem Tod im Jahre 1557 der Kathedrale verbunden blieb (wegen Krankheit seit 1554 allerdings vertreten). Noch am 1. Mai 1550 war sein Vertrag verlängert worden<sup>51</sup>.

Ruffinos Wechsel zum Santo wird in einem zweiten Dokument vom 27. März 1520<sup>52</sup> noch einmal Gegenstand präzisierender Kommentierung. So soll er sich seiner heimlichen Kontaktnahme mit dem Santo wegen entschuldigt oder zumindest um Nachsicht gebeten haben. Er ersucht um eine ehrenvolle Entlassung („vellent sibi dare bonam licentiam“) oder einen gegenteiligen Entschluß, da es seine Absicht nicht sei, sein Amt ohne Bewilligung zu verlassen („non intendebat recedere absque licentia et gratia“). Das Kapitel allerdings stellt klar, daß auf den Entscheid nicht mehr zurückzukommen sei, da es sich seinerseits mit Pasetto geeinigt und ehrenwörtlich verpflichtet habe. Es gewährt ihm somit eine „licentiam gratissimam“, womit die Angelegenheit zu beider Seiten Befriedigung geregelt schien und Ruffino am 1. resp. 2. Mai 1520 *magister capella* bei ‚seinen‘ Franziskanern am Santo wurde. Diese haben sich schon im folgenden Jahr mit einer viermonatigen Beurlaubung ihres Kapellmeisters zu beschäftigen, da dieser kurzfristig im Dienste des Malatesta Baglioni stand<sup>53</sup>. Der Grund wird nicht ersichtlich, scheint aber bei den Reverendi Domini auf Verständnis gestoßen zu sein, so daß sie ihm die vier Monatsgehälter trotzdem auszahlten.

Ansonsten fließen die Informationen zu Ruffinos Tätigkeit jetzt spärlicher. Eine Ausnahme bildet Cortes Notiz anlässlich des Festes des hl. Antonius am 13. Juni 1524<sup>54</sup>, wonach das Kapitel und die Kapelle der Kathedrale zum Santo zogen, um dort die Vesper zusammen mit „tanti diversi instrumenti: corneti, tromboni, gncare, fiauti“, deren Spieler aus Venedig gekommen waren, zu singen<sup>55</sup>. Die Aufführung soll sehr schön gewesen sein und lange gedauert haben. Keine Auskunft gibt die karge Notiz hinsichtlich des verantwortlichen Kapellmeisters.

50 Beschreibung dieser Handschrift bei C. Guarnieri, *La Musica*, S. 114ff.

51 Zu Leben und Werk Pasettos allgemein vgl. Guarnieri, *La Musica*.

52 R. Casimiri, a. a. O., S. 121

53 Malatesta Baglioni (1491–1531), einer Herrschaftsfamilie Perugias angehörend, war ein Renaissance-Condottiere, der einen Teil seines Lebens als Führer der Kavallerie im Dienste der venezianischen Republik stand. Im Jahre 1513 bezogen er und seine Truppe Quartier in Padua. Ob die Verbindung mit Ruffino hier ihren Anfang hatte oder ob sie in die (gemeinsame) umbrische Vergangenheit zurückreichte und welcher Natur genau sie war, ist aus Mangel an überkommenen Nachrichten nicht auszumachen.

54 A. Sartori, a. a. O., S. 11

55 Dokumente, welche instrumentale Beteiligung bei der Aufführung kirchlicher Musik erwähnen, sind eher selten und deshalb besonders wertvoll. So sei auch auf die beiden von Guarnieri, a. a. O., S. 68 mitgeteilten Zeugnisse hingewiesen, deren eines im Zusammenhang mit Pasetto von Musikern spricht, die aus Venedig zugezogen worden waren: „Exposui quas dedi domino fratri Jordano magistro cantori de commissione reverendi domini Hieronimi Iustiniani ex eo quia in festo S. Antonii mensis iunii fecit prandium et cenas cantoribus Venetis qui venerant ad honorandum dictum festum cum diversis instrumentis [ ...]“ In einem Dokument vom 9. Mai 1552 ist ferner von einer Meß-Aufführung unter Beteiligung einer *trombeta* und eines *corneto* die Rede.

Ist der Wechsel Ruffinos von der Kathedrale an den Santo erfreulich ausführlich dokumentiert, so jener nach Vicenza im Jahre 1525 (oder zumindest vor Oktober 1526) überhaupt nicht. Die Beweggründe sind so unbekannt wie andere nähere Umstände. Zu belegen ist, daß am 28. Oktober 1526 im Santo „el fiolo de maystro Rufino“ seine erste Messe leitete<sup>56</sup>. Es muß sich dabei um Francesco Maria Delfico aus Perugia gehandelt haben, in welchem auch der „sotius“ eines früheren Dokumentes vermutet wurde. Der „fiolo“ wäre gemäß Sartori Ruffinos Neffe<sup>57</sup>. Interessant ist die Information, daß die Aufführung durch Sänger, die mit Ruffino aus dem nahen Vicenza gekommen waren, verstärkt wurde, woraus geschlossen werden darf, daß Ruffinos Abgang das Verhältnis zum Santo nicht getrübt zu haben scheint. Seine spätere Rückkehr bestärkt diese Annahme. Die vier bis fünf Vicentiner Jahre ihrerseits bleiben im Dunkeln<sup>58</sup> und werden lediglich durch eine kürzere Notiz vom 22. Januar 1528, welche seine Anwesenheit an der Kathedrale bestätigt, leicht aufgehell: „ven. frater Ruffinus de Assisio ordinis minorum S. Francisci sacre theologie magister et nunc preceptor musices [...]“<sup>59</sup>. Sonst ist nichts in Erfahrung zu bringen.

Dafür ist seine Rückkehr an den Santo im Protokoll der Refektoriumssitzung vom 10. Dezember 1530 wieder ausführlich kommentiert<sup>60</sup>. Vor versammelten Patres referiert der Guardian Magister Martinus Tervixinus über sein Gespräch mit den „domini masarii“ in bezug auf die Bedingungen einer Wiederanstellung Ruffinos, welche auf der Basis der vom Notar Sebastiano Balzano festgehaltenen Übereinkunft (womit der vor zehn Jahren niedergelegte erste Vertrag gemeint ist) zu erfolgen habe. Aber auch die Patres des Santo sind um ihre Meinung gefragt, da das Kloster in der Folge Ruffino und seinen „socius“ (nach wie vor Delfico?) wieder zu ernähren und zu unterhalten habe und beiden jährlich je ein Scheffel Korn und ein „plaustrum“ Wein zustünde.

Der Guardianus empfiehlt den Patres, der Anstellung zuzustimmen, mit Zusätzen freilich, die ein etwas schiefes Licht auf die Tätigkeit Ruffinos in den vergangenen Jahren werfen könnten: So habe er „melius et ferventiori animo ac diligentiori studio nostros novitios sive pueros docere et non solum cantare sed etiam notionem cantus“ zu fördern. Zudem habe er — eine eigenartige Ermahnung — seine Mühe mehr in den Dienst der Novizen als in jenen der Laien zu stellen („quod studeat magis circa ipsos quam circa seculares ut alias facere visum fuit“). Ganz allgemein solle er sich im Unterricht mehr Mühe geben. Wurden da gewisse Abnutzungserscheinungen, das zunehmende Alter des Kapellmeisters oder die Tatsache angesprochen, daß er den Umgang mit Fachleuten jenem mit den Novizen vorzog? Die Dauer dieser zweiten Anstellung am Santo ist unbekannt. Die Notizen zu seiner Person in Padua und im umgebenden Veneto werden zusehends spärlicher und enden mit dem 26. Januar 1536, dem Datum einer Sitzung an S. Maria dei Frari in Venedig<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> A. Sartori, a. a. O., S. 11

<sup>57</sup> Siehe A. Sartori, a. a. O., S. 137

<sup>58</sup> Vgl. Alberto Gallo und Giovanni Mantese, *Ricerche sulle origini della Cappella musicale del Duomo di Vicenza*, Venedig 1964.

<sup>59</sup> A. Gallo/G. Mantese, a. a. O., S. 42.

<sup>60</sup> A. Sartori, a. a. O., S. 11

<sup>61</sup> Ebda.

Im folgenden Jahr erscheint sein Name wieder im umbrischen Assisi, wo ein Magister Ruffino *custos* des *Sacro Convento* wird<sup>62</sup>. Da dieser *custos* in einer Notiz vom 11. Juli 1540<sup>63</sup> ausführlicher als „mag. Ruphino Bartolutii“ bezeichnet wird, ist eine Verwechslung trotz der lokalen Beliebtheit des Namens wenig wahrscheinlich. In bezug auf den Zeitpunkt des Antrittes des renommierten Amtes finden sich zwei leicht divergierende Daten: bei Cenci unter dem 1. Juni 1537 die Eintragung „ego mag. Ruphinus de Asisio incepti officio fungi custodiatus“<sup>64</sup>, während in dem von uns gefundenen autographen Rechnungsabschluß vom 5. September 1538 das wohl wahrscheinlichere Datum des 11. Mai 1537 genannt ist: „dal tempo del mio custodiato dal di undeci de maggio 1537 [...]“. Bei einer Durchsicht der Rechnungs- und Haushaltsbücher der folgenden zwei bis drei Jahre begegnet man dem Namen des neuen Kustos verschiedentlich, freilich ohne damit verbundenen nennenswerten Informationsgehalt. 1540 muß das Todesjahr Ruffinos sein. Eine Rechnungsnotiz vom Oktober 1540 (ohne Tagesangabe) hält eine Ausgabe „per la oficiatura del tpo de mastro Rofino“ fest<sup>65</sup>. Cenci liest „tpo“ wohl richtig als „trasporto“, was Begräbnis meint. In einem andern Ausgabenheft<sup>66</sup> fällt sein Name letztmals am 30. August 1541 als „maestro rufino custodo passato“, also als verstorbener Kustos. Damit schließt die Biographie Ruffinos, deren Ende, wie bei den Viten jener Zeit allgemein, zwangsläufig genauer zu datieren ist als deren Anfang. Geht man davon aus, daß der im Jahre 1489 erwähnte „Rufino studens“ der hier im Zentrum stehende ist, dem man spätestens 1505 als „magister“ begegnet, so kann das Geburtsdatum mit gebotener Vorsicht um das Jahr 1475 angesetzt werden. Ruffino wäre dann im Alter von ca. 65 Jahren verstorben.

Die wichtigsten Züge der Biographie scheinen somit gesichert. Ein reizvoller Fund gelang bei einer Durchsicht der Rechnungsbücher in der Klosterbibliothek von S. Francesco, als unter dem Datum des 5. September 1538<sup>67</sup> unvermittelt eine im Schriftbild stark sich abhebende Eintragung auffiel, deren beschließender Satz sie mit großer Wahrscheinlichkeit als Autograph ausweist: „Ego magister ruffinus custos consensus omnium manu propria [...] hoc presens saldus“ (siehe Abbildung, S. 338).

\*

Die vorliegende Studie gilt der Person des Ruffino d'Assisi; seine Musik, um derentwillen auch sein Leben an historischem Interesse gewinnt, wird an anderem Ort ausführlich beschrieben und in ihrer historischen Stellung gewürdigt<sup>68</sup>. Doch sei

<sup>62</sup> C Cenci, a. a. O., S. 1204.

<sup>63</sup> C Cenci, a. a. O., S. 1208.

<sup>64</sup> C Cenci, a. a. O., S. 1204.

<sup>65</sup> C Cenci, a. a. O., S. 1208.

<sup>66</sup> Assisi, Archivio del S. C. di S. Francesco, Ms. 67

<sup>67</sup> Ebda.

<sup>68</sup> Vgl. Ravizza, *Die Anfänge*. Eine Zusammenfassung findet sich vom gleichen Verfasser auch in der Studie *Schütz und die venezianische Tradition der Mehrchörigkeit*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwiss. Kongreß Stuttgart 1985*, Bd. 1, Kassel 1987, S. 53–67

abschließend zumindest in Stichworten zusammengefaßt, was diese Werke so außer-  
gewöhnlich und ihren Schöpfer zu einem der Begründer der venezianischen Musik  
macht.

*In fidem p[ro]p[ri]et[at]is christoforo em[er]it[is] simione  
em[er]it[is] ottaviano em[er]it[is] uettoriano em[er]it[is] ludovico  
deo r[ati]o[n]e v[er]itate em[er]it[is] n[ost]ri patri s[an]c[t]i 28 b[is] 12*

*adi 5 sept. 1538.  
Saldare le ragioni con gioua frari de frari de s[an]c[t]i  
pauator e f[un]dico del s[an]c[t]o g[ra]do de s[an]c[t]i frari del tempo del mio  
custodito dadi undec[im]e de maggio 1537. p[er] fino ad ultimo  
agosto. 1538. et veduta la sua intenta e bene calculata  
vedute le sue spese facte gli bisogni del sacro g[ra]do p[er] v[er]e g[ra]do  
missione et p[er] ligo del nostro collectore ad esse terminati  
e d[ic]ti d[ic]ti collectore resti ad hauere d[ic]to frari dal dicto August  
15<sup>to</sup> sacro fiorini duecto quattordeti et trenta et tre et v[er]o  
uno dicto frari frari et integramet[er] satisfacto de tutte le rob  
be ha habite della sua speculatia p[er] el bisogno del sacro g[ra]do dal di  
sci de maggio 1537 infino ad 27 de agosto 1538 et de dicta  
suma de denari cioè fiorini duecto quattordeti et 33 face  
ma veduta dicta frari frari del prefato sacro g[ra]do questo prefato  
saldo fu facta la sacristia del dicto sacro g[ra]do p[er] me magistro ruffino  
custode de dicto sacro g[ra]do in p[re]s[en]za di d[ic]ti p[re]s[en]tes in o[mn]i b[en]e*

*in luduico in uinculo sic f[un]dico frari m[er]ito sic f[un]dico  
sic anno p[re]s[en]tis et frari frari uica. questo ato capitalat[us]  
indurati et g[ra]do g[ra]do p[re]s[en]tis*

*Ego magist[er] ruffino custos de g[ra]do in p[re]s[en]tia  
et hoc p[re]s[en]tis saluz*

*Io frari de frari de g[ra]do p[re]s[en]tis cofess  
n[ost]ro ato in m[er]ito fiorino duecto*

Abbildung: Rechnungsbuch des Archivio del Sacro Convento, Assisi:  
Fabbrica della Chiesa e Convento 1498—1547, fol. 97' —98. Es handelt sich um eine autographe  
Eintragung des Kustos Ruffino unter dem Datum des 5. September 1538.



Ruffino erfand den *coro spezzato*, genauer: den *salmo spezzato*, die doppelchörige Vertonung vorab der Vesperpsalmen (die *Missa supra verbum bonum* ist ein Unikum). Er entsprang der Praxis des mehrstimmigen antiphonalen Psalmensingens im klangbetonten Falsobordone, wie sie in der gegen Ende des 15. Jahrhunderts geschriebenen Doppelhandschrift Modena 454/455 (neue Signatur:  $\alpha$ . M. 1. 11–12.) in verschiedenen Entwicklungsstufen zu beobachten ist. Es bedurfte nun des schon beschriebenen einmaligen Entschlusses, diese altehrwürdige liturgische Praxis in einem Akt scheinbar respektloser Mißachtung umzustößen, um das wechselweise Singen zweier getrennt im Raume aufgestellter Chöre oder Chorgruppen nach nunmehr vorwiegend musikalischen Kompositionsprinzipien zu organisieren: Ruffino zerstückelte die Verseinheit und schuf mit den solcherart freigesetzten Klangblöcken musikalische Architekturen, die erstmals in der Geschichte der mehrstimmigen abendländischen Musik den Raum als konstitutives Element in den kompositorischen Prozeß miteinbezogen. Verbunden damit war der Charakter des Festlichen, Prachtvollen und Extravertierten, der gegen Ende des Jahrhunderts zu einem glanzvollen Höhepunkt kam. Die Zeit der frühen *cori spezzati* bezeichnete ihre Wirkung in feiner Nuancierung vorab als „solenne“, „solennissimo“, was auch Vertonungen verinnerlichten Charakters wie jene von Buß- oder Klagepsalmen umfassen konnte.

Ein Merkmal schon des frühen *coro spezzato* Ruffinos ist dessen finalgerichtete Anlage, die fortschreitende, auf den nach einer Generalpause achtstimmig einfallenden Gesamtklang der Doxologie hinzielende Verdichtung. Daß dabei die traditionellen Zäsuren der Finalis und der Mediatio trotzdem und fast unmerklich in entsprechenden Kadenz mitkomponiert wurden, gehört zum Bestaunenswerten dieser Werke.

Ihre stark klanglich bestimmte kompositorische Faktur basiert auf einem Baß-Akkordsatz, in welchem die tiefste Stimme im kompositorischen Prozeß mindestens tendenziell die zuerst gesetzte und Trägerin voller, die Grundformen suchender Dreiklänge ist. Dadurch wird jegliches Aufspüren zweistimmiger Gerüstsätze zu einem sinnlosen Unterfangen, um so mehr, als die Oberstimme weniger eigener melodischer Entfaltung als vielmehr der klanglichen Begrenzung dient. Die Oberstimme — ein nicht unwichtiger Befund — war so für zukünftige Aufgaben gleichsam freigestellt.

Im Zusammenhang mit dem Harmonischen fällt weiter die Ablösung einer Varietas der Stufenfolge zugunsten einer ‚klanglichen Zentrierung‘ auf, die Reduktion der zur Verfügung stehenden Stufen auf wenige dominierende Grundklänge (woraus sich gewisse Schlüsse hinsichtlich der Entwicklung der harmonischen Tonalität ziehen lassen).

Auch rhythmisch zeigen die Vertonungen Ruffinos eine Prägnanz, die sich zwar am Wortrhythmus entzündet, aber wie schon in der großformalen Anlage diesen zu einem autonom musikalischen Wert emanzipiert und in den Dienst des formalen Zusammenhanges stellt. Dieses Anliegen schien so vordringlich, daß darob die korrekte Akzentsetzung der Textvertonung gelegentlich vernachlässigt wurde. Jedenfalls erlaubte die Konzentration auf Klang und Rhythmus wohl eine grundsätzlich akzentgerechte Vertonung des Textes, nicht aber dessen modellierenden oder gar interpretierenden Nachvollzug. Hierzu fehlte die Dimension des Melodischen, die erst in die spätere Mehrchörigkeit Eingang fand. So mag das oberflächliche Verhältnis zum Wort zu bedauern sein, es verhalf der Musik aber zugleich zu einer bis anhin nicht gekannten Steigerung

einiger ihrer Elemente. Das Resultat war ein Al-fresco-Satz, gemalt mit einem breiteren Pinsel und ohne die Subtilitäten der feinen Linienführung, was dazu beitrug, daß „das Gattungstypische über das Werkindividuelle“<sup>69</sup> dominierte, was freilich nicht nur den *coro spezzato* betraf.

All dies, zusammengefaßt in wenige Stichworte, war die Leistung des Paduaner Kapellmeisters Ruffino d'Assisi, und sie rechtfertigt wohl, daß man sich seiner erinnert als eines der originellsten und konsequentesten Komponisten der ersten Hälfte des oberitalienischen 16. Jahrhunderts.

### *Verzeichnis der Werke*

#### A Gedruckte Werke

2 Canzoni 4 v. *Ayme amor, Ayme fortun*  
*Venite donne belle*

2 Motetti 4 v. *O inextimabile Sacramentum*  
*Miserere mei Dominum*

in. *Motetti e canzone libro primo*, Rom (A. Antico?) s. d. (RISM [1521<sup>6</sup>])

Die beiden Motetten sind veröffentlicht in. *Italia Sacra Musica. Unknown Italian Cathedral Music of the Early 16th Century*, hrsg. v. Knud Jeppesen, Bd. 2, Kopenhagen 1962, S. 105 u. 107

1 Canzone 4 v. *Non finisi mai d'amarte*

in *Canzoni, frottole et capitoli* [ ], Rom (Valerio Dorico) 1526 (RISM 1526<sup>6</sup>)

#### B Handschriftlich überlieferte Werke

*Psalm 109* Tr. 24<sup>a+b</sup> Nr. 24  
Tr. 11<sup>b</sup> Nr. 2 (nur chorus II)  
Berg. 1209 Nr. 22

*Psalm 110* Tr. 24<sup>a+b</sup> Nr. 25 [?]

*Psalm 111* Tr. 24<sup>a+b</sup> Nr. 26 [?]

*Psalm 112* Tr. 24<sup>a+b</sup> Nr. 27  
Berg. 1209 Nr. 23 (nur chorus II)

*Psalm 109* Berg. 1209 Nr. 13 (nur chorus II)

*Psalm 111* Berg. 1209 Nr. 15 (nur chorus II)

*Psalm 116* Berg. 1209 Nr. 17 (nur chorus II)

*Psalm 125* Berg. 1209 Nr. 18 (nur chorus II)

*Psalm 125* Berg. 1209 Nr. 19 (nur chorus II)

*Psalm 115* Berg. 1209 Nr. 20 (nur chorus II)

*Psalm 131* Berg. 1209 Nr. 21 (nur chorus II)

*Missa supra verbum bonum*, Verona 218

#### Abkürzungen

Tr 24<sup>a+b</sup> = Treviso, Archivio musicale del Duomo, Ms. 24<sup>a+b</sup>

Tr 11<sup>b</sup> = Treviso, Archivio musicale del Duomo, Ms. 11<sup>b</sup>

Berg. 1209 = Bergamo, Biblioteca civica, Ms. 1209

Verona 218 = Verona, Biblioteca dell'Accademia filarmonica, Ms. 218

<sup>69</sup> Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption bei Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Jb.* 3 (1981), S. 24.