

Eine deutsche Orgeltabulatur des siebzehnten Jahrhunderts im Besitz der University of Michigan

von Robert B. Lynn, Houston, Texas

Eine deutsche Orgeltabulatur in der Graduate Library der University of Michigan in Ann Arbor (Siglum M2.1.T12) blieb bemerkenswerterweise in der internationalen Literatur unbekannt, bis sie aus Versehen in RISM, Band B VII, unter dem Titel *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, zusammengestellt von Wolfgang Boetticher (hier künftig als RISM B VII bezeichnet)¹, aufgenommen wurde. Die Tabulatur war das Thema einer Dissertation von Robert E. Smith, die sich hauptsächlich mit dem musikalischen Stil der darin enthaltenen Werke befaßte². Die Tabulatur ist kurz in dem Katalog *Medieval and Renaissance Music Manuscripts Exhibition*, Januar und Februar 1953, des Toledo (Ohio) Museum of Art beschrieben worden.

Das Manuskript wurde am 18. Oktober 1949 von der University of Michigan von Sotheby and Co. in London für £ 20 beim Verkauf des musikalischen Teils der Bibliothek des Barons Horace de Landau erworben³.

Der Baron, 1824 in Brody in der Ukraine geboren⁴, stieg zu einer hohen Position im Bankinstitut der Rothschild-Familie auf, stand dessen Niederlassung in Turin vor und wurde der Privatbankier von König Viktor Emanuel. Er war ein Kunst- und Literaturliebhaber und erwarb 1864 die Villa „alla Pietra“ außerhalb von Florenz, welche er mit einer herrlichen Sammlung von Gemälden, Büchern, Manuskripten und anderen Kunstgegenständen anfüllte. 1885 und 1890 gab er einen Katalog seiner Bibliothek heraus, welcher viele musikalische Schätze, nicht aber die Tabulatur, die hier behandelt wird, verzeichnete⁵. Nach seinem Tod im Jahr 1903 fürchtete die italienische Regierung, daß die Sammlung zerstreut werden würde, aber die *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* berichtete 1933, daß die kostbare Sammlung von der Erbin J. Finaly erhalten und vergrößert werden würde⁶. Es ist nicht klar, wann und woher die Tabulatur in die Bibliothek des Barons gekommen ist.

Die folgende Bemerkung auf der Innenrückseite des Einbands identifiziert einen früheren Besitzer, vermutlich auch aus Italien, der das Buch wegen seines hohen Alters aufbewahrte: „*Questo libro è conservato da me Fabricio Berti⁷ per la sua antichità 1744.*“ Berti schrieb auch seitwärts über f.173v: „*Conservo questo lib[ro]*“ und seinen Nachnamen auf die vordere

¹ München 1978, S. 7.

² *A Manuscript in German Keyboard Tablature in the Library of the University of Michigan*, 2 Bde., Master of Music Theory, University of Michigan, 1953.

³ Sotheby & Co., *Catalogue of the Renowned Library of the Late Baron Horace de Landau . . . : The Second Portion, the Celebrated Musical Collection*, London 1949.

⁴ So der Geburtsort in der *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Bd. 20, S. 491, aber nach der *London Times* (22. Januar 1904) ist er im jüdischen Quartier zu Odessa geboren.

⁵ Im Widerspruch zum Verweis in RISM B VII, S. 7, auf den *Catalogue des Livres, Manuscrits, et imprimés composant la bibliothèque de M. Horace de Landau*, 2 Bde. (Florenz 1885, 1890), Bd. I, Nr. 286, enthält dieser Katalog keinen Hinweis auf die Tabulatur. Zur weiteren Auskunft über diese Sammlung vgl. Richard S. Hill, *Music from the Collection of Baron Horace de Landau*, *Library of Congress Quarterly Journal of Current Acquisitions*, Bd. 7, Nr. 4 (August 1950): 11–21.

⁶ Loc. cit.

⁷ Nicht „Bern“ wie in RISM B VII. Vgl. Inschrift „*Questo libro è conservato . . .*“ auf der Innenrückseite des Einbands.

Innenseite des Einbands. Es ist dem Autor dieser Abhandlung unmöglich gewesen, irgendwelche Hinweise über Signor Berti zu entdecken.

Das Manuskript gibt keine direkten Hinweise auf seinen Herkunftsort, enthält aber das Datum 1620 auf f.43r und das Datum 1556 sowie die Anfangsbuchstaben P.C.B. auf dem vorderen Einbanddeckel. Eine Untersuchung gedruckter Tabulaturen (nachfolgend beschrieben) zeigt, daß die Eintragungen der Musik in das gebundene Buch erst 1613 begonnen haben können. Die schwierige Frage, warum ein so sorgfältig gebundener Band mit unbeschriebenem Papier mehr als fünfzig Jahre unbenutzt liegen blieb, muß unbeantwortet bleiben.

Die nachstehende Beschreibung der Tabulatur ist im Sotheby-Katalog, der den Verkauf von Baron Landaus Bibliothek ankündigt, enthalten.

„408. *TABLATURE. A Collection of Pieces in Tablature, MANUSCRIPT on paper, 50 pp., the rest of the book blank, 16th Century pigskin decorated in blind, outer border formed by a roll containing medallion heads of Julius Caesar, Cicero, Ovid, and Virgil, with small coats-of-arms between, inner border composed of a roll containing smaller medallion heads, with vases and winged heads between, the upper cover lettered in gilt: P. C. B. 1556, gilt and gaufered edges. Oblong (190 mm. by 140 mm.) German. 16th–early 17th Century. The pieces include: „Ein Engelandises Intrada“, „Galliarda Englese“, „Danz Widemanni“, „Es flog ein kleines Waldvögelein Danz“, „Mentrio campai a 4 Horatio Vecchio“. These are followed by Fugues, Fantasias, and two Masses (the first dated 1620) in another hand.*

*The outer and inner rolls appear to be those described by Haebler, Rollen und Plattenstempel, I, p. 406, nos. 07 and 8, and attributed to Hans Schoeniger of Leipzig*⁸.

Das Vorwort des Auktionskatalogs beschreibt irrtümlich Nr.408 als ein Manuskript mit Lautenmusik.

Obgleich der Einband nicht völlig rechteckig ist, sind seine Maße im Durchschnitt 190x147 mm. Das äußere Rollenmuster, das 15x168 mm mißt, besteht aus Köpfen, die „*DIVIVLIVS*“, „*M T CICERO*“, „*OVIDIVS NASO*“, und „*VERGILIVS MARO*“ genannt und durch die Wappen von Sachsen (Rautenkrone), des Kurfürstentums Sachsen (gekreuzte Schwerter), einen Adler und einen Löwen getrennt werden. Die innere Rolle mißt 9x79 mm; ihr Muster besteht aus zwei kleineren Köpfen, die durch Vasen und ein geflügeltes Gesicht getrennt werden. Haeblers Beschreibung der im Sotheby-Katalog zitierten Muster lautet:

7. 176x15. 4 Köpfe und Wappen: *Div Julius-Sachsen-M. T. Cicero-Kur-Ovidius Naso-Adler-Vergilius Maro-Löwe.*

8. 135x11. 4 Köpfe, Blattwerk⁹.

Man kann daraus ersehen, daß die Ausmaße der Einbandrollen denen Haeblers in der Breite sehr nahe kommen, nicht aber in der Länge. Die Bestandteile der größeren Rollen stimmen überein, aber die der kleineren Rollen sind anders – zwei Köpfe anstatt vier. Man sieht auch, daß die Verzierung des Tabulatureinbands nicht das Jagdhorn, das Haebler als das Kennzeichen Hans Schoenigers erwähnt, enthält.

Haebler nennt auch ein anonymes Rollenmuster aus dem Jahre 1555, dem Jahr vor dem Datum des Tabulatureinbands, das dem des Einbands sehr ähnlich zu sein scheint¹⁰:

2. 180x15. 4 Köpfe, 4 Wappen: *Dius Julius--Sachsen--M T Cicero--Kur--Ovidius--Naso [sic]--Adler--Vergilius Maro--Löwe*

Der besondere Einband, der diese Rollen trägt, ist für einen in Wittenberg gedruckten Band von Luthers Werken benutzt und, laut Haebler, dort verwahrt worden. Dies ist kein

⁸ Sotheby, *Catalogue*, S. 149.

⁹ Leipzig 1928; Nachdruckauflage Wiesbaden 1968.

¹⁰ *Ibid.*, S. 142.

überzeugender Beweis. Das nützlichste Beweisstück ist die Verbindung der Wappen mit Sachsen in dem größeren Rollenmuster, welches darauf hinweist (jedoch kaum beweist), daß das Buch in Sachsen oder für einen Sachsen hergestellt wurde.

Das Papier, aus dem das Buch hergestellt ist, ist einheitlichen Typs, mit Kettenlinien in 27-mm-Abständen und neun Rippenlinien je Zentimeter. Es hat ein Wasserzeichen in der Form eines Adlers mit einem überlagerten Schild, der den Buchstaben F trägt, welcher dem Entwurf Nr. 141 in Briquets *Les Filigranes*¹¹ sehr ähnlich ist. Briquet führt solche Wasserzeichen auf Hersteller in Frankfurt am Main zurück und dieses besondere Zeichen auf eine Zeichengruppe, die auf die Jahre 1544–69 datiert wird. Der Nachweis des Papiers und auch des Einbands ist nicht ganz überzeugend, und die beträchtliche Zeitlücke zwischen der Herstellung des Buchs und seiner ersten Benutzung reduziert den Wert dieser Ursprungsbestimmung.

Die Seiten des Manuskripts messen 184x138 mm. Es ist keine Originalnumerierung vorhanden, aber jedes zehnte Blatt von 50 bis einschließlich 170 und auch Blatt 173, hat in der oberen rechten Ecke der rectus-Seite eine moderne, mit Bleistift geschriebene Zahl. Nach dem letzten Blatt sind Stubben von ungefähr sechzehn Seiten, die ausgeschnitten worden sein müssen, bevor Berti auf f. 173v und auf die innere Rückseite des Einbands schrieb. Von den 173 Blättern enthalten f. 1r–19r und 20r–50r Musik; f. 50v–60r und 70v–75r enthalten nur Linien zur Abtrennung der Tabulaturssysteme; f. 19v, 60v–70r und 75v–173r sind leer. Die Untersuchung des musikalischen Inhalts zeigt, daß ein Blatt zwischen f. 6 und 7 verloren gegangen ist. Die Linien, welche die Tabulaturssysteme abtrennen, passen auf f. 6v und 7r nicht aneinander, wie sie es auf den anderen sich gegenüberliegenden Seiten tun, was die Möglichkeit ausschließt, daß das Stück von einem fehlerhaften Manuskript abgeschrieben wurde.

Die Tabulatur ist in zwei verschiedenen Handschriften geschrieben. Schreiber A, der eine ziemlich hastige, vorwärts gebeugte Schrift hat, hat die f. 1r–19r mit Tinte, die jetzt braun ist, geschrieben. Schreiber B hat f. 20r–36r mit dunkler schwarzer Tinte in einer sorgfältigen, aufrechten Schrift geschrieben. Er hat auch die deutschen poetischen Umschreibungen des Inhalts auf der vorderen Innenseite des Einbands und am unteren Ende von f. 36r eingefügt. Diese Inschriften sind schwieriger zu lesen als irgendeine der musikalischen Notationen¹². Die Schrift von f. 36v–50r ist der der Seiten 20r–36r sehr ähnlich, lehnt sich aber etwas mehr vorwärts, was andeutet, daß diese letzten Seiten möglicherweise vom Schreiber B zu etwas späterer Zeit geschrieben worden sind.

Die Notation, die in der ganzen Tabulatur benutzt wurde, ist die der neuen deutschen Orgeltabulatur¹³, welche Buchstaben und zaunähnliche, rhythmische Markierungen benutzt. Jedes System läuft über zwei sich gegenüberliegende Seiten. Die ganze Tabulatur ist mit der Oktaveinteilung zwischen *b* und \bar{h} geschrieben. Diese Einteilung (anstatt zwischen *h* und \bar{c}) ist für Tabulaturen aus Süddeutschland charakteristisch.

¹¹ C.M. Briquet, *Les Filigranes: Dictionnaire Historique des Marques du Papier dès leur Apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. A Facsimile of the 1907 Edition with Supplementary Material Contributed by a Number of Scholars, edited by Allan Stevenson. The New Briquet Jubilee Edition, General Editor J.S.B. Simmons. 4 Bde. (Amsterdam 1968).

¹² Ich möchte meinen Dank den Herren Professoren Edward Haymes von der University of Houston und Gottfried Scholz von der Wiener Hochschule für Musik für ihre Hilfe beim Entziffern dieser Passagen aussprechen. Ich möchte auch meinem Sohn, Michael Lynn, der mich zuerst auf diese Tabulatur aufmerksam machte, und Miss Harriet C. Jameson, Head, Dept. of Rare Books and Special Collections, University Library, University of Michigan, die mir einen Mikofilm zum Studium und Zugang zum Manuskript zur persönlichen Untersuchung verschaffte, danken. Ich möchte auch meinen Dank der University of Houston für finanzielle Unterstützung meiner Forschung aussprechen.

¹³ Nicht deutsche Lautentabulatur, wie RISM B VII berichtet.

Schreiber A zeigt verschiedene Eigenheiten in seiner geläufigen und im allgemeinen fehlerlosen Schrift. In einigen Fällen (z.B. f. 7v–8r) sind senkrechte Linien eingezeichnet, um den Zusammenklang von Tönen in verschiedenen Stimmen zu verdeutlichen, obgleich die Ausrichtung genau ist. Gelegentlich sind waagerechte Linien hinzugefügt (f. 8r, 9v), um anzuzeigen, daß ein Ton ausgehalten werden muß. Zwei Arten des kleinen *g* werden ohne Unterschied benutzt (*g* und *ꝥ*). Bindungen sind inkonsequent angezeigt, entweder durch einen Bogen über einem geraden Strich (f. 12v, 13v) oder nur durch einen waagerechten Strich (f. 16v). In einigen Fällen (f. 10r, 13v–14r), wo ein liegender Ton mit seinem vollen Wert notiert ist, wird trotzdem ein Bogenzeichen benutzt, um das Aushalten des Tons zu gewährleisten. Die deutschen und italienischen Titel der Stücke werden z.T. kursiv und z.T. wie ‚gedruckt‘ geschrieben.

Schreiber B hat ziemlich leserlich, aber oft ungenau geschrieben. Besonders in den ersten von ihm eingetragenen Stücken werden *c* und *e* verwechselt und gelegentlich in der höchsten Stimmlage korrigiert. Das Ausmaß der Fehler deutet an, daß er von einer deutschen Tabulatur abschrieb, bei der er Schwierigkeiten hatte, zwischen den beiden Buchstaben zu unterscheiden, und daß er nicht oder kaum wußte, wie die Musik klingt, die er abschrieb. Es gibt hier auch häufig offensichtliche Fehler in Rhythmus und Oktavenstellung. Schreiber B benutzt einen geraden Strich, um eine Bindung anzuzeigen, und große Buchstaben als Schlußbaßnoten, ganz gleich, ob die Tonlage in der tiefsten Oktave beabsichtigt ist. In der ersten Orgelmesse (f. 38r, 40r) gibt es zwei sehr außergewöhnliche Kadenztriller zwischen der siebten und sechsten Tonleiterstufe. Eine solch unwahrscheinliche Verzierung und zugleich das Ausbleiben der Verwechslung von *c* und *e* deuten an, daß Schreiber B diese Messe von Liniennotation und nicht von einer Tabulatur abgeschrieben hat. Die häufigen Fehler in der Oktavenstellung entsprechen der beschränkten musikalischen Einsicht von Schreiber B oder allgemeiner Nachlässigkeit. Falls die Orgelmesse in Liniennotation vorlag, wird italienischer Ursprung vermutet.

Die musikalischen Stücke der Tabulatur sind alle durch Titel bestimmt, aber nur drei der von Schreiber A eingetragenen werden auch einem Komponisten zugeschrieben. Diese Hinweise auf Haußmann, Widmann und Vecchi bieten jedoch Anhaltspunkte, durch die viele der Intavolierungen identifiziert werden können. Andere Komponisten, denen sich Stücke zuweisen lassen, sind Jacob Regnart¹⁴ und Leonhard Lechner. Die von Schreiber A geschriebenen Werke werden im folgenden aufgeführt:

Folio	Titel	Ursprung; Bemerkungen
1r	<i>Dantz</i>	
1v–2r	<i>Proportio darauff</i> <i>Gar lese ist mir mein Hertz.</i> <i>Hausmañi</i>	Valentin Haußmann (zwischen 1611 und 1614 gestorben)
2v–3r	<i>Ein Engelendisch Intrada</i>	
3v–4r	<i>Ein schöner dantz</i> <i>Proportio</i>	
4v–5r	<i>Galliarda Englese</i>	
5v–6r	<i>Dantz Widemanni</i>	Erasmus Widmann (1572–1634), „ <i>Maria</i> “ aus <i>Musicalischer Tugendspiegel Gantz newer Gesäng . . . Darbey auch neue Dantz und Galliardten . . .</i> (Nürnberg 1613). Die Tabulatur gibt die äußeren Stimmen des Tanzes mit gelegentlicher Einfügung der inneren Stimmen. Dieser Tanz ist in moderner Ausgabe in: Erasmus Widmann, <i>Galliardten und Tänze</i> , ed. Horst Weber (Boppard 1959), erhältlich.

¹⁴ Die Intavolierungen der Werke Regnarts sind nicht aufgeführt in: Walter Pass, *Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts (ca. 1540–1599)* (Wien 1969).

Folio	Titel	Ursprung; Bemerkungen
6v–7r	<i>Es flog ein kleines Waldvögelein. Dantz</i>	f.6v enthält die linke Seite des geradtaktigen Tanzes, während f.7r die rechte Seite der ungeradtaktigen Proportio ist. Der Vergleich der Abschrift der Seiten mit der Melodie, dargestellt in Ludwig Erk und Franz M. Böhme, <i>Deutscher Liederhort</i> (Leipzig 1894; Nachdruck Hildesheim 1963), Nr. 1653 (Bd. 3, S. 461) bestätigt diese Aussage. Böhme zitiert ein handschriftliches Tabulaturbuch aus Memmingen vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts als Quelle der Melodie.
7v–8r	<i>Gagliarda Chi passa p[er] Q[uesta] strada</i>	Die Melodie mag ursprünglich ein italienisches Straßenlied gewesen sein. Es ist in Serenaden von Filippo Duc, Alessandro Striggio und Orazio Vecchi enthalten, erstmals erschienen in Filippo Azzaiuolos <i>Il primo libro de Villotte alla Padoana</i> (Venedig 1557). Sie diente später als Grundlage für viele Instrumentalstücke. S. John Ward, ed., <i>The Dublin Virginal Manuscript, The Wellesley Edition No.3</i> (² /1964), S.57f., betr. der Geschichte der Melodie und ihres Gebrauchs.
8v–9r	<i>Mentrio campai à 4 Horatio Vecchio</i>	Orazio Vecchi (ca. 1551–1605), <i>Canzonette di Oratio Vecchi da Modena Libro Primo</i> . . (Venedig 1580) mit späteren Veröffentlichungen bis 1613. Die Tabulaturdarstellung ist eine Quarte tiefer transponiert unter Zufügung sehr leichter Kolorierungen.
9v–10r	<i>Son questi [i] crespi à 4</i>	Vecchi, <i>Canzonette . . Libro Primo</i> . Die Tabulaturdarstellung ist eine Quarte tiefer transponiert unter Zufügung einer leichten Kolorierung.
10v–11r	<i>Chi mira gl'occhi à 4 Hor che io son gionto à 4</i>	Vecchi, <i>Canzonette . . . Libro Primo</i> Vecchi, <i>Canzonette di Oratio Vecchi da Modona Libro Secondo</i> . . (Venedig 1580), mit späteren Erscheinungen bis 1602. Die Beliebtheit dieser Canzonetten in Deutschland zeigt sich daran, daß Valentin Haußmann eine Ausgabe von Vecchis erstem und zweitem Buch mit deutschem Text 1610 in Nürnberg herausbrachte.
11v–12r	<i>Venus du und dein Kind à 3</i>	Jacob Regnart (ca. 1540–1599), <i>Tricinia: Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen</i> (Nürnberg 1593).
12v–13r	<i>On dich muess geh mich aller freudenmassen. à 3</i>	Regnart, <i>Tricinia</i>
13v–14r	<i>Wann ich gedenck. à 3</i>	Regnart, <i>Tricinia</i>
14v–15r	<i>Nun bin ich einmal frey. à 3</i>	Regnart, <i>Tricinia</i>
15v–16r	<i>Von nöten ist dss ich. à 3 Kein grösser freud. à 3 Ach wehe mir ist durchshossen. à 3</i>	Regnart, <i>Tricinia</i> Regnart, <i>Tricinia</i> Regnart, <i>Tricinia</i>
16v–17r	<i>Die schön Atlantha à 3</i>	Leonhard Lechner (ca. 1550–1606), <i>Neue Teutsche Lieder zu drey Stimmen, Nach art der Welschen Villanellen gantz kurtzweilig zu singen . .</i> (Nürnberg 1576), mit späteren Veröffentlichungen bis 1590.

Folio	Titel	Ursprung; Bemerkungen
	<i>Venus hat mich</i>	Valentin Haußmann, <i>Neue artige und liebliche Tänzze . . .</i> (Nürnberg 1599, 1602). Die Tabulatur gibt nur Cantus- und Bassusstimmen wieder. Der Nach Tanz ist völlig fortgelassen.
17v–18r	<i>Wer liebes orden reist [?] Von der fortun ward [?]</i>	Dies ist dieselbe Melodie, die von Sweelinck, Scheidt und Byrd als Grundlage für Variationen benutzt wurde. Laut Max Seiffert, in: Sweelinck, <i>Werken voor Orgel en Clavecimbel</i> (Amsterdam 1943), S. LXII, erscheint sie in Haußmanns <i>Venusgarten</i> , 1602, welcher dem Autor nicht zur Verfügung gestanden hat.
18v–19r	<i>Gern wolt ich singen Cupido was wills</i>	

Die Werke, die vom Schreiber B geschrieben wurden, werden durch das Gedicht am unteren Ende von f. 37r in zwei Gruppen eingeteilt. Das Gedicht weist darauf hin, daß die Fähigkeit, die linke Hand so gut wie die rechte zu benutzen, zum Spielen der „*Fantasia*“ (eine Fuge geht ihm unmittelbar voraus) genauso notwendig ist wie beim Fechten, Kämpfen oder Schwimmen.

*Dise Fantasia zaigt dir an
dass mit der Zeit gibst einen
So woll mit d[er] linckhen als d[er] rechten handt
Wan du [e]ss recht ferst [führst] zu fechten.
Nit allein mit fechten und schlagen
Sonderen auch zu schwimen und paden.*

Der Vers auf der vorderen Innenseite des Einbands mag vom Schreiber B zur gleichen Zeit wie der auf f. 37r eingetragen worden sein, da er den Inhalt des Manuskripts bis zu dem Punkt zusammenfaßt, wenn auch in unklarer und fehlerhafter Weise.

*Wan man thut zusammen klauben
6. Pöeten mit ihren tauben
6. Componisten mit ihrem stugkhen
6. Organisten mit ihren Muckhen [?],
Und thuet sie sezen auff einen Karren,
so fahren, anderhalb duzet N.[arren]
Und bricht der Karren,
so bleiben darnach Uberrig achzehen N:[arren]
Fuga mit der gerechten hand gemach,
so kompt die Linckhe auch balt hernach
Mache Concordantias Und Catenz [?] darneben,
so mechst stu mit der Zeit ein Sackpfeiffer geben*

Die sechs Poeten, sechs Komponisten und sechs Organisten mit ihren Tauben, Stücken und Mücken [?] müssen irgendwie die fünfundzwanzig Tänze und Lieder, die von Schreiber A geschrieben wurden, darstellen, während die achtzehn Narren, die, nachdem der Karren zusammengebrochen ist, übrigbleiben, die achtzehn freien Orgelstücke, die von Schreiber B auf f. 21r–37r geschrieben wurden, meinen müssen.

Folio	Titel	Bemerkungen
20r	<i>Preambulum in f</i>	
20v–21r	<i>Aliud Preambulum in g</i> <i>Aliud Preambulum 6 Toni</i>	
21v–22r	<i>Preambulum 1 Toni</i>	„NB“ am unteren Ende von f. 21v zeigt die Fortsetzung von <i>Fuga 1 toni</i> von f. 23v–24r an.
22v–23r	<i>Fuga 1 toni</i>	
23v–24r	<i>Fantasia 2 toni</i>	
24v–25r	<i>Fuga 3 toni</i>	
25v–27r	<i>Fantasia 4 toni</i>	
27v–28r	<i>Fantasia 5 toni</i>	Der melodische Aufbau dieses Stücks ist dem fünften Psalmton ähnlich.
	<i>Fuga 6 toni</i>	
28v–29r	<i>Fuga 7 toni à 2</i>	
29v–30r	<i>Fuga 8 toni</i>	
30v–31r	<i>Fantasia 8 toni</i>	
31v–32r	<i>Fantasia 1 toni</i>	
32v–33r	<i>Fantasia 2 toni</i>	Die Baßlinie dieses Stücks verziert das traditionelle passamezzo antico-Modell.
33v–34r	<i>Fantasia 1 toni</i>	
34v–35r	<i>Quartus thonus à 2 sequitur</i>	
35v–36r	<i>Fuga</i>	

Die letzten geschriebenen Seiten der Tabulatur enthalten liturgische Versetten für Oster- und Marienmessen.

Folio	Titel und Inschriften
36v–37r	<i>Kyrie Paschale imum [primum]</i>
37v–38r	<i>Kyrie 2dum</i> <i>Christe</i>
38v–39r	<i>Kyrie Penultimum</i>
39v–40r	<i>Kyrie Ultimium</i>
40v–41r	<i>Sanctus Paschale</i> <i>Sanctus 2dum</i>
41v–42r	<i>Osanna</i>
42v–43r	<i>Agnus Dei Finis Anno 1620</i>
43v–44r	<i>Salve Sancta parens. Introitus 2di toni 1 Mahl ganz Werck</i>
44v–45r	<i>Gloria Patri. P. P. H. C.</i> <i>Kyrie De Beata Maria Virgine 1 ganz. P:P: Hoz [HO3?] PPC</i>
45v–46r	<i>Christe eleison 1 Mahl PPC</i> <i>Kyrie eleison. PPC. dss letst Kyrie</i>
46v–47r	<i>Et in terra pax hominibus Bonae Voluntatis 1 ganz</i> <i>Spiritus et alme orphanorum 2 PPHC</i>
47v–48r	<i>Qui tollis peccata mundi 3 PPC</i> <i>Tu solus Dominus 4</i> <i>Cum sancto spiritu 5 Ganz</i>
48v–49r	<i>Ave Regina caelorum. Christian Erbach Ganz</i>
49v–50r	<i>Patrem omnipotentem 1 Ganz [fragmentarisch]</i>

Die Abkürzungen, die den Titeln der Versetten in der zweiten Messe folgen, müssen Orgelregister bezeichnen, da Titel ohne diese Buchstaben die Anweisung „ganz Werck“ oder „ganz“ enthalten. Wenn es auch unmöglich ist, spezifische Register für die Abkürzungen zu nennen, so ist es dennoch möglich, daraus auf das verwendete Instrument zu schließen. Es handelt sich um ein kleines Instrument, wahrscheinlich mit einer Klaviatur ohne Pedal. Anfangsabschnitte werden „organo pleno“ gespielt, so wie der Schlußteil des „Gloria in excelsis“; leichtere Registrationen werden bei den inneren Sätzen angewandt (das „Gloria Patri“ des Introitus und das letzte „Kyrie“ können als innere Sätze betrachtet werden, da ihnen sofort Musik folgt).

Die Versetten für das Kyrie der Ostermesse bauen auf der Messe I, „Lux et origo“ (LU, S.16), auf. Das „Sanctus Paschale“ und „Sanctus secundus“ sind offensichtlich auf das Sanctus der Messe IX (für Marienfeste, LU, S.42) gegründet. Die Beziehung des „Osanna“ zu einer Gesangsquelle ist nicht klar. Das Agnus Dei ist auch auf den Gesang der Messe IX gegründet, da es die Phrase benutzt, die die Worte „qui tollis“ begleiten. Dieses Motiv, das durch ein Tetrachord steigt und fällt, tritt auch in den vorhergehenden zwei Abschnitten hervor.

Die zweite Orgelmesse ist gregorianischem Choral nur wenig ähnlich, obgleich die Benutzung des Introitus „Salve sancta Parens“ und des Tropus „Spiritus et alme orphanorum“ im Gloria die Anwesenheit eines Cantus firmus vermuten läßt. Das Gloria Patri umschreibt jedoch klar die Eröffnungs- und Endphrasen der Doxologie (LU, S.1264), die eine Quarte höher transponiert worden sind. Ebenso ist die Eröffnung des „Ave Regina caelorum“, die Christian Erbach zugeschrieben wird¹⁵, dem Anfang des Tons dieser Marien-Antiphon (LU, S.278) ähnlich, um eine Quinte höher transponiert. Sonst zeigt die Vertonung grundsätzlich Akkordfolgen mit schmückenden Figuren, die sich von Stimme zu Stimme bewegen und keine offensichtliche Grundlage im Choral haben. In einigen Fällen reflektiert der Rhythmus der Akkorde den Text des Versettentitels, z.B. „Spiritus et alme orphanorum“.



Diese Korrespondenz läßt auf die Intavolierung eines homorhythmischen Satzes schließen, aber die Unregelmäßigkeit der Stimmführung macht dies ziemlich unwahrscheinlich.

Das „Ave Regina caelorum“, das zwischen das Gloria und Credo der Marienmesse eingefügt wurde, soll anscheinend „in loco graduale“ erklingen. Das Stück hat den Charakter einer Chanson und benutzt die Form AABCBC, in welcher die C-Abschnitte ungeradtaktig sind.

Der Ort oder die Orte, wo die Tabulatur geschrieben wurde, bleiben unbekannt. Aus verschiedenen Gründen wird Süddeutschland vermutet: dafür sprechen die Oktaveinteilung zwischen b und \bar{h} , die Aufnahme eines Stücks von Christian Erbach, das Erscheinen des Manuskripts in Italien (vgl. Turiner Tabulturen) sowie die römisch-katholischen Orgelmessen. Smith glaubt, daß aus zwei Gründen sehr wahrscheinlich Nürnberg die Ursprungsstadt ist: einmal sind Werke von Haußmann, Widmann, Regnart, Vecchi und Erbach in Nürnberg veröffentlicht worden; zum andern stehen die in das Buch eingetragenen Verse in bayerischem Dialekt¹⁶. Dieser spezifische Ursprungsnachweis muß in Frage gestellt werden. Viele der in Nürnberg veröffentlichten Werke waren weit bekannt und erscheinen in Tabulturen weit entfernter Städte, wie z.B. Matthäus Weissels *Lautenbuch* (Frankfurt an der Oder 1592), welches fünf der Villanellen von Regnart und drei der Canzonetten von Vecchi enthält. Wenn man außerdem annimmt, daß Schreiber B am selben Ort wie Schreiber A arbeitete, dann paßt die liturgische, Maria verehrende Musik nicht ins protestantische Nürnberg.

¹⁵ Dieses Werk ist nicht in dem vor kurzem veröffentlichten Band: Christian Erbach, *Collected Keyboard Compositions*, ed. Clare G. Rayner = Corpus of Early Keyboard Music, Bd.36 (American Institute of Musicology 1976) enthalten.

¹⁶ *Manuscript in German Keyboard Tablature*, S.136f.

Die vom Schreiber A eingetragenen Tänze und Intavolierungen der Canzonetten und Villanellen enthalten viele Quint- und Oktavparallelen, was natürlich ein Merkmal des ländlichen Charakters dieser Stücke ist. In den von Schreiber B geschriebenen freien und liturgischen Stücken deutet die allgemeine Grobheit der Stimmführung auf einen Komponisten, einen Studenten oder Amateur, hin, der sein Handwerk nicht beherrschte. Somit sind die Stücke besonders interessant als seltene Beispiele eines breiten Spektrums des Musizierens, das, entfernt von den größeren Zentren, ohne die technische Vollendung der führenden Komponisten ausgekommen ist. Bescheidene Stücke wie diese spielten sicherlich eine wichtige Rolle im musikalischen Leben. Sie lassen uns das allgemeine Niveau musikalischer Tätigkeit erkennen und bieten zudem einen Anhaltspunkt zur Würdigung der höchsten Leistungen.

Bio-bibliographische Bemerkungen zu Johann (Andreas) Amon

von Walter Lebermann, Bad Homburg

Johann Amon wurde bereits 1812 lexikographisch erfaßt. Im Artikel „*Ammon, J.*“ – diese Namensform war von der Imbault-Ausgabe seines Œuvre II^{me} her bekannt – nennt Ernst Ludwig Gerber die wenigen bis 1801 gedruckten Werke, einschließlich des dem kunstsinnigen Herzog Carl August von Sachsen-Weimar gewidmeten Œuvre XV^{me}, *TROIS QUATUORS concertans pour L'Alto, Violon, Viola & Violoncelle*. Gerber vermutet, wohl aus der Sicht von 1801, Amon sei ein „*Virtuose auf der Bratsche, für welches Instrument seine mehresten Werke geschrieben sind.*“ Über die Herkunft Amons informiert erstmals der vermutlich von Angehörigen des Verstorbenen initiierte Nekrolog im XXVII. Jahrgang (1825) der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung: danach wurde Johann Amon 1763 zu Bamberg geboren.

Im Nekrolog wird nur der Taufname Johann genannt und in der Tat: alle Schriftstücke, alle Musikhandschriften, seine gedruckten musikalischen Werke (ausgenommen die oben genannte Imbault-Ausgabe seines Œuvre II^{me}) sowie das Impressum von Musikdrucken aus seiner Offizin tragen, soweit sie mir zu Gesicht gekommen sind, die Namenszeichen „*J. Amon*“, ausnahmsweise auch „*J. Amon*“. Erst 1835 nennt François-Joseph Fétis zum Taufnamen Johann den Vornamen Andreas: „*Amon, Jean-André*“. Er listet erstmals die wichtigsten musikalischen Werke auf, womit der als ausgezeichnete Compiler ausgewiesene Direktor des Brüsseler Conservatoire Royal de Musique einem Informationsbedürfnis mehr entgegenkam als der gleichzeitig lexikographisch tätige Gustav Schilling, Direktor der Stuttgarter Stöpelschen Musikschule.

Für das MGG-Supplement von 1973 hat nun Wolfgang Matthäus, der Bearbeiter des Artikels *Johann Andreas Amon*, ganz offensichtlich nicht den Versuch gemacht, die Geburtsdaten „*1763 zu Bamberg*“ zu verifizieren. Denn Matthäus hätte das Geburtsjahr parenthetisch in Frage stellen können, die Stadt Bamberg als Geburtsort jedoch kategorisch ausklammern müssen. Allzubald stellte sich nämlich heraus, daß an einem Träger des Namens Johann Amon in keiner der damaligen drei Bamberger Pfarreien – St. Gangolf, St. Martin und Unsere Liebe Frau (= Obere Pfarrei) – eine kirchliche Handlung vollzogen wurde.

Amon mußte also nach dem Empfang des Sakraments der Taufe nach Bamberg gekommen sein – er erhielt dort seine musikalische Ausbildung – er mußte aber auch die Stadt als