

Birgit Lodes (Wien)

Peschin, Ochsenkun und die Instrumentalpraxis am Hof Ottheinrichs. Eine neue Geschichte der Orgeltabulatur Klagenfurt GV 4/3

I. Zur „Klagenfurter“ Orgeltabulatur

Die Sphinx

Die sogenannte Klagenfurter Orgeltabulatur, aufbewahrt im Kärntner Landesarchiv Klagenfurt (A-Kla GV 4/3),¹ ist in der Renaissance-Forschung keine Unbekannte: Sie wurde von Hellmut Federhofer 1952 erstmals eingehender beschrieben² und von Willy Apel 1967 aufgrund der beiden enthaltenen „echte[n] Orgelstücke“ gewürdigt.³ Cleveland Johnson hat 1989 ihre notationsgeschichtliche Bedeutung herausgestellt,⁴ und seit 2009 liegt sie dank der Initiative und Arbeit von Manfred Novak in einer Edition (in Partitur sowie spielpraktisch für die Orgel), als kommentiertes Faksimile und sogar in einer Gesamteinspielung vor.⁵

Die „Klagenfurter“ Tabulatur gilt allgemein als frühestes umfangreiches Zeugnis für die sogenannte Neue Deutsche Orgeltabulatur, also eine Tabulaturenschrift, die sämtliche Stimmen mit Buchstaben und darüber gesetzten rhythmischen Zeichen wiedergibt. Aufgrund des heutigen Aufbewahrungsortes Klagenfurt wurde lange angenommen, es handle sich um ein Zeugnis aus Kärnten⁶ und es könnte sich darin die Orgelspielpraxis an einer großen Institution in der Region – etwa einem Kloster mit entsprechender Orgel – im 16. Jahrhundert spiegeln.⁷ Zum „peripheren“ Entstehungsort schien zu passen, dass das intavolierte Repertoire eher veraltet anmutet, die Notation bemerkenswert viele Elemente der Älteren

- 1 Ich danke dem Kärntner Landesarchiv in Klagenfurt für die äußerst entgegenkommende Betreuung vor Ort und die Erlaubnis zum Abdruck der Abbildungen sowie Cora Engel, Kateryna Schöning und Sonja Tröster für Anregungen und Feedback.
- 2 Hellmut Federhofer, „Eine Kärntner Orgeltabulatur des 16. Jahrhunderts“, in: Ders., *Musik und Geschichte. Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften*, Hildesheim u. a. 1996, S. 166–171 (Erstabdruck in: *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereins für Kärnten* 142 [1952], S. 330–337).
- 3 Willy Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 210.
- 4 Cleveland Johnson, *Vocal Compositions in German Organ Tablatures, 1550–1650. A Catalogue and Commentary*, New York/London 1989, S. 113f.
- 5 Manfred Novak, *The Organ Tablature from Klagenfurt, ms. GV 4/3: Transcription, Commentary & Facsimile*, 3 Bde., Zabrze 2009; ebd. (Bd. 1, S. 9–12) auch eine Zusammenfassung des früheren Forschungsstandes; ders., *The Organ Tablature from Klagenfurt. Ebert Organ. Hofkirche Innsbruck*, 2 CDs, MDG 606 1701-2 (2011).
- 6 Die Tabulatur kam 1904 mit dem Bestand des „Historischen Vereines für Kärnten“ an das neu gegründete Kärntner Landesarchiv. Der erste Nachweis der Handschrift findet sich in [Gottlieb Freiherr von Ankershofen], „Handschriften der Sammlung des historischen Vereines für Kärnten in Klagenfurt“, in: *Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen* 1/2 (1848), S. 73–82, ebd. die Tabulatur als Nr. 73 (S. 77f.); keiner der anderen Einträge scheint in einer Beziehung zur Tabulatur zu stehen. Wo sich die Tabulatur in den Jahrhunderten zuvor befand, ist unklar.
- 7 Federhofer vermutete, die Tabulatur stamme „vermutlich aus einem der unter Kaiser Joseph II. aufgehobenen Stifte Kärntens“ (Federhofer, „Eine Kärntner Orgeltabulatur“, S. 167). Rudolf Flotzinger schlug das Benediktinerstift St. Peter im Lavanttal als Entstehungsort vor (Rudolf Flotzinger, Art.

Deutschen Orgeltabulatur aufweist, die vorherrschende Stimmenanordnung mit dem Bassus direkt unter dem Discantus⁸ einer älteren Praxis entspricht und auch die angewendeten, eher statisch eingesetzten Verzierungen vergleichsweise rückständig anmuten.⁹

Die verbreitete Angabe, die Tabulatur sei „ca. 1560“ entstanden, geht auf Hellmut Federhofer zurück:¹⁰ Er schlug diese Entstehungszeit vor, da das früheste gedruckte Zeugnis für die Neue Deutsche Orgeltabulatur Elias Nicolaus Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulatur* von 1571 ist und man eine frühere handschriftliche Verbreitung dieser Notationsweise nur vermuten konnte.¹¹ Mittlerweile hat sich die Lage aber gewandelt: Manfred Hermann Schmid konnte eindeutig nachweisen, dass die Neue Deutsche Orgeltabulatur bereits fast 50 Jahre vor Ammerbachs Druck in Gebrauch war; er analysierte und kontextualisierte Orgeltabulatur-Skizzen in der Hand Albrecht Dürers, die spätestens auf die Zeit um 1520 datiert werden.¹²

Seither finden sich in der Literatur unabhängig voneinander zwei unterschiedliche Interpretationsrichtungen der „Klagenfurter“ Orgeltabulatur:

Sarah Davies nahm im Rahmen ihrer Dissertation eine grundlegende Neubewertung vor und schlug eine Entstehung in der Zeit zwischen 1520 und 1530 vor.¹³ Ihre Einschätzung basiert unter anderem auf der Schriftform (Abkürzungen und Auszeichnungsschrift) sowie der Art der musikalischen Verzierungen:¹⁴ Insbesondere sei eine fast in allen Stücken vorkommende Fünftonfloskel in älterer Orgelmusik häufig, ab 1525 aber nicht mehr zu

„St. Paul im Lavanttal“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/St_Paul.xml>, letzte inhaltliche Änderung am 6.5.2001, zuletzt besucht am 12.7.2018).

8 Bei vier Stimmen also D B A T. Nur die Stücke Nr. 1, 6 und 15 weisen eine differierende Anordnung auf.

9 Johnson, *Vocal Compositions*, S. 114; Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 18f.

10 Federhofer („Eine Kärntner Orgeltabulatur“, S. 167) vermutete „etwa 1560 bis 1570“; Apel (*Geschichte*, S. 210) und Johnson (*Vocal Compositions*, S. 75) schlugen „ca. 1550“ als Datierung vor, was aber kaum rezipiert wurde.

11 Zudem irrte Federhofer, wie bereits Davies festgestellt hat, bei den Lebensdaten Verdelots.

12 Dazu Manfred Hermann Schmid, „Dürer und die Musik. Das Rätsel der ‚nicht entzifferten Aufzeichnungen‘ im handschriftlichen Nachlaß“, in: *Mf* 46 (1993), S. 131–156, insbes. S. 132 und 154; ebd. auch der Hinweis, dass 1529 Martin Agricola in seiner *Musica instrumentalis deutsch* die Möglichkeit der reinen Buchstabennotation beschreibt.

13 Davies gibt selbst leicht divergierende Datierungen an (Sarah Davies, *Resonet in laudibus: The Geistliche Repertory in Organ and Lute Tablatures of the Deutsches Sprachgebiet, c.1510–1590*, Diss. New York University 2010): „between 1520 or 1525 and 1530“ (S. 226); „c.1520–30“ (S. xxxv, 128, 145, 205); „c.1525–30“ (S. 83, 268, 290); „around 1530“ (S. 314). – Ich danke Sarah Davies für den inspirierenden Gedankenaustausch zum Thema anlässlich der Tagung „Etlich Liedlein zu singen oder uff der Orgeln und Lauten zu schlagen“ in der Bayerischen Staatsbibliothek München, März 2018, sowie für eine E-Mail vom 6.4.2018, in der sie die in ihrer Dissertation vorgebrachten Argumente zusammenfasst und leicht erweitert: „On the basis of its Gothic calligraphy, types of abbreviations, layout, repertoire and style (including an early five-note ornament not found after 1524; rhythmic ties over the bar; and a non-descending arrangement of voices, with the bass typically under the discantus), American scholar Sarah Davies has suggested that the Klagenfurt Tablature may date to around 1530. Its repertorial connection to Josquin and Ludwig Senfl, large size, special paper and its sectional format of descending voice parts (a6, a5, a4), imply a connection to the *Liber Selectarum* and possibly an origin in Augsburg for the same intellectual circle as the choirbook. Its generous margins, neat grid and clear writing may also indicate that it was prepared as a fair copy for print. The Klagenfurt source, together with the letter tablature found in the notebooks of Albrecht Dürer, is also an important early witness to the rise of New German Tablature long before its first appearance in print in 1571.“

14 Davies, *Resonet in laudibus*, S. 225f.

belegen. Zudem erinnern das enthaltene Repertoire (vor allem die Gegenüberstellung von Ludwig Senfls Motetten mit jenen von Josquin des Prez), das repräsentative Papier und Format sowie die Gliederung nach Stimmenzahl an den 1520 in Augsburg gedruckten und von Senfl redigierten Motettendruck *Liber selectarum cantionum*. Daher schlägt Davies vor, die Tabulatur könne von einem Organisten aus dem engeren Umkreis Senfls stammen und in Augsburg oder München, evtl. für Fürsterzbischof Matthäus Lang in Salzburg,¹⁵ zusammengestellt worden sein. Damit datierte sie die Tabulatur provokativ um gut 30 Jahre vor und versetzte sie aus der musikalischen Peripherie in süddeutsche Musikmetropolen.

Manfred Novak hingegen bleibt in seiner Edition und den folgenden Aufsätzen bei der einst etablierten, späteren Verortung „um 1560“ im österreichischen Raum.¹⁶ Insbesondere beschäftigt er sich mit der Frage, wie die Intavolierungen der groß besetzten Motetten, wie sie in der Klagenfurter Tabulatur vorliegen, damals spieltechnisch realisiert werden konnten:¹⁷ Die Möglichkeit zum polyphonen Spiel vielstimmiger Stücke auf der Orgel sei unter anderem durch eine engere Tastenmensur sowie vor allem durch den zunehmenden Bau von Orgeln mit (klanglich befriedigendem) Pedal befördert worden – beides Entwicklungen, die sich seiner Aussage zufolge gerade in der Mitte des 16. Jahrhunderts nachhaltig vollzogen haben.¹⁸

Durch die unterschiedliche Datierung und Verortung in der aktuellen Forschungsliteratur erscheint die Tabulatur Klagenfurt 4/3 nunmehr wie eine janusköpfige Sphinx, die aber unabhängig davon, ob im süddeutschen Raum gegen 1530 oder in Kärnten um 1560 lokalisiert, für die Erforschung der Instrumentalmusik eine spannende Quelle darstellt. Sie lässt sich nicht zuletzt deshalb so schwer einordnen, weil für die Zeit von 1530 bis 1550 kaum eine Orgeltabulatur aus dem deutschsprachigen Raum überliefert ist.¹⁹ Da für diese Jahrzehnte also Vergleichsquellen fehlen,²⁰ sind die von Davies und Novak angeführten „Novitäten“ (die vielstimmige, tongetreu dem Vokalwerk folgende Faktur, der ausgiebige Pedalgebrauch u. a.) um 1530 ebenso „neu“, wie sie es noch um 1560 sein könnten. In Ermangelung weiterer Quellen lassen sich selbstredend auch die von Davies herausgestellten „altmodischen“ Merkmale (etwa die Stimmenanordnung oder die typische Spielfloskel) später nicht mehr finden.²¹ Des Weiteren wird das repräsentative Motettenrepertoire (mit

15 Ebd., S. 176 und 226.

16 Novak hat – auch in jüngeren Veröffentlichungen – die Dissertation von Davies bislang nicht rezipiert.

17 Novak selbst spielte im Jahr 2011 das Repertoire auf der Ebert-Orgel aus dem Jahr 1561 in der Hofkirche zu Innsbruck ein (vgl. Anm. 5).

18 S. besonders Manfred Novak, „The Klagenfurt Tablature: On the Brink of the Renaissance“, in: *Medieval Organ Art. The van Straten Organ at the Orgelpark as a Historical Document* (= Orgelpark Research Report 4), Amsterdam 2017, S. 51–71, hier S. 61–69.

19 Vgl. dazu die eindrucksvollen Übersichten bei Davies, *Resonet in laudibus*, S. 24–27. Auf S. 29 vergleicht sie die karge Überlieferung an Orgeltabulaturen mit der Überlieferung von Lautentabulaturen: „The forty or more years between *Klagenfurt 4/3* and *Ammerbach 1571* is essentially filled with thirty-eight lute[!] sources.“ Zwischen Schlicks Tabulatur von 1512 und Ammerbachs Tabulaturen von 1571 und 1575 wurde in jedem Fall keine einzige Orgeltabulatur im deutschsprachigen Raum gedruckt.

20 Nach Leonhard Klebers Tabulatur von 1521–1524 (D-B Mus.ms. 40026) sind nur noch einzelne Stücke für Orgel in Kotters Orgelbüchern (CH-Bu F IX 22, ca. 1512–1532, und CH-Bu F IX 58, ca. 1525) überliefert; vgl. Davies, *Resonet in laudibus*, S. xxxiii f. und 25.

21 Zu der Aufstellung bei Davies (vgl. Anm. 19) lässt sich nach jüngstem Forschungsstand eine handschriftliche Tabulatur ergänzen: ein handschriftlicher Nachtrag in Älterer Deutscher Orgeltabulatur im Leipziger Exemplar von Martin Agricolas *Ein kurtz deudsche Musica*, Wittenberg: Georg Rhau, 1528 (D-LEm I. 191), der sicherlich vor 1550 geschrieben wurde. In den 3-stimmigen

einer Gegenüberstellung des Klassikers Josquin mit Senfl) als Topos noch mindestens bis zur Jahrhundertmitte weiter tradiert (Näheres dazu unten). Und schließlich handelt es sich bei den von Novak ins Feld geführten Neuerungen im Orgelbau um graduelle Entwicklungen, die nicht schlagartig um 1550 einsetzen.

Mithin ist nach wie vor nicht klar, in welchen Kontext die „Klagenfurter“ Orgeltabulatur zu verorten ist. Im vorliegenden Beitrag möchte ich daher der Frage, wann, wo und für welchen Zweck diese Tabulatur niedergeschrieben wurde, erneut nachgehen. Nach einer Beschreibung bisher nicht genügend berücksichtigter Charakteristika werde ich die Tabulatur auf Basis eines Repertoirevergleichs mit weiterem Quellenmaterial in Verbindung bringen und dadurch erstmals Verfasser, Entstehungszeitraum und -kontext bestimmen können. Daraus eröffnen sich grundlegend neue Erkenntnisse zur vokalen und instrumentalen Aufführungspraxis sowie zur Funktion der Tabulaturschrift der Neuen Deutschen Orgeltabulatur.

Vorbild Vokalquellen: Werktreue und Medienwechsel

Die „Klagenfurter“ Tabulatur ist bekannt als früheste Orgeltabulatur, bei der die vokalen Vorlagen außerordentlich getreu auf die Orgel übertragen sind; dies gilt sogar noch, wenn man von einer Datierung „um 1560“ ausgeht. Sämtliche Stücke sind – im Unterschied zu früheren Praktiken – tongetreu wie folgt intavoliert:

- in ihrer gesamten Länge (ohne Auslassung von Takten oder Hinzufügung von freien Erweiterungen)
- in ihrer vollständigen Stimmenzahl (selbst bei 5- oder 6-stimmigen Stücken)
- unter sorgfältiger Beachtung der Stimmführung²²

Bei Wahrung dieser Kriterien werden einzelne Töne punktuell verzerrt sowie allenfalls bei den Schlusskadenz gelegentlich kleinere Änderungen vorgenommen.²³ Im Folgenden werde ich dieses Charakteristikum als „Werktreue“ bezeichnen.

Mithin steht bei den „Klagenfurter“ Intavolierungen dezidiert im Vordergrund, die Architektur des Vokalstückes so deutlich wie möglich auf der Orgel nachzubilden. Selbst der Verlauf einzelner Stimmen soll so gut wie möglich nachvollziehbar bleiben und so wenig wie möglich instrumentenidiomatisch angepasst werden. Vielmehr werden sogar Tonverdopplungen oder Stimmkreuzungen wie im Original notiert, ohne sie auf das Instrument „umzulegen“. Verzerrungen werden nicht als Selbstzweck, sondern nur behutsam eingesetzt und individuell auf die einzelnen Stücke angepasst (vgl. unten S. 131f.).

Somit wird ein sich erst in der Realisierung durch mehrere Stimmen zusammensetzendes vokales „Werk“ auf das andere Medium Orgel übertragen: Der Organist kann nach diesem „Medienwechsel“ die vielstimmigen Werke auf seinem Instrument allein realisieren und der zeitgenössische Hörer das Werk in dieser Form kennenlernen bzw. nachhören; falls ihm das Werk gut bekannt ist, wird er unweigerlich auch den Text dazu assoziieren. Aufgrund der werkgetreuen Faktur wäre es auch möglich, die Orgelübertragung (bzw. einzelne

Intavolierungen ist sehr wohl noch jeweils die Bassusstimme direkt unter der Discantusstimme notiert (= ältere Stimmanordnung). Ich danke Kateryna Schöning, die eine eigene Studie zu dieser Handschrift plant, für diesen Hinweis.

22 Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 20f. et passim.

23 Manfred Novak, „Die Klagenfurter Orgeltabulatur KlagL 4/3. In Österreich überlieferte Orgelmusik des 16. Jahrhunderts“, in: *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen* 5 (2012), S. 79–89, hier S. 85.

Stimmen daraus) gemeinsam mit Vokalstimmen oder auch anderen Instrumentalisten zur Aufführung zu bringen.²⁴

Im Unterschied zu anderen Tabulaturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden in der „Klagenfurter“ Tabulatur zahlreiche groß besetzte Werke (also 5- und 6-stimmige Werke) auf die Orgel übertragen, was bei der beschriebenen textgetreuen Vorgangsweise eine besondere spielpraktische Herausforderung in sich birgt. Die Stimmenzahl der zugrundeliegenden Vokalwerke bestimmt auch den Aufbau der Tabulatur. Sie ist in drei Abschnitte gegliedert: Einem ersten mit 6-stimmigen Werken folgen Abschnitte mit 5-, dann mit 4-stimmigen Werken – wie es aus zeitgenössischen Drucken und Handschriften mit Vokalmusik vertraut ist.²⁵ In Tabulaturen ist dieser konsequente Aufbau vom Viel- zum Geringstimmigen sonst nur aus Sebastian Ochsenkuns *Tabulaturbuch auff die Lauten* (1558) bekannt; auf diese Parallele wird später noch zurückzukommen sein.

Weshalb man Intavolierungen gemäß ihrer – absteigenden – Stimmenzahl ordnen sollte, ist auf den ersten Blick wenig einsichtig: Ein didaktischer Zweck kann nicht vorliegen, da die in der „Klagenfurter“ Tabulatur niedergeschriebenen Stücke keinesfalls Übungsstücke sind, zudem wäre der graduelle Aufbau vom Einfachen zum Schwierigen auf den Kopf gestellt. Vielmehr scheint in diesem Aufbau wiederum eine offensichtliche Parallele zur Organisation von Vokalquellen aufgesucht bzw. deren Prinzipien auf eine Sammlung von Intavolierungen für die Orgel übertragen worden zu sein. Diese Parallele zur Konzeption von vokalischen Werksammlungen wird durch die konsequente Auszeichnung der Kompositionen mit Werktitel und Komponist in einer aufwendigen und förmlichen Auszeichnungsschrift (der Textura bzw. Textualis formata²⁶) noch unterstrichen.²⁷ Durch diese ins Auge springenden Überschriften fällt es leicht, das aufgezeichnete Repertoire samt Komponisten zu erfassen.

24 Vgl. dazu Birgit Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern beim Augsburger Reichstag“, in: *Mf* 72 (3/2019), in Vorbereitung.

25 Aus dem deutschsprachigen Raum am bekanntesten sind wohl die entsprechend gegliederten Drucke *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520) und *Novum et insigne opus musicum* (Nürnberg 1537/38); vergleichbar gegliedert (und wie die Tabulatur nicht auf Motetten beschränkt) ist auch der Salminger-Druck *Selectissimae cantiones* (Augsburg 1540). – Vor dem *Liber selectarum*, der besonders im deutschsprachigen Raum zum Referenzmodell für die Anlage von Anthologien mit „historischem“ Motettenrepertoire wurde (wobei die Sektionen meist von Josquin angeführt sind), hatte nur Petrucci in seinen Stimmbüchern *Motetti de la corona* III (Fossombrone 1519) die Stücke absteigend gemäß ihrer Stimmenzahl angeordnet (dazu Stephanie P. Schlagel, „The Liber selectarum cantionum and the ‚German Josquin Renaissance‘“, in: *JM* 19/4 [2002], S. 564–615, hier S. 591–594).

26 Diese traditionsreiche Schrift war im 15. und 16. Jahrhundert vor allem für Liturgica typisch, als reine Auszeichnungsschrift auch darüber hinaus – sie gilt aber im 16. Jahrhundert als eher antiquiert und begegnet auch in Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts kaum mehr. Meist wird als Auszeichnungsschrift eine Rotunda verwendet: So etwa in den repräsentativen Handschriften aus dem Skriptorium des Petrus Alamire, in den Münchner Chorbüchern oder auch im Augsburger Motettendruck *Liber selectarum cantionum*. – Zur Textualis vgl. grundlegend Martin Steinmann, „Textualis formata“, in: *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel und Wappenkunde* 25 (1979), S. 301–327; sowie Albert Derolez, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge 2003, S. 72–101.

27 Zudem fällt auf, dass der Name Pierre de la Rue in der – in Sängerkreisen recht verbreiteten – solmisierten Schreibweise angegeben wird. Beispiele für diese Schreibweise in Vokalquellen finden sich etwa im habsburgisch-burgundischen Handschriftenkomplex (Alamire-Handschriften), im *Liber selectarum cantionum* wie auch in den Münchner Chorbüchern, etwa in D-Mbs Mus.ms. 65.

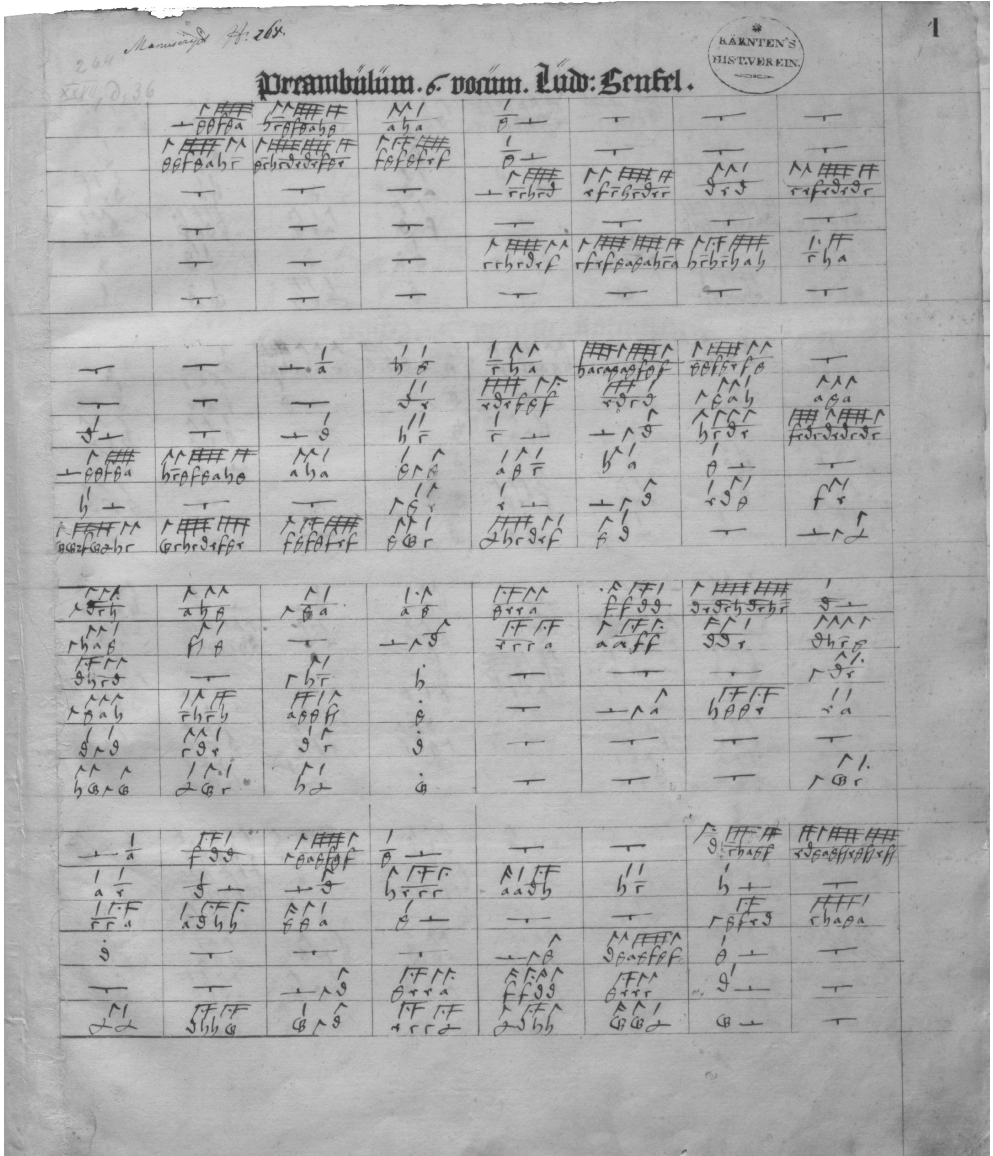


Abbildung 1: Orgeltabulatur Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv (A-Kla) GV 4/3, fol. 1r: Beginn *Preambulum*, mit freundlicher Genehmigung

Dass mehr eine repräsentative und werkgetreue Wiedergabe der Kompositionen als die idiomatische Spielpraxis im Vordergrund stand, spiegelt sich schließlich auch in der sorgfältigen graphischen Präsentation und im Format: Bei der „Klagenfurter“ Tabulatur handelt es sich um eine Reinschrift²⁸ mit innovativem Layout – einem vorrastrierten, gleichförmigen Git-

28 Die Tabulatur ist sehr gut lesbar, weitestgehend korrekt und enthält keine „Arbeitsspuren“ (Verbesserungen, Streichungen o. Ä.). Falsch eingetragene Stellen sind meist nicht korrigiert: Etwa ist

ter für die tactus (siehe Abb. 1).²⁹ Zudem ist sie mit $44 \times 37,5$ cm größer als jede andere Orgeltabulatur bis Ende des 16. Jahrhunderts. Dieses unübliche Format, das kaum mehr zum Spiel auf der Orgel geeignet ist,³⁰ erinnert eher an jenes repräsentativer Chorbücher – seien es nun Geschenkcodices, wie die aus dem habsburgisch-burgundischen Skriptorium des Petrus Alamire,³¹ oder Codices, die für den Gebrauch einer größeren Kapelle (etwa der Münchner Hofkapelle³²) bestimmt waren.³³ Das großformatige italienische Papier der Tabulatur (siehe Abb. 2)³⁴ ist im Übrigen anderswo nicht nachweisbar und daher bei der Provenienzbestimmung keine Hilfe.³⁵

eine einen Takt zu früh notierte Stimme nicht verbessert (in Nr. 1: fol. 1r, 3. Akkolade, 6. Takt) bzw. sind zwei doppelt notierte Stellen nicht gestrichen worden (in Nr. 15: fol. 24v, 2. Akkolade, 5.–8. Takt ist im Folgenden erneut notiert: Die Verwechslung geschah wegen eines identischen Taktes; fol. 25v, 2. Akkolade, 7. Takt verdoppelt im 8.).

- 29 Dazu Davies, *Resonet in laudibus*, S. 227: Ein solch regelmäßiges Raster ist in früheren Orgeltabulaturen nicht belegt, wird aber in späteren Drucken mehrfach angewendet.
- 30 Bei zeitgenössischen Orgeln finden sich kaum je (größere) Notenpulte (dazu Novak, „Die Klagenfurter Orgeltabulatur“, S. 86).
- 31 Die heute in Wien befindlichen Chorbücher aus dem Skriptorium, die unter anderem aus dem Nachlass Kaiser Maximilians I. und der Fugger aus Augsburg stammen, messen ca. 39×28 cm; es gibt aber auch einzelne größere.
- 32 Die Motettenchorbücher D-Mbs Mus.ms. 12 und 10 messen zum Beispiel ca. 51×37 cm; die *Opus musicum*-Bände D-Mbs Mus.ms. 35–38 ca. 47×33 cm; das für Ottheinrich hergestellte Prachtchorbuch D-Mbs Mus.ms. C 54×38 cm; ein 1543 für Ottheinrich eingebundenes Chorbuch (Kapellinventar I/S, heute D-Rs 2° Liturg. 18) 44×30 cm (David Hiley, „Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2° Liturg. 18 aus dem Jahre 1543: Chorbuch S im Kapell-Inventar des Pfalzgrafen Ottheinrich, 1544“, in: *Musik in Bayern* 59 [2000], S. 11–52, hier S. 17).
- 33 Das Format der beiden großen Chorbuchdrucke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, des *Liber quindecim missarum* (Rom 1515) mit ca. 42×28 cm und des *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520) mit ca. 43×28 cm ist sogar kleiner.
- 34 Es handelt sich um einen Anker im Kreis mit Stern (h: 83 mm), mit Kettlinien zwischen 35 und 40 mm. Das Wasserzeichen findet sich in den Lagen wie folgt: | = Lagenmitte, (x) = ohne Wasserzeichen. III: fol. 1, (2), (3) | 4, 5 (Blatt 6 fehlt); II: fol. (6), (7) | 8, 9; II: fol. 10, 11 | (12), (13); II: fol. 14, (15) | 16, (17); II: fol. (18), 19 | (20), 21; II: fol. (22), (23) | 24, 25. Eine weitere Abbildung des Wasserzeichens bei Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 14.
- 35 Die in Charles M. Briquets und anderen Wasserzeichen-Repertorien nachgewiesenen Typen weichen jeweils in Größe oder Gestalt ab (vgl. das Internet-Portal *Bernstein. The Memory of Paper*, <http://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start DISP>, zuletzt besucht am 10.5.2018). – Laut Mitteilung von Frau Dr. Karin Zimmermann von der Universitätsbibliothek Heidelberg (E-Mail vom 27.7.2018) ist dieses Wasserzeichen auch sonst bislang in einschlägigen Handschriften aus Neuburg oder Heidelberg, die im Übrigen meist kleineren Formats sind, nicht belegt. Ich danke Frau Zimmermann herzlich für ihre Auskunft.

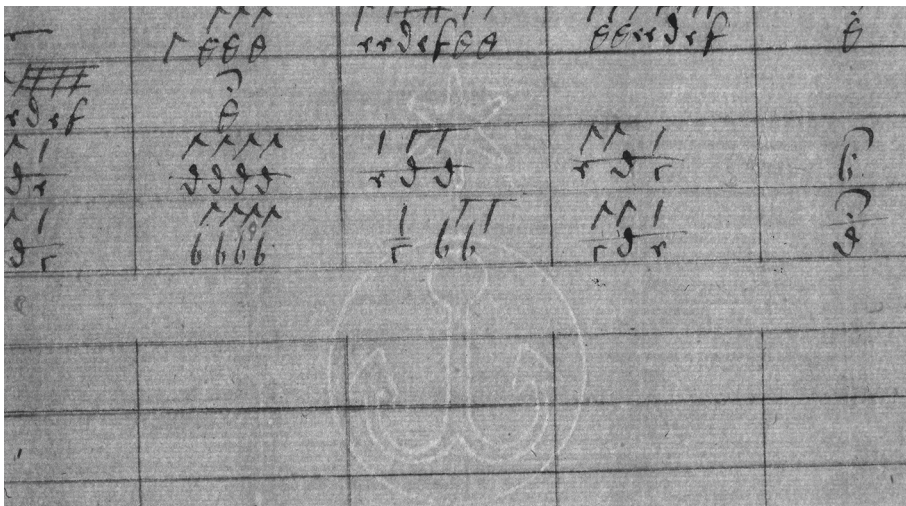


Abbildung 2: Das Wasserzeichen der Tabulatur Klagenfurt GV 4/3, hier auf fol. 5, mit freundlicher Genehmigung

Das Repertoire: Senfl als primus inter pares

Die „Klagenfurter“ Orgeltabulatur verzeichnet insgesamt 15 Kompositionen – sieben³⁶ bzw. recte sechs davon stammen von Josquin. Ein deutlicher Schwerpunkt liegt auf Motetten (in Tabelle auf S. 116f.: fett gedruckt). Nach einem einleitenden *Preambulum*, dem wohl eine 6-stimmige Motette von Senfl zugrunde liegt,³⁷ folgen in den ersten beiden groß besetzten Abteilungen ausschließlich Motetten. Die 4-stimmige Abteilung beginnt mit zwei Ausschnitten von Messvertonungen: dem langen, berühmten Agnus III („Clama ne cesses“) aus Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales* und dem Credo aus einer (sonst nicht überlieferten) Messe von Pierre de la Rue.³⁸ Sodann folgen wieder zwei Motetten, eine

36 Jean Moutons Motette *Tua est potentia* ist in der Orgeltabulatur irrig Josquin zugeschrieben.

37 Die Bezeichnung „Preambulum“ bezieht sich wohl auf den Eröffnungscharakter des Stücks innerhalb der Tabulatur. Es handelt sich sicherlich – wie bei den folgenden Stücken – um eine Intavolierung einer Motette, die aber offenbar verschollen ist (vgl. Marko Motnik, „Ludwig Senfl auf Tasteninstrumenten. Bestand – Befund – Bedeutung“, in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster [= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7], Tutzing 2013, S. 421–446, bes. S. 432f.). Das musikalische Material stimmt weder mit einer der bekannten 6-stimmigen Motetten von Senfl noch (auf Basis des anzunehmenden Choralmaterials) mit einer seiner vier nachgewiesenen verschollenen Motetten überein; es handelt sich dabei um *Cantabo domino* (M 014, lost), *Natus est nobis* (M 062, lost), *O virgo virginum* (M 077, lost), *Qui retribuam domino* (M 089, lost). – Die Annahme von Davies, dieses *Preambulum* sei eine freie Bearbeitung von Josquins berühmter Motette *Benedicta es* (Davies, *Resonet in laudibus*, S. 219 und 290) ist irrig: Die beiden Werke differieren eindeutig im zugrundeliegenden (Choral-)Material.

38 Es könnte sich dabei um einen Ausschnitt aus der unbekanntenen 4-stimmigen *Missa Mediatrix nostra* von la Rue handeln, die im Neuburger Kapellinventar verzeichnet ist; dazu Novak, „Die Klagenfurter Orgeltabulatur“, S. 83f.

„Exercitatio bona“³⁹, zwei beliebte zeitgenössische Chansons und schließlich die Motette *In principio erat verbum*, eine Vertonung des Prologs zum Johannes-Evangelium.

Die „Klagenfurter“ Tabulatur versammelt vornehmlich Vokalrepertoire, das europaweit sehr verbreitet war, wie etwa Josquins *Pater noster* und *Stabat mater* oder Claudin de Sermisys *Le content*.⁴⁰ Die vertretenen Komponisten waren entweder – wie Josquin (* zw. 1450/55–1521), la Rue (* zw. 1460/70–1518), Jean Mouton (* vor 1459–1522), die ihre Blütezeit von ca. 1490 bis 1520 hatten, – zur Entstehungszeit der Tabulatur fast schon „Klassiker“ geworden oder gehörten – wie Philippe Verdelot (* 1480/85–zw. 1527/32) und vor allem Senfl (* um 1490–1543) – der unmittelbaren Folgegeneration an. Innerhalb jeder Abteilung findet sich eine Komposition von Senfl: unter den 4-stimmigen Kompositionen seine Motette *Nisi Dominus*, unter den 5-stimmigen das *De profundis*, und die – nur aus zwei Stücken bestehende – Abteilung der 6-stimmigen Werke wird durch das bereits erwähnte *Preambulum* Senfls eröffnet.

Dies unterstreicht den Eindruck, dass es bei der Repertoireauswahl und -zusammenstellung offensichtlich ein zentrales Kriterium war, das internationale Motettenrepertoire von „Klassikern“ durch Werke von Senfl zu komplettieren: Senfl wird dadurch als legitimer Erbe dieser hehren Tradition in der deutschen Nation inszeniert.⁴¹ Ein Werk seines Lehrers Heinrich Isaac, auf den sich Senfl im Propriums- und Liedschaffen häufig bezieht,⁴² ist nicht dabei. Auch keines von anderen „deutschen“ Zeitgenossen, etwa von Paul Hofhaimer, Heinrich Finck, Thomas Stoltzer, Sixt Dietrich oder Arnold von Bruck – nicht einmal bei den weltlichen Kompositionen.

Das Muster, Senfl im Motettenrepertoire den internationalen „Klassikern“, allen voran Josquin, gegenüberzustellen, ist auch aus zeitgenössischen Vokalquellen bekannt – und geht ursprünglich auf Senfl selbst zurück.⁴³ Die bekanntesten Quellen, an deren Entstehung Senfl nachweislich beteiligt war, sind der Druck *Liber selectarum cantionum* (auch in 6-, 5- und 4-stimmige Motetten geordnet, wobei Senfl die Abteilung jeweils beschließt) sowie die Münchner Motettenchorbücher D-Mbs Mus.ms. 12 und 10. Diese recht bekannten Zeugnisse lassen sich noch erweitern durch das Münchner Chorbuch D-Mbs Mus.ms. 19, in dem zu Beginn (Nr. 1–9) Motetten von Josquin, Nicolas Gombert und Adrian Willaert jenen Senfls gegenübergestellt werden.

39 Der Titel legt eine genuine Orgelkomposition nahe. Wahrscheinlich handelt es sich aber – analog zu allen anderen Stücken – um eine Intavolierung eines Vokalstücks; vgl. Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“.

40 Hingegen ist das anonyme *Petre amas me* sonst nur in H-Bn Ms. Bártfa 22, Verdelots *Infirmis* abgesehen von zwei deutschen Motettendrucke (RISM 1538³ und RISM 1559¹) nur in außerdeutschen Quellen überliefert.

41 Zu Senfl und der Idee der „translatio artium“ vgl. Birgit Lodes, „Translatio panegyricorum. Eine Begrüßungsmotette Senfls(?) für Kaiser Karl V. (1530),“ in: *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster (= Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte 7), Tutzing 2013, S. 187–254, hier S. 230–232.

42 Vgl. Stefan Gasch, „Hic jacet ... Isaci discipulus ... – Heinrich Isaac als Lehrer Ludwig Senfls“, in: *Heinrich Isaac*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte 148/149), München 2010, S. 150–169; sowie Birgit Lodes und Matthias Miller, „Hic jacet Ludevicus Fenfflius“. Neues zur Biographie von Ludwig Senfl“, in: *Mf* 58 (2005), S. 260–266.

43 Zu „Senfls Auseinandersetzung mit Josquin“ vgl. auch Michael Meyer, *Zwischen Kanon und Geschichte. Josquin im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Turnhout 2016, S. 50–80.

Tabelle: Die „Klagenfurter“ Orgeltabulatur im Kontext deutscher Vokalquellen⁴⁴

Lage	Folio	Stück-Nr.	Komponist (gemäß Klagenfurt 4/3)	Stücktitel (gemäß Klagenfurt 4/3)	Quellen aus dem Senfl-Kontext	Novum et insigne opus I&II (Ott)	D-HEu Cod. Pal. germ. 318 (Neuburger Kapellinventar) „II/H“ (oder andere Quelle Ottheinrichs)
6 vocum							
(III-1) ⁵	1r–2r/I	1	Ludo: Senfl	<i>Preambulum</i>			
	2r/II–5r/II	2	Josquin	<i>Pater noster</i> 2p: <i>Ave Maria</i>	1520 ⁴ D-Mbs 12	1537 ¹	II/H
5 vocum							
[entfernte Blätter]							
II ⁹	6v–11r	3	Josquin	<i>Miserere mei deus</i> 2p: <i>Audi</i> 3p: [<i>Domine labia mea</i>] [Ps. 50]	1520 ⁴ D-Mbs 10 [gem. mit Senfls Vertonung]	1537 ¹	I/b (= 1520 ⁴); II/A (= 1519 ²); II/ E (= 1537 ¹); IV/Nr. 16 und Nr. 17 (fol. 102v)
II ¹³	11v–13r	4	Josquin	<i>Stabat mater</i> 2p: [<i>Eya mater</i>]	D-Mbs 12	1538 ³	II/H
II ¹⁷	13v–14r/ III	5	Josquin [Mouton]	<i>Tua est potentia</i>			II/H
	14r/IV– 16r/III	6	Ludo. Senfl.	<i>De profundis</i> 2p: [<i>A custodia matutina</i>] [Ps. 129]	D-Mbs 10 von Senfl 1535 an Herzog Albrecht von Preußen übersandt ⁴⁵	1537 ¹	II/E (= 1537 ¹); III/Nr. 146 (fol. 98v); IV/fol. 102r&102v; evtl. in II/Q (Tabul.): <i>De profundis</i> (anonym)
	16v–17r/II	7	Verdeloth	<i>Infirmi-tatem</i>		1538 ³	II/H
4 vocum							
[entfernte Zweier-Lage]							
II ²¹	18r–19r/ IV	8	Petrus de la Rue	<i>Patrem omnipotentem</i> 2p: [?]			evtl. III/Nr. 109 (fol. 90r: <i>Missa Mediatrix nostra</i> , 4v)

44 Diese Auflistung bildet die korrigierte und erweiterte Fassung einer Tabelle, die mir Sarah Davies am 6.4.2018 per E-Mail übermittelt hat und die nicht in ihrer Dissertation enthalten ist. Sie nennt die meisten der Konkordanzen zum Neuburger Kapellinventar – ohne daraus aber weitere Schlüsse zu ziehen.

45 Erwähnt in Senfls Brief vom 20.7.1535 an den Herzog; abgedruckt bei Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwigs Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 329f.

Lage	Folio	Stück-Nr.	Komponist (gemäß Klagenfurt 4/3)	Stücktitel (gemäß Klagenfurt 4/3)	Quellen aus dem Senfl-Kontext	Novum et insigne opus I&II (Ott)	D-HEu Cod. Pal. germ. 318 (Neuburger Kapellinventar) „II/H“ (oder andere Quelle Ottheinrichs)
	19v–20v/I	9	Josquinus	<i>Agnus dei</i> [III] [aus <i>Missa L'homme armé super voces musicales</i>]			I/q; II/A (= Petruccius <i>Liber primus Missarum Josquin</i>); III/fol. 94v ⁴⁶
	20v/ II–21v/V	10	Ludo: Senfl.	<i>Nisi dominus</i> 2p: [<i>Cum dederit</i>] [Ps. 126]		1537 ¹ (5v)	III/Nr. 146 (fol. 98v), 4v; II/Q (Tabul.) 4v
II ²⁵	22r–22v/ IV	11	– [Anonym]	<i>Petre amas me</i>			II/H (gleichnamige Motette, la Rue zugeschrieben)
	22v/V– 23v/IV	12	– [Anonym]	<i>Exercitatio bona</i>			
	23v/V– 24r/II	13	– [Josquin ?]	<i>Mille regretz</i>			–
	24r/ III–24r	14	– [Sermisy]	<i>Le content [est riche]</i>			– ⁴⁷
	24v–25v	15	Josquin	<i>In principio erat verbum</i> 2p: [<i>Et in verbum caro</i>] ⁴⁸	D-Mbs 10	1538 ³	II/H; II/I

[einst wohl noch weitere Lage⁴⁹]

Legende:

- 1520⁴ *Liber selectarum cantionum*, Augsburg: Sigmund Grimm und Marx Wirsung; Chorbuchdruck
- D-Mbs [Mus.ms.] 12 (Münchener Hofkapelle, ca. 1525–30); Chorbuch
- D-Mbs [Mus.ms.] 10 (Münchener Hofkapelle, ca. 1525–30); Chorbuch
- 1537¹, 1538³ *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg: Formschneider; Stimmbücher
- D-HEu Cod. Pal. germ. 318 = das 1544 bei Auflösung angefertigte Inventar von Herzog Ottheinrichs Musikbibliothek in Neuburg an der Donau (früher bekannt als „Heidelberger Kapellinventar“, im Folgenden bezeichnet als Neuburger Kapellinventar, vgl. dazu Anm. 54): darin Quelle II/H („ander Teil, Signatur H“): 5 Pergament-Stimmbücher mit insgesamt 53 Motetten

46 Dort (irrig?) als 3v angegeben oder Agnus II?

47 Eventuell identisch mit *El e content est* (anonym) in II/Q (Tabul.)?

48 Motette unvollständig; es fehlt ein Folio mit den letzten 76 Takten.

49 Vgl. dazu Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“.

Die Nähe zu Senfl-Quellen fällt auch auf, wenn man ein Konkordanzprofil der Motetten aus der „Klagenfurter“ Tabulatur in frühen Quellen aus dem deutschsprachigen Raum erstellt (vgl. Tabelle). Nur zu Hans Otts zweibändigem, überkonfessionell ausgerichteten Motettendruck *Novum et insigne opus musicum* (RISM 1537¹ und 1538³) bestehen noch mehr Konkordanzen, doch hat bereits Novak zeigen können, dass dieser Druck nicht als Vorlage für die Klagenfurter Tabulatur gedient haben kann: Es existieren nämlich viele Unterschiede in den Lesarten (Tonhöhen und Rhythmik). Zudem ist Senfls *Nisi Dominus* in der ursprünglichen 4-stimmigen, nicht in der bei Ott gedruckten 5-stimmigen Fassung intavoliert.⁵⁰

Des Weiteren fehlen in Otts Druck zwei Motetten der „Klagenfurter“ Tabulatur: Moutons *Tua est potentia* und die anonyme Motette *Petre amas me*,⁵¹ die generell nicht zu den weiter verbreiteten Werken zählen (vgl. Anm. 40). Bemerkenswerterweise begegnen die beiden Stücke aber gemeinsam mit fast allen anderen internationalen Motetten der „Klagenfurter“ Tabulatur in einer Stimmbuchsammlung aus Herzog Ottheinrichs Neuburger Hofkapelle.

Eine Motettensammlung Herzog Ottheinrichs als Repertoire-Fundus

Ottheinrich, Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Pfalz-Neuburg,⁵² hatte ab 1535 in Neuburg an der Donau eine repräsentative Hofkapelle⁵³ sowie eine äußerst umfangreiche Musikaliensammlung mit insgesamt mehr als 3.000 Kompositionen (in Chorbüchern, Stimmbüchern, auf losen Zetteln und als Tabulaturen) aufgebaut. Die Musikbibliothek wurde 1544, als Ottheinrich wegen finanziellen Ruins ins Exil gehen musste, Werk für Werk im Neuburger Kapellinventar aufgelistet. Dieses Inventar, betitelt „Aller meins genedigen gesang / Inuentirt vnd beschriben. Anno XLIIII.“, wird heute in der Universitätsbibliothek Heidelberg verwahrt,⁵⁴ die dort verzeichneten Musikalien sind aber bis auf wenige Ausnahmen verschollen.

50 Novak, „Die Klagenfurter Orgeltabulatur“, S. 82.

51 Laut Neuburger Kapellinventar (III/H, fol. 59r) müsste es sich dabei um eine Komposition von la Rue handeln. Novak („Die Klagenfurter Orgeltabulatur“, S. 84f.) hält dies für unwahrscheinlich.

52 Ottheinrich (* 1502, gest. 1559) herrschte seit 1522 über das nach dem Landshuter Erbfolgekrieg (Ingolstädter Vertrag) im Jahr 1509 für seinen Bruder Philipp und ihn neu geschaffene Herzogtum Pfalz-Neuburg („Junge Pfalz“). Er war seit 1529 mit Susanna von Bayern, der Schwester von Herzog Wilhelm IV. von Bayern, verheiratet; Regierungssitz seines verstreuten Herrschaftsgebiets war Schloss Neuburg an der Donau. Vgl. Wilhelm Volkert, „Das Fürstentum Pfalz-Neuburg und seine Nebenlinien vom 16. bis zum 18. Jahrhundert“, in: *Geschichte der Oberpfalz und des bayerischen Reichskreises bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Max Spindler und Andreas Kraus (= Handbuch der bayerischen Geschichte III/3), München 1995, S. 124–144.

53 1542, nachdem Ottheinrich zum Luthertum übergetreten war, berichtete der Prediger Andreas Osiander an Herzog Albrecht von Preußen: „Daß seine F. Gn. überaus eine feine Cantorey und gute Instrumentisten hat“. (Adolf Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik“, in: *AfMw* 15 [1958], S. 258–275, hier S. 274). Laut der Kammerrechnung von 1543/44 umfasste Ottheinrichs repräsentative Hofkapelle etwa 20 Musiker; vgl. die Zeugnisse bei Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 260–266, behutsam interpretiert von Christian Speck, „Ottheinrich von der Pfalz und die Musik“, in: *Kurfürst Ottheinrich und die humanistische Kultur in der Pfalz*, hrsg. von Hans Ammerich und Hartmut Harthausen, Speyer 2008, S. 189–213, hier S. 198–200; vgl. auch Jutta Lambrecht, Art. „Neuburg“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Sp. 64.

54 D-HEu Cod. Pal. germ. 318; Digitalisat unter <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg318>>; Edition und Kommentar von Jutta Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“ von 1544 (Codex*

Unter der Signatur H befanden sich in Ottheinrichs Musiksammlung fünf auf Pergament notierte schwarze Stimmbücher mit insgesamt 53 Motetten (im Inventar: „zwaite thail, H“, im Weiteren abgekürzt als II/H⁵⁵; siehe Abb. 3). Unter Ottheinrichs Musikbüchern zeichnet sich diese Sammlung dadurch aus, dass sie – wie im Inventar vermerkt – auf Pergament notiert ist:⁵⁶ Von den über 60 Chorbüchern und über 40 Stimmbuchsets Ottheinrichs sind nur vier auf Pergament. Zwei dieser Quellen sind jene „Prachtchorbücher“, die dem gesamten Inventar voranstellen – eines davon ist erhalten, das prachtvoll illuminierte Chorbuch C der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs Mus.ms. C).⁵⁷ Mithin stellen die Pergament-Quellen am Neuburger Hof eine bemerkenswerte Ausnahme dar.⁵⁸

In diesem auf Pergament notierten Stimmbuchset II/H sind fast alle Motetten der „Klagenfurter“ Tabulatur, eben insbesondere auch *Tua est potentia* und *Petre amas me*, verzeichnet. Vom internationalen Repertoire fehlt nur Josquins Motette *Miserere mei deus*, die aber in der Neuburger Bibliothek gleich in drei Drucken (Chorbuch, Kapellinventar I/b: RISM 1520⁴; Stimmbücher II/A: RISM 1519² [Petrucci] und II/E: RISM 1537¹ [Ott]) sowie zwei ungebundenen Manuskripten (Kapellinventar, Verzeichnis auf fol. 102v) eingetragen ist.

Aus dem vorangehenden Repertoirevergleich folgt mithin, dass ein Organist eine Auswahl von Motetten aus Ottheinrichs Stimmbüchern II/H intavolierte und dieses internationale Repertoire mit einigen weiteren Werken anreichte: insbesondere drei Motetten Senfls (in II/H befindet sich kein einziges Werk von Senfl), von denen mindestens zwei in anderen Quellen am Hof und zudem wohl in der Tabulatur II/Q bereits für Orgel eingerichtet vorlagen,⁵⁹ mit Josquins am Hof mehrfach überliefertem *Miserere mei deus*, überdies mit

Pal. Germ. 318). *Edition und Kommentar* (= Diss. Heidelberg 1986), 2 Bde., Heidelberg 1987; vgl. auch den Katalogeintrag von Matthias Miller in: Ders. und Karin Zimmermann, *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495)* (= Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 8), Wiesbaden 2007, S. 72f. – Ich danke herzlich Matthias Miller für einen anregenden E-Mail-Austausch zu kodikologischen Fragen zur „Klagenfurter“ Tabulatur.

- 55 Das Neuburger Inventar gliedert gemäß Medienart: Vorangestellt sind zwei Prachthandschriften; sodann im „Erst tail“ die insgesamt 63(!) ingrossierten Chorbücher (plus der Motettendruck RISM 1520⁴); im „Ander tail“ die gedruckten und handgeschriebenen Stimmbücher geistlichen Inhalts; im „Drit tail“ auf ungebundenen Faszikeln („Zetteln“) notierte geistliche Werke; in „Der viert tail“ Stimmbücher und nachfolgend (ab fol. 123r) ungebundene Faszikel, überwiegend mit deutschen Liedern.
- 56 „5. schwartze buchle auff / bargamen genotiert / Muteten wie volgt“ (Neuburger Kapellinventar, fol. 58r).
- 57 „Ain pergamenens buch, in roten / sammat eingebunden, und mit / silberin vergulldten spanngen beslagen“ (Neuburger Kapellinventar, fol. 1v); das zweite Prachtchorbuch ist im Inventar (fol. 2r) beschrieben: „Ain pergamenens buch, in schwartzen / sammat eingezogen, die versal / illuminiert“, wobei sich darin nur eine (anonyme) *Missa super Iam non dicam vos servos* befindet, die erneut in das Gebrauchschorbuch A kopiert worden war. – Das einzige weitere (nicht erhaltene) Stimmbuchset auf Pergament (IV/C) enthielt laut Inventar 27 weltliche Lieder.
- 58 Im Unterschied zu den Stimmbüchern II/H und IV/C sind bei diesen Prachtchorbüchern im Inventar zudem der Samteinband, die silbernen Schließen bzw. die Illuminationen hervorgehoben. Laut Wolfgang Metzger („Ein recht fürstliches Geschäft“. Die Bibliothek Ottheinrichs von der Pfalz“, in: *Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert*, hrsg. von der Stadt Neuburg an der Donau und Reinhard Baumann, Regensburg 2002, S. 275–317, hier S. 299) findet sich der – angenehme, aber weniger dauerhafte – Samteinband häufiger bei Ottheinrichs Büchern „privaten“ Charakters, etwa seinen Gebetbüchern.
- 59 Senfls *Nisi Dominus* (4v) und (ohne Nennung des Komponisten) ein *De profundis* mit zwei Partes. Weitere Konkordanzen zwischen II/Q und der Orgeltabulatur Klagenfurt 4/3 gibt es nicht.

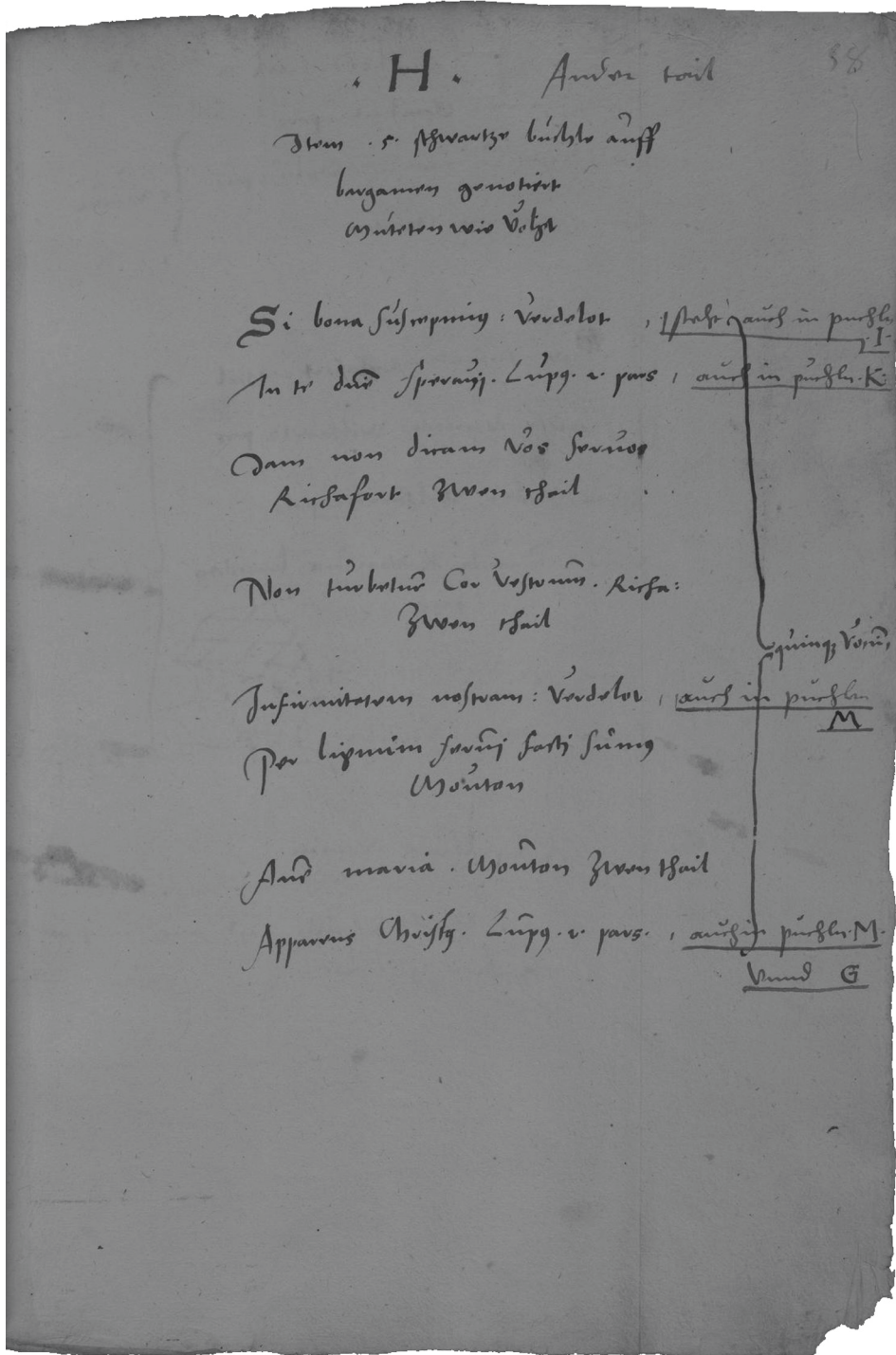


Abbildung 3: Neuburger Kapellinventar (D-HEu Cod. Pal. germ. 318), fol. 58r: erste Seite des Eintrags des Stimmbuchsets „Ander tail H“ (= II/H)

zwei berühmten Ausschnitten aus Messen, die er ebenfalls aus anderen Quellen vom Hof bezog. Die beiden weltlichen Stücke und Josquins abschließendes *In principio erat verbum* sind wohl zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt worden.⁶⁰

II. „daraus ich und lutinist vill ausgesetzt“: Gregor Peschin und Sebastian Ochsenkun als Intavolatoren

Ein Ego-Dokument als Schlüssel: Peschin schreibt an Ottheinrich

Ausgehend von dem Befund, dass die Stimmbücher II/H vom Neuburger Hof Ottheinrichs die primäre Repertoire-Vorlage für die „Klagenfurter“ Orgeltabulatur darstellten, ist es angezeigt, den Organisten und Intavolator an diesem Hof zu suchen. Ein erhaltenes Ego-Dokument führt hier auf die richtige Spur.

Der ehemalige Organist am Hofe Ottheinrichs, Gregor Peschin, schrieb am 18. November 1547, im Vorfeld des Augsburger Reichstags, an seinen Freund, den Komponisten und Drucker Hans Kilian.⁶¹ Dieser fungierte während Ottheinrichs Exilzeit in Weinheim als dessen Sekretär und Vertrauter und sollte dem Herzog den Inhalt des Briefes schonend beibringen („glimpflichst darstellen“). Die noch mit kleineren Korrekturen versehene Reinschriftvorlage dieses Briefes ist erhalten und dem Neuburger Inventar beigegeben (s. Abb. 4).⁶² Peschin erwähnt darin drei konkrete Stimmbuchsets, wobei eines, die „5 schwarzen in pargemen gebunden puchlen“,⁶³ jenes Set II/H ist, das die maßgebliche Vorlage für die „Klagenfurter“ Tabulatur bildete. Weiter schreibt er explizit, dass er aus diesen Stimmbüchern „vill ausgesetzt“ – also intavoliert – habe (fol. 129r, Z. 10–15; s. Abb. 4): „unnd so ich zu Augspurg zur musikh mit andern gebraucht soll werden, derselben 6 roten, 5 schwarzen in papir unnd 5 schwarzen in pargemen gebunden puchlen, daraus ich vill ausgesetzt, hart mangeln würde.“

Hier liegt also der ganz seltene Fall vor, dass durch ein Ego-Dokument die konkrete Vorlage für eine Intavolierung eindeutig ausgewiesen ist: Der im Vorangehenden über Repertoire-Konkordanzen erhobene Befund, dass Ottheinrichs Pergament-Stimmbücher II/H als Vorlage für die „Klagenfurter“ Tabulatur gedient haben müssen, wird in diesem Brief dokumentiert und die Intavolierungen sogar einem Autor zugewiesen. Peschin erklärt, dass er persönlich

Der Titel von II/Q lautet gemäß Inventar: „Der text manglet durchauß. / Jtem 4. puecher pogen groß in / rot leder ein gebunden / Darin genotiert auch / in tablatur auff die / laute oder geigen“. Leider geht aus dem Titel nicht eindeutig hervor, ob die Tabulaturen nur für Laute oder Geige sind oder – wahrscheinlicher – es sich vornehmlich um Orgeltabulaturen (wohl des Hoforganisten Peschin) handelt und die Lauten- bzw. Geigenintavolierungen fallweise („auch“) dazukommen. Die Sammlung – offenbar ein Gebrauchsmanuscript – ist im Unterschied zu den meisten anderen Musikquellen Ottheinrichs nicht systematisch nach Stimmen oder Gattungen angelegt.

60 Vgl. dazu Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“.

61 Zu Kilian vgl. Adolf Layer, „Hans Kilian. Ein Neuburger Komponist der Renaissancezeit“, in: *Mf* 21 (1968), S. 314–316 sowie den Ausstellungskatalog *Hans Kilian. Buchdrucker im Dienste Ottheinrichs und der Reformation*, hrsg. von Reinhard H. Seitz, Monika Burck-Schneider und Gerhard Robold, Schrobenehausen 1994.

62 D-HEu Cod. Pal. germ. 318, fol. 129r–130r; die abgeschickte Reinschrift des Briefes ist nicht erhalten.

63 Die Identifikation ist eindeutig: Im Neuburger Kapellinventar gibt es kein anderes Set von fünf schwarzen Stimmbüchern. Zudem wird in beiden Fällen „Pergament“ erwähnt: von Peschin für den Einband („in pargemen gebunden“ – ohne den Beschreibstoff zu erwähnen), im Neuburger Kapellinventar für den Beschreibstoff („schwarze buchle auff bargamen genotiert“ – ohne den Einband zu charakterisieren).

Gerücht hat Gschell vnder Bunder Kilian Ich hab ein
 (einige handschrift) von meinem gnedigen fürsten und herren
 empfangen: vnd darinn etlich artikel verordnet
 für das ne: das zu 2 Gnaden vornehmlich nach dem das darselben
 etliche gang bücher sampt ziffern sein: Obich solch
 billt ich mir gnedigen pleis die bücher zu 2 gnad der
 maß herren vnder: das ein mit ziffern meines
 gnedigen herren vnderlich (die 6 roten püncten) vor mich
 gnedig sein ziffern gebrauchet vnd: vnd so
 ich zu Angewandte für Kirche mit andern gebrauchet
 soll werden darselbe 6 roten 5 schwarzen in papier
 vnd 5 schwarzen in pergament gebunden püncten
 darinn ich ~~will~~ aufgeleht, laut manglos
 vnder: vnd vnder der sans koppe vnder
 die 6 roten roten püncten vngewis gefordert and
 ich für die folgen lassen vnd ziffern angestrichen das
 mein gnedig fürst vnd herre pleis vor mich bewilliget
 hat: so Bunder ist doch nicht manglos mit was sein
 vnder meinung (darin ich nicht getrichen vnd was ich
 nicht getrichen vnder folgen vnd fordern lassen
 sollt)

Das vnder das Regal will ich nicht gnedig
 vnd zur Befolgen

Abbildung 4: Neuburger Kapellinventar, fol. 129r: erste Seite des Brief(-Entwurf)s von Gregor Peschin an Hans Kilian bzw. Herzog Ottheinrich

(„ich“) viele Stücke aus den pergamentenen Stimmbüchern für Orgel ausgesetzt habe – diese Intavolierungen haben sich offenbar in der Orgeltabulatur Klagenfurt 4/3 erhalten.

Damit ist der Intavolator des Repertoires der „Klagenfurter“ Orgeltabulatur entlarvt: Es war Gregor Peschin, der seit 1539 am Hof Ottheinrichs als Organist angestellt war. Der wohl um 1500 geborene „Bemus“ (Böhme)⁶⁴ war zunächst bis 1526 am Hof Ludwigs II.,

⁶⁴ So der Autorzusatz in den Stimmbüchern D-Rp B 211–215 und B 220–222; die häufig zu lesende Herkunft aus Prag ist wohl irrig. Der Name „Peschin“ ist heute noch geläufig und bedeutet „Sohn des

König von Böhmen und Ungarn, in Buda tätig, ab 1527 bis 1539 – neben Hofhaimer und Nicolaus Lescahier – als Organist im Dienst von Fürsterzbischof Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg in Salzburg, der ihn „wegen seiner Geschicklichkeit mit dem Orgelschlahen“ besonders förderte und schätzte.⁶⁵ Ottheinrich warb ihn im Jahr 1539 mit Geschick nach Neuburg an der Donau ab.⁶⁶ Zunächst lud er ihn unter dem Vorwand ein, der Sohn⁶⁷ seines Kapellmeisters solle bei ihm Unterricht erhalten. Peschin hat in der Neuburger Schlosskirche sodann wohl die neu gebaute große Orgel kennengelernt, die am 26. Juni 1537 beim Münchner Organisten und Orgelbauer Hans Schachinger in Auftrag gegeben worden war.⁶⁸ Nachdem Matthäus Lang Anfang 1539 Ottheinrich zweimal mitgeteilt hatte, er könne und wolle Peschin nicht ziehen lassen, gab er schließlich im Mai 1539 einem erneuten Ansuchen Ottheinrichs statt.⁶⁹ „Gregorius Posthinus organist“⁷⁰ ist als Komponist mehrerer Messen, ca. 30 Motetten, geistlicher (protestantischer) Kirchenlieder, weltlicher Lieder, einer Ode auf einen Text von Catull (die gemeinsam mit Oden von Senff Hofhaimers Sätze in den *Harmoniae poeticae* von 1539 komplettiert) sowie mehrerer Epitaphe für Angehörige des pfalzgräflichen Geschlechts belegt.⁷¹ Die hohe Zahl der – teils anlassbezogen – komponierten Werke im Neuburger Kapellinventar lässt Peschin als eine Art geschätzten „Hauskomponisten“ Ottheinrichs erscheinen.⁷²

Peter“ (Petr Daněk, „A Czech Composer who Travelled Throughout Europe. Řehoř Pešín / Gregorius Peschin Bohemus Organista“, in: *Czech Music* 2017, Nr. 1, S. 29–32, hier S. 30). „Peschin“ könnte aber auch für seinen möglichen Geburtsort in der Nähe von Hradec Kralove (Königráztz) in Böhmen stehen.

- 65 Zu Peschins Salzburger Zeit vgl. Hermann Spies, „Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs im Spätmittelalter und zu Anfang der Renaissancezeit“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 81 (1941), S. 41–95, sowie ebd. 91 (1951), S. 132–152, insbes. S. 80–84 bzw. S. 141f.; neuerdings auch Andrea Lindmayr-Brandl, „Das Salzburger Musikleben zur Zeit der Renaissance, des Humanismus und der Reformation“, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hrsg. von Lars E. Laubhold, Salzburg/München 2005, S. 88–120, S. 94 et passim.
- 66 Dazu Spies, „Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs“ (1941), S. 81f.
- 67 Nikolaus Stockhamer wurde später Organist von Schwaz in Tirol sowie (ab 1549) Orgellehrer der Kinder von König Ferdinand I. und Königin Anna in Innsbruck (Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 263).
- 68 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Pfalz-Neuburger Kopialbuch 113, fol. 170r–171r; auf den Auftrag wies erstmals Robert Salzer hin in: Ders., *Beiträge zu einer Biographie Ottheinrichs. Festschrift der Realschule in Heidelberg zur 500jährigen Jubelfeier der Universität*, Heidelberg 1886, S. 66f. und 89 (Nr. 21); vgl. auch Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 28.
- 69 5. Mai 1539: Gewährung des Abschieds; 13. Oktober 1539: Passbrief für die Reise; Abdruck bei Spies, „Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs“ (1941), S. 82.
- 70 Hans Rott, „Ott Heinrich und die Kunst“, in: *Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses* 5, Heft 1/2 (1905) S. 1–232, hier S. 74.
- 71 Im Neuburger Kapellinventar finden sich Belege für 105 Kompositionen, von denen aber ein Großteil verschollen ist. Nachweis der Editionen bei Jutta Lambrecht, Art. „Peschin“, in: *MGG2*, Personenteil 13, Sp. 370f. Eine analytische Würdigung eines Liedsatzes von Peschin bei Speck, „Ottheinrich von der Pfalz“, S. 204–208.
- 72 So bereits Siegfried Hermelink, „Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544“, in: *Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstentzeit in der Pfalz (1556–1559)*, hrsg. von Georg Poensgen, Heidelberg 1956, S. 247–260, hier S. 252.

Mangel des ~~Instrumenten~~ 104

144 alt. ~~Instrumenten~~ ~~Instrumenten~~
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152

Messen

Quingnam ficut .4. p. de lauro
 Jui prest amors .7. de Ochi
 Mediam nigra .7. p. de lauro 109
 Curoor : 4. H. de lauro

Maria magdalena .5. Mouton 110
 Missa patri de lauro .7.
 p. de lauro .7. de lauro
 Jantoy mouton .4. ficut

Bluff mit des fait .5. / 112

de Virginis .5. H. de lauro 113

in ho .4. B. de lauro 114

Jantoy mouton des ficut .5. 118

Jantoy mouton des : p. mouton .5. 127

Jantoy mouton : p. p. de lauro .5. 136

Jantoy mouton : p. p. de lauro .5. 138

Abbildung 5: Neuburger Kapellinventar, fol. 104r: Beispielseite aus Peschins Inhaltsverzeichnis

Ob Peschin die Intavolierungen nicht nur angefertigt, sondern diese darüber hinaus auch selbst ins Reine geschrieben hat oder ob die Tabulatur von einer Person aus seinem Umfeld kopiert wurde, muss letztlich offenbleiben. Da in der Tabulatur nur einzelne Buchstaben sowie eine – sonst nirgendwo dokumentierte – Textura als Auszeichnungsschrift (wohl vom selben Schreiber) vorkommen, lässt sich die Schreiberidentität nicht eindeutig belegen. Alle weiteren von Peschin überlieferten Schriftdokumente sind in Kurrent: Neben dem autographen Briefentwurf vom November 1547 (s. Abb. 4) hat er im Neuburger Kapellinventar

offenbar auch Nachträge verzeichnet (s. Abb. 5).⁷³ Die Tatsache, dass diese Dokumente eine in sich inkonsistente Schrift aufweisen (vgl. etwa im Brief das dreimalige Vorkommen von „puchlen“ auf fol. 129r; s. Abb. 4), erschwert eine Zuschreibung zusätzlich.

Immerhin könnte die in sämtlichen Dokumenten (Tabulatur, Brief und Nachträge im Inventar) ähnliche Schriftneigung dafür sprechen, dass Peschin der Schreiber der Tabulatur war.⁷⁴ Zahlreiche der Kleinbuchstaben aus der Tabulatur begegnen im Brief bzw. im Inventar in sehr ähnlicher Form (besonders b, g, d; auch die zwei Formen des e und h⁷⁵), sind aber wenig charakteristisch geformt. Die vier vorkommenden Majuskeln für die Töne G, A, B und F sind in ihrer Form etwas individueller und lohnen einen eingehenderen Vergleich: Das G und A schrieb Peschin in den Dokumenten (Brief und Inventar) zeitgleich in unterschiedlichen Formen, wobei jeweils eine davon jener der Tabulatur entspricht. Die spezifischen Formen des B (mit einem nach oben gelängten senkrechten Strich) und des F (mit vorangestelltem Haken und offener Schleife⁷⁶) aus der Tabulatur begegnen aber in den von Peschin geschriebenen Dokumenten nicht.

Auf Basis der Detailvergleiche ist es mithin zwar nicht mit Sicherheit auszuschließen, dass Peschin selbst die Orgeltabulatur ins Reine geschrieben hat; gleichwohl halte ich es für deutlich wahrscheinlicher, dass ein Kopist am Werk war.⁷⁷ Sicher ist, dass der Organist Peschin die Stücke selbst intavoliert hatte. In der Tat handelt es sich – soweit wir wissen – ausnahmslos um „neue“, also vorher noch nicht anderswo überlieferte Intavolierungen. Peschin verwendete dafür überwiegend Motettenrepertoire aus den am Hof Ottheinrichs vorhandenen Pergament-Stimmbüchern II/H; damit steht als terminus post quem für die Niederschrift der Tabulatur Klagenfurt 4/3 das Jahr 1539 fest – jenes Jahr, in dem Peschin an den Hof Ottheinrichs kam.

Peschins Briefentwurf offenbart aber noch einen weiteren folgenreichen Befund (vgl. Abb. 4, Z. 14): Just an der Stelle, an der Peschin vom Intavolieren spricht, stand ursprünglich eine andere Lesart.⁷⁸

73 Es handelt sich um die Eintragungen auf den fol. 100v (Nr. 152 und 153) –102v und 104r–108v (dazu Fritz Stein, *Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* [= Diss. Heidelberg 1921], in: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz* 11 [1924], S. 1–151; Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 19f.: „Schreiber V“); Miller, *Die Codices Palatini germanici*, S. 72. Meiner Meinung nach könnte auch der Eintrag der Stimmbücher mit geistlichen Liedern IV/F (Kapellinventar, fol. 122r) einen Nachtrag in Peschins Hand darstellen (s. Abb. 6).

74 Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Diss. University of Southern California 2001, insbes. S. 238f. und 304f.

75 Dazu Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 21. – Das h wird auch für den (eine Oktave unter h gelegenen) Ton H in identischer Form verwendet; der Buchstabe H kommt nicht vor.

76 Der tiefste Ton F kommt in der Tabulatur überhaupt nur in *Stabat mater*, *Infirmis* und – am häufigsten – der *Exercitatio* vor. – Das in der Tabulatur konstant mit offener Schleife geschriebene f begegnet im Brief und im Inventar immerhin gelegentlich.

77 Dass zeitgenössische Vokalquellen kaum je Autographen, sondern fast grundsätzlich (professionelle) Kopien darstellen, ist für uns selbstverständlich. Im Blick auf Tabulaturen sollte analog die Rolle von Kopisten ebenfalls stärker in den Blick genommen werden. – An den Höfen in Neuburg und Heidelberg sind mehrere Notenschreiber nachgewiesen (vgl. Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 260f.; Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 3, 5–7, 30), zudem – wie durch Peschins Briefentwurf belegt – Caspar zu Boden, über den sonst weiter nichts bekannt ist.

78 Ich danke Patrick Fiska und Marc Lewon für ihre Hilfe bei der Entzifferung kniffliger Lesarten und Franz Eybl für seinen Rat bei der Interpretation dieses Briefes.

Peschin hatte zunächst geschrieben „daraus ich lutinist ausgesetzt“, korrigiert zu „daraus ich und lutinist ausgesetzt“.

Erst danach hat er das „vill“ ergänzt sowie „und lutinist“ gestrichen. In der abgeschickten Reinschrift des Briefes an Kilian bzw. Ottheinrich war vom „Lautenisten“ dann wohl gar nicht mehr die Rede. Zunächst aber hatte Peschin festgehalten, dass er und der Lautenist aus den genannten drei Stimmbüchern intavoliert hätten. Durch die Streichung der Wendung „und lutinist“ suchte Peschin gegenüber Ottheinrich offenbar seine eigenen Verdienste – vermutlich überproportional – in den Vordergrund zu rücken.

Mit „und lutinist“ kann nur Ottheinrichs Hoflautenist Ochsenkun (1521–1574) gemeint sein – neben Peschin der berühmteste Musiker am Hof. Ochsenkun legte 1558 in Heidelberg einen Ottheinrich gewidmeten Druck mit Lautenintavolierungen vor, das *Tabulaturbuch auff die Lauten*.⁷⁹ Ein Repertoirevergleich zwischen Ochsenkuns *Tabulaturbuch* und den erwähnten drei Stimmbuchsets ergibt folgendes Bild: Auch Ochsenkun, der „lutinist“, intavolierte aus den erwähnten Pergament-Stimmbüchern II/H. Von den zwölf aus II/H intavolierten Motetten stehen einige bei Ochsenkun sogar in der gleichen Reihenfolge wie in den Stimmbüchern II/H.⁸⁰

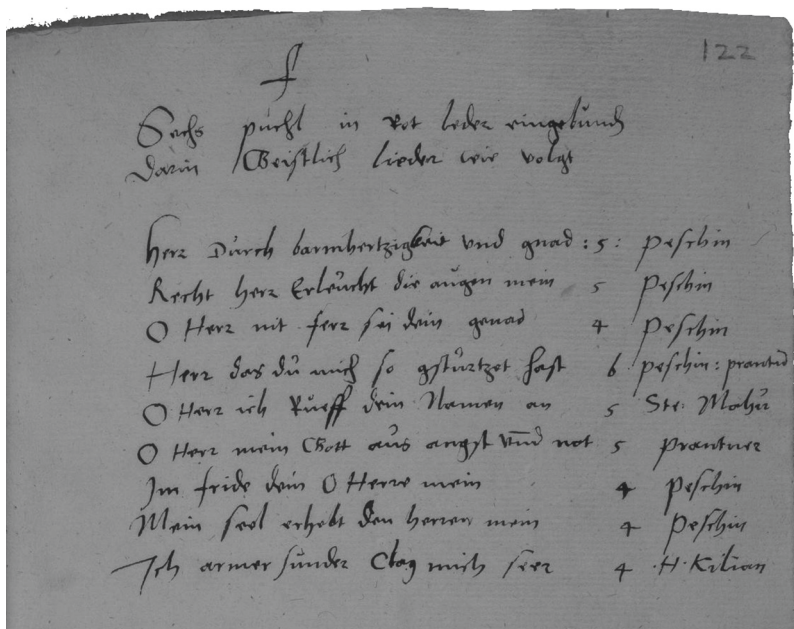


Abbildung 6: Neuburger Kapellinventar, fol. 122r: Eintrag der in rotes Leder gebundenen Stimmbücher mit geistlichen Liedern IV/F (Schreiber: Peschin?)

79 Sebastian Ochsenkun, *Tabulaturbuch auff die Lauten, von Moteten, Französischen, Welschen und Teütschen Geystlichen und Weltlichen Liedern, sampt etlichen jren Texten, mit Vieren, Fünffen, und Sechs stimmen, dergleichen vor nie im Truck außgangen, zu sondern hohen Ehren, und undertenigstem wolgefallen, dem Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten und Herren Ott Heinrichen Pfaltz grauen bey Rhein [...]*, Heidelberg: Johann Kholen, 1558.

80 In der Reihenfolge korrespondieren: *Pater noster* – *Praeter rerum* – *Benedicta es* (die Ochsenkuns Sammlung eröffnen; in II/H Nr. 45 bis 47), sodann die 5-stimmigen Josquin-Motetten *Stabat mater* und *Inviolata* (Ochsenkun Nr. 4 & 5; II/H Nr. 43 & 44) und schließlich die 4-stimmigen *In exitu Israel* und *Qui habitat* (Ochsenkun Nr. 12 & 13; II/H Nr. 18 & 19).

Ein Repertoirevergleich mit den weiteren im Briefentwurf erwähnten Stimmbuchsets ergibt ein differenzierteres Bild. Zunächst einmal gilt es, die „6 kleinen roten puchlen“ und die „5 schwarzen in papir“ (vgl. Abb. 4, Z. 12 und Z. 15; auch S. 121) in Ottheinrichs Inventar von 1544 zu identifizieren: Peschin charakterisiert sie zwar nur durch ihren Einband und nicht durch ihren Inhalt,⁸¹ doch gibt das Kapellinventar ebenfalls Einband bzw. Beschreibstoff der Musikalien an, sodass eindeutige Zuordnungen möglich sind. Bei den roten Stimmbüchern handelt es sich um eine in der Tat kleine Sammlung mit neun deutschen geistlichen Gesängen (IV/F⁸², vgl. Abb. 6); sechs(!) dieser Lieder finden sich in Ochsenkuns Tabulatur wieder. Bei dem fünfteiligen, in Papier eingebundenen schwarzen Stimmbuchset kann es sich nur um die äußerst umfangreiche Sammlung mit insgesamt 122 alphabetisch angeordneten deutschen Liedern handeln (IV/D⁸³). Wiederum erscheinen einige der Lieder in der gedruckten Tabulatur des Lautenisten Ochsenkun.⁸⁴

Peschins im Briefentwurf gestrichene Aussage, der Lautenist [Ochsenkun] habe gerade aus den drei genannten Stimmbuchsets „ausgesetzt“, lässt sich also eindeutig verifizieren. Ob aber Peschin selbst ebenfalls aus den beiden weiteren Stimmbuchsets intavolierte, muss offenbleiben – und ist durchaus fraglich: In der Tabulatur Klagenfurt 4/3 findet sich kein einziges Stück aus diesen beiden Quellen.⁸⁵

Werksammlungen für Laute und Orgel am Hof Ottheinrichs

Da Peschin und Ochsenkun die Motetten in ihren Tabulaturen (Klagenfurt 4/3 bzw. *Tabulaturbuch auff die Lauten*) offenbar aus derselben Vorlage der Musikbibliothek Ottheinrichs – den Pergament-Stimmbüchern II/H – intavolierten, lohnt es sich zu prüfen, inwieweit zwischen den beiden Tabulaturen auch im Blick auf Aufbau, weiteres Repertoire,

81 Lambrecht war noch der Ansicht, die im Brief genannten Musikalien könnten „nicht alle identifiziert werden“ (Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 362).

82 Die Sammlung ist betitelt „Sechs puchl in rot leder eingebund / darin geistlich lieder wie volgt“ (Neuburger Kapellinventar, fol. 122r). Zur Identifizierung: Das einzig weitere rote Stimmbuchset mit sechs Büchern ist die Sammlung mit insgesamt 84 Motetten II/I (Neuburger Kapellinventar, fol. 60v–63r). Es ist aber überaus unwahrscheinlich, dass Peschin diese umfangreiche Sammlung in seinem Brief als „kleine“ rote Büchlein (fol. 129r, Z. 16) bezeichnen würde. Zudem sind daraus nur ganz wenige Stücke bei Peschin und Ochsenkun intavoliert (Josquins *Pater noster* und *In principio* in beiden Tabulaturen, zudem Sermisys *Aspice domine* bei Ochsenkun).

83 Die Sammlung ist betitelt (Neuburger Kapellinventar, fol. 115r): „5. schwarzte puchlein / in pappen ein punden: / mit dem alphabet zeichnet“. Im gesamten Kapellinventar findet sich kein weiteres „schwarzes“ Stimmbuchset mit fünf Bänden in Papier. – Martin Bente vermutet, dass es sich bei diesen Stimmbüchern um eine Enzyklopädie von Liedern Senfls handeln könnte; Bente, *Neue Wege der Quellenkritik*, S. 361.

84 Es handelt sich um die Lieder *Mag ich Herzlieb erwerben dich* (Senfl), *Mein freud allein* (Isaac), *Mein selbs bin ich nit gwaltig mehr* (Senfl), *Tröstlicher Lieb* (Hofhaimer; gibt es aber auch von Senfl). Da in den Stimmbüchern nur Liedtitel, aber keine Komponisten angegeben sind, ist die Identifizierung nicht eindeutig. – Deutlich mehr Lieder entnimmt Ochsenkun im Übrigen der Liedsammlung – ebenfalls in alphabetischer Ordnung – IV/A (Kapellinventar fol. 109r–111v), das aber nicht passend eingebunden ist. Vielleicht verwechselt Peschin hier die beiden großen Liedsammlungen?

85 Man darf generell davon ausgehen, dass es für Peschin übliche Praxis war, Intavolierungen für die Orgel anzufertigen. Zu einer weiteren Tabulaturensammlung am Hof Ottheinrichs (II/Q), die wohl auch Intavolierungen von Peschin enthielt, s. Anm. 59; vgl. auch die sich auf weitere Intavolierungen beziehende Formulierung in Peschins Brief (Neuburger Kapellinventar, fol. 129v, Z. 25; s. Transkription in Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“, Anhang).

Paratexte, Vorlagennähe und die Anforderungen an den jeweiligen Instrumentalisten Ähnlichkeiten bestehen.

a) Gliederung und Format

Bemerkenswert ist an beiden Tabulaturen, dass sie die Stücke nicht ausgehend von spielpraktischen Erwägungen ordnen, sondern nach der Stimmenzahl (in Ochsenkuns Tabulaturbuch stehen zunächst die Motetten mit sechs, dann mit fünf und vier Stimmen; es folgen sonstige 4-stimmige Werke) und im 4-stimmigen Teil zudem nach der Gattung. Diese Ähnlichkeit in der Anlage ist umso auffälliger, als sich Ochsenkuns Lautentabulatur und Peschins Orgeltabulatur darin markant von anderen Lauten- und Orgelintavolierungen der Zeit unterscheiden, hingegen aber berühmten Sammlungen von Vokalwerken ähneln (dazu oben, S. 111).

Eine weitere Parallele zwischen beiden Tabulaturen ist das Format: Auch Ochsenkuns Tabulatur ist – wie Peschins – mit ihrem großen Folio-Format größer als alle anderen vergleichbaren gedruckten Lautentabulaturen.⁸⁶ Die Wahl dieses repräsentativen Formats ist sicher nicht der solistischen Spielpraxis geschuldet,⁸⁷ sondern vielmehr der Idee, es Vokalquellen gleichzutun zu wollen. Zudem könnten auch weitere Instrumentalisten mit aus den Tabulaturen lesen.

b) Repertoire

Ausgangspunkt für beide Intavolatoren war das internationale Motettenrepertoire aus Ottheinrichs Pergament-Stimmbüchern II/H. Peschin und Ochsenkun wählten dabei in einigen Fällen dieselben Stücke aus: Immerhin drei der sechs groß besetzten (5- und 6-stimmigen) Motetten aus Peschins Orgeltabulatur finden sich auch in Ochsenkuns Lautentabulatur (Josquins *Pater noster* und *Stabat mater*, Moutons *Tua est potentia*), wobei Josquins *Pater noster* in beiden Tabulaturen sogar ganz am Anfang – in der Orgeltabulatur freilich nach dem *Preambulum* – steht.

Das aus II/H übernommene (und von Ochsenkun durch einzelne Motetten von Sermisy, Mouton, Gombert, Lupus [Hellinck] und Benedictus Appenzeller ergänzte) internationale Motettenrepertoire erweitern beide Intavolatoren mit Motetten lokaler Komponisten: Peschin wählt dafür, wie gezeigt, ausschließlich Motetten von Senfl aus, Ochsenkun eine Motette von Senfl sowie einige von den mit Ottheinrichs Hof verbundenen Komponisten Kilian, Peschin und Jobst vom Brandt. Fast alle von Ochsenkun intavolierten Motetten sind – wie bei Peschin – im Neuburger Kapellinventar von 1544 verzeichnet, waren also in Ottheinrichs Musiksammlung vorhanden.⁸⁸

Beide Instrumentalisten ergänzen ihre Motetten-Intavolierungen durch Stücke aus anderen Gattungen: Im Kontext der 4-stimmigen Motetten finden sich in beiden Tabulaturen ein bzw. zwei Messsätze; Peschin fährt sodann fort mit einem „Spielstück“ für Orgel und zwei internationalen weltlichen Stücken, Ochsenkun mit 38 deutschen (teils geistlichen) Liedern sowie – vergleichbar Peschin – einer Sektion mit internationalem weltlichen Repertoire (fünf Madrigale und vier Chansons).

86 Dazu Choon Mee Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“ (1558): Transcription and Study*, Diss. Michigan State University 1984, S. 22: Die Drucke von Newsidler, Gerle und Judenkünig waren alle im üblichen Oktav- bzw. Quartformat.

87 Vgl. dazu auch Anm. 30.

88 Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 372–374.

c) Rubrizierung

Obwohl Peschins Tabulatur eine Handschrift für die Orgel ist, Ochsenkuns Tabulatur hingegen ein Druck für die Laute, ähneln die beiden Medien einander auch optisch in vielerlei Hinsicht: In beiden Tabulaturen sind – wie in Vokalquellen – penibel der Titel des Stückes, die Stimmenzahl und der Komponist angegeben. Durch diese ins Auge springenden Paratexte fällt es dem Betrachter leicht, das aufgezeichnete Repertoire samt Autor zu erfassen.

So steht beispielsweise in Peschins Orgeltabulatur in der markanten Auszeichnungsschrift direkt über dem Stück: „Pater noster. 6. vocum. Josquin“.⁸⁹ Und in Ochsenkuns Lautenbuch (druckspezifisch in der Kopfzeile am oberen Seitenrand; vgl. Abb. 7): „Pater Noster. VI. Vocum. Iosquin de Pres“. Zudem sind sowohl bei Peschin als auch bei Ochsenkun die jeweils zweiten und dritten Parties der Motetten sehr deutlich gekennzeichnet.

Die minutiöse Betitelung der Stücke samt Stimmenzahl und Komponist sowie die deutliche Angabe der Parties findet sich auch in der Auflistung der Vokalquellen im Neuburger Kapellinventar (vgl. Abb. 3, Faksimile des Eintrags zu II/H). Zudem wendet Peschin sie an, wenn er im Neuburger Kapellinventar auf fol. 104r–108v ein Inhaltsverzeichnis zu den auf nummerierten „Zetteln“ (also ungebunden) erhaltenen Musikalien erstellt (s. Abb. 5): Hier listet er die Werke ebenfalls mit Titel, Stimmenzahl und Komponist auf sowie mit Angabe der Zettelnummer der Musikalie.⁹⁰ Das Ordnungskriterium „Stimmenzahl“ ist im Kapellinventar so wichtig, dass Abschriften aus Drucken nicht in der Reihenfolge des Druckes, sondern nach Stimmenzahl geordnet verzeichnet werden.⁹¹

Diese Art der systematischen Rubrizierung ist zwar kein Alleinstellungsmerkmal, aber auch nicht der Normalfall in Quellen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁹² Interessanterweise begegnet sie auch in der neuerdings Johannes Stomius,⁹³ dem Gründer und Lehrer an der Salzburger Poetenschule, zuzuweisenden Handschriftengruppe D-Rp B 211–215, B 220–222, B 216–219: In diesen ebenfalls nach Stimmenzahl und Gattungen gegliederten Stimmbüchern sind auch einige Kompositionen von Peschin enthalten. Stomius lebte zeit-

89 Autorenangabe sofern bekannt; bei einzelnen Stücken steht die Stimmenzahl auch nach der Komponistenangabe.

90 Das Inhaltsverzeichnis ist als Nachtrag entstanden, das Papier weist auf eine Entstehungszeit zwischen 1544 und 1546 hin (Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 16). Peschin gliedert das Verzeichnis nach Gattungen: Zunächst „Messen“ (Vertonungen des Ordinarium Missae), dann „Choral“ (vor allem Propriums- und Offiziumskompositionen), „Moteten: mit 6 unnd mer stimen“, „[Moteten:] Mit .5.4.3 stimen“.

91 Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“*, S. 375; die dort als Beispiel genannten Petreius-Drucke weisen kein nach Stimmen geordnetes Inhaltsverzeichnis auf.

92 Zum Vergleich: Die hinsichtlich des Repertoires nahestehenden Motettensammlungen D-Mbs Mus.ms. 12 und 10, RISM 1520⁴ und RISM 1537¹ und 1538³ betiteln anders – immer etwas unterschiedlich, aber in jedem Fall ohne separat ausgewiesene Stimmenzahl.

93 Dazu Lindmayr-Brandl, „Das Salzburger Musikleben“, S. 106f.; s. auch dies., „Neuer Glaube gegen Alte Macht. Spuren der Reformation im Salzburger Musikleben des 16. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik* (2005), Beeskow/Berlin 2006, S. 87–95, insbes. S. 92f. Den Hinweis auf die Provenienz aus der Bibliotheca Aulica Salisburgensis gab erstmals Gertraut Haberkamp im „Vorwort“ zu dies. und Jochen Reutter, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 2: *Sammlung Proske. Manuskripte des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., C, AN* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/2), München 1989, S. XXX.

Stabat mater dolorosa. V. Vocum. Josquin de Pres.

SECUNDA PARS

Eya mater fons amoris me.

Abbildung 7: Sebastian Ochsenkun, *Tabulaturbuch auff die Lauten*, Heidelberg 1558, fol. D i^v: Josquin, *Stabat mater*, Anfang Secunda pars (Exemplar D-Mbs Mus.pr. 108, <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00085883/image_32>)

gleich mit Peschin in Salzburg und gab 1539 die *Harmoniae poeticae* Hofhaimers heraus, zu denen nach Hofhaimers Tod auch Senfl und Peschin Odenvertonungen beitrugen.⁹⁴

⁹⁴ Vgl. dazu Grantley McDonald (Hrsg.), *Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke, III: Harmoniae poeticae (Nürnberg 1539)* (= Denkmäler der Musik in Salzburg 15), München 2014, zu Peschin insbes. S. VIII, 87, 115.

Die Anordnung nach Stimmenzahl und Gattungen samt spezifischer Rubrizierung verbindet mithin Peschins und Ochsenkuns Tabulaturen mit zeitgenössischen Vokalquellen, insbesondere vom Hof Ottheinrichs und aus Peschins früherem Wirkungsort Salzburg.

d) Werktreue: Vom vokalen zum instrumentalen „Werk“

Wie eingangs herausgearbeitet, geriert sich Peschins Orgeltabulatur (Klagenfurt 4/3) wie eine repräsentative Werksammlung: Die klar betitelten, eindeutig zugeschriebenen und teils vielstimmigen Stücke sind außerordentlich werkgetreue Intavolierungen von Vokalwerken. Dass dies nicht die Norm war, verdeutlicht Manfred Novak anschaulich durch einen Vergleich der Intavolierung von Josquins *Stabat mater* in der Tabulatur Klagenfurt 4/3 und in der etwa zeitgleich entstandenen Tabulatur des polnischen Organisten Johannes Lublin:

„While the Klagenfurt Tablature accurately transcribes the part-writing of the motet, the version of the Lublin tablature eliminates crossings and, occasionally, also parts for easy playability, considerably shortens some note values for the same reason and avoids unisons even when the entrance of a part gets lost due to this procedure.“⁹⁵

Eben diese Werktreue zu den Originalen gilt auch als besonderes Markenzeichen von Ochsenkuns *Tabulaturbuch*.⁹⁶ Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Lautenintavolierungen, die eher vom Spielpraktischen ausgehen, überträgt Ochsenkun die vokalen Kompositionen tongetreu, in ihrer vollen Länge, Stimmenzahl und mit nachvollziehbarer polyphoner Stimmführung sowie nur geringfügig verziert auf die Laute.⁹⁷

e) Strukturell eingesetzte Ornamentierung

Novak hat bereits herausgestellt, dass der Intavolator der „Klagenfurter“ Tabulatur nur wenige und eher statische Diminutionen niederschreibt, sodass sich – im Unterschied zu späteren Intavolierungen – kaum fließende Linien entwickeln. Dafür unterstreichen Peschins Diminutionen die Architektonik der Originalkomposition: Wie sich am Beispiel der am stärksten ornamentierten⁹⁸ Motette der Handschrift, Josquins *In principio erat verbum*, exemplarisch veranschaulichen lässt, akzentuieren die Verzierungen Kadenzstellen und heben die durchimitierende Satzstruktur hervor (vgl. Abb. 8 und 9). Wenn Peschin ein Soggetto ornamentiert, tut er dies bei sämtlichen imitierenden Einsätzen und nicht etwa nur in der Oberstimme. Im Fall von Josquins Motette *In principio*, deren Soggetti viele durch den Textvortrag profilierte Tonwiederholungen enthalten, besteht für den Intavolator in dieser

⁹⁵ Novak, „The Klagenfurt Tablature“, S. 68.

⁹⁶ Vgl. Johannes Klier, „Hab Gott für augen‘. Sebastian Ochsenkun (1521–1574)“, in: *Gitarre & Laute* 2/1 (1980), S. 34–40; Nils Grosch, *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*, Münster u. a. 2013, S. 76f., 114f., 128f.

⁹⁷ Kurt Dorfmueller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 11), Tutzing 1967, insbes. S. 86–88; zur „Kunst“ der tongetreuen Intavolierung vgl. neuerdings Kateryna Schöning, „Intavolierung als intertextueller Dialog: Lautenintavolierungen aus der Krakauer Lautentabulatur UKR/LVu 1400/I, in: *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), Wien 2018, S. 55–83.

⁹⁸ Novak, *The Organ Tablature* 1, S. 51; in dieser Motette findet sich auch der einzige Fall mit zeitgleichen Diminutionen in zwei verschiedenen Stimmen.

Hinsicht besonderer Handlungsbedarf:⁹⁹ Der Medienwechsel erfordert hier also eine besonders intensive Ornamentierung, um die polyphone Struktur transparent zu halten.

Vergleichbare Prinzipien der Ornamentierung haben bereits verschiedene Autoren in Ochsenkuns Lautenintavolierungen beobachtet:¹⁰⁰ Ochsenkun verzierte „unter Berücksichtigung von Eigenheiten seiner Vorlagen“;¹⁰¹ er konservierte einerseits „satztechnische Eigenheiten“ von Josquins Kompositionen, andererseits aber akzentuierte er „formale Scharnierstellen“ und diminuierte die vorkommenden Soggetti konsequent in allen Stimmen.

f) Notationstechnische Neuerungen

Mit der Idee der Werktreue steht offensichtlich in beiden Fällen die innovative Art der Aufzeichnung in Verbindung: Klagenfurt 4/3 ist bekanntlich die früheste umfangreiche Quelle in Neuer Deutscher Orgeltabulatur – in jener Aufzeichnungsart also, die im Unterschied zur Älteren Deutschen Orgeltabulatur alle Stimmen gleichwertig visualisiert und den genauen Verlauf der Stimmen darstellen kann (vgl. Abb. 1). Durch diese nicht-hierarchische Notationsweise wurde es enorm befördert, auch jene „modernen“ Vokalwerke auf dem Tasteninstrument zu musizieren, die auf der Technik der (Durch-)Imitation basieren.

Ochsenkun bildet den jeweiligen Verlauf der Stimmen ebenfalls graphisch ab (vgl. Abb. 7): Im Unterschied zu allen anderen Lautentabulaturen der Zeit repräsentieren in seiner Tabulatur die streng eingehaltenen horizontalen Ebenen die Stimmen der (Original-)Komposition.¹⁰² Erklingen beispielsweise an einer Stelle nur Discantus und Bassus, bleiben in Ochsenkuns Tabulatur die zwei (bei einer 4-stimmigen) oder drei mittleren Ebenen (bei einer 5-stimmigen Komposition) leer.¹⁰³

Damit halten beide Tabulaturen den Stimmenverlauf der jeweiligen Vokalkomposition so genau fest, dass man sogar den originalen Vokalsatz aus der Tabulatur relativ problemlos destillieren kann. Dass Peschin dies bei Bedarf auch durchaus getan hat, geht wiederum aus seinem Brief an Ottheinrich hervor: Dort nämlich weist er (fol. 129v, Z. 24f.) darauf hin, dass bei dem von Ottheinrich zur Übersendung bestellten Lied *All ding auff Erd* der Vagans

99 Josquin scheint mit dem ausgeprägten deklamatorischen Charakter die Rezitation des Bibelworts nachzuahmen.

100 Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“* S. 45–55 und 62–66; Grosch, *Lied und Medienwechsel*, S. 128f.; Michael Meyer, „Bearbeitung im Dienste von Konservierung und Autorisierung. Josquin-Rezeption bei David Köler und Sebastian Ochsenkun“, in: *Die Tonkunst* 8 (2014), S. 170–185, hier S. 183f.

101 Zitate nach Meyer, „Bearbeitung“, S. 183f., vgl. auch Meyer, *Zwischen Kanon*, S. 172–174; Meyers These, dass sich Ochsenkun bei seiner Auswahl von Josquins Motetten insbesondere an Otts Motettendrucke *Novum et insigne opus musicum* (RISM 1537¹ und 1538³) orientierte und dadurch seine Tabulatur legitimieren und bekannt machen wollte, müsste aufgrund der hier vorgestellten Befunde zu Peschins Orgeltabulatur, die trotz Ähnlichkeiten nicht auf Ott, sondern auf handschriftlichen Motettenquellen vom Hof Ottheinrichs basiert (dazu vorne, S. 118f.), neu überdacht werden.

102 Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“*, S. 32f. und 36: Ochsenkun's „tablature offers the most exact polyphonic notational style of vocal works among existing German lute tablatures“; ähnlich Klier, „Hab Gott für augen“, S. 34: „In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unternahm jedoch ein Mann den Versuch, mit Hilfe der deutschen Lautentabulatur ein getreues Partiturbild zu geben: Sebastian Ochsenkun (Ochsenkhun). Seine Tabulatur stellt in der Geschichte der deutschen Lautentabulatur etwas Einmaliges dar.“ Vgl. auch Arthur J. Ness (with C. A. Kolczynski), Art. „Sources of lute music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 24, S. 39–63, hier S. 44.

103 Bei Ochsenkun gibt es also, im Unterschied zu sonstigen Lautentabulaturen, keine Hauptschreibzeile.

19.8 In principio erat verbum
(2.) Fuit homo missus
(3.) Et verbum caro factum

Prima pars

Superius
Altus
Tenor
Bassus

36

In principio erat vm. Josquin.

[Prima pars] [Josquin Desprez]

10

Abbildungen 8 & 9: Josquin des Prez, *In principio erat verbum*, T. 1–17

links: vokal (nach *The collected works of Josquin des Prez* [NJE], 19: *Motets on texts from the New Testament*, 1, hrsg. von Martin Just, Utrecht 1998, S. 36)

rechts: intavoliert (nach Novak, *The Organ Tablature* 2, S. 168f.)

fehle,¹⁰⁴ er diesen aber aus der Tabulatur einfach rekonstruieren könne: „geht ab der vagent, wils aber aus der tabulatur schreiben und hernach schiken.“ Peschins und Ochsenkuns Tabulaturen eignen sich durch ihre partiturähnliche Anlage also ideal als Speichermedium.

g) (Spiel-)Technische Entwicklungen

Das tongetreue, die Stimmverläufe berücksichtigende Intavolierungsideal hat besonders bei den vielstimmigen Kompositionen zur Folge, dass die Stücke auf der Orgel wie auf der Laute solistisch extrem schwer zu spielen sind. Die meisten von Peschins Intavolierungen 5- und 6-stimmiger Motetten sind, obwohl kein Pedalgebrauch vermerkt ist, ohne größere Adaptationen nur auf einer Orgel mit Pedal sowie nach Möglichkeit mit – gegenüber den Orgeln des 15. Jahrhunderts – verringerter Tastenbreite realisierbar.¹⁰⁵ Die neue, 1537 bei Schachinger

104 Offenbar ist Peschins eigenes 6-stimmiges Lied gemeint (D-Rp B 281c, Nr. 24); zudem existiert eine Intavolierung des gleichnamigen Liedes (jedoch 4-stimmig und Caspar Glanner zugeschrieben) in Ochsenkuns Lautenbuch von 1558.

105 Dazu Novak, „Die Klagenfurter Orgeltablatur“, S. 85.

beauftragte Orgel mit Pedal¹⁰⁶ in der Neuburger Schlosskapelle hätte ein adäquates Erklängen dieser Tabulaturen sicherlich ermöglicht.

In Ochsenkuns Intavolierungen führt das Ideal der Werktreue gerade bei den vielstimmigen Stücken zu fast unspielbaren Arrangements.¹⁰⁷ Ohnehin war polyphones Spiel auf der Laute erst seit dem 16. Jahrhundert durch den zunehmenden Einsatz von Fingerspiel statt des Plektrons nachhaltig befördert und ermöglicht worden. Kurt Dorf Müller schlägt vor, dass Ochsenkun dafür eine eigene – wiederum zukunftsweisende – Spieltechnik mit der rechten Hand fast rechtwinklig zu den Saiten entwickelte, die sich besonders für die Realisierung polyphoner Strukturen auf der Laute eignete.¹⁰⁸

h) Ottheinrich als Auftraggeber

Ochsenkun, der in den Jahren 1543/44 in Neuburg an der Donau und spätestens ab 1552 wieder bei Ottheinrich tätig war,¹⁰⁹ ist 1556 als Hoflautenist des nunmehrigen Kurfürsten Ottheinrich gelistet.¹¹⁰ Er stellte sein 1558 erschienenes *Tabulaturbuch* im Auftrag seines musikliebenden Dienstherrn zusammen und widmete ihm die Sammlung auch. Dies zeigt er sehr deutlich auf der Titelseite an,¹¹¹ auf der ersten Innenseite folgt ein repräsentativer Holzschnitt mit dem Wahlspruch („Mit Der Zeyt“), Konterfei und Wappen des nunmehrigen Kurfürsten Ottheinrich, woran sich eine mehrseitige Widmung anschließt (vgl. Abb. 10). Darin heißt es unter anderem (fol. A ii^r):

„Demnach Ewr Churf.[ürstlichen] G.[naden] vor diser zeit mir genedigst bevolhen und auffgelegt, ein Tabulaturbuch auff die Lauten, von schönen und außerlesnen Psalmen, Muteten und Liedern, von Teutschen und Welschen Componisten gesetzt (sovil diß Instrument von der substantz des gesangs annehmen und bequemlich leiden mögen), zubegreifen, und in Truck zefertigen.“

106 Auf das Vorhandensein eines Pedals lässt sich durch den Auftrag (vgl. Anm. 68) und durch ein späteres Zeugnis nur implizit schließen: Als Jacob Paix im Jahr 1591 seinen Dienst als Hoforganist in Neuburg an der Donau antrat, beschrieb er den Zustand der Orgel als sehr renovierungsbedürftig. Sie sei „ubl zergangen, unnd wenig register wie auch das pedal und die posaunen gar nicht könnenden gebraucht werden“. Reinhard H. Seitz, „Biographisches zu Jacob Paix d. Ä. (1556– nach 1616) als Organist, Komponist und Orgelbauer in Lauingen und Neuburg a. d. Donau“, in: *Jacob Paix d. Ä. (1556 – nach 1616). Organist – Komponist – Orgelbauer*, hrsg. von dems., Schrobenuhausen 2006, S. 1–74, hier S. 37, mit Quellenangaben. Die Orgel stand auf der Südostempore der neuen Kirche, also schräg über dem Altar.

107 Da auf der Laute maximal fünf verschiedene Töne gleichzeitig angeschlagen werden können, muss Ochsenkun die 6-stimmigen Motetten punktuell reduzieren; Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“*, S. 41–44.

108 Kurt Dorf Müller, Art. „Ochsenkun [Ochsenkhun], Sebastian“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 18, S. 312; Dorf Müller, *Studien*, S. 50–56 sowie Anhang, Abb. 6.

109 Ochsenkun erhält im Jahr 1552, als Ottheinrich zumindest wieder nach Neuburg zurückkehren darf, eine größere Zuwendung. Im Rechnungsbuch Ottheinrichs von 1552 heißt es: „Sonntags Letare: Item von des Lutenisten kindlwegen aus der tauft zuheben 1 f 12 k“ (Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 267).

110 Ebd., S. 273.

111 Ochsenkun verkündet auf der Titelseite zudem selbstbewusst, dass eine derartige Lautentabulatur mit Motetten und Liedern mit vier, fünf und sechs Stimmen vorher noch nie gedruckt worden sei und Ottheinrich zur Ehre gereichen möge. Er, Ochsenkun, habe sie „zusammen ordinirt und gelesen“ – also wohl intavoliert und redigiert.

Ottheinrich gewährte Ochsenkun sogar ein Darlehen für die Drucklegung des Lautenbuchs.¹¹²

Dass die Intavolierungen so eng wie möglich die Gestalt der Vokalvorlage wiedergeben sollten, war im Falle von Ochsenkuns *Tabulaturbuch* offenbar Ottheinrichs eigener Wunsch. Hierauf weist nicht zuletzt Ochsenkun selbst im Vorwort hin, wenn er ausführt „sovil diß Instrument von der substantz des gesangs annemen und bequemlich leiden mögen“.

Was im Falle von Ochsenkuns Lautentabulatur exzellent dokumentiert ist und von der Forschung auch entsprechend deutlich herausgestellt wird,¹¹³ dürfen wir im Analogieschluss auf Peschins Orgeltabulatur übertragen. Die Werkorientiertheit von Klagenfurt 4/3, von der Forschung bislang als ungewöhnlich betrachtet (aber Ochsenkuns *Tabulaturbuch* genau entsprechend), lässt sich plausibel mit Ottheinrichs musikalischen Präferenzen für werkgetreue Intavolierungen von künstlerisch hochstehendem Vokalrepertoire seines Hofes sowie den dort üblichen aufführungspraktischen Gepflogenheiten erklären. Auch dies spricht also dafür, dass Peschin seine repräsentativen Intavolierungen ebenfalls für Ottheinrich gefertigt hat.

III. Schluss

Wie im Vorangehenden deutlich wurde, präsentieren sich Peschins Orgeltabulatur und Ochsenkuns Lautenbuch wie Zwillingquellen: Die Sammlungen gleichen einander in der Gliederung und im Format, in der Auswahl des Repertoires samt Bezugsquelle, in der Art der Rubrizierungen, in ihrem werktreuen Ansatz samt strukturellem Einsatz idiomatischer Verzierungen und ihrer Verwendung innovativer Notationspraktiken, die die polyphone Stimmführung widerspiegeln. Movens für diese spezifische Konzeption der Tabulturen war im Falle Ochsenkuns nachweislich, im Falle Peschins per analogiam, Herzog Ottheinrich.

Ottheinrich ist als großer Musikmäzen bekannt (dazu vorne, S. 118f.), der noch in seinem Testament verfügte, dass nach seinem Ableben seine Hofkapelle intakt gehalten und dafür gesorgt werden solle, dass alle Gesangbücher und Musikinstrumente gemäß der Inventare bei der Kapelle ordentlich verwahrt würden und dass Sänger in jeder Stimme wie auch Instrumentalisten jeweils ersetzt würden.¹¹⁴ Zu Lebzeiten war es ihm, wie die hier analysierten Quellen zeigen, ganz offensichtlich ein Herzensanliegen, die geschätzten musikalischen Werke medienübergreifend aufzuführen und zu konservieren, also einerseits in einer beeindruckenden Musikaliensammlung zu verschriftlichen, vor allem aber sowohl vokaliter als auch instrumentaliter zu hören.

Die charakteristische Konzeption von Peschins Orgeltabulatur wie auch Ochsenkuns *Tabulaturbuch* repräsentiert innerhalb der Intavolierungspraxis eine Hinwendung zu einem respektvollen Umgang mit den – durchaus vielstimmigen und repräsentativen – Vokalwerken, deren Struktur bestmöglich in der – nur noch von professionellen Musikern

112 Im Jahr 1562 erließ Kurfürst Friedrich III. (also der Rechtsnachfolger Ottheinrichs) Ochsenkun die Rückzahlung eines Darlehens, das Ottheinrich ihm zur Finanzierung des Lautenbuchs vorgestreckt hatte („zu verfertigung seines lautenbuches furgeliehen ghabt“); Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1963/6), Wiesbaden 1963, S. 151.

113 Vgl. u. a. Dorf Müller, *Studien*, S. 86f., Hong, *Sebastian Ochsenkun's „Tabulaturbuch auff die Lauten“*, insbes. S. 41–66, Klier, „Hab Gott für augen“ und Meyer, „Bearbeitung“, S. 183.

114 Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 275.

solistisch zu realisierenden – instrumentalen Aufführung deutlich werden sollte.¹¹⁵ Diese beiden Tabulaturen spiegeln zu einem frühen Zeitpunkt eine im Laufe des 16. Jahrhunderts allgemein zu beobachtende Tendenz zur Aufwertung von Instrumentalmusik wider. Neben der zunehmenden Fixierung genuin instrumentaler Kompositionen wird durch die werkgetreue Aneignung von repräsentativen Vokalkompositionen eine Art Gleichrangigkeit gegenüber der Vokalmusik herausgestellt – oder anders formuliert: Ein Könnler auf einem mehrstimmigkeitsfähigen Instrument wie der Laute oder der Orgel (also etwa Ochsenkun oder Peschin) ist nunmehr in der Lage, allein hochgeschätzte Vokalwerke adäquat zu realisieren. Im Vorwort zu seinem *Tabulaturbuch* spricht Ochsenkun diesen Sachverhalt voller Stolz an: Anders als die früheren Lautenisten begleite er nicht nur den Gesang auf der Laute mit dem Plektron, vielmehr sei in seinem Buch die ganze Musik in vier, fünf und sechs Stimmen mit Kolorierungen, mithin ein großer Schatz kunstreicher und lieblicher Konkordanzten, auf dieses unscheinbare hölzerne Gefäß [= die Laute] sinnreich übertragen worden.¹¹⁶

Pfalzgraf Ottheinrich, der seinerzeit einen begabten Lautenschüler – vermutlich Ochsenkun – beim Lautenisten des Münchner Hofes in die Lehre schickte¹¹⁷ und den Organisten Peschin an seinen Hof holte, wo er ihn zu seinem bestbezahlten Musiker machte,¹¹⁸ hatte offenbar ein genuines Interesse daran, das Erklängen geschätzter Vokalkompositionen auch durch Instrumentalisten nachhaltig zu befördern. Peschins und Ochsenkuns werkorientierte Tabulaturen¹¹⁹ sind davon ein lebendiger Spiegel.

115 Vgl. ähnlich die 1553 bzw. 1565 gedruckten Intavolierungen von Valentin Bakfark (Brown 1553¹ und 1565¹); exemplarisch analysiert in Dániel Benkő, „Jannequin, Bakfark: ‚Un Gay Bergier‘ (Valentin Bakfark’s Intabulation Technique)“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14 (1972), S. 215–228, insbes. S. 216. Frühere Intavolierungen aus dem deutschsprachigen Raum standen meist im pädagogischen Kontext und dienten vornehmlich der Herstellung einer spielbaren, mithin deutlich vereinfachten Vorlage.

116 Verbatim: „Sonder die gantze *scalam Musicam*, mit allen *tonis* und *Semitonis*, auff alle figurat, sovil der Lauten immer möglich ist, mit viern, fünffen, sechsen, sambt allen *Coloribus* wunderbarlich mag zuwegen bringen. Also das wir uns nit onbillich verwundern, wie die sinnreiche vernunft nach arth der embsigen Bienen in diß unachtbar hültzin gefeßlin ein so grossen schatz kunstreicher und artlicher lieblichkeit der Concordantzen hat mögen zusamen tragen und verbergen können.“ Ochsenkun, Widmungsrede zum Lautenbuch 1558, fol. A iii^v.

117 Im Jahr 1536 wird ein nicht namentlich genannter Knabe als Lautenschüler nach München zur Ausbildung beim Hoflautenisten Hanns Vogel geschickt (Pietzsch, *Quellen und Forschungen*, S. 151). 1543/44 erhält Ochsenkun am Hof Ottheinrichs seine sehr geringe Quartalsbesoldung (Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 266f.).

118 1543/44 erhält Peschin eine Quartalsbesoldung von 25 fl (Layer, „Pfalzgraf Ottheinrich“, S. 263).

119 Das werkorientierte Instrumentalspiel wird später unter anderem von Vincenzo Galilei in seinem an professionelle Instrumentalisten gerichteten Traktat *Fronimo* (Venedig: Scotto, 1569, ²1584) beschrieben. Vgl. dazu Michele Calella, „Komposition und Intavolierung – Musikalische Autoritäten in Vincenzo Galileis *Fronimo*“, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lüttteken und Nicole Schwindt (= Trossinger Jahrbuch für Renaissance-musik 3), Kassel u. a. 2004, S. 119–134, insbes. S. 120f. und 124–132; sowie Philippe Canguilhem, *‚Fronimo‘ de Vincenzo Galilei*, Paris 2001 (= Epitome Musical 9), passim. – Generell zur Unterscheidung zwischen tongetreuen und freien Intavolierungen vgl. schon Marie-Louise Göllner, „On the Process of Lute Intabulation in the Sixteenth Century“, in: *Ars Iocundissima. Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Robert Münster, München 1984, S. 83–96.

Das Rätsel der Sphinx ist ein Stück weit gelöst und es gilt abschließend festzuhalten: Das Repertoire der Tabulatur Klagenfurt GV 4/3 wurde, wie gezeigt, von dem Organisten Gregor Peschin intavoliert. Als Quelle diente ihm maßgeblich ein pergamentenes Stimmbuchset vom Hof Pfalzgraf Ottheinrichs mit internationalem Motettenrepertoire. Die daraus vorgenommene Auswahl ergänzte Peschin mit Kompositionen von Ludwig Senfl und einigen aktuellen Werken. Die Niederschrift der Tabulatur, eine Reinschrift in unbekannter Hand, ist zwischen Sommer 1539 (Peschins Anstellung am Hof Ottheinrichs) und Ende 1547 (Peschins Brief und Reise zum Augsburger Reichstag) zu datieren. Mittels der Verbindung zum Augsburger Reichstag lässt sich sogar noch eine genauere Datierung dieser Tabulatur auf Ende 1547 wahrscheinlich machen. Aber das ist das Thema einer anderen Geschichte.¹²⁰

Abstract

The provenance and dating of the 'Klagenfurt' tablature A-Kla GV 4/3, the earliest organ source written in 'New German tablature', ranges in current literature from 'Carinthia c.1560' (Apel, Johnson, Novak 2017) to 'Augsburg or Munich c.1530' (Davies 2010). Based on striking parallels to Sebastian Ochsenkun's Lautenbuch of 1558, repertorial studies, and new documents, the author can demonstrate that the almost note by note intabulations of the 'classic' vocal repertory (6-, 5-, 4-voice motets by Josquin, Mouton, LaRue, Verdelot and Senfl plus other famous pieces like *Mille regretz*) were made between 1539 and 1547 by Gregor Peschin who served as court organist to the music-loving Duke Ottheinrich of Palatinate-Neuburg. His more than 100 music sources, documented in an inventory of 1544, are almost entirely lost.

120 Vgl. Lodes, „Musik aus Ottheinrichs Büchern“.