Zweiter Teil

Das Werk: Die Tientos des J. B. Cabanilles in der spanischen und europäischen Orgelmusik des 17. Jh.

I.- Das Werk und seine Überlieferung

Eine der größten Schwierigkeiten, vor der die Musikwissenschaft heute steht, um ein sachliches und gerechtes Urteil über Cabanilles' musikalische Persönlichkeit abgeben zu können, ist das gänzliche Fehlen von Werken, herausgegeben vom Autor selbst - wenigstens zu seinen Lebzeiten - und der vielleicht endgültige Verlust seiner eigenhändigen Niederschriften.
Aus diesem Grund werden wir nie genau wissen können, ob wir über sein gesamtes Orgelwerk verfügen, auch nicht, ob sein künstlerisches Schaffen sich auf die religiöse Musik (vokal und instrumental) beschränkt hat oder auch andere Gattungen der weltlichen Musik umfaßte. Wir können nicht einmal sicher sein, daß die zahlreichen überlieferten Kompositionen immer eine treue und fehlerfreie Wiedergabe der Originale darstellen.
Angenommen, Cabanilles hätte keine anderen Stücke geschrieben als die uns bekannten, steht er da als ein genialer Künstler, als der größte Komponist, den Spanien auf dem Gebiet der Orgelmusik jemals gehabt hat.

Bis vor einigen Jahren kannte man nur seine Orgelkompositionen und zwei kurze Chorsätze: "El galán que ronda las calles" (Duo zum Allerheiligsten Sakrament)[153)] und "Mortales que amais" (4st. Satz zum

153 Pedrell, Catalech Mus. de la Dip. de Barc.,Bd. II, Ms. 803 (1909) Anglès, COpO, Bd. I, S. LXII, Ms. 738/30.

Allerheiligsten Sakrament)[154].
Im Jahre 1962 jedoch erschienen in der Zeitschrift "Anuario Musical" zwei interessante Beiträge, die dieses knappe Repertoire erweiterten. Miguel Querol teilte mit, daß in den Archiven der "Biblioteca Central" zu Barcelona eine dritte Komposition vorhanden sei: "Son las fieras" (3st. Satz zum Allerheiligsten Sakrament)[155] und machte im selben Beitrag eine kurze Analyse dieser drei Stücke, die die Existenz eines bisher unbekannten Cabanilles vorausahnen ließen.
Ich möchte an dieser Stelle besonders auf die musikalische und geschichtliche Bedeutung der zweiten Komposition (Mortales que amais) hinweisen, da sie ein Vorläufer des Einleitungschorals der Matthäus Passion von J. S. Bach ist und die Musikwissenschaft vor neue Fragen stellt: handelt es sich um eine zufällige Übereinstimmung? War dieses ein in jener Epoche allgemein bekanntes Thema? Cabanilles selbst hat es von seinem Zeitgenossen Joan Cererols (1644-1712), dem Kapellmeister zu Montserrat, übernommen. Oder hat vielleicht J. S. Bach Cabanilles' bzw. Cererols' Werk gekannt?
José Clíment[156] berichtet ferner, fünf andere polyphone Kompositionen des Meisters in den valencianischen Domarchiven entdeckt zu haben und bestätigte damit die Vermutung, daß die in Barcelona aufbewahrten Stücke kein Einzelfall, keine Ausnahme im Schaffen des Orgelkomponisten darstellten. Diese Werke:

"Beatus vir", Psalm 111, 12st.,
"Magnificat", (unvollendet), 12st.,
"Mi esposo asesta sus flechas", 3st. villancico mit Bc.,
"Ah, de la región celeste", 15st. villancico mit Bc. und
"Messe", 6st. mit Bc.

sind in Partitur aufgezeichnet im Gegensatz zu den Barcelona-Handschriften.

---

154 Anglès, COpO, Bd. III, S. VI (Nr. 19), Ms. de Gerona.
155 "La música vocal de J. Cabanilles", in AM, XVII (1962), S. 113.
156 Clíment, Obras vocales inéditas de J. B. Cabanilles, in: AM, XVII (1962) S. 121. In diesem Beitrag macht er eine kurze Auslegung der Messe und des villancico "Ah, de la región..."; ders., "La obra vocal de J. B. Cabanilles", in Tesoro Sacro Musical, (Madrid 1970, Nr. 3) wo er auch die anderen Werke untersucht.

Die drei erstgenannten ("Beatus vir", "Magnificat", "Mi esposo asesta sus flechas"), wie schon damals Clíment angedeutet hat, scheinen Cabanilles' Autographen zu sein; denn es handelt sich um einzelne Blätter und Skizzen, zum Teil unvollendet und mit Streichungen. Meiner Meinung nach ist diese Vermutung völlig begründet und wir haben tatsächlich die ersten autographischen Musikhandschriften des Organisten vor uns, wie sich aus dem graphologischen Vergleich dieser Texte mit den in den dokumentarischen Quellen enthaltenen authentischen Unterschriften entnehmen läßt.
Heute verfügen wir schon über eine Gesamtausgabe dieser bisher aufgefundenen polyphonen Werke, von Clíment selbst sorgfältig vorbereitet und herausgegeben, die uns erlaubt, unseren Orgelmeister unter die bedeutendsten Vertreter der polyphonen Barockschule Valencias des ausgehenden 17. Jh. einzureihen[157)].
So wichtig diese Vokal-Werke in einzelnen Aspekten sein mögen, die Bedeutung Cabanilles' als Komponist jedoch beruht vor allem auf seiner Instrumentalmusik. Selbst seine Zeitgenossen und Schüler - denken wir an J. Elías' Überlieferung - scheinen an ihm nur den Organisten in seiner doppelten Rolle als Interpret und Schöpfer gesehen zu haben. In ihren Manuskripten sparen die Kopisten nicht mit lobenden Beiworten und Sätzen, um ihn zu lobpreisen; sie nennen ihn oftmals "den berühmten Meister", "den großen Meister", und fügen nach den Titelangaben einiger Werke hinzu: "es ist ein Wunderwerk".
Solche Ausdrücke, wie auch der Satz "ante ruet mundus quam surgat Cabanillas secundus"[158)], mit dem das Ms. 386 der "Biblioteca Central" von Barcelona eingeleitet wird, zeugen von Cabanilles' Ruhm, lange nach seinem Tode, und von der Anerkennung und Beliebtheit,d eren sich seine Kompositionen unter den Organisten erfreuten.
Von Cabanilles' Schülern ausgehend, die wohl die Autographen des Autors als Vorlage benutzten, um ihre Sammlungen anzufertigen, vermehrten und verbreiteten sich die Abschriften dieser uns überlie-

---

157 Obras vocales de J. B. Cabanilles (1644-1712), Editorial Piles, Valencia 1971; hrsg. von J. Clíment.

158 Der Satz stammt von einem Schüler des Meisters J. Elías, dem sicher diese wertvolle Sammlung zu verdanken ist.

ferten Kompositionen durch den nordöstlichen und mittleren Teil der Halbinsel und auf die Balearen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu wissen, welches Kriterium bei der Auswahl der in ihre Sammlungen aufzunehmenden Stücke für disse und jene maßgebend war.
An erster Stelle standen das Interesse und der persönliche Geschmack, nicht zuletzt die Ausbildung eines jeden Abschreibers, geleitet von folgender praktischen Überlegung: der Verwendungsmöglichkeit der Kompositionen im Gottesdienst.
Im Hintergrund aber könnten andere Faktoren eine Rolle gespielt haben, z. B. bei Cabanilles' Schülern könnten vielleicht die Ratschläge des Meisters ausschlaggebend gewesen sein; es ist sogar möglich, daß dieser einige Stücke für didaktische Zwecke komponiert und zum Abschreiben weitergegeben hat.
Trotzdem ist es offensichtlich, daß sich dieses erste Auswahl-Kriterium im allgemeinen durchsetzte, und daß die Organisten bei der Zusammenstellung ihrer Repertoires vor allem jene Orgelstücke ausgesucht haben, die im Rahmen der kirchlichen Veranstaltungen - besonders der Messe und des Stundengebetes (des Offiziums) - ausgeführt werden konnten.
So erklärt sich diese überraschende Fülle von VERSOS = VERSETTEN (eine Gattung, die bald als Intonatio, Einleitung oder Vorspiel, bald als Zwischenspiel, Responsum oder Postludium auftrat) sowohl für die Messe wie auch für das Offizium, und die große Zahl von TIENTOS (eine Gattung, die in der spanischen Orgelliteratur die gleiche Rolle spielte wie die Tokkata und Fantasie, manchmal wie die "Ricercare zum Offertorium, zur Wandlung oder Kommunion" der Italiener, und in einzeln Fällen wie die Choral-Fantasie der deutschen Orgelmeister).
Man findet dagegen eine sehr beschränkte Zahl von freien Kompositionen weltlichen Charakters oder, wenn man es so will, weniger geeignet für den Gottesdienst (Paseos, Pasacalles, Gallardas, usw.), und vermisst fast völlig eine andere Gattung, die unter den Zeitgenossen, sogar den unbedeutendsten Komponisten, gang und gäbe war: die Variationszyklen über weltliche Lieder. Von Cabanilles sind uns bisher nur eine "Xácara", eine "Gaitilla" und "Diferencias de Folía" bekannt. Ich muß aber darauf hinweisen, daß die oben genannten Werke auch

in Variationsform bearbeitet sind. Alles in allem: Übergewicht an liturgischer Musik, Knappheit an Konzertstücken.
Angesichts des kirchenmusikalischen Betriebs in der Turia-Stadt ist dieses Überwiegen liturgischer Orgelstücke im Schaffen des Meisters verständlich; in diesem Sinne machte er gewiß seiner Eigenschaft als Priester-Organist alle Ehre. Trotzdem fällt es uns schwer zu glauben, daß er sich - als echter, schöpferischer Künstler - nicht von anderen freieren Formen und Gattungen angezogen fühlte, die ihm erlauben konnten, die Flügel seiner Fantasie auf anderen Gebieten zu entfalten. Ich glaube, es besteht sogar die Möglichkeit, daß Cabanilles einige Kompositionen für Instrumental-Ensemble (Orgel und "Ministriles") geschrieben hat, im Stil der "Recercadas" seines Amtsgenossen an der "Capilla del Corpus Christi", Francisco Castello, die jeden Donnerstag, bei der Aussetzung des Allerheiligsten Sakramentes, als Interludium zwischen der ersten und dritten Strophe des Pange lingua aufgeführt wurden. Die Tatsache, daß diese Werke, falls vorhanden, nicht in die erhaltenen Handschriften aufgenommen worden sind, kann damit Zusammenhängen, daß diese Gepflogenheit einen lokalen, valencianischen Charakter trug. Unsere Vermutung könnte in diesem Fall nur durch die Entdeckung autographischer Niederschriften des Meisters bestätigt werden.

Manuskripte - Sammlungen

Hier stellen wir eine vollständige Liste der Manuskripte vor, die Orgelwerke von J. B. Cabanilles enthalten. Auf eine eingehende Beschreibung derselben wird dabei verzichtet, da sie in anderen leicht zugänglichen Schriften, die hier in jedem Fall angegeben werden, zu finden ist. Nur in Zweifelsfragen oder bei Ungenauigkeiten versuchen wir die in diesen Schriften gemachten Aussagen mit neuen Angaben zu vervollständigen. Aus praktischen Gründen werden womöglich die von Anglès in der Edition der "Opera Omnia" verwendeten Abkürzungszeichen und Numerierungen beibehalten, und die Manuskripte nach Standort (nach Bibliotheken), nicht nach deren Wert oder Bedeu-

tung eingeordnet.

B^1 = Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 586. Der Original-Titel lautet: "Libro de Obras de Organo./Compuestas, Por el Grande, Maestro, / Joan, Cabanillas, Presbitero, y Organista / de la Sta Iglessia y Cathedral de / Valencia / Siendo, del Licenciado, en la Misma Facultad, / Esteban Maronda, Siendo uno de los / menores Discípulos, del G^{de} Maestro, / Joseph, Elías, Presbitero y Organista de la / Parroquial de SS. Justo, y Pastor de Barcelona / Dia 12 de 8bre del año del S^r 1722. / Cantantibus organis Cecilia Virgo"«[159]
Das Manuskript wurde von einem Schüler des "großen Meisters Joseph Elías"[160)] in der ersten Hälfte des l8. Jh. angefertigt. Es ist in Partitur aufgezeichnet, nach damaligem spanischen Brauch, den auch Frescobaldi u.a. in einigen Werken verwendet hat. Die Handschrift enthält 93 Kompositionen, in der Mehrheit TIENTOS.

B^2 = Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 587. Dieses wertvolle Manuskript ist, mit dem B^1,eine der wichtigsten Quellen zum Studium der Orgelwerke Cabanilles'. Es wurde zum größten Teil von einem Schüler des valencianisehen Meisters in Partitur aufgeschrieben. Abschnittweise kann man die Hand vier anderer Kopisten entdecken.
Bemerkungen:
1.- Der Kopist hat einige Stücke mit Datumsangaben versehen; daraus schließt Anglès, daß die Abschrift in diesen Jahren (1694-97) angefertigt wurde. Ich glaube vielmehr, daß sich diese Angaben auf das Entstehungsdatum der Kompositionen beziehen; die vereinzelte Form, in der sie erscheinen, und die verschiedenen verwendeten Ausdrücke scheinen das zu bestätigen. Auf Folium 113' z.B. liest man: "Folías von Mosén Cabañillas, geschrieben in April 1694"; auf Folium 118: "Tiento 1. Tono de falsas. August 1694".
Die Daten erscheinen am Anfang der Stücke; wenn wir sie als Abschriftsdatum ansehen, würde es außerdem bedeuten, daß der Kopist vier Monate gebraucht hat, um diese fünf Folien anzufertigen, was kaum anzunehmen ist. In anderen Fällen jedoch könnte man es so ausdeuten, wie Anglès es tut. Unabhängig davon, welche Meinung vertreten wird, muß man folgendes festhalten: diese datierten Werke - nach Anglès sogar die Mehrheit der in der Sammlung enthaltenen - sind in diesen Jahren oder vor 1694 entstanden.

---

159 Beschreibung und vollständiges Inhaltsverzeichnis des Ms. in Anglès, COpO, Bd. I, S. XLI-XLIII; vgl.: Pedrell, "Catalech", Bd. II (Barcelona 1909), S. 76 ff. unter Ms. Nr. 887.

160 Nicht von J. Elías selbst, wie W. Apel behauptet. Vgl.: "Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700" (Kassel, 1967) S. 751.

2. - In dieser Sammlung finden sich 3 "Tocatas" des Italieners Francisco Foggia (Roma 1605-1688), einige Tokkaten und drei italienische Tänze als anonym überliefert, eine französische "Tocada" (sic), sowie ein italienisches Tiento mit der Aufschrift "Copien sopra el cuú" (cucú?). Das bestätigt noch einmal den bestehenden musikalischen Austausch,von dem im vorangegangenen Kapitel die Rede war[161)].

3.- B^3 = Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 1328: "Libro de órgano de Juan Cabanillas" (Orgelbuch von J. Cabanilles). Handschrift aus dem 17. Jh., in drei- oder vierstimmiger Partitur aufgezeichnet, wahrscheinlich von einem aus Cabanilles' Schüler- oder Freundeskreis stammenden Kopisten. Sie enthält 29 Orgelstücke, die alle auch im B^1 oder B^2 überliefert sind. Dieses Manuskript, das Ludwig Rosenthal aus München gehörte, kam am 17. Januar 1917 in Besitz von Dr. Baron von Vietinghoff und wurde nachher (1931) von der "Biblioteca Central" zu Barcelona erworben.[162]

4.- B^4 = Barcelona, Biblioteca Central. Ms. 729« Es ist eine Sammlung von Orgelkompositionen verschiedener Autoren aus dem ausgehenden 17. Jh.. Von Cabanilles enthält sie 12 Tientos, 3 Pange lingua und 111 Versetten (zum Psalmengesang, zu dem Magnificat und zu den Hymnen Pange lingua und Sacris solemniis). Unter den übrigen Kompositionen - die Mehrheit von Pablo Bruna und Gabriel Menalt - findet sich ein "Tiento de 1. Tono de oposición, a las veinticuatro" von Montserrat. Pedrell[163] glaubt, es könnte sich um Andrés Montserrat handeln, Capiscol (Chorleiter) an der S. Martin-Kirche in Valencia und Autor des Werkes "Arte breve y compendioso del Canto llano" (Valencia l6l4). Anglès denkt dagegen an Roque Montserrat[164]), der bis 1716 Kapellmeister in Cartagena war. Ich vermute, es handelt sich um Joseph Montserrat (s.o.Kap. II, S. 49), der bei der Bewerbung um das Amt des ersten Organisten der "Capilla del Corpus Christi" im Jahre 1677 gerade ein 3OO Takte langes "Tiento (Paso) 1. Tono, a las 24" über ein uns bekanntes "paso" oder Thema schreiben mußte.
Leider habe ich von der Verwaltung der Bibliothek in Barcelona keine Fotokopie erhalten, um meine Vermutung bestätigen zu können. Diese Frage also

---

161 Beschreibung des Ms. und vollständiges Inhaltsverzeichnis in: Anglès, COpO, Bd. I, S. XLIII-XLVIII; vgl.: Pedrell, "Catalech", Bd. II (Barcelona 1909), S. 76 ff. unter Ms. Nr. 888.

162 Weitere Einzelheiten und vollständiges Inhaltsverzeichnis in: Anglès, COpO, Bd. I, S. LXIII und XCI; Bd. II, S. VI.

163 Pedrell, "Catalech", Bd. II, S. 94, Nr. 890 / Ebenda, Bd. I, S. 227

164 Anglès, COpO, Bd. I, S. L (Fußnote l).

muß vorläufig offen bleiben[165].

5.- B^5 = Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 450. Ein in Partitur aufgeschriebenes Manuskript, aus dem Anfang des l8. Jh.. Der erste Teil wenigstens wurde von einem Schüler des Meisters Joseph Elías angefertigt. Es enthält Kompositionen verschiedener Autoren, darunter 4 Tientos von Cabanilles und ein anonymes Stück, das Anglès ebenfalls dem Valencianischen Meister zuschreibt[166)].

6.- B^6 = Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 751/21. Eine Sammlung mit Orgelstücken verschiedener Autoren, am Ende des 17« Jh. fertiggestellt und in Partitur aufgezeichnet. Die Handschrift enthält 2 Tientos und 51 Versetten zum Psalmengesang von J. B. Cabanilles[167].

7.- B^7 = Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 1011. Eine Sammlung verschiedener Autoren, in Partitur, die von einem Schüler des Komponisten Fray Antonio Tormo in der ersten Hälfte des l8. Jh. zusammengestellt wurde. Ich kann mir nicht erklären, warum Anglès meint, es sei eine Abschrift aus dem ausgehenden 17. Jh.; denn im selben Manuskript (fol. 106) kann man lesen: "Vicente Rodríguez, Pange linguas del año 1727" (Pange linguas aus dem Jahre 1727), und auf Folium 84 findet sich eine "Sonata de la quinta ópera (obra) de Corelli" (Sonate aus op. 5 von Corelli), die gerade im Jahre 1700 in Rom erschienen war.
Es enthält 4 Tientos und 21 Versetten zum Psalmengesang von J. B. Cabanilles. Das Manuskript hat auch eine besondere Bedeutung, weil es uns Kompositionen von einigen bisher unbekannten Zeitgenossen des Valencianischen Meisters überliefert: Hervás, Tormo, Fabuenca, S.Agustín, Benavent, Nassarre und Martínez, und mehrere anonyme Werke enthält,deren Titel allein schon vom zunehmendem ausländischen Einfluß zeugt[168].

---

165 Detaillierte Beschreibung und Inhaltsverzeichnis, Anglès, COpO, Bd. I, S. XLIX-L. (Anmerkung: Im ersten Band der COpO wird dieses Ms. mit der Abkürzung B^3 unter den musikalischen Quellen angeführt (S. LXV-XC), in den anderen Bänden dagegen mit B^4.

166 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: Anglès, COpO, Bd. I, S. LII ff Vgl.: Pedrell, "Catalech", Bd. II, S. 97 ff. unter Nr. 893.

167 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: Anglès, COpO, Bd. I, S. LI-LII Vgl.: Pedrell, "Catalech", Bd. II, S. 92 ff. unter Nr. 889.

168 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: Anglès, COpO, Bd.I, S. LIV-LVI (Anmerkung: Im ersten Band der COpO wird dieses Ms. mit der Abkürzung B^4 angeführt).

8.- B^8 = Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 1468. Handschrift aus dem Jahre 1744. Sie enthält Orgelstücke verschiedener Komponisten, darunter ein Tiento von Cabanilles[169)].

9.- F^1 = Felanitx (Mallorca), Biblioteca priv. Mn. Cosme Bauza, s/n
Manuskript aus dem 17. Jh., in Partitur. Im ersten Teil enthält es eine vielfältige Sammlung von 286 Versetten zum Psalmengesang, zur Messe und zu den Hymnen von Cabanilles, außer l8 von Esteve und 2 von Bruna; im zweiten Teil finden sich 17 Tientos, 1 Gallarda und 1 Tocata von Cabanilles. Zusammen mit dem folgenden Ms.(F^2) und mit den schon vorgestellten B^2 und B^4 ist diese Handschrift eine der wichtigsten Quellen zum Studium der VERSOS des valencianischen Organisten[170].

10.- F^2 = Felanitx (Mallorca), Biblioteca priv. Mn. Cosme Bauzà, s/n
Dieses Manuskript besteht auch aus zwei Teilen, die von 2 verschiedenen Kopisten stammen. Den ersten Teil verdanken wir dem Autor des Ms. F^1; er stellt eine Fortsetzung von diesem dar; es enthält 201 Versetten,2 Tientos und 1 Tocata von Cabanilles, so wie 10 Versetten von Esteve. Der 2. Teil wurde Anfang des 18. Jh. von einem anderen Kopisten abgeschrieben und enthält nur 103 anonyme Versetten[171].

11.- M^1 = Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 1357. "Flores de música, obras y versos de varios organistas. Escritas por Fray Antonio Martin Coll, organista de San Diego de Alcalá. Ano de 1706" ("Musikblumen: Werke (Tientos) und Versetten verschiedener Organisten, von Fray A. Martin Coll, den Organisten an St. Diego zu Alcalá, im Jahre 1706 abgeschrieben[172)]

12.- M12 = Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 1360: "Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas por Fray Antonio Martín, anno 1709" ("Bunter Garten ausgewählter Musikblumen verschiedener Organisten, von A. Martín im Jahre 1709 zusammengestellt")[173].

In diesen zwei interessanten Sammlungen des Martin y Coll wird kein Komponistenname angegeben. Bisher wurden nur 5 Stücke von Cabanilles wie-

---

169 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: Anglès COpO, Bd.III, S. V-VI
170 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: Anglès COpO, Bd. II, S. VIII-IX
171 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: Angles COpO, Bd. II, S. IX-XI
172 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: Anglès COpO, Bd. I, S. LVII ff
173 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: Angles COpO, Bd. I, S. LVIII.

dererkannt (l aus dem Ms. M^1 und 4 aus dem M^2), weil sich diese auch in den Mss. B^2 und B^4 finden; sehr wahrscheinlich aber gibt es darunter noch mehr Werke, die von Cabanilles stammen. Anglès hat ihm 7 weitere zugeschrieben, die er in seiner "Antologia de organistas españoles del siglo XVII" in 4 Bänden (Barcelona 1965, 66, 67 und 1968) veröffentlicht hat: 1 aus dem M^1 (Bd.IV, S.27) und 6 aus M^2 (Bd. III_f S. 27 und 53; Bd. IV, S. 16, 22, 36 und 58). Diese Manuskripte stellen eine Ausnahme in der spanischen Notationsweise jener Zeit dar: beide sind in Klaviersystem aufgezeichnet.

Anmerkung: Martin Coll hat zwei andere Orgelsammlungen zusammengestellt - "Pensil deleitoso de suabes flores de música, año de 1707" (Madrid, Bibi. Nacional, Ms. 1358), und "Huerto ameno de varias flores de música recogida de varios organistas, año 1708" (Madrid, Bibl. Nacional, Ms. 1359) - die die gleichen Merkmale wie die zwei vorgestellten aufweisen: Klaviersystem (außer den fol. 1-80 des Ms. 1358 in Partitur), keine Komponistenangaben. Nähere Beschreibung und Inhaltsverzeichnis beider Manuskripte in Angles, COpO, Bd. I, S. LIX ff.[174)].

13.- BEU = Erzabtei von Beuron, Deutschland: "Cabanillos (sic) Orgel". Moderne Abschrift, im Klaviersystem, einiger ausgewählter Stücke aus einem älteren Manuskript entnommen (anscheinend aus B^3) von einem deutschen Kopisten angefertigt. Sie enthält 10 Kompositionen, die auch in den Mss. B^1, B^2 und B^3 überliefert sind[175)].

14.- J = Jaca, Archivo de la Catedral, s/n: Ein Manuskript aus dem 17. und Anfang des 18. Jh., an dem mehrere Kopisten gearbeitet haben, und das neulich (1960) in der Kathedrale zu Jaca entdeckt wurde. Es besteht aus zwei Teilen: der erste ist der Orgelmusik, der zweite der konzertanten Instrumentalmusik gewidmet. Cabanilles ist mit 32 Werken (Tientos zum größten Teil), mehreren Versetten und einer "Missa per annum" vertreten. Die Messe und die Hälfte der anderen Orgelstücke finden sich nur in dieser Handschrift, die sehr interessant und wichtig ist, auch weil sie uns eine große Zahl von konzertanten Instrumentalwerken bietet, zum größten Teil italienischer Herkunft,die in anderen Manuskripten der Zeit nicht vorhanden sind[176].

---

174 Vgl.: Inhaltsverzeichnisse in "Catàlogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid (hrsg. von H. Anglès und J. Subirá), Bd. I, S. 259 ff.
Vgl.: W. Apel, "Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700", (Kassel 1967), S. 758.

175 Vgl. Anglès, COpO, Bd. I, S. XC-XCI.

176 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: AM, Nr. XVII (1962) S.106 ff.

15.- A = Astorga, Archivo de la Catedral, s/n: Manuskript aus den 17. und 18. Jh., entdeckt vor einigen Jahren in der Kathedrale zu Astorga. Es enthält Chorsätze, Instrumental-Werke und ein "Tratado de armonia" (Harmonielehre). Unter den Orgelstücken (ca. 60) finden sich 2 Tientos und 6 Versetten für die Messe von Cabanilles[177].

16.- BOC = Barcelona, Orfeó Catalá, Ms. 12. Handschrift aus dem 18. Jh.. Es enthält eine Sammlung Versetten von mehreren Komponisten, darunter "11 Versos para la misa" von Cabanilles und drei anonyme "Versos para Sanctus", die Anglès ebenfalls diesem Autor zuschreibt[178].

17.- Mon^1 = Montserrat, Archivo musical, Ms. 76. Handschrift aus dem 18. Jh.. Von Seite 733 bis 8l4 enthält sie eine Sammlung Orgelwerke von Mariner, Gallés, Elías und Fray Vilar, und ein Tiento 6. Tono des Cabanilles.

18.- Mon^2 = Montserrat, Archivo Musical, Ms. 90. Handschrift aus dem 18. Jh.. Auf Folium l8 findet sich ein unvollendetes "Tiento de falsas" von Cabanilles.

19.- Esc. = El Escorial (Kloster), Archivo de la "Maestria de Capilla", s/n. Handschrift aus dem 19. Jh., die eine ganze Reihe Orgelversetten enthält, darunter 36 von Cabanilles und einige von José Nebra und Pergolesi.

Wie man sieht, wurden einige dieser Manuskripte - gerade diejenigen, welche die meisten Werke Cabanilles' überliefern (B^1, B^2, B^3, B^4, F^1, F^2 und J) - zu Lebzeiten des Meisters oder kurz nach seinem Tode von Organisten angefertigt, die auf direkte oder indirekte Weise zu seinem Schülerkreis zählten.
Diese Tatsache läßt uns vermuten, daß diese Abschriften eine getreue Wiedergabe der Originale darstellen, trotz unbewußt unterlaufener Fehler. Eine vergleichende Analyse der Handschriften bestätigt diese Vermutung, und bringt eine andere erfreuliche Tatsache ans Licht, die dem Musikwissenschaftler jede Forschungsarbeit erleichtert: alle Kopisten haben ausnahmslos in 90 % der Fälle die Vorzeichen aufgeschrieben; damit haben sie dieses der Vokal- und Instrumentalmusik jener Periode gemeinsame Problem der "Accidentien" und der

177 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: AM, Nr. XVII (1962) S.111-12
178 Beschreibung & Inhaltsverzeichnis: COpO, Bd. I, S. LIII-LIV.

"Semitonia subintellecta" fast völlig ausgeschaltet.

Wie schon angedeutet wurde, wiederholen sich die Manuskripte oft. Das BEU, z. B. ist eine genaue Kopie des B^3, und sogar dieses enthält kein einziges Stück, das nicht in B^1 oder B^2 vorhanden ist. Die überraschend große Zahl von Werken, die alle Quellen zusammengerechnet aufweisen, entspricht nicht der Wirklichkeit; denn die Anzahl der verschiedenen Kompositionen ist nicht so groß, wie es beim ersten Anblick scheint. Nach Anglès' Meinung[179] kennen wir nur ein Drittel der ungefähr 800 Werke, die - nach J. Elías - Cabanilles komponiert hat. Wir wissen jedoch nicht, ob Elías auch die VERSOS in seine Aufzählung einschließt; darum können wir uns nicht auf ihn stützen, um diese Frage zu klären. Wichtig ist nur, was wir tatsächlich besitzen, nicht was der Komponist "vielleicht" geschrieben hat.

Im folgenden Abschnitt versuchen wir eine detaillierte Aufzählung der Formen, Gattungen und, so weit das möglich ist, der Zahl der in diesen Quellen vorhandenen verschiedenen Kompositionen zusammenzustellen.

Formen - Gattungen

Es ist sehr schwierig, dieses reichhaltige Material nach den Formen und Gattungen der Orgelmusik des l6. und 17« Jh. einzuordnen, wenn man als Einteilungsgrund nur die angegebenen Titel berücksichtigt; denn diese haben bei Cabanilles ihre herkömmliche Bedeutung teilweise verloren. Die Gallardas, z. B. kann man nicht ohne Bedenken in diese Gattung der Tanzmusik einreihen.
Anderseits gibt es viele Kompositionen, die trotz gleichen Titels formal und stilistisch verschieden sind, und andere, die trotz verschiedenen Titels formal und stilistisch gleich sind, wie es bei vielen längeren VERSOS und einigen TIENTOS der Fall ist. Im Schaffen Cabanilles'

179 Anglès, AM, Nr. XVII (1962), S. 8-9; ders.: La musica organistica della Spagna nei sec. XVI-XVII e l'opera di Cabanilles, (Roma 1962), S. 15-16.

kann man im allgemeinen eine Tendenz zur Verschmelzung, zur Synthese der verschiedenen stilistischen und formalen Elemente feststellen; solche Verschmelzung erschwert die Einteilung einiger Stücke in bestimmte und scharf profilierte Typen.
Die allgemeine Einteilung in liturgische und weltliche Kompositionen ist als unzureichend anzusehen und würde außerdem jene Stücke außer Acht lassen, die dem Titel nach zum liturgischen Gebrauch bestimmt zu sein scheinen, dem Inhalt nach aber als "Etudes" oder didaktische Übungen auszudeuten sind.

Unsere heutige Auslegung, unter Berücksichtigung dieser Vorbemerkungen, dient nur dem praktischen Zweck und besagt nichts über Inhalt und Wert der einzelnen Kompositionen.

1. Liturgische Formen

Die Bedeutung und Reichweite der Begriffe "religiöse, kirchliche und liturgische Musik" sind noch immer umstritten. Ohne in dieses Problem eingreifen zu wollen, wird hier die Bezeichnung "liturgisch" im weitesten Sinne verwendet, das heißt, wir betrachten als "liturgisch" jedes Stück, "das für den Gebrauch in kirchlichen Gottesdiensten gedacht und geschrieben wurde": seien es "streng" liturgische Gottesdienste (Messe und Offizium) oder andere Andachtsübungen (Aussetzung, Segen u. a.). So verstanden, können wir zwei Gruppen unterscheiden:

A) *Kompositionen über liturgische Melodien*, die für eine konkrete liturgische Handlung bestimmt sind und deren Verwendungs-Zeitpunkt von der Liturgie selbst festgelegt ist. (Es sind die Gattungen, die W. Apel in dem Kapitel über "liturgische Formen" behandelt[180)]. Im vorhandenen Schaffen Cabanilles' sind folgende vertreten[181]):

---

180 W. Apel, op. cit.: Die liturgische Orgelmusik, S. 77 ff.

181 Aus raumsparenden Gründen wird hier auf Titelangaben der einzelnen Stücke verzichtet (man kann sie in den oben zitierten Inhaltsverzeichnissen der Mss. finden) und wird nur die Zahl der in jeder Gattung vorhandenen Werke angegeben. Außerdem wird in kurzem die Fertigstellung eines vollständigen

a) Mess-Ordinarium (Orgelmesse): mit einer "Missa per annum", die aus 21 Versetten besteht (Ms. J, S. 278) und einer "Misa de la Virgen" mit 14 Versetten (Ms. B^2, fol. 63').

b) Hymnen: "Pange lingua" (more hispano), nach altspanischer Volksweise. Es sind 47 Bearbeitungen erhalten: einige gehen auf die Instrumental-Recercadas des F. Castellò zurück (Ms. J, S. 213-20); andere sind im Tientostil bearbeitet, (es werden sogar die Bezeichnungen "lleno", "de mano derecha", "de dos bajos", "de dos tiples" verwendet, die eine Eigenart der Tientos darstellen); wieder andere sind im Motette-Stil angelegt. Alle diese Werke könnten als C. f. Bearbeitungen angesehen werden. Dazu noch "2 Sacris solemniis" im Tientostil (B^2, fol. 364, 371').

c) Versetten: Diese meist kurzen Stücke, die in Spanien, besonders im Stundengebet Verwendung fanden. Von Cabanilles sind uns mehrere über verschiedene Hymnen überliefert:

15 zum "Pange lingua",
6 zum "Sacris solemniis",
6 zum "Apostel Hymnus",
3 zum "Ave maris stella",

die eigentlich zur Hymnengruppe zählen könnten, da sie alle so lang und zum großen Teil im gleichen Stil wie jene angelegt sind; aus demselben Grund muß man den "7 Versetten zur Antiphone Salve Regina" und "32 zum Magnificat" eine besondere Bedeutung beimessen. Dazu kommen die kürzeren 96 Versetten "para misas", 10 "para vísperas" und 866 für den Psalmengesang in den 8 Kirchentönen, von denen ungefähr 500 verschieden sind.

B) Freie Kompositionen ohne nähere Verwendungsbestimmung, die überwiegend auf eigene, frei erfundene Themen, manchmal auch auf gregorianische Melodien oder Motive aufgebaut sind, sehr selten aber fremde Werke als Vorlage benutzen. Es sind die Gattungen, die W. Apel unter "imitativen Formen" anführt und behandelt: Ricercar, Tiento, Canzone, Fantasia[182].

TIENTOS : Cabanilles' Überlieferung hat uns 183 Orgelstücke hinterlassen, die mit dem Name TIENTO bezeichnet sind, dem Inhalt nach aber Canzone, Fantasie, zuweilen auch Tokkate genannt werden könnten. Darunter finden sich einige Stücke, die als didaktische Übungen, als "Etudes" angesehen werden dürften. Der Analyse dieser Gattung der TIENTOS wird sich insbesondere der letzte Teil der vorliegenden Studie widmen.

"Cabanilles-Werkverzeichnisses" in Angriff genommen.

182 W. Apel, op. cit., S. 159 ff.

2. Freie Formen

Kompositionen, die sowohl im Gottesdienst wie auch bei anderen Gelegenheiten aufgeführt wurden, die aber nicht unbedingt für den kirchlichen Gebrauch, jedenfalls nicht für einen bestimmten Zeitpunkt des Gottesdienstes gedacht und geschrieben waren. Darunter zähle ich die Gattungen "Tocata" und "Batalla". Von Cabanilles sind uns 6 Tocatas und 2 Batallas überliefert.

3. Variationsformen

Es sind Orgelkompositionen, die mehr weltlichen Charakter tragen und auf Gattungen der Tanzmusik zurückgehen. Cabanilles bezeichnet sie, der spanischen Tradition folgend, mit dem Name "Diferencias" nur in einem einzigen Fall; trotzdem sind alle als Variationswerke anzusehen, da sie überwiegend diese Technik der Komposition anwenden. Ihr konzertanter, weltlicher Charakter besagt nicht, daß diese Stücke niemals im kirchlichen Raum, im Gottesdienst Platz gefunden hätten.

Die bisher aufgefundenen Cabanilles' Variationen stellen nur einen kleinen Teil seines gesamten Schaffens dar, sie gehören aber zu den interessantesten und kunstvollsten seiner Kompositionen, wahrscheinlich zu den letzten auch, die der Meister aus Valencia schrieb.
Es sind folgende:

5 Pasacalles,
3 Paseos,
3 Gallardas,
1 Diferencias de Folia,
1 Xácara,
1 Gaitilla,
1 Correnta italiana (Courante), das am nächsten mit der Tanzmusik verwandte Stück, sowohl in der Form wie auch im melodischen und

rhythmischen Inhalt[183)].

Alle diese Werke sind im 2. Band der Gesamtausgabe (COpO) erschienen, außer der "Correnta", die in die vor kurzem herausgegebenen "Antologia de Organistas españoles del siglo XVII", 2. Band, S. 68, aufgenommen wurde.

183 S. Kastner, Randbemerkungen zu Cabanilles' Claviersatz, in: AM, Nr. XVII (1962), S. 86 ff.
Vgl.: W. Apel, op. cit., S. 751 ff.

II.- DIE TIENTOS

Zur Begriffsbestimmung.- Der Begriff "Tiento" wird im allgemeinen bedenkenlos mit dem des "Ricercars" gleichgesetzt. Man braucht nur die Lexika, Fachschriften oder irgendwelches Nachschlagewerk über Musik aufzuschlagen, um das bestätigt zu finden.
G. Frotscher[184)], sich auf Riemann (Handbuch II/1, 459) stützend, schreibt: "Man kann diese Stücke nicht als präludien- oder toccatenhafte Formen auffassen. Vielmehr liegt ihnen das Prinzip des Ricercars zugrunde". Im neuen Riemanns Musik-Lexikon heißt es: "Tiento (von tentar, befühlen, tasten, suchen), im 16. Jh. ein dem Ricercar entsprechendes Instrumentalstück spanischer Komponisten..."[185].
Als vollständigste und zusammenfassende zeigt sich die Darlegung W. Apels, die wir hier wortgetreu wiedergeben möchten: "Dem italienischen Ricercar entspricht in Spanien das Tiento. Schon dem Wortsinn nach hat es eine ähnliche Bedeutung. Tentar heißt wörtlich "berühren" und ist daher häufig dem italienischen "toccare" gleichgesetzt worden. Im weiteren Sinne aber bedeutet es "geistig berühren" also prüfen oder "untersuchen", und entspricht daher durchaus dem italienischen "ricercare". Auch die musikalische Praxis zeigt weitgehende Entsprechung"[186].
Wie man daraus ersehen kann, wird es immer wieder versucht, das Wort TIENTO, und damit auch seine musikalische Ausdrucksform, durch das italienische "Ricercar" auszudeuten. Gewiß kann und soll die vergleichende Methode zur Erläuterung und zum besseren Verständnis des Problems beitragen, sie darf aber nicht als einzige angewendet werden, wenn man auf Vollständigkeit und Genauigkeit Wert legen will. Darüber hinaus scheint es mir fraglich zu sein, ob wir auf diese Weise zu einer Definition des Tiento und Inhaltsbestimmung seiner Form gelangen können. Es ist schon schwer genug, eine Inhaltsbestimmung des Begriffs Ricercar zu finden[187], um ihn als Brü-

---

184 G. Frotscher, Geschichte des Orgelspiels, Bd. I, S. 255
185 Riemann, Musik-Lexikon, Sachteil (Mainz 1967), S. 956
186 W. Apel, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, S. l8l
187 Vgl.: G. Frotscher, op. cit., Bd. I, S. 177 ff.

cke für die Interpretation des Tiento benutzen zu wollen.

Die Geschichte des TIENTO muß sich selbstverständlich mit den verbindenden, aber auch mit den trennenden Gegebenheiten beider Gattungen auseinandersetzen.
Meines Erachtens aber soll zunächst der Versuch unternommen werden, in voller Unabhängigkeit vom Ricercar, die Frage nach Wortsinn und Form oder Formtypen des Tiento zu klären; denn als Pietro Cerone in seinem "El Melopeo y Maestro" (1613) als erster "Tiento" mit Ricercar oder umgekehrt gleichsetzte[188)] - und damit die Betrachtung des Problems in diese einseitige Richtung lenkte - waren schon immerhin hundert Jahre Tiento- und Ricercar-Geschichte vergangen[189)].

Die Bedeutung der Wörter TENTAR und TIENTO ist weitgehender und umfassender, als es gewöhnlich angegeben wird. Wichtig aber sind nicht die theoretisch möglichen Bedeutungen und Nuancen, die eine Vokabel enthalten kann, sondern die in der Praxis tatsächlich verwendeten Deutungen und Ausdrucksformen und wie diese verstanden werden.

<u>TENTAR</u> hat zuerst eine sagen wir "<u>materielle</u>" Bedeutung:

a[1]) etwas "betasten", "berühren, befühlen", was dem italienischen "toccare" entspricht. In diesem Sinne aber, wie es aus den dokumentarischen Quellen jener Zeit hervorgeht, wurde im l6. und 17. Jh. nicht "tentar" sondern "tañer" oder "tocar" (auf Valencianisch "sonar") für das Orgelspielen verwendet.

---

188 .P. Cerone: El Melopeo (1613), Libro XII, Kap. XVII: Sobre la manera de componer los Ricercarios o Tientos, fol. 691-92.

189 Erste gedruckte Orgelricercare: Marcantonio de Bologna: "Recerchari, Motetti, Canzoni" (1523); erste gedruckte Lautenricercare, in Petruccis Sammlungen (1507, 1508, 1509).
Für die Tientos: erste gedruckte Sammlung in Venegas de Henestrosa: "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" (1557) Das Werk stand schon einige Jahre früher für den Druck bereit. Tientos für Vihuela waren schon vorher vorhanden: Luis Milán, "El Maestro" (1535) und Miguel de Fuenllana, "Orphenica Lyra" in 1554.

a^2) Im weiteren Sinne bedeutet es auch "etwas blindlings suchen", oder "nach Größe, Form, usw. prüfen, untersuchen", genau so wie die Blinden es tun. Wie der Philologe Casares sagt: "untersuchen, erkennen mittels des Tastsinnes, was man nicht sehen kann". Damit verbunden müssen wir ferner die idiomatische Redewendung "a tientas" (blindlings, im Dunkeln tappend) berücksichtigen.

Im "geistigen" Sinne TENTAR heißt so viel wie:

b^1) jemanden versuchen, auf die Probe stellen, oder in Versuchung führen, geraten, kommen, fallen...". Diese Interpretation trägt nichts zur Erläuterung des "Tiento" bei.

b^2) den Versuch machen, erproben, sich bemühen, all das, was im Spanischen viel öfter mit "intentar" (daher intento, prueba, ensayo = Versuch) ausgedrückt wird.

Nach meiner Auffassung kann das "musikalische" Tiento nur auf diese unter a^2 und b^2 vorgestellten Deutungen zurückgehen. Als Ergänzung soll auch das Substantiv selbst in die Betrachtung miteinbezogen werden. TIENTO wird in mehreren Redewendungen mit zwei verschiedenen Nuancen gebraucht, die auf die Bedeutung a^2 zurückgehen. "Con tiento", "tener tiento" heißt: "mit Vorsicht", "Vorsicht haben". (Denken wir an das Bild eines blinden Mannes, der vorsichtig etwas sucht, betastet, untersucht). Durch dieses vorsichtige Suchen, Berühren, Handeln entsteht Sicherheit. So erklärt sich die zweite Nuance dieses Ausdrucks: "con tiento", "tener tiento" bedeutet auch "sichere Hand", "Geschicklichkeit", mit Vorsicht, aber sicher vergehen.

Demnach könnte das Tiento

nach b^2) einen Versuch darstellen; und zwar den Versuch eine Fantasia (nach Santa Marias Art) zu spielen, d. h. den Versuch eine Fantasia zu improvisieren.

nach a^2) und unter Berücksichtigung der über das Substantiv angegebenen Erläuterungen könnte es nicht nur auf einen Versuch, sondern sogar auf ein vollendetes und beherrschtes Spiel hinweisen, d.h. "eine mit "tiento" = mit durch Vorsicht erreichte Geschicklichkeit, mit sicherer Hand geschriebene oder im-

provisierte Fantasia (immer nach Santa Marias Art).

Ich vermute, daß diese zuletzt erklärte Version nicht nur dem philologischen, sondern auch dem objektiven, tatsächlichen Sinn entspricht. Ich glaube ferner, daß die Anwendung dieses Wortes im musikalischen Bereich mit einem anderen Tatbestand in Zusammenhang steht, nämlich mit der Tatsache der Blindheit einiger berühmter Organisten jener Zeit: Antonio de Cabezón (der größte Tientos-Komponist des l6. Jahrhunderts), F. Salinas und M. de Fuenllana (gleichzeitig Organist und Vihuelaspieler), der als erster das Wort Tiento für kurze Versetten und Fantasias verwendet hat.

Zur Geschichte.- Die dokumentarisch belegbare Geschichte des Orgeltiento reicht nicht so weit zurück wie die des Ricercars. Im Luis Venegas de Henestrosas "Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela" aber, finden wir schon eine hochentwickelte musikalische Form vor, die auf das Vorhandensein einer älteren Tradition schließen läßt. Ihre Anfänge und die ersten Stufen der Entwicklung können wir weder verfolgen noch zeitlich festlegen, sie reichen aber aller Wahrscheinlichkeit nach bis zur zweiten Hälfte des 1-5 - Jh.

Diese entstehende Form schöpft aus drei verschiedenen Quellen: dem Choral, der Motette und der weltlichen, besonders der instrumentalen Volks- und Kunstmusik. Es wird mit den Kirchentönen und über Choralvorlagen gearbeitet (denken wir an Bermudo und Santa María, die die Lehre und Praxis der ersten Hälfte des l6. Jh. vertreten und darlegen), ein Merkmal, das fester Bestandteil des Tiento bleiben sollte. Von der Vokalpolyphonie, der Motette, wird der imitative und kontrapunktisehe Stil übernommen, besonders die paarweise Behandlung der Stimmen nach Josquins Art, so wie sie Santa María in seinen Fantasias bestrebt und anwendet; eine Besonderheit, die dauerhaften Einfluß auf das Tiento ausüben sollte. In den Druckwerken der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (Venegas, Hernando de Cabezón) finden wir noch sogar zahlreiche Übertragungen von bekannten Chorsätzen ausländischer und einheimischer Komponisten. Letztens, aber nicht zuletzt hat

die weltliche Instrumentalmusik durch die Vihuelaspieler, den Geist der Volksmusik an den Tiento weitergegeben, und zur Entstehung einer neuen Form, der "Diferencias" angeregt.

Um die Mitte des l6. Jh. hat das Tiento eine fest umrissene Form erreicht, die Bezeichnung selbst dagegen schwankt zwischen Tiento und Fantasia. 1535 spricht Luis Milán ("El Maestro") zum ersten Male von Tento. 1554 verwendet Fuenllana ("Orphenica Lyra") das Wort Tiento für kontrapunktische Sätze und Fantasias. 1557 erscheint "Libro de cifra nueva..." des Venegas, wo er neben den Tientos von Cabezón und Zeitgenossen (Palero, Alberto Vila, Soto, etc.) 19 Fantasias für Vihuela aufnimmt, für die Orgel übertragen oder bearbeitet. Dabei bezeichnet er die erste (Nr. XXVII der Sammlung) als "Tiento de vihuela", die zweite jedoch wie auch die übrigen als "Fantasia de vihuela"; er betrachtet also beide Bezeichnungen als gleichbedeutend und läßt vermuten, daß seiner Meinung nach, was für den Vihuelaspieler Fantasia heißt, für den Organist Tiento heißen sollte. Einige Jahre später (1565) gibt Santa Maria sein "Arte de tañer Fantasia" heraus, und was er darunter versteht ist keineswegs das absolut freie, ungebundene Spiel, sondern die geschlossene, einheitliche Durchführung eines oder mehrerer Themen, d. h. die gebundene Form des Tiento wie sie Cabezón verwirklicht hat.
Santa María hat wohl Venegas' Orgeltabulaturen gekannt, trotzdem verwendet er das Wort TIENTO nicht, vielleicht weil es ein neuer und noch unpräziser Begriff war, und weil er - nach eigenen Angaben - seit vielen Jahren an seinem Werk gearbeitet hatte und die Lehre und Terminologie der ersten Hälfte des Jahrhunderts wiedergibt.

Als Hernando de Cabezón "Obras de música para tecla, arpa y vihuela" herausgab (1578), hatte sich schon anscheinend die Bezeichnung Tiento durchgesetzt. Von da an findet man in der ganzen spanischen Orgelliteratur des 17. Jh. kein Stück, das als Fantasia bezeichnet ist. Nicht, daß die iberischen Organisten und Komponisten das "Fantasieren" vergessen hätten; sie tun weiter das, was das l6. Jh. unter strenger Fantasia verstanden hat, nur sie nennen es anders: TIENTO. Es wird die kirchenmusikalische Szene jahrelang, bis auf Cabanilles'

Tage beherrschen.
Die Anweisungen für die Komposition von "Tientos o Ricercarios", die P. Cerone im XVII Kapitel (XII Buch) seines Werkes gibt, mögen wohl für das Ricercar und teilweise[190] auch für das Tiento des l6. Jh. gelten, man muß aber bemerken, daß Cerone diese besondere Art der Tientos "partidos" oder "de medio registro" - die für das Ricercar nie angewendet wurde - nicht berücksichtigt hat; und es ist überhaupt verwunderlich, daß er nicht einmal den Namen Cabezóns unter den Tientos-Komponisten erwähnt... Es scheint, als ob Cerone die spanische Musik, besonders die Orgelmusik nicht so gut gekannt hätte, wie er selbst angibt!
Außerdem wird sich im Laufe des 17. Jh. das Tiento mehr und mehr dem freien Spiel zuwenden und in die Nähe des Präludiums, der Tokkate, ja sogar der Sonate rücken, so daß es viel mehr Ähnlichkeit mit diesen Formen aufweist, als mit dem Ricercar. Wie W. Apel sagt: "Im Gegensatz zum italienischen Ricercar, dessen wesentliche Merkmale auch im 17. Jh. durchaus erhalten blieben, wurde das Tiento so fundamental umgestaltet, daß etwas ganz Neues entstand... Das Tiento der Barockzeit entwickelte sich zu einem nationalen Typus, der sich mit nichts anderem vergleichen läßt"[191)].
Darüber hinaus war das Tiento,im Gegensatz zum Ricercar, ausschließlich eine Gattung der Orgelmusik. Es gibt kein Tiento für Instrumental- oder Vokalensemble, wie beim Ricercar[192]. Aus diesen

---

190 Cerone sagt u. a.: "Das echte Tiento hat nur ein einziges Thema; es ist wohl "erlaubt" dieses Thema mehrmals und mit immer neuen, verschiedenen Kontrapunkten zu bringen" (fol. 692). Einige der schönsten Tientos Cabezóns jedoch sind auf mehrere Themen aufgebaut: Tiento VII, IX, XI u. a., Bd. III (Barcelona, 1966), hrsg. von H. Anglès.

191 Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, S. 508

192 Es ist bewiesen (Vgl. S. Kastner: Ursprung und Sinn des Medio Registro, in AM, XIX, 1964, S. 59 ff.), daß es im l6. Jh. bedeutende Bläserensembles und Instrumentalisten gab, die allerlei Musikstücke, besonders als Instrumentalsoli mit Orgelbegleitung spielten. In der Ausgabe der Orgelwerke seines Vaters läßt Hernando de Cabezón ausdrücklich die Möglichkeit der Aufführung einer Stimme mit Bläsern oder Streichinstrumenten offen, die Orgel aber muß dabei die übrigen Stimmen übernehmen.
Ausschließlich für Instrumental- oder Vokalensemble geschriebene

philologischen und musikalischen Gründen scheint es mir fragwürdig und unzulässig zu sein, Tiento und Ricercar als synonyme Begriffe zu betrachten und auszuwerten.
Im Zusammenhang mit der Geschichte des Tiento sollten wir auch auf die spanische Orgelspiel- und Orgelbaukunst eingehen, und besonders auf Cabanilles' Orgel zu sprechen kommen. Da aber auf diesem Gebiet seit einigen Jahren keine Fortschritte erzielt worden sind und über die dem Cabanilles zur Verfügung gestandene Orgel nichts Neues zu berichten ist, wird hier auf die Behandlung dieses Problems verzichtet, um überflüssige Wiederholungen zu vermeiden.
Alles, was über die Domorgel des 17. Jh. in Valencia zu sagen wäre, wurde schon von Anglès (COpO, Bd. I, Einführung, S. XXIII ff.) mitgeteilt. Als Ergänzung und zur besseren Kenntnis der iberischen Orgel im allgemeinen mögen folgende Literaturhinweise genügen: Maarten Albert Vente: Mitteilungen über iberische Registrierkunst unter besonderer Berücksichtigung der Orgelkompositionen des Juan Cabanilles in AM, Nr. XVII (1962) S. 41-62; Rudolf Reuter: Die Grundlagen des Orgelbaus auf der iberischen Halbinsel, (Esslingen, 1965); Kastner: Organos antiguos en España y Portugal, siglos XVI-XVIII, in Festschrift H. Anglès (Barcelona l958-6l), S. 433; José Madurell: Documentos para la historia del Organo en España, in AM, Nr. II (1947), S. 203; A. Merklin: Aus Spaniens altem Orgelbau (Mainz 1939); A. George Hill: Medieaval Organs in Spain, in SIMG, XIV (l9l2/l3), S. 487.

Im Bezug auf Cabanilles' Orgelkompositionen aber sei ganz kurz auf die wichtigsten Merkmale und Eigenschaften der spanischen Orgel seiner Zeit hingewiesen.
Die spanische Orgel des 17. Jh. besaß im allgemeinen nur ein Manual. In größeren Kirchen und in den Kathedralen (Toledo, Málaga, Sevilla, El Escorial, Barcelona, Valencia) waren zwei- und, wenn auch selten, dreimanualige Orgeln vorhanden. In Ausnahmefällen (Málaga) treten bis fünf Manualwerke auf.
Der normale Klaviaturumfang geht vom C bis a" (42 Tasten) im l6.Jh.,

---

TIENTOS sind jedoch nicht erhalten.

im 17. Jh. aber erreicht das c der dreigestrichenen Oktave[193] und behält immer noch die kurze Oktave im Baß. Demnach überwiegen also die Manuale mit 45 Tasten. Bei zweimanualigen Orgeln findet man 45 Tasten im Manual des Hauptwerkes und 42 in dem des Rückpositivs (der sogenannten "Cadireta").
Sowohl die ein- wie auch die zweimanualigen Orgeln folgen dem Prinzip der Registerteilung, die eine verschiedene Registrierung im Baß und Diskant ermöglicht; die Trennung der Klaviatur liegt zwischen c' und cis'.
Obwohl es schon im 16. Jh. bekannt und in großen Orgeln vorhanden war, verzichtet das 17. und l8. Jh. auf ein voll ausgebautes Pedal. Man findet sehr selten (Toledo, Sevilla) mehr als 8 oder 10 Tasten, die anscheinend nur für das Aushalten von Borduntönen (=Contras) dienten; denn die Klaviatur ist so gebaut, daß man keine vollständige Baßstimme ausführen konnte, auch wenn sie über die ganze Oktave (mit Halbtönen) verfügte.
Wie wir wissen, besaß Valencias Dom zwei Orgeln zur Zeit des Cabanilles. Die große Orgel entsprach dem allgemeinen Brauch, was die Registerteilung und das Pedal betrifft. Aus den wenigen dokumentarischen Quellen, die bis heute ans Licht gebracht wurden, geht eindeutig hervor, daß sie zwei Manuale hatte: Hauptwerk und Rückpositiv.

Aus den spärlichen erhaltenen Notizen über die im Laufe der Zeit vorgenommenen Reparaturen kann man leider zu wenig Einzelheiten über Disposition, Registerzahl usw. erfahren.
Im Jahre 1693 und auf Cabanilles' Empfehlung[194] wurde der valencianische Orgelbauer Roch Blasco verpflichtet, um die Orgeln zu reparieren und gleichzeitig in der großen Orgel zwei neue Register einzubauen. Der Vertrag, am 19. Mai 1693 abgeschlossen, enthält im zweiten Teil folgende wichtige Einzelheiten:

"Capítulos que se han de observar para poner en el órgano grande de dicha santa yglesia de Valencia un juego de trompas reales y medio registro de clarín de

193 R. Reuter: Die Grundlagen des Orgelbaus auf der iberischen Halbinsel (Esslingen 1965) S. 12.
194 Valencia, Arch. Cat., Protocols, Vol. 3171 (nach Anglès) f. 939'

mano derecha.

1.- Primeramente: que las trompas reales hayan de ser de buen metal, para que sean bien durables, y que respondan con ygualdad, advirtiendo que ha de ser entero en el órgano grande con octava larga en ambas partes.

2.- Item: que haya de hacer medio registro de mano derecha de clarín empezando en el sustenido de "ce sol fa ut", y feneziendo en la última tecla. Y que hayan de ser de buen metal, y que respondan yguales como se ha dicho arriba[195]".

Demnach hat damals Roch Blasco im Hauptwerk der großen Orgel ein ungeteiltes (advirtiendo - also war es nicht üblich - que ha de ser entero) Zungenstimmen-Register (trompas reales = Vertikaltrompeten) mit Großer-Oktave an beiden Seiten, d. h. mit vollständigem Klaviaturumfang, vom C bis c''' einschließlich der Halbtöne in der Großen-Oktave. Wenn die tiefste Oktave ohne Halbtöne "corta" (kurz) genannt wurde, ist es offensichtlich, daß "con octava larga" (mit langer Oktave) "mit den Halbtönen" bedeutet.
Daraus ergibt sich, daß Cabanilles schon im Jahre 1693 über ein mit 48 oder 49 Tasten[196] ausgerüstetes Hauptmanual verfügte. Die Wichtigkeit dieser Feststellung braucht kaum hervorgehoben zu werden.
Man muß auch bemerken, daß in diesem Vertrag - obwohl bis zur kleinsten vorzunehmenden Arbeit und Reparatur eingetragen ist - kein Wort über den Umbau der Klaviatur oder die Hinzufügung neuer Tasten enthalten ist. Die 48 Tasten waren also bereits vorhanden...

Wir wissen nicht wann, aber die Klaviaturerweiterung muß dann vor 1693 ausgeführt worden sein. Es ist wohl anzunehmen, daß die älteren Register dabei nicht ergänzt wurden und ihnen die Halbtöne der Großen-Oktave immer noch fehlten. Das zweite von Roch Blasco eingebaute Register war ein "medio registro de mano derecha de clarin", d. h. eine waagerecht angebrachte Diskanttrompete, mit zwei Oktaven Umfang vom cis' bis c'''. Für beide Register wurde gutes Metall ver-

---

195 Primus quathernus prothocolli mei Joannis B^{e} Queybo, 1693. Arch. Cat. Valencia, Vol. 3171 (nach Anglès) fol. 906'

196 Möglicherweise fehlte das CIS der Großen-Oktave. In der Tat findet man keine Manuale mit 49 Tasten bis gegen Ende des l8. Jh., und dieser ist auch der einzige Ton, der in Cabanilles' Orgelkompositionen nicht vorkommt.

langt und auf mechanisch präzise Widerstandkraft und Repetition Wert gelegt.

Einteilung der Tientos.- Der Ordnung und Klarheit wegen und ebenfalls, um eine Übersicht über das gesamte Material unserer Untersuchung zu haben, wollen wir diese Kompositionen in 3 Gruppen unterteilen, indem wir dabei die Titelangaben des Komponisten selbst als Ausgangspunkt berücksichtigen. Eine nach Entstehungsdatum der einzelnen Stücke chronologische Anordnung wieder herzustellen, ist heute immer noch völlig unmöglich. Die Einteilung nach Kirchentönen ihrerseits besagt kaum etwas über Charakter und Struktur der Werke.
Die Überschriften dagegen weisen wenigstens auf ein Merkmal hin, das allen Stücken einer Gruppe gemeinsam ist und uns erlaubt, eine deutliche und übersichtliche Einteilung vorzunehmen.
Demnach unterscheiden wir:

Tientos de falsas
Tientos partidos
Tientos llenos

Die wenigen mit den Bezeichnungen "sin paso", "de contras", "al vuelo" und "de batalla" überschriebenen Tientos werden wir in die Gruppe der "llenos" aufnehmen und behandeln.
In unserer Analyse wollen wir in jeder Gruppe Form, Struktur und Satzweise sowie auch melodische, rhythmische und harmonische Eigenschaften untersuchen« Aus praktischen Überlegungen werden hier nur jene Tientos im einzelnen angeführt oder als Beispiele herangezogen, die schon im Druck vorliegen und jedem leicht zugänglich sind.
Auf der folgenden Tabelle sind alle in Cabanilles-Gesamtausgabe enthaltenen Tientos zusammengefaßt, nach Gruppen und Kirchentönen eingeordnet und mit Angaben über Haupttonalität, Vorzeichen und Rhythmus (Taktarten) versehen.

Kirchentöne:		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	(3st	4st.,
TIENTOS											
De falsas:	12	4	1	-	1		4	-	1	-	12
Partidos:	22	4	4	4	2	3	2	3	-	14	8
Llenos:	36	10	3	2	4	6	4	3	4	-	36
Summe :	70	18	8	6	7	10	10	6	5	14	56
Tonalität :		d	g	?	?	C	F	?	?		
							B2, D1				
Vorzeichen:											
-:	33	18	-	-	7	7	-	1	-		
1:	23	-	8	-	-	1	10	4	-		
2:	1	-	-	-	-	1	-	-	-		
1:	11	-	-	6	-		-	1	4		
2:	1	-	-	-	-	1	-	-	-		
3:	1								1		
Rhythmus (Taktart]											
3/2:	3	2	-	-	-	1	-	-	-		
3/4:	2	-	-	-	-	1	1	-	-		
4/4:	19	6	1	-	3	1	5	1	2		
Mehrere:	46	11	7	6	3	7	4	5	3		

1. TIENTOS DE FALSAS

"De falsas” ist ein Ausdruck, der wie einen Nachklang der "Musica ficta” oder "Musica falsa” der vorausgegangenen Jahrhunderte anmutet, und dessen Ursprung und Bedeutung sicher mit der Musiktheorie jener früheren Zeiten im Zusammenhang steht.
”Falsas” heißt, kurz und schlicht gesagt, "Dissonanz". Die Musiklehre zur Zeit der Musica ficta hat wohl die Begriffe "Dissonanz” und "Alteration” anders verstanden als im 16. Jahrhundert. Im Grunde genommen aber wurden die diskordanten, alterierten Töne damals wie auch später als etwas dem modalen System Fremdes gefaßt. Nach meiner Auffassung ist der Ausdruck ”de falsas” auf die alte Terminologie zurückzuführen, und als eine weitere Stufe in der Entwicklung der Kontrapunkt- und Harmonielehre zu verstehen.

Was aber bedeutet er im Zusammenhang mit der Gattung des TIENTO? Denn Dissonanzen und Alterationen gibt es nicht nur in diesen so bezeichneten Tientos, sondern auch in allen Gattungen der Orgelmusik. ”Tiento de falsas” heißt nicht Tiento mit Vorhaltsdissonanzen allein, sondern Tiento, das im wesentlichen aus falsas (Vorhalts-, Alterationsdissonanzen und anderen Mitteln der diskordanten Harmonik) besteht und darauf aufbaut. Die innere treibende Kraft eines solchen Stückes ist nicht nur ein bestimmtes und vorgegebenes Thema[197]), sondern auch diese mit Spannungen und Entspannungen voll geladene Harmonik. Diese wesentliche Eigenschaft des "Tiento de falsas” bedingt gleichermaßen seine strukturelle Form und sogar seinen Umfang, seine Ausdehnung.
Seinem Wesen gemäß muß das Tiento de falsas in langen Notenwerten und ruhiger Bewegung gestaltet sein, um den harmonischen Spannungen und Auslösungen genügend Zeitraum zur Strahlung ihrer

197 Einige Tientos de falsas haben ein solches Thema, viele aber verzichten darauf und beginnen sogar mit allen vier Stimmen gleichzeitig, was wiederum gegen Cerones Auffassung über das Tiento spricht: "*tampoco es licito* - sagt er - *comenzar con 2 partes juntamente salvo si se hace con diversas invenciones*" (fol. 692).

klanglichen Wirkung zu gewähren. Wie G. B. Fasolo für die Aufführung der "Durezze e Ligature" verlangt: "Si suonerà assai largo, acciò si godano meglio le ligature e durezze" (Annuale). Ferner darf es sich nicht über eine gemäßigte Länge hinausziehen, um jede Ermüdung zu vermeiden.

Damit haben wir die drei wesentlichen Merkmale vor uns, die in eine Versuchsdefinition[198)] dieser Kompositionsform aufzunehmen wären: Konzentration in der Kürze, ruhige Bewegung, Dissonanzharmonik.
Die Wurzeln dieser geschlossenen, zum ernsten Ausdruck geeigneten Form lagen schon in der linearen Chromatik Cabezóns. Die Nachfolger des 17. Jahrhunderts haben seinen kontrapunktisch-imitierenden Stil beibehalten,in ihren Tientos de falsas jedoch mehr und mehr allerlei Vorhaltsdissonanzen mit ins Spiel einbezogen, die Aussagekraft der Harmonie gesteigert und diese fast zur musikalischen Substanz der Komposition erhoben.
Dabei handelt es sich keineswegs um eine ausschließlich spanische Tendenz; im Gegenteil, sie findet ihre gleichen nicht nur in der italienischen Strömung, die in der Madrigalkomposition das Schaffen Galileis, Marenzios und Luzzaschis kennzeichnet und in der Orgelkunst zur "Durezza e Ligatura" der Neapolitaner Trabaci und Mayone hinführte, sondern sie wird sich auch von dieser anregen und beeinflussen lassen.
Unmittelbares Bindeglied zwischen beiden Schulen war der Organist Bernardo Clavijo del Castillo (um 1550-1626),der jahrelang in Palermo tätig war, dort auch seine musikalische Ausbildung erhalten hatte und 1589 in seine spanische Heimat zurückkehrte. Dort wirkte Clavijo zunächst als Professor an der Universität zu Salamanca von 1594 bis l604; im Jahre l6l9 treffen wir ihn in Madrid als Hoforganisten Philipps III.[199)].
Wie stark sein Einfluß gewesen sein mag, ist heute nicht mehr mög-

---

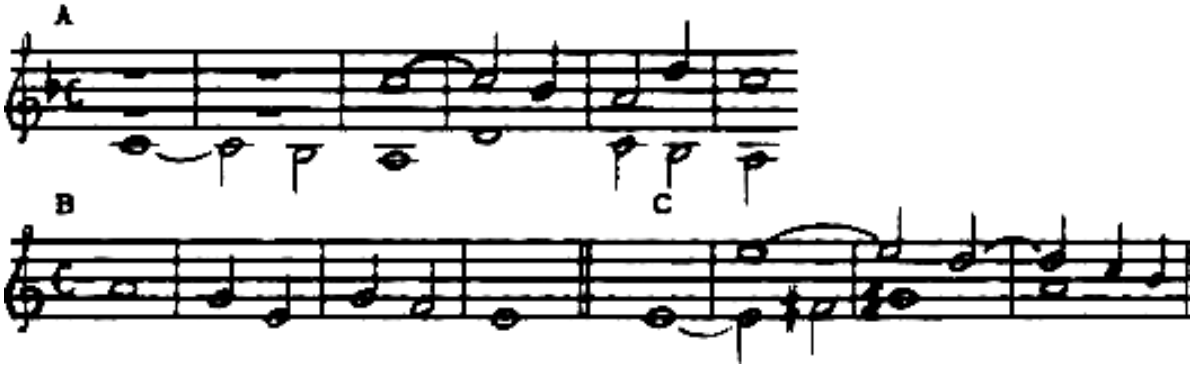
198 Definition, die so lauten könnte: "Ein kurzes, ruhig bewegtes und durch harmonischen (Dissonanzharmonik) und linearen Kontrapunkt geprägtes 4st. Orgel-Stück".

199 Vgl.: S. Kastner: "Palencia encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI", in AM, Nr. XIV (1959).

lich festzustellen, weder aus zeitgenössischen Berichten noch aus Clavijos Werken. Das einzige von ihm erhaltene Orgel-Stück ist ein kurzes (129 Takte), ruhig bewegtes "Tiento de 2. tono, por Ge sol re ut"[200], in dem gleichermaßen die Dissonanzharmonik (Durezze e Legature) und der imitative Kontrapunkt Anwendung finden; ein Stück also, das als "Falsas" angesehen werden darf.

Die frühesten, ausdrücklich als 'de falsas' bezeichneten Tientos stammen von Clavijos Zeitgenossen Sebastian Aguilera de Heredia (um 156O-1627), der von 1585 bis 1603 in Huesca, von 1603 bis 1627 in Saragossa tätig war und besonders im aragonisch-katalonisehen Gebiet großes Ansehen genoß. Seine Werke (vokale und instrumentale) haben auf die spanische Kirchenmusik langjährigen Einfluß geübt. Unter den sicher von ihm stammenden 17 Orgelstücken - wenigstens 5 weitere aus dem Madrider Ms. 136O werden ihm von II. Anglès zugeschrieben - finden sich drei "de falsas" (Ms. Escorial, fol.92^{v}, 93^{r} und 101, letzteres auch in Madrid, B.N., Ms. 1360, fol. 53). Alle drei unterscheiden sich von den übrigen Tientos Aguileras schon durch ihre Länge (57,105 und 137 Takte); sie halten sich noch im Rahmen der von Cerone gegebenen Anweisungen, d. h. sie beginnen mit einer Stimme, die das Thema vorstellt, oder mit zwei, wenn zwei verschiedene Themen verwendet werden. Die folgende Figur zeigt die Anfangsimitation des ersten Stückes (A), das Thema des zweiten (B) und die zwei des dritten (C)[201]:

Fig. 1

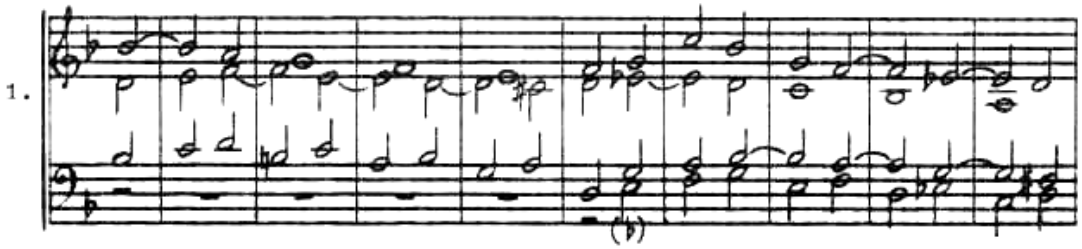


200 Hrsg. in Pedrell, Villalba und Anglès ("Anthologien")

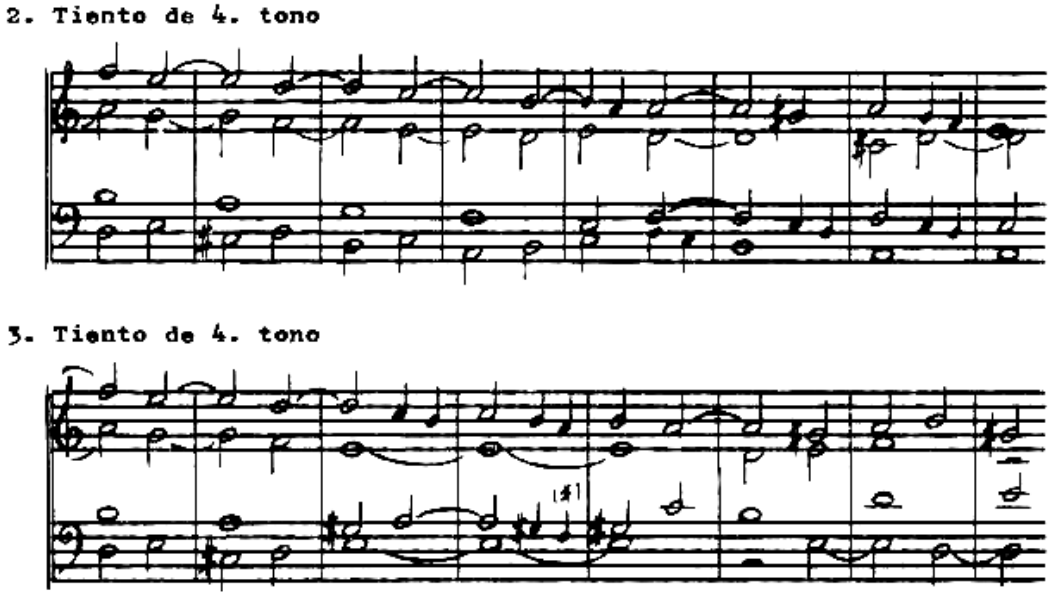
201 H. Angles, Antologia..: Erstes im Bd. IV, Nr. XI, S. 57; Zweites im Bd. III, Nr. IV, S. 12; Drittes im Bd. I, Nr. II, S. 3.

Diese nur aus ganzen und halben Noten gebildeten Themen, die den "Falsas-Charakter" schon vorausahnen lassen, treten (besonders im dritten Stück) in allen möglichen Kombinationen und Stimmlagen auf, mit Halben und Vierteln (im 2. Stück auch mit Achteln) kontrapunktiert. Daraus entsteht ein ruhiger, getragener Satz, in dem sich alle vier Stimmen gleichermaßen an dem imitativen Kontrapunkt beteiligen, ganz im Cabezóns Stil, der hier aber durch eine mit Sekunden, Quarten, Septimen und Nonen durchsetzte Dissonanzharmonik bereichert wird.
Diese drei Kompositionen weisen außerdem Sequenzbildungen auf, die für den Stil des Spätbarock charakteristisch sind. Hier eine Stelle aus dem ersten "Tiento de 6. tono":

Fig. 2



Eine ähnliche Formel findet sich im selben Stück vom Takt 28 bis 32, ebenfalls im zweiten "Tiento de 4. tono”, Stelle, die nochmals im dritten ”Tiento de 4. tono” teilweise wiederholt wird, wie man aus folgendem Vergleich entnehmen kann. Fig. 3:



Solche Sequenzbildungen erscheinen normalerweise im Mittelteil der Stücke und dienen als Überleitung zum nächsten Einsatz des Themas. Weitere Merkmale der ”Falsas” von Aguilera sind die Geschlossenheit der Form, die thematische Einheit, das Zusammenfallen der Themeneinsätze mit einer Dissonanz (häufig mit einer Sekunde oder None, wie im 2. Stück) und der ausschließliche Gebrauch von einem geraden Takt. Letzteres scheint ein ungeschriebenes Gesetz zu sein; wenigstens ist mir kein einziges ”Tiento de falsas” der spanischen Orgelliteratur bekannt, das von dieser Regel abweicht.
Nach dieser Einleitung über Wesen und Eigenschaften der "Falsas" und nach kurzer Betrachtung der ersten, frühesten Beispiele dieses Typus wenden wir uns nun den "Tientos de falsas" des Cabanilles zu.

Die Gesamtausgabe seiner Werke enthält 12 Stücke dieser Art. Ein weiteres "Tiento de falsas de 1. tono" aus dem in Jaca aufbewahrten Ms. (S. 4l) findet sich im 2. Band der "Antología de organistas españoles del siglo XVII" (hrsg. von Anglès, Barcelona 1966) S. 66.

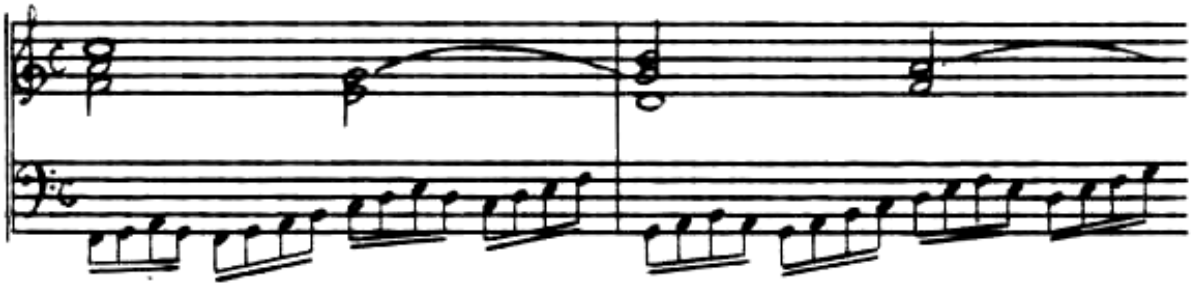
Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß Cabanilles sich in diesen Stücken an die Tradition des Aguilera und seiner Nachfolger anschließt, sowohl in struktureller Hinsicht wie auch in der musikalischen Aussage. Er weiß jedoch - wie man im Laufe dieser Studie sehen wird - diese Tradition neu zu beleben und mit zukunftsweisender Harmoniesprache zu bereichern, ohne auf herkömmliche und archaische Errungenschaften völlig zu verzichten. Damit gelangte unser Organist zu einer Synthese der vor ihm verwendeten technischen und stilistischen Kompositionsmittel und legte zugleich den Grundstein für die weitere Entwicklung der spanischen Orgelkunst.

Seine Tientos de falsas weisen die allgemeinen, als wesentliche oben angegebenen Merkmale der "Falsas" auf. Die Länge dieser Kompositionen liegt zwischen 70 und 124 Takten, außer in den Tientos Nr. 20 und 33, die 171 bzw. 183 Takte zählen.

CABANILLES, wie auch seine Vorgänger, verwendet hier nur den geraden Takt, und gibt allen seinen Falsaskompositionen diese ruhige,

ernste Gestaltung, die charakteristisch für die spanische Orgelmusik des 16. Jahrhunderts war. Themen, kontrapunktische Linien, imitative Abschnitte oder Sequenzen bestehen überwiegend aus Halben- und Viertelnoten, hier und dort mit ein paar Achteln verziert.

Ein einziges Mal erlaubt sich der Meister in einem 10-taktigen, freien Zwischenspiel, die Baßstimme mit auf- und absteigenden skalenartigen Figurationen in Sechzehntelbewegung zu versehen.
Die folgende Figur zeigt den Anfang dieser Ausnahmestelle. (Die Zahlen beziehen sich auf Nr. des Tiento, Band, Seite und Takt der COpO).
Fig. 4 (1, I, 2, 42):



Auch die anderen wesentlichen Merkmale der Falsas - die imitative, kontrapunktische Satzweise und der reichliche Gebrauch von Dissonanzen (Chromatismus, Vorhaltsdissonanzen, "falschen" Stimmführungen im Sinne der Durezza e Ligatura) - sind bei Cabanilles besonders ausgeprägt. Nur verzichtet er sogar öfter als seine Vorgänger auf jedes vorgegebene Thema und läßt so die Bedeutung des Harmonischen etwas mehr in den Vordergrund treten, ohne dabei den imitativen Kontrapunkt, die kunstvolle Führung einzelner und selbständiger Stimmen zu vernachlässigen. Weder die Harmonie noch die Imitation oder die thematische Substanz sind Selbstzweck, sondern sie stützen sich gegenseitig und vereinigen sich, um eine höhere und kunstvolle Einheit zu bilden. Sogar die Stellen, die wie akkordische Bildungen anmuten, sind nur das Ergebnis des Zusammenkommens verschiedener kunstvoll geführter Stimmen.
Rein äußerlich gesehen und auf Grund der stärkeren Betonung des einen oder des anderen Elements aber entstehen zwei Formvarianten: die eine mehr durch thematische, die andere durch motivische oder harmonische Struktur gekennzeichnet.

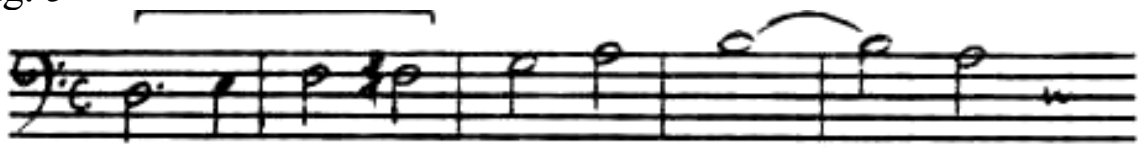
Zum ersten Formtypus - d. h. zu den Stücken mit einem bestimmten und beherrschenden Thema - gehören die Tientos Nr. 1, 2, 5, 12, 20, 33 und 66 an. Zum zweiten zählen die Nr. 7, 15, 19, 47 und 53.

Tiento Nr. 1 de primer tono

Im Tiento Nr. 1 de primer tono (Band I, S. 1) verarbeitet Cabanilles als Thema die unter den alten und zeitgenössischen Organisten geläufige Formel des Hexachords[202].

Nur erhält sie hier einen subjektiven Charakter und eine lebendigere Gestaltung mittels rhythmischer und chromatischer Elemente:

Fig. 5

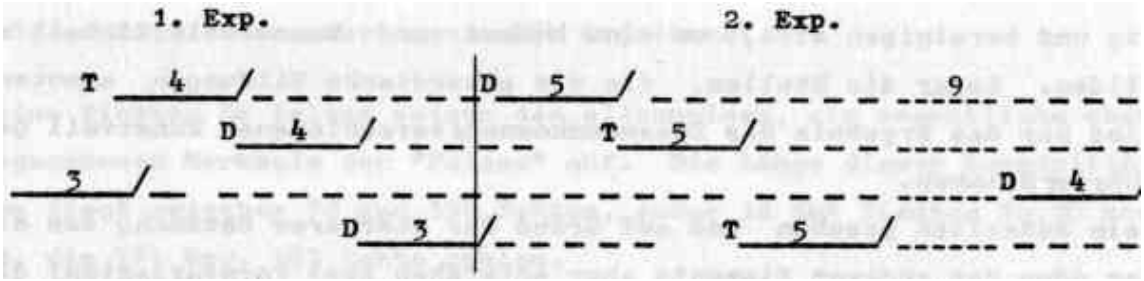


Dieses Thema bestimmt die Form und den Inhalt des 105 Takte langen Stückes, in dem es 14 Mal im ganzen, drei davon in Umkehrung, erklingt. Das Werk ist in zwei Abschnitte geteilt, die mittels einer figurierten Übergangspassage oder Überleitung gleichzeitig getrennt und verbunden sind.

Der erste Abschnitt besteht aus zwei vollen Expositionen des Themas, das auf diese Weise zweimal in jeder Stimme erscheint, einmal auf der Tonika, eins auf der Dominante, wie folgendes Schema zeigt:

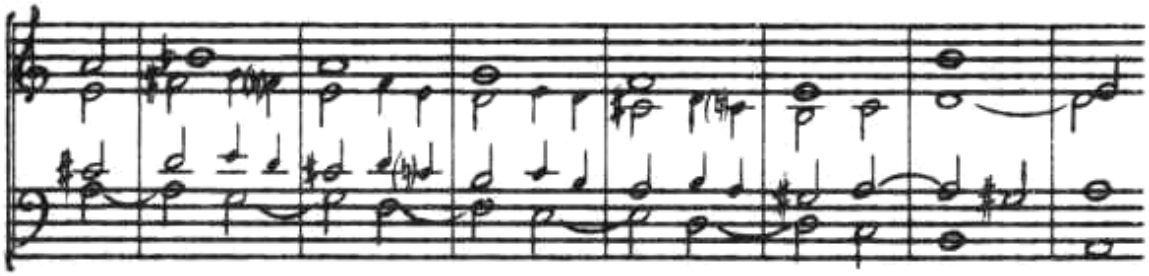
(Die Ziffern entsprechen der Taktzahl bis zum nächsten Einsatz des Themas).

202 Unter anderen: W. Byrd, J. Bull, Frescobaldi, Froberger, Charles Guillet, Valerien Gonet, H. L. Hassler, J. Klemm, J. Pachelbel, Scheidt, Sweelinck, Tomkins, G. B. Fasolo, Pablo Bruna, Cabanilles selbst im Tiento lleno, Nr. 46.



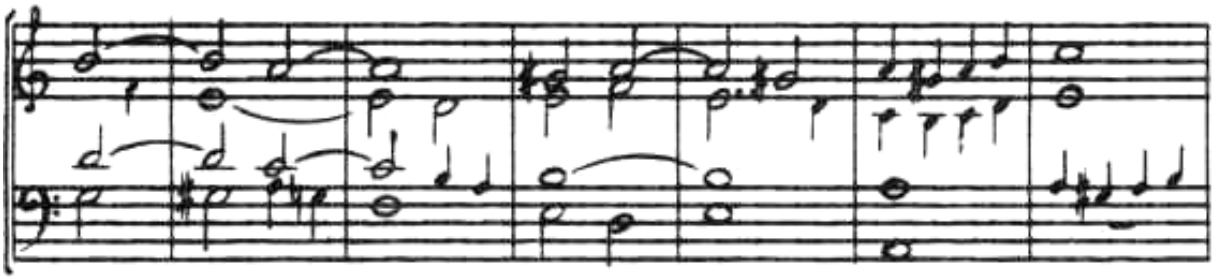
In der zweiten Exposition - wie auf der graphischen Darstellung zu sehen ist - wird der vierte Einsatz des Themas um 9 Takte verschoben und als Übergang diese absteigende harmonische Sequenz eingeschoben:

Fig. 6 (1, I, 1, 50)

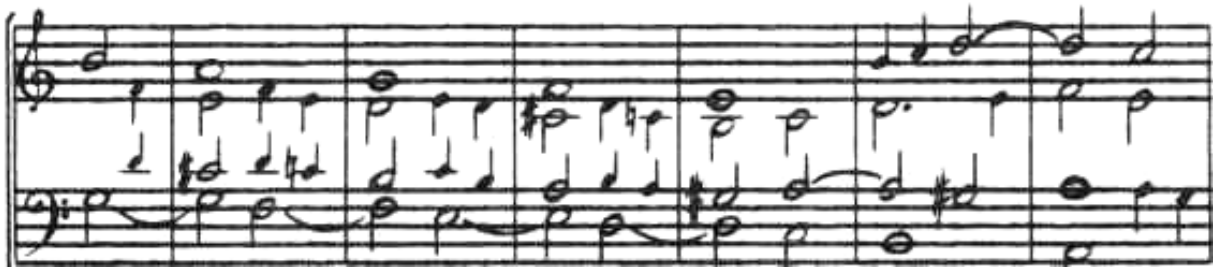


Eine Formel, die Cabanilles in verschiedenen Varianten oder fast unverändert als Bindeglied zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt seiner Tientos de falsas mehrmals verwendet hat (Fig. 7).

Fig. 7 (2, I, 4, 28)



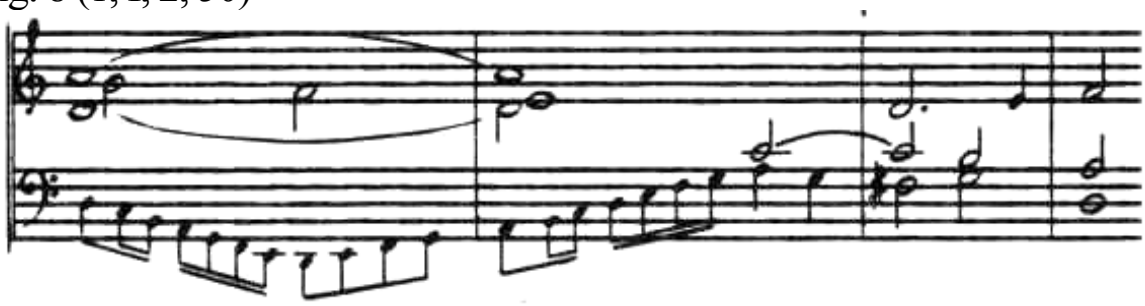
(12, I, 78, 36)



Unmittelbar an die Exposition angehängt folgt ein freies 10-taktiges Zwi-

schenspiel, das bereits oben, wegen seiner kurzen Notenwerte, als Ausnahmefall unter den T. de falsas angeführt wurde. Es besteht aus auf- und absteigenden skalenartigen Figurationen im Baß (von den Oberstimmen mit Akkorden überbaut), die in der ersten Hälfte in Sechzehntelbewegung verlaufen, in der zweiten durch Achtelnoten verlangsamt werden. Durch viermalige Dominantmodulation (vom F angefangen) kehrt es zur Haupttonalität zurück, um den nächsten Themeneinsatz, den zweiten Abschnitt vorzubereiten:

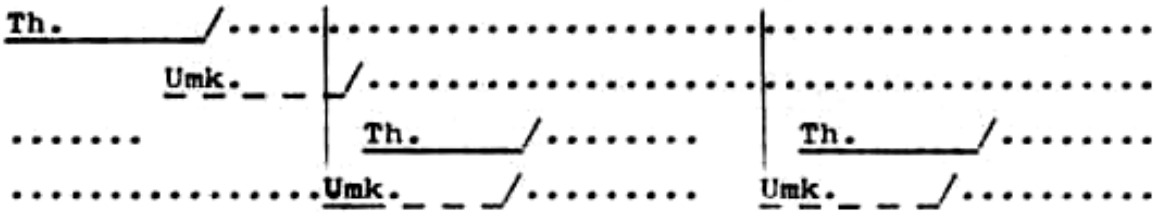
Fig. 8 (1, I, 2, 50)



In dem darauf folgenden zweiten Abschnitt vermeidet Cabanilles eine viel zu große Ähnlichkeit mit de» ersten,indem er das Thema und seine Umkehrung jeweils dreimal erklingen läßt. Zuerst werden sie in den Oberstimmen nacheinander vorgestellt und treten dann in Engführung im Baß und Tenor mit anschließendem durch folgenden Rhythmus

geprägten imitativen Abschnitt auf, der zu einer Zwischenkadenz hinführt.

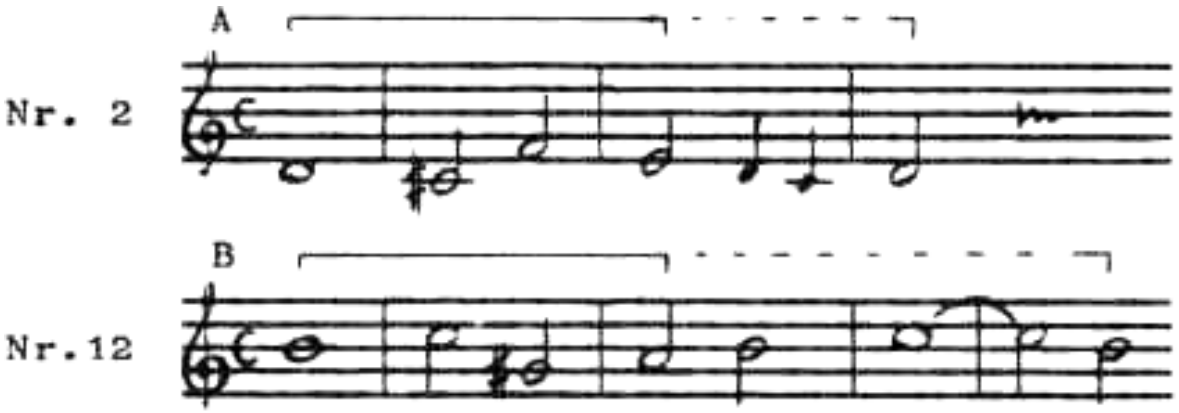
Diese zweite Stelle wird symmetrisch wiederholt, dabei aber wechseln die einzelnen Stimmen ihren Platz nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts. Hier eine graphische Darstellung des ganzen Abschnittes:



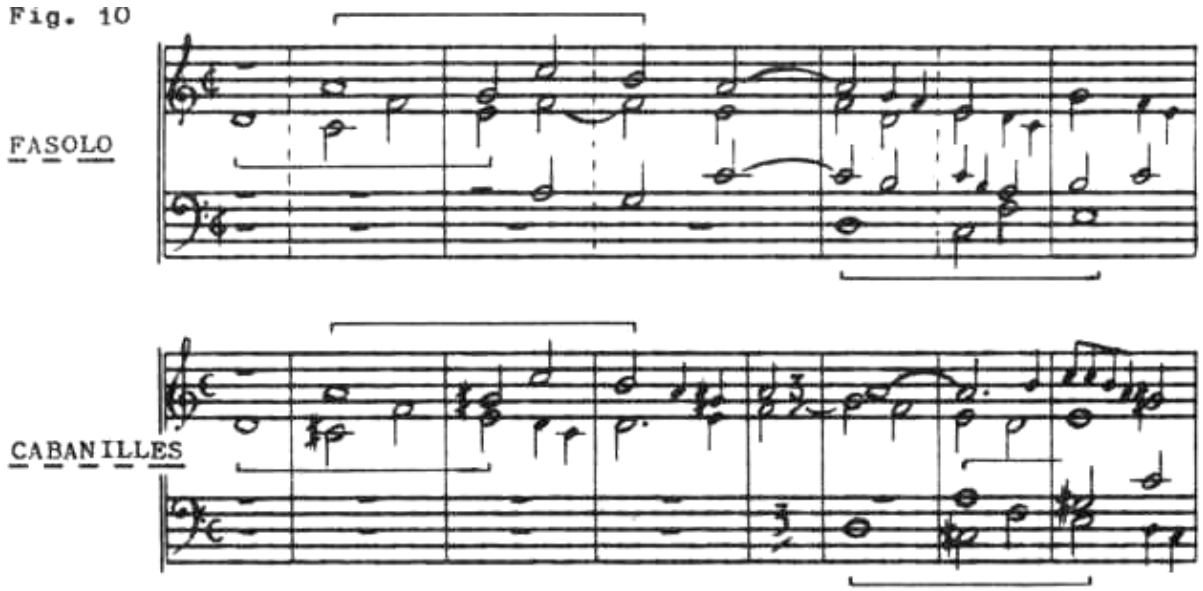
Nach dieser Durchführung erscheint eine kurze in Terzen aufsteigende

akkordische Sequenz, die zuerst imitativisch, dann mit freiem Kontrapunkt fortgesetzt wird. Das Stück schließt mit einem 4 Takte lang gehaltenen doppelten (Tenor und Baß) Orgelpunkt auf der Tonika.

Allen Tientos de falsas, die auf ein vorgegebenes Thema aufgebaut sind, liegt diese dargestellte Struktur zugrunde: Exposition oder Durchimitation des Themas, freies Zwischenspiel als Überleitung, (oft durch motivische oder harmonische Sequenzen gekennzeichnet), und Wiederkehr des Themas in seiner ursprünglichen Gestalt oder in seiner Umkehrung.
In jedem Stück aber wird diese Grundform anders verwirklicht und gestaltet mittels der Imitation, der motivischen oder rhythmischen Fortspinnung, der Sequenzen und freien Kontrapunktstimmen.
Besonders die Überleitung wird von Cabanilles sehr unterschiedlich verwendet, um Entspannung, Kontrast und Abwechslung in die Komposition zu bringen. In einigen Stücken wird sie auf ein Minimum reduziert (Nr. 1, 10 Takte; Nr. 2, 8 Takte; Nr. 12, 6 Takte; die Nr. 66 besteht sogar aus einem einzigen imitativen Abschnitt, in dem ein kurzes Motiv 18 Mal - 11 in der Tonika, 4 in der Dominante und 2 in der Unterdominante -, in unregelmäßigen Abständen wiederholt wird); in anderen dagegen wird sie mit motivischen oder harmonischen Sequenzen so gestaltet und ausgedehnt, daß daraus ein völlig selbständiger Mittelteil (ein echtes Zwischenspiel) entsteht (Nr. 5. 20, 33) und die Stücke die dreiteilige Form A / B / B erhalten.
Die Tientos Nr. 2 und 12 sind auf ein miteinander sehr verwandtes Thema aufgebaut. Das eine ist eigentlich die Umkehrung des anderen:
Fig. 9



Dieses durch die verminderte Quarte gekennzeichnete Kopfmotiv scheint eine unter den altspanischen Orgelkomponisten bekannte und beliebte Formel gewesen zu sein, die ihren Ursprung wahrscheinlich in der Gregorianik hatte. Bereits unter den Musikbeispielen des J. Bermudo (Declaración de instrumentos) findet man die Form 'A'. Hundert Jahre später finden wir dieses Motiv im "Annuale" (Venedig 1645) des Giovanni Battista Fasolo wieder, als "Verso secondo" des Pange lingua[203]. Abgesehen von der verminderten Quarte weist Fasolos Versetto viel Ähnlichkeit mit Cabanilles' Tiento auf. Man vergleiche den Anfang beider Stücke:

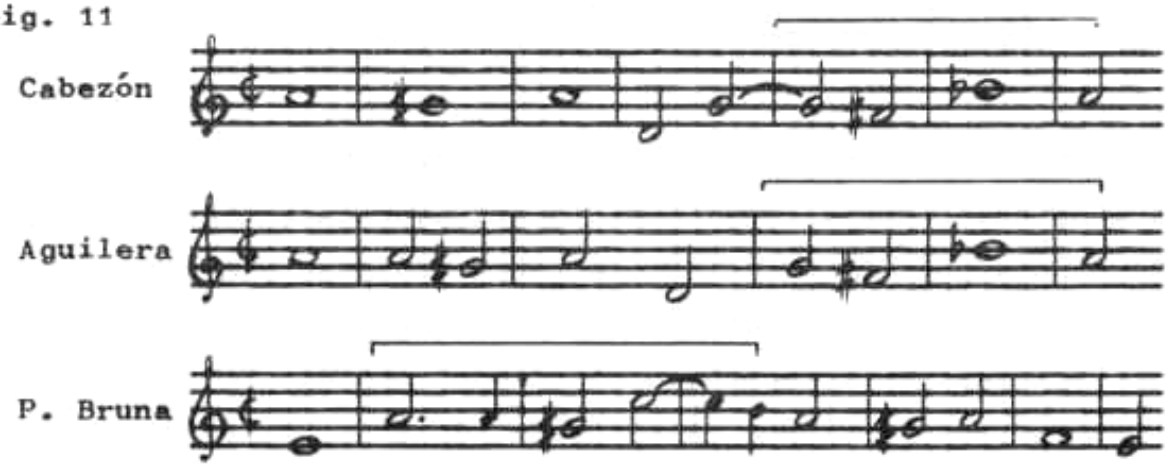


Der Gedanke liegt nahe, diese Versette Fasolos oder die des Bermudo

203 N.A. hrsg. von R. Walter (Heidelberg), S. 23

als Vorlage für Cabanilles Tiento anzusehen;trotzdem handelt es sich wahrscheinlich um eine Zufallsparallele. Das von Cabanilles verwendete Motiv (mit verminderten Quarte) erscheint schon bei A. de Cabezón im "Tiento de primer tono"[204], als zweites Motiv des Themas. Später finden wir es leicht verändert bei S. Aguilera de Heredia im "Tiento lleno de 1. tono"[205] und bei Pablo Bruna, "Tiento lleno de 4. tono"[206], der auf die erste Hälfte des Themas verzichtet und das Motiv rhythmisch anders gestaltet.

Fig. 11



Noch deutlicher und Cabanilles näher tritt dieser musikalische Gedanke in den Werken Bernabés[207] auf, der gleich wie Cabanilles dieses Motiv und seine Umkehrung auch in zwei verschiedenen Tientos verarbeitet hat: (Tiento de falsas, 2. tono, por Ge sol re[208]; und Tiento de 7. tono[209].

---

204 N.A.- Anglès: Bd. II, S. 78

205 N.A.- Anglès: Antologia de org. esp. del s. XVII, Bd. I, S. 7

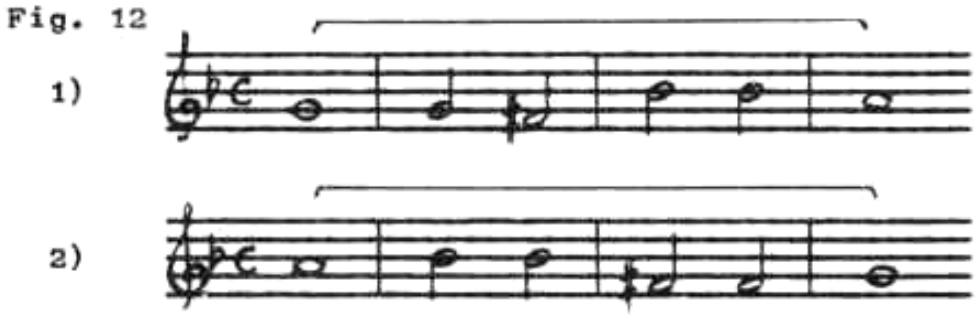
206 N.A.- Anglès: Antologia de org. esp. del s. XVII, Bd. III, S. 34

207 Unbekannter Komponist; nach Anglès könnte es sich um Cabanilles' Zeitgenossen, Francisco Bernabeu handeln, der im Jahre 1676 Organist an der "Capilla del Corpus Christi" zu Valencia war

208 N.A.- Anglès: Antologia, Bd.III, S.23

209 N.A.- Anglès: Antologia, Bd. II, S. 85.

Fig. 12

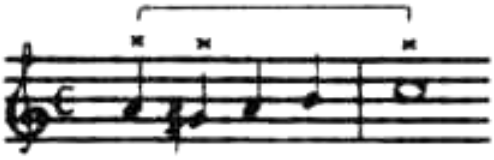


Beide "Falsas" des Bernabé zeigen in ihrer Anlage, in den Modulationen und in der ganzen Bearbeitung überhaupt eine so große Verwandtschaft mit den Falsas von Cabanilles, daß man eine gegenseitige Beeinflussung unbedingt voraussetzen muß. Es fragt sich nur, wer zuerst seine Stücke geschrieben haben könnte.
Bernabé bedient sich derselben Technik und der gleichen stilistischen Mittel für die Gestaltung seiner Tientos (sogar gleiche Komplementärmotive und trillerartige Figurationen kommen in beiden Stücken vor), so daß nicht nur das Thema, sondern auch das ganze Stück Nr. 2 als eine Umkehrung, als die Kehrseite des ersten angesehen werden kann. Cabanilles dagegen verleiht jedem Stück ein individuelles Gepräge und vermeidet den Gebrauch von trillerartigen Figuren, die mit seiner Vorstellung über den "Falsas-Charakter" nicht zusammenzupassen scheinen. Das Thema selbst zeigt eine verfeinerte und ausgewogene Linie.

Tiento Nr. 2

In "Tiento Nr. 2" wird es paarweise zuerst von den Oberstimmen, dann von den Unterstimmen in Engführung dargestellt. Nach einer unterbrochenen ("falschen") Kadenz tritt es nochmals in regelmäßigen Abständen im Sopran, Alt und Tenor auf.
Nach der Kadenzierung auf der Dominante (Takt 30-32), und ohne den melodischen Verlauf der Stimmen zu unterbrechen, führt Cabanilles folgendes aus dem Themakopf abgeleitetes Motiv ein, das als Vorbereitung und Auftakt zum zweiten Teil dienen soll:

Fig. 13

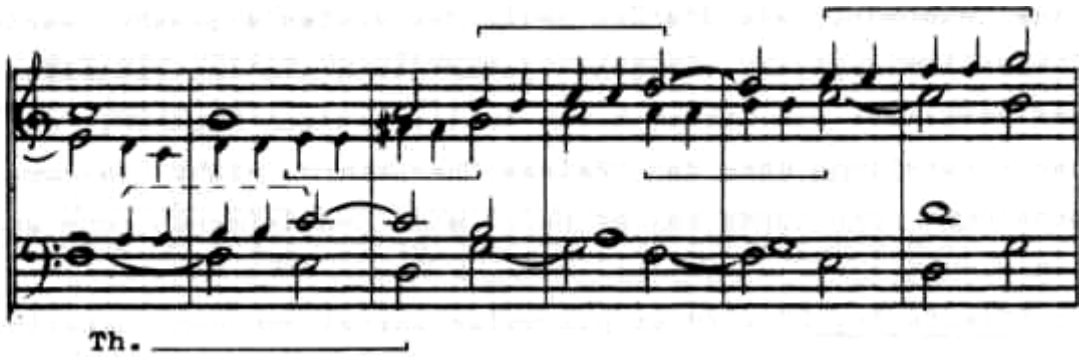


Die zweite Durchführung beginnt mit drei Themeneintritten auf der Dominante (der dritte, in Engführung, ist eine Variante des Themas, Takt 42) und einem auf der Tonika. Der ganze Abschnitt (Takt 36 bis 50) wird eine Quinte tiefer unverändert wiederholt (dreimal auf der Tonika, eins auf der Unterdominante), mit vier weiteren Einsätzen fortgesetzt und in freiem Kontrapunkt zu Ende geführt.

Tiento Nr. 12

Das "Tiento Nr. 12" gewinnt seine individuelle Gestalt insbesondere aus dem Kontrapunkt oder "Kontrasubjekt", das dem Thema als Gegensatz und Ergänzung beigegeben ist und es immer begleitet.
Die erste Durchführung besteht aus vier Th.-Eintritten mit dem dazugehörigen Kontrasubjekt, wobei das Thema im Sopran und Tenor jeweils zweimal erscheint, während der Kontrapunkt den entsprechenden parallelen Stimmen (Alt - Baß) anvertraut wird.
In der zweiten Durchführung jedoch erklingt das Thema nur zweimal und im Gegensatz zum ersten Abschnitt - im Alt und Baß, dafür aber wird der Kontrapunkt in Engführung viermal gebracht. Nach dem Ausklingen des Themas erhält sogar dieses aus Repetitionstönen bestehende Kopfmotiv des Kontrasubjekts selbständiges Leben und eigenes Gewicht, und es wird von den Oberstimmen abwechselnd in einer melodischen Steigerung imitierend weitergeführt.(Takt 58 ff.).

Fig. 14



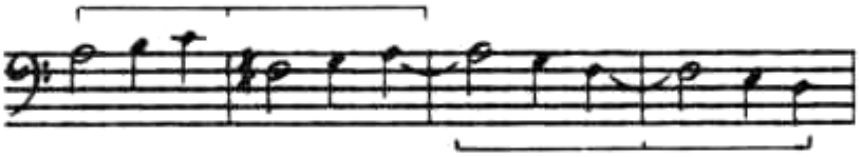
Das Stück geht zu Ende mit ähnlichen Imitationszügen in absteigender Bewegung und freiem Kontrapunkt.

Die Tientos Nr. 5, 20 und 33 unterscheiden sich von den soeben besprochenen schon durch ihre Länge (112, 171, 183 Takte)und durch die Gliederung in drei Abschnitte: der erste überwiegend im imitativen Stil, der zweite motivisch oder sequenzierend gestaltet, der dritte wiederum imitierend angelegt, greift oft im Schlußteil auf Elemente des Mittelteiles zurück und stellt wie eine Zusammenfassung des Stückes dar.

Tiento Nr. 5 de 1. tono

Im Tiento Nr. 5 de 1. tono ist interessant zuerst die Gestaltung des Themas, das aus der Sequenzierung eines einzigen Motivs und seiner Umkehrung besteht:

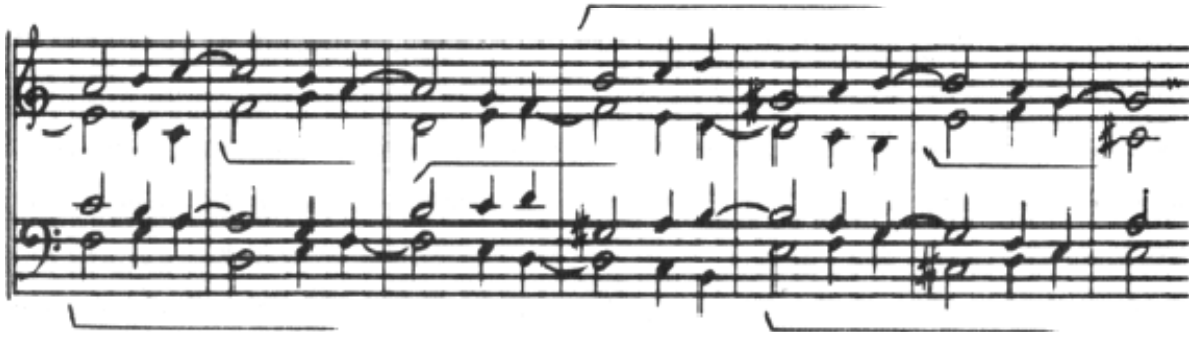
Fig. 15



Noch bemerkenswerter ist die Behandlung desselben, die uns an das Tiento de 6. tono, als "Fugas a cuatro todas las voces por una" bezeichnet, des A. de Cabezón[210] erinnert. Im Gegensatz zu diesem, der immer neue melodische Phrasen einführt und imitiert, beschränkt sich Cabanilles auf dieses Thema, das, von allen Stimmen in Engführung durchimitiert, als eine Sequenz behandelt und in allen 7 Stufen der absteigenden Tonleiter wiederholt wird. Der erste Abschnitt (28 Takte) stellt einen pausenlosen und ineinandergreifenden vierstimmigen Kanon auf der Oktave und Oberquarte dar. Beim anhaltenden daktylischen Rhyrhmus, in dem die langen und betonten Notenwerte immer mit Vorhaltsdissonanzen zusammenfallen, entsteht ein Satz voll Spannung und innerer Bewegungskraft,der nie zur Ruhe kommen zu können scheint. Fig. 16 (5, I, 21, 9)

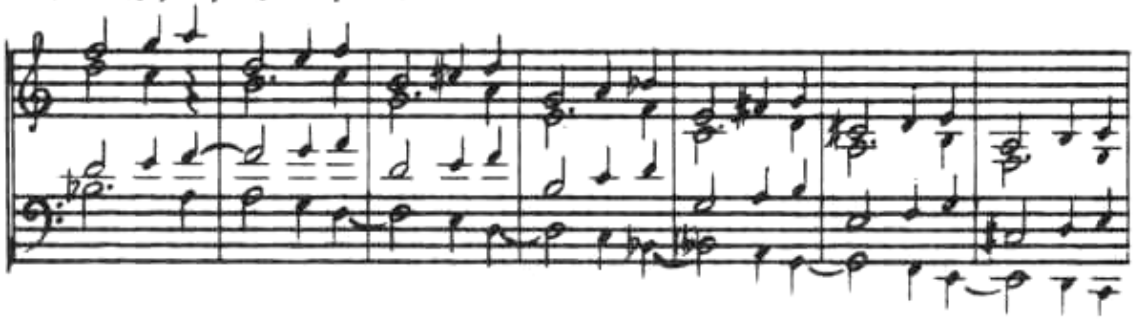
---

[210] N.A.- Anglès: Bd. III (Barcelona 1966), S. 27



Nach einer weiblichen Kadenz (Takt 29) bringt der Mittelteil diese Ruhe und Entspannung durch plötzliche Unterbrechung des daktylischen Rhythmus, der Sequenzen und des Zusammenfallens der Dissonanzen mit dem ersten betonten Taktteil (Takt 30).
Der ganze Mittelabschnitt von 32 Takten Ausdehnung wird mit freiem Kontrapunkt und motivischer Arbeit gestaltet und geht nahtlos zum nächsten Eintritt des Themas über.
Die darauf folgende zweite Durchführung ist das genaue Gegenbild der ersten. Die Umkehrung des Themas wird nach demselben Prinzip behandelt und - um die Rückschau noch deutlicher zu machen - sechsmal in aufsteigender Bewegung wiederholt.
Als Überleitung zum nächsten abschließenden Abschnitt - der thematische und motivische Elemente zusammenfaßt -, und als Ergänzung und Kontrast zur kanonischen Durchführung, bringt Cabanilles eine sechsfache absteigende Sequenz, in der die Oberstimmen auf die erste, die Baßstimme auf die zweite Hälfte des Themas in seiner ursprünglichen Gestalt zurückgreifen:

Fig. 17 (5, I, 23-24, 86)



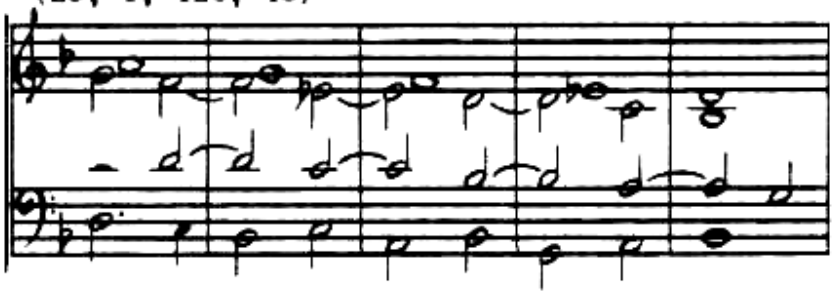
Beim Betrachten oder Anhören dieses Stückes - besonders unter Aus-

klammerung des Mittelabschnittes - könnte man auf den Gedanken kommen, daß Cabanilles hier das "Perpetuum mobile" Problem musikalisch darzustellen und zu lösen versuchte, wie es auch viele Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts unternommen haben. In der Tat erweckt diese Kette von Sequenzen den Eindruck eines endlosen um sich selbst drehenden Kreises.

Tiento Nr. 20 de 6. tono

Das Tiento Nr. 20 de 6. tono ist auf zwei Themen aufgebaut, die eine große Ähnlichkeit mit denen des Tiento de 4. tono von Aguilera aufweisen (Fig. 1 und 3). Im ersten Abschnitt, der sich über 100 Takte ausdehnt, entwickelt sich das ganze musikalische Gewebe aus diesen beiden Themen, die immer wieder in verschiedenen Kombinationen auftreten. Ab und zu werden die Themeneintritte durch kurze, harmonische Sequenzen (Fig. 18) verzögert, wie auch im Aguileras Tiento der Fall war.

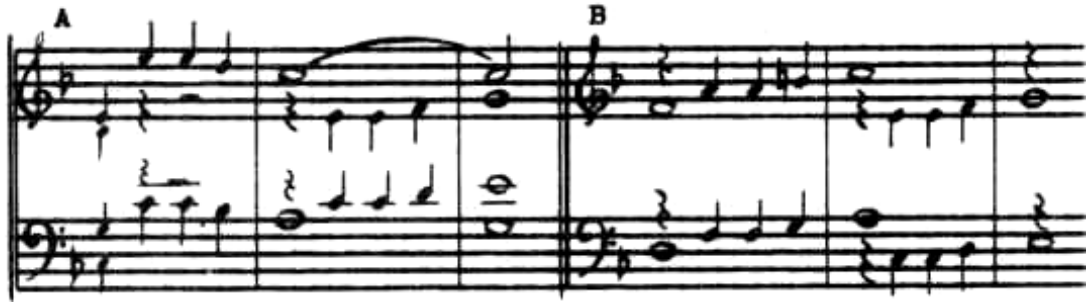
Fig. 18 (20, I, 126, 48)



Der Mittelabschnitt besteht ausschließlich aus einem kurzen, viertönigen Motiv, das gleichzeitig in Dezimen oder Terzen in zwei Stimmen auftritt und eine Reihe von 28 sequenzierenden Wiederholungen bildet. Um allzu große Symmetrie zu vermeiden, bildet Cabanilles - nach einem Verfahren, das er auch in anderen Tientos angewendet hat - zwei Formeln, die sich gegenseitig ablösen. In der ersten laufen die Außenstimmen in Dezimen parallel, und die Mittelstimmen wiederholen die Umkehrung des Motivs in Terzen. Bei der zweiten vereinigen sich Sopran und Tenor einerseits, und zur Wiederholung Alt und Baß, beide Gruppen in Dezimen. Die folgende Figur zeigt den Anfang die-

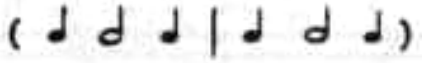
ser Stellen.

Fig. 19 (20, I, 127, 103 u. 110)

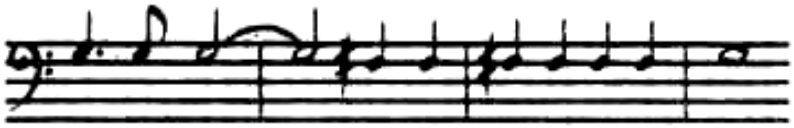


Tiento Nr. 53

Im Tiento Nr. 53 - auch durch thematische Arbeit gekennzeichnet - kann man wiederum die Neigung zur kontrastierenden Gestaltung der Ober- und Unterstimmen beobachten« Das trifft für den ersten imitierenden Abschnitt (bis Takt 52) zu, in dem Cabanilles zwei melodische Linien und ein rhythmisches Motiv



mit Oktavsprung entgegensetzt und wie ein Ostinato durch alle Stimmen wandern läßt. Das gilt aber in erster Linie für den letzten Abschnitt (Takt 114 bis 185), in dem diese aus dem Anfangsmotiv entwickelte rhythmische Formel



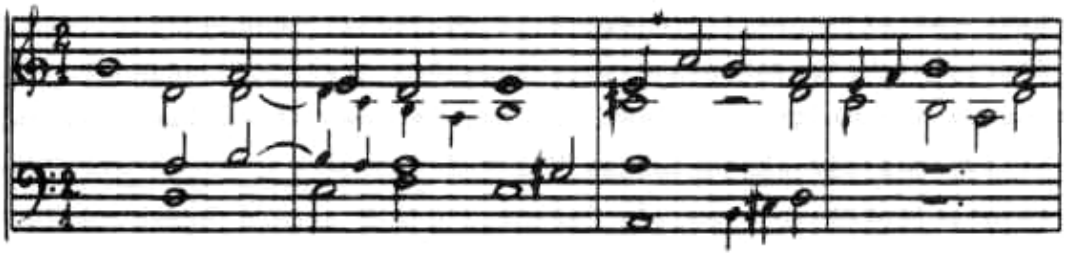
nicht weniger als 23 Mal in verschiedenen Abständen (3 und 2 Takten) und in allen Stimmen in folgenden Tönen wiederholt wird: G (3 Mal), D (3x) - A (4x) - E-A-D-G-C-F - F - C (3x) - G (3x), so daß ein und derselbe Tonraum mehrmals auf- und absteigend durchlaufen wird.

Tientos Nr. 7, 15, 19, 47 und 53

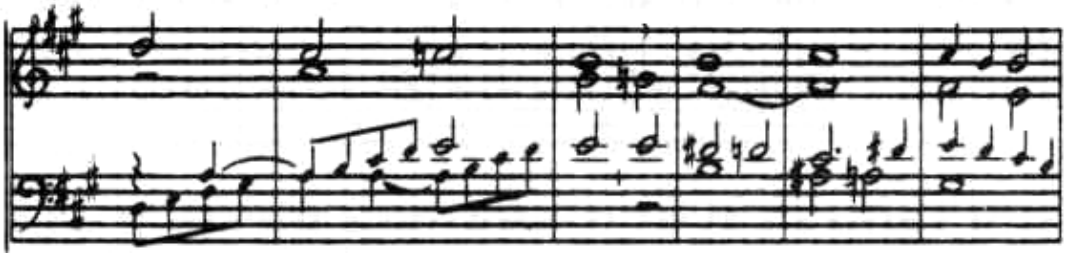
Wenden wir uns jetzt den Tientos Nr. 7, 15, 19, 47 und 53 zu, die eine Sondergruppe unter den "Falsas" bilden, schon gerade deshalb, weil sie keine thematische Grundform voraussetzen und mit einem 4-stimmigen akkordischen Satz beginnen.
Diese Werke bestehen jedoch nicht aus akkordischen und figurativen Elementen; ihr Wesen beruht auf der Nachahmung, thematischer oder motivischer Natur, und auf der Fortspinnung melodischer oder harmonischer Formeln, genau so wie die spanische Orgelmusik des l6. Jahrhunderts, aber bereichert durch den ausgiebigen Gebrauch von Sequenzen, Vorhaltsdissonanzen und Chromatismus, d. h. durch Betonung des Harmonischen. Im Aufbau folgen diese Kompositionen keinem bestimmten Schema und zeigen daher mehr Improvisations-Charakter und einen gelockerten Satz.

Jedes Stück (außer Nr. 47) zerfällt in mehrere kurze Abschnitte, die selten durch eine Kadenz, wohl aber durch die Setzweise oder einen Figurationswechsel, deutlich getrennt oder gekennzeichnet sind; denn Cabanilles versucht oft von einem Abschnitt zum anderen überzugehen, ohne den melodischen Fluß in einer der Stimmen zu unterbrechen. Die folgende Abbildung zeigt einige charakteristische Stellen.

Fig. 20 (15, I, 100, 37)

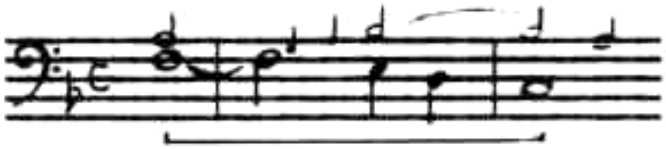


(53, III, 196, 26)



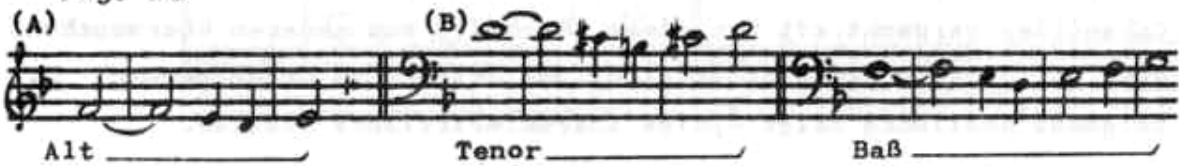
Die Gliederung und Einordnung dieser verschiedenen Abschnitte wird von dem mittelalterlichen Prinzip der "coincidentia oppositorum" bestimmt. Allerdings ist diese "Vereinigung der Gegensätze", die das gesamte Orgelwerk von Cabanilles kennzeichnet, nicht im alten Sinne zu verstehen, sondern als neu belebter Ausdruck für die charakteristische Vorliebe des Barock für Gegenüberstellung und Anwendung verschiedener Stilmittel im selben Stück, also für kontrastierende Wirkungen anzusehen.
Der erste Abschnitt, der oft wie eine akkordische Einleitung anmutet, ist in der Tat ein vierstimmiger Satz in freiem Kontrapunkt, aus dem sich die thematische Substanz entfaltet und manchmal - besonders aus dem Baß - ein präzises Motiv zur weiteren Verarbeitung aufgegriffen wird, wie z. B. im Tiento Nr. 47 (Bd. III, S. 159):

Fig. 21



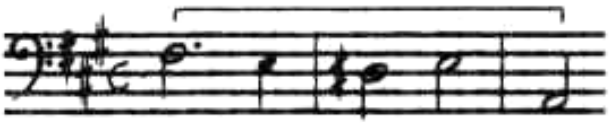
Diese Baßstimme wird im Laufe des Stückes so abgewandelt (A) und erweitert (B), und in Engführungen, Verdoppelung und Wiederholungen als selbständiges Thema in fortlaufender Nachahmung und freiem Kontrapunkt bis zum Ende beibehalten und verarbeitet.

Fig. 22



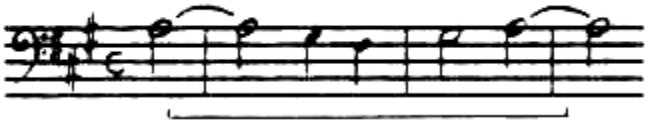
Das gleiche Verfahren ist in Nr. 15 und 53 festzustellen. Im Tiento de 5. tono, Nr. 53 erscheint im Baß diese Formel:

Fig. 23



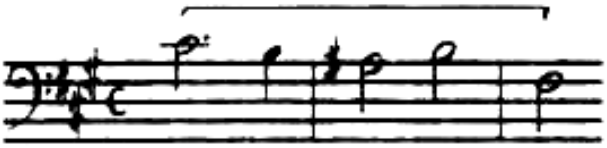
die im weiteren Verlauf des Stückes in verschiedenen Varianten auftritt, darunter dieser, mit der dem Tiento 47 sehr ähnliche Phrase:

Fig. 24



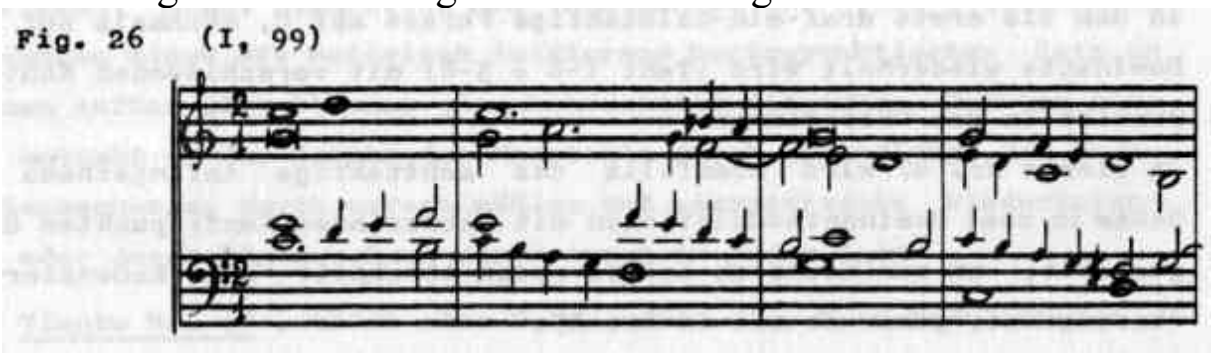
und nochmals vor dem Abschluß (Takt 107) in ihrer ursprünglichen Form erklingt:

Fig. 25



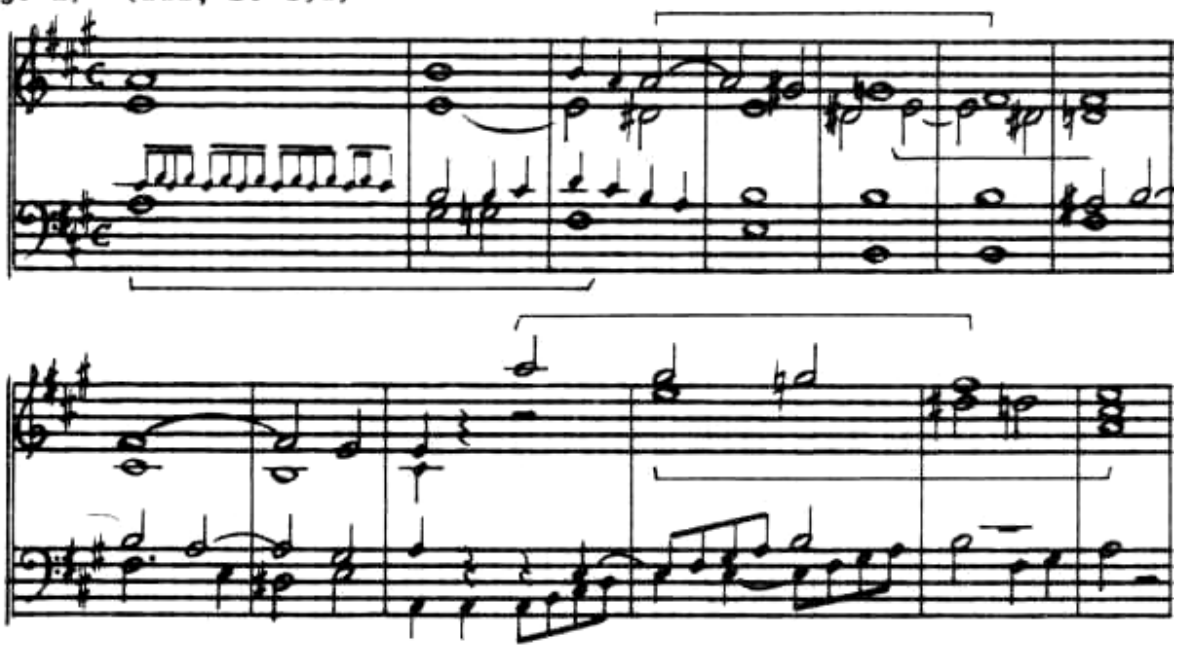
Die Tientos Nr. 15 und 47 weisen sogar in diesem Abschnitt deutliche Imitationszüge auf, wie dieser in einem zwischen Fantasie- und Tokkatenstil gestaltete Anfang aus Nr. 15 es zeigt:

Fig. 26 (I, 99)



Im Tiento Nr. 53, das mit einem lang gehaltenen Akkord und einem auffallenden Triller im Tenor beginnt, wird der einleitende Abschnitt auf ein chromatisches, ruhig bewegtes Thema aufgebaut, das in der Baßstimme zuerst erklingt und dann von den Oberstimmen aufgenommen und imitiert wird: ein Mal mit langen Noten in den Unterstimmen begleitet, das zweite Mal mit einer aufsteigenden Achtelfiguration kontrapunktiert. Die folgende Figur zeigt diesen kontrastreichen Anfangsabschnitt.

Fig. 27 (III, S. 196)

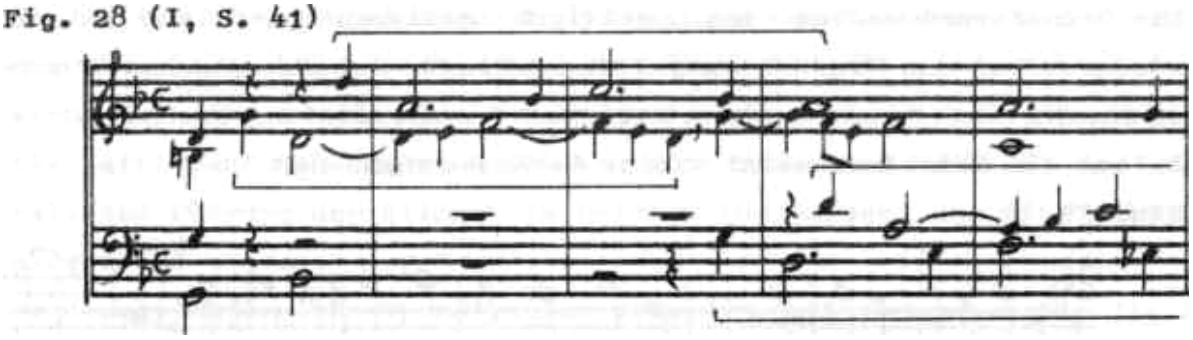


Der ganze Abschnitt wird unverändert auf der Dominante wiederholt, außer der zweiten Phrase, die durch Einschub von 2 Takten auf der Unterdominante gebracht wird, um die Nachahmung auf der Dominante in den Unterstimmen fortzusetzen (s.o. Fig. 20).
Diese Neigung zur Wiederholung am Anfang der Stücke - und gerade zur Wiederholung der Baßstimme - stellen wir auch im Tiento Nr. 15 fest, in dem die erste drei-ein-halbtaktige Phrase auf C, nochmals auf der Dominante wiederholt wird (Takt 1-4 = 5-8) mit verschiedenen Kontrapunkten in den Oberstimmen.
Im Tiento Nr. 47 wird ebenfalls das achttaktige Anfangsthema des Baßes in zwei Dominantmodulationen mit wechselnden Kontrapunkten dargestellt, um zum nächsten imitierenden Abschnitt ohne Kadenzierung überzugehen, genau so wie in Nr. 53.

Im gleichen freien, unkonventionellen Stil der Einleitung gestaltet Cabanilles auch den Schlußteil dieser Stücke.
Der Kern der Kompositionen aber besteht überwiegend aus streng imitativen Abschnitten, mit Engführungen, und aus Sequenzen oder modulierenden Wiederholungen einer selbst imitierend gestalteten Phrase. Zwei besonders ausgeprägte imitative Passagen finden wir im Tiento Nr. 7 (I, S. 4l): die erste vom Takt 10 bis 28, mit paarweise

Behandlung der Stimmen (Fig. 28); die zweite, vom Takt 45 bis 87, im dichten 4-stimmigen Kontrapunkt.

Fig. 28 (I, S. 41)



Ebenfalls im Tiento Nr. 47 (III, S. 159, T. 20-48), und im Tiento Nr. 15 (III, S. 99) vom Takt 38-51, im gleichen Stil wie die oben abgebildete Stelle (zweifache Wiederholung mit anschließender harmonischer Zusammenfassung aller vier Stimmen).
Eine sehr wichtige Rolle spielen im Mittelteil der Stücke auch die Sequenzbildungen und modulierende Wiederholungen von Phrasen unterschiedlicher Länge.
Solche Modulationspassagen sind nichts Neues in der iberischen Orgelmusik. Fast alle spanischen Organisten seit Aguilera de Heredia haben davon ausgiebigen Gebrauch gemacht. Neu und inhaltsreicher ist jedoch die Gestalt, die diese Passagen bei Cabanilles annehmen. Während seine Vorgänger Aguilera, Jiménez und Bruna sich auf die Wiederholung einer von Akkorden unterstützten melodischen Figur beschränken, nimmt Cabanilles als Grundformel für seine modulierenden Bildungen einen oft motivisch imitierend kontrapunktisehen Satz,in dessen Aufbau alle Stimmen gleichberechtigt mitwirken. Darüber hinaus entgeht er der Gefahr der Monotonie durch Abwandlung des Modulationsschemas, durch unregelmäßige und asymmetrische Wiederholungen oder durch Platzwechsel der Stimmen in jedem Satz.

Tiento Nr. 15

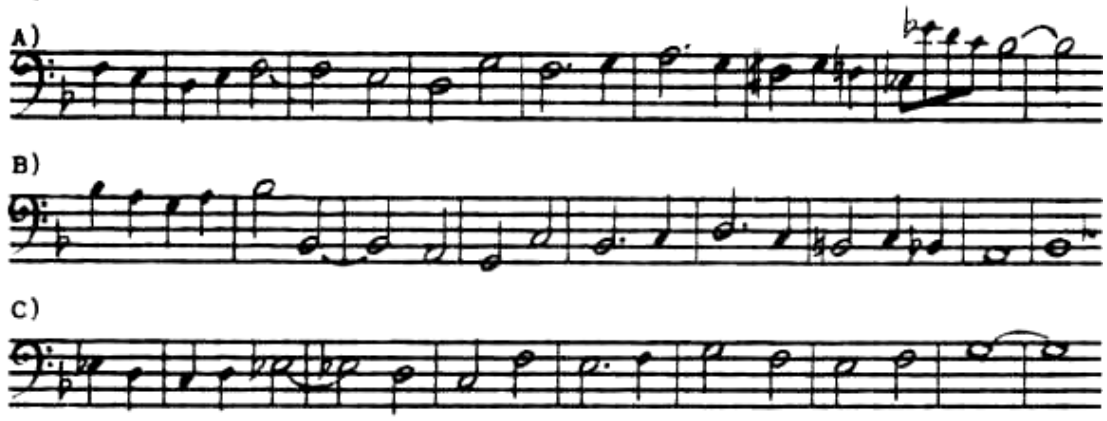
Das Tiento Nr. 15 enthält eine Passage mit vier Terz-Modulationen (Takt 5l), die unmittelbar nach einem imitativen Satz folgt und dasselbe Motiv wie dieser verwendet. Die zwei ersten Wiederholungen be-

stehen aus einer 3-taktigen,die dritte und vierte aus einer doppelt so langen Formel; beide sind nach der oben erklärten Methode gestaltet, d. h. paarweise Gruppierung der Stimmen: Sopran und Baß laufen parallel in Dezimen, Alt und Tenor in Terzen. Dazu ist noch hinzuzufügen, daß keine einzige Modulationsformel völlig gleich gesetzt ist (Bd. I, S. 101).

Tiento Nr. 19

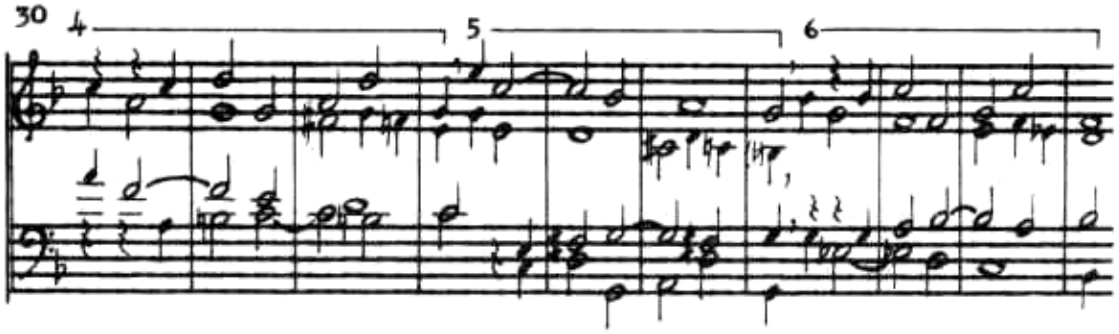
Im Tiento Nr. 19 (I, S. 122, Takt 28-66) findet sich eine Passage, die 3 Unterdominant-Modulationen einer 8-taktigen Formel enthält.
Die Grundformel selbst ist motivisch imitierend gestaltet und wird wiederum bei den Wiederholungen so variiert, daß man glauben könnte, es handle sich hier um einen motivisch verarbeiteten Abschnitt. Selbst die Baßstimme weist kleine Veränderungen auf:

Fig. 29



Unmittelbar darauf folgt eine 3-taktige kontrastierende Formel, nach dem Verfahren der parallelen und paarweisen Führung der Stimmen in Dezimen und Terzen (hier auch Sexten) angelegt, die unter Anwendung des Prinzips des doppelten Kontrapunkts sechs Mal modulierend dargestellt wird: 1 Unterdominant-, 4 Dominant- und 1 Terz-Modulation. Die folgende Abbildung zeigt die drei letzten Varianten:

Fig. 30



Tiento de falsas Nr. 55

Ein ähnliches Verfahren und die gleichen Kompositionsmethoden werden auch im letzten Tiento de falsas Nr. 55 verwendet (III, S. 196), dessen zweiter und dritter Teil nur aus Modulationspassagen bestehen. Der zweite oder Mittelteil (Takt 39-79) ist auf drei verschiedene Grundformeln aufgebaut, die im imitativen und freien Kontrapunkt gestaltet sind. In allen drei Formeln wird die Baßstimme bei jeder Modulation gleich wiederholt, ähnlich wie im Tiento Nr. 19 (Fig. 29), während die Oberstimmen manchmal ihren Platz miteinander tauschen. Die erste (4-taktige) Formel erscheint in 2 Unterdominant-Modulationen, die zweite (3-taktige) Formel in 6 Dominant-Modulationen und die dritte (3-taktige) Figur in 3 Dominant-Modulationen und 1 auf der Unterterz, Der dritte Abschnitt (Takt 80-108) verwendet abwechselnd eine 4- und eine 3-taktige Grundformel, die ein Viertelmotiv imitierend behandeln, nach der schon bekannten Methode der parallelen Führung der Stimmen in Dezimen und Terzen, und die achtmal wiederholt werden.

Um die strukturellen Verhältnisse dieser Modulationspassagen, die in diesem wie in den noch zu untersuchenden Tientos vorkommen, schematisch darzustellen, werden wir von den abkürzenden Symbolen Gebrauch machen, die W. Apel[211)] für die Analyse der Tientos von Aguilera eingeführt hat.

(Zeichen Erläuterung: D = Dominant-Modulation; U = Unterdominant-Modulation; oT = Terz-Modulation; uT = Unterterz-Modulation; T = Taktenzahl; // = Formeln-Trennung; allein stehende Zahlen = ein-

211 W. Apel, Geschichte..., S. 506; ders., AM, XVII, 1962, S. l8, 26

geschobene Takte zwischen 2 Modulationen oder Grundformeln. Beispiel: 4D (3T) = 4 Dominant-Modulationen einer 3-taktigen Formel). Unter Verwendung dieser Symbole kann man die 2 Modulationspassagen dieses Tiento Nr. 53 wie folgt, darstellen:

1.- 2 U (4 T) // 6 D (3 T) // 2 // 3 D + 1 uT (3 T)
2.- 3 D (4,3,4 T) + 1 oT (4 T) + 4 D (3,4,3,4 T).

Obwohl die strukturellen Verhältnisse dieser Werke ziemlich einheitlich und übersehbar sind, künden sie schon eine besondere "Vielheit in der Einheit" an, die in den anderen Tientosgruppen (partidos, llenos) zum Kompositionsprinzip erhoben wird. Nicht anders steht es mit den verwendeten Stilmitteln. Trotz ihrer im Vergleich mit den anderen Werken relativ kurzen Ausdehnung, enthalten die Falsas, zumindest andeutungsweise, vieles von dem, was man in dieser Hinsicht in Cabanilles' Tientos zu entdecken vermag.

Hier sollte eigentlich die Frage nach der Tonalität oder Modalität gestellt werden. Anders ausgedrückt: war Cabanilles' harmonisches Denken von modalen oder tonalen Prinzipien bestimmt? Die Antwort darauf kann nur in den Werken selbst gefunden werden. Deshalb wollen wir uns jetzt mit der Darstellung allgemeiner Aspekte begnügen, um die vorzunehmende Analyse nicht durch eine vorweggenommene Stellungsnahme zu beeinträchtigen.

Das erste, was man im Cabanilles' Orgelschaffen feststellen kann, ist daß er alle seine Stücke nach Kirchentonarten bezeichnet hat. Damit folgte er nur einem unter den spanischen Organisten seiner Zeit allgemeinen Brauch, der sogar von seinen Nachfolgern im 18. Jahrhundert weiter gepflegt wurde, als in anderen Ländern die moderne Terminologie schon Fuß gefaßt hatte. Im Prinzip aber besagt diese Bezeichnung, sowohl bei Cabanilles wie auch bei den Zeitgenossen, nichts Verbindliches über den harmonischen Inhalt der Kompositionen. Sie zeigt wohl, daß der Wandel zur modernen Dur und Moll Tonalität noch nicht endgültig vollzogen war, und daß der Einfluß der

Gregorianik auf die Orgelmusik fortbestand.
Hierbei soll die doppelte Bedeutung berücksichtigt und auf die häufige Verwechslung zwischen beiden hingewiesen werden,die das Wort "tono" umfaßte: eine auf den Schlußton der Psalmformel, die andere auf den gregorianischen Modus bezogen. Zweifellos hat der Ausdruck "de primer, tercer oder cuarto tono" nicht immer gleiche Bedeutung bei den Versetten, die abwechselnd zum Psalmengesang gespielt wurden, wie bei den Werken, die nicht an liturgische Gesänge gebunden sind. Die Autoren übernahmen zwar die alte Terminologie, was sie aber mit ihr gemeint haben könnten, hat uns leider kein zeitgenössischer Theoretiker erklärt.
Was Cabanilles selbst betrifft, scheint mir folgende Behauptung K. Speers im allgemeinen zutreffend zu sein: "All the available keyboard music by Cabanilles is virtuoso music, probably written down mostly for didactic purposes. Only a few of the Tientos acknowledge an allusion to liturgical cantus firmi, yet one could hardly assume that Cabanilles' improvisations before and after the Services of the Church could differ stylistically to any great extent from those more immediately tied to the liturgy and the demands of chant and psaltone. It thus seems safe enough to assume that the Tientos correspond most closely to his free improvisations. The fact that tone designations are consistently employed, where there is no need for them to suit alternation requirements, would seem to indicate that to Cabanilles these designations meant something by way of what we call tonality and modality"[212].
Unter den 70 im Druck vorliegenden Tientos von Cabanilles findensich 26 im l. und 2. Kirchenton, und 20 in den 5. und 6., in Kirchentönen also, die der Moll bzw. Dur Tonalität entsprechen. Dazu ist zu bemerken, daß die Auswahl der COpO nicht einseitig getroffen wurde, sondern proportionell, d. h. auch unter den noch unveröffentlichten Stücken überwiegt die Zahl derer, die in diesen Kirchentönen geschrieben sind. Das offenbart wenigstens eine gewisse Vorliebe Cabanilles' für das, was wir heute als Dur und Moll-Tongeschlechter bezeichnen. Aber er lebte zu sehr vom Erbe der Gregorianik und im

212 K. Speer, "Tonus designations in the tientos of Juan Cabanilles" in: AM, Nr. XVII (1962) S. 36.

Dienst der liturgischen Musik, um auf diese traditionsgebundene Sprache und Denkweise verzichten zu können.
Tatsächlich wird das, was die bloße Statistik anzudeuten scheint, durch die nähere Analyse der Stücke bestätigt. Ihre ganze harmonische Anlage zeigt, daß Cabanilles' harmonisches Denken mehr von tonalen als modalen Prinzipien bestimmt war, und daß er klare tonale Verhältnisse in modernem Sinne anstrebte.
Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die in den Tientos de falsas verwendeten Kirchentöne,ihre entsprechenden Dur und Moll Tonarten und die Schlußkadenzen**:**

Nr.	1	1.	Tono	d-moll	A-D	Nr.	15	5.Tono	C-Dur	G-C
"	2		"	"	"	"	19	6.Tono	F-Dur	B-F
"	5		"	"	"	"	20	"	"	"
"	33		"	"	"	"	47	"	"	"
"	7	2.	Tono	g-moll	c-G	"	66	"	"	C-F
"	12	4.	Tono	a-e-moll	a-E	"	53	8.Tono	A-Dur	E-A

In den Tientos in Moll verwendet Cabanilles vorzugsweise die dorische und die äolische (unsere reine oder natürliche) Molltonleiter, aber auch die melodische. In mehreren Abschnitten kündigt sich sogar die harmonische Tonleiter an, die erst im 19. Jahrhundert zum allgemeinen Gebrauch gelangte und festgelegt wurde. In den Tientos in Dur herrschen die mixolydische und jonische Tonleiter vor; letztere ist unserer modernen Durtonleiter gleich.
Hierbei muß man auch bemerken, daß Cabanilles selten einen einzigen Typus, sondern verschiedene Moll- oder Durtonleiter-Typen im selben Stück bringt (Nr. 1, 2, 15, 20 u.a.), und auch von der Vertauschbarkeit der großen und kleinen Terz, die man bei Mayone und Frescobaldi oft finden kann, Gebrauch macht.
Der tonale Raum ist in den kürzeren Stücken im allgemeinen ziemlich eng: Tonika - Dominante - Subdominante, mit sporadischen und Übergangsmodulationen in verwandte Tonarten.
Das Tiento Nr. 2, d-moll, mit 17 Themeneinsätzen (8 in d, 5 in a, 3 in

g, 1 in C) zeigt folgende harmonische Struktur:
1. Abschnitt im Raum Tonika - Dominante,
2. Mittelabschnitt auf der "Dominante",
3. Abschnitt im Raum "Tonika - Subdominante"; und läßt uns somit an den Contrapunctus I der "Kunst der Fuge" von J. S. Bach denken, mit dem es in harmonischer Hinsicht gewisse Gemeinsamkeiten aufweist.
Man betrachte folgendes Schema als Vergleich:

J. S. BACH Contrapunctus I (78 Takte)			J. B. CABANILLES Tiento 2 (83 Takte)		
T. l-l6,	Thema	inD, A, D, A	T. 1-12,	Thema	in D, A, D, A
T. 23-35,	"	inD, A, "AG"	T. 16-23,	"	in D, A
			T. 24-27,	"	in D
T. 40-43,	"	inD	T, 36-44,	"	in A, A
			T. 46-49,	"	in D
T. 49-59,	"	inD, D	T. 50-58,	"	in D, D
T. 74-78,	"	inG (D?).	T. 60-77,	"	in G,G,D,G,C
			T. 78-83, Variante des Themas mit Vergrößerung in D.		

Wie man feststellen kann, enthält Cabanilles' Tiento eine größere thematische Verdichtung und breiteren tonalen Raum als Bachs Contrapunctus I. Bach legt mehr Wert auf Zwischenspiele und rhythmische Varianten als auf das Thema selbst. Dessen ungeachtet, und abgesehen von vielen anderen Berührungspunkten beider Stücke, was am deutlichsten diese Kompositionen verbindet, ist die harmonische Intensität,die im wesentlichen auf der ständigen klanglichen Hochspannung der zahlreich angebrachten Dissonanzen beruht.
In den ersten 48 Takten des Contrapunctus I sind 29 Taktanfänge dissonant. In den entsprechenden ersten 48 Takten des Tiento 2 sind 27 Taktanfänge dissonant! Man fragt sich nun, warum einige Autoren auf die Idee gekommen sind, Cabanilles' Tiento als Ricercar, und Bachs Contrapunctus I als Fuge zu bezeichnen!!?

Wie in diesem Tiento 2, sucht Cabanilles immer die Erweiterung des tonalen Raumes mittels der Modulation in die nahe verwandten Tonarten moll und Dur parallel oder dem Quinten- und Ouartenzirkel folgend. Die Modulation wird fast immer durch folgende Akkordverbindungen vollzogen: V-I, IV-I, VII-I und V-VI. Seine zahlreichen Sequenzen sind oft auf eine ununterbrochene Reihe von Septimakkorden aufgebaut, wie sie später im l8. Jahrhundert gang und gäbe waren.
Unter den von Cabanilles am häufigsten verwendeten Dissonanzen (große und kleine 2 und 9; große, kleine und verminderte 7; verminderte 4 und übermäßige 5) müssen ihrer Behandlung und Anzahl wegen folgende hervorgehoben werden: Septim, übermäßige 5 und verminderte 4. Auffällig ist die freie, ungezwungene Anwendung des Septimakkordes auf allen Stufen der Tonleiter und in allen möglichen Umkehrungen. Ein schönes Beispiel dafür findet man im Tiento Nr. 5 (siehe oben, S. 100 ff.), das im wesentlichen auf Spannung und Entspannung der Septim und ihrer Lösung aufgebaut ist: alle Taktanfänge im ersten (vom Takt 4 angefangen) und dritten Abschnitt weisen eine lang gehaltene Septim auf.

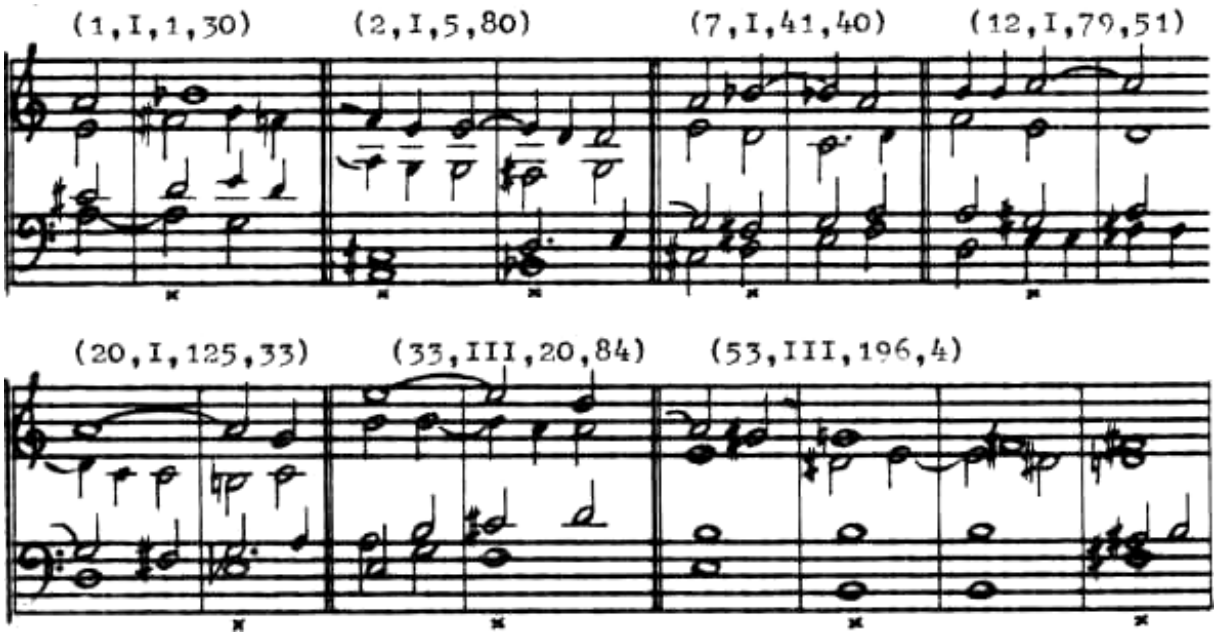
In diesen Tientos de falsas, besonders in denen, die in einer Moll-Tonart geschrieben sind, erscheint immer wieder die verminderte Quart, sowohl als harmonisches wie auch als melodisches Intervall.
In den Tientos Nr. 2 und 12 (sieh oben, S. 97 ff.) ist das Thema selbst auf dieses Intervall aufgebaut, so daß beide Stücke dadurch ihren eigenen Charakter und ihre besondere Prägung erhalten. Ein ähnlicher Fall liegt im Tiento Nr. 6, de contras, vor, in dessen oft wiederkehrendem Anfangsthema auch die verminderte Quart enthalten ist. Diese drei tatsächlich bemerkenswerten Beispiele haben zweifellos H. Anglès[213)] dazu bewogen, die Verwendung dieses Intervalls als ein "persönliches Merkmal" ("característica personal") des Meisters anzusehen. Cabanilles war aber weder der erste noch der einzige noch derjenige, welcher am meisten von diesem Intervall Gebrauch gemacht hat, dessen Wurzeln in der spanischen Volksmusik zu liegen scheinen.

---

213 "Síntesis biogr. y bibliogr...", in: AM, Nr. XVII (1962) S. 11

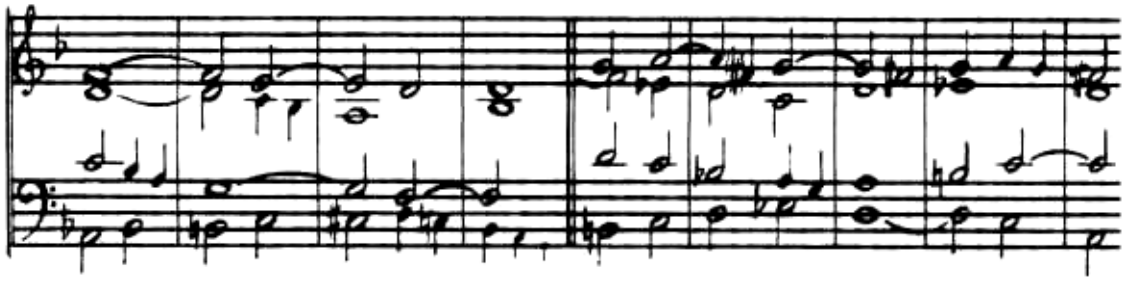
Es genügt, einen Blick auf die Werke seiner Vorgänger zu werfen, um das bestätigt zu sehen. In den Werken Cabezóns - "Obras de música para tecla, arpa..." hrsg. von seinem Sohn Hernando (Madrid 1578) - findet es sich vereinzelt in 17 Orgelstücken, und mehrere Male im "Duo I" (Bd. I, S. 1, N.A. von Anglès) und im Tiento III (Bd. II, S. 78), dessen Thema in seiner zweiten Hälfte eine ähnliche melodische Formel enthält wie Cabanilles' Tiento 2 (siehe oben, S. 98). Francisco Correa de Arauxo bringt es in seiner "Facultad Orgánica" in 16 Tientos, besonders im Tiento XXX, de 7. tono (Bd. I, S.173ff.) und in zwei "Canciones" ("Dexaldos mi madre" und "Guárdame las vacas"; Bd. II, S. 202 ff.).
Ausgeprägter als bei Cabezón oder Correa und verhältnismäßig häufiger als bei Cabanilles tritt es bei Sebastian Aguilera de Heredia auf, der diese melodische Wendung als Thema in drei Tientos behandelt (Tiento lleno, 1. tono; Tiento lleno, 4. tono; Salve, De la sol re, 1. tono)[214].
Ebenfalls als Thema behandeln diese melodische Bildung José Jiménez (Tiento lleno, l.tono; AOE, Bd. II, S. 17). Pablo Bruna (Tiento lleno, 4.tono; AOE, Bd. III, S. 34), der es bis zu 76 Wiederholungen bringt, und der Zeitgenosse von Cabanilles Bernabé (siehe oben, S.92). Demnach wäre es richtig, dieses Detail als ein typisches Merkmal der spanischen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts anzusehen, keineswegs aber als ein "charakteristisches Kennzeichen" im Stil von Cabanilles. Wohl aber scheint mir die Häufigkeit und die Art und Weise, wie der Meister aus Valencia die verminderte Quart und übermäßige Quint als "harmonisches“ Intervall verwendet, "typisch" Cabanilles zu sein. Hier einige charakteristische Stellen aus den "Falsas": Fig. 31

214 AOE, ("Antologìa de Organistas Españoles del s. XVII"; hrsg. von H. Anglès), Bd. I, S. 7; Bd. II, S. 1 und S. 11).



Solche Akkordbildungen und Dissonanzen waren in der spanischen Orgelmusik vor Cabanilles nicht ganz unbekannt; man findet vereinzelt ein paar ähnliche Akkorde in Correas "Facultad Orgánica" (Bd.II, S. 77, 95, 112, 115), die - wie vieles in seiner Harmonik - als kühne Ver-suche zu betrachten sind. Aber keiner von Cabanilles' Vorgängern hat sie so systematisch, konsequent und "harmonisch" verwendet wie er. Dasselbe feine und ausgewogene Gefühl fürs Harmonische zeigt Cabanilles auch in der Behandlung des Chromatismus als Mittel zur Steigerung der Spannung und Bereicherung des harmonischen Inhalts seiner "Falsas". Die chromatisch geführten Stimmen entstehen nicht um der Chromatik wegen oder aus der Notwendigkeit heraus, die Harmonien zu füllen, sondern finden ihre Daseinsberechtigung oft in sich selbst, in ihrem melodischen Inhalt, und fügen sich fast unauffällig in das gesamte polyphone und harmonische Gewebe ein.
In den Tientos Nr. 1 und 53 erfüllen die chromatischen Töne eine der Thematik dienende Funktion. Das Tiento 53 ist auch das einzige unter den Falsas, in dem zwei Stimmen gleichzeitig chromatisch fortschreiten. Wie sparsam und zweckmäßig Cabanilles diese technischen Kunstmittel anwendet, möge folgendes Beispiel aus Tiento 47 zeigen:

Fig. 32 (III, S.160, T.54) T.65



Cabanilles schreibt keine chromatische "Etüde", kein "chromatisches Tiento", und gerät auch nicht in die Versuchung - wie viele Zeitgenossen - Chromatismus als Selbstzweck anzusehen. Gerade die Sparsamkeit der verwendeten Mittel und die Ausgeglichenheit, mit der er sich ihrer bedient, um solche harmonische Intensität und Ausdruckskraft zu erreichen, sind die charakteristischen Merkmale, die den Stil von Cabanilles ausmachen. Man kann nicht umhin, in diesem Zusammenhang an Gotthold Frotschers Worte zu erinnern, die er vom Klassiker im allgemeinen ausspricht: "Er strebt danach, seine Gefühle abzuklären und seine Erlebnisse zu vergeistigen, verbietet sich deshalb spontan artistische Experimente ohne tiefere Bedeutung und merzt bei selbstkritischer Überprüfung seiner Arbeiten Unwesentliches aus, auch wenn er dabei hier und da auf effektvolle Einfälle verzichten muß"[215].

2. TIENTOS "PARTIDOS"

Schon in der zweiten Hälfte des l4.Jahrhunderts kannte die Orgelbaukunst die Claviatur- und Registerteilung in eine Baß- und eine Diskanthälfte.
Diese besondere Vorrichtung - sicher aus bautechnischen Gründen entstanden - war damals anscheinend keine ausschließliche Eigenheit des spanischen Orgelbaus. Man findet heute Denkmäler jener Baukunst sowohl in Spanien (Orgel der alten Kathedrale von Salamanca, erbaut um 1380) wie auch in anderen Ländern Europas, z. B. die Or-

215 Frotscher, "Der Klassiker Cabanilles", in: AM, XVII (1962) S.63

gel der Valeria-Kirche, Sitten/Schweiz, erbaut ebenfalls um 1380 von einem französischen Orgelmacher.
Während in Italien, Frankreich und Deutschland diese Bauweise im 15. und 16. Jahrhundert in Vergessenheit geriet, wurde sie dagegen in Spanien weiter gepflegt. Allerdings dachten damals weder die Orgelbauer noch die Orgelspieler und -Komponisten daran, diese Teilung im ästhetischen Sinne aufzuwerten und die Orgelregister tatsächlich geteilt zu verwenden.
Im Jahre 1626 berichtet Francisco Correa de Arauxo in seinem in Alcalá de Henares gedruckten Werk "Facultad Orgánica"[216)] - fol. 65 - von einem neuen Tiento-Typus, im Königreich Kastilien erfunden und dort sehr verbreitet, der in anderen Ländern noch unbekannt war: "Síguese otro orden de tientos de medio registro, célebre invención y muy versada en los Reynos de Castilla, aunque en otros no conocida".
Es handelte sich um eine Kompositionsform, die jene Gegebenheit des Orgelbaus berücksichtigte und für das Spiel mit geteilten oder halben (= partidos, medios) Registern bestimmt war. Je nachdem, ob die virtuos behandelte Solostimme in der oberen oder unteren Hälfte der Claviatur lag, unterschied Correa vier Typen unter den Tientos partidos oder de medio registro; er sagt weiter: "el qual se divide en quatro partes: "dos sencillas, de tiple perteneciente a la mano derecha, y de baxón perteneciente a la izquierda, y dos dobladas: de dos tiples tocantes a la derecha y de dos baxones tocantes a la izquierda"[217].
Zur Zeit Correas - der eine beträchtliche Zahl solcher "medios registros" aller vier Arten hinterlassen hat - war also diese neue Form fest umrissen und in Spanien sehr verbreitet und beliebt. Deshalb muß man wenigstens ein Vierteljahrhundert zurückblicken, um etwas über ihren Ursprung und ihre Entstehung erfahren zu können.
Von 1572 bis 1579 war Jerónimo Peraza (ca. 1555-1617) Organist an der Kathedrale von Sevilla. Einige Jahre später, 1586, übernahm das Amt sein jüngerer Bruder Francisco (1564-1598), ein hochbegabter und talentierter Musiker, der der spanischen Orgelmusik neue Wege

---

216 Correa, Facultad Orgánica; in der N.-A. Kastners: Bd. I, S. l40, Anmerkung zu Tiento XXV

217 Correa, Facultad Orgánica; in der N.-A. Kastners: Bd. I, S. l40, Anmerkung zu Tiento XXV

und Möglichkeiten öffnen sollte trotz seines frühzeitigen Todes im Jahre 1593.
Beide Brüder haben das Spiel mit geteilten Registern gepflegt und eingeführt, aber - wie dokumentarisch bewiesen ist[218] - Francisco war der erste Erfinder der "medios registros".
In dem Bericht des Pacheco wird das Orgelspiel Franciscos als etwas Neuartiges, voll Grazie und Schönheit, beschrieben; darin wird auch gesprochen von "zweitausend Blumen (dos mille flores), Neuerungen und mannigfaltigen langen Fugen, wie sie es vor ihm in Europa nie gegeben hatte".
Obwohl auf poetische und übertriebene Weise, werden hier jedoch die Eigentümlichkeiten dieses neuen Stils des "medio registro" hervorgehoben oder angedeutet: Freudigkeit am Spiel, in den unzähligen Spielfiguren (dos mille flores); Bereicherung der Registrierkunst, in den Neuerungen (novedades gustosas), die sicherlich im Zusammenhang mit der Verwendung von geteilten und Soloregistern (Baß- und Diskantregistern) stehen; Abwechslung und Polythematik in dem rhythmischen und melodischen Reichtum, der in diesen Stücken herrscht und imitativisch behandelt wird ("variedad de fugas largas), obwohl das Wort "Fuga" nicht im strengen Sinne, sondern nach der Theorielehre des zeitgenössischen Schriftstellers Cerone[219] zu betrachten ist, d. h. als Nachahmung in der Quint oder in der Quart.
Die rasche Verbreitung und begeisterte Aufnahme unter den Orgelbauern, -Spielern und -Komponisten, die Perazas Erfindung erfuhr, erklärt sich aus verschiedenen Gründen und zeitbedingten Umständen, die gleichzeitig den Ursprung und sogar den Sinn dieser musikalischen Form erhellen.

Erstens: mit der geteilten Registrierung wurde es möglich, auf einem einzigen Manual klangliche Wirkungen zu erzielen, für die sonst zwei Manuale nötig gewesen wären.

---

218 Ein Jahr nach Franciscos Tode veröffentlichte der Schriftsteller Pacheco sein "Libro de descripción de verdaderos retratos"(1599) (eine Art Sammlung kurzer Biographien oder Portraits zeitgenössischer Persönlichkeiten), in dem Francisco als Erfinder der medios registros vorgestellt und gerühmt wird.
219 P. Cerone, "El Melopeo y Maestro" (Neapel l6l3), Kap. IV.

Zweitens: es bestand die Möglichkeit, vieles aus der Bläsermusik auf die Orgel zu übertragen, das Zusammenspiel der Bläser und der Orgel mit diesem einzigen Instrument nachzuahmen oder zu ersetzen und sich somit die ohnehin seltener werdenden Bläsersolisten zu sparen[220].

So entstand eine reiche "Medio Registro-Literatur", die jene konzertante Ensemblemusik nicht nur nachahmen,sondern auch ersetzen sollte und tatsächlich ersetzte. S. Kastner kommt daher zu folgender Auffassung, die man ohne Bedenken mit ihm teilen kann: "Unter Vorbehalt einiger kaum ins Gewicht fallender Einschränkungen ist es erlaubt zu sagen, daß die Medio Registro-Tientos eine spanische Lösung der Begriffe Concertante, Fantasia, Canzona, Sonata oder Concerto für ein oder zwei Solo-Instrumente mit Begleitung darstellen. Die Medio Registro-Tientos entsprechen den Solo/Accompagnement-Bestrebungen der Italiener wie Fontana, Torelli, Perti, Corelli, usw. Das Medio Registro ist in den iberischen Ländern der hauptsächlichste und originellste Ersatz für Kammersonaten und Konzerte..,"[221)].
Daraus erklärt sich - denn diese Art Musik war keineswegs auf den Kirchenraum beschränkt - warum die eigentliche Kammermusik in Spanien und Portugal im 17. Jahrhundert kaum gepflegt wurde. Und umgekehrt - obwohl die geteilten Register unter der Bezeichnung ''Registri spezzati" auch in italienische Orgeln eingeführt wurden[222] -

---

220 Wie S. Kastner anhand zahlreicher Dokumente nachgewiesen hat (sieh AM, Nr. XII, XIII, XIV, XV, XVIII und XIX), stand die Bläsermusik auf der iberischen Halbinsel im l6. und 17»Jahrhundert in voller Blüte, und nahm bei kirchlichen Veranstaltungen neben der Orgel einen sehr wichtigen Platz ein. Sogar die Vokalpolyphonie wurde selten "a capella" gesungen, meistens wurden die Gesangstimmen von den Bläsern oder von der Orgel unterstützt. Die rasche und fast plötzliche Zunahme der Zungenregister (Schalmei/Oboe, Zink, Dulzian/Fagott, Fagottino, Krummhörner, Posaune,Clarinen und Trompeten) in den spanischen Orgeln am Ende des l6. Jh. und zu Anfang des 17. erklärt sich aus dem Einfluß der Bläsermusik und steht auch im Zusammenhang mit der Erfindung des Francisco Peraza.

221 Kastner, "Ursprung und Sinn des Medio Registro, in: AM, Nr. XIX (1964) S. 57-65

222 Sogar in Deutschland wurden in dieser Zeit einige Orgeln mit geteilten Re-

warum die italienischen Orgelkomponisten keine eigene und spezielle Literatur im Stil des Medio Registro hinterlassen haben.

Die überlieferten "Tientos partidos" von Cabanilles machen ungefähr ein Drittel seines Schaffens auf dem Gebiet des Tiento aus. In der Gesamtausgabe (COpO) ist diese Gruppe mit 22 Werken vertreten,die in fünf verschiedenen Kombinationen dieses Typus erscheinen.

I.- De mano derecha (Solo/Diskant) 3 Stimmen

			Taktarten	TZ	Bd.	S.
Nr.	4	1. tono	C, 12/8	181	I	12
tt	31	"	C, 3/2	220	III	4
»	57	"	3/2	140	IV	17
"	9	2. tono	C, 6/4, 12/8, C	147	I	52
"	36	"	C, 3/2, C	214	III	38
"	43	5. tono	C,12/8,6/4,3/2,12/8,C	160	III	123
"	45	"	C, 3/4, 3/2, 12/8, C	206	III	138
"	21	6. tono	C, 12/8	156	I	130
"	51	7. tono	C, 3/2, 12/8, C	165	III	177

II.- De mano izquierda (Solo/Baß) 3 Stimmen

Nr.	11	3. tono	C,3/2,6/4,3/2,6/4, C	203	I	67
"	39	"	C, 3/2	222	III	84
"	40	"	C, 6/4, 12/8, 3/2 12/8, 3/2, 12/8, 6/4, 12/8, 3/2	202	III	94
"	61	"	C, 6/4, 12/8, C	218	IV	54
"	22	7. tono	C, 3/2, C	166	I	l4l

---

gistern versehen: Ottobeuren, Abteikirche, Dreifaltigkeitsorgel (Positiv- und Echowerk) von K. Joseph Riepp 1754/66.

III.- De dos tiples (2 Diskantstimmen)

Nr. 59	2.	tono	C, 3/2, 6/4, 3/2, C	209	IV	31
" 14	4.	tono	C, 3/2, C	227	I	87
" 64	5.	tono	C, 12/8, C	147	IV	89
" 67	6.	tono	C, 6/4, 3/2, C	197	IV	110

IV.- De dos bajos (2 Baßstimmen)

Nr. 56	1. tono	C, 6/4, C	181	IV	8
Nr. 29	7. tono	C, 6/4, 12/8, 6/4, C	269	II	27

V.- De dos tiples y dos bajos

Nr. 60	2. tono	C,6/4,12/8,3/2,12/8,C	303	IV	40
Nr. 42	4. tono	C, 6/4=3/2, 12/8, C	190	III	114

Wie aus dieser Aufzählung hervorgeht,überwiegen die Tientos der zwei ersten Gruppen, d.h. die Stücke für eine Solostimme (Diskant oder Baß) mit zweistimmiger Begleitung. Diese sind auch die einzigen Tientotypen, in denen Cabanilles grundsätzlich und ausnahmslos auf das Prinzip der Vierstimmigkeit verzichtet.
In der Tabelle sind auch Taktarten und Taktzahl angegeben, um einen allgemeinen Überblick über Ausdehnung und rhythmische Struktur dieser Werke zu vermitteln. Wie daraus zu entnehmen ist, handelt es sich um umfangreiche Kompositionen (um die 200 Takte und darüber). Sie weisen in jedem einzelnen Stück und untereinander eine reiche und differenzierte rhythmische Struktur auf, die schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen ist, eine Vielfältigkeit, die kein allgemein gültiges formales Schema auf Grund des rhythmischen Wechsels darzustellen erlaubt. Hier wird nochmals die Auffassung bestätigt, daß das Kunstwerk nicht deshalb Kunst ist, weil es in eine vorgegebene Form eingegossen ist, sondern daß die Form mit und aus dem Werk selbst entstehen soll[223]. Trotzdem läßt sich eine auf formale Struktur hinweisende Gliederung erkennen, die für die Mehrheit der Stücke gültig ist und auf eine große dreiteilige Form hinzuweisen scheint: 4/4 // 3/2 (6/4, 12/8) // 4/4.
Inwieweit aber diese rhythmische Strukturierung mit der thematischen Gliederung verbunden ist, wird sich nur aus der näheren Betrachtung

223 Diether de la Motte, "Musikalische Analyse", S. 15

der Werke heraussteilen.
Eins aber scheint im Stil dieser Tientos partidos charakteristisch, wenn nicht sogar wesentlich zu sein: der Taktwechsel. Kein Stück von Cabanilles beschränkt sich auf den zu Beginn eingeschlagenen Rhythmus; alle seine T.-partidos weisen 2, 3 oder sogar 4 Taktarten auf[224].
Es sei noch bemerkt,daß dieses Prinzip des Takt- oder wenigstens des Rhythmuswechsels auch von Cabanilles' Vorgängern beachtet worden ist. Anhand der geschichtlichen Entwicklung und der von Peraza, Aguilera, Correa, Jiménez und Bruna u.a. gelieferten Beispiele sind die Tientos partidos freie Kompositionen (Fantasia - Canzona - Concerto) für ein oder zwei Solo-Register, in denen figurative Elemente in der Solo- Partie und akkordische Begleitung das musikalische Geschehen beherrschen und bestimmen, während die Imitation der klassischen Tientos (vom einleitenden Imitationszug abgesehen) stark in dem Hintergrund zurückgedrängt wird. Die Lage der solistisch angelegten Stimmen und die dafür ausgewählten Register prägen ferner den Charakter der Musik. Leider haben die Komponisten "ihre" Registrierung nur ausnahmsweise angegeben.
Die Analyse einiger Beispiele dürfte genügen, um diese Kompositionsform zu erhellen und zu definieren. Dabei soll das berücksichtigt werden, was in den einleitenden historischen Anmerkungen gesagt wurde : diese Tientos-Art hat keine Parallele in der Orgelliteratur und ist nur mit der konzertanten Ensemble-Musik zu vergleichen.

Die dreistimmigen Tientos partidos

Gerade in der Dreistimmigkeit liegt der erste Unterschied zwischen Cabanilles und seinen Vorgängern. Zweifellos hat der Meister aus Valencia die klanglichen Nachteile und technischen Ausführungsschwierigkeiten einer dreistimmigen Begleitung eingesehen und ausschließen wollen; denn drei begleitende Stimmen im Raum einer Oktav (höchs-

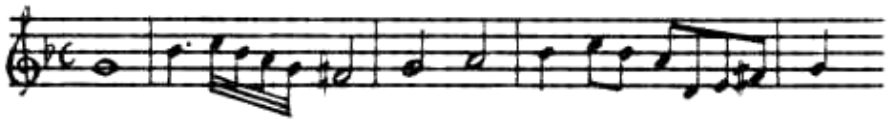
224 Das Stück Nr. 57 "en tercio a modo de Italia" ist eine Ausnahme ohne Bedeutung. Selbst Cabanilles hat diese Komposition nicht als T-Partido bezeichnet, obwohl sie dem Stil und der Anlage nach dieser Gruppe angehört.

tens einer Dezim) zusammengedrängt, finden auf die Dauer keinen Platz, um eine motivische oder thematische Arbeit durchzuführen und einen spielbaren kontrapunktischen Satz aufzubauen. Darüberhinaus muß man bedenken, daß wegen der Registerteilung die Oberstimmen nie unter eis', die Begleitstimmen nie über c' hinausgehen dürfen. Die Begleitung kann sich deshalb nur auf Akkordfolgen beschränken. Mit nur zwei Begleitstimmen erreicht Cabanilles dagegen einen gelockerten und durchsichtigeren Satz, in dem kunstreichere kompositorische Mittel Anwendung finden.

T.-PARTIDOS "DE MANO DERECHA".- Werke für eine virtuos gestaltete Diskantstimme und Begleitung (zwei Bässe).

Das Tiento Nr. 9 (2. tono) baut auf einem überwiegend aus Sekundschritten bestehenden Thema auf, das durch proportionale Differenzierung der Notenwerte und eine lebhafte rhythmische Figur belebt und charakterisiert wird:

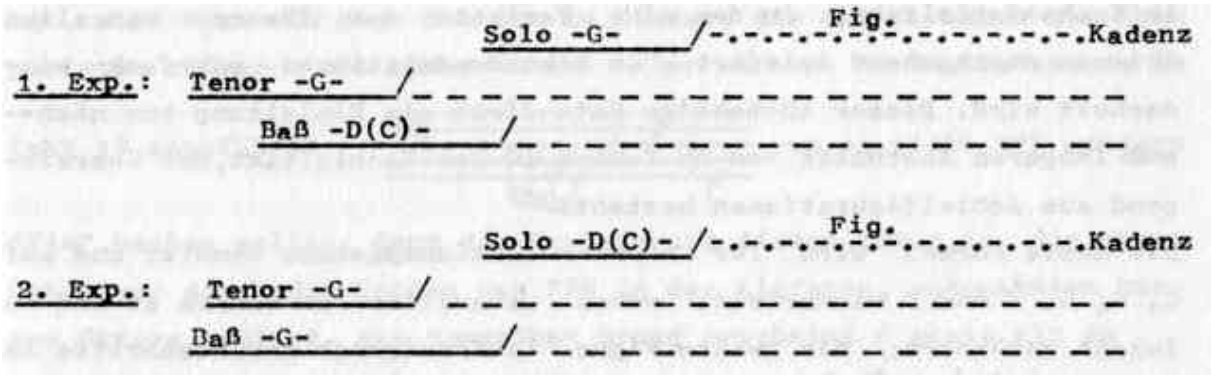
Fig. 33



Das Stück beginnt mit einer Vorimitation der Begleitstimmen, die nacheinander (Tenor auf der Tonika, Baß auf der Dominante) das Thema vorstellen und den Einsatz der Solostimme vorbereiten. Auf Takt 8 setzt die Solostimme ein und geht nach Darstellung des Themas in Figurationen über, um mit einer herrlichen Kadenz ihren Vortrag abzuschließen. Diese Kadenz mit zwei in Zweiunddreißigsteln ausgeschriebenen Trillern stellt eine reich verzierte Version des zweiten Taktes des Themas dar:

Fig. 34

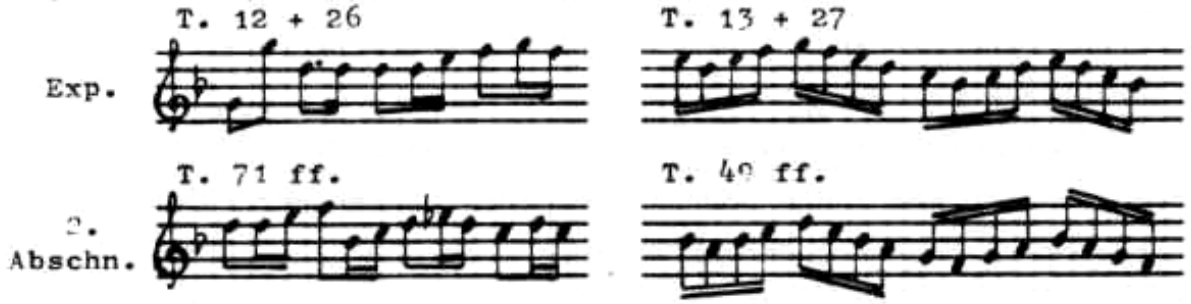
Die Begleitstimmen fahren ununterbrochen fort (Takt 17) und wiederholen die Anfangsimitation, diesmal in der Oktav und in Engführung mit leichter Veränderung des Themas im Tenor. Die Solostimme übernimmt das Thema in der Dominante (Takt 21) wechselt aber vom zweiten Ton an zur Subdominante, wie es übrigens auch der Baß am Anfang des Stückes tut. Durch Einschub eines Taktes nach Ausklingen des Themas kehren die Figurationspassagen und die Kadenz auf die Dominante zurück.
Der erste Abschnitt besteht also aus zwei Expositionen des Themas mit anschließender Figurationspassage der Solostimme und Kadenz, die erste auf der Tonika, die zweite auf der Dominante.



Dieses Schema wird grundsätzlich im ersten Abschnitt aller Tientos "de mano derecha" genauso verwendet und kann deshalb als charakteristisch und als fester Bestandteil dieser Form gelten.
Der zweite Abschnitt (Takt 30) beginnt ebenfalls mit einer Imitation, einem Dialog der Begleitstimmen über ein aus dem Themenkopf entnommenes Motiv, das sequenzartig in absteigenden Sekunden mehrmals wiederholt wird. Im Takt 35 übernimmt die Solostimme dieses Motiv und wiederholt es auch sequenzartig auf allen sieben Stufen der aufsteigenden Tonleiter, bevor sie in eine lange (34 Takte) Glosse übergeht, die das zeigt, was Pacheco mit "dos mille flores" gemeint

hat: virtuosen Vortrag der Solostimme unter Verwendung zahlreicher und immer neuer Figurationen und skalenartiger Passagen, die aus den Spielfiguren der Exposition entnommen und weiter entwickelt sind.

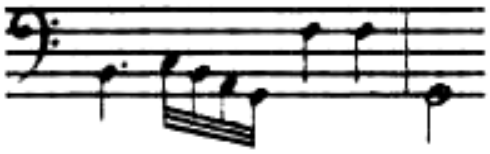
Fig. 35



Der unmittelbar darauf und ohne Pause folgende dritte Abschnitt (Takt 78-79) ist in seiner Strukturierung dem zweiten nachgebildet: Imitation + Figuration. Es besteht aus einem wiederum von den Begleitstimmen eingeleiteten imitativen Satz, in dem durchgehend und in Engführung ein einziges Motiv und seine Umkehrung dargestellt werden, und einer zusammenfassenden figurativen Solo-Partie (T. 93-105). die mit einer der Exposition entsprechenden Kadenz (V-I) - mit ausgeschriebenem Triller - den ganzen ersten Teil abschließt.
Der zweite Teil beginnt mit einem imitativen Abschnitt (T. 106-115) im Sechsvierteltakt, in dem eine Variante des Themas - von allen Stimmen durchgehend imitiert - in Sekundmodulationen mehrfach wiederholt wird. Dieser 10-taktige Satz dient als Einleitung zum nächsten längeren Abschnitt von 26 Takten im Zwölfachteltakt, der überwiegend aus Achtelfigurationen besteht.
Die erste Formel wird für eine Modulationspassage benutzt und auf C, G, D, B und F wiederholt, wobei Cabanilles das Schema ab und zu leicht verändert; die zweite Figur (aufsteigende Sekundschritte im Rhythmus

wird vom Tenor durchgehend nachgeahmt. Was darauf noch folgt, sind auf- und absteigende Achtelfigurationen der Solostimme, die zur Coda hinführen (T. 142). Hier erscheint der 4/4 Takt wieder und die Solostimme - auf einem langgehaltenen Subdominantakkord im Wechselspiel mit dem der Tonika - greift auf die Figurationen der Ex-

position zurück, um mit Akkordbrechungen die endgültige Plagalkadenz vorzubereiten.
Dieses Tiento zeigt eine Struktur, die in der Anordnung und Ausdehnung ihrer unterschiedlichen Abschnitte nur diesem Stück eigen ist, die aber aus einem Kompositionsprinzip entstanden ist, das in allen Tientos partidos vorherrscht und formbildend ist: Wechselspiel zwischen thematischer oder motivischer Imitation und frei gestaltetem Figurenwerk mit akkordischer Begleitung. Dieses Kompositionsprinzip scheint wesentlicher bei Cabanilles zu sein, als jenes der symmetrischen Sequenzbildungen und Modulationspassagen, das von W. Apel als "bei Cabanilles vorherrschend"[225] bezeichnet wird. Beide aber bilden die Grundlage für seinen Stil.
Als bemerkenswerte Einzelheiten im Stil dieses Tiento sind u.a. folgende hervorzuheben: die ununterbrochene, pausenlose Führung der Begleitstimmen, sogar in den Kadenzen (T. l6, 30, 78, 106); die grundsätzliche Verwendung des imitativen Kontrapunkts in der Begleitung immer wenn die Solostimme pausiert; die schrittweise Einführung kleinerer Notenwerte in den Übergängen von imitativen zu figurativen Passagen (T. 12, 26, 45-46, 93); und die eigenartigen rhythmischen Bildungen im 12/8-Takt (T. 117-18, 123-24), wie sie auch bei anderen spanischen Meistern (Aguilera, Correa, Bruna...) zu finden sind.
Obwohl die Harmonie oft zwischen Dur und Moll schwankt - ein Merkmal, das auch in vielen anderen Tientos von Cabanilles festzustellen ist - und der Kopist im allgemeinen die wichtigsten Akzidentien gesetzt hat, sind doch ein paar Stellen zu finden, die dem Vorhaben des Komponisten sicher nicht entsprechen. Hier wäre z. B. die Baßstimme im Takt 18 anzuführen

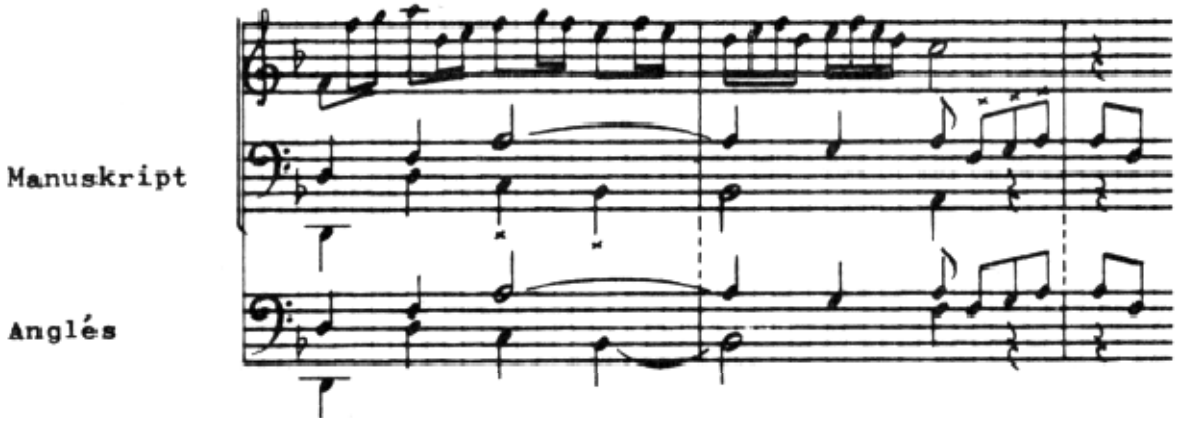


wo es nicht "f" sondern "fis" heißen sollte; denn die Verlagerung dieses Tones in die obere Oktav war durch das Fehlen des FIS in der tiefsten, sogenannten kurzen Oktave bedingt. Aus demselben Grund

225 W. Apel, "Geschichte der Orgel ... ...", S. 505

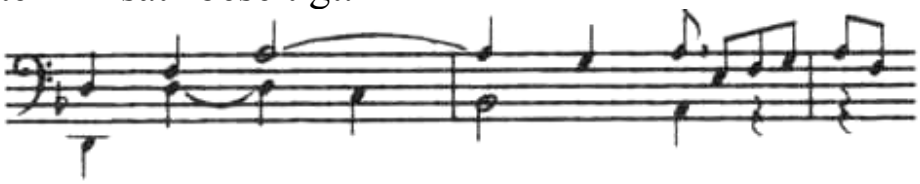
erscheint F statt FIS im Takt 20 (letzte Achtel). Das läßt vermuten, daß dieses Werk zur ersten Schaffensperiode des Meisters gehört, zumindest daß es vor der Erweiterung der Domorgel (um 1690) und vor seinen möglichen Reisen ins Ausland (nach 1690) geschrieben wurde. Ebenfalls könnte man das zweigestrichene e statt es der Solostimme im Takt 22 für eine Nachlässigkeit des Abschreibers halten. Im zweiten Abschnitt (T. 30 bis 44) finden sich noch weitere umstrittene Stellen wie diese. Als letztes Beispiel sei hier der Übergang vom zweiten zum dritten Abschnitt dargestellt, wo anscheinend ein Fehler in den Begleitstimmen vorliegt:

Fig. 36 (I, 55, 77-78)



G. Frotscher schlägt vor, den Einsatz des Motivs so zu ändern: (AM, XVII, S. 67)

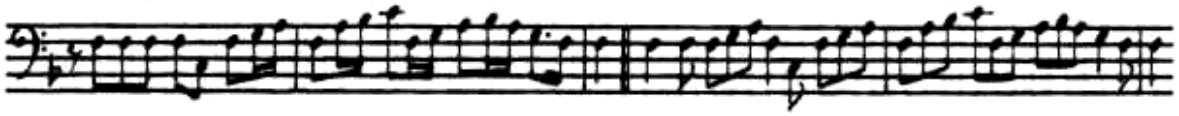
Da diese Lösung immer noch unbefriedigend erscheint, kann man folgende Version vorziehen, die das Schema der dreifachen modulierenden Wiederholung bewahrt und die Unregelmäßigkeit des Motivs beim ersten Einsatz beseitigt:



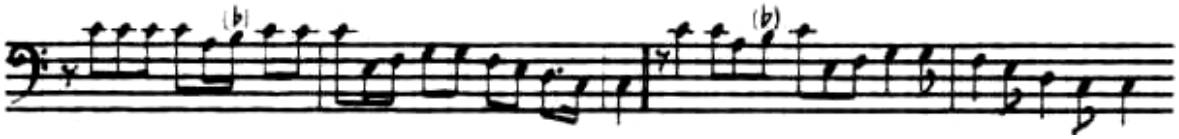
Die Tientos Nr. 21 und 43 sind zunächst deshalb interessant, weil sie die einzigen der Gruppe sind, die eine Registerangabe oder Registerbeschreibung von Cabanilles selbst enthalten, was uns erlaubt, Rückschlüsse für die Registrierung anderer Tientos "de mano derecha" zu

ziehen.
Nr. 43 trägt die Anweisung :"de clarines" (für horizontale Trompeten). Nr. 21 ist überschrieben: "de batalla" (für die sogenannte "trompeta de batalla"). Es sei aber bemerkt, daß dieser Ausdruck "de batalla" auch "in Bataglia Manier", im Stil einer "Bataglia" bedeuten könnte. Das berechtigt uns jedoch nicht, diese Stücke als "Batallas" zu bezeichnen, wie A. Vente es tut[226)]. Im Stil und Aufbau haben diese Tientos sehr wenig mit den von Cabanilles und anderen Komponisten überlieferten "Batallas" gemeinsam[227]. Bemerkenswert in beiden Stücken ist die Gestaltung der Themen, die - um es mit Frotschers Worten auszudrücken - "realistische Paukenschläge und naturalistische Fanfarenrufe für einen motivisch imitierenden Satz stilisieren"[228].

Fig. 37 Nr. 21



Nr. 43



Aus diesen Themen werden typische Motive aus Reperkussionstönen und Clarinensignalen herausgenommen oder abgeleitet, die in mehreren Abschnitten abwechselnd motivisch-imitierend oder akkordisch-figurierend verarbeitet werden. Es sind kurze Motive, wie auch Spielfiguren,die man in fast allen Tientos "de mano derecha" hin und wieder findet und die für die Verwendung ähnlicher oder gleicher Zungenregister wie hier sowie für den einheitlichen Stil dieser Werke sprechen. Man vergleiche z. B. folgende Stellen aus Bd. III: S.5, 6, 46,

---

226 Albert Vente, in AM, Nr. XVII (1962), S. 6l

227 Die Batallas verlangen eine einheitliche Registrierung für alle vier (oder mehr) Stimmen; denn allen wird die gleiche Bedeutung beigemessen. Diese Stücke aber sind bewußt für geteilte Register geschrieben, für ein Solo-Register also, das virtuos behandelt wird, während die Begleitstimmen in dem Hintergrund bleiben.

228 G. Frotscher, in AM, Nr. XVII (1962) S. 67

139, 142, 176, 181, 184. Beide Tientos Nr. 21 und 43 weisen im wesentlichen die gleiche zweiteilige Struktur und ähnliche Gliederung in mehrere Abschnitte auf, wie das oben betrachtete Stück Nr. 9. Am Anfang wird das Schema der zweifachen thematischen Exposition mit anschließender Figurationspassage im Diskant ganz genau befolgt und die gleiche Satztechnik verwendet. Die darauf folgenden Abschnitte, fast immer vom Charakter des Themas geprägt, unterziehen sich dem Prinzip des Kontrastes ("concordantia oppossitorum") und bieten uns Beispiele vom streng kanonischen Satz durch alle möglichen Zwischenstufen bis hin zum freien Figurenspiel und akkordischen Laufwerk.

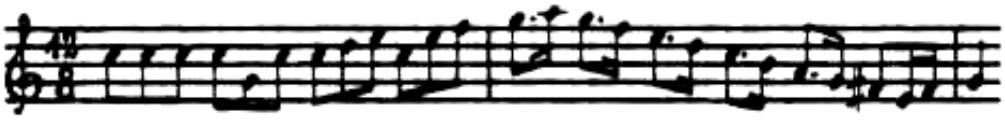
Bemerkenswert z. B. in Nr. 21 ist der 3-stimmige Kanon in Unison und in der Oktav (Bd. I, S. 132, T.33 ff.), der als Grundformel für eine fünffache Unterdominant-Modulation verwendet wird, im Gegensatz zu der darauf folgenden Passage (T. 54 bis 60), in der eine aus Sechzehnteln bestehende Figurationsformel als Sequenz in sechsfacher Terz-Modulation wiederholt wird. Eine entsprechende Parallele ist im zweiten Teil (im 12/8-Takt) zu finden (T. 87 ff.).

Im Tiento Nr. 43 fällt zunächst die harmonisch und instrumental aufgelockerte Satzweise auf, die einer moderneren und claviermäßigen Technik entspricht. Alles scheint hier durchsichtig und einfach zu sein, wie die wahre Kunst. Man betrachte - als seltenes Beispiel eines Duos - den Dialog zwischen Diskant und Baß oder Tenor, mit gegenseitigem Motivwechsel, und die nachfolgende 3-stimmige Imitation desselben erweiterten Motivs (T. 32 bis 46). Eine Satztechnik, die sehr weit vom klassischen Tiento entfernt ist.

Ebenso unkompliziert ist die dreimal in Unterdominant-Modulation wiederholte Sequenz, die imitierend und figurierend auf einem ruhenden Grundton gestaltet wird und in eine Kette von auf- und absteigenden skalenartigen Passagen und Spielfiguren mit Harmoniewechsel in jeder Zählzeit übergeht, um mit einer rhythmischen wie harmonischen Steigerung diesen Abschnitt abzuschließen.

Im zweiten Teil im 12/8-Takt - wie oft in diesen Abschnitten im 12/8-, 3/2- oder 6/4-Takt - findet man folgende rhythmische Zusammensetzung, die von ruhenden Akkorden unterstützt als Formel für eine 4-malige Dominant-Modulation dient:

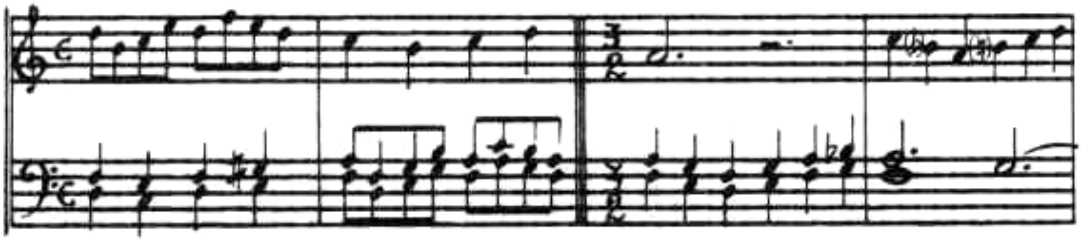
Fig. 38



Dieser folgt noch eine weitere 2-taktige melodische Formel in viermaliger Unterdominant-Modulation,deren Auslauf überraschend in einen kurzen imitativen Satz in 6/4-Takt mündet, der wie eine Atempause in dem figurativen Laufwerk wirkt. Aus dem ruhigen Thema in Vierteln werden die drei ersten Töne aufgegriffen und - wiederum in 12/8-Takt - in Achteln umgewandelt, um sie als Motiv für eine anscheinend endlose Sequenzierung, in der auch die Tenorstimme teilnimmt, zu verwerten. Nach drei Takten aber wird der Fluß der Figuration unterbrochen, um das Motiv im 6/4-Takt wie einen Ausruf klingen zu lassen. Das Themenzitat führt zugleich zu der Unterdominante, in der die nächste Sequenzierung erfolgt.
Dreimal wird diese 3-taktige Formel mit anschließendem Themenzitat wiederholt, bevor die Solostimme in freies Figuren- und Skalenspiel übergeht, um auf die Kadenz hinzusteuern. Die ganze Stelle mit ihrer rhythmischen und harmonischen Verdichtung stellt so eine Parallele zu dem letzten Abschnitt des ersten Teiles dar. Das Stück selbst schließt mit einer Coda, die die endgültige Kadenz IV-I vollzieht und die durch Verwendung des 4/4-Taktes sowie durch das Zurückgreifen der Solostimme auf Figurationen des ersten Teiles die Einheit des Werkes unterstreicht.

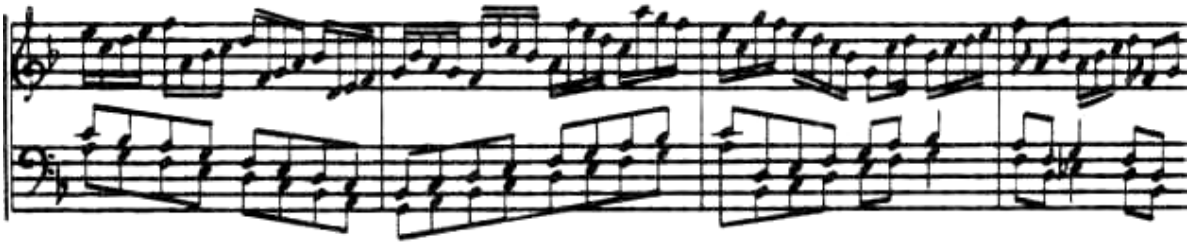
Bei der Betrachtung der übrigen Tientos "de mano derecha" kommt nichts Neues im strukturellen Sinne zutage; man stößt aber immer wieder auf neue Einzelheiten, die sowohl von einer recht umfangreichen kompositorischen Technik wie auch von einer unerschöpflichen Phantasie des Meisters sprechen. Man kann z. B. auf die häufige Verwendung von kurzen wie längeren immer ganz ausgeschriebenen Trillern jeder Art hinweisen (Tiento Nr. 36 und 45). In Nr. 45 und 51 läßt Cabanilles stellenweise beide Stimmen in Terzen oder Sexten nebeneinander laufen, in Dialog mit dem Diskant und oft in Sequenzen, oder als Kontrapunkt zu figurativen Partien. Eine solche Stelle im ersten Teil des Tiento findet meistens ihre entsprechende Parallele im 2. Teil.

Fig. 39 (45, III, 138, 13 + 152)

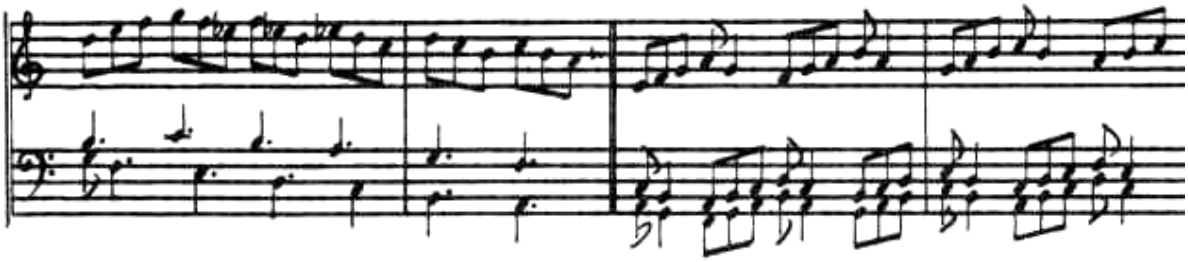


Ebenfalls im ersten und zweiten Teil des Tiento Nr. 51

(III, 179, 59)



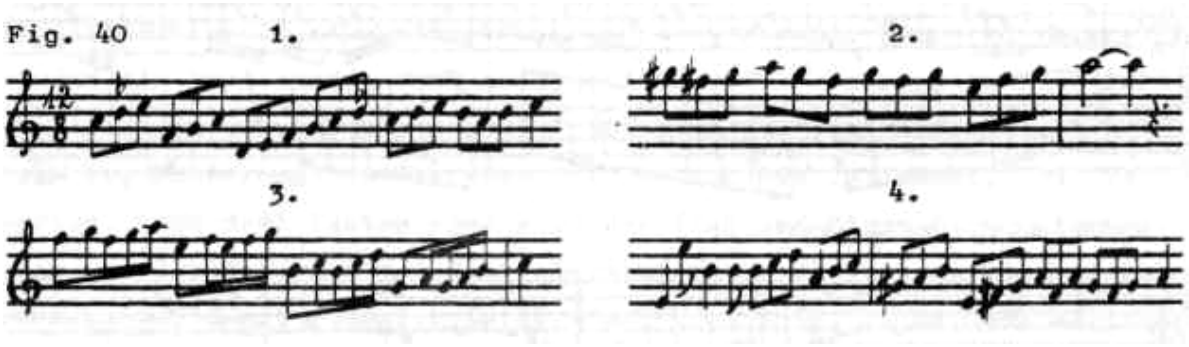
(III, 183, 131 + 135)



Besondere Erwähnung verdient noch das Tiento Nr. 4 sobre "Ave maris stella", in dem Cabanilles diese gregorianische Melodie als Thema für seine Komposition zugrunde legt. Die Zeilen der Hymne bestimmen die Gliederung des ersten Teiles in vier Abschnitten; trotzdem ist diese Bearbeitung weder im Cantus firmus Stil noch als Choralmotette angelegt. Vielmehr versucht Cabanilles, die Struktur der "partidos de mano derecha" beizubehalten.

Er gliedert das 181 Takte lange Stück in 2 Teile, die - wie üblich - verschiedene Taktarten aufweisen. Der erste (im 4/4-Takt) besteht - den Zeilen der Hymne entsprechend - aus vier Abschnitten, die genauso wie in anderen Tientos der Gruppe gestaltet und behandelt werden. Der erste Abschnitt entspricht der oben dargestellten doppelten Exposition des Themas. Die Melodie der Hymne (1. Zeile) wird von der Solostimme zweimal vorgetragen: Tonika und Dominante; beiden Darstellungen geht eine Vorimitation der Baßstimmen voraus und

beiden folgt eine figurative Partie im Diskant mit ausgedehnter Kadenz nach. Im zweiten, dritten und vierten Abschnitt werden die entsprechenden Zeilen - immer von den Unterstimmen eingeführt - einige Takte lang imitativ behandelt und teilweise mit figurierten Gegenstimmen kontrapunktiert. Nahtlos geht die Solostimme in phantasievolle Figurationen und Modulationspassagen über, um mit einer reichlich verzierten Kadenz (im dritten Abschnitt mit einem in Zweiunddreißigsteln und Vierundsechzigsteln ausgeschriebenen Triller) abzuschließen.
Der Schlußteil in 12/8-Takt beginnt wiederum mit einer imitativen, kurierten Einleitung in Achtel-Bewegung (T.134). Davon abgesehen besteht das Ganze ausschließlich aus folgenden vier Modulationspassagen (T. l40 bis 174), die fünfmal jeweils wiederholt werden:



Der ganze Abschnitt kann mit Hilfe der schon oben erklärten Symbole so zusammengefaßt werden (darunter sind die Tonarten angegeben):

// 5 D (2 T.) // 5 U (2 T.) // 5 D (1 T.) // 5 U (2 T.)
// F-C-G-d-a // E-A-D-G-C // F-C-g-d-a // E-A-D-G-C

Ob Cabanilles diese Symmetrie bewußt intendiert hat, um eine Beziehung zwischen beiden Teilen herzustellen, muß dahingestellt bleiben. Meines Erachtens stellen diese 4 Modulationspassagen eine freie Glossierung der 4 Zeilen der Hymne dar. Die Figurationen der zweiten und dritten Passage scheinen wenigstens diese Vermutung zu bestätigen.
Das Stück steht jedenfalls ganz in Bahnen des concertanten Stils der "partidos de mano derecha" und kann wohl als eine echte Choral-Fantasie bezeichnet werden.

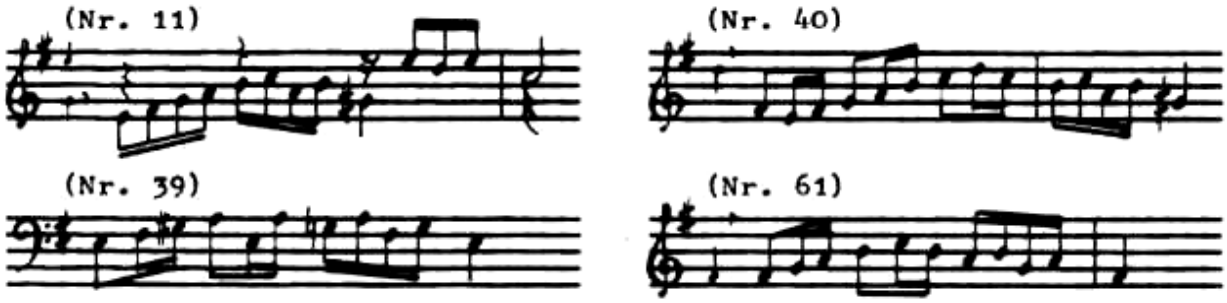
Zu diesen Werken, die - in übertragenem Sinne - für "ein Soloinstrument und Begleitung" bestimmt und demnach der gleichen Struktur und Kompositionsmethode unterworfen sind, zählen auch die

T.-PARTIDOS "DE MANO IZQUIERDA".- Der erste Unterschied zu den anderen "de mano derecha" besteht darin, daß hier der Solovortrag einer Baßstimme anvertraut ist, während die Begleitung den oberen Stimmen zugeteilt wird. Gerade das verleiht diesen Werken ein besonderes Gepräge, nicht nur im klanglichen sondern auch im kompositorisch technischen Sinne, was unsere Behauptung bestätigt, daß sowohl die Lage wie auch die Registrierung der Solostimme zwei wesentliche Elemente dieser Kompositionsform sind.
In Bezug auf die Struktur und Gliederung in mehrere kontrastierende Abschnitte sind kaum Abweichungen von den oben beobachteten Regeln festzustellen, die ins Gewicht fallen könnten.
Die Nr. 22 und 6l aber weisen deutlich eine dreiteilige Struktur auf, wie sie sonst nicht vorkommt. Jeder Teil behandelt eine rhythmische Variante des Themas und besteht aus polyphonen und figurierten Abschnitten, so daß hier von einem Variations-Tiento in Verbindung mit Elementen der Fantasie gesprochen werden kann.
In den Nr. 39 und 61 fehlt am Anfang die Darstellung des Themas in der gewohnten Form der zweifachen Exposition mit anschließenden Figurationspassagen plus Kadenz, die charakteristisch für diesen Tiento-Typus ist. Statt dessen, nach dem ersten Imitationszug in Nr.39, wird der Themenkopf aufgegriffen und als Motiv einzeln behandelt. In Nr.6l dagegen wird der ganze einleitende imitative Satz wiederholt, zum Teil mit neuem Kontrapunkt, und als Schema für eine dreifache modulierende Sequenz benutzt. Dieser folgen noch 2 weitere polyphonisch angelegte 2- und 3-taktige Formeln über den Themenkopf und Ableitungen desselben in jeweils viermaliger Dominant- bzw. Unterdominant-Modulation.

In der Bildung von Themen und Motiven, in der Setzweise und Anlage einzelner Abschnitte, sowie in der Anwendung gewisser technischer Mittel, sind einige stilistische Besonderheiten zu finden, die teil-

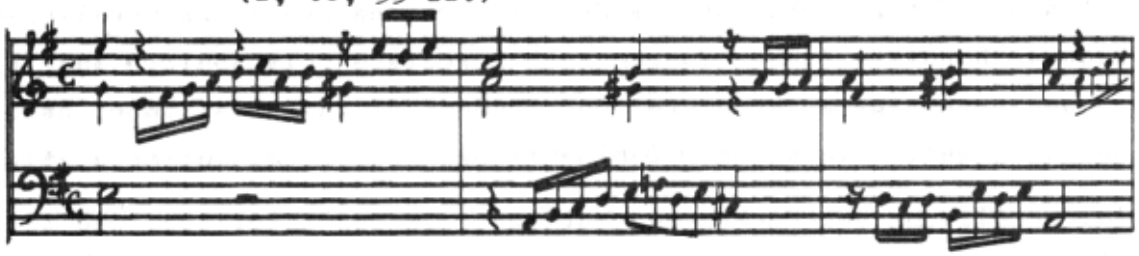
weise durch rein spieltechnische Überlegungen bedingt sind. Es fällt zunächst auf, daß Themen und Motive aus Reperkussionstönen und fanfarenmäßigen Klängen der ersten Gruppe völlig fehlen. Hier sind sie entweder ruhig bewegte Linien, meist in Sekundschritten, oder kurz und prägnant - oft von Pausen abgetrennt - wenn es sich um schnell bewegte Abschnitte handelt. Unter den letzten gibt es auch typische Bildungen, die in verschiedenen Stücken auftreten. Hier ein besonders häufiges Beispiel:

Fig. 4l



Wichtiger aber ist, daß in diesen Stücken an die Solostimme nicht so hohe Anforderungen gestellt werden wie in denen "de mano derecha". Es wird - bewußt oder unbewußt - auf die geringere Kraft und Ausdauer der linken Hand bei der Ausführung von Figurationen Rücksicht genommen. Sie pausiert oft, sogar mitten in den Figurationspassagen und Solo-Partien, die ohnehin wesentlich kürzer sind als bei den Tientos "de mano derecha". Selten läßt hier Cabanilles die Baßstimme eine ganze Seite ununterbrochen Skalen und Spielfiguren ausführen. Dafür aber werden die Oberstimmen viel mehr in Anspruch genommen, um an der Gestaltung der figurierten Abschnitte mitzuwirken. Das heißt, in diesen Werken wird dem Dialog zwischen Solo- und Begleitstimmen ein größerer Platz eingeräumt, und somit werden auch die Kombinationsmöglichkeiten in den sequenzierenden und modulierenden Wiederholungen erweitert. Als Beispiel dieser aufgelockerten Technik des Dialogs unter Verwendung kürzer Themen und Komplementärmotivik sei hier eine Stelle aus Tiento Nr. 11 wiedergegeben, der viele andere hinzugefügt werden könnten:

Fig. 42 (I, 68, 33 ff.)



(Vgl. dazu Nr. 39 (III, S. 84) Takt 22 ff. und 70 ff. Ebenfalls die Nr.40 (III, 96) Takt 38 ff. und Nr. 6l (IV, 63) Takt 189 ff.) In den figurierten Solo-Partien und modulierenden Wiederholungen wird oft die Figuration der Baßstimme durch Pausen oder langgehaltene Töne unterbrochen und von einer Oberstimme ganz oder stückweise übernommen und fortgesetzt. So entstehen manchmal Satzgebilde, die an Sweelinck und seine Schule oder an manche Präludien und Tokkaten Buxtehudes erinnern. Hier zwei Beispiele, das erste (A) mit teilweiser, das zweite (B) mit vollständiger Übernahme der Figuration durch die Oberstimmen und beide viermal in Unterdominant- bzw. Dominant-Modulation wiederholt.

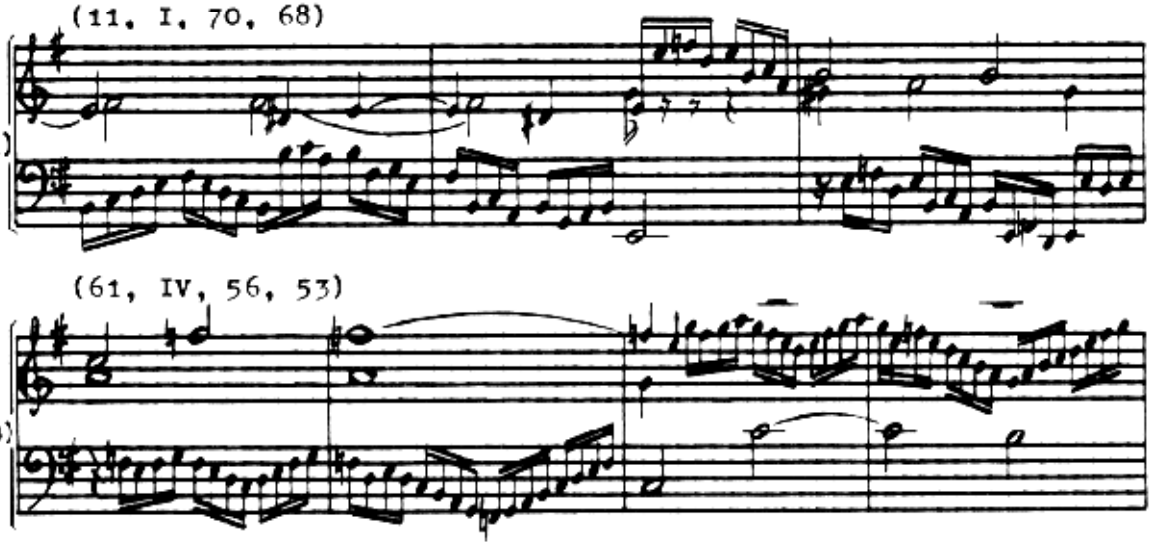
Fig. 43

(11, I, 70, 68)

(A)

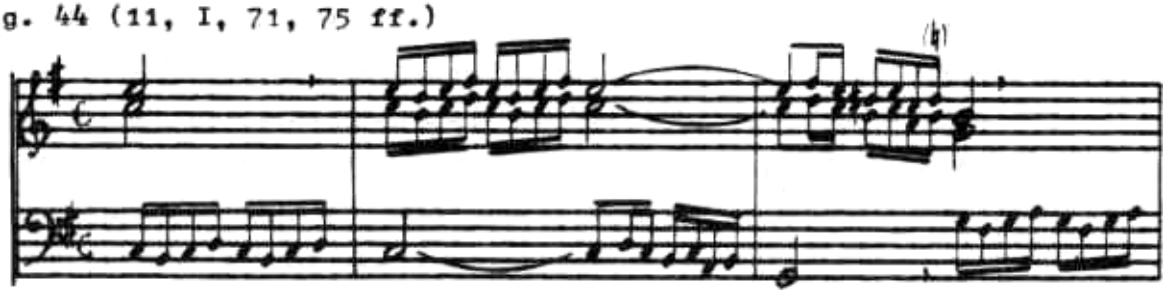
(61, IV, 56, 53)

(B)



Ähnliche Stellen findet man in Nr. 22 (I, 143, 42 ff.), Nr. 39 (III, 86, 46 ff.), Nr. 40 (III, 101, 138 ff.) und Nr. 6l (IV, 61, 163 ff.) Zuweilen läßt Cabanilles beide Oberstimmen, meist in Terzen, auf die Spielfiguren des Baßes beantworten, was gewöhnlich Anlaß für neue modulierende Wiederholungen gibt:

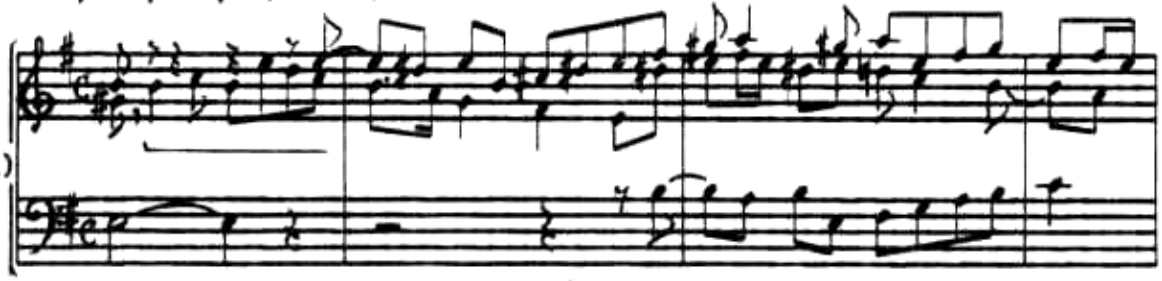
Fig. 44 (11, I, 71, 75 ff.)



Als Gegensatz zu diesen Abschnitten werden immer abwechselnd polyphone Satze eingeschoben, in denen die verschiedensten Mittel der Kunst des Kontrapunkts und der Themenveränderung Anwendung finden: Kanon, Fuge mit und ohne Gegenthema, Nachahmung, freie Imitation, Vergrößerung, Verkleinerung, Verkürzung und Absplitterung der Themen, sowie Krebsbewegung und Umkehrung derselben in Verbindung mit doppeltem und dreifachem Kontrapunkt.
Um nur eine von vielen Möglichkeiten aufzuzeigen, seien hier zwei Ausschnitte wiedergegeben: (A) der Anfang des dritten Teiles aus Tiento Nr. 6l, als Beispiel besonders dichten Kontrapunkts unter gleichzeitiger Verwendung des Hauptthemas und seiner Umkehrung in Verkleinerung, und (B) eine ähnliche Stelle aus Tiento Nr. 22.

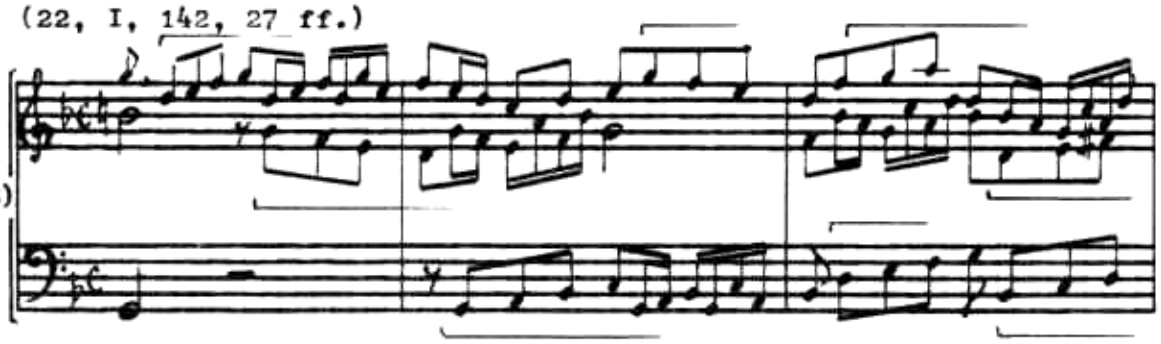
Fig. 45
(61, IV, 62, 170 ff.)

(A)



(22, I, 142, 27 ff.)

(B)



Diese bewegten und enggeführten imitativen Abschnitte erscheinen meist im ersten und dritten Teil der Stücke, während der Mittelteil auf längeren Notenwerten und breiterer Imitation aufgebaut ist und wie ein "Adagio”-Mittelsatz wirkt. Man betrachte hierfür die einleitende Fuge über eine rhythmische Variante des Themas und ihr Gegenthema im 2. Teil (im 6/4-Takt) aus dem Tiento Nr. 61,oder die Mittelabschnitte im 3/2-Takt aus Nr. 11 und 22, sowie den 2. Teil aus Nr. 39, mit dem das Stück ausnahmsweise in ruhiger Bewegung und "Falsas" Stil schließt. Hierbei muß man auch darauf hinweisen, daß Cabanilles die homophone Setzweise nur selten und immer in Wechselwirkung mit der Polyphonie verwendet. Der Anfangsabschnitt im 6/4-Takt aus Nr.11 verdient deshalb in diesem Zusammenhang besonders erwähnt zu werden; es ist das einzige Beispiel eines rein akkordischen Satzes in den Tientos partidos.

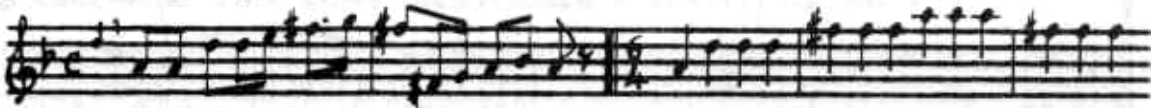
Die vierstimmigen Tientos partidos

In den vierstimmigen T. Partidos ist zunächst zwischen den Kompositionen für 2 Solostimmen (Diskant- oder Baß-Lage) mit Begleitung und denen für 4 Solostimmen (2 Diskant- und 2 Baßstimmen) zu unterscheiden. Die zuletzt genannten Werke - von denen nur 2 Stücke in der Gesamtausgabe enthalten sind - können weder zu der ersten Gruppe "de mano derecha" (für eine oder zwei Diskantstimmen) noch zu der zweiten "de mano izquierda" (für eine oder zwei Baßstimmen) gezählt werden. Die erstgenannten dagegen - für 2 Solostimmen - stellen eine Parallele zu den dreistimmigen dar.

T.- PARTIDOS "DE DOS TIPLES".- Die "partidos" für 2 Diskantstimmen entsprechen genau dem Modell der Kompositionen für eine Solostimme. Alles was die Analyse dieser 3st. Werke hervorgebracht hat, gilt auch im wesentlichen für die vierstimmigen. Alle vier in die Gesamtausgabe aufgenommenen Tientos de 2 tiples weisen eine 2-teilige Struktur auf. Der erste Teil - immer und nur im 4/4-Takt - besteht aus der einleitenden zweifachen Exposition des Themas nach dem oben

abgebildeten Schema und aus mehreren kontrastierend gestalteten Abschnitten.
Der zweite Teil, immer durch Wechsel des Rhythmus gekennzeichnet, beginnt ebenfalls mit der imitativen Darstellung einer rhythmischen Variante des Themas, wird aber aus einer Reihe von Phrasen oder Perioden gebildet, die nicht nur unterschiedliche Behandlung (polyphonisch-figurierend), sondern auch häufig verschiedene Taktarten aufweisen. Zum Schluß erscheint immer eine kurze oder längere zusammenfassende Coda im 4/4-Takt, deren tokkatenhaftes Laufwerk und ornamentreiche Kadenz oft auf die Figuration des ersten Teiles zurückgreifen.
Auch in der Thematik knüpfen diese Tientos an die "de mano derecha" an. Sogar ihre typische Clarinen- und Fanfaren-Motive erklingen in diesen wieder und bestätigen - formal, stilistisch und klanglich gesehen - die Zusammengehörigkeit beider Gruppen. Man vergleiche folgende Motive aus Tiento Nr. 67 mit den oben angegebenen Stellen (siehe oben, S. 120):

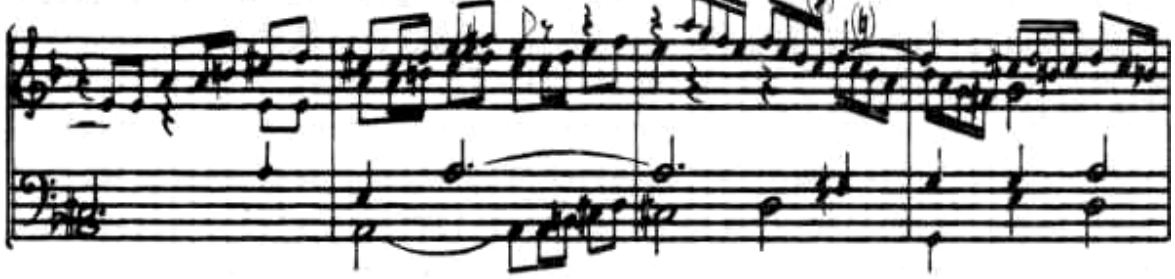
Fig. 46 (67, IV, 113 + 116)



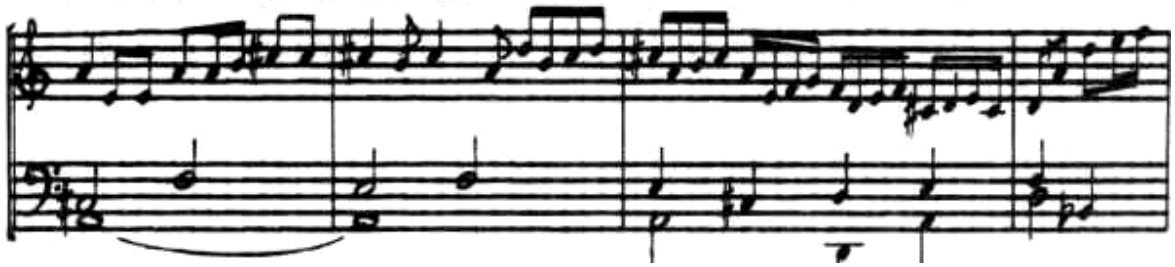
(Vgl. auch Nr. 14 (I, 89), Nr. 59 (XV, 32) und Nr. 64 (IV, 92).

Trotz allem unterscheiden sich diese Tientos von den anderen für eine Solo-Diskantstimme nicht nur rein äusserlich durch die Hinzufügung einer zweiten Solostimme, sondern vor allem durch die verschiedene Zusammensetzung und Gestaltung der imitierend oder figurierend angelegten Abschnitte. Dieses charakteristisches Merkmal läßt diese Werke als unverkennbare "partidos de dos tiples" erscheinen. Motive, die in den dreistimmigen Tientos entweder imitierend behandelt - unter Mitwirkung der Begleitstimmen -, oder von der Diskantstimme mehrmals nacheinander modulierend wiederholt wurden, erscheinen hier immer in zweistimmiger oft enggeführter Imitation beider Solostimmen. Um es mit einem Beispiel zu verdeutlichen, seien hier ein Ausschnitt aus Tiento Nr. 67 und eine Stelle aus Nr. 45 zum Vergleich wiedergegeben.

Fig. 47 (67, IV, 113, 80 ff.)



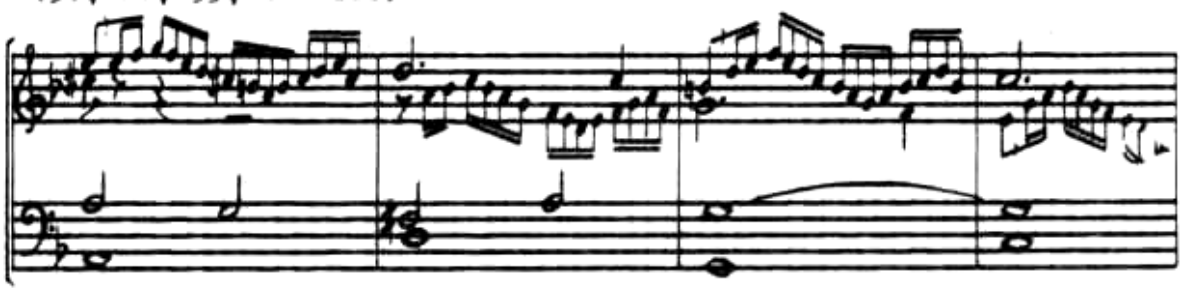
(45, III, 142, 98ff.)



Dasselbe gilt auch für die akkordisch-figurierend gestalteten Solo-Partien. Aus den Ketten von skalenartigen Passagen und Figurationen, die von der Solostimme in pausenloser Sequenzierung - modulierend oder nicht - vorgetragen wurden, entstehen jetzt ebenfalls Imitationen auf der Quint oder Quart, die als Einheit zusammengefaßt das Schema für weitere modulierende Wiederholungen bilden.

Fig. 48

(59, IV, 35, 102 ff.)



Auf diese Art und durch dauernde Fortspinnung der Motive entwickelt sich ein interessantes Frage- und Antwortspiel, ein Dialog zwischen beiden Diskantstimmen, die sich nur selten zusammentun, um ein Motiv oder Figuration in Parallelführung (Terzen oder Sexten) gemeinsam auszuführen.

Ein ähnliches Bild zeigen auch die T.-PARTIDOS "DE DOS BAJOS"

(für 2 Baßstimmen), in denen ebenfalls dieses Prinzip des fortlaufenden Dialogs beider Solostimmen angewendet wird. Allerdings haben die oberen Begleitetimmen - hier wie in der entsprechenden Gruppe zu 3 Stimmen - mehr Spielraum und Bedeutung. Sie beschränken sich nicht auf die bloße Ausführung von Akkordfolgen als harmonische Unterstützung, sondern bereichern den 4-stimmigen Satz durch Anwendung von Komplementärmotiven und nehmen - öfter als die Begleitstimmen der "partidos de dos tiples" - an der Imitation und Figuration der Solo-Register teil.

T.- PARTIDOS "DE DOS TIPLES Y DOS BAJOS"

Bei diesen Werken, - die theoretisch und vom klanglichen Standpunkt aus gesehen als eine Art "Orgelübertragung eines Quartetts" bezeichnet werden könnten - stehen wir vor der Frage, ob die "Beschreibung" "de dos tiples y dos bajos" von Cabanilles selbst stammt oder irgendeinem Kopisten zuzuschreiben ist, und ob diese eine fünfte Art von Tientos partidos sein kann.
Die zwei so bezeichneten Stücke Nr. 42 und 60 sind die einzigen mir bekannten Beispiele solchen Typus in der gesamten spanischen Orgelliteratur. Beide sind in drei verschiedenen Manuskripten überliefert, von denen nur eins diese Bezeichnung enthält, das Ms. F^1.

Die Nr. 42 ist auch in den Mss. B^2 und B^3 enthalten und in beiden als "partido de dos tiples" überschrieben, und so ist sie auch angelegt. Erstens: sowohl die Exposition des Themas wie auch alle vorhandenen polyphonen Abschnitte werden immer - wie es bei den Tientos partidos die Regel ist - mit einer Vorimitation der Begleitstimmen (in diesem Fall der Baßstimmen) eingeleitet. Zweitens: alle Figurationspassagen und Verzierungen sind ausschließlich den oberen Stimmen anvertraut.

Die Nr. 60 ist in den Mss. B^1 und B^2 als "partido de dos bajos" über-

schrieben und gehört tatsächlich aus den oben genannten Gründen dieser Gruppe an. Außerdem muß man berücksichtigen, daß gerade dieses Manuskript B^2 von einem Schüler Cabanilles' um 1694 angefertigt worden ist, was eigentlich nur eine Garantie für die Echtheit der Überlieferung sein dürfte. Demnach scheint eindeutig zu sein, daß es sich hier nicht um eine neue Art von Tientos partidos handelt. Aus welchen Gründen Anglès diese im Ms. F^1 vorkommende Bezeichnung bevorzugt hat, ist aus den Werken selbst nicht zu erkennen.
Auffallend in beiden Stücken ist allerdings die zunehmende Bedeutung, die der polyphone Satz einnimmt, die sparsamere Anwendung von Skalen und Figurationspassagen, sowie die parallele Führung von zwei, drei und sogar allen vier Stimmen in Terzen, Dezimen oder Sexten, wobei ein ziemlich schwieriges Spiel zustande kommt. All das zeigt sehr deutlich den großen Unterschied zwischen den Tientos partidos aus Aguileras Zeit und denen von Cabanilles und den langen Weg, den die spanische Orgelmusik im 17. Jahrhundert zurückgelegt hat.
Aus diesen Untersuchungen der TIENTOS PARTIDOS von Cabanilles lassen sich folgende Merkmale entnehmen, die ein ziemlich genaues Bild über Form, Struktur und Stilelemente dieses Tiento-Typus ergeben und für die Beschreibung dieser Kompositionsart wesentlich erscheinen:

1.- Zweiteilige Großform; beide Teile sind in mehrere Abschnitte gegliedert. Der erste Teil, immer und nur im 4/4-Takt, beginnt mit einer doppelten Exposition des Themas; die weiteren Abschnitte werden abwechselnd kontrapunktisch-imitierend und akkordisch-figurierend gestaltet. Der zweite Teil, im Dreier Rhythmus, beginnt ebenfalls mit einem fugierten Satz und besteht aus mehreren Abschnitten, die abwechselnd imitierend oder figurierend gestaltet sind, häufig bei gleichzeitigem Taktwechsel, aber stets im Dreier-Rhythmus. Am Schluß erscheint eine oft ausgedehnte und zusammenfassende Coda im geraden Takt, die schon eine dreiteilige Struktur andeutet: dreiteilige Form A-B-A, die in einigen Fällen sogar voll ausgebaut ist.

2.- Neigung zur Monothematik, besonders in den wenigen Stücken, die eine deutliche Strukturierung in drei Teile aufweisen.

3.- Ununterbrochener Dialog zwischen der oder den Solostimmen und der Begleitung, sowie das grundsätzliche Einsetzen jedes Werkes und jedes Abschnittes mit einer Vorimitation, einer Einleitung der Begleitstimmen genauso wie im Solo-Concerto.

Schließlich die Gliederung und Anordnung der Abschnitte nach kontrastierender Satzweise: homophon - polyphonisch, figurierend - imitierend.
Die Tientos partidos von Cabanilles stellen somit eine Synthese zwischen freiem, ungebundenem Spiel (Fantasie, die zur Tokkate und zum Präludium hinführt) und streng gebundenem, imitierendem Stil (Fantasie, die zur Fuge führt) dar. Man könnte sie als Fantasia-concertante für ein Instrument - die Orgel - bezeichnen, ein Instrument allerdings, das wie zwei verschiedene klingen soll.

3. TIENTOS "LLENOS"

Der Begriff "lleno" (kat. "ple", port."cheio") ist von mehreren Autoren sehr unterschiedlich interpretiert worden. Während einige ihn als eine direkte und konkrete Registrierungsanweisung ansehen und darum "lleno" mit "Plenum" gleich setzen, so daß nach ihrer Auffassung alle diese Stücke mit Plenum-Registern zu spielen sind, verstehen andere (wie Anglès[229)]) diesen Begriff als eine Erläuterung der verwendeten Satztechnik, und dem nach bedeutet "lleno" für sie "vierstimmiger polyphoner Satz". Das aber gilt ebenfalls für die "Tientos de falsas" sowie für einige 4-stimmige Tientos "partidos", insbesondere für die

229 "Tiento lleno" o "de todas manos", en el sentido de que el contrapunto imitativo, o la parte melódica, y más todavía, los pasajes de armonía llena, están confiados a ambas manos, que es decir a las 4 voces de la pieza"; in AM, XVII (1962) S. 11.

zwei, die jene umstrittene Bezeichnung "de dos tiples y dos bajos" tragen, wo alle vier Stimmen gleichberechtigt an der Gestaltung der polyphonen Abschnitte teilnehmen.
W. Apel seinerseits betrachtet das Wort "lleno" aus ganz anderer Sicht, nämlich als Gegensatz zu dem Begriff "partido", so daß "lleno" für ihn nichts anderes bedeutet als "volles Register", also "Stück für ungeteilte Register"[230].
Wenn wir die Entwicklung der spanischen Orgelmusik und der damit verbundenen idiomatischen Begriffe genau verfolgen, sollte es uns nicht schwer fallen, die Anwendung dieses Wortes im Zusammenhang mit Tiento zu klären und die Begriffe auseinanderzuhalten.
Seit den Anfängen der Orgelbaukunst sprach man vom "Plenum" und von der Möglichkeit, mit verschiedenen Registern das Plenum zu bilden, sowie von den Registern, die zur Bildung eines Plenums gehörten. "Lleno" hieß also - damals wie auch heute noch - "eine bestimmte Zusammensetzung mehrerer Register aus der Familie der Prinzipale" (manchmal werden auch stellvertretende Gedackte und Zungenstimmen einbezogen). Der Charakter der Musik und die Ausdehnung der Stücke lassen aber diese Interpretation des Wortes "lleno" in Verbindung mit Tiento nicht zu. Es wäre unverständlich und unerträglich, alle diese Tientos "llenos" vom Anfang bis zum Ende "mit vollem Werk" zu spielen.

Das Wort "lleno", auf das Tiento bezogen, soll vielmehr im Zusammenhang mit der Entstehung und Bedeutung des Begriffes "partido" betrachtet werden, wenigstens im 17. Jahrhundert. So, wie "partido" oder "medio registro" primär eine allgemeine Registrierungsanweisung enthält, so muß auch "lleno" im Sinne W. Apels als eine allgemeine "Registerangabe" verstanden werden, d. h. Tiento lleno bedeutet "Stück für ungeteilte Register", ohne dabei den Charakter oder die Familie derselben anzugeben. (Ungeteilte oder "Vollregister" waren nicht immer vorhanden, so daß man zwei Registerzüge herausziehen mußte, um ein Vollregister - denselben Klang für die zwei Klaviaturhälften bilden zu können).

---

230 "Lleno" bedeutet Vollregister im Gegensatz zu "medio registro"; W. Apel, op. cit. S. 501

Der von Cabanilles zusätzlich verwendete Ausdruck "de todas manos" scheint eine Bestätigung dafür zu sein. Es bedeutet, daß weder die rechte noch die linke Hand allein eine solistische Aufgabe erhalten - wie bei den Tientos partidos - sondern daß beide eine gleichwertige Funktion erfüllen.

Die im Druck vorliegenden 36 TIENTOS LLENOS von Cabanilles sind mit wenigen Ausnahmen sehr lange Stücke von über 130 Takten Ausdehnung. Vierzehn von ihnen verzichten auf die traditionelle imitative Darstellung eines Themas am Anfang und beginnen statt dessen mit einem akkordischen Satz. Unter Anwendung des von Cabanilles selbst in einem Fall (Nr. 50, Bd. III, S. l68) verwendeten Ausdrucks, können diese Stücke als freie Kompositionen ohne vorgegebenes Thema ("sin paso") bezeichnet werden. Drei Werke (Nr. 6, 38, 63) sind außerdem als "de contras" überschrieben.
Zweiundzwanzig beginnen mit einem Imitationszug oder einer der Fuge ähnlichen Exposition des Themas. Zwei behandeln liturgische Melodien: Nr. 17 die altspanische Volksweise der Hymne "Pange lingua", Nr. 34 den Psalmton "In exitu Israel". Die übrigen Stücke verwenden frei erfundene Themen oder allgemein gebrauchte Formeln wie die des Hexachords. Eins trägt die Überschrift "al vuelo", die - idiomatisch betrachtet - nichts anderes bedeuten kann als "improvisiert". Interessant ist es auch zu bemerken, daß nur 11 Tientos in einer einzigen Taktart geschrieben sind: 7 im 4/4, 2 im 3/8 und 2 im 3/4-Takt. Die anderen 25 verwenden 2 oder mehr Taktarten, genau so wie die Tientos partidos. (Die folgende Tabelle enthält alle 36 TIENTOS LLENOS, nach Kirchentönen geordnet, mit Angaben über Taktart, Taktenzahl sowie Band und Seite der COpO, wo sie zu finden sind):

Nr.	3	1 tono	C	90	I	6
"	6	"	C, 12/8	236	I	25
"	26	"	C, 12/8	171	II	1
"	27	"	C, 6/4, 3/2	200	II	9
"	30	"	C	74	III	1
"	32	"	C, 6/4, C	I68	III	12
"	34	"	C, 3/2, C	224	III	23
"	35	"	C, 3/2, C	171	III	31
"	55	"	C, 12/8, 3/2	160	IV	1
"	58	"	C, 12/8, 6/4, 12/8, 3/2	185	IV	23
Nr.	8	2 tono	C, 12/8	188	I	44
"	37	"	C, 3/2, 3/1, 12/8, C	210	III	48
"	38	"	C, 3/4 ?, C	328	III	63
Nr.	10	3 tono	C, 3/4, C	137	I	60
"	28	"	C, 6/4, 3/2	172	II	19
Nr.	13	4 tono	C, 3/4, C	161	I	80
it	41	"	3/2	233	III	106
"	62	"	C	137	IV	65
"	63	"	C	221	IV	70
Nr.	16	5 tono	3/4	88	I	102
"	17	"	3/2	122	I	105
"	18	"	C, 3/4, C	189	I	112
"	44	"	C, 3/2	139	III	132
"	46	"	C, 6/4, C, 3/2, C	302	III	147
"	65	"	C, 3/2, 6/4, 3/2	207	IV	98
Nr.	48	6 tono	3/4	143	III	161
"	49	"	C	101	III	165
"	50	"	3/2, C, 3/2, 6/4, 3/2	228	III	168
"	68	"	C, 12/8, C	150	IV	119
Nr.	23	7 tono	C, 6/4=3/2, C	154	I	151
"	52	"	C, 3/2, C, 12/8, C	227	III	186
"	69	"	C	196	IV	127
Nr.	24	8 tono	C	118	I	161
"	25	"	C, 3/4, 6/4, C	195	I	170
"	54	"	C, 12/8, C, 12/8, c	207	III	200
"	70	"	c, 3/2, C	404	IV	136

Diese Sammlung stellt keinen einheitlichen Tiento-Typus dar, weder in formaler oder struktureller Hinsicht noch stilistisch betrachtet. Die vielfältige und fast in jedem Stück verschiedene formale Gliederung

beruht auf dem Prinzip des Kontrastes, während der Aufbau der einzelnen Abschnitte durch Regelmäßigkeit und Sequenzierung geprägt ist. Es liegen zwei-, drei- und mehrteilige Strukturen vor. Die von Anglès pauschal aufgestellte Behauptung, daß die Tientos llenos "aus zwei großen Teilen bestehen, von denen der erste im Zweier Takt (4/4) und der zweite - über ein neues Thema oder eine Variation des ersten - im Dreier Takt (12/8, 3/4, 6/4, 3/2) steht, und daß sie immer mit dem Zweier Rhythmus des ersten Teiles abschließen", läßt sich deshalb nicht aufrechterhalten.

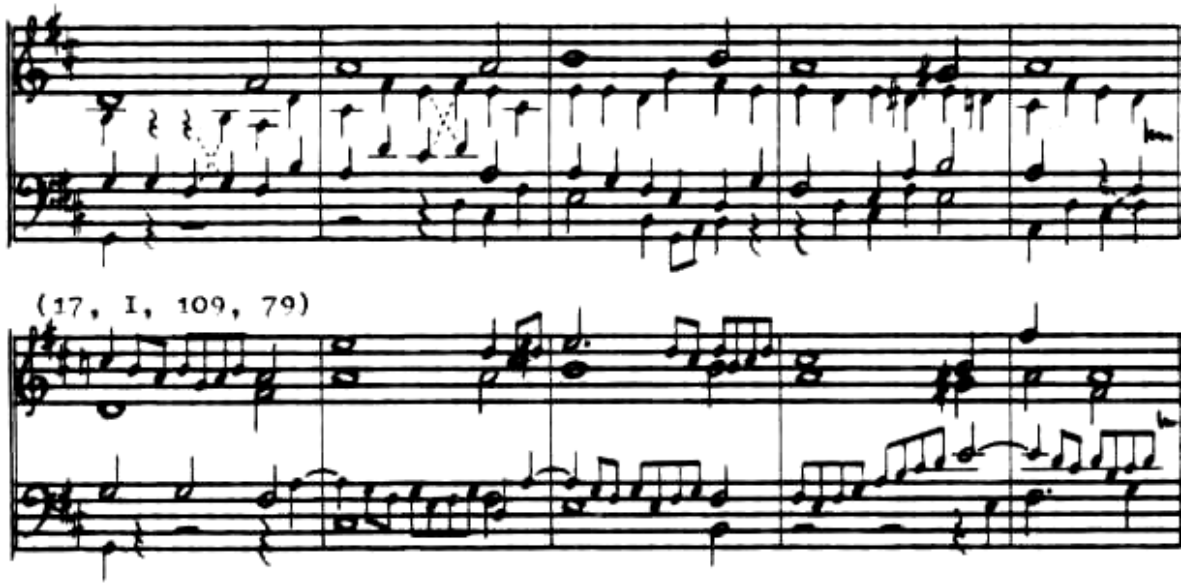
Der imitative und freie Kontrapunkt, der sowohl dem klassischen Tiento und dem Ricercar wie auch der Canzone und der Fantasie gemeinsam ist, spielt in diesen Werken eine wichtige Rolle, bestimmt aber nicht allein das musikalische Geschehen. Der Tokkatenstil nord- und süditalienischer Herkunft, das improvisatorische Element der Fantasie "europäischer" Prägung sowie die bunte und virtuose Figuration der "medios registros" werden gleichfalls verwendet. Dabei stehen oft alte und neue Stilelemente dicht nebeneinander und lassen uns bald an Cabezón, bald an Vivaldi oder Scarlatti denken.

Die starke Persönlichkeit, die subjektive Freiheit und der schöpferische Geist des Meisters aus Valencia bedienen sich aller dieser Mittel, nicht etwa um ein aus allen einheimischen und fremden Strömungen zusammengeflicktes Mosaik zu bilden, sondern um einen eigenen Stil zu entwickeln und neues Leben in übernommene Strukturen einzugießen oder neue und zukunftsweisende Formen anzubahnen. Was daraus entsteht, kann weder Canzone oder Tokkate noch Ricercar oder Fantasie genannt werden; es ist eben nur die logisch weiterentwickelte Tiento-Form, die, wie ihre verwandten Früh- und Mittelbarockformen, den moderneren Gattungen der Klassik vorausging und deren Weg bereitete. Um diese Tientos llenos von Cabanilles wenigstens in ihren Umrissen beschreiben zu können, ist es unbedingt erforderlich, sie mit näher bekannten Formen in Verbindung zu bringen und in zwei oder drei Gruppen einzuordnen, je nachdem, ob die Imitation oder die Figuration das Übergewicht erhält.

Als erstes sind zwei Tientos zu erwähnen, die zur Gruppe der liturgischen Formen gehören und eine ganze Reihe unveröffentlichter Werke vertreten können: die Nr. 17 und 34.

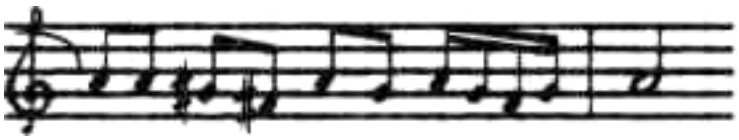
Nr. 17 ist eine Cantus firmus Bearbeitung der Hymne "Pange lingua" (more hispánico). Die Melodie im Dreiertakt (immer in langen und kurzen Notenwerten schreitend, Brevis - Semibrevis) weist die dreiteilige Liedform A-B-A auf.
Cabanilles' Tiento, im Dreiertakt (3/2) und in D-Dur geschrieben, besteht aus vier unvollständigen Strophen (A-B) und einer fünften abschließenden in vollständiger Form (A-B-A). Der Cantus firmus bleibt immer unverändert; dabei ist es interessant, daß die Hymnen-Melodie nicht ununterbrochen in derselben Stimme erscheint, sondern auf verschiedene Stimmen verteilt wird, ohne ein festgelegtes Schema zu befolgen: eine Phrase im Baß, die nächste im Sopran oder Tenor; zweimal zerlegt er sogar eine melodische Zeile und läßt sie von einer Stimme zur anderen wandern. Dieses Verfahren der zeilenweisen Verteilung der Melodie auf mehrere Stimmen läßt uns an Titelouzes "Hymnes de l'Église pour toucher sur l'orgue...(1626) denken.
Zu diesem wandernden Cantus firmus werden immer neue Gegenstimmen erfunden, die bald im freien Kontrapunkt, bald in motivischer Imitation oder Figuration angelegt, einen reich variierten vierstimmigen Satz bilden. Als Beispiel dieser Kunst sei hier die dritte Zeile der Melodie in zwei Varianten dargestellt:

Fig. 49 (17, I, 106, 37)



Die Nr. 34 über den Psalmton "In exitu Israel" besteht aus 2 Teilen und einer im Tokkatenstil angelegten Coda von 6 Takten (4/4) Ausdehnung. Der erste Teil (im 4/4-Takt) beginnt mit einer imitativen

Darstellung der Rezitationsformel, die in zwei Hälften geteilt wird. Darauf folgen mehrere Wiederholungen der ganzen Formel auf der einen oder anderen Stimme, von immer neuen Kontrapunkten begleitet, die oft einen dreistimmigen motivisch imitierenden Satz bilden. Am Schluß dieses Abschnittes wird die zweite Hälfte der Formel von den oberen oder unteren Stimmen in Engführung dargestellt, während die 2 anderen ein kontrastierendes Motiv ebenfalls in Engführung behandeln.
Der zweite Teil (im 3/2-Takt) beginnt mit einer breit angelegten Imitation der Psalmformel in langen Notenwerten, und geht dann in den freien, ruhigen Kontrapunkt über, um mit einem homophonen Satz und harmonischen Sequenzen (wie man sie von den "Falsas"-Tientos her kennt) den Abschnitt abzuschließen.
Man vergleiche zum Beispiel die Takte 83 bis 100 im ersten Teil und 206 bis 212 im zweiten mit den oben dargestellten Ausschnitten aus den "Falsas"-Tientos (S. 94 und 95).
Neben diesen Werken,die die Tradition der liturgischen Formen bewahren und neu beleben, finden sich ein paar kurze Stücke (Nr. 30, 48, 49, 41, 62), die ausschließlich im imitativen und freien Kontrapunkt angelegt sind und von Figurationen oder tokkatenmäßigen Passagen kaum oder nie Gebrauch machen. Kurze, ganz traditionell behandelte Tonrepetitionsmotive, folgende Kadenzformel,



(14x in Nr. 62)

der man bei den altspanischen Meistern auf Schritt und Tritt begegnet, ruhige Gestaltung in überwiegend Halben- und Viertel-Bewegung, lineare Chromatik und Dissonanzharmonik sind die wesentlichen Merkmale, die in diesem Werken (die eigentlich zur Gruppe der "Falsas" gehören können) den Einfluß Cabezóns und dessen Zeitgenossen erkennen lassen. In ähnlichen aber längeren Stücken (Nr. 26 und 27) machen sich andere Strömungen bemerkbar, und man sieht Elemente der Canzone, der Tokkate oder der englischen Fantasie zusammen mit einheimischen Gegebenheiten dicht nebeneinander ste-

hen. Was daraus entsteht, ist ein buntes Wechselspiel zwischen imitativen und figurierten Abschnitten, in dem sich das bei Cabanilles so wichtige Prinzip des Kontrastes ankündigt.

DIE TOKKATE-TIENTOS.- Eine große Zahl der Tientos llenos von Cabanilles (Nr. 3, 6, 16, 18, 23, 35, 37, 38, 50, 55, 63, 65, 68, 70) bestehen aus einer akkordischen Einleitung oder Laufwerk und mehreren kurzen oder längeren Abschnitten mit häufigem Tempo- und Rhythmus-Wechse1, der allerdings nicht immer durch Mensurzeichen gekennzeichnet ist.

Um diese mehrteilige Struktur kunstvoll zu gestalten, verwendet Cabanilles alle Mittel der Claviermusik seiner Zeit: tokkatisches Laufwerk auf gehaltenen oder wechselnden Akkorden; imitativen Kontrapunkt; kanonische oder fugierte Sätze, die oft in Figurationen übergehen; Themenvariation; ein- oder mehrtaktige Formeln, die homophon, figurierend oder polyphon aufgebaut sind und sequenz-artig oder modulierend mehrmals wiederholt werden (die sogenannten Modulationspassagen, die in der spanischen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts seit Peraza, Aguilera und Jiménez eine so große Rolle spielten).

Diese in ihren Umrissen so beschriebenen Stücke entsprechen im großen und ganzen jener freien Form, die viele Zeitgenossen von Cabanilles in Italien, Deutschland und anderswo als TOKKATE verstanden und bezeichnet haben. In Spanien aber wurde diese Bezeichnung kaum gebraucht. Cabanilles selbst hat uns einige "Tocatas" hinterlassen; wie man aber aus den 6 veröffentlichten Stücken (Bd. II, Nr. 25 bis 30) entnehmen kann, hat er diesen Begriff anders verstanden als seine italienischen oder deutschen Kollegen (die Nr. 29 und 30 z. Beispiel entsprechen vielmehr der Form der Variations-Canzone oder des Variations-Tiento). Unter Berücksichtigung dieser Tatsache und mit den für jeden einzelnen Fall angebrachten Bedenken, wird hier die Bezeichnung TOKKATE als zusammenfassender Begriff für die oben angegebenen Tientos llenos verwendet.
Die Nr. 6, 58 und 63 tragen die Überschrift "de contras" ("contras"

hießen sowohl die als Orgelpunkte gehaltenen Töne wie auch die wenigen in den spanischen Orgeln vorhandenen Pedal-Tasten) und können mit gewissem Vorbehalt als Pedaltokkaten angesehen werden. Alle drei sind auf einem Orgelpunkt aufgebaut und bestehen aus einem zweiteiligen Abschnitt, der mehrmals wiederholt wird, und einem Nachspiel. Die schematische Darstellung läßt in der Reihenfolge und Länge der Abschnitte die gesamte Struktur und ihre Proportionen erkennen:

		1.		2.		3.		4.	5.	Nachspiel
Nr. 6	auf D	(43)	A	(34)	E	(28)	C	(36)	G (37)	(58)
Nr. 38	" G	(55)	D	(53)	A	(54)	F	(55)	C (53)	(58)
Nr. 62	" E	(50)	A	(50)	D	(50)	G	(50)	------	(21)

Der zugrunde liegende Abschnitt besteht aus Passagenwerk im Wechselspiel mit 2- bis 4-stimmigen kanonischen Durchführungen belebter und verwandter Motive. Das Nachspiel ist auf mehrmaliger Sequenzierung (in Dominant- oder Unterdominant-Modulation) vier- bis sechstaktiger Formeln im Tokkatenstil aufgebaut. Auffallend ist die häufige Verwendung der kanonischen Schreibweise; besonders zu erwähnen ist der 17 Takte lange, zweistimmige Kanon in Nr. 62. Unter anderen Einzelheiten seien hier zwei genannt, die auch in Muffats Tokkaten Vorkommen: die Doppeltriller in Terzen und Sexten und das Wiederholen mit der linken Hand des gleichen Passagenwerkes, das zuerst von der rechten ausgeführt wurde oder umgekehrt. Beide Stilmerkmale kommen in Cabanilles' Tientos oft vor.

Es gibt eine Reihe von Tientos llenos, die noch größere Verwandtschaft mit der Tokkatenform aufweisen. Die Tabelle auf Seite 147 zeigt in Umrissen diese Strukturen mit Angabe der Taktarten, der vorherrschenden Satzweise und der Anfangstakte in den verschiedenen Abschnitten.
Wie man daraus ersehen kann, gibt es kaum zwei Tientos, die genau die gleiche Struktur aufweisen. Zahl der Abschnitte (kürzere Überleitungen sind nicht gesondert verzeichnet) und Reihenfolge, in der sie erscheinen, sind in jedem Werk verschieden und zeigen, daß Cabanil-

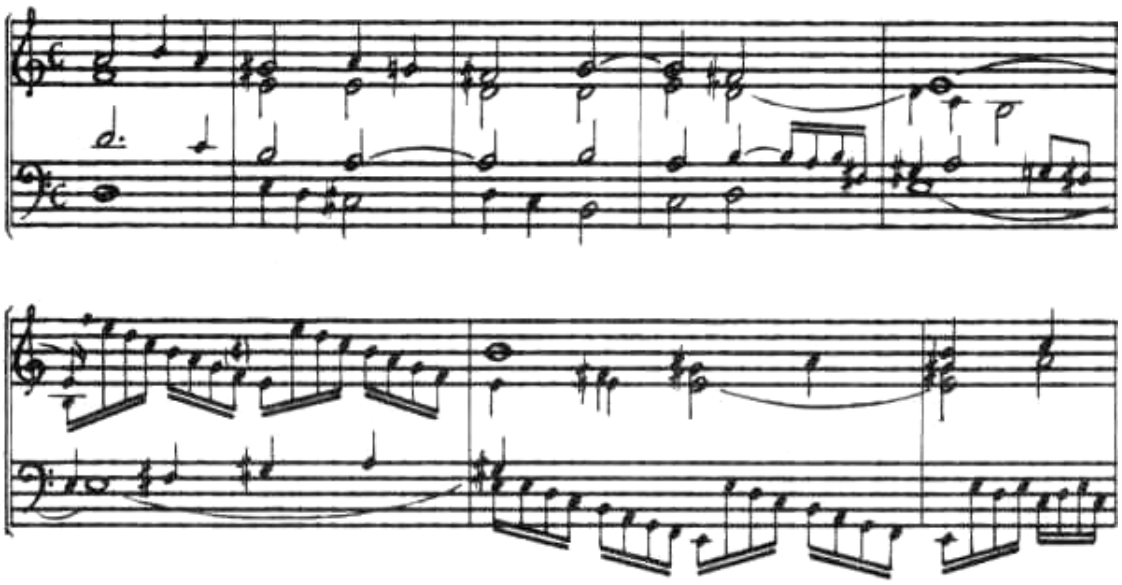
les sich auf kein formales, starres Schema festlegen wollte, sondern dem improvisatorischen Moment folgte und mit dem betreffenden Werk zugleich die Form selbst geschaffen hat.
Man kann aber auch feststellen, daß alle Stücke dem gleichen Kompositionsprinzip unterworfen sind: der Gegenüberstellung von tokkatenhaft und motivisch imitierend gestalteten Abschnitten, die ihrerseits aus sequenz-artigen oder modulierenden Wiederholungen zwei- bis achttaktiger Grundformeln gebildet sind. Ebenfalls geht aus dieser Tabelle deutlich hervor, daß Anfang und Schluß immer im Tokkatenstil gesetzt sind, letzterer mit belebtem Passagen- oder Figurenwerk und häufig mit einem abschließenden Triller. Als bemerkenswerte Ausnahme sei hier der Schluß von Nr. 50 hervorgehoben, der mit ruhigen und vollen Akkorden im jambischen Rhythmus und ”Falsas"-Stil gestaltet ist.
Um Struktur und stilistische Merkmale dieser Werke näher kennenzulernen, seien hier einige Abschnitte und ihre Behandlungsweise im einzelnen betrachtet.

Die tokkatische Einleitung beginnt oft mit ein paar Takten in vollen Akkorden im "Falsas"-Stil, die in auf- und absteigende skalenmäßige Bewegung, Tonleiterspiel und Figurenwerk übergehen, wie man sie aus der venezianische Schule (Merulo) kennt.Als zusammenfassende Symbole für die vielfältigen Satzweisen werden folgende Buchstaben verwendet, aber ohne Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen:
A = Akkordischer Satz (Homophon - polyphonisch - mit und ohne imit. oder fig. Zügen).
T = Tokkatisches Laufwerk (Skalen, Figurationen) auf ruhenden oder wechselnden Akkorden.
AT = Einleitende Akkorde, die in tokkatisches Laufwerk übergehen.
F = Nachahmung: motivische Imitation, Kanon, Fugato, Fuge.

	1.	2.	3.	4.	5. 6.	Coda
Nr. 3:	4/4 AT	P(36)	T(53)	F(76)		T(88—90)
Nr. 16:	3/4 A	T(23)	F(4l)	A(59)		
Nr. 18:	4/4 T	F (35)	T(60)	F(75)	3/4 A+T(101) F+T(l40)	4/4 T(184-89)
Nr. 24:	4/4 A	F(23)	T(57)	A(93)		T(115-l8)
Nr. 35:	4/4 AT	F(24)	3/2 F(40)	4/4 T(117)		T(l66-7l)
Nr. 37:	4/4 A+T	3/1 F(75)	12/8 F(135)			4/4 T(204-10)
Nr. 50:	3/2 A+T+F	4/4 F(79)	3/2 A(114)	6/4 F(162)	3/2 T(203)	3/2 A(2l8-28)
Nr. 55:	4/4 A+F+T	12/8 A(75)	3/2 F(99)			3/2 T(155-60)
Nr. 65:	4/4 T	3/2 T+A(62)	6/4 F(137)			T(194)
Nr. 68:	4/4 A	F(32)	12/8 F(70)	T(92)	T(ll6) F(128)	4/4 T(144-50)
Nr. 70:	4/4 T	F+F(28,106)	3/2 A(132)			4/4 T(400-04)

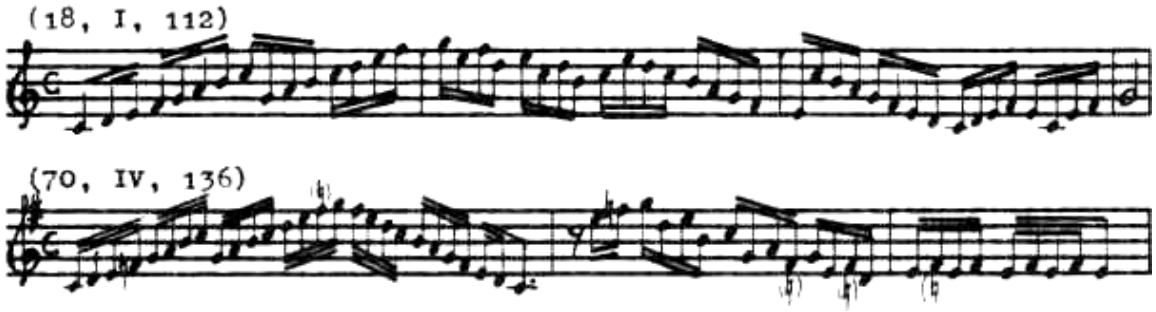
Ein besonders auffallendes Beispiel ist das Tiento Nr. 3, in dem oft - wie bei Muffat - das gleiche Passagenwerk zuerst von der rechten und dann von der linken Hand ausgeführt wird. Hier der Anfang dieses Stückes:

Fig. 50 (3, I, 6, 1)



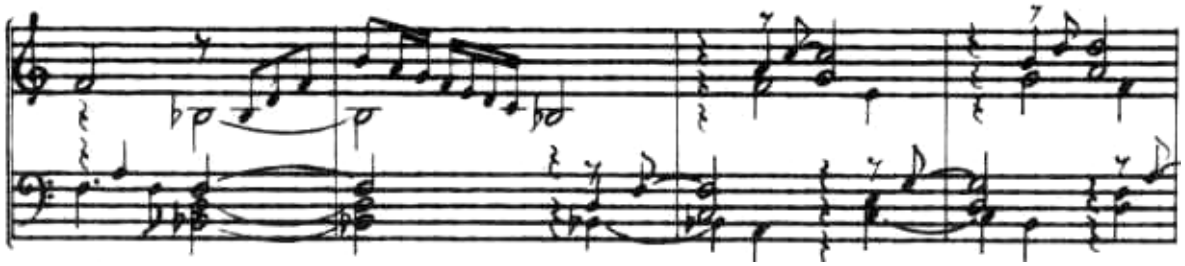
Die Nr. l8 und 70 verzichten auf den einleitenden Akkordensatz und beginnen mit einer auf- und absteigenden schwungvollen Figuration auf einem ruhenden Dreiklang.
In Nr. l8 verläuft die Figuration ununterbrochen in gleichmäßiger Bewegung (l6tel) drei Takte lang, auf dem unveränderten C-Dur Akkord. Die Formel wird auf G und C wiederholt, allerdings im Baß und mit Harmoniewechsel im 2. Takt. Die Wiederholungen werden von einigen Akkorden getrennt.
In Nr. 70 wird die zwei-ein-halbtaktige Formel auf gehaltenem D-Dur Akkord in G, C und A unverändert wiederholt. Die Figuration wird durch eine wirkungsvolle Pause unterbrochen, die den Wechsel der Spielfiguren hervorhebt, und endet mit einem Doppeltriller (Terzen oder Sexten) in Zweiunddreißigsteln. Zum Vergleich seien hier beide Formeln gegenüber gestellt:

Fig. 51



In der Nr. 65 verwendet Cabanilles für den ersten Abschnitt ein einziges Motiv aus Akkordbrechungen und Tonleiterspiel, das zuerst von allen Stimmen imitiert - auch in Umkehrung - dann in harmonischen Sequenzen (Unterdominnnte) mehrmals wiederholt wird. Dabei verläßt Cabanilles die Vierstimmigkeit und kommt zu folgenden arpeggierten Bildungen als Gegensatz zu den vorangehenden Passagen:

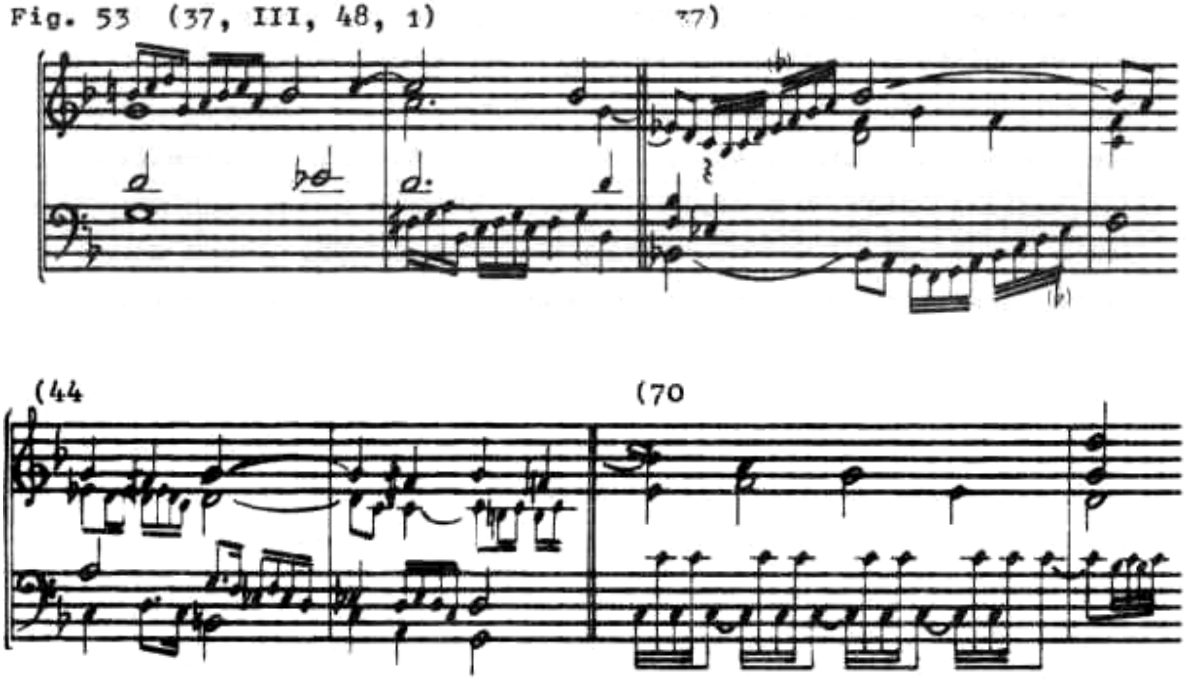
Fig. 52 (65, IV, 100, 47)



Der einleitende Abschnitt in Nr. 16, 24 und 50 ist dagegen von jedem

Laufwerk und virtuosen Figurationen völlig frei gehalten. Der Satz besteht durch und durch aus Akkordfolgen, die - besonders in Nr. l6 und 24 - dem Stil der Instrumentalmusik nahe kommen.
Diese Werke zeigen schon deutlich, daß der musikalische Austausch zwischen Valencia und Italien seit Cabezón bis Cabanilles niemals unterbrochen wurde, und daß die neapolitanische und spanische Orgelschule zusammen gewachsen sind. Die Verbindung wird noch deutlicher in der tokkatischen Einleitung von Nr. 37 und 68, wo beide Satzweisen, figurierte und akkordische, zusammengeschmolzen erscheinen. Der akkordisch angelegte Satz wird durch Triller und Figurationen belebt, die - ebenso wie die harmonischen Wendungen - noch den Geist von Mayone, Trabaci oder Frescobaldi zu atmen scheinen. Hier zeigt sich der Meister aus Valencia als treuer Wächter gemeinsamer Traditionen, zugleich aber auch als Wegweiser, der in die neue Welt eines Scarlatti hinführt. Besondere Erwähnung verdient der Schlußteil des ersten Abschnittes in Nr. 37 (Takt 58 bis 74) wegen seiner Oktaven-Tremolos im Baß. Die Wiedergabe ein paar Stellen aus diesem Tiento möge genügen, um einen Eindruck von dieser Kunst zu vermitteln:

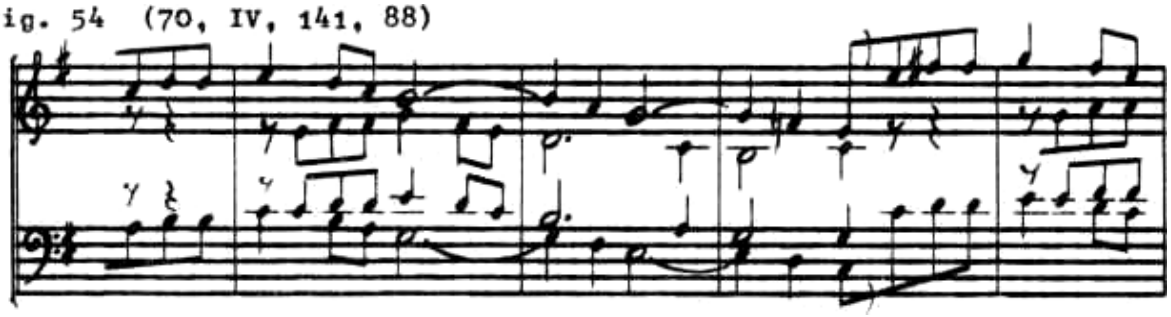
Fig. 53 (37, III, 48, 1)



Es sei noch bemerkt, daß in diesen Einleitungen im Tokkaten-Stil oft motivisch imitierende Abschnitte eingeschoben werden, die dem gan-

zen Komplex mehr Kontrast und Profilierung verleihen und die jene barockeigene Unregelmäßigkeit der Struktur noch stärker hervorheben (Vgl.: Nr. 35, 37, 53, 68, 70).
Die weiteren tokkatischen Abschnitte,die in diesen Werken erscheinen, stehen meist im engen Zusammenhang mit der Einleitung und bedienen sich der gleichen Mittel zur Gestaltung der Figuration, besonders im Schlußteil: Akkordbrechungen und Skalenbildungen in l6teln und 32teln, Sequenzpassagen, Komplementärmotive, schnelle und immer ausgeschriebene einfache und Doppeltriller, Terzen- und Dezimenparallelen. Bemerkenswert z. B. ist die Coda in Nr. 70, mit ihrem doppelten Orgelpunkt auf der Dominante und Figurenwerk, das in eindeutiger Beziehung zur Einleitung steht.
Manchmal überrascht uns Cabanilles nach einem fugierten oder imitierenden Abschnitt mit einem rein homophonen Satz im 3/2-Takt, in langen Notenwerten und ganz im Fabordoun Stil (Nr. 50 und 70), oder er unterbricht das Tonleiter- und Figurenspiel durch ein paar Takte mit vollen Akkorden wie in Nr. 65 (zweiter Abschnitt) und in Nr. 70 (letzter Abschnitt).
Nicht weniger bunt und reichhaltig als in den tokkatischen ist die Behandlung auch in den imitierenden Abschnitten. Es sei bemerkt, daß diese Vielfältigkeit zunächst von der Thematik selbst her kommt. Alle im tokkatischen Laufwerk eingeschobenen imitierenden Abschnitte bauen sich auf verschiedenen, wenn auch oft verwandten Motiven auf, die durch ihre Kürze und rhythmisch scharf profilierte Formulierungen geprägt sind und immer in Engführung dargestellt werden (Nr. 3, T. 36; Nr. 37, T. 24).
Die Möglichkeiten der Behandlung reichen von 2-stimmiger Imitation oder Kanon (Nr. 50, T. 42 ff.; T. 58 ff.) bis zur 4-stimmigen Fuge. Oft bedient sich Cabanilles eines einzigen und kurzen Motivs ohne jeden Kontrapunkt, zur Gestaltung von 4-stimmigen Sätzen durch einfache Parallelführung zweier Stimmen in Dezimen oder Terzen.
Die daraus entstehenden ein- bis dreitaktigen Formeln werden gewöhnlich als modulierende Sequenzen mehrmals wiederholt, wie im folgenden Abschnitt (oder in Nr. 65, Takt 137 ff.):

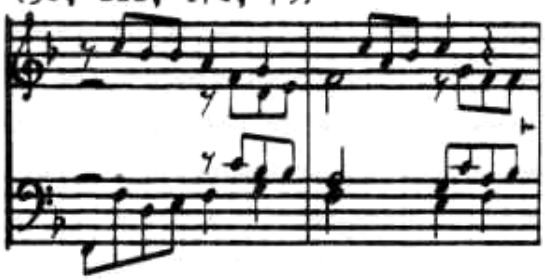
Fig. 54 (70, IV, 141, 88)



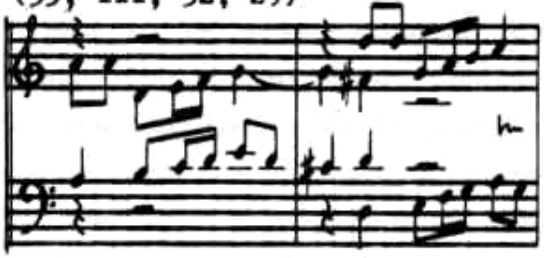
Manchmal beschränkt sich die Imitation auf die abwechselnde Wiederholung eines Motivs und seiner Kontrapunktierung in den oberen oder unteren Stimmen, als Echo-Wiederholung (s. insbesondere Tiento Nr. 70 "coreado" oder "ecos", Takt 106 ff.).
Nur zweimal (Nr. 50 und 35) werden zwei ähnliche und gleichwertige Motive zum Aufbau des Satzes gleichzeitig verwendet:

Fig. 55

(50, III, 171, 79)



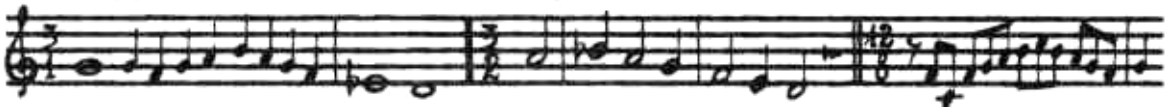
(35, III, 32, 29)



Im ersten Fall (Nr. 50) übernehmen alle Stimmen beide Motive. Im zweiten aber wird das eine Motiv nur von den Baßstimmen ausgeführt, das andere nur von den oberen Stimmen.
Die fugierten Abschnitte - von ein paar Ausnahmen abgesehen - erscheinen immer im Mittelsatz und im Dreier Takt (3/2, 12/8, 6/4, 3/4). Die Themen sind meistens ruhig bewegte Linien, die in Sekundschritten auf-, absteigen oder wellenartig verlaufen, unter Verwendung gleicher Notenwerte (Halbe, Viertel - manchmal beider Figuren - oder Achtel). Man vergleiche diese Themen mit den oben angegebenen Motivbeispielen:

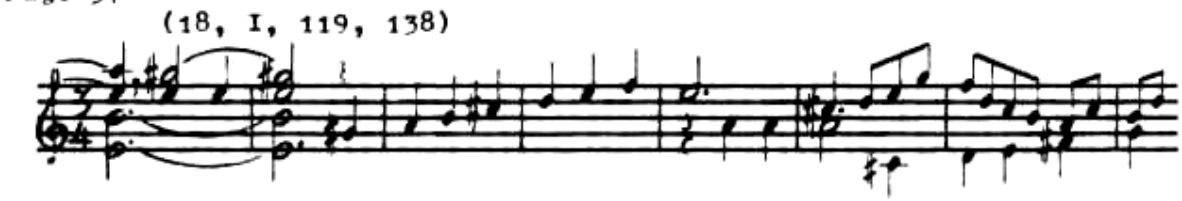
Fig. 56

(Nr. 37 (Nr. 35 (Nr. 68



Besonders interessant ist die Behandlung des Themas in der Nr. 37, wo nach 17 Takten fugenmäßiger Darstellung, die Einsätze immer enger werden bis nur der Themenkopf erhalten bleibt und als einziges Motiv im Dialog mit seiner Umkehrung in mannigfaltigen Kombinationen (Dezimen-, Terzen- und Sextenparallelen; paarweise Behandlung der Stimmen) für die Gestaltung eines langen Nachspiels verwendet wird.
Sehr bemerkenswert sind die kleine Doppelfuge vor der Coda im Tiento Nr. 70 (Takt 378 bis 400) und die vor dem Schlußteil des Tiento Nr. l8 auftretende kurze Fuge, die von zwei tokkatischen Abschnitten umrahmt wird. Auffallend ist die Aufzeichnung der Melodie und der Einsatz des Themas auf dem Schlußakkord nach der Figuration, genauso wie es bei vielen Zwischenfugen in den Werken (Präludien und Fugen) Buxtehudes der Fall ist:

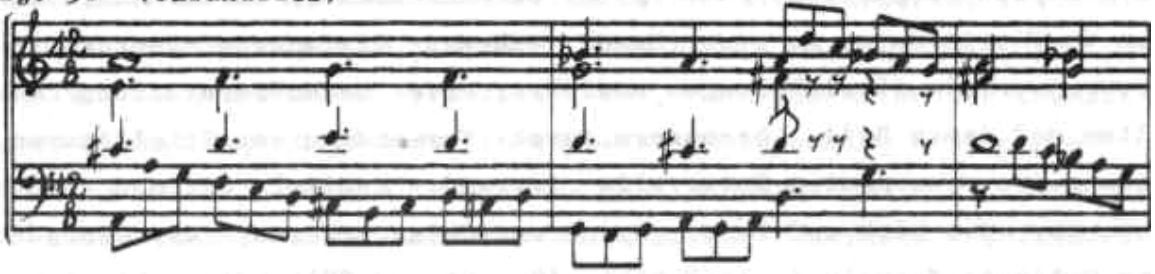
Fig. 57



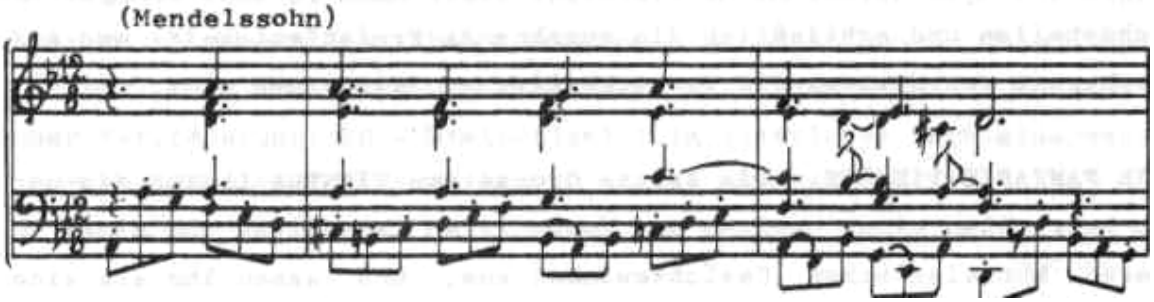
Der fugierte Abschnitt im Tiento Nr. 55 - so wie die Struktur der Komposition selbst - fällt etwas aus der Reihe im Vergleich zu den anderen Stücken; deshalb verdient dieses Tiento eine nähere Betrachtung. Es besteht aus drei verschiedenen und im Rhythmus und Behandlung kontrastierenden Teilen: der erste im 4/4-Takt, tokkatisch angelegt; der zweite im 12/8, akkordisch figurierend; der dritte im 3/2, imitierend.
Der erste Teil beginnt mit einem akkordischen Satz, in dem sich kleine Imitationen verbergen (bis Takt 19); darauf folgt ein motivisch imitierender Abschnitt (Takt 19 bis 42), und schließt mit einem längeren Abschnitt im Tokkatenstil (Takt 42 bis 74), der aus zwei Modulationspassagen und anschließendem Laufwerk gebildet ist: die erste Passage enthält 5 Unterdominant-Modulationen einer aus Akkordbrechungen und Laufwerk im Baß gestalteten 2-taktigen Formel; die darauf folgende eintaktige Figurationsformel wird im Dialog zwischen

Sopran und Baß in 7 Dominant-Modulationen (von B-Dur bis E-Dur) wiederholt; das Laufwerk, aus Skalen und Figurationen auf gehaltenen Akkorden, wird von der Sopranstimme ausgeführt und endet mit einer Kadenz auf der Dominante.
Der Mittelsatz im 12/8 besteht aus Akkorden in den oberen Stimmen und durchlaufenden Achteltriolen im Baß, die allerdings keinen tokkatischen oder virtuosen Charakter tragen; das ganze wirkt vielmehr wie ein Adagio cantabile Satz oder gar wie ein Choral deutscher Prägung. Beim Hören dieses Stückes fühlt man sich an Mendelssohns 2. Variation aus der 6. Sonate über den Choral "Vater unser im Himmelreich" erinnert:

Fig. 58 (Cabanilles)



(Mendelssohn)



Der dritte Teil ist ein fugierter Satz über die auf- und die absteigende Tonleiter, die man als Thema und Umkehrung oder als Doppelthema interpretieren kann:

Fig. 59 (55, IV, 5, 99)

Beide Themen werden fünfmal im Raum Tonika-Subdominante (D-G) fugierend dargestellt; nach einem Zwischenspiel von 2 Takten erscheint eine zweite Exposition mit sechs Einsätzen beider Themen, diesmal von der Dominante ausgehend, auf folgenden Tönen: A(2x) - D(lx) - G(lx)- C(2x). Ab Takt 125 wird nur das aufsteigende Thema verwendet und in Terzverdoppelung und Engführungen zu einem akkordischen Satz im Falsas-Stil weiter geführt. Das Stück schließt mit einer tokkatisch angelegten Coda (Figurenwerk auf gehaltenen Akkorden und Orgelpunkt aus der Subdominante) und Plagalkadenz.
Alles in allem: ein nicht allzu kompliziertes aber recht ansprechendes Werk, das man nicht gerade als "Tokkate-Tiento", sondern vielmehr als "Präludium, Choral und Fuge" bezeichnen könnte.
Zum Abschluß dieser Betrachtungen sollen noch folgende stilistische Einzelheiten u.a. hervorgehoben werden: die Anwendung von Polyrhythmik in den Sätzen im 12/8-Takt und des jambischen Metrums im 3/2 (wie in den Tientos partidos); der rasche Harmoniewechsel durch Akkordfolgen in Viertelnoten in einer Hand, während die andere ausgedehntes Figurenwerk in l6tel-Passagen ausführt; die Gegenüberstellung vom alten und neuen Stil, besonders durch Verwendung von Spielfiguren, welche die dissonanten Intervalle (Sekund - Septim) betonen, neben anderen, die sich auf Terz, Quint und Oktav stützen; der Gebrauch von Ostinato-Formeln im 12/8-Takt (Nr. 65 und 68), die zahlreichen Echostellen und schließlich die zunehmende Freistimmigkeit und Auflockerung des Satzes, die dem tokkatischen Stil eigen sind.

DIE FANTASIE-TIENTOS.- Die letzte Gruppe von TIENTOS LLENOS, die noch zu betrachten sind, zeigen den Komponisten Cabanilles von einem anderen künstlerischen Gesichtswinkel aus, und lassen ihn als einen großen Meister der Variation und des Kontrapunkts erscheinen.
In den zuletzt betrachteten Werken lag wohl die Betonung auf spielerischen und tokkatischen Elementen; in den nun in Frage kommenden Stücken aber behalten die thematische Variation und die kontrapunktisch imitierende Satzweise die Oberhand.

Diese Tientos (Nr. 8, 10, 13, 23, 28, 32, 46, 52, 54, 58 und 69) sind im wesentlichen auf ein einziges Thema aufgebaut, das in Verkleinerung, Vergrößerung und rhythmischen Varianten oder Abwandlungen immer wieder imitiert und anders kontrapunktiert wird, genauso wie in den imitierenden Fantasien Sweelincks und Scheidts oder in den Tientos llenos von Aguilera de Heredia. Diese Werke entsprechen somit der Form der monothematischen Fantasie und können deshalb als "FANTASIE-TIENTO" bezeichnet werden, obwohl Cabanilles selbst diesen Ausdruck nicht verwendet hat[231)].

Alle diese Stücke sind in mehrere und deutlich abgegrenzte Hauptabschnitte aufgeteilt - am häufigsten drei -, die sich durch die verschiedene Umbildung und Behandlung des Themas voneinander unterscheiden: im ersten Abschnitt wird das Thema in seiner originalen Form imitierend dargestellt; im zweiten, dritten usw. in rhythmischen Varianten oder zeitlicher Verkleinerung und Vergrößerung. Allerdings kann man hier keinen bestimmten Plan in der Strukturierung feststellen wie in Sweelincks imitierenden Fantasien, da die Zahl der Abschnitte in jedem Stück verschieden ist, und die Arten der thematischen Abwandlung nicht immer in derselben Reihenfolge erscheinen. Nicht nur die frei gestalteten Passagen, sondern auch die Einordnung der thematischen Variationen bleiben also der Phantasie überlassen. Die folgende Tabelle kann einen Überblick in die vielfältige Struktur dieser Werke vermitteln. Die Abkürzungen haben folgende Bedeutung: T = Thema; Tu = Umkehrung des Themas; Ta = (Augmentation) T. in zeitlicher Vergrößerung; Td = diminution) T. in zeitlicher Verkleinerung; Tv = Themenvariation (rhythmische - selten melodische Variante).

---

231 Im Gegensatz zu dem Begriff "Tocata", der ja in den spanischen Handschriften ab und zu vorkommt (besonders in Verbindung mit dem Wort "italiana"), ist die Bezeichnung Fantasia so gut wie unbekannt für die span. Organisten. In den zahlreichen Manuskripten, wo Cabanilles' Werke überliefert sind, finden sich nur zwei als Fantasia bezeichnete Stücke: "Fantasia sobre ut re mi fa sol la" im Ms. B^1, fol. 200 (unvollendet; von Anglès dem Cabanilles zugeschrieben), und "Fantasia" im Ms. B^7, fol. 119.

	1.	2.	3.	4.	5.	Coda
Nr. 8 4/4	T+uvd	Td	12/8 Tv			
Nr. 10 4/4	T	3/4 Tv				4/4 (127)
Nr. 13 4/4	T	3/4 Tv	4/4 Td+a			
Nr. 23 4/4	T+u	6/4 Tv	6/4 Tv+u	4/4 Ta		
Nr. 28 4/4	2T	6/4 T^1v				3/3 (166)
Nr. 32 4/4	T	6/4 Tv+a	4/4 Td			
Nr. 46 4/4	T+u	6/4 Tv	4/4 Td	3/2 T+v	4/4 Td	
Nr. 52 4/4	T	T	3/2 Tv+a	4/4 Td	12/8 Tv	4/4 (220)
Nr. 54 4/4	T+u	12/8 Tuv	4/4 T+ud	12/8 Tuv	Tv	4/4 (200)
" 58 4/4	T+v	12/8 Tv	3/2 Tva			
" 69 4/4	T	Zw-Sp.	Tv			

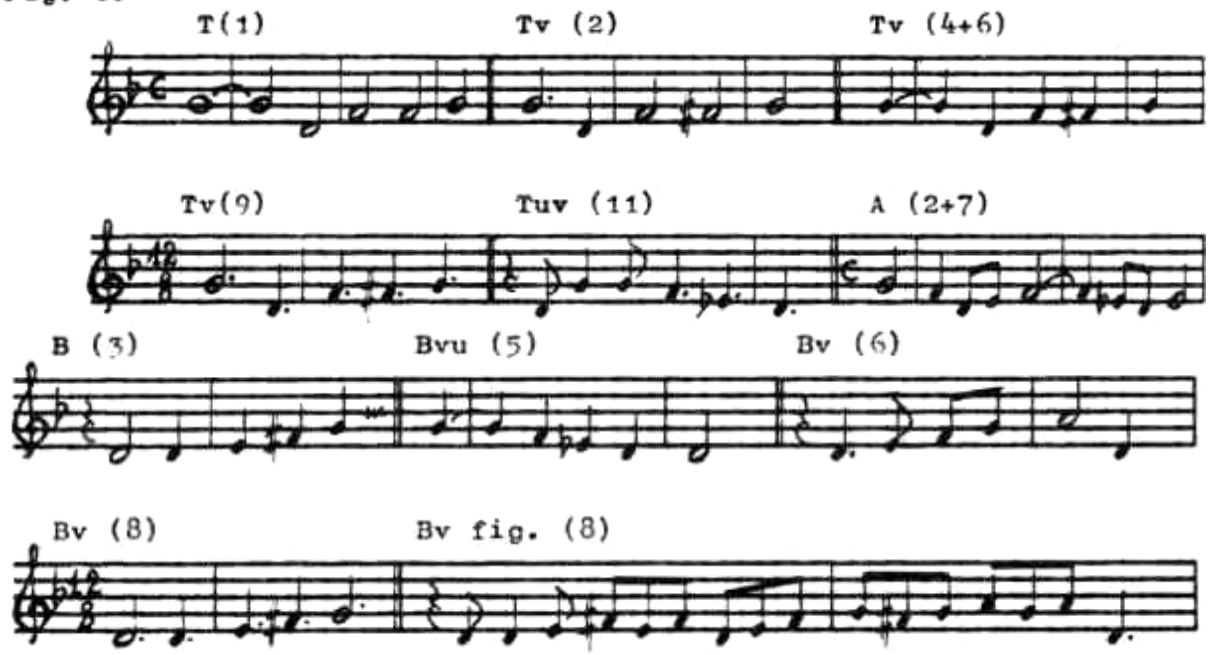
(Bemerkung: Alle Stücke haben einen oft reich figurierten Schlußteil - außer Nr. 8 und 13 - im tokkatischen Stil. In der Tabelle sind sie nur angegeben, wenn sie in Verbindung mit Taktwechsel stehen.) Diese Hauptabschnitte werden oft in kleinere aufgeteilt, die sich durch Hinzufügung neuer Gegenthemen und Motive, durch Engführungen oder Wechsel der Figuration voneinander unterscheiden und zuweilen von kurzen Überleitungen oder Zwischenspielen getrennt sind. Aus der obigen Darstellung wird diese kontrapunktische Kleinarbeit nicht ersichtlich, wohl aber die Großform, in der trotz der Unterschiede eine gewisse Gemeinsamkeit zu erkennen ist, zumal alle Stücke im ersten Abschnitt die imitierende Darstellung des Themas, oft auch dessen Umkehrung aufweisen; im zweiten eine meist rhythmische Variante behandeln und in den übrigen überwiegend die verkleinerte oder vergrößerte Version vorziehen.
Diese kontrapunktische Kleinarbeit und die charakteristischen Merkmale dieses Tiento-Typus sollen nun an Hand einzelner Beispiele eingehender dargestellt werden.

Das <u>Tiento Nr. 8</u> besteht aus drei Hauptabschnitten und bietet durch eine detaillierte Analyse folgendes Bild (Gegenthemen Sind mit großen Buchstaben (A-B-C...) gekennzeichnet):

	1	2 (33)	3 (49)	4 (80)	5 (96)
I	T+u engf.	Tv + A	B engf.. Zw-Sp.	Tv+u engf.	Bvu engf. Zw-Sp.
	6 (110)	7 (130)			
II	Tv+u+Bv+u engf.	A engf..			
	8 (139)	9 (158)	10 (166)	11 (175)	
III	Bv fig..	Tv + fig.	Tv+u homoph.	Tuv engf.	

Um die rhythmischen und melodischen Abwandlungen des Themas und der Gegenmotive besser zu verfolgen, seien sie hier in Notenschrift wiedergegeben.

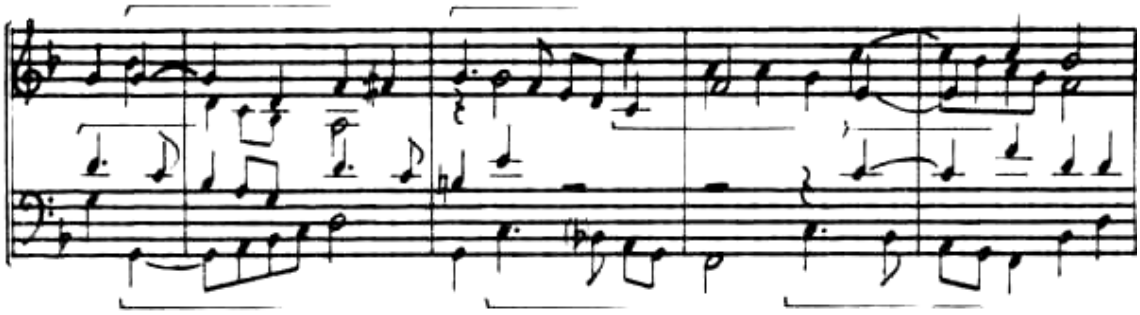
Fig. 60



Diese verschiedenen Varianten (fast alle aus dem Thema und einem Gegenthema abgeleitet) werden zuweilen in einem dichten 4st. Satz zusammengefügt, der uns an Frescobaldis Fantasien erinnert.

Fig. 61

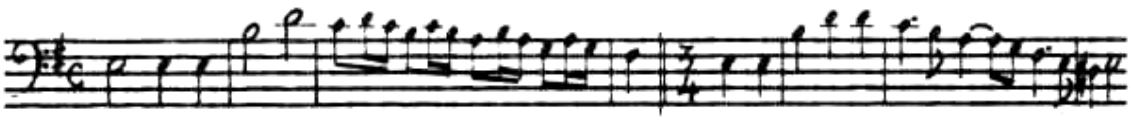
(8, I, 47, 124)



In Nr. 10 ist bemerkenswert die Gestaltung des Themas und die rhythmische, canzonen-artige Variante im 3/4-Takt, mit synkopiertem Abstieg:

Fig. 62

(10, I, 60)

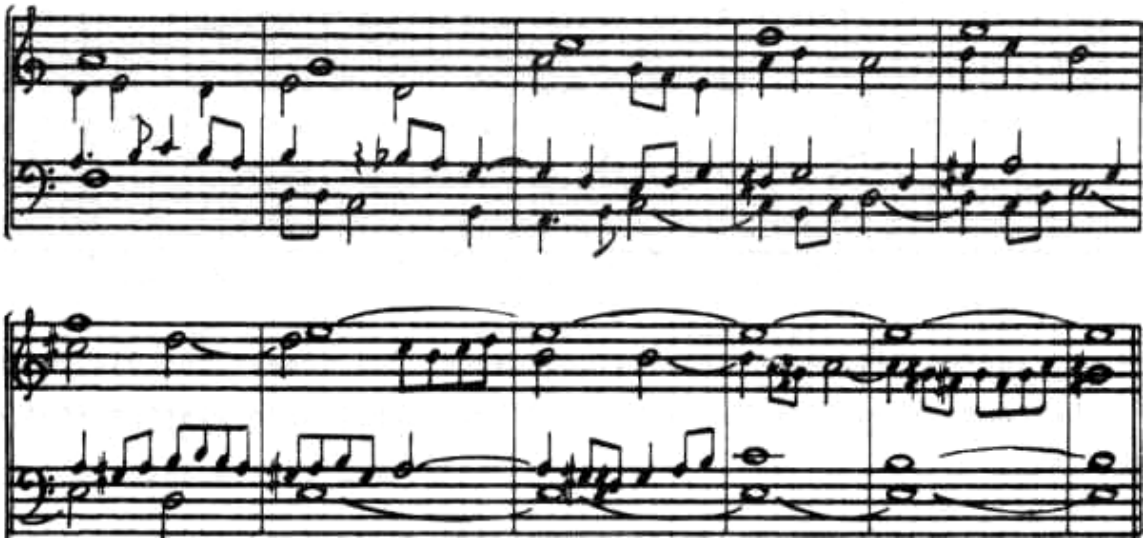


Die erste Hälfte des Themas ist dem Anfang einer Melodie aus den sogenannten Ulembergs-Psalmen (1603) nach dem französischen Psalter (Genf 1542) gleich. Dieses Anfangsmotiv - in verschiedenen rhythmischen Versionen - ist auch in Venegas Sammlung zu finden. Waren vielleicht die Melodien des französischen Psalters in Spanien bekannt?. Die damaligen politischen Umstände, besonders die Zusammengehörigkeit Kataloniens und Roussillons, machten den kulturellen Austausch möglich und scheinen eine bejahende Antwort zu befürworten.

Die Nr. 13 baut auf ein ruhiges Thema auf, das in einer Variante, in Verkleinerung und Vergrößerung behandelt wird. Dabei ist die rhythmische Steigerung der Begleitstimmen besonders erwähnenswert.
im ersten Abschnitt beschränken sie sich auf Halbe und Viertel (Achtel kurz vor Schluß); in zweiten Abschnitt im 3/4-Takt wird die Variante des Themas (ähnlich gestaltet wie in Nr. 10) zuerst in Engführung behandelt, dann von einer Stimme oder zwei mit durchgehenden Achteltriolen kontrapunktiert; im dritten (4/4) erscheint das Thema in

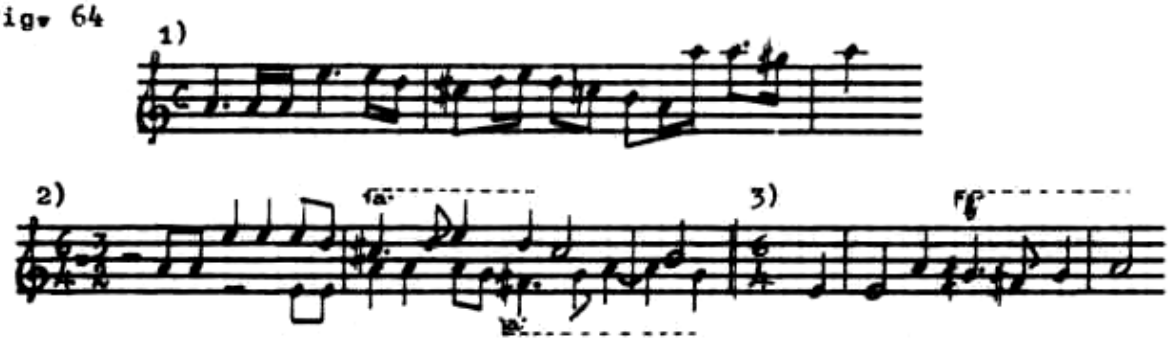
Verkleinerung 6x von einer oder zwei Stimmen mit l6teln kontrapunktiert, dann kommen sie auf Halbe, Viertel und Achtel zurück, und das Thema erscheint wiederum 6x in Vergrößerung, zuletzt auf der Oberstimme. Diese abschließende Stelle sei hier vollständig wiedergegeben, nicht zuletzt als auffallendes Beispiel eines langen und doppelten Orgelpunktes im Baß und Sopran:

Fig. 63 (13, I, 86, 151)



Mit denselben Kunstmitteln wird auch das Tiento Nr. 23 gestaltet - ein kontrapunktisch wie rhythmisch sehr ansprechendes Stück, in dem die Umbildungen des Themas von besonderem Interesse sind:

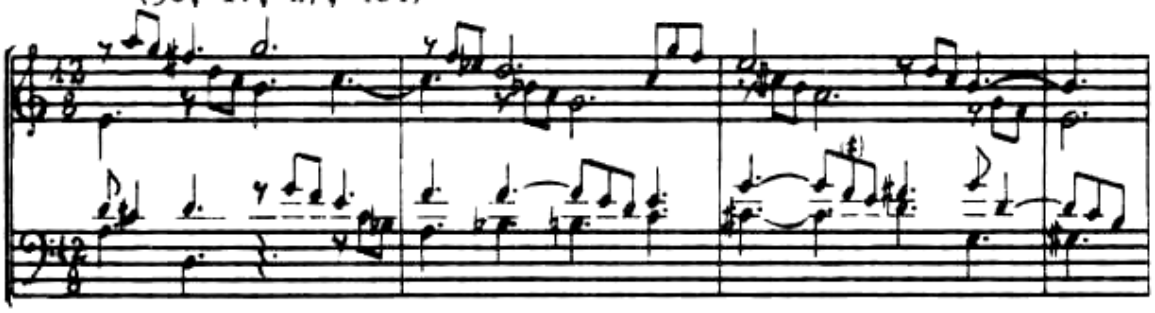
Fig. 64



Die Abschnitte 1 und 3 verwenden auch die entsprechenden Umkehrungen. Jeder Abschnitt schließt mit einem Nachspiel, in dem ein kurzes Motiv aus den Kontrapunktstimmen oder aus der Themenvariation (im 2. und 3. oben als "a" und "b" gekennzeichnet) aufgegriffen und imitie-

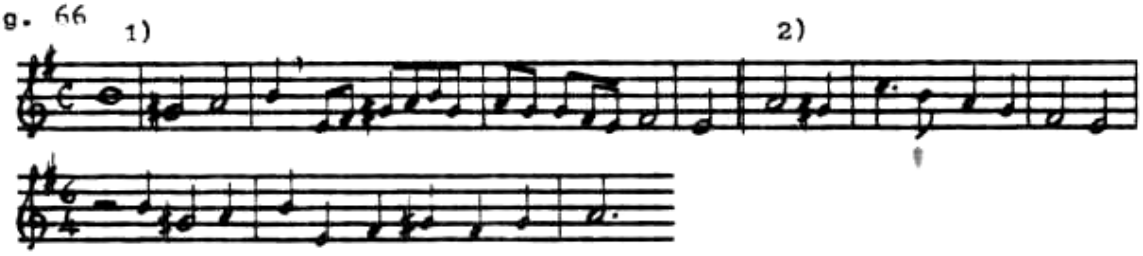
rend behandelt wird. Im 4. Abschnitt wird der vergrößerten Version des Themas eine Kontrapunktstimme, ein bewegtes Gegenthema beigegeben, das teilweise auch in Umkehrung auftritt.
Ähnliche thematische Strukturierung wie Nr. 13 und 23 weist die Nr. 58 auf: Darstellung des Themas, zwei rhythmische (teilweise melodische) Varianten und Vergrößerung am Schluß. Unter den stilistischen Einzelheiten dieses Stückes sind die konsequente Durchführung von Gegenthemen und Komplementärmotiven sowie deren Absplitterung besonders hervorzuheben. Als Beispiel dafür sei hier eine Stelle aus dem Mittelteil wiedergegeben. Sie bestätigt zugleich die bei der Analyse der "Falsas" aufgestellte Behauptung über die sparsame und zweckmäßige Verwendung der Chromatik.

Fig. 65 (58, IV, 27, 104)



Das Tiento Nr. 32 unterscheidet sich von den soeben betrachteten Werken nur dadurch, daß die vergrößerte rhythmische Variante des Themas nicht am Schluß, sondern im Mittelteil erscheint. Die Nr. 69 zeichnet sich durch den Mittelabschnitt aus. Es handelt sich um ein langes, kanonisch geführtes Duo, das einzige Beispiel dieser Art unter den Fantasie-Tientos. Die Nr. 28 ist von der Thematik her besonders interessant. Der erste Abschnitt behandelt vom Anfang an zwei verschiedene Themen, die abwechselnd oder gleichzeitig in Engführungen auftreten. Das erste ist außerdem ein zweiteiliges Thema, dessen zweite Hälfte auch gesondert bearbeitet wird, in Verbindung mit einem Gegenmotiv, das aus dem Themenschluß abgeleitet ist. Hier sind beide Themen und die rhythmische Variante von Thema eins in dem zweiten Abschnitt wiedergegeben:

Fig. 66



Die etwas ausgedehnteren Tientos Nr. 46, 52 und 54 enthalten in ihren zahlreichen Abschnitten beinahe alles, was man in den Fantasie-Tientos vorfinden kann und als charakteristisch anzusehen ist: vielfältige thematische Variationen und kontrapunktisch-imitierende Sätze. Von ihnen soll wenigstens die Nr. 46 über "Ut re mi fa sol la" in einer zusammenfassenden graphischen Analyse dargestellt werden.
Es ist das längste Stück (302 Takte) unter den Fantasie-Tientos und behandelt als Thema das auf- und absteigende Hexachord in verschiedenen Notenwerten. Die Hauptabschnitte sind abwechselnd im geraden und ungeraden Takt geschrieben; der 1. und 5. in 4, bzw. 2 kleinere untergeteilt.

1.-	4/4	a) T. in	Kontr.-stimmen		in			(1)
		b) T. in	"	"	in			(63)
		c) T. in	"	"	in			(82)
		d) T. in	"	"	in			(101)
2.-	6/4	T. ----	"	"	in			(118)
3.-	4/4	T. ----	"	"	in			(157)
4.-	3/2	T. ----	"	"	in			(179)
		Zwischenspiel	.....					(203)
5.-	4/4	a) T. in	"	"	in			(242)
		b) T. in	"	"	in			(270)
		Schlußteil	.....					(285)

l.-a) Anfang und Schluß in Engführung; die Kontrapunktstimmen sind motivisch-imitierend gestaltet*
b) Alle vier Stimmen in Engführung.
c) Das Thema erscheint zweimal aufsteigend, einmal absteigend;die

K.-stimmen sind motivisch-imitierend behandelt. Diese ganze 9taktige Formel wird auf der Dominante wiederholt.

d) Alle vier Stimmen absteigend in Engführung; Tenor in Synkopen.

2.- Thema 6x auf- und 6x absteigend;immer 2 Stimmen in Engführung; die K.-stimmen motivisch-sequenzierend in Parallelführung.

3.- Thema auf- und absteigend; Gegenstimmen motivisch-imitierend.

4.- Alle vier Stimmen verwenden ausschließlich das auf- oder absteigende Hexachord in Engführung, zuweilen in Stimmenpaaren.

Das Zwischenspiel ist eine ausgedehnte Modulationspassage über zwei Figurationsformeln. Die erste ostinato wirkende 4-taktige Formel moduliert in der Mitte zur Subdominante und wird 5x wiederholt. Die Figuration erscheint immer in zwei Stimmen (Dezimen und Terzen). Die zweite 2-taktige Formel wird auch 5x wiederholt; die Figuration erscheint nur in der Baßstimme.

5.- a) Thema aufsteigend in Engführung; Gegenstimmen in Dezimen und Terzen sequenzierend und motivisch-imitierend.

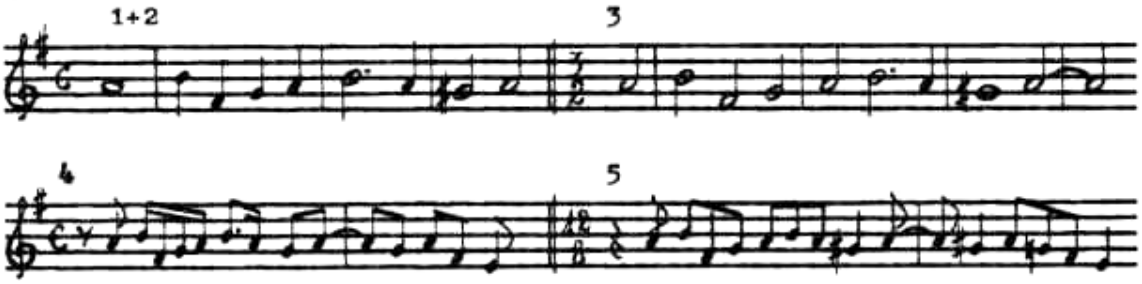
b) Thema absteigend; Gegenstimmen sequenz-artig auch absteigend. Der tokkatisch angelegte Schlußteil, durch Laufwerk und Triller geprägt, schließt mit einer ausgesprochen klassischen Kadenz IV-$V^7(I^6/_4)$V-I.

Das von Cabanilles selbst in 5 Teile gegliederte Tiento Nr. 52 behandelt immer das Thema und seine rhythmischen Varianten in enggeführten und fast ununterbrochenen Nachahmungen und verzichtet auf Hinzufügung von Gegenthemen oder Komplementärmotiven (außer im 2. Abschnitt). Das ganze kontrapunktische Gewebe entsteht somit aus einer einzigen melodischen Substanz durch immer neue Themeneinsätze, denen oft längere Pausen vorangehen und den 4-stimmigen Satz weitgehend auflockern.

Wie in Nr. 46 und 54 sind die Hauptabschnitte abwechselnd im geraden und ungeraden Takt geschrieben. Zum Schluß des Tiento erscheint eine tokkatisch angelegte Coda, in der Lauf- und Figurenwerk auf gehaltenen Akkorden von beiden Händen abwechselnd ausgeführt werden.

Thema und Varianten:

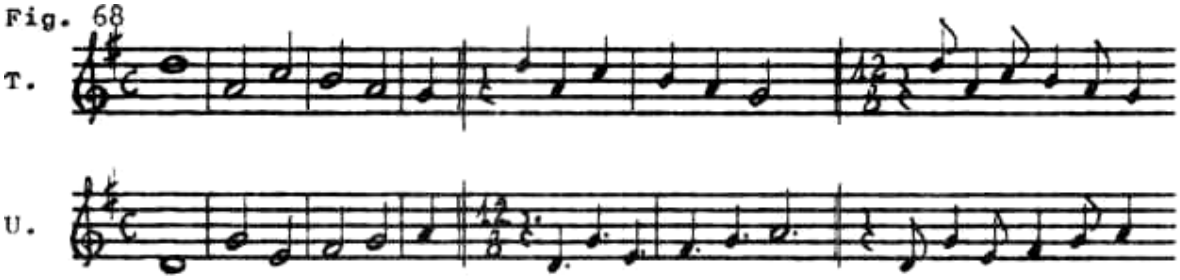
Fig. 67



Im Gegensatz zu diesem Tiento Nr. 52, wo die Themen niemals in Umkehrung auftreten, ist die Nr. 54 auf diesem Prinzip aufgebaut. Es ist sogar das einzige Stück, in dem Cabanilles von der Umkehrung sowohl des Themas wie auch der Varianten in allen Abschnitten systematisch Gebrauch macht.

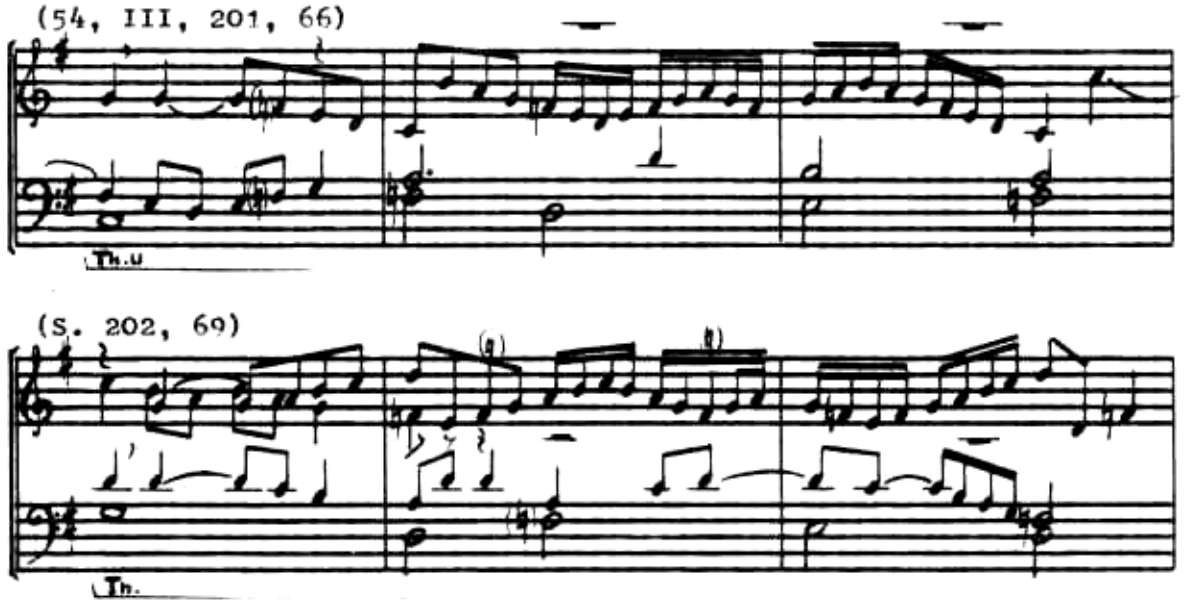
Aus dem ricercar-artigen Kernthema entstehen somit folgende melodische Formeln:

Fig. 68



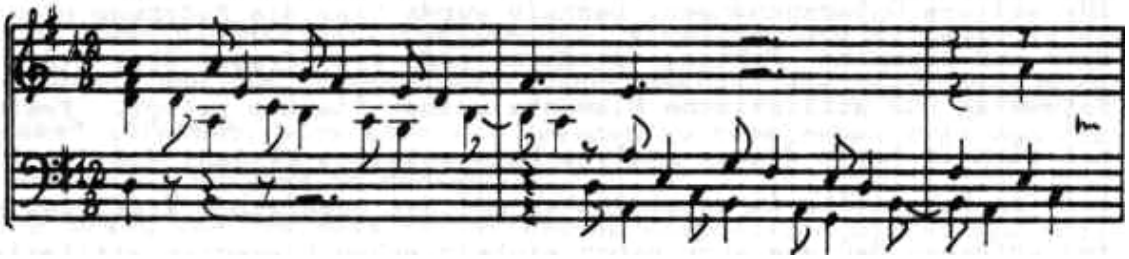
Darüber hinaus enthält dieses Tiento eine solche Fülle an kontrapunktischen Kombinationen, Rhythmen, Gegenthemen und Motiven, figurierten Überleitungen und anderen stilistischen Einzelheiten, daß es gewissermaßen als zusammenfassendes Beispiel der Fantasie-Tientos dienen kann. Wie in Nr. 52 wird auch hier die thematische Imitation immer (die Sequenz im ersten Abschnitt ausgenommen) in Engführung gestaltet. Der erste Abschnitt beginnt mit einer imitierenden Darstellung des Themas und seiner Umkehrung (bis Takt 40); darauf folgt eine 50 Takte lange 3-stimmige Modulationspassage,in der das Thema oder die Umkehrung in Dominant- oder Subdominant-Modulation l6x wiederholt wird. Das Thema wird von einer bewegten und reich figurierten Gegenstimme kontrapunktiert, die ebenfalls in Umkehrung auftritt. Die dritte Stimme bleibt frei und wird selten gleich wiederholt. Die folgende Abbildung zeigt diese dreitaktige Grundformel und ihre Umkehrung:

Fig. 69



Der zweite Abschnitt im 12/8-Takt ist 3-stimmig angelegt. 2 Stimmen übernehmen die enggeführte imitierende Darstellung einer rhythmischen Variante der Umkehrung, während die dritte mit einem Gegenthema in durchgehenden Achteln kontrapunktiert. Die Formel wird mit kleinen Abwandlungen in verschiedenen Lagen wiederholt.
Der dritte Abschnitt im 4/4-Takt (115) bringt Thema und Umkehrung in Verkleinerung, in Verbindung mit zwei kurzen Gegenmotiven. Daraus entstehen zwei polyphone Grundformeln, die in verschiedenen Kombinationen wiederholt werden. Die zweite Formel wird in drei kleinen Abschnitten behandelt, die durch eine auf dem originalen Thema aufgebaute figurierte Überleitung abgegrenzt sind.
Im vierten Hauptabschnitt im 12/8 (Takt 177) finden wir noch einmal die von Cabanilles und seinen spanischen Vorgängern so beliebte paarweise Behandlung der Stimmen. Aus den auf eine Achtelnote Abstand zusammengedrängten Engführungen ergeben sich zwei rhythmische Versionen des Themas, das zunächst in der Umkehrung auftritt. Wie man aus den abgebildeten Stellen ersehen kann, entsteht zwischen den oberen und unteren Stimmen ein Dialog, das wohl als Echo-Wiederholung zu betrachten ist.

Fig. 70 (54, III, 208, 187)



Wie aus diesen Analysen hervorgeht, besteht ein deutlicher Unterschied zwischen diesen als "FANTASIEN" bezeichneten Tientos und jenen, die als "TOKKATEN" betrachtet worden sind.
In den FANTASIE-TIENTOS herrscht das Prinzip der Monothematik vor. Der überwiegend 4-stimmige Satz wird kontrapunktisch-imitierend angelegt unter Verwendung sowohl der Kunstmittel des Kontrapunkts wie auch derer der Motiv-Veränderung und Motiv-Entwicklung. Cabanilles verzichtet in diesen Werken auf virtuoses und ausgedehntes Passagenwerk, affektgeladene Ornamentik und Triller, auf sequenzierende oder modulierende Wiederholungen von Spielfiguren über und unter ruhenden oder wechselnden Akkorden, auf rein homophonen oder figurierten akkordischen Satz. Wenn solche Kompositionsmittel Anwendung finden, geschieht das vorübergehend; diese Stellen sind nur als Überleitungen angebracht und stehen oft im Zusammenhang mit dem behandelten Thema. Hier wird noch im Sinne von Tomás de Santa María "phantasiert", auf eine Art und Weise aber, die gewissermaßen die letzte Stufe in der Entwicklung des strengen einheimischen Tiento-Stils darstellt und der Kunst der Fuge sehr nahe steht.

III.- DIE TIENTOS VON CABANILLES UND DIE ORGEIMUSIK SEINER ZEIT (Zusammenfassende Vergleiche und Bewertung)

"Da eine Deutung nie das Kunstwerk erreichen kann - sonst wäre sie selbst Kunstwerk -, ist immer mit Ungenauigkeit, Übergenauigkeit, Fehlurteil, Mißverständnis, Über- und Unterbewertung verschiedener Fakten zu rechnen", schreibt Diether de la Motte in seinem Werk "Musikalische Analyse"[232]. Man könnte noch hinzufügen, daß die Deutung oder Bewertung jedes musikalischen Werkes durch die subjektive Auswahl der zu beurteilenden Fakten beeinflußt wird, ja sogar in eine einseitige Richtung gelenkt werden kann.
Die vorliegende Studie über Cabanilles versteht sich als Grundlage für weitere Untersuchungen. Deshalb wurde hier die Betonung nicht so sehr auf einzelne Fakten, sondern auf Grundfragen über Struktur, Satzweise und stilistische Elemente seiner Tientos gelegt. Trotzdem hat sich im Laufe dieser Analyse herausstellen können, daß die Tientos von Cabanilles im wesentlichen auf der spanischen Tradition weiter aufbauen, daß sie aber neben einheimischen Elementen stilistische Einzelheiten aufweisen, die in allen europäischen Orgelschulen zu finden sind. Das verleiht diesen Werken einen besonderen Charakter von Universalität und fordert bei dessen Bewertung zum Vergleich zwischen Cabanilles und seinen europäischen Zeitgenossen auf.
Daß Cabanilles die spanische Tradition bewahrt und fortentwickelt hat, bedarf kaum weiterer Erläuterungen. Sein Orgelschaffen besteht zum größten Teil aus "Versos para Salmodia" und Tientos - den zwei

232 Diether de la Motte, "Musikalische Analyse" (Kassel 1968) S. 9.

typischen und meist gepflegten Gattungen der spanischen Orgelmusik -, und zahlreichen Bearbeitungen über das Pange lingua (more hispánico) und anderen liturgischen Hymnen. Darüber hinaus hat uns der Meister aus Valencia eine Reihe von Variationszyklen über Ostinatothemen hinterlassen (Paseos, Pasacalles, Diferencia de Folia, Gallardas, Xácara), die in den Diferencias von Jiménez (†1672) , Correa und Cabezón ihre Vorläufer finden, und die genügt hätten, ihm einen Platz unter den besten Orgelkomponisten seiner Zeit zu sichern.
Erfinder neuer Begriffe war Cabanilles sicher nicht, wohl aber Schöpfer neuer und individueller Formen. Im Bereich des Tiento, das zumindest seit Peraza keine einheitliche Gattung mehr darstellte, übernahm er die Bezeichnung und die vor ihm gepflegten Tiento-Typen: "falsas","partidos" und "llenos" mit ihren charakteristischen Gegebenheiten und stilistischen Merkmalen. Freies,ungebundenes Akkorden- und Figurenspiel samt zahlreichen Ketten von Wiederholungen und modulierenden Sequenzen der "partidos" von Peraza, Aguilera, Correa, Jiménez und Bruna finden sich in Cabanilles' T-partidos wieder. Imitativer Kontrapunkt, Monothematik und Gliederung in mehrere Abschnitte durch Figurations- oder Taktwechsel der "llenos" von Aguilera und Bruna sind auch die Grundlage für Cabanilles' "Fantasie-Tientos". Sogar die stilistischen Einzelheiten dieser Komponisten spiegeln sich in Cabanilles' Werken wider.
Er schafft aber für beide Gruppen neue und scharf profilierte Strukturen und erreicht eine Verschmelzung der Kompositionstechnik, indem er die "kontrapunktisch-imitierende" Satzweise der "llenos" in den "partidos”, und die "akkordisch-figurierende" der "partidos" in den "llenos" aufnimmt, ohne aber die Grenzen zu verwischen oder den Charakter beider Gruppen zu ändern.
Dieser Drang zur Synthese verschiedener Kompositionsmittel und Stilelemente schlägt sich in den "Tokkate-Tientos" nieder, die womöglich im "Obra de 1. tono sin paso" von Jiménez ein Vorbild haben konnten, die aber vielmehr als eine persönliche Schöpfung des Meisters aus Valencia unter Einfluß der in Spanien verbreiteten "Toccatas italianas" gelten dürfen. Was Cabanilles auf formalem und stilistischem Gebiet in seinen Tientos bietet, ist nicht mehr spezifisch spanisch allein, sondern europäisch, und steht schon im Zeichen neuer

Formen und Strömungen, die im l8. Jahrhundert ihre volle Entfaltung erfahren sollten. Es fragt sich nun, ob die unverkennbaren Gemeinsamkeiten, die Cabanilles mit seinen europäischen Zeitgenossen aufweist, allgemeines Musikgut waren, dem Zufall zuzuschreiben oder dem einseitigen und gegenseitigen Einfluß zu verdanken sind. Das gleichzeitige Auftreten einiger stilistischer Einzelheiten in den nord- und süddeutschen Orgelschulen, in Italien, Frankreich und in der iberischen Halbinsel scheint die Auffassung zu bestätigen, daß die damalige Musikkultur viel einheitlicher war als es manchmal angenommen wird. Deshalb ist es problematisch, ja sogar töricht, auf Grund gewisser Ähnlichkeiten von direktem Einfluß oder Austausch unter den Autoren zu sprechen.

In Bezug auf die spanischen und italienischen Komponisten - konkret auf Cabanilles und seine italienischen Zeitgenossen - besteht kein Zweifel daran, daß beide Seiten von den seit zwei Jahrhunderten andauernden politischen und kulturellen Bindungen profitiert haben. Besonders deutlich erscheinen diese Beziehungen zwischen der spanischen und neapolitanischen Schule, die ja sogar die iberische Notationsweise in Partitur dem Claviersystem des Nordens bevorzugt.

Die Tätigkeit spanischer Organisten in Italien sorgte für persönliche und direkte Kontakte, die den Austausch eigener und fremder Erfindungen ermöglichten, so daß neapolitanische und iberische Elemente zuweilen schwer zu trennen sind.

Daher kommt die unleugbare stilistische Verwandtschaft Cabanilles' sowohl mit den alten Meistern Macque, Mayone, Trabaci oder Frescobaldi wie auch mit den Zeitgenossen B. Storace, Strozzi und B. Pasquini, die aus derselben gemeinsamen Quelle schöpften. In seinen Werken wie in denen von Cabanilles findet sich Altes und Neues. Es scheint sogar, daß das Schaffen dieser Organisten eine ähnliche Entwicklung erfahren hat, die vom Früh- bis zum Hochbarock führt.

Wichtiger aber ist die Feststellung, daß dem Meister aus Valencia die gleiche Rolle in seiner Heimat zukommt, wie dessen Zeitgenossen in Italien: die Rolle des Erneueres und des Wegbereiters neuer Formen: der Sonate und der Suite.

Wie schon Kastner bemerkt hat, "ist der Domenico Scarlatti-Sonatentyp nicht etwa durch diesen und andere Italiener urplötzlich in

Spanien und Portugal angepflanzt worden, sondern dem Aufkommen dieser Form in iberischen Landen ging ein längeres Vorbereitungsstadium voraus, dem Cabanilles mit seiner Schöpferkraft viel Förderung angedeihen ließ"[233)].

Französischer Einfluß ist dagegen in den Werken Cabanilles' - wie überhaupt in der spanischen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts - kaum zu erkennen. Die französischen Organisten der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts Gigault (1624-1707), Lebègue (1630-1702), Nivers (l632-l7l4), D'Anglebert (1635-1691), selbst Grigny (1672-1703) und F. Couperin (1672-1733) haben sich nach und nach von italienischen und deutschen Formen (Ricercar, Variation, Tokkate, Fantasie) entfernt und haben sich - wie Apel sagt[234)] "einer einfachen, leicht faßlichen Satzweise, einem gefälligen und melodiösen Stil" zugewandt. Ob die Orgelwerke dieser Komponisten damals in Spanien bekannt wurden, ist ungewiß. Nach den zeitgenössischen Quellen zu beurteilen, wäre diese Frage zu verneinen. Denn in den zahlreichen Handschriften aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert sind wohl italienische Komponisten vertreten, aber kein Franzose.

Ob Cabanilles um die Jahrhundertwende den Roussillon tatsächlich besucht hat - die Domkapitelakten berichten über die Abwesenheiten des Meisters erst im Jahre 1703 - und dort die französische Orgelmusik kennenlernte, ist aus seinen Werken keineswegs festzustellen. Andererseits ist es auch unbekannt, welche Art von Musik in dem bis 1658 "spanischen" Roussillon damals gespielt wurde. Hatte sich die Anpassung an den von Norden herkommenden Geschmack schon vollzogen, wo es noch viele Orgeln nach spanischer Bauart gab und spanische Organisten(Rafael Bataller, L. Aranda u. a.) tätig waren?

Santiago Kastner geht davon aus, daß "Cabanilles sich um 1700 ganz besonderer Beliebtheit in Süd-West-Frankreich erfreuen durfte... und daß seine Besuche im Roussillon nicht ohne Einwirkung auf seine Setzweise geblieben sind"[235]. So glaubt er ein paar Einzelheiten entdeckt zu haben,die nach seiner Auffassung auf diesen französischen Einfluß zurückzuführen sind. Als Beweis dafür bringt er die Gallardas

---

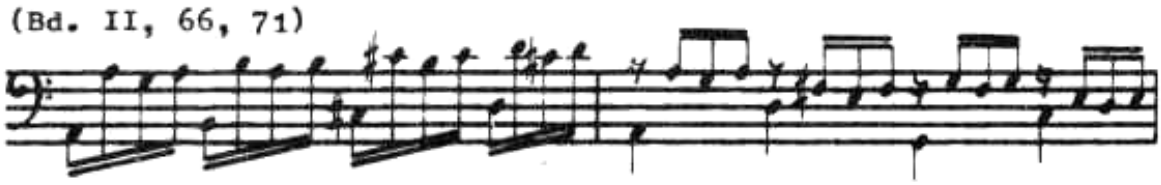
233 Kastner, in AM, Nr. XVII (1962) S. 89

234 W. Apel, op. cit. S. 704

235 S. Kastner, in AM. Nr. XVII (1962) S. 79

I und II, die Batalla imperial und mehrere Tientos, die in dem zwischen 1694 und 1697 angefertigten Ms. B^2 überliefert sind, Werke also, die in diesen Jahren oder schon vor 1694, das heißt, bevor diese Besuche stattfanden, geschrieben worden waren.
Die von Kastner dargebotenen Einzelheiten sind folgende:

1.- Die präzise und exakte Notationsweise für ein- oder zweistimmige harmonische Begleitungsformeln wie diese Stelle aus Gallarda I:



Sicher haben die Franzosen, besonders F. Couperin, diese Notationsweise häufig verwendet, aber viel früher hatte Cabezon sie in seinen "Diferencias sobre las vacas" gebraucht. Man darf wohl annehmen, daß Cabanilles die Werke Cabezons besser kannte als die der Franzosen und von ihm diese Notationsart haben konnte.

2.- Das Vorhandensein einiger Tientos und Batallas, für deren Ausführung eine vollständige Klaviatur (49 Tasten) nötig ist. Oben wurde schon darauf hingewiesen, daß Cabanilles auf der Domorgel in Valencia, möglicherweise seit 1690, spätestens aber seit 1693 über ein Hauptmanual mit vollständigem Klaviaturumfang verfügte.

Schließlich beruft sich Kastner auf Cabanilles' Ornamentik, ohne aber einleuchtende Hinweise aufzubringen, die auf eine nähere Verwandtschaft mit der französischen Clavierkunst schließen lassen könnten, oder auffallende Berührungspunkte und Ähnlichkeiten zwischen beiden aufzuzeigen. Doch, eines hat Cabanilles' Verzierungskunst mit der der Franzosen gemeinsam, wie Kastner hervorhebt : sie trägt wesentlich dazu bei, den Ausdruck, die Aussagekraft der Melodie zu steigern; diese Ornamentik gehört sogar zur Melodie selbst und wird nie als zusätzlicher Schmuck hinzugefügt. Das war aber keine ausschließlich französische Gabe; Frescobaldis Ornamentik zum Beispiel kann

man auch nicht als zusätzlichen Schmuck bezeichnen.
Davon abgesehen, verwendet Cabanilles niemals Praller oder Mordente und andere aus der "Clavecinkunst" entnommene Ornamente wie es die Franzosen manchmal allzu oft taten. Ferner benutzt Cabanilles keins von den 29 "marques des agréments",die D'Angleberts Tabelle enthält. Statt die Partitur mit diesen unzähligen Verzierungszeichen zu schmücken, wie es dem französischen Brauch entsprach, schreibt der Meister aus Valencia jede Auszierung, jeden Triller sorgfältig aus, und hinterläßt den Interpreten kein Rätsel darüber, wie seine Musik in dieser Hinsicht ausgeführt werden soll. Das hat er am wenigsten von den Franzosen lernen können.
Cabanilles' Triller und trillerähnliche Bildungen tragen vielmehr italienische und spanische Prägung und bauen auf den in diesen Ländern vor ihm bekannten Formeln auf. Daß er dabei das Repertoire mit neuen weder von den Franzosen noch von den Italienern verwendeten Varianten und Kombinationen bereichert hat, ist einzig und allein sein Verdienst und beweist nur seine starke Persönlichkeit, seine Phantasie und Erfindungskraft. Und daß er im Gegensatz zu den Italienern alle seine Ornamente immer und liebevoll aufs Papier brachte, war sicher "keine Frucht alter iberischen Tradition" (Kastner) - warum sollte es so sein?[236] - wohl aber eine Frucht seiner Gründlichkeit, einer angeborenen Gabe des valencianischen Volkes.
Darüber hinaus ist es interessant zu beobachten, in welchen Tientos Cabanilles Triller und Verzierungen am meisten anbringt. Es sind nämlich die Tientos "partidos[11] und die "llenos", die zur Gruppe der "Tokkate-Tientos" gehören: eine ausschließlich spanische Form und eine andere,die italienischen Gattungen am nächsten steht. Die übrigen Tientos enthalten keinen Triller oder nur in der zuweilen tokkatisch angelegten Schlußcoda. Was die Tientos "partidos" betrifft, könnte man sogar meinen, daß Cabanilles nicht nur den Klang, sondern auch die Verzierungskunst der Blasinstrumente auf die Orgel zu übertragen versuchte. Wie es auch sein mag, von französischem Stil ist kaum etwas zu spüren, was allerdings kein Beweis für oder gegen seine Kenntnisse dieser Orgelkunst und seine möglichen Besuche im

236 Correa de Arauxo in seinem "Facultad Orgánica" (1626) hat nicht alle aber schon viele Triller ausgeschrieben.

Roussillon sein kann.
In diesem Zusammenhang kann man auf zwei gegensätzliche Meinungen hinweisen, die über Cabanilles' Werk geäußert worden sind.
Norbert Dufourcq[237)]trifft folgendes Urteil:

> "Cette oeuvre suppose une culture considérable, qui s'étend à la connaissance de toute la musique française, anglaise, allemande et italienne".

Dr. Daniel Devoto[238], Prof. an der Universität zu Buenos Aires, Argentinien, behauptet dagegen:

> "Cabanilles evoluciona tras las huellas de los organistas neerlandeses y alemanes de su Spoca, tanto a causa de la estructura más simple de sus composiciones como de ciertas imperfecciones técnicas de su instrumento, en especial en el pedalero, muy incompleto".

Sicher hat Cabanilles nicht die gesamte Orgelliteratur seiner Zeit gekannt, am wenigsten die englische und deutsche. Man wird zum Beispiel schwer glauben können, daß er Pachelbels, Bruhns oder Buxtehudes Werke mit groß angelegter Pedalstimme jemals gesehen hat. Ein großer Meister und phantasievoller Künstler wie Cabanilles hätte es nicht versäumt, sich in dieser Technik - wenn nicht im Spiel, so doch wenigstens in der Komposition - zu versuchen.
Daß er aber gerade deshalb rückständiger als die Deutschen und Niederländer war - "hinter ihnen her lief", wie Devoto sagt -, ist ebensowenig stichhaltig wie wirklichkeitsnah.
Cabanilles' Orgelwerk kann - vom strukturellen, melodischen, harmonischen oder kontrapunktischen Standpunkt aus gesehen - jedem Vergleich mit dem Schaffen mitteleuropäischer Zeitgenossen erfolgreich standhalten. Eine solche Gegenüberstellung bestätigt und erhöht sogar die weltweite Bedeutung Cabanilles', und läßt den künstlerischen Wert seiner Musik besser erkennen.
In dieser Studie wurde schon auf kleine stilistische Einzelheiten hingewiesen, die sowohl bei den Deutschen (Muffat, Pachelbel, Buxtehude) wie auch bei Cabanilles zu finden sind und auf gewisse Parallelen in der Entwicklung einiger musikalischen Formen hindeuten.
Was am meisten überrascht ist die Feststellung, daß - wie Apel sagt-

---

237 W. Apel, op. cit., S. 603
238 D. Devoto, in "La Música": Bd.I, "Los hombres, los instrumentos, las obras" (Barcelona 1969) S. 282.

"die zwangsweise Entwicklung der Harmonik an zwei weit entlegenen Stellen (Nord-Deutschland und Valencia) zu ähnlichen Resultaten führte, und das, ohne einen Einfluß, sei es in der einen oder der anderen Richtung, anzunehmen"[239].

Apel bezieht sich dabei auf die Verwendung einer Kompositionstechnik seitens Buxtehudes, die als typisch spanisch gilt und insbesondere für den Stil Cabanilles' charakteristisch ist, nämlich die Modulationspassagen. Vielleicht das auffallendste, aber nicht das einzige Beispiel in Buxtehudes Werken ist seine Fantasie über "Nun freut euch", die im wesentlichen auf diesem Kompositionsprinzip aufgebaut ist und mehrere Modulationspassagen (wie bei Cabanilles mit Modulation in die Dominante oder Unterdominante) aufweist; die längste zum Beispiel im dritten Abschnitt, der aus 21 Wiederholungen einer zweitaktigen Formel besteht.

Noch wichtiger aber als diese und andere äußerliche stilistische Einzelheiten, die beide Orgelkomponisten gemeinsam haben, ist ihre innere, geistige Verwandtschaft. Buxtehude und Cabanilles sind zwei "verwandte Seelen" im musikalischen Empfinden, die sich verschiedener durch Tradition, Temperament und Umwelt bedingter Ausdrucksmittel bedienen, aber im Grunde eine und die gleiche Sprache sprechen.

Der große Meister aus Lübeck hat zum Beispiel in seinen "Präludien und Fugen" die einheimischen Begriffe benutzt, was er aber in Wirklichkeit schafft, ist eine individuelle Form, die dem Tokkaten-Typus weit näher steht als irgendeinem anderen. Alle seine Präludien und Fugen (außer Nr. l6) bestehen aus einem Wechsel von tokkatischen und fugierten Abschnitten, die nach dem Prinzip des Kontrastes, im Rhythmus wie in der Behandlung, gegliedert sind. Die Zahl und die Anordnung dieser Abschnitte bleiben immer der Phantasie überlassen.

Der geistige Vorgang im Schaffen Cabanilles' ist überraschend verwandt. Der Meister aus Valencia bezeichnet seine Kompositionen als Tientos. Ein Teil davon jedoch entspricht genau der Tokkaten-Form, und zwar dieser freien, kontrastierenden Form der Präludien und Fugen Buxtehudes. Derselbe Geist des Barocks weht durch das Passa-

---

239 W. Apel, op. cit., S. 603

genwerk oder das lebhafte Motivspiel, durch die akkordischen oder fugierten Sätze, die Figurationen und Doppeltriller, die imitativen Abschnitte im 12/8-Takt, die Ostinatos und Echowiederholungen in den Tokkaten beider Komponisten.
Buxtehude und Cabanilles haben uns ein umfangreiches Orgelwerk hinterlassen, das im Norden wie im Süden als Vollendung einer Epoche und als Vorbereitung für die große Orgelkunst J. S. Bachs diente.

Die Musikgeschichte hat immer die klassische spanische Musik für Tasteninstrumente - besonders für die Orgel - als ein geschlossenes Ganzes betrachtet und auf einen gemeinsamen Nenner gebracht: die "spanische" Orgelmusik, die "spanische" Orgelschule, und als Begründer und Hauptvertreter derselben Antonio de Cabezón erkannt. Damit aber wird der spanischen Orgelmusik Unrecht getan, genauso als wenn man von der deutschen Orgelmusik sprechen würde, ohne dabei zwischen Nord-, Süd- und Mitteldeutschland zu unterscheiden. Zweifellos war Antonio de Cabezón die erste große Figur, der Begründer einer "Orgelschule", die die spanischen Grenzen überschritt und einen direkten, nachgewiesenen Einfluß zur Zeit Philipps II. in Portugal, Italien, England und den nordeuropäischen Ländern ausübte. Eine Orgelschule, die die ersten in Spanien gedruckten Werke hinterlassen hat und sicher in der ganzen iberischen Halbinsel nicht nur Ansehen genoß, sondern auch Nachahmer fand. Trotzdem wirkte sie nicht aufsaugend oder unterdrückend auf die verschiedenen eigenständigen stilistischen Strömungen, die in anderen Regionen des Landes vorhanden waren, und sollte deshalb nicht als "spanische", sondern als "kastilianische" Schule bezeichnet werden.
Nach Cabezón treten in Südspanien Correa de Arauxo, die Gebrüder Peraza u. a. hervor, nicht nur als Vertreter einer neuen Epoche und eines neuen Stils, sondern auch einer eigenständigen und spezifischen Schule, die man als ”andalusische" bezeichnen kann.
Zur gleichen Zeit findet man in Nordostspanien einen anderen Orgelkomponisten - Sebastian Aguilera de Heredia - der zusammen mit seinem Nachfolger Pablo Bruna als einer der bedeutendsten Vertreter ei-

ner an Namen und Tradition reichen Schule angesehen wird: der "aragonisch-katalanischen" Schule.
Als Vollendung dieses glänzenden Zeitabschnittes von zwei Jahrhunderten auf dem Gebiet der Orgelmusik finden wir J. B. Cabanilles, gewachsen auf dem alten Boden der "valencianischen Orgelschule", die große Verwandtschaft mit der aragonisch-katalanischen, aber auch eigene charakteristische Züge aufweist. Alle diese stilistischen Strömungen finden ihre Parallelen in der Vokalpolyphonie: T. de Victoria in Kastilien, Morales und Guerrero in Andalusien, Flecha und Brudieu in Katalonien, Ginés Pérez und Comes in Valencia.
Cabanilles wusste den asketischen, ernsten Geist Cabezóns mit der verschwenderischen ornamentalen und rhythmischen Fülle Correa de Arauxos oder Perazas zu verbinden und sie in die katalanische und valencianische Schule einzugliedern und stellte so das Gleichgewicht zwischen Nord und Süd, zwischen der kastilischen Mystik und der andalusischen Farbigkeit her, indem er eine Synthese der vorhergehenden Strömungen schuf. Zugleich wusste er dem spanischen Musikempfinden ausländische Strömungen und Einflüsse zuzuführen und anzugleichen, welche seiner Kunst ein universales Gepräge gaben.
C. Frotscher hat den rechten Ausdruck gefunden, wenn er CABANILLES als "Klassiker" bezeichnet. Er ist zweifellos "der Klassiker der spanischen Orgelmusik".

LITERATURVERZEICHNIS

Literatur über Leben und Werk Cabanilles'

H. Anglès, "Johannis Cabanilles, Opera Omnia..." (4 Bände); "Datos para una biografia", Bd. I, S. IX-XXXIX (Barcelona 1927)

H. Anglès, La musica organistica della Spagna nei sec. XVI-XVII e l'opera di Cabanilles, Roma 1962.

H. Pruniéres. Art. in "La Revue Musicale", Nr. 123, Feb. (Paris 1932} S. 145.

M. Domínguez, Art. in "Valencia Atracción", Nr. 37, Mai 1962, S. 7.

"250 Aniversario de la muerte de Juan Bautista Cabanilles" (Denkschrift), Valencia 1962.

Anuario Musical, Nr. XVII (Barcelona 1962) enthält folgende Beiträge über Cabanilles:

H. Angles, Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles, S. 3.

W. Apel, Die spanische Orgelmusik vor Cabanilles, S. 15.

K. Speer, Tonus designations in the tientos of Juan Cabanilles, S. 31.

N.A. Vente, Mitteilungen über iberische Registrierkunst unter besonderer Berücksichtigung der Orgelkompositionen des Juan Cabanilles, S. 4l.

G. Frotscher, Der "Klassiker" Cabanilles, S. 63.

S. Kastner, Randbemerkungen zu Cabanilles' Claviersatz, S. 73.

A. Bonnet, Les oeuvres d'orgue de J. Cabanilles et les exigences actuelles de la liturgie, S. 99.

H. Anglès, Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles, S. 105.

M. Querol$_t$ La música vocal de Juan Cabanilles, S. 113.

J. Clíment, Obras vocales inéditas de J. Cabanilles conservadas en la catedral de Valencia, S. 121.

J. Clíment, La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles, in "Tesoro Sacro Musical", Madrid 1970, Nr. 3.

J. Clíment, Obras vocales de Juan Bautista Cabanilles, Edit. Piles, Va-

lencia 1971.
D. Devoto, Art. in "La Música" (Barcelona 1969), Bd. I: "Los hombres, los instrumentos, las obras", S. 282.
H. Eslava, Museo orgánico español, Madrid 1853
Mé S. Fuertes, Historia de la música española, Madrid-Barcelona 1856.
A. Saldoni, Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles, Madrid l88l.
F. Pedrell, Diccionario bio-bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos, Barcelona 1895 ff.
J. F. Fetis, Biographie Universelle de Musiciens, Paris 1883.
R. Mitjana, La Musique en Espagne, in: Encyclopedie de la Musique, hrsg. Lavignac & Lionel de la Laurencie, Paris 1920.
A. Pirró, L'Art des Organistes, in: Encyclopedie ... (Paris 1920).
F. Raugel, Les Organistes, in: Encyclopedie...(Paris 1920).
Alcahall, Barón de Vihory, La Música en Valencia, in: Diccionario biográfico y critico, Valencia 1903.
J. Clíment, La música en Valencia durante el siglo XVII, in: AM, Nr. XXI (Barcelona 1966).
M. Quero1, La música religiosa española en el siglo XVII, in: Kgr. Ber., Roma 1950.
H. Anglès, Orgelmusik der Schola Hispanica von 15. bis 17. Jh.,in: Kgr. Ber., Leipzig 1925 und in: Festschrift Wagner,1926.
S. Kastner, Ursprung und Sinn des "Medio Registro", in: AM. Nr. XIX, Barcelona 1964.
S. Kastner, Portugiesische und spanische Clavichorde des l8. Jh.,in: Acta Musicologica XXIV, Kopenhagen 1952.
P. Cerone, El Melopeo y Maestro, Neapel 1613.
O. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des l6. Jh., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910, Diss.
W. Apel, Neapolitan Links between Cabezón and Frescobaldi, in: MQ, XXIV.
K. Speer, The organ verso in iberian music to 1700, in: Journal of the American Musicological Society (JAMS) Nr. XI, 2-3.
F. Pedrell, Organografia musical antigua española; Edit. Juan Gili,

Barcelona 1901.
S. Kastner, Organos antiguos en España y Portugal, s. XVI-XVIII, in: Festschrift H. Anglès, Barcelona 1958-61.
J. Madurell, Documentos para la historia del órgano en España, in: AM, Nr. II (Barcelona 1947).
A. Merklin, Aus Spaniens altem Orgelbau, Mainz 1939.
R. Reuter, Zur Geschichte der Orgel in Spanien (Sonderdruck aus der Jahresschrift 1958 der Gesellschaft zur Förderung der westfälli-schen Universität zu Münster).
R. Reuter, Die Grundlagen des Orgelbaus auf der iberischen Halbinsel (Esslingen 1965), hrsg.: Gesellschaft der Orgelfreunde) •
A. G. Hill, Medieaval Organs in Spain, in: SIMG, Nr. XIV, 1912/13.
K. G. Feilerer, Orgel und Orgelmusik, 1929.
H. Löbmann, Die Orgel des Barocks, in: Die Kirchenmusik, Nr. 2 und 3 (1939/40).
N. Dufourcq, Jean de Joyeuse et la Penetration de la facture d'orgues parisiennes dans le Midi de la France au XVIIe siècle, Paris 1958.

H. Anglès, La música en la Corte del rey D. Alfonso V de Aragon, el Magnánimo, l4l3-l420, in: Spanische Forschungen, Görres-Gesellschaft, I Reihe, Bd. 8 (1939). (Über musikalischen Austausch zwischen Spanien und Italien, s. 339-380).
H. Anglès, La música en la Corte real de Aragon y de Ñapóles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo, 1421-1458; in: Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, Nr. XI, 1961. (Über musikalischen Austausch zwischen Spanien und Italien, S. 8l-l42).
H. Anglès, La música en la Corte de los Reyes Católicos, Madrid-Barcelona 1941, 1960.
H. Anglès, La música en la Corte de Carlos V, Barcelona 1944.
G. Anglès, Bernardo Clavijo del Castillo; Art. in: MGG, Bd. II.
S. Kastner, Contribución al estudio de la música española y portuguesa, Lisboa 1941.
F. A. Barbieri, Cancionero musical de los s. XV y XVI, Madrid 1890.

G. Morphy, Les luthistes espagnols du XVIe siecles, Leipzig 1902.
A. Pirró, Remarque de quelques voyageurs sur la musique en Allemagne et dans les pays du nord, de 1624 a 1700, in: Riemann Festschrift, Leipzig 1909.
N. Bridgmann, Charles Quint et la musique espagnole, in: "Revue de Musicologie", Nr. 43 (1959).
F. Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Edit. Merseburger, Berlin; 3. Auflage 1966.
V. Apel, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Edit. Bärenreiter, Kassel 1967.
K. Wörner, Geschichte der Musik, Göttingen 1965.
Diether de la Motte, Musikalische Analyse, Kassel 1968.
H. Eimert, Musikalische Formstrukturen des 17./l8. Jh., (1932).
S. Rubio, La polifonia clásica, Madrid 1956.

V. Barrachina, Partes las más urgentes que debe un examinador tener presentes para el verdadero conocimiento del órgano del Convento de Predicadores de Valencia; Ms. 799, Biblioteca de la Universidad de Valencia.
Anonym, Notas de varios hombres que ocuparon puestos importantes en el Estado y fueron discipulos del Seminario de Valencia; Bibl. Univ. de Valencia, Ms. Nr. 519.
J. V. Orti y Mayor, Diario de lo sucedido en la ciudad de Valencia desde el dia 3 del raes de Octubre del ano 1700 hasta el dia 1 del mes de Septiembre del año 1715; Bibl. Univ. de Valencia, Ms. Nr. 460.
F. Lozano, Nobleza general de España, sus colores, armas y blasones, (Valencia 1716), 4 Bände; Bibl. Univ. de Valencia, Mss. Nr. 879, 880, 88l, 882.
F. Marti Grajales, Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700, Madrid 1927.
J. Ribelles Comin, Bibliografia de la lengua valenciana, 3 Bände, Madrid 1943.

K. Vossler, Lope de Vega und sein Zeitalter, München 1947.
F. Kellenbenz, Untemehmerkräfte im Hamburger, Portugal- und Spanienhandel, 159O-1625, Hamburg 1954.

Ausgaben (Auswahl)

1. Musici organici JOHANNIS CABANILLES OPERA OMNIA nunc primum in lucem edita cura et studio Hyginii ANGLBS, Pbri., Barcelona (Biblioteca de Cataluña), Bd.I, 1927; Bd. II, 1933; Bd. III, 1936; Bd. IV (Diputación Provincial de Barcelona) 1956.
2. Johannis Cabanilles Opera selecta, Prima editio practica, revisa et adnotata per CHARLES TOURNEMIRE et FLOR PEETERS, Bruxelles (Schott Fréres, Editeurs) 1948; 3 Bände. (Auswahl aus der COpO: 7 Tientos, 2 Pasacalles, 1 Batalla (imperial)).
3. Organistas españoles (Escuela Valenciana), Madrid 1962; hrsg.: von J. CLÍMENT; enthält 2 Tientos (Nr. 2 und 16 nach Anglès COpO) 2 Pasacalles (Nr. 2 und 4 nach der COpO) und Gallardas (Nr. 1 nach der COpO).

In Sammelwerken (Auswahl)

1. Pedrell, El organista litúrgico español (Barcelona 1905): Versos de 6 tono para Sanctus, S. 10-11.
2. Pedrell, Antología de organistas clásicos españoles, Madrid 1908: Versos de 5 tono "Misa de Angelis”, S. 80. 3 Versos para Sanctus, S. 84. 3 Versos para Agnus, S. 87. (Aus dem Ms. 12 Orfeó Catalá).
3. Pedrell, Catalech de la Biblioteca Municipal de la Diputación de Barcelona (1909), 2 Bände. Im 2. Band sind 3 Tientos und 1 Pasacalles enthalten.

4. Luis y Juan Irnirrízaga. Repertorio orgánico español, Madrid 1930, enthält 1 Tiento und Versos para el Kyrie, S. 71 und 293.
5. Piedelievre, Paule: Les anciens Maitres espagnoles. Pieces pour orgue XVIe - XVIIIe siécles (París 1952***);*** Editions musicals de la Schola Cantorum et de la Procure Genérale de la Musique. Enthält 5 Versos para la Misa de Angelis (aus Pedrell Anthologie).
6. Dalla Libera, Sandro: Liber organi, Bd. V. Raccolta di musiche organistiche delle scuole spagnola, fiamminga e inglese. Vicenza 1954. (3 Versos, 1 Tiento).
7. J. Bonnet« Historical organ recitáis, Bd. VI: Old spanish Master (New York 1940), G. Schirmer, Inc. 1940. (3 Tientos).
8. H, Anglès, Antología de organistas españoles del s. XVII; 4 Bände (Barcelona 1965, 1966, 1967 und 1968). Darin sind folgende neue Werke enthalten:
   - Tiento de falsas, 1. tono (Bd. 2, S. 66) aus dem Ms. de Jaca, S. 41
   - Corriente italiana (Bd. 2, S. 68) aus dem Ms. de Jaca, S. 43
   - Tiento de falsas, 2. tono (Bd. 3, S. 27) aus dem BNM, Ms. 1360, fol. 39 (als anonym).
   - Tiento de falsas, 6. tono (Bd. 3, S. 53) aus dem BNM, Ms. 136O, fol. 112 (als anonym).
   - Tiento lleno, 2 tono (Bd. 4, S. l6) aus dem BNM, Ms. 1360, fol. 40 (als anonym).
   - Tiento lleno, 3. tono (Bd. 4, S. 22) aus dem BNM, Ms. 136O, fol. 50 (als anonym).
   - Ligaduras de 3. tono. Para la Elevación (Bd. 4, S. 27) aus dem BNM, Ms. 1357, fol. 242 (als anonym).
   - Tiento de falsas, 4. tono (Bd. 4, S. 36) aus dem BNM, Ms. 1360, fol 55 (als anonym).
   - Tiento de falsas, 5. tono (Bd. 4, S. 38) aus dem BNM, Ms. 136O, fol. 100 (als anonym).

SCHALLPLATTENAUFNAHMEN

- "Dos cumbres de la música del órganos Cesar Frank - Juan Cabani lies"; Organist? Ramón Gómez de Amezua. PAX (30 cm) 1 DLO-382. Von Cabanilles 1 Tiento und 3 Pasacalles.
- "La música espanda para organo". Colección de música histórica española"; Organisti José Maria Mancha. HISPAVOX (30 cm)j , HH IO91-92. (Von Cabanilles: 2 Tientos, Batalla imperial, 1 Pasacalles, 1 Tocata).
- "La musique d'orgue en Espagne, XVIe., XVIIe® et XVIIIe siécles Organist: Marie Louise Girod. VOGUE (30 cm) MC. 20.142. (Von Cabanilles: Tiento, Pasacalles und Tocata).
- "Musica organistica spagnola". Organist: José Maria Mancha. Instituto Internazionale del Disco (30 cm) I.M. 1003. (Von Cabanilles: Pasacalles, Tocata und Tiento).
- "Pages d'orgue baroque. Chacones et passacailles". Organist: NoSlie Pierront. CLASSIOUES "LUMEN" (25 cm) LD-2-353-S. (Von Cabanilles: Pasacalles 1. tono).
- "Musique profane - musique sacrée - pour orgue des XVIe., XVIIe siécles". Organist: Finn Vidor. VALOIS (30 cm) MB 17. (Von Cabanilles: 1 Tiento de falsas).
- "Spanische Orgelmeister: Cabezón, Sancta Maria, Cabanilles". Organist: J. Bonnet, Musica Sacra, SCHWANN, AMS 69.
- "Spanische Orgelmeister: Cabezón, Arauxo, Cabanilles". Organist Gaston Litaize. Musica Sacra, SCHWANN, AMS 76. (Von Cabanilles: 2 Tientos, 1 Tocata).
- "Europäische Orgelmusik 16. bis l8. Jh."; Werke von Seixas, Sweelinck, Lublin, Seger, d'Aquin, J. S. Bach, Frescobaldi, J. B. Cabanilles, Purcell, W. A. Mozart. Organist: Konrad Voppel an der Salvator-Orgel, Duisburg. KO PSR 40 550. (Von Cabanilles: 1 Pasacalles).