DIE SPANISCHE ORGELKULTUR IN IHRER BLÜTEZEIT VOM
16. BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT

WECHSELWIRKUNGEN ZWISCHEN ORGELBAU
UND KOMPOSITIONSPRAXIS ANHAND DER
REPRÄSENTANTEN MATEU BOSCH UND
ANTONIO DE CABEZÓN

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften/Musikpädagogik
der Bergischen Universität Wuppertal

vorgelegt von
Roland Dopfer
aus Obergünzburg

Wuppertal 2016
Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20170303-105232-7
[http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20170303-105232-7]
INHALT

VORWORT ........................................................................................................... 5

1. EINLEITUNG ...................................................................................................... 6
   1.1 Bilanz des Forschungsstandes ................................................................. 6
       1.1.1 Organologische Forschung ................................................................. 6
       1.1.2 Musikologische Forschung ................................................................. 7
       1.1.3 Auswertung ........................................................................................ 8
   1.2 Desideratum ............................................................................................... 9
   1.3 Methodik der Ausarbeitung ...................................................................... 10

2. DIE SPANISCHE ORGEL ............................................................................. 12
   2.1 Blüte – Dekadenz – Restitution ................................................................ 12
   2.2 Technische und architektonische Eigenschaften spanischer Orgeln ....... 15
       2.2.1 Anordnung im Kirchenraum ............................................................... 15
       2.2.2 Technische Anlage ........................................................................... 16
           A. Orgelgehäuse ................................................................................... 16
           B. Gebläse .......................................................................................... 17
           C. Windladen ...................................................................................... 17
           D. Traktur, Spielanlage und Werkaufbau ............................................ 19
   2.3 Klangliche Ausprägung spanischer Orgeln .......................................... 22
       2.3.1 Klangressourcen ............................................................................ 22
       2.3.2 Dispositionsbeispiele der Orgeln der Kathedrale von Malaga ......... 25

3. DIE MALLORQUINISCHE ORGEL ALS AUSPRÄGUNG DER
   KATALANISCH-VALENCIANISCHEN ORGEL ........................................... 31
   3.1 Die katalanisch-valencianische Orgel ..................................................... 31
   3.2 Orgelhistorie Mallorcas .......................................................................... 32
   3.3 Die Orgelbauer Bosch und ihre bedeutenden Opera auf Mallorca ...... 36
       3.3.1 Jordi und Mateu Bosch
           - zwei Vertreter einer Dynastie .......................................................... 36
       3.3.2 Die Bosch-Orgel der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyi ............... 38
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

3.3.3 Die Mateu-Bosch Orgel von Sencelles und ihr Schwesterinstrument in Palma de Mallorca ............ 42
3.4 Die Restaurierungsarbeiten an der Mateu Bosch-Orgel in Sencelles .......................................................... 56
3.5 Zur Klanglichkeit der Bosch-Orgel in Sencelles ............. 61
3.5.1 Methodische Beschreibung .................................. 61
3.5.2 Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles .................................................. 62
   A. Tabellen ........................................................................ 62
   B. Diagramme .................................................................. 67
   C. Pfeifenwerk .................................................................. 71
3.5.3 Auswertung und Klangcharakterisierung .................... 77

4. DIE SPANISCHE ORGELKOMPOSITION VOM 16. BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT ........................................... 83
4.1 Epochen, Merkmale und Vertreter ................................ 83
   4.1.1 Von ca. 1520 – 1580 .............................................. 83
   4.1.2 Von ca. 1580 – 1640 .............................................. 86
   4.1.3 Von ca. 1640 bis 1720 ............................................ 87
   4.1.4 Nach ca. 1720 ....................................................... 88
4.2 Antonio de Cabezón – Komponist und Kosmopolit .......... 89
   4.2.1 Stationen seines Lebens .......................................... 89
   4.2.2 Werkanalyse Tiento del Quinto tono – Diferencias sobre la Gallarda Milanesa ......................... 108
4.3 Entwicklung der Kompositionspraxis nach Antonio de Cabezón ........................................................... 133
   4.3.1 Fortführung und Fortschritt bei Juan Bautista José Cabanilles anhand seiner Xàcara ......................... 133
   4.3.2 Batalla Imperial – Fragen zur Urheberschaft ........... 149

5. VERBINDUNG VON KOMPOSITIONSPRAXIS UND ORGELBAU ................................................................. 156
5.1 Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis ...................................................... 156
5.2 Praktische Umsetzung spanischer Orgelliteratur an der Bosch-Orgel in Sencelles .............................. 163
   5.2.1 Methodische Beschreibung ...................................... 163
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

5.2.2 Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur
und der Bosch-Orgel in Sencelles

6. SCHLUSSFOLGERUNG ................................................................. 172

ANHANG ...................................................................................... 176
1. Mensurschemata der Orgel in Sencelles (Mallorca) .................. 176
2. Literaturverzeichnis .................................................................. 195
3. Musikalische Quellen ............................................................... 203
4. Discografie ............................................................................. 206
5. Akustische Dokumentation ...................................................... 207
6. Abbildungsverzeichnis ............................................................. 208
VORWORT


Im Anhang der Arbeit ist eine zum Thema entstandene CD\(^1\) beigefügt. Sie stellt eine akustische Dokumentation des Forschungsgegenstandes dar.

Ich danke sehr herzlich Prof. Dr. Hans-Joachim Erwe für die Betreuung der Dissertation als Doktorvater und für die Förderung in der Erstellung der Arbeit durch wertvolle Hinweise und Gespräche.

Prof. Dr. Joachim Dorfmüller und Prof. Dr. Thomas Erlach danke ich besonders für die Fortführung der Betreuung des Promotionsvorhabens bis zu seinem Abschluß.

Danken möchte ich ebenfalls Klaus Fischer, Orgelbauer in Barcelona, für die Erlaubnis und das Vertrauen, die Orgelrestaurierung in Sencelles zeitweise mitzubegleiten, wie auch für die freundliche Unterstützung durch zahlreiche Hinweise, Daten und Fakten. Orgelbauer Andreas Saage danke ich sehr herzlich für anregende Diskussionen und die Reflexion von Fachfragen.

Martin Kuhnt danke ich für aufschlussreiche Gespräche in organologischen Fragen, Tonmeister Klaus Faika sowie Prof. Dr. Dipl.-Ing. Dieter Braun für anregende Diskussionen im Bereich der psychoakustischen Phänomene und Dr. Andreas Wingen für wichtige Informationen in physikalischen Fragen.

Katrin Steinfeld und Andrea Wingen danke ich sehr herzlich für wegweisende Gespräche innerhalb musikalischer Zusammenhänge, Aarón Román Delgadillo Alaniz für Hinweise die spanische Sprache betreffend.

Wuppertal, im März 2016

\(^1\) ORGANUM CLASSICS 271011.
1. EINLEITUNG

1.1 BILANZ DES FORSCHUNGSTANDES

1.1.1 ORGANOLOGISCHE FORSCHUNG


2 DODERER 1971.
3 REUTER 1986.
4 ADER 1983.
5 HULVERSCHEIDT 1964.
6 VENTE 1970.
7 LÜTTMANN 1979.
8 MULET/REYNÉS 2001.
10 FISCHER 2000.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

1.1.2 MUSIKOLOGISCHE FORSCHUNG


Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der RepräsentantenMateu Bosch und Antonio de Cabezón

Francoli und Whiteside setzen biografische, analytische sowie liturgische Themen in Korrelation.


1.1.3 AUSWERTUNG


Doderers Werk zu Orgelbau und Orgelmusik bezieht sich auf die Länder Spanien und Portugal. Er wendet sich den Differenzierungen zwischen den verschiedenen Traditionen auf der iberischen Halbinsel zu. Die Phänomene der Registrierkunst betrachtet Klinda innerhalb des europäischen Kontextes, während Vente die Verbindung zur Orgelmusik des Komponisten Cabanilles herstellt.

Eine neuere Veröffentlichung mit einigen Hinweisen zur Interpretation der spanischen Orgelmusik unter Berücksichtigung des originalen Instruments liegt durch die Orgelschule von Laukvik vor. Gleichzeitig liegt seit 2014 eine umfassende Darstellung historischer Quellen durch Cea Galán vor.

Insgesamt ist eine größere Dichte an Forschungsarbeiten zu vorliegendem Kontext im Zeitraum zwischen 1959 und 1986 zu beobachten, während derzeit tendenziell eine Stagnation diesbezüglich festzustellen ist.

24 NELSON 1986.
27 DODERER 1978.
29 VENTE 1962.
30 LAUKVIK 1990.
31 CEA GALàn 2014.
1.2 DESIDERATUM

Die typologischen Elemente der Kompositionen sind mit den Charakteristika des Instrumentenbaus der Zeit und der Region verknüpft. Es existiert also ein Bezug zwischen den Ausprägungen des Œuvres und den zur Interpretation herangezogenen Musikinstrumenten.


Inwieweit wurde der Virtuose beim Vortrag Teil seines Instruments und welche Richtung hat die Entwicklung des Orgelbaus durch die hohen künstlerischen Anforderungen eingeschlagen?

Oblag der Organist Zwängen und Einschränkungen durch Gegebenheiten des Instruments oder konnte sich der Musiker frei entfalten? Welche baulichen Gegebenheiten haben den Komponisten zur Kreativität verholfen?

1.3 METHODIK DER AUSARBEITUNG


In der Verbindung der beiden wesentlichen Säulen der spanischen Orgelkunst – dem Schaffen der Clavieristen und dem der Orgelbauer – zeigt sich, welche kompositorischen Formen sich entwickelten und wie deren Darstellung an einer typisch spanischen Orgel möglich ist. Am konkreten
2. DIE SPANISCHE ORGEL

2.1 Blüte – Dekadenz – Restitution


Ab etwa 1900 werden in Spanien fast ausschließlich Einheitsorgeln gebaut, die kaum noch typisch spanische Merkmale aufweisen. Erst in den vergangenen Jahrzehnten ist teilweise wieder ein handwerklich-künstlerisch qualifizierter Orgelbau entstanden, der sich aber angesichts begrenzter Finanzmittel, dem verhältnismäßig niedrigen Stellenwert der Orgelmusik in

\[32\] DODERER 1971, S. 1 f.
REUTER 1986, S. 11-12.
DOPFER 2006.
der spanisch-katholischen Liturgie und überdies einer großen Zahl restaurierungs würdiger historischer Instrumente nur langsam und eingeschränkt etablieren kann.

„Wir wurden vom Domdekan und den beiden Organisten freundlich aufgenommen, erregten aber ein unbeschreibliches Staunen, als wir um die Erlaubnis nachsuchten, die Kaiserorgel zu besichtigen und zu spielen. Qué los Señores…? Seit Menschengedenken war die Orgel nicht mehr gespielt worden, es fand sich kein Schlüssel, sodaß der Zugang aufgebrochen werden musste. – In der Orgel lag der Staub von mehr als 100 Jahren. Laut Ausweis der Rechnungsbücher hatte seit der Einweihung der beiden Chororgeln kein Orgelbauer hier mehr Hand angelegt. Aber merkwürdig, die Orgel ließ sich ganz gut spielen, man konnte sich, trotz der teilweise schauerhaften Verstimmung und des Ausbleibens vieler Zungenpfeifen, einen sehr guten Begriff von der Wirkung der Orgel machen. Halb Toledo war zur Kathedrale geströmt, die Kunde von dem wunderlichen Ereignis hatte sich mit Windeseile durch die Stadt verbreitet.“

Etwa hundert Jahre liegen diese Eindrücke Albert Merklins, eines Neffen des französischen Orgelbauers Joseph Merklin, niedergeschrieben durch seinen Wegbegleiter González Silvia y Ramón, zurück.


33 KRAUS 1972, S. 118.
34 KRAUS 1972, S. 118.
35 HÜBNER 1986.
Obwohl es zwischen katalanisch-valencianischen, baskischen, kastilischen, portugiesischen und andalusischen Orgeln Unterschiede gibt, ist im Vergleich mit anderen europäischen Orgellandschaften eine eindeutig iberische bzw. spanische Typisierung möglich.

Abbildung 1:
S. Lorenzo el Real del Escorial, Gemächer der Infantin Isabel Clara Eugenia, Prozessionsorgel, erbaut vermutlich 1598 durch ein Mitglied der Familie Brebos.\textsuperscript{36}

\textsuperscript{36} SONNAILLON 1985, S. 185.


2.2 **Technische und architektonische Eigenschaften spanischer Orgeln**

2.2.1 **Anordnung im Kirchenraum**


In vielen Klosterkirchen treffen wir einen mit mitteleuropäischen Westemporen vergleichbaren „coro alto“ an. Auch hier stehen meist eine

---

37 ADER 1983, S. 185.
FROTSCHER 1959, S. 263.
KRAUS 1972, S. 110.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón


Befindet sich im „coro alto“ nur eine Orgel, so kann diese auch in für uns gewohnter Platzierung als Emporenbrüstungsorgel ausgeführt sein.

Abbildung 2:
Grundrissschema über die Aufstellung der spanischen Orgeln. 38

2.2.2 Technische Anlage

A. Orgelgehäuse 39


VÖLKL 1984, S. 46.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

... auch für die in Richtung des Seitenschiffes sprechenden Pfeifengruppen, die nicht dem Hauptwerk zugeordnet sind.

B. Gebläse

Die Lungen iberischer Orgeln bestehen meistens aus keilförmigen Faltenbälgern, die sich nicht vertikal, sondern diagonal heben. Sie werden nicht mit den Füßen, sondern per Hand bedient. Während in Mitteleuropa viele originale Balganlagen bei Restaurierungen entfernt wurden, bestehen sie in Spanien häufig noch immer. Leider funktionieren diese wegen mangelnder Wartung zumeist nicht.

Der Winddruck ist von der Registeranzahl der Orgel abhängig. Mit 45-60 mm WS (Wassersäule) bei Kleinorgeln, 60-75 mm WS bei mittelgroßen Orgeln und bis zu 90 mm WS bei großen Orgeln ist er jedoch sehr niedrig. Selbst die horizontalen Zungenbatterien arbeiten mit diesem geringen Winddruck.

C. Windladen

Grundsätzlich sind Schleifladen anzutreffen. Betrachten wir die symmetrisch angeordneten Orgelprospekte, so überrascht die chromatische Pfeifenstellung auf den Windladen. Die Außenansicht spiegelt also nicht die Pfeifenanordnung wie etwa beim norddeutschen Werkprinzip wider. Ein kompliziertes Windverführungssystem, teils mittels Bleikondukten, teils mit in Holzbretter gestemmten und mit Leder verschlossenen Kanälen, versorgt die abgeführten Pfeifengruppen. Auch die horizontalen Zungenregister erhalten so ihren Wind. Die spanische Windlade hat oft eine sehr große Tiefenausdehnung. Erst im 18. Jahrhundert werden die verschiedenen Registergruppen (Prinzipale, Flöten und Cornette, Vertikal- und Horizontalzungen) auf unterschiedliche Höhenebenen platziert, was neben klanglichen Vorteilen (exponierte Klangabstrahlung einzelner Register) eine reduzierte Windladentiefe und eine leichtere Stimmzugänglichkeit zur Folge

40 DODERER 1971, S. 22-25.

41 DODERER 1971, S. 22-25.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis

anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón


Nach dem Tode Antonio de Cabezóns wurde 1565 erstmals die partido registro oder medio registro Orgel mit einer Basswindlade (ab cis¹) und Diskantwindlade (ab cis¹) gebaut. Diese Bauweise verbreitete sich sehr schnell und entwickelte sich zu einem unverwechselbaren Merkmal des iberischen Orgelbaus. Die Orgelbauer erkannten den technischen Vorteil der geteilten chromatischen Windladen, bei denen der Wind für die Diskantpfeifen nicht durch den hohen Windbedarf der Basspfeifen reduziert werden kann. Die Komponisten nutzten die zusätzlichen Klangkombinationen innerhalb eines Manuals in ihren Tientos de medio registro (Stücke mit geteilten Registern).

Der Ventilkasten der Windlade befindet sich immer an der Prospekseite, also in der Nähe des Spielschranks. Dies ermöglicht eine unkomplizierte Trakturführung.

Eine Besonderheit der Schleifen ergibt sich durch ihre Positionierung. Für die labialen Prospektregister sind sie oft an der Windladenstirnseite, für die abgeführten Lingualregister entweder an der Windladenoberseite oder seltener an der Windladenunterseite zu finden. In großen Orgeln gibt es gelegentlich unter einer musikalisch zusammenhängenden Gruppe von Einzelschleifen eine breite Zweitschleife, die mit dem Fuß bedient wird und

D. **Traktur, Spielanlage und Werkaufbau**


Obwohl die spanische Orgel einen Höchstgrad an Vielseitigkeit erreicht hat, handelt es sich meist um einmanualige Instrumente. Bis zu einem bestimmten Grad unterscheiden sich vor allem die Positive mit 4-8 Registern nicht sehr von denen anderer Orgellandschaften. Größere Instrumente bestehen aus einem reichhaltig besetzten Hauptwerk (Órgano principal oder Órgano grande) mit einem kompletten Prinzipalchor, vereinzelten Flöten, Kornetten und Zungen, die sowohl in der Orgel als auch horizontal am sogenannten Gurtrand des Orgelgehäuses hängend vorkommen. Ähnlich besetzt ist auch das hintere Hauptwerk, genannt Hinterwerk (Órgano de la espalda oder Órgano de atrás), allerdings ist dies selten mit einem kompletten Prinzipalchor ausgestattet. Ist ein Rückpositiv (Cadereta exterior) vorhanden, so ist es selbstverständlich kleiner und mit höherer Prinzipalgrund-

---

42 Ein „Appel“ meint in diesem Kontext einen Tritt am Spielschrank, der im Orgelinneren ein Sperrventil öffnet und somit Wind in die Lade strömen lässt.


Im Manual sind alle Register in Bass und Diskant geteilt. Darüber hinaus gibt es viele Register, die nur im Bass oder im Diskant disponiert sind; im Bass hohe, im Diskant tiefe Stimmen. Entsprechend der Manualteilung gibt es nach unserem Verständnis für jedes „halbe“ Register einen Registerzug, wobei die Manubrien (Registerzüge) für die linke Klaviaturhälftie links und die zur rechten Hälfte gehörigen rechts angeordnet sind. Die Anordnung der Manuale ist insofern organisiert, als das Hauptwerk auf dem Oberen, das Hinterwerk auf dem Mittleren und ein Unter- oder Echowerk


44 Königlicher Sitz Sankt Laurentius von El Escorial.
2.3 Klangliche Ausprägung spanischer Orgeln

2.3.1 Klangressourcen


45 DODERER 1971, S. 2-11.
LÜTTMANN 1979.

Die altiberische Orgel verfügt also über verschiedene, in sich geschlossene Registergruppen, die für sich jeweils zu einer bestimmten Art von Plenum bzw. Vorplenum zusammenregistriert werden können: die Grundregister, das Prinzipalplenum, die Nasard- und Kornettchöre und die Rohrwerke. Eine Vermischung von Registern aus unterschiedlichen Gruppen muss wegen des begrenzten Windvorrats gut überlegt und klanglich mit

46 Wie auch die Frontprinzipale.
47 REUTER 1986, S. 16.


Ein Registrierbeispiel ist aus einer dem Orgelbauer Pedro de Echavarria zugeschriebenen Handschrift überliefert:

„Im zweiten Manual das Ripieno in der rechten Hand, das Zungenpleno in der linken; in der Cadereta Trompete in der linken, Pleno in der rechten; spielt man jedes Halbklavier für sich, scheinen es viele Orgeln zu sein.“


[50] Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.
2.3.2 Dispositionsbeispiele der Orgeln der Kathedrale von Málaga

Das Lesen einer altspanischen Orgeldisposition wirkt durch die Registerbezeichnungen, die konsequent durchgeführte Bass-/Diskantteilung und die Verwendung von Spannenmaßen statt Fußmaßen etwas fremd (1 Fuß entspricht etwa 1,5 Spannen).

Zur besseren Orientierung ist der Text zum Teil mit zusätzlichen Fußtonbezeichnungen und deutschen Registernamen versehen. An den originalen Spielschränken findet man oft nur bei den Prinzipalen 16’ und 8’ die Angaben des Spannenmaßes (Flautado de 26 und Flautado de 13), die übrigen Register lassen durch ihren Namen auf ihr Spannenmaß schließen (z. B.

\[51\] REUTER 1986, Bildteil Nr. 37, 38, nach S. 156.
\[52\] REUTER 1986, S. 95-98.

**DISPOSITION**

*der Orgelanlage in der Kathedrale zu Málaga*  
Julián de la Órden, 1783

HAUPTWERK VORNE (Órgano principal)  
Mittleres Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass (Bajos)</th>
<th>Diskant (Tiples)</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1. Flautado de 26 (Prinzipal 16')</td>
<td>1. Flautado de 26</td>
</tr>
<tr>
<td>2. Flautado de 13 (Prinzipal 8')</td>
<td>2. Flautado de 13</td>
</tr>
<tr>
<td>3. Tapado violón (Gedackt 8')</td>
<td>3. Tapado violón</td>
</tr>
<tr>
<td>4. Octava abierta</td>
<td>5. Octava abierta (Octave 4')</td>
</tr>
<tr>
<td>5. Octava tapada</td>
<td>6. Octava tapada (Gedackt 4')</td>
</tr>
<tr>
<td>6. Docena</td>
<td>7. Docena (Quinte 2 2/3')</td>
</tr>
<tr>
<td>7. Quincena 2fach</td>
<td>8. Quincena 2fach (Superoktave2')</td>
</tr>
<tr>
<td>8. Diez y novena oder 19a</td>
<td>9. Diez y novena oder 19a (Quinte 1 1/3')</td>
</tr>
<tr>
<td>9. Lleno 4fach</td>
<td>10. Lleno 4fach (Mixtur)</td>
</tr>
<tr>
<td>10. Cimbala 3fach</td>
<td>11. Cimbala 3fach</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>13. Corneta 7fach</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>14. Corneta en eco 6fach</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>(Echokornett)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Die Dispositionen der Zwillingsorgeln sind bis auf das Register Nr. 59 identisch:  
Evangelienseite – Alemana (s. o.), Epistelseite – Pifano.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

_Horizontale Zungenregister mit Spielrichtung zum Coro_

12. Trompeta de batalla (Schlachttonpete 8’)
13. Trompeta de campaňa (4’)
14. Bajoncillo (4’)
15. Violeta oder Clarín de batalla (8’)
16. Clarín de batalla (8’)
17. Clarín real (8’)
18. Trompeta imperial de 52 (32’)
19. Clarín real (8’)
20. Trompeta real (8’)
21. Clarín real (8’)
22. Clarín real (8’)
23. Clarín real (8’)

_Zungenregister im Orgelwerk_

18. Trompeta real (8’)
19. Chirimía alta (Schalmei 4’)
20. Trompeta real (8’)
21. Trompeta real (8’)
22. Trompeta real (8’)

_RÜCKPOSITIV VORNE (Caderata exterior)_
Unteres Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹
(Registerzüge befinden sich am Gehäuse des Rückpositivs)

20. Flautado de seis y medio (Prinzipal 4’)
21. Tapadillo (Gedackt 8’)
22. Docena tapada (Gedacktquinte 2 2/3’)
23. Quincena oder 15na (2’)

24. Diez y novena oder 19na (1 1/3’)
(wurde bald nach der Erbauung an beiden Orgeln
in eine Vintidocena oder 22na (1’) umgebaut)

25. Lleno 3fach (Mixtur)
26. Bajón (Fagott 8’)
27. Quincena
28. Lleno 3fach
29. Corneta 5fach
30. Flauta travesera de madera 2fach (8’)
31. Flauta dulce de metal 2fach (8’)
(Wohl ursprünglich 30 oder 31, nicht beides)

32. Bajón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

**UNTERWERK (Cadereta interior)**
Unteres Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹

| 27. Flautado violón oder Tapado (Gedackt 8’) | 33. Flautado violón oder Tapado violón |
| 28. Octava tapada (Gedackt 4’) | 34. Octava tapada |
| 29. Quincena (2’) | 35. Quincena |
| 30. Diez y novena oder 19na (1 1/3’) | 36. Diez y novena oder 19na |
| 31. Lleno 4fach (Mixtur) | 37. Lleno 4fach |
| 32. Trompeta real (8’) | 41. Trompeta real |
| 33. Voz humana (8’) | 42. Voz humana |

**HINTERWERK, [Hauptwerk Hinterseite] (Órgano de la espalda)**
Oberes Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹

| 34. Flautado de 13 (Prinzipal 8’) | 43. Flautado de 13 |
| 35. Flautado violón oder Tapado violón (Gedackt 8’) | 44. Violon oder Tapado violón |
| 36. Octava abierta (Oktave 4’) | 45. Octava abierta |
| 37. Nasardos 4fach | 46. Corneta 7fach |

*Horizontale Zungenregister mit Spielrichtung zum Seitenschiff*

| 38. Trompeta da batalla (Schlachttrompete 8’) | 47. Clarín de batalla (8’) |
| 39. Bajoncillo (hohes Fagott 4’) | 48. Clarín de campaña (8’) |
| 40. Violeta oder Clarín in XV (Clarine 2’) | 49. Trompeta magna (16’) |
| 41. Dulzayna (Dulzian 8’) | 50. Dulzayna |

*Zungenregister im Orgelwerk*

| 42. Trompeta real (8’) | 51. Trompeta real |
| 52. Trompeta universal de madera (Holztrompete 32’) |
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

(RÜCK-)POSITIV HINTEN (Cadereta exterior de la espalda)
Oberes Klavier, C-d³ (51 Noten), Bass-/Diskantteilung bei c¹/cis¹

43. Flautado de seis y medio (Prinzipal 4’)
44. Violón (Gedackt 8’)
45. Quincena (Oktave 2’)
46. Diez y novena oder 19na (1 1/3)
47. Lleno 3fach (Mixtur)
48. Fabot (Fagott 8’)
53. Flautado de seis y medio
54. Violón
55. Quincena
56. Diez y novena oder 19na
57. Lleno 3fach
58. Corneta 5fach
59a. Flauta Alemana 2fach
(nur in der Evangelienorgel)
59b. Pifano
(nur in der Epistelorgel)
60. Cromorna (8’)

PEDAL (Contras), C-H (12 Noten)

Contras de 26 (Prinzipal 16’)
Contras de 13 (Prinzipal 8’)
Trompeta (16’) (Pedalzungen vermutlich nicht original)
Trompeta (8’)
Clarín (4’)

EFFEKTREGISTER

Tambor in D (2 Pfeifen) leise Trommel, Taste links der Pedalklaviatur
Tambor in A (2 Pfeifen) laute Trommel, Taste rechts der Pedalklaviatur
Rueda de campanillas (Glockenspiel)

Tremblor suave (schwacher Tremulant)
Tremblor fuerte (starker Tremulant)
Tremulanten wirken auf das gesamte Orgelwerk und sind durch Registerzüge einschaltbar
Koppeln: I/II, II/III

Spielhilfen
Zwei Schweltritte als federnde Fußhebel rechts der Pedalklaviatur für:
- Echokornett im Hauptwerk
- drei Register des Unterwerks Violon en eco, Corneta en eco, Clarin en eco
  (diese wurden nur für Diskantmelodien [Medio registro] gebraucht)

Zwei Kniehebel bewirken die Einschaltung der Horizontalregister des Hauptwerks sowie das Teilen des Hauptwerkplenums.
Gleichzeitig erlauben die Hebel ein simultanes oder alternierendes Bespielen des Unterwerks bzw. Rückpositivs mit Spielrichtung zum Coro auf dem I. Klavier.


Die Disposition des 1659-60 durch den Orgelbauer Claudio Osorio aus Sevilla erbauten Vorgängerinstruments an der Evangelienseite der Kathedrale ist hier als Beispiel für ein kleineres Orgelwerk wiedergegeben:

MANUAL
C, D, E, F, G, A-a² (42 Noten)

Flautado de 13 (Prinzipal 8’)
Bordón (Gedackt 8’)
Octava Bass gedeckt, Diskant offen
Octava abierta im Diskant, doppelchörig ausgeführt
Flautas en 12na 8 Pfeifen gedackt, Fortsetzung konisch
Mistura de 12nas 3fach
Mistura de 15nas 3fach
Mistura de 22nas 3fach
Corneta 5fach (nur im Diskant)
Trompeta real (de 13) Becher aus Zinn, Zungen aus Messing
Dulzaina o Voz humana eine Oktave höher, Zungen aus Messing
3. DIE MALLORQUINISCHE ORGEL ALS AUSPRÄ-GUNG DER KATALANISCH-VALENCIANISCHEN ORGEL

3.1 Die katalanisch-valencianische Orgel


54 DODERER 2006, S. 6-8.
3.2 Orgelhistorie Mallorcas


Das mittelalterliche Blockwerk ist jetzt in eine Vielzahl von Einzelregistern mit kleineren Mixturen aufgeteilt. Nun tauchen auch die ersten

55 Persönliche Mitteilung von Bartomeu Mut, Organist an der Bosch Orgel in Sencelles.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Flöten und Nasate auf, nicht aber das Gedackt 8’, dieses erscheint erst viel später als Diskant- oder Gesamtregister.

Die wichtigsten Orgelbauer dieser ersten Jahrhunderthälfte waren die Familien **Roig, Barrera, Caymari** sowie **Fra Vicenç Pizà**. Die Dynastie der Caymari hat der mallorquinischen Orgel durch den Bau von flachen Fassaden am Orgelgehäuse und den Einbau mehrerer Klaviaturen, die jeweils mit einer Bass-Diskant-Teilung der Register zwischen c¹ und cis¹ ausgestattet waren, besondere Charakteristika verliehen. Repräsentative Instrumente der Familie finden sich in der Kirche Socors, Palma, in Sa Pobla, in Petra, im Convent de Sant Bartomeu und in Inca.


Die Familie **Bosch** führt die von Caymari gepflegte Tradition weiter, vor allem hinsichtlich der Aufteilung der Windlade, die noch immer von der Gotik inspiriert war. Die Gestaltung des Orgelprospekts mit drei Schauseiten orientiert sich am Vorbild der 1732 von dem valencianischen Orgelbauer **Lluís Navarro** geschaffenen Orgel für das Kloster **Sant Domingo** in **Pollença** (Mallorca). Damit wendet sich die optische Gestaltung von der flachen sogenannten **aragonesischen** Orgelfassade ab.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Abbildung 4:
*Sant Domingo de Pollença.*

57 MULET/REYNÉS 2001, S. 139.

Mit der Säkularisation durch Mendizabal (1835) beginnt durch einen Mangel an Wertschätzung der Orgelkunst und rückläufige Investitionen in den Orgelbau ein Prozess der Dekadenz, der sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in Gabriel Thomàs fortsetzt.

Um 1900 setzt sich der Orgelbauer Julià Munar für die Wiederbelebung alter Orgeln ein und restauriert einige Barockinstrumente.


58 Firmenbezeichnung „A & K Orgue de Vent“ steht für Anton Llaurado und Klaus Fischer.
59 Siehe 3.4 „Die Restaurierungsarbeiten an der Bosch-Orgel in Sencelles“.
60 Siehe 3.3.2 „Die Bosch-Orgel der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyí“ und 3.3.3 „Die Mateu Bosch-Orgel von Sencelles und ihr Schwesterinstrument in Palma“.
61 Siehe 3.4 „Die Restaurierungsarbeiten an der Bosch-Orgel in Sencelles“. 
3.3 Die Orgelbauer Bosch und ihre bedeutenden Opera auf Mallorca

3.3.1 Jordi und Mateu Bosch
- zwei Vertreter einer Dynastie

Die balearische Insel Mallorca verfügt über eine umfangreich ausgestattete Orgellandschaft. Es gibt 106 historische Orgeln, 28 davon in Palma, 78 außerhalb der Stadt, in der „part forana“. Zählt man die neueren Instrumente dazu, kommt man auf die erstaunliche Zahl von 125 Orgeln. Hauptsächlich zwei mallorquinische Orgelbauerdynastien sind zu nennen: Die Gebrüder Sebastiá und Damiá Caymari und die Orgelbauerfamilie Bosch.

Die Betrachtungen vorliegender Arbeit richten sich vor allem auf Mateu Bosch (1709 bis 1751), Sohn des Orgel- und Cembalobauers Jordi Bosch (†1723). Er schuf 1746 zwei interessante, sich sehr ähnelnde Instrumente auf Mallorca: die Orgel für die Kirche Sant Pere in Sencelles und das etwas kleinere Schwesterinstrument der Klosterkirche Sant Jeroni in Palma.


---

63 Erbauten 1690 die dreimanualige Orgel des Konvents St. Augusti, Sta. Maria del Socorro.
64 Jordi Bosch i Bernat erweiterte die Orgel in Sta. Maria del Socorro 1780 mit Horizontalzungen.


Diese instrumentenbauerische Leistung brachte Jordi Bosch i Bernat den Titel eines „königlichen Hoforgelbauers“ ein. Trotz seiner herausragenden künstlerisch-handwerklichen Begabung und umfangreichen Schaffens starb er 1801 völlig verarmt.

DIE ORGELBAUERdynastie Bosch⁶⁵

**Jordi Bosch i Bernat**, Orgelbauer  
(Ciutat de Mallorca, 1739- Madrid, 1801)

**Mateu Bosch**, Orgelbauer – und sein Bruder **Pere Josep Bosch**,  
Orgelbauer  
(Ciutat de Mallorca, 1709-1751) (Ciutat de Mallorca, 1714-ca. 1793)  
1736: Heirat mit Maria Bernat  
(Söhne Jordi, Jordi [der Orgelbauer]  
und Töchter Magdalena, Joana Anna und Joana Maria)

**Jordi Bosch**, Orgelbauer  
(Ciutat de Mallorca, †1723)  
1. Heirat mit Joana Saura (sechs Kinder, u. a. Sohn Miquel und Tochter Catalina)  
1703: 2. Heirat mit Magdalena Salvà (Söhne Mateu, Pere Josep und Tochter Maria)

**Miquel und Joana Comes**  
Eltern von Jordi Bosch

3.3.2 Die Bosch-Orgel der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyi

Abbildung 5: Pfarrkirche Sant Andreu Santanyi, Orgel von Jordi Bosch, 1762.

MÖLLER 1986, S. 6-11.


67  GÖTTERT/ISENBERG 2000, S. 239.
68  MULET/REYNÉS 2001, S. 207.

**DISPOSITION**

**der Orgel in der Pfarrkirche Sant Andreu in Santanyi, Mallorca**

**Jordi Bosch, 1762**

**HAUPTWERK (Órgano mayor)**

Oberes Klavier; C, D-c³

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass (Bajos)</th>
<th>Diskant (Tiples)</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat Major (16’)</td>
<td>Flautat Major (16’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Flautat (8’)</td>
<td>Flautat (8’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Bordó (8’)</td>
<td>Bordó (8’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Tapadet (4’)</td>
<td>Tapadet (4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Octava 2fach (4’)</td>
<td>Octava 3fach (4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>rekonstruiert</td>
<td>Flaut dobles 2fach (8’) gedackt, schwebend</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nasards 5fach</th>
<th>Corneta Magna 10fach</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Plé 22fach (2 2/3’)</td>
<td>Plé 25fach (4’) rekonstruiert</td>
</tr>
<tr>
<td>rekonstruiert</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Trompa Batalla (8’)</td>
<td>Trompa Batalla (8’) horizontal</td>
</tr>
<tr>
<td>Trompa real (8’)</td>
<td>Trompa real (8’) innen</td>
</tr>
<tr>
<td>Baixons (4’)</td>
<td>Clarins (4’) horizontal</td>
</tr>
<tr>
<td>Clarins en 15a (2’)</td>
<td>Xirimia (4’) horizontal</td>
</tr>
<tr>
<td>Regalies (8’)</td>
<td>Trompa magna (16’) horizontal</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Regalies (8’) horizontal</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Viejas (16’) horizontal</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Wahrscheinlich von Bosch zusätzlich geplante, aber nicht eingebaute Hauptwerksregister:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Hauptwerksregister:</th>
<th>Hauptwerksregister:</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Bordó (16’)</td>
<td>Bordó (16’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Trompeta (8’)</td>
<td>Trompeta (8’)</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Trompeta imperial (32’)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

RÜCKPOSITIV (Cadireta)
Unteres Klavier; C, D-c³

<table>
<thead>
<tr>
<th>Hauptwerksregister:</th>
<th>Hauptwerksregister:</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat tapat (8’)</td>
<td>Flautat tapat (8’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Octava tapada (4’)</td>
<td>Octava tapada (4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Nasards 3fach</td>
<td>Corneta 3fach</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>(2 2/3’ 2 2/3’, 2’, 1 3/5’</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Dinovena 2fach (1 1/3’) 1 1/3’, 1 1/3’</td>
</tr>
<tr>
<td>Saboiana (8’)</td>
<td>Saboiana (8’)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

OBERWERK (Echo), noch nicht rekonstruiert; C, D-c³,
Hypothetische Disposition von Prof. Hans-Dieter Möller⁶⁹

<table>
<thead>
<tr>
<th>Hauptwerksregister:</th>
<th>Hauptwerksregister:</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautado (8’)</td>
<td>Flautado (8’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Octava (4’)</td>
<td>Octava (4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Quincena (2’)</td>
<td>Quincena (2’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Lleno 5fach</td>
<td>Lleno 6fach</td>
</tr>
<tr>
<td>Corneta 3fach</td>
<td>Corneto 5fach</td>
</tr>
<tr>
<td>Voz humana (8’)</td>
<td>Voz humana (8’)</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Oboe (8’)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

PEDAL, C-H

Contras (16’) rekonstruiert
Bombarda (16’) rekonstruiert
Tambor rekonstruiert (zwei zusätzliche Knöpfe rechts und links der Pedalknopfe)

⁶⁹ MÖLLER 1986, S. 11.
Mit Ausnahme der rekonstruierten und hypothetischen Register (Kursivdruck) sind alle Stimmen original erhalten.

REPETITIONSVERLÄÜFE:

Octava 2fach (Hauptwerk)

<table>
<thead>
<tr>
<th>cis</th>
<th>8’</th>
<th>4’</th>
<th>4’</th>
</tr>
</thead>
</table>

Plé 22-25fach (Hauptwerk)

<table>
<thead>
<tr>
<th>cis</th>
<th>2 2/3’ 2f.</th>
<th>2’ 3f.</th>
<th>1 3/5’ 2f.</th>
<th>1 1/3’ 3f.</th>
<th>1’ 3f.</th>
<th>4/5’ 3f.</th>
<th>2/3’ 3f.</th>
<th>1/2’ 3f.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>cis</td>
<td>4’ 2f.</td>
<td>2 2/3’ 4f.</td>
<td>2’ 4f.</td>
<td>1 3/5’ 4f.</td>
<td>1 1/3’ 4f.</td>
<td>1’ 4f.</td>
<td>4/5’ 3f.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cis</td>
<td>4’ 3f.</td>
<td>2 2/3’ 5f.</td>
<td>2’ 7f.</td>
<td>1 3/5’ 5f.</td>
<td>1 1/3’ 5f.</td>
<td>1’ 3f.</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

3.3.3 Die Mateu-Bosch Orgel von Sencelles und ihr Schwesterinstrument in Palma de Mallorca

Im geografischen Zentrum der Insel Mallorca liegt das Dorf Sencelles mit seiner Kirche Sant Pere. Dieses Gotteshaus ist durch den Besuch von Papst Johannes Paul II. einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden. Hier trifft der Besucher eine Orgel von Mateu Bosch an, deren Fertigstellung auf August 1746 zu datieren ist.

Wohl wegen ihrer Qualitäten wurde Mateu Bosch mit dem Neubau eines Schwesterinstrumentes für den Konvent des Nonnenklosters Sant Je-

---

70 L’ ORGUE BAROC DE MATEU BOSCH 2000.
DODERER 2006/2, S. 9-11.
roni in Palma de Mallorca beauftragt. Der Vertrag zwischen dem Kloster und Bosch wurde im Oktober 1746 geschlossen. Trotz vieler Gemeinsamkeiten beider Orgeln fallen im Detail Unterschiede auf, wie schon aus den Dispositionen erkennbar ist.

**Disposition der Orgel in der Església de Sant Pere in Sencelles, Mallorca**

Mateu Bosch, 1746

Die Aufzählung der Register folgt der Aufstellung auf der Windlade der Orgel, wobei beim Prospekt begonnen wird.

**MANUAL, C-c³, ursprünglich kurze Oktave**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass (Bajos)</th>
<th>Diskant (Tiples)</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat (8’)</td>
<td>Flautat (8’)</td>
</tr>
<tr>
<td>8va (Octava, 4’)</td>
<td>8va (Octava, 4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Tapadillo (4’)</td>
<td>Tapadillo (4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>12a (Dotzena 2fach, 2 2/3’)</td>
<td>12a (Dotzena 2fach, 4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>15a (Quinzena 2fach, 2’)</td>
<td>15a (Quinzena 2fach, 2 2/3’)</td>
</tr>
<tr>
<td>19a (Decinovena 2fach, 1 1/3’)</td>
<td>19a (Decinovena 2fach, 2’)</td>
</tr>
<tr>
<td>22a (Vintidotsena 3fach, 1’)</td>
<td>22a (Vintidotsena 3fach, 2’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Simbalet (3fach, 4/5’)</td>
<td>Simbalet (3fach, 1 3/5’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Nasart I (2fach, 2 2/3’)</td>
<td>Corneta I (4fach, 2 2/3’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Nasart II (2fach, 1 3/5’)</td>
<td>Corneta II (4fach, 1 3/5’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Tolosana (3fach, 1’)</td>
<td>Tolosana (3fach, 2 2/3’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Baixons (4’)</td>
<td>Clarins (8’)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**PEDAL, C-H**

angehängtes Knopfpedal (Botones), ursprünglich eigenständiger gedackter 16’;

---

DOPFER 2006, S. 24 f.
REPETITIONSVERLÄUFE:

12a (Dotzena) 2fach

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>2 2/3’</th>
<th>2’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td>4’</td>
<td>2 2/3’</td>
</tr>
</tbody>
</table>

15a (Quinzena) 2fach

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>2’</th>
<th>1 1/3’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td>2 2/3’</td>
<td>2’</td>
</tr>
</tbody>
</table>

19a (Decinovena) 2fach

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>1 1/3’</th>
<th>1’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td>2’</td>
<td>1 1/3’</td>
</tr>
<tr>
<td>cis²</td>
<td>2 2/3’</td>
<td>2’</td>
</tr>
</tbody>
</table>

22a (Vintidotsena) 3fach

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>1’</th>
<th>2/3’</th>
<th>1/2’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cis⁰</td>
<td>1 1/3’</td>
<td>1’</td>
<td>2/3’</td>
</tr>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td>2’</td>
<td>1 1/3’</td>
<td>1’</td>
</tr>
<tr>
<td>cis²</td>
<td>2 2/3’</td>
<td>2’</td>
<td>1 1/3’</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Simbalet 3fach

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>4/5’</th>
<th>2/3’</th>
<th>1/2’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cis⁰</td>
<td>1’</td>
<td>4/5’</td>
<td>2/3’</td>
</tr>
<tr>
<td>g⁰</td>
<td>1 1/3’</td>
<td>1’</td>
<td>4/5’</td>
</tr>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td>1 3/5’</td>
<td>1 1/3’</td>
<td>1’</td>
</tr>
<tr>
<td>cis²</td>
<td>2’</td>
<td>1 3/5’</td>
<td>1 1/3’</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Nasart I 2fach

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>2 2/3’</th>
<th>2’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Corneta I 4fach

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>2 2/3’</th>
<th>2 2/3’</th>
<th>2’</th>
<th>2’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Nasart II 2fach

<table>
<thead>
<tr>
<th>C</th>
<th>1 3/5’</th>
<th>1 1/3’</th>
</tr>
</thead>
</table>

Corneta II 4fach

<table>
<thead>
<tr>
<th>cis⁰</th>
<th>1 3/5’</th>
<th>1 3/5’</th>
<th>1 1/3’</th>
<th>1 1/3’</th>
</tr>
</thead>
</table>

Tolosana 3fach

<table>
<thead>
<tr>
<th>C</th>
<th>1’</th>
<th>4/5’</th>
<th>1 1/3’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>G</td>
<td>1 1/3’</td>
<td>1’</td>
<td>4/5’</td>
</tr>
<tr>
<td>cis⁰</td>
<td>1 3/5’</td>
<td>1 1/3’</td>
<td>1’</td>
</tr>
<tr>
<td>fis⁰</td>
<td>2’</td>
<td>1 3/5’</td>
<td>1 1/3’</td>
</tr>
<tr>
<td>cis⁰</td>
<td>2 2/3’</td>
<td>2’</td>
<td>1 3/5’</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

**Disposition der Orgel im Kloster Sant Jeroni, Palma de Mallorca**

**Mateu Bosch, 1746** (Schwesterinstrument zu Sant Pere in Sencelles)

Die Aufzählung der Register folgt der Aufstellung auf der Windlade, wobei beim Prospekt begonnen wird.

<table>
<thead>
<tr>
<th><strong>MANUAL</strong>, C-c³, ursprünglich kurze Oktave</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td><strong>Bass (Bajos)</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>Flautat (8’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Octava (4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Tapadillo (4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Dotzena (2 2/3)</td>
</tr>
<tr>
<td>Quinzena 2fach (2’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Decinovena 2fach (1 1/3’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Vintidotsena 2fach (1’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Simbalet 3fach (4/5’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Nasart I 1fach (2’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Nasart II 2fach (1 3/5’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Baixons (4’)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th><strong>PEDAL</strong>, C-H</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>angehängtes Knopfpedal (Botones)</td>
</tr>
<tr>
<td>ursprünglich eigenständiger gedachter 8’</td>
</tr>
</tbody>
</table>

---

72 MÖLLER 1998, S. 34.
REPETITIONSVERLÄUFE:

Dotzena

<table>
<thead>
<tr>
<th>C</th>
<th>2 2/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>fis²</td>
<td>4'</td>
</tr>
<tr>
<td>4'</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Quinzena 2fach

<table>
<thead>
<tr>
<th>C</th>
<th>2'</th>
<th>1 1/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td>2 2/3'</td>
<td>2'</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Decinovena 2fach

<table>
<thead>
<tr>
<th>C</th>
<th>1 1/3'</th>
<th>1'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td>2'</td>
<td>1 1/3'</td>
</tr>
<tr>
<td>cis²</td>
<td>2 2/3'</td>
<td>2'</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Vintidotsena 2fach

<table>
<thead>
<tr>
<th>C</th>
<th>1'</th>
<th>2/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td>1 1/3'</td>
<td>1'</td>
</tr>
<tr>
<td>cis²</td>
<td>2'</td>
<td>1 1/3'</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Simbalet 3fach

<table>
<thead>
<tr>
<th>C</th>
<th>4/5'</th>
<th>2/3'</th>
<th>1/2'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>cis⁰</td>
<td>1'</td>
<td>4/5'</td>
<td>2/3'</td>
</tr>
<tr>
<td>fis⁰</td>
<td>1 1/3'</td>
<td>1'</td>
<td>4/5'</td>
</tr>
<tr>
<td>cis¹</td>
<td>1 3/5'</td>
<td>1 1/3'</td>
<td>1'</td>
</tr>
<tr>
<td>fis²</td>
<td>2 2/3'</td>
<td>2'</td>
<td>1 3/5'</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Corneta I 3fach

| cis¹ | 8'     | 2 2/3' | 2'    |

Nasart II 2fach

| C    | 1 3/5' | 1 1/3' |

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Corneta II

| cis¹ | 1 3/5’ | 1 3/5’ | 1 1/3’ | 1 1/3’ |

Abbildung 6:
Orgel in der Església de Sant Pere in Sencelles, Mallorca. Mateu Bosch 1746.⁷³

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Abbildung 7: 
Orgel im Kloster Sant Jeroni, Palma de Mallorca.
Mateu Bosch, 1746.74

Die beiden Mateu Bosch-Orgeln wurden um das Jahr 1746 erbaut. Während der Vertrag für das Instrument in Sencelles 1745 mit der Universität von Sencelles geschlossen und im August 1746 fertiggestellt wurde,75 fällt die Vertragsunterzeichnung für die Orgel in Palma auf den Oktober 1746.76

Beide Orgeln befinden sich als hinterspielige Brüstungsklaviaturen auf den Westemporen der Kirchen. Im Konvent Sant Jeroni, Palma, steht das Instrument inmitten des räumlich tiefen Nonnenchores der gotischen Kirchen.74

74 GÖTTERM/ISENBERG 2000, S. 237.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón


Die Manualzunge wird jeweils über einen ungewöhnlichen eisernen Hebel links (Bass) und rechts (Diskant) oberhalb des Spielschranks eingeschaltet. Bei beiden Orgeln war die Manualtrompete ursprünglich nicht vorhanden: Die Trompete in Palma stammt aus der Werkstatt von Bosch, wurde aber wahrscheinlich bereits während der Bauzeit in die Orgel übernommen. Im originalen Orgelbauvertrag ist dieses Register nicht erwähnt. In Sencelles wurde das Zungenregister später von Portell nachgerüstet.

Wie bei iberischen Orgeln typisch, ist auch bei diesen Instrumenten die Traktur kurz gehalten (die Ventile befinden sich direkt über dem Spielschrank), was bei einem geringen Tastentiefgang und niedrigem Winddruck ein präzises und leichtgängiges Spielgefühl mit einem idealen Druckpunkt ermöglicht. Lediglich die Tastenmechanik, die zur Zusatzlade für die später

DODERER 2006/2, S. 10.


Auch die originale Balganlage wurde im Verlauf der Geschichte an beiden Instrumenten verändert. In Sant Jeroni befindet sich der Windbalg heute in einem separaten Zimmer außerhalb der Kirche. Die noch von Hand bedienbare Balganlage ist über einen langen Kanal mit der Orgel verbunden. Ein hinzugefügter Stoßfänger glättet das hierdurch verursachte Beben des Orgelwindes. In Sencelles wurde trotz eines vergleichbar langen Windwegs auf eine solche Hilfseinrichtung verzichtet. Für das Orgelspiel ist es förderlich, diesbezüglich auf die Anforderungen des Instruments einzugehen und die Folgen der Windmodulation zu respektieren. Die chromatisch angelegten Windladen lassen eine Teilung der Register zu, was gerade bei diesen einmanualigen Orgelwerken eine Vielzahl an Klangkombinationen ermöglicht.


78 DODERER 2006/2, S. 10.
79 Firmenbezeichnung „A & K, Orgues de Vent“ steht für Anton Llaurate und Klaus Fischer.

Nachfolgend sind die Unterschiede zwischen den Dispositionen von Sant Jeroni (Palma) und Sant Pere (Sencelles) aufgelistet.

**Mateu Bosch-Orgel in Sant Jeroni**  
Dotzena 1fach  
Vintidotsena 2fach  
Simbalet

**Mateu Bosch-Orgel in Sant Pere**  
Dotzena 2fach  
Vintidotsena 3fach  
Simbalet (kleinere Unterschiede in der Zusammensetzung und dem Repititionsverlauf)

Nasart I 1fach (2’)
einzelstehend nicht vorhanden  
Corneta I 3fach (8’)
[Bordó (8’) ist einer der drei Chöre, Doppelchöre sind nicht vorhanden]

nett vorhanden  
Baixons (4’), Trompeta (8’)
Originale Bosch-Zungen, nicht von Anfang geplant

Bordó (8’) im Diskant  
[ wahrscheinlich auch original separat

disponiertes Grundregister des Corneta I  
4fach (2 2/3’), das ansonsten aus zwei

Doppelchören besteht]

Tolosana 3fach (1’)

Baixons (4’), Clarins (8’)

1852 durch Portell zugefügt, siehe eingestanzte Firmenstempel auf den Bechern

Die Becher sind auf einer Seite stark verschmutzt, was darauf hinweisen könnte, dass die Register einer anderen Orgel entnommen wurden, wo sie als horizontale Stimmen gebaut waren.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Pedal:
ursprünglich selbständiges, gedacktes 8’-Holzregister
Ursprünglich selbständiges, Gedacktes 16’-Holzregister
(Pfeifen und Windlade noch vorhanden)

Vergleich der Repetitionsverläufe der mehrchörigen Register

<table>
<thead>
<tr>
<th>Mateu Bosch-Orgel in Sant Jeroni</th>
<th>Mateu Bosch-Orgel in Sant Pere</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td><strong>Dotzena 1fach</strong></td>
<td><strong>Dotzena 2fach</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>C</td>
</tr>
<tr>
<td>cis(^1)</td>
<td>cis(^1)</td>
</tr>
<tr>
<td>fis(^2)</td>
<td>fis(^2)</td>
</tr>
<tr>
<td>2 2/3’</td>
<td>2 2/3’, 2’</td>
</tr>
<tr>
<td>[keine Repetition]</td>
<td>[keine Repetition]</td>
</tr>
</tbody>
</table>

| **Quinzena 2fach**               |
| [Repetitionsverläufe und Zusammensetzung der Register sind an beiden Orgeln identisch] |

| **Decinovena 2fach**             |
| [Repetitionsverläufe und Zusammensetzung der Register sind an beiden Orgeln identisch] |

| **Vintidotsena 2fach**           | **Vintidotsena 3fach**           |
| C                                | C                              |
| cis\(^0\)                        | cis\(^0\)                      |
| cis\(^1\)                        | cis\(^1\)                      |
| cis\(^2\)                        | cis\(^2\)                      |
| 1’, 2/3’                         | 1’, 2/3’, 1/2’                  |
| [keine Repetition]               | 1 1/3’, 1’, 2/3’                |
| 1 1/3’, 1’                       | 2’, 1 1/3’, 1’                 |
| 2’, 1 1/3’                       | 2 2/3’, 2’, 1 1/3’             |

| **Simbalet 3fach**               |
| [Repetitionsverläufe und Zusammensetzung der Register sind an beiden Orgeln identisch] |

| cis\(^2\)                        | cis\(^2\)                      |
| fis\(^2\)                        | fis\(^2\)                      |
| 2 2/3’, 2’, 1 3/5’               | [keine Repetition]             |

| **Nasart I 1fach**               | **Nasart I 2fach**              |
| C – c\(^2\)                      | C – c\(^2\)                    |
| 2’                               | 2 2/3’, 2’                     |
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>Register</th>
<th>Palma</th>
<th>Sencelles</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Corneta I 3fach</td>
<td>ab cis¹ 8', 2 2/3', 2'</td>
<td>ab cis¹ 2 2/3', 2 2/3', 2', 2'</td>
</tr>
<tr>
<td>Nasart II 2fach</td>
<td>[Zusammensetzung der Register ist an beiden Orgeln identisch]</td>
<td>[Zusammensetzung der Register ist an beiden Orgeln identisch]</td>
</tr>
<tr>
<td>Corneta II</td>
<td>[Zusammensetzung der Register ist an beiden Orgeln identisch]</td>
<td>[nicht vorhanden]</td>
</tr>
<tr>
<td>Tolosana 3fach</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Obwohl die Orgeln auf den ersten Blick in ihren optischen Ausmaßen gleich sind, lässt sich beim Vergleich von Repetitionsverläufen und Anzahl der Chöre der zusammengesetzten Register feststellen, dass die Orgel von Sencelles größer ist.

Die Register Tolosana und Nasard I fehlen in Palma vollständig. Das Register Dotzena ist dort einchörig repetierend, in Sencelles bereits eine zweichörige, tiefliegende Mixtur. Die Vintidotsena ist in Palma um einen Chor kleiner angelegt, auf die Repetition bei cis wurde deshalb dort verzichtet. Da die Zusammensetzung der Vintidotsena in Sencelles um einen Chor tiefer in der Basis als in Palma ausfällt, ist sie in klanglicher Hinsicht, ergänzt durch den höheren 1/2´ Chor, im Bassbereich heller und durch den zusätzlichlichen 2´ Chor ab cis¹ und den 2 2/3´ Chor ab cis² im Diskant, kantabler.

Nun folgt die Analyse des Registers Simbalet. Während sich der Bassbereich identisch gestaltet, repetiert die Mixtur in Sencelles bereits bei cis² in den 2´ Bereich, während die Orgel in Palma diesbezüglich erst bei fis² repetiert. Die Besonderheit dabei ist, dass an dieser Orgel eine Repetitionsstufe übersprungen wird und somit der tiefere 2 2/3´ erklingt.

Hinsichtlich des Weitchores (Nasart, Corneta) ist ebenfalls die Orgel in Sencelles größer angelegt. Der Nasart I stellt in Palma nur einen einchörigen 2´ dar, in Sencelles eine zweichörige Kombination aus 2 2/3´ und 2´. Die Doppelchöre der Register Corneta I und II sind in Palma nur bei Corneta II zu finden. Corneta I enthält hier zusätzlich noch das gedackte 8´ Register. Durch Reibung mit benachbarten Registerzügen wird der Zug des 8´
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Registrs bei der Betätigung der Corneta mitgezogen. In Sencelles ist der 8´ separat als Bodó 8´ disponiert.


Abbildung 8:
Rekonstruierte Manualklaviatur und Tontraktur
der Orgel in Sencelles bei der Restaurierung 2000 (Foto: Justo González)
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezon

3.4 Die Restaurierungsarbeiten an der Mateu Bosch-Orgel in Sencelles

Der erste Eingriff in die Orgel der Pfarrkirche Sant Pere wurde wahrscheinlich 1844 durch einen unbekannten Orgelbauer vorgenommen. Um die Schöpffarbe des Kalkanten zu erleichtern, entfernte man die alte Balganlage an der Orgel und ersetzte sie durch einen neuen, großen Magazinbalg mit Schöpfvorrichtung. Die neue Windversorgung wurde in einem Nebenraum der Empore aufgestellt.


Weiterhin hat Cardell die Orgel in ihrer klanglichen Ausrichtung romantisiert und nach einer eingreifenden Gehäuseumgestaltung das Instrument von der Brüstung der Empore an ihre Epistelseite (rechte Seite, Blickrichtung Altar) versetzt. Das veränderte Gehäuse war wahrscheinlich

83 MÖLLER 1998, S. 35.
84 DODERER 2006/2, S. 10-11.

Der Ausbau der Register Tolosana und Simbalat\(^\text{85}\) bedeutete einen weiteren Eingriff in die ursprüngliche Substanz, die Aufbewahrung dieser Register im Orgelinneren rettete selbige vor der Vernichtung. Ein neues Gedackt 16’ unter teilweiser Verwendung des originalen Pedalregisters wurde eingefügt, das Register Bordó 8’ im Diskant um seine gedackte 8’ Entsprechung in der Basshälfte ergänzt. Kürzungen der Pfeifen hatten eine neue, höhere Stimmtön zur Folge. Vier Jahre später wurde eine Trompeta real im Inneren der Orgel eingebaut.\(^\text{86}\)

Anlässlich der Feier des 750-jährigen Bestehens der Pfarrei Sant Pere und in der Absicht, die ursprüngliche Orgelanlage wieder herzustellen, beauftragte man 1987 den Orgelbauer Pere Reynés i Florit aus Campanet mit einer neuerlichen Intervention, in deren Verlauf (bis 1995) die Orgel wieder an ihren ursprünglichen Platz zurückkehrte und ein neues Gehäuse aus Schwedenkiefer, dunkel gebeizt, erhielt. Alle Änderungen der Brüder Cardell wurden rückgängig gemacht, die Trompeta Real von 1923 wieder entfernt und die Register Tolosana und Simbalat erneut eingefügt. Die Register Baixons und Clarins wurden in der Orgel belassen und ebenso der seinerzeit von der kurzen auf die vollständige Bassoktave erweiterte Tonumfang, während die Zusatzlade im Diskant entfernt wurde.\(^\text{87}\)


\(^{86}\) DODERER 2006/2, S. 10.

\(^{87}\) L’ ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 20, 22 (Paginierung: RD).

DODERER 2006/2, S. 10.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Folgende Arbeiten haben sie zwischen März und August 2000 ausgeführt:

- Ausbau und Kennzeichnung der Pfeifen
- Abmontieren der Ton- und Registermechanik
- Ausbau der Windladen
- Transport der Windladen und Pfeifen in die Werkstatt nach Barcelona
- Reinigung der Windladen und Pfeifen
- Entfernung des nicht originalen Windladenbalgs
- Erneuerung der Windstube
- Einbau neuer Lederpulpeten
- Neverspundung des Windkastens und Entfernung der Bootspanplatte
- Neubelederung der Stöcke und Schleifen, um die zahlreich vorhandenen Durchstecher zu eliminieren
- Neues Einbrennen der Löcher im Pfeifenstock
- Entfernung der Schrauben, stattdessen Verwendung von mit Lederstreifen „gefütterten“, konischen Nägeln, mit denen die Stöcke aufgenagelt werden
- Neukonstruktion des Regierwerks und Entfernung der 1995 eingebauten, schwarz angemalten Eisenrohre; die hölzernen Wellen sind auf Mallorca so dick, dass sich zusätzliche Ärmchen erübrigen
- Grundsätzliche Verwendung von Warmleim; die entsprechenden Verbindungen können mit Wasser gelöst werden, z. B. bei einer späteren Ausreinigung oder Reparatur
- Neueinrichtung einer provisorischen Windversorgung mit einem einseitig aufgehenden Magazinbalg, um den benötigten dynamischen Winddruck zu erreichen, diese Anlage befindet sich in einem Nebenraum der Orgelempore (Die gewünschte Rekonstruktion der originalen Keilbalganlage konnte nicht finanziert werden und steht noch aus.)
- Ausbau des 1995 eingepassten, wurmstichigen Sperrholz-wellenbretts; Einbau eines neu gebauten Wellenbretts
- Rekonstruktion der Manualklaviatur nach Bosch, wobei die Untertasten mit Knochen belegt sind; als Vorbild diente die Klaviatur des Instruments im Konvent dels Minims in Sineu, einer Orgel von Pere Josep Bosch
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

- Neueinrichtung und -regulierung sowie teilweise Rekonstruktion der einarmigen, in der Mitte angehängten Traktur
- Ermittlung des optimalen Tastentiefgangs (Der zunächst bei acht mm liegende Tastentiefgang hat sich bei den Eigenheiten der nach Bosch rekonstruierten Klaviatur nicht bewährt und musste auf sechs mm reduziert werden.)
- Rekonstruktion der Pedaltraktur
- Erforschung und Einstellung des für das historische Pfeifenwerk idealen Winddrucks; die Orgel hat jetzt einen Winddruck von circa 50 mm WS, was einen enorm entspannten und doch strahlenden Klang erzeugt; der Winddruck des Instruments in Palma liegt mit 70 mm WS höher
- Rekonstruktion fehlender und Restaurierung „kranker“ Pfeifen
- Legen einer neuen Stimmung; es wurde eine ungleichschwebende, vom Restaurator selbst entwickelte Stimmung mit fünf temperierten und sieben reinen Quinten gewählt (Bach-Fischer), die ursprüngliche Stimmtemperatur konnte nicht mehr ermittelt werden.

Das Register Bordó 8´ wurde als Einzelregister belassen, da ein eigener Stock und ein eigenes Regierwerk dafür vorhanden sind. Entgegen der Theorie, dass dieses Register aus historischer Sicht ein Chor des Kornetts gewesen sein soll, sprechen die technischen Voraussetzungen für die originale Eigenständigkeit des Registers.

Heute verfügt die Orgel über 1108 originale, aus hochprozentiger Zinnlegierung bestehende Metallpfeifen. Unter ihnen sind viele mit kunstvollen Ziselierungen versehen, zusätzlich kommen die beiden Holzpfeifen für C und D des Flautat hinzu. Insgesamt 92 nicht originale Pfeifen dienen den Zusatztönen im Bass (Cs, Ds, Fs, Gs), für deren Beibehaltung man sich entschlossen hatte. Die Zungenregister von Portell verfügen über 45 Pfeifen, vier weitere Pfeifen ergänzen wiederum den erweiterten Bassbereich. Diese Pfeifen sind durch Cardell ergänzt worden.
An den Aufschnitthöhen des gesamten Pfeifenbestands waren nur unwesentliche Veränderungen zu vermerken. Die originale Stimmtongröße war anhand der zugelöteten Gedacktpfeifen ermittelt und durch Anlängen auf alle anderen Metallpfeifen übertragen. Die Frage, ob die Pfeifen auf offenem oder geschlossenem Fuß standen, war nicht eindeutig zu beantworten. Man entschied sich, mit offenen Füßen zu arbeiten, da die Pfeifen dann eine schönere Resonanz entwickeln.\textsuperscript{88}

\textsuperscript{88} FISCHER 2000, unpaginiert.
3.5 Zur Klanglichkeit der Bosch-Orgel in Sencelles

3.5.1 Methodische Beschreibung

Indizien zur klanglichen Identifikation einer Orgel erschließen sich zunächst durch die Betrachtung der zugehörigen Disposition. Weitere klangentscheidende Phänomene sind aus der Sicht des Orgelbaus die Mensuration und Intonation des Pfeifenwerks sowie die Aufstellung der Pfeifen innerhalb der Orgelanlage. Mit der Auswertung dieser Parameter ist an vielen Instrumenten die Verifizierung einer gewissen klanglichen Ausrichtung bereits möglich.


Nach der Auflistung der Disposition erfolgt die Zählung der Klangressourcen in Abhängigkeit von Tonhöhe (C bis c³) und disponiertem Oberton (8′ bis 1/2′). Die Präzisierung der Repetitionspunkte und der Repetitionseigenschaften veranschaulicht die Veränderungen der mehrchöri gen Register in ihrer Zusammensetzung innerhalb des Verlaufs vom Bass bis zum Diskant.

Diagramme zeigen die Häufigkeit des Vorkommens eines Obertons über den Klaviaturumfang hinaus. Prinzipalchor, Weitchor und Zungenchor sind dabei zunächst einzeln und schließlich im Gesamten berücksichtigt.

Die Darstellung des Mensurkonzepts, der Aufstellung der Pfeifen wie auch die Integration der intonatorischen Prämisse erfolgen im Anschluss.

Abschließend generiert sich die Auswertung der Daten unter Einbeziehung der traditionellen und individuellen Untersuchungsmethoden. Eine Klangcharakterisierung der Bosch-Orgel in Sencelles aus der Summe der Ergebnisse lässt sich nun folgern.
3.5.2 **Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles**

**A. Tabellen**

Die nachfolgende Aufstellung unterteilt die Register der Bosch-Orgel in Sencelles in Prinzipalchor, Weitchor und Zungenchor:

**Prinzipalchor**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass (Bajos)</th>
<th>Diskant (Tiples)</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat (8’)</td>
<td>Flautat (8’)</td>
</tr>
<tr>
<td>8va (Octava, 4’)</td>
<td>8va (Octava, 4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>12a (Dotzena 2fach, 2 2/3’)</td>
<td>12a (Dotzena 2fach, 4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>15a (Quinzena 2fach, 2’)</td>
<td>15a (Quinzena 2fach, 2 2/3’)</td>
</tr>
<tr>
<td>19a (Decinovena 2fach, 1 1/3’)</td>
<td>19a (Decinovena 2fach, 2’)</td>
</tr>
<tr>
<td>22a (Vintidotzena 3fach, 1’)</td>
<td>22a (Vintidotzena 3fach, 2’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Simbalet (3fach, 4/5’)</td>
<td>Simbalet (3fach, 1 3/5’)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Weitchor**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass (Bajos)</th>
<th>Diskant (Tiples)</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Tapadillo (4’)</td>
<td>Tapadillo (4’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Bordó (8’)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Nasart I (2fach, 2 2/3’)</td>
<td>Corneta I (4fach, 2 2/3’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Nasart II (2fach, 1 3/5’)</td>
<td>Corneta II (4fach, 1 3/5’)</td>
</tr>
<tr>
<td>Tolosana (3fach, 1’)</td>
<td>Tolosana (3fach, 2 2/3’)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**PEDAL**

ursprünglich eigenständiger, gedackter 16’
(originale Pfeifen und Windladen sind zwar vorhanden, aus Platzgründen aber nicht eingebaut)

**Zungenchor**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass (Bajos)</th>
<th>Diskant (Tiples)</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Baixons (4’)</td>
<td>Clarins (8’)</td>
</tr>
</tbody>
</table>
In der senkrechten Achse der folgenden Tabelle ist die Aufstellung aller auf der Klaviatur zur Verfügung stehenden Töne im Verlauf von C bis c³ zu ersehen. Die Waagerechte gibt die in der Disposition enthaltenen Obertöne von 8’ bis 1/2’ wieder. In den Repetitionspunkten G, c, cis, fis, g, cis¹, cis² ändert sich die Zuordnung der Register zu den Obertönen. Die Auflistungen der Register gelten bis zum nächsthöheren Repetitionspunkt. Die hochliegenden Tessitura⁸⁹ sind in der tiefen Lage sehr ausgeprägt, in der hohen zugunsten der mittleren und tieferen Lage stark zurückgenommen. In der Zählung sind immer die Änderungen fett gedruckt.

<table>
<thead>
<tr>
<th>8’</th>
<th>4’</th>
<th>2 2/3’</th>
<th>2’</th>
<th>1 3/5’</th>
<th>1 1/3’</th>
<th>1’</th>
<th>4/5’</th>
<th>2/3’</th>
<th>1/2’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Oktave</td>
<td>Oktave</td>
<td>Quinte</td>
<td>Oktave</td>
<td>Terz</td>
<td>Quinte</td>
<td>Oktave</td>
<td>Terz</td>
<td>Quinte</td>
<td>Oktave</td>
</tr>
<tr>
<td>c³</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h²</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b²</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a²</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gis²</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g²</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fis²</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f²</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e³</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>dis²</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d²</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cis³</td>
<td>3×</td>
<td>3×</td>
<td>7×</td>
<td>7×</td>
<td>4×</td>
<td>4×</td>
<td>0×</td>
<td>0×</td>
<td>0×</td>
</tr>
<tr>
<td>Flauta</td>
<td>Octava</td>
<td>Dotzena</td>
<td>Quinzena</td>
<td>Simbalat</td>
<td>Vintido.</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Bordó</td>
<td>Tapadillo</td>
<td>Quinzena</td>
<td>Dinovena</td>
<td>CornetaII</td>
<td>Simbalat</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Clarins</td>
<td>Dotzena</td>
<td>Corneta I</td>
<td>Vintido.</td>
<td>CornetaII</td>
<td>CornetaII</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Corneta I</td>
<td>Corneta I</td>
<td>Tolosana</td>
<td>CornetaII</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Tolosana</td>
<td>Corneta I</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dinovena</td>
<td>Tolosana</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Vintido,⁹⁰</td>
<td>Simbalat</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

---

⁸⁹ Tessitura meint Oberton oder Teilton.

⁹⁰ Der Begriff Vintidotsena wird in Abbildung 9 abgekürzt durch Vintido.
# Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>8′</th>
<th>4′</th>
<th>2 2/3′</th>
<th>2′</th>
<th>1 3/5′</th>
<th>1 1/3′</th>
<th>1′</th>
<th>4/5′</th>
<th>2/3′</th>
<th>1/2′</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Oktave</td>
<td>Oktave</td>
<td>Quinte</td>
<td>Oktave</td>
<td>Terz</td>
<td>Quinte</td>
<td>Oktave</td>
<td>Terz</td>
<td>Quinte</td>
<td>Oktave</td>
</tr>
<tr>
<td>c³</td>
<td>h⁴</td>
<td>b⁵</td>
<td>a⁶</td>
<td>gis⁷</td>
<td>g⁸</td>
<td>fis⁹</td>
<td>e¹⁰</td>
<td>d¹¹</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

| eis¹² | 3× | 3× | 5× | 6× | 4× | 5× | 2× | 0× | 0× | 0× |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Flautat | Octava | Dotzena | Quinzena | Simbalat | Dinovena | Vintido. | Bordó | Tapadillo | Quinzena | Dinovena | Corneta II | Vintido. | Simbalat |
| Clarins | Dotzena | Corneta I | Vintido. | Corneta II | Simbalat | Corneta I | Corneta I | Tolosana | Corneta II | Corneta II | Tolosana |

| c¹³ | h¹⁴ | b¹⁵ | a¹⁶ | gis¹⁷ | g¹⁸ | fis¹⁹ | e²⁰ | d²¹ |

| eis²² | 3× | 3× | 5× | 6× | 4× | 5× | 2× | 0× | 0× | 0× |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Flautat | Octava | Dotzena | Dotzena | Quinzena | Dinovena | Simbalat | Vintido. | Tapadillo | Nasart I | Quinzena | Dinovena | Vintido. |
| Baixons | Nasart I | Quinzena | Tolosana | Dinovena | Vintido. | Nasart II | Simbalat | Tolosana | Tolosana | Vintido. | Simbalat |

<table>
<thead>
<tr>
<th>fis²³</th>
<th>1×</th>
<th>3×</th>
<th>2×</th>
<th>4×</th>
<th>2×</th>
<th>6×</th>
<th>3×</th>
<th>1×</th>
<th>1×</th>
<th>0×</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat</td>
<td>Octava</td>
<td>Dotzena</td>
<td>Dotzena</td>
<td>Nasart II</td>
<td>Quinzena</td>
<td>Dinovena</td>
<td>Simbalat</td>
<td>Vintido.</td>
<td>Tapadillo</td>
<td>Nasart I</td>
</tr>
<tr>
<td>Baixons</td>
<td>Nasart I</td>
<td>Quinzena</td>
<td>Tolosana</td>
<td>Dinovena</td>
<td>Vintido.</td>
<td>Nasart II</td>
<td>Simbalat</td>
<td>Tolosana</td>
<td>Tolosana</td>
<td>Vintido.</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>fis²⁴</th>
<th>1×</th>
<th>3×</th>
<th>2×</th>
<th>4×</th>
<th>2×</th>
<th>5×</th>
<th>3×</th>
<th>1×</th>
<th>2×</th>
<th>0×</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat</td>
<td>Octava</td>
<td>Dotzena</td>
<td>Dotzena</td>
<td>Nasart II</td>
<td>Quinzena</td>
<td>Dinovena</td>
<td>Simbalat</td>
<td>Vintido.</td>
<td>Tapadillo</td>
<td>Nasart I</td>
</tr>
<tr>
<td>Baixons</td>
<td>Nasart I</td>
<td>Quinzena</td>
<td>Tolosana</td>
<td>Dinovena</td>
<td>Vintido.</td>
<td>Nasart II</td>
<td>Simbalat</td>
<td>Tolosana</td>
<td>Tolosana</td>
<td>Vintido.</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Abbildung 9: Tabelle zur Darstellung der Choranzahl in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.
Die Repetitionspunkte in der Zuordnung zu den Registern mit Veränderung in der Zusammensetzung.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Ton, Hexadezimal</th>
<th>sich in seiner Zusammensetzung veränderndes Register</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>G, c, cis, fis, g, cis¹</td>
<td>Tolosana, Tolosana, Vintidotsena, Simbalat, Dotzena, Quinzena, Dinovena, Vintidotsena, Simbalat, Tolosana</td>
</tr>
<tr>
<td>cis²</td>
<td>Dinovena, Vintidotsena, Simbalat</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Nasart I wird zu Corneta I und wird doppelchörig, die Fußzahlen bleiben gleich
Nasart II wird zu Corneta II und wird doppelchörig, die Fußzahlen bleiben gleich
B. Diagramme

Die folgenden vier Diagramme stellen die Choranzahl in Abhängigkeit von Tonhöhe und Oberton in graphischen Schattierungen dar. Je dunkler dabei das Feld erscheint, desto mehr Chöre befinden sich dort.

**Prinzipalchor**

Abbildung 10:

*Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Prinzipalchor in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.*

Die dunklen Felder wandern vom 1´ und 1 1/3´ im Bass zum 2´ und 2 2/3´ im Diskant. Während in der tiefen Lage die hohen Obertöne 2/3´ und 1/2´ eine wesentliche Rolle spielen, verlieren diese bereits ab cis an Bedeutung und verschwinden ab cis¹ ganz. Die hohe Terz 4/5´ ist bis cis² einfach vertreten, danach repetiert sie in die Terz 1 3/5´. Ab cis³ entfällt auch der 1´ Bereich. Die Terz 1 3/5´ fehlt bis zur Klaviaturmitte komplett, danach ist sie einfach disponiert. Je höher die Tonhöhe ansteigt, desto tiefer liegen die dominant disponierten Obertöne. Die Terzen sind zwar im Prinzipalplenum enthalten, spielen aber im Vergleich zu den Oktaven und Quinten eine untergeordnete Rolle.
Somit zeigen sich in der Grafik drei dominante Säulen, die mit dem Anstieg der Tonhöhe um je eine Oktave den Obertonaufbau in eine Gegenbewegung zur nächsttieferen Oktavlage wandern lassen. Die große und die eingestrichene Oktave weisen je zwei dominante Oktavlagen auf, in der kleinen Oktave gewinnt die 1 1/3´ Quinte an Bedeutung. Die zweigestrichene Oktave vermittelt mit der vierfach disponierten 2 2/3´ Quinte als achtfüßige Tessitura einen starken Bezug zum tieferen 8´ Register.

Das changierende Bild in der Ausstattung der Obertöne unterstützt die polyphone Struktur der Tientos\textsuperscript{91} in ihrer Wirkung. Die verschiedenen klanglichen Eigenschaften jeder Lage ermöglichen eine Unverwechselbarkeit in der Charakteristik jeder Stimme. Der Verschmelzungsgrad aller Prinzipalregister ist durch eine Ähnlichkeit und Ausgewogenheit in der Obertonstruktur der einzelnen Pfeifen dennoch gewährleistet.

**Weitchor**

Abbildung 11:

*Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Weitchor in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.*

\textsuperscript{91} Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“. 

68
Der treppenhafte Aufbau der Grafik bis zur Klaviaturmitte ist vor allem den Repetitionen der Tolosana, einer Kornettmixture in konischer Bauweise, zuzuschreiben. Im Diskant tritt der 8’ Bereich hinzu. Die 2 2/3’ bis 1 3/5’ Lagen sind ab cis^{2} dreifach vertreten, die Quinte 1 1/3 ist ab g die höchste Tessitura. Die Bevorzugung des Diskants dient der Darstellung von Solostimmen, gespielt von der rechten Hand (z. B. Tiento de medio registro de mano derecha). Eine unterschiedliche Kombination von Bass- und Diskantregistern mit weichklingenden Stimmen im Diskant ermöglicht ein arioses Musizieren und findet seine Entsprechung im affektkgeladenen Kompositionsstil des Barock.

**Zungenchor**

Abbildung 12:
Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Zungenchor in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.

---

92 Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

In der Addition der Nasate und Cornetas des Weitchores mit dem Zungenchor entwickelt sich der Klang der Registrierung ähnlich dem französischen *Grand jeux*.

**Gesamtorgel**

Abbildung 13:

Diagramm zur Darstellung der Choranzahl der Gesamtorgel in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.

$^93$ Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

$^94$ Siehe 5.2 „Praktische Umsetzung spanischer Orgelliteratur an der Bosch-Orgel in Sencelles“.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Aus dieser Grafik ist zu ersehen, dass der Aufbau der Orgel sehr durch die Prinzipale geprägt ist. Wiederum wandern die dunkleren Felder vom 1´ und 1 1/3´ im Bass zum 2´ und 2 2/3´ im Diskant. In der tiefen Lage spielen die Obertöne 4/5´ bis 1/2´ eine wesentliche Rolle. Sie verlieren ab cis Bedeutung und verschwinden mit cis¹ ganz. Ab cis² entfällt auch der 1´ Bereich – den Prinzipalen entsprechend. Der 8´ Bereich erfährt eine Aufwertung im Diskant. Auch für die Gesamtorgel gilt: Je höher die Tonhöhe, desto tiefer liegen die dominant disponierten Obertöne. Je tiefer die Tonhöhe, desto mehr Obertöne sind disponiert. Das Diagramm zeigt den Gesamtaufbau der Klangressourcen. Für die Umsetzung von Orgelliteratur ist dies irrelevant, da aus stilistischen und windtechnischen Gründen nie alle Register gleichzeitig gezogen werden.

C. Pfeifenwerk⁹⁵


<table>
<thead>
<tr>
<th>1</th>
<th>2</th>
<th>3</th>
<th>4</th>
<th>5</th>
<th>6</th>
<th>7</th>
<th>8</th>
<th>9</th>
<th>10</th>
<th>11</th>
<th>12</th>
<th>13</th>
<th>14</th>
<th>15</th>
<th>16</th>
<th>17</th>
<th>18</th>
<th>19</th>
<th>20</th>
<th>21</th>
<th>22</th>
<th>23</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>A</td>
<td>F</td>
<td>H</td>
<td>c</td>
<td>d</td>
<td>f</td>
<td>g</td>
<td>a</td>
<td>b</td>
<td>G</td>
<td>E</td>
<td>C</td>
<td>D</td>
<td>F</td>
<td>A</td>
<td>g</td>
<td>f</td>
<td>e</td>
<td>d</td>
<td>c</td>
<td>B</td>
<td>E</td>
<td>G</td>
</tr>
<tr>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
<td>x</td>
</tr>
</tbody>
</table>

8′ 8′ 8′ 8′ 8′ 8′ 8′ 8′ 8′ 8′ 4′ 4′ 4′ 4′ 4′ 4′ 8′ 8′ 8′ 8′ 8′ 8′ 8′

x steht für die Erhöhung um einen Halbtonschnitt (z. B. cis, dis)

⁹⁵ FISCHER 2000, unpaginiert.

Dieser hinterlässt einen V-förmigen Graben und erleichtert so nach dem Rundieren der Pfeife die Ausführung der Ziselierungsarbeiten.


Der Weitchor verfügt über 69 historische Gedacktpfeifen (8 zusätzliche originale Gedacktpfeifen bilden die tiefe Oktave des 2 2/3′ Chores in Nasard I), 268 Nasat- und Kornettspfeifen und schließlich 135 konisch gebaute Kornettspfeifen für die Tolosana. Die Gedacktpfeifen bestehen, wie auch die Nasat- und Kornettspfeifen und die konischen Pfeifen aus jeweils einer Mensur.

Die Orgel besteht aus 1110 historischen Pfeifen; die noch vorhandenen, nicht eingebauten 8 Pedalpfeifen sind hierbei nicht mitgerechnet.

Der Zungenchor ist mit 45 Pfeifen von Portell und 4 Pfeifen von Cardell zahlenmäßig am geringsten vertreten.
Für die 1918/19 zusätzlich ergänzten Basstöne wurden insgesamt 92 zusätzliche Pfeifen eingebaut, 4 Pfeifen davon sind lingual.

Somit besteht die Orgel aus 1247 klingenden Pfeifen, rechnet man die nicht eingebauten, 8 originalen Pedalpfeifen nicht dazu.

Die Töne E bis b stehen mit Ausnahme der nicht originalen Töne Cis, Dis, Fis, Gis im Prospekt. Aus dem Register Octava stehen die Pfeifen C bis A im Prospekt, wiederum mit Ausnahme der nicht originalen Töne Cis, Dis, Fis und Gis. Die gedeckten Register Tapadillo und Bordó (wie auch die tiefe Oktave des 2 2/3’ Chores des Registers Nasat I) sind mit flachen Deckeln versehen. Auffällig ist die hohe Anzahl an mehrfach repetierenden, mehrchörigen Stimmen.

Die Mensuration des Pfeifenwerks kann aufgrund der gemessenen Werte96 rechnerisch nachvollzogen werden. Unterschiede zwischen Messung und Berechnung können wie folgt begründet sein.

- Mess- oder Übertragungsfehler in den Stufen der Produktion (z. B.: Fehler bei der Übertragung der Maße auf die Metallplatte beim Gießvorgang der Pfeife, Ungenauigkeiten der Messgeräte Zirkel und Messschieber)
- Materialverformung im Laufe der Jahrhunderte durch Wettereinfluss und Umbaumaßnahmen
- Ungenauigkeiten bei der Vermessung (z. B.: Jeder Durchmesser müsste über den Umfang statt mit einem Messschieber berechnet werden, da die historischen Pfeifen nicht immer kreisrund sind. Dies würde den Aufwand für den Orgelbauer sehr teuer werden lassen.)

In Anhang finden sich, im Gegensatz zu den berechneten, die gemessenen Mensurparameter der Orgel von Sencelles. Im Zuge der Restaurierungsarbeiten von Orgelbauer Klaus Fischer, Barcelona, wurden die Parameter Durchmesser, Labienbreite und Aufschnittshöhe einer jeden Orgelpfeife einzeln aufgenommen und dokumentiert. Die Messergebnisse dienten als Grundlage für die Berechnung der Mensurprinzipien.

Siehe Anhang „Mensurschemata der Orgel in Sencelles (Mallorca)“.

96
Zu den Mensuren der Pfeifen ist zu bemerken, dass für die Prinzipale, die Gedackten und das konische Kornett mit dem Teilungsverhältnis 1/2 gearbeitet wurde. So ist beispielsweise der **Pfeifendurchmesser** für das C des Registers Flautat 8’ mit einem sogenannten *Grundwert* von 156 mm angelegt. Multipliziert man diesen Grundwert mit dem *Teilungsverhältnis* 0,5 (= 1/2), erhält man einen neuen Grundwert für den 12 Halbtöne höher gelegenen Ton c (c = 78 mm). Zu den errechneten Werten wird jeweils die für die Mensur angelegte *Additionskonstante* dazugerechnet, um den Pfeifendurchmesser berechnen zu können. (Grundwert C = 156 mm + Additionskonstante 4 mm = Durchmesser 160 mm; Grundwert c = 78 mm + Additionskonstante 4 mm = Durchmesser 82 mm). Von Oktave zu Oktave halbiert sich der Grundwert; mit der 12. Wurzel aus 2 berechnet man alle Halbtöne. Zu jedem Ergebnis addiert man immer den gleichen Korrekturwert, die Additionskonstante. Auf einem Mensurblatt mit Abszissenproportion 1/2 stellt sich der Mensurverlauf als gerade Linie dar. Die gleiche Verfahrensweise, jedoch mit dem Teilungsverhältnis 4/7 bzw. 1/1,75, wendet man auf die zylindrischen Nasate und Kornette an.

Die angegebene Proportion für die Berechnung der *Labienbreite* wird wie folgt angewendet, z. B.:

Durchmesser der Pfeife C der Prinzipale 160 mm × π ÷ 4,5 = 111,64 mm

Die Angaben für das C der Prinzipale sind errechnet wiedergegeben, da diese Pfeife nur in rechteckiger Holzbauweise vorhanden ist.
Die folgenden Tabellen geben die Daten der berechneten Mensuren (im Gegensatz zu den gemessenen Mensuren im Anhang) in Auszügen wieder.\(^{97}\)

### Mensuren für alle Prinzipale

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tonhöhe</th>
<th>Grundwert in mm</th>
<th>Additionskonstante in mm</th>
<th>Durchmesser in mm</th>
<th>Labienbreite</th>
<th>Aufschnittshöhe in mm</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C 8´</td>
<td>156</td>
<td>+ 4</td>
<td>160</td>
<td>1 : 4,5</td>
<td>28</td>
</tr>
<tr>
<td>E 8´</td>
<td>123,8</td>
<td>+ 4</td>
<td>127,8</td>
<td>1 : 4,5</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>c 4´</td>
<td>78</td>
<td>+ 4</td>
<td>82</td>
<td>1 : 4,5</td>
<td>16</td>
</tr>
<tr>
<td>c 2´</td>
<td>39</td>
<td>+ 4</td>
<td>43</td>
<td>1 : 4,3</td>
<td>9,4</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1´</td>
<td>19,5</td>
<td>+ 4</td>
<td>23,5</td>
<td>1 : 4,1</td>
<td>5,2</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/2´</td>
<td>9,75</td>
<td>+ 4</td>
<td>13,75</td>
<td>1 : 3,8</td>
<td>3,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/4´</td>
<td>4,9</td>
<td>+ 4</td>
<td>8,9</td>
<td>1 : 3,5</td>
<td>2,4</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/8´</td>
<td>2,4</td>
<td>+ 4</td>
<td>6,4</td>
<td>1 : 3,5</td>
<td>1,5</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Abbildung 14

### Tabadet 4´ und Bordó 8´ und tiefe Oktave Nasat 2 2/3´

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tonhöhe</th>
<th>Grundwert in mm</th>
<th>Additionskonstante in mm</th>
<th>Durchmesser in mm</th>
<th>Labienbreite</th>
<th>Aufschnittshöhe in mm</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C 4´</td>
<td>68</td>
<td>+ 6</td>
<td>74</td>
<td>1 : 4</td>
<td>17</td>
</tr>
<tr>
<td>c 2´</td>
<td>34</td>
<td>+ 6</td>
<td>40</td>
<td>1 : 3,9</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1´</td>
<td>17</td>
<td>+ 6</td>
<td>23</td>
<td>1 : 3,7</td>
<td>7,3</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/2´</td>
<td>8,5</td>
<td>+ 6</td>
<td>14,5</td>
<td>1 : 3,5</td>
<td>4,8</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/4´</td>
<td>4,25</td>
<td>+ 6</td>
<td>10,25</td>
<td>1 : 3,5</td>
<td>2,5</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Abbildung 15

\(^{97}\) FISCHER 2000, unpaginiert.
### Nasate und Kornette

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tonhöhe</th>
<th>Grundwert in mm</th>
<th>Additionskonstante in mm</th>
<th>Durchmesser in mm</th>
<th>Labienbreite</th>
<th>Aufschnittshöhe in mm</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C 2'</td>
<td>64,5</td>
<td>+ 3,5</td>
<td>68</td>
<td>1: 5</td>
<td>12</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1'</td>
<td>36,9</td>
<td>+ 3,5</td>
<td>40,4</td>
<td>1: 5</td>
<td>7,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/2'</td>
<td>21,1</td>
<td>+ 3,5</td>
<td>24,6</td>
<td>1: 5</td>
<td>4,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/4'</td>
<td>12</td>
<td>+ 3,5</td>
<td>15,5</td>
<td>2: 9</td>
<td>2,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/8'</td>
<td>6,9</td>
<td>+ 3,5</td>
<td>10,4</td>
<td>2: 9</td>
<td>1,5</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Abbildung 16

### Tolosana (konische Kornettmixtur)

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tonhöhe</th>
<th>Grundwert in mm</th>
<th>Additionskonstante in mm</th>
<th>Durchmesser unten</th>
<th>Labienbreite</th>
<th>Aufschnittshöhe in mm</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C 1'</td>
<td>37,4</td>
<td>+ 6,9</td>
<td>44,3</td>
<td>1: 5</td>
<td>7,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/2'</td>
<td>18,7</td>
<td>+ 6,9</td>
<td>25,6</td>
<td>1: 5</td>
<td>4</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/4'</td>
<td>9,35</td>
<td>+ 6,9</td>
<td>16,25</td>
<td>2: 9</td>
<td>2,7</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/8'</td>
<td>4,7</td>
<td>+ 6,9</td>
<td>11,6</td>
<td>2: 9</td>
<td>1,6</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tonhöhe</th>
<th>Grundwert in mm</th>
<th>Additionskonstante in mm</th>
<th>Durchmesser oben</th>
<th>Körperlänge in mm</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C 1'</td>
<td>5</td>
<td>+ 6</td>
<td>11</td>
<td>245</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/2'</td>
<td>2,5</td>
<td>+ 6</td>
<td>8,5</td>
<td>120</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/4'</td>
<td>1,25</td>
<td>+ 6</td>
<td>7,25</td>
<td>55</td>
</tr>
<tr>
<td>c 1/8'</td>
<td>0,6</td>
<td>+ 6</td>
<td>6,6</td>
<td>25</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Abbildung 17

Abbildungen 14, 15, 16 und 17:

Mensurtabellen Sencelles.

3.5.3 Auswertung und Klangcharakterisierung

Der weitaus größte Anteil der Register besteht aus den **Prinzipalen**. Es handelt sich dabei um sieben Bass- und sieben Diskantregister, wovon die Grundregister 8’ und 4’ je einhörig, drei Register zweichörig und zwei Register dreichörig angelegt sind. Dadurch ergibt sich der Eindruck eines in seine Einzelteile zerlegten Blockwerkes. Alle mehrchörigen Register repetieren, die zweichörigen ein- bis zweimal, die dreichörigen drei- bis viermal. Im Gegensatz zur Mixtur der Orgel in Santanyi\(^{98}\) existiert hier ein sehr häufiges Repetieren der mehrchörigen Stimmen. Dadurch ergeben sich folgende Aspekte:

Die Orgel verfügt im Verhältnis zur geringen Registeranzahl über sehr viele Pfeifen (1247 Pfeifen bei nur 12 ½ Registern und relativ kleinem Tasten-umfang).\(^{99}\)

Der Klang ändert sich durch die Repetitionen in seiner Zusammensetzung.

---

\(^{98}\) Keine wirkliche Repetition, Anwachsen der Besetzung zum Diskant hin.

\(^{99}\) Dies hängt mit der Mehrchörigkeit, nicht mit dem Repetitionsverhalten zusammen.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

So hat beispielsweise das große C unter Berücksichtigung aller Prinzipalstimmen folgenden Aufbau:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Register</th>
<th>Wiederholungen</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Oktave 8’</td>
<td>1×</td>
</tr>
<tr>
<td>Oktave 4’</td>
<td>1×</td>
</tr>
<tr>
<td>Quinte 2 2/3’</td>
<td>1×</td>
</tr>
<tr>
<td>Oktave 2’</td>
<td>2×</td>
</tr>
<tr>
<td>Terz 1 3/5’</td>
<td>-</td>
</tr>
<tr>
<td>Quinte 1 1/3’</td>
<td>2×</td>
</tr>
<tr>
<td>Oktave 1’</td>
<td>2×</td>
</tr>
<tr>
<td>Terz 4/5’</td>
<td>1×</td>
</tr>
<tr>
<td>Quinte 2/3’</td>
<td>2×</td>
</tr>
<tr>
<td>Oktave ½</td>
<td>2×</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Die tieferen Register 8’ bis 2 2/3’ sind nur jeweils einfach vertreten, die hohen zweifach, die Terz 1 3/5’ fehlt, während die hohe Terz 4/5’ disponiert ist.

Hier der Aufbau auf dem cis² unter Berücksichtigung aller Prinzipalstimmen:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Register</th>
<th>Wiederholungen</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Oktave 8’</td>
<td>1×</td>
</tr>
<tr>
<td>Oktave 4’</td>
<td>2×</td>
</tr>
<tr>
<td>Quinte 2 2/3’</td>
<td>4×</td>
</tr>
<tr>
<td>Oktave 2’</td>
<td>4×</td>
</tr>
<tr>
<td>Terz 1 3/5’</td>
<td>1×</td>
</tr>
<tr>
<td>Quinte 1 1/3’</td>
<td>2×</td>
</tr>
<tr>
<td>Oktave 1’</td>
<td>0×</td>
</tr>
<tr>
<td>Terz 4/5’</td>
<td>0×</td>
</tr>
<tr>
<td>Quinte 2/3’</td>
<td>0×</td>
</tr>
<tr>
<td>Oktave ½</td>
<td>0×</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Nun zeigt sich, dass die starke Bevorzugung der hohen Fußtonlagen ganz wegfällt. Die 1’ Lage bis zur ½’ Lage ist nicht mehr vertreten. Während der 4’ Bereich bereits zweifach vorhanden ist, findet man die 8’ bezogene, also in die Tiefe ziehende 2 2/3’ Lage, gleich viermal. Da die 2 2/3’ Lage eine stark färbende Wirkung hat, erscheint der Diskant hierdurch eher kantabel, sogar dunkel. In vielen Phänomenen zeigt sich in der spanischen Orgel die Verwandtschaft zur italienischen in der Eigenschaft eines in Einzelregister zerlegten Werks mit Prädominanz der Prinzipalstimmen. Die Disposition
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

der prinzipalischen Quinte 2 2/3\textsuperscript{100} ist allerdings der italienischen Orgel fremd. Vielmehr vermeidet die italienische Tradition die Addition der Quinte 2 2/3’ ins Prinzipalplenum, um die Reinheit des Klanges auf eigene Art und Weise zu bewahren. Die ebenfalls viereich besetzte 2’ Lage hat eine starke und klare Melodieführung zur Folge; die Terz 1 3/5’ färbt stärker als die Quinte und ist deshalb nur einfach vorhanden. Die Terzhaltung des Prinzipalklanges ist ebenfalls eine Besonderheit und beispielsweise im benachbarten Frankreich oder Italien nicht zu finden. Die Quinte 1 1/3’ verleiht der Klangkrone den nötigen Glanz. Ungewöhnlich ist allerdings, dass noch nicht einmal mehr die 1´ Lage oder höhere Fußtonlagen vertreten sind.

Somit kehrt sich die Anlage der disponierten Teiltöne im Verhältnis zum Anstieg der Tonhöhe um. Während das große C viele hochliegend disponierte Obertöne beinhaltet, fehlen diese beim cis\textsuperscript{2} komplett. Die tieferliegenden Register sind dafür bis zu fünffach vertreten. Es verfügen zwar auch andere Orgellandschaften Europas über repetierende Mixturen, doch diese extreme Beobachtung in der Umkehrung der Verhältnisse von tief nach hoch in Bezug auf die Tonhöhe in der Gegenbewegung zu den disponierten Obertönen muss als singuläre Erscheinung angesehen werden.

Somit kann ein Chiasmus\textsuperscript{101} eine Kreuzbewegung festgestellt werden. Der Klang erreicht bei zunehmender Tonhöhe Dunkelheit und gewinnt bei abnehmender Tonhöhe an Helligkeit. Dieses Changieren des Klanges erzielt eine Klarheit in der Darstellung von Orgelmusik, die jeder Stimme ermöglicht, auf ihre Art und Weise hörbar zu werden, ohne zugedeckt oder herausschreiend zu erscheinen.


\textsuperscript{100} Innerhalb des Prinzipalchores.
\textsuperscript{101} Rhetorische Figur, die in vorliegender Arbeit auf musikalische Zusammenhänge übertragen wird.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

In seiner eleganten, oft glasklar-herben und historisierenden Tonsprache mit charakteristischer Terzenfärbung entspricht das Prinzipal-plenum ganz der spanischen Klangvorstellung des 16. bis 18. Jahrhunderts.


\[
\begin{align*}
8' &\quad 0\times \\
4' &\quad 1\times \\
2\,\text{2/3}' &\quad 1\times \\
2' &\quad 1\times \\
1\,\text{3/5}' &\quad 1\times \\
1\,\text{1/3}' &\quad 1\times \\
\text{Oktave 1'} &\quad 1\times \\
\text{Terz 4/5'} &\quad 1\times \\
\text{Quinte 2/3'} &\quad 1\times \\
\text{Oktave 1/2'} &\quad 0\times \\
\end{align*}
\]


Der Aufbau der disponierten Obertöne auf dem Ton cis²:

\[
\begin{align*}
8' &\quad 1\times \\
4' &\quad 1\times \\
2\,\text{2/3}' &\quad 3\times \\
2' &\quad 3\times \\
1\,\text{3/5}' &\quad 3\times \\
1\,\text{1/3}' &\quad 2\times \\
\text{Oktave 1'} &\quad 0\times \\
\text{Terz 4/5'} &\quad 0\times \\
\text{Quinte 2/3'} &\quad 0\times \\
\text{Oktave 1/2'} &\quad 0\times \\
\end{align*}
\]
Der nur im Diskant disponierte 8\' dient dem Kornett als Grundlage, während vom 2 2/3\' bis zum 1 3/5\' alles dreifach besetzt ist. Hinzu kommt die 1 1/3\' Quinte, die weichchörig nicht selbstverständlich zweifach anzutreffen ist. Gepaart ist die Disposition mit dem in Spanien fast immer vorzufindenden dynamischen Diskantanstieg. Der Weitchor ermöglicht eine klangstarke, solistische Darstellung der rechten Hand und sieht für die linke Hand eine viel schwächere Gewichtung vor. Die Nasarts und Cornetas besitzen eine hervortretende Eigenschaft, die durch die Doppelchörigkeit der Diskantregister erreicht wird.


---

\(^{102}\) L´ORGUE BARROC DE MATEU BOSCH 2000, S. 16 (Paginierung: RD).
DODERER 2006/2, S. 10.
Möller schreibt 1998 in einem Artikel über die mallorquinischen Bosch-Orgeln:


103 MÖLLER 1998, S. 35.
4. **DIE SPANISCHE ORGELKOMPOSITION VOM 16. BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT**

4.1 **Epochen, Merkmale und Vertreter**


4.1.1 **Von ca. 1520 – 1580**

Im ersten Abschnitt der spanischen Blütezeit lassen sich zwei gegensätzliche Strömungen feststellen.


**VERTRETER:**

*Antonio de Cabezón* (*Castrillo de Matajudíos 1510, †Madrid 1566), einer der wichtigsten frühen Komponisten, erblindete bereits in früher Kindheit und stand im Dienst der spanischen Kaiser Karl V. und Philipp II. Sein Hauptwerk ist die 1557 von seinem Sohn Hernando herausgegebene Sammlung *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón*.

---

104 FROTSCHER 1959, S. 243-263.

105 VÖLKL 1984, S. 41 ff.

106 Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

107 VÖLKL 1984, S. 41 ff.

108 SÁNCHEZ 1578.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Fray Thomás de Santa María (*Madrid 1510/20, †Valladolid 1570), Dominikanermönch und Organist in Valladolid. Mit dem 1557 beendeten und 1565 erschienenen Werk Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla Como para Vihuela, y todo instrumento... ist er der wichtigste Theoretiker seiner Zeit.

Luys Venegas de Henestrosa (*Hinestrosa/Burgos 1500/1510, †Toledo? nach 1557) war vermutlich Organist in Santiago und Toledo.

Antonio Carreira (*Lissabon 1520/30, †ebenda 1587/97) stand als Sänger, Organist und Kapellmeister im Dienste der Könige João III, Sebastião und Philipp I.

Juan de Cabezón (*Castrillo de Matajudíos ca. 1510, †Madrid 1566), Bruder von Antonio de Cabezón und Organist am spanischen Hof.

Alonso Mudarra (*ca. 1510, †Sevilla 1580), Komponist und Vihuelaspieler, Priester.

Diego Ortiz (*ca. 1510 oder 1525 Toledo, †Neapel ca. 1570) wirkte am vizeköniglichen Hof in Neapel, komponierte sakrale Musik und gab eine theoretische Abhandlung über das Spiel der Viola da Gamba heraus.

109 SANTA MARÍA 1565.
Der originale Text der ersten Seite lautet: Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a cuatro vozes, y a mas. Por el qual en breue tiempo, y con poco trabajo, facilmente se podria tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprovado por el eminente musico de su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Juan de Cabeçon, su hermano.

Buch genannt Kunst eine Fantasie zu spielen, ebenso für Tasten wie für Laute und alle Instrumente, auf welchen man in drei, vier oder mehr Stimmen spielen kann.

Wobei man in kurzer Zeit und mit etwas Arbeit leicht eine Fantasie spielen kann.

Wobei gefordert vom höchsten königlichen Rat, wurde examiniert und anerkannt von einem bedeutenden Musiker seiner Majestät, Antonio de Cabezón und für Juan de Cabezón, seinem Bruder. [Übersetzung von Aarón Román Delgadillo Alanís und dem Autor.]
Francisco de Salinas (*1513, †1590), Organist und Musiktheoretiker, erblindete im Alter von 10 Jahren. Als Professor der Universität Salamanca setzte er sich unter anderem mit neuen Stimmsystemen auseinander.

Francisco de Soto (*1500, †1563) wirkte am spanischen Hof als músico de cámara und war Franziskanermönch.

Pedro de Soto (†Trient 1563), Dominikanermönch, Komponist und Organist.

Antonio Valente (*ca. 1520, †ca. 1581) wirkte in Neapel, das damals unter spanischer Herrschaft stand. Er erblindete während seiner Kindheit.


VERTRETER:

Juan Bermudo (*Ecija in Andalusien ca. 1510, †ebenda ca. 1565), Minoritenmönch und einer der wichtigsten Theoretiker der Epoche (Hauptwerk: Declaración de instrumentos musicales, erschienen 1555). Als Musiker stand er im Dienst des Erzbischofs von Andalusien.

---

102 BERMUDO 1555.

Der originale Text der ersten Seite lautet: Comiença el libro llamado de declaración de instrumentos musicales dirigido al illustrißimo señor el señor don Francisco de Cuniga Conde de Miranda, señor delas casas de casas de aullanaeda y baçá &c. cópuesto por el muy reuerendo padre fray Iuã Bermudo dela ordõ delos menores: en el qual hallará todo lo que en musica dessearẽ, y cõtiene seys libros: segõn en la pagina siguënte se vera: examinado y aprovado por los egregios musicos Bernardino de figueroa, y Chistoual de morales.

Hier beginnt das Buch, genannt die Erklärung der Musikinstrumente, adressiert an den berühmten Herrn Francisco de Cuniga, Graf von Miranda, Herr der Häuser von Aullaneda und Bazan etc., zusammengestellt vom äußerst hochwürdigen Pater Bruder Juan Bermudo vom Orden der Minoriten (Franziskaner), wobei man alles über Musik finden kann, was man sich wünscht. Es beinhaltet sechs Bände. Dann, auf der nächsten Seite, kann man es sehen. Examiniert und anerkannt vom außergewöhnlichen Musiker Bernardino de Figueroa und Christoval de Morales 1555. [Übersetzung von Aarón Roman Delgadillo Alaniz und dem Autor.]
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Francisco Fernández Palero (*Castilla ca. 1520, †Granada 1597) war Kaplan und Organist an der königlichen Kapelle von Granada.

4.1.2 Von ca. 1580 – 1640

Antonio de Cabezón ist in seinem Leben viel gereist, was mit seiner Anstellung bei Karl V. und Philipp II. zusammenhängt. So erfahren seine Kompositionen eine internationale Beeinflussung und Prägung.

In der zweiten Epoche werden Stücke sämtlicher Komponisten durch englische, niederländische und süditalienische Wendungen und Formschmata erweitert. Ein Beispiel dafür ist die Entstehung der Tientos de Falsas als Pendant zur italienischen Toccata di durezze e ligature (ähnlich der Elevationstoccaten von Frescobaldi) mit starken Vorhaltsdissonanzen.

Auch die Instrumentenbauer schaffen durch Veränderungen im Orgelbau (neue Zungenregister, Bass-/Diskantteilung) neue Inspirationsquellen für Organisten. Ob die Gebrüder Peraza Urheber der Ladenteilung sind oder die ersten Tientos de medio registro (Tientos mit geteilten Registern) komponiert haben, ist fraglich. Diese Kompositionsform hat eine rasche Verbreitung über ganz Spanien erfahren und ist typisch für die Orgelkunst der iberischen Halbinsel.

VERTRETER:

Sebastián Aguilera de Heredia (*Zaragoza, ca. 1565-1627) war Organist in Huesca/Aragón und Zaragoza.

Francisco Correa de Arauxo (*wahrscheinlich Portugal 1575/80, †Segovia 1655) verbrachte seinen ersten Lebensabschnitt in Sevilla und war dort von 1599-1636 Organist an San Salvador. Dann wechselte er an die Kathedrale in Jaén (1636-1640) und später an die Kathedrale zu Segovia (1640-1655). Sein wichtigstes Werk ist das Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica...

111 Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.
112 Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

(1626). Diese Arbeit besteht aus einem theoretischen und einem praktischen Teil mit 70 Orgelstücken.

**Manuel Rodrigues Coelho** (*Elvas ca. 1555, †wahrscheinlich Lissabon nach 1633) war an den Kathedralen zu Badajoz und Elvas als Organist tätig.

**Hernando de Cabezón** (*1541, †1602) Sohn Antonio de Cabezóns, Nachfolger seines Vaters am spanischen Hof, gab die Werke seines Vaters und Onkels Juan in den *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon* heraus.

**Jerónimo und Francisco Peraza** (*1564, †1598) waren Organisten an der Kathedrale von Sevilla. Einziges überliefertes Orgelwerk von Francisco Peraza: *Medio registro alto de Pedraza*.

### 4.1.3 Von ca. 1640 bis 1720


**Vertreter:**

**Juan Bautista José Cabanilles** (*Algemesi bei Valencia 1644, †Valencia 1712) wurde 1665 als Organist an die Kathedrale seiner Heimatstadt berufen und 1668 zum Priester geweiht. Quantitativ war er der fruchtbarste Komponist der alten Spanier. Oft vermischte er die Eigenheiten verschiedener Satzformen. Dieses beeinflusste einerseits den logischen Aufbau und ließ andererseits die Gesamtform kreativer und bunter erscheinen.

**José Jimenez** (*in Ximenez, †1672) war Organist in Zaragoza.

---

114 APEL 1967, S. 498.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Miguel López (*Villarroya in Aragonien 1669, †1723) wirkte in Madrid, Valladolid und war Kapellmeister und Organist des Benediktinerklosters Montserrat.

Pablo Bruna (*Daroca 1611, †ebenda 1679) wirkte als Organist und Komponist in seiner Heimatstadt und am Hof Philipp IV.

Diego da Conceição (17. Jahrhundert) war ein portugiesischer Komponist.

Gabriel Menalt (*ca. 1657, †ca. 1687), Organist und Komponist in Barcelona, wirkte an der Kirche Santa Maria del Mar.

Pedro de Araújo (*1662, †ca. 1705), Organist der Kathedrale in Braga, lehrte Musik am dortigen Priesterseminar.

4.1.4 Nach ca. 1720


VERTRETER:
José Elías (†um 1749 in Madrid) war Schüler von Cabanilles (ca. 1690) und Lehrer von Antonio Soler, José Antonio Carlos de Seixas und Josef Blanco. Als Organist wirkte er in Barcelona und Madrid. Damals wurde er der Vater der spanischen Organisten genannt.

Antonio Soler (*Olot/Katalonien 1729, †Kloster El Escorial bei Madrid 1783) war Kapellmeister an der Kathedrale zu Lérida. 1752 trat er in das Kloster Montserrat ein, in dem er ein Jahr später Organist und Chormeister wurde. Es ist anzunehmen, dass er neben seinen Studien bei José Elías zwischen 1752 und 1757 Schüler bei Domenico Scarlatti war. Antonio Soler ist vor allem durch seine VI Conciertos de dos Órganos obligados (VI Konzerte für zwei obligate Orgeln) bekannt.

José Antonio Carlos de Seixas (*Coimbra 1704, †Lissabon 1742) wurde 1718 als Nachfolger seines Vaters Organist am Dom zu Coimbra. Ab 1720

---

war er Organist der königlichen Kapelle in Lissabon, die ab 1721 von Domenico Scarlatti geleitet wurde.


### 4.2 António de Cabezón – Komponist und Kosmopolit

#### 4.2.1 Stationen seines Lebens

António de Cabezón zählt neben Juan Bautista José Cabanilles zu den wichtigsten Musiker- und Komponistenpersönlichkeiten Spaniens. Sein Schaffen ist für die Entwicklung der spanischen „Clavierkunst“ von wesentlicher Bedeutung.


---

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

1510

Antonio de Cabezón [Cabeçon] (1510-1566) wurde in Castrillo de Matajudios\(^{117}\) bei Castrojeriz\(^{118}\) geboren. Das Geschlecht der Cabezóns pflegte eine starke Verbundenheit zu diesem kleinen Dorf, obwohl die Familie erst im 15. Jahrhundert aus der Stadt Cabezón\(^{119}\) eingewandert war. Wahrscheinlich haben sie dem Stand des Adels angehört. Antonio de Cabezón wurde als erstes von vier Kindern der Eltern Sebastian de Cabezón und Maria Guittiérez geboren. Er hatte zwei Brüder: Juan de Cabezón\(^{120}\) und Diego de Cabezón\(^{121}\) sowie eine Schwester: Leonor de Cabezón.

Antonio de Cabezón erblindete in seiner frühen Kindheit aufgrund einer damals verbreiteten Krankheit, die vermutlich auf Vitaminmangel beruhte und eine Entzündung zur Folge hatte. Deshalb lernte er nie das Schreiben. Antonios Sohn Hernando de Cabezón (1541-1602), der die Werke seines Vaters in den Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon\(^{122}\) herausgab, äußerte sich im Vorwort der Edition zur Blindheit seines Vaters:

„Gott nahm Antonio das Augenlicht und entschädigt ihn dafür mit dem Gesicht der Seele, dem inneren Licht, damit er mit Scharfsinn die Tiefen der Kunst ergründe, und der Anblick der äußeren und materiellen Dinge nicht die innere Schau störe. So ward es vom Allmächtigen beschlossen, damit Antonio in der Musik dasjenige erreiche, was anderen niemals zu erreichen vergönnt war.„\(^{123}\)

Das damalige kulturelle Umfeld der Provinz war wesentlich reicher an Leben als heute. Die Spanier schätzten, ausgehend von Kirche und Hofstaat, die Musik sehr hoch. Folgende Eindrücke könnten Cabezón in seiner frühen Kindheit kulturell geprägt haben:

---

\(^{117}\) Castrillo de Matajudios hatte damals ca. 500 Einwohner, heute sind es weniger als 200.

\(^{118}\) Castrojeriz liegt in Kastilien.

\(^{119}\) Die Stadt Cabezón liegt in der Provinz Santander.

\(^{120}\) Juan de Cabezón wurde ebenfalls Musiker am spanischen Hof.

\(^{121}\) Diego de Cabezón verwaltete später den Familienbesitz.

\(^{122}\) SÁNCHEZ 1578.

\(^{123}\) KASTNER 1977, S. 47 u. 48.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

- Regelmäßig gepflegte Hausmusik auf dem Clavichord im Elternhaus.
- Die nahe gelegene Benediktinerabtei Hinestrosa: Die Klöster pflegten die Künste intensiv; möglicherweise war hier der bedeutende Komponist Luys Venegas de Henestrosa (ca. 1510-1570) ansässig, der 1557 Stücke von Cabezón in seiner Sammlung „Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela“ herausgab.
- Wahrscheinlich erhielt Cabezón im benachbarten Wallfahrtsort Castrojeriz seinen ersten Musikunterricht von den örtlichen Kirchenmusikern.
- Besuch der reichen Familie Osorios im nahe gelegenen Villasandino, die für ihre Heimatkirche eine Orgel stiftete.

1520-1525


In den folgenden fünf Jahren war ein Freund Don Esteban Martínez de Cabezóns, der aus Burgos stammende Organist García de Baeza

---

124 Clavichorde waren in dieser Zeit als Haus-, Unterrichts- und Übeinstrumente der Organisten gebräuchlich.

125 Im Zusammenhang der frühen Prägungen und Entwicklungen Cabezóns sind auch stringente Gemeinsamkeiten mit dem aus Burgos stammenden Komponisten Francisco de Salinas (1513-1590) auszumachen.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón


Obwohl das Orgelbuch Garcia de Baezas verschollen ist, können ihm drei anonym veröffentlichte Stücke in der Sammlung von Luys Venegas de Henestrosa zugeschrieben werden: Venegas-Anglés Nr. XL, XLI, XLII. Folgende Eigenschaften lassen sich in diesen Werken, wie auch in den frühen Kompositionen Cabezóns, feststellen:
- musikalische Deutung des dolce stil nuovo127
- Stücke mit religiösem Charakter (mystisch)
- Einflüsse des Niederländers Josquin Desprez (Vokalpolyphonie)
- Dreiteiligkeit128
- nicht motettenhaft
- rein instrumentale Imitationsformen
- noch keine paarweisen Dialoge
- entrada llana: unverzierte Exposition aller Stimmen
- harmonische und instrumentale Stilmerkmale, auf denen Cabezóns Kunst fußt
- moderat gestaltete Belebungen

1526

Der kaiserhörige Garcia de Baeza wie auch Don Esteban Martinez de Cabezón pflegten Kontakte zum spanischen Hof. Es ist anzunehmen, dass Cabezón nicht zuletzt durch diese Beziehungen im Jahr 1526 an die kaiserliche Kapelle berufen wurde. Somit trat er sechzehnjährig in die neu gegründete Kapelle der aus Portugal stammenden Kaiserin Isabel129 ein.

126 Die bedeutenden und hoch dotierten Positionen im Land wurden oft unter wenigen Familien und deren Umfeld vergeben, wobei die Berufsnachfolge vorzugsweise vererbt wurde.
129 Kaiserin Isabel heiratete 1526 Kaiser Karl V. und wurde 1527 Mutter des späteren Kaisers Philipp II.
Cabezón trat seine Stelle in der Nachfolge von Martin de Salzedo an, der für Königin Doña Juana\textsuperscript{130} die Orgel spielte. Die Zuweisung dieser Position in einem solch jungen Alter ist sowohl auf seine Beziehungen zum spanischen Hof als auch auf die besondere Begabung Cabezóns zurückzuführen.


Der spanische Hof hatte bis zu seiner endgültigen Niederlassung in Madrid im Jahr 1560 nie einen festen Regierungssitz, was in den Regierungsverfahren Kaiser Karls V. begründet lag. Er löste politische Probleme immer in der entsprechenden Stadt, was für den gesamten Hofstaat zahlreiche Reisen zur Folge hatte. Die Tasteninstrumente\textsuperscript{132} wurden mittransportiert.

Cabezón bezog ein hohes Einkommen: sein Anfangsgehalt betrug 40.000 Maravedis pro Jahr; gegen Ende seines Lebens erhielt er 150.000 Maravedis pro Jahr, zuzüglich Sonderzulagen. Das übliche Jahresgehalt eines Musikers am Hof lag bei 25.000 Maravedis.\textsuperscript{133}

1528

Der Clavichord- und Orgelspieler Francisco de Soto (ca. 1500-1563) wurde neben Cabezón am Hofe angestellt. Wie Cabezón stammte auch er aus der Schule Garcia de Baezas. Man teilte den beiden Organisten unterschiedliche Aufgaben zu. Cabezón entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem músico ciego y organista\textsuperscript{134} und Francisco de Soto zum músico de cámara.\textsuperscript{135} Beide spornten sich gegenseitig in ihrem schöpferischen Wirken an. In den

\textsuperscript{130} Johanna I. von Kastilien; auch genannt Johanna die Wahnsinnige.
\textsuperscript{131} Die Kalkanten waren die Bälgetreter für die Organisten.
\textsuperscript{132} Cabezón spielte meist auf einem Portativ, Positiv oder Clavichord.
\textsuperscript{133} KASTNER 1977, S. 124 u. 125.
\textsuperscript{134} blinder Komponist/Musiker und Organist.
\textsuperscript{135} Komponist/Musiker für Kammermusik.
Werken der Sammlung von Luys Venegas de Henestrosa, *Venegas-Anglés* Nr. XXIX (Tiento III von Cabezón) und Nr. XXIII (Tiento von Francisco de Soto) kommt dies zum Ausdruck.

**1529-1531**


In den folgenden Jahren erhielt Cabezón durch zahlreiche innerspanische Reisen tiefe Einblicke in die Clavierkunst seines Vaterlandes. Unklar bleibt, ob die spanische Hofkapelle alle Reisen von Kaiserin Isabel begleite-te, da Kaiser Karl V. stets die flämische Kapelle bevorzugte und diese förderte.

**1538**

Cabezón wurde zum Clavieristen Karls V. ernannt.

Im Alter von 28 Jahren heiratete Cabezón die in Ávila hoch angesehene Luysa Núñez. Aus dieser Ehe gingen fünf Kinder hervor: Jerónima, María, Agustín, Hernando und Gregorio.

**1539**


136 Flandern gehörte zum spanischen Reich.
137 Das übliche Heiratsalter lag damals zwischen 19 und 22 Jahren.
Während eines längeren Aufenthaltes in Toledo konnte Cabezón seit langer Zeit wieder sesshaft leben. Er traf dort ihm bekannte Musiker aus der Kapelle des Erzbischofs, u.a. den Bassisten Pedro de Arze, einen der treuesten Freunde Cabezóns.


1540

Cabezón konnte sich in mehreren Urlaubsphasen regenerieren.

1541


1543


Als kompositorisches Beispiel für die Cabezónsche Variante einer Alta kann die vergeistigte, verlangsamt und im geraden statt im ungeraden Takt geschriebene Nr. V (*Venegas-Anglés*) der Sammlung von Luys Venegas de Henestrosa herangezogen werden. Altas stammen samt ihrer cantus firmi aus Kastilien und gehören zu den ältesten Formen spanischer Instrumentalmusik überhaupt.

---

138 In Salamanca hatte Cabezón wahrscheinlich die Gelegenheit, die aus dem 16. Jahrhundert stammende und noch heute erhaltene Domorgel zu spielen.

139 KASTNER 1977, S. 158.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

1544

**Cristóbal de León** nahm als neuer Kalkant und Vertrauter Cabezóns seinen Dienst auf. Er wurde Orgelschüler von Cabezóns Bruder Juan de Cabezón.

1545

Es entstanden Kontakte zwischen Cabezón und dem in Valladolid ansässigen Dominikanermönch **Fray Thomás de Santa María** (1510/20-1570). Dieser fühlte sich in seiner Musizierweise sehr der Vokalpolyphonie Josquin Desprez’ verbunden und ging in seinen Kompositionen konventionellere Wege als Cabezón.

Cabezón entwickelte abweichend von den strengen kontrapunktischen Regeln auch die natürlichen Gegebenheiten der Tasteninstrumente weiter und folgte somit auch der freieren Theorie von Juan Bermudo. Dennoch setzte er sich intensiv mit dem streng vokal angelegten Regelwerk von Fray Thomás de Santa María auseinander und bejahnte seine Thesen.

1546

Der Hof, die Kapelle und Cabezón hielten sich in Madrid auf.


Prinz Philipp hatte genaue Vorstellungen darüber, wie Musik komponiert sein sollte. Er wünschte sie sich rein, ernst und streng. Als sensible Persönlichkeit mochte er eine feine, klare, beschauliche und verinnerlichte Musik.

140 Der dramatische Tod der Frau Philipp II., Prinzessin Maria - vier Tage nach der Geburt des Sohnes Carlos - könnte diese Entwicklung aus emotionalen Gründen begünstigt haben.

141 KASTNER 1977, S. 180 u. 186.

Verbot der profan wirkenden Sarabande durch Philipp II.
1547

Der Sohn Cabezóns, Agustín de Cabezón, wurde im März als Sängerknabe in die Hofkapelle aufgenommen.

1548

Cabezón befreite man vom Dienst bei den Infantinnen. Diesen übernahm Francisco de Soto alleine. Nun diente Cabezón ausschließlich dem Prinzen und späteren Kaiser Philipp II.

Dieser schätzte und unterstützte die spanische Kapelle in hohem Maße. Alle Musiker waren verpflichtet, die folgenden Auslandsreisen zu begleiten. Die Kapelle wurde zu Repräsentationszwecken herangezogen, je üppiger sie ausgestattet waren, desto mächtiger wirkte das Reich.


142 KÖRNDLE 2014, S. 86.

143 Eine Ausnahme stellt hier der pompöse venezianische Stil dar, der in anderen italienischen Regionen nicht gepflegt wurde.
1549


Während Cabezóns Reise durch Venezien war zu jener Zeit Adrian Willaert (1490-1562) Kapellmeister an San Marco. Ob sich die beiden getroffen haben, ist nicht bekannt. Cabezón kannte die Vokalpolyphonie Willaerts (Beziehungen zwischen Valladolid und Venedig) und schätzte sie sehr. Einige der Kompositionen Willaerts setzte Cabezón für Tasteninstrumente.


Einen umgekehrten Einfluss in Richtung Italien hat die herbe, zum gleich in vielen Zügen noch archaisch wirkende Harmonik der Spanier bewirkt.

Die Ästhetik des Orgelbaus duldet weder bei italienischen noch bei spanischen Instrumenten einen schreienden oder gar schweren Klang. In diesem Punkt stimmten auch die italienischen und iberischen Organisten überein. Dies zeigt sich in der ähnlichen Registrierweise ihrer Werke.

Im Gegensatz dazu konnte Cabezón in Trient bereits Einblick in das „deutsche“ Clavierspiel gewinnen. Diese Stadt war stark durch nördliche Einflüsse geprägt.

Die Reise führte weiter über Innsbruck nach München. Die damalige deutsche Clavierkunst hat sich in ihrer Ausprägung sehr von der spanischen unterschieden. Auffällig für Cabezón war die dunklere Tongebung der Bayern im Vergleich zu der helleren der Südländer. Es liegt nahe, dass Cabezón in der Fuggerstadt Augsburg die 1512 in der Fuggerkapelle für den Organis-


Bei Reisen durch die Städte der Umgebung bewunderten die Spanier das durchweg hohe Niveau der Kirchenmusik. Die beiden Kapellen feierten das freudenreiche Wiedersehen, kannten sie sich doch von den zahlreichen Zusammenkünften in Spanien. Cabezóns Freund, der Sänger Pedro de Arze, war ebenfalls in Brüssel anwesend. Besonders deutlich wurde zu jener Zeit, wie sehr die niederländisch-spanische Musikästhetik auf der Vokalpolypho-

144 MOSER 1929, S. 34.
KÖRNDLE 2014, S. 89.
Während Moser die „Annen-Orgel“ mit Hofhaimer in Verbindung bringt, gibt Körndle zu bedenken, dass dies zwar naheliegend ist, aber nicht stichhaltig belegt werden kann.
145 Annen-Organist Jacob Paix (1556-ca. 1623) und seine Familie.
146 KASTNER 1977, S. 203.
147 Arnolt Schlick (vor 1460-nach 1521) wirkte in der Zeit vor Cabezón.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

nie von Josquin Desprez beruhnte und wie nachdrücklich sich die gegenseiti-
ge Beeinflussung der beiden Kapellen entwickelte.

1550

Am 5. Januar endete der Aufenthalt in Brüssel, der Hof wurde zum
Reichstag nach Augsburg einberufen. Dort sollte den lutherischen
Bestrebungen Einhalt geboten werden. Dieser Besuch blieb politisch
erfolglos. Sowohl Kaiser Karl V. als auch Prinz Philipp waren mit ihren
Hofkapellen in Augsburg anwesend. Im Ganzen ergab sich ein Miteinander
von mehr als zwei Jahren. Dies führte zu einer hohen Verschmelzung der
ursprünglich unterschiedlichen Musiziermentalitäten. Nicht zu vergessen ist
dabei auch die nachhaltige Beeinflussung der deutschen Claviermusik.

Kaiser Karl V. und sein Sohn Prinz Philipp beschäftigten immer
mehrere Organisten gleichzeitig am Hof. Da sich die Infantinnen zeitweise
an verschiedenen Orten aufhielten wurde am 30. Mai zusätzlich Francisco
de Sotos Sohn, Cipriano de Soto, zum Organisten von Prinzessin Juana
ernannt.

1551

Nach der Rückkehr des Hofstaates nach Spanien wurde Cabezón im Juli
Urlaub gewährt.

1552

Prinzessin Juana ließ bei ihrer Heirat in Portugal Musiker des spanischen
Hofes mit in ihre neue Heimat reisen. Einerseits wollte sie sich der
gewohnten Qualität versichert wissen, andererseits führte sie damit auch die
spanische Vormachtstellung in der Musik den Portugiesen vor. Dies
beeinflusste den dort ansässigen António Carreira (ca. 1525-ca. 1592)
stark in seinem Kompositionsstil. Zwischen Cabezón und António Carreira
fand ein reger Austausch statt, der sich durch Ähnlichkeiten in Satzart und
Form erkennen lässt. Die Arbeiten der beiden Komponisten waren die Basis

148 Vorübergehend auch Francisco und Cipriano de Soto.
149 Prinzessin Juanas Gemahl verstarb sehr früh, so kehrte sie bereits im Mai 1554
wieder nach Spanien zurück.
der iberischen Claviermusik in ihrer Entwicklung bis Juan Bautista José Cabanilles.

Vom 8. Juni bis zum 12. Dezember hatte Cabezón wiederum Urlaub. Die Dienste für den seinerzeit in Monzón weilenden Hof übernahm Cabezóns Bruder Juan de Cabezón. Die freien Urlaubsmonate waren durch folgende Tätigkeiten ausgefüllt:

- Aufenthalt in Ávila bei der Familie,
- Unterricht für seinen Sohn Hernando de Cabezón,
- Übergabe der aus Heidelberg mitgebrachten Reliquie an die Kirche seines Geburtsortes Castrillo de Matajudios.

1553

Es wurden Vorbereitungen für eine zweite große Reise getroffen, die diesmal nach England führte. Cabezón erhielt durch Prinz Philipp neben den gängigen Gehaltserhöhungen eine Leibrente zur Familienabsicherung.

Für das Jahr 1553 ist ein dreimonatiger Urlaub von Cabezóns Bruder Juan im Heimatort der Familie Castrillo de Matajudios nachweisbar.

1554


KASTNER 1977, S. 240.


---

151 KÖRNDLE 2014, S. 86, 87, 90.
152 KÖRNDLE gibt zu bedenken, dass Tallis seinen Stil möglicherweise auch eigenständig entwickelt haben könnte.
154 KASTNER 1977, S. 244.

1556


Durch die ausgeprägte Reisetätigkeit Cabezóns war sein musikalischer Einfluss im Ausland wegweisend für die Entwicklung der Clavierkunst in vielen Teilen Europas.

156 KASTNER 1977, S. 247-249.


1558-1559

Cabezón verrichtete Dienst beim Infant Don Carlos. In diesen ruhigeren Jahren in einem etwas beengten Wirkungskreis begegnete Cabezón wieder seinem Freund und Kollegen Francisco de Soto.

Cabezóns Sohn Hernando de Cabezón war 1559 für ein ganzes Jahr am spanischen Hof angestellt. Danach ist bis zu seiner Ernennung zum Kathedralorganisten in Sigüenza im Jahr 1563 nichts überliefert. Dort wirkte er als Nachfolger des blinden Francisco de Salinas (1513-1590), einem

158 SÁNCHEZ 1578.
159 Königlicher Sitz Sankt Laurentius von El Escorial.
160 Sigüenza liegt im Norden der spanischen Provinz Guadalajara.
161 Siehe 4.2.1, 1510.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Freund Cabezóns. 1566 übernahm Hernando de Cabezón die Aufgaben seines Vaters am kaiserlichen Hof.


1560


162 Kaiserin Isabel ließ sich 1565 ein wertvolles Cembalo aus Frankreich liefern.
163 Gehaltsliste.
164 Organist der Kathedrale von Palencia.
1563


Im Herbst starb der langjährige Freund und Kollege Cabezóns, Francisco de Soto, der nach seiner Tätigkeit am spanischen Hof seit 1561 an seiner letzten Stelle den Organistendienst an der Kathedrale von Palencia 165 versah.

1564

Die höfische Kapelle vergrößerte sich deutlich, wie oft in den vorausgegangenen Jahrzehnten. Diesmal wurden zusätzliche Harfenisten und ein Citharasieler angestellt.

Cabezón verfasste aufgrund gesundheitlicher Schwächen zusammen mit seiner Frau Luysa Núñez ein Testament.

1566


165 Francisco de Soto stammt auch ursprünglich aus Palencia.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

1578

Die von Hernando de Cabezón gesammelten Werke seines Vaters, seines
Onkels Juan de Cabezón wie auch seine eigenen Werke erschienen in der
Publikation „Obras de música para tecla, arpa y vihuela de António de
Cabeçon“.

1598

Es verstarb die dritte Gattin des Kaisers Philipp II. Daraufhin heiratete er
ein viertes Mal. Am Ende seines Lebens sah er die Weltmacht Spanien in
Trümmern. Die zu Lebzeiten Cabezóns begonnene wirtschaftlich-politische
Krise spitze sich zu: Kriege, wie z. B. der Kampf der Niederländer um ihre
Unabhängigkeit, schwächt das in seiner Mentalität stolze Land. Trost

Als musikalische Nachfahren der Cabezóns lassen sich Francisco Correa
de Arrauxo (1584-1654) in Andalusien und vor allem Sebastián Aguilera
de Heredia (1561-1627) in Aragonien nennen. Sie knüpften an die Schule
Cabezóns an und entwickelten sie entsprechend dem Stil ihrer Zeit weiter.
So verkörperte das künstlerische Wirken der Cabezóns den Beginn der
großen musikalischen Blütezeit in Spanien.

166 SÁNCHEZ, FRANCISCO 1578, vgl. 4.2.2 „Werkanalyse Tiento del Quinto tono
– Diferencias sobre la Gallarda Milanesa“, Faksimiledruck als Tabulatur
KÖRNDLE 2014, S. 87.
4.2.2 Werkanalyse Tiento del Quinto tono – Diferencias sobre la Gallarda Milanesa

Die beiden Kompositionen sind der folgenden Sammlung entnommen.  
Der Erstdruck der Edition von 1578 findet sich anschließend.

OBRAS DE MUSI
CA PARA TECLA ARPA Y vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor.

RECOPIIADAS Y PUESTAS EN CIFRA POR HERNANDO  
De Cabeçon su hijo. Ansí mismo Musico de camara y Capilla de su Magestad.


CON PRIVILEGIO.  
Impressas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de M. D. LXX(VIII).

---

167 SÁNCHEZ 1578, Faksimiledruck als Tabulatur.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Werke der Musik für Tasten, Harfe und Laute von Antonio de Cabezón,

Gesammelt und nummeriert von Hernando de Cabezón, seinem Sohn,
ebenfalls Kamermusiker und Musiker der Kapelle seiner Majestät.

Adressiert an die katholisch königliche Majestät des Königs Don Philippe,
unseres Herrn.

Mit Privileg gedruckt in Madrid im Haus von Francisco Sánchez im Jahr 1578.

+ (Die Darstellung des Kreuzes meint: „Im Namen Gottes allmächtig.“) \textsuperscript{168}

\textsuperscript{168} Übersetzung von Aarón Román Delgadillo Alaniz und dem Autor.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Abbildung 18: Faksimiledruck als Tabulatur, Deckblatt.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Tabla de lo que se contiene en este Libro, y
declaración de la cífras con algunos aúnos que están al principio del.

Comienzan los dos para principiantes.

Tres duos para principiantes para mostrar a llevar el compás.

1. Dos aue marístelas, lleva el cánto bajo el contrabajo.
2. Dos aue marístelas, lleva el cánto bajo el tiple.
3. Telécu sin terminar, lleva el cánto bajo el tenor.
4. Comienzan las obras de a tres para principiantes.

Tres quiries sobre el cantillo bajo del virginal.

Aue marístela de Herná de Cabezón, lleva el cantillo bajo el contrabajo.
Otra aue marístela, canto bajo el tenor.

Paeglingua cántillo bajo tenor.
Otra paeglingua cantillo bajo tenor y la cuarta es el primer tono.
Comienzan las obras de a cuatro.

Quatro versos del primer tono sobre el secular.
Otras cuatro versos del segundo tono sobre el secular.
Otras cuatro versos del tercer tono sobre el secular.
Otras cuatro versos del quinto tono sobre el secular.
Otras cuatro versos del sexto tono sobre el secular.
Otras cuatro versos del séptimo tono sobre el cantillo.
Otras cuatro versos del octavo tono sobre el cantillo.

Quatro versos de Magnificat sobre todos los octavos.

Seis versos del primer tono.
Otros seis versos del tercer tono.
Seis versos del quinto tono.
Seis versos del sexto tono.
Seis versos del séptimo tono.
Seis versos del octavo tono.

Comienzan cuatro Quiries de cada tono.
Quatro Quiries de nuestra Señora.
Quatro Quiries del primer tono.
Quatro Quiries del segundo tono.
Quatro Quiries del tercer tono.

F 2 Quatro
<table>
<thead>
<tr>
<th>Quatro Kiryes del quarto tono</th>
<th>46</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Quatro Kiryes del sexto tono</td>
<td>47</td>
</tr>
<tr>
<td>Quatro Kiryes del septimo tono</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Quatro Kiryes del quinto tono</td>
<td>49</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Comienzan los tientos</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Tiento del segundo tono</td>
<td>51</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento del quarto tono</td>
<td>52</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento del primer tono</td>
<td>53</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento sobre Quiladira</td>
<td>54</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento del segundo tono</td>
<td>55</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento del quarto tono</td>
<td>56</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento del segundo tono</td>
<td>57</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento del quarto tono</td>
<td>58</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento del primer tono</td>
<td>59</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento del sexto tono</td>
<td>60</td>
</tr>
<tr>
<td>Tiento sobre el cum santó spiríu de beata virgine de Juquin.</td>
<td>61</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Comienzan las canciones glosadas</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>y mortecas a quatro,</td>
<td>62</td>
</tr>
<tr>
<td>Prénem purie criquilion.</td>
<td>63</td>
</tr>
<tr>
<td>Iprès engre criquirillón.</td>
<td>64</td>
</tr>
<tr>
<td>Ipres engreigilado de Hernando de Cabezón.</td>
<td>65</td>
</tr>
<tr>
<td>Si partus criquirillón.</td>
<td>66</td>
</tr>
<tr>
<td>Cândi de Francisca Clemença non papa.</td>
<td>67</td>
</tr>
<tr>
<td>Ancol que col partire.</td>
<td>68</td>
</tr>
<tr>
<td>Pó na platin criquirillón.</td>
<td>69</td>
</tr>
<tr>
<td>Vngai bergier criquirillón.</td>
<td>70</td>
</tr>
<tr>
<td>Dulcememoria glosada de Hernando de Cabezón.</td>
<td>71</td>
</tr>
<tr>
<td>Fuga a quatro voces, todes las voces</td>
<td>72</td>
</tr>
<tr>
<td>por vna, sexto tono.</td>
<td>73</td>
</tr>
<tr>
<td>Queramus mortó, có: y: y: parte.</td>
<td>74</td>
</tr>
<tr>
<td>Queramus mortón, con diferente glosa con segunda parte.</td>
<td>75</td>
</tr>
<tr>
<td>Clamanae dil Juquin.</td>
<td>76</td>
</tr>
<tr>
<td>Ofana de la mila del home arme</td>
<td>77</td>
</tr>
<tr>
<td>Benedicéus de la mila del home arme</td>
<td>78</td>
</tr>
<tr>
<td>Juquin.</td>
<td>79</td>
</tr>
<tr>
<td>Aue maríllia acatóllano, tenor arres.</td>
<td>80</td>
</tr>
<tr>
<td>Beata vícera Maria cantolllano conel baxo arres.</td>
<td>81</td>
</tr>
<tr>
<td>Có Sanadó Spú de beata virgine.</td>
<td>82</td>
</tr>
</tbody>
</table>

| Comiençan los mortes de a cinco y canciones glosádose. |     |

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tabla.</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Stabat mater, &amp;c. có: y: parte lujquín.</td>
<td>83</td>
</tr>
<tr>
<td>Inviolata lujquín, có: y: y: parte.</td>
<td>84</td>
</tr>
<tr>
<td>Sibona seceprimus Verdeloth.</td>
<td>85</td>
</tr>
<tr>
<td>Alspice domine lujquín.</td>
<td>86</td>
</tr>
<tr>
<td>Sanae domine Clemença non papa.</td>
<td>87</td>
</tr>
<tr>
<td>Inti de cOPTA có segúda parte.</td>
<td>88</td>
</tr>
<tr>
<td>Tercera parte de virgo salutiferá.</td>
<td>89</td>
</tr>
<tr>
<td>Hieruléa luge Ricafort.</td>
<td>90</td>
</tr>
<tr>
<td>Stabat mater, lujquín có diérete glosá.</td>
<td>91</td>
</tr>
<tr>
<td>Inviolata lujquín có diérete glosá.</td>
<td>92</td>
</tr>
</tbody>
</table>

| Abbildung 19: Werkverzeichnis Cabezón. |     |

<table>
<thead>
<tr>
<th>Núm.</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Abbildung 20: Faksimiledruck als Tabulatur, Notenbeispiele.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Unterschiede der Edition von Kastner\textsuperscript{169} zur nachfolgend abgedruckten Version von Pedrell:\textsuperscript{170}

A. TIENTO DEL QUINTO TONO
Die Angaben zu den Zählzeiten gelten den Viertelnoten:
Takt 9, Sopran – drei Schläge g\textsuperscript{1}, vieter Schlag a\textsuperscript{1}
Takt 43, Bass – halbe Note f statt F, Tenor – Schlag drei und vier, e\textsuperscript{1} statt a
Takt 50, Alt – Schlag drei und, b statt h, Vorschlag des Herausgebers
Takt 62 und 63, Sopran – Dauer von f\textsuperscript{1} zwei volle Takte
Takt 73, Alt – Schlag vier und, c\textsuperscript{1} statt e\textsuperscript{1}
Takt 113, Bass – halbe Note es statt e
Takt 115, Bass – Schlag vier, b statt h
Takt 116, Bass – Schlag eins, b statt h
Takt 125, Sopran – Schlag drei und vier, Viertel f\textsuperscript{1} und g\textsuperscript{1} statt punktierte Viertel f\textsuperscript{1} und Achtel g\textsuperscript{1}

B. DIFERENCIAS SOBRE LA GALLARDA MILANESA
Die Angaben zu den Zählzeiten gelten den Viertelnoten:
Takt 16, Alt – Schläge eins und zwei, b und c\textsuperscript{1} statt c\textsuperscript{1} und b
Takt 17, Sopran – keine Fermate
Takt 18 – nach Schlag zwei Wiederholungszeichen – zurück zu Takt 9 mit Auftakt
Takt 19, Sopran – Schlag drei, e\textsuperscript{2} statt es\textsuperscript{2}
Takt 20, Sopran – Schlag eins und, b\textsuperscript{1} statt h\textsuperscript{1}; in der Folge in beiden Editionen h\textsuperscript{1}
Takt 26, Sopran – Schlag zwei, fis\textsuperscript{1} statt f\textsuperscript{1}, Vorschlag des Herausgebers
Takt 26, Tenor – Schlag drei, fis\textsuperscript{1} statt f\textsuperscript{1}, Vorschlag des Herausgebers
Takt 27, Bass – Schlag vier, Achtel e
Takt 28, Tenor – Schläge eins und zwei, e
Takt 28, Bass – Schlag vier, Achtel e
Takt 29, Bass – Schlag zwei e-b-a-g statt c-a-g-f
Takt 34, Sopran – Schlag fünf, f\textsuperscript{1} statt fis\textsuperscript{1}, Vorschlag des Herausgebers
Takt 35, Sopran – Schlag zwei, f\textsuperscript{1}
Takt 37, Sopran – Schlag drei und, e\textsuperscript{2}
Takt 41 – keine Fermate
Takt 41, Sopran – punktierte ganze Note statt ganze und halbe Note

\textsuperscript{169} KASTNER 1958.
\textsuperscript{170} PEDRELL 1966.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Takt 46, Bass – Schlag fünf und, e
Takt 48, Bass – Schlag fünf und, e
Takt 51, Sopran – Schlag zwei und, b
Takt 53 fehlt, wird später gespielt
Der Herausgeber schlägt vor, nach dem Ende (aus der Sicht der Edition Pedrell) die ersten acht Takte zu wiederholen, dann die Takte 45 bis 52 (mit zwei Vierteln fis¹ und g¹ als Auftakt) erneut zu spielen, schließlich Takt 53 und mit einem ganztaktigen Akkord (Sopran g¹, Alt b, Tenor und Bass G, Fermate) abzuschließen.
Takt 53, Tenor – Schlag zwei, fısı, Vorschlag des Herausgebers,
Schlag vier, dritte Sechzehntel f, Vorschlag des Herausgebers,
Schlag sechs und As, Vorschlag des Herausgebers.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Abbildung 21: Tiento del Quinto Tono.
ANTONIO DE CABEZÓN
Tiento del Quinto Tono\textsuperscript{171}

Wie die Gattung „Tiento“ bereits vorgibt, handelt es sich um ein imitatorisch gearbeitetes Stück. Es ist einerseits vergleichbar mit einem mehrthemigen Ricercar aus den Niederlanden oder Italien und weist andererseits eigenständige Stilmerkmale auf.

Allgemein wird der Satzverlauf durch vier Soggetti bestimmt, die abschnittsweise eingeführt, kontrapunktisch behandelt und durchgeführt werden. Soggetto I findet sich von Takt 1 bis 34, Soggetto II von Takt 33 bis 63, Soggetto III von Takt 62 bis 102 und schließlich Soggetto IV von Takt 102 bis 126. Die Werkabschnitte gehen aus polyphoner Sicht nahtlos ineinander über; das bedeutet: nur bei den Einsätzen des ersten Soggetto entwickelt sich der Satz von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit.\textsuperscript{172}


Bemerkenswert ist, dass das erste Soggetto real nicht tonal beantwortet wird (auf den Quintsprung in Takt 2 folgt nicht eine Quarte in Takt 4). Im weiteren Verlauf gestaltet sich der meist stark polyphone Satz zunehmend virtuoser, bis ein neues Soggetto das Spiel beruhigt und es sich quasi von neuem entwickelt. Vergleicht man die Soggetti, so fällt auf, dass sie erstens im Verlauf immer kantabler werden (Soggetto I, ab Takt 1, beinhaltet einen starken Quintsprung, Soggetto II, ab Takt 33, nur noch einen Quartsprung, Soggetto III, ab Takt 62 und IV, ab Takt 102, sind ohne Intervallsprung) und zweitens die Wertgrößen abnehmen: Soggetto I beinhaltet noch ganze Noten, Soggetto II pulsiert in Halben, Soggetto III enthält bereits zwei Viertelnoten, Soggetto IV folgt in Viertelbewegung bei An- und Auslaufen des Motivs. Zudem wird auch der Ambitus, den die Soggetti um-

\textsuperscript{171} KASTNER 1958, sub titulo.
PEDRELL 1966, sub titulo.
SÁNCHEZ 1578, sub titulo.

\textsuperscript{172} vgl. Abbildung 21: Tiento del Quinto Tono, Takt 1, 33-34, 62-63, 102.

\textsuperscript{173} vgl. Abbildung 21: Tiento del Quinto Tono, Takt 33-34, 61-62, 100-102.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón


174 vgl. Abbildung 21: Tiento del Quinto Tono, Takt 42.

125


Abschnitt I, Takt 1 bis 34, Soggetto I

| Takt 1, Zählzeit 1: | Einsatzfolge Sopran, Alt (Unterquint), Tenor (originale Tonstufe), Bass (Unterquint) |
| Takt 16, Zählzeit 2: | Sopran (originale Tonstufe), 1. Note ist auf eine halbe Note verkürzt |
| Takt 20, Zählzeit 2: | Tenor (Unterquart), 1. Note ist auf eine halbe Note verkürzt |
| Takt 23, Zählzeit 1: | Bass (originale Tonstufe), 1. Note erscheint in originaler Gestalt als ganze Note |

Abschnitt II, Takt 33 bis 63, Soggetto II

Takt 33, Zählzeit 2: Einsatzfolge Sopran, Alt [Variation (Unterquint)], Tenor (Unterquint des Alteinsatzes), Bass [Variation, verlängerte 1. Note (auf der Stufe des Alteinsatzes)]
Rhythmische Freiheiten in der Imitation des Soggettos

Takt 39, Zählzeit 2: Alt (Unterquint des ersten Sopranbeinsatzes)

Takt 40, Zählzeit 1: Tenor [Variation, verlängerte 1. Note (Unterquint des Alteinsatzes)]

Takt 42, Zählzeit 2: Sopran (wie Tenor, nur eine Oktave höher)

Takt 44, Zählzeit 2: Alt [Variation, ohne Punktierung (Unterquint des ersten Sopranbeinsatzes)]

Takt 50, Zählzeit 1: Sopran (wie erster Einsatz)

Takt 50, Zählzeit 2: Tenor (wie Sopran, nur eine Oktave tiefer)

Takt 51, Zählzeit 1: Bass (auf der Stufe des ersten Alteinsatzes)

Takt 53, Zählzeit 2: Alt [Variation, ohne Punktierung (auf der Stufe des ersten Einsatzes)]

Takt 55, Zählzeit 2: Sopran [Variation, ohne Punktierung (wie Alt, nur eine Oktave höher – höchster Einsatz des Soggetto II)]

Abschnitt III, Takt 62 bis 102, Soggetto III

Takt 62, Zählzeit 2: Einsatzfolge Alt, Tenor (Unterquint des Alteinsatzes), Sopran (wie Tenor, nur eine Oktave höher), Bass (wie Alteinsatz)

Takt 69, Zählzeit 2: Sopran (wie Alteinsatz, nur eine Oktave höher)

Takt 70, Zählzeit 2: Alt (wie erster Sopranbeinsatz)

Takt 71, Zählzeit 2: Tenor (ein Ton höher wie vorausgehender Alteinsatz)

Takt 75 mit Auftakt: Tenor [Variation 1 – diminutiv (gleiche Stufe wie vorausgehender Einsatz)]

Takt 75, Zählzeit 2: Bass (wie erster Basseinsatz)

Takt 77 mit Auftakt: Sopran [Variation 1 (wie erster Sopranbeinsatz)]

Takt 78 mit Auftakt: Alt [Variation 1 (Unterquint zum vorausgehenden Sopranbeinsatz)]

Takt 78, Zählzeit 2: Tenor [verkürzt (wie letzter Tenoreinsatz)]

Takt 79, Zählzeit 2: Bass (Variation 2, Andeutung als Fragment)

Takt 80, Zählzeit 2: Alt [Variation (wie erster Alteinsatz)]

Takt 82 mit Auftakt: Tenor [Variation (Unterquint zum vorausgehenden Alteinsatz)]

Takt 84, Zählzeit 2: Bass [verkürzt (wie erster Basseinsatz)]

127
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Takt 85, Zählzeit 2: Sopran [Variation 2 – augmentativ (wie vorausgehender Basseinsatz, nur eine Oktave höher)]

Takt 89, Zählzeit 1: Sopran [Variation 2 (Unterquart zum vorausgehenden Einsatz)]

Takt 89, Zählzeit 2: Tenor [Variation 2 (Unterquint zum vorausgehenden Einsatz, wie Sopraneinsatz Takt 85, nur eine Oktave tiefer)]

Takt 91, Zählzeit 2: Bass [Variation 2 (wie erster Tenoreinsatz)]

Takt 95, Zählzeit 2: Sopran [Variation 2 (wie Sopraneinsatz Takt 85)]

Abschnitt IV, Takt 102 bis 126, Soggetto IV

Takt 102, Zählzeit 2: Einsatzfolge Tenor, Sopran (in der Oberoktave), Alt (Unterquint), Bass (wie der Tenoreinsatz, nur eine Oktave tiefer)

Takt 106, Zählzeit 2: Sopran [Variation, ohne Tonrepetition (ein Ton tiefer wie der erste Sopraneinsatz)]
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Diferencias sobre la Gallarda Milanesa.
Variations sur la Gaillarde Milanaise.
Abbildung 22: Diferencias sobre la Gallarda Milanesa.
ANTONIO DE CABEZÓN  
Diferencias sobre la Gallarda Milanesa\textsuperscript{176}


Die Eigenschaften einer Galliard legen der Interpretation des Stücks ein hohes Grundtempo zugrunde, weshalb die Glosas (Variationen) mit großer Virtuosität zu spielen sind. Der Satz ist zwar konsequent vierstimmig angelegt, hat aber eindeutig instrumentalen Charakter. Im 3/2 Takt geschrieben, verleitet das Notenbild zu einem zu langsamen Spieltempo.


\textsuperscript{176} KASTNER 1983, S. 16-18.  
PEDRELL 1966, sub titulo.  
SÁNCHEZ 1578, sub titulo.

\textsuperscript{177} Das Herzogtum Mailand war Bestandteil des spanischen Reiches.

\textsuperscript{178} KASTNER 1983, Vorwort.

Die Takte 53 und 54 laden unter Umständen zur improvisatorischen Ausgestaltung ein, um einen wirkungsvollen Übergang in das Da capo zu ermöglichen. Die ganze Note in Takt 54, mit einer Fermate versehen, weist auf eine nicht notierte Cadenza hin, die der Interpret frei erfinden kann. Hier wird sichtbar, dass Cabezón als ausübender Musiker in seinen Kompositionen auch Raum für improvisatorisch gestaltete Affekte vorgesehen hat.


179 KASTNER 1983, subtitulo.
180 SÁNCHEZ 1578, sub titulo.
4.3 Entwicklung der Kompositionspraxis nach Antonio de Cabezón

4.3.1 Fortführung und Fortschritt bei Juan Bautista José Cabanilles anhand seiner Xàcara

Juan Bautista José Cabanilles (1644-1712) ist neben Antonio de Cabezón einer der markantesten Orgelmeister in der Blütezeit der spanischen Orgelkultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Es existieren drei Varianten seines Namens, so wird er sowohl als Juan, Joan sowie als José Cabanilles bezeichnet.


Die Überlieferung des kompositorischen Schaffens von Cabanilles geht auf seinen Schüler José Elías zurück. Seine Sammlung der Manuskripte ist in der Biblioteca de Catalunya, Barcelona, untergebracht. Die Gesamtausgabe

---

181 CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. IX-XXXIX.
APEL 1967, S. 751.
182 CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. IX.
183 CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. XVIII u. XX.
184 CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. XIX.
185 CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. XXXVIII.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

der Werke, herausgegeben durch Hyginii Anglès, ist ebenfalls durch die
Biblioteca de Catalunya publiziert worden.\(^{186}\)
Das kompositorische Schaffen von Cabanilles ist überaus umfangreich, fast
200 Stücke sind überliefert. Darunter befinden sich acht Vokalwerke, alle
anderen Kompositionen sind der Orgel zugedacht.

Die Erklärung der kompositorischen Erscheinungsformen in der
Bei Cabanilles begegnen wir den folgenden Werkgattungen:

Er komponierte 90 Tientos, die in ihrer Anlage monothematisch auf
den Formprinzipien der Renaissance basieren. Sie existieren in vielen Vari-
ationen, als Tiento Ple (auch mit besonderen Zusatzbezeichnungen wie: In
exitu Israel), mit dem Mixturplenum gespielt, als Tiento lleno de todas man-
os, wobei beide „Hände“ in der gleichen Klangfarbe registriert sind, als
Tiento de Contras, d. h. mit Orgelpunkten im Pedal, ein Tiento über den
Hymnus Pange lingua, ebenfalls ein Tiento en tercio a modo de Italia das
Tiento Coreado o de ecos und das Tiento al vuelo, wie auch als Tiento par-
tido (de mano derecha – mit Solostimme in der rechten Hand [z. B. sobre
Ave maris stella], de mano izquierda – mit Solostimme in der linken Hand,
de dos tiples – mit zwei Solostimmen in der rechten Hand, de dos baixons –
mit zwei Solostimmen in der linken Hand).

Seine Tientos de falsas sind in der Dissonanzbehandlung sehr frei
und chromatisch in ihrer Anlage.\(^{187}\)

Es existieren außerdem mehrere Werke in Variationsform. Eine sich
wiederholende Bassfigur bzw. ein harmonisches oder auch periodisches
Schema liegen den Stücken zugrunde, die er mit den Titeln Passacalles,
Gallarda, Paseos und Xácara überschreibt. Auch das berühmte „La Folia“ –
Thema hat Cabanilles in seinen Diferencias de Foliias verarbeitet.

In sechs Stücken experimentiert Cabanilles mit der Form einer ital-
enischen Toccata.

Die Gattung der Batalla (auch: Tiento de Batalla) ist fünfmal überliefert,
darunter auch ein Tiento de Batalla, partido de mano derecha. In der

\(^{186}\) CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983.

\(^{187}\) Siehe CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. 1, S. 1-5, 21-24,
Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“. 134
Zählung ist berücksichtigt, dass die Batalla Imperial von Johann Kaspar Kerll und nicht von Juan Cabanilles komponiert wurde.\textsuperscript{188} Weitere kreativ und vielseitig gestaltete Stücke sind sein \textit{Pedazo de música} wie auch seine \textit{Gaitilla}.


Insgesamt ist das Schaffen von Cabanilles überwiegend spanischen Charakters, in seiner Epoche war er der letzte herausragende Komponist in der Reihe der \textit{mystischen spanischen Organisten}, die mit \textit{Antonio de Cabezón} beginnt und durch \textit{Heredia}, \textit{Arauxo} und \textit{Coelho} fortgesetzt wird.

Die acht geistlichen Vokalwerke, die von Cabanilles überliefert sind, bestehen aus einer \textit{fragmentarischen Messe}, einer \textit{Magnificat}-Vertonung sowie aus \textit{sechs Motetten}.\textsuperscript{189}

Der bekannteste Schüler Cabanilles, José Elias, schrieb \textit{„Die Welt wird untergehen, bevor es einen zweiten Organisten wie Cabanilles geben}

\textsuperscript{188} Siehe 4.3.2 „Batalla Imperial – Fragen zur Urheberschaft“.
\textsuperscript{189} darunter die expressive vierstimmige Komposition \textit{„Mortales que amais a un Dios immortal“}.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Dies gibt einen Hinweis auf das hohe Ansehen, welches Cabanilles bei seinem Schüler Elías erworben hatte.

Das Orgelwerk Xàcara steht in der Gesamtausgabe der Orgelwerke unter der Nummer XXIV. 

Musici organici
Johannis Cabanilles
Opera omnia
Nunc primum in lucem edita cura et studio
Hyginii Anglès, pbri.
Volumen II
Instituti d’estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya
Barcelona, 1933

APEL 1967, S. 751.
CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 146-152.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Abbildung 23: Kritischer Bericht, Xàcara.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Abbildung 24: Xàcara.
Obwohl die Edition der damaligen Zeit entsprechend als wegweisend anzusehen ist, lässt sie viele musikwissenschaftliche Überlegungen offen. So stellt sich sehr oft die Frage nach der richtigen Bewertung der Versetzungszeichen.


Normalerweise gibt Cabanilles bei sämtlichen Werken den Modus an, was in Spanien als gängige Praxis anzusehen ist. Bei der Xàcara fehlt diese Angabe. Die Tonart kann aber als dorisch bzw. durch den absteigenden Bass am Anfang, als hypodorisch bezeichnet werden.


In Takt 13 zeigt eine erste Viertelbewegung ein Aufbrechen der Liedform und damit einen eher instrumentalen Charakter an, der sich später noch auf extensive Weise entfaltet. Die hemiolische Struktur unterstützt die Gliederung der Viertelnoten in Vierergruppen.

Ab Takt 18 ändert sich die Satzform, indem immer zwei Stimmpaare imitatorisch miteinander agieren, welches ein Stilmittel der Motette (=vokal) ist.

Ab Takt 33 mündet das Stück in eine fließende Viertelbewegung, das Satzbild wirkt zerklüfteter. Die Motivik der Oberstimme in Takt 33 wird in freier Form imitiert, durch Umkehrung und variable Länge variert. Die-
Dieser Abschnitt ist kontrapunktisch gearbeitet und erhöht durch eine erste Verkürzung der Notenwerte (von Halben auf Viertel) bei gleichbleibendem Puls die innere Geschwindigkeit des Stücks. Stimmmkreuzungen, etwa in Takt 49 zwischen Sopran und Alt, erhöhen die polyphone Wirkung der Passage und sollten bei der Interpretation auf der Orgel artikulatorisch mitbedacht werden.


In Takt 89 wird wieder das viertönige Achtelmotiv verwendet, nun allerdings in der Umkehrung. Somit erreicht Cabanilles eine Steigerung in
der Dramatik des Stücks. Während zunächst die linke Hand dieses Motiv in einer viertaktigen Ausformung erklingen lässt, bei gleichzeitig dreistimmig akkordisch angelegter rechter Hand, übernimmt die rechte Hand ab Takt 93 dieses Motiv und steigert es bis Takt 96. Da das Motiv erst im Bass, also etwas versteckter, und dann in der Oberstimme erscheint, erreicht Cabanilles eine Steigerung im Temperament des Stücks, hin zum nächsten Teil. Sehr deutlich sind wiederum die Abschnitte, die fixiert durch die Art des ersten Auftakts des Stücks, immer auf Schlag zwei auch mit einem Auftakt beginnen.


Ab Takt 129 erstirbt das Stück in der Zweistimmigkeit. Im Sextintervall angeschlagene Achtelnoten scheinen eine Melodie nicht mehr in liegenden oder gehaltenen Werten zu ermöglichen. Zu schwach ist die energetische Situation dieser Passage. Man fühlt sich an das Zupfen einer Vihuela erinnert. Die kontrapunktische Struktur hebt sich, zugunsten der emotionalen Wirkung der Stelle durch Spielfiguren, auf. Die Paraphrase von Takt 129 bis 132 wiederholt sich in intensiviertem Charakter nochmals bis Takt 136, wobei die Achtel- zu Sechzehntelnoten werden. Dieser Moment der Xàcara wirkt dadurch nicht etwa virtuoser, er erhält vielmehr eine Vertiefung in ihrem musikalischen Ausdruck.


Die Xàcara könnte verschiedene Bilder assoziiieren:

„Sehr phantasievolle und wirkungsvolle Werke folgen wie z. B. in Form der spannungsvollen Xàcara, die sich in fast imaginärer Entsprechung einem Menschenleben gleich vom Zarten und Unschuldigen des im Tempus Perfectum (Taktart mit drei Schlägen) gesetzten ersten Teils bis hin zur äußersten Virtuosität als Symbolik für die Wirren und auch der Blüte menschlichen Daseins auffächert und danach schrittweise, mit nahezu kläglicher Geste, erstirbt und kontemplativ endet.«

---

193 DOPFER 2006, unpaginiert.
4.3.2 Batalla Imperial – Fragen zur Urheberschaft

Die Batalla Imperial wurde lange dem Komponisten Juan Bautista José Cabanilles zugeschrieben und avancierte zu einem der beliebtesten Stücke der spanischen Orgelliteratur. In der immer noch allgemein gültigen Cabanilles Ausgabe\textsuperscript{194}

Musici organici
JOHANNIS CABANILLES
(1644-1712)
Opera omnia
Nunc primum in lucem edita cura et studio
Hyginii Anglès, Pbri.
Volumen I-IV
Diputació de Barcelona.
Biblioteca de Catalunya
1927/1933/1936/1956/1983

findet sich in Band II auf den Seiten 102-108 als Stück Nummer XV die „Batalla I Imperial 5.“ (im 5. Ton). Dabei beruft sich der Herausgeber Higinii Anglès auf zwei Quellen:

- Biblioteca de Catalunya, M. 387, „Batalla Imperial de Cauanillas“ (B\textsuperscript{3}).
- Felanitx (Mallorca), Biblioteca de Mn. Cosme Bauzà „Tiento de 5.to tono. Batalla Ymperial. De M.n Juan Cabanillas“ (F\textsuperscript{2}).

\begin{center}
\textbf{Abbildung 25: Quellen der Cabanilles Gesamtausgabe.}
\end{center}

\textsuperscript{194} CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Abbildung 26: Kritischer Bericht, Batalla Imperial.


197 vgl. Abbildung 26: Kritischer Bericht, Batalla Imperial.
Die genaue Herkunft des Manuskripts ist jedoch nicht stichhaltig nachzuvollziehen und deshalb spekulativ. In jedem Fall ist es eine Abschrift und besteht aus acht verschiedenen Handschriften. Erst 1892 wurde es
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

durch die Stadt Barcelona aus einer privaten Bibliothek erworben.\textsuperscript{198} Die zweite, malloquinische Abschrift wird mit einigem Zweifel etwas später, der Zeit um ca. 1700 zugeordnet.\textsuperscript{199}

Bis vor wenigen Jahrzehnten galt im Kreise der Interpreten die Autorenschaft der Batalla Imperial als unstrittig. So veröffentlichte z. B. 1968 E. Power Biggs in seinem Album „Historic Organs of Spain“\textsuperscript{200} die Batalla Imperial unter dem Komponistennamen Cabanilles. Überhaupt scheint sich durch die Berühmtheit des Stücks und die Identifikation mit der spanischen Orgelkultur ein Zweifel an der Autorenschaft nur schwer zu etablieren.

Und dennoch erhärtet sich, dass das Werk von Johann Caspar Kerll (1627-1693), einem süddeutschen Komponisten, geschrieben wurde: Kerll studierte in Rom bei Giacomo Carissimi (1605-1674). Danach wirkte er in München als Leiter der Hofkapelle und der Oper und anschließend als Organist am Stephansdom in Wien. Eventuell kam Kerll in Italien mit der spanischen Musiktradition in Berührung. Aus politischen Gründen liegt ein Austausch zwischen italienischen und spanischen Musikern nahe.\textsuperscript{201}

Eine Einspielung des spanischen Musikers Jordi Savall von 1998 in der Bearbeitung für sein Ensemble Hespèrion\textsuperscript{202} integriert das Werk zwar in eine dem Komponisten Cabanilles gewidmete Einspielung, gibt aber die Autorenschaft Kerll an.

Folgende Editionen des Gesamtwerks von Johann Caspar Kerll wurden nach dem Inhalt der Batalla Imperial untersucht:

O’DONNELL, JOHN (Hrsg.):\textsuperscript{203}

\textsuperscript{198} CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. I, S. XLIV.
\textsuperscript{199} BERNAL RIPOLL 2015, S. 2.
\textsuperscript{200} COLUMBIA MASTERWORKS 7109
\textsuperscript{201} Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gehörten verschiedene Städte Italiens, u. a. Mailand und Neapel, zu Spanien.
\textsuperscript{202} ALIAVOX 9801.
\textsuperscript{203} S. 25 ff.
HARRIS, C. DAVID (Hrsg.): 204

SANDBERGER, ADOLF (Hrsg.): 205

HASELböCK, MARTIN; SCHlee, THOMAS DANIEL; DI Lernia FRANcESCO (Hrsg.): 206

Das bei Kerll als Battaglia überschriebene Stück ist mit der Batalla Imperial bis auf wenige editorische Abweichungen identisch. Wesentlich ist dabei die Beobachtung, dass bereits die sogenannte Alte Folge der Denkmäler der Tonkunst in Bayern DTB von 1901 die Battaglia enthält. Die Quellen des Herausgebers Sandberger gingen im zweiten Weltkrieg verloren und die Battaglia wurde zu Kerlls Lebzeiten nicht in vollem Umfang veröffentlicht. Daher stützen sich die Herausgeber Harris und O’Donnell v. a. auf ein Manuskript aus dem Musikarchiv des Österreichischen Benediktinerstifts Gottweig. 208

Einen ausschlaggebenden Hinweis beinhaltet allerdings der Anhang der 1686 veröffentlichten „Modulatio Organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens“ von Kerll. 209 Eine von ihm selbst angefertigte
Übersicht über sein Œuvre enthält bereits die *Battaglia*. Das dort zu findende Fragment stimmt mit dem Anfang der Batalla Imperial überein.

Älteste derzeit nachweisbare Quelle der “Battaglia”, ca. 1686.\(^{210}\)

\(^{210}\) KERRL 1686, S. 19.
Überdies weist Ripoll\textsuperscript{211} darauf hin, dass der kompositorische Stil nicht dem von Cabanilles entspricht. Die über weite Strecken homophone kompositionsweise weicht erheblich von der polyphonen Setzweise bei Cabanilles ab.

Der irreführende Titel \textit{Batalla bzw. Battaglia}, der normalerweise ausschließlich in der spanischen Tradition anzutreffen ist, hat die Etablierung einer Fehlzuschreibung unterstützt.

Agustí Bruach schreibt im MGG-Artikel „Cabanilles“: „Die Batalla Imperial ist eine spätere, von Cabanilles selbst oder von einem seiner Schüler bearbeitete Version einer Komposition J. K. Kerlls.“\textsuperscript{212}

In Fachkreisen, namentlich durch die Musikwissenschaftler Bruach, Harris, O’Donnell und Ripoll, wird derzeit die Batalla imperial aufgrund der Quellenlage unter dem Titel \textit{Battaglia} dem Komponisten Johann Caspar Kerll zugeschrieben.

Eine Ausführung der Komposition sowohl auf einer süddeutsch/österreichischen als auch auf einer spanischen Orgel hat aufgrund der Beweislage durch die Abschriften eine bis in das 17. Jahrhundert hineinreichende Tradition. Somit handelt es sich beim Spiel der Batalla Imperial auf einer spanischen Orgel zwar nicht um die ursprüngliche, wohl aber um eine historisch begründete Version.

\textsuperscript{211} BERNAL RIPOLL 2015, S. 2.
\textsuperscript{212} BRUACH 2000, Sp. 1523.
5. WECHSELWIRKUNG ZWISCHEN KOMPOSITIONSPRAXIS UND ORGELBAU

5.1 Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis


**Tiento**

(„Versuch“) ist die gebräuchlichste Werkbezeichnung und weist darauf hin, dass es sich um ein imitatorisch gearbeitetes Stück handelt. Die mono- oder polythematischen Tientos lassen bei genauerem Hinsehen entweder auf niederländische (Vokalpolyphonie) oder italienische (Ricercare, Vorläufer der Fuge) Einflüsse schließen. Ebenso wie Tiento ist der Begriff **Obra** („Opus“, „Werk“) sehr häufig in der Orgelliteratur anzutreffen und bezeichnet ein Stück auf sehr allgemeine Art und Weise. Bei Francisco Correa De Arauxo finden wir einen Zusatz in der Titelbezeichnung, den Begriff **Discurso** (Tiento y Discurso, auch: Discurso de medio registro), um den musikalischen Dialog der Stimmen bereits in der Überschrift anzudeuten.

Beim **Tiento de medio registro** (oder: Tiento partito, Registro partido) werden unterschiedliche Bass- und Diskantregister gezogen. Durch

---

213 COLLINS, JOHN: An overview of the Iberian repertoire: [http://www.bcs.nildram.co.uk/overview.htm](http://www.bcs.nildram.co.uk/overview.htm) (Abruf am 04.04.2012).

FROTSCHER 1959, S. 253-257.


216 APEL 1967, S. 498.
die Teilung der Windlade zwischen $c^1$ und $cis^1$ und die Zuordnung der Registrierung für den Bass auf der linken Seite und für den Diskant auf der rechten Seite der Klaviatur ist dies, gespielt auf nur einem Manual, möglich. Verschiedene Klangfarben in der rechten und linken Hand sind auch durch zweimanualiges Spiel zu erreichen. Bis auf die späten, monumental angelegten Orgeln sind sehr viele spanische Instrumente einmanualig. Eine beliebte Solostimme für die linke Hand ist das *Bajoncillo 4’*, für die rechte Hand das *Corneta 8’ 5fach [in Sencelles sogar 10fach]*.

Ferdinand Klinda gibt in seinem Buch „Orgelregistrierung“ folgende Beispiele:\textsuperscript{217}

| **Órgano principal:** | Fl. tapadas 8’, Bombardos 16’, Fl. abiertas 2’ |
| **Cadereta exterior:** | Corneta, Fl. tapadas 4’, Pifanos, Chiflete 1’ |

| **Órgano principal:** | Flautado mayor 16’, Bordon 16’, Quintas abiertas 2 2/3’ |
| **Cadereta exterior:** | Fl. octava abajo 8’, Fl. tapadas 4’, Cascabelado |

| **Órgano principal:** | Fl. tapadas 8’, Fl. tapadas quintas 5 1/3’ |
| **Cadereta exterior:** | Cornetas, Temblor (Tremulant) |

| **Órgano principal:** | Octavas 4’, Lleno menor |
| **Cadereta exterior:** | Orlos 8’ |

| **Órgano principal:** | Fl. ordinario 8’, Lleno menor |
| **Cadereta exterior:** | Fl. octava abajo, Dulzaynas |

| **Órgano principal:** | Trompetas, Lleno menor |
| **Cadereta exterior:** | Fl. octava abajo, Lleno menor |

---

KLINDA 1987, S. 98.
Die spanische Orgelkultur hat viele Stücke für die orgelbauliche Eigenheit der geteilten Register hervorgebracht, da es musikalisch eine Bereicherung bedeutete, auf einem Manual mit verschiedenen Klangfarben zu spielen. Für die Stücke mit solistischer rechter Hand existieren die Bezeichnungen Alto, Tiple oder Mano Derecha;

z. B.: Tiento partido de mano derecha, Obra de tiple, Tiento de mano derecha y al medio a dos tiples (mit zwei Solostimmen), Tiento de dos tiples, Registro alto de clarín y al medio a dos tiples, Tiento de medio registro de tiple.

Stücke mit solistischer Funktion in der linken Hand tragen oft im Titel den Hinweis Vajo, Baxón oder Mano Izquierda; 

z. B.: Tiento de mano izquierda, Tiento de mano izquierda y al medio a dos bajos, Tiento de mano izquierda y al medio de ecos y a dos bajos, Medio registro bajo, Tiento de dos bajos und Tiento de medio registro de baxon, Tiento y Discurso de medio registro de dos baxones, Discurso de medio registro de dos baxones (bei Arauxo).

Im Gegensatz dazu wird eine Komposition mit dem zusätzlichen Titel Tiento lleno218 in Bass und Diskant mit „gleichen Registern“ gespielt und nicht zwangsläufig, wie man vermuten könnte, mit Mixturen (Lleno in der Orgeldisposition bedeutet Mixtur). Der Begriff Organo Pleno hat also keinen unmittelbaren Bezug zum Tiento lleno.

Die Tientos de Falsas oder Obras de Falsas sind eine spanische Form der italienischen Toccata di durezze e ligature, der Elevationstoccata, die zur Wandlung während der Heiligen Messe gespielt wurde. Gewagte Dissonanzen im strengen Satz, eine ruhige Spielweise mit vom Spieler improvisierten Glosas (Ornamenten, Variationen) und eine zurückhaltende Registrierung sind die Hauptkennzeichen dieser „Toccaten mit falschen Noten“. Ähnlich wie die Elevationstoccaten Frescobaldis besitzen auch die spanischen Varianten einen ruhigen und meditativen Charakter.219


Ein **Tiento de contras**\(^\text{220}\) (z. B. bei Cabanilles) ist ein Präludium mit Pedalstimme, wobei das Pedalspiel auf Orgelpunkte beschränkt bleibt.

Bei einer **Toccata**\(^\text{221}\) handelt es sich wiederum um ein Tiento, das in seiner Art frei, weniger imitatorisch, improvisatorisch und mehrteilig kontrastierend, aber auch spielerisch und bewegt angelegt ist. Hier lassen sich italienische Einflüsse erkennen. In den Toccaten von Cabanilles finden wir zudem Mischformen zwischen einer **Toccata di durezze e ligature** (siehe **Tiento de falsas**), und einem mehrthemigen Ricercar. Stücke dieser Art werden bei Jiménez und Cabanilles u. a. als **Paseos**\(^\text{222}\) bezeichnet.

Die spanische Orgelliteratur kennt auch die Gattung der **Orgelfantasie**. Abweichend von der überwiegend freien Form der norddeutsch geprägten Satzweise ist die spanische Orgelfantasie oft streng kontrapunktisch angelegt.

**Liturgische Stücke**\(^\text{223}\) über Hymnenmelodien, vor allem über *Pange lingua, Ave maris stella; Magnificat, Kyrie-Versetten, Versos* über Psalmtöne und die Orgelmesse von Cabanilles bestehen meist aus kurzen *Versetten* (Versos oder Versillos), die mit einem Chor oder einer Schola im Gottesdienst alternativ, das heißt im Wechsel, musiziert wurden. Darüber hinaus existieren pompöse **Entradas** (Eingangsstücke), die oft die horizontale Zungenbatterie erklingen lassen. **Interludien** (Zwischenspiele) sowie meditative **Wandlungsstücke**, genannt **Elevacion**, runden den reichen Fundus an liturgischer Musik ab.

Kompositionen, die mit dem Titel **Dialog** überschrieben sind – ähnlich wie im benachbarten Frankreich – haben miteinander oder nacheinander konzertierende Bass- und Diskantstimmen, die mit verschiedenen Klängen auf mehreren Manualen wandern und die Farbpracht der barocken Orgel zu Gehör bringen.

---

\(^\text{220}\) APEL 1967, S. 752.


\(^\text{222}\) APEL 1967, S. 753.

\(^\text{223}\) ASTRONIO 2001.

Diferencias sind Variationsstücke, in denen oft weltliche Themen oder Volkslieder (Cancion) verarbeitet werden. Die Diferencias sobre la letania de la Virgen von Pablo Bruna (siehe 5.2) zählen wohl zu den bekanntesten Beispielen dieser Werkgattung. Da die linke Hand das c¹ nicht überschreitet, kann dieses Stück auch mit geteilten Registern gespielt werden, was die Qualität der Wirkung erhöht.

Fabordones mit Glosas: Es handelt sich hierbei um den sogenannten Falsibordonisatz der Spätrenaissance, der mit Variationen versehen vorgetragen wurde. Fabordones liegen auch in der Stilistik der Diferencias vor.

Tänze (Danza, Pavana, Galharda, Corriente, Menuett, Pasacalle) gibt es in der spanischen Literatur für alle Tasteninstrumente in reichlichem Umfang. Sie waren ursprünglich nicht für Kirchenorgeln, sondern für Kammerorgeln oder andere Claviere gedacht.

Nicht ohne Grund hat der Erzbischof von Granada folgenden Beichtspiegel für seine Sänger und Organisten verfasst:

„Es sündigt, wer beim Kontrapunktieren oder in irgendeiner anderen Weise seine Stimme mehr als Eitelkeit erhebt, als um Gott unsern Herrn zu loben und sich und die anderen, die zuhören, zur Andacht einzuladen. Ebenso fehlerhaft ist es, wenn Sänger oder Organist solche Stücke singen oder spielen, bei deren Anhören die Andacht nicht wächst, sondern sich verliert. Besonders schwer sündhaft ist es, wenn man im officium divinum weltliche canziones und sonstige cantos singt oder spielt. Dabei sündigen auch die Laien, die an solchem Ort zu solcher Zeit sich an derartigem ergeben und es auf irgendeine Art begünstigen. Auch ist es nicht ohne Sünde, wenn man auf den Kirchenorgeln überhaupt weltliche Musik, besonders Tänze und ähnliches spielt. Schließlich geschieht es unter Sünde, wenn man zu Festen, Vergnügungen und zum weltlichen Zeitvertreib Orgeln aus der Kirche holt: denn sie sind nun einmal zum Dienste Gottes bestimmt!“

APEL 1967, S. 753.
Vgl. KRAUS 1972, S. 111.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Dieses Zitat verwundert, wenn man bedenkt, dass die Orgel ursprünglich aus dem profanen Kultus hervorgegangen ist und die **Batalla**,\(^{229}\) eine der beeindruckendsten und typischsten Kompositionsformen spanischer Orgelmusik, mit ihren pompösen homophonen Akkordschlägen der Chamaden eine weltliche Schlachtmusik symbolisiert. Dabei geht es um den Kampf zwischen Licht und Finsternis oder den der Spanier gegen die Mauren. Eine lose Mischung aus Trompetensignalen, Schilderungen des Kampfverlaufs und Siegesmusiken bilden die formale Struktur.

Ferdinand Klinda\(^{230}\) schlägt für die „Batalla Imperial im 5. Ton von Johann Kaspar Kerll – [Joan Bautista José Cabanilles]“ folgende Registrierung vor:

\[
\begin{array}{ll}
\text{Hauptwerk:} & \text{Horizontalzungen} \\
\text{Positiv:} & \text{Labialpleno, Mixturenklang} \\
\text{Hinterwerk:} & \text{Zungenpleno} \\
\text{Pedal:} & \text{Koppel Hauptwerk/Pedal, labiale 16'}-Register}
\end{array}
\]

Dabei ist das erste Stück dieser Gattung nicht für horizontale Trompeten gedacht. Ursprünglich bezieht sich Correa de Arauxo in seinem Tiento \(^{231}\) auf den ersten Teil der **Batalla** von Morales. Die meisten Batallas sind im 6. Ton komponiert (und nicht wie die Batalla Imperial im 5. Ton).\(^{232}\) Beispiele hierfür wurden von Cabanilles, Jiménez, Bruna, Joseph de Torrelhas und Martín y Coll geschaffen. Manchmal sind sie auch als **Tiento partido** ausgerichtet.

Die Gattung der **Chaconas** bzw. **Pasacalles** unterscheidet sich von der mitteleuropäischen insofern, dass diese Stücke nicht zwangsläufig im Dreierakt stehen. Außerdem wird meistens nicht über eine gleichbleibende Bassstimme variiert, sondern über ein konstantes harmonisches Schema.


Siehe 4.3.2 „Batalla Imperial – Fragen zur Urheberschaft“.
oder Gerüst. Vielfach fordern die eher schlicht gehaltenen Notentexte den Organisten zu kreativ gestalteten „Glosas“ auf. 233

Juan José Bautista Cabanilles ist neben seiner vielschichtigen Entwicklung der Form der Tientos auch die Kultivierung der Kanzonen zu verdanken. In kleingliedrigen Passagen wechseln Variationspartien mit harmonischen, figurativ ausgezogenen und toccatenartigen Partien ab. Neben dem hier wieder erkennbaren Einfluss Frescobaldis zeigen diese Stücke eine gekonnte Synthese sämtlicher Kompositionstechniken.

Fugen, die dem Tiento im alten Stil entwachsen sind, stellen andere Anforderungen als die Pedalfugen Bachs und sollten nicht wertend verglichen werden. Die vokale Anlage wie auch die filigrane Virtuosität der spanischen Fugen bildet einen Kontrapunkt zur oft gravitätisch und vielstimmig komponierten Orgelfuge Bachs.

Sonatas gibt es fast ausschließlich in der Endphase der großen spanischen „Orgelepoche“. Diese sind im galanten Stil geschrieben und ähneln durchaus den Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Scarlatti.

Mit dem Begriff Canto llano234 versehene Stücke weisen auf den Zusammenhang mit einem cantus firmus hin, der auch gregorianischer Herkunft sein kann. Meist wird dieser als cantus planus in langen Notenwerten durchgeführt.

Die obenstehende Auflistung lässt erkennen, dass neben den typisch spanischen Gattungen viele Mischformen existieren, die hauptsächlich aus den Erfahrungen der weit gereisten Hoforganisten, z. B. Cabezón,235 resultieren.

233 APEL 1967, S. 753, 759.
235 Siehe 4.2.1 „Stationen seines Lebens“.
5.2 Praktische Umsetzung spanischer Orgelliteratur an der Bosch-Orgel in Sencelles

5.2.1 Methodische Beschreibung


Wissenschaftliche Grundlegung


236 ORGANUM CLASSICS 271011, S. 26-27.
239 LAUKVIK 1990, S. 137.
Künstlerischer Prozess


Synthese

So unterliegen die gewählten Registrierungen einem wissenschaftlichen wie auch künstlerischen Prozess, der als Ergebnis eine Variante der möglichen Klangfarben darstellt. Die nachstehende Untersuchung nähert sich den klanglichen Gesetzmäßigkeiten der Orgel in Sencelles durch eine gezielte Wahl der Register. Die Auswahl der folgenden Literatur dient hierfür als Beispiel:

Antonio de Cabezón:
Diferencias sobre la Gallarda Milanesa

Pablo Bruna:
Tiento de 2’ tono por Ge sol re ut sobre la letania de la Virgen

Juan Bautista José Cabanilles:
Xàcara
Gallardas I


Vgl. Abbildung 24: Xàcara.

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Tiento de falsas\textsuperscript{244}
Pasacalles I\textsuperscript{245}
Pasacalles II\textsuperscript{246}
Tiento sobre: Ave maris stella\textsuperscript{247}

Johann Caspar Kerll – \textit{Juan Bautista José Cabanilles}:
Batalla Imperial\textsuperscript{248}

Die Werke werden an der Orgel in Sencelles einregistriert und innerhalb einer analytischen Betrachtung der gewählten Klänge im Kontext sowohl kompositorischer als auch orgelbauerischer Phänomene gesehen.

Die Satzstruktur und der Verlauf der Stücke sowie die Klangfarbe, Klangstärke und der Obertonauflauf der Orgelregistrierung werden in Verbindung mit der räumlichen Wirkung in einem größeren Zusammenhang reflektiert. Die Darstellung der Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis erfolgt so am konkreten Beispiel der Mateu Bosch Orgel von Sencelles.

5.2.2 Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles

ANTONIO DE CABEZÓN:

\textbf{Diferencias sobre la Gallarda Milanesa}

\begin{tabular}{ll}
\textbf{Bass [Bajos]} & \textbf{Diskant [Tiples]} \\
\end{tabular}

\textsuperscript{244} CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. I, S. 1-3.
\textsuperscript{245} CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 40-42.
\textsuperscript{246} CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 43-47.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Die Octava verleiht dem tänzerisch angelegten Variationswerk eine sehr flexible und klare Komponente, während das additiv registrierte Tapadillo der nüchternen Octava einen weicheren Charakter gibt. Entgegen des Äqualverbots\(^{249}\) wirkt das Zusammenspiel der beiden 4’ Register hier homogen und stimmstabil. Cabezón musizierte vielfach auf Kleinorgeln wie auf Portativen und Positiven. Der spanische Flautat [8’] setzt aufgrund seiner Pfeifenlänge eine gewisse Orgelgröße voraus. Der Verzicht auf ein 8’ Register ist daher beim Werk Cabezóns und vor allem bei diesem Stück immer wieder zu überdenken.

PABLO BRUNA

**Tiento de 2’ tono por Ge sol re ut sobre la letania de la Virgen**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass [Bajos]</th>
<th>Diskant [Tiples]</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat [Prinzipal 8’]</td>
<td>Flautat [Prinzipal 8’]</td>
</tr>
<tr>
<td>Octava [Oktave 4’]</td>
<td>Octava [Oktave 4’]</td>
</tr>
</tbody>
</table>

*Takt 26:*
+ Tapadillo [Gedackt 4’]
+ Corneta I [Kornett]
+ Corneta II

*Takt 148:*
+ Dotzena [Quinte 2 2/3’]

*Takt 192:*
+ Nasard I [Kornett]
+ Nasard II

Das Thema der Litanei wird mit Flautat und Octava vorgestellt. Sobald die rechte Hand in Takt 26 mit Corneta I und II die Oberstimme und deren Diminutionen vorträgt, bilden die beiden Register Flautat und Octava gleichzeitig die Farbe der Begleitung. Durch die Doppelchöre im 2 2/3’, 2’, 1 3/5’ und 1 1/3’ (Corneta I und II) erhält die Solostimme strahlenden Glanz. Eine Besonderheit ist die Quinte 1 1/3’ in Corneta II. Sie unterstützt

\(^{249}\) Laut „Äqualverbot“ wird die Verdopplung zweier Register gleicher Fußtonhöhe grundsätzlich vermieden.

Vgl. LAUKVIK 1990, S. 137.
die Strahlkraft der Kornettfarbe, während das Tapadillo dem Verschmelzungszusammenhang der Klangfarben eine homogene Abrundung verleiht.

Ab Takt 148 nähert sich die linke Hand dynamisch der rechten Hand an, d. h. sie wird lauter und obertonreicher in ihrer Klanglichkeit. In Takt 192 ist durch das additive Registrieren von Nasard I und II eine Gleichwertigkeit aller Stimmen erreicht. Das intonatorische Konzept der spanischen Orgel sieht immer einen Diskantanstieg vor, weshalb auch eine Leno-Registrierung die natürliche Hervorhebung der höheren Stimmen zur Folge hat. Hier steht die spanische Orgel im Gegensatz zur italienischen, deren Diskant eher zurückhaltend intoniert ist. Die klangliche Veränderung unterstützt die polyphone Struktur des Satzes ab Takt 148 und verleiht der energetischen Steigerung des Werkes eine verbreiternde Wirkung.

JUAN BAUTISTA JOSÉ CABANILLES:

**Xàcara**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass [Bajos]</th>
<th>Diskant [Tiples]</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat [Prinzipal 8´]</td>
<td>Flautat [Prinzipal 8´]</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Takt 53:** + Dotzena [Quinte 2 2/3´]

**Takt 55:** + Dotzena [Quinte 2 2/3´]

Gallardas I

**Bass [Bajos]**
- Flautat [Prinzipal 8’]
- Octava [Oktave 4’]
- Dotzena [Quinte 2 2/3’]

**Diskant [Tiples]**
- Flautat [Prinzipal 8’]
- Octava [Oktave 4’]
- Dotzena [Quinte 2 2/3’]


**Tiento de falsas**

**Bass [Bajos]**
- Flautat [Prinzipal 8’]

**Diskant [Tiples]**
- Flautat [Prinzipal 8’]

Der Flautat besitzt in seiner Klanglichkeit eine Ausgewogenheit aller Parameter. Die Mischung zwischen einem ausgeprägten Obertonaufbau zur Darstellung der Struktur der Komposition und einer sich ruhig im Kirchenraum entfaltenden Grundtönigkeit zur Erhöhung der Kantabilität und des Verschmelzungsgrades der Linien des Stücks gibt dem Tiento de falsas eine meditative Wirkung. Die Frömmigkeit im Kontext des katholischen Umfeldes spiegelt sich in der religiösen Mystik der Zeit wieder. Ein musikalisches Pendant hierzu finden wir im Tiento de falsas.\(^{251}\)

\(^{250}\) Siehe 3.5.3. „Auswertung und Klangcharakterisierung“.

\(^{251}\) KASTNER 1977, S. 366 u. 367.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

**Pasacalles I**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass [Bajos]</th>
<th>Diskant [Tiples]</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat</td>
<td>Flautat</td>
</tr>
<tr>
<td>Tapadillo</td>
<td>Tapadillo</td>
</tr>
</tbody>
</table>


**Pasacalles II**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass [Bajos]</th>
<th>Diskant [Tiples]</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat</td>
<td>Flautat</td>
</tr>
<tr>
<td>Octava</td>
<td>Octava</td>
</tr>
<tr>
<td>Quinzena</td>
<td>Quinzena</td>
</tr>
<tr>
<td>Dinovena</td>
<td>Dinovena</td>
</tr>
</tbody>
</table>

*Takt 89:*

- + Simbalat
- + Baixons

+ Clarins

Mit den Prinzipalen vom 8’ bis zum 1´ im Bass und bis zum 2´ im Diskant erhält das Stück einen großen Klang. Wie bei der Gallardas werden auch bei der Pasacalles II die polyphonen Strukturen durch die Transparenz des Klangbildes über die Repetitionspunkte hinweg deutlich dargestellt. Ab Takt 89 erhält das Prinzipalplenum in Addition mit den Zungenstimmen annähernd seine maximale Ausdehnung. Lediglich auf die Dotzena (2 2/3´) wurde verzichtet. Da auch die artverwandte italienische Orgelkultur im Plenum den 2 2/3´ ausspart und der Windverbrauch durch das Weglassen der Dotzena (2 2/3´) positiv beeinflusst werden kann, wird hier zugunsten eines bis in die höchsten Obertöne geöffneten Klangspektrums auf die Dotzena (2 2/3´) verzichtet.

---

252 Siehe 3.5.3. „Auswertung und Klangcharakterisierung“.
### Tiento sobre: Ave maris stella

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass [Bajos]</th>
<th>Diskant [Tiples]</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat</td>
<td>Flautat</td>
</tr>
<tr>
<td>Octava</td>
<td>Bordó</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Tapadillo</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Corneta I</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Das *Tiento de medio registro* – für geteilte Schleifen – sieht eine Soloregistrierung für die rechte Hand vor. Während hier die Wirkung der weitchörgigen 2 2/3´ Quinte in Verbindung mit dem 2´ im Corneta I und dem gedackten Tapadillo zur Geltung kommen kann, wird im Bassbereich durch die prinzipalische Octava (4´) eine klare Zeichnung der Begleitstimmen erreicht. Als obertonreiches Register, gespielt in der tieferen Lage, ermöglicht die Octava eine Durchhörbarkeit der strukturellen Elemente des Satzes in der Tenor- und Basslage. Der Flautat 8´ eignet sich für beide Hände als achtfüßiges Grundregister. Die rechte Hand erhöht die Grundtönigkeit und die Verschmelzung mit der weitchörgigen Solo-registrierung durch den Bordó 8´.

---

### JOHANN CASPAR KERLL – JUAN BAUTISTA JOSÉ CABANILLES

#### Batalla Imperial

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bass [Bajos]</th>
<th>Diskant [Tiples]</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat [Prinzipal 8´]</td>
<td>Flautat [Prinzipal 8´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Dotzena [Quinte 2 2/3´]</td>
<td>Dotzena [Quinte 2 2/3´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Quinzena [Oktave 2´]</td>
<td>Quinzena [Oktave 2´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Simbalat [Zimbel]</td>
<td>Simbalat [Zimbel]</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Takt 47:**  
- Simbalat

**Takt 50:**  
+ Simbalat

**Takt 64:**  
+ Baixons [Trompete 4´]

**Takt 70:**  
- Baixons

**Takt 75:**  
+ Baixons

---

170
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Takt 98: - Baixons - Clarins
Takt 110: + Baixons + Clarins

Die Registrierung zeigt die volle Pracht der Mateu Bosch-Orgel in Sencelles. Die verschiedenen Abschnitte verlangen je nach Faktur einen zungenhaltigen Klang bei homophoner Kompositionsweise und einen labialen Klang bei stark figurierter bzw. polyphoner Struktur. Kennzeichnend ist wieder die Vielschichtigkeit der Klänge:


Das im Bass vierfüßig disponierte Zugenregister Baixons unterstützt die Klarheit im Bass, das achtfüßige Diskantregister Clarins verleiht dem Klang Fülle und Gravität.

6. **SCHLUSSFOLGERUNG**


Durch die Aufteilung des **Blockwerkes** in viele einzelne Register wurden die klanglichen, aber auch kompositorischen Möglichkeiten erweitert. Vom *Flautat* für das *Tiento de falsas* bis zum *Mixturplenum* für das *Tiento Plé* gab es nun verschiedenste Möglichkeiten der kompositorischen Gestaltung.

Die Anlage des **Prinzipalchores** mit vielen repetierenden Stimmen, hellem Klangcharakter im Bass und kantabler Abrundung im Diskant

---

253 Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.5.2 „Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles“ sowie 3.5.3 „Auswertung und Klangcharakterisierung“.

254 Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“ sowie 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.

255 Siehe 3.2 „Orgelhistorie Mallorcas“ sowie 3.2.2 „Die Bosch-Orgel der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyi“. Die 22-25fache Blockmixtur ist ein Beispiel für gotische Einflüsse bis hinein in das 18. Jahrhundert.

256 Siehe 5.1 „Kompositorische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“ sowie 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.

257 Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.5.2 „Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles sowie“ 3.5.3 „Auswertung und Klangcharakterisierung“.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

entsprach der Vorstellung einer polyphon angelegten Vielschichtigkeit in der Musizierweise der Organisten.\(^{258}\)

Der **Weitchor**\(^{259}\) ermöglichte mit seinen Kornettmischungen eine brillante Darstellung von Solostimmen, die vor allem im *Tiento de medio registro*\(^{260}\) die Komponisten zu zahlreichen Glosas\(^{261}\) in der Ornamentik der rechten Hand inspirierten.

Durch den stets anwachsenden **Zungenchor**\(^{262}\) – vor allem der horizontalen Stimmen – wurde die sogenannte *Batalla*\(^{263}\) weiterentwickelt und auf den fanfarenartigen Orgelklang zugeschnitten.\(^{264}\)

Die Erfindung der **geteilten Schleifen**\(^{265}\) provozierte zahlreiche Formen des *Tiento de medio registro*, für eine oder zwei Solostimmen in der

\(^{258}\) 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.

\(^{259}\) Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.5.2 „Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles sowie“ 3.5.3 „Auswertung und Klangcharakterisierung“.

\(^{260}\) Siehe 4.1.2 „Von ca. 1580 – 1640“, 5.1 „Kompositionische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“ sowie 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.

\(^{261}\) Siehe 5.1 „Kompositionische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“. Glosas sind Variationen durch Ornamentik und Diminution.

\(^{262}\) Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.5.2 „Aufstellung der Klangressourcen der Bosch-Orgel in Sencelles sowie“ 3.5.3 „Auswertung und Klangcharakterisierung“.  

\(^{263}\) Siehe 4.1.3 „Von ca. 1640 bis 1720“ sowie 5.1 „Kompositionische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.  

\(^{264}\) Während sich die Batallos von Arauxo (1575/80-1655) auf den ersten Teil der Batalla von Morales bezieht und noch nicht für horizontal gebaute Stimmen gedacht war, siehe „4.1.2 Von ca. 1580 – 1640“ (erste Horizontaltrompeten Jaca, um 1700; 1706 Trompeta de los ángeles; Huesca, horizontale Anordnung der Dulzayna – siehe 2.3.1 „Klangressourcen“), spielte man die Batallos der späten Komponisten mit den horizontalen Klängen, siehe 5.1 „Kompositionische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“.

\(^{265}\) Siehe 2.3.1 „Klangressourcen“, 3.2 „Orgelhistorie Mallorcas“, 4.1.2 „Von ca. 1580 – 1640“, 5.1 „Kompositionische Erscheinungsformen und deren Registrierpraxis“ sowie 5.2.2 “Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert  
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis  
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezon

rechten oder der linken Hand, gespielt mit Nasarden, Kornetten oder Zungen.


---

⁶⁶ Siehe 3.3 „Die Orgelbauer Bosch und ihre bedeutenden Opera auf Mallorca“.  
⁶⁷ Siehe 3.2 „Orgelhistorie Mallorcas“ sowie 3.2.2 „Die Bosch-Orgel der Pfarrkirche Sant Andreu, Santanyi“. Die 22-25fache Blockmixtur ist ein Beispiel für gotische Einflüsse bis hinein in das 18. Jahrhundert.  
⁶⁸ Siehe 3.3.1 „Jordi und Mateu Bosch – zwei Vertreter einer Dynastie“.  
⁶⁹ Siehe 4.1.4 „Nach 1720“.  
⁷⁰ Siehe 4.1.4 „Nach 1720“ sowie 4.3 „Entwicklung der Kompositionspraxis nach Antonio de Cabezon“.  
⁷¹ Siehe 4.2 „Antonio de Cabezon – Komponist und Kosmopolit“.  

174
Variationstechniken war maßgeblich für die Orgelmusik der gesamten Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.\(^{272}\)


So konnte sich eine herausragende Epoche, die gleichermassen Organisten wie Orgelbauer – und dies in gegenseitiger Bedingung – herausbildete, entwickeln. Die Verzahnung von Instrumentenbauern, Komponisten und Musikern war essentiell für die Bedeutung des Siglo de Oro.

---

\(^{272}\) Siehe 4.2.2 „Werkanalyse Tiento del Quinto tono – Diferencias sobre la Gallarda Milanesa“.

\(^{273}\) Siehe 5.2.2 „Wechselwirkungen zwischen spanischer Orgelliteratur und der Bosch-Orgel in Sencelles“.
ANHANG

1. MENSURSCHEMATA DER ORGEL IN SENCELLES (MALLORCA)


Die Pfeifen werden durch 3 Maße definiert:
- Durchmesser \([\varnothing]\)
- bei konischen Pfeifen größter und kleiner Durchmesser \([\varnothing, \varnothing]\)
- Labienbreite \([\lambda]\)
- Aufschnittshöhe \([\text{boca}]\)

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bezeichnung des Registers in der Disposition</th>
<th>Übertragung</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Flautat</td>
<td>Flautat [Prinzipal 8‘]</td>
</tr>
<tr>
<td>8va</td>
<td>Octava [Oktave 4´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Tapadillo</td>
<td>Tapadillo [Gedackt 4´]</td>
</tr>
<tr>
<td>12a</td>
<td>Dotzena [Quinte 2fach 2 2/3‘]</td>
</tr>
<tr>
<td>15a</td>
<td>Quinzena [Oktave 2fach 2´]</td>
</tr>
<tr>
<td>19a</td>
<td>Decinovena [Quinte 2fach 1 1/3´]</td>
</tr>
<tr>
<td>22a</td>
<td>Vintidotsena [Oktave 3fach 1´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Simbalet</td>
<td>Simbalet [Zimbel 3fach 4/5´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Nasart I, Corneta I</td>
<td>Nasart I, Corneta I [Nasat, Kornett 2–4fach 2 2/3´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Nasart II, Corneta II</td>
<td>Nasart II, Corneta II [Nasat, Kornett 2–4fach 1 3/5´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Tolosana</td>
<td>Tolosana [Kornettmixtur 3fach 1´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Bordó</td>
<td>Bordó [Bordun 8´]</td>
</tr>
<tr>
<td>Baixons, Clarins</td>
<td>Baixons, Clarins [Trompete 4‘, Klarine 8´]</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Das Register Tapadillo war bei Abschluss der Arbeit nicht vermessen.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>Flautat [Prinzipal 8']</th>
<th>Ø</th>
<th>λ</th>
<th>boca</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td>82,3</td>
<td>57,3</td>
<td>16,7</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>74,2</td>
<td>52,0</td>
<td>15,3</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>65,6</td>
<td>45,3</td>
<td>13,6</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>62,2</td>
<td>42,8</td>
<td>13,2</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>55,1</td>
<td>38,2</td>
<td>11,1</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>49,7</td>
<td>34,5</td>
<td>10,7</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>47,2</td>
<td>32,9</td>
<td>10,8</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>45,8</td>
<td>31,5</td>
<td>9,3</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>43,2</td>
<td>30,3</td>
<td>9,4</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>40,3</td>
<td>29,0</td>
<td>8,9</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>39,0</td>
<td>26,5</td>
<td>9,0</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>35,8</td>
<td>26,2</td>
<td>8,6</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>34,3</td>
<td>24,5</td>
<td>8,1</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>33,2</td>
<td>23,8</td>
<td>7,2</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td>30,8</td>
<td>23,1</td>
<td>7,0</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>29,7</td>
<td>21,8</td>
<td>6,5</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td>27,3</td>
<td>20,3</td>
<td>6,6</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>27,0</td>
<td>19,4</td>
<td>6,3</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>25,5</td>
<td>19,8</td>
<td>6,1</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>24,1</td>
<td>19,3</td>
<td>5,6</td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td>22,9</td>
<td>18,4</td>
<td>5,7</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td>22,2</td>
<td>17,7</td>
<td>5,2</td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td>20,9</td>
<td>16,9</td>
<td>5,3</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td>20,3</td>
<td>16,3</td>
<td>5,1</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>19,0</td>
<td>15,7</td>
<td>4,3</td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td>18,3</td>
<td>15,2</td>
<td>4,3</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td>17,5</td>
<td>14,7</td>
<td>4,5</td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td>16,8</td>
<td>13,8</td>
<td>4,1</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td>16,2</td>
<td>13,2</td>
<td>3,9</td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td>15,8</td>
<td>13,2</td>
<td>3,8</td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td>14,5</td>
<td>12,1</td>
<td>4,0</td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td>14,4</td>
<td>12,2</td>
<td>3,3</td>
</tr>
<tr>
<td>c''</td>
<td>14,2</td>
<td>11,6</td>
<td>3,4</td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td>13,5</td>
<td>11,3</td>
<td>3,4</td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td>13,2</td>
<td>11,3</td>
<td>3,0</td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td>12,1</td>
<td>10,3</td>
<td>2,9</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>11,8</td>
<td>9,7</td>
<td>3,1</td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td>12,0</td>
<td>9,8</td>
<td>2,7</td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td>11,1</td>
<td>9,5</td>
<td>2,5</td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td>10,7</td>
<td>9,1</td>
<td>2,5</td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td>10,3</td>
<td>8,8</td>
<td>2,3</td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td>9,9</td>
<td>8,6</td>
<td>2,4</td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td>9.7</td>
<td>7,8</td>
<td>2,2</td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td>9.4</td>
<td>7,7</td>
<td>2,2</td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td>9.2</td>
<td>7,4</td>
<td>2,5</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>8va</th>
<th>Octava [Oktave 4']</th>
<th>Ø</th>
<th>λ</th>
<th>boca</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td>82,3</td>
<td>57,3</td>
<td>16,7</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>74,2</td>
<td>52,0</td>
<td>15,3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>65,6</td>
<td>45,3</td>
<td>13,6</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>62,2</td>
<td>42,8</td>
<td>13,2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>55,1</td>
<td>38,2</td>
<td>11,1</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>49,7</td>
<td>34,5</td>
<td>10,7</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>47,2</td>
<td>32,9</td>
<td>10,8</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>45,8</td>
<td>31,5</td>
<td>9,3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>43,2</td>
<td>30,3</td>
<td>9,4</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>40,3</td>
<td>29,0</td>
<td>8,9</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>39,0</td>
<td>26,5</td>
<td>9,0</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>35,8</td>
<td>26,2</td>
<td>8,6</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>34,3</td>
<td>24,5</td>
<td>8,1</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>33,2</td>
<td>23,8</td>
<td>7,2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td>30,8</td>
<td>23,1</td>
<td>7,0</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>29,7</td>
<td>21,8</td>
<td>6,5</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td>27,3</td>
<td>20,3</td>
<td>6,6</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>27,0</td>
<td>19,4</td>
<td>6,3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>25,5</td>
<td>19,8</td>
<td>6,1</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>24,1</td>
<td>19,3</td>
<td>5,6</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td>22,9</td>
<td>18,4</td>
<td>5,7</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td>22,2</td>
<td>17,7</td>
<td>5,2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td>20,9</td>
<td>16,9</td>
<td>5,3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td>20,3</td>
<td>16,3</td>
<td>5,1</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>19,0</td>
<td>15,7</td>
<td>4,3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td>18,3</td>
<td>15,2</td>
<td>4,3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td>17,5</td>
<td>14,7</td>
<td>4,5</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td>16,8</td>
<td>13,8</td>
<td>4,1</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td>16,2</td>
<td>13,2</td>
<td>3,9</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td>15,8</td>
<td>13,2</td>
<td>3,8</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td>14,5</td>
<td>12,1</td>
<td>4,0</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td>14,4</td>
<td>12,2</td>
<td>3,3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c''</td>
<td>14,2</td>
<td>11,6</td>
<td>3,4</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td>13,5</td>
<td>11,3</td>
<td>3,4</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td>13,2</td>
<td>11,3</td>
<td>3,0</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td>12,1</td>
<td>10,3</td>
<td>2,9</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>11,8</td>
<td>9,7</td>
<td>3,1</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td>12,0</td>
<td>9,8</td>
<td>2,7</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td>11,1</td>
<td>9,5</td>
<td>2,5</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td>10,7</td>
<td>9,1</td>
<td>2,5</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td>10,3</td>
<td>8,8</td>
<td>2,3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td>9,9</td>
<td>8,6</td>
<td>2,4</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td>9,7</td>
<td>7,8</td>
<td>2,2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td>9,4</td>
<td>7,7</td>
<td>2,2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td>9,2</td>
<td>7,4</td>
<td>2,5</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

177
12a | Dotzena [Quinte 2fach 2 2/3’]

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>4'</th>
<th>2 2/3''</th>
<th>2'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
<td>boca</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>55,5</td>
<td>38,4</td>
<td>11,7</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>51,0</td>
<td>34,8</td>
<td>11,2</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>45,8</td>
<td>31,7</td>
<td>9,8</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>42,5</td>
<td>29,7</td>
<td>9,3</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>38,5</td>
<td>28,0</td>
<td>8,5</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>34,3</td>
<td>24,9</td>
<td>8,0</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>33,3</td>
<td>24,3</td>
<td>8,2</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>29,5</td>
<td>22,0</td>
<td>6,8</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>28,4</td>
<td>21,0</td>
<td>6,8</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>27,0</td>
<td>20,5</td>
<td>6,1</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>24,7</td>
<td>19,8</td>
<td>5,7</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>24,2</td>
<td>18,6</td>
<td>5,5</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>23,5</td>
<td>18,0</td>
<td>5,0</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td>22,2</td>
<td>17,6</td>
<td>5,0</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>21,2</td>
<td>17,0</td>
<td>4,9</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td>20,6</td>
<td>16,7</td>
<td>5,4</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>19,5</td>
<td>16,2</td>
<td>4,7</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>18,6</td>
<td>15,0</td>
<td>4,6</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>17,8</td>
<td>14,5</td>
<td>4,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td>16,9</td>
<td>13,8</td>
<td>4,1</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td>22,2</td>
<td>17,5</td>
<td>5,3</td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td>21,2</td>
<td>17,0</td>
<td>5,2</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td>20,4</td>
<td>16,8</td>
<td>5,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>19,5</td>
<td>15,5</td>
<td>4,7</td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td>18,0</td>
<td>14,7</td>
<td>4,6</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td>17,7</td>
<td>14,8</td>
<td>4,5</td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td>16,6</td>
<td>13,3</td>
<td>4,4</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td>16,0</td>
<td>13,7</td>
<td>3,8</td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td>15,8</td>
<td>13,3</td>
<td>3,6</td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td>14,6</td>
<td>12,5</td>
<td>3,4</td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td>14,4</td>
<td>12,2</td>
<td>3,8</td>
</tr>
<tr>
<td>c''</td>
<td>14,2</td>
<td>11,5</td>
<td>3,7</td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td>12,6</td>
<td>11,8</td>
<td>3,2</td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td>12,3</td>
<td>11,0</td>
<td>3,2</td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td>11,8</td>
<td>10,7</td>
<td>3,2</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>11,5</td>
<td>10,2</td>
<td>2,9</td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td>10,7</td>
<td>9,9</td>
<td>3,0</td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td>10,7</td>
<td>9,9</td>
<td>2,7</td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td>10,1</td>
<td>9,0</td>
<td>2,7</td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td>9,9</td>
<td>8,6</td>
<td>2,6</td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td>9,5</td>
<td>8,9</td>
<td>2,5</td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td>9,0</td>
<td>8,3</td>
<td>2,2</td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td>9,0</td>
<td>7,5</td>
<td>2,3</td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td>8,6</td>
<td>7,6</td>
<td>2,0</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>15a</th>
<th>Quinzena [Oktave 2fach 2']</th>
<th>2 2/3'</th>
<th>2'</th>
<th>1 1/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
<td>boca</td>
<td>Ø</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>42,6</td>
<td>30,5</td>
<td>9,7</td>
<td>29,6</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>37,8</td>
<td>26,8</td>
<td>8,0</td>
<td>27,6</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>33,8</td>
<td>24,7</td>
<td>8,2</td>
<td>24,6</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>33,1</td>
<td>23,5</td>
<td>7,1</td>
<td>22,9</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>29,8</td>
<td>21,6</td>
<td>6,7</td>
<td>21,3</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>27,4</td>
<td>19,4</td>
<td>6,3</td>
<td>19,2</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>25,6</td>
<td>18,8</td>
<td>6,0</td>
<td>18,4</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>24,3</td>
<td>18,5</td>
<td>5,3</td>
<td>17,8</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>23,0</td>
<td>18,0</td>
<td>5,4</td>
<td>17,2</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>22,5</td>
<td>17,3</td>
<td>5,1</td>
<td>16,2</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>21,3</td>
<td>15,8</td>
<td>5,1</td>
<td>15,6</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>20,5</td>
<td>16,0</td>
<td>4,8</td>
<td>14,8</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>19,0</td>
<td>14,6</td>
<td>4,7</td>
<td>14,2</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>18,4</td>
<td>14,5</td>
<td>4,4</td>
<td>13,9</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td>17,6</td>
<td>13,4</td>
<td>4,3</td>
<td>13,0</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>16,9</td>
<td>12,9</td>
<td>4,2</td>
<td>12,9</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td>16,0</td>
<td>12,5</td>
<td>4,0</td>
<td>12,3</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>15,5</td>
<td>12,0</td>
<td>3,8</td>
<td>11,9</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>14,7</td>
<td>11,7</td>
<td>3,7</td>
<td>11,4</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>14,1</td>
<td>11,2</td>
<td>3,0</td>
<td>11,0</td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td>13,6</td>
<td>11,3</td>
<td>3,5</td>
<td>10,4</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td>16,0</td>
<td>11,8</td>
<td>3,8</td>
<td>12,4</td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td>15,1</td>
<td>12,2</td>
<td>3,7</td>
<td>13,2</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td>14,5</td>
<td>11,5</td>
<td>3,5</td>
<td>12,3</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>14,0</td>
<td>11,6</td>
<td>3,5</td>
<td>11,8</td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td>13,6</td>
<td>11,0</td>
<td>3,5</td>
<td>11,4</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td>13,2</td>
<td>11,0</td>
<td>3,3</td>
<td>11,0</td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td>12,7</td>
<td>10,8</td>
<td>3,3</td>
<td>10,4</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td>12,0</td>
<td>9,8</td>
<td>3,2</td>
<td>10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td>12,0</td>
<td>9,5</td>
<td>3,2</td>
<td>10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td>11,6</td>
<td>9,3</td>
<td>2,9</td>
<td>9,5</td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td>11,0</td>
<td>8,7</td>
<td>2,7</td>
<td>9,4</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>10,5</td>
<td>8,7</td>
<td>2,7</td>
<td>8,8</td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td>10,0</td>
<td>8,2</td>
<td>2,5</td>
<td>8,4</td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td>9,7</td>
<td>7,8</td>
<td>2,8</td>
<td>8,5</td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td>9,3</td>
<td>7,8</td>
<td>2,5</td>
<td>8,2</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>9,2</td>
<td>7,6</td>
<td>2,3</td>
<td>7,8</td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td>8,9</td>
<td>7,2</td>
<td>2,4</td>
<td>7,6</td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td>8,6</td>
<td>7,0</td>
<td>2,0</td>
<td>7,5</td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td>8,3</td>
<td>7,0</td>
<td>2,0</td>
<td>7,2</td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td>8,3</td>
<td>7,3</td>
<td>2,2</td>
<td>7,2</td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td>8,0</td>
<td>6,7</td>
<td>1,8</td>
<td>7,2</td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td>8,0</td>
<td>6,6</td>
<td>2,0</td>
<td>6,8</td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td>7,6</td>
<td>6,2</td>
<td>1,9</td>
<td>7,0</td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td>7,2</td>
<td>5,9</td>
<td>1,8</td>
<td>6,7</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>2 2/3'</th>
<th>2'</th>
<th>1 1/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ø  λ  boa</td>
<td>Ø  λ  boa</td>
<td>Ø  λ  boa</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>30,0</td>
<td>22,2</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>26,8</td>
<td>20,4</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>24,5</td>
<td>18,6</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>23,2</td>
<td>18,0</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>21,3</td>
<td>16,4</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>19,4</td>
<td>15,4</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>18,3</td>
<td>15,0</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>17,2</td>
<td>14,0</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>17,0</td>
<td>14,0</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>16,3</td>
<td>14,0</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>15,5</td>
<td>12,7</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>14,7</td>
<td>12,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>14,3</td>
<td>12,3</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>13,6</td>
<td>11,5</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td>13,2</td>
<td>11,4</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>12,5</td>
<td>11,0</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td>12,2</td>
<td>10,4</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>11,8</td>
<td>9,7</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>11,4</td>
<td>9,5</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>11,0</td>
<td>9,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td>10,3</td>
<td>9,3</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td>13,3</td>
<td>11,5</td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td>13,0</td>
<td>10,8</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td>12,2</td>
<td>10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>11,8</td>
<td>9,8</td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td>11,3</td>
<td>9,3</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td>11,0</td>
<td>9,3</td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td>10,3</td>
<td>9,0</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td>10,1</td>
<td>8,0</td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td>9,8</td>
<td>8,1</td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td>9,5</td>
<td>7,8</td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td>9,4</td>
<td>7,8</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>8,9</td>
<td>7,7</td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td>10,1</td>
<td>8,2</td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td>9,8</td>
<td>8,2</td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td>9,3</td>
<td>8,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>9,1</td>
<td>7,8</td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td>9,2</td>
<td>8,0</td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td>8,7</td>
<td>7,4</td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td>8,3</td>
<td>7,6</td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td>8,2</td>
<td>7,0</td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td>8,0</td>
<td>6,7</td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td>8,3</td>
<td>7,2</td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td>7,7</td>
<td>6,3</td>
</tr>
<tr>
<td>e'''</td>
<td>7,4</td>
<td>6,6</td>
</tr>
</tbody>
</table>

180
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>19a</th>
<th>Decinovena</th>
<th>Quinte 2fach 1 1/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>23,3</td>
<td>18,5</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>21,4</td>
<td>16,2</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>19,5</td>
<td>15,4</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>18,7</td>
<td>15,0</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>17,2</td>
<td>14,0</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>15,4</td>
<td>12,3</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>14,7</td>
<td>12,2</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>14,3</td>
<td>11,8</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>13,6</td>
<td>11,2</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>13,0</td>
<td>11,2</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>12,2</td>
<td>11,0</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>12,0</td>
<td>10,3</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>11,8</td>
<td>10,2</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>11,4</td>
<td>10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td>11,4</td>
<td>10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>10,5</td>
<td>8,4</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td>10,0</td>
<td>8,5</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>9,8</td>
<td>8,2</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>9,4</td>
<td>8,3</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>9,2</td>
<td>7,8</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>9,0</td>
<td>8,0</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Vintidotsena [Oktave 3fach 1ˈ]

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>2 2/3'</th>
<th></th>
<th>2'</th>
<th>1 1/3'</th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
<td>boca</td>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
<td>boca</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

182
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>1'</th>
<th>2/3'</th>
<th>1/2'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
<td>boca</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>23,0</td>
<td>18,0</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>21,3</td>
<td>16,3</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>19,2</td>
<td>15,4</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>18,2</td>
<td>15,0</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>16,5</td>
<td>14,5</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>15,3</td>
<td>12,9</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>14,3</td>
<td>12,2</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>14,0</td>
<td>12,2</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>13,4</td>
<td>11,8</td>
</tr>
<tr>
<td>c's</td>
<td>14,2</td>
<td>11,3</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>13,4</td>
<td>10,5</td>
</tr>
<tr>
<td>d's</td>
<td>12,8</td>
<td>10,8</td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td>12,4</td>
<td>9,7</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>12,4</td>
<td>10,3</td>
</tr>
<tr>
<td>e's</td>
<td>11,3</td>
<td>9,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>11,4</td>
<td>8,9</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>11,5</td>
<td>8,6</td>
</tr>
<tr>
<td>g's</td>
<td>11,0</td>
<td>8,4</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>10,5</td>
<td>9,3</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>10,0</td>
<td>8,3</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>8,6</td>
<td>7,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c's</td>
<td>8,6</td>
<td>7,2</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>8,0</td>
<td>6,8</td>
</tr>
<tr>
<td>d's</td>
<td>8,6</td>
<td>6,7</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>7,8</td>
<td>6,5</td>
</tr>
<tr>
<td>e's</td>
<td>7,5</td>
<td>6,3</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>7,8</td>
<td>6,3</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>7,4</td>
<td>5,8</td>
</tr>
<tr>
<td>g's</td>
<td>7,1</td>
<td>6,9</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>6,8</td>
<td>5,9</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>6,8</td>
<td>5,8</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>6,8</td>
<td>5,7</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>6,2</td>
<td>5,5</td>
</tr>
</tbody>
</table>

22a | Vintidotsena [Oktave 3fach 1']
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>Simbalet [Zimbel 3fach 4/5’]</th>
<th>2’</th>
<th>3/5’</th>
<th>1 1/3’</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
<td>boca</td>
<td>Ø</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c’’’</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

184
Simbalet [Zimbel 3fach 4/5']

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>1'</th>
<th>4/5'</th>
<th>2/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
<td>boca</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>19,2</td>
<td>15,2</td>
<td>4,8</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>18,0</td>
<td>14,5</td>
<td>4,5</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>18,0</td>
<td>14,0</td>
<td>4,4</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>16,8</td>
<td>13,7</td>
<td>4,3</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>15,2</td>
<td>12,2</td>
<td>3,6</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>13,0</td>
<td>11,3</td>
<td>3,2</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>12,7</td>
<td>11,2</td>
<td>3,1</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>13,2</td>
<td>10,8</td>
<td>3,4</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>12,0</td>
<td>9,8</td>
<td>3,1</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>13,2</td>
<td>10,7</td>
<td>3,3</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>13,2</td>
<td>10,7</td>
<td>3,4</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>12,1</td>
<td>10,2</td>
<td>3,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>11,9</td>
<td>9,9</td>
<td>2,8</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>11,4</td>
<td>10,0</td>
<td>3,0</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td>11,0</td>
<td>8,8</td>
<td>2,5</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>10,5</td>
<td>8,7</td>
<td>2,7</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td>10,2</td>
<td>9,1</td>
<td>2,7</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>10,0</td>
<td>8,2</td>
<td>2,5</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>9,4</td>
<td>8,7</td>
<td>2,4</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>9,5</td>
<td>8,6</td>
<td>2,2</td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td>8,7</td>
<td>7,5</td>
<td>2,3</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td>8,7</td>
<td>6,9</td>
<td>2,3</td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td>8,2</td>
<td>6,9</td>
<td>2,2</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td>8,2</td>
<td>6,6</td>
<td>2,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>7,9</td>
<td>6,4</td>
<td>2,0</td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td>7,6</td>
<td>6,4</td>
<td>1,9</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td>7,4</td>
<td>6,5</td>
<td>1,8</td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td>7,1</td>
<td>6,0</td>
<td>1,8</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td>6,8</td>
<td>6,5</td>
<td>1,7</td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td>6,5</td>
<td>6,0</td>
<td>1,6</td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td>6,2</td>
<td>5,8</td>
<td>1,8</td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td>6,5</td>
<td>5,4</td>
<td>1,6</td>
</tr>
<tr>
<td>c''</td>
<td>6,2</td>
<td>5,4</td>
<td>1,4</td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
### Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

---

#### Simbalet [Zimbel 3fach 4/5']

<table>
<thead>
<tr>
<th>1/2'</th>
<th>Ø</th>
<th>λ</th>
<th>boca</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td>13,8</td>
<td>11,2</td>
<td>3,4</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>12,8</td>
<td>10,3</td>
<td>3,0</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>11,8</td>
<td>10,0</td>
<td>2,9</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>11,3</td>
<td>9,5</td>
<td>2,8</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>10,4</td>
<td>9,0</td>
<td>2,8</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>10,0</td>
<td>8,5</td>
<td>2,7</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>9,3</td>
<td>7,5</td>
<td>2,2</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>9,3</td>
<td>7,6</td>
<td>2,2</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>8,7</td>
<td>7,7</td>
<td>2,2</td>
</tr>
</tbody>
</table>

#### Bordó [Bordun 8']

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>Ø</th>
<th>λ</th>
<th>boca</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td>36,5</td>
<td>29,2</td>
<td>10,7</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td>35,8</td>
<td>27,8</td>
<td>11,5</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>33,3</td>
<td>26,3</td>
<td>11,2</td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td>31,5</td>
<td>26,2</td>
<td>10,6</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td>30,5</td>
<td>24,8</td>
<td>10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td>29,5</td>
<td>24,7</td>
<td>9,5</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td>27,5</td>
<td>21,7</td>
<td>8,6</td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td>26,5</td>
<td>22,4</td>
<td>8,8</td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td>25,5</td>
<td>20,5</td>
<td>8,0</td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td>24,7</td>
<td>22,0</td>
<td>7,9</td>
</tr>
<tr>
<td>c&quot;</td>
<td>23,6</td>
<td>19,5</td>
<td>7,4</td>
</tr>
<tr>
<td>cs&quot;</td>
<td>23,0</td>
<td>19,0</td>
<td>7,3</td>
</tr>
<tr>
<td>d&quot;</td>
<td>21,8</td>
<td>18,0</td>
<td>7,0</td>
</tr>
<tr>
<td>ds&quot;</td>
<td>20,5</td>
<td>17,6</td>
<td>6,8</td>
</tr>
<tr>
<td>e&quot;</td>
<td>20,5</td>
<td>17,2</td>
<td>6,6</td>
</tr>
<tr>
<td>f&quot;</td>
<td>20,5</td>
<td>17,0</td>
<td>6,4</td>
</tr>
<tr>
<td>fs&quot;</td>
<td>19,8</td>
<td>16,5</td>
<td>5,9</td>
</tr>
<tr>
<td>g&quot;</td>
<td>19,0</td>
<td>16,0</td>
<td>6,0</td>
</tr>
<tr>
<td>gs&quot;</td>
<td>18,7</td>
<td>14,5</td>
<td>4,8</td>
</tr>
<tr>
<td>a&quot;</td>
<td>17,2</td>
<td>14,5</td>
<td>4,8</td>
</tr>
<tr>
<td>b&quot;</td>
<td>16,5</td>
<td>14,0</td>
<td>4,0</td>
</tr>
<tr>
<td>h&quot;</td>
<td>15,8</td>
<td>13,5</td>
<td>4,0</td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td>14,8</td>
<td>13,0</td>
<td>4,5</td>
</tr>
</tbody>
</table>

---

186
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

| Nasart I, Corneta I [Nasat, Kornett 2–4fach 2 2/3'] |
|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| 2 2/3'          | 2 2/3'          | 2'             |
| Ø λ boca        | Ø λ boca        | Ø λ boca       |
| C               | 68,5            | 41,0           | 12,1            |
| D               | 62,5            | 35,2           | 11,9            |
| E               | 57,2            | 31,5           | 10,8            |
| F               | 56,0            | 30,8           | 10,4            |
| G               | 51,3            | 27,4           | 9,2             |
| A               | 47,2            | 26,3           | 9,0             |
| B               | 45,5            | 25,2           | 8,0             |
| H               | 44,2            | 23,5           | 7,8             |
| c               | 51,0            | 27,7           | 10,0            |
| cs              | 48,8            | 26,2           | 8,7             |
| d               | 47,8            | 25,2           | 8,3             |
| ds              | 45,4            | 25,2           | 7,9             |
| e               | 43,5            | 22,7           | 8,1             |
| f               | 41,5            | 23,0           | 7,0             |
| fs              | 40,6            | 21,7           | 7,1             |
| g               | 38,3            | 21,6           | 6,9             |
| gs              | 37,4            | 21,3           | 6,7             |
| a               | 34,7            | 19,8           | 6,5             |
| b               | 34,0            | 19,5           | 5,7             |
| h               | 32,8            | 18,6           | 6,0             |
| c'              | 30,8            | 17,4           | 5,3             |
| cs'             | 29,3            | 17,0           | 5,5             |
| d'              | 27,7            | 16,3           | 5,5             |
| ds'             | 26,7            | 15,6           | 4,8             |
| e'              | 25,2            | 14,0           | 4,5             |
| f'              | 24,4            | 13,7           | 4,4             |
| fs'             | 23,2            | 14,0           | 4,3             |
| g'              | 22,4            | 13,2           | 4,0             |
| gs'             | 22,0            | 13,1           | 3,9             |
| a'              | 20,5            | 12,0           | 3,6             |
| b'              | 20,0            | 11,6           | 3,5             |
| h'              | 18,8            | 11,4           | 3,5             |
| c"              | 18,4            | 10,3           | 3,3             |
| cs"             | 17,6            | 10,6           | 3,2             |
| d"              | 17,0            | 9,8            | 3,1             |
| ds"             | 17,0            | 9,7            | 2,9             |
| e"              | 15,8            | 10,0           | 2,5             |
| f"              | 15,7            | 9,0            | 3,0             |
| fs"             | 15,2            | 9,5            | 2,4             |
| g"              | 14,6            | 9,5            | 2,3             |
| gs"             | 13,8            | 9,2            | 2,5             |
| a"              | 13,3            | 8,7            | 2,5             |
| b"              | 13,2            | 8,5            | 2,1             |
| h"              | 13,0            | 9,3            | 2,5             |
| c""             | 12,2            | 8,5            | 2,3             |

187
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nasart I</th>
<th>Corneta I</th>
<th>Nasart II</th>
<th>Corneta II</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>[Nasat</td>
<td>Kornett 2-4fach 2 2/3']</td>
<td>[Nasat</td>
<td>Kornett 2-4fach 1 3/5']</td>
</tr>
<tr>
<td>2'</td>
<td>Ø λ boca</td>
<td>1 3/5'</td>
<td>Ø λ boca</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
<td>C</td>
<td>57,6 32,5</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td></td>
<td>D</td>
<td>54,0 30,2</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td></td>
<td>E</td>
<td>49,0 27,0</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td></td>
<td>F</td>
<td>47,6 25,6</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td></td>
<td>G</td>
<td>44,0 23,5</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td></td>
<td>A</td>
<td>40,5 21,8</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td></td>
<td>B</td>
<td>39,5 21,6</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td></td>
<td>H</td>
<td>36,8 20,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td></td>
<td>e</td>
<td>35,5 20,0</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td></td>
<td>cs</td>
<td>33,7 19,5</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td></td>
<td>d</td>
<td>33,1 17,7</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td></td>
<td>ds</td>
<td>31,0 17,6</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td></td>
<td>e</td>
<td>29,8 16,2</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td></td>
<td>f</td>
<td>28,5 14,8</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td></td>
<td>fs</td>
<td>26,3 15,1</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td></td>
<td>g</td>
<td>25,4 14,2</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td></td>
<td>gs</td>
<td>24,6 13,4</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td></td>
<td>a</td>
<td>23,2 13,0</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td></td>
<td>b</td>
<td>22,3 12,8</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td></td>
<td>h</td>
<td>22,0 12,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td></td>
<td>c'</td>
<td>21,3 11,8</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td>23,4 13,3</td>
<td>cs'</td>
<td>20,3 11,0</td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td>22,6 13,2</td>
<td>d''</td>
<td>19,0 10,7</td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td>22,0 12,1</td>
<td>ds''</td>
<td>18,3 10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>20,6 11,7</td>
<td>e''</td>
<td>18,0 10,7</td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td>19,7 11,5</td>
<td>f''</td>
<td>17,5 10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td>19,3 11,4</td>
<td>fs''</td>
<td>17,1 10,3</td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td>18,0 10,5</td>
<td>g''</td>
<td>16,3 10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td>17,4 10,0</td>
<td>gs''</td>
<td>16,0 9,7</td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td>17,0 10,5</td>
<td>a''</td>
<td>14,9 9,0</td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td>16,3 10,0</td>
<td>b''</td>
<td>14,6 10,0</td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td>16,2 9,6</td>
<td>h''</td>
<td>13,7 8,8</td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td>15,0 9,7</td>
<td>c'''</td>
<td>13,4 8,7</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'''</td>
<td>15,0 9,0</td>
<td>cs'''</td>
<td>13,3 8,8</td>
</tr>
<tr>
<td>d'''</td>
<td>14,3 8,6</td>
<td>d'''</td>
<td>12,8 8,3</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'''</td>
<td>14,0 9,0</td>
<td>ds'''</td>
<td>12,4 8,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e'''</td>
<td>13,4 8,6</td>
<td>e'''</td>
<td>11,9 8,2</td>
</tr>
<tr>
<td>f'''</td>
<td>13,3 8,5</td>
<td>f'''</td>
<td>11,8 8,2</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'''</td>
<td>12,9 8,5</td>
<td>fs'''</td>
<td>11,5 7,0</td>
</tr>
<tr>
<td>g'''</td>
<td>12,4 7,8</td>
<td>g'''</td>
<td>11,3 7,2</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'''</td>
<td>12,0 7,7</td>
<td>gs'''</td>
<td>11,0 7,0</td>
</tr>
<tr>
<td>a'''</td>
<td>11,8 7,8</td>
<td>a'''</td>
<td>10,8 7,1</td>
</tr>
<tr>
<td>b'''</td>
<td>11,6 7,7</td>
<td>b'''</td>
<td>10,3 7,4</td>
</tr>
<tr>
<td>h'''</td>
<td>11,2 7,7</td>
<td>h'''</td>
<td>10,2 6,5</td>
</tr>
<tr>
<td>e''''</td>
<td>10,7 7,0</td>
<td>e''''</td>
<td>9,8 6,4</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Nasart II | Corneta II [Nasat | Kornett 2-4fach 1 3/5']

<table>
<thead>
<tr>
<th>1 3/5'</th>
<th>1 1/3'</th>
<th>1 1/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
<td>boca</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>51,0</td>
<td>28,2</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>46,8</td>
<td>25,0</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>43,6</td>
<td>24,0</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>41,5</td>
<td>22,3</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>38,0</td>
<td>21,5</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>35,0</td>
<td>19,2</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>34,0</td>
<td>18,0</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>33,0</td>
<td>18,5</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>31,5</td>
<td>17,0</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>29,0</td>
<td>16,6</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>27,3</td>
<td>16,0</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>26,5</td>
<td>14,7</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>24,5</td>
<td>14,3</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>24,0</td>
<td>13,7</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td>23,2</td>
<td>12,8</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>22,7</td>
<td>13,5</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td>21,7</td>
<td>12,2</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>21,2</td>
<td>11,6</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>20,3</td>
<td>11,2</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>19,5</td>
<td>11,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td>18,6</td>
<td>10,7</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td>20,5</td>
<td>14,0</td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td>20,5</td>
<td>13,2</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td>19,0</td>
<td>11,8</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>18,0</td>
<td>10,2</td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td>17,5</td>
<td>10,7</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td>17,2</td>
<td>9,7</td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td>16,2</td>
<td>9,6</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td>15,8</td>
<td>9,2</td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td>14,9</td>
<td>9,0</td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td>14,3</td>
<td>9,3</td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td>13,7</td>
<td>9,3</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>13,6</td>
<td>8,7</td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td>13,0</td>
<td>8,4</td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td>12,6</td>
<td>7,9</td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td>12,6</td>
<td>8,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>12,0</td>
<td>8,0</td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td>11,8</td>
<td>7,5</td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td>11,4</td>
<td>7,7</td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td>11,3</td>
<td>7,3</td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td>10,8</td>
<td>7,0</td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td>10,7</td>
<td>7,0</td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td>10,2</td>
<td>6,8</td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td>10,2</td>
<td>6,4</td>
</tr>
<tr>
<td>c''</td>
<td>10,0</td>
<td>6,7</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tolosana [Kornettmixtur 3fach 1']</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>2 2/3'</td>
</tr>
<tr>
<td>Ø</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Tolosana [Kornettmixtur 3fach 1']

<table>
<thead>
<tr>
<th>1 3/5'</th>
<th>1 1/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ø</td>
<td>Ø</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>37,3</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>35,0</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>32,7</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>32,5</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>31,2</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>29,2</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td>27,8</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>26,9</td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td>25,7</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>24,6</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>23,9</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>23,0</td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td>22,5</td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td>21,3</td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td>20,5</td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td>20,0</td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td>19,6</td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td>18,4</td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td>17,7</td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td>17,3</td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td>17,3</td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td>16,3</td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td>15,8</td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td>15,2</td>
</tr>
<tr>
<td>c''</td>
<td>14,7</td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td>13,7</td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td>13,6</td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td>13,2</td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td>13,0</td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td>13,0</td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td>12,4</td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td>12,0</td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td>11,8</td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td>11,6</td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td>11,2</td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td>10,8</td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td>10,3</td>
</tr>
</tbody>
</table>
### Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

---

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tolosana [Kornettmixtur 3fach 1']</th>
<th>1'</th>
<th>2/3'</th>
<th>4/5'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ø</td>
<td>Ø</td>
<td>λ</td>
<td>boca</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>44,3</td>
<td>11,0</td>
<td>29,0</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>40,4</td>
<td>10,0</td>
<td>25,7</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>37,4</td>
<td>9,5</td>
<td>23,4</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>35,5</td>
<td>9,0</td>
<td>22,7</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>32,8</td>
<td>10,2</td>
<td>20,8</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>28,8</td>
<td>8,0</td>
<td>19,0</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>27,6</td>
<td>8,5</td>
<td>18,0</td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td>26,6</td>
<td>11,0</td>
<td>16,5</td>
</tr>
<tr>
<td>c</td>
<td>25,6</td>
<td>8,5</td>
<td>16,7</td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td>24,8</td>
<td>8,2</td>
<td>16,4</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>24,0</td>
<td>10,0</td>
<td>15,0</td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td>23,6</td>
<td>8,0</td>
<td>15,5</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>21,6</td>
<td>9,0</td>
<td>13,8</td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td>21,4</td>
<td>8,4</td>
<td>14,0</td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h'</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>c'''</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

---

192
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tolosana [Kornettmixtur 3fach 1']</th>
<th>2/3'</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>Ø</td>
</tr>
<tr>
<td>C</td>
<td>32,7</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>28,4</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>26,9</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>25,5</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>H</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e'</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs'</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d'</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds'</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e'''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>cs'''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>d'''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ds'''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e''''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>f''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>fs''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>g''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>gs''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>a''''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>b''''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>h''''</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>e'''''</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th>Ø</th>
<th>Ø</th>
<th>Becherlänge</th>
<th>Ø Kehle innen</th>
<th>Zungenstärke</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>C</td>
<td>85,0</td>
<td>12,0</td>
<td>1110,0</td>
<td>8,9</td>
<td>20,0</td>
</tr>
<tr>
<td>D</td>
<td>77,0</td>
<td>12,0</td>
<td>1012,0</td>
<td>9,3</td>
<td>29,0</td>
</tr>
<tr>
<td>E</td>
<td>77,0</td>
<td>12,0</td>
<td>901,0</td>
<td>9,0</td>
<td>27,0</td>
</tr>
<tr>
<td>F</td>
<td>71,0</td>
<td>12,0</td>
<td>842,0</td>
<td>8,8</td>
<td>26,0</td>
</tr>
<tr>
<td>G</td>
<td>67,0</td>
<td>11,0</td>
<td>742,0</td>
<td>8,6</td>
<td>26,0</td>
</tr>
<tr>
<td>A</td>
<td>65,0</td>
<td>11,0</td>
<td>655,0</td>
<td>8,6</td>
<td>28,0</td>
</tr>
<tr>
<td>B</td>
<td>64,0</td>
<td>10,5</td>
<td>613,0</td>
<td>8,6</td>
<td>26,0</td>
</tr>
</tbody>
</table>
2. LITERATURVERZEICHNIS

ADER 1983

AMEZUA 1970

ANGLÈS 1926

APEL 1962

APEL 1967

BERMUDO 1555
BERMUDO, JUAN: Declaración de instrumentos musicales, Osuna 1555.

BERNAL RIPOLL 2003

BERNAL RIPOLL 2015
BERNAL RIPOLL, Miguel: La Batalla Imperial y la Corrente Italiana. Razones para dudar de la atribución a Cabanilles, Madrid 2015.

BRUACH 2000
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

CEA GALÁN 2014
CEA GALÁN, ANDRÉS: La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII), Diss. Madrid 2014.

COLLINS 2003
COLLINS, JOHN: An overview of the Iberian repertoire
http://www.bcs.nildram.co.uk/overview.htm (Abruf am 04.04.2012).

DODERER 1971

DODERER 1972

DODERER 1978

DODERER 1997

DODERER 2006/1

DODERER 2006/2
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

DOPFER 2006
DOPFER, ROLAND: Matheu Bosch-Orgel von 1746
Audio-CD mit 30-seitigem Booklet, Roland Dopfer, Orgel
Organum Classics 271011, Öhringen 2006, o. S.

FISCHER 2000
FISCHER, KLAUS: Pfeifenwerk und Disposition der Bosch-Orgel in Sant
Pere, Sencelles (Mallorca), Manuskript, Barcelona 2000.

FROTSCHER 1959
FROTSCHER, GOTTHOLD: Geschichte des Orgelspiels, 2 Bde.,
Kassel 1959.

GARCIA-FERRERAS 1973
GARCIA-FERRERAS, ARSENIO: Juan Baptista Cabanilles. Sein Leben

GÖTTERT/ISENBERG 2000
GÖTTERT, KARL HEINZ und ISENBERG, ECKHARD:
Orgelführer Europa, Kassel 2000.

HOAG 1980
HOAG, BARBARA BREWSTER: The Performance Practice of Iberian

HULVERSCHEIDT 1964
HULVERSCHEIDT, HANS: Orgellandschaft Spanien,
in: Musica Sacra, Heft 1964/6, Kassel 1964.

HÜBNER 1986
HÜBNER, WENZEL: 21000 Orgeln aus aller Welt (1945-1985), Quellen
und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart

JAKOB 1969
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

**JACOBS 2000**

**JAMBOU 1997**

**KASTNER 1959**

**KASTNER 1966**

**KASTNER 1968**

**KASTNER 1976 a**

**KASTNER 1976 b**
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

KASTNER 1977

KASTNER 1981 a

KASTNER 1981 b

KLINDA 1987

KLOTZ 1960

KÖRNDLE 2014

KRAUS 1972

LAUKVIK 1990
LAUKVIK, JON: Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis Teil 1, Stuttgart 1990.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

L´ ORGUE BARROCO DE MATEU BOSCH 2000
L´ orgue Barrocco de Mateu Bosch; ESGLÈSIA DE SANT PERE Sencelles, Mallorca, Agost 1746 – Agost 2000, Recent restauració – Programa de concerts (Restaurierungsbericht und Konzertprogramm).

LÜTTMANN 1979
LÜTTMANN, REINHARD: Das Orgelregister und sein instrumentales Vorbild in Frankreich und Spanien vor 1800, Kassel 1979.

MERKLIN 1939
MERKLIN, ALBERT: Aus Spaniens altem Orgelbau, Mainz 1939.

MÖLLER 1986

MÖLLER 1998

MORALES-CANADAS 1997

MOSER 1929
MOSER, HANS JOACHIM und HOFHAIMER, PAUL: Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, Stuttgart 1929.

MULET/REYNÉS 2001

MÜLLER-BLATTAU 1931
MÜLLER-BLATTAU, JOSEPH: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Kassel 1931.
NELSON 1986
NELSON, BERNADETTE: The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the 16th century to the 18th century. Diss. Oxford 1986.

NELSON 1994

NELSON 2007

REUTER 1955

REUTER 1963

REUTER 1986

ROIG-FRANCOLÍ 1990

SANTA MARÍA 1565
DE SANTA MARÍA, FRAY TOMÁS: Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla Como para Vihuela, y todo instrumento…, Valladolid 1565.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

SANTA MARÍA 1565/1962

SONNAILLON 1985

URCHUEGUÍA 2003
URCHUEGUÍA, CHRISTINA: Die mehrstimmige Messe im „Goldenem Jahrhundert“, Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490-1630), Tutzing 2003.

VENTE 1962

VENTE 1970

VÖLKL

WALTER 1973

WHITESIDE 1994
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

WYLY 1964
WYLY, JAMES: The pre-romantic Spanish organ: ist structure, literature, and use in performance, Kansas City 1964.

ZIMMERMANN 1997

3. MUSIKALISCHE QUELLEN

WERKE VON CORREA DE ARAUXO

KASTNER 1974
KASTNER, MACARIO SANTIAGO (Hrsg.): Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado Facultad Organica, 2 Bde., Union Musical, Madrid 1974.

WERKE VON PABLO BRUNA

STELLA 1993
STELLA, CARLO (Hrsg.): Pablo Bruna – Obras completas para Órgano, Institucion Fernando el Católico, Zaragoza 1993.

WERKE VON JUAN BAUTISTA JOSÉ CABANILLES

CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983

BIBLIOTECA DE CATALUNYA 1694-1697
Manuscrit. M. 387, Versets, Tientos, Gallardes, Folies, etc., pera orgue.
WERKE VON ANTONIO DE CABEZÓN

ASTRONIO 2001

DODERER 1978

KALLER 1982

KASTNER 1951
KASTNER, MACARIO SANTIAGO (Hrsg.): Claviermusik – Obras de Musica, Auswahl, Schott 4286, Mainz 1951.

KASTNER 1958
KASTNER, MACARIO SANTIAGO (Hrsg.): Tientos und Fugen aus den Obras de Musica, Schott 4948, Mainz 1958.

KASTNER 1983

PEDRELL 1966

SÁNCHEZ 1578
SÁNCHEZ, FRANCISCO: Obras de musica para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçon, Impressas en Madrid en casa de FRANCISCO SÁNCHEZ, 1578.
WERKE VON JOHANN CASPAR KERLL

HARRIS 1995

HASELBÖCK/SCHLEE/DI LERNIA 1991

KERLL 1686
KERLL, JOHANN CASPAR: Modulatio Organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens, München 1686.

O’DONNELL 1994

SANDBERGER 1901
4. **DISCOGRAFIE**

**MOTETTE 11051**
Die historische Jordi-Bosch-Orgel zu Santanyi (Mallorca),
Audio-CD,
Hans-Dieter-Möller Orgel,
Motette 11051, Düsseldorf 1986.

**COLUMBIA MASTERWORKS 7109**
Historic Organs of Spain
LP (Audio-CD),
E. Power Biggs Orgel,
Columbia Masterworks 7109, New York 1968.

**ALIAVOX 9801**
Joan Cabanilles: Batalles, Tientos & Pasacalles
Audio-CD,
Hespèrion XX, Jordi Savall,
AliaVox 9801, Bellaterra 1998.

**HARMONIA MUNDI 1901225**
Orgues Historiques/Baleares, Palma de Mallorca
Audio-CD,
Francis Chapelet Orgel,

**ORGANUM CLASSICS 271011**
Matheu Bosch-Orgel von 1746
Audio-CD,
Roland Dopfer Orgel,
Organum Classics 271011, Öhringen 2006.
5. AKUSTISCHE DOKUMENTATION \textsuperscript{274}

\textsuperscript{274} ORGANUM CLASSICS 271011
6. VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abbildung 1: ..........................................................14
S. Lorenzo el Real del Escorial, Gemächer der Infantin Isabel Clara Eugenia, Prozessionsorgel, erbaut vermutlich 1598 durch ein Mitglied der Familie Brebos.
SONNAILLON 1985, S. 185.

Abbildung 2: ..........................................................16
Grundrissschema über die Aufstellung der spanischen Orgeln.

Abbildung 3: ..........................................................25
Málaga, Kathedrale, Rückansicht (links) und Vorderansicht (rechts) der Nordorgel von Julián de la Órden, 1782.
REUTER 1986, Bildteil Nr. 37, 38, nach S. 156.

Abbildung 4: ..........................................................34
Sant Domingo de Pollença.
MULET/REYNÉS 2001, S. 139.

Abbildung 5: ..........................................................38
Pfarrkirche Sant Andreu Santanyi, Orgel von Jordi Bosch, 1762.
GÖTTERT/ISENBERG 2000, S. 239.

Abbildung 6: ..........................................................48
Orgel in der Església de Sant Pere in Sencelles, Mallorca. Mateu Bosch 1746.

Abbildung 7: ..........................................................49
Orgel im Kloster Sant Jeroni, Palma de Mallorca. Mateu Bosch, 1746.
GÖTTERT/ISENBERG 2000, S. 237.

Abbildung 8: ..........................................................55
Rekonstruierte Manualklaviatur und Tontraktur der Orgel in Sencelles bei der Restaurierung 2000 (Foto: Justo González).
Abbildung 9: .................................................................63-65
Tabelle zur Darstellung der Choranzahl
In Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.

Abbildung 10: .................................................................67
Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Prinzipalchor
in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.

Abbildung 11: .................................................................68
Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Weitchor
in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.

Abbildung 12: .................................................................69
Diagramm zur Darstellung der Choranzahl im Zungenchor
in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.

Abbildung 13: .................................................................70
Diagramm zur Darstellung der Choranzahl der Gesamtorgel
in Abhängigkeit von Tonhöhe und Obertönen.

Abbildung 14-17: ..........................................................75-76
Mensurtabellen Sencelles.

Abbildung 18: ..............................................................110
Faksimiledruck als Tabulatur, Deckblatt.
SÁNCHEZ 1578, 1r.

Abbildung 19: ..............................................................111-112
Werkverzeichnis Cabezón.
SÁNCHEZ 1578, 11r, 11v.

Abbildung 20: ..............................................................113-118
Faksimiledruck als Tabulatur, Notenbeispiele.
SÁNCHEZ 1578, 62v, 63v, 63v, 188v, 188v, 189v.

Abbildung 21: ..............................................................121-123
Tiento del Quinto Tono.
PEDRELL 1966, sub titulo.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

Abbildung 22: ........................................................................................................129-130

Diferencias sobre la Gallarda Milanesa.
PEDRELL 1966, sub titulo.

Abbildung 23: ........................................................................................................137

Kritischer Bericht, Xàcara.
CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. XXVI.

Abbildung 24: ........................................................................................................138-144

Xàcara.
CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. 146-152.

Abbildung 25: ........................................................................................................149

Quellen der Cabanilles Gesamtausgabe.
CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. XII.

Abbildung 26: ........................................................................................................150

Kritischer Bericht, Batalla Imperial.
CABANILLES GESAMTAUSGABE 1933/1983, Bd. II, S. XXIII.

Abbildung 27 ........................................................................................................151

Biblioteca de Catalunya, M. 387. „Batalla Imperial de Cauanillas“ (B²).
BIBLIOTECA DE CATALUNYA 1694-1697, Foli 134.

Abbildung 28: ........................................................................................................154

Älteste derzeit nachweisbare Quelle der “Battaglia”, ca. 1686.
KERLL 1686, S. 19.
Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert
Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis
anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich versichere, dass ich diese Arbeit selbständig verfasst, keine anderen Quellen oder Hilfsmittel als die angegebenen benutzt und die Stellen der Arbeit, die aus anderen Werken zitiert sind, in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht habe. Die Dissertation wurde in der vorgelegten oder einer ähnlichen Form noch bei keiner anderen Institution eingereicht. Ich habe bisher keine erfolglosen Promotionsversuche unternommen.

Wuppertal, den 07. März 2016

Roland Dopfer