

## ANTONIO DE CABEZÓN IN DER EUROPÄISCHEN INSTRUMENTALMUSIK DES 16. UND 17. JAHRHUNDERTS

### *ANTONIO DE CABEZÓN AND THE EUROPEAN INSTRUMENTAL MUSIC IN THE 16TH AND 17TH CENTURY*

### *ANTONIO DE CABEZÓN Y LA MÚSICA INSTRUMENTAL EUROPEA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII*

**Franz Körndle**  
Universität Augsburg

#### **Zusammenfassung**

Mehr als 30 Jahre nach den Forschungen von Macario Santiago Kastner (1977) bietet es sich an, die Frage nach der Bedeutung von Antonio de Cabezón in der europäischen Instrumentalmusik neu zu diskutieren. Mit einer Erörterung der Aussagen in den historischen Dokumenten im originalen Kontext ergeben sich mehrfach andere Bewertungen im Hinblick auf den so genannten Einfluss Cabezóns auf andere Komponisten in Europa. Wichtig ist, dass die Erinnerung an Cabezón weit über das 17. Jahrhundert hinaus lebendig blieb. Den Quellen hinzugefügt werden kann ein gedruckter Bericht über die Hochzeit des spanischen Königs Carlos II. mit der französischen Prinzessin Maie-Louise d'Orleans im Jahr 1679, in dem Cabezón als Komponist von Instrumentalmusik für eine Theateraufführung genannt wird. Obwohl der Bericht weitgehend erfunden ist, zeigt er doch die herausragende Bedeutung, die man dem Musiker noch über hundert Jahre nach seinem Tod zuteil werden ließ.

#### **Schlagwörter**

Cabezón, Quellen, Bericht, Bedeutung, Einfluss, Instrumentalmusik, Cristóbal de Villalón, Augsburg, Fontainebleau, Hochzeit, cifra nueva, memoria.

#### **Abstract**

More than 30 years after the scholarly work of Macario Santiago Kastner (1977) we can retry to discuss the question of Cabezón's importance within european instrumental music. Reading the historical documents in their original context a reassessment in many cases is possible concerning the so-called influence of Cabezón on other composers in Europe. It seems noteworthy, that Cabezón's memoria remained alive through the 17th century also. Furthermore, this essay presents a hitherto unknown source. The printed report on the wedding of the Spanish king Carlos II ('el hechizado') Marie-Louise d'Orleans in 1679 mentions instrumental music of Cabezón for a theater performance. Although this report in large parts is freely invented, it shows the great importance of Cabezón more than hundred years after his death.

#### **Key words**

Cabezón, sources, report, importance, influence, instrumental music, Cristóbal de Villalón, Augsburg, Fontainebleau, wedding, cifra nueva, memoria.

## Resumen

Transcurridos ya más de treinta años después del trabajo académico de Macario Santiago Kastner (1977), podemos retomar la discusión a propósito de la importancia de Cabezón dentro de la música instrumental europea. Leyendo los documentos históricos en su contexto original, se puede en muchos casos realizar una nueva evaluación de los mismos, en lo relacionado con la así llamada influencia de Cabezón sobre otros compositores europeos. Parece digno de mención, que la memoria de Cabezón permaneció viva también a lo largo del siglo XVII. Además, este ensayo presenta una fuente desconocida hasta ahora. Un informe impreso sobre los

Über das Leben und das Wirken von Antonio de Cabezón besitzen wir nur sehr wenige Informationen. Mit Mühe lässt sich seine Biographie rekonstruieren, sein Geburtsdatum ist nur aus der Grabinschrift zu erschließen, die angibt, Cabezón sei am 26. März 1566 im 56. Lebensjahr verschieden: „Obiit anno aetatis suae LVI. die XXVI. Martii MDLXVI.“<sup>1</sup> Diese geringen Daten bildeten das Gerüst, auf dem Macario Santiago Kastner seine grundlegende Biographie der Brüder Antonio und Hernando de Cabezón verfassen konnte.<sup>2</sup> Immerhin erschloss Kastner den historischen und kulturellen Hintergrund – nicht zuletzt einiger wichtiger Quellenfunde – soweit, dass sich mit den ermittelten Fakten aus dem Leben der Komponisten ein lebendiges Bild herstellen ließ. Die biographische Leistung Kastners ist in der Folgezeit teilweise heftig kritisiert worden, etwa von Charles Jacobs<sup>3</sup>, der in seiner umfangreichen Rezension die häufigen Spekulationen und kaum zu beweisenden Vermutungen des Autors mit Deutlichkeit herausstellt. In Ermangelung jüngerer Monographien zu Cabezón muss sich die Darstellung des Komponisten in den Enzyklopädiën bis heute auf die Arbeiten Kastners stützen. Wenn in dem vorliegenden Beitrag nach der Bedeutung Cabezóns innerhalb der europäischen Instrumentalmusik gefragt wird, dann geschieht dies nicht in der Absicht, die bisherige Einschätzung einfach auf den Prüfstand zu stellen, sondern den Versuch zu wagen, unsere Betrachtungsweise sowie die Methodik neu zu beleuchten.

Da sich Kastner bei seiner Darstellung Cabezóns unzweideutig vom Stil der Heroengeschichtsschreibung leiten ließ, fällt seine Charakteristik des Musikers überaus positiv aus. Dazu haben selbstverständlich nicht nur der Lobpreis der bekannten Grabinschrift, sondern besonders der Bericht über die Reise des Kronprinzen Philipp II. von Spanien über Oberitalien, Deutschland in die Niederlande von 1548

esponsales del monarca español Carlos II "el hechizado" y María Luisa de Orleans en 1679, da noticia de la música instrumental de Cabezón para una representación teatral. Aunque este informe se ha inventado libremente en gran parte, muestra la gran importancia de Cabezón más de cien años después de su muerte.

## Palabras clave

Cabezón, fuentes, informe, importancia, influencia, música instrumental, Cristóbal de Villalón, Augsburgo, Fontainebleau, esponsales, cifra nueva, memoria.

bis 1551 beigetragen. Dabei hält der Autor, Juan Christoval Calvete de Estrella, fest, zu den Mitreisenden zählten nicht nur hochrangige Persönlichkeiten aus dem Adel sowie zahlreiche Gelehrte und Künstler, sondern „en musica el vnico organista Antonio de Cabeçon ciego de nacimiento“.<sup>4</sup> Und in Genua habe die Orgel gespielt „el vnico en este genero de musica Antonio de Cabeçon otro Orpheo de nuestros tiempos.“<sup>5</sup> Cabezón wird in dieser historischen Quelle als einzigartig und als neuer Orpheus gepriesen. Wer als Wissenschaftler mit einer Sympathie für die vorzustellende Person ausgestattet ist, wird sich gerne solchen Huldigungen anschließen wollen, wengleich kaum zu leugnen sein dürfte, dass gar nicht so wenige andere Komponisten des 16. Jahrhunderts ebenfalls mit Orpheus verglichen worden sind. So rühmt etwa das Huldigungsgedicht des Iac. Gohorius Parisiensis im Druck *Mellange d'Orlande de Lassus* von 1570 den Münchner Hofkapellmeister und Komponisten mit den Worten „Graecia vix unum tot protulit Orphea seclis“<sup>6</sup>, um hier nur eines von zahllosen Beispielen zu nennen, die Orlando di Lasso mit der antiken Musikergestalt vergleichen.

Mit den Bewertungen Kastners im Hintergrund kommt zuletzt Louis Jambou zu der Einschätzung, Cabezón sei unter die besten Clavierspieler und Komponisten seiner Zeit einzuordnen: „Cabezón is ranked among the foremost keyboard performers and composers of his time.“<sup>7</sup> Auf seinen Reisen mit der Kapelle Philipps II. habe Cabezón sicher Musiker europaweit beeinflusst, besonders in England, wo Komponisten wie Tallis und Byrd seine Art der Variationen übernommen hätten.

“During his journeys with the royal chapel Cabezón must have influenced musicians throughout Europe, in

1 ANTONIO, 1672: 83f.. ÁLVAREZ Y BAENA, 1789: 117 f.

2 KASTNER, 1977.

3 JACOBS, 33 (Berkeley u.A. 1980): 389-394.

4 CALVETE DE ESTRELLA, 1552, fol. 6r.

5 Ebenda: fol. 17v.

6 LEUCHTMANN und SCHMID, 2001, Bd. 1: 266.

7 JAMBOU, *New Grove Dictionary of Music and Musicians online* (11. 4. 2012).

particular in England where composers such as Tallis and Byrd took up the art of variation.”<sup>8</sup>

Zwar teilt John Caldwell die Wertschätzung für Cabezón als dem herausragenden Komponisten für Tasteninstrumente in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. „The outstanding keyboard composer of the first half of the century was Antonio de Cabezón“<sup>9</sup>, schränkt jedoch ein, dass er merkwürdigerweise nur geringen Einfluss auf die vielen Komponisten gehabt hätte, die ihm auf seinen Reisen begegnet seien: „he appears to have had surprisingly little influence on the many composers he must have met during his travels.“<sup>10</sup> Ganz offenbar sind sich die Wissenschaftler unterschiedlicher Provenienz darin einig, Cabezón einen vorzüglichen Rang unter den Musikern des 16. Jahrhunderts einzuräumen. Dagegen besteht doch ein nicht zu unterschätzender Dissens hinsichtlich des Einflusses, den Cabezón auf die Zeitgenossen ausgeübt haben könnte.

Damit stellen sich für die Einordnung des Musikers Cabezón zwei wichtige Fragen, zunächst nach dem Einfluss, den das Orgelspiel und die Kompositionen auf die Zeitgenossen ausgeübt haben könnten, dann aber auch nach der Bedeutung Cabezóns für die europäische Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert.

## 1. DER KÜNSTLER CABEZÓN UND SEIN EINFLUSS AUF ANDERE MUSIKER IN EUROPA

Macario Santiago Kastner bemüht sich in seiner Cabezón-Biographie<sup>11</sup> darum, den Musiker als autonomen Künstler erscheinen zu lassen, dazu stellt er primär das Zeugnis des Cristóbal de Villalón aus dem Jahr 1539 über die Fähigkeiten des Komponisten in den Vordergrund: „Biue agora Antonio el ciego, tañedor de la Capilla de la Emperatriz, que en el arte no se puede más exmerar, porque dicen que hallado el centro en el componer.“<sup>12</sup> Cabezón hatte 1526 seinen Dienst in der Kapelle der Kaiserin Isabella angetreten.<sup>13</sup> Im Jahr 1539 – da war Cabezón immerhin schon 13 Jahre als Organist tätig und im Alter von etwa 29 – erfolgte dann die Hervorhebung seiner Kunst in Villalóns Buch. Um die knappen Angaben hermeneutisch gut erfassen zu können, soll hier der Kontext dargestellt sein, in dem Cabezón bei Villalón erscheint.

Die Comparación ist der Versuch in einem Renaissance-Konzept die antiken und die modernen Künste einander gegenüber zu stellen.<sup>14</sup> Er zieht seine Vergleiche in allen Disziplinen, von der Theologie und Philosophie über die Dichtkunst hin zu Architektur, Malerei und Bildhauerei hin zur Musik. Bei dieser Kunst erfolgt zunächst die Darstellung der Figuren, die entsprechend der antiken Mythologie mit Musik zu tun hatten, dass etwa Homer über einen Musiker namens Chirón berichte.<sup>15</sup> Nach Aussage des Macrobius habe Pythágoras die Musik erfunden.<sup>16</sup> Selbstverständlich dürfen Orpheus, Linus und Amphion nicht fehlen.<sup>17</sup> In diesen Aufzählungen folgt Villalón den zeittypischen Schriften über die Entstehung der Dinge, wie sie am besten durch das Erfolgsbuch des Polydorus Vergilius (um 1470-1555) repräsentiert zu sein scheinen. *De Inventoribus rerum* erschien erstmals 1499 als dreibändiges Werk im Druck; zahllose Neuauflagen folgten, zudem wurde es in fünf Sprachen (Französisch, Deutsch, Spanisch, Italienisch, Englisch) übersetzt. Bis 1700 wurden mehr als 100 Ausgaben publiziert.<sup>18</sup> In der Ausgabe von 1512 (Straßburg) treffen wir auf die gleichen Namen (fol. 12r und v), denen dann nach dem Zeugnis des Flavius Josephus einerseits der Harfe spielende König David und andererseits Tubal aus dem Buch Genesis 4 aus dem Alten Testament der Bibel gegenüber gestellt werden.<sup>19</sup> Auf die *Antigüedades* (lat. Antiquitates) des Flavius Josephus bezieht sich auch Villalón; dabei führt er die komplette Genealogie von Kain bis zu seinen Nachkommen Jubal und Tubalkain auf. Wie in der gesamten mittelalterlichen Literatur wird der biblische Musikerfinder nicht Jubal, sondern Tubal genannt.<sup>20</sup> Der christlichen Tradition folgend werden die Belege aus der Bibel der antiken, paganen Berichterstattung vorgezogen. Den Meistern aus Antike und Bibel stellt Villalón – genauso wie Polydorus Vergilius – Künstler der Gegenwart, also des frühen 16. Jahrhunderts gegenüber, in der Musik demnach Francisco de Peñalosa, Ribafrecha, Jusquín, Matheo Fernández, Morales sowie weitere spanische Kapellmeister. Die Reihe der Instrumentalmusiker führen unter der Rubrik “tecla” (Clavier) “Lope y Hernando y su discípulo Christóbal” an.<sup>21</sup> Erst dann erscheint der zitierte Satz über Antonio de Cabezón. Nach dem Organisten von Santiago de

8 Ebenda.

9 CALDWELL, *New Grove Dictionary of Music and Musicians online* (11. 4. 2012).

10 Ebenda.

11 KASTNER, 1977: 147 f.

12 VILLALÓN, 1539, Neuedition Madrid 1898: 176 f.

13 KASTNER, 1977: 122 und 124.

14 BAASNER 1995: 38 f.. ÁVILA, 1993: 169.. OWENS, 47 (McLean, Va., 1990): 305-330.

15 VILLALÓN, 1539, Neuedition Madrid 1898: 153.

16 VILLALÓN, 1539, Neuedition Madrid 1898: 154.

17 VILLALÓN, 1539, Neuedition Madrid 1898: 157.

18 ATKINSON, 2007: 1-13.

19 VERGILIUS, 1512: fol. 13v.

20 VILLALÓN, 1539, Neuedition Madrid 1898: 159 f.

21 VILLALÓN, 1539, Neuedition Madrid 1898: 175-177.

Compostella, dem Venezianer Dionisio Memo<sup>22</sup>, schließen sich die Vihuela-Spieler an, darunter Luis de Milan.<sup>23</sup>

Vergleicht man die Aussage über Cabezón mit den Prädikaten, die dem genannten Dionisio Memo (“que dizen que en el vniverso no ay ni ha auído quien en la tecla se le pueda comparar”) oder Torres Barroso aus Salamanca (“admirable en la composición”) oder auch Luis Milán (“en el mesmo arte no tiene ygal”) verliehen werden, dann steht das Lob Cabezóns zwar in guter Gesellschaft, jedoch keineswegs so einzigartig, wie es auf den ersten Blick und bei exklusiver Betrachtung den Anschein haben müsste. Zweifellos wird Cabezón mit Josquin Desprez und Luis Milan in einer Reihe genannt, daneben finden wir aber als gleichwertige Künstler einige Musiker, die wir heute nur noch mit Mühe oder gar nicht mehr identifizieren können. Von Luis Milán war im Jahr 1536 immerhin eine erste Publikation für die Vihuela da mano im Druck<sup>24</sup> erschienen (RISM 1536<sup>5</sup>). Nach den erhaltenen Exemplaren zu schließen, dürfte der *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El / Maestro* schon damals eine nicht geringe Verbreitung erfahren haben. Inwieweit Villalón tatsächlich Kompositionen des Antonio de Cabezón gekannt hat, muss offen bleiben.

Unter den bei Villalón aufgeführten Musikern darf Cabezón allerdings ohne jeden Zweifel als der Jüngste gelten. Dadurch erhält der kurze Text doch ein besonderes Gewicht. Und er besagt nichts Geringeres, als dass Cabezón in das Innerste des Komponierens vorgedrungen sei. Vorab teilt Villalón über Cabezón mit, “en el arte no se puede más exmerar”. Macario Santiago Kaster ist so frei und verändert den Begriff “exmerar” in “expresar”, wodurch sich ergibt: “mehr als er könne man mittels der Tonkunst nicht ausdrücken”.<sup>25</sup> Nach meiner Auffassung sollte man jedoch “exmerar” mit dem modernen “esmerar” übertragen, was den Sinn durchaus ein wenig verschiebt in Richtung “niemand kann sich in der Kunst mehr hervortun”. Es ging nämlich Villalón ganz sicher nicht darum, Cabezón eine besondere Ausdrucksfähigkeit zuzuschreiben, sondern darum, ihn als den größten Künstler in seinem Fach darzustellen. Bereits 1539 durfte Cabezón als ein unübertroffener Komponist angesehen werden. Die Interpretation Kastners, der Rang Cabezóns bemesse sich daran, dass er “längst bevor irgendetwelche Spätkömmlinge ihn hätten belehren können,

am Ziel seiner Kunst stand”<sup>26</sup>, geht in keiner Weise aus dem Text Villalóns hervor. Wir erhalten aber Informationen über die Verbreitung der Musik Josquins in Spanien. Darüber hinaus darf vermutet werden, Cabezón habe über seine Kontakte zu den Musikern am kaiserlichen Hof auch das Repertoire an internationaler Musik kennenlernen können.

Grundlage für die Überlegungen, Cabezóns Bedeutung in der internationalen Musik des 16. Jahrhunderts bemesse sich am Einfluss, den er und seine Kompositionen auf andere Musiker ausgeübt habe, bilden die beiden großen Reisen, an denen Cabezón mit seinem damaligen Dienstherrn, dem Kronprinzen Philipp (II.), zunächst in die Niederlande (1548-1551) und später nach England (1554-1556), teilnahm. Vor allem diese zweite Reise in ein großes europäisches Land hat die Idee beflügelt, in England sei Cabezón mit anderen Komponisten zusammengetroffen. Tatsächlich waren dort wenigstens zwei Musiker präsent, die später in sehr gute Positionen aufsteigen und große Bedeutung erlangen sollten, nämlich Orlando di Lasso und Philippe de Monte.<sup>27</sup> Ein internationales Großereignis wie eine Hochzeit, die zwei der bedeutendsten Nationen, Spanien und England zusammenführen sollte, bot für jeden Künstler die Gelegenheit zu herausragenden Kontakten. Freilich gehörte de Monte zu der Zeit offenbar ohnehin zur Entourage Philipps und dürfte Cabezón nicht erst in England begegnet sein.

Über die Feierlichkeiten zur Hochzeit Philipps mit Mary Tudor, die am 25. Juli 1554 in Winchester abgehalten wurde, liegen mehrere Nachrichten vor, doch sie sind zur Musik sehr zurückhaltend. Zwar erwähnen die Chronisten auch Musik und Tanz<sup>28</sup>, doch Cabezón wird in diesem Zusammenhang genauso wenig genannt wie die Namen anderer Komponisten, Sänger oder Instrumentisten.

Bemerkenswerterweise hatte die englische Königin Mary Tudor in ihrer Kindheit den ersten Instrumentalunterricht bei genau jenem Dionisio Memo erhalten, den Villalón 1539 als Organisten in Santiago de Compostella aufgeführt hatte.<sup>29</sup> Nach den offiziellen Listen gehörte im Jahr 1554 auch Thomas Tallis der *chapel royal* an, könnte also bei der Hochzeit in Winchester dabei gewesen sein.<sup>30</sup> Der Gedanke vom Einfluss Cabezóns auf Musiker wie Thomas Tallis könnte aufgrund der Anwesenheit der Musiker in Winchester durchaus nahe

22 Für eine Tätigkeit Memos in Santiago stellt das Buch Villalóns die einzige Quelle dar. Zu Memo bzw. Memmo: MOSER und HOFHAIMER, 1929: 41 f.

23 VILLALÓN, 1539, Neuedition Madrid 1898: 178.

24 BROWN, 1965, 31979: 47-49.

25 KASTNER, 1977: 147 f.

26 Ebenda.

27 LEUCHTMANN, 1976: 92-96. FLOOD, 33 (London u.A. 1918): 83-89; hier: S. 84 f.. PAYEN, 2005: 121-132; bes. S. 128.

28 KASTNER, 1977: 239.

29 FLOOD, 33 (London u.A. 1918): 84.

30 FLOOD, 33 (London u.A. 1918): 86.

liegen, setzt allerdings voraus, dass der spanische Organist überhaupt im Gottesdienst oder bei anderen Gelegenheiten des Festes zu spielen hatte. Belege dafür gibt es nicht, auch wenn Kastner einige Dokumente für die musikalische Gestaltung von Gottesdiensten durch spanische Musiker im Herbst des Jahres 1554 beibringen konnte.<sup>31</sup> Und selbst im Fall dass Cabezón in Winchester zu hören war, am meisten bestaunt hätte man vermutlich nicht seine Art zu komponieren, sondern sein virtuoses Orgelspiel. Ein direkter Einfluss auf die Musik der englischen Virginalisten ist entsprechend den Quellen und auch anhand der überlieferten Musik nicht zwingend anzunehmen.<sup>32</sup> Betrachtet man die schriftliche Überlieferung der Werke Cabezóns, dann wird die Problematik hinsichtlich eines Einflusses auf Musiker anderer Länder noch stärker evident.

Im Jahr 1557 erschienen erstmals Kompositionen Cabezóns im Druck, in Luis Venegas de Henestrosa<sup>33</sup>, *Libro de Cifra Nueva / Para Tecla, Harpa, Y Vihuela* (RISM 1557<sup>2</sup>). Allein die Nationalbibliothek in Madrid besitzt die beiden einzigen noch existierenden Exemplare dieses Druckes. Allem Anschein nach waren die Auflage und wohl auch die Verbreitung gering. Die hier erstmals verwendete neue Tabulaturnotation ("Cifra Nueva") wird zwar im Vorwort ausführlich erklärt<sup>34</sup> und prägte in den folgenden Jahrzehnten die Niederschriften von Claviermusik in Spanien, doch beherrschte außerhalb der iberischen Halbinsel kaum irgendjemand dieses System. Die Rezeption der enthaltenen Kompositionen war demnach bescheiden. Ähnlich könnte es den Werken ergangen sein, die Hernando de Cabezón lange nach dem Tod Antonios im Jahr 1578 als *Obras de Musica Para Tecla, Arpa Y vihuela* in Madrid<sup>35</sup> veröffentlichte (RISM 1578<sup>3</sup>). Die dabei eingesetzte *Cifra* mit Modifikationen blieb vermutlich ebenfalls auf einen kleinen Benützerkreis beschränkt. Immerhin lassen sich noch neun Exemplare in Ländern wie Deutschland, Belgien, England, Italien und den USA nachweisen.<sup>36</sup> Allerdings muss die Auflage mit 1200 Exemplaren exorbitant hoch gewesen sein. Der Vertrag mit dem Drucker besagt, dass die Kosten dafür bei 5000 Reales lagen, die einem Wert von 170.000 Maravedís entsprachen. Zusätzlich bestellte Hernando de Cabezón 25 Exemplare auf eigene Kosten.<sup>37</sup> Im Jahr

1581 wären etwa 400 Stück von dem gewaltigen Bestand abgesetzt worden. Offenbar gelangten die *Obras* mit dem wachsenden Handel auch nach Übersee.<sup>38</sup> Dennoch haben wir es auch hier ausschließlich mit Ländern zu tun, die dem spanischen bzw. portugiesischen Sprachbereich angehören.

Auf eine bemerkenswerte Spur weist Kastner bei der Beschreibung der Rückreise des spanischen Hofstaats aus den Niederlanden im Jahr 1551 hin. Laut Kastner habe der Augsburger Organist Gregor Aichinger (1564-1628) ein Exemplar der *Obras* besessen. Dieses Exemplar würde in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel aufbewahrt.<sup>39</sup> Allerdings lässt sich diese Angabe Kastners bedauerlicherweise nicht bestätigen, denn der Wolfenbütteler Druck ist seit 1961 als Verlust gemeldet.<sup>40</sup> Auch wenn Aichinger tatsächlich die *Obras* besessen haben sollte, muss ungeklärt bleiben, in welcher Art und Weise er damit umgegangen ist, also ob er etwa daraus spielen konnte oder die Musik lediglich studierte. Nach den einfachen Anleitungen konnte man sich die Notation der Cifra wahrscheinlich durchaus rasch aneignen. Aufgrund des Mangels an erhaltenen Kompositionen Aichingers für das Tasteninstrument ist allerdings auch die Frage nach Beziehungen zur Musik Cabezóns hinfällig.

Bleiben schon die Anzeichen für einen Einfluss Cabezóns auf die nachfolgenden Musikergenerationen über die Verbreitung seiner gedruckten Werke eher dürftig, könnten doch wenigstens handschriftliche Quellen mit Abschriften von Werken Cabezóns zusätzliche Indizien liefern. Doch in diesem Bereich trifft man fast ausschließlich auf Fehlanzeigen. Manuskripte mit Werken Cabezóns existieren nach derzeitigem Kenntnisstand lediglich in der Biblioteca General de la Universidad de Coimbra.<sup>41</sup> Damit scheinen die Passagen in Kastners Buch zum Einfluss Cabezóns auf andere europäische Musiker eher auf Vermutungen zu gründen als auf zuverlässigen Quelleninformationen. Eine Fallstudie hinsichtlich der von Kastner unterstellten direkten Kontakte Cabezóns zu anderen Musikern mag die angebrachten Zweifel weiter verdeutlichen.

In dem gedruckten Bericht<sup>42</sup> des Juan Christóbal Calvete de Estrella über die Reise des Philipp (II.) von Spanien von

31 KASTNER, 1977: 242 f.. Quelle: STYRPE, 1822, 7 Bde.; bes. Bd. 4, S. 331, 332, 334, 337, 339 und 345 sowie Bd. 5, S. 19.

32 Vgl. dagegen: KASTNER, 7 (Barcelona 1952): 17-115.

33 BROWN, 1965, <sup>3</sup>1979: 174-177.

34 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557: fol. 4r-7r.

35 BROWN, 1965, <sup>3</sup>1979: 290-294.

36 BROWN, 1965, <sup>3</sup>1979: 291.

37 PÉREZ PASTOR, 3 (Madrid, 1897): 363-371; hier: S. 364 f.. ESSES, 1992, Bd.1: 84 f.. Esses zählt die offiziellen 1200 Exem-

plare mit den 25 von Hernando de Cabezón privat bestellten Bänden zusammen und errechnet 173.740 Maravedís (=5110 Reales). Hierzu auch: PEDRELL, 1898, Bd. 8, Nachdruck New York und London 1971: XVI-XVIII.

38 KASTNER, 1977: 343 und 345.

39 KASTNER, 1977: 214 f.

40 Freundliche Mitteilung von Dr. Rainer Birkendorf, Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, Kassel vom 23. Juli 2012.

41 KASTNER, 5 (Barcelona 1950): 78-96.

42 CALVETE DE ESTRELLA, 1552.

Valladolid aus in die Niederlande in den Jahren 1548-1551 können wir die einzige Quelle erkennen, die umfangreiche Details der Ereignisse während dieser Jahre festhält, und in denen der Komponist immerhin zweimal erwähnt wird. Diese beiden Abschnitte sollen zunächst diskutiert werden. Anlässlich der Einschiffung von Barcelona aus nach Genua zählt Calvete de Estrella bedeutende Mitreisende auf, Angehörige des Hochadels, Theologen und Ärzte. Als einzigen Musiker nennt er Antonio de Cabezón:<sup>43</sup>

“En musica el vnico organista Antonio de Cabeçon ciego de nacimiento.”<sup>44</sup>

In Genua beging man anlässlich der Nachrichten vom Sieg Kaiser Karls V. über den Kurfürsten von Sachsen, Johann Friedrich d. Großmütigen, einen triumphalen Dankgottesdienst, bei dem auch Musik erklang.<sup>45</sup>

“Estauan ala puerta esperando le el Principe Doria y los de la Señoria, Celebrose la missa de ontifical. Oficiaron la los Cantores y capilla d’el Prinicpe con gran admiracion de todo el pueblo de ver la solenidad con que se hazia y con tan diuina musica y de tan excogidas voces: y de oyr la suauidad y estrañeza con que tocava el organo el vnico en este genero de musica Antonio de Cabeçon otro Orpheo de nuestros tiempos.”<sup>46</sup>

Interpretationsbedürftig ist hier vor allem das Wort “estrañeza”, was sich mit “Befremden” oder “Seltsamkeit” übertragen lässt. Kastner schlägt “Fremdartigkeit” vor, um daraus Schlüsse hinsichtlich der Harmonik von Cabezóns Musik zu ziehen.<sup>47</sup> Ob man tatsächlich aus diesem Wort Informationen über die Kompositionen herauslesen kann, muss fraglich bleiben. Ich würde eher vorschlagen, den Begriff mit Erstaunen in Verbindung zu bringen, das Fremdartige also als unerhört oder noch nie gehört zu interpretieren.

Bei den weiteren Stationen der Reise ist zwar immer wieder von musikalischen Aufführungen die Rede, Namen

von Musikern werden aber an keiner Stelle genannt, auch nicht der von Antonio de Cabezón. Es ist allerdings sinnlos darüber zu spekulieren, warum sich der Chronist in dieser Weise über den Organisten ausschweigt. Zu den Orten, die man damals in jedem Fall mit Musik in Verbindung bringen konnte, gehörte Augsburg. Seit den Zeiten, in denen Kaiser Maximilian I. regelmäßig mit seiner Kantorei in der Stadt geweiht hatte, war die Pflege mehrtimmiger Instrumental- und Vokalmusik aus den Kirchen und den Häusern der Patrizier nicht mehr wegzudenken. Ein deutliches Indiz dafür sind die zahlreichen Drucke mit Musik und Theorie sowie Kirchengesangbücher, die bis etwa 1560 in der Reichsstadt publiziert wurden<sup>48</sup>, Komponisten wie Heinrich Isaak oder Ludwig Senfl waren mehrmals über einen längeren Zeitraum in Augsburg gewesen, Senfl zuletzt anlässlich des Reichstags von 1530, bei dem er nach dem Zeugnis des Theologen Johann Matthesius die Motette *Ecce quam bonum* „zur vermanung ließ außgehen“.<sup>49</sup> 1509 waren die Brüder Ulrich, Georg und Jakob Fugger mit dem Karmeliterkonvent von St. Anna in Verhandlungen eingetreten, um an der Westseite der Kirche eine Kapelle als Grablege einzurichten. Bekrönt wurde die Kapelle durch die Orgel, die zwischen 1512 und 1517 der kaiserliche Orgelbauer Jan von Dobrau errichtete.<sup>50</sup> Es mag sein, dass Paul Hofhaimer damals mit dem Instrument zu tun hatte, Dokumente hierzu sind bisher nicht bekannt geworden. Trotzdem gebraucht Hans Joachim Moser mit Selbstverständlichkeit den Begriff „Hofhaimerorgel“ und geht davon aus, dass sie für den kaiserlichen Organisten erbaut worden wäre.<sup>51</sup> Macario Santiago Kastner schloss sich der Einschätzung Mosers an und betrachtete St. Anna als eine wichtige Pflegstätte der Orgelmusik, wo zur fraglichen Zeit Peter Paix als Organist wirkte und mit Cabezón zusammengetroffen sein müsste.<sup>52</sup> Hier angemerkt werden darf jedoch, dass St. Anna sich 1525 der Reformation angeschlossen hatte und seither protestantische Pfarrkirche war. Die Fuggerkapelle mit der Orgel blieben dagegen im Nutzungsrecht der katholischen Kaufmannsfamilie. Da die Kirche St. Anna neben der Fuggerorgel noch ein weiteres Instrument besaß<sup>53</sup>, war auch die Aufgabenverteilung klar geregelt. Zur Orgel des Jan von Dobrau war der Zugang nur über die Familie Fugger möglich, bei der man den Schlüssel auf Anfrage bekommen

43 CALVETE DE ESTRELLA, 1552: fol. 6r.

44 Übersetzung: “In der Musik der einzigartige Organist Antonio de Cabezón, von Geburt an blind.”

45 CALVETE DE ESTRELLA, 1552: fol. 18r.

46 Übersetzung: “Am Eingang wurde er [Philipp] vom Fürsten [Andrea] Doria und den Angehörigen der Signorie erwartet; anschließend wurde das Pontifikalamt zelebriert. Dieses führten die Sänger und die Kapelle des Prinzen [Philipp] unter großer Bewunderung der ganzen Stadt aus, die erkannte, mit welcher Feierlichkeit eine solche Kirchenmusik gemacht werden konnte, mit solch auserlesenen Stimmen. Und sie hörten die Süßigkeit und die Erstaunlichkeit, mit der in dieser Kunst einzigartige Antonio de Cabezón, ein neuer Orpheus in unserer Zeit, die Orgel schlug.”

47 KASTNER, 1977: 199.

48 LAYER, 1965: 43-102.

49 MATTHESIUS, 1568: fol. 91r.. BENTE, 1968: 315.

50 BUSHART, 1994: 233-272.

51 MOSER und HOFHAIMER, 1929: 34.

52 KASTNER, 1977: 203 f.

53 FISCHER und WOHNHAAS, 76 (Nürnberg 2007): 160-187; hier: S. 160.

konnte. Das zweite Instrument, das noch aus älterer Zeit stammte, wurde im 16. Jahrhundert mehrfach überarbeitet und stand der evangelischen Gemeinde zur Verfügung. Peter Paix ist in den Dokumenten nirgendwo als Fuggerorganist belegt, daher war er allem Anschein nach für die Gemeinde von St. Anna und nicht an der Fuggerorgel tätig. In der Tat hatte Paix seinen Dienst vermutlich gerade im Jahr 1548 angetreten, als die Kirche nach elf Jahren wieder für den evangelischen Gottesdienst geöffnet werden durfte.<sup>54</sup> Sollte Cabezón in St. Anna gespielt haben, dann wäre er Paix vermutlich gar nicht begegnet. Bei dem kurzen Besuch im Jahr 1549 war freilich noch nicht einmal genügend Zeit, um die Orgel zu besichtigen.

Am 21. Februar 1549 war Prinz Philipp von München aus in Richtung Augsburg aufgebrochen. Nach Calvetes Bericht blieb man drei Tage in der Reichsstadt. Im Text finden keinerlei musikalische Aktivitäten Erwähnung. Augsburg wird als eine der vier Metropolitan-Städte des Reichs neben Aachen, Mainz und Lübeck bezeichnet. Calvete vergisst nicht die Besonderheit der Stadt zu erwähnen, die neuartige Wasserversorgung.<sup>55</sup> Nach einem Festgottesdienst "con gran solenidad" am 25. Februar, dem Fest des Apostel Matthias, im Augsburger Dom zog man weiter Richtung Ulm.<sup>56</sup> Eine Augsburger Chronik von 1566 gibt immerhin eine etwas detailliertere Beschreibung des genannten Gottesdienstes, aus der hervorgeht, dass dabei die Kantorei des Prinzen Philipp musizierte:<sup>57</sup>

"Volgt wie der Printz zu Vnser Frauen Kirchen gerithen ist.

In diesem 1549. Jar, den S. Mathiaßtag, da ist der Hochgemelt Kunig Vnnd Printz auß Hispania mit seinen Herren Herab Zu den Thumb gerithen, da hat der Bischoff von Augspurg das Amt vnnd des Printzen Cantherey gesungen, vnnd nachdem Euangelio, hat ain Barfußer Munich In Hispanischer sprach geprediget, vnnd nach vollentem Ampt ist der Printz mit dem Cardinal vnnd Bischoff von Augspurg auf die Pfalz gangen, da Hat Jm der Bischoff ain costlich Panckhet, vnnd den Printzen zu Gast gehalten, nachdem Essen hat der Cardinal dem Prinzen ainen costlichen Schreibtisch, darInnen Vill Teütscher Fürsten Herren vnnd vom Adel Wappen gemallet, dieser Tisch vnnd Zway Bücher sind auf Zweythausend gulden geschätzt."

Von einem Einsatz der Orgel ist zwar nicht die Rede, da jedoch ausdrücklich die Kantorei Philipps erwähnt ist, könnte auch Cabezón an der Orgel gespielt haben.

54 SEITZ, 2006: 1-74; hier: S. 10.

55 KLUGER, 2012.

56 CALVETE DE ESTRELLA, 1552: fol. 54v und 55r.. Sehr wahrscheinlich war das Fest des Apostels Matthias vom 25. auf den 24. Februar vorverlegt worden, denn dieser Tag fiel auf einen Sonntag. Vgl. MAIR, 1917: 111.

57 Augsburg, Universitätsbibliothek (Sammlung Oettingen-Wallerstein), Cod.III.2.2.14, fol. 300v.

Bei der Rückkehr aus den Niederlanden kehrte Philipp erneut in Augsburg ein, wohin sein Vater, der Kaiser, einen Reichstag einberufen hatte. Die Ankunft war am 8. Juli 1550. Der Aufenthalt zog sich über mehrere Monate bis in den Februar 1551 hin. Die spanische Delegation verlies die Stadt sogar erst am 25. Mai, womit feststeht, dass auch Antonio de Cabezón mehr als zehn Monate in der Stadt am Lech verweilte.<sup>58</sup> Angesichts dessen dürfte es mehr als wahrscheinlich sein, dass sich die Musiker der verschiedenen Hofkapellen kennenlernten, die mit den Kurfürsten, Herzögen und Bischöfen zum Reichstag gekommen waren. Nachweise über Auftritte des blinden Organisten sind bisher nicht gelungen. Falls die Familie Fugger Interesse an seiner Kunst gehabt haben sollte, wäre sicher Gelegenheit gewesen, in dieser langen Zeit Cabezón einmal an der Fuggerorgel spielen zu lassen. Sollte es eine öffentliche Präsentation gegeben haben, wäre freilich erneut ein Einsatz an der Orgel des Doms noch viel wahrscheinlicher. Leider sind genau für den Zeitraum 1549 bis 1551 keine Protokolle des Augsburger Domkapitels erhalten geblieben, weshalb eine Überprüfung nicht möglich ist. Ebenso existieren keinerlei Dokumente über das Quartier der Musiker Philipps. Es dürfte zwar zutreffen, dass die Spanier mit dem Hofstaat des Kaisers im Haus des Anton Fugger logiert waren, doch bei aller Größe konnte dieser Stadtpalast mit Sicherheit nicht alle Personen aufnehmen, so dass ein Teil der Dienerschaft in anderen Gebäuden untergebracht werden musste. Informationen zu den Fragen der Reichstags-Logistik, vor allem so genannte Fourierzettel, wurden jedoch im Archiv der Fugger nicht aufbewahrt, so dass hierzu keine Klarheit mehr erzielt werden kann. Die Chroniken erwähnen unter den Ereignissen des Reichstags vor allem die Auseinandersetzungen zwischen Katholiken und Protestanten sowie die Übergriffe von Leuten aus dem spanischen Gesinde gegenüber evangelischen Gottesdiensten wie am Vorabend von Mariae Himmelfahrt, als eine protestantische Abendmahlfeier im Predigthaus bei St. Ulrich (heute ev. Ulrichskirche) nicht nur gestört, sondern Stühle und Tische „umbgeworfen / zertrümmert / vnd hin vnd wider geschleppt“ wurden.<sup>59</sup> Der Stadtvogt und seine vier Trabanten wurden im folgenden Handgemenge verwundet.<sup>60</sup> Die Spanier im Gefolge Philipps II. waren den Augsburger Protestanten wegen ihrer Hoffart verhasst. Es kam wiederholt zu gewalttätigen Übergriffen, weshalb der Kaiser, immerhin Vater des spanischen Erbprinzen, sich zu drastischen Maßnahmen gezwungen sah und mehrere

58 KASTNER, 1977: 213-215.

59 WELSER, GASSER und WERLICH, 1596, Bd. 3: 48.. MAIR, 1917: 217 f.

60 MAIR, 1917: 219.

Spanier am Galgen hinrichten ließ.<sup>61</sup> Es ist daher nicht verwunderlich, dass in diesen Chroniken, die fast immer eine protestantische Sichtweise einnehmen, von einem spanischen Musiker nicht die Rede ist. Kompositionen aus dem Kreis der wirklich ungeliebten Spanier hätte kein (protestantischer) Chronist lobend beschreiben wollen, noch nicht einmal unter dem Aspekt einer „*estrañeza*“. Ob Cabezón etwa vor dem Bischof oder im Hause Fugger auf der Orgel spielte, kann daher nicht herausgefunden werden.

Das Augsburger Fallbeispiel demonstriert die Schwierigkeiten, mit denen man konfrontiert ist bei der Suche nach konkreten Anhaltspunkten in den Quellen für die Tätigkeiten des Antonio de Cabezón. Es scheint daher äußerste Vorsicht geboten bei den Vermutungen, die einen Einfluss des Organisten und Komponisten auf andere Musiker in Europa betreffen. Bezieht man in die Untersuchungen die Werke Cabezóns und englischer Komponisten mit ein, wird man zweifellos Ähnlichkeiten oder auch gravierende Unterschiede feststellen können.<sup>62</sup> Je nach Absicht lassen sich dann die Parallelen als Beeinflussung, und die Diskrepanzen als Widerspruch bzw. Eigenständigkeit der englischen Musik deuten. Noch schwieriger wäre es, einem Einfluss Cabezóns auf die Kompositionsgeschichte in Deutschland nachzuspüren. Die Einfluss-Theorie darf demnach nicht dafür herhalten, Aussagen über den Rang oder die Bedeutung Cabezóns für die Musikgeschichte zu machen.

Bei einer Bewertung soll freilich das dokumentierte musikalische Werk Cabezóns selbst einbezogen werden. Uns ermöglicht die notiert überlieferte Komposition einen Einblick in die Besonderheit von Cabezóns Schaffen und macht damit die Beschäftigung mit der Hermeneutik zu einer lohnenden Sache. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei die Analyse des musikalischen Satzes. Bis zur Zeit Cabezóns war die Orgelmusik meist abhängig von vokalen Kompositionen, die gut eine Generation älter sein konnten. Beispielsweise seien hier die Intavolierungen französischer Chansons im Buxheimer Orgelbuch genannt. Diesen Bearbeitungen des späteren 15. Jahrhunderts ist immer eine konservative, eine altmodische Haltung anzumerken. Die Modernismen der Komposition etwa beim Erreichen von tonalen Kadenzten werden durch atavistische Floskeln ersetzt. Noch die Orgelwerke des Paul Hofhaimer sind nicht frei von diesen retardierenden Elementen. Die Werke eines Cabezón unterscheiden sich davon vor allem dadurch, daß sie dem aktuellen Stand der zeitgleichen Vokalkomposition

entsprechen und erstmals der Vokalmusik einen ebenbürtigen eigenständigen Orgelsatz gegenüberstellen. Dies gilt aber nicht nur für die Bearbeitungen von Motetten und Chansons der Gombert-Generation, sondern auch für die Orgelwerke, die nach Modellen des großen Josquin Desprez geformt sind. Wir haben damit geradezu den umgekehrten Vorgang wie noch wenige Jahrzehnte zuvor: während die ältere Generationen von Tasteninstrument-Komponisten reaktionär mit modernen Sätzen umging, modernisierte Cabezón nun sogar Kompositionen, die im älteren Stil geschrieben worden waren. Damit dürfen wir nach der analytischen Auseinandersetzung mit den Charakteristika aus den Werken Cabezóns zu einer Einordnung in die Geschichte des Komponierens im 16. Jahrhundert gelangen. Damit unterscheidet sich unser Anliegen fundamental von der Vorstellung einer Memoria, wie sie in den früheren Zeiten gepflegt wurde.

## 2. BEDEUTUNG UND MEMORIA

Der Versuch, eine Bedeutung des Komponisten Antonio de Cabezón in der europäischen Instrumentalmusik mit Hilfe einer Spurensuche im Werk anderer Komponisten als Einfluss darstellen zu wollen, gerät an zwei Stellen in Schwierigkeiten; zum Einen beruht die Art der Beeinflussung oft lediglich auf Spekulation, d. h. Ähnlichkeiten werden nach der Idee von Vorbild und direkter Nachahmung gedeutet und auf zwei Personen übertragen. Wenn sich demnach in einer Komposition von Thomas Tallis gewisse Gemeinsamkeiten mit einem Tiento von Cabezón zeigen lassen, dann könnte dies auf einen Einfluss zurückzuführen sein. Zugleich schließt eine solche Überlegung aber alle anderen Möglichkeiten aus, etwa dass Tallis vollkommen eigenständig seinen Stil entwickelt oder er sich an anderen Modellen orientiert hätte. Zum Anderen ist Einfluss nur eine hinreichende Bedingung, nicht aber eine grundsätzliche Voraussetzung, um eine Diskussion über den Rang eines Komponisten führen zu können. Die bescheidenen Quellenbeschreibungen zum Wirken des Antonio de Cabezón geben dazu überhaupt keine Anhaltspunkte. Wenn es den Autoren darum gegangen wäre, Cabezón als einzigartigen Orgelspieler darzustellen, dann bliebe diese Bewertung weitestgehend im Bereich des Immateriellen. Die Zeitgenossen durften sich mit Selbstverständlichkeit auf die Aussagen von Zeugen verlassen, die den Künstler beim Spielen hören konnten. Für den Forscher unserer Zeiten wären die Qualitäten zwar entsprechend den Beschreibungen grob dokumentiert, jedoch nicht mehr überprüfbar. Immerhin belegen die überlieferten Stücke

61 MAIR, 1917: 230, 235 und 249.

62 Vgl. KASTNER, 7 (Barcelona 1952).



für Tasteninstrumente, über welche Fähigkeiten ein Spieler verfügen musste. Da Cabezón als Blinder die eigene Musik nicht selbst notieren konnte, war er darauf angewiesen, einem Schreiber die Kompositionen diktieren zu können. Alternativ wäre der schwierigere Fall einer Niederschrift nach Hören eines vorgetragenen Stückes denkbar.

Es erscheint signifikant, dass mit der Ausnahme der allerersten belegbaren Würdigung Cabezóns durch Villalón (1539) kein weiterer Kommentar auf das Komponieren Bezug nimmt, sondern das Spielen des Tasteninstrumentes in der Mehrzahl im Vordergrund steht, sofern nicht allein die Anstellung des Musikers bei Hofe Erwähnung findet. Der Rang einer solchen Position konnte selbstverständlich einen echten Anhaltspunkt für eine Klassifizierung bieten. Das hinzugefügte „ciego“ musste dabei wie eine Verstärkung wirken, gegenüber allen anderen vergleichbaren Musikern zeichnete sich Cabezón nicht zuletzt durch seine Blindheit aus. Cabezón blieb demnach als blinder Virtuose am Tasteninstrument in Erinnerung.

In der Erinnerung, der Memoria, konnte Cabezón als herausragender Künstler überdauern, weil sein Sohn Hernando mit der Herausgabe der *Obras* von 1578 die großartigen Fähigkeiten des Vaters dokumentierte. In den Druckwerken, die seit dem 17. Jahrhundert das Andenken an die Kunst des siglo d'oro bewahren halfen, fand Cabezón einen festen Platz, vielfach als einziger Musiker insgesamt. Besonders die *Floresta Española*, die nach den ersten Ausgaben von 1598, 1605 und 1629 (jeweils Brüssel) bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in zahlreichen Auflagen erschien, erwähnt Cabezón unter der Rubrik „de ciegos“. Damit blieb der Name konstant unter den vorzüglichsten Künstlern Spaniens präsent und überdauerte mehr als die praktische Aufführung selbst die Zeitläufte. Somit fungierten die *Obras*, ganz unabhängig davon, ob man sie spielte oder nicht, als Repräsentation der eigentlichen Musik.

Cabezón wurde aber nicht nur innerhalb spanischer Musiker als einzigartig angesehen, sondern auch im Kontext internationaler Künstler betrachtet. In zwei Auflagen erschien 1615 (Madrid) und 1629 (Perpignan) die *Plaza Universal de Todas Ciencias y Artes* von Christoval Suarez de Figueroa. Darin wird ebenfalls unterschieden zwischen Sängern/Komponisten und Instrumentalisten, die den berühmten Figuren der klassischen Mythologie gegenüber gestellt werden. Unter den „tantos modernos Maestros“ finden sich Adrian (Willaert), Cipriano (de Rore), Josquin und Orlando (di Lasso) ebenso wie Alexandro Strigio, Mateo Asola und Cerlino (Zarlino). Daneben erscheinen auch Theoretiker wie Heinrich Glarean, Franchino Gafforo, Johannes Tinctoris und Hermann Finck. Daran schließen sich die spanischen Komponisten „Christoual de Morales, el

Abad Salinas, Iuan Nauarro, Francisco Guerrero, Periañes, Zauallos, Rodrigo Ordoñez, Viuanco, Iuan de Esquibel, Vicente Espinel, sin otros muchos.”<sup>63</sup> Bei den „Tañedores de varios instrumentos“ erscheinen „Melchior Neidsiler [sic!] Tudesco, Valentino Gref, Valcpart de Panonia, el Francisco de Milan, Andres de Viola, Geronimo Vdene, Ascanio de Bolonia, Claudio de Correo, Vicencio Valuer.“ Bei den Spaniern kommt Antonio Cabeçon an erster Stelle, es folgen „Diego del Castillo, Siluestre, Bernardo Clauijo, Peraça, Iuan Baptista de Medina, Morales, y otros.“ Damit differenziert sich der Blick auf die Instrumentalisten aus der Perspektive des frühen 17. Jahrhunderts. Christobal Suarez waren offenbar von den internationalen Organisten nur wenige bekannt; Namen wie Gabrieli oder Hassler fehlen ganz. Dennoch verdeutlicht auch diese Publikation mehr als hundert Jahre nach der Geburt Cabezóns die anhaltend hohe Wertschätzung des Künstlers auch noch gegenüber jüngeren Generationen. Als Instrumentalmusiker steht er damit neben dem Namen eines anderen Musikers der ältesten angesprochenen Zeit: Josquin Desprez. Aber gerade damit ist auch klargestellt, dass Cabezón primär als Tañedor und nicht als Komponist betrachtet wurde.

Eine besonders merkwürdige Art von Memoria zur Person Cabezóns überliefert ein gedruckter Bericht, der anlässlich der Hochzeit von Marie-Louise d'Orléans mit dem spanischen König Carlos II. im Jahr 1679 gedruckt publiziert wurde. Um überhaupt eine ungefähre Einschätzung dieses Textes zu ermöglichen, muss hier etwas weiter ausgeholt werden. Die Eheschließung stand im Zusammenhang mit großpolitischen Ereignissen, die im so genannten Frieden von Nimwegen (Nijmegen) in vorläufigen Abschluss fanden.<sup>64</sup> Am Ende des Französisch-Niederländischen Krieges kam es in den Jahren 1678 und 1679 zu einer Folge von Friedensverträgen zwischen den in die feindlichen Auseinandersetzungen involvierten Länder Frankreich, Niederlande, Spanien, Dänemark, Brandenburg, Schweden sowie dem Fürstbischof von Münster und dem Heiligen Römischen Reich. Alle diese Verträge wurden in der niederländischen Stadt Nimwegen (Nijmegen) unterzeichnet. Darüber hinaus schlossen die Kriegsparteien Dänemark/Norwegen und Schweden auf Druck Frankreichs mit dem Vertrag von Fontainebleau mit Unterzeichnung am 23. August und am 2. September 1679 ebenfalls Frieden. Mit Berechnung war durch den französischen König Ludwig XIV. genau dazwischen die angesprochene Hochzeit auf den 31. August gelegt worden. Der spanische König Carlos II., den

63 SUAREZ DE FIGUEROA, 1629: fol. 208r.

64 CALVO POYATO, 1996: 117-123.

man wegen seiner geistigen Erkrankung *El Hechizado* („der Verhexte“) nannte<sup>65</sup>, konnte nicht nach Fontainebleau reisen und ließ sich bei der Eheschließung *per procuracionem* von Louis Armand I. de Bourbon, Prince de Conti vertreten.<sup>66</sup>

Zu den Feierlichkeiten in Fontainebleau liegen mehrere Berichte vor:

1. Claude-François Menestrier, *L’Espagne en Feste de l’Heureux Mariage de Mademoiselle Marie Louise d’Orleans Fille de Monsieur Frere Unique du Roy avec le Roy Charles Second*, Paris 1679.
2. Tout ce qui s’est passé depuis le jour de la Cérémonie du Mariage de La Reyne d’Espagne, tant à Paris qu’à Fontainebleau, jusques à son départ de la Cour, avec les Harangues qui luy ont esté faites, in: *Mercure galant* 2 (September 1679), S. 259-361.
3. Relation du Mariage de Mademoiselle avec le Roy d’Espagne, in: *Mercure galant* 2 (Oktober 1679-II), Sondernummer.
4. An Exact Relation of the Grand Ceremony of the Marriage of Charles II., The Most Catholick King, with the Most Illustrious Princess Madamoiselle Marie Louise D’Orleans, Neice to the High and Mighty Monarch Charles the II. King of Great Britain, by the Mother’s; And to LEWIS the XIV. the present Franch King, by the Father’s side, London 1679.

Von dem in Paris wirkenden Jesuiten Claude-François Menestrier (1631-1705) stammt eine anlässlich der Hochzeit 1679 entstandene Publikation, die von der Forschung bisher so gut wie gar nicht zur Kenntnis genommen worden ist. Menestrier beginnt mit einer Beschreibung des Fests nach dem Trauungsgottesdienst. Dabei fand eine Theater-Aufführung statt, in der die Allegorien der vier Elemente repräsentiert wurden (S. 21), die zum Ausdruck bringen sollten, dieser Friede (zwischen Frankreich und Spanien) sei auf Vermittlung der Liebe zustande gekommen. Es sollte daher ein Fest des Feuers, der Luft, des Wassers und der Erde stattfinden, mit Feuerwerk für das Feuer und einem Ballet für die Luft bzw. Blasinstrumenten; mit Maschinen sollten Menschen durch die Luft getragen werden, als ob sie flögen. Für die Wasserspiele sollte eine Naumachia (Seeschlacht) auf Flüssen aufgeführt werden, es sollte kunstvolle Brunnen mit hydraulischen Maschinen (Pumpen) geben. Für das Fest

65 NADA, 1962: besonders 94-102.

66 PETERS, 8 (München, 2007): 121-134; besonders S. 121.

der Erde waren ein *Jeux de cannes* und *courses de taureaux* vorgesehen. Damit treffen wir hier auf typisch spanische Gepflogenheiten wie den Stierkampf. Beim *Jeux de cannes* handelte es sich wohl um ein Reiterturnier, das man in Spanien von den Mauren übernommen hatte.<sup>67</sup>

Auf S. 24 ist eine ausführliche Erwähnung von Musik enthalten:

“On destina la Feste d’Air à Salinas, & à Antoine Cabeçon celebres Musiciens. On leur ordonna d’en faire les Airs; & quoy que l’Epitaphe d’Antonio diese de luy  
*Hoc situs est felix Antonius ille sepulchro  
 Organici quondam gloria prima chori.*  
 il fut jugé que Salinas, comme plus scavant, feroit les Airs, & qu’Antonio en composerait les Parties.  
 Pour l’invention des Entrés & des Parties du Ballet elle fut remise à Louis Alphonse de Carvallo nommé le *Cisne de Apolo*, aussi bien que les recits.”<sup>68</sup>

Im zweiten Teil des Berichts (*Seconde Relation du Parnasse*) folgt eine genauere Beschreibung (S. 7):

“Fiestas de Aire,  
 Feste d’Air  
 Où le Ballet.

Les fanfares des trompettes annoncerent dès le matin les festes de cette seconde journée, où la nouveauté des machines, la diversité des representations, & l’agilité des danseurs devoient faire voir tout ce que l’adresse peut faire voir de surprenant.”<sup>69</sup>

Dann wird Luis de Benavente als “Inventeur du Balet” bezeichnet. Nicolas Antonio sage nämlich, dass Spanien

67 FURETIÈRE, 1690, Bd. 2, Stichwort “Jeux”: „En Espagne il y a encore des *jeux de cannes* & des *courses de taureaux*, qui sont des especes de *jeux publics*, comme estoient autrefois les *joustes* & les *tournois*.“ Denkbar ist, dass es sich um die Form „El rejoneo“ handelt, also Stierkampf zu Pferd.

68 Übersetzung: “Für das Fest der Luft waren die berühmten Musiker Salinas und Antonio de Cabezón ausgesucht worden. Ihnen war aufgetragen, die Gesänge zu machen; und dieses sagt das Epitaph des Antonio über ihn aus

*Hier liegt der glückliche Antonio in jenem Grab,  
 dem im Chor der Instrumente die erste Ehre zukommt.*

Mit Absicht machte Salinas als der Erfahrener die Gesänge, Antonio komponierte die Instrumentalstimmen.

Für die Erfindung der Aufzüge und des Ballets wies man Luis Alfonso de Carvallo an, genannt Cisne de Apolo, und natürlich auch für die Rezitative.”

69 Übersetzung: “Fest der Luft

Dazu das Ballet

Die Trompetenfanfaren kündigten die Morgenfestlichkeiten dieses zweiten Tages an, wo die Neuartigkeit der Maschinen, die abwechslungsreichen Darstellungen und die Beweglichkeit der Tänzer zu sehen sein sollten und zum Erstaunen gesehen werden konnten.”

niemals einen genialeren Erfinder von Intermedien und Balletten gehabt hätte, die die Spanier üblicherweise zwischen den Akten von Komödien zeigten. Luis de Benavente wählte als Thema für das Ballet: *Le Retour de la Felicité*.

Hoffnung, Heiterkeit und Freude treten auf, Heiterkeit in Blau, Hoffnung in Grün und Freude in Gelb (S. 8):

“Elles chanterent un recit avec une troupe de petit Zephirs dispersez das l’air, où ils faisoient des concerts de flutes, de musettes, & de Cromornes, passant d’un bout du Theatre à l’autre avec une vitesse, qui exprimoit assez bien celle qui leur est naturelle.

Salinas s’estoit surmonté en la composition de ce recit, dont les paroles estoient la traduction de deux ou trois Strophes de cette Ode d’Horace,

*Iam satis terris nivis atque dirae  
Grandinis misit Pater & rubente  
Dextera Sacras jaculatus arces*

lorsque les Zephirs accompagnoient son recit d’un air lugubre de flutes, qui estoit de la composition d’Antoine Cabeçon. L’Esperance & la joye repondirent à ce recit d’une maniere plus gaye [...]”<sup>70</sup>

An zwei Stellen erwähnt dieser Fest-Bericht den Namen Antonio de Cabezón, hier nicht als Spieler von Tasteninstrumenten, sondern als Komponisten von Instrumentalmusik. Das ist zunächst einmal überraschend, da wir über Musik Cabezóns zu musikalischen Theaterveranstaltungen bisher keinerlei Informationen vorliegen hatten. Freilich wird nicht ganz klar, welcher Art die Komposition gehabt haben sollte, ob wir also an Begleitstimmen oder eher an Zwischenspiele denken müssten. Neben Cabezón wird der Name Salinas eingeführt. Dabei kann es sich um niemanden anderen als um Francisco de Salinas<sup>71</sup> handeln.

Seit den frühesten Zeiten einer Erforschung der spanischen Musikgeschichte, die im 19. Jahrhundert etwa

<sup>70</sup> Übersetzung: „Sie sangen ein Recitativ mit einer Gruppe kleiner Zephire, die in der Luft verteilt waren, wobei sie ein Konzert mit Flöten, Musetten und Krummhörner machten, bewegten sich von einem Ende des Theaters zum anderen mit einer Behendigkeit, die ihre Natur veranschaulichen sollte.

Salinas war überragend in der Komposition des Rezitativs, wobei die Worte eine Übersetzung von zwei oder drei Strophen der folgenden Horaz-Ode waren,

*Iam satis terris...*

als die Zephire ihr Rezitativ mit einem traurigen Lied von Flöten begleiteten, welches eine Komposition von Antonio de Cabezón war. Die Hoffnung und die Freude anworteten auf dieses Rezitativ überaus fröhlich ...“.

<sup>71</sup> Zu Salinas: ESSES, 1992, Bd. 1: 21 f.

mit den *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la Música y Baile Español*<sup>72</sup> greifbar werden, werden Cabezón und Salinas gerne in einem Atemzug genannt. Von einer gemeinsamen Beteiligung an einem Werk des Musiktheaters erfährt man in dieser Quelle erstmals. Von Salinas kennt man bis heute keine einzige Komposition, und dass Cabezón Instrumentalstimmen zu einem Vokalensemble geschaffen haben soll, war bisher ebenfalls vollkommen unbekannt. Obwohl also die hier vorliegenden Informationen über die Verwendung dieser Musik im späten 17. Jahrhundert geradezu aufregend erscheinen müssen, bleibt ein gewisses Unbehagen bei der Lektüre des Menestrier-Berichtes zurück. Dieses Unbehagen beginnt womöglich bei dem Gedanken, dass ausgerechnet in Fontainebleau im Jahr 1679 Werke von Cabezón und Salinas erklingen konnten, von denen man bis dahin niemals erfahren hatte. Damit wäre aber die beinahe noch dringendere Frage verdrängt, warum man sich bei dieser französisch-spanischen Hochzeit entschieden hätte, Kompositionen zweier Musiker einzusetzen, die beide schon etwa hundert Jahre verstorben waren. So ehrenhaft der Bericht für die beiden Namen klingen mag, es bleibt unerklärt, warum kein zeitgenössischer spanischer Komponist zum Einsatz kam.

Es ist nun müßig darüber zu spekulieren, welcher Komponist aus dem Umkreis des spanischen Königshofs mit der Gestaltung der Hochzeitsfeierlichkeiten hätte beauftragt werden können. Gaspar Sanz, der Musiklehrer des Juan José de Austria (erster Minister Karls II.) könnte immerhin als eine der prominentesten Figuren genannt werden, käme jedoch vermutlich wegen seines auf die Gitarre beschränkten Schaffens kaum ernsthaft in Frage. Aber möglicherweise ging es 1679 gar nicht darum, aktuelle Künstler, Dichter oder Musiker darzubieten. Der Text Menestriers bringt von Beginn an eine Huldigung an die herausragenden Persönlichkeiten spanischer Kultur, beginnend im Mittelalter, über das 15. und 16. Jahrhundert hin zu Namen, die noch im 17. Jahrhundert im Licht der Öffentlichkeit standen. Dazu gehörte etwa Luis Alfonso de Carvallo S. J. (1571-1635), als dessen bedeutendstes Werk *Cisne de Apolo* (1602) gelten kann. Nach dem Bericht wäre ihm die Erfindung der Entrés des Luft-Ballets zuzuschreiben. In ähnlicher Weise erscheint im zweiten Teil des Berichts (*Feste d’Air*) der Autor Louys de Benevente (Luis Quiñones de Benavente; 1581-1651) als Inventeur des Ballets sowie Nicolás Antonio (1614-1684), der für seine Einfälle bei den Intermedien und dem Ballet hervorgehoben wird. In der Tat ist Antonio die einzige im Bericht genannte Person, die 1679 noch unter den Lebenden

<sup>72</sup> CASTELLANOS DE LOSADA, 1854: 789 f.

weilte. Die bereits oben genannte lexikalische Sammlung *Biblioteca hispana* von 1672 geht auf ihn zurück. Und so ist es auch kein Zufall, dass die bei Menestrier zitierte Inschrift

*Ludovicus de Benavente Toletanus lepiditate ingenii ad exornandos Hispanarum Comoediarum chorso, sive ut proprio verbo appellat, intermedia, veluti factus à naturâ.*

wörtlich aus Antonios *Biblioteca* entnommen ist.<sup>73</sup> Damit ist es nur noch ein Schritt, um auch Francisco de Salinas<sup>74</sup> und Antonio de Cabezón<sup>75</sup> bei Antonio zu finden. Wichtige Informationen für seine *Relation* konnte Menestrier also in diesem wenige Jahre alten Buch finden. Die Horaz-Ode *Iam satis terris* erscheint tatsächlich in dem bekannten Theoriebuch *De Musica libri septem*<sup>76</sup> des Francisco de Salinas und dient dort als Beispiel zur Erläuterung der Pausen bei der musikalischen Umsetzung von antiken Versmaßen.<sup>77</sup> Die dort abgedruckten wenigen Noten sind offensichtlich weit davon entfernt, als selbständige oder gar vollständige Vertonung gedeutet werden zu können. Dass Salinas hier eine eigene Komposition zitiert haben könnte, lässt sich zwar nicht grundsätzlich ausschließen, scheint mir jedoch nicht besonders wahrscheinlich. Es sieht eher so aus, als ob Menestrier in seiner Fest-Beschreibung von der theoretischen Erörterung bei Salinas ganz einfach eine richtige Komposition ableitet.

Im Jahr 1679 publizierte der *Mercure galant* seine Oktobernummer in zwei Teilen, als separaten Sonderband die *II. Partie Contenant la Relation du Mariage de Mademoiselle ave le Roy d'Espagne*. Dieser Bericht ist komplett den kirchlichen Zeremonien gewidmet, die bei der Trauung in der Kapelle von Schloss Fontainebleau abgehalten wurden. In aller Ausführlichkeit ist von den Personen die Rede, die an den Festlichkeiten teilnahmen, wie die Kirche ausgestaltet war und welche Umbauten vorgenommen worden waren, um die Gäste an angemessenen Plätzen unterbringen zu können.<sup>78</sup> Aus Spanien war immerhin Gregorio Maria Domingo de Silva, Herzog von Pastrana als Botschter nach Fontainebleau gekommen. Als Großalmosenier

Ludwigs XIV. nahm Kardinal Emanuel Théodose de la Tour d'Auvergne die Trauung vor. Erst nach in der zweiten Hälfte des Berichts ist von der Musik die Rede, die noch vor Beginn des Gottesdienstes stattfand:<sup>79</sup>

“Il y avoit des Hautbois, des Flutes, des Trompetes, & des Timbales, avec les Vingtquatre Violins, & du moins six-vingts Personnes qui chantoient ou jouoient des Instrumens. Tantost les Voix se faisoient entendre seules, tantost les Instrumens seuls, & en suite tous ensemble. La diversité des mouvemens & des changemens que produisoit tout ce grand Corps de Musique, fut merveilleuse. Cela dura une heure & demie [...]”<sup>80</sup>

Die Messe wurde feierlich von der königlichen Musik gesungen.<sup>81</sup> Den Abschluss bildete die Aufführung des *Te Deum* in einer Komposition von Jean-Baptiste Lully.<sup>82</sup> Darüber hinaus enthält diese Sondernummer des *Mercure galant* vom Oktober 1679 keine weiteren Informationen über die Festlichkeiten.

Zum Vergleich kann eine zeitgleiche englische Publikation herangezogen werden, *An Exact Relation of the Grand Ceremony of the Marriage [...]*, die in London herauskam. Die Beschreibung ist mit zehn Seiten deutlich knapper ausgefallen, enthält aber die gleichen Angaben zum Verlauf der Zeremonien, ohne allerdings auf die Musik präzise einzugehen.

Damit verbleibt noch die September-Nummer des *Mercure galant* von 1679, in der von den Festlichkeiten außerhalb des Trauungsgottesdienstes die Rede ist. Nach einer ausführlichen Einleitung beginnt der Verfasser:<sup>83</sup>

“Je viens à ce qui se fit le soir de ce grand jour, qui fut le Jeudy 31. d'Aoust. La Troupe des Italiens représenta une de leurs plus plaisantes Comedies, qui a pour Titre *le Medecin du temps*.”<sup>84</sup>

73 ANTONIO, 1672, Bd. 2: 18.

74 Ebenda, Bd. 1: 360 f.

75 Ebenda, Bd. 1: 83 f.

76 SALINAS, 1577: 360 f.

77 Hierzu: ROYAL, Nr. 2 (Berkeley, 2012): 26-47.

78 Einen guten Eindruck vom Interieur der Kapelle gibt ein Kupferstich, der anlässlich der Hochzeit 1679 entstand: *Les Ceremonies du Mariage du Roy d'Espagne, avec / Mademoiselle, Epousée par S. A. S. Monseig. Le Prince de Conty a Fontainebleau / le 31 Aoust 1679*, Paris: N. Langlois 1680.

79 N.N., 2 (Lyon, Oktober 1679-II): S. 150-152.

80 Übersetzung: “[Die Musik] bestand aus Oboen, Flöten, Trompeten und Pauken mit den 24 Violinen [Streichern] sowie mindestens 26 Personen, die sangen oder ein Instrument spielten. Einmal waren die Singstimmen allein zu hören, einmal allein die Instrumente und dann alle zusammen. [...] Die Verschiedenheit der Sätze und die Abwechslung, die das ganze Musikensemble hervorbrachte, waren wunderbar. Es dauerte eineinhalb Stunden [...]”.

81 N.N., 2 (Lyon, Oktober 1679-II): S. 182.

82 N.N., 2 (Lyon, Oktober 1679-II): S. 203.

83 N.N., 2 (Lyon, September 1679): S. 264 f.

84 Übersetzung: “Ich komme zu dem, was sich am Abend dieses großen Tages ereignet hat, der der Donnerstag, der 31. August gewesen ist. Die Truppe der Italiener bot eine äußerst gefällige Komödie mit dem Titel *Le Medecin du temps*.”.

Dann ging der gesamte Hof zur Galerie d'Ulisse; dort waren 58 Tableaux zu sehen, die Themen aus Homer darstellen sollten. Es schloss sich ein Feuerwerk und das Abendessen an. Am Abend des 1. September (Freitag) fand ein Ball in einem großen Saal des Apartements der spanischen Königin statt.<sup>85</sup> Musik findet in dem gesamten Bericht nur ganz selten eine Erwähnung, etwa mit einem Hinweis auf die Prinzessin von Osnabrück, die sehr schön tanzen kann und das Clavessin mit bewundernswerter Anmut spielt.<sup>86</sup> Am 2. September (Samstag) empfing die Königin die Glückwünsche der Botschafter und Gesandten. Man besuchte die Messe und begab sich anschließend auf die Hasenjagd. Am Sonntag erfolgte die Abreise nach Paris<sup>87</sup>, wo die Festivitäten nach einigen Tagen fortgesetzt wurden. So gab es am 7. September ein Konzert mit Gesang und Instrumenten, anschließend spielt die königliche Theatertruppe *Phedre & Hipolite* von Racine. Zwischen den Akten erklangen italienische Arien.<sup>88</sup> Wesentlich mehr ist aus dieser Beschreibung im *Mercure galant* im Hinblick auf Musik, Tanz und Theater nicht zu erfahren.

Nach dieser aufwändigen Darstellung der vier Berichte über die Hochzeitsfeierlichkeiten kann festgehalten werden, dass sich große und eindeutige Übereinstimmungen ergeben hinsichtlich der Trauungszeremonien in den beiden Beschreibungen der *Mercure galant* vom Oktober 1679 und dem in England publizierten Text aus dem gleichen Jahr. Dagegen gibt es zwischen *L'Espagne en feste* des Claude-François Menestrier und der Chronik in der Septemhernummer des *Mercure galant* (1679) an keiner einzigen Stelle eine Gemeinsamkeit. Da zweifellos dem *Mercure galant* schon wegen seiner genaueren Angaben bei den Tagen und den anwesenden Persönlichkeiten die stärkere Glaubwürdigkeit zukommt, muss für Menestrier nun eine neue Bewertung vorgenommen werden.

Eine theatrale Aufführung, wie sie Menestrier vorführt, wäre wegen der darin vorkommenden Personen aus der spanischen Kulturgeschichte sicher auch dem *Mercure galant* eine Erwähnung wert gewesen. Statt dessen erfahren wir wenig über Theater und Musik, an den wenigen Stellen sind es eine italienische und die königliche Schauspielertruppe, neben einem *Te Deum* von Lully gibt es noch italienische Arien. Von spanischen Autoren oder Komponisten ist nirgends die Rede. Damit bleibt nur die Überlegung, dass Menestrier weniger einen Bericht über konkrete Darbietungen verfasst hat, sondern eine Imagination hervorrufen wollte,

welche herausragenden künstlerischen Persönlichkeiten aus der spanischen Kulturgeschichte hervorgegangen waren. Dafür wählte er das Bild des Parnass, gemäß der antiken Mythologie der Ort Apolls und der neun Musen. Einen solchen virtuellen Parnass, der bei den Feierlichkeiten in Fontainebleau womöglich keinerlei Realisierung erfuhr, also lediglich als ein Lektüre-Produkt aufgefasst werden muss, kann wohl kaum als ein intellektuelles Vergnügen des Autors entstanden sein. Dazu dürfte allein der Recherche-Aufwand gewaltig und die Druckkosten für die Publikation enorm gewesen sein. Als Überlegung mit einer gewissen Plausibilität könnte gelten, dass der Text Menestriers als offizielles (weil gedrucktes) Dokument gelten sollte, in dem die Tradition der spanischen Kultur und ihre Rezeption in Frankreich zum Ausdruck gebracht wurde. Als Adressat müsste dann niemand anderer angesehen werden als der spanische König Carlos II. selbst, der nicht nach Fontainebleau hatte reisen können. Ihm hätte die Publikation demonstriert, welchen Rang man der Literatur, dem Drama, dem Tanz und der Musik Spaniens bei einem stattlichen Fest in Frankreich beimessen wollte. Dem Tasteninstrumentenspieler und Komponisten Antonio de Cabezón räumte Menestrier einen festen Platz im Parnass der Kultur-Heroen ein, ein Platz, den er sich gleichwohl mit Francisco de Salinas zu teilen hatte. Damit war er freilich in guter Gesellschaft.

Die musikalische Wirklichkeit am spanischen Königshof sah gegen Ende des 17. Jahrhunderts allerdings anders aus. Mit der neuen Königin kamen zahlreiche Musiker aus Frankreich mit nach Burgos und nach Madrid. Bei der Ankunft von Marie-Louise d'Orléans umfasste ihre Entourage eine Gruppe von 34 französischen Musikern. Ob Kompositionen von Lully jemals in Spanien auf der Bühne aufgeführt worden sind, lässt sich zwar nicht mit Sicherheit sagen<sup>89</sup>, doch erzählt die als schwatzhaft geltende Marie-Catherine d'Aulnay in ihren *Memoires de la cour d'Espagne* davon, wie Marie-Louise Ende 1679 in Spanien angekommen sei. Der König und seine neue Königin zeigten sich dem Volk. Nach dem *Te Deum* in der Kathedrale zogen sich die Herrschaften nach Buen Retiro zurück, wo es am nächsten Tag eine Komödie gab und die französischen Musiker, die im Gefolge der Königin gekommen waren, bereiteten eine Oper vor.<sup>90</sup>

“il y eût le lendemain Comedie: & les Musiciens François qui avoient suivy la Reine, préparèrent quelques Opera.”

85 N.N., 2 (Lyon, September 1679): S. 273 f.

86 N.N., 2 (Lyon, September 1679): S. 276 f.

87 N.N., 2 (Lyon, September 1679): S. 279 f.

88 N.N., 2 (Lyon, September 1679): S. 321 f.

89 ESSES, 1992, Bd.1: 39 f.. Dazu auch: BENOIT, 226 (Paris 1955): 48-60; hier: S. 51.

90 D'AULNAY, 1690: 266 f.

In der Memoria hatte Antonio de Cabezón einen festen Platz gefunden, der ihm noch über Jahrhunderte als sicher gelten durfte, nicht zuletzt wegen seines Ruhmes als blinder Spieler von Tasteninstrumenten. Von seiner Musik blieben von den einstmals 1200 Exemplaren seiner *Obras* immerhin einige wenige Exemplare bis heute erhalten. Die Tradition praktische Kenntnis seiner Werke dürfte jedoch bereits nach wenigen Generationen erloschen sein.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Y BAENA, Joseph Antonio, *Hijos de Madrid, Tomo Primero*, Madrid, Benito Cano, 1789.
- ANTONIO, Nicolás (Hispalensis), *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum, Tomus Primus*, Rom, Tinnasius, 1672.
- ATKINSON, Catherine, *Inventing inventors in Renaissance Europe. Polydore Vergil's De inventoribus rerum*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2007.
- D'AULNAY, Marie-Catherine, *Memoires de la cour d'Espagne*, Paris, Claude Barbin, 1690.
- ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- BAASNER, Frank, *Literaturgeschichtsschreibung in Spanien von den Anfängen bis 1868*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1995, (= Analecta Romanica 55).
- BENOIT, Marcelle, "Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne", in: *Revue musical numéro spécial*, 226 (Paris 1955): 48-60.
- BENTE, Martin, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1968.
- BROWN, Howard Mayer, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Cambridge (Massachusetts) und London, Harvard University Press 1965, <sup>3</sup>1979.
- BUSHART, Bruno, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München, Deutscher Kunstverlag, 1994.
- CALDWELL, John, Art. "Keyboard music, § I: Keyboard music to c1750", in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians online* (11. 4. 2012).
- CALVETE DE ESTRELLA, Iuan Christoual, *El felicissimo viaie d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe*, Antwerpen, Martin Nucio, 1552.
- CALVO POYATO, José, *Carlos II el Hechizado*, Barcelona, Planeta, 1996.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián, *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la Música y Baile Español*, Madrid, Antonio Perez Dubrull, 1854.
- ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1992, Bd. 1: "History and Background, Music and Dance".
- FISCHER, Hermann und WOHNHAAS, Theodor, "Orgelchronik von St. Anna in Augsburg", in: *Zeitschrift für Bayerische Kirchengeschichte*, 76 (Nürnberg 2007): 160-187.
- FLOOD, W. H. Grattan, "Queen Mary's Chapel Royal", in: *The English Historical Review*, 33 (London u.A. 1918): 83-89.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel, Contenant generalement tous les Mots François*, Haye und Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, Bd. 2.
- JACOBS, Charles (Rez.), "Antonio und Hernando de Cabezón: Eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten by Macario Santiago Kastner", in: *JAMS*, 33 (Berkeley u.A. 1980): S. 389-394.
- JAMBOU, Louis, Art. "Cabezón, Antonio", in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians online* (11. 4. 2012).
- KASTNER, Macario Santiago, *Antonio und Hernando de Cabezón. Eine Chronik dargestellt am Leben zweier Generationen von Organisten*, Tutzing, Hans Schneider, 1977.
- KASTNER, Macario Santiago, "Parallels and discrepancies between English and Spanish keyboard music of the sixteenth and seventeenth century", in: *Anuario Musical*, 7 (Barcelona 1952): 17-115.
- KASTNER, Santiago, "Los manuscritos musicales n. 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra", in: *Anuario Musical*, 5 (Barcelona 1950): 78-96.
- KLUGER, Martin, *Historische Wasserwirtschaft und Wasserkunst in Augsburg. Kanallandschaft, Wassertürme, Brunnenkunst und Wasserkraft*, Augsburg, context verlag, 2012.
- LAYER, Adolf, "Augsburger Musikkultur der Renaissance", in: Ludwig WEGELE (Hg.), *Musik in der Reichsstadt Augsburg*, Augsburg, Die Brigg, 1965: 43-102.
- LEUCHTMANN, Horst und SCHMID, Bernhold, *Orlando di Lasso. Supplement: Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555-1687*, Kassel u.A., Bärenreiter, 2001, Bd. I "Katalog 1555-1577".
- LEUCHTMANN, Horst, *Orlando di Lasso. Sein Leben: Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1976.
- MAIR, Paul Hector, *Chronica von 1547-1565*, Leipzig, S. Hirzel, 1917, (= Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert, Bd. 32).

- MATTHESIUS, Johannes, *Historien von des Ehrwürdigen [...] Doctoris Martini Luthers anfang, Lehr, leben und sterben*, Nümburg, K. Gerlach, 1568.
- MOSER, Hans Joachim und HOFHAIMER, Paul, *Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart und Berlin, Cotta, 1929.
- NADA, John, *Carlos the Bewitched. The Last Spanish Hapsburg 1661-1700*, London, Jonathan Cape, 1962.
- N.N., *Mercure galant*, Lyon, Thomas Amaury, 1679.
- N.N., *Chronik der Stadt Augsburg (bis zum J. 1559)* (Augsburg, Universitätsbibliothek (Sammlung Oettingen-Wallerstein), Cod.III.2.2.14).
- OWENS, Jessie Ann, "Music Historiography and the Definition of ‚Renaissance‘", in: *Music Library Association Notes*, 47 (McLean, Va., 1990): 305-330.
- PAYEN, Nicolas, "an unknown Chapelmaster of Charles V and Philip II", in: Juan José CARRERAS und Bernardo GARCÍA GARCÍA (Hg.), *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe*, English Edition by Tess KNIGHTON (*Studies in Medieval and Renaissance Music*), Woodbridge, Boydell & Brewer, 2005: 121-132.
- PEDRELL, Felipe, "Addendae a las biografías de Antonio de Cabezón y Hernando, su hijo", in: *Hispania schola música sacra*, Barcelona, J. B. Pujol, 1898, Bd. 8, Nachdruck New York und London, Johnson, 1971: XVI-XVIII.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, "Escrituras de concierto para imprimir libros", in: *Revistas de archivos, bibliothecas y museos*, 3 (Madrid, 1897): S. 363-371.
- PETERS, Martin, "Können Ehen Frieden stiften? Europäische Friedens- und Heiratsverträge der Vormoderne", in: *Jahrbuch für Europäische Geschichte*, 8 (München, 2007): 121-134.
- ROYAL, Matthew S., "Tradition and Innovation in Sixteenth-Century Rhythmic Theory: Francisco Salina's *De Musica Libri Septem*", in: *Music Theory Spectrum*, 34/2 (Berkeley, 2012): 26-47.
- SALINAS, Francisco de, *De Musica libri septem*, Salamanca, Mathias Gastius, 1577.
- SEITZ, Reinhard H., "Biographisches zu Jacob Paix (1556-nach 1616) als Organist, Komponist und Orgelbauer in Lauingen und Neuburg a. d. Donau", in: Reinhard H. SEITZ (Hg.), *Jacob Paix d. Ä.: Organist – Komponist – Orgelbauer*, Schrobenuhausen, Bickel, 2006: 1-74.
- STYRPE, John, *Ecclesiastical Memorials, Relating Chiefly to Religion, and the Reformation of It, and the emergencies of the Church of England, Under King Hery VIII, King Edward VI, and Queen Mary I*, 7 Bde., Oxford, Clarendon, 1822.
- SUAREZ DE FIGUEROA, Christoual, *Plaza Universal de Todas Ciencias y Artes*, Perpignan, Luys Roure, 1629.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luis, *Libro de Cifra Nueva / Para Tecla, Harpa, Y Vihuela*, (RISM 1557<sup>2</sup>), Alcalá de Henares, Ioan de Brocar, 1557.
- VERGILIUS, Polydorus, *De inventoribus rerum*, Straßburg, Matthias Schürer, 1512.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *Ingeniosa comparación entre lo antiquo y lo presente*, hg. v. Manuel SERRANO Y SANZ (La Sociedad de Bibliófilos Españoles 33), **Valladolid, 1539**, Neuedition: Madrid, Tello, 1898.
- WELSER, Marcus, GASSER Achilles Pirmin und WERLICH, Engelbert, *Chronica der weitberüemten keyserlichen freyen und deß H. Reichs Statt Augspurg in Schwaben von derselben altem Ursprung, schöne gelegene zierliche Gebäwen unnd namhafften gedenckwürdigen Geschichten [...]*, Frankfurt am Main, Egenolff, 1596, Bd. 3.
- Kupferstich: LEPAUTRE, Jean, *Les Ceremonies du Mariage du Roy d'Espagne, avec / Mademoiselle. Epousée par S. A. S. Monseig. Le Prince de Conty a Fontainebleau / le 31 Aoust 1679*, Paris: N. Langlois, 1680.**

Recibido: 02.06.2013

Aceptado: 02.06.2013