

Alessandro Orologio und seine Intradan (1597)

Rudolf Flotzinger (Graz)

Alessandro Orologio ist als einer derjenigen Musiker, die König Christian IV ein Werk widmeten, seit langem bekannt¹. Die Literatur, in der man sich über ihn nähere Auskünfte erwartet, ist jedoch nicht ohne Widersprüche, v.a. wenn man auch die nur nebenher gemachten Erwähnungen einbezieht. Gewisse Schwierigkeiten versuchte seinerzeit Eitner dadurch zu lösen, dass er zwei verschiedene Träger dieses Namens unterschied². Für einzelne Autoren ist diese Frage heute immer noch offen, von anderen wird sie unter Berufung auf eine ältere Prager Dissertation³ als gelöst dargestellt⁴: dass es sich um einen Musiker gehandelt habe, der viel herumgekommen sei. Auffällig bleibt, dass zwei Musiker dieses Namens zwischen etwa 1580 und 1613 am Kaiserhof (in Prag und Wien) bzw. zwischen 1590 und 1606 am kurfürstlichen Hof zu Dresden durchgehend belegt zu sein scheinen⁵ und dass, nimmt man nur einen einzigen an, dieser zwei verschiedene 2. Madrigalbücher vorgelegt haben müsste, die an verschiedenen Orten erschienen sind und sich zumindest in ihrer Stimmenzahl, wenn nicht auch in ihrem Stil unterschieden⁶. Ebenso auffällig aber wäre, dass beide Komponisten in demselben Jahr 1603 in Prag bzw. Dresden jeweils Vice-Kapellmeister geworden sein sollen⁷. Eitner selbst erschienen weitere fragliche Punkte

1. Der vorliegende Text entspricht einem Vortrag, den der Autor auf Einladung der Dänischen Gesellschaft für Musikwissenschaft anlässlich der 400-Jahr-Feiern Christian IV am 26. Mai 1988 in Kopenhagen hielt.
2. Robert Eitner, Alessandro Orologio. In: *MhMg* 30 (1898) S. 36-39; ders., *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* 7 (Leipzig 1902) S. 246-249. – Offenbar aufgrund der verschiedenen Schreibweisen hat Gottfried Johann Dlabacs (*Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Prag 1813-15 Sp. 412 bzw. 666f*) keine Identität von "Oralaio" und "Horologio" angenommen.
3. Arthur Chitz, *Die Hofmusikkapelle Kaiser Rudolfs II.* Diss. Prag c. 1910 (verschollen).
4. Auslöser scheint Hans Joachim Moser gewesen zu sein (*Geschichte der deutschen Musik I, Stuttgart-Berlin* ⁵1930 S.472), ihm folgten v.a. Hellmut Federhofer (Art. Orologio in: *MGG* 10/1962 Sp. 408-410) und Keith Polk (Art. Orologio in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 13/1980 S.868).
5. Ludwig R.v. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1542 bis 1867* (Wien 1869) S.52, 53, 112 bzw. Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle (Dresden 1849)* S.36, 38.
6. Alfred Einstein, *Italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz.* In: *StMw* 21 (1934) S.39-42.
7. Eitner, Orologio S.37; ders., *Drei Briefe von Alessandro Orologio.* In: *MhMg* 31 (1899) S.42; ders., *Quellen-Lexikon* S.247.

damals nicht klärbar⁸. Konfrontiert man die bekannten Fakten ohne jede Konjektur⁹, scheint zumindest *ein* ausschliessender Widerspruch zu bleiben: dass Orologio 1606 in Wien Vice-Kapellmeister war und gleichzeitig im Dresdener Hofbuch mit einem Normalgehalt unter den "Instrumentisten" geführt wird. Es dürfte daher geboten sein, die Frage noch einmal von vorne aufzurollen.

RISM weist heute folgende Individualdrucke (die z.T. nur unvollständig erhalten sind) nach¹⁰: 1586 *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, 1589 *Il secondo libro de madrigali a quattro, cinque e sei voci*, 1593 *Canzonette a tre voci ... libro primo*, 1594 *Canzonette a tre voci ... libro secondo*, 1595 *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, 1596 *Canzonette a tre voci ... intavolate per sonar di liuto*, 1597 *Intradae ... quinque & sex vocibus ... liber primus*, 1616 *Terzo libro de madrigali a cinque e sex voci*, 1627 *Cantica Sion in terra aliena ... octo vocum concinenda*. Gedruckt wurden die Editionen des Jahres 1586, 1593, 1594 und 1595 von Angelo Gardano und die des Jahres 1596, 1616, 1627 von Giacomo Vincenti in Venedig, die von 1589 in Dresden und die von 1597 in Wolfenbüttel. Auch in Hinblick auf die zwei verschiedenen "2. Madrigalbücher" (eines für 4-6 Stimmen und eines nur für 5 Stimmen¹¹) könnte man vorerst versucht sein, einerseits die geschlossene und einheitliche venezianische Editionsreihe zu sehen und diese dem einen Autor zuzuweisen, die in Deutschland gedruckt aber einem anderen. Dem widersprächen aber die Widmungen: die der Madrigale von 1589 an den Kurfürsten von Sachsen bzw. der Intraden an den dänischen König durch den "Dresdner Orologio" erschienen plausibel, nicht aber diejenigen der ersten beiden Canzonettenbücher von 1593/94 an einen polnischen Adligen des Hauses Myskowski sowie des 2. Madrigalbuches von 1595 durch den "Wien(Prag)er Orologio" an Moritz von Hessen. (Daher denkt Einstein auch in diesen Fällen an ersteren.)

Dass eine solche Trennung aber nicht möglich ist, zeigen die weiteren Stücke von Orologio in zeitgenössischen Sammelwerken. Einzelne Madrigale, Motetten, Canzonetten und Intraden mit unterlegtem Text finden sich in: RISM¹² 1583¹¹ (=1586⁸) *De floridi virtuosi d'Italia il primo libro de madrigali à cinque voci ... Venezia: Vincenzi & Amadino: "Dentre a un bagno"*,

8. z.B. wie die zitierten Briefe Orogios aus 1599/1600 oder die Beziehungen beider Orogios zu Landgraf Moritz von Hessen zu deuten wären.
9. d.h. so weit sie jeweils direkt belegbar sind, denn in beiden Fällen handelt es sich offenbar um die Verbindung von wenigen Fixpunkten zu einer geschlossenen Zeitspanne (bei Köchel könnte dies durch den beigefügten Asteriscus angedeutet sein) und dies ist – wie vorweggenommen sei und auch für analoge Fälle als Warnung dienen kann – eben nicht zulässig.
10. Répertoire international des sources musicales. Einzeldrucke vor 1800 Bd.6 (Kassel etc. 1976) 0120-0128, S.349-50.
11. demnach so wie das erste von 1586 und gewissermassen auch das dritte von 1616, das von der Fünf- zur Sechsstimmigkeit weiterschritt.
12. Répertoire international des sources musicales. Recueils imprimés XVIe – XVIIe siècles I: liste chronologique (München-Duisburg 1960).

“Quando mia fera stella”; 1585¹⁶ (=1592¹³) *De floridi virtuosi d'Italia il secondo libro de madrigali à cinque voci ... Venezia: Vincenzi & Amadino: “Amor per suo diletto”*; 1590¹¹ (=1592¹⁰) *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori a sette ... dodeci voci ... Venezia: Gardano: “Lucilla io vo morire”* (7v.); 1591¹² (=1597¹⁴ *Venezia: Vincenti*) *Canzonette a quattro voci composte da diversi ... con l'intavolatura del cimbalo et del liuto ... Roma: Verovio: “Lieto febo del mar”*; 1592¹⁵ (=1600⁹) *Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci de diversi eccellentissimi musici ... Venezia: Gardano: “Dentr'a un bagno”*; 1598¹⁵ *Madrigals to five voyces. Elected out of the best approved Italian authors. By Thomas Morley ... London: T. East: “Sudden passions”*; 1600⁸ *De floridi virtuosi d'Italia madrigali à cinque voci ridotti in un corpo ... Antwerpen: Phalèse: “Amor per suo diletto”, “Dentr'a un bagno”*; 1603¹ *Florilegium selectissimarum cantionum ... E. Bodenschatz ... Leipzig: A. Lamberg: “Cantate Domino canticum novum”* (8v); 1606⁶ *Hortus musicalis variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus ... R.P. Michaele Herrerio liber primus. Passau: Nenninger: “Te fontem sitio”* (6v); 1609¹⁴ *Hortus musicalis ... Herrerio ... liber secundus. München: A. Berg: “O Domine qui sponte”* (5v); 1609¹⁵ *Hortus musicalis ... Herrerio ... liber tertius. München: A. Berg: “Duae mentes”* (5v), “*Quid gloria*” (7v); (c. 1610¹⁸) *Odae suavissimae in gratiam ... D. Jacobi Chimarraei ...: “Omnia vincit Amor”, “Fortunae domitrix virtus”*; 1611¹ *Promptuarii musici ... collectae Abrahamo Schadaeo ... Strassbourg: K. Kieffer: “Miserere mei Deus”, “Videns Christum in patibulo”* (5v); 1616²⁴ *Neue künstliche musicalische Intradan ... mit menschlicher Stimm und auff Instrumenten ... durch Conradum Hagium ... Nürnberg: A. Wagenmann: “Man spricht, wass Gott zusammenfügt”, “Ein starcker, gesunder Leib”, “Ich hab mir eine ausserlesen”, “Sich da, mein Schatz auff Erden liebet mich”, “Mir ist ein feins brauns Mägdlein”, “Frölich und frey, nicht frech dabey”, “Ich spring und sing, bin guter ding”*; 1618¹ *Florilegium Portense ... E. Bodenschatz ... Editio altera ... Leipzig: A. Lamberg & C. Closemann: “Cantate domino canticum novum!”* (8v, wie 1603¹)¹³.

Zu diesen kommen noch handschriftlich: 1 Motette (“*Deus meus*” 6v) und 2 Madrigale (“*Amorosi pastori*”, “*Faciam cara mia*” 5v) in Kassel¹⁴, eine 5st. Messe in Breslau¹⁵, ein 5st. *Magnificat* in Kremsmünster¹⁶, das 8st. *Cantate*

13. Durch Wiederabdrucke schmelzen die 26 Stücke um mindestens 4, durch Kontrafakte jedoch wahrscheinlich noch stärker zusammen. Dies zu überprüfen, war brieflich nicht möglich. Den angeschriebenen Bibliotheken sei für die Unterstützung herzlich gedankt.
14. Ernst Zulauf, Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten. Diss. Leipzig (Cassel 1902) S.127.
15. super “*Quando fra bianche perle*” 5v in Ms.99; vgl. Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften des XVI und XVII Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau (Breslau 1890) S.112.
16. Chorbuch L 5; dieses stammt nicht von Benedikt Lechler, wie Eitner (Orologio S.39) angibt, sondern aus der Zeit um 1590 (es findet sich bereits in einem Inventar von 1600), die Herkunft ist unbekannt (wegen der starken Ähnlichkeit mit einigen Grazer Hss. könnte man an München denken); vgl. Altman Kellner, Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster (Kassel etc. 1956) S.156, 159.

domino neuerlich in Berlin¹⁷ und die Stücke aus dem *Promptuarium* von Schadeus nochmals in Liegnitz¹⁸, schliesslich gibt es noch Nachrichten von einer Messe in Garsten (1619)¹⁹. Die von Eitner erwähnten 4 "Madrigale" in München sind eine jüngere Sparte der Motetten im *Hortus musicalis*²⁰, erweitern also das Gesamtwerk ebenfalls nicht mehr.

Ob die selbst nur provisorische Zuweisung dieser Stücke an verschiedene Autoren tatsächlich so einfach wäre wie Einstein meinte²¹, bleibe dahingestellt. Ein oberflächlicher Überblick würde eher zu der Hypothese führen können, entweder verschiedene Komponisten der kirchlichen und profanen Werke oder gar einen katholischen und einen protestantischen Orogio zu unterscheiden. Eine Identifizierung des jeweils ersteren mit dem "kaiserlichen" bsw. des letzteren mit dem "kurfürstlichen" Musiker würde dann zwar naheliegend erscheinen, aber wiederum in Hinblick auf die Drucker (der eine Autor in Italien verlegt, der andere in Deutschland) keineswegs möglich sein. Zielführender erscheint demnach der Versuch, die bekannten Werke und belegten Daten *doch* in Einklang zu bringen.

1. Zur Biographie

Die erste Nachricht über einen Musiker namens Orogio (wenn auch in verstümmelter Namensschreibung) findet sich in dem Bericht über den Augsburger Reichstag von 1582 durch den kaiserlichen "Ehrnholt" Peter Fleischmann²². Hier sind unter den *Trompetern* Rudolfs II. "Pariss Pergainino" und "Alexander Oralao" genannt²³. Beide scheinen in dem analogen Bericht vom Regensburger Reichstag 1595²⁴ nicht mehr auf²⁵, wohl aber 1590 im Mitgliederverzeichnis der Kapelle des Kurfürsten Christian I von Sachsen unter den Instrumentisten²⁶. Es ist also anzunehmen, dass sie in der Zwischenzeit gemeinsam von der kaiserlichen zur kurfürstlichen Kapelle gewechselt hatten. Die offensichtliche Konjektur Köchels, dass Orogio schon vor 1582 einige Zeit in der kaiserlichen Kapelle gedient haben müsse und dann hier verblieben sei, ist zwar plausibel, aber nicht zwingend, die Trennung eines Prager/Wiener/kaiserlichen bzw. Dresdner/kurfürstlichen Orogio ist so nicht möglich.

17. Ms. Z39 (n. Eitner, Quellen-Lexikon S.248).

18. *Miserere* 5v (Neudruck in Commers Musica sacra 24) und *Videns Christum* 5v (n. Eitner, Quellen-Lexikon S.248).

19. Kellner S.158 Fn.36.

20. Mus. Ms.259=Maier 218, von Wilhelm Kremper, 19. Jh. (s. Eitner, Quellen-Lexikon S.248).

21. Einstein S.40, Eitner (Quellen-Lexikon) betont hingegen die Schwierigkeiten.

22. Peter Fleischmann, Description des Reichstages zu Augsburg i. J. 1582.

23. Gerhard Pietsch, Zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. In: *ZfMw* 16 (1934) S.171.

24. Peter Fleischmann, Kurtze und aigentliche Beschreibung des zu Regensburg in diesem 94. Jahr gehaltenen Reichstag (Regensburg 1594).

25. s. G. van Doorslaer, La Chapelle musicale de l'Empereur Rudolphe II, en 1594, sous la direction de Philippe de Monte. In: *Acta mus.* 5 (1933) S.148-161; Pietsch S.171-176.

26. Fürstenau S.36.

1583 und 1585 figuriert Orologio²⁷ in seiner Heimat unter den “*floridi virtuosi d’Italia*” (RISM 1583¹¹ = 1585⁸, 1585¹⁶ = 1592¹³), 1586 bringt er (ebenfalls in Venedig, aber bei einem anderen Verleger) sein erstes eigenes Madrigalbuch heraus²⁸. Den Druck wird er, wie üblich, selbst überwacht haben: auf einem Heimaturlaub, der ihm gewährt wurde, oder – fast wahrscheinlicher – vor dem Antritt eines neuen Amtes in Dresden. Hier war er jedenfalls schon 1589, da er beim Hofdrucker das dem Kurfürsten gewidmete 2. Madrigalbuch herausbrachte²⁹.

Wenigstens eine der nächsten anzunehmenden Reisen nach Venedig wegen des Drucks seiner beiden Canzonetten-Bücher 1593/94 dürfte er bereits wieder auf eigene Kosten unternommen haben, denn spätestens im Zuge der bekannten Reduzierung der sächsischen Kapelle (1594)³⁰ ging er nach Kassel, wo er 1594/95 nachweisbar ist und auch ein Bericht von seiner und eines Kapellkollegen Italienreise (von der sie Instrumente für den Kasseler Hof mitbrachten) überliefert ist³¹. Die Vermittlung von Instrumenten und Musikern wird auch später nochmals begegnet³². 1595 ging es wohl auch um die Finanzierung seiner Reise nach Venedig anlässlich des Erscheinens des weiteren 2. Madrigalbuchs. Der Nachweis, dass auch dieses von demselben Autor stammt, ist durch drei identische Stücke leicht zu führen. Den Grund für die auffällige Numerierung wird man beim Verleger suchen dürfen, der die Dresdner Ausgabe wohl nicht als Fortsetzung “seiner” Serie akzeptieren wollte und der vielleicht auch Wert auf Einheitlichkeit (ebenfalls nur fünfstimmige Madrigale) gelegt hat³³. Der besagte Brief belegt aber auch, dass Orologio 1594 John Dowland in Kassel präsentiert hat³⁴, dass dieser ihm den Weg nach Dänemark geebnet habe³⁵, entbehrt also jeglicher Grundlage: Dowland kam erst 1598 hierher, während Orologio die Beziehungen bereits besessen haben könnte³⁶: indem er wahrscheinlich schon 1588 am Dresd-

27. ob wegen eines schon vorher vorhandenen oder erst durch die Übernahme in kaiserliche Dienste gewonnenen Renommeés, bleibe dahingestellt.

28. Möglicherweise sind die *Dialoghi musicali* 1590¹¹=1592¹⁰ diejenigen, die er in seinem 3. Brief an den dänischen König (Eitner S.43) erwähnt.

29. Dieses enthält auch einen Satz des Dresdner Kapellmeisters Rogier Michael.

30. Fürstenau S.37.

31. von 5. Nov. 1594; vgl. Zulauf S.48 und Christiane Engelbrecht, Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jh. (Kassel 1958) S.19. Der Bericht konnte nicht eingesehen werden, weil er offenbar nicht, wie angekündigt, erschienen ist. Die grösste Wahrscheinlichkeit besitzt ein Übertritt nach Kassel im Jahre 1593 und eine Reise nach Venedig 1594 mit einem Urlaub von hier aus.

32. Diese Tätigkeit haben Musiker aus finanziellen Gründen oft ausgeübt, setzte aber ein besonderes Vertrauensverhältnis zum Auftraggeber voraus.

33. Zu weiteren Gründen, etwa einer gewissen Enttäuschung des Autors über die deutsche Wahlheimat, könnte nur spekuliert werden.

34. entgegen älteren Angaben, die ein um 10 Jahre früheres Datum nannten.

35. Polk S.868.

36. Dass dabei eine Vermittlung über Wolfenbüttel wahrscheinlich ist (König Christian war bekanntlich mit den Fürsten in Braunschweig und Sachsen verschwägert), scheint auch in dem Brief angedeutet zu sein.

ner Hof angestellt und damit unter den 10 Trompetern war, die unter der Leitung von Ambrosius Günther zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Kopenhagen kamen³⁷. Kaum ein Zweifel kann darüber bestehen, dass Orologio anlässlich der Hochzeit Christians IV im Dezember 1597 hier war³⁸ und die Widmung seiner *Intraden* im August dieses Jahres mit diesem Ereignis in Zusammenhang zu bringen ist. Ebenso ist es naheliegend, die Lauten-Intabulierung seiner Canzonetten (1596) von Dowland ausgelöst, beeinflusst, wenn nicht gar verfasst anzunehmen³⁹.

Drei in Kopenhagen erhaltene Briefe Orologios 1599/1600⁴⁰ belegen zunächst eindeutig ein Engagement um diese Zeit in Wolfenbütteln, wobei die verwandtschaftlichen Verhältnisse der Herrscher wohl ebenso ihren Anteil hatten wie der steigende Bekanntheitsgrad des Komponisten: 1598 hatten Thomas Morley⁴¹ in London und 1600 Phalèse in Antwerpen je ein Stück von ihm in ihre Sammlungen (RISM 1598¹⁵, 1600⁸) übernommen. Dieses Engagement kann aber so kurz nicht gewesen sein, wenn ihm, wie im 2. Brief erwähnt, von hier aus ein viermonatiger Urlaub gewährt wurde. Der Zweck dieser Reise war diesmal offenbar einzig der, Musiker anzuwerben und Instrumente anzukaufen⁴². Nicht unwichtig ist auch, dass die Reise *in patriam* nach Italien ging, damit Orologio also eindeutig als Italiener bewiesen ist (sonst hätte man ja auch an eine Italianisierung seines Namens denken können). In diese Zeit⁴³ fällt auch die durch RISM mit "c. 1610" zweifellos zu spät angesetzte Sammlung *Odae suavissimae*, die der kaiserliche Trompeter Philipp Schoendorf seinem Mäzen, dem Hofkaplan Jakob Chimarraeus (Chimarcho) widmete.

Anschliessend an Kopenhagen war Orologio noch einmal eine Zeit lang in Dresden, denn der im Sächsischen Staatsarchiv vorhanden gewesene Brief vom 24. Juni 1603, in dem von *Leibesschwachheit* die Rede ist, die ihm nicht mehr erlaube, Cornett oder Zinken zu blasen und wie ungern er den sächsischen Hof verlasse, hängt zweifellos mit der formell schon zum 1. April 1603 erfolgten Ernennung zum Vice-Hofkapellmeister in Prag zusammen (könnte

37. Catharinus Elling, Die Musik am Hofe Christian's IV von Dänemark. Nach Angul Hammerich. In: VjMw 9 (1893) S.65.

38. Auch diese wurde "unter Heranziehung musikalischer Kräfte aus Dresden, Torgau, Coburg, Danzig verschönt" (Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk, Kassel 1936, S.132).

39. zumal Dowland bald darauf nach Italien ging; Orologio könnte auch daran beteiligt gewesen sein, vielleicht haben sie sogar die Reise nach Venedig gemeinsam unternommen.

40. ediert von Eitner, Briefe. Der erste (12. Okt. 99) ist lateinisch gehalten (Eingangs- und Schlussformel entsprechen übrigens deutlich der lateinischen Widmung der *Intraden* an Christian IV), der zweite (undatiert) ist deutsch, der dritte (29. Juli 1600) italienisch.

41. Dowlands Kollege in Oxford, vgl. Thursten Dart, Art. Dowland in MGG 3 (1954) Sp.717.

42. Von diesen ist in den Briefen die Rede; es handelt sich um 24 Messingtrompeten, für die der König 168 Taler zahlte (Elling S.70). Der im 1. Brief genannte Prager Tenorist *Arnoldus* (Eitner S.44) könnte *Ghierds* gewesen sein (Smijers S.147).

43. nach Chitz bzw. Moser, Musikgeschichte S.477 in Prag 1598, nach Federhofer, Art. Schöndorf in MGG 12/1965 Sp.30 eher 1601/02.

im übrigen auch etwas ironisch gemeint sein). Diese Stellung hat er dann ohne Zweifel bis zu seiner Pensionierung⁴⁴ zum 31. Oktober 1613 innegehabt. Wie es dazu kommt, dass er 1606 noch immer im Dresdener Kapellverzeichnis unter den Instrumentisten aufscheint, ist schwer zu durchschauen: vielleicht war er, wie Wilhelm Günther, *auf's Leben* bestellt worden⁴⁵, ausserdem wäre nicht undenkbar, dass ihm seine Prager Tätigkeit weiterhin die Möglichkeit offen liess, wenigstens gelegentlich und vielleicht "von Haus aus" (als Komponist, Lehrer, Berater, etc.) tätig zu sein⁴⁶. Ein starkes Interesse an seiner Person muss bestanden haben, denn in der "Pfeifferkammer" stand nach Hainhofers Bericht seine Büste⁴⁷ und 1613 bemühte man sich neuerlich, ihn (u.zw. als Organisten, offenbar anstelle des am 22. Juli 1613 verstorbenen Nörmiger⁴⁸) nach Dresden zu bekommen⁴⁹.

Inzwischen hatte sein internationales Prestige weiter zugenommen: ab 1603 gehört er zu jenen katholischen Komponisten, von denen auch die führenden protestantischen Sammlungen "leben"⁵⁰; 1615 ist er unter denen, die Romano Micheli wegen ihrer satztechnischen Finessen herausstellte⁵¹. Ob hinter seiner Berücksichtigung in allen drei Bänden des Chorrherrn-Propstes Michael Herrler (1606/09) auch persönliche Bekanntschaft stand, muss dahingestellt bleiben. Sehr wahrscheinlich ist eine solche mit Conrad Hagius, der für den Nürnberger Drucker Abraham Wagenmann 1615 *Neue künstliche Intradan* zusammenstellte. Im Vorwort beruft sich dieser auf eine in den frühen 1590er Jahren durch Österreich, Böhmen, Ungarn, Polen, Preussen und Litauen unternommene Reise (am wahrscheinlichsten wäre ein Zusammentreffen in Dresden).

Nach 1613 nahm er offenbar keine Stellung mehr an, er lebte wohl hauptsächlich in Wien, war aber nach wie vor viel unterwegs: 1616 und 1627 erschienen in Venedig weitere Drucke, im Sommer 1618 finden wir ihn in Steyr und im nahegelegenen Kloster Garsten: er hatte sich beim Burggrafen von Steyr aufgehalten und sprang nach dem Tod von Sebastian Ertl (13. Juli 1618) am 28. Juli⁵² bei der Aufführung einer 19-stimmigen Messe in

44. zweifellos zusammenhängend mit dem Tod Rudolfs II im Jahr zuvor. In den Wiener Hofzahlamtsrechnungen 1631 fol.328v sind 50 fl "Provision" ausgewiesen.

45. d.h. auf Lebenszeit, vgl. Fürstenau S.38.

46. womit Eitner dann doch wieder ein wenig recht haben könnte.

47. Moser, Schütz S.123.

48. Die Grenzen der Konfessionen wurden damals gerade von Musikern oft übersprungen.

49. H.J. Moser, Schütz S.99 (nach Schäfer, Sachsenchronik I,1854). Zwei Jahre später wurde Schütz verpflichtet.

50. Friedrich Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (Kassel etc. 1965) S.105f.

51. ein Kanon über das Eingangsstück des 2. Madrigalbuches von 1595 in RISM 1615³ "Musico è lo mio core".

52. Bertholdifest. Dieses wurde in Garsten seit alters her besonders feierlich begangen, weil es sich um das des vom Passauer Bischof Rudiger v. Radeck (1232-50), offiziell aber erst 1970 heiliggesprochenen ersten Abtes des Klosters handelte; vgl. Rudolf Zinnhobler, Schutzpatrone und Heilige Oberösterreichs. In: (Katalog) Kirche in Oberösterreich (Garsten 1985) S.47.

Garsten ein⁵³. Burggraf Georg Sigismund v. Lamberg war ab 1606 geheimer Rat bei Rudolf II in Prag, später bei Mathias in Wien und Oberhofmeister von dessen Gemahlin Anna gewesen⁵⁴, er kannte Orologio wohl schon lange. Vielleicht hatte auch Ertl ihn persönlich gekannt, jedenfalls führte Orologio bei einer Primiz ein Jahr später in Garsten eine eigene Messe auf. Wohl anschliessend daran finden wir ihn in München⁵⁵. Wahrscheinlich ist, dass Orologio 1618 nicht zum erstenmal in Steyr und Garsten war, sondern im Sommer 1613 gemeinsam mit Kaiser Mathias und seiner Gemahlin auf dem Weg zum Reichstag nach Regensburg hier gewesen war (anderntags hatte man in Kremsmünster übernachtet⁵⁶). Orologios Testament vom 27. Februar 1633 wurde am 29. Oktober in Wien veröffentlicht, er ist wohl kurz vorher (hier?) verstorben⁵⁷.

2. Die Intradan

Als erster hat sich mit den *Intradan* Orologios Karl Nef in einem Aufsatz⁵⁸ beschäftigt, den er als Nachtrag zu seiner *Geschichte der Sinfonie und Suite*⁵⁹ verstanden wissen wollte; hier ist als Beispiel die Nr. 3 abgedruckt. Darauf (und nicht auf Autopsie) beruft sich sodann Margarete Reimann in ihrer Arbeit über die *Intrada*⁶⁰. Dabei ist schon beider Ansatz, von der *Intrada* zu sprechen und die Beispiele aus Sammelpublikationen nicht von denjenigen aus Suiten verschiedenster Besetzungen zu unterscheiden, durchaus anfechtbar. Obwohl Nef 1921 davon ausgeht, dass "die *Intrada* als selbstständige Musikform" aus Fanfaren herausgewachsen sei, wie sie Trompeter seit alters "bei allen möglichen feierlichen Akten, beim Auf- und Abzug hoher Herren, bei Turnieren und Festen"⁶¹ geblasen hätten, und er sich 1925 auf Praetorius beruft, und obwohl Reimann (vielleicht auch weil sie vornehmlich) sich mit der Frage der Terminologie beschäftigt, gehen beide Autoren der musikalischen Ableitung nicht näher nach. Ebenso wenig findet sich ein Hinweis darauf in der neueren Literatur über die Blasmusik.

Michael Praetorius erwähnt die *Intrada* in zweifacher Weise: als Teil einer *Mummery* ("wenn die Personen . . . zum eingang erscheinen") bzw. überhaupt zum Tanz ("*Intrada vulgò Intrada vel Entrata, id est, ingressus vel aditus: ab intrando, vel introitu, welch man bey grosser Herren Einzug oder Affzü-*

53. Kellner S.158.

54. er starb 1631 in Kitzbühel; Franz X. Pritz, Beschreibung und Geschichte der Stadt Steyr und ihrer nächsten Umgebung (Linz 1837) S.54.

55. Verehrung von 24 fl im Kreisarchiv belegt (Eitner, Quellen-Lexikon S.247).

56. Franz X. Pritz, Geschichte der Benediktinerklöster Garsten und Gleink (Linz 1841) S.60.

57. Diese Angaben verdanken wir Federhofers MGG-Artikel.

58. Karl Nef, Die *Intradan* von Alexander Orologio. In: Gedenkböck aangeboden aan F. Scheurleer op zijn 70. verjaardag (den Haag 1925) S.219-225.

59. Karl Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 14 (Leipzig 1921).

60. Margarete Reimann, Materialien zu einer Definition der *Intrada*. In: Musikforschung 10 (1957) S.337-364.

61. Nef, Geschichte S.8.

gen im Turnieren vnd sonsten zu gebrauchen pflegt“) sowie als Gattung der Trompeter (*“Intrada, ist gleich wie ein praeambulum vnd final, dessen sie sich zum anfang, ehe sie jhre Sonaden, wann zu Tisch geblasen wird, anfangen, vnd auch zum ausschalten vnd final gebrauchen”*)⁶². Jedenfalls ist es eine Aufzugsmusik, und hier scheint auch ein springender Punkt zu liegen: der Begriff *Intrade* dürfte, obwohl 1619 von Praetorius mit grösster Selbstverständlichkeit verwendet, im Deutschen noch nicht so lange gebräuchlich gewesen sein. Vielmehr war hier offenbar das Wort *Auffzug* üblich⁶³. Das zeigen die handschriftlichen Sammlungen von Magnus Thomsen (1598) und Heinrich Lübeck (c. 1600), die als “die ältesten und einzigen Zeugnisse aus der deutschen Feld- und Kriegsmusik und aus der Hof-Fest- und Spielmusik der berühmten Hoftrompeter und Heerpauker des 16. und 17. Jahrhunderts” gelten⁶⁴. Der erste Beleg von *Intrada* anstelle von *Auffzug* ist unsere Sammlung von Orologio. Dass tatsächlich er als Italiener für die Einführung des zweifellos aus den romanischen Sprachen kommenden Ausdrucks im deutschen Sprachraum verantwortlich sein könnte, wäre durchaus plausibel. Jedenfalls kann das um 1600 zu beobachtende Nebeneinander der Begriffe *Aufzug* und *Intrada* nicht als Argument gegen deren Synonymität gelten, ebensowenig die Tatsache, dass es offenbar verschiedene Typen gibt⁶⁵. Der Italiener Girolamo Fantini verwendet 1638 selbstverständlich den italienischen Begriff *Intrada*; auch könnte von Belang sein, dass Praetorius (in dessen *Terpsichore* 1612 übrigens das ebenfalls synonyme französische Wort *Entrée* vorkommt) Beziehungen nach Dresden hatte und vielleicht sogar (hier oder in Wolfenbüttel) zu Orologio selbst.

Jedenfalls liegt in Orologios Sammlung erstmals etwas komponiert (damit auch anspruchsvoller) vor, was lange Zeit improvisiert⁶⁶ und schriftlos tradiert worden war. Es handelt sich um 8 fünfstimmige und 20 sechsstimmige Sätze von durchschnittlich etwa 36 Takten Länge, die sich in 4 Fällen auf nur zwei, in den übrigen 24 jedoch⁶⁷ auf drei jeweils wiederholte Abschnitte verteilen; deren Anzahl und die Abschnitte mit etwa 8-16 Takten

62. Michael Praetorius, *Syntagma musicum III: Termini musici* (Wolfenbüttel 1619). Facs. *Documenta musicologica* 15 (Kassel etc. 1958) S.19, 22f, 171.

63. *Auffzug* ist neben Fanfare und Sonata die dritte wichtige mehrstimmige Gattung der Hoftrompeter; vgl. Detlef Altenburg, *Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *Alta musica* 1 (Tutzing 1976) S.54ff.

64. Georg Schünemann (Hrsg.), *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16./17. Jhs. Erbe deutscher Musik/Landschaftsdenkmale* 1, 7 (Kassel 1936), S.VII.

65. Reimann S.342f. Einigermassen unverständlich scheint, wie der Aufzug “ein höchst komplexer Specialfall (!) der Intrada” sein soll (S.343).

66. Wie auch im Falle des Jazz darf hier der Ausdruck *Improvisation* nicht allzu eng genommen werden: selbstverständlich stehen dahinter tradiertes Gut, Modelle, Regeln usw.

67. Es wäre möglich, darin sogar einen Nachklang der Vorliebe für je dutzendweise Sammlungen zu sehen. Auch die Aufzüge von Thomsen und Lübeck sind je 24 (bei Ghro werden es 36 und bei Franck 24 sein, vgl. w. u.)

Länge selbst lassen die sog. *Posten*⁶⁸ der alten Trompetensignale erkennen. Weitere Elemente aus dieser Tradition sind nicht nur allgemeine Merkmale von Bläsermusik (Fanfarenmotive, Tonwiederholungen, einfache Harmonik usw.); sowohl in den Sonaten als auch Aufzügen wären rhythmische wie melodische Modelle zu finden sowie die Unterscheidung von voll- und auf-taktigen Aufzügen⁶⁹. Aus der Aufzugs-Tradition ergibt sich auch das Vorherrschen von Geradtaktigkeit, die nur fallweise und vorübergehend in ein Triplum (=tänzelndes Gehen⁷⁰) umschlagen kann.

Sowohl die fünf- als auch die sechsstimmigen Stücke der Sammlung lassen zwei kompositionstechnische Prinzipien erkennen: das eine gekennzeichnet durch selbständigere Linienführung (jedoch äusserst selten eigentliche oder gar längere Imitation)⁷¹, das andere durch Tendenz zum rein Klanglichen (mit vermehrten Quart- und Quint-Sprüngen im Bass im Sinne der venezianischen Kanzone)⁷². Da jenes in den ersten, dieses aber in den späteren Nummern vorherrscht, könnte man zunächst versucht sein, dies auch mit verschiedenen Entstehungsdaten in Zusammenhang zu bringen⁷³. Da aber bereits bei den spanischen Beispielen des frühen 16. Jahrhunderts zwei verschiedene Typen feststellbar sind (ein motettisch-imitierender und ein homophoner⁷⁴), wird man hierin das Weiterwirken älterer Traditionen zu sehen haben, die ursprünglich sicherlich mit der Funktion zusammenhängen (der erstere v.a. in der Liturgie, der andere mehr in der herrschaftlichen Repräsentation). Ob man sich dieser Zusammenhänge gegen Ende des Jahrhunderts noch voll bewusst was und davon noch immer Unterschiede im Gebrauch abgeleitet werden könnten, bleibe dahingestellt⁷⁵.

Stärker aus dem Rahmen fallen die letzten drei Stücke⁷⁶: Nr. 26 beginnt als strenges Fugato im Dreiertakt, Nr. 26 und 27 sind als "*instrumentis eiusdem generis*" bezeichnet. Das besagt zunächst nur, dass es um Instrumente

68. Altenburg S.50; Schünemann S.31ff.

69. Vgl. Schünemann S.4, 11, 30f.

70. Dies ist der Anknüpfungspunkt dafür, dass später die Intrada auch ein ungeradtaktiger Satz sein kann.

71. Als Beispiel s. neuerdings Nr. XVIII, XIX in: Music for Instrumental Ensemble, ed. John Bergsagel. Music in Denmark at the Time of Christian IV, vol.II (Copenhagen 1988).

72. z.B. Nr. XX der ed. von Bergsagel.

73. Insgesamt dürfte die grösste Wahrscheinlichkeit dafür bestehen, dass Orologio für diesen Widmungs-Druck auf eigene Repertoire-Stücke zurückgriff und diese allenfalls um weitere ergänzte.

74. Reimann S.340f.

75. Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass z.B. Fantini in seinem *Modo per imparare a suonare di tromba* 1638 noch 2 als *Entrata imperiale* bezeichnete Stücke veröffentlichte (Reimann S.344), in oberösterreichischen Dorfkirchen "*das festtägliche Intrate mit Trompeten und Paucken*" noch im 19. Jh. verbreitet war (vgl. Rudolf Flotzinger, Kirchenmusik auf dem Lande im vorigen Jahrhundert. In: Jb. des oberösterr. Musealvereins 118, 1/1973 S.184) und im österreichischen Stift Kremsmünster die geblasene Intrada bei feierlichen Auftritten des Abtes sogar noch heute üblich ist (Kellner, Musikgeschichte S.775f).

76. Deshalb könnte man versucht sein, auch hier an ein eigentliches Korpus von 24 Sätzen plus einem Anhang (wie so oft) zu denken.

derselben Art (d.h. um den homogenen Klang einer Instrumentenfamilie) geht und nicht um "Instrumente hoher Lage (Sopran und Alt)", wie Nef meinte. (Daher erübrigt es sich auch, den verwendeten Tonvorrat von gut zwei Oktaven mit den Zinken in Beziehung zu setzen.) Da die Stimmen in diesen Fällen ebenfalls viel selbständiger geführt sind⁷⁷, kommen zumindest *auch* (wenn nicht vor allem) die damals aufkommenden Streicherfamilien in Frage. Für die ganze Sammlung hält Orologio auf dem Titelblatt fest, dass sie für alle Arten von Instrumenten zu brauchen sei. Über diese Möglichkeit hat sich die Gattung bekanntlich in Richtung Streicher entwickelt: die drei folgenden Intradan-Sammlungen, Jan Ghros *36 Neue liebliche und ziemliche Intradan* (1603), Valentin Haussmanns *Neue Intradan* (1604) und Melchior Francks *Neue musikalische Intradan* (1608)⁷⁸ sind nicht nur bei demselben Drucker erschienen und beziehen sich durch das Wort *neu* im Titel indirekt auf Orologio (sie scheinen damit dessen Sammlung als Erstling und Vorbild anzuerkennen); die beiden letzteren heben ebenfalls bereits im Titel hervor, dass die Stücke *auff allerley Instrumenten, aber fürnehmlich auff Violon zugebrauchen*⁷⁹ seien. Im übrigen sind diese Stücke sowohl im Umfang als auch in der Art ganz wie die von Orologio gehalten; auch die genannten unterschiedlichen Typen finden sich hier wieder (wodurch sowohl diese selbst bestätigt werden als auch die Anknüpfung an sie).

Erst ab dem Punkt der Entwicklung, da *Intradan* nicht mehr vornehmlich Bläsermusik sind und in eigenen Sammelwerken erscheinen, sondern nur mehr als Bestandteile von Suiten⁸⁰ verschiedenster Art und Besetzung, was als Übernahme in andere Gattungen zu verstehen ist und damit auch die Annäherung an diese erklärt, werden sie für die Frühgeschichte der Suite bzw. der verschiedenen Instrumentalgattungen interessant und wird eine Typologie wie die von Reimann vorgelegte⁸¹ sinnvoll, – doch steht dies hier nicht mehr zu Debatte.

Hingegen ist noch ein anderer Gesichtspunkt zu erwähnen, der für ein Gesamturteil über Orologios Leistung wichtig ist: Der Zug zur Klangverschmelzung war zwar nur in Hinblick auf die Besetzung der beiden letzten Stücke seiner Sammlung und als eine gewisse kompositorische Tendenz im Sinne der venezianischen Kanzone feststellbar, doch muss von einer grundsätzlichen Übereinstimmung mit der Entwicklung in Venedig gesprochen werden. D.h. dass den zwei Wegen der Emanzipation der Instrumentalmusik in Italien (wie sie Müller-Blattau schildert⁸²: "1. Vom Orgelricercar über die

77. Nef, Orologio S.221.

78. RISM G1809, H2397, F1654; Beispiele aus letzteren in: Franz Bölsche (Hrsg.), Melchior Franck und Valentin Haussmann, Ausgewählte Instrumentalwerke. DDT 16 (Leipzig 1904).

79. Franck, ganz ähnlich Haussmann.

80. was aber in jedem Fall von der Bläser-Tradition herkommt.

81. Fanfarentypus, Pavanentypus, Tanztypus, Liedtypus. Dass sich die Zuordnung von Orologios Intradan daselbst S.357 zu Typ I und IV erübrigt, versteht sich von selbst.

82. Wendelin Müller-Blattau, Venezianische Bläsermusik. Kompositionsstil und Aufführungspraxis. In: *Alta Musica* 1 (Tutzing 1976) S.27.

Canzone zur Sonate, 2. Von der Mitwirkung in vielstimmigen Kompositionen über die Mehrchörigkeit zur Gruppenbildung“) ein dritter (über die Bläsermusik) an die Seite zu stellen ist⁸³. Ohne die Verdienste deutscher Musik um die Einführung einer eigenständigen Instrumentalmusik⁸⁴ schmälern zu wollen, ist zumindest die Behauptung einer Priorität zugunsten der Italiener zurückzunehmen. Unbestreitbar ist, dass die Nachfolge durch Deutsche unmittelbarer und konsequenter erfolgte als in Italien selbst, wahrscheinlich kann auch von einer besonderen Rolle protestantischer Kreise⁸⁵ gesprochen werden. (Doch auch dies würde hier zu weit führen.) Der Vorgang wirft aber ein ebenso bezeichnendes Licht auf die internationale Verflechtung der musikalischen Welt um 1600, wie sie bereits bei Orogios Biographie festzustellen war.

Damit erfährt diese selbst nun eine weitere Beleuchtung: Dass das Interesse für Trompeter am dänischen Hof schon vor Christian IV aus Gründen der Repräsentation überdurchschnittlich gross gewesen war, haben schon die älteren Arbeiten nahegelegt; das Engagement von zusätzlichen Musikern zu den Hochzeitsfeierlichkeiten kann nicht überraschen⁸⁶. Ebenfalls kein Zufall kann sein, dass sowohl die einzigen handschriftlichen Überlieferungen sowie der erste Druck von Intradan mit Christian IV in Beziehung steht und alle diese Musiker aus Dresden kamen, als auch dass Orogio die früheste unmittelbare Nachfolge in dem aus Dresden gebürtigen Organisten Jan Ghro⁸⁷ und die erste bekannte mittelbare in dem Dresdener Hoforganisten August Nörmiger⁸⁸ fand. Nicht nur, dass auch Kurfürst Christian II von Sachsen (der Schwager König Christians) sich besonders für die repräsentative Musik interessiert haben muss: ein Mittelpunkt was offensichtlich der Italiener Orogio, der seine Kunst an deutsche Schüler weitergab; nur so lässt sich auch das zunächst kaum verständliche Interesse des Dresdener Hofes erklären, Orogio, nachdem er erklärt hatte, leider nicht mehr blasen zu können, als Kirchenmusiker nochmals an sich zu binden. Erst in Erklärungs-Modellen, die auf solche Weise möglich sind, findet die biographische Forschung innerhalb der Musikwissenschaft ihre eigentliche Aufgabe und Rechtfertigung.

83. Schon Reimann vermutete, dass in Italien das Trompetenspiel auf besonderer Höhe gestanden haben dürfte (S. 344).

84. insbes. von Hassler, Haussmann, Schein u.a.

85. Höfe, Landschaften (z.B. Isaac Posch), Städte (z.B. Paul Peuerl), Drucker (z.B. Wagenmann/Nürnberg) usw.

86. Hammerich-Elling S.66ff.

87. der zwar in der Dresdener Hofmusik nicht nachweisbar ist (Fürstenu), aber unter den Kantoreiknaben vermutet werden könnte.

88. August Nörmiger, *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* (1598), vgl. Wilhelm Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern mit thematischen Verzeichnissen, Beispielen zur Intavolationspraxis und einer Studie über die Anfänge des Klavierstils* (Leipzig 1927) S.237 (auch hier *Auffzug* und *Intrada* nebeneinander!). Im übrigen wäre sowohl bei Ghro als auch Nörmiger nicht auszuschliessen, dass Orogio ihr Lehrer war.