

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Schalmei und Pommer

Ein Beitrag zu ihrer Unterscheidung

VON WALTER FREI, BASEL

Wo heute die Namen Schalmei und Pommer für Doppelrohrblatt-Instrumente alter Bauart überhaupt unterschieden werden, nennt Schalmei den Discant-Pommer, während die Alt-, Nicolo-, Tenor-, Baß- und Großbaß-Formen gesammelt Pommern heißen. Diesem Sprachgebrauch folgen zur Zeit einige Musikwissenschaftler und vor allem die drei Instrumentenbauer, die sich unter anderen historischen Holzblasinstrumenten mit den Pommern befassen, nämlich Dr. Rudolf Eras (Kandern/Schwarzwald), Otto Steinkopf (Berlin-Steglitz) und Rainer Weber (Bayerbach ü. Ergoldsbach b. Landshut), so nach *The Galpin Society Journal* XIII: *Provisional Index of Present-day Makers of Historical Instruments (Non-keyboard)*, S. 74, 79 und 81. Der so unterscheidende Sprachgebrauch, auf dem schon darum ein besonderes Gewicht nicht liegt, weil sonst allgemein und auch in der Musikwissenschaft Schalmei und Pommer wechselweise für dieselbe Sache stehen, kann sich vornehmlich auf Michael Praetorius und Johannes Tinctoris berufen, während Sebastian Virdung (*Musica getutscht* 1511) und Martin Agricola (*Musica instrumentalis deutsch* 1528) einen bestimmten Sprachgebrauch nicht erkennen lassen.

Tinctoris spricht in seinem Werk *De inventione et usu musicae* (ca. 1480/87), das zwar nur in Auszügen erhalten und von K. Weinmann 1917 ediert ist, Buch III, Kap. 8, von der Schalmei als von der *tibia que vulgo celimela nuncupatur*, vom Pommer als von der *tibia tenor quam vulgo bombardam vocant*; Praetorius sagt im II. Band seines *Syntagma musicum* aus dem Jahre 1619 (S. 37 des Faksimile-Nachdruckes von W. Gurlitt 1958): „... der oberste Discant ... wird Schalmeye ... genennet.“ Auf Tafel XI finden wir auch ein entsprechendes Instrument abgebildet.

Beide Zeugnisse scheinen zunächst Schalmei nur als Name der Discant-Lage innerhalb des Pommern-Chores zu kennen. Wenn Praetorius vermerkt, daß die Schalmei „keinen Missings Schlüssel hat“, besagt dies offensichtlich für ihn nichts im Sinne eines Abweichens in der Bauart der Schalmei von derjenigen der Pommern. Die Klappe mit dem Schutzfäßchen bleibt, wie z. B. bei den Blockflöten, bloß der kleineren Maße wegen weg. Die Mensuren des Resonanzrohres dagegen dürften nach Tafel XI für Schalmei und Pommern proportional durchgehend gewesen sein. Den Typ des klappenlosen Discant-Pommers baut heute z. B. Eras, während Steinkopf nach den Originalen der Berliner Sammlung ein Modell mit Klappe und Schutzfäßchen vorlegt. Vergleicht man nun aber diese beiden Rekonstruktionen, so weichen sie auch abgesehen von dem genannten, sogleich in die Augen springenden Merkmal voneinander ab, und zwar in einer Weise, die den Klang der beiden Instrumente unterscheidet. Steinkopfs Instrument ist länger und weiter mensuriert (wodurch die Klappe bedingt ist) und gibt einen lauten, runden Ton, während das klappenlose und also kürzere und enger mensurierte Instrument von Eras zugleich leiser und schlanker klingt.

Die Frage, der hier nachzugehen ist, wäre nun die, ob diese Verschiedenheiten zusammengekommen nicht erkennen lassen, daß ursprünglich die Schalmeien eine Familie für sich neben den Pommern gebildet hätten. Dem widersetzt sich zuerst die Angabe des Johannes Tinctoris, welcher allerdings mit dem späteren Praetorius darin übereinzustimmen scheint, daß auch für ihn Schalmei den Discant, Pommer dagegen den Tenor nennt. Betrachten wir nun aber z. B. in G. Kinskys *Geschichte der Musik in Bildern* (1929) jene Abbildungen, die in Frage

kommende Instrumente zeigen, so ist bei allen Darstellungen etwa der Bläser-*Alta* aus dem 15. Jh. deutlich zu sehen, daß von den beiden Doppelrohrblatt-Instrumenten dasjenige mit Klappen und Schutzfächchen verhältnismäßig weiter, das klappenlose dagegen oft auffallend enger mensuriert ist. Das gilt für die letztere Bauart sogar dann, wenn zufolge der Aufstellung der Musiker innerhalb der Dreier-Kapelle und der Länge der Instrumente deutlich wird, daß die Oberstimme ausnahmsweise von einem Instrument mit Klappe und weiter Mensur, die Mittelstimme ausnahmsweise von einem klappenlosen enger Mensur gespielt wird. (So etwa besonders schön auf einem Holzschnitt des um 1475 anzusetzenden mittelalterlichen Hausbuches, den ich in der Zeitschrift *Hausmusik* 1961, S. 51 veröffentlichte.) Damit sich der Leser selber vergewissern kann, wie die Sache steht, seien hier jedoch aus Kinsky eigens angegeben die Abbildungen S. 62, 2 und 70, 2 und aus H. Besslers *Musik des Mittelalters und der Renaissance* (1931) die Abbildungen 96 und 116.

Es besteht also die Möglichkeit, daß vor Praetorius und Tinctoris der Name Pommer ein Doppelrohrblatt-Instrument weiterer, Schalmei ein solches engerer Mensur nannte und nicht bloß einen Unterschied der Tonlage bezeichnete. In diesem Falle wäre aber zu zeigen, daß nicht allein der bei solcher Voraussetzung offenbar spätere Pommer, sondern auch die dann früher zu vermutende Schalmei chorisch gebaut worden wäre. Das scheint nun allerdings aus folgenden Bildzeugnissen bei Kinsky einigermaßen deutlich belegbar: S. 42, 1 (Alt), 46, 8 (Discant), 47, 4 (D), 51, 1 (D), 57, 1 (A), 64, 3 (D) 67, 3 (D oder A). Was die Mensuren betrifft, läßt sich ein eindeutiger Schluß aus dem Bildmaterial allein kaum ziehen. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß abgebildete weite Mensuren (ganz abgesehen davon, daß die äußere Beschaffenheit eines Instrumentes die Maße des Resonanzrohres nicht sicher erkennen lassen), für diese frühe Zeit eher entweder dem Stil der Darstellung (z. B. Manesse-Handschrift) oder dem Material (z. B. Steinhauerarbeit) zuzuschreiben sind, als daß sie eine gegenteilige Aussage machten. Jedenfalls ist indessen als besonders sprechendes Bild für die enge Mensurierung der Schalmeien die sogenannte Adimari-Hochzeit anzuführen (MGG I, Taf. XIV, Abb. 1), aus der jedoch kaum ein Unterschied der Lagen abgelesen werden kann. Doch darf als zwar sachgemäßer, wengleich sehr später Hinweis auf den chorischen Bau der Schalmei das Vorkommen der Tenor-Schalmei in der katalanischen Cobia nicht vergessen werden (H. Bessler: *Katalanische Cobia und Alta-Tanz-Kapelle*, in Kgr.-Ber. Basel 1949).

Mit der Tonlage des Instrumentes und der dadurch bedingten Länge hängt in baulicher Hinsicht die Anzahl der Grifflöcher eng zusammen. Schon in der größer gebauten Discant-Lage des Instrumentes von Steinkopf (in *c'* mit 7 Grifföchern) wäre der tiefste Ton mit dem kleinen Finger der rechten (bzw. linken) Hand nicht mehr ohne Klappe zu decken. Das kleinere, ebenfalls in *c'* stehende Instrument von Eras erlaubt dies zwar noch, doch baut Eras daneben ein zweites Instrument mit nur 6 Grifföchern. Auch dieses Instrument ist auf *c'* gestimmt, doch fehlt der tiefste Ton. Bei Instrumenten der Alt- oder Tenor-Lage sind ohne Klappen demnach auf keinen Fall mehr als 6 Grifföcher denkbar. Ohne daß dies auf den alten Abbildungen durchgehend sichtbar wird, scheint doch die Ausstattung mit nur 6 Grifföchern bei den Schalmeien ein Charakteristikum zu sein, wobei höchstens der Discant eine Ausnahme hat machen können. Doch trifft man auch Discant-Instrumente mit nur 6 Grifföchern, so z. B. bei Kinsky S. 75, 4. Wiederum soll auch hier ein später Hinweis nicht übersehen werden: daß nämlich die meisten heute umlaufenden volkstümlichen Schalmeien in der Regel nur 6 Grifföcher aufweisen.

Dem so für mittelalterliche Schalmeien vorauszusetzenden Tonumfang entspricht, so weit ich sehe, auch häufig die Literatur, die freilich bei der völligen Freiheit der Besetzungsmöglichkeiten kein eindeutiges Zeugnis ist. Gleichwohl fällt auf, daß in Stimmen, die wir etwa für Doppelrohrblatt-Instrumente in Anspruch nehmen, häufig im Discant das *c'*, im Alt das *f* nicht vorkommt. — Dagegen lohnt es, sich auf die vorliegende Frage hin einmal den einzigen erhaltenen *Alta*-Satz Francisco de la Torres (Nr. 439 in Francisco Asenjo Barbieris

Cancionero musical de los siglos XV y XVI, 1890) eingehender zu betrachten. Hauptstimme ist der Tenor, der mit dem lauterem Pommer wiedergegeben würde. Dem meist tieferen Contratenor wäre die Posaune zugeordnet, so daß für den Tiple (Triplum) genannten Superius die Schalmei bliebe (so auch nach Bessler). Soll nun die sehr bewegliche, figurenreiche Oberstimme den hauptstimmlichen Tenor nicht ganz und gar überspielen, so muß vorausgesetzt werden, daß diese Stimme mit einem schlankeren und leiseren Instrument gespielt worden ist, also mit dem, was in Abweichung von der Bauart der Pommern Schalmei hieß. Der Tonumfang des Tiple (a-e'') läßt vermuten, daß an ein in a stehendes 7-löcheriges und daher sehr klein gehaltenes Instrument gedacht ist, welches man bis in die Quinte der zweiten Oktave überblasen konnte. Der Tenor (d-d') entspricht der Nicolo-Lage der Pommern. (Der bisher übrigen ebenfalls nicht geklärte Name „Nicolo“ für den zwischen Alt und Tenor stehenden Pommer läßt vermuten, daß er als besonders häufig gebrauchtes Instrument, wie alle beliebten Sachen im Spätmittelalter, mit einem Eigennamen versehen worden wäre, wozu man in Huizingas *Herbst des Mittelalters* den Abschnitt über „die Denkformen im praktischen Leben“ vergleiche.)

Kehren wir nach diesem Ausblick in die frühere Zeit auf das späte und heute fast allein maßgebende Zeugnis des Praetorius zurück, so fällt nun sofort auf, daß auch dieser Autor (a. a. O.) sich offensichtlich darüber verwundert, daß einzig in der Familie der Pommern der Discant den auffallend abweichenden Namen Schalmei tragen soll, den er sich nicht anders erklären kann als mit einem für uns unverständlich gewordenen Hinweis auf das „Kaken“ (Gackern) dieses Instrumentes. Sollte das ein Wink darauf hin sein, daß Praetorius den Unterschied der beiden Instrumenten-Gruppen bereits nicht mehr kennt und darum auch den Sinn der abweichenden Benennung nicht versteht?

Aus dieser vorläufigen Kenntnisnahme augenblicklich zugänglicher Unterlagen (denn die Frage der hier versuchten Unterscheidung ist meines Wissens bisher noch nicht aufgeworfen), ergäbe sich für eine zukünftige Gesprächs-Grundlage und zur Nachprüfung an weiter sich zeigenden Bild- und Textzeugnissen, bzw. vielleicht noch vorhandenen alten Instrumenten ungefähr folgendes Bild für die geschichtliche Entwicklung und Unterscheidung der Schalmei vom Pommer:

Das frühere Mittelalter (etwa bis zum ausgehenden 14. Jh.) kannte offensichtlich nur Doppelrohrblatt-Instrumente ohne Klappen, deren Mensuren, soweit sich das aus Abbildungen vermuten läßt, verhältnismäßig eng waren und die sicher in den tieferen Lagen nur mit 6 Grifflöchern ausgestattet gewesen sein können, während in der Discantlage in Abweichung von dieser Regel auch 7 Grifflöcher vorkommen. Alle diese Instrumente sind als Schalmeien anzusprechen. Mit dem Aufkommen der Alta-Kapelle an der Wende zum 15. Jh. wäre dann zugleich Tonumfang und Bauart der Alt- und Tenor-Schalmeien modifiziert worden: Klappen erweiterten den Tonumfang nach der Tiefe hin und weitere Mensurierung ließ den Ton dieser Cantus-firmus-Instrumente voluminöser erscheinen. Diese in Klang und Bauart von den älteren Schalmeien abweichenden Instrumente wären dann Bomhart oder Pommer genannt worden. Für ihr Aufkommen in Zeit und Umgebung der großen Burgunder spricht zunächst, daß in der schon genannten Alta der Adimari-Hochzeit (Florenz um 1450) der Pommer noch fehlt, während die Alt-Pommern, abgesehen von ihrer häufigen Darstellung in der französischen Kunst des 15. Jh., in Hans Burgkmairs Triumphzug Maximilians (um 1516) ausdrücklich „*burgundisch Pfeiffer*“ heißen. Da sich nun neben diesen neu aufgekommenen Alt-, Nicolo- und Tenor-Pommern die Schalmeien aus leicht ersichtlichen Gründen nicht mehr behaupteten (Virdung z. B. sagt eigens: „*so vil sye der loecher mer haben / so vil dester besser vnd gewiser mag man sye regulieren*“), wurde nur noch der Discant dieser alten Bauart weiterhin im Instrumentarium mitgeführt. Und was liegt dann näher als dies: daß auch die Discant-Schalmei in Klang und Tonumfang und dadurch bedingt in der Bauart überhaupt immer mehr den neueren Pommern angeglichen

wurde, bis zuletzt Schalmey nur noch ein anderer Name für den Discant-Pommer des 16. und beginnenden 17. Jh. blieb.

Erst wenn die hier aufgegriffene Frage einigermaßen geklärt ist, wird man ernsthaft daran herantreten können, die Gestalt der Rohre (Mundstücke) verbindlich zu besprechen. Es ist zu erwarten, daß bis dahin auch der neu einsetzende praktische Gebrauch dieser alten Instrumente vieles gezeigt hat, das sich rein historisch nicht mehr ausmachen läßt.

Zur Ciconia-Forschung¹

VON KURT VON FISCHER, ERLENBACH — ZÜRICH

Am 5. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung in Utrecht 1952 (vgl. Kongreßbericht S. 107 ff.) ist Suzanne Clercx zum erstenmal mit ihren Ciconia-Forschungen an die Öffentlichkeit getreten. Drei Jahre lang hatte sie sich damals schon mit der faszinierenden und viel umstrittenen Gestalt dieses Komponisten befaßt. Ihr zur Seite stand ihr Ehegatte, der bekannte Kunsthistoriker Jean Lejeune: „*Or, depuis 1950, Johannes Ciconia était entré dans notre vie familiale.*“ (S. IX). Bis zum Zeitpunkt des Erscheinens des zweibändigen Werkes hat sich Mme. Clercx ständig mit Ciconia weiterbeschäftigt. Eine Reihe von Einzelaufsätzen und Vorträgen legt ein bedeutsames Zeugnis dieser mit äußerster Sorgfalt und Umsicht angestellten Forschungen ab. Die nun vorliegende Monographie des Lütticher Meisters faßt alle diese Arbeiten zusammen und stellt zweifellos eine der bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft der letzten Zeit dar. Schon allein die Tatsache, daß es Mme. Clercx gelungen ist, das Leben und Schaffen eines vor rund 600 Jahren wirkenden Komponisten lebendig und doch bis in viele Details sorgfältig nachzuzeichnen, verdient hohe Anerkennung. Die Autorin verbindet in ihrem Werk historisch-wissenschaftliche Akribie und stilistische Kenntnisse mit einem gesunden Menschenverstand, der sie davor bewahrt, irgendwelche Hypothesen unvorsichtig zu forcieren. Das von ihr benützte und klug verarbeitete Material ist riesig. Es erstreckt sich von edierten und nicht edierten Musikhandschriften und Traktaten des Trecento und frühen Quattrocento über archivalisches Material aus Lüttich, Padua, Venedig und Avignon bis zu den diplomatischen Quellen der Kurie, der Universitäten und einer Reihe von Chroniken. Das Verzeichnis der benützten Literatur (bis 1956) ist umfassend.

In der Einleitung (S. V—X) gibt die Verfasserin einen knappen Überblick über die bisherige Ciconia-Forschung von Padre Martini bis zu den neuesten Studien von Ghisi und Pirrotta und vor allem von Bessler, durch dessen Publikationen die Ciconia-Probleme in letzter Zeit in den Vordergrund des Interesses gerückt worden sind. Ein Hauptresultat des Buches von Clercx sei sogleich vorweggenommen: Der von Bessler als „Epoche Ciconia“ postulierte Zeitraum von 1400 bis 1430 ist vorzuzulegen auf die Zeit des späteren 14. Jahrhunderts bis 1411, in welchem Jahr Ciconia in Padua zwischen dem 15. und 24. Dezember gestorben ist. Hierbei wäre allerdings der Terminus „Epoche Ciconia“ vielleicht im Sinne einer gewissen Einengung durch „Kreis um Ciconia“ zu ersetzen.

Daß Ciconia zwischen 1335 und 1340 in Lüttich geboren sein muß, geht aus Avigoneser Dokumenten hervor, in welchen der Komponist 1350 zum erstenmal erwähnt und 1362 als „*presbiter*“ bezeichnet wird. Das Fehlen weiterer Quellen zu Ciconias Jugendzeit in Lüttich und Avignon ersetzt die Verfasserin durch ein anschauliches Bild des Musiklebens in den beiden Städten. Hierzu sei lediglich angemerkt, daß die neuere Forschung die berühmte

¹ Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps (vers 1335—1411)*, 2 Bde.; I: La vie et l'œuvre, II: Transcriptions et notes critiques; Bruxelles 1960, Académie Royale de Belgique, Classe des beaux arts, Mémoires, Collection in 4^o, Deuxième série, Tome X, Fascicules la et lb; I: XXII, 144 S. mit 11 Kunstdrucktafeln; II: 198 S. mit 16 Faksimile-Tafeln.

Bulle des Papstes Johannes XXII nicht mehr wie Haberl mit 1322, sondern mit 1324/25 angibt (vgl. u. a. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, S. 357 und G. Reaney in *The New Oxford History of Music III*, London 1960, S. 71). Von 1358 bis 1367 befindet sich Ciconia im Gefolge des Kardinals Alborno, mit welchem er Italien bereist. Diesem Erlebnis italienischer Landschaft und Musik kommt für den Komponisten entscheidende Bedeutung zu: Nach seiner Erziehung in Lüttich im Geiste der französischen *Ars antiqua* und nach seinen in Avignon empfangenen Eindrücken von der französischen *Ars nova* lernt er die zumindest in ihren Anfängen so ganz anders als die französische Musik der *Ars nova* geartete italienische Trecentokunst kennen: vor allem das italienische Madrigal und die Caccia; daneben aber auch die bis 1360/65 noch einstimmige (oder zumindest einstimmig notierte) Ballata. Wenn Marrocco, auf den sich Clercx beruft (S. 26), annimmt, die Blütezeit der Caccia sei von 1360 bis 1380 anzusetzen, so ist dies nicht richtig. Stammen doch, wie dies die Verfasseramen Piero, Giovanni und Iacopo dartun, zahlreiche Caccien schon aus der Frühzeit der italienischen Trecentokunst, d. h. aus der Zeit um 1340. Es ist deshalb wohl auch nicht von ungefähr, daß Ciconia keine Caccia im strengen Sinne des Wortes (Zweistimmiger Kanon über Tenor) geschrieben hat. Auch steht die mehrstimmige Ballata zur Zeit von Ciconias erster Italienreise erst in ihren Anfängen. Bei den frühen Trecentisten finden sich noch keine mehrstimmigen Ballaten. Die einzige bisher bekannte polyphone Komposition Iacopos in Ballatenform („*Nel mio parlar*“) ist entgegen Clercx (S. 26) als Lauda anzusprechen. Wie weit Ciconia in den 60-er Jahren schon Werke Landinis kennenlernen konnte, ist eine nicht mit Sicherheit zu beantwortende Frage. Ist Landini doch vermutlich ein ungefähr gleichaltriger Zeitgenosse Ciconias. Landinis bisher stets mit 1325 angegebenes Geburtsdatum ist nach Pirrotta (vgl. MGG 8, Sp. 163) nicht urkundlich belegt und ist wahrscheinlich eher auf ca. 1335 anzusetzen. Immerhin weisen gewisse stilistische Einzelheiten in Text und Musik auf einen möglichen Kontakt der beiden Komponisten. Mit Recht aber vertritt Clercx die Auffassung, daß Ciconias italienische Liedkompositionen, zumindest teilweise (und wie ich vermute, besonders die zweistimmigen) auf der ersten Italienreise des Meisters entstanden sein dürften. Einen besonders interessanten Fall stellt die Ballata „*Con lagreme bagnandome*“ dar (I, S. 23 u. 90, II, S. 63). Dieses Stück wird von Mme. Clercx in Zusammenhang mit dem im Jahre 1367 erfolgten Tod des Kardinals Alborno gebracht. Zur Stützung dieser frühen und daher in der bisherigen Literatur schon oft angefochtenen Datierung darf hier noch auf ein stilistisches Moment hingewiesen werden: Ciconias Ballaten tragen vielfach noch durchaus Züge der Madrigalvertonung, die eben zu jener Zeit erst allmählich gegenüber der mehrstimmigen Ballata in den Hintergrund zu treten beginnt. Man vergleiche etwa das Motivspiel der folgenden Stelle aus Landinis vermutlich frühem Madrigal „*Tu che l'oper altru*“ (nach Schrade, *Polyphonic Music of The Fourteenth Century IV*, 194)



mit der folgenden Stelle aus Ciconias Ballata „*Con lagreme*“ (nach Clercx II, 63 mit verkürzten Notenwerten)



Mit Recht weist dann Clercx auch darauf hin, daß sich Ciconias Ballaten und Madrigale noch wenig voneinander unterscheiden (I, 112).

Von 1372 bis 1402 hat sich Ciconia, vielleicht mit gewissen Unterbrechungen, wiederum in Lüttich aufgehalten, wobei ihn sein Weg von Italien in die Heimat zurück über Rom, Padua und Avignon geführt haben mag. Auch für diesen Lebensabschnitt gibt Clercx eine große Zahl aufschlußreicher und wertvoller Daten und Fakten, welche unsere Kenntnisse der Umwelt Ciconias zu erhellen vermögen. Gerade im Hinblick auf das überaus reiche, vor dem Leser ausgebreitete Material vermißt man ungern ein Register.

In seine zweite Lütticher Zeit legt die Verfasserin mit guten Gründen die Entstehung des sog. Ciconia-Stils, der als eine Synthese französischer, avignonesischer und italienischer Elemente zu verstehen ist. Sie macht dabei auf ein bisher unbekanntes Lütticher Fragment eines Credo-Satzes aufmerksam, dessen Faktur möglicherweise auf Ciconia weisen könnte (I, S. 35, II, Taf. XV u. XVbis, nicht XIV, wie irrtümlich S. 36, Anm. 3 vermerkt). Ferner dürften auch andere, Ciconia mit Sicherheit zugehörige Messesätze und Motetten in Lüttich entstanden sein.

Vom April des Jahres 1403 ist Ciconia wieder in Padua als *musicus* und *cantor* nachweisbar. Hier erlebt er die Besiegung der Stadt durch die Venezianer (1405). Mit der Motette „*Venecie Mundi splendor*“ (1407) leistet er der neuen Herrin seinen Tribut. Weitere Motetten und Messesätze, wie auch die Umarbeitung seiner *Nova musica* zum Traktat *De proportionibus* sind in diesen letzten Jahren des Meisters entstanden.

Der zweite Teil des ersten Bandes ist dem Werk Ciconias gewidmet. Das auf S. 54–63 zusammengestellte Inventar umfaßt heute 42 Werke: 4 Madrigale, 11 Ballaten, 2 französische Lieder, 2 Kanons, 10 Messesätze und 13 Motetten. Einige ergänzende Bemerkungen seien zu diesem Inventar gemacht: Ball. 8 findet sich auch als Intavolierung im Fundamentumteil des Lochamer Liederbuches (S. 86 mit der Bezeichnung *c. I* [= *con lagreme*]). Ball. 9 wurde auch als Lauda gesungen. Faksimile und Übertragung der Ball. 14 finden sich neuerdings veröffentlicht in G. Cesari u. F. Fano, *La cappella musicale del Duomo di Milano*, Mailand 1956, Taf. XII (bei S. 288) u. S. 392; der im Ciconia-Band II, 73 zwar erwähnte, jedoch nicht berücksichtigte Kontratenor der Hs. *Parma* stammt von Matteo de Perugia. Ball. 15 zeigt in Hs. *PC* mehrfach die zusätzlichen Textworte „*Salvator*“, was auf eine Lauden-Kontrafaktur weisen dürfte.

Im Anschluß an das Inventar folgt eine Besprechung der Handschriften, welche Werke Ciconias enthalten. Neue Erkenntnisse und Vermutungen ergeben sich hier vor allem für den Kodex *Lucca* (Kod. *Mancini* = *Mn*), für Ms. *Bologna Conservatorio Q 15* (*BL*), Ms. *Modena estense lat. 568* (*ModA*) und für die *Paduaner* Fragmente. *Mn* wird, mit Ausnahme des letzten Teils, von Clercx (im Gegensatz zu Pirrotta) in die letzten Jahre des 14. Jh. vorverlegt (I, 65 ff.); eine Ansicht, die sich mit guten Gründen vertreten läßt. Ebenfalls überzeugen die Argumente der Verfasserin betreffend *BL*. Diese Hs. soll, entgegen Besslers in *MGG* 2, Sp. 96 geäußelter Meinung, in Padua angefangen und nach Ciconias Tod in Bologna, Brescia oder vielleicht auch in Venedig weitergeführt und umgearbeitet worden sein (I, 67 ff.). Das 2. bis 4. Faszikel von *ModA* möchte Mme. Clercx mit Avignon in engeren Zusammenhang bringen und die Entstehung der Hs. in die zweite Hälfte des 14. Jh. vorverlegen (I, 71 ff.). Dieser Auffassung stehen Pirrottas und Sartoris Ansichten gegenüber, welche beide oberitalienische Herkunft der Hs. (Bologna 1409/14 bzw. Pavia 1406/07) annehmen möchten. Hierzu ist zu bemerken, daß sich auch nach der Datierung der beiden italienischen Forscher die Zusammenhänge von *ModA* mit dem Avignoneser Kreis erklären lassen. Zudem ist nicht zu übersehen, daß in dieser Hs. nicht weniger als vier Werke des aus Kod. *Squarcialupi* bekannten Zacharias stehen. Nach Abwägung der verschiedenen Argumente wäre ich geneigt, die Niederschrift von Fasz. 2–4 von *ModA* nach Oberitalien ins erste Jahrzehnt des 15. Jh. zu legen. Zu den *Paduaner* Fragmenten, die nach dem

heutigen Stand der Forschung nicht weniger als 52 Werke enthalten, gibt die Verfasserin erstmals einen zusammenfassenden Werkkatalog (I, 74 ff.) und nennt mit guten Argumenten als Herkunftsort den Hof der Carrara in Padua um 1400. Richtig ist wohl auch, daß Hs. PC (*Paris Nat. n. a. frç.* 4379) und nicht, wie dies Ludwig noch vermutet hatte, Hs. Pz (*Paris Nat. n. a. frç.* 4917) als eine der spätesten Hss. mit Trecentowerken zu betrachten ist. Mit den französischen Liedern von Pz beschäftigt sich übrigens auch eine Frankfurter Dissertation von 1944 (Ph. Möller, *Die französischen Lieder der Hs. Paris Nat. n. a. frç.* 4917, Ms. Diss. Frankfurt a. M. 1944). Bemerkenswert ist endlich, daß Ciconias Werke im 15. Jh. auch in Polen bekannt gewesen sind, was aus den zwei Hss. *Krasincki* 52 (jetzt *Warschau, Bibl. Narodowa*) und *St. Petersburg* (heute verloren) hervorgeht.

Nach diesen grundlegenden Bemerkungen zur Quellenlage geht Mme. Clercx zur Besprechung der poetischen Texte (I, 81 ff.) und der in diesen Texten enthaltenen Datierungshinweise über (I, 86 ff.). Auch hier erweist sich die Verfasserin als eine gute Kennerin der gesamten Ciconia-Zeit. Fragen könnte man sich vielleicht, wie weit eine bei Machaut, aber auch bei Landini so häufig vorkommende Figur wie



als Machaut-Zitat Ciconias in „*Aler men veus*“ zu betrachten sei. Durchaus zu überzeugen vermögen dagegen die Angaben zur Datierung einzelner Lieder und Motetten.

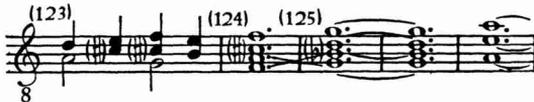
Im dritten Teil des ersten Bandes finden sich zahlreiche musikalische Analysen, die sich vor allem auf die Notation, auf den bei Ciconia vorkommenden „*chromatisme*“ und auf die Formen stützen. Was die Ausführungen zur Notation betrifft, ist die Bemerkung der Verfasserin zu unterstreichen: „*Question d'usages locaux avant tout . . . D'un copiste à l'autre, la convention se modifie.*“ Dieser Tatbestand ergibt sich vor allem dort, wo ein Werk in verschiedenen Hss. überliefert ist. Die Bemerkungen zur schräg abwärts kaudierten Semibrevis (I, 96, Anm. 1) sind dahin zu ergänzen, daß diese Notenform noch in der für Landini zentralen Quelle *Florenz, Panc.* 26 nicht zu finden ist (vgl. hierzu die *Trecento-studien* des Schreibenden, a. a. O., S. 113 ff.). Mit großer Vorsicht nur ist deshalb die eine oder andere Notationsart als charakteristisch für einen bestimmten Komponisten zu betrachten. Zudem ist hier zu berücksichtigen, daß stets auch eine gewisse Beziehung zwischen Stil und Notation besteht. Daß Ciconias Notation in den späten Werken eine Vereinfachung gegenüber manch früherem Werk zeigt, liegt in der stilistischen Haltung der Spätwerke begründet.

Von besonderem Interesse sind die Betrachtungen der Verfasserin zu den verschiedenen in Ciconias Werken erscheinenden Akzidentien, die in den Hss nicht nur mittels der üblichen #, b und ♮ bezeichnet werden, sondern durch besondere Zeichen zuweilen größere oder kleinere Halbtöne fordern. Im Zusammenhang mit der Akzidentienfrage gelangt Mme. Clercx zu einem, wenigstens in dieser Form neuartigen Lösungsversuch des *Musica-ficta*-Problems. Sie geht von den Regeln der Solmisation aus, welche von den Sängern beim Einstudieren eines Stückes zu berücksichtigen waren. Diese Regeln im Zusammenspiel mit dem jedem einzelnen Werk zugrunde gelegten kirchentonartigen Modus geben gewisse Hinweise auf die anzuwendenden chromatischen Veränderungen. Mit klugen und scharfsinnigen Argumenten und Beispielen zeigt die Verfasserin, weshalb an dieser und jener Stelle in der Hs. ein Akzidens geschrieben oder nicht geschrieben worden ist. Die Gedankengänge sind bestechend. Und doch bleiben Fragen offen: Wir kennen zwar einerseits die Solmisationsregeln und deren Beziehung zur Modalität; wir kennen auch die Grundsätze, nach denen der Zusammenklang zweier oder dreier Töne geregelt worden ist. Doch was

wissen wir von den Regeln, die das Verhältnis linearer und vertikaler Tonverbindungen zu ordnen hatten? Die Schwierigkeiten der Akzidentiensetzung aber ergeben sich oft gerade dort, wo zu entscheiden ist, ob der linearen oder vertikalen Komponente der Vorrang zuzubilligen sei. Ohne ins einzelne zu gehen, seien einige wenige Stellen aus dem von Mme. Clercx im 2. Band veröffentlichten *Gloria* Nr. 20 (II, 92 ff.) betrachtet. In Takt 8



erhöht die Herausgeberin richtig das c des letzten Viertels zu cis; sie verzichtet jedoch auf eine Erhöhung des f. Dies offenbar aus der Überlegung, daß f innerhalb des 1./2. Modus nicht zu *mi* werden könne. Da aber hier die beiden Superius-Stimmen gewissermaßen parallelgeschaltet sind, möchte ich doch der vertikalen Konsonanz den Vorrang zubilligen und auch das f zu fis erhöhen. Bei der klanglich ähnlich gelagerten Stelle in T. 84 (h-fis über a-c) ergibt sich diese Lösung von selbst. In T. 123/124 ist meines Erachtens das dreimal von der Herausgeberin zugefügte cis im 2. Superius ausgeschlossen, während das b in T. 125 selbstverständlich richtig ist:



Abgesehen davon, daß durch das cis ein besonders auf langer Note unmöglicher übermäßiger Dreiklang entsteht, führt die Kadenz hier nach a und nicht nach d. — Aus diesem Beispiel geht hervor, daß insbesondere für den Mittelstimmen-Kontratenor oder für den zugesetzten zweiten Superius die modal bedingten Solmisationsregeln kaum Geltung haben dürften. Die Setzung der Akzidentien innerhalb dieser „sekundären“ Stimmen ist gewöhnlich nach den klanglich bedingten Konsonanzregeln vorzunehmen.

Geteilter Meinung kann man wohl bei den Schlußkadenzen des genannten Stückes sein (T. 129—133 u. 160—164):



Die beiden Kernstimmen (Tenor und Sup. I, im Beisp. ausgefüllte Noten) bilden die gewohnte Kadenz, wobei c, wie von der Herausgeberin vorgesehen, zu cis zu erhöhen ist. Erhöht man zudem die beiden g zu gis, so ergibt sich eine Doppelleittonkadenz, die in der Ausgabe im Hinblick auf den authentischen Schluß auf d vermieden wird. Betrachtet man aber Superius II und Kontratenor als klangliche Füllstimmen, so wäre gegen gis nichts einzuwenden. Eine ähnliche Stelle findet sich in T. 3 auf S. 133, wo im Kontratenor nun allerdings bestimmt besser gis zu singen ist.

In den letzten Abschnitten des 1. Bandes bespricht Mme. Clercx die von Ciconia verwendeten Formen und Typen des Madrigals, der Ballata, der beiden interessanten und überzeugend aufgelösten Kanons, der Motetten und Messensätze. Einige wenige die Diskussion vielleicht befruchtende Bemerkungen müssen hier genügen. Der Stil insbesondere der italienischen Liedsätze läßt, wie schon oben erwähnt, erkennen, daß Ciconia ein Altersgenosse von Landini gewesen sein muß. Es bestätigen sich damit auch die von Clercx vorgeschlagenen Datierungen. Läßt doch auch eine Stelle wie die auf S. 112 unten (Bd. I) aus der Ballata

„*Gli atti col danzar*“ zitierte mit ihrem ausgesprochen klangfüllenden Mittelstimmen-Kontratenor (in der Kadenz besser mit *gis* als mit *g* zu lesen) nicht so sehr an Machaut, als vielmehr an Landini denken (vgl. etwa den Anfang von Landinis Ballata „*Amarsi li alti*“). Die Satztechnik gerade dieses Stückes weist allerdings eher darauf hin, daß wir es hier mit einem späteren Werk Ciconias zu tun haben dürften, das kaum schon auf der 1. Italienreise komponiert worden ist. Dasselbe gilt vermutlich auch für das so eminent italienische Stück „*O rosa bella*“ und vielleicht auch für die Ballata „*Lizadra donna*“. — Neben dem höchst kunstvoll gearbeiteten, man möchte sagen avignonesischen „*Sus une fontayne*“ wirkt das Virelais (Clercx nennt es ital. Ballata mit französ. Text) „*Aler men veus*“ mit seinem mehrfachen Stimmtausch (T. 1—6=7—12, 51—58=59—66), mit seiner erstaunlich einheitlichen Motivik und seinen vielen Imitationen zugleich schlichter und sinnlich eindringlicher, in gewisser Hinsicht daher wohl auch italienischer.

Im Schaffen Ciconias nehmen die Motetten einen besonderen Platz ein (vgl. I, 119 ff.). Sie sind als die eigentlichen Repräsentativformen der Zeit zu betrachten. Zudem eignen sie sich besonders gut zu einer Darstellung von Ciconias Stilentwicklung, da in den Motettentexten vielfach eindeutige Hinweise auf eine Datierung zu finden sind. Von den 11 vollständig erhaltenen Motetten sind 7 mit ziemlicher Sicherheit zeitlich festzulegen. Die Anordnung der Motetten im 2. Band (S. 151 ff.) entspricht denn auch der von der Herausgeberin nachgewiesenen oder vermuteten Chronologie. Die beiden wohl frühesten Stücke „*O beatum incendium*“ (= Kontrafaktur von „*Aler men veus*“) und „*O Petre Christi discipule*“ sind zweistimmig und gehören stilistisch in unmittelbare Nähe der Liedformen. Eine engere Beziehung zu Iacopos Motette „*Lux purpurata*“ scheint mir jedoch kaum vorzuliegen. Die späteren Motetten lassen sich ihrer Konstruktion entsprechend in isorhythmische und nicht isorhythmische aufteilen. Ist es hierbei wohl ein Zufall, daß die drei Werke, die sich an bestimmte Personen wenden („*Doctorum principem*“, „*Albane misse*“ und „*Petrum Marcello*“) strenge Isorhythmie zeigen, während die auf das Lob einer Stadt geschriebenen Stücke wie „*O Padua sidus praeclarum*“ und „*Venecie mundi splendor*“, aber auch „*O felix templum*“ nicht nur keine Isorhythmie, sondern zudem ausgesprochen italianisierende Stileigenheiten aufweisen? Äußert sich in dieser Differenzierung der Satztechnik ein historisch-soziologisches Phänomen?

Schließlich bespricht Mme. Clercx die von Ciconia erhaltenen Messesätze (I, 126 ff.), die im 2. Band von S. 92—150 in Übertragung wiedergegeben sind. Auf diesem Gebiete scheint Ciconia bahnbrechend gewirkt zu haben. Nicht nur darf er mit Besseler als ein Begründer der Chorpolyphonie bezeichnet werden. Wie Clercx dies eindrücklich zeigt, gehört er auch zu den ersten Meistern, bei denen die Bildung eines zwar vorläufig nur zweisätzigen Zyklus (4 *Gloria-Credo*-Paare) auf Grund motivischer und formaler Beziehungen nachzuweisen ist. An Hand der bei den Motetten gewonnenen Erkenntnisse unternimmt es Mme. Clercx, die Sätze vorsichtig und mit allen nötigen Vorbehalten chronologisch zu ordnen. Daß ein solches Verfahren durchaus legitim ist, ergibt sich nicht nur aus den beiden Messesätzen, die nach Ciconias eigener Motette „*Regina gloriosa*“ geschrieben sind, sondern auch aus der Verwendung der Isorhythmie. Auf eine besonders eigenartige Form weist Mme. Clercx bei *Gloria* 23 und *Credo* 28: hier werden ganze umfangreiche Teile innerhalb des einen Messesatzes nicht nur rhythmisch, sondern zugleich auch melodisch in allen Stimmen wiederholt (z. B. „*Laudamus te*“ bis „*filius patris*“ = „*Qui tollis*“ bis „*in gloria Dei patris*“). Solch sinnfälliges Hervorkehren der formalen Struktur scheint auf italienische Einflüsse hinzuweisen.

Den Schluß des ersten Bandes bildet eine „*Conclusion*“, in welcher die Verfasserin Ciconia als den Hauptrepräsentanten einer französisch-italienischen Stilverbindung im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert bezeichnet. Mit seinem vielfältigen Schaffen hat Ciconia aber auch schulebildend gewirkt. Direkt oder indirekt von ihm beeinflusst sind die Lütticher Joh.

de Limburgia, J. F. Gembloux und die beiden Lantins; in Padua Propos. de Brescia, Petrus Rubeus, Ant. de Cividale und Ant. Romanus. Schließlich aber baut auch der junge Guillaume Dufay auf Ciconias Werk weiter, so daß der Lütticher Meister als eine der wichtigsten Schlüsselfiguren für die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts zu betrachten ist. Hierin schließt sich Mme. Clercx den Thesen Bessellers an.

Es ist schon im Bisherigen immer wieder von den Werkpublikationen die Rede gewesen, die Suzanne Clercx im 2. Band ihrer großen Ciconia-Monographie bringt, so daß wir uns bei der Besprechung des Notenteils kurz fassen können. Alle bisher bekannten und vollständig erhaltenen Werke Ciconias erscheinen hier großenteils erstmals in Übertragung (photographische Wiedergabe der handschriftlichen Transkriptionen durch die Bearbeiterin). Die Fragmente, sowie einige Seiten der originalen Vorlagen zu den Übertragungen sind auf 16 Faksimiletafeln zugänglich gemacht. Die Notenwerte sind auf die Hälfte verkürzt. Taktstriche stehen jeweils nach einem Breviswert. An den Anfang jeder Übertragung ist das Incipit in originaler Notation gesetzt; ein Verfahren, welches das Studium und die Beurteilung eines Stückes wesentlich erleichtert. Die originalen Akzidentien stehen, wie gewohnt, vor, die zusätzlichen über den Noten. Wie die Bearbeiterin ausdrücklich bemerkt, sind die Übertragungen nicht für den praktischen Gebrauch gedacht. Sie sind vielmehr als eine Art Diskussionsgrundlage für eine spätere Edition zu betrachten. Dies erklärt auch, weshalb an mehreren Stellen das originale, innerhalb einer Übertragung aber mißverständliche Zeichen \flat (= \sharp diatonisch) beibehalten ist (vgl. u. a. S. 123, T. 161; S. 129, T. 69; S. 133, T. 3).

Der Kritische Bericht bringt die nötigen Angaben betr. Vorlage, Form, Originalnotation, allfällige Varianten und Neuauflagen. Zudem erläutert Mme. Clercx in höchst willkommener Weise bei jedem Stück die Prinzipien, nach welchen die zusätzlichen Akzidentien gesetzt worden sind. Es zeigt sich in diesen Hinweisen, daß sich die Herausgeberin um eine möglichst konsequente Handhabung der Zusatz-Akzidentien bemüht hat. Einige grundsätzliche Fragen haben wir oben schon behandelt. Im Folgenden seien noch einige Irrtümer berichtigt: S. 52 fehlt die bei drei- und vierstimmigen Werken nötige Stimmbezeichnung: Im Gegensatz zu den anderen Übertragungen (z. B. S. 73 u. 75, wo ebenfalls die Stimmbezeichnung fehlt) ist der Kontratenor auf S. 52 ff. unter dem Tenor notiert. S. 66, T. 20 fehlen im Tenor der zweiten Fassung \flat und \sharp . S. 109, T. 45 fehlt im Superius das \sharp über f (vgl. T. 11). An zwei Stellen sind die durch schlechte Lesbarkeit oder Fehler des Originaltextes nötigen Konjekturen nicht überzeugend vorgenommen worden: S. 52, T. 6/7, Kontratenor (zuunterm notiert) besser nach F. Ghisi zu emendieren (vgl. Supplementheft zu *Journal of Renaissance and Baroque Music*, vol. I, 6):



(der in der Übertragung von Mme. Clercx stehende Schlußakkord eines Abschnittes f-a-cis ist nicht möglich).

S. 69, T. 12: Die erste Note im Superius muß g und nicht f heißen, da sonst eine für Ciconia undenkbare Quart zum tiefsten Ton entsteht (vgl. hierzu Ghisi, a. a. O. S. 5).

Die in der vorliegenden Besprechung enthaltenen Bemerkungen mögen nicht so sehr als Kritik, sondern vielmehr als Diskussionsbeiträge zu einer Arbeit gewertet werden, deren Kenntnis in Zukunft für jeden, der sich mit der Musik des 14. oder frühen 15. Jahrhunderts beschäftigen will, unentbehrlich sein wird. Die verdienstvolle vollständige Veröffentlichung aller bisher bekannten Werke Ciconias entspricht einem längst gehegten Wunsche der Musikwissenschaft und wird die Diskussion um Ciconias musikgeschichtliche Stellung erneut anregen.

J. J. N. H.

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

Alfred Dürr hat mit Recht in der Musikforschung XIV, 124 niedriger gehängt, daß ein italienischer Herausgeber das Leningrader Kleine Magnificat (vormals aus Dehns Besitz) als Johann Sebastian Bachs Produkt hat beweisen wollen, wofür er u. a. das „*Jesu Juva*“ beim Autorenvermerk als Kennzeichen Bachschen Ursprungs auszuwerten versucht hat. Wie ich schon in *Musik in Zeit und Raum* S. 6 betont habe, läßt sich dies J. J. N. H. auf einen bestimmten Komponisten einer Generation vor J. S. Bach auslegen, wie es der zeitstilistische Haltung des betreffenden Magnificat entspricht: auf Matthesons Lehrer Johann Nikolaus Hanff aus Wechmar, der 1711 in Schleswig als Domorganist starb. Auch Gottfried Grote als Herausgeber der Berliner Handschriften geistlicher Konzerte Hanffs tritt dem personal- wie zeitgeschichtlich bei. In Eitners Quellenlexikon wird „N. H.“ als Nikolaus Hasse gedeutet, dessen Lebensgrenze Friedrich Wilhelm Wilhelm Riedel in MGG V, 1792 auf 1617–1672(?) festgelegt. Er hat sich vokal in der *Geistl. Seelenlust* Rostock/Frankfurt a. M. 1659 betätigt. Er liegt jedoch zeitlich für das Magnificat wiederum zu früh, und Hanff dürfte zu bevorzugen sein — trotz des dann fehlenden „*Johann*“.

J. S. Bach, Präludium und Fuge d-moll, BWV 539

Ein Arrangement aus dem 19. Jahrhundert?

VON DIETRICH KILIAN, GÖTTINGEN

Echtheitszweifel an dem in zweifacher Hinsicht als Arrangement zu bezeichnenden Werk (Peters III, 4) sind bisher lediglich bei der Fuge angezeigt worden. Sie ergaben sich nunmehr im Hinblick auf das ganze Werk bei den Vorarbeiten zu Band IV/5 der *Neuen Bach-Ausgabe*, in dem BWV 539 veröffentlicht werden soll. Die Frage, ob „Präludium und Fuge d-moll“ in der vorliegenden Fassung auf Bach selbst zurückgeht oder beide Sätze erst in späterer Zeit vereinigt wurden — wobei die Fuge bereits für sich eine möglicherweise nicht authentische Orgelbearbeitung des ursprünglich für ein anderes Instrument komponierten Satzes darstellt —, entscheidet jedoch von vornherein über die Aufnahme bzw. Nichtberücksichtigung dieses Stückes in dem betreffenden Band der genannten Ausgabe. Da sie aber nicht ohne weiteres entschieden werden kann, sei sie hier zur Diskussion gestellt. — Der Echtheitszweifel resultiert aus dem Quellenbefund, der Entstehungsgeschichte und aus stilkritischen Erwägungen.

I.

Für das bei Schmieder (BWV) unter Nr. 539 angezeigte Werk existiert eine einzige Quelle, die nach Kast¹ „wahrscheinlich“ von Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759–1845), dem Sohn des „Bückerburger Bach“, geschriebene Hs. der BB (z. Z. in Marburg) mit der Signatur P 517. Vier weitere Hss. der BB: P 213, P 282, P 304 und Am. B. 606 enthalten lediglich die Fuge.

Vom gleichen Schreiber, der P 517 geschrieben hat, stammt u. a. die Kopie von J. S. Bachs Sonate C-dur für 2 Violinen und Continuo BWV 1037 in P 228 adn. 2, die Kast aber einem noch unbekanntem Schreiber aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zuweist. Die Hs. P 1058 der BB überliefert eine weitere Abschrift von BWV 1037 (das Werk wird von

¹ P. Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Tübinger Bach-Studien 2/3).

A. Dürr in BJ 1953, S. 51 ff. für Johann Gottlieb Goldberg in Anspruch genommen!), die Kast wiederum einem unbekanntem Schreiber aus dem 19. Jahrhundert zuschreibt, die aber in Wirklichkeit ebenfalls von der Hand unseres Kopisten herrührt. Darüber hinaus können folgende Bach-Hss. der BB diesem Schreiber zugewiesen werden: P 228 adn. 1 (BWV 802 bis 805), P 255 (BWV 1046), P 257 (BWV 1047), P 260 (BWV 1049), P 266 BWV 1051), P 429 (BWV 1048) und P 622 (BWV 1035). Sie alle machen durch ihren kalligraphischen Habitus sowie durch notierungsmäßige Eigenarten (in P 517 Verwendung des Violin- statt Sopranschlüssels, meist gemeinsame Behalsung der Akkordnoten, Überschrift „Fuge“ statt „Fuga“ usw.) den Eindruck gewerbsmäßiger Kopien des 19. Jahrhunderts. (Schon die wiederholte Abschrift von BWV 1037 weist darauf hin.) Doch muß P 517 vor 1829 entstanden sein, da sich auf der Titelseite folgender Vermerk des nächsten Besitzers, des Grafen v. Voss-Buch, findet: „Vom Musikdirektor Bach, als Gegengeschenk für das Peccavi von Caldara, erhalten im July 1829“.

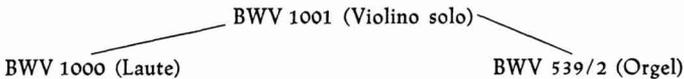
II.

Bei dem Präludium handelt es sich seiner ganzen Struktur nach nicht um ein Orgelwerk, sondern um eine Klavierkomposition J. S. Bachs, worauf schon das Fehlen einer Pedalstimme hindeutet; ein Präludium manualiter stellt jedenfalls einen Einzelfall unter den freien Orgelwerken Bachs dar! Über seine Entstehungszeit läßt sich von der Quelle her nichts ausmachen, da es ausschließlich in P 517 überliefert ist. Unter stilkritischem Aspekt wird man das Präludium vielleicht in der Zeit der „Klavierbüchlein“ ansetzen können, denn an seiner Echtheit als Komposition J. S. Bachs kann kaum gezweifelt werden. Doch sei nochmals darauf hingewiesen, daß dieses Präludium erst aus einer Hs. des 19. Jahrhunderts bekannt ist.

Demgegenüber stammen von den Abschriften, die nur die Fuge überliefern, zwei noch aus dem 18. Jahrhundert: P 213 und Am. B. 606, während P 304 um 1800 datiert wird und lediglich P 282 erst im 19. Jahrhundert entstanden ist. Alle vier Abschriften stimmen im Notentext sowohl untereinander als auch grundsätzlich mit der Fuge in P 517 überein.

III.

Die Fuge erweist sich als Orgelbearbeitung des 2. Satzes der g-moll-Sonate für Violino solo BWV 1001, von dem auch ein Arrangement in g-moll für Laute BWV 1000 existiert. Die Abhängigkeit dieser drei Fassungen stellt sich wie folgt dar:



Während BWV 1001 in Köthen 1720 vorlag, wird die Orgelbearbeitung von der bisherigen Forschung auf „Leipzig 1724 oder 1725“ datiert (so Schmieder); die Lautenfassung aber sei erst aus einer Tabulatur „aus der Zeit um 1760 . . . (von Johann Ludwig Krebs' Hand?)“ bekannt.

Daß BWV 1001 die Originalfassung repräsentiert, Orgel- und Lautenfassung hingegen Bearbeitungen der ursprünglichen Violinfassung darstellen, läßt sich unschwer erkennen, denn in beiden Bearbeitungen sind alle für die Violine eigentümlichen Partien für Orgel bzw. Laute umgestaltet und für diese Instrumente erst applikabel gemacht worden. Die latente Mehrstimmigkeit der Violinfassung wurde in eine reale auseinandergelegt; gleichzeitig war die Ausprägung einer Baßstimme und harmonisch füllender Mittelstimmen geboten, wobei die akkordische und figurative Bereicherung in der Orgelübertragung naturgemäß am stärksten ausfallen konnte.

Quellenlage und musikalischer Befund deuten darauf hin, daß beide Bearbeitungen voneinander unabhängig entstanden sind; von der Quelle her, indem sie z. B. in Takt 70 und 75 (= Takt 68 und 73 der Violinfassung) jeweils beim 4. Viertel der Oberstimme voneinander abweichende Lesarten bieten, die sich in getrennten Vorlagen der Violinfassung finden.

Takt 70:		in: Viol. lt. P 267 u. 976 Laute
		in: Viol. lt. P 268 Orgel (transp. nach g-moll)
Takt 75:		in: Viol. lt. P 267 Laute
		in: Viol. lt. P 268 u. 967 Orgel (transp. nach g-moll)

IV.

Das Gesagte mögen folgende Bemerkungen verdeutlichen: Während die Lautenintavolierung die Originaltonart g-moll (um eine Oktave nach unten versetzt) beibehält, ergab sich bei der Bearbeitung für Orgel, um eine für dieses Instrument gemäße Lage zu erreichen, die Transposition von g-moll nach d-moll. Gegenüber der Originalfassung (BWV 1001) sind beide Bearbeitungen von 94 auf 96 Takte erweitert; doch finden sich die Einschreibungen in der Orgel- und Lautenfassung jeweils an anderer Stelle, so daß es sich um eine zufällige Korrespondenz handeln dürfte.

In der Orgelbearbeitung stellen die Takte 5^b–6^a und 29^b–30^a die Erweiterungen dar, d. h. ein Takt ist nach T. 5^a und ein weiterer nach T. 28^a der Violinfassung eingeschoben. Demgegenüber bringt die Lautenbearbeitung die erste Einfügung (1 1/2 Takte) bereits nach T. 2 und die zweite (1/2 Takt) nach T. 5^a der Violinfassung. Die Anfangstakte aller drei Fassungen stellen sich wie folgt dar:

BWV 1001 (Violino solo)



BWV 1000 (Laute)



BWV 539/2 (Orgel)



Die ersten beiden Takte stimmen in allen drei Fassungen überein; sie exponieren das Thema als Dux, danach als Comes. (Im folgenden: Themeneinsätze mit der Quint der I. Stufe = „Dux“, mit der Quart der V. Stufe = „Comes“.) — Die Orgelbearbeitung folgt in T. 3 (Comes) und T. 4 (Dux nach einem halben „freien“ Zwischentakt einsetzend) weiterhin der Violinfassung, während die in der Lautenbearbeitung bereits nach T. 2 eingeschobenen $1\frac{1}{2}$ Takte nach einem aus der 2. Themenhälfte gebildeten halben Zwischentakt das Thema erstmals im Baß (als Dux) bringen. Mit dem weiterhin um einen halben Takt verschobenen Themeneinsatz in T. 4^b (Comes) schließt sich die Lautenbearbeitung der Violinfassung (T. 3) wieder an. — Anstelle des halben „freien“ Zwischentaktes in T. 4^a der Violin- (und Orgel-)fassung bietet die Lautenbearbeitung einen weiteren Themeneinsatz im Baß (auf der IV. Stufe, ein quasi „überzähliger“ Comes), danach in Engführung und auf dem Hauptakzent das in T. 4^b der Violin- (und Orgel-)fassung als Dux einsetzende Thema. Während die Violinfassung in T. 5^b mit dem 2. Themenabschnitt zum Zwischenspiel überleitet, wird in der Lautenbearbeitung (T. 7) noch ein dritter Themeneinsatz im Baß (als Comes) eingeschoben und erst danach das Zwischenspiel aufgenommen. — Die Orgelbearbeitung aber bringt in T. 5^b ihre erste Einschubung, das Thema im Pedal (als Dux), und daran unmittelbar anschließend (T. 6^b) die thematisch gebundene Überleitung zum Zwischenspiel.

Die weitere Gegenüberstellung von Originalfassung und Orgelbearbeitung macht deutlich, daß in jener „die Geige bis an die letzten Möglichkeiten ihrer Technik und ihres Ausdrucks geführt wird, während die Orgel den mittleren Bereich nicht überschreitet“², indem sich die Bearbeitung ziemlich eng an die Vorlage anschließt, selbst spezifisch violinistische Griffe, wie z. B. die „angerissenen“ Achtel, beibehält. In der Violinfassung grenzen diese Partien an die technischen Möglichkeiten des Instruments, in der Orgelbearbeitung hingegen wird man sie als Relikte anzusehen haben; die Lautenbearbeitung aber bringt an diesen Stellen durchgestaltete Begleitstimmen. — Für die Orgelbearbeitung bezeichnend sind ferner abschnittsweise Reduzierung der Stimmenzahl, z. B. in Takt 8 und 44, und demgegenüber akzessorisch-akkordischer Stimmenzuwachs, z. B. in Takt 12/13 (auf dem 1. Viertel von

² H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, S. 99

Takt 13 zur Komplikation zwischen c" und cis" führend!), in Takt 30 (Vorimitation!) sowie in Takt 41 und 60, schließlich Stimmentausch, z. B. in Takt 5 (Haltebogen!), 25/26 und 56/57. — Es sei ferner auf die Variante am Schluß von Takt 7 hingewiesen, die sich wie die Auflösung einer einstimmigen Linie und dabei doch ganz unklavieristisch ausnimmt, da sich ein klanglicher Effekt nicht einstellt. — Zu keiner befriedigenden Einsicht gelangt man endlich bei der Betrachtung des Pedals, dessen umfangsmäßige Beschränkung auf das kleine a als obere Grenze bemerkenswert ist, da die meisten Orgelwerke Bachs d' verlangen. Doch trotz dieser Beschränkung vermeidet die Bearbeitung nicht, daß das Pedal bei drei von vier Themeneinsätzen sich mit der unteren Manualstimme kreuzt; eine bei Bach durchaus befremdende Praxis.

Nach ähnlichen Überlegungen kommt Siegele³ zu dem mit aller Vorsicht angedeuteten Schluß: „Während uns nun die Bearbeitung für Laute, vor allem in der Konzentration und dem Beziehungsreichtum des Anfangs, aber auch in der realen Ausgestaltung zuvor nur latent vorhandener Themaesätze, unverkennbar das Gepräge des Meisters zu tragen scheint, wagen wir das von der Bearbeitung für Orgel nicht in demselben Maße zu behaupten: sie scheint uns über das Schulmäßige nirgends hinauszugehen.“ — Hier sei jedoch auf einige Stellen gleich zu Beginn der Orgelbearbeitung hingewiesen, die immerhin eine „geübte Hand“ des Bearbeiters verraten dürften: z. B. die Mittelstimme in T. 3, die gegenüber den „angerissenen“ Achteln der Violinfassung eine thematische Wendung bringt; eine ähnliche Konzentration zeigt die „Altstimme“ beim Themeneinsatz des Pedals in T. 5b, vor allem aber die Überleitung zum Zwischenspiel (Takt 6b/7a, Oberstimmen) durch kontrapunktische Verknüpfung von Figuren, die aus dem ersten bzw. zweiten Themenabschnitt abgeleitet sind; und selbst die Ausgestaltung einer realen Mehrstimmigkeit in T. 4a wird man als respektabel bezeichnen können.

V.

Griepenkerls Bemerkung in der Vorrede zu Peters III: „Übrigens möchten sich wenige Themen finden lassen, die eine Bearbeitung für zwei so verschiedene Instrumente wie Violine und Orgel gestatten“, scheint noch jeden Zweifel an der Echtheit der Orgelfassung auszuschließen⁴. Auch Spitta (Bach I, 688 f., 825; II, 464) und Rust (BG 15, XXV) lassen keinen Zweifel durchblicken, daß die Bearbeitung für Orgel vielleicht nicht von Bach selbst stamme. Keller (S. 99) hingegen bringt zum Ausdruck, daß es unverständlich bleibe, „warum Bach nicht auch das großartige und tief leidenschaftliche Präludium [der Soloviolinonate] übertragen . . ., sondern an dessen Stelle ein kleines, unbedeutendes Präludium manualiter gesetzt“ habe. Gerade an der zuletzt zitierten Bemerkung darf angeknüpft werden, um den Echtheitszweifel an der überlieferten Gestalt von „Präludium und Fuge d-moll“ BWV 539 zusammenzufassen.

Es scheint uns als erwiesen, daß die Violinfuge die Originalfassung darstellt, von der später Bearbeitungen für Laute und Orgel angelegt wurden. Die Violinfassung wird auf ca. 1720 datiert. Wir sehen, daß die Orgelbearbeitung Lesarten aufweist, die in P 268, einer Abschrift der Violinosonaten von der Hand Anna Magdalena Bachs, auftreten, und zwar die erste Lesart ausschließlich in dieser Hs., die nach Haußwald⁵ zwischen 1725 und 1733/34 entstanden ist. Indem aber P 268 als Vorlage der Orgelbearbeitung erscheint, kann diese frühestens 1725 entstanden sein. — Nach diesen Folgerungen ergibt sich die Frage, ob es

³ U. Siegele, *Kompositionsweise und Übertragungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss. Tübingen 1957 (Masch.-Schrift, S. 113).

⁴ E. Bruggaier weiß in seinen *Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1959, S. 184, zu BWV 539/2 nichts anderes als Griepenkerl mitzuteilen.

⁵ G. Haußwald, *Krit. Bericht zu NBA VI/1 (Werke für Violine)*, S. 27 und 31.

Eine Identifizierung des Werkes ist bisher offenbar nicht erfolgt, doch läßt sich dies um so leichter nachholen, als es im Neudruck bequem zugänglich ist: es handelt sich um Kyrie und Gloria der *Missa S. Lamberti* aus dem 1706 in Augsburg bei Johann Christoph Wagner gedruckten *Jubilum Missale Sextuplex* von Johann Christoph Pez (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jg. 27/28, herausgegeben von B. A. Wallner, S. 119 ff.).

Bachs Partitur weicht nur geringfügig vom Original ab; verhältnismäßig häufig sind Unterschiede in Balken- und Bogensetzung anzutreffen, seltener Bezifferungsvarianten. Gelegentlich hat Bach berichtigend und verändernd in seine Vorlage eingegriffen: die Sekundparallelen zwischen Sopran und Violino I in Takt 3 des Kyrie — in der Partitur noch vorhanden — sind in den Stimmen beseitigt; im Gloria wurden T. 23 Vl. I an Alto angeglichen, T. 11 die erste Note des Continuo korrigiert, T. 41 das drittletzte Achtel in Sopran und Vl. II zu e⁺ verändert; in T. 73 läßt Bach die Viola vom Leitton abspringen, um die Oktavverdoppelung zwischen Vl. I und Viola zu umgehen.

Abgesehen davon, daß die Unterscheidung von Solo- und Ripieno-Teilen bei Bach nicht mehr auftritt, besteht die augenfälligste Abweichung seiner Partitur vom Original darin, daß das in Weimar niedergeschriebene Kyrie mit 4 (statt 3) Instrumenten besetzt ist. Obwohl die Instrumentalsysteme unbezeichnet sind, läßt der Stimmensatz St 327 keinen Zweifel, daß die drei oberen Systeme dem Original entsprechend mit Violino I/II und Viola zu besetzen sind. Das vierte Instrumentalsystem (im Baßschlüssel) hat Bach — wie eine Korrektur in Takt 10 eindeutig belegt — unter Zugrundelegung des Orgel-Continuo selbst hinzugesetzt, um die Instrumente als vierstimmigen Chor den Vokalstimmen gegenüberzustellen. Obwohl in St 327 keine entsprechende Stimme enthalten ist (nur ein transponierter unbezifferter Continuo aus der Leipziger Zeit ist vorhanden), kann kaum ein Zweifel bestehen, daß das vierte System dem Violoncello zugeordnet war (vgl. z. B. die Besetzung der einige Jahre vorher entstandenen Kantate BWV 196). Bei der Leipziger Aufführung hat Bach anscheinend die Tendenz zur Zweichörigkeit wieder aufgegeben und nicht nur das Gloria, sondern auch das Kyrie in der Besetzung des Originals aufgeführt. Dabei wird er die Violoncello-Stimme aus dem Stimmensatz entfernt haben.

Welche Vorlage Bach zur Herstellung seiner Partitur benutzt hat, läßt sich aus dem vorliegenden Material nicht entnehmen; da keinerlei Schreibversehen auftreten, die auf Spartierung aus den gedruckten Stimmen deuten ließen, könnte angenommen werden, daß eine Partiturabschrift als Zwischenglied diente (sie müßte Bach in Leipzig dann nochmals vorgelegen haben). Ob das Werk bereits dort ohne Verfasserangabe vorlag, oder ob Bach den Namen auf einem — inzwischen verlorengegangenen — Umschlag vermerkte, läßt sich ebenfalls nicht feststellen.

Zur Biographie von Wilhelm Werker

VON WILIBALD GURLITT, FREIBURG I. BR.

Infolge eines Versehens haben erbetene Nachrichten zum Artikel *Werker* mich erst nach Erscheinen von Band II meiner Neufassung des Musiklexikons von Hugo Riemann (12. Auflage, Mainz 1961) erreicht. Der betreffende Artikel ist durch dankenswerte Mitteilungen in einem Brief des Herrn Harald Schurz aus Königstein (Sächs. Schweiz) an mich vom 2. April 1961 zu ergänzen. Danach wurde Friedrich Wilhelm Werker am 15. Mai 1873 zu Breslau als Sohn eines Musikers geboren, wuchs in Köln auf, wo er nach Absolvierung des Gymnasiums und Abiturs die Musikhochschule besuchte und Schüler von Fr. Wüllner, A. Mendelssohn und A. v. Othegraven war. Werker wirkte zunächst als Kantor in Norden (Friesland), war etwa ein Jahr lang Lehrer an einer Musikschule in Krefeld, danach Kantor

in Insterburg (Ostpreußen), bevor er 1902 Kantor der Stadtschule in Königstein an der Elbe wurde. In den Jahren 1923/24 war er mit Vorlesungen am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Leipzig beauftragt. In Königstein wegen seiner „freimütigen demokratischen Gesinnung“ 1935 vertrieben, lebte er seit 1940 in Moritzburg (Bezirk Dresden) im Ruhestand und erlag hier am 20. Dezember 1948 einem Schlaganfall. Sein Grab befindet sich auf dem Moritzburger Friedhof. Werker war in zweiter Ehe mit Dr. med. Marianne Gielen verheiratet, die den erhaltenegebliebenen Teil seines Nachlasses bewahrte und heute als Ärztin in Arnsdorf (Sachsen) lebt.

Wilhelm Werker gehört zu den ersten, die Zahlenbeziehungen als Mittel für die formale Gestaltung im Werk Joh. Seb. Bachs untersuchten. Diese Untersuchungen waren zu Lebzeiten ihres Verfassers lebhaft umstritten.

In der Handschriften-Abteilung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden befinden sich die beiden folgenden hs. Arbeiten Werkers: *Weihnachts-Oratorium (Bach-Studien III)*, Königstein 1927 (nebst einem Form-Grundriß zu Werkers MS, hergestellt von Harry Halm, Hamburg) und *Mozart-Studien: Der späte Mozart ist der Erbe Bachs — Das Aufleuchten Seb. Bachsichen Formengeistes in den Meisterwerken der letzten 10 Lebensjahre W. A. Mozarts*, 1937.

An hs. Kompositionen sind von Werker erhalten: zwei Opern, zwei Streichquartette, ein Requiem für eine Singstimme mit Orgel, eine Sammlung geistlicher Lieder *Musica sacra auf dem Lande* sowie eine Reihe Klavierlieder auf weltliche Texte.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum, Ü = Übungen.
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Wintersemester 1961/62

Aachen. *Technische Hochschule.* Dr. H. Kirchmeyer: Musikgeschichte Rußlands im 19. Jahrhundert (2) — Die Begründung der Neuen Musik in der Ästhetik Busonis (1) — Einführung in die Musikfigurensprache J. S. Bachs (1).

Basel. Prof. Dr. Leo Schrade: Die Musik im Zeitalter des Barock in Frankreich und England: von J. B. Lully bis G. F. Händel (3) — Franz Schubert und das Romantische in der Musik (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die Instrumentalfugen J. S. Bachs (1) — Harmonische Analyse von Werken des 19. Jahrhunderts (1).

Lektor Dr. W. Nef: Geschichte der europäischen Musikinstrumente (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Probleme und Entwicklungstendenzen der Musik im 16. und 17. Jahrhundert (2) — Ü: Die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Probleme der zeitgenössischen Musik Osteuropas (1) — Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. W. Vetter: Die Musik der griechischen Antike (3).

Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2) — Grundlagen und Entwicklungstendenzen der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1).