

Herausgebertätigkeit schloß er mit der Redaktion der zehn letzten Mitteilungshefte der Reger-Gesellschaft, und nach seiner mit dem letzten Kriegsende erbetenen Emeritierung widmete er sich fast ganz seinem eigenen kompositorischen Schaffen. Nur die künstlerische Erscheinung Max Regers, dessen Bedeutung er schon 1921 in einer wesentlichen Biographie herausgehoben hatte, beschäftigte ihn weiterhin. Und wenn er hierbei nicht müde wurde, noch in wertvollen Beiträgen zu den Mitteilungen des Bonner Max-Regger-Instituts auf die Bedeutung dieses Meisters hinzuweisen, dem er seine eigene künstlerische Ausrichtung verdankte, wenn er gar noch Regers unvollendetes zwölfstimmiges A-cappella-Chorwerk „Vater Unser“ stilvoll ergänzte, so sprach auch hieraus letztlich der Wille, das von ihm als echt Erkannte der Praxis zugänglich zu machen. Ein starker Sinn für das Echte war wohl überhaupt das wesentlichste Kennzeichen dieses bei aller Verstandesschärfe und Unbedingtheit gültigen Menschen.

Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition

VON FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, KASSEL

In den letzten Jahren ist es der Fux-Forschung gelungen, das Dunkel, welches bisher über der Jugendzeit und dem musikalischen Studiengang des steirischen Meisters lag, zu lichten, nachdem A. Kern¹ den Nachweis erbracht hatte, daß Fux seit 1680 als kaiserlicher Stipendiat am Grazer Ferdinandeum studierte. Neuerdings hat H. Federhofer auf Grund archivalischer Nachforschungen die näheren Umstände erhellt². Danach könnte Fux vor seinem Universitätsstudium bei dem Grazer Stadtpfarrorganisten Peintinger musikalischen Unterricht erhalten haben, und der Grund für das Verlassen des Ferdinandeums wäre in einer Anstellung als Musiker im Dienst eines Adligen (Fürsten Eggenberg?) oder eines Stiftes in der Steiermark (Seckau?) zu suchen. So gewinnt auch die Vermutung eines Aufenthaltes in Böhmen und einer Studienreise nach Italien unter fürstlicher Protektion stärkere Wahrscheinlichkeit. Damit rückt die Frage des musikalischen Bildungsweges und der auf Fux einwirkenden Einflüsse wieder in den Vordergrund³. Wenngleich der Meister — im Gegensatz zu dem einige Jahre älteren Georg Muffat — selbst darüber nichts berichtet hat, geben uns die musikalischen Quellen eine Reihe wichtiger Hinweise. Es ist anzunehmen, daß Fux sich wie mancher andere bedeutende Musiker (z. B. J. S. Bach) weitgehend autodidaktisch gebildet hat. Zwar ist sein Nachlaß verschollen, aber die teilweise erhaltene Sammlung eines seiner Schüler, des Regenschori an der Wiener Minoritenkirche P. Alexander Giesel⁴ (1694—1766), ermög-

¹ A. Kern: *Ein Rätsel um einen großen Steirer gelöst* in Kleine Zeitung, Jg. 46/2, Graz, Nr. 148 vom 29. Juni 1949; vgl. dazu A. Liess: *Neues aus der biographischen Johann Joseph Fux-Forschung* in Die Musikforschung V/1952, S. 194 ff.

² H. Federhofer: *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux* in Die Musikforschung XIII/1960 S. 130 ff.; Herrn Professor Dr. Federhofer bin ich für weitere wertvolle Hinweise sehr zu Dank verpflichtet.

³ Vgl. L. Ritter v. Köchel: *Johann Joseph Fux*, Wien 1872, S. 5 ff.; A. Liess, *Johann Joseph Fux, ein steirischer Meister des Barock*, Wien 1948, S. 16 ff.

⁴ Ich verweise hier auf meine in Vorbereitung befindlichen *Studien zur Wiener Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, die eine ausführliche biographische Abhandlung über Giesel enthalten werden.

licht Rückschlüsse auf des Meisters eigene Bibliothek. Neben Zarlinos *Istitutioni Harmoniche*, Giovanni Maria Bononcini *Musico pratico* und Berardis *Documenti Armonici*, die Fux sämtlich im *Gradus ad Parnassum* erwähnt, besaß Giessel das *Compendium Musices* von A. Gumpelzhaimer, die *Musica Poetica* von J. A. Herbst, die *Musurgia Universalis* von A. Kircher, die *Exercitationes Musicae* von W. C. Printz sowie einige handschriftlich überlieferte Traktate, zu deren Erwerb oder Kopie Giessel durch Fux angeregt worden sein dürfte⁵.

Überdies ist uns in den Nachlässen von P. Alexander Giessel und Johann Dismas Zelenka das Repertoire kontrapunktischer Meisterwerke überkommen, das Fux seinen Schülern als Mustersammlung zum Studium vorgeschrieben zu haben scheint. Wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe⁶, bestand dieses u. a. aus den *Fiori Musicali* von Frescobaldi, den Ricercar-Sammlungen von Battiferri und Poglietti, sowie den Magnificat-Vertonungen von Morales und Messen von Palestrina. Dieses Übergewicht italienischer Musik läßt vermuten, daß Fux die entscheidenden Anregungen zur Beschäftigung mit dem strengen Stil aus Italien erhielt. Battiferri *Ricercari* waren allerdings 1669 im Druck erschienen und werden auch in den handschriftlich verbreiteten Lehrbüchern von Poglietti und Kerll als Musterbeispiele genannt⁷. Frescobaldis Werke scheinen in Deutschland sehr verbreitet gewesen zu sein, und bedeutende Meister wie H. Schütz, Chr. Bernhard, D. Buxtehude, J. Ph. Förtsch, N. A. Strunck und J. Theile (von denen die beiden letztgenannten zum Wiener Hof in direkter Beziehung standen⁸) haben sich mit dem strengen Stil beschäftigt. Doch erhebt sich die Frage, ob man damals in Deutschland nicht die Bezeichnung *stilus praenestinus* mehr platonisch gemeint hat, während die direkte Beziehung auf Palestrina und die intensive Beschäftigung mit seinem Werk, wie man sie bei Fux findet, eher auf eine römische Sondertradition zurückgeht⁹. Hierzu bemerkt A. Liess¹⁰: „Ganz besonders spricht auch für eine Ausbildung in Italien, daß Fux in typischer Weise nicht von der Oper, sondern von der Kirchenmusik ausging und er als ‚erster Historist‘, als den ihn Herbert Birtner bezeichnet hat, ganz von der letzten Hauptgestalt des ‚stile antico‘, des strengen, gebundenen kontrapunktischen Vokalstils, Palestrina, gefesselt wurde.“ Leider ist es Liess trotz eifriger Nachforschungen nicht gelungen, authentische Beweise für Fux' Aufenthalt in Rom zu ermitteln¹¹.

⁵ Näheres hierüber gleichfalls in meinen erwähnten Studien.

⁶ F. W. Riedel: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel und Basel 1960, S. 83 ff.

⁷ Vgl. ebenda S. 131 (Fußnote 101) und S. 146.

⁸ Strunck hat sich (nach Walther: *Musikalisches Lexikon*) „zu zweyen mahlen am Kayserlichen Hofe auf dem Clavier und Violin hören lassen.“ Ein *Capriccio* im strengen Stil komponierte er in Wien am 8. Juli 1686; vgl. Riedel, a. a. O. S. 184 ff. — Theile soll (nach Walther, a. a. O.) „An. 1695 . . . für eine Messe, so in der kaiserlichen Hof-Capelle ist musicirt worden, durch den damaligen Hrn. Schmelzter, 100 Reichsthaler bekommen“ haben, auch soll „insonderheit . . . der Kayser Leopold, der den Contrapunct wohl verstund, viel von seinen Sachen gehalten“ haben. Hier sei bemerkt, daß Walthers Angaben über die kaiserliche Hofkapelle, die auf Mitteilungen des mehrfach in Wien weilenden merseburgischen Musikdirektors Christian Heinrich Aschenbrenner beruhen, nicht immer zuverlässig sind. Er verwechselt beispielsweise die beiden Schmelzter und zählt Antonio Draghi 1703 noch zu den Lebenden.

⁹ Vgl. H. Birtner: *Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus* in *Deutsche Musikkultur* VII/1942, S. 1 ff.

¹⁰ A. Liess: *Johann Joseph Fux. Ein steirischer Meister des Barock*, Wien 1958, S. 17 f.

¹¹ Vgl. A. Liess: *Fuxiana*, Wien 1958, S. 17 f.

Einen Fingerzeig in dieser Richtung gibt jedoch eine sowohl von Giessel als auch von Zelenka kopierte Partiturenansammlung¹², deren Titel bei beiden fast übereinstimmend lautet¹³:

MESSE del PALESTINA [sic] / a. 4. 5. e. 6. / D'Etto del Sig. Bernardo / Pasquini. / Quello chè pretende d'essere Maestro di / Musica ed'anche Organista, e non gustira / il Nettore [sic] non beverà Latte di queste di- / vine Compositioni del Palestina, Sarà / Sempre poverello.“

Da Zelenka angibt, daß er die Vorlage für seine Abschrift im Jahre 1717 in Wien von Georg Reutter (senior) erhalten habe, müßte auch dieses nicht mehr nachweisbare Exemplar Pasquinis Lobspruch enthalten haben. Giessel fertigte seine Abschrift im Jahre 1719 an, etwa gleichzeitig mit den übrigen, oben bereits genannten Werken, die auch Zelenka während seiner Studien bei Fux niederschrieb. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß die verschiedenen Kopien des Palestrina-Kodex mit dem erwähnten Motto auf ein von Fux selbst angefertigtes Manuskript zurückgehen.

Nun schildert G. Bains in seiner Palestrina-Biographie¹⁴ als einen der eifrigsten Palestrina-Verehrer den Organisten an der Kirche S. Maria Maggiore in Rom, Bernardo Pasquini (1637–1710), „il quale occupavasi quotidianamente nello spartire le opere del Pierluigi“. Einen dieser Kodizes, geschrieben im Jahre 1690, besaß Bains selbst. In dieses Exemplar hatte Pasquini die nachstehenden Worte eingetragen:

„Quello che pretenderà di essere maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e non beverà del latte di queste divine composizioni del Palestrina, senza dubbio, che sarà sempre poverello. Sentimento di Bernardo Pasquini povero ignorante.“

Man sieht, daß die obengenannten Zitate lediglich beim Abschreiben etwas entstellt worden sind. Leider ist das Manuskript aus Bains Besitz zur Zeit nicht nachweisbar, so daß die Identität des Repertoires mit dem in Giessels Abschrift nicht festgestellt werden kann. Wichtiger ist jedoch die Beantwortung der Frage, wie Pasquinis Bemerkung, die doch nicht gedruckt und lediglich als NB einer seiner Partiturabschriften beigelegt war, nach Wien gelangt sein kann.

Barlettani-Attavanti berichtet in seiner Pasquini-Biographie¹⁵, daß der römische Meister eine Konzertreise nach Wien unternahm, wo Kaiser Leopold I. ihn ver-

¹² Zelenkas Abschrift: Dresden Sächsische Landesbibliothek Mus. 1/ B/ 98; die letztgenannte Quelle ist leider durch Kriegseinwirkung verlorengegangen, doch existiert eine etwa gleichzeitig, wohl unter Zelenkas Aufsicht entstandene Kopie (Mus. 1/ B/ 98a), die mir vorgelegen hat; vgl. Fußnote 6. Giessels Abschrift: Wien, Musikarchiv des Minoritenkonvents Cod. XIV 708.

¹³ Zitiert nach Giessels Abschrift. In der Dresdener Handschrift sind einige Worte geändert; dort heißt es: „Messe del Palestina. [sic] / à 4. 5. e 6. / :Detto del Sigr. Bernardo Pasquini: / Quello che pretende d'essere Maestro di Musica et / ande Organista; e non gustirà il Pettore [sic], e non vi- / vera [sic] del Latte di queste divine compositioni del / Palestina, sauì sempre poverello.“ Es folgt die Bemerkung: „Copiandas accipi à Dominum Georgio Reutter, Capellae Ma- / gistro apud Sanctum Stephanum Viennae Austriae. 1717. Copiavit D: / Philippus Troyer me hoc tempore existente, J: Disma Zelenka. / Accesserunt quaedam pauca alia. / variorum Autorum.“ Leider hat der Schreiber die Abschrift der Palestrina-Messen unterlassen und läßt gleich die pauca alia variorum Autorum folgen, so daß eine inhaltliche Übereinstimmung mit Giessels Abschrift nicht festgestellt werden kann. Fraglich ist auch, ob Zelenka von Reutter die Vorlage für die Palestrina-Messen oder für die übrigen Werke bzw. für beides erhielt.

¹⁴ G. Bains: *Memorie Storico-Critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. 2, Roma 1828, S. 70 f.

¹⁵ Barlettani-Attavanti: *Biografia di Bernardo Pasquini in Notizie storiche degli Arcadi morti, raccolte dal Crescimbeni*, Roma 1720, Vol. 2, S. 330; zitiert nach A. Bonaventura: *B. Pasquini. Monografia*, Roma 1923, S. 35.

geblich für die Hofkapelle zu gewinnen suchte. Der Zeitpunkt dieser Reise ist noch nicht ermittelt worden, da jedoch 1677 in Wien Pasquini's *Oratorio di Sant Agnese* aufgeführt wurde¹⁶, dürfte der Besuch, durch den vermutlich erst Pasquini's Verbindung zum Kaiserhofe zustande kam, schon vorher stattgefunden haben. Der Kaiser gab seiner Hochschätzung für den römischen Organisten Ausdruck „*nel comandare all' Astroune Maestro della sua Cesarea Cappella di potarsi a Roma ad ammirarlo per imitarlo, come parimente fecero di suo ordine Gasparo Kèlleri ed altri: ed in congiuntura d'aver mandato un suo familiare ad apprendere il di lui stile di sonare, che poi ammaestrato dichiarò primo organista della sua cappella, con corriere espresso onorò il nostro Bernardo inviandogli il suo ritratto, pendente da una collana d'oro, e accompagnato da una cedola di mille fiorini e da una lettera in cui benignamente l'invitava dicendogli: 'che quelli i frutti della Germania; e se gliena piaceva, andasse colà a prenderli'*“¹⁷.

Dieser Bericht enthält allerdings manches Zweifelhafte. Daß mit dem erwähnten Gasparo Kèlleri niemand anders als Johann Kaspar Kerll gemeint sein kann, hat bereits A. Bonaventura¹⁸ festgestellt. Kerll studierte in Rom vor 1651, als Pasquini noch ein Knabe war. Sollte er später noch einmal in Rom gewesen sein? Kann man sich vorstellen, daß der berühmte Meister bei dem zehn Jahre jüngeren Kollegen nochmals in die Lehre ging? Richtig zu sein scheint allerdings die Angabe, daß Leopold I. mehrere seiner Musiker zu Pasquini in die Lehre schickte, wenngleich die Hofakten bezüglich der Musiker und der vom Kaiser gewährten Studienstipendien noch nicht genügend durchforscht sind. Man weiß, daß Carlo Draghi 1692 auf kaiserliche Kosten nach Italien geschickt wurde und 1698 eine Anstellung als Hoforganist fand¹⁹. Auch Carlo Agostino Badia, seit 1694 Hofkompositor, unternahm 1695 eine Reise nach Rom, von der er jedoch bald zurückgekehrt zu sein scheint, weil die finanzielle Unterstützung von seiten des Kaisers nicht ausreichend war²⁰. Jener spätere *primo organista*, den Barlettani-Attavanti erwähnt, könnte am ehesten Ferdinand Tobias Richter gewesen sein, über dessen Leben leider nur wenige beglaubigte Nachrichten vorliegen²¹. Wahrscheinlich lassen sich durch genaue Sichtung aller verfügbaren Archivalien Studienaufenthalte in Italien noch bei mehreren Hofmusikern nachweisen.

Einen interessanten Beleg für direkte Beziehungen zwischen Pasquini und den kaiserlichen Hoforganisten bietet das Klavierbuch XIV 743 im Musikarchiv des Wiener Minoritenkonvents²². Dieser Kodex, dessen Einband samt den ersten acht Notenblättern und dem Besitzervermerk verlorengegangen ist, enthält u. a. Kom-

¹⁶ Köchels Angabe 1687 (a. a. O. S. 509) beruht auf einem Lesefehler. Auf dem Titelblatt der für diese Aufführung kopierten Partitur (Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 18665) ist deutlich zu lesen: „*Silvester Nolz Fecit 1677*“.

¹⁷ Barlettani-Attavanti, a. a. O.; zitiert nach A. Bonaventura, a. a. O. S. 42 f.

¹⁸ A. a. O. S. 43 f.; vielleicht liegt auch eine Verwechslung mit Fortunato Chelleri vor.

¹⁹ Vgl. A. Orel: Artikel *Draghi* in MGG.

²⁰ Vgl. E. Halfar: Artikel *Badia* in MGG.

²¹ Vgl. H. Botstiber: Einleitung zu DTÖ XIII 2, S. XII f.; daß Reutter in Rom war, ist weniger wahrscheinlich. Er war zunächst Organist an St. Stephan, wurde erst 1696 als Theorbist und außerdem 1700 als 5. Organist in der Hofkapelle angestellt, wird 1721, als die Pasquini-Biographie bereits veröffentlicht war, als 1. Organist genannt und 1729 als *impotens* bezeichnet. Offenbar stand er als Organist nicht gerade in hohem Ansehen bei Leopold I., wie auch seine wenigen unbedeutenden Klavierstücke nicht auf einen Unterricht durch Pasquini schließen lassen.

²² Vgl. F. W. Riedel: *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien, Katalog des älteren Bestandes* (vor 1784), Kassel und Basel (in Vorbereitung).

positionen (vorwiegend Tanzsätze) von J. J. Froberger, J. B. Lully²³, Georg Muffat²⁴, Georg Reutter (senior), F. T. Richter und Bernardo Pasquini. Die Niederschrift einer *Passagaglia* von Pasquini ist datiert²⁵: „*Romae 27. Junij / 708 / In Casa Del Monsir. Kaunitz.*“ Dies läßt vermuten, daß der Schreiber das Stück direkt von Pasquini erhalten hat und auch dessen Schüler gewesen ist. Da das Manuskript zum alten, schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Minoritenkloster befindlichen Musikalienbestand gehört, kann sein Hauptschreiber (von dessen Hand auch die zitierte Eintragung stammt) nur ein Wiener Musiker gewesen sein²⁶.

Da Pasquini sich der besonderen Gunst Leopolds I. erfreute und offenbar der Lehrmeister mehrerer Hofmusiker gewesen ist, wäre es verwunderlich, wenn Fux, der vom Kaiser stets besonders gefördert wurde, nicht in Rom geweilt hätte. Sollte er etwa mit jenem von Barlettani-Attavanti erwähnten *Maestro della sua Cesarea Cappella* identisch sein, den der Kaiser zu Pasquini sandte „*ad ammirarlo per imitarlo*“? Das vorangestellte *Astroune* läßt sich nicht mit dem Namen irgendeines Hofmusikers in Verbindung bringen und scheint eher eine verballhornte Bezeichnung zu sein²⁷. Allerdings war Fux unter Leopold I. nicht Kapellmeister, sondern (seit 1698) Hofkompositor. Da er aber zur Zeit der Drucklegung von Pasquinis *Biografia* (1720) das Amt des Oberkapellmeisters bekleidete, könnte dem ohnehin nicht sehr zuverlässigen Verfasser ein Versehen unterlaufen sein. Zudem ist es wenig wahrscheinlich, daß der Kaiser die Kapellmeister Antonio Draghi und Antonio Pancotti (die einzigen, die in Frage kämen) nach Italien gesandt hat, da diese aus Italien stammten und früher dort ihre Ausbildung erhalten hatten; Badias offenbar wenig erfolgreiche Reise wurde oben bereits erwähnt. So viel scheint jedenfalls aus diesem noch nicht ganz durchschaubaren Zusammenhang hervorzugehen, daß Fux in unmittelbarer oder zumindest mittelbarer Verbindung zu Pasquini stand und von ihm am ehesten die Anregung zum Studium der Palestrina-Werke empfangen haben kann. Der Aufenthalt in Rom dürfte erst stattgefunden haben, als Fux bereits in kaiserlichen Diensten stand, zumal auch der Überbringer des erwähnten Mottos nicht vor 1690 in Rom gewesen sein kann.

Soweit aus den derzeit nachweisbaren Quellen ersichtlich ist, hat sich Pasquini vor allem im reiferen Alter mit dem *stilus praenestinus* beschäftigt. Georg Muffat, der 1681/82 sein Schüler war, äußert sich nicht darüber²⁸, der obengenannte Kodex mit dem Motto stammt aus dem Jahre 1690 und vom Dezember 1695 datieren jene Studien im strengen Stil, die unter dem von einem späteren Besitzer hinzugefügten Titel „*Saggi di contrappunto composti dal Sigr: Bernardo Pasquini*“ erhalten sind²⁹. Es handelt sich um ein — vermutlich für seinen Neffen Felice Bernardo

²³ Übertragungen von Ensemble-Suiten.

²⁴ Die Stücke sind nur mit *Muffat* gezeichnet, doch kommt Gottlieb kaum als Verfasser in Frage, da die Niederschrift spätestens im Jahre 1708 erfolgte und sonst nur Kompositionen aus der Generation seines Vaters vertreten sind.

²⁵ Bl. 75v.

²⁶ Da die z. T. recht ausführlichen Beischriften zu einzelnen Stücken in lateinischer, nicht in der damals üblichen italienischen Sprache abgefaßt sind, könnte der Schreiber ein Geistlicher gewesen sein.

²⁷ *Austriacus*?

²⁸ In der Vorrede zu *Außerlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music Erste Versammlung*, Passau 1701, berichtet Muffat nur, daß er bei Pasquini „*die Welsche Manier auff dem Clavier erlernt*“ habe.

²⁹ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. L 214. Der Titel samt der Angabe „*scritti di sua mano in questo libro, / nell' anno 1695*“ ist erst etwa vierzig Jahre nach Pasquinis Tode zugefügt worden; das Schriftbild der Noten hat kaum Ähnlichkeit mit dem der übrigen als Pasquini-Autographen geltenden Manuskripte. Da auf

Ricordati zusammengestelltes – Repertoire von Kontrapunktstudien ähnlich denen im *Gradus ad Parnassum*, ferner vier- und fünfstimmiger Ricercare, ebenfalls nach Tönen geordnet. Weiteres Studienmaterial bildeten Frescobaldis Werke, die Pasquini im Originaldruck³⁰ oder in Kopie³¹ besaß. Darüber hinaus dürfte er eine ähnliche Sammlung „klassischer“ Werke des 16. und 17. Jahrhunderts besessen haben, wie sie sich im Besitz der Fux-Schüler nachweisen läßt.

Es ist anzunehmen, daß Fux in Rom nicht nur Pasquini, sondern, gleich Muffat³², auch Corelli als Vorbild oder Lehrmeister wählte. Die von E. Schenk bemerkte Tatsache, daß es sich bei der im Stift Kremsmünster unter dem Namen Fux überlieferten Trio-Sonate K. 3512 um den 1. und 2. Satz aus Corellis *Sonate da chiesa*, op. 1 (Rom 1681) handelt, ist allerdings noch kein Beweis für ein direktes Schülerverhältnis³³; denn Corellis gedruckte Werke waren damals sehr weit verbreitet, und es wäre verwunderlich, wenn Fux sie nicht im Stich oder in Kopien besessen hätte. Vielleicht ist eine Abschrift von seiner Hand die Ursache für die Verwechslung, wie es bei der Legrenzi-Messe der Fall zu sein scheint (s. u.). Schwieriger dagegen ist die Entscheidung bei K 322, das in zwei Fassungen vorliegt, von denen die eine Corelli, die andere Fux zugeschrieben wird³⁴:

1. Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde IX 6296 (Nr. 7): *Partita a 3. / 2. Violini / Con / Basso // Dal Sigre Fuchs* (Ouverture – Entree³⁵ – Menuet/Trio – Siciliana – Giga); Stimmen, 1. Hälfte 18. Jahrhundert.
2. Ebenda IX 23281g: Concerto grosso ohne Titel und Autornamen, auf dem Umschlag später mit Bleistift der Name *Corelli* notiert. Besetzung: Violino I concertato, Violino I ripieno, Violino II concertato, Violino II ripieno, Viola concertata, Viola ripiena, Violoncello, Basso (unbeziffert). (Satzfolge wie bei der *Partita*, jedoch ohne die Überschrift *Ouverture*); Stimmen, 2. Hälfte 18. Jahrhundert (bei der Violino I concertato sind die beiden ersten Sätze überklebt und von einem Schreiber des 19. Jahrhunderts³⁶ neu aufgeschrieben worden)

Die Identität beider Werke war bisher nicht bemerkt worden. Doch bezeichnet B. Paumgartner³⁷ das Corelli zugeschriebene Concerto grosso als „zweifelhaft durch Form, Themen u. Instrumentation.“ Der Quellenlage nach zu urteilen, scheint die Trio-Fassung die ältere zu sein, ähnlich wie bei der Partita K 320, zu der es ebenfalls eine zweite, stark besetzte Fassung gibt (K 337). In beiden Fällen ist es allerdings fraglich, ob Fux selbst die Umarbeitungen vorgenommen hat, da für sie

S. 19 Jo Bernardo und auf S. 21 (ausradiert) der Name *Felice Ricordati* vom Notenschreiber eingetragen ist, scheint es eher glaubhaft, daß Felice Bernardo Ricordati das Manuskript im Unterricht bei seinem Onkel angefertigt hat.

³⁰ Frescobaldis 1. Toccatenbuch in der Ausgabe von 1628 mit dem Besitzervermerk „Bernardo Pasquini 11 novembre 1662“ befindet sich in der Bibliothèque du Conservatoire Royal in Brüssel.

³¹ Eine Abschrift von Frescobaldis *Fantasia* 1608 „Ad Vsum / Bern:di Pasqui:“ befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms. L 121).

³² Vgl. Fußnote 28.

³³ Vgl. A. Liess: *Johann Joseph Fux* in MGG IV, Sp. 1160.

³⁴ Der Verfasser ist Dr. Hedwig Krauss, Kustos der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, für die Unterstützung seiner Nachforschungen sehr zu Dank verpflichtet.

³⁵ Diesen Satz hat Köchel übersehen.

³⁶ Vom selben Schreiber stammen die Stimmen der Corelli-Konzerte unter der Signatur IX 23281 und der Dubletten zu den Fuxschen Trio-Sonaten unter IX 6296.

³⁷ B. Paumgartner: *Arcangelo Corelli* in MGG IV, Sp. 1675.

keine zeitgenössischen Quellen vorliegen³⁸, wie sich überhaupt keine Concerti grossi in dem uns bekannten Bestand seiner Werke nachweisen lassen. Einen Beweis für eine direkte Unterweisung Fuxens durch Corelli erbringen diese Zusammenhänge zudem noch nicht, allein es wäre verwunderlich, wenn der römische Meister, der in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts auf der Höhe seines Ruhmes stand, keinen Einfluß auf Fux ausgeübt hätte.

Kehren wir zur Frage des A-Cappella-Stils bei Fux zurück. Hier zeigt uns die Quellenlage bei der Messe K 37, wie Fuxens Beschäftigung mit den Werken italienischer Meister zu falschen Autoreuzuweisungen Anlaß geben konnte:

1. Stift Göttweig (Niederösterreich):

Missa a 4 Voc. et Organo in Contrapuncto et Canone

[Titel nach dem Musikalienkatalog von 1830; originaler Titel verloren]

4 Vokalstimmen mit Bc. (ohne Gloria, Bc. auch ohne Credo);

Stimmen, Mitte 18. Jahrhundert³⁹.

2. Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 18620:

Ohne Titel und Autornamen (originaler Umschlag oder Einband nicht mehr vorhanden)

4 Vokalstimmen ohne Bc. (mit Gloria);

Partitur, etwa Mitte 18. Jahrhundert.

3. Wien, Musikarchiv des Minoritenkonvents XII 619:

Messa à 4 Capelle / In Canone / Del Sig Gio: Legrenzi

4 Vokalstimmen mit Bc. (mit Gloria);

Partitur, Anfang 18. Jahrhundert; die Schriftzüge haben starke Ähnlichkeit mit denen der Reinschriftautographen von Johann Joseph Fux⁴⁰. Die Partitur dürfte, wenn nicht von Fux selbst, so doch von einem seine Handschrift nachahmenden Kopisten angefertigt worden sein. Der Titel ist mit anderer Tinte, aber vom selben Schreiber zugefügt worden.

Da die letztgenannte Quelle nicht nur die älteste ist, sondern auch Fux' Umgebung, wenn nicht von ihm selbst stammt, dürfte Legrenzi am ehesten als Autor in Frage kommen, wenn sich auch bei ihm bis jetzt kaum Kompositionen im strengen Stil nachweisen lassen. Da es im 17. und 18. Jahrhundert oft vorkam, daß bei sekundären Abschriften der Name des Überlieferers irrtümlicherweise an die Stelle des Autornamens gesetzt wurde⁴¹, wird sich bei den Göttweiger Stimmen wohl nur deshalb der Name Fux eingeschlichen haben, weil die Kopie auf eine Vorlage aus dem Besitz dieses Meisters zurückgeht. Eine weitere Konkordanz dieser Messe, die mit dem Namen Legrenzi gezeichnet wäre, ist zur Zeit nicht nachweisbar⁴². Fux könnte das Werk aus Legrenzis näherer Umgebung erhalten haben, sei es bei einem persönlichen Aufenthalt in Venedig, sei es durch seinen Vizekapellmeister Caldara, der vermutlich Legrenzis Schüler gewesen ist⁴³.

³⁸ Die komplizierte Quellenlage und die Echtheitsfrage bei den Instrumentalwerken von Fux bedürfen noch einer gründlichen Untersuchung.

³⁹ Köchel kannte nur diese Quelle, die Bc.-Stimme ist später zugefügt.

⁴⁰ Eine Untersuchung der Fux-Autographen hoffe ich zu einem späteren Zeitpunkt vorlegen zu können.

⁴¹ Vgl. F. W. Riedel, a. a. O. (s. Fußnote 6) S. 73 ff. (*Die handschriftliche Überlieferung*).

⁴² Herrn Dr. Albert Van der Linden, Brüssel, danke ich bestens für die freundliche Hilfe bei der Konkordanzensuche.

⁴³ Auch in Zelenkas Nachlaß läßt sich ein Kyrie von Legrenzi nachweisen, das er während seines Aufenthaltes in Wien kennengelernt haben mag.

Für eine weitere Fux zugeschriebene A-Cappella-Komposition kann Palestrina als Autor nachgewiesen werden. Es handelt sich um den Psalm „*Sicut cervus desiderat*“ (K 184), der in zwei Manuskripten (Marburg, Westdeutsche Bibliothek Mus. ms. 6816, und Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Am. B. 461) unter dem Namen *Giov: Gius: Fux*, in einem anderen (Marburg, Westdeutsche Bibliothek Mus. ms. 6816/1) anonym und in einer weiteren (ebenda Mus. ms. 9796) mit der Autorangabe „*del Prænestini*“ überliefert ist⁴⁴. In der Tat handelt es sich um die Motette Nr. 10 in *JOAN. PETRALOYSII PRAENESTINI / Motectorvm Qvator Vocibvs . . . Liber Secvndvs. / Nvnc denvo in Ivcem aeditvs . . . Venetijs. Apvd Angelvm Gardanvm. M. D. CIII* [editio princeps unbekannt, wahrscheinlich 1581]. Hier fehlt jedoch der in den Handschriften überlieferte fünfstimmige Schlußsatz „*Regem cui omnia*“. Offenbar hat ihn Fux ergänzt und ist auf diese Weise die ganze Komposition unter seinem Namen verbreitet worden. Es muß geprüft werden, ob nicht noch weitere Kompositionen im strengen Stil fälschlich Fux zugeschrieben wurden, weil er sie als Studienmaterial benutzte. Zweifellos werden nähere Untersuchungen noch eine ganze Reihe Beziehungen zur römischen Schule aufdecken⁴⁵.

Interessanterweise stammen die in Berlin vorhandenen Pasquini-Manuskripte (s. o.) aus dem Nachlaß des Marchese Flavio Chigi (1714–1769) aus Siena⁴⁶, der sich eine umfangreiche Musiksammlung anlegte, welche über L. Landsberg vor hundert Jahren an die königliche Bibliothek in Berlin gelangte⁴⁷. Diese einzigartige Sammlung spiegelt ein lebendiges Bild von der Pflege des strengen Stils in Rom seit Ende des 17. Jahrhunderts, zumal die Kodizes zum Teil aus dem Besitz bekannter römischer und sienensischer Musiker (Girolamo Chiti, Tomaso Redi, Bernardo Pasquini, Azzolino Bernardino della Ciaja, Ferdinand Maria Hoffmann) stammen. Hier findet man das gleiche Studienrepertoire, welches sich auch im Schülerkreise von Fux nachweisen läßt (s. o.). Palestrinas Schaffen nimmt den breitesten Raum ein.

Unter den wenigen nicht italienischen Meistern ist auffallenderweise J. J. Fux mit einigen Kompositionen vertreten. Es handelt sich um die Partituren und Stimmen zu der *Missa Credo in unum Deum* (K 11), der *Missa Vicissitudinis* (K 44) und den *Litaniae Mater Admirabilis* (K 124) sowie um die Stimmen zu der *Missa In Fletu Solatium* (K 18) und den *Litaniae Mater Inviolata* (K 125)⁴⁸. Der Schreiber der Partituren und eines Teils der Stimmen ist ein gewisser *Franciscus Laurenti Bononiensis, scriptor, et compilator*⁴⁹, der offenbar im Dienste des Marchese Chigi gestanden und seit den 1730er Jahren den größten Teil der Kopien aus dessen Sammlung angefertigt hat. Als äußerste Daten der Niederschrift sind die Jahre 1739 und 1758 nachweisbar⁵⁰. Da die Schriftzüge jedoch nahezu unverändert blei-

⁴⁴ In derselben Quelle findet sich eine anonyme Kopie der *Missa canonica* (K 7).

⁴⁵ Überhaupt muß für die Echtheitsnachweise der ganze Umkreis (Caldara, Conti, Ziani, Giessel) mit einbezogen werden. Beispielsweise ist die von Liess aufgefundene Messe L 19 in zwei Quellen (Prag, Museum Melnik und Brünn, Moravske Museum) Fux, in zwei anderen (Wien, Minoritenkonvent und Stift Heiliggenkreuz/NÖ) seinem Schüler P. Alexander Giessel zugeschrieben. Da es sich bei dem Manuskript im Wiener Minoritenkonvent (XII 603: *Missa S. Venantij Mart.*) um Giessels eigenhändige Konzeptpartitur mit dem ausdrücklichen Vermerk „*Auth: Plat[r]e Alexandro Giessel*“ handelt und die Daten von Beginn und Ende der Komposition genau verzeichnet sind, steht Giessels Urhebererschaft außer Zweifel. Überdies ist der Name Fux in der Brünner Handschrift offensichtlich später zugefügt.

⁴⁶ Eitner, *Quellenlexikon*, nennt ihn irrtümlich *Ilario Chigi*, korrigiert dies jedoch in den Zusätzen.

⁴⁷ Einen ausführlichen Katalog der Sammlung bereitet der Verfasser vor.

⁴⁸ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. L 128–131; genauere Quellenbeschreibungen werden die betreffenden Bände der Johann-Joseph-Fux-Gesamtausgabe enthalten.

⁴⁹ Lt. Notiz in Mus. ms. L 92.

⁵⁰ Mus. ms. L 18 und 92.

ben, läßt sich nicht feststellen, zu welchem Zeitpunkt die nicht datierten Fux-Manuskripte geschrieben worden sind. Der Marchese, ein sehr musikkundiger Herr, der selbst ein musikalisches Werk veröffentlicht hat und nicht nur mehrere Kodizes seiner Sammlung eigenhändig schrieb oder zumindest mit Ergänzungen versah, hat in die Partituren der Messen K 11 und K 44 neue Generalbaß-Stimmen eingetragen, die von der Fuxschen Version z. T. durch Vereinfachung, z. T. durch zugefügte Baßtöne und neue Bezifferung abweichen. Da zu allen Werken auch das Aufführungsmaterial vorliegt, dürften sie damals in Siena oder Rom, wo sich der Marchese häufiger aufgehalten zu haben scheint, musiziert worden sein.

Von der Hand des erwähnten Francesco Laurenti sind übrigens nur die Zusatzstimmen geschrieben, während das komplette Stimmenmaterial von der Hand eines anderen, vermutlich älteren Kopisten in kalligraphischer Schrift vorliegt. Auffallend ist die äußere Ähnlichkeit mit dem in der kaiserlichen Hofkapelle zu jener Zeit verwendeten Aufführungsmaterial, ferner die Schreibform „Kyrie“ an Stelle der in Italien (auch bei Laurenti) gebräuchlichen „Chirie“. Auf welchem Wege die Fux-Werke in den Besitz des Marchese gelangt sind, ist noch ungeklärt. Doch dürfte es als wahrscheinlich gelten, daß Fux persönliche Beziehungen zur Familie Chigi besaß, der im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ein Papst (Alexander VII.) und zwei Kardinäle (Flavio Sigismondo und Antonio Felice) angehörten und die daher in Rom hohes Ansehen genoß. Möglicherweise hatte er einst in ihren Diensten gestanden. Lokal- und familiengeschichtliche Forschungen würden hier vielleicht weiterführen⁵¹. Jedenfalls geht aus den bereits bekannten Zusammenhängen hervor, daß Fux der römischen Schule nicht nur als Empfangender, sondern auch als Gebender verbunden war.

Richard Strauss über das Verhältnis von Dichtung und Musik (Wort und Ton) in seinem Opernschaffen

(dargestellt an seinem Briefwechsel mit Romain Rolland, Hugo v. Hofmannsthal, Stefan Zweig, Josef Gregor und Clemens Krauß)¹

VON HERMANN FÄHN RICH, OBERLISTINGEN BEI HOFGEISMAR

1. Dichtung und Musik — Wort und Ton

„Der Kampf zwischen Wort und Ton ist schon seit Beginn meines Schaffens das Problem meines Lebens und mit ‚Capriccio‘ als Fragezeichen beendet.“ (R. Strauss)

Kurz und prägnant wird im *Capriccio* dieses Problem auf die Formel gebracht: *„Prima le parole, dopo la musica — prima la musica, dopo le parole.“* Strauss

⁵¹ In der Sammlung des Marchese Flavio Chigi befinden sich auch mehrere Manuskripte aus dem Besitz eines anderen deutschen Musikers, Ferdinand Maria Hoffmann, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Kapellmeister in Volterra bei Siena tätig war.

¹ Sämtliche Briefzitate sind — wenn nicht anders angegeben — folgenden Briefwechseln entnommen:
a) *Richard Strauss et Romain Rolland* (Cahier Romain Rolland III) (Albin Michel, Paris 1951).