

scheint wenigstens zu einem Teil in der Natur der Sache gegründet. Auch im Wachsen der Erkenntnis vom problematischen Charakter der Themastellung liegt bereits Gewinn.

In diesem Sinne sei Werner Jaeger abschließend das Wort gegeben<sup>47</sup>: „Letzten Endes wurzelt das Problem des Klassischen in dem philosophischen Bezirk, der durch die Begriffe *Geschichte* und *Wert* begrenzt ist. Der Versuch, das Klassische wissenschaftlich faßbar zu machen, rührt an die Grundfrage der Objektivität des geschichtlichen Erkennens und ihrer Vereinbarkeit mit einem lebendigen Erfassen der Werte in der Geschichte.“

## Pierre-Louis Dietsch und seine Opfer

(Arcadelt, Bellini, Liszt, Verdi, Wagner und Weber)<sup>1</sup>

VON EMILE HARASZTI, PARIS

„Vous prosodiez mal, M. le Chevalier!“  
M. Croche, antidilettante (Debussy) zu Gluck.

Ohne sein Zutun berühmt zu werden, war das Los des Dirigenten und sehr mittelmäßigen Komponisten Pierre-Louis Dietsch. Er, dem Schwung und Inspiration fehlten, trat aus dem Schatten seines untergeordneten Künstlertums heraus in das Licht eines freilich nicht schmeichelhaften Weltruhms. Spielball des Musiklebens seiner Zeit, wurde er der Held, oder vielmehr das Opfer, einiger Mißgeschicke, die sein Ansehen in der Nachwelt kaum erhöhen, obwohl neuere Forschungen ihn freizusprechen suchen. Dietsch ist der Komponist, der Wagners Textbuch zum *Fliegenden Holländer* vertont hat, sein Name ist mit einer Mystifikation um Arcadelts *Ave Maria* belastet, er verlor 1861 die Schlacht um Wagners *Tannhäuser*, weil er ihn selbst dirigieren wollte und sich für eine so hohe Aufgabe als unfähig erwies, und sein letztes mißglücktes Unternehmen war die Premiere von Verdis *Sizilianischer Vesper* in Paris.

Dietsch war am 17. März 1808 in Dijon geboren und starb am 20. Februar 1865 in Paris. Nach Riemann (*Musiklexikon*) war er mütterlicherseits deutscher Abstammung, jedoch behauptet Poisot, der Chronist der burgundischen Musiker, daß sein Vater Deutscher und seine Mutter Französin gewesen seien<sup>2</sup>. Über seine Kindheit und Jugendjahre wissen wir nur, was Fétis und Poisot zusammengetragen haben. Dietsch war Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt unter der Leitung des italienischen Kapellmeisters Travesini. Zu Fortsetzung seiner Studien schickten ihn seine Eltern 1822 nach Paris auf Chorons berühmte *Institution Royale de Musique Classique et Religieuse*. Anscheinend machte der Knabe dort solche Fortschritte, daß ihm nach zwei Jahren der Unterricht in einer Elementarklasse übertragen

<sup>47</sup> WJ VII.

<sup>1</sup> Für wertvolle Hinweise möchte ich an dieser Stelle den Herren Prof. Charles van den Borren, Prof. Dr. Albert Smijers, Fedele d'Amico, Antoine Parménie, François Lesure und Félix Raugel verbindlichst danken.

<sup>2</sup> Charles Emile Poisot: *Essai sur les musiciens bourguignons du IX. au XIX. siècle*. Dijon 1854, 49.

wurde. Als die Juli-Revolution 1830 Chorons Schule wegen des Beiworts „Royale“ auflöste, trat Dietsch in das Conservatoire ein, um bei Anton Reicha Kontrapunkt zu studieren und sich im Kontrabaß-Spiel zu vervollkommen, das er als Broterwerb gewählt hatte. Kurz darauf wurde er Organist an St. Roch. Da seine bescheidenen Bezüge für seine Bedürfnisse nicht ausreichten, arbeitete er nebenher als Kontrabassist am Théâtre-Italien, dann an der Académie Nationale de Musique et de Danse. Bald wurde er auf Empfehlung Rossinis als Chormeister angestellt. Das Datum dieser Anstellung läßt sich heute nicht mehr feststellen. Die Geschichte der Pariser Opéra ist zwar noch nicht geschrieben, aber das Archiv enthält keine Dokumente über den Beginn von Dietschs Chorleistertätigkeit. Der Direktor der Oper, Léon Pillet, verwandte seine Chormeister zu verschiedenen Zwecken. Dietsch begleitete ihn auf seinen Reisen. Einmal war er, wie ein indiskreter Journalist ans Licht brachte, nach Mailand gefahren, um einem jungen Tenor bei der Flucht behilflich zu sein; er gab ihn für seinen Diener aus. An der Grenze wurde er festgenommen und insofern außergewöhnlich streng behandelt, als man ihn einige Tage in Gewahrsam hielt; als er schließlich frei kam, begab er sich sofort nach Paris zurück<sup>3</sup>. Dieselbe Zeitschrift kündigte am 1. Dezember 1844 an, daß Dietsch, „organiste accompagnateur“ an St. Roch, als Kapellmeister an St. Eustache gegangen sei. „Cet artiste est chargé d'organiser les chœurs de cette église d'une manière tout à fait grandiose“ An St. Eustache führte Dietsch einige Messen eigener Komposition auf. 1849 ging er an die Madeleine, wo er weiter als Kirchenmusik-Komponist tätig blieb, ohne dadurch von dem gewöhnlichen Berufsweg der Kapellmeister abzuweichen. In den Gewölben von St. Eustache und der Madeleine liegen viele handschriftliche und gestochene Werke von ihm.

„Après les ravages que la révolution de février a exercés sur la population des artistes qui s'est en partie condamnée à une espèce de déportation volontaire, Berlioz et ses associés fondèrent une Grande Société Philharmonique qui donna son premier concert le 19 février 1850.“ Mit diesen Worten berichtet das orléanistische *Journal des Débats* über die Gründung der unter der Schirmherrschaft Spon-tinis, Halévys, Adams, Meyerbeers, Liszts, einiger vornehmer Damen und adeliger Musikliebhaber stehenden Gesellschaft. Der Orchesterleiter der neuen Vereinigung war Berlioz, der Chorleiter Dietsch. 1853 erhielt Louis Niedermeyer mit Unterstützung Fortons, des Unterrichtsministers unter Napoleon III., eine staatliche Beihilfe und eröffnete seine „école de musique classique et religieuse“, die Nachfolgerin der Schule Chorons. Er verpflichtete Dietsch als „inspecteur des études“ und Lehrer für Harmonielehre<sup>4</sup>. Dieser wurde 1860 Orchesterleiter an der Oper, als Nachfolger von Narcisse Girard. Im folgenden Jahre, nach dem Tode Niedermeyers, übertrug man ihm den Kontrapunktunterricht. Als Alphonse Royer vom Amt des Direktors der Oper zurücktrat, entließ sein Nachfolger, Emile Perrin<sup>5</sup>, Dietsch.

Das Werk Dietschs ist umfassend, aber bedeutungslos. Er hat Hunderte von Kirchenkompositionen zu Festen geschrieben, für Soli, Chor, Orchester und Orgel in

<sup>3</sup> Revue et Gazette Musicale Nr. 14, April 1844.

<sup>4</sup> A. Niedermeyer: Louis Niedermeyer, son oeuvre et son école. Paris o. J. — Derselbe: Vie d'un compositeur moderne. Paris 1893. Vorwort von Saint-Saëns.

<sup>5</sup> Zu den Verwaltungsdirektoren der Opéra vgl. J. G. Prodhomme: L'Opéra (1669—1925). Paris 1925.

allen möglichen Besetzungskombinationen, zum Gebrauch in Sängerschulen, Kapellen, Männerchören, religiösen Bruderschaften, Seminaren, Schulen und Pensionaten. Darunter sind zwanzig Messen, einige mit Orchester, ein vollständiges Repertoire für den Organisten zu allen Teilen des Gottesdienstes, ein Te Deum, ein Magnificat u. a. <sup>6</sup>. Seine wichtigste Veröffentlichung ist das „*Répertoire des maîtrises et des chapelles contenant les plus beaux morceaux de musique religieuse des grands maîtres des écoles de France, d'Italie et d'Allemagne depuis Palestrina jusqu'à nos jours avec accompagnement d'orgue simplifié*“ (3 Bände). Es ist im Geiste Chorons geschaffen, aber ohne dessen historischen Sinn und kritische Methode.

Über seine Messen berichtet die zeitgenössische Presse in reichem Maße; unter den Lobreden entdeckt man manchmal auch Wahrheiten. Der erste lobende Artikel erschien anlässlich der musikalischen Osterfeierlichkeiten an St. Eustache in der *Revue et Gazette Musicale*<sup>7</sup> und ist von Elwart gezeichnet. Er preist Dietsch „*nourri dès l'enfance de la lecture et de l'audition des chefs d'œuvre des écoles d'Italie et d'Allemagne et qui a suivi les leçons pratiques de l'École de Choron et a reçu les conseils salutaires de Lesueur, ce fondateur d'une école d'où sont sortis Berlioz, Thomas et Provost*“. F. Daujon schrieb ebenfalls einen langen Artikel über die Messe mit großem Orchester, deren Widmung Meyerbeer annahm, nachdem er die Aufführung gehört hatte. „*Sa haute approbation et sa bienveillance encouragent l'auteur*“<sup>8</sup>. Indessen behauptete Maurice Bourges, Dietsch sei in Wahrheit für die Oper berufen<sup>9</sup>. Léon Kreutzer stellte bei der Besprechung der IV. Messe die Frage: „*M. Dietsch a-t-il bien compris le style convenable à la musique exécutée dans le temple, laquelle doit être pure de tout sentiment profane et n'a pour objet que l'adoration des hommes et la majesté de Dieu?*“<sup>10</sup>. Seine V. Messe machte den Weg durch die großen französischen Musikzentren in der Provinz. So wurde sie am Cäcilientag vom Cercle musical in Lyon in der Kirche St. Bonaventure aufgeführt. Zwei Orchester, das des Cercle musical und das des Grand Théâtre, und der durch 200 Elementarschüler verstärkte Chor waren unter der Leitung von Georges Hainl zu der Aufführung vereinigt worden<sup>11</sup>. Anlässlich dieser Messe fällt Henri Blanchard in einem langen Artikel ein gerechtes Urteil über Dietschs Kirchenmusik, dem es an religiöser Inspiration fehlt und der von der Wiederbelebung des gregorianischen Gesangs durch Dom Guéranger und die Abtei von Solesmes nichts bemerkt hatte. „*Dire ce que c'est le vrai style religieux entre la manière de Palestrina et de Cherubini, les grands effets de l'instrumentation romantique, la fugue sèche et scolastique et les mélodies vulgaires du vaudeville, n'est pas chose facile. M. Dietsch a fait de l'éclecticisme au milieu de tous ses genres et il peut s'en féliciter*“<sup>12</sup>.

Bei der Durchsicht einiger Messen von Dietsch, die sich in der Bibliothek des Pariser Conservatoire befinden, kann man nur feststellen, daß es Kapellmeistermusik ist. Dennoch hat er für diese Messen 1839 vom König von Preußen die große

<sup>6</sup> S. das Werkverzeichnis zu meinem Artikel „Dietsch“ in MGG III.

<sup>7</sup> 29. April 1838.

<sup>8</sup> *Revue et Gazette Musicale*, 11. November 1838.

<sup>9</sup> Ebenda, 21. November 1841.

<sup>10</sup> Ebenda, 7. Dezember 1845.

<sup>11</sup> Ebenda, 13. Dezember 1846.

<sup>12</sup> Ebenda, 12. Juni 1852.

goldene Künstlermedaille erhalten<sup>13</sup> und wurde 1856 mit dem Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet.

Nicht minder als in der Kirche war Dietsch auch im Theater zu allem zu gebrauchen. Die Pariser Oper brachte am 7. Juni 1841 den *Freischütz* in vollständiger Form heraus und wollte damit die lächerliche Verstümmelung durch Castil-Blaze, den „*arrangeur*“ der Meisterwerke, wiedergutmachen. Die Dialoge wurden durch Rezitative von Berlioz ersetzt, der ja ein glühender Bewunderer des Weberschen Genius war. Die Ballettfanatiker wollten aber Tanz, oder vielmehr Tänzerinnen, im *Freischütz* sehen. Der Widerstand Berlioz' und die Mißbilligung des deutschen Komponisten Dessauer ließen Léon Pillet von dieser den Logengecken so teuren Idee Abstand nehmen. „*On se contenta*“, schreibt Berlioz in seinen Memoiren, „*d'employer des airs de ballet tirés d'Oberon et de Preziosa auxquels fut adjointe l'Invitation à la Valse orchestrée par Berlioz. Peu après le reste du ballet fut coupé*“<sup>14</sup>. Dieser Rest war von Dietsch komponiert worden, wenn man der Behauptung in Riemanns *Musiklexikon* glauben will: „*Dietsch schrieb auch 1842 (muß heißen 1841) die Balletteinlage für die Pariser Verballhornung von Webers Freischütz*“. Die zeitgenössische Presse erwähnt davon nichts, und selbst die im allgemeinen gut unterrichtete Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung begnügt sich, über „*Berlioz's Rezitative und das Ballett nach Weberscher Musik eingerichtet*“ zu schreiben<sup>15</sup>. Die in der Bibliothèque de l'Opéra de Paris erhaltene Partitur ist durchweg von der Hand des Theaterkopisten geschrieben und enthält auch das vermutlich von Dietsch fabrizierte „*divertissement de danse*“. Am 7. September 1859 wollte die Oper Bellinis *Montecchi et Capuletti* aufführen, die 1833 am Théâtre-Italien mit Giuditta Grisi in der Rolle des Romeo gegeben worden war; diese Rolle hatte 1849 Madame Dangri gespielt. Schon damals war Bellinis Oper durch den letzten Akt aus *Giulietta e Romeo* von Vaccai vervollständigt worden<sup>16</sup>. Die Aufnahme des Jugendwerks dieses vorzeitig verlöschten Genies in den Spielplan der Oper hatte keinen anderen Zweck, als die Aufführung von Berlioz' dramatischer Sinfonie *Roméo et Juliette*, die gerade in Baden-Baden großen Erfolg gehabt hatte, oder die Wiederaufnahme seines *Benvenuto Cellini* zu verhindern. Alphonse Royer wollte ein großes Schaustück und die Modernisierung von Bellinis Musik. Mit dieser beauftragte er Dietsch. Die Zeitungen berichten darüber kein Wort, doch unterrichtet uns Saint-Saëns: „*la direction avait chargé Dietsch de mettre dans cette pauvre partition, comme il disait, 'du sel et du poivre' sous forme de trombones, ophicléides, cornets à pistons, petites flûtes, cymbales et grosse caisse. Le dernier acte de Bellini avait été remplacé par la célèbre scène de Vaccai. Frais inutiles, peines perdues. Le succès fut rebelle à tant d'efforts. Mais l'Opéra n'avait pas monté les Troyens: l'honneur était sauf*“<sup>17</sup>. Saint-Saëns irrt sich, die *Troyens* wurden erst 1863 vollendet. Abgesehen davon aber, erweist sich sein Bericht als wahr. Eine Durchsicht der dreibändigen Partitur von Bellini-Vaccai in der Bibliothèque de l'Opéra zu Paris ergab, daß Dietsch tatsächlich mit gepfefferten Klängen nachgewürzt, ja, daß er dabei sogar des Guten zu viel getan hat. Bellini würde sein

<sup>13</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, 12. Juni 1839.

<sup>14</sup> G. Servières: *Freyschütz à l'Opéra*. Paris 1913.

<sup>15</sup> 22. September 1841.

<sup>16</sup> Th. Lajarte: *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra*. Paris 1878. Catalogue, I Partie.

<sup>17</sup> C. Saint-Saëns: *Harmonie et Mélodie*. Paris 1885, 253 f.

Werk nicht wiedererkannt haben, so vollständig hatte Dietsch es umgearbeitet. Er änderte die Reihenfolge der Nummern und die Tonarten, transponierte Arien, Duette und Ensembles, vor allem harmonisierte er sie um und orchestrierte sie lärmend neu. Dabei kam ein wahrhaftes Pasticcio heraus.

\*

Was die Affäre des *Fliegenden Holländer* betrifft, so stammt die erste Hauptbeschuldigung von Wagner (*Mein Leben*) und den Wagnerianern. Wagner und Glase-napp behaupten, Dietsch habe das Textbuch des *Fliegenden Holländer* in der „Übersetzung“ von Paul Foucher (Schwager Victor Hugos) und Henri Revoil vertont. Ein übereifriger französischer Wagnerianer, Xavier de Courville<sup>18</sup>, bezeichnet das Libretto von Foucher und Revoil sogar als Parodie. Dieser Vorwurf erweist sich als nicht richtig; Dietschs guter Glaube steht außer Zweifel. Vielmehr verdankte er der Schwäche, mit der er den Forderungen des Operndirektors Léon Pillet nachgab, seine Niederlage. Die ganze dunkle Angelegenheit hat Georges Servières in seinen zahlreichen Veröffentlichungen über Wagner in Frankreich aufzuhellen versucht<sup>19</sup>. Wagner erzählt, Pillet habe das Textbuch des *Fliegenden Holländer* für 500 Francs gekauft, die der Kassierer der Oper sofort gezahlt habe. In der deutschen Zeitschrift *Nord und Süd* veröffentlichte ein deutscher Romanschriftsteller, Ernst Pasquier, einen Artikel, der seine Unterhaltungen mit Henri Revoil aus dem Jahre 1880 enthielt<sup>20</sup>. Nach Revoil hat Foucher Léon Pillet mehrere Opernsujets vorgeschlagen, die dieser nicht interessant fand, wodurch er aber veranlaßt wurde, zu Revoil über Wagner als über „une sorte de fou entêté, présenté par Meyerbeer et qui l'assaillait de ses opéras impossibles“ zu sprechen. Wagner hatte Pillet ein Szenarium überlassen, dessen Grundgedanke diesem poetisch und musikalisch schien. Es handelt sich um den *Fliegenden Holländer*, und Pillet forderte Foucher auf, ein Textbuch in zwei Akten „selon le goût français“ über dieses Sujet zu schreiben. Foucher verfaßte nur die Verse, das ganze übrige Libretto stammte von Revoil. Wagner protestierte und behauptete, er sei bestohlen. Man hielt ihm entgegen, daß die Idee seines Textbuches selber nicht sein Eigentum sei, da er sie einer Erzählung Heinrich Heines entnommen habe, die im „Salon“ (1831) erschienen war. Um der Sache ein Ende zu machen und sich den lästigen Menschen vom Halse zu schaffen, habe Pillet fünf Napoleons aus seiner Geldbörse gezogen und sie Wagner gegeben, der sie auch eingesteckt habe. Das war, wie Revoil hinzufügt, „une aumône faite au pauvre musicien allemand“. Mit dem Geld quartierte sich Wagner in Meudon ein und vertonte seinen Text. Damit war die Angelegenheit erledigt. Eine Tatsache scheint den Bericht Revoils zu bestätigen: Servières hat die Kassenbücher der Oper für die Jahre 1840-1842 durchsucht; darin findet sich von einer Zahlung an Wagner keine Spur.

Weder Foucher noch Revoil haben Wagners Textbuch übernommen. Ihr kompliziertes und bewegtes Libretto ist von Wagner unabhängig. Der Titel lautet *Le Vaisseau Fantôme, ou le Maudit des mers, opéra fantastique en deux actes*. (Das einzige handschriftliche Exemplar liegt in der Bibliothèque de l'Opéra, Nr. 1692.)

<sup>18</sup> Deux parodies françaises de Richard Wagner, in *Revue Musicale*, Wagner-Nummer. Paris 1923.

<sup>19</sup> Richard Wagner jugé en France. Paris 1898. — Episodes d'histoire musicale. Paris 1914 (*Les deux vaisseaux Fantômes*). — Les Visées de Wagner sur Paris, in *Revue Musicale*, Wagner-Nummer. Paris 1923.

<sup>20</sup> Der Fliegende Holländer, Wagner, Heine und le Vaisseau Fantôme, im Juli-August-Heft 1884.

Wenn die Atmosphäre und die Handlung an gewissen Stellen an Heine-Wagner erinnern, so noch mehr an *The Flying Dutchman or The Phantom Ship*, das „*nautical drama*“ von Edward Fitzball (1792–1873)<sup>21</sup>; dieser lieferte den Theatern Adelphi und Surrey unzählige Singspiele, besonders aus dem „*nautical*“ Genre. Vor allem aber finden sich in Fouchers und Revoils Stück Anklänge an den berühmten Roman *The Flying Dutchman* des englischen Kapitäns Frederick Marryat (1792–1848), des Verfassers zahlloser populärer Marineabenteuer-Romane. Sein Roman erschien zuerst im „*Naval Magazin*“, dann in französischer Übersetzung von A. J. B. Desemcoupret unter dem Titel *Le Vaisseau Fantôme* in zwei Bänden 1839. „*Le Hollandais Voltigeur*“ heißt Philipp van der Decken<sup>22</sup>; seine Erlösung ist nicht das Werk eines ihm treu ergebenen Mädchens. Der Fluch soll aufgehoben sein, wenn der verdammte Seemann einen Splitter vom Kreuz Christi zu Gesicht bekommt. Foucher und Revoil haben an die Stelle dieses Heilmittels die Liebe des jungen Mädchens nach Heine-Wagner gesetzt. Die französischen Verfasser haben sich aber ebenso von F. J. Coopers *The Pilote* und von Walter Scotts *The Pirate* sowie von den Melodramen des Boulevard du Crime anregen lassen. Senta heißt bei ihnen Minna und ist die Tochter von Barlow-Daland, einem Geschäftsmann auf Shetland, einer der Orkney-Inseln, dem Schauplatz der Handlung. Minnas Liebhaber heißt Magnus und ist Matrose. Es gibt auch einen Eric, der aber nicht Jäger, wie bei Wagner, sondern auch Matrose ist. Der Holländer trägt den norwegischen Namen Troil. Die Handlung beginnt im Hause Barlows, wo die Frauen wachen (ohne den Chor der Spinnerinnen zu singen). Auf Eric's Bitte beginnt Minna die Ballade vom Holländer:

*De Satan mobile Royaume  
Pour jamais sur les mers jeté,  
Voyez! C'est le Vaisseau Fantôme!  
Qui flotte dans l'immensité,  
Du sang des Rois, Prince de la Norvège,  
Mais du trône déshérité  
Troil aux flots, pirate, sacrilège,  
Va demander sa royauté!  
Il est un Cap que Dieu garde lui-même  
Dont nul n'approche impunément,  
De le franchir, malgré Dieu qu'il blasphème,  
Plein d'orgueil, Troil fait serment.*

Die letzte Strophe dieser langen Ballade lautet:

*Contre Troil et son oeuvre infernale  
Son pilote se révolta  
Frappé lui-même en leur lutte fatale*

<sup>21</sup> Thirty five years of a dramatic authors life. Vol. 1–2. London 1859. — W. Ashton Ellis: From Fitzball to Wagner: a Flying Dutchman Fallacy, in *The Meister, Journal of the Wagner Society*. Tome V. London 1892. — Fletcher S. Bassett: Legends and superstitions of the sea and sailors. Chicago and New York 1885 (Chapter X: The Flying Dutchman). — H. Gaidoz et E. Rolland: Melusine. Recueil de mythologie, littérature populaire, traditions et usages. Tome II. Paris 1884/85. 134–137 (Les vaisseaux fantastiques. — Le Hollandais voltigeur). — Wolfgang Golther: Die Sage vom Fliegenden Holländer, in *Bayreuther Blätter* 1893. <sup>22</sup> Van der Decken's message home or the venacity of natural affections, in *Blackwoods Edinburgh Magazine*, Mai 1821.

*Troil dans les flots le jeta. (sic!)  
Et sur sa main la plaie accusatrice  
Sans se fermer reste à jamais  
Au bras sanglant jamais de cicatrice  
Au coeur coupable plus de paix!*

Barlow verrät eine wenig erbauliche Lebensauffassung:

*Les beaux talismans  
Les Ducats et les écus  
Frappés par Satan lui-même  
Chez moi seraient bien reçus.  
Au Diable j'ouvre ma porte  
Et je veux lui faire honneur  
Vive l'Enfer! s'il m'apporte  
L'opulence et le bonheur*

Magnus ist der Sohn des Steuermanns, den Troil ins Meer gestürzt hat. Er liebt Minna, die bereit ist, seine Liebe zu erwidern, wenn ihr Vater zustimmt. Während sie allein bleibt, bricht ein furchtbares Gewitter aus. „*Le fond de la scène s'ouvre et laisse apercevoir dans un lointain fantastique un vaisseau sombre, celui du Maudit des mers, battu par la tempête*“. Minna wirft sich im Vordergrund der Bühne auf die Knie, ohne die phantastische Erscheinung wahrzunehmen:

*La foudre tonne  
Le flot bouillonne  
L'éclair sillonne  
Un ciel d'airain  
Et son navire  
Toujours chavire  
Car le martyre  
N'a pas de fin.  
Mon Dieu que ma prière  
Rende un jour la lumière  
Au pêcheur repentant  
Et soulage cette âme  
Sur son vaisseau de flamme  
Purgatoire flottant!*

„*Pendant cette prière l'orage s'est calmé, les nuages se sont dissipés, un rayon de soleil est tombé sur le Vaisseau Fantôme qui flotte sur une mer azurée. Le fond du théâtre se referme*“

Man bringt Minna die Nachricht, daß ihr Vater auf dem Meere vom Kapitän eines unbekanntes Schiffes gerettet worden ist. Barlow hat ihm die Hand seiner Tochter versprochen, wer er auch sei, Mensch oder Dämon; aber er fügt hinzu, ein wohlhabender Schwiegersohn würde ihm gefallen, denn der Sturm hat sein Schiff sinken lassen, dadurch ist er ruiniert. Da legt das unbekanntes Fahrzeug in Shetland an. Der Kapitän, Troil, nennt sich Waldemar; er geht mit seiner Mannschaft an Land. Die einheimischen Matrosen und die schwedische Mannschaft trinken einen mit

Schießpulver gewürzten Rum und tanzen dann. Die Schweden sagen: „*la foudre bat la mesure éternelle sur la cime du mât*“. Troil verliebt sich in Minna und bittet um ihre Hand. Er scheint das junge Mädchen behext zu haben, denn sie will ihn zur großen Verzweiflung Magnus' heiraten.

Der zweite Akt spielt am Meeresufer. Man schickt sich an, Minnas und Troils Hochzeit zu feiern. Der Verdammte enthüllt seiner Braut seinen wahren Namen. „*Je m'attache à toi pour te sauver*“, erwidert sie. Inzwischen hat Magnus, vom Schmerz übermannt, die Mönchskutte genommen. In der Vermählungsszene fordert der Priester, der niemand anders als Magnus ist, die Gatten auf, ihre Ringe auszutauschen. Da Troil zögert, um seine blutende Hand nicht zu entblößen, reißt Magnus ihm den Handschuh herunter. An dem höllischen Zeichen erkennt er den Mörder seines Vaters und Verdammten. Troil ruft die Hölle an, Minna schreit: „*Je te sauverai malgré tout!*“ Magnus wirft ein: „*Malgré Dieu dont je suis la justice?*“ „*Je suis sa clémence*“, antwortet Minna.

*Pour te sauver Troil de l'anathème  
Il faut jusqu'à la mort t'aimer en tes douleurs  
Sois donc sauvé! Troil je t'aime  
Et suis jusqu'à la mort fidèle — car je meurs.*

Sie erklimmt den Felsen im Hintergrund der Bühne und stürzt sich ins Meer, und auch das Geisterschiff wird von der See verschlungen. „*Le Vaisseau Fantôme s'engloutit avec un bruit terrible. Les nuages du fond s'écartent et laissent voir dans une apothéose Minna, conduisant aux pieds de Dieu le Maudit dont elle vint d'acheter le pardon.*“

Die Musik, die Dietsch dazu geschrieben hat, ist Kapellmeister-Musik; sie spricht die Sprache Aubers, Donizettis, Halévys und Meyerbeers. Wie *La France Musicale*<sup>23</sup> schreibt: „*cette musique est savante et profonde, correcte et forte, elle n'est pas très originale, puis elle n'est pas très gaie, puis elle n'est pas trop gracieuse ni trop dramatique.*“ Dem Komponisten fehlten die Einfälle. Wenn man feststellt: „*Les instruments à cordes de Dietsch exécutent autant de trémolos que ceux de Wagner*“, so hat man alles erwähnt, was überhaupt an Verwandtschaften zwischen den beiden Werken besteht. Das Publikum langweilte sich, applaudierte aber trotzdem das tempo alla polacca, das Minna (Madame Dorus Gras) am Schluß ihrer Arie im ersten Akt sang. Die *Revue et Gazette Musicale*<sup>24</sup> stellte fest, daß die Musik sich vor allem durch Monotonie auszeichne.

Die wichtigste Kritik stammt von Berlioz<sup>25</sup>, der sagt: „*la mélodie de la ballade n'est ni bien nette ni bien colorée. La prière de la jeune fille pendant l'orage est un de ces morceaux qu'on supporte à peine s'ils ne sont convenables et bien écrits, le public veut alors absolument qu'on le remue, s'il reste calme, il est furieux.*“ Dagegen lobt er den Doppelchor der beiden Schiffsmannschaften: „*Un bon morceau qui seul suffirait à prouver la valeur du talent et la science musicale de Dietsch, c'est le double chœur. C'est si vigoureux, sonore et dramatique. Le final du I acte*

<sup>23</sup> 18. November 1842.

<sup>24</sup> 13. November 1842.

<sup>25</sup> *Journal des Débats*, 13. November 1842.



offre beaucoup d'analogie pour sa forme avec Donizetti.“ Zu Magnus' Fluch betont Berlioz, daß so etwas nach dem Anathema des Kardinals in Halévys *Jüdin* nur noch schwer gelingen könne. Im übrigen erinnern ihn die Posaunen-Wiederholungen an die Stelle in Rossinis *Tell*, wo die Blechbläser dem alten Melchthal antworten. Von den Bühnenbildern Philastres und Cambons war Berlioz entzückt: „*Il faut citer une vue intérieure de la célèbre grotte de Fingal avec ses colonnades naturelles, ses reflets de la lumière extérieure décomposée par les ondes, sa perspective ouverte sur l'océan, ses stalactites. Décor original et d'une rare beauté.*“ Die Partitur der Oper befindet sich in der Bibliothèque de l'Opéra (A 537 [I–III]). Die Ouvertüre ist ein fast ununterbrochenes Gewitter mit heftigen Passagen des Blechs und Schlägen der großen Trommel. Wenn auch das Witzblatt *Charivari* durch die Apotheose an den Cirque Olympique erinnert wurde, so nimmt diese doch den Effekt Wagners voraus: sie ist ausschließlich orchestral (ohne jede vokale Mitwirkung) gestaltet. Aber sie ist von einer geradezu bestürzenden Banalität. Die Uraufführung des *Vaisseau Fantôme* fand am 9. November 1842 statt. Die Oper wurde vor einem Ballett gegeben, wie ein Einakter. Sie erzielte elf Aufführungen und verschwand dann in der Versenkung. Berlioz sagte von Dietsch: „*Il a le savoir et le pouvoir, il ne lui manque que le vouloir.*“ Man kann diesen Satz auch umkehren: „*Il a le vouloir mais lui manquent le savoir et le pouvoir.*“ Berlioz war in seinem Urteil sehr nachsichtig; er wollte sich nicht mit einem Chorleiter überwerfen, der ihm nützlich sein konnte. So war denn auch bei dem „Riesenkonzert“ im Palais de l'Industrie, wo er 1000 Ausführende dirigierte, Dietsch einer der Chorleiter. Auch 1850 griff Berlioz noch auf dessen Dienste zurück. Zwei Monate nach der Uraufführung des *Vaisseau Fantôme* erschien die einzige lobende Kritik, nicht etwa in einem französischen Blatt, sondern in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung<sup>26</sup>: „*Das Gespensterschiff, neue Oper von Louis Dietsch, einem jungen belgischen (?) Tonsetzer, wurde auf der Pariser großen Oper mit glänzender Ausstattung und lebhaftem Beifall aufgeführt. Das Buch ist von Paul Foucher aus Heines Fliegendem Holländer (Salon 2. Theil), Marryats Gespensterschiff und Walter Scotts Seeräuber zusammengeslickt. Die Musik soll viel hübsches enthalten.*“

Catulle Mendès, Freund Wagners und ehemaliger Gatte von Judith Gautier, der Kundry des *Parsifal*, setzte eine absurde Legende in Umlauf. Er behauptete, Wagner habe der Uraufführung der Oper seines Rivalen beigewohnt und, da er kein Geld für eine Karte gehabt habe, seinen Hund an einen Engländer verkauft, den er auf dem Bahnhof getroffen habe. In Wirklichkeit hatte Wagner Paris drei Monate vor der Premiere des Stücks verlassen<sup>27</sup>.

\*

Am 26. März 1842 bot La France Musicale (Zeitschrift der Brüder Escudier) ihren Abonnenten ein Konzert mit 150 Mitwirkenden (Orchester und Chor). Auf dem Programm stand u. a. ein *Ave Maria* für vierstimmigen Chor von Arcadelt (3. April 1842). Das Werk gefiel und wurde auf allgemeines Verlangen wiederholt. Am 5. April wurde das Konzert nochmals gegeben. La France Musicale betonte, daß

<sup>26</sup> 1. Januar 1843.

<sup>27</sup> G. Servières: Les Visées de Wagner sur Paris (s. Anmerkung 19).

der Erfolg zum großen Teil Dietsch zukomme, denn seinen gelehrten Forschungen verdanke man die Bekanntschaft mit diesem Werk, das ein so bemerkenswertes Beispiel für die Musik des 16. Jh. gebe<sup>28</sup>. „*C'est à ses recherches que nous devons la connaissance de ce morceau qui donne un si curieux spécimen de la musique au XVI. siècle. L'harmonie en est toute plagale, sans aucune dissonance, si ce n'est un retard de quarte à la dernière mesure; et l'effet religieux est d'autant plus grand qu'il y a absence complète de recherches scientifiques.*“ Das Ave Maria wurde, ebenfalls unter Dietschs Leitung, in den Konzerten der *Société des Concerts de musique vocale, religieuse et classique* wieder aufgeführt, die 1843 unter dem Vorsitz des Fürsten von der Moskwa, Sohns des Marschalls Ney, gegründet worden war<sup>29</sup>. Es erschien im *Recueil des morceaux de musique ancienne*, in welchem die Stücke enthalten waren, die in den Konzerten der Gesellschaft aufgeführt wurden<sup>30</sup>. Der Fürst von der Moskwa, Dandy und General, Pair von Frankreich, Mitbegründer des Jockeyklubs und Schwiegersohn des berühmten Bankiers Lafitte, war ein solide ausgebildeter Komponist und großer Liebhaber der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach der Satzung war der Hauptzweck der Gesellschaft „*l'exécution de morceaux écrits pour les voix sans accompagnement ou avec accompagnement d'orgue et particulièrement par les maîtres français, belges, italiens et allemands du XV. et XVI. siècles*“. In dem Patronatskomitee saßen die Marschallin Herzogin von Albuféra, die Prinzessin Charles de Beauveau, die Herzogin von Cogna, die Prinzessin von Craon, die Herzogin von Gramont, die Marschallin Gräfin von Lobau, die Herzogin von Massa, die Gräfin von Merlin, die Herzogin de Talleyrand u. a. Die Pariser große Welt wirkte im Chor mit.

Der Herausgabe des Ave Maria von Arcadelt im *Recueil* des Fürsten von der Moskwa folgten zwei andere, die sich nach ihr richteten. Bald darauf gab es Sir Henry Bishop in *Musical Times* (Nr. 183) heraus, ohne seine Quelle anzugeben. Dann veröffentlichte es Johann Gottfried Ferrenberg, „*Vicar und Lehrer an der höheren Lehranstalt in Opladen*“. Diese Ausgabe<sup>31</sup> bringt auch lange und ermüdende Ausführungen über das Ave Maria, gibt aber den Ursprung des Werkes nicht an. Eine Probe daraus:

„*Wie er (Arcadelt) durch die Lieblichkeit und Natürlichkeit seines Stiles ein Lieblingskomponist seiner Zeit war, so bewährt sich dies auch in diesem überaus anmuthigen Maria-Liede. Bei seiner Einfachheit konnte ich hier die heutigen Taktstriche weglassen, welche nun nicht mehr dem natürlichen und reinen Vortrage hinderlich sind. Es werden also nun die Stimmen gleich kräftig und mit dem Tone des preisenden Anrufes die erste Silbe des Ave anstimmen, dann aber die zweite Silbe und die erste von Maria so leicht und tonlos vortragen, daß die beiden Viertel dem Ohre fast wie vorübergehende Aditel lauten und die natürliche Deklamation des Ausrufs Ave Maria — welches letzte Wort nur bloß in seiner Mittelsilbe betont wird — schön hervortrete: ebenso wird gratia auf erster Silbe betont, die beiden andern aber, obwohl höher liegend (nun so behutsam muß die Stimme des Singenden zu Werke gehen) ganz leicht und tonlos folgen.*“

<sup>28</sup> 10. April 1842.

<sup>29</sup> *France Musicale*, 4. Juni 1843.

<sup>30</sup> II. *Recueil*, 251 ff.

<sup>31</sup> *Messe Or sus à coup* für vier Singstimmen von Orlando Lassus. Nach der heutigen Schreibweise in Partitur gesetzt und mit einer erklärenden Einleitung versehen von Johann Gottfried Ferrenberg. Nebst einigen gleichzeitigen Meistern (Asola, Vecchi, Arcadelt, Ave Maria). Cöln 1851.

Eitner zählt die Ausgaben des *Ave Maria* von Arcadelt auf<sup>32</sup>, seine Liste ist unvollständig, denn er kennt die englischen Ausgaben nicht. Man findet das *Ave Maria* in Braunes *Caecilien-Sammlung*, Toeplers *Gesängen für den Männerchor zum Gebrauch für die Mitglieder der Sieg-Rheinischen Lehrergesangsvereine bei den im Jahr 1850 bis 1865 stattfindenden Lehrergesangfesten (1853)*, Kastners *Chorgesängen ohne Instrumentenbegleitung. Erstes Heft. Religiöse Gesänge für gemischten Chor. Deutsche, Niederländische und Italienische Meister des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts* (Hannover 1851), *Echo du monde Religieux. Musique sacrée d'Arcadelt etc. . . . avec accompagnement du piano. Vol. I—II* (Paris, Flaxland), Stephan Lück, *Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche. Bd. I—IV* (1859). Eitner äußert: „*Allem Anschein nach stammt der Gesang aus einer späteren Zeit und ist Arcadelt gar nicht der Komponist von demselben.*“ In *Grove's Dictionary of music and musicians* schreibt J. R. Sterndale Bennett 1904: „*the authorship is extremely doubtful*“. Trotzdem erscheint das *Ave Maria* Arcadelts weiterhin in Sammlungen, so in der von Bernhard Kothe, einem der Mitbegründer des Cäcilien-Vereins (*Musica Sacra*), hier für Männerstimmen, in Joseph Kromolicki, *Florilegium Cantuum Sacrorum* (1920) usw.

Von Anfang an hielten die Historiker dieses Stück für verdächtig, besonders wegen seiner metrischen und prosodischen Fehler; sie nahmen es daher auch nicht in die Arcadelt-Ausgaben auf<sup>33</sup>. In einem Brief an den Organisten der Benediktiner-Abtei von Löwen, Pater Joseph Krebs, erzählt Camille Saint-Saëns, Dietsch, sein ehemaliger Kollege an der Ecole Niedermeyer, habe ihm gesagt, daß er der Autor des *Ave Maria* sei<sup>34</sup>. Dieser Brief ist so aufschlußreich, daß er im Auszug hier wiedergegeben zu werden verdient.

*Quand j'ai écrit l'Oratorio de Noël destiné à être exécuté Paris 4 août 1919 dans l'église de la Madeleine, pendant la nuit de Noël même, j'étais fort jeune (23 ans) et ignorant bien des choses; et j'avais cru bien faire en me réglant sur la quantité des syllabes que j'avais observée soigneusement dans mon adolescence, alors que j'avais la passion des vers latins. C'est Liszt qui plus tard, ayant connu mon oratorio auquel il s'était intéressé, m'a fait comprendre mon erreur; j'ai rectifié beaucoup de passages, mais je ne pouvais rectifier tout sans détruire mon œuvre et il en résulte une côte mal taillée où la bonne prosodie et la mauvaise vivent ensemble, ce qui me chagrine, car j'ai la mauvaise prosodie en horreur. Elle est fréquente d'ailleurs dans les compositions modernes. Je vous citerai entre autres un morceau qui fut célèbre: l'Ave Maria attribué à Arcadelt et qui commence ainsi:*



*Cette prosodie défectueuse m'avait toujours fait douter de l'authenticité du morceau, car les œuvres anciennes sont toujours parfaitement écrites au point de vue de prosodie; aussi n'ai-je pas été étonné lorsque Dietsch qui fut maître de la chapelle de la Madeleine pendant*

<sup>32</sup> Verzeichnis Neuer Ausgaben alter Musikwerke von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1870. Berlin 1871.

<sup>33</sup> Vgl. die Artikel von Pater Huigens und Albert Smijers: *Het Ave Maria van Arcadelt*, in *Sint Gregorius-Blad*, Oktober 1938 und Februar 1939; ferner R. Casimiri: *Giacomo Arcadelt. Una vera canzonetta e un falsa Ave Maria*, in *Note d'Archivio per la storia musicale*, Juli-Oktober 1942 (mit einer vierstimmigen Rekonstruktion der Chanson).

<sup>34</sup> *Questions liturgiques et paroissiales. Revue publiée par les Bénédictins de Louvain. Année VI. No. 1.*

*longtemps, m'apprit qu'il était l'auteur du célèbre Ave Maria et que celui-ci avait dû sa célébrité à la superchérie. On le chantait à la Société des Concerts du Conservatoire où un motet signé Dietsch n'aurait pas trouvé accès. Liszt en a fait un délicieux arrangement pour orgue. On a donc parfaitement raison de critiquer la prosodie de mon petit oratorio de Noël . . . Je dois dire que la messe que j'ai écrite à 20 ans, n'a pas les mêmes défauts, elle est correctement prosodiée autant qu'il m'en souvient à l'expression du Credo qui n'est cependant que le Credo de Dumont harmonisé."*

Was Saint-Saëns hier über Liszt sagt, ist um so interessanter, als dieser nie Latein gelernt hatte; deswegen konnte er nicht Theologie studieren. Er hatte aber Sinn für lateinische Prosodie. Hinsichtlich der Aufführung des *Ave Maria* von Arcadelt im Konzert des Conservatoire irrt sich Saint-Saëns. Das Buch von Elwart<sup>35</sup>, das die Programme dieser Konzerte bis 1865 (dem Todesjahr Dietschs) bringt, enthält das *Ave Maria* nicht. Vermutlich hat Saint-Saëns die Société du Conservatoire mit der des Prinzen von der Moskwa verwechselt<sup>36</sup>. Doch hat er wirklich das harmonisierte Credo von Du Mont benutzt, wie er in dem Brief erzählt<sup>37</sup>; diese Idee ging auf Dietsch zurück, der sie, sicherlich auf Anraten Lesueurs, verwirklichte. Maurice Bourges schreibt in seinem Bericht über Dietschs, im November 1841 in St. Eustache aufgeführte Messe: „C'est le Credo que l'auteur a ingénieusement rattaché au chant liturgique en empruntant le premier verset de Du Mont“<sup>38</sup>. Dasselbe Verfahren wandte Liszt, unter dem Einfluß Saint-Saëns', in seiner Krönungsmesse (1867) an, wo er das Credo Du Monts, natürlich harmonisiert, benutzt. Zu erwähnen ist auch, daß Liszt schon 1835 in seinem Instrumental-Psalm, wie Berlioz und Lesueur, gregorianische Themen benutzt hat.

Die Historiker — und gerade die gewissenhafteren — nahmen die von Saint-Saëns, natürlich in gutem Glauben, abgegebene Versicherung über Dietschs Autorschaft am *Ave Maria* für bare Münze und hielten das Werk für eine Fälschung<sup>39</sup>. Erst 1927 stellte André Pirro fest, daß die Melodie des *Ave Maria* wirklich von Arcadelt stammt, nur daß das Original eine schlüpfrige dreistimmige Chanson ist. Die Februar-Nummer der *Revue de musicologie* 1927 brachte eine Notiz unter der Überschrift „*Ave Maria d'Arcadelt*“ folgenden Wortlauts:

*„M. André Pirro a découvert la source de l'Ave Maria d'Arcadelt; c'est la chanson Nous voyons que les hommes font tous vertu d'aimer, ce qui se trouve sous le nom d'Arcadelt dans le Tiers Livre de Chansons nouvellement mises en musique à quatre parties par bons et sçavans musiciens. A. Le Roy et R. Ballard. Paris 1554 (Bibliothèque Nationale Paris Res. Vm<sup>7</sup>, 186). Chanson en trio, la B. N. a conservé séparément deux voix le Supérieur et le Tenor, l'Alto manque.*

<sup>35</sup> Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire Impérial de Musique. Paris 1864.

<sup>36</sup> Die einzige Entschuldigung für Dietsch ist, daß die Romantik apokryphe oder unter falschen Namen veröffentlichte Werke in Mode gebracht hatte. Berlioz ließ seine „*Enfance du Christ*“ unter dem Namen „Pierre Ducret“ laufen, und Dietschs Freund, Louis Niedermeyer, duldete, daß man ein von ihm komponiertes Lied aus seiner Oper „*Stradella*“ als eine echte Weise Stradellas sang. Vgl. den Artikel: Saint-Saëns et l'accent latin, in *Tribune de Saint-Gervais*, September-Oktober 1922.

<sup>37</sup> *Cinq Messes Royales en plain-chant*. Vgl. Henri Quittard: *Un Musicien en France au XVII. siècle: Henri Dumont*. Paris 1906. — Amédée Gastoué: *Les Messes Royales de Henry Du Mont*. Paris 1912.

<sup>38</sup> *Revue et Gazette Musicale*, 21. November 1841.

<sup>39</sup> Vgl. den Artikel „*Arcadelt*“ von Joseph Schmid-Görg in *MGG I*: „Das vielgesungene vierstimmige *Ave Maria*, das in neueren Ausgaben als Werk Arcadelts angegeben ist, stammt erst aus dem vorigen Jahrhundert; es wurde von P. C. Ph. Dietsch komponiert.“

*Nous voyons que les hommes  
Font tous vertu d'aimer  
Et sottes que nous sommes  
Voulons l'amour blâmer.*

*Ce qui leur est louable  
Nous tourne a déshonneur  
Et faute inexcusable  
O dure loy d'honneur!*

*Et l'auteur fustige encore en une dizaine de strophes cette „dure loy d'honneur!“*

Die Entdeckung Pirros entlarvt schlagend die Großsprecherei Dietschs, der sich als den Komponisten und nicht als Bearbeiter des *Ave Maria* Arcadelts ausgegeben hatte, stellt aber auch die Erklärungen einiger Musikforscher richtig, die die Melodie als aus dem 19. Jahrhundert stammend beurteilt hatten. Indessen läßt die kurze Notiz drei Fragen offen.

Ist die Melodie von Arcadelt erfunden, oder eignet dieser sich nur eine Volksliedweise an?

Wer verwandelte die frivole Chanson in ein geistliches Lied?

Wer ergänzte die verloren gegangene Altstimme, fügte den Baß hinzu und transponierte das Stück einen Ton höher, nach G?

Von vornherein muß man die Hypothese, als habe Arcadelt selber den Text des *Ave Maria* der Chanson unterlegt, für unhaltbar erklären. Gewiß haben übereifrige Kirchenmänner im 16. Jahrhundert aus Madrigalen und Chansons Motetten gemacht, wie ja auch umgekehrt religiöse Weisen in mehr oder weniger schlüpfriegen Chansons weiterlebten. Immerhin macht aber die fehlerhafte Prosodie des *Ave Maria* es unwahrscheinlich, daß die geistliche Kontrafizierung zur Zeit Arcadelts entstanden ist. Van den Borren unterstreicht mit Recht, daß „*un musicien du siècle de l'humanisme n'eût certainement pas manqué de l'éviter*“<sup>40</sup> (d. h. solche Fehler).

Die erste der drei Fragen wird man kaum beantworten können; es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß Arcadelt die Weise nicht selber geschaffen hat. Der Bearbeiter aber, der den Text des *Ave Maria* unterlegte, ist wahrscheinlich kein anderer als Dietsch selber. Wo aber hat er das Original zu Gesicht bekommen? Er war weder Forscher noch Bibliotheksmann. Als Schüler Chorons und nach dessen Tod Vertrauter seines Schwiegersohns, des Komponisten und Verlegers Nicou-Choron, hatte er aber Gelegenheit genug, die Papiere seines ehemaligen Lehrers auszuwerten. Sicherlich hatte Choron die Chanson Arcadelts kopiert. Weiter hat er aber nichts daran gearbeitet. Er war kein Mann, andere zu täuschen, außerdem beherrschte er die Prosodie zu gut, als daß man ihn verdächtigen könnte, den *Ave Maria*-Text unterlegt zu haben. Die Chanson ist drei-, das *Ave Maria* vierstimmig, die hinzugefügte vierte Stimme ändert aber nichts am Charakter oder an der polyphonen Struktur. Übrigens enthält der *Receuil* des Fürsten von der Moskwa noch eine Komposition Arcadelts, das berühmte Madrigal „*Il bianco e dolce cigno*“, das Choron nach dem Abdruck in Burneys 3. Band kopiert haben dürfte.

<sup>40</sup> *Fausse attributions et travestissements musicaux.* Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Tome XXII. Bruxelles 1940.

Die Notiz in der *Revue de musicologie* wurde bald (April 1927) von H. Grattan Flood in die *Musical Times* übernommen. Im September 1933 fragte ein Leser dieses Blattes an, ob eine „*version for orchestra and organ*“ von Arcadelts *Ave Maria* existiere. Man antwortete ihm negativ, wobei man die schöne Fassung Liszts für Orgel und für Klavier vergaß. Statt dessen erwähnte die Zeitschrift eine Ausgabe von Sir Richard Terry mit dem Vorbehalt „*opus dubium*“. Den Spuren Pirros folgend, gab H. B. Collins im Oktoberheft desselben Jahrgangs einige interessante Tatsachen bekannt, die aber das Problem selbst nicht näher an eine Lösung heranbrachten. Das British Museum besitzt nämlich von der Chanson den Contratenor allein, der 1557 datiert ist, also aus einer anderen Ausgabe stammt als die Stimmbücher der Bibliothèque Nationale, deren Index übrigens auch von dem des Londoner Exemplars abweicht. Everett B. Helm, die 1942 die Werke Arcadelts in Übertragung herausgab, kennt den Ursprung des *Ave Maria*, erwähnt aber den Namen Pirros nicht<sup>41</sup>.

Liszt, der ab 1850 seine großen Orgelwerke komponierte, hatte wie Berlioz und Wagner — und wie im allgemeinen die Komponisten seiner Epoche — keine musikgeschichtlichen Kenntnisse, aber er hatte den romantischen Hang zur Vergangenheit, der die Begeisterung für den von Choron entdeckten Palestrina weckte. Victor Hugo feierte Palestrina als den Vater der Harmonie. Berlioz dirigierte seine Werke, sogar die Madrigale. Wagner romantisierte später, bei seinem ersten Pariser Aufenthalt, das von Choron für zwei Chöre herausgegebene *Stabat Mater*; seine Bearbeitung wurde 1880 von dem Komitee der Grande Accademia Musicale, die zur Einweihung einer Palestrina-Büste im Palazzo Doria (17. Mai) veranstaltet wurde, abgelehnt. Der Osservatore Romano erklärte sie für „*un pezzo del Palestrina modificato a secondo del gusto moderno*“<sup>42</sup>. Wagner bewahrte sich seine Palestrina-Verehrung bis an sein Lebensende. (Das bezeugen die ersten Akkorde des *Stabat Mater* im Orchester im *Parsifal* bei Gurnemanz' Frage: „*Weißt du denn nicht, welcher Tag heute ist? Daß heute der allerheiligste Karfreitag ist?*“) Vor Wagner aber hatte sich Liszt in Palestrina vertieft. So findet sich in der *Fantasia quasi una sonata, après une lecture de Dante* eine Folge von Dreiklängen (*D, C, B, As, Fis*), die Pirro für die des Anfangs von Palestrinas *Stabat Mater* hält<sup>43</sup>. Dieses Werk hatte Tieck merkwürdigerweise solistisch singen lassen<sup>44</sup>. Ulibischeff rief aus, diese Akkorde kämen „*wahrhaft vom Himmel herab*“. Liszt verwandte in den *Harmonies Poétiques et Religieuses* Palestrinas *Miserere*.

Als er eines Tages das falsche *Ave Maria* Arcadelts sah, schrieb er es sich ab. Das Manuskript befindet sich im Liszt-Museum zu Weimar. Ich habe es jedoch dort nie zu Gesicht bekommen. Felix Raabe, der das Werkverzeichnis im 2. Band der Liszt-Monographie Peter Raabes aufgestellt hat, erklärt, im Liszt-Museum existiere „*ein Chorsatz in Liszt's Handschrift, wahrscheinlich Arcadelt's Urfassung*“. Das ist sie auf keinen Fall, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach die Abschrift von Dietschs Bearbeitung oder eine von deren deutschen Ausgaben. Im Frühjahr 1865 erschien

<sup>41</sup> Smith College Music Archives. Number V The chansons of Jacques Arcadelt. Vol. I. Le Roy et Ballard 1553—59. Northampton, Massachusetts 1942.

<sup>42</sup> 19. Mai 1880.

<sup>43</sup> Frantz Liszt et la Divine Comédie. Dante-Mélanges de critique et d'érudition françaises publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète par l'Union Intellectuelle Franco-Italienne. Paris 1921.

<sup>44</sup> Musikalische Leiden und Freuden, 1823.

dann die auserlesene Transkription Liszts für Orgel, dann die für Klavier<sup>45</sup>. Diese köstliche Miniatur ist ein Meisterwerk, das der *Soeur Monique* Couperins würdig ist. Liszt erinnert sich der Glocken Roms, die er im Frühjahr 1863 vom Monte Mario aus täglich gehört hatte, und er vergißt dabei, daß sie „*d'une mauvaise confection et sonorité*“ sind, wie er am 3. Juli 1882 an Karoline Wittgenstein schrieb. Die freie Transkription des *Ave Maria* hält sich kaum an die melodische Linie Arcadelts. Über einem süßen Gesang klingeln Quarten und Quinten „*dolcissimo*“, Liszt selber schreibt vor „*wie fernes Glockengeläute*“. Die Ausgelassenheit der Arcadeltschen Weise wird ins Mystische verwandelt. An die Stelle der Liedertafel, durch die die Bearbeitungen Dietschs und ähnlicher Musiker das *Ave Maria* in eine zweifelhafte Umgebung versetzen, tritt die faszinierende Kunst des Meisters, der nie aufgehört hat, von dem kindlich strahlenden Glauben des Fra Beato Angelico zu träumen, wie aus seinen Notizen hervorgeht<sup>46</sup>. Arcadelts *Ave Maria* war eines der Lieblingswerke des alten Liszt. Bei seinem letzten Aufenthalt in Paris (April 1886), als er bei der Marquise Blocqueville, der jüngsten Tochter des Marschalls Davoust, weilte, sagte er der Stadt seiner Jugend mit einem *Ave Maria romain* Lebewohl.

\*

Der Vorwurf, Dietsch habe die Pariser *Tannhäuser*-Premiere (1861) sabotiert, wiegt um so schwerer, als er seinen Ruf für die Nachwelt besonders belastet hat. Wagner selbst beklagt sich in seinem Brief vom 25. Februar 1861 an den Direktor der Pariser Oper, Alphonse Royer, er sei einem Orchesterleiter ausgeliefert, der unfähig sei, die Aufführung zu dirigieren. Nach Wagner hat Dietsch den freundschaftlichen Charakter seines Vorschlags verkannt, daß er (Wagner) selbst eine Probe leiten wolle, um alle wichtigen Nuancen anzugeben, die Dietsch nicht erfaßt hatte. Bekanntlich verlangte Wagner dann die Leitung der Proben und der drei ersten Aufführungen. Royer lehnte das ab. Trotz den zahlreichen Aufklärungsversuchen der letzten Jahre, besonders den Arbeiten von Servières<sup>47</sup>, sehen wir die Untergründe des *Tannhäuser*-Skandals immer noch nicht klar genug. Nun hat vor etwa 15 Jahren J. Tiersot den Brief Wagners an den Marschall Magnan wiederaufgefunden und veröffentlicht<sup>48</sup>. Magnan war Wagners wirklicher Protektor bei Napoleon III., nicht die eitle, geschwätzigte Fürstin Metternich, die in ihren Erinnerungen eine Reihe phantastischer Geschichten über Wagner und Liszt erzählt. In der Académie Nationale de Musique gab es starken Widerstand gegen Wagner. Zunächst war der *Tannhäuser* vom Kaiser der Oper aufgezwungen worden, dann aber mißfiel Wagners Benehmen aller Welt, nicht nur Paul Lindau, sondern auch Liszt, der zu Janka Wohl sagte: „*personne ne mit jamais tant de bâtons dans ses propres roues que Wagner*“<sup>49</sup>. Die Musiker, die er oft geplagt hatte, „*introduisirent dans ses harmonies des dissonances voulues en diésant ou bémollissant leurs parties; dans la*

<sup>45</sup> „Cette page délicieuse fait le plus grand honneur à la haute intelligence de Liszt et prouve que lorsqu'il le veut, il sait allier le goût le plus pur à cette tempérance, à cette modération qui sont le propre des maîtres et qui donnent un prix inestimable à leurs compositions“ (Revue et Gazette Musicale, 26. März 1865).

<sup>46</sup> S. den Artikel von C.(arl) E.(ngel) über Liszts Randbemerkungen in seinem Exemplar von Fr. Liszt's Leben und Wirken von Christern. Hamburg und Leipzig 1841, in Musical Quarterly, New York, Juli 1936. Auf S. 17 des genannten Exemplars befindet sich danach eine Notiz, aus der hervorgeht, daß „It had been his wish, to live in a monastery and to compose sacred music like another Beato Angelico“.

<sup>47</sup> Tannhäuser à Paris en 1861. Paris 1913.

<sup>48</sup> Lettres Françaises de Richard Wagner. Paris 1935, 203 f.

<sup>49</sup> Janka Wohl: Souvenirs d'une compatriote. Paris 1887.

*scène du pâtre le haut-bois nasilla des couacs désastreux*"<sup>50</sup>. Dietsch, der als Neuling am Pult saß, hatte weder die Energie noch die Autorität noch die Begabung, ein so weitgespanntes Werk zu dirigieren. Er wußte sehr wohl, daß er an dem Direktor der Oper keinen Rückhalt hatte. Desarbres, Generalsekretär der Oper, schreibt in seinen Erinnerungen: „*La grande présentation de Wagner était de se passer de la claque. Hélas il avait compté sans la cabale et il ne se doutait pas que tous ceux qui ne l'applaudirent pas le siffleraient*"<sup>51</sup>. Sicherlich schuf die Erinnerung an *Le Vaisseau Fantôme* außerdem eine peinliche Atmosphäre zwischen Komponist und Dirigent. Nicht wegen seines schlechten Willens aber, sondern wegen seiner eigenen Nichtigkeit wurde Dietsch in der *Tannhäuser*-Affäre, die in Wirklichkeit seine eigene war, zum Verurteilten. Bülow, der während der Vorbereitungen zur Premiere in Paris weilte, ereiferte sich mit der Glut eines fanatischen Anhängers der Zukunftsmusik über den unglücklichen Dirigenten<sup>52</sup>: „*Ist niemand Schuld als das erbärmliche Geschöpf Dietsch, der eselhafteste, dickfelligste, unmusikalischste aller Kapellmeister, die ich in Deutschland je gerochen*"<sup>53</sup>. „*Unter keiner Bedingung will man dem Autor die persönliche Direktion der ersten Vorstellungen oder nur einer Generalprobe zugestehen. ‚Usus Tyrannus‘ sträubt sich dagegen. Dietsch hat Angst, daß bei seiner notorischen Unfähigkeit diese außergewöhnliche Maßregel ihm den Hals, die Stellung kosten könnte. Nicht ohne. Aber schlimm, daß dieser Schöps d'orchestre, wie ihn Wagner nennt, Sänger, Chöre, Orchester, die alle ihre Sachen vortrefflich und bombenfest können, nur aus dem Geleise bringt durch seinen Gedächtnismangel, sein blödsinniges, unsicheres Herumfuchteln. Dietsch wird natürlich protegirt durch Poniatowski*" (Fürst Joseph Poniatowski, Komponist und Freund Napoleons III., dem er 1871 in die Gefangenschaft folgte), „*der aus verschiedenen Motiven sehr piquiert auf Richard Wagner ist.*" Noch härter für Dietsch sind Bülows Worte an Alexander Ritter<sup>54</sup>: „*Eines der schäbigsten Rindviehe . . . Dietsch, ein Greis ohne Gedächtnis, gänzlich erziehungsunfähig, wie aus den unzähligen Proben hervorgegangen ist, die eigentlich nur für seine Instruktion abgehalten worden sind, ohne Gehör wird den Taktstock führen . . .*" Tatsächlich bedurfte es für *Tannhäuser*, wie der Archivar der Oper, Charles Nutter, berichtet, 164 Proben, 73 Klavierproben, 43 Chorproben, 14 Gesamtproben auf der Bühne mit Orchester, Bühnenbildern und Kostümen<sup>55</sup>. Das ist eine astronomische Zahl, die kein Theater in irgend einem Lande jemals erreicht hat. Servières sucht Dietsch zu entschuldigen: „*récemment nommé chef d'orchestre. il devait avoir peu d'autorité sur les musiciens, il n'était pas de taille à lutter contre les dispositions hostiles et à sauver l'œuvre d'une défaite certaine.*" (Warum klammerte er sich dann an den Taktstock?) „*Pour la marche du II. acte, un des rares morceaux qui furent applaudis, presque tous les journaux du temps reconnaissent qu'elle avait été admirablement exécutée par l'orchestre.*" Stellen wir nur fest, daß es unmöglich ist, mit diesem hinreißenden Marsch keinen Erfolg zu erringen! Übrigens erwähnte die Musikpresse anläßlich der Schlacht um den *Tannhäuser* den Namen Dietsch gar

<sup>50</sup> G. Servières, s. Anmerkung 47

<sup>51</sup> Néré Desarbres: *Sept ans à l'Opéra. Souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier.* Paris 1864.

<sup>52</sup> Hans von Bülow: *Briefe und ausgewählte Schriften.* IV. Leipzig 1896.

<sup>53</sup> An Joachim Raff, 22. Februar 1861.

<sup>54</sup> Brief vom 9. März 1861

<sup>55</sup> Bayreuther Festspielblatt 1884.



nicht, nur der Ménéstrel schrieb<sup>56</sup>: „Si M. Dietsch a rencontré parmi ses amis qui s'opposent à sa détermination de conserver quand même le bâton de chef d'orchestre, il faut dire aussi que des avis également bien intentionnés reprochent à M. Wagner de vouloir brûler ses vaisseaux en ne se réservant pas le moindre parachute.“

Charles Gounod wohnte der Premiere des *Tannhäuser* bei. In seiner Autobiographie<sup>57</sup> erzählt er: „J'ai vu R. Wagner se débattant comme un lion furieux dans la loge du directeur de l'Opéra pendant la représentation du *Tannhäuser* à Paris et prêt, à tout moment, à sauter sur la scène, et à escalander l'orchestre, pour arracher le bâton des mains du chef d'orchestre qui dirigeait l'œuvre tout au rebours des intentions du compositeur.“

Gabriel Fauré, der Dietschs Schüler an der Ecole Niedermeyer war, schreibt<sup>58</sup>, Dietsch sei eine kalte Natur, ein zwar methodischer, aber rückschrittlicher Geist gewesen, der sich für seine Klasse gerade so viel interessiert habe, wie es ihm seine anderen, ihm zweifellos wichtiger scheinenden Aufgaben erlaubt hätten. „Pendant les quelques années qui lui restaient encore à vivre, il ne parvint jamais“, fährt Fauré fort, „à dissiper les souvenirs amers de ses démêlés avec Wagner. Les jours où nos devoirs risquaient de lui paraître insuffisants par la qualité ou par la quantité, nous le ramenions sans grand effort d'ailleurs sur ce douloureux chapitre, assurés que son indignation se réveillerait, qu'elle ne tarissait pas et que la faiblesse de notre travail passerait inaperçue. Ce qui ne manquait pas.“

Die Niederlage des *Tannhäuser* erschütterte Dietschs Stellung nicht, die auf negativen, gewissen Orchestermusikern oft angenehmen Qualitäten beruhte: Schwäche, Unwissenheit, Gleichgültigkeit und künstlerische Mangelhaftigkeit, natürliche Folgen seiner Routine; sie hinderten ihn daran, die Dinge von Grund auf zu studieren, besonders solche, die neu für ihn waren. In seinen Augen war der *Tannhäuser*, Werk und Ausführung, eine Revolution. Anstatt nun Wagner den Taktstock zu überlassen, leitete er — sei es aus Eigenliebe, sei es auf Anordnung des Direktors — die Premiere. Trotz Dietsch kannte das Orchester seine Aufgabe in hervorragendem Maße, obwohl es durch die unzähligen Proben abgestumpft war. Es wartete nur auf eine Gelegenheit zur Rache. Die Wiederaufnahme von Glucks *Alceste* im Oktober war nicht dazu geeignet. Aber es kam die Angelegenheit mit Verdis *Sizilianischer Vesper*, 1863. Seine traurigen Wagner-Erinnerungen dienten Dietsch nicht zur Lehre. Er wollte den *Tannhäuser*-Coup wiederholen. Es bekam ihm übel.

\*

Mit Emile Perrin war ein anderer Geist auf den Direktorposten der Oper gekommen. Léon Pillet hatte nur eine Triebfeder gekannt: den Launen der ersten Kraft der Oper, Rosina Stoltz, in die er verliebt war, nachzugeben. Alphonse Royer hatte als Hauptziel seines Programms den Kampf gegen Berlioz und Wagner gehabt. Perrin wollte an der Oper wieder Ordnung einführen. In seiner schweren Aufgabe war er sich der Unterstützung durch den Grafen Walewski (den natürlichen Sohn

<sup>56</sup> 17 März 1861

<sup>57</sup> Autobiographie von Charles Gounod. Hrsg. und zusammengestellt, mit einem Vorwort, von Georgina Weldon. London 1875, 101

<sup>58</sup> Gabriel Fauré: Souvenirs, in *Revue Musicale* 1922, Sondernummer Fauré, 20.

Napoleons I. und der Gräfin Walewska) sowie durch den Oberintendanten der kaiserlichen Theater, den Grafen Baciocchi, sicher.

Im Juli 1863 führte die Oper die *Sizilianische Vesper* unter der Leitung von Dietsch auf. Verdi mußte während der Proben eingreifen, denn Dietsch zeigte dieselbe Unfähigkeit wie bei der Premiere des *Tannhäuser*. Während einer Probe gerieten Dietsch und Verdi, oder eigentlich das Orchester und der Komponist, aneinander. Als Mann ohne Temperament und Energie war Dietsch unfähig, das Orchester in der Hand zu behalten. Um selbst die Partitur besser kennen zu lernen, begann er wieder, seine Musiker durch eine Unmenge von Proben zu martern. Die Musiker protestierten also gegen ihn, nicht gegen Verdi, aber dieser verließ unverzüglich das Theater.

Dieser Zwischenfall hatte den Rücktritt Dietschs zur Folge, der nur die beiden ersten Aufführungen dirigierte. Die dritte wurde von Georges Hainl geleitet, dem Orchesterleiter des Grand Théâtre in Lyon und nun Dietschs Nachfolger an der Oper. Es wurde ein großer Erfolg, aber Verdi war schon in Busseto.

Es ist nicht leicht, in dieser Geschichte klar zu sehen. Die zeitgenössischen Blätter wollten Dietsch, der überall wichtige Beziehungen hatte, schonen und berichteten über die Angelegenheit nur sehr summarisch, indem sie die für Dietsch unangenehmen Einzelheiten verschwiegen. Selbst Léon Escudier, Verdis Manager und Vertreter in Frankreich, gibt über den Fall der *Sizilianischen Vesper* zwei verschiedene Versionen. In seiner Zeitschrift *L'Art Musical* schrieb er<sup>59</sup>:

*„Verdi a dirigé pendant trois mois et demi avec un zèle et un calme admirable les répétitions de son œuvre ... l'ordiestre de l'Opéra ou plutôt une portion de l'orchestre de l'Opéra a trouvé moyen de blesser gratuitement le maître. Verdi a jugé à propos de faire jeudi une répétition de raccord, il n'y avait jusqu'alors que deux répétitions d'orchestre (?), ce qui nous semble bien modéré. Au premier morceau le maître crut remarquer un peu de mauvais vouloir du côté des instruments à cordes, il fit très poliment ses observations; mais on n'en tint pas compte. La seconde fois il y eut une telle exagération dans les nuances que Verdi avait demandées qu'il n'était pas possible de mettre en doute les intentions des interprètes. Le maître s'approcha d'un de ces messieurs et lui fit observer sans la moindre acrimonie, qu'il ne comprenait pas ce qui pouvait occasionner le mauvais vouloir de l'orchestre. La réponse fut assez curieuse: Cette répétition était inutile, dit l'artiste, on pouvait s'en passer. Mais ajoute Verdi, si je l'ai demandée, moi, c'est que je l'ai jugée nécessaire! — C'est que, voyez-vous, chacun a ses affaires, reprit l'artiste en question. — Ah, vous avez des affaires? Je croyais, dit le maître, que vos affaires étaient ici; il paraît que je me suis trompé. — Là-dessus Verdi fit appeler le chef d'orchestre, M. Dietsch, et lui manifesta tout l'étonnement que lui causait la conduite de ses musiciens. Je n'ai plus rien à faire ici, dit-il, après une pareille manifestation que je regarde comme très inconvenante et je me retire. Verdi prit son chapeau et sortit en effet. Voilà plusieurs fois que des actes d'insubordination se sont manifestés dans l'orchestre de l'Opéra depuis la nomination de M. Emile Perrin.“*

Der Ménestrel<sup>60</sup> beschreibt die Ereignisse bei dieser berüchtigten Probe folgendermaßen: *„Une nouvelle difficulté s'est élevée à l'Opéra au sujet d'une répétition de quelques fragments des Vêpres Siciliennes que le maestro Verdi jugeait nécessaire et que MM. les artistes de l'orchestre, selon leur coutume, trouvaient complètement*

<sup>59</sup> 23. Juli 1863.

<sup>60</sup> 26. Juli 1863.

*superflue. Il est évident qu'un compositeur ne saurait être exposé à de pareilles objections et aux froissements regrettables qui en résultent toujours.*“ Um die Wiederholung solcher Zwischenfälle zu verhindern, schlägt der Ménestrel vor, „*fixer une moyenne annuelle de répétitions obligatoires et à la fin de chaque année ou de chaque semestre d'accorder un jeton de présence aux musiciens de l'orchestre et aux choristes pour toutes répétitions supplémentaires.*“ Die Premiere der *Sizilianischen Vesper* muß bejammernswert gewesen sein. „*Parfois on aurait désiré plus de chaleur, plus de couleur dans l'orchestre surtout, dont le directeur, excellent musicien du reste, nous semble manquer du feu sacré qui électrise les masses*“<sup>61</sup>. Diese versüßte Pille enthielt eine bittere Wahrheit. Dietsch war nur ein beschränkter Handwerker, kein Künstler. Er hatte von der Musik Wagners ebenso wenig eine Vorstellung wie von der Verdis.

Die Wahl von Georges Hainl war dagegen sehr glücklich. Er, der Sohn eines Schusters und Dorfmusikanten, war auch Cellovirtuose. Er erhielt gleichzeitig den Ruf an die Oper, zum Leiter der Société des Concerts du Conservatoire (hier siegte er über sieben andere Kandidaten: Berlioz, Deldevez, Alard, Elwart, Millot, Ch. Dancla und de Cuvillon) und zum Leiter der Hofkonzerte, hier als kaiserlicher Hofkapellmeister. Berlioz spricht in *Les Grottesques de la Musique* von ihm mit höchstem Lob. Ohne vorausgehende Probe dirigierte er die dritte Aufführung der *Sizilianischen Vesper* mit Feuer und unwiderstehlichem Schwung. „*L'orchestre de l'Opéra a toujours eu pour le diriger un bras habile et une tête capable, mais il lui manquait une âme. Georges Hainl vient de lui donner la sienne. C'était à croire à la plus heureuse métamorphose*“<sup>62</sup>. Der Verdi-Biograph Carlo Gatti gibt über den Zwischenfall bei der *Sizilianischen Vesper* einen viel glaubhafteren Bericht, nach den Briefen Léon Escudier an den Meister. Wenn Dietsch bei den von Verdi geleiteten Proben nicht zugegen gewesen wäre, wie *L'Art Musical* schreibt, hätte der Meister ihn rufen lassen müssen. Wie hätte er dann aber die Premiere dirigieren sollen? Gattis Version macht deutlich, daß Dietsch die fatale Probe leitete. An einer Stelle, die das Orchester in „unmöglich“ langsamem Tempo spielte, rief Verdi: „*E un cattivo scherzo, non è vero.*“ „*Mon Dieu*“, erwiderte Dietsch, „*ces Messieurs pensent avoir répété suffisamment.*“ „*Ah, c'est ainsi? Je comprends, ils ont leurs affaires qui ne sont pas celles de l'Opéra*“, sagte Verdi und verließ den Saal, um ihn nie wieder zu betreten. Drei Tage nach diesem Vorfall unterrichtete Léon Escudier den Meister, daß Dietsch „*par ordre supérieur*“ von seinen Aufgaben entbunden sei und Hainl die Leitung der *Sizilianischen Vesper* übernommen habe<sup>63</sup>.

Dieser neue Skandal wirbelte zwar nicht so viel Staub auf wie der um den *Tannhäuser*, aber da sein Opfer ein sehr volkstümlicher, weltberühmter Komponist und freundlicher Mensch war, verbreitete er sich, trotz dem wohlwollenden Schweigen der Presse gegenüber dem abgesetzten Opernchef, schnell über Paris. Der Minister des kaiserlichen Hauses und der Oberintendant der Theater hielten es für gut, den Vorschlag des Direktors der Oper vermittelnd zu behandeln. Die Pension Dietschs wurde auf 3500 Francs festgesetzt, und bis Ende 1863 erhielt er seine Bezüge als Orchesterleiter<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> *L'Art Musical*, 23. Juli 1863.

<sup>62</sup> *L'Art Musical*, a. a. O.

<sup>63</sup> Carlo Gatti: Verdi. Milano 1951, 435.

<sup>64</sup> *Revue et Gazette Musicale*, 2. August 1863.

Napoleon III. hatte von Opernskandalen genug. Verdi hatte Wagner gerächt. Der unglückliche Dietsch konnte noch zwei Jahre darüber nachdenken, daß Routine nicht für einen Dirigenten genügt. Er betätigte sich dann an der Madeleine und an der Ecole Niedermeyer. Nach dem Tode Niedermeyers wurde er Kompositionslehrer an der Schule (1861). Am 20. Februar 1865 riß ihn der Tod mitten aus der Arbeit heraus. „*Un évènement aussi douloureux qu'imprévu est arrivé lundi matin chez M. le pasteur Athanaz Coqueret, M. Dietsch, chef d'orchestre de la Madeleine est mort subitement d'une attaque d'apoplexie foudroyante. M. Dietsch était un excellent musicien, il avait été chef des chœurs à l'Opéra, puis chef d'orchestre après la mort de M. Girard. M. Dietsch a composé de nombreuses messes et le Vaisseau Fantôme qui n'obtient pas de succès*“<sup>65</sup>. Ein sehr lakonischer Nachruf! Dietsch war gewissermaßen ein Zauberlehrling, der von den Geschehnissen, die er selbst herbeigeführt hatte, überwältigt wurde. Wäre er weniger Streber, aber energischer gewesen, er hätte seinen Ruf vor der Nachwelt retten können.

(Übersetzt von Renate Albrecht)

## Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle

VON HERMAN-WALTHER FREY, FREIBURG IM BREISGAU

### I. Die päpstliche Kapelle

Die Quellen über den Sängerbestand der Cappella Pontificia, auch Cappella sacri Palatii oder nach dem Orte ihrer Functionen Cappella Sixtina genannt, sind bis zum Jahre 1535, von dem an die Diarien ihrer Punctatoren beginnen, nur lückenhaft erschlossen. Noch immer fußt die Wissenschaft im wesentlichen auf den Forschungen Fr. X. Haberls<sup>1</sup> und auf den großen Quellenwerken von Fétis und Eitner. Die *Leonis X. Regesta* von Jos. Hergenroether bringen zahlreiche Nachrichten von Mitgliedern des Sängerkollegiums, sie brechen jedoch mit dem 16. Oktober 1515 ab. Die Arbeit von E. Celani<sup>2</sup> gewährt für die Zeit Leos X. nur eine geringe Ausbeute. Einige Notizen gibt das *Archivio storico Italiano*<sup>3</sup> oder finden sich in Einzeldarstellungen. So will diese Studie eine Reihe von Ergebnissen vorlegen, die auf einer systematischen Durchsicht der Bände des *Registrum Vaticanum* der Regierungszeit Leos X. beruhen. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, will jedoch schon jetzt die bisherigen Funde der Forschung zugänglich machen, während die umfassende Wiedergabe dem *Bullarium artisticum* dieses Papstes vorbehalten bleibt, das ich vorbereite.

Leo X. hatte eine leidenschaftliche Vorliebe für die Tonkunst. Im Besitze einer schönen Stimme und selbst in früheren Jahren kompositorischen Versuchen nach-

<sup>65</sup> Revue et Gazette Musicale, 22. Februar 1865.

<sup>1</sup> Die römische „Schola cantorum“ und die Päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Bausteine für Musikgeschichte III., Leipzig 1888.

<sup>2</sup> I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI—XVIII. Rivista Musicale Italiana, vol. XIV fasc. 1, 1907, S. 83 ff., fasc. 4, 1907, S. 752 ff., vol. XVI, fasc. 1, 1909, S. 55 ff.

<sup>3</sup> Serie terza, Tom. III. — Parte I., 1866, S. 216, 222 224, 226, 228, 231, 233 ff., 236.