

- 20) S. ALFONSO, *Riflessioni utili ai vescovi*, cap. II 5; (ed. Napoli, 1745).
- 21) S. ALFONSO, *Selva di materie predicabili*, Parte III cap. X avv. 2 (ed. Napoli, 1760).
- 22) S. ALFONSO, *Via della salute*. Parte III *Brevi notizie della vita del Rev. P. D. Paolo Cafaro*; Napoli, 1766, 478.
- 23) Arch. gen. della Postul. C.S.R. Autografi del P. Sportelli I.
- 24) FRANCESCO A. ZACCARIA, *Storia letteraria III*; Venezia, 1752, 347. Cfr. H. HURTER SI., *Nomenclator litterarius II* (1664-1763); Innsbruck. 1893, col. 1346. - F. DI CAPUA, *S. Catello e i suoi tempi*, Castellammare di Stabia. 1932, 67 rileva la poca forza storica di Milante, che venne difeso « con poco costruito » da Martucci.

WILHELM LUEGER

DAS DUETTO DES HL. ALFONS IN DER AUSGABE VON MAX DIETZ

Das Duetto des hl. Alfons hat eine wechselvolle Geschichte. P. Tannoja berichtet in der Biographie des Heiligen: « Ausser anderen Kompositionen besitzen wir ein kleines Duett, das Alfons in der grossen Kirche S. Trinità dei Pellegrini zu Neapel in der Zeit zwischen der Nachmittags-Katechese und der Abendpredigt bei Gelegenheit einer Mission aufführen liess ». Auch die Acta Beatificationis erwähnen dieses Werk des hl. Alfons. Joseph Messina, Pfarrer von Pagani, sagt in den Prozessakten unter Eid aus, dass Alfons nach seiner Demission vom Bischofsamt ihn aufgefordert habe, das Duett herbeizubringen. Als Messina das Manuskript abgegeben hatte, sagte der Heilige, er möchte sich ein wenig erholen, indem er das Werk noch einmal durchstudieren wolle. Lange Zeit hat man das Werk des hl. Alfons gesucht, ohne es irgendwie ausfindig machen zu können. Die Komposition galt als verschollen. Dann kam plötzlich im Jahre 1860 die Nachricht, dass Friedrich von Liguori, ein Verwandter des Heiligen, das Duett bei einem Besuch im Britischen Museum zu London aufgefunden habe. Friedrich von Liguori war selbst ausübender Musiker. Er schrieb das Werk ab, führte den bezifferten Bass aus und gab die Komposition im Jahre 1860 bei John Philip in London heraus. Das Werk erschien in einer Luxus-Ausgabe mit einem Portrait des Heiligen. Da diese Ausgabe in vieler Hinsicht fehlerhaft war, notierte P. Bogaerts noch einmal im Jahre 1880 die Komposition nach der Originalhandschrift. Die Abweichungen der Londoner Ausgabe von der Urschrift verbesserte er, liess dann das ganze Werk in Schönschrift aufzeichnen und widmete es Papst Leo XIII. zum goldenen Priesterjubiläum im Jahre 1888. Eine neue Druckausgabe veranstaltete P. Heidenreich. Für die musikalische Bearbeitung gewann er den Wiener Universitätsprofessor Max Dietz, der eine neue Ausarbeitung des Generalbasses herstellte. Diese Bearbeitung von Dietz, die 1895 herauskam, wurde in fast allen späteren Ausgaben

abgedruckt. So gab P. Bogaerts dieselbe als Anhang zu seinem Buch über den hl. Alfons als Musiker und als Sonderdruck in Paris bei Lethielleux im Jahre 1899 heraus. Zum Kongregationsjubiläum 1932 veröffentlichte P. di Coste ebenfalls diese Bearbeitung zusammen mit anderen Liedern des hl. Alfons. Selbst die in Turin (ohne Jahresangabe) bei Capra erschienene viersprachige Ausgabe des Duetto, die für Streichquartett- und Klavierbegleitung eingerichtet ist, fusst auf der Bearbeitung von Max Dietz (*).

Es erhebt sich die Frage, was von der Dietz'schen Fassung des Duetto zu halten ist. Vor allem interessiert den ausübenden Musiker die Frage, ob diese Bearbeitung in allen Teilen getreu das Original widerspiegelt. An Hand einer photographischen Schwarz-Weiss-Kopie der Originalhandschrift im Londoner Britischen Museum, die P. General dem Schreiber dieser Zeilen grosszügiger Weise zur Verfügung stellte, konnte festgestellt werden, dass die Bearbeitung von Max Dietz beträchtlich vom Original abweicht und daher keineswegs den Anforderungen genügt, die heute an eine solche Ausgabe gestellt werden.

Schon der Titel des Werkes ist von Dietz und Heidenreich falsch gelesen worden. Das Manuskript schreibt deutlich: « Duetto », nicht « Duetti », wie die Bearbeiter angegeben haben. Der Plural hätte auch hier keinen Sinn. Selbst das bei Bogaerts und di Coste abgedruckte « Faksimile » ist irreführend, da es durch den Lesefehler beeinflusst worden ist. Offenbar wurde der Titel des Werkes bei der Herstellung des « Faksimiles » nicht mit Hilfe der Photographie wiedergegeben, er wurde vielmehr mit der Hand nachgezeichnet oder durchgepaust. Dabei hat der Nachzeichner das flüchtig geschriebene o des Wortes « Duetto » für ein i gehalten und es überdeutlich im « Faksimile » als solches gekennzeichnet. Die Tintenkleckse, die durch Überschneidung von Buchstabenlinien entstanden sind, bei den Worten « Duetto », « Del » und « Rettore » sind bei der Reproduktion einfach fortgelassen worden. Das Wort « Rettore » ist insofern noch falsch nachgezeichnet worden, als das kleine e am Schluss fortgelassen wurde, obwohl es im Manuskript, wenn auch ziemlich undeutlich, erkennbar ist. Fügt man noch hinzu, dass der gesamte Titel des Originals auf Notenlinien geschrieben ist, die in der Reproduktion ebenfalls entfallen sind, dann ist klar erkenntlich, wie weit hier Urschrift und Nachzeichnung von einander abweichen.

Die genaue Überschrift des Originals lautet kurz: « Duetto tra l'Anima e Gesù-Cristo ». Streng genommen müsste sie lauten: « Recitativo e Duetto », denn das Werk zerfällt in diese beiden klar getrennten Teile. Max Dietz hat diese letztere Überschrift auch seiner Ausgabe vorangesetzt, obwohl er und Heidenreich den Titel falsch gelesen haben. Ungenau aber ist der Titel « Chant de la Passion », « Canto della Passione », der von Bogaerts und di Coste gebraucht wird. Denn der Text des Werkes legt nicht so sehr Gewicht auf den Ablauf oder die Schilderung des Leidens unseres Herrn, sondern auf das mystische Nacherleben und die innere Bereitschaft, dem Herrn in seinem Leiden

beizustehen. Der Begriff « Passionsgesang » ist viel zu blass und allgemein. Es dürfte daher am vorteilhaftesten sein, die Worte des hl. Alfons beizubehalten: « Zwiegesang der Seele mit Jesus Christus ».

Die Komposition des hl. Alfons ist auf drei, bisweilen auf vier Notensystemen notiert. In der ersten Reihe ist die Violinstimme aufgezeichnet. Die zweite Zeile enthält den Gesang der Seele. Im eigentlichen Duett folgt hierauf die Stimme Christi, die nur beim Zusammenwirken mit der Stimme der Seele auf einem neuen System notiert ist. Wo Christus oder die Seele allein singen, sind drei Notensysteme gebraucht worden, wenn man die Violinstimme und die Basspartie hinzurechnet. Die letzte Zeile enthält die Generalbass-Linie. Sie ist nach der Gewohnheit der Barock-Zeit mit Ziffern versehen, die dem Spieler des Begleitinstrumentes den Aufbau der Akkorde anzeigen. Damit der Bass als tragendes Fundament gut herausgehört werden konnte, verstärkte man die Basstimme häufig durch ein tiefes Saiteninstrument, etwa durch die Gambe oder das Violoncello. Hier begeht nun Dietz einen Fundamentalfehler. Er hat die Begleitung der Generalbasslinie so eingerichtet, dass die Oberstimme des Akkordinstrumentes mit der Violinstimme dauernd parallel geht. Man muss sich vor Augen halten, dass der Generalbassspieler bei der Aufführung nur eine Basstimme mit Ziffern in die Hand bekam, ohne die Melodie der Violine zu kennen. Seine Aufgabe bestand darin, die Ziffern unter oder über der Stimme zu realisieren. Man fragt sich angesichts der Dietzschen Fassung, warum die Melodie der Violine doppelt gespielt werden soll: einmal durch das Instrument selbst und zugleich als Oberstimme der Akkordbegleitung. Auf diese Weise wird die Geigenmelodie zur wesentlichen Mitgestalterin der Begleitung. In Wirklichkeit hatte sich der Generalbassspieler nur mit der harmonischen Stützung der Vokal- und Instrumentalstimmen zu befassen. Sein Part wurde nur von der aufgezeichneten Basslinie und den Ziffern gestaltet. Ausserdem enthält die Geigenstimme typische Violinfiguren, die einem Klavierinstrument weniger gut anzuvertrauen sind. Eine Parallelität der Solo-Violinstimme mit der obersten Linie der Begleitung kam durchaus nicht in Betracht. Man könnte sagen, Dietz habe bei seiner Ausgabe an Verhältnisse gedacht, bei denen ein Violinspieler nicht zur Stelle ist, sodass die Komposition nur mit dem Klavier allein ausgeführt werden konnte. In diesem Falle ist die Bearbeitung von Dietz nur ein Arrangement für den Notfall und nicht eine originalgetreue Arbeit. Freilich muss zur Entschuldigung gesagt werden, dass Dietz sich noch nicht auf die neuen Erkenntnisse der musikalischen Forschung berufen konnte. Das 19. Jahrhundert hat zwar seine grossen Verdienste um die Musikwissenschaft, aber viele Erkenntnisse steckten noch in den Kinderschuhen. Eine neue Ausgabe des Duetto müsste den Charakter der Generalbassbegleitung grundsätzlich von dem der Vokal- und Instrumentalstimme trennen. Da unserm Zeitalter das Generalbassspiel nicht mehr geläufig ist, müsste der Herausgeber den bezifferten Bass ausführen. Diese Realisierung ist zwar vielgestaltig, wenn man daran denkt, dass jeder Akkord

in seiner Grund-, Terzen- und Quintenlage gebraucht werden kann. Der Spieler hat das Recht, von den ihm gebotenen Möglichkeiten Gebrauch zu machen, aber der Grundcharakter der Begleitung muss dabei unbedingt gewahrt bleiben, und zwar sowohl was die Struktur der Akkorde angeht, als auch in Bezug auf die vom Komponisten selbst ausgeführte Violinstimme. So könnte die realisierte Begleitung dem Spieler gewissermassen als ein Vorschlag dienen, den er auch ablehnen und abändern kann, aber der Bass muss so vorgetragen werden, dass er die Forderungen der Zifferangabe erfüllt und dass er Harmonieträger, keineswegs aber Melodiegestalter ist. Der Komponist lässt dem Ausführenden nur bei Gestaltung der Harmonisierung Freiheit, aber nicht bezüglich der von ihm selbst ausgeschriebenen Melodien. So müssen die Funktionen der Begleitstimme wohl unterschieden werden von denen der Melodiepartien.

Dietz schreibt die Begleitung für das Klavier. Man darf aber zur Zeit des hl. Alfons in Italien nur an ein Clavicembalo oder an eine Orgel denken. In unserm Zeitalter ist das Clavicembalo wieder ein bekanntes und verbreitetes Instrument geworden. Sein Klang ist von dem des Klaviers sehr verschieden. Während beim Cembalo der Ton durch Anreissen der Saite erzeugt wird, schlägt im Klavier ein Hammer gegen die Saite. Der Klavierton wird dadurch massiver und voller. Gegenüber dem Cembaloton wirkt er aufdringlicher und orchestraler. Auch die Orgel war den Barockmeistern wohlvertraut. So ist es bei den Generalbassanweisungen erlaubt, die Orgel als Begleitinstrument heranzuziehen, insofern es der Charakter der Komposition erlaubt. Die Orgel hat einen statischen Klang, und der Orgelspieler weiss, dass er auf dem Instrument eine Begleitung anders auszuführen hat als auf dem Cembalo. Auf schnelle Tonrepetitionen muss er beispielshalber verzichten. Obwohl schnelle Passagen auf der Orgel durchaus spielbar sind, dürfen die Klänge nicht abgerissen erscheinen, was bei den Tonrepetitionen der Fall wäre. Der hl. Alfons hat nach dem Bericht von P. Tannoja seine Komposition in einer Kirche aufführen lassen, die wahrscheinlich nur eine Orgel besass. Auch lassen die langgehaltenen Klänge im Rezitativ an eine Orgelbegleitung denken. So wird man etweder das Cembalo oder die Orgel zur Aufführung benutzen können, je nachdem es die Verhältnisse mit sich bringen. Das Klavier aber sollte nicht dabei verwendet werden.

Die Tempoanweisung « *maestoso* », die Dietz zu Beginn seiner Ausgabe gibt, steht nicht in der Originalhandschrift. Sie ist auch nicht angebracht, wenn man an die Situation denkt: die Seele erhebt gegen den ungerechten Richter Pilatus die heftigsten Vorwürfe. Es ist daher eher ein leidenschaftliches Tempo angebracht als ein *Maestoso*. Beim eigentlichen Duett ist in der Handschrift als Tempo « *pietoso* » vermerkt. Dietz glaubt diesen ruhigen Teil der Komposition mit einem « *lento lugubre* » versehen zu müssen, ohne dafür irgendwelche Anhaltspunkte im Manuskript angeben zu können.

Es würde zu weit gehen, wollte man alle Abweichungen der Dietzschen Ausgabe vom Original hier wiedergeben. Dem Leser wird es unglaublich schei-

nen, dass die Zahl dieser Abweichungen über 70 beträgt. Teilweise hat Dietz so selbstherrlich in die Komposition eingegriffen, dass das Werk an nicht wenigen Stellen total missdeutet ist. Häufig ist der Rhythmus geändert, indem statt kurzer Noten lange eingesetzt sind. Auch der umgekehrte Fall tritt ein: lange Noten sind in kurze umgeändert. An zwei Stellen ist ein ganzer Takt rhythmisch verdorben worden. Manchmal kommen falsche Notengänge vor. Auch mit den Versetzungszeichen nimmt es Dietz nicht genau. Die Phrasierungsbögen für die Violine sind häufig fortgelassen. Falsche Bassbezeichnungen kehren immer wieder. Übersehen wurden manche Verzierungen, die das Manuskript mit « tr » angibt. Manche Abweichungen sind ohne Zweifel Druckfehler. Aber nicht wenige Fehler beruhen auf oberflächlicher Lesung des Originals.

Das Originalmanuskript des Duetto stammt nicht vom hl. Alfons. Der Heilige hat lediglich einige Verbesserungen vorgenommen. Der unbekanntere Schreiber hat eine flotte Hand, was sich besonders in der ausserordentlich versierten Notenschrift zeigt. Selbstverständlich hat der Schreiber manchen Flüchtigkeitsfehler gemacht. Er wusste das anscheinend selbst, denn am Schluss seines Manuskriptes schreibt er: « Nel tempo medesimo, che lo scritt.e prega il Pre. Rett.e per un benigno perdono, gli diede la S. Benedicione ». Manche dieser Schreibfehler hat Dietz stillschweigend verbessert, wozu er durchaus berechtigt war. Im allgemeinen aber ist die Handschrift korrekt. Und es ist durchaus keine Schwierigkeit, an Hand des Originals eine einwandfreie Ausgabe des Duetto herzustellen.

ANMERKUNGEN

*) Nota a sociis redactionis adiuncta (S.).

[A. TANNOJA,] *Della vita ed istituto del Ven. Alfonso M. de Liguori* lib. I, cap. 3 (ed. Napoli 1798, p. 9).

British Museum, section of manuscripts, P 10987 - ADD. Ms. 144221. *Cantatas* [by various composers XII fol. 75^a-85^a. (Oblong, 20 × 26 cm.).

Cantata on the Passion of Our Lord Jesus Christ, the words and music by S. ALPHONSUS M. DE LIGUORO. *Composed in 1760 . . . [Edited] by Chevalier FREDERICK W. DE LIGUORO*; London, Establishment for promoting christian fine-arts, 1860.

Duetti tra l'Anima e Gesù-Cristo . . . editionem typicam curavit IOSEPHUS C. HEIDENREICH CSSR.; Viennae, CSSR., 1895; 4^o (30 × 22,5 cm.), XII-20.

Chant de la Passion. Paroles et musique de S. ALPHONSE DE LIGUORI. *Texte original italien e texte français* [édité par JACQUES BOGAERTS CSSR.]; Paris, Lethielleux, [1899]; 8^o (25 × 20 cm.), 32.

Le Melodie di S. ALFONSO M. DE LIGUORI in alcuni suoi canti popolari e Duetto tra l'Anima e Gesù Cristo. A cura del P. ANTONIO DI COSTE CSSR.; Roma, CSSR., [1932]; 67-102. - Versio hispana ab ALFREDO SANCHEZ CSSR.; Madrid, CSSR., 1933; 67-102.

Cfr. J. BOGAERTS, *S. Alphonse de Liguori, musicien et la réforme du chant sacré*; Paris, Lethielleux, [1899]; 34 ss. - Versio italica; Roma, Artigianelli, 1904; 34 ss. A. TONIZZO, *Il Duetto di S. Alfonso: Nel secondo centenario della nascita di S. Alfonso M. de' Liguori*; Roma, Desclée, 1896; 103-104.