

troja

Jahrbuch für Renaissancemusik

Das italienische Madrigal

Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen

2022

Der vorliegende Band ergänzt und kommentiert
die deutschsprachige Erstausgabe des titelgebenden Werks:

Alfred Einstein, *Das italienische Madrigal.*
Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik
im 16. Jahrhundert, hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025
(Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83)

Die Edition von Einsteins Text ist digital verfügbar:

DOI: 10.5282/ubm/epub.128701 (PDF)

DOI: 10.5282/ubm/data.691 (TEI, MEI)

troja 2022

Das italienische Madrigal.

Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte
der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert«
und die Folgen

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 20 2022

Herausgegeben von Klaus Pietschmann,
Katelijne Schiltz und Nicole Schwindt

Das italienische Madrigal.

Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte
der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert«
und die Folgen

Herausgegeben von

Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz

Die Tagung im Jahr 2022, auf die dieser Band zurückgeht, und diese Publikation erfuhren großzügige Unterstützung. Wir danken herzlich unseren Förderern:



Eine Veröffentlichung von musiconn.publish –
dem Open-Access-Repository für Musikwissenschaft

Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Zellescher Weg 18
01069 Dresden



© 2025 Autor*innen

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 DE zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das ggf. abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.



Layout: Sebastian Bolz und Moritz Kelber
Cover: Moritz Kelber

ISSN: 2513-1028

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v2022>

Inhalt

Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Katelijne Schiltz	
Vorwort	9
Abkürzungen	18
Sebastian Bolz	
Alfred Einsteins <i>Das italienische Madrigal</i> .	
Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs	19
Anna Magdalena Bredenbach	
Das Madrigal erzählen.	
Alfred Einsteins Gattungsgeschichte in narratologischer Perspektive	73
Katelijne Schiltz	
Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> and Analogies of the Ages	101
Benjamin Ory	
Alfred Einstein's Scholarship, the Italian Madrigal, and <i>The Italian Madrigal</i>	123
Moritz Kelber	
Concepts of Nationality and Migration	
in Alfred Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>	139
Laurie Stras	
Singing Madrigals:	
On the Aesthetics of Singing in Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>	159
Christian Thomas Leitmeir	
Ein Riese auf Schultern von Zwergen?	
Einstein im Rekurs auf Forschungstradition	181
Iain Fenlon	
Alfred Einstein: The Early Italian Madrigal Revisited	211

Philippe Canguilhem Einstein's Musical Sources: Building a History of the Italian Madrigal from the Prints	255
Giovanni Zanovello Einsteins Frottola und ihr Erbe	267
Kate van Orden Verdelot and Arcadelt: Chanson, Madrigal, and National Style	279
Bernhold Schmid »Eine[r] der grössten Meister aller Zeiten«. Orlando di Lassos Madrigale in Einsteins Sicht	293
Paul Schleuse »Dolcemente facendola finire«: Orazio Vecchi and Einstein's Endings	311
Florian Mehlretter Das Madrigal als literarische Gattung. Der Beitrag der Romanistik nach Einstein	323
Cristina Urchueguía Trotzige Noblesse: Einstein und seine Musikverleger. Ein Melodram	343
Cristina Urchueguía Alfred Einstein als Herausgeber: Eine Bibliographie	383
Henrike C. Lange Berkeley als geistige Lebensform: Alfred Einstein's Arrival in the Bay Area	393

Vorwort

»Das akademische Leben ist also ein wilder Hazard. Wenn junge Gelehrte um Rat fragen kommen wegen Habilitation, so ist die Verantwortung des Zuredens fast nicht zu tragen. Ist er ein Jude, so sagt man ihm natürlich: *lasciate ogni speranza*. Aber auch jeden anderen muß man auf das Gewissen fragen: Glauben Sie, daß Sie es aushalten, daß Jahr um Jahr Mittelmäßigkeit nach Mittelmäßigkeit über Sie hinaussteigt, ohne innerlich zu verbittern und zu verderben? Dann bekommt man selbstverständlich jedesmal die Antwort: Natürlich, ich lebe nur meinem »Beruf«; – aber ich wenigstens habe es nur von sehr wenigen erlebt, daß sie das ohne inneren Schaden für sich aushielten.«¹

Alfred Einstein wurde 1880 in München als Sohn eines jüdischen Stoffhändlers geboren und studierte in seiner Heimatstadt zunächst Rechtswissenschaften, später Musikwissenschaft und Psychologie.² 1903 wurde er mit einer Arbeit *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert* promoviert, dann jedoch stagnierte seine wissenschaftliche Karriere. Die von Antisemitismus, Paternalismus und Nepotismus geprägte akademische Kultur der Jahrhundertwende und der Weimarer Republik behinderte Einsteins akademisches Fortkommen tiefgreifend und nachhaltig.³ Eine Habilitation am musikwissenschaftlichen Seminar in München und die angestrebte Anstellung an einer Universität blieben ihm verwehrt. In der Zeit vor 1933 arbeitete Einstein vor allem als Redakteur und Musikjournalist, zunächst für die *Münchener Neuesten Nachrichten* und später

1 Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*, München 1919, S. 9.

2 Zu Einsteins Biographie: Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil* (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, 13), Hamburg 2007.

3 Vgl. Konrad H. Jarausch, »Universität und Hochschule«, in: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, Bd. 4: 1870–1918. *Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, hrsg. von Christa Berg, München 1991, S. 313–345; Volker Müller-Benedict, *Akademische Karrieren in Preußen und Deutschland, 1850–1940* (Datenhandbuch zur deutschen Bildungsgeschichte, 6), Göttingen 2008; Michael Grüttner, *Talar und Hakenkreuz. Die Universitäten im Dritten Reich*, München 2024, S. 16–56.

für die *Münchener Post*, daneben beim Münchner Drei-Masken-Verlag, nach dem Umzug nach Berlin ab 1927 schließlich für das *Berliner Tageblatt*. Zeitgleich mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten verlor er seinen Posten als Herausgeber der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, wenig später auch die Stelle als Kritiker. Einsteins Familie verließ Deutschland noch im Sommer 1933; die folgenden Jahre verbrachte sie überwiegend in England und Italien. Im Jahr 1939 nahm Einstein die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Italien zum endgültigen Anlass, Europa den Rücken zu kehren und in die USA zu emigrieren, wo er bereits nach kurzer Zeit eine feste akademische Anstellung am Smith College in Northampton, MA fand – mit 59 Jahren zum ersten Mal in seinem Leben.

Trotz aller Widrigkeiten hat Alfred Einstein ein umfangreiches wissenschaftliches Werk hinterlassen.⁴ Sein Schaffen beeindruckt nicht zuletzt durch musikhistorische Breite: Er publizierte zur Musik und Musikästhetik von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert und gab bedeutende Musiklexika heraus. Besonderen Einfluss übte Einstein als Mozart-Forscher aus: Er verantwortete eine Neuauflage des Köchel-Verzeichnisses und verfasste eine vielbeachtete Werkbiographie.⁵ Einsteins Schriften, die immer wieder Forschungen anderer Disziplinen einbeziehen, bestechen zudem durch perspektivische Vielfalt und den Mut, musikhistorische Narrative zu entwerfen und den Blick auf eine übergeordnete Geschichte der Künste zu lenken. Damit darf Alfred Einstein als einer der interessantesten, aber auch streitbarsten Musikforscher*innen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelten. Sich mit Einstein zu beschäftigen, bedeutet auch, den Wechselwirkungen zwischen Biographie und forschersich-schriftstellerischer Arbeit nachzugehen. In den Blick geraten dann nicht nur ein weit gefasster musikhistorischer, dezidiert erzählerischer Anspruch, sondern auch die Arbeitsbedingungen junger, insbesondere jüdischer Wissenschaftler*innen im frühen 20. Jahrhundert sowie die Geschichte der Musikwissenschaft insgesamt.

Den entscheidenden Impuls für unsere Beschäftigung mit Alfred Einstein und seiner Studie *The Italian Madrigal* gab ein Fund von Sebastian Bolz, der im Jahr 2012 eines der beiden Exemplare des deutschen Buchmanuskripts entdeckte.⁶ Da Einsteins Monographie nie in ihrer deutschen Originalgestalt erschienen war, lag

4 Eine Liste mit Einsteins Publikationen findet sich bei: Melina Gehring, »Alfred Einstein«, in: *LexM*.

5 Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, 3. Auflage bearb. von Alfred Einstein, Leipzig 1937; *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Stockholm 1947.

6 US-PR, *The Italian Madrigal*, by Alfred Einstein, C0423, Box 1–2; US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 4, Folder 116; siehe dazu auch den Beitrag von Sebastian Bolz in diesem Band.

die Idee auf der Hand, den Text mehr als 75 Jahre nach seinem Abschluss in seiner ursprünglichen Fassung zu veröffentlichen.⁷

Die Edition eines historischen wissenschaftlichen Texts muss sich – gerade im vorliegenden Fall – zu einer Vielzahl von Fragen verhalten. Handelt es sich beim deutschen Text »nur« um eine Übersetzungsvorlage? Wie weit löste sich die englische Übersetzung im Lauf der Publikationsvorbereitungen vom deutschen Manuskript? Immerhin arbeitete Einstein an der Studie weiter, noch während in mehreren Phasen unterschiedliche Übersetzer den englischen Text besorgten – teils ergänzte er neue Erkenntnisse in deutscher, fallweise aber auch in englischer Sprache. Für das Verhältnis der beiden Texte und insbesondere für die Abgeschlossenheit der deutschen Fassung stellt dieser Umstand ein nicht unwesentliches Problem dar. Kann und soll man die deutsche Fassung des Texts überhaupt veröffentlichen – und wenn ja, in welcher Form? Strebte Einstein selbst eine Publikation in deutscher Sprache an – oder war er angesichts seiner tiefgreifenden Entfremdung von Deutschland und der deutschen Kultur und Wissenschaftslandschaft vielleicht sogar dagegen? Wir wollen dem Vorwort zur Edition, die von Sebastian Bolz herausgegeben wird, und seinem Beitrag in diesem Band nicht vorgreifen. Beide Publikationen machen klar, dass wir es für geboten halten, *Das italienische Madrigal* in seiner Ursprungsform zu veröffentlichen. Gleichzeitig stand für uns von Anfang an fest, dass die Publikation eines historischen, in Teilen bis zu 100 Jahre alten wissenschaftlichen Textes nicht ohne ausführlichen Kommentar erfolgen kann. Deshalb fand im März 2022 in München eine internationale Tagung statt, bei der nicht nur Musikwissenschaftler*innen, sondern auch Kolleg*innen aus benachbarten akademischen Disziplinen dazu eingeladen waren, die deutsche und die englische Fassung des Buchs einer eingehenden (Re-)Lektüre zu unterziehen. Einen Großteil der Beiträge enthält dieser Band, der so die deutschsprachige Erstpublikation von *Das italienische Madrigal* begleitet. Selbstredend können die vorliegenden Artikel nur Teile der monumentalen Arbeit Einsteins beleuchten. Es bleibt zu hoffen, dass das Erscheinen der deutschen Fassung dazu ermuntert, sich der Studie mit einem frischen Blick zuzuwenden.

Der Anspruch der Musikwissenschaft, sich mit ihrer eigenen Geschichte auseinanderzusetzen, hat in den vergangenen Jahren zu zahlreichen wichtigen Studien geführt. Fachgeschichte darf als eines der lebendigsten Forschungsfelder der Disziplin gelten. Während die Biographien von Forscher*innen, Netzwerke

7 Alfred Einstein, *Das italienische Madrigal. Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83), DOI: 10.5282/ubm/epub.128701.

zwischen Standorten und wissenschaftliche Schulen,⁸ aber auch die universitäre Lehre⁹ mittlerweile häufig Gegenstand von Forschungsprojekten sind, gilt dies jedoch weniger für Themen und Inhalte: Nur vereinzelt werden historische Texte und ihre Wirkungsgeschichte gezielt in den Blick genommen, nur selten wird die Geschichte der Musikwissenschaft als Geschichte ihrer Forschungsgegenstände erzählt. Und nur in Ausnahmefällen entstehen Tiefenbohrungen anhand einzelner musikwissenschaftlicher Schriften oder Schriftenreihen.¹⁰ Womöglich wird die Beschäftigung mit historischen wissenschaftlichen Texten zu selbstverständlich als Teil des Forschungsprozesses angesehen, gelten wissenschaftliche Erkenntnisse der Vergangenheit zu selbstverständlich als »überholt«, um sich ihren Entstehungsbedingungen und ihrer Wirkungsgeschichte gezielter zu widmen. Doch erweisen sich vermeintlich veraltete Texte und Forschungsstände im Rahmen einer »Re-Lektüre«, also einer gezielten Wieder-Beschäftigung, häufig als erstaunlich anregend, gerade was ihre methodische Voraussetzungen angeht.¹¹ Dies gilt umso stärker im interdisziplinären Umfeld und damit in der Auseinandersetzung mit den oftmals häufig zitierten Grundlagentexten jenseits eines »eigenen«, fachspezifischen Kanons – insbesondere solchen, die theoretische Bezugspunkte enthalten, die in vielen Fällen bereits zum Gemeinplatz zu werden drohen.¹²

Eine Re-Lektüre ist für *The Italian Madrigal* im Hinblick auf die Publikation seiner Originalfassung geboten. Allerdings motiviert die besondere und nun erweiterte Überlieferungssituation des Werkes, die Sebastian Bolz in seinem Beitrag zu diesem Band eingehend diskutiert, nicht nur ein »Wiederlesen«. Die bislang unbekannte deutsche Fassung erlaubt und erfordert auch eine neue Auseinandersetzung. Möglich und nötig wird ein Vergleich zwischen zwei Konstellationen: In seiner englischen Fassung hat Einsteins Werk seine maßgebliche Wirkung auf die Forschungen zum Madrigal entfaltet; in dieser Form wird es, als Abstoßungs- oder Referenzpunkt, bis heute rezipiert. Mit der deutschen Ausgabe steht dem künftig ein Text gegenüber, der sprachlich unverkennbar in der deutschen Wissenschaftskultur des frühen 20. Jahrhunderts sozialisiert wurde und als sol-

8 Vgl. z. B. *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, hrsg. von Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth und Anna Langenbruch, Bielefeld 2016.

9 Etwa *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland*, hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015.

10 Vgl. z. B. die Beiträge des Hauptsymposiums »Wege der Musikwissenschaft« auf dem Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016, schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2016-mainz/.

11 Ein instruktives Beispiel für diese Methode ist in jüngerer Zeit: *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, hrsg. von Friedrich Geiger und Tobias Janz, Paderborn 2016.

12 Vgl. die Einleitung zu Catherine Gallagher und Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago 2000, S. 3.

cher Idiosynkrasien, Bezüge und einen spezifischen ›Sound‹ aufweist, die in einer Übersetzung nur bedingt erhalten bleiben. Ihnen nachzuspüren, aber auch die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung des Werkes zu diskutieren, ist zentrales Ziel dieses Bandes.

Der Untertitel der deutschen Originalfassung lautet: »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik des 16. Jahrhunderts«. Damit schreibt sich der Autor explizit in eine Tradition ein, die mit dem ›Essay‹ seit dem 16. Jahrhundert geprägt wurde. Das Genre ist keineswegs auf das Musikschrifttum beschränkt, wo es seinen Widerhall etwa in Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts findet, in denen ›Wissenschaftlichkeit‹ und Möglichkeitsraum aufeinandertreffen – man denke an Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* –, sondern ist auch in der Philosophie weit verbreitet. Theodor W. Adorno hat sich mit dem Essay als literarische Gattung beschäftigt und dessen Funktionsweise herausgearbeitet:

»Das Wort Versuch, in dem die Utopie des Gedankens, ins Schwarze zu treffen, mit dem Bewußtsein der eigenen Fehlbarkeit und Vorläufigkeit sich vermählt, erteilt, wie meist geschichtlich überdauernde Terminologien, einen Bescheid über die Form, der um so schwerer wiegt, als er nicht programmatisch[,] sondern als Charakteristik der tastenden Intention erfolgt.«¹³

Es sind der oft journalistisch anmutende Schreibstil Einsteins, der Mut zur Zuspitzung und zum Urteil sowie der Rekurs auf subjektive Erfahrungen, die mit diesen Zeilen Adornos resonieren. *Das italienische Madrigal* ist trotz oder gerade wegen des essayistischen Charakters kein kleiner Text, sondern eine monumentale Studie. Auf die Frage, wie Einsteins Gattungsstudie in die Forschungslandschaft des 21. Jahrhunderts passt, ob ein Buchkonzept dieser Art also noch zeitgemäß ist, geben Wissenskulturland und -publizistik der 2020er unterschiedliche Antworten, die von kulturwissenschaftlich informierten Spezialstudien über populäre Gattungsüberblicke bis hin zu Förderlinien wie dem »Opus magnum«-Programm reichen. Aus der Perspektive eines Wissenschaftsverständnisses, das sich zunehmend durch Differenzierung, Spezialisierung und bisweilen Atomisierung auszeichnet, arbeitete Einstein oft mit dem breiten Pinsel. Er setzte – auch geleitet von den ihm zur Verfügung stehenden Quellen – individuelle Schwerpunkte und berührte manche Bereiche, die heutigen Forscher*innen besonders wichtig erscheinen, nur am Rande oder ignorierte sie völlig. Einstein, der die ersten Jahre

13 Theodor W. Adorno, »Der Essay als Form«, in: *Noten zur Literatur*, Bd. 1, Berlin 2003 (Gesammelte Schriften, 11), S. 9–33, hier S. 25.

seines Berufslebens als Musikkritiker verbrachte, schreckte vor Werturteilen nicht nur nicht zurück, sie sind sogar essenziell für seine Erzählung der Geschichte des Madrigals. Dieser Schreibstil, den Philippe Canguilhem in seinem Beitrag in die kunstwissenschaftliche Forschung des beginnenden 20. Jahrhunderts einordnet, mag heutige Leser*innen irritieren. In jedem Fall ist *Das italienische Madrigal* ein Kind seiner Zeit, in der der musikwissenschaftliche Forschungsdiskurs ganz selbstverständlich von eurozentrischen und patriarchalen Narrativen geprägt war; darauf verweist Laurie Stras in ihrem Beitrag. Wir sind überzeugt, dass sich die Auseinandersetzung mit »großen Entwürfen« wie dem *Italienischen Madrigal* gerade deshalb lohnt, weil sie zum Widerspruch und zur Debatte einladen – nicht nur zu Details, sondern auch zu methodischen Forschungsfragen und zur Möglichkeit musikgeschichtlichen Schreibens im Allgemeinen.

Wir verstehen diesen Band als Impuls, der die Auseinandersetzung mit Einsteins Arbeit, aber auch mit historischen Texten des Fachs insgesamt anregen soll. Die hier versammelten Texte können nur eine erste Einordnung der einflussreichen Gattungsstudie vornehmen. Die Beiträge von Anna Magdalena Bredenbach, Katelijne Schiltz und Christian Thomas Leitmeir beleuchten Einsteins musikhistorische Erzählstrategien aus unterschiedlichen Blickwinkeln (z. B. Epochen und Zyklen) und machen deutlich, dass eine Auseinandersetzung mit historiographischen Grundfragen nicht nur für historisch gewordene Texte Einsichten verspricht. Sie hilft auch dabei, unser eigenes Forschen auf seine Grundlagen, methodischen Voraussetzungen, narrativen Bedingungen und Ziele zu befragen. In den Blick geraten dann ganz unterschiedliche Parameter musikwissenschaftlichen Arbeitens und Schreibens: Darunter fallen etwa die Kategorien, in denen Vergangenheit narrativiert wird. Im Fall des Madrigals muss hier die Frage gestellt werden, ob und wie sich heutige Forschung explizit oder implizit von einer Herangehensweise wie der Einsteinschen abgrenzt, ob sie die von Einsteins Studie vorgeprägten Pfade betritt und an welchen Stellen sie völlig neue Wege geht. Darunter fällt aber auch das Verhältnis von musikwissenschaftlicher Textproduktion und der Tätigkeit als Sammler von Repertoire und Philologe, die Einsteins Erkenntnisinteresse und Darstellungsweise maßgeblich definiert; ihr geht Cristina Urchueguía in ihrem Beitrag nach.

Im Sinne der Evaluation der Grundlagen von Einsteins Studie beschäftigen sich die Beiträge von Giovanni Zanovello und Iain Fenlon mit den Anfängen des Madrigals und diskutieren nicht nur kodikologische, literarische und soziale Aspekte, sondern werfen auch die Frage auf, was die Gattung als historiographisches Konzept leisten kann. Inwieweit ist die Gattung Madrigal (noch) eine produktive Kategorie, um über die Musikgeschichte der Frühen Neuzeit nachzudenken? Hier ist der Untertitel von Einsteins deutscher Originalfassung aufschlussreich,

denn ihm geht es um die »Geschichte der italienischen Profanmusik des 16. Jahrhunderts«. Es lohnt sich, diese Begriffe einzeln zu beleuchten.

Der im Untertitel formulierte Fokus auf das »Italienische« steht für einen spezifischen Blick auf das Repertoire und auf die Struktur der europäischen Kultur der Frühen Neuzeit. Was »Italien« mit Blick auf die Vormoderne bedeuten kann, bleibt freilich zunächst unklar. Die Reichweite des Begriffs, seine Bedeutung für die Forschung und den Blick auf die Welt der Vergangenheit, aber auch seine Rolle in einer Forschungskultur, die ihrerseits unter den Bedingungen des Nationalen stattfand, fordert zur Reflexion auf. So untersucht Kate van Orden in ihrem Beitrag, wie Einstein anhand von zwei *oltremontani* (Philippe Verdelot und Jacques Arcadelt) die Unterschiede zwischen dem (frühen) Madrigal und der Chanson herausarbeitet und sein Narrativ von konkurrierenden nationalen Stilen geprägt ist. Moritz Kelber diskutiert in seinem Text am Beispiel von Philippe de Monte und Orlando di Lasso den Nationenbegriff Einsteins und dessen biographische Verankerung. Die Frage, wie sich Forschungsarbeit und Biographie – über die konfessionelle Zugehörigkeit hinaus – gegenseitig bedingen, ist ein roter Faden im Nachdenken über Alfred Einstein und ist weiterhin relevant. Gendertheoretisch oder (post-)kolonial informierte Studien, in der Musikwissenschaft insbesondere die ethnologische Forschung, verknüpfen Forschungsgegenstände mittlerweile ganz selbstverständlich mit eigenen biographischen Erfahrungen. Die Subjektivität wird gewissermaßen zur historiographischen Methode, die der Beitrag von Henrike C. Lange wiederum für die Wissenschaftsgeschichtsschreibung produktiv macht. Langes (auch) autoethnographischer Blick auf Einsteins Ankunft in Berkeley ergänzt das Feld der Fachgeschichtsschreibung um eine wichtige Komponente, indem er Forscher*in und Gegenstand unmittelbar miteinander in Beziehung setzt. Bei Einstein und den meisten seiner Zeitgenossen ist der Einfluss der eigenen Erfahrungswelten selten explizit und schon deshalb gilt es, Vorsicht walten zu lassen und biographische Hintergründe nicht zu unmittelbar in wissenschaftliche Texte hineinzulesen. Dennoch lädt gerade *Das italienische Madrigal* dazu ein, über das Verhältnis des Forschers zu seinem Gegenstand, über Urteile und deren Bedingungen nachzudenken.

Einsteins Ansatz etabliert eine Gattungsgrenze entlang profaner und sakraler Kontexte, die neuere Forschungen als sehr viel durchlässiger auffassen. Ihm geht es um die Geschichte der nicht-geistlichen Musik, womöglich auch in Abgrenzung zur Forschung seiner Zeitgenoss*innen. Wenig überraschend spielen madrigali spirituali, die sich insbesondere gegen Ende des 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten, in seiner Studie eine untergeordnete Rolle. In Einsteins wissenschaftlichem Œuvre fällt generell auf, dass er sich – mit Ausnahme der Arbeiten zu Heinrich Schütz – im überwiegenden Maße mit weltlicher Musik beschäftigt

hat. In einer Forschungslandschaft, in der Katholik*innen und Protestant*innen in der Regel über die Musik ihrer jeweiligen Konfession forschten, blieb dem Juden Einstein womöglich nichts anderes übrig, als sich der »Profanmusik« zuzuwenden.¹⁴ (Der konfessionellen Prägung der Musikwissenschaft nachzugehen, wäre ein eigenes, höchst lohnendes Thema.)

Und schließlich steht im Untertitel zur deutschen Fassung das »16. Jahrhundert« und damit die chronologische Begrenzung der Untersuchung für einen bestimmten Blick auf Vergangenheit, den es zu reflektieren gilt: Auf die Frage, wann kulturelle und gesellschaftliche Phänomene beginnen, wie sie sich entwickeln und wann sie enden, reagiert Einsteins Geschichtsbild, das sich nicht nur in seiner Madrigalstudie, sondern auch in anderen Publikationen manifestiert, mit einem klassischen Aufstiegs- und Verfallsmodell.¹⁵ Auch wenn Periodisierungsprobleme mittlerweile zu den historiographischen Standardsituationen gehören, lenken Werke wie *Das italienische Madrigal* den Blick nochmals verstärkt auf die Herausforderung, Forschungsgegenstände überhaupt erst zu formulieren und klassische Zuschnitte historischer Arbeit zu überdenken.

Selbstredend kann dieser Band nicht alle Fragen zu Einsteins monumentaler Madrigalstudie beantworten. So konnte ein Abgleich von Einsteins Forschungsstand und -position mit jüngeren Ansätzen und Erkenntnissen zu einzelnen Komponist*innen nur ausschnittsweise – in den Beiträgen von Bernhold Schmid und Paul Schleuse zu Orlando di Lasso und Orazio Vecchi – vorgenommen werden. Auch biographische Fragen sind über die zurückliegenden, verdienstvollen Arbeiten von Melina Gehring hinaus weiterhin offen.¹⁶ Insbesondere Einsteins Verbindungen inner- und außerhalb der Frühneuzeitforschung sind – das zeigt unter anderem Benjamin Orys Beitrag zu diesem Band – ein dringendes Desiderat. Einstein war Teil eines internationalen, interdisziplinären Netzwerks, das komplexe personelle, organisatorische und inhaltliche Strukturen ausprägte und das durch Verfolgung, Krieg und Exil modifiziert, zerstört, aber auch von innen heraus zersetzt wurde. Seine Ausmaße und Funktionsweisen sind bislang nur ausschnittsweise kartiert. Auch die Stellung von *Das italienische Madrigal* außerhalb

14 Zur konfessionellen Grundprägung der Musikwissenschaft vgl. Laurenz Lütteken, »Konfession und Säkularisation. Zu den Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung mit der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts«, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums*, hrsg. von Giuliano Castellani (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II, 55), Bern 2010, S. 11–30.

15 Sebastian Bolz, »Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, in: *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, hrsg. von Jessie Ann Owens, Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, S. 451–477; Sebastian Bolz, »Das Ende der Unschuld. Beethoven als biographisch-historiographische Denkfigur bei Alfred Einstein«, in: *Beethovens Vermächtnis: Mit Beethoven im Exil*, hrsg. von Anna Langenbruch, Beate Angelika Kraus und Christine Siegert, Bonn 2022, S. 349–375.

16 Gehring, *Alfred Einstein*; Gehring, »Alfred Einstein«.

der musikwissenschaftlichen Forschung zu prüfen, bleibt weiteren Forschungen überlassen. Florian Mehlretter nimmt in seinem Aufsatz eine Einordnung aus romanistischer Sicht vor. Insbesondere die Verbindungen von Einsteins Buch zur kunsthistorischen Forschung harren aber noch einer Untersuchung.

Weiterführenden Studien vorbehalten bleibt auch der Musikkritiker Alfred Einstein. Sein journalistischer Alltag, der den kontinuierlichen Kontakt mit dem Konzertleben, aber auch die Notwendigkeit schneller, konziser, publikumsorientierter Textproduktion bedeutete, bedarf einer weitergehenden Reflexion. Dies gilt umso mehr in Zeiten lauter werdender Forderungen nach Wissenschaftskommunikation, in denen sich nicht zuletzt Wissenschaftsskepsis und der Druck auf geisteswissenschaftliche Forschung insgesamt spiegeln.

*

Die Umsetzung dieses Bandes wäre ohne die Mitarbeit einer Vielzahl von Personen und Institutionen nicht möglich gewesen. Wir danken der Fritz-Thyssen-Stiftung, die unsere Tagung im Jahr 2022 und die Publikation dieses Bandes großzügig unterstützte. Unser herzlicher Dank gilt dem Orff-Zentrum München und seinem Leiter Thomas Rösch für die Gastfreundschaft, außerdem unseren Heimatinstitutionen, den Universitäten in Regensburg, München (insbesondere Hartmut Schick), Augsburg und Bern, sowie Margaret Hiley für das Lektorat der englischsprachigen Beispiele und Janosch Umbreit für das Setzen der Notenbeispiele. Den Herausgeber*innen von troja, dem Jahrbuch für Renaissancemusik, sei herzlich dafür gedankt, dass sie uns eine etablierte Plattform zur Verfügung stellen. Und schließlich dürfen wir allen Autor*innen danken, denen dieser Band ein ebenso großes Anliegen war wie uns.

Abkürzungen

<i>DIM</i>	Alfred Einstein, <i>Das italienische Madrigal. Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik des 16. Jahrhunderts</i> , hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83), DOI: 10.5282/ubm/epub.128701
<i>DDT</i>	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i> , hrsg. von Rochus von Liliencron u. a., Leipzig 1892–1931
<i>DTB</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i> , hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig 1900–1920, Augsburg 1924–1938 (Denkmäler deutscher Tonkunst, Zweite Folge); Neue Folge (N. F.), Wiesbaden 1962 ff.
<i>DTÖ</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i> , hrsg. von Guido Adler u. a., Wien 1894 ff.
<i>Grove Music Online</i>	<i>Grove Music Online</i> , hrsg. von Laura Macy, fortgesetzt von Deane L. Root, Oxford 2001 ff.
<i>LexM</i>	<i>Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit</i> , hrsg. von Claudia Maurer Zenck u. a., Hamburg 2005 ff., https://www.lexm.uni-hamburg.de/
<i>MGG Online</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online</i> , hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff.
<i>PäM</i>	<i>Publikationen älterer Musik</i> , hrsg. von Theodor Kroyer, Leipzig 1926–1940
<i>TIM</i>	Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> , übers. von Alexander H. Krappe, Roger Sessions und Oliver Strunk, Princeton 1949

Zitate aus *Das italienische Madrigal* / *The Italian Madrigal* erfolgen in der Regel in der Sprache und Ausgabe des jeweiligen Aufsatzes. Im Sinne dieses Bandes, dem es um eine Re-Lektüre unter den Bedingungen von Original und Übersetzung geht, werden entsprechende Stellen bei Bedarf in den Fußnoten in der jeweils anderen Sprache wiedergegeben.

Sämtliche im Band enthaltenen Links wurden zuletzt überprüft am 14.03.2025.

Sebastian Bolz

Alfred Einsteins *Das italienische Madrigal*. Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs

The Italian Madrigal darf bis heute als Standardwerk gelten. Dass das Buch in mancher Hinsicht überholt erscheint, zeigen einige Beiträge dieses Bandes. Doch bleibt durch den ambitionierten Anspruch – die vollständige Geschichte einer Gattung zu erzählen –, aber auch durch das immer wieder zu Tage tretende Bedürfnis musikwissenschaftlicher Frühneuzeitforschung, Einstein zu korrigieren, die Frage bestehen, welchen langfristigen Einfluss das Buch auf die Erforschung des Madrigals genommen hat und bis heute besitzt. Dass es sich hier – schon durch den enormen Umfang – um ein zentrales Werk handelt, wurde schon im Moment des Erscheinens postuliert. Einsteins Kollege Paul Henry Lang, der bei der Verteilung der Rezensionsexemplare von *The Italian Madrigal* Amtshilfe leistete, wollte auch Tageszeitungen zu Buchbesprechungen ermuntern und bedrängte in diesem Sinne den verantwortlichen Verlag Princeton University Press: »You are, of course, aware of the fact that this is the musicological book of the first half of our century«.¹

Dass bei der Auseinandersetzung mit diesem historischen Forschungstext auch biographische Aspekte eine Rolle spielen müssen, legt der Satz nahe, mit dem Einstein das Vorwort beginnt: »Dies Buch ist das Ergebnis einer langen Bemühung.«² Damit verweist er nicht nur auf die jahrzehntelange Entstehungsgeschichte seines »Wälzers«,³ wie er das Buch immer wieder nennt, sondern schreibt ihm seine eigene Biographie als Musikwissenschaftler ein. Schon in diesem unscheinbaren Satz liegt eine subtile Selbstreferenz: Etwa zeitgleich mit dem Abschluss des Manuskripts von *Das italienische Madrigal* hatte Einstein die *Mozart*-Monographie verfasst, die heute sein bekanntestes Werk sein dürfte. Der Anfangssatz zum *Italienischen Madrigal* wird vor diesem Hintergrund als Anspielung auf ein Mozart-

1 Paul Henry Lang an Datus C. Smith, 31.01.1949, US-PR, Princeton University Press Records, C0728, Box 7, Folder 4.

2 *DLM*, S. V.

3 Siehe dazu die Briefzitate unten.

Zitat lesbar: Mozart bezeichnete die Arbeit an den sogenannten »Haydn-Quartetten« als »il frutto di una lunga, e laboriosa fatica«⁴ – die Frucht eines langen, mühsamen Wegs. Wenn auf diese Weise der Mozart-Forscher Einstein erkennbar wird, der Herausgeber mehrerer Ausgaben des Köchel-Verzeichnisses war und als einer der besten Kenner der Mozart-Quellen galt, dann ist auch der intellektuelle Horizont angedeutet, der *Das italienische Madrigal* – gerade in seiner deutschen Fassung – zu einer ebenso herausfordernden wie anregenden Lektüre macht.

Neben fachwissenschaftlichen geben auch wissenschaftsgeschichtliche Gründe Anlass, über Einstein nachzudenken. Wie sich die Musikwissenschaft zu ihren historischen Texten und nicht zuletzt zu deren methodischen und theoretischen Ansätzen verhält, ist eine Frage, die trotz aller fachgeschichtlichen Konjunkturen der vergangenen Jahre noch nicht umfassend diskutiert erscheint.⁵ Immerhin hat die Auseinandersetzung mit historischen Wissenschaftstexten seit einigen Jahren wichtige Beiträge hervorgebracht, die im Hintergrund dieses Textes stehen: Dazu zählen die von Friedrich Geiger und Tobias Janz herausgegebenen »Re-Lektüren« von Carl Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte* oder der von Stefan Bauer und Simon Ditchfield verantwortete Band *A Renaissance Reclaimed*, der eine Neuvermessung von Jacob Burckhardts *Cultur der Renaissance in Italien* anstrebt – einer der zentralen Prätexte für Einsteins Beschäftigung mit der Frühen Neuzeit.⁶ Einen stärker auf Entstehungsbedingungen fokussierten Ansatz präsentiert Paul Noltes Studie zu Thomas Nipperdeys *Deutscher Geschichte*, die als »Biographie eines Buches« antritt und auch der – durchaus nicht im Sinne einer Rekanonisierungsdebatte zu verstehenden – Frage nachgeht, was ein »Opus magnum« ausmacht. Noltes Leitfrage ist auch für diesen Beitrag zu *The Italian*

4 Wolfgang Amadeus Mozart an Joseph Haydn, 01.09.1785, zit. nach: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3: 1780–1786, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1963, S. 404; der Brief war auch früher schon bekannt, vgl. z. B. *Die Briefe W. A. Mozarts*, hrsg. von Ludwig Schiedermair, München und Leipzig 1914, Bd. 2, S. 267.

5 Die mittlerweile umfangreiche fachgeschichtliche Literatur ist bislang vorwiegend Forscher- (und in wenigen Fällen Forscherinnen-), vor allem aber Institutionengeschichte. Darüber hinausgehende Ansätze, die sich inhaltlich mit historischer Forschung auseinandersetzen, sind demgegenüber vergleichsweise selten; vgl. z. B. Anna Magdalena Bredenbach, *Geschichten vom Umbruch. Musikhistorische Darstellungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive*, Mainz 2018 (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften, 5); Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln 2014 (Biographik, 3); *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk, Christoph Dennerlein, Sylvia Freydank, Ina Knoth, Mathias Maschat, Lilli Mittner, Karina Seefeldt und Lisbeth Suhrcke, Hildesheim 2012.

6 Carl Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, hrsg. von Friedrich Geiger und Tobias Janz, Paderborn 2016; *A Renaissance Reclaimed. Jacob Burckhardt's Civilisation of the Renaissance in Italy Reconsidered*, hrsg. von Stefan Bauer und Simon Ditchfield, Oxford 2022 (Proceedings of the British Academy, 245).

Madrigal programmatisch: »Drei dicke Bände – wo kommt das her?«.⁷ Einen weiteren Impuls, der nochmals stärker auf die Arbeits- und Denkprozesse hinter geisteswissenschaftlicher Forschung zielt, haben zuletzt Steffen Martus und Carlos Spoerhase mit ihrer Untersuchung zur »Geistesarbeit« Peter Szondis und Friedrich Sengles gegeben.⁸

Dass in allen genannten Studien vor allem Männer über Männer und deren »große Bücher« schreiben, ist zweifellos ein wunder Punkt der geisteswissenschaftlichen Wissenschaftsgeschichte.⁹ Umso dringlicher ist es an dieser Stelle geboten, mit einer Untersuchung wie der vorliegenden ein in vielerlei Hinsicht kritikwürdiges Werk und seinen mindestens ebenso streitbaren Autor nicht zum fachgeschichtlichen Heroen zu verklären. In diesem durchaus von Ambivalenz getragenen Sinn will ich Noltes Untertitel zu einer Doppelperspektive erweitern: In *The Italian Madrigal* bedingen sich – womöglich in besonderem Maß – die Biographie eines Buches und die seines Autors. Dass im Folgenden die Genese des Werks im Detail dokumentiert wird, lohnt aus zweierlei Gründen: Einsteins Denken, Arbeiten und Schreiben findet spätestens ab 1933 wesentlich unter den Bedingungen von erzwungener Migration und Exil statt, was die Erzählung auf vielfältige Weise formt.¹⁰ Doch auch wenn dieser Hintergrund bestimmte Hürden auf dem Weg zur Publikation besonders plausibel macht, so können die Umstände der Entstehung von *The Italian Madrigal* auch als Dokument einer »normalen«, auf internationale Rezeption ausgerichteten wissenschaftspublizistischen Tätigkeit gelesen werden, auf die zahlreiche Akteure im Rahmen von verlegerischen Entscheidungen, Übersetzungen und gestalterischen Notwendigkeiten Einfluss nehmen.

7 Paul Nolte, *Lebens Werk. Thomas Nipperdeys Deutsche Geschichte – Biographie eines Buches*, München 2018, Zitate S. 13 bzw. 7.

8 Steffen Martus und Carlos Spoerhase, *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*, Berlin 2022.

9 So sind von gut 700 namentlich bekannten Autor*innen, die im auf drei Bände angelegten *Lexikon Schriften über Musik* (hrsg. von Melanie Wald-Fuhrmann und Felix Wörner, Kassel 2017/2023) besprochen werden, gerade einmal zwölf weiblich. Als Gegenbeispiele wären etwa zu nennen: David Josephson, *Torn Between Cultures. A Life of Kathi Meyer-Baer*, Hillsdale 2012; Lisbeth Suhrcke, *Marie Lipsius alias La Mara (1837–1927). Biographisches Schreiben als Teil der Musikforschung und Musikvermittlung*, Wien u. a. 2020.

10 Entsprechend haben sich bisherige Untersuchungen auf diese beiden Themen fokussiert, etwa Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007 (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, 13); Pamela M. Potter, »From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America«, in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, Berkeley 1999, S. 298–321; siehe zu den Einflüssen der Migration auf das Madrigalbuch die Beiträge von Benjamin Ory, Moritz Kelber und Henrike C. Lange in diesem Band.

Vorarbeiten

Der Beginn der Arbeit am Manuskript von *Das italienische Madrigal* lässt sich bislang nicht präzise datieren. Das Madrigal als Gattung taucht in Einsteins Schriftenverzeichnis erstmals in den frühen 1910er Jahren auf, die publizistische Auseinandersetzung beschränkt sich allerdings auf kürzere Aufsätze;¹¹ gleichwohl dürfte sich Einstein bereits in den Jahren unmittelbar nach seiner Promotion 1903 intensiver mit den Quellen beschäftigt haben.¹² Prominent ist dann Einsteins Beitrag in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* zur »mehrstimmige[n] weltliche[n] Musik von 1450–1600«. Dass dieses Kapitel zunächst einer Einteilung nach Nationen folgt und dabei Italien den ersten und umfangreichsten Abschnitt widmet, während Frankreich, Deutschland und zuletzt England nur subaltern als die »übrigen Musiknationen«¹³ abgehandelt werden, mag freilich den Vorgaben des Herausgebers entsprechen. Etwas weniger dürfte das schon für die klassische Einteilung in drei distinkte, gleichsam organizistische »Perioden« der »Entwicklung« (in der es Jugend, Blüte und Verfall gibt) gelten, die Einstein hier noch postuliert, während *The Italian Madrigal* auf eine solche Strukturierung verzichtet. Dort ist an ihre Stelle eine Gliederung gesetzt, in der es zwar eine »frühe« und eine »nachklassische«, aber eben keine »klassische« Ausprägung der Gattung gibt. Auch der Begriff »Renaissance«, den Einstein in *Das italienische Madrigal* als »zweideutigen und vieldeutigen« »tunlichst« vermeiden wollte und der in der Tat nur an wenigen Stellen und zumeist in Anführungszeichen auftaucht,¹⁴ begegnet hier noch unproblematisch.

Dass gerade dieses Handbuchkapitel den Anstoß gab, die Geschichte des Madrigals gründlicher aufzuarbeiten, suggeriert Einstein auch selbst. In den späteren 1940er Jahren galt sie ihm als erste gebündelte Auseinandersetzung mit dem Thema, wie er gegenüber Jack Westrup formulierte, um eine Anfrage für einen weiteren Überblick zum Madrigal abzulehnen: »it is not possible for me to treat of the same topic twice and even thrice [sic] – thrice, if I think about my contribution to

11 Erstmalig: »Augenmusik im Madrigal«, in: *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft* 14 (1912/13), S. 8–21; »Ein Madrigal-Dialog von 1594«, in: *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft* 15 (1913/14), S. 202–212.

12 Siehe dazu den Beitrag von Benjamin Ory in diesem Band.

13 Alfred Einstein, »Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600«, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924, S. 315–339, hier S. 330.

14 *DIM*, S. 10 bzw. 433; privat nutzte Einstein den Begriff mit Bezug auf sein Buch durchaus, vgl. z. B. den Brief an Ernst Kurth, 07.07.1935, CH-BEms, Nachlass Ernst Kurth, Karton I, Mappe E1 (Briefe von Alfred Einstein), E1.11, https://www.musik.unibe.ch/dienstleistungen/nachlass_kurth/index_ger.html, S. 294.

the ›Handbook‹ of Guido Adler.«¹⁵ Insofern dürfte der bereits zitierte erste Satz des Buchs keine Übertreibung sein: Einstein beschäftigte sich über Jahrzehnte mit dem Material, insbesondere auch als Sammler und Herausgeber.

Aus dem gleichen Jahr wie das Kapitel im Adler-Handbuch stammt auch ein Aufsatz in *The Musical Quarterly* mit dem lakonischen Titel »The Madrigal«. Darin gibt Einstein auf wenigen Seiten einen ersten programmatischen Überblick, um dann jedoch dessen Reichweite einzuschränken. Der letzte Absatz des Textes lässt auf weiterführende Ideen ebenso schließen wie auf eine Haltung gegenüber jenen Fragen der nationalen Zugehörigkeit und der epochenübergreifenden Perspektive, die *Das italienische Madrigal* später durchziehen sollte:¹⁶

»So we have reached the end without having written a history and without intending to write one. A history would demarcate the epochs in the development of the Madrigal, and characterize the various schools and the various masters – assuredly a most absorbing and much needed description of the natal hour of modern music. That would be history; what is memorable in such a history, however, is the process of assimilation, the gaining the ascendancy over foreign elements, by the Italian art of the sixteenth century [...]. Memorable, too, is the cooperation of non-Italians in the assimilation, the internationality of problem and process. Thrilling national melody makes its first appearance in monody in the course of the seventeenth century and, quite characteristically, in that witches' melting-pot, Naples; the Madrigal knows as little of such melody as it does of the Haydn quartet, the Mozart opera, and the Beethoven symphony.«¹⁷

Wann Einstein mit den Planungen für ein großes Überblickswerk anfang, lässt sich allerdings bislang ebenso wenig datieren wie der Beginn der ersten Niederschrift.¹⁸ Begründeten Anlass zur Spekulation gibt immerhin die – wohl nur lückenhaft überlieferte – Korrespondenz mit Theodor Kroyer aus den Jahren 1931 und 1932.¹⁹ Ihr Gegenstand ist maßgeblich die von Kroyer verantwortete

15 Einstein an Jack Westrup, 23.06.1946, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 1018; zu den Umständen dieser Absage siehe unten.

16 Siehe dazu die Beiträge von Moritz Kelber und Katelijne Schiltz in diesem Band.

17 Alfred Einstein, »The Madrigal«, übers. von Theodore Baker, in: *The Musical Quarterly* 10 (1924), H. 4, S. 475, 484, hier S. 483 f. Nicht zufällig erscheint vor diesem Hintergrund eine Formulierung, die gegen Ende von *The Italian Madrigal* (mit Blick auf Monteverdi) fällt, die aber schon in der hier zitierten Passage geprägt wird: »We have reached the end.«, *TIM*, S. 865.

18 Einzelpassagen stammen jedenfalls bereits aus den Jahren 1930 und 1934, wobei offenbleiben muss, ob diese bereits im Hinblick auf ein Buchprojekt geschrieben wurden; siehe dazu unten, S. 40, und den Beitrag von Moritz Kelber in diesem Band, S. 145.

19 US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 568.

Editionsreihe *Publikationen älterer Musik*, für die Einstein zwei Bände einer geplanten Ausgabe der Werke Luca Marenzios vorgelegt hatte. Weitere Bände, auf die Kroyer und Einstein mit erheblichem Aufwand hinarbeiteten, erschienen jedoch nicht mehr.²⁰ Dass in den Briefen zwischen Einstein und Kroyer, die ebenso intensiv wie vertraut von Vorhaben im Bereich des Madrigals sprechen, nirgends die Rede von einer Monographie ist, macht es unwahrscheinlich, dass Einstein bereits parallel zur Marenzio-Edition an *Das italienische Madrigal* schrieb oder sich auch nur mit dem Gedanken trug. Dagegen mag der Wegfall der Perspektive eines editorischen Großprojekts Einstein den Anstoß gegeben haben, seine Kenntnisse über das Repertoire in einer Gesamtdarstellung zu bündeln.

Ein erster ›härterer‹ Beleg findet sich im – ebenfalls nur fragmentarisch überlieferten – Briefwechsel mit Doktorvater Adolf Sandberger, für den Einstein über Jahre Quellen sichtete und transkribierte, sodass auch nach Einsteins Promotion Ende 1903 ein fortgesetzter Kontakt bestand. Sandberger bedankte sich mutmaßlich um den Jahreswechsel 1934/1935 für einen Brief Einsteins vom »15. VII«, in dem dieser offenbar in Umrissen von seiner Arbeit berichtet hatte. Das genaue Thema kannte Sandberger jedoch offenbar noch nicht – seine Fehlannahme zum Gegenstand der Arbeit knüpfte an gemeinsame Interessen an und enthielt eine Kollegenschelte: »Ich vermute, daß das ›dicke Buch‹ ein Steffani wird. Bravo, bravissimo, das wäre eine Wohltat! Von der Größe dieses Mannes hat das verehrliche [?] Publikum noch keine Ahnung, trotz unserer Bemühungen; und wenn ich den Quark lese, der über St. in der sog. ›Münchener Musikgeschichte‹ serviert wird, bekomme ich Anwendungen von Uebelkeit.«²¹

Konkreter fassbar werden die Vorbereitungen von *Das italienische Madrigal* erst in der Zeit, als Einstein sich bereits nicht mehr in Deutschland aufhielt. Wie

20 Anlass hierfür war eine komplexe Gemengelage, die mit der (Selbst-)Gleichschaltung der Deutschen Musikgesellschaft im Jahr 1933, in die auch Einsteins Abschied als Redakteur der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* fällt, nur zum Teil zu erklären ist. Die Vorgänge, in denen auch ein Konflikt zwischen Kroyer und Arnold Schering eine Rolle gespielt haben dürfte, können hier nicht im Detail geschildert werden; siehe zur Deutschen Musikgesellschaft und den *Publikationen älterer Musik* Stefan Keym, »Brüche und Kontinuitäten. Die drei Vorgängerinnen der Gesellschaft für Musikforschung«, in: *Die Musikforschung* 76 (2023), S. 224–243; zu *PäM* siehe Christian Thomas Leitmeir, »Ein ›Mann ohne Eigenschaften‹ – Theodor Kroyer als Ordinarius für Musikwissenschaft in Köln (1932–1938)«, in: *Musikwissenschaft im Rheinland um 1930*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Robert von Zahn, Kassel 2012, S. 93–136; Pamela M. Potter, *Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000, S. 96–98.

21 Adolf Sandberger an Einstein, undatiert, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 817; der Brief vom »15. VII« dürfte 1934 abgeschickt worden sein; vgl. den Eintrag in Einsteins Tagebuch, US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 3. Die Spitze mag sich auf Otto Ursprungs Überblickswerk *Münchens musikalische Vergangenheit* beziehen, das 1927 erschienen war.

auch im Vorwort zum Madrigalbuch erwähnt, hatte es bereits in einer frühen Phase, lange bevor das Manuskript im Juni 1943 abgeschlossen war, Verhandlungen mit mehreren englischsprachigen Universitätsverlagen gegeben.

Station 1: Arbeit am Manuskript und Oxford University Press

Über die Planungen mit Oxford University Press, die sich von 1936 bis 1940 erstreckten, gibt der Briefwechsel zwischen Einstein und Edward Dent Auskunft. Zum ersten Mal ist das Buchprojekt in einem Brief vom Februar 1936 nachweisbar, wobei die Arbeit und eine mögliche Veröffentlichung offenkundig schon vorher Thema zwischen den beiden gewesen war.²² Dent überarbeitete zu dieser Zeit für die Reihe *Oxford History of Music* einen bereits 1902 erschienenen Band. Weil in dieser Arbeit größere Defizite der über 30 Jahre alten Publikation sichtbar wurden und die Aktualisierung an Grenzen stieß, hatte Dent gegenüber dem Verlagsleiter Hubert Foss den entscheidenden Vorschlag gemacht:

»Ich schlug Foss vor, die O.U.P. sollte einen neuen Band schreiben lassen, als Zwischenglied zwischen Wooldridge II (Polyphonic Period) und Parry, weil die Uebergangs-Perioden – Monteverdi's Madrigale, Marenzio, Gesualdo, und die Monodisten etc – von beiden Autoren vernachlässigt wurden.^[23] Foss fragte mich, ob ich ein solches Buch schreiben würde.

Dann sprach ich ihm von Ihrer Geschichte der Renaissance, und von unserer Idee, Ihr Werk englisch, und bei einem englischen Verlag erscheinen zu lassen. Er war sehr interessiert [...]. Dann sagte er mir – »Würde Einstein bereit sein, seine Geschichte der Renaissance als einen neuen Band der Oxford History of Music zu schreiben« d.h. zwischen Wooldridge und Parry einzugliedern (anstatt dass ich diesen vorgeschlagenen Zwischen-Band schreibe).

Sie würden es natürlich viel besser machen als ich; dagegen könnte ich Ihnen mit der Uebersetzung, und vielleicht auch mit der Gestaltung für Englische [sic] Leser, behilflich sein.«²⁴

Einstein wurde in der Folge selbst als Lektor in die Überarbeitung des Vorgängerbandes eingebunden, wobei die Projekte unmittelbaren Bezug aufeinander zu nehmen schienen. In einem Brief vom Mai 1937 heißt es: »[O]bwohl ich nicht imstande bin, diesem Brief eine weitere Sendung Correcturen zu Parry beizulegen

22 Allerdings fehlen in der Korrespondenz Einstein–Dent Briefe aus den Jahren 1934 und 1935.

23 Gemeint sind Harry Ellis Wooldridge, *The Polyphonic Period*, 2 Bde., Oxford 1901, 1905 (Oxford History of Music, 2); C. Hubert H. Parry, *The Music of the Seventeenth Century*, Oxford 1902 (Oxford History of Music, 3).

24 Edward Dent an Einstein, 22.02.1936, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 261.

[...], will ich Ihnen doch heute schon danken für Ihren Brief vom 27. April – ich bin natürlich sehr beglückt über Ihr Urteil über meinen neuen Wälzer, und hoffe, das Buch wird Sie auch als Ganzes nicht enttäuschen.«²⁵ Im gleichen Brief erwähnt Einstein nebenbei die Fertigstellung einer Neuauflage seiner *Short History of Music*, die ihn zuletzt beschäftigt habe. Die Praxis paralleler Arbeit an Publikationen zu unterschiedlichen musikgeschichtlichen Konstellationen zieht sich, wie sich auch im weiteren Verlauf zeigen wird, als Muster durch die Entstehung des *Italienischen Madrigals*. Dass Einsteins Erzählprinzip insbesondere in der Geschichte des Madrigals ganz wesentlich auf epochenübergreifenden Vergleichen basiert,²⁶ mag auch mit diesem Umstand zusammenhängen.

Dent blieb in den Denk- und Schreibprozess eingebunden. Im Januar 1938 teilte Einstein mit: »Mein Madrigalbuch wächst, weil es gar nicht anders kann als wachsen; es wird etwas ganz anderes als das Probekapitel[,] das Sie kennen und dessen Uebersetzung Sie so freundschaftlich betreut haben. [...] Ich habe ein Drittel fertig, etwa 300 Seiten, und sollte schon zwei Drittel fertig haben.«²⁷ Schon in diesem Moment zeigte sich allerdings, dass der Verlag Einsteins Ansprüchen nicht genügend entgegenkam. Dass er angesichts der unsicheren Situation im Exil konkrete finanzielle Erwartungen an das Unternehmen hatte, macht der Fortgang des Briefs deutlich:

»Ich will Ihnen den Grund der Hemmung offen sagen [...]. Ich kann von Foss einfach keinen ordentlichen Vertrag erhalten, er giebt mir auf zwei ausführliche Briefe über diesen Punkt keine Antwort. Ich habe einen Brief von ihm in Händen, der mir bescheinigt, dass die OUPress das Buch herausbringen will, und die Uebersetzung des Probekapitels bestätigt mir, dass die Sache ernst gemeint ist – woran ich nie gezweifelt habe. Aber es ist nicht blosse Pedanterie von mir, wenn mir ein Vertrag erwünscht wäre, der in der üblichen Form die beiderseitigen Rechte und Pflichten, Ablieferungstermin, Honorar, Uebersetzungsrechte etc. regelt. Ich mache Notenbeispiele fertig [...] und weiss nicht, ob ich das nicht alles noch ein-

25 Einstein an Dent 15.05.1937, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123; als seinen »Wälzer« bezeichnete Einstein das Madrigalbuch wiederholt. Es ist freilich nicht völlig ausgeschlossen, dass damit hier auch die 1937 erschienene dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses gemeint war.

26 Vgl. dazu Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, in: *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, S. 451–477; ders., »Das Ende der Unschuld. Beethoven als biographisch-historiographische Denkfigur bei Alfred Einstein«, in: *Beethovens Vermächtnis: Mit Beethoven im Exil*, hrsg. von Anna Langenbruch, Beate Angelika Kraus und Christine Siegert, Bonn 2022 (Schriften zur Beethoven-Forschung, 32), S. 349–375; siehe auch den Beitrag von Katelijne Schiltz zu diesem Band.

27 Einstein an Dent, 22.01.1938, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

mal umzuschreiben habe. Ich kaufe Illustrations-Material zusammen, ohne zu wissen, ob ich nicht zu viel sammle. Die Honorar-Frage ist für mich in meiner Lage nicht gleichgültig: wäre sie geregelt, so müsste ich mich nicht mit mancher journalistischen Arbeit abgeben, die ich mit Unlust und nur des Geldes wegen übernehme.«

Mehrere Elemente sind hier bemerkenswert: neben den bereits vorliegenden Arbeitsproben, die auch schon ins Englische übertragen wurden, vor allem der Umstand, dass sich Einstein bereits zu diesem Zeitpunkt mit dem Bildmaterial beschäftigte und die (später im Großformat der Princeton University Press prachtvolle) Ausstattung im Blick hatte. Entsprechend kam das Thema auch in Princeton früh, noch während der Sondierungen, ob man das Buch ins Verlagsprogramm aufnehmen könne, zur Sprache. Die Planungen, die sich im Hinblick auf den Umfang als zu bescheiden erweisen sollten, beliefen sich dabei auf »two volumes, with 600 pages of text in the first volume, and 300 pages of music in the second. The first volume would be illustrated with maybe two dozen facsimiles and portraits«. ²⁸ Auch der Vorsatz, den Text um einen »Beispielband« mit ausführlichen Notenbeispielen zu ergänzen, hatte freilich bereits in der frühesten Phase 1938 bestanden. ²⁹

Einstein gibt in dieser Phase immer wieder Auskunft über seinen Arbeitsfortschritt und meldete im Juli 1938, das Kapitel über Cipriano de Rore und das Buch zur Hälfte abgeschlossen zu haben. ³⁰ Über die zu erwartenden Ausmaße bestanden hier bereits keine Illusionen mehr: »der ›Wälzer‹ wird unvermeidlich«, verkündete Einstein im Mai, was Stefan Zweig zu einer Ermutigung bewog: »Dass Ihr Werk so gross wird, macht es nur wichtiger. In Ihrer Wissenschaft ist die zeitliche Wirkung vielleicht geringer als in unserem Metier, wird aber aufgehoben durch die Dauer. Ein Buch wie das Ihre bleibt eben dann ›Standard‹ durch fünfzig, durch hundert Jahre, und ist auch vor dem Verbrennen geschützt.« ³¹ Trotz seiner journalistisch geschulten Fähigkeiten, schnell und pointiert zu schreiben, schien Einstein dieses Stadium nicht leicht von der Hand zu gehen, wie er gegenüber Dent bekannte: »Bei der ersten Niederschrift habe ich immer mit dem Skrupel zu kämpfen, den ungeheuren Stoff nicht zu bewältigen; aber sowohl Oldman,

28 Vgl. Smith an Mrs. Gino Speranza (= Florence Colgate), 08.01.1943, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

29 Einstein an Dent, 27.05.1938, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

30 So auch gegenüber Stefan Zweig im Brief vom 13.07.1938, Fredonia, State University of New York, Stefan Zweig Collection.

31 Zweig an Einstein, 07.05.1938, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 1071. Zum Verhältnis von Einstein und Zweig vgl. Gehring, *Alfred Einstein*, S. 92 f.

wie Blom und ein junger amerikanischer Freund, Mr. Helm, den ich auf Arcadelt gehetzt habe (übrigens ein Schüler von Wellesz)[,] raten mir übereinstimmend, mich gehen zu lassen, da auch das Stoffliche Interesse habe.«³²

Neben einer durchaus charakteristischen Mischung aus Selbstzweifeln und erkennbarem Stolz ist vor allem das internationale Netzwerk, das sich in der Nennung der Gesprächspartner entfaltet, bemerkenswert: Der in Einsteins Nachlass überlieferten Korrespondenz zufolge handelt es sich bei den drei genannten Personen um Cecil Bernard Oldman, Eric Blom und Everett Helm – und damit um Figuren, die in ihren unterschiedlichen Verbindung zu Einsteins Wirken gleichsam den Raum ausleuchten, in dem sich *Das italienische Madrigal* offenkundig positionieren sollte: Mit dem seit 1923 in England lebenden Schweizer Eric Blom, dem langjährigen Herausgeber von *Music & Letters* und später einer Neuauflage des *Grove*, teilte Einstein nicht nur die Erfahrung des Zeitschriftenredakteurs und lexikographische Interessen, sondern auch die Tätigkeit als Musikkritiker und -schriftsteller – und damit eine dezidierte Auseinandersetzung mit der Vermittlung musikalischer und musikwissenschaftlicher Inhalte über das akademisch Feld hinaus.³³ (Auch Edward Dent versuchte Einstein offenbar in diese Richtung zu beeinflussen, wie eine Seitenbemerkung Einsteins vermuten lässt: »Ganz besonders dankbar bin ich Ihnen für Ihren Wink über meine Schreibweise.«³⁴) Bereits 1936 hatte Blom überdies Einsteins *Gluck*-Monographie für die englische Erstpublikation übersetzt. Mit dem Londoner Bibliothekar Cecil Bernard Oldman, der seit 1920 im »Department for Printed Books« der British Library arbeitete und später der britischen Abteilung von RISM vorstand, verband ihn einerseits eine umfassende Mozart-Expertise, aber ebenso die intime Kenntnis von Musikdruckgeschichte und -philologie, die sich vor allem in bibliographischen Arbeiten niederschlug.³⁵ Nicht umsonst betont Einstein beinahe leitmotivisch seine umfassende Kenntnis der Bestände der großen europäischen Bibliotheken – und den Abschied von ihnen als einen der schwierigsten Aspekte der Auswanderung in die USA.³⁶ Everett Helm wiederum, der zur Zeit von Einsteins Brief Doktorand an der Harvard University war und erst im Jahr darauf – tatsächlich mit einer Arbeit

32 Einstein an Dent, 27.05.1938, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

33 Immerhin war Bloms erstes Lexikon-Projekt das einbändige *Everyman's Dictionary of Music*, London 1946; siehe zusammenfassend Jack Westrup und Rosemary Williamson, »Blom, Eric (Walter)«, in: *Grove Music Online*.

34 Einstein an Dent, 27.05.1938, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

35 Maßgeblich z. B. Cecil B. Oldman, »Collecting Musical First Editions«, in: *New Paths in Book-Collecting*, hrsg. von John Carter, London 1934, S. 93–124, nochmals separat publiziert in erweiterter Form London 1938; vgl. zu Oldmans Mozart-Forschung Alec Hyatt King, »Oldman, C(ecil) B(ernard)«, in: *Grove Music Online*.

36 Siehe dazu Bolz, »Das Ende der Unschuld«, S. 365 f.

zu Arcadelt – promoviert wurde,³⁷ spiegelt Einsteins internationalen Horizont, aber auch seine unmittelbaren Forschungsinteressen: Helm war nach seinem Studienabschluss in Harvard nach Europa gekommen und hatte dort Komposition unter anderem bei Gian Francesco Malipiero (wohlweislich dem Herausgeber der ersten Monteverdi-Gesamtausgabe und anderer frühneuzeitlicher Musik), aber auch Musikwissenschaft studiert. Dass Einstein ihn als einen Schüler von Egon Wellesz bezeichnet, ist bemerkenswert. Wellesz, der selbst erst im Frühjahr 1938 aus Wien nach England emigriert war, zählte zu den engeren Bekannten Einsteins und hatte ebenfalls die Vermittlungsversuche Edward Dents genossen.³⁸ Tatsächlich war Helm in Harvard jedoch Doktorand von Hugo Leichtentritt, der schon seit 1933 in den USA lebte. Später publizierte er einen Editionsband mit den Chansons Arcadelts in der von Einstein verantworteten Reihe *Smith College Music Archives*, der wesentlich auf Einsteins eigenen Quellentranskriptionen fußte.³⁹

Diese Kontakte lassen sich als eine Art Brennglas für Einsteins Projekt lesen, als Personifizierung der Prioritäten und Denkstrukturen, die dem *Italienischen Madrigal* zugrunde liegen. Dabei begegnen sich auch vermeintlich widerstrebende Tendenzen: das Interesse für ein publikumsorientiertes Schreiben, für die öffentliche Wirkung der eigenen Arbeit, zugleich aber ein enzyklopädischer Anspruch; die umfassende, dezidiert wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Quellen, auch im Sinne philologischer Grundlagenforschung; und nicht zuletzt ein internationaler Horizont, der für das Thema der Arbeit und für ihre Bedingungen gleichermaßen gilt.⁴⁰

Das gerade der letztgenannte Punkt ein Begleiter der Entstehung von *Das italienische Madrigal* war, illustriert, dass vom Schreibfortschritt gemeinsam mit

37 Everett Helm, *The Beginnings of the Italian Madrigal and the Works of Arcadelt*, Diss. Harvard University, 1939.

38 Vgl. Dent an Einstein, 03.12.1938, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 261; Dent versucht in diesem Schreiben, Einstein für Cambridge zu gewinnen, nachdem Wellesz sich zuvor für Oxford entschieden hatte; vgl. zu Wellesz Robert Schollum, *Egon Wellesz*, Wien 1963, insb. S. 48–50; ein unfreundliches Urteil über Wellesz' Ankunft in England fällt Mosco Carner in einem Brief an Einstein vom 7. August 1938 (US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 214), wenn er Verständnis für Einsteins Entscheidung gegen England und für die USA äußert: »wenn ich sehe[,] wie Wellesz, der jetzt hier ist, mit der Fertigkeit eines diplomierten Mastdarm-Akrobaten und mit seiner byzantinischen Geheimwissenschaft, deren einziger Eingeweihter er zu sein scheint, sich Gunst und wahrscheinlich auch Stellung »sonnenmorizartig« erlächelt und erschmust, dann geht mir wahrhaftig das K... an. Und Sie müssen nach Amerika!« (Beim »Sonnenmoriz« handelt es sich um eine Figur aus den Schriften von Karl Kraus, siehe *Die Fackel*, 09.10.1917, S. 53.)

39 *The Chansons of Jacques Arcadelt*; hrsg. von Everett B. Helm, Northampton, MA 1942 (Smith College Music Archives, 5).

40 Vgl. zu dieser Doppelperspektive die Beiträge von Moritz Kelber und Benjamin Ory in diesem Band.

den Migrationsplänen berichtet wird. Im Zusammenhang der bereits erwähnten Passage zur Erreichung der Buchmitte, die Einstein aus Monte Oriolo abschickte, wird deutlich, wie sehr er sein Werk mit dem *genius loci* und seinem Arbeitsmaterial verknüpft sah – zugleich zeigt sich abermals die Mischung aus Selbstbewusstsein und ungeschönter Sicht auf die Optionen:

»Mein Buch ist zur Hälfte fertig, das Kapitel Ciprian de Rore liegt hinter mir. [...] In den nächsten Monaten will ich es hier, falls es mir noch vergönnt ist, zum Abschluss bringen. Um es kurz zu sagen: wir müssen Italien für immer verlassen. [...] Der Entschluss, von hier wegzugehen, ist nicht leicht. Denn ich liebe Landschaft, Menschen, alle schöneren Vergangenheit [...]»⁴¹ Unser Hausrat, mein Flügel, der grösste Teil meiner Bücher muss hier bleiben und verschleudert werden. [...] Wohin wir gehen, steht noch nicht fest. Am liebsten würden wir nach England gehen, wo wir uns so wohl gefühlt haben. [...] Aber England ist teuer [...]. Ich will es nicht so machen wie der gute Otto Erich Deutsch, der glaubt, man habe bloss auf ihn gewartet, und sich als den ersten Musikbibliographen der Welt bezeichnet. Aber ich würde keinem Lande, das mich aufnimmt und von meinen stillen wissenschaftlichen Qualitäten Gebrauch macht, Schande machen.«⁴²

Ab Anfang August 1938 standen die USA als bevorzugtes Auswanderungsziel der Familie Einstein offenbar fest.⁴³ Abermals sah Einstein in diesem Prozess – neben Fragen des schieren Überlebens – vor allem die Konsequenzen für seine wissenschaftliche Arbeit: Den Quellenbedarf, den die Ausarbeitung des Manuskripts erzeugte, bezog er entsprechend in seine Planungen ein, wenn er etwa einige Wochen darauf, dann bereits aus dem Engadin auf dem Weg nach England, berichtete: »Ich habe Material mit für meinen grossen Wälzer und werde mit dem[,] was

41 Die fast wortgleiche Formulierung findet sich in den Briefen an Stefan Zweig, wobei Einstein einmal »Bibliotheken« ergänzt; Briefe vom 13.07.1938 und 24.08.1938, Fredonia, State University of New York, Stefan Zweig Collection.

42 Einstein an Dent, 23.07.1938, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123; schon den vorangegangenen Brief vom 27. Mai 1938 (ebd.) beginnt Einstein mit dem Bericht zur Flucht aus Florenz, vermutlich veranlasst durch Hitlers Italien-Reise, auf die Einstein im Brief vom 23. Juli mit den »Besuchen des Braunauers« nochmals anspielt.

43 Vgl. dazu einen Brief von Mosco Carner, 07.08.1938, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 214: »Soeben erfahre ich, dass Sie die Absicht haben, Italien endgültig zu verlassen und nach USA zu gehen. Die letzten Entwicklungen in Italien lassen dieses Gerücht über Ihre Auswanderungspläne sehr glaubwürdig erscheinen. Als die ersten Nachrichten über den neuen Kurs hier eintrafen, haben wir alle sofort an Sie gedacht und wieder mit grossem Bedauern festgestellt, dass Ihr Platz hier gewesen wäre.« Carner war zu diesem Zeitpunkt in London ansässig, »hier« bezieht sich wohl auf England.

mir fehlt, von Bern aus versorgt.«⁴⁴ Obwohl sich derzeit nicht abschließend klären lässt, welche Rolle Bern spielte, lässt Einsteins (lückenhaft überlieferte) Korrespondenz mit dem Vorstand des dortigen Instituts Ernst Kurth Mutmaßungen zu: Einstein hatte sich bereits 1935 mit dem Gedanken getragen, seine Sammlung von Spartierungen und Abschriften, die später am Smith College eine Bleibe finden sollte, dem Berner Institut zu schenken, zögerte zu diesem Zeitpunkt jedoch noch, weil »dies ganze grosse Material vorläufig noch der Bestandteil oder die Grundlage einer noch ungeschriebenen Arbeit [sei]: ich hätte bei der Verwertung immer das Gefühl: aber all das gehört ja schon nicht mehr ganz Dir ...«⁴⁵ Möglicherweise befand sich das Material zwischenzeitlich tatsächlich in Bern.

Während die Niederschrift unter diesen Bedingungen fortschritt, hatte Einstein dauerhaften Anlass zum Zweifel an der Ernsthaftigkeit, mit der die Oxford University Press die Sache verfolgte. Weil der Kontakt schleppend verlief und Einstein absehbare Einschränkungen des Postaustauschs zwischen Italien und England befürchtete, hatte er Dent gebeten, den in Kopenhagen wirkenden Knud Jeppesen als »Mittelsmann« heranzuziehen, in der Hoffnung, »Dänemark wird ja vielleicht neutral bleiben ...«.⁴⁶ Gleichwohl ließ ein entsprechender Vertrag trotz wiederholter Nachfrage auf sich warten, wie er gegenüber Dent beklagte: »Wenn mir nur der gute Foss antworten wollte! Vor vierzehn Tagen habe ich mein schönsten Englisch zusammen genommen und ihm in dieser sehr schwierigen Sprache geschrieben, mir doch endlich einen Vertrag zukommen zu lassen; ma – nulla.«⁴⁷ Das Londoner Kommunikationsembargo hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits knapp anderthalb Jahre hingezogen, wie Einstein Ende August 1938 gegenüber Stefan Zweig beklagte: »ich [...] bin ein bisschen vergrämt über das sonderbare Benehmen der O. U. P., die mir seit März 1937 auf keinen meiner Briefe mehr Antwort gibt.«⁴⁸

Dent wirkte in dieser Phase beruhigend auf Einstein ein, der seinerseits einschränkend zu erkennen gab, sein Manuskript bald, aber nicht allzu bald abschließen zu können: Im Mai 1938 rechnete Einstein mit der Fertigstellung »nicht vor dem Herbst«.⁴⁹ Dass es dem Verlag mit der Publikation dennoch ernst war, konnte Einstein zu diesem Zeitpunkt annehmen. Immerhin hatte dieser bereits die Übersetzung eines ersten Teils in Auftrag gegeben, wobei Einstein um einen

44 Einstein an Fritz Stiedry, nach 13.09.1938, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

45 Einstein an Ernst Kurth, 07.07.1935, CH-BEm, Nachlass Ernst Kurth (siehe Anm. 14), S. 294.

46 Einstein an Dent, 18.03.1938, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

47 Einstein an Dent, 23.07.1938, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

48 Einstein an Stefan Zweig, 24.08.1938, Fredonia, State University of New York, Stefan Zweig Collection.

49 Einstein an Dent, 27.05.1938, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

direkten Kontakt zum damit betrauten »Mr. Tommy Evans« bat und sich diesem auch im Frühjahr 1940, nun bereits aus Northampton schreibend, noch zu Dank verpflichtet sah – nicht ohne Bewusstsein für die historisch-geographische Heterotopie, wie er gegenüber Dent bekannte:

»[Ich bin] froh [...], dass Sie sich um mein Madrigal-Ungetuem annehmen. Ich hatte und habe keinen Zweifel, dass Mr. Evans mit meinem wissenschaftlichen Jargon zustande kommt, und bitte Sie, wenn Sie ihm schreiben, ihm sehr zu danken und ihn oftmals zu gruessen. Fuer mich ist es ein sonderbarer und etwas bedrueckender Gedanke, dass da irgendwo in einem Unterstand jemand sitzt und sich mit meinen wissenschaftlichen Bandwuermern beschaeftigt; und vermutlich kommt es diesem Jemand ebenso sonderbar und ueberfluessig vor. Aber es werden ja wohl ~~wieder~~ Jahre und Zeiten kommen, in denen man sich solcher unnuetzer, friedlicher Allotria wieder wird erfreuen duerfen.«⁵⁰

Aufgelöst wurden die Pläne einer Publikation in Oxford nach Einsteins Ankunft in den Vereinigten Staaten Anfang 1939. Kurioserweise hatte Einstein erst in New York persönlich mit dem Oxford Verlagsleiter Hubert Foss gesprochen. Über die genauen Umstände der Trennung schweigt der entsprechende Brief an Dent allerdings, Einstein berichtet lediglich: »Hubert J. Foss war hier, und wir sind mündlich rascher und gründlicher zu einem Einvernehmen gekommen, als es in hundert Briefen hätte geschehen können.«⁵¹

Trotz dieser scheinbar einvernehmlichen Auflösung blieb Einstein offenbar für die weiterhin bestehende Lücke der Frühen Neuzeit im Programm der Oxford University Press vorgesehen. Noch 1946 lehnte er eine Anfrage für ein »chapter 1 on the madrigal (and allied forms) in Italy« ab; sie bezog sich auf den Band »1530–1650« der in Planung befindlichen *New Oxford History of Music*, eine Art Nachfolgeunternehmung zu jener Reihe, für die Einsteins Buch ursprünglich vorgesehen war und in deren Editorial Board neben dem federführenden Jack Westrup abermals Dent und Wellesz wirkten.⁵² Obwohl Westrups Disposition vorsah, das Madrigal in Spanien, Deutschland und England in weiteren Kapiteln abhandeln zu lassen, schien er um Einsteins Vorbehalte gegen national gefärbte Geschichtsschreibung⁵³ und auch um die zurückliegenden Konflikte zu wissen,

50 Einstein an Dent, 19.04.1940, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

51 Einstein an Dent, 27.04.1939, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123; stattgefunden hatte das Treffen mutmaßlich am 08.02.1939; vgl. den entsprechenden Tagebucheintrag »Bei Hubert J. Foss, OUPr«; US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4.

52 Westrup an Einstein, 30.05.1946, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 1018.

53 Siehe Bolz, »Das Ende der Unschuld«, S. 367.

wenn er noch einmal gesondert betonte: »I hope you will consent to take part in this entirely new work, which we hope will be representative of musical scholarship everywhere, without regard for creed or nationality.«⁵⁴ Einstein lehnte die Anfrage ab, indem er auf seine im Erscheinen begriffene umfangreiche Monographie und seinen Beitrag zu Adlers Handbuch verwies, zu denen ein weiteres Kapitel nur eine Wiederholung darstellen könne – jedoch nicht ohne mit einer kleinen Spitze abzuschließen: »But I hope that my book will be of a little help to my ›successor‹.«⁵⁵ Westrup gab nicht gleich auf: Er bot Einstein eine Reihe weiterer Kapitel in einem der Nachfolgebände an, die die Instrumentalmusik zwischen 1640 und 1750 abdecken sollten – Themen eher am Rande von Einsteins Expertise –, bat aber zumindest um die Nennung weiterer geeigneter Autor*innen.⁵⁶

Dass Einstein trotz des wie für ihn geschaffenen Themas, trotz der Zugeständnisse bei der Themenwahl und trotz persönlicher Verbindungen zu den Herausgebern ablehnte, deutet auf grundlegendere Zerwürfnisse hin. Die Begründung für den Abschied von Oxford University Press, die später ins Vorwort zu *The Italian Madrigal* aufgenommen wurde (»A contract concluded with the Oxford University Press in London which the war would have rendered extremely difficult to carry out was amicably canceled at my suggestion.«⁵⁷), erscheint vor diesem Hintergrund eher als Versuch eines gütlichen Abschlusses. Dass die Sache weder harmonisch noch abgeschlossen war, zeigt indes die erneute Absage auf Westrups zweiten Versuch, die Einstein explizit auf Deutsch verfasste, um jedes Missverständnis zu vermeiden:

»Wenn ich Ihnen in meinem letzten Brief schrieb, dass es mir unmöglich sei, die Geschichte des Madrigals nochmals zu behandeln, so habe ich Ihnen die Wahrheit gesagt, aber nicht die volle Wahrheit. Die volle Wahrheit ist, dass ich in keiner Weise mehr mit ei[n]em Unternehmen zu tun haben möchte[,] das von der Oxford University Press ausgeht. Es hängt das zusammen mit meinen Erfahrungen in der Zeit, da die OUP daran dachte[,] das Buch herauszubringen, das jetzt bei der PrUPress erscheinen wird. Sie bestanden in einer Kette von Demütigungen und Schäbigkeiten, mit deren Schilderung ich Sie nicht behelligen will. Vielleicht würde ich heute besser behandelt mit etwas mehr Rücksicht; aber heute könnten mich auch die schönsten Briefe Sir Humphrey's oder seines Nachfolgers,

54 Westrup an Einstein, 30.05.1946, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 1018.

55 Einstein an Westrup, 23.06.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 1018.

56 Westrup an Einstein, 28.07.1946, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 1018.

57 TIM, S. vii.

oder Mr. Foss nicht mehr dazu veranlassen, mit Amen House nochmals in Verbindung zu treten.«⁵⁸

Immerhin der Bitte um Empfehlung kam Einstein aber nach, indem er auf Donald Grout mit den Worten verwies: »Vermutlich ist heute niemand mehr zuhause im 17. Jahrhundert (der Instrumentalmusik) als er.«⁵⁹ Über die Vertretung in New York blieb Einstein allerdings auch nach dem endgültigen Abbruch der Pläne für das Madrigalbuch in Kontakt mit Oxford University Press und publizierte dort in den Folgejahren die Übersetzungen dreier Monographien.⁶⁰

Intermezzo: Ankunft in den USA und Columbia University Press

Dass Einstein Europa verlegerisch vorerst hinter sich ließ, dürfte auch mit seiner Emigration in die USA in den ersten Tagen des Jahres 1939 zusammenhängen. Der neue Standort erwies sich – den auch nach der Migration geäußerten Zweifeln an der US-amerikanischen Kulturlandschaft zuwider⁶¹ – für das Madrigal-Projekt als fruchtbare Umgebung und erlaubte die Arbeit unter Hochdruck: »Ich bin nur abends manchmal müd und abgefallen, denn ich murkse jede freie Minute an meinem Manuscript, und bin glücklich, wenn ich einmal ein paar Stunden hintereinander dabeibleiben kann.«⁶² Auch die nun in Reichweite befindlichen Institutionen und Bibliotheken waren produktive Orte der Akkulturation, wie ein Brief an Edward Dent zeigt, der über den Fortgang der Arbeit auf dem Laufenden gehalten wurde:

58 Einstein an Westrup, 31.08.1946 (Konzept), US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 1018; bei »Amen House« handelt es sich um das Londoner Büro der OUP.

59 Ebd. Die Reihe verzögerte sich allerdings: Zuerst erschien 1957 der von Wellesz herausgegebene Band zu Antike und Orient. Die Titel, für die Einstein angefragt worden war (zur Frühen Neuzeit und zur Instrumentalmusik 1630–1750), folgten (teils unter leicht verändertem Zuschnitt) erst 1968 und 1986: Im Band *The Age of Humanism 1540–1630* (1968, hrsg. von Gerald Abraham) versah Edward Dent das Kapitel zum Madrigal des 16. Jahrhunderts (S. 33–95), wobei kaum eine Seite ohne Verweis auf Einsteins Monographie auskommt.

60 *Greatness in Music*, 1941; *Mozart. His Character, his Work*, 1945; *Shubert. A Musical Portrait*, 1951 – tatsächlich erschien *Mozart* ausschließlich mit der Verlagsadresse New York und erst 1971 in London bei Panther, *Shubert* dagegen zeitgleich bei Cassell in London, was unterstreicht, dass Einstein die Londoner Abteilung von OUP mied. Die Korrespondenz zu diesen Vorhaben konnte für den vorliegenden Beitrag nicht ausgewertet werden. Immerhin findet sich im Briefwechsel mit Dent der Hinweis: »[Ich] denke [...] an ein neues Buch, über das ich einen Vertrag mit der OUPress in New York habe – der Leiter der dortigen Musik-Abteilung, Philip Vaudrin, ist in allem so ziemlich das Gegenteil von Foss.«; Einstein an Dent, 08.12.1940, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

61 Siehe Bolz, »Das Ende der Unschuld«, S. 364–372.

62 Einstein an Stiedry, 30.03.1939, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

»ich bin froh, hier zu sein; die Leute sind freundlich und entgegenkommend, und wetteifern mit den englischen Freunden in der Hilfsbereitschaft; die Bibliotheken sind über Erwarten ausgestattet, sogar Columbia, die ich über die Strasse hinweg erreichen kann, und die mir die Fahrt nach der Public Library meistens erspart. [...] Ein paar Stunden im Tage verwende ich auf das improvement meines Englisch oder vielmehr Americanisch, [...] habe aber immer noch mit TH, Arr und Dabblejuh schwer zu kämpfen, ich werde es nie zu der polyglotten Meisterschaft bringen wie Sie und daher bis an mein Lebensende untauglich bleiben zur Präsidierung internationaler Congresse jeder Art.«⁶³

Trotz der unerwartet reichhaltigen Sammlungen bestand weiterhin Bedarf an europäischen Quellen, an die Einstein in Abschriften über die alten Kontakte zu gelangen versuchte. Dent bat er noch 1940 um Kopien aus einem in der Oxforder Bodleian Library bewahrten Druck von Marenzios viertem Buch sechsstimmiger Madrigale.⁶⁴ So wurde das Buch mit Blick auf Quellen und Forschung in diesen Monaten zum Hybrid, denn auch der Aufenthalt in New York fand direkten Eingang in das Manuskript. Die Stadt konnte einerseits mit Einstein unbekannten oder zumindest unzugänglichen Quellen aufwarten: Einem Druck, den Einstein im Frühjahr 1939 in der Pierpont Morgan Library fand, widmete er nicht nur umgehend einen Aufsatz, sondern auch ein eigenes Kapitel in seiner Monographie.⁶⁵ Zudem durfte New York in dieser Phase gleichsam als Schaltstelle musikwissenschaftlicher Forschung gelten, an der sich amerikanische Wissenschaftler*innen,

63 Einstein an Dent, 27.04.1939, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

64 Einstein an Dent, 08.12.1940, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

65 »A Supplement. An Old Music Print at the J. P. Morgan Library in New York«, in: *The Musical Quarterly* 25 (1939), H. 4, S. 507–509; Kapitel »Der Druck der Morgan Library«, in: *DIM*, S. 134–138. Über die sog. »Newberry Partbooks« wurde Einstein von Edward Lowinsky ab Ende 1941 mit Informationen versorgt. Dass sie jedoch keinen großen Einfluss mehr auf *The Italian Madrigal* erhielten, begründete Einstein inhaltlich. Nach Sichtung eines Mikrofilms, den ihm Lowinsky zur Verfügung gestellt hatte, stellte er fest: »Neu sind mir nur ein paar der Nummern, und so hab' ich zu meinem »Magnum Opus« kaum eine Ergänzung zu machen.«; Einstein an Lowinsky, 26.04.1944, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Series 1, Box 10, Folder 19; für Hinweise und Zugang zu diesem Briefwechsel danke ich herzlich Benjamin Ory; siehe zur Korrespondenz auch Benjamin Ory, *The Origins of a Sixteenth-Century »In-Between« Generation and the Long Shadow of Early Twentieth-Century German Historiography*, Diss. Stanford, CA 2022, S. 15 f. Einsteins Sammlung lief während der Druckvorbereitung von *The Italian Madrigal* weiter, wie wiederholte Bitten um Reproduktionen bei Kolleg*innen zeigen; vgl. z. B. die Korrespondenz mit Richard S. Hill, dem Herausgeber der *Notes* und Bibliothekar der Library of Congress, in der auch die Überarbeitung der Vogel-Bibliographie diskutiert wird; US-CPpa, Music Library Association Archives, Record Group 6, Notes, Box 3-MLA, Einstein, Alfred. Auch für diesen Hinweis danke ich Benjamin Ory.

neueinkommende Einwanderer und Gäste aus Europa trafen. Den Paradefall bildet hier der »International Congress of Musicology« im September 1939. Zwar »munkelt[e]«⁶⁶ man noch im Frühjahr über seine Planung, feierte sein Stattfinden dann jedoch als wichtigen Kontakt zwischen US- und europäischer Wissenschaft.⁶⁷ Einstein selbst sprach in einer »Special Session« – allerdings in seiner Kapazität als Koryphäe der Mozart-Quellenforschung –, hatte aber auch Gelegenheit, einen Vortrag seines Freundes Knud Jeppesen zu hören, auf den er umgehend in seinem Manuskript verwies.⁶⁸

Noch von New York aus bemühte sich Einstein zudem um weitere Quellen. Bereits im Februar 1939, also nur wenige Wochen nach der Ankunft in den USA, wandte er sich an die Musikabteilung der Library of Congress, deren Leiter Harold Spivacke in Berlin unter anderem bei Arnold Schering und Hugo Leichtentritt studiert hatte:

»Ich habe ein sehr dickes Buch über das italienische Madrigal zum größten Teil fertig und hoffe es in den nächsten Monaten ganz abzuschließen. Aber so reich mein Material ist, und so sehr ich mich beinahe fürchte, zu neuen Spartierungen gezwungen zu sein, möchte ich mich doch keiner Versäumnis schuldig machen! Ich möchte wissen, was die Musik-Abteilung der Library of Congress an Original-Drucken profaner italienischer Musik zwischen 1500 u. 1700 besitzt – eine Frage[,] die mir auch die Kataloge in der hiesigen Public Library und in der South Hall der Columbia Library zu beantworten nicht imstande waren.«⁶⁹

Spivacke ließ eine entsprechende Liste anfertigen und an Einstein verschicken.⁷⁰ Die mehrfach geäußerte Ankündigung Einsteins, selbst nach Washington zu rei-

66 Ebd.

67 Vgl. Arthur Mendel, »An American Congress«, in: *The Musical Times* 80 (1939), S. 777 f.

68 Vgl. *Papers Read at the International Congress of Musicology, New York, September 11th to 16th, 1939*, hrsg. von Arthur Mendel, Gustave Reese und Gilbert Chase, Richmond 1944; darin: Alfred Einstein, »Mozart's Handwriting and the Creative Process«, S. 145–153; Knud Jeppesen, »Venetian Folk-Songs of the Renaissance«, S. 62–75; vgl. hierzu *DIM*, S. 84. Einen interessanten Rückblick auf den Kongress bietet die Besprechung des Tagungsberichts durch Erich Hertzmann (*The Musical Quarterly* 31 [1945], S. 263–267), der Ziele und Umstände reflektiert; vgl. außerdem Richard Crawford, *The American Musicological Society, 1934–1984*, Philadelphia 1984, S. 11–15. Ich danke Benjamin Ory für Hinweise und Austausch.

69 Einstein an Harold Spivacke, 23.02.1939, US-Wc, Music Division Old Correspondence, Box 17, Folder »Einstein, Alfred«.

70 Spivacke an Einstein, 03.03.1939, US-Wc, Music Division Old Correspondence, Box 17, Folder »Einstein, Alfred«; ein neunseitiger Durchschlag der Liste liegt der Akte bei. Einstein reagierte auf die Sendung mit einer Nachfrage zu einem Frescobaldi-Druck; Brief an Spivacke, 06.10.1939, Antwort am 11.10.1939, ebd.

sen, fand indes nicht unmittelbar statt, auch wenn er »immer stärker die Notwendigkeit, [s]ich einmal ein paar Wochen in der C. L. einzufinden«, verspürte.⁷¹ Der Besuch im Frühjahr 1941 dürfte schließlich zu spät stattgefunden haben, um noch wesentlichen Einfluss auf das Manuskript des Madrigalbuchs gehabt zu haben.⁷²

Auch in Einsteins nur kurz nach der Ankunft in den USA beginnender Lehrstätigkeit stand unweigerlich das Madrigal im Zentrum, wie eine Pressemitteilung anlässlich des Antritts am Smith College – zunächst noch im Rahmen einer Gastprofessur – verrät. Sowohl die Materialgrundlage als auch die Methodik sind bemerkenswert:

»The study of the Italian madrigal is being offered at Smith College this year for the first time as a result of the appointment of Dr. Alfred Einstein [...] as Visiting Professor of Music [...]. [T]he course is believed unique among colleges in the country, and is based largely upon a forthcoming book [...]. The completed work presents the results of research over a period of 35 years and will be published in the near future by the Oxford University Press, London. In conducting his seminar, Dr. Einstein makes use of lectures, discussions and class singing. This singing is included because Prof. Einstein believes that this is the best method for becoming acquainted with madrigals.«⁷³

Die Abfassung des Buchs verlief in dieser Zeit kontinuierlich und offenkundig phasenverschoben: Das Arbeitsmanuskript schrieb Einstein von Hand mit Tinte nieder, es dokumentiert mit zahlreichen Streichungen und Einfügungen einen dynamischen Schreibprozess (Abb. 1).⁷⁴ Zeitgleich wurde von den fertigen Kapiteln eine maschinenschriftliche Reinschrift angefertigt, von der auch ein Durchschlag entstand.⁷⁵ Der Fortschritt dieser beiden Stadien lässt sich nur unscharf datieren. Aufschluss gibt etwa eine Meldung an Stefan Zweig im Juni 1939: »Der dicke Wälzer nähert sich dem Abschluss; nur noch ein paar Kapitel, die verhältniss-

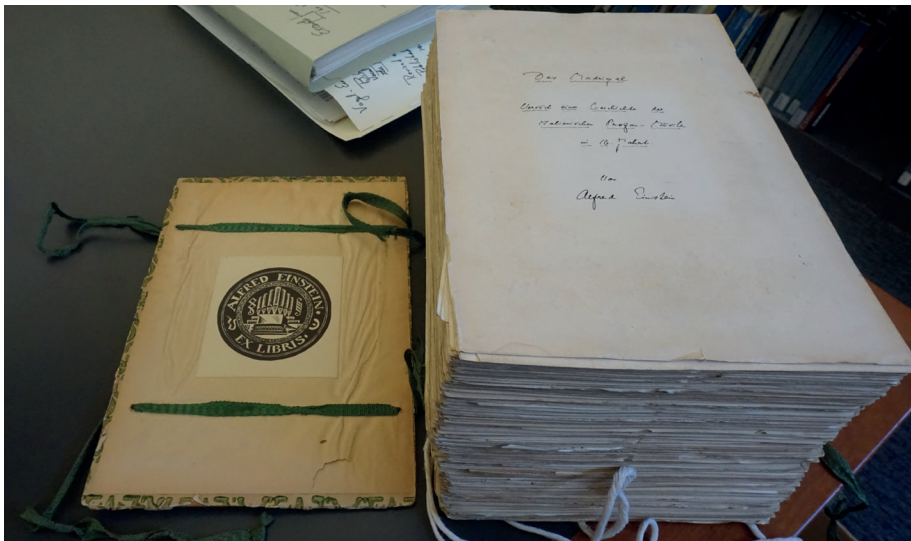
71 Einstein an Richard S. Hill, 14.06.1940, US-Wc, Music Division Old Correspondence, Box 17, Folder »Einstein, Alfred«.

72 Vgl. Einstein an Spivacke, 02.04.1941, US-Wc, Music Division Old Correspondence, Box 17, Folder »Einstein, Alfred«; wann die Reproduktion des Luzzaschi-Terzetts angefertigt wurde, die in *TTM* faksimiliert wurde (vor S. 709), ist nicht bekannt.

73 Marjorie Capron, adressiert an Everett M. Walker, Sunday News Editor, New York Herald Tribune, 15.10.1939; US-Nsc, Smith Colleges Archives, 42 Faculty and Staff, Box 781, Folder »Einstein, Alfred«. Ob ein Artikel im *Herald Tribune* erschien, konnte bislang nicht geklärt werden.

74 US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 5, Folder 117.

75 Das Original befindet sich in Princeton (US-PR, The Italian Madrigal, by Alfred Einstein, C0423, Box 1–2; siehe dazu auch unten); der Durchschlag ist Teil des Nachlasses in Berkeley (US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 4, Folder 116).



Wie notwendig es war, lehrt ein Blick nicht nur auf die
 Geschichte der Kunst u. Kultur der Renaissance¹, sondern
 auch auf das engere Gebiet der allgemeinen Zivilgeschichte.
 Was die Kulturgeschichte über die Stellung der Zivilis. in 13.
 Jahrhund. zu sagen warf, ist nicht nur dürftig, sondern
 geradezu irreführend. Man nehme zur Hand das mit Recht
 gefeiertste Werk über diese Zeit, Jacob Burckhardts'
 "Kultur der Renaissance in Italien", u. sehe, um was für
 künstlerischen Vorzeichen sich der große Lebenskreis zu helfen
 hatte, wie sehr von anfang er an das Problem herantraten mußte.
 Es war nicht seine Absicht d. denn
 Aber die Stellung der Zivilis. in Leben u. unter den Künsten,
 zwischen dem 15. u. 17. Jahrhund., ist eben nur aus den unver-
 ständlichen Dokumenten zu bestimmen. erkennen u.² ³ ⁴ ⁵

Abb. 1: Einsteins Manuskript, US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 5, Folder 117, Manuskript und S. III des Vorworts

Bei Giovanni Priuli, einem der lebendigsten Musiker der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der um 1604 mit farbigen und kühnen A cappella-Madrigalen in der Gegend von Urbino und Ferrara beginnt und — früh in erzhertzoglichen Diensten in Graz und seit 1619 Kaiser Ferdinands Hofkapellmeister — als ein Hauptvertreter des konzertanten Prunkmadrigals endigt, nähern sich in einem Madrigalwerk von 1612 die Gegensätze (>Il terzo libro de Madrigali a cinque voci. Di due maniere, l'una per voci sole, l'altra per voce, & istromenti. Con Partitura.<), trotz dieses Titels, Die >Partitura< ist ein einfacher Basso continuo, der in neun Stücken zwar nur die jeweils tiefste Stimme entlang läuft wie ein Geländer, aber doch schon mit sparsamer Bezifferung versehen ist. In den vier letzten Stücken, die als Madrigali per Concerto (in der Tavola wie im Titel als >Madrigali per voci & istromenti<, ohne daß mit diesen Instrumenten etwas andres gemeint sein könnte als der Continuo) bezeichnet sind, wechselt er zwar seine Funktion, gewinnt er reichere Bezifferung; ja sogar streckenweiser Tonartenwechsel ist angedeutet. Aber die Bewegung der Stimmen ist viel weniger kantatenhaft als bei Monteverdi, die Scheidung von Soli und Tutti viel weniger schematisch. Man weiß nicht, soll man das als einen Fortschritt oder ein Merkmal des Beharrrens bezeichnen. Es ist ein ganz ungebundenes, leicht bewegtes Spiel der Stimmen über dem bassierenden, die >Basis< gebenden Instrument. Man könnte die A cappella-Madrigale mit Leichtigkeit in Konzertstücke umwandeln, indem man den segente in einen wirklichen >polarischen< Continuo verwandelt; aber man könnte freilich die konzertanten Stücke nicht mehr dem alten Stil anpassen. Das Parlando, die weitgespannte Fioritur von Soli und Duetten, Chordeklamation, motivisches Spiel gehen blitzschnell ineinander über; es ist ein Stil, der sich alle Reize des konzertierenden Prinzips zunutze macht, ohne auf madrigaleske Haltung zu verzichten; aber es ist kein Kompromiß, sondern jugendliche, vorwärtsschauende, >neue< Kunst.

7 der mit Ros-
sardi's Fingern
Büch. Hand anmerken
hängen schied.

L als

Ostinato-Baß genau so fest verbunden gewesen zu sein wie Bernardo Tasso Stanze mit der Ruggiero-Melodie. Diese Madrigale Paces haben mit dem alten Madrigalstil so gründlich gebrochen, daß die einzelne Stimme nur noch über Bruchteile des Textes verfügt — so wichtig der Text ist, mit Dichtern wie Orsino, Leoni, Rinuccini, Marino —: das Bild des Ganzen entsteht aus einem rapid zusammengetragenen Mosaik-Spiel, aus kleinen Spannungen und Ballungen, aus geistreicher Ausnützung der Oxymora des Textes zu Motivkontrasten. Dieser unbekannte Kapellmeister der Santa Casa wird einmal in der Musikgeschichte neben Monteverdi seinen selbständigen Rang einnehmen wie Veronese neben Tintoretto . . .

Lesare

L Gio Battista 7 Otavio

7 Die beiden mehrteiligen Stücke des Orchesters,
eine pastoral eingeleitete "Pastorale" in vier Teilen
in Tasso's Oreste, zeigen ganz das Stadium,
wo die "Cantata" übergeht in die "Pastorale."

Abb. 2: Einfügungen aus gedruckten Aufsätzen in das Manuskript, US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 5, Folder 117, Volume 2.

mässig nicht schwierig sind. Ungefähr die Hälfte ist schon reingeschrieben.«⁷⁶ Obwohl Einstein also bereits 1939 dem Ende seiner Arbeit entgegensah, trägt das (mutmaßlich nachträglich verfasste) Vorwort auch im Manuskript die in den Druck gelangte Datierung »August 1943«. Auf der Seite, die den Schluss des Buchs enthält, findet sich (abweichend vom Rest in Bleistift geschrieben) die Angabe »Juni 9, 1943«.⁷⁷ Ob Einstein tatsächlich noch bis zu diesem Zeitpunkt an den restlichen Kapiteln arbeitete, muss für den Moment offenbleiben. Schlaglichter wirft das Manuskript jedenfalls auf den Schreibprozess, in dem sich Einstein auch an eigenen Texten bediente.⁷⁸ Dass er dabei im analogen Copy-and-Paste-Verfahren im Grunde gegen die Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis verstieß, führt eine Stelle aus der handschriftlichen Quelle plastisch vor Augen. Sie enthält auf zwei Seiten vorgedruckten Text, in den Einstein Änderungen eintrug (Abb. 2). Dabei handelt es sich um Passagen aus einem Aufsatz, der bereits 1934 erschienen war.⁷⁹ Was in der Handschrift noch als Fremdkörper erkennbar ist, erscheint in der Maschinen-Reinschrift ohne entsprechende Anmerkung als homogener Teil des Textes. Durch die englische Übersetzung wird die Übernahme vollends unauffällig.⁸⁰

Zurück nach New York: Auch in anderer Hinsicht erwies sich der Aufenthalt als Chance für Einstein. Im Sommer 1940 hatte er die Gelegenheit, als Visiting Professor an der Columbia University zwei Kurse zu unterrichten: ein allgemeines »Seminar in musicology« und einen Kurs »Music of the Renaissance«.⁸¹ Die Tätigkeit an der Columbia, die Einstein »trotz [s]eines noch immer schauerlichen English oder vielmehr Amerikanisch« als Erfolg verbuchte,⁸² sollte sich gleich in mehrfacher Hinsicht als wegweisend für die weitere Geschichte des Madrigal-buchs erweisen: Zunächst kam hier eine Vereinbarung mit der Columbia Univer-

76 Einstein an Zweig, 11.06.1939, Fredonia, State University of New York, Stefan Zweig Collection.

77 So auch der Eintrag im Tagebuch »»Madrigal« beendet«; US-BEM, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4.

78 Siehe dazu auch oben Anm. 18.

79 Alfred Einstein, »Das Madrigal zum Doppelgebrauch«, in: *Acta Musicologica* 6 (1934), H. 3, S. 110–116; die Übernahmen stammen von S. 112 f.

80 Vgl. *TLM*, S. 859–861.

81 Im Vorlesungsverzeichnis findet sich über den erstgenannten lediglich eine allgemeine Beschreibung der Kursinhalte: »Advanced research in the field of musical scholarship. Individual projects will be undertaken under the direction of the instructor.«; über den zweiten immerhin: »Advanced research in the secular vocal and instrumental [!] music of the fifteenth and sixteenth centuries.« Einsteins Kurse schienen nur für ausgewählte Studierende zugänglich, bei beiden findet sich der Hinweis »Departmental approval required.«; *Columbia University Bulletin of Information* 40 (1940), Nr. 14, 16.03.1940, S. 54.

82 Einstein an Dent, 08.12.1940, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

sity Press zu Stande, für die sich allerdings noch einmal die Blockade der Oxford University Press als Bürde erweisen sollte:

»Ich habe mich ausgesucht schlechter Behandlung durch Foss zu erfreuen. Und so habe ich denn auch meinen Vertrag über meinen dicken Wälzer mit der OUPress gelöst, als die Columbia University Press mir den Antrag machte, das Buch herauszubringen. Foss stellt nur auch diese Hoffnung wieder in Frage dadurch, dass er mir mein Teilmanuscript nicht zurückschickt und keine Mitteilung macht, welche Ausgaben die OUPress bisher auf das Buch gehabt hat, sodass die Columbia Univ. Press ausser Stande ist, eine Calculation der Herstellungskosten vorzunehmen. Auch ist nicht zu erfahren, wie weit die Uebersetzung des guten Evans gediehen ist, über dessen Schicksal ich gern ein Wort erführe. Nun, ich sehe das dicke Manuscript mit einer Mischung von Verzweiflung und Resignation an und tröste mich mit dem Gedanken, dass es mir auf jeden Fall Spaass [sic] gemacht hat, es zu schreiben.«⁸³

Trotz dieser Hindernisse ging Einstein – der das Buch bei allen resignativen Tönen mittlerweile wohl abgeschlossen hatte – über Monate vom Erfolg dieses Vorhabens aus. Echte Fortschritte waren jedoch abermals nicht zu vermelden, sodass er sich selbst auf die Suche nach einem Übersetzer machte.⁸⁴ Im bereits erwähnten Everett Helm glaube er diesen offenbar gefunden zu haben:

»Mein Madrigal-Manuscript liegt auf meinem Schreibtisch und ruht. Die Columbia University Press wollte und will sich vermutlich noch seiner annehmen; aber Gottes Mühlen mahlen auch hier langsam und nicht einmal sicher. Wenn ich zurück komme, will ich selber ein wenig dahinter her sein, da man eben ein Werk so langer Bemühung einfach nicht im Stich lassen kann. Ein guter Uebersetzer wäre ein junger Freund in Cambridge, der nicht bloss ein ›musicologist‹ ist, sondern sogar mit mir viel über Arcadelt gearbeitet hat, und sowohl Deutsch, wie English und Italienisch kann – er ist nur ein bisschen schläfrig und – zum zweitenmal jung verheiratet.«⁸⁵

Woran die Publikation bei Columbia letztlich scheiterte, ist derzeit nicht rekonstruierbar. Doch ergab sich vor Ort eine weiterführende Perspektive: Zu Einsteins Kollegen während des Sommers zählten nicht nur Paul Henry Lang, der die Vermittlung an die örtliche University Press übernommen hatte,⁸⁶ sondern

83 Einstein an Dent, 08.12.1940, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

84 Das Schicksal des erwähnten Evans bleibt unklar.

85 Einstein an Dent, 18.06.1941, GB-Ckc, Dent Papers EJD/4/123.

86 Vgl. *DIM*, S. VII; Briefe zwischen Lang und Einstein fehlen gerade für diese Zeit schmerzlich.

auch Roger Sessions, mit dem Einstein spätestens seit 1933 bekannt war.⁸⁷ Er wurde zu einer entscheidenden Figur, als das Publikationsprojekt schließlich zu Princeton University Press wechselte, wie Einstein noch im Vorwort der Publikation betonte.⁸⁸

Station 2: Abschluss des Manuskripts und Princeton University Press

Princeton University Press rückte im Sommer 1942 ins Blickfeld, offenbar auf Anregung und Vermittlung von Roger Sessions. Für den 18. Juli notiert Einstein in seinem Tagebuch »Sessions zu Gast. Princeton Un. Press?«⁸⁹ Einen guten Monat später schien sich die Sache zu konkretisieren, denn er vermeldete hoffnungsvoll: »Sessions, der sich als ein guter Freund bewiesen hat [...] hat etwas in Gang gebracht.«⁹⁰ Ein Empfehlungsschreiben des in Princeton angestellten Sessions aus demselben Jahr, das sich im Verlagsarchiv erhalten hat, gibt Auskunft über die Prioritäten dieser Entscheidung. Sessions rühmt Einstein zunächst als »one of the greatest musical scholars of today«, dessen »research of the most painstaking kind« vor allem maßgebliche Quellenfunde zu Tage gefördert habe, um so »the first adequate study of the music of the period« verfassen zu können. Mindestens ebenso bemerkenswert ist jedoch die Betonung einer nationalhistorischen und allgemein ästhetischen Dimension:

»The importance of the book, however, is more than that of the study, however definitive, of a single interesting musical period. Dr. Einstein has [...] taken full account of the fact that the years and events with which he deals are crucial ones in the development of Italian music and in fact in music itself, as we know it. They [...] transformed music from a strictly vocal, two-dimensional, largely liturgical art to an instrumental, three-dimensional, independent one. Dr. Einstein's book is essentially therefore a study of the formative phases of a great national musical culture which became in its later expansive development the musical culture of Europe and of Western civilization as a whole.«⁹¹

87 Vgl. Einsteins Tagebücher, Eintrag zum 28.05.1933: »Brief an Roger Sessions«; bereits für den 30.04.1933: »Inaugurazione. Sessions, Scholes etc.«. In der dritten Woche nach Ankunft in den USA traf Einstein Sessions am 18.01.1939 in New York; US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 3 bzw. 4.

88 Ebd.

89 US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4. Knapp zwei Wochen später kam es zudem zu einem weiteren Treffen, diesmal in illustrierter Gesellschaft: »Princeton. Albert Einstein. Sessions. Strunk. Welch. Panofsky«; ebd., Eintrag zum 31.01.1939.

90 Einstein an Stiedry, 28.08.1942, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

91 Roger Sessions, »A critical estimate«, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

Dass Sessions die genuin europäische Formierung von Modernität betont und – mit Blick auf das amerikanische Publikum vielleicht nicht zufällig – als spezifisch weltliche darstellt, ist angesichts der Weltlage durchaus bemerkenswert: Immerhin entstanden die Zeilen zeitgleich mit einem Krieg, in dem gerade Deutschland und Italien die beschriebene europäische Zivilisation (die auch Paul Henry Langs im Vorjahr erschienen einflussreiche Monographie im Titel trug⁹²) auszulöschen im Begriff waren. Sessions' Vorstoß entspricht damit einer Rhetorik, die auch Einstein selbst pflegte: die Hoffnung auf Amerika als neues Zentrum des Humanismus und der Humanität, von der sich Europa gerade verabschiedete.⁹³

Der Akte liegt ein undatiertes Formular bei, in dem Einstein Angaben zu seiner Person und zum Publikationsvorhaben zu machen hatte. Die darin enthaltene Selbstbeschreibung formuliert bemerkenswerte Punkte zu den Zielen und zum anvisierten Publikum:

»What I have attempted to attain is a comprehensive history of the Italian Madrigal and its secondary forms [...]. This book gives, for the first time, the right order to the single composers in the development; it gives new values to old names; it places in the foreground the outstanding, but (until now) rather unknown personality of Cipriano de Rore.

One of the characteristics of the book is: that it is not purely »musico-logical«. None of the compositions discussed in it have been approached without an answer to the preliminary question as to the relationship between tone and word, and without an answer to the further question as to its relationship with the cultural life of the period. Purely formalistic considerations and discussions have been avoided as much as possible, which is as much to say that the purely aesthetic aspect has been deemed insufficient for the scope of the book. Its object is to inquire into the function of secular music in Italian life during the Cinquecento; and so it is supposed to be a contribution to our knowledge and understanding of the Sixteenth Century in general.«⁹⁴

Bemerkenswert ist nicht nur die Zuspitzung auf einen – für die Erzählung fraglos wichtigen – Komponisten, sondern der Anspruch interdisziplinärer Breite, den Einstein in einem Schreiben an den Verlagsleiter der Princeton University Press in einer

92 Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1941; eine deutsche Ausgabe, an der Lang jedoch nicht selbst beteiligt war, erschien im Augsburgs Manu-Verlag 1947 in zwei Bänden unter dem (begriffsideologisch nicht weniger aufgeladenen) Titel *Die Musik im Abendland*.

93 Vgl. Bolz, »Das Ende der Unschuld«.

94 »Information for Sales Promotion«, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1, Hervorhebung original; zur Rolle Rores für das Werk siehe Bolz, »Cipriano de Rore«.

Art »elevator pitch« noch einmal unterstrich: »The idea of the book is very simple. It is the story of the development of national music. [...] I did not limit myself to explain only the development of purely musical forms, but to describe it in connection with poetry and with the general cultural life and the history of the time.«⁹⁵ Ob ein interdisziplinäres Publikum angesichts der zahllosen am musikalischen Detail interessierten Beobachtungen im Verlauf des Buchs tatsächlich die Zielgruppe für Einsteins wissenschaftliches Schreiben darf, bleibt indes ebenso fraglich wie die Art des Formalismus, gegen den das Werk hier rhetorisch in Stellung gebracht wird.

Im September 1942 schickte Einstein einen ersten Teil des Manuskripts nach Princeton, Ende November trafen sich Smith und Einstein dort⁹⁶ – mit vorläufigem Erfolg: In den Folgemonaten konnte Einstein – zum mittlerweile dritten Mal – in einer Mischung aus Stolz und Ironie vermelden: »Die Princeton University Press bringt meinen Wälzer über das »Italian Madrigal« heraus, und das ist eine grosse Sache für mich, denn Eva wird einmal am Gewicht dieses Buches (es sind zwei Bände) beweisen können, dass ihr Vater ein »musicologist« gewesen ist.«⁹⁷ Smith schraubte allerdings gleich zu Beginn die Erwartungen an eine baldige Publikation zurück, indem er auf die enormen Ausmaße des Textes und die damit verbundenen Druckkosten verwies: »[A]lthough the thing is still very far from being certain, I continue to be hopeful. I am sure the best policy is to continue in deepest pessimism about publication of the book, but I sincerely hope that some day I can surprise you and convert you to optimism.«⁹⁸ Smith setzte sich entsprechend ein und half bei der Einwerbung von Zuschüssen, wie ein Positivbescheid des Wesley Weyman Trust der Harvard University belegt.⁹⁹ Dass es sich zunehmend auch um ein verlagspolitisches Prestigeprojekt handelte, wird deutlich, wenn Smith darauf achtete, dass die Förderer im Vorwort angemessen bedacht wurden, und die entsprechende Formulierung vorschlug.¹⁰⁰

Wenn Einstein im Sommer 1943 vom Erfolg der Bemühungen in Princeton berichtet und noch einmal die Rolle Sessions' betont,¹⁰¹ so lässt dies noch nicht die bald auftauchenden neuerlichen Probleme vermuten. Dass ausgerechnet Ses-

95 Einstein an Smith, 02.08.1942, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

96 Tagebucheintrag zum 19.09.1942: »Sendung von »Das Madrigal« I nach Princeton«; weitere Teile folgten am 09.03. und 09.07.1943 (»II–V« bzw. »Rest-Ms.«); US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4; Einstein an Smith, 26.11.1942, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

97 Einstein an Stiedry am 07.10.1943, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

98 Smith an Einstein, 02.12.1942, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

99 G. Wallace Woodworth (Harvard University, Music Department) an Smith, 28.12.1942, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1; siehe auch Smith an [Florence Colgate] Speranza, 08.01.1943, ebd.

100 Smith an Einstein, 15.02.1944, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1; Smiths Formulierung entspricht im Wesentlichen *TIM*, S. viii – freilich noch ohne Berücksichtigung der Verlagsmitarbeiter*innen, die erst später involviert wurden.

101 »Was meine umfangreichste literarische Untat betrifft, so hat sich die Princeton University Press entschlossen, sie zu publizieren und das Geld dafür beisammen. Ich weiss, Sie werden

sions dabei eine unrühmliche Rolle spielte, unterstreicht und erklärt, dass sich der ausführliche Dank an ihn im Vorwort vor allem auf die Phase der Anbahnung und weniger auf den Übersetzungsprozess bezieht, der die Gelingens- und Scheiternsbedingungen akademischer Arbeit zwischen Überlastung und Unzuverlässigkeit einzelner Beteiligter plastisch vor Augen führt.

Übersetzung und Druckvorbereitung – Kooperation, Sabotage, Korrektur

Mit dem Übergang nach Princeton war das Publikationsprojekt *The Italian Madrigal* in seine finale Phase eingetreten, die sich allerdings noch einmal über beinahe sechs Jahre hinziehen sollte. Geschuldet war dies in erster Linie der von Rückschlägen durchzogenen Entstehung des englischen Textes, die schließlich zur Nennung dreier Übersetzer auf der Titelseite führte: Der in Princeton ansässige Alexander H. Krappe war zu Beginn für die eigentliche Übersetzungsarbeit zuständig, Roger Sessions war – nach seiner Vermittlung – von Beginn an für ein Fachlektorat vorgesehen, wie Smith zu einem späteren Schreiben noch einmal in Erinnerung rief: »You will recall that at the very outset he [Krappe] did a sample which Roger [Sessions] approved, and then Roger approved each page as it went along.«¹⁰² Dieses Verfahren dürfte Krappes Hintergrund geschuldet gewesen sein, denn als – ausgesprochen produktiver – Sprach- und Literaturwissenschaftler mit romanistischem Schwerpunkt war er mutmaßlich kein Experte für musikwissenschaftliche Terminologie.¹⁰³

Zu Beginn ging die Arbeit offenkundig schnell voran. Krappe erhielt den deutschen Text in etwa einem Dutzend Tranchen in regelmäßigen Abständen zwischen August 1943 und Anfang 1944.¹⁰⁴ Der Übersetzer erledigte seine Aufgabe umgehend: Wie Einsteins Tagebuch recht minutiös dokumentiert, erhielt er die Übersetzung ebenso in Tranchen zurück – ohne dass freilich erkennbar wäre, ob und wie deren Überprüfung durch den Autor selbst stattfand und wie Sessions an

sich mit mir darüber freuen. Roger Sessions hat das Beste dazu getan.«; Einstein an Stiedry, 15.07.1943; US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

102 Vgl. Smith an Einstein, 09.07.1947, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

103 Zur wechselvollen Vita des als Sohn einer US-Amerikanerin und eines Deutschen geborenen Krappe vgl. Anne C. Burson, »Alexander Haggerty Krappe and His Science of Comparative Folklore«, in: *Journal of the Folklore Institute* 19 (1982), H. 2/3, S. 167–195; zu seiner Tätigkeit siehe außerdem Edith Smith Krappe, »A Bibliography of Works by Alexander Haggerty Krappe«, ebd., S. 197–214.

104 Einstein vermerkte die Absendedaten im Durchschlag (US-BEm): 12.08.1943 (Typoskriptseite 100), 18.08.1943 (199), 31.08.[1943] (276), 27.09.1943 (400), 14.10.1943 (536), 20.10.1943 (590), 13.11.1943 (700), 23.11.1943 (810), 04.12.1943 (930), 20.12.1943 (1007), 04.01.1944 (1119); die übrigen Seiten (das Typoskript endet auf 1327) weisen keine derartigen Annotationen mehr auf.

das Material gelangte.¹⁰⁵ Bereits Anfang 1944 hatte Krappe den englischen Text abgeschlossen, entsprechend war Einstein noch im Februar 1944 guter Dinge, was eine baldige Veröffentlichung anging, und auf ironische Weise angetan von der Projektarbeit in Princeton: »übersetzt ist [mein Wälzer] bereits von Anfang zu Ende, und wenn dieser speed weiterhin eingehalten wird, könnte das Ding noch 1944 herauskommen.«¹⁰⁶ Zunächst blieb man bei einem ambitionierten und nur leicht verzögerten Zeitplan, auch wenn Einstein die Beteiligung von Sessions schon mit gemischten Gefühlen begleitete, wie ein Brief an Lowinsky Ende März 1944 zeigt: Das Buch sei »längst fertig übersetzt, und das derzeitige Stadium des Manuscriptes ist eine Revision durch meinen Freund Roger Sessions, die nur, fürchte ich, lange Zeit in Anspruch nehmen wird, denn Sessions ist ein sehr überlasteter Mann. Aber ich bin immer noch ein sehr geduldiger Mann.«¹⁰⁷ Während die Redaktion bis zur Jahresmitte offenbar durchaus voranging, zeichnete sich nunmehr die Herstellung der Notenbeispiele als weitere Hürde ab:

»[T]he great work continues on its way, although it is now clear that our former hope of publication this fall was unrealistic. We have, however, completed copyreading for the first time the entire 1200 pages of the manuscript, and are well along on the second and final reading. The problem of music engravers continues to be a difficult one, but I am entirely confident that the book can be presented to the world next winter.«¹⁰⁸

Diskutiert wurde in diesem Zuge die Frage, ob auch die umfangreichen Zitate italienischer Lyrik übersetzt werden sollten. Einstein selbst lehnte den Vorschlag allerdings mit der Begründung ab, seine Leser seien »supposed to be interested in Italian literature«.¹⁰⁹ *The Italian Madrigal* war also – den bis heute gültigen

105 Vgl. die Tagebucheinträge zwischen August 1943 und Februar 1944. Einstein gibt jeweils Seitenzahlen an, die sich aber nicht mit denjenigen im Durchschlag harmonisieren lassen, sodass vorerst unklar bleibt, welches Dokument Krappe als Übersetzungsvorlage erhielt: 18.08.1943 (»91–175«), 31.08.1943 (»176–244«), 25.09.1943 (»245–360«), 13.10.1943 (»361–481«), 20.10.1943 (»482–522«), 12.11.1943 (»523–613«), 20.11.1943 (»614–703«), 03.12.1943 (»704–794«), 18.12.1943 (»795–858«), 03.01.1944 (»859–950«), 01.02.1944 (»929a–929h, 951–1126«); sämtliche Tranchen sandte Einstein wenige Tage nach Eintreffen wieder zurück an Krappe; US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4.

106 Einstein an Stiedry, 11.02.1944, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877; vgl. auch den Brief von Krappe an Smith, 08.02.1944, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1 – Krappe teilt hier mit, dass er Einsteins Vorwort zur Übersetzung erhalten habe und erbittet ein Gespräch über die Formulierung der Danksagung, auf die Einstein besonderen Wert lege.

107 Einstein an Lowinsky, 26.03.1944, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19.

108 Smith an Woodworth, 20.06.1944, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1; die »1200 pages« dürften sich auf das Manuskript der englischen Übersetzung beziehen.

109 Einstein an Smith, 09.07.1944, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1. Smith stimmte dem Vorschlag zu und informierte den Übersetzer Krappe, dass dieser entsprechend weniger Arbeit habe; Smith an Krappe, 12.07.1944, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

Gepflogenheiten US-amerikanischer Universitätsverlage nicht unbedingt entsprechend und auch entgegen der oben beschriebenen möglichst breiten Publikumsausrichtung – im Selbstverständnis seines Autors zwar keine genuin akademische, aber doch zumindest eine an den umfassend humanistisch gebildeten Rezipienten gerichtete Publikation. Davon zeugen nicht zuletzt die weitestgehend unübersetzten lateinischen und griechischen Zitate.

In die weiteren, nun eng aufeinanderfolgenden Schritte blieb Einstein eng eingebunden. Der Prozess zeigt ihn einerseits als Bibliophilen, andererseits als Freund von Kontrolle mit Tendenz zum Mikromanagement. Dies betraf zunächst die unterschiedlichen Korrekturstadien, in denen Einstein selbst das Lektorat übernahm.¹¹⁰ Dass die Arbeiten am Madrigalbuch auch in dieser Phase über längere Zeit parallel zu mehreren anderen Großprojekten stattfanden, macht die eingangs zitierte Mozart-Referenz noch einmal plausibel und unterstreicht Einsteins Arbeitspraxis, über verschiedene musikgeschichtliche Phänomene gleichzeitig – und womöglich eben auch gemeinsam – nachzudenken. Über Monate besorgte Einstein die letzten Vorbereitungen der Publikation seiner Mozart-Monographie, was ihm offenbar nicht nur vergleichbaren Zeitdruck bescherte, sondern auch Vorbehalte gegen die Übersetzung seiner Texte einimpfte:

110 Auch hier gibt wiederum das Tagebuch (US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4) Auskunft über den Austausch mit der Princeton University Press, von der Einstein mit Material versorgt wurde, das er, wie korrespondierende Einträge zeigen, jeweils binnen weniger Tage an den Verlag zurücksandte: 25.10.1944 (ohne Angabe), 28.11.1944 (»367–438«), 30.12.1944 (»441–480«), 18.01.1945 (ohne Angabe), 24.02.1945 (»536–585«), 29.03.1945 (»586–652«, Rücksendung), 13.04.1945 (»653–700«), 28.06.1945 (»707–771«), 05.07.1945 (»772–807«), 11.07.1945 (»808–964«), 07.08.1945 (»965–1073«), 08.08.1945 (»1074–1149 [end]«); um welche Dokumente es sich hier handelte, bleibt unklar. In eine neue Phase trat man parallel offenbar im März 1945 ein, am 07.03.1945 notierte Einstein: »proofs I von PR U Pr!«, dann weiter am 06.10.1945 (»Galley 4 u. II [?]«), 08.12.1945 (»Galleys 33–61«), 21.12.1945 (»galleys 61–99«), 15.02.1946 (»galleys 100–148«), 20.02.1945 (»galleys 149–180«), 09.03.1946 (»Rest der galleys«). Der Eintrag vom 14.03.1946 »Ms. u. Galleys (bis: Marenzio) an Pr Un Pr.« legt nahe, dass es sich bei den bis August 1945 eingetroffenen Seiten um das revidierte Übersetzungsmanuskript gehandelt hatte. Unklar bleibt, welches »«Correct-Exemplar bis p. 153« Einstein am 08.04.1946 an die University Press sandte, ebenso, welche weiteren »Galleys« ihn in den Folgemonaten von dort erreichten: 20.08.1946 (»1–39«), 31.08.1946 (»99«), 04.10.1946 (»131–148«), 14.10.1946 (»149–180«), 31.10.1946 (»181–194«), 05.07.1947 (»195–224«), 09.08.1947 und 12.08.1947 (»Galleys«), 16.08.1947 (»298–309«), 30.08.1947 (»Strunk galleys 279–297«, siehe dazu auch unten Anm. 130), 05.09.1947 (»Rest von Strunk's Corr.«). Bereits ab Mai 1945 tauchen zudem auch Einträge zu »Noten« auf: 11.05.1945 (»plate 1–5«), 05.09.1945 (»Notencorr. 1–42«), 20.11.1945 (»160 [?] pag.«), 27.11.1945 (»1–42 imp., 43–101 zur Rev.«, Rücksendung), 17.10.1946 (»Noten-Beisp. [...] für Textband«), 13.01.1947 (»music examples«), 03.07.1947 (»Noten-Beispiele«), 06.03.1948 (»examples 232–265«), 16.03.1948 (»Examples 266–295«), 22.03.1948 (»Examples«).

»[E]s ist kein Ende. Das Ding [*Mozart*] wird übrigens jetzt in Schweden im »Original« gedruckt, und da liest es sich ein wenig besser; viel ändern werd' ich freilich nicht mehr können.

Das ist auch einer der Gründe für mein Stillschweigen: ich hatte das Manuscript Hals über Kopf für den Druck herzurichten. Ein anderer Grund: seit einigen Monaten treffen auch die Correcturen für den Wälzer über das Madrigal von Princeton aus ein, und das ist wirklich eine zeitraubende und mühsame Angelegenheit.«¹¹¹

Die parallelen, bisweilen überfordernden Arbeiten betrafen allerdings nicht nur *Mozart*, sondern gleich zwei weitere Bücher, wie Einstein Anfang 1947 zu verstehen gab. Sein Bericht erlaubt einen ungewöhnlich intimen Einblick in die Arbeitsweise:

»[E]s kam in den letzten Wochen an Arbeit so viel zusammen, dass für nichts anderes Zeit blieb. Unter anderm haben mir Nortons die Correctur meines Romantik-Buches auf einmal auf den Schreibtisch geworfen, und ich musste corrigieren über Hals und Kopf. Wobei es mir gegangen ist wie Ihnen [...], das Buch, anno '44 beendet, ist mir ganz fremd geworden, und hat mir beim Wiederlesen teilweis ganz und gar missfallen, teilweis hat es mich auch wieder überrascht. Ich kann mir leider nur zu gut selber hinter die Culissen gucken. [...] Obendrein plagt mich das Schubert-Buch, das nicht fertig würde, wenn ich es mir nicht abzwänge, jeden Tag mindestens ein Werk durchzusehen, mit aller Concentration, und mit aller Absicht zu vergessen, was andre Leute darüber geschrieben haben.«¹¹²

Dürfte es sich zum Zeitpunkt des zuvor zitierten Schreibens zu *Mozart* im Frühjahr 1945 noch um das Übersetzungsmanuskript gehandelt haben, so ging man bald auch in die Phase der Druckvorbereitung über. Im Dezember 1945 konnte Einstein vermelden: »viele Zeit wird an die Correctur meines Mammuth-Buches

111 Einstein an Stiedry, 30.05.1945, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877; *Mozart* erschien erstmalig auf Deutsch 1947 bei Bermann-Fischer in Stockholm. Dieser Verlag fusionierte nur wenig später mit dem in Amsterdam ansässigen Querido-Verlag, in dem Einstein 1939 auf Anregung Stefan Zweigs den Band *Briefe deutscher Musiker* herausgegeben hatte; siehe dazu Bolz, »Das Ende der Unschuld«, S. 360 f. Um welche Dokumente es sich bei den »Correcturen«, die laut Tagebucheinträgen zwischen Herbst 1944 und August 1945 in regelmäßigen Abständen bei Einstein eintrafen, ist nicht vollends klar; vgl. US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4.

112 Einstein an Stiedry, 06.01.1946 [recte: 1947], US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

verwendet, von dem etwa ein Fünftel jetzt gesetzt und gestochen ist.«¹¹³ Dass schon ab Mitte 1945 am Textsatz gearbeitet worden war,¹¹⁴ darf aber nicht über die massiven Probleme bei der Übersetzung hinwegtäuschen – und sollte sich an einem gewissen Punkt als fatal erweisen. Seiner Aufgabe eines Fachlektors war Roger Sessions, wie von Einstein befürchtet, nur zögerlich nachgekommen. Verlagsleiter Smith beklagte schon früh den Aufwand, Sessions zur Arbeit anhalten zu müssen. Es lohnt sich, diesen Brief ausführlich zu zitieren, weil er präzise Auskunft über die Planungen gibt und zeigt, wie die Dinge ineinandergriffen und wie Smith seine Aufgabe als Koordinator auffasste:

»I should like to report that as a result of a thoroughly jesuitical campaign which I have waged against Roger Sessions, I think that the thing is at last actually under way.

I received from Roger last week the first fifty pages with his editing. [...] Further, Roger has undertaken to deliver to me today or tomorrow a further installment of fifty or a hundred pages, and I honestly believe I can keep him on this schedule.

The procedure which we are following is this: Roger edits in lead pencil and passes on to me. Such further ideas as I may have I record in red pencil. I then turn the manuscript back to Roger, and he can of course pick out my changes very easily and make sure that I have not committed any technical errors. Our thought is then to send the completely edited manuscript up to you seriatim, together with a memorandum from Roger covering any points that seem to require special discussion. We shall probably wait till we have a couple of hundred pages before we send the first installment to you, but that should be fairly soon.«¹¹⁵

Trotz dieser engen Betreuung erwies sich Sessions weiterhin als wesentlicher Verzögerungsfaktor: »As to the more important matter of Roger, however, we are using all the arts of persuasion upon him, and he is actually making progress, although of course not as fast as we would wish.«¹¹⁶ Wie sich allerdings erst in einem weit fortgeschrittenen Stadium der Publikationsvorbereitung herausstellen sollte, hatte Sessions seine Aufgabe nicht nur verzögert, sondern auch nachlässig

113 Einstein an Stiedry, 27.12.1945, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877; vgl. dazu auch die Tagebucheinträge 1945–1947 oben Anm. 110.

114 Gemeint ist hier mutmaßlich der Zeilensatz, wie er bis weit ins 20. Jahrhundert als Vorstufe für den Umbruch hergestellt wurde; vgl. Wolfgang Beinert, »Linotype«, in: *Typolexikon*, <https://www.typolexikon.de/linotype/>.

115 Smith an Einstein, 12.06.1944, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

116 Smith an Einstein, 14.11.1944, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

ausgeführt. Deshalb wurde im Lauf des Jahres 1946 als dritte Person schließlich Oliver Strunk hinzugezogen, mit dem Einstein ebenfalls schon lange vor seiner Ankunft in den USA bekannt gewesen war.¹¹⁷ Strunk, der als einziger der drei mit der Übersetzung Befassten vertiefte Expertise im Bereich der vormodernen Musik einbringen konnte, sollte den von Krappe und Sessions vorbereiteten Text korrigieren. Doch auch er geriet bald in Verzug, wie man Anfang 1947 feststellte: »Oliver Strunk had planned to complete his revision of the galley proof by last August 1, illness and other difficulties prevented him from doing this«.¹¹⁸

Als es drei Jahre später um die Gestaltung des Titelblatts ging, votierte Einstein dafür, Krappe dort zu streichen: »Perhaps the best way will be to say in the foreword that the translation was originally his, but that it had to be changed first by Roger Sessions in the Manuscript and later on essentially by Oliver Strunk, to whom goes the honor of the final version«.¹¹⁹ Smith widersprach entschieden: »A fairly substantial amount of Krappe's original translation will appear in the book as finally published and to some extent that is true for Roger also.«¹²⁰ Krappe nahm er mit Blick auf die Versäumnisse Sessions' ausdrücklich in Schutz: »Although you finally decided that his translation was entirely inadequate, I really blame Roger Sessions much more than Krappe.« Auf Smiths Intervention geht demnach die Nennung aller drei Namen auf der Titelseite zurück. Der Kontakt zu Krappe schien zu diesem Zeitpunkt ohnehin abgebrochen zu sein, ein letzter Briefkontakt hatte im April 1946 stattgefunden.¹²¹ Dass Krappe Ende 1947 – während der Arbeit an einer Übersetzung der Grimm'schen Märchen – gestorben war, erfuhren Einstein und der Verlag erst, als das Buch endlich vorlag: Zur Eintragung des Copyrights erkundigte man sich bei Krappe Anfang Februar

117 Vgl. Einstein an Oliver Strunk, 13.12.1934, US-Wc, Music Division Old Correspondence, Box 17, Folder »Einstein, Alfred«; Einstein erbat hier von Strunk in dessen Funktion als Bibliothekar der Library of Congress Unterstützung in der Vorbereitung des »Köchel«. Der Brief lässt erkennen, dass bereits vorher Kontakt bestanden haben musste. Bemerkenswert ist der Schlusssatz Einsteins, der hier aus London schrieb: »Entschuldigen Sie, dass ich deutsch geschrieben habe. Aber mein Englisch ist noch immer nicht ganz korrekt.«

118 Smith an Einstein, 12.02.1947; mehr als vier Monate später versprach Strunk schließlich den Abschluss seiner Überarbeitung zum 15. Juli 1947; vgl. Smith an Oliver Strunk, 01.07.1947, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1; am 19.08.1947 erhielt Strunk von Smith die zweite Rate seines Honorars für die Korrektur (insgesamt 1000 \$), hatte die Arbeit also offenbar beendet. Der exakte Zeitpunkt von Strunks Einbeziehung lässt sich nicht datieren, da in den zugänglichen Akten der Princeton University Press keine Dokumente aus den Jahren 1945 und 1946 enthalten sind.

119 Einstein an Smith, 08.07.1947, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

120 Smith an Einstein, 09.07.1947, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

121 Vgl. den Tagebucheintrag vom 09.04.1946: »[Brief] von Al. Krappe«; US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4; der Brief ist nicht erhalten.

1949 nach seiner Nationalität, erhielt allerdings eine Antwort von dessen Witwe, verbunden mit der Bitte um ein Belegexemplar.¹²²

Die wiederholten Verzögerungen nahm Einstein mit Humor und Langmut zur Kenntnis. Noch Anfang 1947 war man davon ausgegangen, dass das Buch kurz vor der Fertigstellung stand und plante zu diesem Zeitpunkt bereits die Feierlichkeiten zum Erscheinen im Rahmen der Zweihundertjahrfeier der Universität Princeton, die Anfang April stattfinden sollten. Einstein war skeptisch: »[I]n drei und einhalb Monaten werde ich nicht mehr auskommen können, sie wollen dort das Erscheinen meines Renaissance-Buches zu einer Festivität machen, und dabei muss ich sein, wenn auch das Buch selber keineswegs vorhanden sein wird – vielleicht die korrigierten Fahren.«¹²³ Im Februar stand schließlich fest, dass das Buch nicht vorliegen würde, »even if miracles could be performed«.¹²⁴ Dass die Feier damit sozusagen ohne den Ehrengast stattfinden musste, fand Einstein »very original«.¹²⁵ Wie prominent der Anlass war, zeigt ein Blick in das Programm der umfangreichen Feierlichkeiten in Princeton, die sich über mehrere Monate erstreckten.¹²⁶ Bereits am 3. April wurde Einstein im Rahmen einer »Special Convocation« – gemeinsam mit 17 weiteren Wissenschaftlern unterschiedlicher Disziplinen, darunter Otto Kinkeldey und Erwin Panofsky – von der Universität geehrt und erhielt die Ehrendoktorwürde, was er als »one of the greatest honors of my life« empfand.¹²⁷ Drei Wochen später folgte eine dreitägige Konferenz zu »Scholarship and Research in the Arts«, bei der ein Panel »Music and Renaissance« namhafte Forscher*innen versammelte.¹²⁸

In den folgenden Monaten reiste Einstein immer wieder nach Princeton, um direkt an redaktionellen und gestalterischen Entscheidungen mitwirken zu kön-

122 Vgl. den Brief von Jean E. Busch (i. A. Datus Smith) an Krappe, 04.02.1949, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4; Antwort von Edith S. Krappe auf demselben Brief, 07.02.1949; auch Einstein kondolierte am 25.02.1949; vgl. Tagebuch, US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4.

123 Einstein an Stiedry, 06.01.1946 [recte: 1947], US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

124 Smith an Einstein, 12.02.1947, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

125 Einstein an Smith, 14.02.1947, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

126 Die Programmmaterialien sind erhalten in Einsteins Nachlass, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 1, Folder 15.

127 Einstein an Harold W. Dodds (Präsident der Princeton University), 31.01.1947, US-PR, Faculty and Professional Staff files, Subgroup 10: M, AC107-10, Box 151, Einstein.

128 In der Reihe ihres Auftretens im Panel: Curt Sachs, Otto Kinkeldey, Edward Lowinsky, Gustave Reese, Leo Schrade, Egon Wellesz, Alfred Einstein, Manfred Bukofzer, Erich Hertzmann, Helen Hewitt, Paul Henry Lang; als weitere Musikwissenschaftler nahmen Willi Apel, Hans Nathan, Dragan Plamenac und Roger Sessions teil. Für das musikalische Begleitprogramm mit »sixteenth century part-songs« sorgte Randall Thompson, die Organisation der musikalischen Anteile lag bei Oliver Strunk.

nen.¹²⁹ Bis Mitte Juli 1947 schloss Strunk seine Überarbeitung der Übersetzung ab. Dass bereits zwei Jahre zuvor mit dem Satz begonnen worden war, stellte den Verlag nun vor massive Probleme, denn Strunks Korrekturen machten im großen Stil Umarbeitungen bereits gesetzter Teile nötig:

»As suggested in my letter to Oliver, of which I sent a copy to you, we can now go ahead steadily, but as you know, the changes that have been made necessitate virtual resetting of the entire book. There are portions of it (for instance, where texts are not disturbed) where the old type can be picked up. But for the most part the nature of the changes is such that even what looks like a relatively minor change necessitates a resetting of all the type. But we shall do our best for you, and I understand that it will be a convenience to you to have the work in small batches.«¹³⁰

Wie grundlegend die Umgestaltungen waren und wie weit man sich tatsächlich noch vom Abschluss des Projekts entfernt befand, zeigt, dass noch mindestens bis Dezember 1947 mit einer Publikation in zwei Bänden kalkuliert wurde, der Text also in einem Band untergebracht werden sollte.¹³¹ Erst im darauffolgenden Januar taucht der Beispielband erstmals als »Vol. III« auf, als es schließlich darum ging, die Position der Notenbeispiele im Fließtext zu disponieren und Querverweise auf den Beispielband zu setzen.¹³² Einstein selbst stimmte dieser Aufteilung erst einige Wochen später prinzipiell zu, ohne die Aufteilung schon als ausgemacht anzusehen.¹³³ Den grundlegenden Herausforderungen zum Trotz verkündete er Ende 1947 einmal mehr die unmittelbar bevorstehende Veröffentlichung – diesmal gegenüber Nicolas Slonimsky anlässlich der Mitteilung eines

129 Z. B. Einstein an Nicolas Slonimsky, 07.04.1947, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 851: »Ich war letzte Woche vier Tage abwesend, in Princeton [...]. Und am 17. muss ich nochmals nach Princeton, diesmal auf neun Tage«.

130 Smith an Einstein, 09.07.1947, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1. Vgl. dazu auch den Tagebucheintrag vom 20.08.1947: »[Brief] von Pr U Pr (Fornell) mit Beginn des neuen Satzes«, sowie weiter: 01.09.1947 (»Neue galleys 23–32«), 09.09.1947 (»bis galley 49 corr.«), 17.09.1947 (»50–60«), 23.09.1947 (»62–72«), 30.09.1947 (»73–82«), 17.10.1947 (»100–116«), 22.10.1947 (»117–132«), 03.11.1947 (»131–143«), 10.11.1947 (»144–156«), 15.11.1947 (»157–170«), 25.11.1947 (»171–184«), 03.12.1947 (»185–213«), 09.12.1947 (»214–230«), 19.12.1947 (»231–245«), 24.12.1947 (»246–259«), 03.01.1948 (»260–275«), 12.01.1948 (»276–290«), 13.01.1948 (»291–303«), 29.01.1948 (»Rest der galleys«). Die Fahnen sandte Einstein offenbar an Oliver Strunk weiter, vgl. ebd., 26.08.1947: »Galleys 1–11 an Strunk, Asheville«; US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4.

131 Einstein spricht noch am 25. Januar gegenüber Datus C. Smith vom »second volume«; US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

132 Gladys Fornell an Einstein, 27.01.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

133 Einstein an Smith, 03.03.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4: »Volume I (or I and II, in case you divide the volume which I would greatly appreciate).«.

Lebenslaufs für dessen *International Cyclopedia of Music and Musicians*:¹³⁴ »Meinen Publicationen können Sie jetzt unbesorgt hinzufügen: ›The Italian Madrigal‹, 1948, 2 vols. Der Druck schreitet jetzt so rasch fort, dass ich das Erscheinen des ›Wälzers‹ im Frühjahr erwarten darf.«¹³⁵

Der »tremendous job of correcting the type« nahm indes nochmals ein halbes Jahr in Anspruch. Erst Mitte Januar 1948 erhielt Einstein die letzten »galley proofs« des Neusatzes,¹³⁶ verließ sich dabei jedoch auf parallel stattfindende Durchsicht Oliver Strunks: »Our Oliver is a busy man [...]. But he must certainly realize how much the publication of the book depends upon his ›tempo‹.«¹³⁷ Während beim Textsatz damit der »letzt[e] Act«,¹³⁸ die Korrektur des Umbruchs, begann, standen als weitere Hürde der Satz, die Überprüfung und schließlich die Platzierung der musikalischen Anteile aus – über 300 Notenabbildungen im Fließtext, aber auch der Zusatzband mit vollständigen Stücken. Für sie war der Notengraphiker Joseph G. Ranc in New York verantwortlich – und auch er arbeitete hinter dem Zeitplan. Ein scharf formulierter Brief Smiths an Ranc vom Februar 1948 dokumentiert, dass sich der Vorgang auch in diesem Bereich über mehrere Jahre erstreckt hatte:

»I think that you will grant that we have been extraordinarily patient in waiting for the completion of this work at your convenience, it now being something like two years after the originally contemplated ending of the work, and we have paid you for each installment instead of waiting until completion of the entire job [...] In view of all this I think it is fair to ask that you now give absolutely top priority to this job, and finish it without fail by April 1.«¹³⁹

Einstein erhielt sämtliche Notenbeispiele für alle drei Bände schließlich im März 1948 zur Korrektur. Die Zusammenführung von Text und Musik erwies sich als komplizierte Angelegenheit, zumal Einstein relativ spät noch einzelne Stücke vom Haupttext in den Beispielband verschoben hatte.¹⁴⁰ Verlagsleiter Smith

134 Einstein gab für dieses Lexikon, dessen fünfte Auflage Slonimsky verantwortete, wiederholt Auskunft über den Verbleib deutscher Musikwissenschaftler*innen; vgl. den Briefwechsel in US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 851.

135 Einstein an Slonimsky, 09.12.1947, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 851.

136 Smith an Einstein, 20.01.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

137 Einstein an Smith, 25.01.1948 US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

138 Einstein an Stiedry, 06.04.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

139 Smith an Joseph G. Ranc, 18.02.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

140 Fornell an Einstein, 19.03.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4. Der Briefwechsel zwischen Einstein und Fornell gibt genauen Aufschluss über das Vorgehen: Einstein schlug vor, die Notenabbildungen, die er gebündelt erhielt, zu zerschneiden und an die entsprechenden Stellen

drang in dieser Phase darauf, nicht mehr Oliver Strunk, sondern die zuverlässigere Verlagsmitarbeiterin Gladys Fornell mit den weiteren Korrekturarbeiten zu betrauen.¹⁴¹ Diese machte sich in der Folge derart um das Projekt verdient, dass Einstein noch im November 1948, also nur wenige Wochen vor dem endgültigen Publikationstermin, abermals in seinen Text eingriff, um Fornell in die Danksagung am Ende der Einleitung zu *The Italian Madrigal* aufzunehmen.¹⁴² Umfang und Art der Arbeiten erforderten ab dem Frühjahr 1948 erneut Einsteins Anwesenheit vor Ort, wobei er der Fertigstellung seines »monster of a book«¹⁴³ Priorität vor allem anderen einräumte, wie er etwa gegenüber Nicolas Slonimsky betonte:

»Das dicke Buch, nach dem Sie sich erkundigen, ist schuld, dass ich Ihre Briefe [...] erst heute erwidere. Ich war in Princeton, um dabei zu sein bei den Vorbereitungen für den Umbruch der galleys und die für die Einfügung der Musikbeispiele, und das hat mich nicht nur einige Tage gekostet, sondern auch eine Störung in häuslicher Arbeit und Briefwechsel.«¹⁴⁴

Von dieser Reise berichtete er wenig später auch seinem Kollegen Erwin Kroll, mit dem Einstein zu dieser Zeit in engem Austausch stand: »Vor vier Wochen war ich in Princeton, und es ist jetzt so weit, dass mit dem Umbruch des Wälzers begonnen werden kann. Die Herstellung des Index steht mir dann noch bevor. Aber das Semester geht seinem Ende entgegen, und ich habe dann Zeit genug.«¹⁴⁵ Damit war eine weitere Baustelle angesprochen, auf die Smith bereits Ende Februar hingewiesen hatte, als er die noch ausstehende Indizierung ansprach und gleich betonte, dass Einstein selbst diese umfangreiche Aufgabe übernehmen oder jemanden aus seinem unmittelbaren Umfeld in Northampton damit beauftragen solle.¹⁴⁶ Für Einstein war diese Sache so klar wie vertraut: »Of course I shall do the Index myself. I would have to check the work of everybody else anyway [...] I did it also for »Mozart« and »Romantic Era.«¹⁴⁷

seiner Korrekturabzüge zu kleben (Brief vom 03.03.1948); Fornell lehnte ab und bat Einstein stattdessen, sowohl auf den Noten- wie den Textfahnen korrespondierende Nummern einzutragen, die dann die Zuordnung bei der Herstellung des Seitenlayouts ermöglichen sollten.

141 Smith an Einstein, 25.02.1948, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

142 TLM, S. vii f.; den entsprechenden Satz teilte Einstein Fornell am 16.11.1948 brieflich mit und fügte hinzu: »This is an order. I shall not accept any outburst of modesty: you will simply have to obey the unshakable will of the author.«

143 Einstein an Fornell, 03.03.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

144 Einstein an Slonimsky, 27.04.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 851.

145 Einstein an Erwin Kroll, 16.05.1948, D-B, N.Mus.Nachl.27,28.

146 Smith an Einstein, 25.02.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

147 Einstein an Smith, 03.03.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4. *The Italian Madrigal* enthält als Ergebnis auf 15 Druckseiten Indizes für Namen und Orte (TLM, S. 873–888).

Dass Einstein gegenüber Kroll die Studienzeiten am Smith College als zeitliches Hemmnis benennt, überrascht insofern, als seine akademischen Verpflichtungen sich – wie die dortigen Vorlesungsverzeichnisse belegen – in einem überschaubaren Rahmen gehalten hatten.¹⁴⁸ Es zeigt aber doch, dass Einstein seiner Lehrtätigkeit als Professor hohe Priorität einräumte. Den Sommer 1948 verbrachte er mit der Korrektur der Fahnen und der Indizierung.¹⁴⁹ Die Korrekturen sandte er in Tranchen nach Princeton zurück, den Index erst gesammelt am Ende.¹⁵⁰ Auch in dieser Schlussphase überlappten sich die Arbeiten mit historisch Entferntem: »Den Sommer haben wir sehr ruhig verbracht [...]. Am Morgen hab' ich an meinem ›Schubert‹ geschrieben, der (hoffentlich) in sechs Wochen fertig sein wird, und am Nachmittag den Umbruch für Princeton gelesen.«¹⁵¹ Die Herstellung erfolgte im Herbst 1948 phasenverschoben: Die Bögen für den ersten Band waren bereits im Druck, während Einstein noch an der Indizierung des zweiten Bandes arbeitete, was sich noch bis in den November hinziehen sollte.¹⁵² Endgültiger Redaktionsschluss dürfte der 10. Dezember 1948 gewesen sein – dieses Datum erhielt Einstein als Deadline für die Meldung von Errata, die dem zweiten Teilband angehängt wurden.¹⁵³ Der Nachdruck, mit dem Einstein auch diese letzte Phase begleitete, sorgte beim Verlag durchaus für Erstaunen. Gladys Fornell bekannte zunächst, »you are the only author I know of here who has ever received proofs at that stage«, um dann bei der Bitte, die Errata auf das Notwendigste zu beschränken, deutlicher zu werden: »At the last stages the ›freedom‹ has to tighten up a little.«¹⁵⁴

148 *Bulletin of Smith College. Catalogue Issue*, Northampton 1940–1950.

149 Einstein an Stiedry, 25.06.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877: »Wir bleiben den Sommer über brav zuhause, da wir es 1) auch zuhause schön finden, und da ich 2) mit der Correctur der page proofs meines Wälzers für Princeton habe anfangen können, was weitergehn wird bis Ende Juli oder Mitte August. Ich darf da selber nichts mehr verzögern.« An welcher Stelle Einsteins im Vorwort erwähnte Kollegin am Smith College, Gertrud Parker Smith (die – mutmaßlich auf Basis von Einsteins Spartierungssammlung – auch Bände für die »Smith College Music Archives« herausgab) in die Korrekturen einbezogen wurde, ist der Korrespondenz nicht zu entnehmen; vgl. *TIM*, S. vii. Siehe dazu auch die Eintragungen im Tagebuch: 08.06.1948 (»1–69«), 19.06.1948 (»70–133«), 28.06.1948 (»134–277«), 14.07.1948 (»4 galleys«), 13.08.1948 (»496[?]-475«), 14.08.1948 (»540–563«), 17.08.1948 (»476–539«), 19.08.1948 (»564–621, 640–671«), 21.08.1948 (»622–639«), 24.08.1948 (»672–697«), 30.08.1948 (»698–872«); dazwischen tauchen regelmäßige Einträge zu Einzelseiten auf; US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 4.

150 Einstein an Fornell, 13.06.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

151 Einstein an Kroll, 16.08.1948, D-B, N.Mus.Nachl.27,29.

152 Vgl. die Briefe zwischen Einstein und Fornell vom 10.09., 16.09. und 15.11.1948; US-PR, C0728, Box 7, Folder 4; im September waren, wie Fornell offenbar zuvor mitgeteilt hatte, bereits 400 Seiten des Buchs gedruckt, Einstein erbat »a copy of every finished sheet – we call it a ›show sheet‹ in Germany.«

153 Vgl. Fornell an Einstein, 15.11.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4; Errata: *TIM*, S. 889 f.

154 Fornell an Einstein, 15.11.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

Für die Abgeschlossenheit des deutschen Originaltexts stellt die umfassende Korrekturtätigkeit Einsteins nebenbei bemerkt eine nicht unwesentliche Einschränkung dar: Zwar legen einige der handschriftlichen Änderungen, die Einstein noch in die maschinenschriftlichen Dokumente eintrug, nahe, dass er den deutschen Text durchaus mit jenem sprachlichen Anspruch behandelte, den er allen seinen (Original-)Texten angedeihen ließ und damit der deutschen Fassung eine gewisse finale Form zugedachte. Dabei handelte es sich immer wieder um Eingriffe in die Satzstellung und Wortreihenfolge, die für den deutschen Rhythmus relevant, für die englische Übersetzung aber weitgehend bedeutungslos waren.¹⁵⁵ Gleichwohl übertrug Einstein jene Korrekturen und Ergänzungen, die während der Fahnenkorrektur stattfanden, nicht in die deutsche Fassung zurück und erzeugte auf diese Weise nicht nur unterschiedliche Bearbeitungsstände, sondern ließ seinen deutschen Text auf einem unfertigen Stand verharren. Dies betraf eine ganze Reihe von neuen Zwischenüberschriften,¹⁵⁶ aber auch inhaltliche Korrekturen etwa bei Namensverwechslungen.¹⁵⁷ Bereits 1946 schien Einstein sich entschieden zu haben, seine Hoffnung auf die englische Fassung zu konzentrieren, wie er Edward Lowinsky gegenüber bemerkte, als es darum ging, seine Wertschätzung für Strunk auszudrücken: »das Buch wird ja nie in deutsch oder italienisch erscheinen können, und muss daher in so »originalgetreuer« Form herauskommen als möglich ist. [...] Strunk's Opfer erscheint mir um so grösser, als ich gar nicht weiss, ob und wie weit er von dem Wert des Buches überzeugt ist. Aber etwas wird er wohl daran finden.«¹⁵⁸

In Einzelfällen ergaben sich offenbar sogar noch neue Forschungsergebnisse, die in den englischen Text einfließen, jedoch nicht in den deutschsprachigen. Als Beispiel sei eine Stelle am Ende des Kapitels zu Luca Marenzio ausgebreitet, an der sich der Prozess nachvollziehen lässt: Das Originaltyposkript aus Princeton enthält hier einen maschinenschriftlichen Text, mit folgendem Wortlaut: »il debole intelletto mio fomentato dalla gratia sua, prodotti per l' avvenire parti più degni

155 So änderte Einstein beispielsweise den Satz »Francesco Landini ist der Hauptvertreter dieser Kunst« zu »Der Hauptvertreter dieser Kunst ist Francesco Landini« (*DIM*, S. 12; im Typoskript S. 23); vgl. *TTM*, S. 14.

156 Diese Korrekturen liegen in Form von handschriftlichen Listen in Einsteins Hand dem Durchschlag in Berkeley bei, beziehen sich aber wohl auf die (heute verlorenen) »galley proofs«, also die Fahnen der englischen Fassung vor den Eingriffen Oliver Strunks, und enthalten durchgängig englischsprachige Korrekturvorschläge, sind also nicht ohne Weiteres auf den deutschen Text übertragbar.

157 So korrigierte Einstein in einer Mitteilung an Gladys Fornell (23.10.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4) u. a. den Namen »Petrucci« zu »Giunta« unter Angabe der Seite in der englischen Druckfassung (S. 839); die deutschsprachigen Quellen weisen an dieser Stelle weiterhin »Petrucci« auf (Typoskripte, S. 1268 bzw. *DIM*, S. 860).

158 Einstein an Lowinsky, 01.10.1946, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19.

dell' A. S. ...> Aber manchmal weiss das Schicksal besser als der Mensch, wann ein Kreis sich vollendet hat.«¹⁵⁹ Im Durchschlag aus Berkeley befindet sich vor dem Wort »Aber« eine handschriftliche Einfügemarke, die auf ein beigelegtes Blatt verweist (Abb. 3), das einige Zeilen in Einsteins Hand enthält; sie beginnen als Fließtext, nehmen dann jedoch zunehmend Notizcharakter an: »In seiner letzten Lebenszeit muß Marenzio sich noch mit der Composition von Madrigalen auf Texte Angelo Grillo's beschäftigt haben. Spirituali? cf. Km. Jb. 1911, p. 152 [ab hier in Bleistift] Hängt zusammen mit der Legende.«¹⁶⁰ In diesem Fall ist die Ergänzung tatsächlich einmal zumindest annäherungsweise datierbar: Die nachträglich eingefügte Notiz steht auf der Rückseite einer gedruckten Ankündigung für die vierzehnte Ausgabe der »Smith College Summer School of Music«, die von 22. Juni bis 1. August 1942 stattfinden sollte, dürfte also im Frühjahr 1942 entstanden sein. Gleichwohl dürfte es sich bei diesen Zeilen nicht um die direkte Übersetzungsvorlage handeln, denn in der englischen Publikation lautet der Passus schließlich wie folgt:

»(>il debole intelletto mio fomentato dalla gratia Sua, produchi per l'avvenire parti piu degni dell'A.S ...>) From the letters of Angelo Grillo, we know that after the publication of this ninth book Marenzio wrote several further madrigals, most of them to poems by Grillo himself. (Cf. A. Einstein, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, XXIV, 152.) They seem to be lost and Marenzio did not live to dedicate them to the Duke. But it sometimes happens that Fate knows best when to close the circle.«¹⁶¹

Es gibt keine Hinweise darauf, dass das Übersetzungsteam derartige Ergänzungen eigenmächtig vervollständigt hätte. Immerhin begriffen Einsteins erste Leser ihre Aufgabe jedoch zumindest teilweise auch als Fachlektorat, in dessen Rahmen auch inhaltliche Anregungen möglich waren. Auch solche Hinweise schlugen sich nur in der englischen Fassung nieder. So dankt Einstein dem ersten Übersetzer, dem Literaturwissenschaftler Krappe, in einer umfangreichen Fußnote für den Hinweis auf einen Text Catulls, auf den sich ein zuvor zitierter Strambotto beziehe.¹⁶² In den deutschen Quellen findet dieser kleine Exkurs keine Entsprechung. Für die englische Fassung führt er dagegen vor Augen, dass wissenschaftliche Texte auch bei einem Autor, dessen Kontrollbedürfnis über den eigenen Text bisweilen fast zwanghafte Züge annehmen konnte, einerseits einer schwer kon-

159 US-PR, C0423, Box 2, Folder 1, S. 1057; nur »wenn« wurde hier zu »wann« umgeformt.

160 US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 4, Folder 116, nach S. 1057.

161 TIM, S. 688.

162 Vgl. TIM, S. 311.

New

F In seiner letzten Lebenszeit unfr. Mozart's sich noch
mit der Composition von Madrigalen auf Teich Angelo
Grillo's beschäftigt haben. Spirituali?
cf. Gen. 76. 1911, p. 152
hängt zusammen mit der Legende


 SIX WEEKS SESSION : JUNE 22 TO AUGUST 1, 1942
 

SMITH COLLEGE SUMMER SCHOOL OF MUSIC

FOURTEENTH SEASON



For both **MEN and WOMEN**: High School graduates, College undergraduates, and graduate students, and other qualified students. § The Summer School is organized to provide through choral and orchestral group activities, concerts, lectures and academic courses, a unique opportunity to combine: I. Membership in an exclusively **MUSICAL COMMUNITY**; II. Participation in **PERFORMANCE of CHORAL and INSTRUMENTAL MUSIC**; III. Individual **VOCAL and INSTRUMENTAL** instruction as well as courses in **MUSICAL COMPOSITION, LITERATURE, and SCHOOL MUSIC**.

ACADEMIC CREDIT to count towards the B.A. and M.A. degrees is given by Smith College and other colleges upon the satisfactory completion of work done in the courses given at the school.

HISTORY and APPRECIATION of music is the substance of several courses. A special course on the works of Haydn is given by Doris Silbert. Modern music, covering the works of Stravinsky, Schoenberg, and Hindemith, is discussed by Arthur Locke.

PIANO, VOICE, VIOLIN, and other branches of Practical Music are taught by John Duke and Solon Robinson, pianists, Anna Hamlin, soprano, Victor Prah, baritone, Louise Rood, violist, Melville Smith, organist, and others.

THEORY and COMPOSITION courses cover the field from Elementary Harmony, given by Louise Rood, to Advanced Composition, given by Ross Lee Finney. In the latter creative musicianship is stressed. Students receive individual criticism and there is the opportunity for the performance of students' works.

SCHOOL MUSIC is in the hands of Mrs. William Scatchard and her assistants. The courses in this depart-

well as for those who wish to teach in public or private schools. Teaching methods, subject matter of school music courses, musical literature for classes and group activities and choral conducting are some of the subjects covered in the courses. There are classes of children for demonstration and practice teaching.

MUSICOLOGY. Dr. Alfred Einstein, the distinguished author and internationally known scholar, will offer a seminar in Musicology.

CHORUS and ORCHESTRA. Suggested works to be performed: Benjamin Britten, *Advance Democracy*; William Schuman, *This Is Our Time*; Randall Thomson, *Alleluia*; early American music by William Billings and others; choruses by Handel and Brahms; folk-songs by Vaughan-Williams.

CONCERTS and PUBLIC LECTURES will supplement the work in the courses, providing further examples of great musical literature and relating these to the work in the courses.

FEES. The general tuition fee for three subjects including Practical Music is ninety dollars. There are special fees for separate courses.



Abb. 3: Einlage im Typoskript-Durchschlag, US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 4, Folder 116, Ergänzung zu S. 1057, Vorder- und Rückseite

trolierbaren Dynamik unterliegen und andererseits das Ergebnis nicht nur einer »langen«, sondern auch einer gemeinschaftlichen »Bemühung« sind.¹⁶³

»The result of prolonged and persevering effort«¹⁶⁴

Erst spät ließ sich der Publikationstermin konkretisieren, Anfang Februar 1949 stand er fest – zu einem Zeitpunkt, als Einstein der Abschluss des Projekts erklärmaßen unwirklich vorkam: »Princeton University Press sagt mir, dass ›The Italian Madrigal‹ Ende Januar oder Anfang Februar ausgegeben wird. Fertig dafür ist alles, und bald fang’ ich an, selber daran zu glauben.«¹⁶⁵ Überhaupt erweist sich Einsteins Haltung zur Publikation in dieser fortgeschrittenen Phase als eigenartig zwiespältig. So sprach er einerseits mit Stolz vom Abschluss des Großprojekts, das als »summum opus« seiner wissenschaftlichen Arbeit seit der Dissertation gelten könnte: »Wenn das Ding einmal vorliegt, werden Sie gestehen müssen, dass ich ein ›gelehrtes Haus‹ bin.«¹⁶⁶ Andererseits schien er sich dieser Zeitspanne durchaus bewusst: »Der Hauptteil meiner Zeit geht seit August darauf auf die Correctur meines Buches für Princeton, von dem man nun wohl endgültig behaupten kann, dass es im Frühjahr erscheint. Ich werde daraufhin allgemein unter die musikwissenschaftlichen Fossilien eingereiht werden.«¹⁶⁷ Die Seitenbemerkung wirft noch einmal neues Licht auf jene »Frucht einer langen Arbeit«, mit der die Einleitung von *Das italienische Madrigal* beginnt. Möglicherweise spricht aus beiden Sätzen auch ein Bewusstsein dafür, dass das Buch nach Jahrzehnten der Arbeit selbst in gewisser Weise historisch geworden war und sich in seinem Zuschnitt auch nur bedingt in die US-Wissenschaftslandschaft einfügte. Immerhin mokierte Einstein sich über seine neue Heimat immer wieder als ein »Land ohne Vergangenheit«,¹⁶⁸ in das seine Arbeit demnach nicht recht zu passen schien.

Nachdem Einstein bereits ab September 1948 tranchenweise die ersten Seiten des Drucks in Empfang genommen hatte, hielt er in der zweiten Februar-Woche 1949 im Büro von Oliver Strunk ein erstes vollständiges Exemplar in Händen.¹⁶⁹ Den vorangegangenen Verwerfungen entsprechend quittierte er auch diesen letz-

163 Vgl. den Beginn des Vorworts, *DIM*, S. V.

164 *TLM*, S. v.

165 Einstein an Slonimsky, 05.12.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 851; siehe auch Einstein an Stiedry, 20.12.1948: »Das dicke Buch in Princeton ist fertig und wird wohl auch in vier oder sechs Wochen herauskommen.«

166 Einstein an Stiedry, 25.06.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

167 Einstein an Stiedry, 03.11.1947, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 877.

168 Vgl. dazu Bolz, »Das Ende der Unschuld«.

169 Einstein an Smith, 11.02.1949, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

ten Schritt lakonisch: »es sieht sehr schön von aussen aus.«¹⁷⁰ Am 28. Februar 1949, über ein Jahrzehnt nach den ersten Verlagsgesprächen, erschien *The Italian Madrigal* schließlich offiziell in der für ein wissenschaftliches Werk dieser Art gigantischen Auflage von 1835 Exemplaren, von denen allein 100 Stück als Rezensionsexemplare vergeben wurden.¹⁷¹

Seine Haltung behielt Einstein trotz dieser monumentalen Dimensionen und der allseitigen Gratulationen bei. Zwar hatte der Präsident des Smith College Hubert Davis gegenüber Verlagsleiter Datus Smith eine »little celebration« als »formal recognition« angeregt.¹⁷² Einstein schien sich einer solchen Aufmerksamkeit jedoch lieber entziehen zu wollen, wie Davis einige Wochen später nach Gesprächen mit Einsteins Frau Hertha und seinem Freund und Kollegen Werner Josten berichtete: »I happened to have an opportunity of sounding out Mrs. Einstein on the subject recently with an idea of finding out what friends he would like to have invited, and I was met by a rather horrified expression of distaste for anything in the way of a public celebration.«¹⁷³ Smith reagierte mit Unverständnis,¹⁷⁴ während Davis auf einen Charakterzug hinwies: »I am sorry that he won't let us celebrate together. He seemed to me to have an almost superstitious anxiety as though it was not quite in this dangerous world to indulge even for a moment in anything like pride.«¹⁷⁵

In Princeton war Einstein in der Folge gleichwohl häufiger zu Gast, denn der Publikation schloss sich unmittelbar eine Gastprofessur an.¹⁷⁶ Schon im Oktober 1948 hatte Einstein gemeinsam mit Erich Hertzmann zwei Wochen lang den kurzfristig erkrankten Oliver Strunk vertreten,¹⁷⁷ für das Semester vom Februar bis Juni 1949 wurde er als »Visiting Professor« mit zwei »graduate«-Kursen in Vertretung von Erich Hertzmann eingeplant.¹⁷⁸ Der Personalbogen weist zudem

170 Einstein an Slonimsky, 11.02.1949, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 851.

171 Gordon Hubel an Gustav Reese, 07.04.1965, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1; zum Kontext dieses Kontakts siehe unten.

172 Hubert Davis an Smith, 29.09.1948, bzw. Smith an Davis, 04.10.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

173 Davis an Smith, 23.11.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4; zwei Wochen darauf bestätigte Davis nach einem Gespräch mit Einstein selbst, dieser sei »quite definitive [...] in his dislike.«

174 Smith an Davis, 26.11.1948, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4: »It is a question sometimes whether exceedingly modest people do not cause as much inconvenience as exceedingly conceited people.«

175 Davis an Smith, 09.02.1949, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4; der Brief enthält außerdem den Dank für die Zustellung eines Belegexemplars von *The Italian Madrigal*.

176 Vgl. zum Folgenden Einsteins Personalakte in Princeton; US-PR, AC107-10, Box 151.

177 Vgl. ein Schreiben in der Personalakte von Hertzmann: R. D. Welch an J. Douglas Brown, 15.10.1948, US-PR, AC107-10, Box 231.

178 Formular vom 09.07.1948, US-PR, AC107-10, Box 231.

einen Eintrag für die Folgezeit aus, auch von September 1949 bis Juni 1950 sollte Einstein in Princeton lehren.¹⁷⁹

Während Einstein selbst die deutsche Fassung nur noch in Form eines Durchschlags besaß, blieb das umfangreiche Originaltyposkript in Princeton: Mit Einsteins Einverständnis hatte der Universitätsverlag es zunächst Oliver Strunk überantwortet, der es jedoch bald an die Bibliothek weitergab, um es dort archivieren zu lassen. Sein Begleitschreiben zu dieser Übergabe sei zumindest ausschnittsweise zitiert, denn es zeigt, dass und wie über die Option einer Publikation dieser deutschen Fassung nachgedacht wurde:¹⁸⁰ »Since Mr. Einstein's book is not likely ever to be published in German, I am inclined to regard this German manuscript as an acquisition of real importance and I am hoping that you will be able to work a manner of handling it which will at once insure its safekeeping and at the same time make it not to [sic] inaccessible to our students.« Dass es sich bei diesem deutschen Text gerade nicht um das exakte Pendant zur englischen Druckausgabe handelte, war Strunk bereits bewusst, wie sein Warnhinweis belegt: »I have been through this rather carefully and believe the text to be complete excepting [sic] for an occasional sentence or paragraph that was added during the printing of the book and for which no copy seems to be extant.«¹⁸¹

Station 3: Frühe Rezeption

Wie schon die vorangegangenen Schritte steuerte Einstein auch die Verteilung der Rezensionen- und Belegexemplare selbst. Er bediente damit Netzwerke in seiner alten und neuen Umgebung: Belegkopien gingen auf Wunsch des Autors an den Smith-Präsidenten Davis, aber auch an Higinio Anglès, der Teil seines früheren Münchner Umfelds war, zu dieser Zeit jedoch als Direktor des Päpstlichen Instituts für Kirchenmusik amtierte, und den Einstein schätzte: »Monsignor Anglès will write a review in his periodical, and his review as coming from a connoisseur will be important – the Italian press was quite favorable until now, but not very

179 Welche Kurse tatsächlich stattfanden, ist unklar. In den Vorlesungsverzeichnissen der Princeton University taucht Einsteins Name lediglich für das akademische Jahr 1949–1950 im *Graduate Catalogue* auf, dort allerdings mit drei Kursen: »Problems of Seventeenth Century Music« (mit der Bemerkung »exclusive of the opera«, für die Oliver Strunk einen eigenen Kurs anbot) und daran anschließend »The Music of Bach and Handel«; einschlägig für das *TIM*-Projekt ist lediglich »Problems in Sixteenth Century Music« (gemeinsam mit Strunk) – aber wohl nur mittelbar, denn in der Beschreibung heißt es: »Studies in the development of the sixteenth century motet and mass with particular reference to the definition of specific types and of local and individual styles.«; *Princeton University Graduate Catalogue, 1949–1950*, S. 96 f.

180 Strunk an Lawrence Heyl, 21.02.1950, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

181 Ebd.

professional«. ¹⁸² Eine wichtige Rolle in der Streuung des Werks spielte nochmals Paul Henry Lang. Lang hatte seine Hilfe von sich aus angeboten, weil er als Kenner des Marktes Zurückhaltung gegenüber einem so umfangreichen Buch befürchtete, dessen Bedeutung er als grundlegend ansah: »this is the musicological book of the century and all of us are eager to see it launched under auspicious circumstances.« ¹⁸³ Im Folgenden nannte er vielversprechende Adressen für Rezensionsexemplare und half mit eigenen Kontakten aus. ¹⁸⁴ Die Namen und Überlegungen, die Lang dabei ins Spiel brachte, sind in ihrer Breite und Berechnung bemerkenswert – und unverblümt:

»TIME will pay no attention to it, but ETUDE, although it has no one on its staff that would even realize what's in the book, might come across with something useful. [...] I am writing to both Olin Downes and Virgil Thompson and hope that they will deign to review the book. Downes is a fathead and illiterate but he does not like to miss anything »important«, accordingly I impressed this fact upon his Sibelius-saturated mind. Thomson is intelligent and literate but unpredictable. [...] If a personal copy is sent to Jacques Barzun (Atlantic Monthly) I think he will review it. [...] I should like to recommend that you send a copy to Professor Friedrich Blume [...]. He is the headman of German musicology and the editor of their journal. They will make much fuss about the book and I am quite sure that as soon as they can pay for it the Germans will buy a considerable number of copies. Dr. Einstein cannot stomach them – and I don't blame him – but the war is over and we cannot keep on fighting. I have investigated these Germans and made sure that any hand I shake is scrubbed of dirt only.« ¹⁸⁵

182 Einstein an Fornell, 25.01.1949, bzw. an Smith, 30.03.1951, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

183 Lang an Smith, 31.01.1949, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

184 Vgl. Smith an Lang, 02.02.1949, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

185 Lang an Smith, 04.02.1949, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4 (siehe auch die Fortsetzung am 23.02.1949, ebd.); Olin Downes arbeitete als Chefkritiker der *New York Times*, Virgil Thomson schrieb für den *New York Herald Tribune*. Als weitere Adressen nennt Lang *Romanic Review* und die »British journals« *Music & Letters*, *Musical Times* und *The Music Review*. Langs Brief enthält Bleistift-Eintragungen am Rand, mutmaßlich von Smith, die jeweils die Zustellung eines Exemplars für die Genannten anordnet. Tatsächlich erschienen (durchweg positive) Besprechungen in vielen der genannten Publikationen: Edward Dent (in *Music & Letters* 31 [1950], H. 1, S. 56–60), Howard Taubmann (*New York Times*, 03.04.1949), William J. Mitchell (in *Romanic Review* 41 [1950], H. 2, S. 133–135), Edmund H. Fellowes (*Musical Times* 91 [1950], H. 1284, S. 51 f.). Weitere Rezensionen finden sich in fachnahen Publikationen wie den *MLA Notes* (6 [1949], H. 3, S. 460 f., Manfred Bukofzer), *Renaissance News* (2 [1949], H. 2, S. 25–28), in Organen anderer Fächer wie dem *Catholic Historical Review* (36 [1951], H. 4, S. 479–481), aber auch in publikumswirksamen Journalen wie dem *Times Literary Supplement* (H. 2524, 16.06.1950, S. 370) oder dem *Saturday Review* (30.04.1949, S. 21, Kath-

Lang selbst widmete *The Italian Madrigal* ein zehnteitiges »Editorial« im Juli-Heft des von ihm selbst herausgegebenen *Musical Quarterly*, das weniger Rezension als Hymne ist und das auch jene Eigenheiten des Buchs preist, die aus heutiger Sicht als durchaus problematisch für ein Werk mit wissenschaftlichem Anspruch gelten können:

»It [*TIM*] stands as an almost incredible achievement in the midst of the drudgery and haste of our everyday pedestrian work. How different this compressed quiet plenitude from the verbose paucity of much musicography, the apodictic judgments of which prevent the student from reaching independent judgments. Einstein speaks in simple sentences, in an almost conversational tone, but this seeming simplicity covers a genuine literary art of expression, for while he does not seek the colorful, the fact that he invariably finds the proper expression lends color to everything he says.«¹⁸⁶

Wenn Lang zuvor Einstein als Wissenschaftler charakterisiert, wirft dies ein bemerkenswertes Licht auf die Frage der Historiographie, bestätigt aber unwillkürlich jenes Motiv des »Unzeitgemäßen«, das der Autor selbst seinem Werk zugeschrieben hatte:

»He [Einstein] is a resourceful man, with broad knowledge and with a fine sensibility to values, uniting in himself the esthete's unlimited capacity for enjoyment with the stern caution of the scholar who takes nothing for granted. Above all, he does not regard the historian's role as being exhausted by documentary filling of the empty spaces on the map of the history of art; he rather sees it as the communication of esthetic values that heretofore remained inaccessible to us. The material does not remain a dead treasure with him, it shows us the traditions of artistic problems and their evolutions. *The Italian Madrigal* may very well be the last of those great syntheses for which we no longer have the necessary peace of mind and – character.«¹⁸⁷

Mit Blick auf die Verbindungen zwischen Einsteins persönlicher und wissenschaftlicher Biographie wirkt Langs abschließende Beurteilung hellseherisch – oder gar persönlich informiert: Die Feststellung, dass das Buch »a life-long quest and many most personal problems, questions, and principles« in »contemplation of

leen O'Donnell Hoover) oder an Orten der weiteren akademischen Öffentlichkeit wie dem *Yale Review* (34 [1949], S. 378–380, Leo Schrader).

186 Paul Henry Lang, »Editorial«, in: *The Musical Quarterly* 35 (1949), H. 3, S. 437–447, hier S. 446.

187 Ebd.

art and artists«¹⁸⁸ verwandle, lässt sich entsprechend auch als intime Reverenz an den Autor lesen.

Station 4: Nachleben

Welche Bedeutung der Tod Einsteins im Februar 1952 für die Rezeption seines umfangreichsten Buchs hatte, lässt sich schwer feststellen. Dass diese Rezeption auch ohne Zutun des Autors weiterhin aktiv betrieben wurde, ist dagegen nachweisbar. Paul Henry Lang bemühte sich nicht nur um kurzfristige Wirkung, sondern auch um das Nachleben des Buchs, wobei er auch die internationale Rezeption im Blick behielt. Noch im Mai 1953, also vier Jahre nach der Erstpublikation und über ein Jahr nach dem Tod Einsteins, regte er an, das Werk verstärkt in Deutschland zu propagieren, auch wenn dies nicht im Sinne des Autors gewesen sein mochte.¹⁸⁹ Entsprechend intervenierte er bei Verlagsleiter Smith:

»Watching the foreign periodicals I was struck by the absence of references to Einstein's great madrigal book. Most other American musicological publications are well known and [...] there is quite a steady trickle of American ›music books‹ towards the Continent. I know, of course, that our late and good friend hated the Germans with such fierce intensity that he forbade the Norton people to send review copies to Germany, and perhaps he made similar demands at Princeton. At any rate, I should like to see this situation changed. Professor Wilibald Gurlitt [...] who is one of the leading scholars in Germany and editor of a new and important bibliographical journal, would be the logical person to acquaint the Germans, the largest consumers of musicological goods, with this great work and I am sure he will do it.«¹⁹⁰

188 Ebd., S. 447.

189 Gegen den von Lang vorgeschlagenen Gurlitt hatte Einstein einige Jahre zuvor heftige Vorbehalte vorgebracht; ein Brief vom Januar 1947 an Edward Lowinsky lässt keine Zweifel an seiner Einschätzung: »[V]or ein paar Wochen hat sich auch ein anderer Zeitgenosse ›in alter Verbundenheit‹ bei mir gemeldet: Herr Gurlitt, der mit dem 30. Januar 1933 aufgehört hatte, mir seine ›herzlichen Grüsse aus der südwestdeutschen Ecke‹ zu senden. Auf einer Postkarte [...] spricht er jetzt die Hoffnung aus, ich möchte die letzten dreizehn Jahre gut überstanden haben, und ersucht um die Uebersendung von Frei-Exemplaren meiner Publicationen. Worauf ich ihm, ebenfalls auf einer Karte, erwidert habe, dass ich auf seine Verbundenheit pfeife, und dass meine Publicationen durch den Buchhandel zu beziehen seien. ›... Das ist die wahre Art mit Hexen umzugehn!‹«; Einstein an Lowinsky, 17.01.1947, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19.

190 Lang an Smith, 26.05.1953, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4; bei Norton war 1947 (1949 in zweiter Auflage) *Music in the Romantic Era* erschienen. Dass Einstein tatsächlich auch bei *The Italian Madrigal* gegen die Verteilung von Rezensionsexemplaren nach Deutschland opponiert

Mit der Erstpublikation endet die Biographie von *The Italian Madrigal* noch nicht ganz. Bereits 1954 wurde an die University Press der Vorschlag herangebracht, die Musik des Beispielbandes auf Tonträger einzuspielen. T. R. Crowder, der Präsident der international tätigen Haydn Society mit Sitz in Boston, hatte ein ähnliches Unterfangen für eine musikgeschichtliche Publikation im Norton-Verlag realisiert. Durch dessen Erfolg sah er sich veranlasst, *The Italian Madrigal* ein »similar treatment« angedeihen zu lassen, das aus seiner Sicht sowohl ein »inestimable value to scholars and music lovers« als auch ein »rewarding financial undertaking« zu werden versprach.¹⁹¹ Geplant war ein umfangreiches Schallplatten-Set von bis zu zwölf LPs, die separat, als Box oder zusammen mit dem Buch verkauft werden könne; für die Aufnahmen dachte man an unterschiedliche Ensembles: »the Madrigal Choir of the Danish State Radio, the Copenhagen Boys' Choir and Men's Choir, and the University Choir of Copenhagen, with Mogens Wöldike and/or Niels Möller«. ¹⁹² Obwohl Herbert S. Bailey als neuer Verlagsleiter in Princeton der Sache offenbar aufgeschlossen gegenüberstand, scheint es zu dieser Einspielung nicht gekommen zu sein.

Ebenfalls in das Jahr 1954 fällt eine Anfrage des Wiener Bergland-Verlags, in dem 1950 bereits die deutsche Version von Einsteins *Die Romantik in der Musik* erschienen war. Bergland zeigte Interesse an einer deutschen Ausgabe von *Das italienische Madrigal*, weshalb man nochmals die Existenz des deutschen Typoskripts im eigenen Archiv verifizierte:

»Bergland Verlag are very interested indeed in publishing a German edition of THE ITALIAN MADRIGAL by Einstein and that the only thing that was preventing them from making a definite offer was the question of the availability of the German original since the cost of retranslation into German would in their opinion be prohibitive. It is, therefore, very good news that the original German manuscript is in the Princeton University Library.«¹⁹³

Offenbar hatte man auch in Erinnerung, dass noch im Stadium der Übersetzung Korrekturen und Veränderungen geschehen waren, denn auch die Notwendigkeit

hatte, lässt sich der Verlagskorrespondenz nicht entnehmen. Bei der Zeitschrift, die Gurlitt herausgab, handelt es sich um das *Archiv für Musikwissenschaft*.

191 T. R. Crowder an Herbert S. Bailey, 12.04.1954, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

192 Crowder an Bailey, 21.04.1954, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

193 Peter Janson-Smith (Curtis Brown Ltd., London) an Bailey, 21.04.1954, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1. Der Korrespondenz liegt auch jener Brief Oliver Strunks an Lawrence Heyl vom Februar 1950 anlässlich der Übergabe des Typoskripts an die Bibliothek bei, zudem eine kurze Notiz Strunks an Bailey vom 12. Mai 1954, die auf die damalige Zusammenfassung der Dinge verweist.

»to collate the original against your edition« fand explizit Erwähnung.¹⁹⁴ Tatsächlich war die Princeton University Press dem Vorschlag nicht abgeneigt und ließ offenbar Reproduktionen des deutschen Typoskripts anfertigen.¹⁹⁵ Letztlich scheiterte das Vorhaben jedoch an den zu erwartenden Kosten: Herbert Bailey versuchte über knapp zwei Jahre sogar persönlich, bei der United States Information Agency, einer Behörde, zu deren Aufgaben die Kulturdiplomatie gehörte, Gelder einzuwerben – neben *The Italian Madrigal* auch für eine Übersetzung von Ralph Kirkpatrick's *Scarlatti*-Monographie, die 1953 bei Princeton erschienen war.¹⁹⁶ Der Leiter der Abteilung »Publications Promotion«, mit dem Bailey offenbar persönlich bekannt war, teilte ihm jedoch mit, eine solche Finanzierung sei »far outside the range of our program«, da das Buch nicht einmal in der englischen Fassung »in our library or presentation programs« benutzt werde.¹⁹⁷ Mit dieser Absage war die Möglichkeit einer deutschsprachigen Publikation in Princeton vom Tisch.¹⁹⁸

Doch nicht nur eine deutsche Ausgabe stand zur Diskussion. Immer wieder fragten in den folgenden Jahrzehnten europäische Verlage an, um sich für die Rechte einer Übersetzung zu bewerben – immerhin lagen auch andere Werke Einsteins wie *Mozart*, *Gluck* oder *Schubert* schon früh auf Italienisch oder Französisch vor.¹⁹⁹ Obwohl Princeton sich zumeist offen zeigte, kam eine italienische Ausgabe letztlich nicht zu Stande – weder im römischen Einaudi-Verlag, dessen Chef Giulio Einaudi die Publikation bereits ab 1953 vorbereitete und noch Mitte 1959 für das Folgejahr versprach, noch beim Mailänder Rusconi, mit dem sich die Verhandlungen offenbar von 1972 bis 1980 erstreckten. Ob die Anfrage aus Bologna von Il Mulino, Teile des Werks für eine Anthologie zu übersetzen, 1985 zu einem Ergebnis führte, war bislang nicht zu klären.²⁰⁰ Auch die französische Übersetzung, die 1978 der Éditions Jean-Claude Lattès genehmigt wurde, erschien mutmaßlich nicht.²⁰¹ Den Anfragen englischsprachiger Verlage wollte Princeton indes nicht entsprechen: Archon Books erhielt im Herbst 1968 auf eine Interessensbekundung für eine Neuauflage von *The Italian Madrigal* die

194 Ebd.

195 Ebd.

196 Erst knapp 20 Jahre später besorgte Horst Leuchtmann eine Übersetzung dieses letztgenannten Werks, die 1972 in Münchner Kellermann-Verlag erschien.

197 Louis Fanger an Bailey, 09.02.1956, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

198 Bailey an Janson-Smith, 16.02.1956, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

199 Vgl. das Schriftenverzeichnis bei Melina Gehring, »Einstein, Alfred«, in: *LexM* (2006/2017).

200 Vgl. die Briefe zwischen Princeton und Einaudi (zuletzt 11.05. bzw. 15.06.1959), Rusconi (erstmalig am 12.11.1972) und Il Mulino (14.11.1985), US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

201 Anfrage durch Ursula Veit am 14.12.1978, Genehmigung aus Princeton am 22.12.1978; US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

Antwort: »We recently decided that we would reissue ITALIAN MADRIGAL in 1970.«.²⁰² Doch war Archon Books nicht der einzige Verlag, der die englische Ausgabe neuauflagen wollte. Den Ausschlag in Princeton, selbst einen Nachdruck anzustrengen, gab – neben »many, many requests from students and scholars«²⁰³ – ausgerechnet die Anfrage der Londoner Abteilung von Oxford University Press – jener Verlag, mit dem sich Einstein etwa dreißig Jahre zuvor über eben dieses Werk nachhaltig überworfen hatte.²⁰⁴

Bei der Planung des Reprints war man – womöglich noch in Erinnerung an die Umstände, die der Satz bei der Erstpublikation bedeutet hatte – bestrebt, das Buch möglichst unverändert oder mit einem »minimum of change« nachzudrucken, beschäftigte sich jedoch durchaus mit Aktualisierungsmöglichkeiten: So dachte man einerseits über einen »up-dating essay by an appropriate scholar« nach, der letztlich nicht realisiert wurde, zog aber andererseits die Zusammenarbeit mit einem Musikverlag in Betracht, um den dritten Teilband in modernen Schlüsseln nezugestalten und separat zu publizieren, um Rezeptionshürden abzubauen, die in frühen Besprechungen durchaus beklagt worden waren.²⁰⁵ Angefragt wurde zu diesem Zweck – vor dem Hintergrund von Einsteins notorischer Abneigung darf man abermals sagen: ausgerechnet – der Bärenreiter-Verlag, der jedoch kein Interesse zeigte. Auch die Anfragen an G. Schirmer, Alexander Broude und C. F. Peters wurden abschlägig beantwortet, sodass Princeton von einer Neuedition des Notenbandes Abstand nahm.²⁰⁶ Die Absage Wolfgang Rehms, damals Lektor bei Bärenreiter, weist eine interessante Einschätzung zum Publikum von Einsteins Buch auf, dessen Breitenwirksamkeit in der US-Rezeption von Beginn an immer wieder betont worden war:

202 Abbot M. Friedland (Princeton University Press, Marketing) an Lewis M. Wiggin (Archon Books), 06.10.1969, US-PR, C0728, Box 7, Folder 4.

203 Roy E. Thomas (Princeton University Press, Reprint Editor) an Eva H. Einstein, 13.04.1970, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

204 Bailey an P. A. Mulgan (Oxford University Press, London), 20.12.1969, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1: »We have had a number of inquiries about the possibility of reprinting it [TIM], but we have not made any arrangements since we have been rather attracted toward the idea of doing it ourselves, though we have not quite faced up to the decision. Your inquiry prompts me to think that we might go ahead with it.« Bailey bietet im Folgenden an, der Oxford Press den englischen Vertrieb zu überlassen.

205 Linda Peterson an Bailey, 07.05.1969, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1; vgl. zur Kritik an den alten Schlüsseln Jean Jacquot, »The Italian Madrigal d'Alfred Einstein et les rapports de la Musique et de la Poésie au XVIe siècle«, in: *Revue de Musicologie* 35 (1953), H. 105/106, S. 32–44, hier S. 33.

206 Anfragen vom 18.07.1969, Absage durch Gertrud Mathys (C. F. Peters), 02.10.1969, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

»Wir haben mit Interesse zur Kenntnis genommen, daß Sie Einsteins Buch *«The Italian Madrigal»* nachdrucken wollen. Wir danken Ihnen in diesem Zusammenhang für das Angebot, eine revidierte Fassung des Notenteils und des Textes von Band 3 dieses Werkes zu veröffentlichen. Unserer Meinung nach ist es aber nicht sinnvoll, zusätzlich zu Ihrem Nachdruck den Band 3 in modernen Schlüsseln und mit einer Übersetzung des Begleittextes vorzulegen. [...] Da es sich bei Einsteins Werk um eine rein wissenschaftliche Ausgabe handelt, genügt unserer Meinung nach der von Ihnen geplante fotomechanische Nachdruck aller drei Bände.«²⁰⁷

Analog zu den Bemühungen um Aktualisierung der musikalischen Anteile trieb Arthur Mendel, zu dieser Zeit Professor am Music Department in Princeton, die Idee voran, auch die literarische Zugänglichkeit durch Übersetzungen der Gedichte im dritten Band zu erhöhen. Angeregt hatte diesen Schritt James Pruett von der University of North Carolina, Chapel Hill. Pruett nahm die Planungen zu einer Neuauflage, von denen er erfahren haben musste, zum Anlass, die bereits vorliegenden Übersetzungen seines Kollegen Howard Smither zum Druck anzubieten.²⁰⁸ In Princeton nahm man den Vorschlag dankbar auf und fragte mit Verweis auf Mendel einerseits bei Einsteins Erben an, ob etwas gegen dieses Vorhaben spreche.²⁰⁹ Tochter Eva Einstein begrüßte den Vorstoß ausdrücklich.²¹⁰ Man versprach zudem die Hinzuziehung von »several Professors«, die die Qualität der Übersetzung überprüfen sollten. Diese Aufgabe übernahm zunächst Lewis Lockwood, damals ebenfalls in Princeton tätig, der die Sache zwar günstig beurteilte, jedoch die Einbeziehung von Expertise aus der romanistischen Literaturwissenschaft empfahl.²¹¹ Der von Howard Smither selbst eingeschaltete Italianist Antonio Illiano überprüfte dann allerdings nicht nur die bereits angefertigten Übersetzungen, sondern mahnte mit philologischer Gewissenhaftigkeit auch Fehler in den italienischen Gedichten an, die auf Irrtümer Einsteins zurückgingen. Freilich ergab sich so unmittelbar eine Kaskade von Korrekturschritten, der man mit philologischem Eifer begeben wollte:

»Some of these are no doubt typographical errors, but others are errors in copying from the original sources. If the translations are to be printed side

207 Wolfgang Rehm an Peterson, 28.07.1969, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

208 James Pruett an Princeton University Press, 11.03.1970, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

209 Thomas an Eva H. Einstein, 13.04.1970, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

210 Eva Einstein an Thomas, 18.04.1970, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1; sie nutzte den Anlass zugleich, um sich selbst als einzige Rechtsnachfolgerin vorzustellen.

211 Lewis Lockwood an Thomas, 10.06.1970, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1; Thomas bestätigte Lockwoods Vorschlag, 18.06.70, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

by side with the Italian texts, then it is absolutely essential that we edit the Italian texts as we go along; otherwise, it will appear that we as translators have made errors. [...] It is especially important that these corrections be made in the poems by Petrarch and other authors whose works are widely known in generally accepted editions. If it appears that in some cases the composer has made a conscious change in the poet's text in order to change the meaning, we shall leave the composer's version and indicate the poet's version in parentheses, or in a footnote [...]. I should point out that the Music Library here has microfilms of many of the original sources that Einstein used, and we shall be able to check his sources in many instances of doubt.«²¹²

Für die reinen Gedichtseiten des Beispielbandes wurden die Korrekturen in wenigen Wochen durchgeführt und dokumentiert, was einen vollständigen Neusatz dieser Seiten notwendig machte.²¹³ Außerdem erläuterten Smither und Illiano ihr Vorgehen in einem knappen neuen Vorwort zum dritten Band.²¹⁴ Wie dort umrissen, stieß man zwangsläufig auf Folgeprobleme: Schon in der Publikation von 1949 hatte es Abweichungen zwischen den Gedichtseiten und dem unterlegten Text in den Noteneditionen gegeben; durch die Korrekturen verschärften sich die Uneinheitlichkeiten noch, zumal die Revision sich auf kritische Textausgaben der Gedichte berief, die zwangsläufig vom Wortlaut in den musikalischen Quellen abwichen, nach denen Einstein seine Spartierungen angefertigt hatte. Die beiden Revisoren hatten im Laufe ihrer Arbeit dem Verlag gegenüber zwar erklärt, es sei »indeed regrettable, if not unprofessional, for those texts to be left unrevised«,²¹⁵ beschränkten sich bei diesem editorisch durchaus intrikaten Problem dann aber auf »few and essential items«. ²¹⁶ Den Bemühungen der beiden wurde – ihrer Forderung gemäß – prominent Rechnung getragen, auf der Titelseite erschien nun unter den Namen der Übersetzer im dritten Teilband der Zusatz »Texts of Songs revised and translated by Antonio Illiano and Howard E. Smither«. ²¹⁷

Dass auch die beiden Textbände eine entsprechende Revision erfuhren, schien jenseits der Reichweite des Vorhabens. Wie die verlagsinterne Korrespondenz do-

212 Howard E. Smither an Thomas, 23.07.1970, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

213 Dieser Teil wuchs entsprechend gegenüber der Erstausgabe von 20 auf 42 Seiten an.

214 Howard E. Smither und Antonio Illiano, »Introductory Note to the Texts« und »List of Revisions«, in: *TLM* (1971), Bd. 3, S. xi–xiii.

215 Smither und Illiano an Thomas, 07.09.1970, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

216 *TLM* (1971), Bd. 3, S. xii.

217 Vgl. den Formulierungsvorschlag in Smither und Illiano an Thomas, 07.09.1970, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

kumentiert, wurden dort lediglich einige wenige Seiten korrigiert.²¹⁸ Dabei handelt es sich ausnahmslos um Stellen, die bereits in den »Addenda et Corrigenda« der Erstausgabe als Satzfehler ausgewiesen waren. Behoben wurden aber lediglich Fehler auf der Zeichenebene; die inhaltlichen Ergänzungen, die Einstein hier noch angebracht hatte, wurden, ebenso wie die Korrekturen in den Notenbeispielen, auch in der Neuausgabe wieder in Form einer solchen Liste mitgeteilt.²¹⁹ Wie systematisch die Korrektur vonstatten ging, muss vorerst offenbleiben – jedenfalls blieben durchaus Fehler stehen, die nicht Gegenstand der Corrigenda gewesen und als solche leicht auffindbar waren.²²⁰

Die Gedichte im dritten Teilband waren gleichwohl nicht die einzige großflächige Änderung, die *The Italian Madrigal* für die Neuauflage erfuhr. Bereits 1965 hatte Gustave Reese für die Renaissance Society of America bei Princeton University Press angefragt, wie groß die Erstauflage gewesen war.²²¹ Hintergrund dafür war ein Index der Textanfänge und Werktitel, den Joel Newman für die Gesellschaft als eigene Publikation vorbereitet hatte und der die Zugänglichkeit des Buchs erhöhen sollte. Serviceangebote wie dieses hatte es in geringerem Umfang schon früher gegeben: Bereits 1951 hatte Hans F. Redlich das gelegentlich beklagte Fehlen einer abschließenden Bibliographie in *The Italian Madrigal* zum Anlass genommen, in einer kurzen Publikation eine Liste – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – zusammenzustellen »to acquaint the student with lesser-known sources and, in a few cases, to clarify references to the material on which much of Dr. Einstein's research is based.«²²² Den Vorschlag Newmans hielt man in Princeton offenbar für sinnvoll und empfahl eine Auflage von 1000 Exemplaren. Die Arbeit erschien 1967 in einem schmalen Bändchen als *An Index to Capoversi and Titles Cited in Einstein's THE ITALIAN MADRIGAL*.²²³ Dass sich so viele Besitzer der Erstauflage mit dieser Erweiterung versorgten, erwies sich jedoch als Fehlkalkulation. Offenbar blieb man auf mehr als 80 % der Auflage sitzen, was man sich im Zuge der Neuauflage zu Nutze machte: Nachdem wiederum James Pruett auf Newmans Publikation aufmerksam gemacht und angeregt hatte, die-

218 Produktionsnotizen zu den Teilbänden, Abschlussdatierung 18.10.1971, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

219 Vgl. *TIM* (1949), S. [889] f. bzw. *TIM* (1971), S. [909]; korrigiert wurden die Seiten: 41, 59, 99, 192, 238, 290, 293, 295, 346, 430, 437.

220 Siehe z. B. *TIM*, S. 43: Hier muss das Todesdatum von Beatrice d'Este »January 2, 1497« lauten, was auch in der Neuausgabe nicht korrigiert wurde.

221 Reese an Princeton University Press, 30.03.1965, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

222 Hans F. Redlich, »The Italian Madrigal. A Bibliographical Contribution«, in: *Music & Letters* 32 (1951), H. 2, S. 154–156.

223 Hubel an Reese, 07.04.1965, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

ses »invaluable adjunct« gemeinsam mit der Zweitaufgabe zu vertreiben,²²⁴ kaufte Princeton University Press die Restauflage von »800-or-so copies [...] along with the copyright«²²⁵ auf und nahm sie somit vom Markt. Den Index verleihte man gemeinsam mit Newmans Vorwort der Neuauflage von *The Italian Madrigal* als neugesetzten Anhang ein.²²⁶

Die Neuauflage erschien 1971 und blieb für weitere zwei Jahrzehnte Teil des Verlagsprogramms. Auf eine Anfrage der Greenwood Press aus dem Jahr 1980 für eine »facsimile clothbound reprint edition« antwortete man bestimmt: »THE ITALIAN MADRIGAL by Einstein is still in print with us and we expect it to remain active on our list for another few years and is, therefore, unavailable at this time.«²²⁷ Die Biographie des Buchs endete vorläufig 1990 mit der Übersendung von zwei Restexemplaren der 1971er Ausgabe an Eva Einstein, die mittlerweile in Berkeley lebte und in der Bibliothek der dortigen Universität arbeitete, verbunden mit der Mitteilung, dass das Buch damit aus dem Verlagsprogramm ausgeschieden sei.²²⁸ Auch vom Reprint waren bis zu diesem Zeitpunkt noch einmal über 1200 Exemplare verkauft worden.²²⁹ Doch auch in jüngerer Zeit – womöglich als Ergebnis jüngerer fachgeschichtlicher Interessen – bleibt Einsteins Buch verfügbar: 2019 erfuhr das Buch nochmals einen Reprint in der Reihe »Princeton Legacy Library«, bei der es sich um eine Wiederauflage der Fassung von 1971 handelt.²³⁰

224 Pruett an Princeton University Press, 11.03.1970, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

225 Bill Becker an Thomas, 20.10.1971, US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

226 »Index to Capoversi and Titles«, in: *TTM* (1971), S. 889–908.

227 Arlyne Dorn an Mary Mellow, 02.05.1980; Absage am 12.07.1980; US-PR, C0728, Box 79, Folder 1.

228 Debbie Tegarden, »Out of Print Listing«, 29.03.1990, US-PR, C0728, Box 318, Folder 7; Eva Einstein dankte für die Zusendung der beiden Restexemplare und die Mitteilung zum Ausscheiden aus dem Verlagsprogramm, 23.04.1990, US-PR, C0728, Box 318, Folder 7.

229 »Out of Print Listing«, US-PR, C0728, Box 318, Folder 7: »Sales: 1217«.

230 Für den dritten Teilband diente jedoch offenbar die unkorrigierte Erstausgabe als Vorlage; die Revisionen von Smither und Illiano sind nicht enthalten.

Anna Magdalena Bredenbach

Das Madrigal erzählen. Alfred Einsteins Gattungsgeschichte in narratologischer Perspektive

»Wer die Geschichte des Madrigals und seiner Nebenformen, der Villanella und der Canzonetta schreibt, darf gewiss sein, im Rahmen des Spiegels kein fragmentarisches Geschehen aufzufangen, sondern vollkommen und rund Geformtes: begrenzten Anfang, dramatische und herrliche Entwicklung zum Höhepunkt, Absinken und Ende.«¹

Mit diesem Satz skizziert Alfred Einstein gleich zu Beginn seiner Einleitung das Erzählschema, nach dem er seine Gattungsgeschichte strukturieren wird: ein Schema, das wohl den meisten Erzählungen zu Grunde liegt, ganz gleich, ob fiktional, faktual oder, wie in diesem Fall, historiographisch. Die Idee eines »vollkommen und rund Geformten«, wie Einstein es nennt, eines in sich geschlossenen Ganzen also, das durch Anfang, Mitte und Ende strukturiert wird, steht bereits in der aristotelischen *Poetik* für die gelungene Darstellung menschlicher Handlungen.² Dass ein solch basales Erzählschema auch die Geschichtsschreibung prägt – und die Historiographie der schönen Künste vielleicht in besonderem Maße –, verdeutlicht einmal mehr, dass Geschichtserzählungen das Ergebnis von Selektions- und Deutungsprozessen sind. Sie entstehen durch Auswahl, Anordnung und Perspektivierung historischer Daten und Fakten, sie strukturieren zeitliche Abläufe, implizieren kausale Verknüpfungen und erzeugen Erklärungswirkungen.³ Kurz: Was Einstein über das italienische Madrigal erzählt, ist kein Abbild einer vergangenen

1 *DIM*, S. 2.

2 Vgl. Matias Martínez/Michael Scheffél, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, S. 135.

3 Zur zeitlichen Strukturierung von Geschichtserzählungen vgl. Paul Ricoeur, *Temps et Récit, Tome 1: L'Intrigue et le Récit Historique*, Paris 1983; zu kausalen Implikationen vgl. Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965; zur »Erklärungswirkung« (»explanatory effect«) vgl. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in 19th Century Europe*, Baltimore 1973 und ders., »The Historical Text as Literary Artifact«, in: ders.: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978, S. 81–100. Für einen Überblick über den Forschungsdiskurs siehe auch Anna Magdalena Bredenbach, *Geschichten vom Umbruch. Musikgeschichtliche Darstel-*

Realität, sondern eine narrative Rekonstruktion. Im Jahr 2023 sind Ideen dieser Art so weit verbreitet, dass die Rede von »Narrativen« auch im öffentlichen Diskurs regelrecht zur Modeerscheinung geworden scheint.⁴ Zuweilen gewinnt man gar den Eindruck, dass der Anspruch historiographischer Narrative auf Faktizität und ihre Referenz auf Ereignisse der Vergangenheit, auf historische Quellen und so weiter dabei fast in Vergessenheit zu geraten droht.⁵ Die Aura des Skandalösen, die der Idee einer sprachlich, das heißt narrativ geprägten Verfasstheit von Geschichtsschreibung anhaftete, als sie im Kontext des linguistic, narrative und weiterer wissenschaftstheoretischer »turns« formuliert wurde,⁶ scheint jedenfalls vollkommen verschwunden. Umso auffälliger wirkt aus heutiger Perspektive die Unverblümtheit, mit der Einstein sich in seinem *Italienischen Madrigal* des Geschichtsmodells von »rise and decline«, wie es David Perkins nennt,⁷ bedient; zumal Einstein offensichtlich davon ausgeht, diese Formung seiner Gattungsgeschichte sei kein Konstrukt auf Basis von Quellenarbeit, sondern etwas, das er als Historiker lediglich »im Rahmen des Spiegels« aufzufangen habe. Für Einstein ist die Geschichte des Madrigals augenscheinlich etwas, was er bereits in dieser »vollkommenen« und »runden« Gestalt vorfindet. Skepsis gegenüber der »großen Erzählung« kennt er nicht – im Gegenteil: Er strebt gerade diese an.

Die »Fähigkeit, große historische Bögen zu spannen«, bescheinigt ihm auch Martin Geck im Personenteil der *MGG* und bezieht sich dabei explizit auf das »Madrigal-Buch«.⁸ In diesem Zusammenhang betont er unter anderem auch Einsteins sprachlich-stilistische Fähigkeiten:

»Auf eindrucksvolle Weise vereinte Einstein zwei wesentliche Traditionen der deutschen Mw. in sich: historische Quellenforschung und Musikkritik. Daß seine Bücher wie die keines anderen deutschsprachigen Musikfor-

lungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive, Mainz 2018 (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften, 5), S. 19–39.

4 Vgl. z. B. Tobias Kniebe, »Erzähl! Modewort »Narrativ««, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.08.2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/modewort-narrativ-erzaehl-1.3640669>; Wolfgang Müller-Funk, »Ein Begriff in aller Munde: Was ist dein Narrativ?«, in: *Der Standard*, 06.04.2019, <https://www.derstandard.at/story/2000100872677/ein-begriff-in-aller-munde-was-ist-dein-narrativ>.

5 Zum Anspruch historiographischer Narrative, auf eine vergangene, außertextuelle Wirklichkeit zu referieren, vgl. z. B. Gérard Genette: »Fictional Narrative, Factual Narrative«, in: *Poetics Today* 11 (1990), S. 755–774; Stephan Jaeger: »Erzählen im historiographischen Diskurs«, in: *Wirklichkeitserzählungen. Felder Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, hrsg. von Christian Klein und Matias Martínez, Stuttgart 2009, S. 110–135; Julia Lippert, »In Fact No Fiction: Historiographic Paratext«, in: *SPIEL* 30 (2011), Nr. 1, S. 89–111.

6 Erstmals und besonders einflussreich bei Roland Barthes, »Le Discours de l'Histoire«, in: *Social Science Information* 6 (1967), S. 63–75 und Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978.

7 David Perkins, *Is Literary History Possible?*, Baltimore 1992, S. 39.

8 Martin Geck, Art. »Einstein, Alfred«, in: *MGG Online* (2001/2016).

schers um die Welt gingen, spricht für sich: Verlage und Publikum wußten die Mischung von gründlichem Wissen, ästhetischem Sinn und schönem Stil zu schätzen.«⁹

Auf seine Tätigkeitsfelder als Musikhistoriker und Musikkritiker verweist auch Einstein selbst im Vorwort zu seinem 1941 erschienenen Buch *Greatness in Music*:

»The author of these reflections on the conditions for greatness in music is, by avocation, what has in recent years come to be called [...] a musicologist. But the exigencies of life have also led him, over a long stretch of years, to exercise the function of a music critic. This dual activity has had the consequence that his musicological colleagues regard him, for the most part, as a passable critic, and his critical colleagues have, for the most part, pronounced him a passable scholar.«¹⁰

Die selbstironische Bemerkung, dass die Fachkollegen ihn aus diesem Grunde jeweils nur für »passabel« hielten, schimmert auch bei Martin Geck durch, wenn er Einstein »eine gewisse Unbekümmertheit bei der Vermischung von Quellenphilologie und Geschmacksurteil« bescheinigt, die er wiederum als »Kehrseite« von dessen erzählerischen Qualitäten begreift.¹¹

Im Vorwort zu *Greatness in Music* geht Einstein zudem auf seine eben abgeschlossene Madrigal-Geschichte ein und ordnet diese ausdrücklich einer wissenschaftlichen Sphäre zu:

»It [this book] was written after the completion of an extensive and purely scientific work – a history of the Italian madrigal and its subsidiary forms which, thanks to its extraordinary proportions, has not yet achieved publication. The writing of the present volume, requiring no long preliminary research, no copious scientific equipment, and no learned annotations was, so to speak, a recreation«.¹²

Wenn er hier augenzwinkernd bemerkt, wie erholsam es gewesen sei, für den vorliegenden Band weniger Gebrauch vom klassischen Handwerkszeug des wissenschaftlichen Arbeitens machen zu müssen, als es beim *Italienischen Madrigal* der Fall war, zeigt dies ein deutliches Bewusstsein dafür, dass mit den unterschied-

9 Ebd.

10 Alfred Einstein, *Greatness in Music*, New York 1941, S. v. Bemerkenswerterweise fehlt dieses Vorwort in der zehn Jahre später erschienenen deutschsprachigen Ausgabe (Alfred Einstein, *Größe in der Musik*, Zürich 1951).

11 Geck, Art. »Einstein«.

12 Einstein, *Greatness*, S. vi.

lichen Sphären auch unterschiedliche Schreibkonventionen verbunden sind. Anders als es Martin Gecks kritische Formulierung suggeriert, macht es für Einstein offenbar einen Unterschied, ob er als Kritiker oder als Musikwissenschaftler schreibt. Aus heutiger Perspektive mag auch das erstaunen, denn es fallen im *Italienischen Madrigal* diverse Passagen ins Auge, deren Sprachstil eher journalistisch-essayistisch denn – im heutigen Sinne – wissenschaftlich anmutet.

Der vorliegende Beitrag nimmt eben solche sprachlichen und sprachlich bedingten Besonderheiten des *Italienischen Madrigals* in den Blick, indem er nach den narrativen Strukturen des Textes fragt. Nimmt man die Erkenntnis ernst, dass historiographische Texte sich bestimmten Mechanismen des Erzählens nicht entziehen können und dass ihre Inhalte wie ihre Struktur zumindest zu Teilen immer auch einer sprachlichen und erzähltechnischen Logik folgen, so verspricht eine Analyse, die sich – jenseits aller modischer Begriffe – auf Theorien und Methoden der Erzähltextanalyse stützt, Aufschluss darüber, welche Auffassung von Musikgeschichte, welche Selektionskriterien und welche Werturteile sich hinter jenen Strukturen verbergen. Zu diesem Zweck beleuchtet der Beitrag, der narratologischen Unterscheidung von *story* und *discourse* entsprechend, *was* und *wie* Einstein in seiner Gattungsgeschichte erzählt. Er greift dabei zurück auf ein an anderer Stelle entwickeltes »tool kit« aus Analysekategorien, die auf spezifische Fragestellungen der Musikhistoriographie ausgerichtet sind.¹³ Neben diesen deduktiv entwickelten Analyseinstrumenten wurden ergänzend weitere Kategorien induktiv aus dem Text selbst und seinen Kontexten heraus abgeleitet. Um der schiereren Textmenge Herr zu werden, wurden zudem digitale Textanalysetools eingesetzt: Mit dem Programm MAXQDA wurden qualitative Mikroanalysen von Stichproben und ausgewählten Textpassagen durchgeführt; zur Visualisierung von quantitativen Zusammenhängen wurde mit Voyant-Tools gearbeitet.¹⁴

13 Bredenbach, *Geschichten vom Umbruch*.

14 Zur Textanalyse mit Voyant Tools (<https://voyant-tools.org/>) vgl. Stéfán Sinclair und Geoffrey Rockwell, »Text Analysis and Visualization: Making Meaning Count«, in: *A New Companion to Digital Humanities*, hrsg. von Susan Schreibman, Ray Siemens und John Unsworth, Oxford u. a. 2016, S. 274–290; als Beispiel für eine Textanalyse mit MAXQDA vgl. Julia Heimerdinger, *Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' Le Marteau sans maître (1954), Karlheinz Stockhausens Gesang der Jünglinge (1956) und György Ligetis Atmosphères (1961)*, Berlin 2014.

Gliederung und großer historischer Bogen

An der Existenz eines »großen historischen Bogens«, wie Geck es formuliert, eines Erzählschemas von »Anfang, dramatische[r] und herrliche[r] Entwicklung zum Höhepunkt, Absinken und Ende«¹⁵ lässt Einstein von Beginn seiner Erzählung an keinen Zweifel. Dies spiegelt sich bereits im Inhaltsverzeichnis wider:

- I. Die Vorgeschichte
- II. Die Entstehung des Madrigals
- III. Das frühe Madrigal
- IV. Die heiteren Musikformen Italiens in der ersten Hälfte des Cinquecento
- V. Die nachklassische Zeit des Madrigals
- VI. Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert
- VII. Die Wendung zum Pastoralen, Virtuosen, Dramatischen
- VIII. Die neue Canzonetta
- IX. Die grossen Virtuosen: Marenzio – Gesualdo – Monteverdi. – Marco da Gagliano
- X. Musik als Gesellschaftsspiel und das Spiel mit dem Volkstümlichen: Striggio, Vecchi, Banchieri
- XI. Coniento – Concerto
- XII. Pseudo-Monodie und Monodie
- XIII. Monteverdi und das »Madrigale concertato«. Das Ende

Die Kapitel zu »Vorgeschichte«, »Entstehung« und »frühes Madrigal« markieren Anfang und Aufstieg. Indem Einstein im Rahmen der »Vorgeschichte« ausführlich die »grosse Geltungslosigkeit« der italienischen Musik im 15. Jahrhundert als Ausgangspunkt seiner Erzählung schildert, ebnet er den Weg für die folgende Aufstiegsgeschichte, den »Siegeszug« der italienischen Musik »nach Frankreich, Deutschland, England«, die in nichts Geringerem als der »Weltherrschaft« am Ende des Jahrhunderts gipfeln wird.¹⁶ Die eigentliche »Entstehung des Madrigals« macht Einstein schließlich am Eindringen polyphoner Elemente in die Frottola fest:

»Der Madrigal-Stil ist aus einer Zersetzung der Frottola entstanden, und zwar aus einer Zersetzung im Dienst des Ausdrucks. In die Frottola dringen eine Reihe polyphoner oder polyphonierender Stellen ein, die sich ausbreiten wie ein heilsamer oder auch gefährlicher Gärungsstoff, und

¹⁵ DIM, S. 2.

¹⁶ Ebd., S. 26.

endlich das ganze Gewebe, die ganze Struktur des Ganzen durchdringen und verändern.«¹⁷

Auch das »Absinken« des Erzählbogens ist für Einstein mit einem »Zersetzungsprozess«¹⁸ verbunden. Hier sind es nun monodische und konzertierende Elemente, die in das Madrigal einfließen, wie er in den Kapiteln »Concento – Concerto« sowie »Pseudomonodie und Monodie« schildert. Und es ist schließlich Monteverdi, der mit seinem Madrigale concertato als »Vollender« und »Zerstörer« zugleich¹⁹ »den Schritt zur Cantate« vollzieht²⁰ und damit das – explizit so benannte – »Ende«²¹ des italienischen Madrigals besiegelt.

Lassen sich Aufstieg und Absinken des Erzählbogens in Einsteins Gliederung somit klar identifizieren, wird es mit Blick auf die Kapitel, die dazwischenstehen, schon unübersichtlicher. Hier stehen nun Kapitel, die sich Gruppen von jeweils drei »grossen« Komponisten widmen (»Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert«, »Die grossen Virtuosen: Marenzio – Gesualdo – Monteverdi«²²) neben anderen, deren Titel stilistische Entwicklungen (»Die Wendung zum Pastoralen, Virtuosen, Dramatischen«) oder eine kulturgeschichtliche Verortung des Madrigals fokussieren (»Musik als Gesellschaftsspiel und das Spiel mit dem Volk«). Mit den Kapiteln IV, VIII und X kommen zudem Passagen zur Geschichte der »Nebenformen« dazu, wie Einstein sie nennt, die einerseits neue Erzählstränge eröffnen, andererseits aber auch vielfach mit den anderen Kapiteln verwoben sind (s. Tab. 1). So z. B. durch Adrian Willaert, dessen Musik sowohl im Kontext des »frühen Madrigals« als auch der »heiteren Musikformen in der ersten Hälfte des Cinquecento« behandelt wird und dessen *Canzone villanesche alla napolitana* Einstein zum Anlass nimmt, um vom einen zum anderen Kapitel überzuleiten. Seine Erzählung über die »heiteren Musikformen« knüpft dann explizit an den im Rahmen der »Vorgeschichte« bereits begonnenen Erzählstrang zur Entwicklung der Frottola an²³ und erzählt von »Villotta und Quodlibet«, der

17 Ebd., S. 116, Hervorhebungen durch Einstein selbst.

18 »Aber wenn auch die Zersetzung bereits grosse Fortschritte gemacht hat, so sind diese ersten sieben Stücke doch noch immer A cappella-Madrigale« (bezogen auf Monteverdis fünftes Madrigalbuch, ebd., S. 874).

19 »Er [Monteverdi] ist nicht nur einer der Vollender oder Spätlinge des Madrigals, sondern auch dessen Zerstörer«, ebd., S. 629.

20 Ebd., S. 883.

21 »Monteverdi und das »Madrigale concertato«. Das Ende«, ebd., S. 873.

22 Zwar wird in der Kapitelüberschrift mit Marco da Gagliano noch ein vierter Name genannt, doch ist dieser durch einen Punkt von den anderen abgetrennt und wird im Text separat behandelt. Zu Beginn des Kapitels ist dann auch explizit von »drei Namen« die Rede, ebd., S. 629.

23 »Dieser Entwicklung [der »heiteren Kunst Italiens«] müssen wir nachgehen, und dabei wieder an die Frottola anknüpfen.«, ebd., S. 346.

»napolitanische[n] Canzon villanesca«, der »Parodie in der Villanella« sowie der »Umwandlung der Napolitana im Norden«. Das Kapitel endet mit einem Ausblick auf die weitere Entwicklung jener Gattungen und zugleich auf die Fortsetzung der hier begonnenen Erzählungen:

»Zwischen Nola und Willaert teilt sich der Strom der Entwicklung der Villanella [...]. Die dreistimmige »Canzon villanesca« erhält sich fast das ganze Jahrhundert lang [...]. Daneben aber wächst langsam eine Hineignung zum Madrigal [...]. Die »Canzon alla villanesca« [...] wird zur Canzonetta [...]. Aber die Schilderung dieser Entwicklung bleibt einem späteren Capitel vorbehalten.«²⁴

Tatsächlich wird Einstein die Fäden aus diesem Kapitel erst knapp 400 Seiten später, im Kontext der »neuen Canzonetta«, wieder aufgreifen und, wie angekündigt, von der Annäherung der Canzon villanesca an das Madrigal sowie der »Umwandlung« der Villanella in die Canzonetta erzählen.²⁵ Eine weitere Fortsetzung findet die Geschichte der »Nebenformen« schließlich in Kapitel X, wo das Madrigal als »Gesellschafts-Spiel« thematisiert wird und Einstein das Motiv der »Heiterkeit des Musizierens« am Beispiel diverser Villotte, Canzonen und Canzonetten weiterführt. Auf diese Weise sind im *Italienischen Madrigal* zwei groß angelegte Erzählbögen, zum Madrigal selbst und zu dessen »Nebenformen«, miteinander verwoben. Tab. 1 zeigt eine Zuordnung der einzelnen Kapitel zu diesen beiden Erzählsträngen, kombiniert mit einer Einordnung in den großen Erzählbogen.

Dass diese beiden Erzählbögen sich immer wieder abwechseln, unterbrechen, aber auch aufeinander Bezug nehmen, zeigt, wieviel weniger simpel Einsteins Erzählstruktur konstruiert ist, als es seine Ankündigung in der Einleitung vermuten lässt. Seine Madrigalgeschichte setzt sich zusammen aus einer komplexen Verflechtung diverser Rahmen- und Binnenerzählungen, deren Funktion innerhalb des übergeordneten Schemas von »Anfang – Höhepunkt – Ende« sich nicht immer sofort erschließt.

Auf den ersten Blick irritierend ist insbesondere die Fortschreitung vom »frühen« zum »nachklassischen« Madrigal (unterbrochen durch die Erzählung zu den »heiteren Musikformen«, s. o.), die die Frage aufwirft, ob dazwischen nicht ein »klassisches« Madrigal hätte stehen müssen. Tatsächlich kommt der Begriff »nachklassisch« nur in der Überschrift des Kapitels (V) vor; im Text selbst wird das Wort nicht verwendet, geschweige denn definiert. Häufiger findet sich jedoch der Terminus »klassisch«, den Einstein zwar ebenfalls nicht definiert, aber regel-

24 Ebd., S. 392.

25 Ebd., S. 613.

Erzählschema	Gliederung
»Anfang«	I. Die Vorgeschichte II. Die Entstehung des Madrigals III. Das frühe Madrigal
»dramatische und herrliche Entwicklung zum Höhepunkt«	IV. Die heiteren Musikformen Italiens in der ersten Hälfte des Cinquecento V. Die nachklassische Zeit des Madrigals VI. Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert VII. Die Wendung zum Pastoralen, Virtuosen, Dramatischen VIII. Die neue Canzonetta IX. Die grossen Virtuosen: Marenzio – Gesualdo – Monteverdi. – Marco da Gagliano X. Musik als Gesellschaftsspiel und das Spiel mit dem Volkstümlichen: Striggio, Vecchi, Banchieri
»Absinken und Ende«	XI. Coniento – Concerto XII. Pseudo-Monodie und Monodie XIII. Monteverdi und das »Madrigale concertato«. Das Ende

Tab. 1: Zuordnung der Kapitel zur Geschichte der »Nebenformen« (grau) und des Madrigals (schwarz) sowie Einordnung in den großen Erzählbogen (linke Spalte)

mäßig einsetzt, um eine Norm zu beschreiben, die durch kompositorische Innovation durchbrochen wird. Besonders evident wird diese Begriffsverwendung am Beispiel der Entwicklung der Stimmenanzahl des Madrigals. So ist es zunächst Josquin, der Vierstimmigkeit als – mehrfach so benannte – »klassische Norm«²⁶ etabliert, bevor Cipriano de Rore diese zur Fünfstimmigkeit erweitert:

»Mit Rore wird im Madrigal die Fünfstimmigkeit sofort als Norm gesetzt, nachdem die vorangehende Generation, trotz gelegentlicher Überschreitung der Stimmenzahl, der Vierstimmigkeit als klassischer Norm gehuldigt hatte.«²⁷

Im weiteren Verlauf der Erzählung wird nun diese neue Norm der Fünfstimmigkeit mit dem Attribut »klassisch« versehen (»im fünfstimmigen Madrigal, der klassischen Norm der Gattung seit Rore«²⁸). Auch die Kompositionen Luca Marenzios, die weit nach dem Kapitel zur »nachklassischen Zeit des Madrigals« thematisiert werden, charakterisiert Einstein als »noch klassisch« im Vergleich zu

26 »Und die dreistimmigen Motetten schreibt Festa in einer Zeit, da Josquin längst die Vierstimmigkeit als klassische Norm der Stimmen-Zahl festgesetzt hatte.«, ebd., S. 259.

27 Ebd., S. 398.

28 Ebd., S. 844.

denen Monteverdis: »Es [Marenzios ›Oimè il bel viso‹] ist freilich noch klassisch im Vergleich zu der Composition des Textes, die Monteverdi 30 Jahre später geliefert hat.«²⁹

Wenn Jahrzehnte nach der »nachklassischen« Zeit des Madrigals wieder Kompositionen entstehen können, die zwar auf der Höhe ihrer Zeit, aber »noch klassisch« sind, kann die Abfolge der Begriffe nicht in temporalem Sinne zu verstehen sein. Es liegt daher nahe, Einsteins Begriff des »Nachklassischen« als Marker von Innovation oder Weiterentwicklung zu verstehen. Damit lässt sich das betreffende Kapitel als eine weitere Etappe der Aufstiegserzählung lesen und nicht, wie der Begriff suggerieren könnte, schon als den ersten Schritt »abwärts«.

So zeigt sich bereits auf Ebene der Kapiteleinteilung deutlich, was sich innerhalb der einzelnen Kapitel bestätigen wird: Es geht Einstein um eine Fortschrittsge-
schichte des musikalischen Materials. Kompositorische Innovationen setzen neue Standards, die wiederum von späteren Komponisten durchbrochen werden und so weiter. Damit kann Einstein von mehreren Höhepunkten oder Blütezeiten des Madrigals erzählen, die aufeinanderfolgen und sich jeweils übertreffen, bis der letzte Höhepunkt mit den »grossen Virtuosen« Marenzio, Gesualdo und Monteverdi erreicht ist, die »Erfüllung und Ende der Blüte des Madrigals in sich schliessen«.³⁰

Die Genese des Narrativs – eine Spurensuche in Einsteins Veröffentlichungen

Mit Blick auf den großen Bogen der Erzählung ist es aufschlussreich, die Genese des Narrativs bei Einstein zu betrachten. Schließlich war *Das italienische Madrigal* nicht der erste Text, in dem er eine Geschichte dieser Gattung zu Papier brachte. Bereits 1921 veröffentlichte Einstein einen zwölfseitigen Aufsatz über »Das Madrigal« im Jahrbuch der *Marées-Gesellschaft*, der drei Jahre später in einer leicht überarbeiteten Fassung, übersetzt von Theodore Baker, in *The Musical Quarterly* erschien.³¹ Auch das entsprechende Kapitel in Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* aus demselben Jahr stammt aus Einsteins Feder und basiert maßgeblich auf diesem Text.³² Hier teilt Einstein die Entwicklung des Madrigals in drei »Perioden« ein, wobei er die Komponisten etwas anders gruppiert als in *Das italienische Madrigal* (s. Tab. 2). Die zweite Periode, der er Willaert

29 Ebd., S. 649.

30 Ebd., S. 629.

31 Alfred Einstein, »Das Madrigal«, in: *Ganymed* 3 (1921), S. 101–112; Alfred Einstein, »The Madrigal«, in: *The Musical Quarterly* 10 (1924) Nr. 4, S. 475–484, übersetzt von Theodore Baker.

32 Alfred Einstein, »Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600«, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924, S. 315–339.

und de Rore, aber auch Lasso, Monte, Palestrina und Andrea Gabrieli zuordnet, bezeichnet Einstein hier als »klassische Blütezeit« – im Gegensatz zur späteren Zuordnung zur »nachklassischen Zeit« des Madrigals (de Rore) bzw. zu einem eigenen Kapitel über »die drei großen Oltremontanen« (Lasso, Monte und Wert) in *Das italienische Madrigal*. 1929 schließlich überarbeitete Einstein den Artikel zum »Madrigal« in der von ihm herausgegebenen 11. Auflage des *Riemann-Musiklexikons* zum ersten Mal maßgeblich.³³ Von der 9. zur 10. Auflage, die beide ebenfalls bereits unter Einsteins redaktioneller Betreuung erschienen waren, hatte er lediglich Kleinigkeiten angepasst, z. B. den Namen Andrea Gabrieli ergänzt und den von Riemann angenommenen Zusammenhang zwischen dem Madrigal des Trecento und des Cinquecento als »nur mittelbar« relativiert; ansonsten hatte er Riemanns Text jedoch weitestgehend unangetastet gelassen.³⁴ In der 11. Auflage von 1929 betont er nun deutlich, dass das Madrigal des 16. nichts mit dem des 14. Jahrhunderts zu tun habe, sondern dass es aus der Frottola erwachsen sei. Ungeachtet der Tatsache, dass jene These ihrerseits längst revidiert ist,³⁵ ist sie doch ein zentrales Moment auch in seinem Madrigal-Buch. Im *Riemann-Lexikon* hält Einstein weiter an einer Einteilung in drei Phasen fest, die jedoch leicht von der im Adler-Handbuch abweicht und schon eher der Gruppierung entspricht, die er später im *Italienischen Madrigal* vornehmen wird.

Adler-Handbuch	Riemann-Musiklexikon
1. Arcadelt, Verdelot, Willaert, Gero, Festa, della Viola	1. Festa, Arcadelt, Verdelot
2. Willaert, ³⁶ de Rore, Lasso, Monte, Palestrina, A. Gabrieli	2. Willaert, Rore
3. Marenzio, Gesualdo, Monteverdi	3. Marenzio, Gesualdo, Monteverdi »u.a.« ³⁷

33 Art. »Madrigal«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Elfte Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 1094 f.

34 Art. »Madrigal«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Neunte vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage, nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein, Berlin 1919, S. 707 und Art. »Madrigal«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Zehnte Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1922, S. 770.

35 Vgl. z. B. Nicole Schwindt, »In Italien und andernorts: Der madrigalische Gattungskomplex als neue Herausforderung im 16. Jahrhundert«, in: *Musikalische Lyrik, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 8.1), S. 200–214, hier S. 203. Vgl. auch den Beitrag von Giovanni Zanollo in diesem Band.

36 Tatsächlich wird Adrian Willaert in beiden Perioden genannt, vgl. Einstein, »Die mehrstimmige weltliche Musik«, S. 321 (erste Periode) und S. 322 (zweite Periode).

37 Art. »Madrigal«, S. 1094. Wenige Zeilen später wird dieses »u. a.« wie folgt konkretisiert: »Lasso und Monte sind ebenso Großmeister des M. wie die Gruppe der englischen Musiker«.

Der Vergleich dieser verschiedenen Entwicklungsstadien seiner Erzählung verdeutlicht einmal mehr, dass Einstein die Geschichte des Madrigals eben nicht »vorfindet«, sondern sie durchaus in unterschiedlicher Weise deutet und erzählt.

Eine Geschichte großer Männer

Der Blick in die früheren und komprimierten Fassungen seiner Madrigalgeschichte zeigt zudem, dass Einstein sich primär an Komponisten und Komponistengruppen als leitendem Prinzip orientiert. Dies spiegelt sich auch in der Gliederung des *Italienischen Madrigals* wider. Allein auf Ebene der kleineren Unterkapitel im Inhaltsverzeichnis zählt man knapp 150 Namen.³⁸ Diese Beobachtung deckt sich mit der in der Einleitung formulierten Aussage Einsteins, sein Buch sei »beschränkt auf die Charakterisierung der wichtigsten Meister, die auf der geraden Linie der Entwicklung zu finden waren«.³⁹ Neben der Idee einer »geraden Entwicklungslinie« fällt hier vor allem der Begriff »Meister« ins Auge, der tatsächlich im Verlauf des Textes eine zentrale Rolle spielt: Knapp 500 Mal bemüht Einstein diesen Terminus in den verschiedensten Spielarten und Kontexten. Kaum einer der Komponisten, von denen er erzählt, wird nicht mindestens einmal als »Meister« bezeichnet, bezogen etwa auf eine Generation, eine Zeit, eine Region, auf Gattungen wie Messe, Motette, Madrigal oder auch ganz ohne Bezugsgröße. Verdelot, Willaert und Arcadelt sind »Hauptmeister«,⁴⁰ die Komponisten des 14. Jahrhunderts dagegen »höchst liebenswerte Kleinmeister«,⁴¹ Lasso wiederum ist »einer der grössten Meister aller Zeiten«⁴² und so weiter. Verwandt und ähnlich prominent vertreten ist das Attribut der »Größe« (in verschiedenen Formen über 450 Mal). Auch auf Ebene der Kapitelüberschriften finden sich die Begriffe »Meister« und »Größe«, wobei die bereits erwähnte Tendenz auffällt, die Komponisten zu Dreiergruppen zusammenzufassen. Im Text spricht Einstein einmal gar vom »Triumvirat«⁴³ der Virtuosen, womit er nicht nur eine Spielart der Herrschaftsmetapher aufgreift (s. u.), sondern auch an heroengeschichtliche Strukturen der Musikhistoriographie späterer Jahrhunderte anknüpft. Wie fest die Idee einer repräsentativen Dreiergruppe »großer Komponisten« im kulturellen Gedächtnis verankert ist, zeigen Konstrukte wie die Trias »Haydn, Mozart Beethoven«, die bis heute etwa in Schulbüchern für die sogenannte »Wiener Klas-

38 DIM, S. XV–XXII.

39 Ebd., S. VI.

40 Ebd., S. 263.

41 Ebd., S. 3.

42 Ebd., S. 489.

43 Ebd., S. 629.

sik« steht,⁴⁴ oder das Bild der drei »großen B« (Bach, Beethoven und Brahms), das auf Hans von Bülow zurückgeht und in seiner ursprünglichen Formulierung auch die religiöse Konnotation einer solchen »Trinität« widerspiegelt.⁴⁵

Es besteht somit wenig Zweifel daran, dass es für Einstein »große Männer« sind, die die Geschichte des Madrigals vorantreiben. In diesem Zusammenhang bietet sich nochmals ein Blick in *Greatness in Music* an, ein Buch, das er unmittelbar im Anschluss an seine Arbeit am *Italienischen Madrigal* schrieb. Einstein orientiert sich darin maßgeblich an dem Konzept »historischer Größe« von Jacob Burckhardt⁴⁶ und unterscheidet diese von »künstlerischer Größe«. Dabei ist letztere an die Präsenz im Konzertrepertoire der Gegenwart gekoppelt, weshalb »die Musiker der Jahrhunderte vor dem Erscheinen Bachs und Händels« zunächst explizit ausklammert werden,⁴⁷ denn das Werk Palestrinas, Lassos, Monteverdis u. a. sei »für die Allgemeinheit unmittelbar nicht mehr lebendig zu machen«.⁴⁸ Unter der Überschrift »Die historischen Bedingungen der Größe« jedoch referiert Einstein auch auf die Entstehungszeit des Madrigals als die erste von mehreren »Revolutionen«, welche die Musikgeschichte geprägt hätten:

»Sie [unglückliche Zeiten] entstehen nur nach »Revolutionen«, wie es ja deren in der Musikgeschichte mehrere gegeben hat; wenn ein Höhepunkt erreicht, ein Umsturz erfolgt ist, und ein mühsamer Aufstieg von neuem begonnen werden muß. Die erste dieser »Revolutionen« ist etwa um 1520 zu datieren«.⁴⁹

Damit findet sich hier nicht nur eine seiner bevorzugten Geschichtsmetaphern, sondern auch eine explizite Beschreibung jenes Geschichtsbildes, das die Erzählstruktur des *Italienischen Madrigals* prägt und seinerseits bereits einer narrativen Logik folgt: Einstein begreift Musikgeschichte als Abfolge von Aufstiegen, Höhepunkten, Umbrüchen, Abstiegen, neuen Aufstiegen usw.

44 Vgl. z. B. *Musik um uns*. Sekundarbereich II, hrsg. von Markus Sauter und Klaus Weber, Braunschweig 2017.

45 »Ich glaube an Bach den Vater / Beethoven den Sohn und / den heiligen Geist [eine geschwungene Linie weist auf »Dr. Johannes Brahms«] / Amen! / Aachen, Pfingsten 1882 Hans v Bülow«, Notation mit brauner Tinte auf Briefpapier von Johannes Brahms: https://www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/musikmanuskripte_units/1996_0064.html.

46 Vgl. Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, Der Text der »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach Handschriften hrsg. von Peter Ganz, München 1982.

47 Einstein, *Größe in der Musik*, München u. a. 1980, S. 36.

48 Ebd., S. 20.

49 Ebd., S. 121.

Gesa Finke und Anna Langenbruch haben die These aufgestellt, dass das Konzept der »Größe« für Einstein eine Alternative zum Geniebegriff darstelle, den er als nationalsozialistisch belastet wahrgenommen habe.⁵⁰ Rein quantitativ bestätigt sich dies im *Italienischen Madrigal*: Der Begriff des »Genies« taucht nur dreimal auf, der Begriff des Genius 17 Mal – ein verschwindend kleiner Anteil im Gegensatz zur Häufigkeit von »Größe« und »Meister«. Abb. 1 zeigt die relativen Häufigkeiten der Begriffe, gegliedert nach Kapiteln.

Möglicherweise lassen sich auch die häufigen Vergleiche mit Komponisten späterer Epochen, wie Mozart oder Wagner, zu Teilen mit Einsteins Idee von »Größe« erklären: Wenn die »künstlerische Größe« der Komponisten des Cinquecento nicht mehr lebendig zu machen ist,⁵¹ so erfüllt die Analogie zu weithin anerkannten »künstlerischen Größen« den Zweck, zumindest deren »historische Größe« zu veranschaulichen.

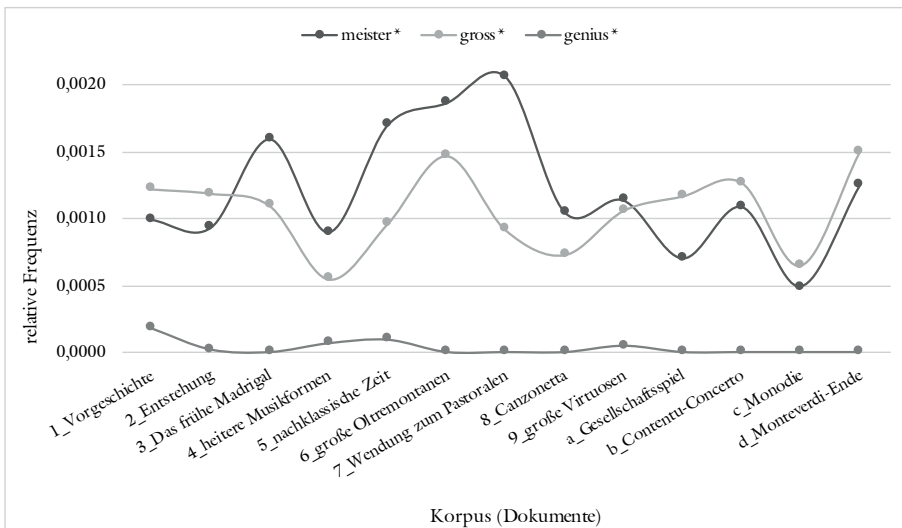


Abb. 1: Relative Häufigkeiten der Begriffe »Meister«, »groß« und »Genius«, visualisiert mit Voyant Tools⁵²

50 Gesa Finke und Anna Langenbruch, »Biographik zwischen Humanismus und Geschichtstheorie. Paul Bekker und Alfred Einstein im Dialog«, in: *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, hrsg. von Fabian Kolb, Melanie Unsel und Gesa zur Nieden, Mainz 2018, S. 129–144, hier S. 140 f.

51 »They [Dufay, Josquin, Gombert, Clemens non Papa, Palestrina, Lasso, Monteverdi] can no longer be made to ›live‹, to make a direct appeal to the popular mind«, Einstein, *Greatness*, S. 9.

52 Stéfán Sinclair und Geoffrey Rockwell, Voyant Tools 2022, <http://www.voyant-tools.org/?view=Trends&corpus=23c82cb336c2e2dcc44343094287a0d3>.

Die Arbeit mit solchen Analogien spielt auch auf struktureller Ebene eine wichtige Rolle in Einsteins Text. Wie Sebastian Bolz gezeigt hat, nutzt Einstein vermeintliche Anachronismen wie die Charakterisierung der Musik des 16. Jahrhunderts als »romantisch« oder »expressionistisch« dazu, strukturelle Parallelen zwischen unterschiedlichen Phasen der Musikgeschichte zu versinnbildlichen:

»We should understand his [Einsteins] narrative methods not simply as anachronisms, but rather as the deliberate creation of historical parallels in order to bring out structural and intellectual coherence between different styles and centuries, and frame a cyclical model of history based on function-oriented terms.«⁵³

Diese Beobachtung deckt sich mit dem oben skizzierten Bild von Musikgeschichte als Abfolge von wiederkehrenden Revolutionen. Wenn die Geschichte des Madrigals auf derselben Erzählstruktur von Aufstieg, Höhepunkt und Fall basiert wie die Geschichten späterer Epochen oder Gattungen, bieten Vergleiche mit und Referenzen auf jene anderen Erzählungen der Musikgeschichte das Potential, »Erklärungswirkungen«⁵⁴ im Sinne Hayden Whites zu erzeugen, denn diese entstehen durch das Wiedererkennen der Handlungsstruktur einer Erzählung. Was dem Lesenden als folgerichtig erscheint, basiert laut White primär auf dem Erkennen einer narrativen Struktur der Erzählung und nur sekundär auf den dargestellten Fakten. Geschichtswerke seien »fortgesetzte Metaphern«, in denen die Ereignisse mit einer literarischen Form, die uns vertraut ist, »verglichen« werden.⁵⁵ Es ist genau dieser Vorgang des »Vergleichens«, den wir bei Einstein vorfinden: Ganz explizit, wenn er Vergleiche mit Mozart, Wagner oder Beethoven formuliert;⁵⁶ indirekt, wenn er z. B. anachronistisch wirkende Epochenbegriffe verwendet; und strukturell, wenn er von »Revolutionen« erzählt, von »Aufstieg und Fall«, oder mit Gruppierungen von jeweils drei »großen« Komponisten Analogien zu anderen berühmten Dreigestirnen der Musikgeschichtsschreibung herstellt.

53 Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, in: *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, S. 451–477, hier S. 476.

54 Hayden White, *Auch Klio dichtet oder Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses* (Sprache und Geschichte, 10), Stuttgart 1991, S. 103.

55 Ebd., S. 112.

56 Vgl. den Beitrag von Katelijne Schiltz in diesem Band.

Geschichtsmetaphern

Einsteins Geschichtsbild spiegelt sich auf der Oberfläche des Textes auch im Gebrauch diverser Geschichtsmetaphern wider. Die Auffassung von Musikgeschichte als Abfolge von »Revolutionen« prägt seine Madrigalgeschichte, indem deren Anfang und Ende jeweils als durch solche »Revolutionen« bedingt dargestellt werden. So beschreibt er den Ausgangspunkt seiner Erzählung, die »Geburtsstunde des Madrigals« um 1520 durch die Wandlung vom »Liedstil« zum »poetisch gezeugten, ›motettischen‹ Stil des 16. Jahrhunderts« als »grosse und stille Revolution«⁵⁷ bzw. als »Revolution des Compositions-Stils«.⁵⁸ Am Ende der Erzählung stehen die Monodie als »neue Revolutionierung auf dem Gebiete der Musik«⁵⁹ und die Einführung des Basso Continuos als »die eigentliche Revolution in der Geschichte des Madrigals«.⁶⁰ Auch innerhalb des Narrativs bemüht Einstein immer wieder dieses Bild, besonders häufig bezogen auf Cipriano de Rore, dessen erstes Madrigalbuch 1542⁶¹ und die innovativen Momente seiner Musik:

»Er hatte so viel des Neuen gebracht: die Revolution im Rhythmischen; die Verwendung extremer Harmonik zum Zwecke extremen Ausdrucks, die Sublimierung und höhere Leidenschaftlichkeit des Tons durch die Wahl und Behandlung der Texte, dass sich dennoch die Geister an ihm scheiden mussten.«⁶²

Neben dem Bild der »Revolution« stehen diverse Metaphern, die im weiteren Sinne dem Wortfeld um Krieg und Kampf entstammen. Das Bild des Kampfes prägt bereits Einsteins Einleitung, wo er es zu einer Art Leitbild der folgenden Erzählung erhebt:

»Das ganze 16. Jahrhundert wird ein Jahrhundert des Kampfes sein, und der Schauplatz dieses Kampfes ist vor allem Italien. [...] Es ist ein Jahrhundert des Kampfes auch auf dem Gebiete der Musik, und vielleicht mehr auf diesem Gebiet als auf irgend einem anderen.«⁶³

Im weiteren Verlauf wird Einstein von einem »Kampf« zwischen dem Anspruch von Musik und Text erzählen⁶⁴ oder von einem »Kampf zwischen Melodik und

57 DIM, S. 2.

58 Ebd., S. 140.

59 Ebd., S. 570.

60 Ebd., S. 873.

61 Ebd., S. 403.

62 Ebd., S. 433.

63 Ebd., S. 26.

64 Ebd., S. 167.

Harmonik«. ⁶⁵ In einer Passage über verschiedene »Kämpfe« der Operngeschichte zeigt sich, dass auch dieses Bild für ihn, ähnlich wie das der »Revolution«, nicht ausschließlich auf die Geschichte des Madrigals bezogen, sondern als Metapher für den Verlauf von Musikgeschichte allgemein zu verstehen ist:

»Man hat sich gewöhnt, als besonders dramatische, besonders erregende musikgeschichtliche Ereignisse die Conflicte auf dem Gebiet der Oper zu betrachten: den »Kampf« der sogenannten Florentiner Camerata gegen den Contrapunkt, also gegen eine bleibende Errungenschaft, ein ewiges Prinzip der abendländischen Musik, wobei die Florentiner denn auch auf die Dauer keineswegs Sieger geblieben sind: – den Kampf Gluck's um ein neues, weniger formalistisches Ideal der Oper, der in Wahrheit ein Kampf war gegen die Convention der Opernform Metastasio's: – den Kampf Richard Wagner's um das neue romantische Musikdrama«. ⁶⁶

Mit dem Bild des Kampfes verbunden sind diverse Metaphern von Sieg und Herrschaft, insbesondere bezogen auf nationale Stile: Vom »vollen Sieg des nationalen italienischen Stils« ist die Rede, ⁶⁷ von ihrem »Siegeszu[g] nach Frankreich, Deutschland, England«, bis deren oben schon zitierte »Weltherrschaft« feststeht. ⁶⁸ Zuvor noch hatte eine »Überwältigung der italienischen Musik durch englische, französische, burgundische Musiker« stattgefunden. ⁶⁹ Doch nicht nur nationale Stile ringen in Einsteins Erzählung um den Sieg, sondern auch auf innermusikalischer Ebene geht es immer wieder um Aspekte von Herrschaft oder Macht. So ist z. B. von der »Herrschaft des Soprans« die Rede, von der »Alleinherrschaft der Kirchen-Tonarten«, die durchbrochen wird, oder vom »Herrschafts-Gebäude der Polyphonie«, das ins Wanken gebracht wird. Auch auf Ebene der unterschiedlichen musikalischen Gattungen werden in Einsteins Erzählung Kämpfe ausgetragen. So ist es z. B. die Frottola, die sich verwandelt, »am Ende des Jahrhunderts das Madrigal erst zersetzt, dann überwältigt« und schließlich als »siegreiche Arie« im 17. Jahrhundert »über alle andern Formen königlich triumphiert«. ⁷⁰ Zuweilen kämpfen auch verschiedene Akteure des Musiklebens um ihren Einfluss auf die Kompositionsgeschichte. So wird etwa der »Solist« am Ende des Jahrhunderts zum »Beherrscher des Componisten«:

⁶⁵ Ebd., S. 550.

⁶⁶ Ebd., S. 2.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 26.

⁶⁹ Ebd., S. 14.

⁷⁰ Ebd., S. 569.

»Wir stehen an der Schwelle des 17. Jahrhunderts. Die Forderung, für den Solisten zu schreiben, wird übermächtig – für den Solisten unmittelbar, für den Solisten, der jetzt zum Beherrscher des Componisten wird. Bisher war der Componist selbstherrlich, er schrieb seinen ›Satz‹, den der Virtuose sich für seine Zwecke arrangieren mochte. Jetzt steht der Sänger im Licht, und der Componist liefert ihm fertige Ware, sitzt am Clavier oder der Orgel, hat seinen Basso continuo vor sich, und besorgt improvisierend die Begleitung.«⁷¹

Nahezu inflationär bedient sich Einstein zudem sprachlicher Bilder, die auf ein organizistisches Modell von »Blüte« und »Verfall« hinweisen, und die er in unterschiedlichsten Spielarten verwendet: Von der »Knospe« einer »einfach syllabischen Canzonen-Melodie« bei Pisano ist die Rede, die »zur polyphonen Blüte aufgebrochen« ist,⁷² Ballate werden als »Früchtchen« vom großen Baum der höfischen Lyrik bezeichnet,⁷³ Rore und seine Generation pflücken »Früchte von dem Baume [...], den wiederum Willaert gepflanzt hatte«,⁷⁴ die Entstehung von Concerto und Monodie trifft die Kunst des 16. Jahrhunderts in der »Wurzel« und bringt sie so zum »Abwelken«.⁷⁵ Auch von »Blütezeiten«, »Hochblüte« und »Nachblüte« ist die Rede. Dabei bezieht sich der Begriff der »Blüte« bei Einstein auf die verschiedensten Ebenen: auf die Blüte einer Gattung, der Musik oder der Lyrik allgemein, die Blüte der Musik an einem speziellen Ort oder aber die Blütezeit eines Komponisten. Abb. 2 zeigt die verschiedenen Verwendungsweisen des Begriffs in Einsteins Text, gegliedert nach Kapiteln.⁷⁶

Ein organizistisches Geschichtsmodell spiegelt sich auch im Bild der »Geburt« wider, das sich ebenfalls in diversen Ausformungen findet: Zur »Geburtsstunde« des Madrigals fungieren etwa die Oltremontani als »Geburtshelfer« (wohlge- merkt: nicht als Väter!) des italienischen Kinds namens »Madrigal«:⁷⁷

»Es ist auch die Geburtsstunde des Madrigals. Geburtshelfer dabei sind die Erben der polyphonen Liedkunst des Quattrocento: Franzosen, Burgunder, Niederländer; kurz: ›Oltremontani‹ im italienischen Sinn. Aber sie sind

71 Ebd., S. 870.

72 Ebd., S. 133.

73 Ebd., S. 57.

74 Ebd., S. 419.

75 Ebd., S. 1.

76 Stéfan Sinclair und Geoffrey Rockwell, Voyant Tools 2022, http://www.voyant-tools.org/?view=Contexts&query=. *bluete*&corpus=23c82cb336c2e2dcc44343094287a0d3. Die Abbildung bezieht sich auf den Zeichenstand in Einsteins Typoskript; dort stehen deutsche Umlaute und deren Ausschreibung nebeneinander. In der Edition des Textes erscheinen sie normiert.

77 Vgl. den Beitrag von Moritz Kelber in diesem Band.

nur die Geburtshelfer, nicht die Väter. Die Geburt findet auf italienischem Boden statt, und das Kind, das auf die Welt kommt, ist italienisch.«⁷⁸

Im Verlauf des Textes werden noch weitere Geburtshelfer auftreten, etwa die Höfe Ferrara und Urbino als »Geburtshelferinnen« der Frottola,⁷⁹ Giulio Bonagionta als »der Geburtshelfer so vieler Musikdrucke«⁸⁰ oder Striggio als »einer der Geburtshelfer der Monodie«.⁸¹ Auch der Tod als Antithese der Geburt ist Teil dieses Bildes, wenn »um 1530 die Frottola tot und das Madrigal bereits lebendig ist«.⁸²

Ebenfalls dem organizistischen Geschichtsmodell verpflichtet ist der häufig zitierte Vergleich der Entwicklung des Madrigals aus der Frottola mit dem »Aus-schlüpfen eines Schmetterlings aus der Puppenhülle«:

»Das Madrigal hat sich auf ganz anderm Weg gebildet. Und man kann diesen Weg, diese Verwandlung der Frottola aus einem begleiteten Lied, mit einem stützenden Bass und zwei füllenden Mittelstimmen, in ein gleich der Motette polyphonierendes Gebilde mit vier gleichwertigen Stimmen, so genau verfolgen, wie man das Ausschlüpfen eines Schmetterlings aus der Puppenhülle verfolgen kann.«⁸³

All diese sprachlichen Bilder stehen sinnbildlich für die grundlegende Erzählstruktur des *Italienischen Madrigals*. Es handelt sich somit um »Master Narratives« der Musikgeschichtsschreibung.⁸⁴ Veranschaulicht die Wurzel Vorgeschichte und Voraussetzungen, steht die Geburt für Anfang und Entstehung, sind Blüte und Sieg Allegorien für Aufstieg und Höhepunkt, so entspricht das Welken dem Absinken des Erzählbogens, ebenso wie der verlorene Kampf, der jedoch zugleich wieder mit einem neuen Sieger, neuem Aufstieg und Höhepunkt verbunden ist.

Werkzentrierung

Spiegeln Kapiteleinteilung und Gliederung des *Italienischen Madrigals* eine Orientierung an »großen Männern« und damit an Personen als treibender Kraft der Gattungsgeschichte, fällt mit Blick in die einzelnen Kapitel eine starke Werkzentrierung ins Auge. Ein beträchtlicher Teil des Textes widmet sich detaillierten

78 DIM, S. 2.

79 Ebd., S. 32.

80 Ebd., S. 613.

81 Ebd., S. 787.

82 Ebd., S. 111.

83 Ebd., S. 118 f.

84 Vgl. Bredenbach, *Geschichten vom Umbruch*, S. 70–84.

Beschreibungen der Musik selbst. Protagonisten der Erzählung mögen Komponisten (und Dichter) sein, Gegenstand jedoch ist eindeutig die Musik. Es ist die Gattung des Madrigals, die die Entwicklung bis zur »Blüte« durchläuft, es ist die italienische Musik, die die Weltherrschaft erringt; es ist die Canzon vilanesca, die sich dem Madrigal annähert und es ist das Madrigal selbst, das ihr »entgegenkommt«.⁸⁵ Damit sind auch die eigentlichen Ereignisse der Erzählung, im narratologischen Sinne verstanden als Zustandsveränderung, auf einer musikimmanenten Ebene anzusiedeln. Ähnliches gilt für die Handlungsträger, insbesondere in den Passagen, die Musik beschreiben: Wenn Einstein zum Beispiel erzählt, wie Stimmen »verschmelzen«⁸⁶ oder »in unregelmässigen Abständen einsetzen«,⁸⁷ dienen die personifizierten »Stimmen« als grammatisches Subjekt und damit als »Quasi-Figuren« im Sinne Paul Ricoeurs, das heißt als nicht anthropomorphe Handlungsträger der Erzählung.⁸⁸ An der Oberfläche des Textes sind es also die musikalischen Phänomene selbst, die hier »handeln«. Die Aussage solcher Floskeln wiederum ist nicht auf eine Handlung im 16. Jahrhundert ausgerichtet, sondern auf eine Zustandsbeschreibung der Musik, wie sie auch in unserer Gegenwart noch existiert. Mit Tobias Janz könnte man in diesem Zusammenhang von »objektbezogenen« Formulierungen sprechen, das heißt von musikbezogenen Aussagen im »generellen Präsens«, dem »Existenzmodus« musikalischer Werke.⁸⁹ Für Aussagen dieser Art greift Einstein zuweilen auch auf Passivkonstruktionen und Substantivierungen zurück. Wenn etwa Stimmen »fast canonisch geführt« werden⁹⁰ oder er von »der Zersetzung«, »dem Eindringen« u. ä. spricht, umgeht er rein sprachlich die Frage, wer dies tut.

Häufig formuliert Einstein Beschreibungen musikalischer Werke auch als Resultat der Handlung ihres Komponisten: Wenn also Rore einen Text »in Musik setzt«, ⁹¹ Wert ein Motiv »in Gegen-Bewegungen führt«⁹² oder Monteverdi seinen

85 *DLM*, S. 595.

86 Ebd., S. 404.

87 Ebd., S. 407.

88 Ricoeur, *Temps et Récit*, S. 275.

89 Tobias Janz, »Zur Konstruktion musikhistorischen Wissens in der musikalischen Analyse«, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk, Christoph Dennerlein, Sylvia Freydank, Ina Knoth, Mathias Maschat, Lilli Mittner, Karina Seefeldt und Lisbeth Suhrcke, Hildesheim 2012, S. 71–93, hier S. 73, vgl. auch Anna Magdalena Bredenbach, »Musikalische Analyse und ihre Figuren im historiographischen Kontext«, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, hrsg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann, Mainz 2016, urn:nbn:de:101:1-201609131270.

90 *DLM*, S. 418.

91 Ebd., S. 409.

92 Ebd., S. 533.

Dokument	links
1_Vorgeschichte	sich gegenseitig beeinflussen. Blätter und
1_Vorgeschichte	Shakespeare's sich sie gestatteten – eine
1_Vorgeschichte	Francesco d'Assisi einen Garten reiner
1_Vorgeschichte	Mantua geliefert. Mailand bringt solche
1_Vorgeschichte	unerklärlich, wenn man sich der
1_Vorgeschichte	nicht auf dem Capitol; – eine
1_Vorgeschichte	Theorie bedienen, nach der die
1_Vorgeschichte	Canti, aber sie sind die
1_Vorgeschichte	Februar 1539 – hat sie die
1_Vorgeschichte	Florenz, als Mann in der
1_Vorgeschichte	Madrigal, das nach etwa 35-jähriger
2_Entstehung	Tromboncino her kennen, zur polyphonen
2_Entstehung	Bedeutung der Accademien für die
2_Entstehung	hat fünf Gründe für diese
2_Entstehung	dynamische Übermaß, die Verpflanzung solch
3_Das frühe Madrigal	des fruchtbarsten Meisters der ersten
4_heitere Musikformen	Orangen-Haine mit Früchten und
5_nachklassische Zeit	Parma's im 16. Jahrhundert, deren
5_nachklassische Zeit	Farnese verleiht. So reich diese
5_nachklassische Zeit	politischen Verhältnisse waren einer neuen
5_nachklassische Zeit	sich um ihre kulturelle
5_nachklassische Zeit	kulturellen Lebens. Von der einstigen
7_Wendung zum Pastoralen	Alfonso della Viola, in Cassola's
7_Wendung zum Pastoralen	componierte Madrigal-Text der sogenannten
8_Canonetta	Jahrzehnts plötzlich wieder besonders reizvolle
8_Canonetta	allerdings rein artistischen Höhepunkt dieser
8_Canonetta	sie schwer einzuordnen. Sie sind
8_Canonetta	Das ist eine der reizvollsten
9_große Virtuosen	die Erfüllung und Ende der
9_große Virtuosen	Mario Bevilacqua's damals eine neue
9_große Virtuosen	zwischen, der einfachen, süßen lyrischen
a_Gesellschaftsspiel	Vecchi am Beginn einer neuen
c_Monodie	nicht bloss in Venedig in
d_Monteverdi-Ende	Es folgt noch eine lange

Begriff	rechts
blüten	können nur aus Keimen wachsen
kunstblüte	hervor, wie England auf dem
liederblüten	hatte emporschiessen sehen – der Lauda
blüten	nicht hervor. Und mit ihrem
blüte	erinnert, die die italienische Profanmusik
blüte	, die in der Rahmen-Erzählung
blüte	einer Kunst für die intermittierende
blüte	der italienischen Lyrik des 15
blüten	der von ihr gesäten Kunst
blüte	seiner Jahre nach Ferrara (1498
blüte	der Frottola heraufkommt, ist Gegenteil
blüte	aufgebrochen wäre: jede Stimme hat
blüte	der Musik in Italien hat
blüte	; der vierte lautet: »... por las
blütenhafter	Kammerkunst in mörderische Konzert
blütezeit	des Madrigals, und vielleicht sein
blüten	: – eine erste Ankündigung der Üppigkeit
blüte	ja erst um 1545 beginnt
blüte	sich entwickelt: Parma ist in
blüte	nichts weniger als günstig. Mailand
blüte	wenig kümmern konnten. Man spricht
blüte	der Musik unter dem Moro
blütezeit	, singt ein ungenannter Poet (1539
hochblüte	der Gattung. Wenn ich eine
blüten	und findet in Marenzio einen
nachblüte	. Es sind zwei echte Napolitaner
blüten	einer Schöpferkraft, der es Vergnügen
blüten	des Musikalisch-Pastoralen, voll Naturlaut
blüte	des Madrigals in sich schliessen
blüte	ihres Vereins erlebten; andre Dedikationen
blüte	Marenzio's und der demonstrativen Gewaltsa...
blüte	der Musik am Modeneser Hofe
blüte	stand, möge ein Madrigal Torquato
nachblüte	, ein langer »Altweiber-Sommer«; ein

Abb. 2: Verwendungsweisen des Begriffsfeldes »Blüte«, visualisiert mit Voyant-Tools. Die Kleinschreibung von »blüte« ist den Darstellungsmöglichkeiten des Tools geschuldet.

Satz durch einen Bass »stützt«,⁹³ handelt es sich an der Oberfläche des Textes zwar um Erzählungen von handelnden Personen, doch steht außer Frage, dass diese Formulierungen den Zweck erfüllen, musikbezogene Aussagen narrativ zu transportieren. Dass Einstein auch hier auf die Zeitform des Präsens zurückgreift und nicht, wie es für »handlungsbezogene« Aussagen nach Janz nötig wäre, die Vergangenheitsform wählt,⁹⁴ bestätigt diesen Eindruck. Einstein erzählt hier die Geschichte von Veränderungen und Entwicklungen musikalischer Strukturen. Dass er damit einem stilgeschichtlichen Denken nahesteht, verwundert nicht weiter angesichts seines Beitrags zum Adler-Handbuch (s. o.). Und tatsächlich hebt Georg Schünemann Einsteins Handbuch-Kapitel in einer Rezension als eines derjenigen hervor, die ihren Gegenstand am besten »im Sinne des Herausgebers« behandelt hätten.⁹⁵

Im Kontext solcher vordergründig »handlungsbezogen« wirkender Aussagen zu einzelnen Werken bedient sich Einstein regelmäßig des Mittels der Innenwelt- und Bewusstseinsdarstellung und damit einer Erzähltechnik, die Ansgar Nünning als »Fiktionalitätsindikator« bezeichnet.⁹⁶ Wenn Einstein formuliert, was Rore »liebt« oder »verschmählt«,⁹⁷ was er »ernst nimmt«,⁹⁸ »beabsichtigt«⁹⁹ oder was ihm »völlig gleichgültig« ist,¹⁰⁰ suggeriert die Formulierung einen direkten Einblick in dessen Gedankenwelt, der dem Autor in dieser Form faktisch nicht zur Verfügung steht. Auch in diesen Fällen ist es nicht Einsteins Ziel, Aussagen über die tatsächlichen Gedanken eines Komponisten zu machen; es handelt sich vielmehr um eine weitere Strategie, Aussagen zur Beschaffenheit der Musik eine narrative Gestalt zu geben. Nichtsdestotrotz stößt Einstein damit an die Grenze wissenschaftlicher Schreibkonventionen.

93 Ebd., S. 704.

94 Janz, »Zur Konstruktion musikhistorischen Wissens«, S. 73.

95 Georg Schünemann, »Adlers Handbuch der Musikgeschichte«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925), S. 112–115, hier S. 114: »Am besten erscheinen mir die ältere und neueste Zeit, dann Teile des 18. Jahrhunderts und die weltliche Musik von 1450–1600 im Sinne des Herausgebers behandelt.«

96 Ansgar Nünning, »Verbal Fictions? Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 40 (1999), S. 351–380.

97 *DIM*, S. 405: »reine Homophonie liebt er nicht [...]. Leise Tonmalereien verschmählt er nicht.«

98 Ebd., S. 399: »Er ist der erste Meister, der es mit der literarisierenden Neigung des Madrigals ganz ernst genommen hat.«

99 Ebd., S. 411: »Chromatik, einen Vorstoss in unbekanntes harmonisches Land hat Rore nicht beabsichtigt.«

100 Ebd., S. 403: »Aber man kann das Revolutionäre seines Erscheinens um 1542 dahin genau bestimmen, dass ihm die Form der Dichtung, der Bau des Verses, der Gleichklang der Strophen völlig gleichgültig ist.«

Fiktionale und argumentative Erzähltechniken

Endgültig überschritten wird diese Grenze an den Stellen, an denen Einsteins Erzählung in die Gegenwart des Lesenden springt und die Zeitebenen verschwimmen: Wenn er etwa schildert, wie die Grabplatte Landinis »jetzt« aussieht, hat die Erzählung offenbar die Vergangenheit verlassen und schildert einen Zustand der Gegenwart:

»Der Hauptvertreter dieser Kunst ist Francesco Landini, dessen Grabplatte jetzt am Pfeiler einer Capelle von San Lorenzo in Florenz aufrecht steht: die Tritte vieler Menschen haben sein sanftes Gesicht, in dem die Höhlungen der blinden Augen unverkennbar sind, nicht ganz zerstören können. Seine rechte Hand berührt noch die Tasten der Orgel, die er mit der Linken trägt oder mit Wind versorgt;«¹⁰¹

Ähnlich verhält es sich mit einer Passage, in der Einstein erzählt, was »der Reisende« sieht und fühlt, wenn er bei Terracina am Meer steht:

»Zum ersten Male liefert Neapel einen entscheidenden Beitrag zur italienischen Musik-Geschichte, und zwar sogleich mit aller penetranten Kraft und südlichen Farbigkeit, die der Reisende von jeher gespürt hat, wenn er, die pontinischen Sümpfe hinter sich lassend, bei Terracina ans Meer gelangt: zur Rechten die flimmernde blaue Fläche, mit Gaeta in der Ferne, zur Linken ansteigende kahle Höhen, an ihrem Fuss aber Orangen-Haine mit Früchten und Blüten: – eine erste Ankündigung der Üppigkeit und Wildheit Neapels und Sorrents, der Ahnung Griechenlands auf den südlichen Felsen Capris oder der Küste von Amalfi bis Paestum.«¹⁰²

Offen bleibt in beiden Fällen, wer diese Dinge erlebt: Wer ist der »Reisende«? Wer betrachtet die Grabplatte? Sicherlich basieren diese Schilderungen auf Einsteins eigenen Erlebnissen; doch sie fungieren zudem als Identifikationsangebot für den Lesenden. Durch die interne Fokalisierung auf den Reisenden, dessen Blickrichtung wir teilen, sowie die Schilderung scheinbar marginaler Details erzeugt Einstein den Eindruck von Unmittelbarkeit. Fast wirken diese Passagen wie eine Einladung zur Immersion, zum Eintauchen in die Welt, die der Text konstruiert.

Andere Erzähltechniken Einsteins wiederum erzeugen bewusst Distanz: Floskeln wie »es ist auffällig«¹⁰³ oder »es fällt in die Augen«¹⁰⁴ dienen dazu, die Deu-

101 Ebd., S. 12.

102 Ebd., S. 359 f.

103 Ebd., S. 723.

104 Ebd., S. 405.

tungsprozesse sichtbar zu machen, auf denen die Aussagen basieren. Hier scheint bereits die Erzählerstimme des Historikers durch (als derjenige, dem etwas »auf-fällt« oder »ins Auge fällt«). Dabei gehe ich mit Gérard Genette davon aus, dass Autor und Erzähler in historiographischen Texten identisch sind.¹⁰⁵ Je stärker sich die musikbezogenen Aussagen von reiner Analyse hin zu Interpretationen und Vermutungen bewegen, desto deutlicher tritt Einsteins Erzählerstimme hervor, die zum Beispiel etwas »meinen möchte«, »den Grund begreift« oder auch »kei-nen Grund« hat, etwas »einzusehen«:

»Rore hat das Stück in einer so eigentümlichen Verbindung von Künstlich-keit und epigrammatischer Kürze componiert, dass man meinen möchte, er habe für den Beginn oder das Ende einer Hof-Feierlichkeit gedient.«¹⁰⁶

»Rore verschmäht auch die Gliederung und Auflichtung des Zyklus durch wechselnde Stimmenzahl, und man begreift den Grund.«¹⁰⁷

»[E]s ist kein Grund einzusehen, warum diese Meister nicht ganz von selber auf die Reduktion der Notenwerte gekommen sein sollten.«¹⁰⁸

Eine geradezu rhetorisch-argumentative Haltung ist zu beobachten, wenn Ein-stein den Leser explizit anspricht (z. B. »Ich kann dem Leser die Schwierigkeit nicht ersparen«,¹⁰⁹ »Man möge zunächst ruhig bezweifeln«¹¹⁰) oder wenn die Funktion der musikalischen Beschreibung für den Argumentationsgang expli-zit gemacht wird (z. B. »Der Beweis ist leicht zu führen an einem besonderen Stück«,¹¹¹ »Der Anfang der fünften Stanze mag, zum Abschluss, einen Begriff [...] geben«¹¹²). Hier greift Einstein zu einer moderierenden Erzählerstimme, die die Funktion einzelner Binnenpassagen erklärt und so Übergänge zwischen historiographisch-biographischen und musikanalytischen Abschnitten gestaltet. Auch als Erzähler, der einer Quelle gegenübersteht und diese zu deuten hat, tritt Einstein im *Italienischen Madrigal* in Erscheinung, wenn er etwa berichtet, was »handschriftliche Quellen beweisen«,¹¹³ oder hinterfragt, auf welche Quellen sich die Sekundärliteratur bezogen habe.¹¹⁴

105 Vgl. Genette, »Fictional Narrative, Factual Narrative«, S. 766.

106 *DIM*, S. 400.

107 Ebd., S. 410.

108 Ebd., S. 407.

109 Ebd., S. 424.

110 Ebd., S. 527.

111 Ebd., S. 636.

112 Ebd., S. 417.

113 Ebd., S. 87.

114 Ebd., S. 613: »Carlo Schmidl sagt, ich weiss nicht nach welcher Quelle«.

Mit Axel Rüth könnte man hier einen »overt narrator« identifizieren, einen Historiker-Erzähler, der die Prozesse seiner Recherche offenlegt und so seine Narration »verdoppelt«:¹¹⁵ Zur Geschichte des Madrigals gesellt sich die Geschichte des Forschenden, der sein eigenes Arbeiten als zusätzliche, selbstreflexive Geschichte in die historiographische Erzählung einbringt. Allerdings greift Einstein nur in extremen Fällen zum erzählenden »ich«, im Regelfall wählt er eher das didaktische »wir« oder ein entpersonalisiertes »man«.

Eine gewisse rhetorische Qualität verleiht Einstein seinem Text auch durch die häufige Verwendung von Ausrufezeichen und Unterstreichungen. Man kann die Euphorie des Autors förmlich spüren, wenn er Ausrufe formuliert wie: »o unvermeidliche Stereotypik des Jahrhunderts!«¹¹⁶ oder »Chromatik, im Sopran und Bass, zum Ausdruck der thränenfeuchten Wangen! Besonders im zweiten Fall der deutliche Schritt vom Dur zum Moll!«,¹¹⁷ um nur zwei der knapp 400 mit Ausrufezeichen versehenen Beispiele zu nennen. Ebenso meint man geradezu die engagierte Rede des Autors zu hören, wenn er einzelne Wörter zu rhetorischen Zwecken durch Unterstreichungen hervorhebt: »Der italienische Musiker des Quattrocento ist geltungslos in seiner eigenen Heimat«¹¹⁸ oder »Musik und Dichtung, [...] Dichtung und Musik«,¹¹⁹ um auch hier nur zwei von vielen möglichen Beispielen herauszugreifen. Tatsächlich sind solche Hervorhebungen in der englischsprachigen Ausgabe deutlich seltener und nicht analog zu den Unterstreichungen der deutschen Fassung zu finden. Die oben bereits zitierte Passage zur Entstehung des Madrigals (»Der Madrigal-Stil ist aus einer Zersetzung der Frottola entstanden, und zwar aus einer Zersetzung im Dienst des Ausdrucks«¹²⁰) kommt im Englischen komplett ohne Hervorhebungen aus.¹²¹

Vermutlich sind es Elemente wie diese, die Martin Geck meint, wenn er von Einsteins »schönem Stil« berichtet.¹²² Auch die von Geck monierten »Geschmacksurteile« finden sich zahlreich im *Italienischen Madrigal*, teils plakativ formuliert: Von »grossartiger Symbolik«,¹²³ »grandiose[r] Chor-Deklamation«¹²⁴

115 Vgl. Axel Rüth, *Erzählte Geschichte. Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*, Berlin 2005, S. 45–52.

116 DIM, S. 427.

117 Ebd., S. 401.

118 Ebd., S. 5.

119 Ebd., S. VI.

120 Ebd., S. 116.

121 TIM, S. 119.

122 Geck, Art. »Einstein«.

123 DIM, S. 407.

124 Ebd., S. 426.

oder »unglaubliche[r] Energie«¹²⁵ ist da die Rede, während andere Werke als »dürftig und arm« und ihr Komponist als »mässige[r] Musik-Handwerker«¹²⁶ bezeichnet werden.

Schlussbemerkung

Einer heutigen Auseinandersetzung mit den Erzählstrukturen in Einsteins Geschichte des Madrigals springt auf allen Ebenen der unverblünte Mut zum Erzählen ins Auge. Das betrifft die Konstruktion der großen Erzählbögen, das damit verbundene Modell der Fortschrittsgeschichte und die klare Werk- und Personenzentrierung ebenso wie den metaphorischen Sprachgebrauch, den Einsatz von rhetorischen Stilmitteln und Erzähltechniken, die im Grenzbereich zum Fiktionalen liegen. All dies würde man in heutigen musikwissenschaftlichen Publikationen nicht mehr in dieser Form finden. Werden heute überhaupt noch Gesamtdarstellungen gewagt, sind diese in der Regel viel stärker geprägt von argumentativen, reflektierenden oder relativierenden Textschichten sowie einer Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven, aus denen auf verschiedenen Erzähl- und Argumentationsebenen erzählt wird. Im Vergleich mit musikhistoriographischen Texten der letzten 50 Jahre wirkt Einsteins Erzählhaltung daher tatsächlich antiquiert – und es wäre ein Leichtes, ihm jeden einzelnen der oben ausgeführten Punkte zum Vorwurf zu machen. Wie unangemessen ein solcher Vergleich wäre, liegt jedoch auf der Hand: Selbstverständlich müssen Einsteins Texte vor dem Horizont seiner Zeit gelesen werden. Angemessener wären demnach Vergleiche mit Texten wie Heinrich Besslers Band zur Musik des Mittelalters und der Renaissance im »Bücken-Handbuch«,¹²⁷ mit Jacques Handschins *Musikgeschichte im Überblick*¹²⁸ und ähnlichem. In solchen Texten findet man tatsächlich eine Erzählhaltung vor, die der Einsteins deutlich näher ist. Um einen solchen Vergleich jedoch angemessen führen zu können, wären zu den genannten Texten ähnliche Studien wie die vorliegende vonnöten. Eine solche vergleichende Analyse von Erzähltraditionen und Schreibkonventionen hätte das Potential, Geschichtsbilder, Selektionskriterien und Werturteile als Teil des fachgeschichtlichen Horizonts der Zeit zu rekonstruieren. Texte wie Einsteins *Italienisches Madrigal* sind damit im doppelten Sinne als wertvolles Dokument musikwissenschaftlicher Fachgeschichte zu begreifen: Nicht nur bezüglich des Forschungsstands zum Madrigal, sondern auch im Hinblick auf Techniken historiographischen Erzählens.

125 Ebd., S. 427.

126 Ebd., S. 414.

127 *Handbuch der Musikwissenschaft*, 10 Bände, hrsg. von Ernst Bücken, Wiesbaden 1928–1931.

128 Jaques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948.

Sicherlich kann man aus heutiger Sicht kritisieren, dass Einsteins Geschichte des Madrigals zu deutlich nach narrativen Mustern geformt ist, seine Erzählperspektive zu vereinheitlichend, seine Auswahlkriterien zu wenig transparent und so weiter. Doch kommt man nicht umhin, auch die Leistung anzuerkennen, die es bedeutet, die schiere Masse an Daten und Fakten in eine kohärente Form zu bringen – eine Form zwar, die durch retrospektive und sprachlich geprägte Strukturierung bestimmt ist, die aber bis heute modellhaften Charakter für die Geschichte der Gattung hat. Es ist dieses konstruktive Potential des Erzählens, das heute, angesichts der omnipräsenten Kritik an »Narrativen«, oft übersehen wird. Begreift man das Erzählen als zentrales Erkenntnisinstrument und Handwerkszeug der Musikhistoriographie, ist es möglich, den ursprünglich dekonstruktivistischen Impuls des »narrative turns« ins Konstruktive zu wenden: Wenn es ohnehin unmöglich ist, sich den Strukturen des Erzählens zu entziehen (aller elaborierter Technik des selbstreflexiven, argumentativen, dekonstruierenden Schreibens zum Trotz), ist die Alternative, historiographische Erzähltechniken zielgerichtet und bewusst einzusetzen. Diesbezüglich kann Einsteins Gattungsgeschichte auch heute noch – oder vielmehr wieder – als Vorbild dienen: als Beispiel für mutiges und offensives Erzählen von Musikgeschichte.

Katelijne Schiltz

Alfred Einstein, *The Italian Madrigal* and Analogies of the Ages

»But there is no danger to anyone who has learned everything and then ›unlearned‹ but not forgotten it, who has so absorbed the past in himself that it becomes his living heritage.«¹

When reading Einstein's study on the Italian madrigal, its composers, genesis and development, we are struck by the vast number of parallels the author draws throughout the book between the sixteenth (and early seventeenth) century on the one hand and later periods on the other – whether it be in terms of particular pieces, collections or composers.² A systematic investigation of these comparisons, their context, their positioning in the book and their narrative purpose has proved a worthwhile undertaking.³ Some of the analogies appear somewhat far-fetched to us and seem to miss a sense of the transformations, inconsistencies and discontinuities that mark the passage of time. But that is not the point. Einstein's focus on recurrent patterns in music history brings to the fore his cyclical understanding of history in general and music in particular.⁴ His whole thinking

1 Alfred Einstein, »Affinities of the Ages«, *Modern Music* 18 (1940–1941), pp. 22–26: p. 26.

2 In his obituary of Einstein, Hans Ferdinand Redlich, »Alfred Einstein zum Gedächtnis«, *Die Musikforschung* 5 (1952), pp. 350–352: p. 351, also emphasized »Einstein's eigentümliche, mit Goethe verwandte Fähigkeit, ein geschichtliches Phänomen gleichsam stereometrisch sehen zu können«. As Sebastian Bolz convincingly argues in his contribution to this volume, this might also be explained in part by the fact that while working on *The Italian Madrigal* (a process that lasted decades) Einstein was also developing other major publications. This might have caused him to conjunctly reflect on musical phenomena from various epochs and think about their similarities.

3 It should be noted that the comparisons in Einstein's *The Italian Madrigal* are not only diachronic in nature, but also include synchronic reflections on Renaissance literature and art. Although I will occasionally refer to these art forms, synchronic comparisons are not the focus of my attention. See also Anna Magdalena Bredenbach's and Florian Mehlretter's contributions to this volume.

4 As Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, ed. Jessie Ann Owens and Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, pp. 451–477: p. 476 has shown, »we should understand his narrative

is led by the conviction that past and present are intimately connected and that our understanding of the past can only be comprehended from the present and vice versa.⁵ By concentrating on these comparisons, this contribution seeks to investigate the place of the madrigal (and the phenomena related to it) in the context of Einstein's more general view on and reading of music history. To be sure, Einstein's comparative method is not limited to *The Italian Madrigal*, but also permeates his other writings,⁶ such as *Greatness in Music* (1941), where he develops the concept of the »law of the affinity of periods«.⁷ A focus on Einstein's comparative approach also makes it possible to connect his views and narrative strategies to those of his predecessors and contemporaries, scholars both from the field of musicology and from other disciplines. Indeed, such a diachronic view was not unique – neither in musicology, nor in scholarship in general at that time. The comparative method was cultivated particularly in the first half of the previous century and has subsequently become the subject of critical debate.⁸ Or, as Klaus Hentschel, who scrutinizes »de[n] historische[n] Vergleich, der schon immer mit Vorsicht zu geniessen war, da er leicht in überaus spekulative Thesen über »unausweichliche Zyklen der Kulturentwicklung« oder in hegelianische Geschichtsphilosophie abgleiten konnte«, asks: »Ist es überhaupt legitim, his-

method not simply as anachronisms, but rather as the deliberate creation of historical parallels in order to bring out structural and intellectual coherence and relationships between different styles and centuries, and frame a cyclical model of history«.

- 5 See especially Einstein's short essay »Vom Trivialen in der Musik«, *Der Auftakt* 4 (1924), pp. 69–71; p. 69: »Und es ist nicht ohne Nutzen, sich das historische Beispiel ein wenig näher anzusehen – es ist auch für den Historiker nicht ohne Nutzen, denn er hat dabei zu lernen, daß er manchmal das Geschichtliche nur aus der Gegenwart und ihren Nöten heraus begreifen kann«.
- 6 For a list of Einstein's publications, see https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmper-son_00001417.
- 7 See Alfred Einstein, *Greatness in Music*, transl. César Saerchinger, London/New York/Toronto 1941, p. 208: »Romantic« times are attracted by the romantic; »classical« times by the classical. One period appreciates the sketch more than the finished product; and a time like ours, which would like so much to negate all tradition, and which would most like to begin from the beginning, cultivates a strange relationship to all that is primitive, exotic – yes, even barbaric«. This quotation also confirms what Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore«, p. 465 has observed about Einstein's use of terms such as classicism, romanticism and modernity: »With these comparisons, Einstein does not aim at absolute facts or at the anachronistic equating of technical devices. He proposes instead a typological account of recurring patterns in history. Terms like »classic« and »romantic« are not intended to label particular phases in time. They serve rather as operators that are meant to delineate structural equivalents«. It is worth noting that a year before the publication of *Greatness in Music*, Einstein published an article with the explicit title »Affinities of the Ages« (see above).
- 8 See, among the numerous existing studies on this phenomenon, Maurice Mandelbaum, »Some Forms and Uses of Comparative History«, *American Studies International* 18 (1980), pp. 19–34 and Charles Tilly, *Big Structures, Large Processes, Huge Comparisons*, New York 1984, especially the chapter on »Universalizing Comparisons« (pp. 97–115).

torische Prozesse des 17. und des 20. Jahrhunderts miteinander zu vergleichen, und trotz aller unübersichtlichen Verschiedenheiten des geistesgeschichtlichen und sozialen Kontextes nach wiederkehrenden Mustern zu suchen?»⁹ In the case of Einstein, as Sebastian Bolz has shown, we find similar conceptions of history in works by scholars such as the historian and philosopher of history Oswald Spengler,¹⁰ the art historians Jakob Burckhardt and Heinrich Wölfflin, but also musicologists like Theodor Kroyer and Alfred Lorenz – with whose works Einstein was familiar.¹¹ In this network of disciplinary and interdisciplinary actors and factors, both Einstein and the madrigal found their own voice and place.

It would take us too far afield to discuss all existing parallels, which are indeed numerous, in this contribution. They often concern questions such as poetic preferences, favourite topics and the similar way they are treated across the centuries. We see Einstein comparing the male perspective of a great number of frottole and their way of addressing women with a Schubert serenade,¹² or the occurrence of themes such as farewell and wanderlust in the frottola genre with Schubert lieder.¹³ Marenzio and Mozart are linked a couple of times, not only when it comes to their wide range of expression (from the pastoral to the playful to the melancholic) – Einstein even calls Marenzio »the true Mozart of the madrigal« –,¹⁴ but also

9 Klaus Hentschel, »Der Vergleich als Brücke zwischen Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie«, *Journal for General Philosophy of Science / Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 34 (2003), pp. 251–275: p. 255 and 252. Hentschel also quotes Schiller's inaugural lecture at the University of Jena on p. 269: »Die Methode, nach der Analogie zu schließen, ist, wie überall, so auch in der Geschichte, ein mächtiges Hilfsmittel: aber sie muß durch einen erheblichen Zweck gerechtfertigt, und mit ebenso viel Vorsicht als Beurteilung in Ausübung gebracht werden«.

10 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 vols., Vienna 1918 and Munich 1922. Einstein wrote a brief, but critical essay about Spengler's *Untergang*, especially about his problematic use of terminology, his analytical deficiencies and historical classification: see »Oswald Spengler und die Musikgeschichte«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1920–1921), pp. 30–32.

11 Bolz, »Cipriano de Rore«.

12 *TIM*, p. 65: »compositions intended for men – that is, addressed to women. This is so typical that verses intended for women are particularly striking and have as a rule a peculiar and more passionate character. The frottole are serenades in the proper sense of the word, even when this is not as clearly indicated [...] How long a series of ancestors Goethe-Schubert's *Serenade* has«. It goes without saying that Einstein was deeply familiar with Schubert's music – see among other works his *Schubert. A Musical Portrait*, New York/London 1951.

13 *TIM*, p. 73 f.: »Lastly, in the fifth book [...] there appears a striking foretaste of a motif, which in the three following centuries was to undergo a thousand variations, namely the *partenza* or farewell song: the lover's body departs, but his heart is left behind with the beloved as a pledge; he is afraid of death and prays his beloved to remain faithful to him [...] An anonymous composition [...] is a sort of anticipation of the wanderlust motif which, three centuries later, was to find such poignant expression in Schubert's *Müller-Lieder*«.

14 *Ibid.*, p. 205: »Sannazaro is the poet in whose verses music studied and learned the expression of the pastoral element, of playful grace, of delightful melancholy. It is significant that Luca Maren-

with regard to both composers' predilection for the sensual and the treatment of the obscene.¹⁵ But Einstein also has an eye for continuities, and throughout *The Italian Madrigal* one finds numerous suggestions for epoch-spanning studies on specific topics. For example, he uses Banchieri's *Il Metamorfosi musicale* and the phenomenon of musical travesty to suggest a study of humour, which would start with the frottola and end with the opera buffa.¹⁶ Banchieri's penchant for the burlesque also offers Einstein the opportunity to reflect on the role of music as entertainment and pastime, for which he finds descendants in works from Rathgeber and Bach to Haydn, Mozart and Schubert.¹⁷ The contest between Apollo and Pan, which is a central topic of a Paduan commedia of 1566, allows him not only to make the obvious connection with Bach's secular cantata BWV 201 and Gluck's *Feste d'Apollo*, but also to reflect on the shifting audiences for which these works were written, »from the patrician or aristocratic accademia and the student entertainment down to the courtly and classicistic opera«. ¹⁸ A passage on

zio, the true Mozart of the madrigal, whose creative career does not begin until about 1580, loved him most of all and more than Petrarch.« Mozart makes regular appearances throughout *TIM*. Einstein was intimately acquainted with his music, not only as an editor of his works, but also via the republication of Köchel's *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke W. A. Mozarts*, Leipzig ³1937.

- 15 *TIM*, p. 646, in the context of Marenzio's third book of six-voice madrigals: »Its tone is wholly sensuous and hedonistic. But within these limits there is room for variation – the basic color is susceptible to shading. One madrigal represents an extreme beyond which even Marini did not venture: *Stringeami Galatea* [...]. The seed of Guarini's *Tirsi morir volea* has borne fruit, and Marenzio has certainly done nothing to discourage its growth. Tone-painting and symbolism stand side by side: the treatment of *stringeami* would deserve a place of honor in a history of obscenity in music, along with the last measures of Mozart's »catalogue« aria«.
- 16 *Ibid.*, p. 806: »The most amusing piece in the work is perhaps No. 12, a parody on Marenzio's famous madrigal *Liquide perle amor*, here altered to *Liquide ferl' amor; ranocchi e spazzi* and introduced and followed by a burlesque imitation of a ritornello for lute. To understand the humor of this time, one ought to compare all these travesties with their models, beginning with the frottola and villanella and ending with the opera buffa, where Metastasio is the usual butt of the joke.«
- 17 *Ibid.*, p. 819 f.: »With Banchieri, the madrigal-comedy, the »concatenazione drammatica,« is at an end. But burlesque composition for voices lives on. The quodlibet cannot die as long as there are jovial musicians to sing together. [...] [Carlo] Grossi is by no means the last of the successors of Striggio, Vecchi, and Banchieri. There is also Benedetto Marcello with his burlesque pieces, especially his satire on the castrati, condemned to eternal damnation as »trees that bear no fruit«; in Southern Germany, there is Valentin Rathgeber with his *Musikalischer Zeitvertreib* (a literal translation of the Italian *Divertimento* or *Fuggilozio*); then there is Bach with his »Peasant« and »Coffee« cantatas. Down to Haydn, Mozart, and Schubert this tradition remains alive: so venerable is the ancestry, so long the line of descendants, of which »Music as Entertainment in Company« can boast.«
- 18 *Ibid.*, p. 474–476: »Yet it is only a step from the dialogues of the Muses and the Horatian pair of lovers to the intermezzi of the comedies performed by the Paduan students. Some light is thrown on the part played by music in these Paduan *commedie* by an anonymous description of the intermezzi acted in the Sala dei Giganti of the Palazzo del Capitano on Shrove Tuesday, 1566 [...]. In the third intermezzo was represented the contest, and the challenge of Apollo by the

the *mascherata*, which is part of the chapter on »The Lighter Forms«, serves as a final example. Its basic ingredient, the disguise – often in combination with a persiflage of the peasant population –, leads Einstein to a comparison with later phenomena such as banquets and peasant balls, up to a quotation from Gilbert and Sullivan's 1885 comic opera *The Mikado*.¹⁹

In the following, I will give some examples of representative passages and contextualize them in order to gain a better understanding of Einstein's shaping of the history of the madrigal. My investigation is led by the threefold question of where, how and why he uses these historical parallels. As we have seen above, Einstein works with such comparisons for various purposes, ranging from detailed remarks to large-scale ideas that include questions of performance practice and of a composer's personality in relation to his predecessors, contemporaries and future generations. In this contribution, I have chosen to focus on the way analytical observations – especially how composers treat their motivic material – can lead to and be interpreted against the background of larger issues.

Motivic Density, the Emancipation of the Voices and the Madrigal as Chamber Music

We see Einstein comparing *Io non son però morto* (the opening piece of Giaches de Wert's *Ottavo libro* of 1586), which displays a dense interweaving of *soggetti* and polymotivic structure,²⁰ with a development of Haydn's:

god Pan [...]. About 150 years later Bach wrote for his »Collegium musicum,« the students of Leipzig, his own »Contest of Phoebus and Pan.« And about 200 years later Gluck wrote for Parma his *Feste d'Apollo* (1769). It would be interesting to trace the Paduan intermezzi of 1566 down to the work of the »Reformer of Opera,« from the patrician or aristocratic *accademia* and the student entertainment down to the courtly and classicistic opera.«

- 19 Ibid., p. 343 f.: »The *canti carnascialeschi* of the time of Lorenzo il Magnifico, the political *carri* of the time of the Florentine republic, soon give way to the typical *mascherata*, in which three, four, and five (rarely more) singers in all sorts of disguises, usually bearing obscenely suggestive attributes, make the women blush and the populace burst into laughter. Its character does not change and its last survivals are as late as Goethe's *Wer kauft Liebesgötter* and, even later, Gilbert and Sullivan's »If you want to know who we are / We are gentlemen of Japan. ...« The demand was insatiable, and thus all prints of villanelle, villotte, and canzoni of the time are filled with *mascherate*, following the example of Petrucci's frottola prints. *Mascherata* and villanella have something in common: the peasant (*contadino*) was the favorite object of mockery and at the same time the favorite form of disguise, just as in the seventeenth and eighteenth centuries, in the so-called »Wirtschaften« (banquets), the nobility dressed themselves as servant folk, while in the »peasant balls« of the nineteenth century, the bourgeoisie appeared in peasant dress.«
- 20 As several scholars have observed, this polymotivty was a clear model for Monteverdi's *Ecco mormorar Ponde* (1590). On this madrigal, see among others Carl Dahlhaus, »*Ecco mormorar Ponde*: Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren«, *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, ed. Heinrich Poos, vol. 1, Mainz 1983,

»Apart from tendentious settings of texts from Tasso's *Gerusalemme liberata* and madrigals for the *tre cantatrici*, Wert's eighth book of five-voiced madrigals (1586) also contains certain pieces that point in the most positive way to a new trend that is beginning to affect the madrigal – the trend towards motivic working-out in general. Yet this motivic working-out is simply the other side of the competitive concerto-like conduct of the voices. The very first number furnishes the most striking example. The first half of the text consists of four short lines, each of seven syllables:

Io non son però morto,
Donna, come pensate,
Perche piu non m'amate,
Anzi ritorn'in vita...

Each line has its own characteristic motif and each motif is combined with every other, resulting in a motivic web of thirty-seven measures, as ›discursive‹ as any development of Haydn's.«²¹

Example 1 shows how Wert simultaneously combines the opening lines of the poem and the *soggetti* that go with it. In so doing, he not only breaks up the original structure of the (syntactically convoluted) text – a true challenge for listeners trying to reconstruct the poem's form –, but also brings out its semantic oppositions.²² This close interweaving of the first four lines, which creates an impressive kind of motivic (and textual) density that takes up almost two-thirds of the madrigal, is a textbook example of Wert's sense for combinatorics, which also characterizes further pieces from his eighth book of madrigals.²³ It is the contrapuntal complexity and the emancipation of the individual voices that leads Einstein to his comparison between Wert's approach and the development of, say, a string quartet by Haydn.

However, this analogy is not limited to an analytical level, but goes much further. When Einstein stresses the role each of the individual voices is playing in

pp. 139–154; Geoffrey Chew, »Ecco mormorar l'onde« (1590)«, *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. John Whenham and Richard Wistreich, Cambridge 2007, pp. 45–52; Lorenz Welker, »Monteverdi, Tasso und der Hof von Mantua: Ecco mormorar l'onde (1590)«, *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996), pp. 194–206.

21 *TIM*, p. 831.

22 The edition can be found in vol. 3 of *TIM*, pp. 301–305.

23 For an analysis of *Io non son però morte*, I refer to Hartmut Schick, *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene, Formen, Entwicklungslinien*, Tübingen 1998 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 18), pp. 312–317 and passim.

C. *Io non son pe-rò mor - to Don - na co -*

5. *An - zi ri-tor-n'in vi - ta, An - zi ri-tor-no in vi -*

A. *Io non son pe-rò mor - to Don - na*

T. *Io non son pe-rò mor - to*

B. *An - zi ri-tor-no in vi - ta*

me pen - sa - te, Per - che più non m'a - ma - te, Don - na co - me pen - sa -

- ta

Io non son pe-rò mor - to

co - me pen - sa - te Per - che più non m'a - ma -

Don - na co - me pen - sa - te Per - che più non m'a - ma - te An -

Ex. 1: Giaches de Wert, *Io non però son morto*, bb. 1–12 in vol. 3 of Einstein's *The Italian Madrigal*, p. 301

the polyphonic fabric, this is perfectly in line with his view on the social setting of the madrigal and on matters of performance practice.²⁴ The madrigal – at least in most cases – is chamber music,²⁵ written for a select audience (if there is an audience at all) and to be performed one voice per part, which Einstein, on a number of occasions, compares to chamber music by Haydn and Mozart:

»It cannot be sufficiently emphasized how small and select the circle must have been that cultivated secular music as a form of art and for which the

24 See also Laurie Stras's contribution to the present volume.

25 »The Madrigal as Chamber Music« is also the title of a subchapter of *The Italian Madrigal*, pp. 244 f. Einstein writes about the madrigal, its social setting and place in society in other contexts, too. See e.g. »Early Concert Life« in *Essays on Music*, New York 1956, pp. 26–38, which was also published as »Aus der Frühzeit des Konzertlebens« in *Nationale und universale Musik*, pp. 11–22.

collections of the printers were obviously destined. It was no greater than, in the eighteenth century, the circle of chamber-music players for which Haydn and Mozart composed their new quartets. It was considered elegant to follow one's individual part in a complex ensemble, more elegant, certainly, than to appear as a singer to lute accompaniment. These singers to the lute were nearly always professionals who were hired and paid as such. The madrigal is artificial in every sense of the term: in its origin, in its practice, and as a work of art.

Thus there were no listeners, but only ›active‹ singers; there was no singing by heart, but constant adherence to the part-book; all participants were equally privileged. The comparison with eighteenth century chamber music is too pertinent to overlook. It can indeed be made to include the question of the number of performers required for the single parts. The madrigal *is* chamber music, just as much as a quartet by Haydn or a quintet by Mozart.«²⁶

Einstein connects the emancipation of the voices with a certain socio-economic distinction (lute singers who are being paid for their job versus a select circle of singers), but he is careful enough not to generalize his claim about the performance setting and apply it to the madrigal *per se*. On the contrary, he sees an evolution over the course of the century: »The early madrigal by no means forbids the selection of some one voice as principal voice and the subordination of the others to it. But the early madrigal was essentially a cappella music for several voices, usually four. The manner of performance was still a matter of choice. But the character of the inner structure had undergone a fundamental change«. ²⁷ Interestingly, Einstein sees a contradiction (or rather a remarkable friction) between musical and political developments at that time. For him, the emancipation of the voices stands in stark contrast to rulership in Italian courtly culture: »In an epoch so given to the arbitrary show of individual power, this ›democratic‹ tendency is something of an enigma, the more so since this is also the epoch which invented the concept of the virtuoso and found the first embodiment of this concept in the singers to the lute and viol and in the players of these instruments«. ²⁸ In the chapter on »Music in Company: Striggio, Vecchi, and Banchieri« – hence situated at

26 *TTM*, p. 153.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.* This seeming anomaly even leads him to suggest that »one may consider sixteenth century secular music as an aberration, a deviation from the natural course of development initiated by the frottola, an aberration which – strange are the ways of history! – led back to the right track only through the equally artificial ›discovery‹ of monody toward the end of the century.«

the other end of the chronological spectrum of his study – he again distinguishes between various types of madrigals and their degree of publicness and privateness, which he once more links with performance situations in later epochs:

»In the sixteenth century the several forms of secular music – the madrigal and the various classes related to it – are neither private nor public, but occupy an anomalous position halfway between the two. Solitary and completely intimate art, such as that of the Preludes and Fugues of the ›Well-Tempered Clavichord‹ or certain sonatas of Mozart, Haydn, and Beethoven, is unthinkable. It would stand in complete contradiction to the function of sixteenth-century music, whose aim is not emotion, not edification, uplift, or self-improvement, but to serve as entertainment at best, and often enough as a prelude to Venus, an accompaniment to eating and drinking, or a mere pastime. What public music the age brings forth in the way of festival motets and festival madrigals is strictly segregated in its style and attitude from the great mass of the production – the chamber madrigal. But the chamber madrigal requires no audience. The four, five, or six singers are as self-sufficient as two chess-players or a group at a card-table, where ›kibitzers,‹ although they may stand by, are uninvited and a general nuisance. For the madrigal this character of companionable entertainment is essential. Only after the foundation of the *accademie* do we begin to meet with ›art for art's sake‹ and with the Horatian hatred of the *profanum vulgus*.«²⁹

Einstein compares the madrigal's companionability with the self-sufficiency of other forms of private entertainment such as a chess or card game.³⁰ Moreover, he instrumentalizes this argument in order to fulminate in a very vivid way against performance traditions of madrigal singing in the nineteenth century. According to him, this practice violates the original setting in various respects: from the presence of a conductor and his ›unrestrained‹ interpretation to problems

29 TIM, p. 743.

30 In the chapter on ›The Position of Music in Sixteenth Century Aesthetics‹, Einstein underpins the ideal of communal singing by referring to Alessandro Piccolomini's 1540 treatise on education, while at the same time drawing a parallel with performance aesthetics in the twentieth century – *ibid.*, p. 215: ›Nor is the mere enjoyment of music by listening to it sufficient; it is necessary to practice it: ›però che à colui che è esercitato in qualche operation dilettevole, più diletto porge il proprio operare, che quello istesso da' altri aspettare ...‹ – ›for he who is trained in some enjoyable occupation derives more pleasure from engaging in it himself than from merely expecting it of others ...‹ (This is a passage which anticipates the twentieth-century idea of ›community music.‹)«. See among others Elizabeth Janik, *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden 2005, *passim* about ›community‹ music as promoted by the Nazis.

of acoustics and dynamics caused by the sheer number of singers (reflecting the choral tradition of the Romantic period) and the performance venue to the lack of knowledge on the part of the audience:

»The madrigal demands *voci di camera* [...]. Madrigals are to be sung softly, and the text is to be properly brought out. In the madrigal is implicit from the beginning the principle of concerted music-making. Singing in chorus would have been in violent opposition to the social ideal of the time, and would have been a thing that was simply ›not done.« [...] Compare with this the misapprehension with which the nineteenth century usually approached this music: the gesticulating and sputtering conductor urging on or holding in check two dozen singers, who sincerely thinks he has done justice to the peculiarity of the genre if he does without his baton. Add to this the giving of each part to from four to six persons, the dynamic exaggeration, the transfer of this delicate chamber music to murderous concert halls, its performance before a public innocent of the slightest knowledge of the relationship between text and music; and one will not be surprised that – excepting in England, where the devoted cultivation of the Elizabethan madrigalists has kept its stylistic tradition alive – the madrigal has remained to the nineteenth and twentieth centuries a mystery, sealed with seven seals.«³¹

Madrigal Composers between the National and the Universal

In the chapter on »The Three Great Oltremontani«, Einstein uses one of Orlando di Lasso's early five-voice madrigals, published in the *Secondo libro delle Muse* (Rome, 1557) to argue that the composer's formal and technical inventiveness reflects Lasso's status as a major figure of music history:³²

»This does not mean that Lasso did not sometimes abandon his harmonic incisiveness to spin out a motif or round out the form. Lasso is also a universal master in that he has at his disposal *all* means and *all* forms. One of the five-part madrigals of 1557, Fortunio Spira's sonnet *Volgi cor mio, la tua speranza homai* contains in its *prima parte* an outstanding example of contrapuntal freedom: the soprano illumines the other parts like a ray of sunlight [...] But in the *seconda parte* there occurs an interweaving of motifs which when repeated extends over sixteen measures [...] It is this sort

31 *TIM*, p. 245.

32 On Lasso, see also Bernhard Schmid's contribution to the present volume.

of motival work that Monteverdi carries to the point of exaggeration and that recurs in a similar form in the last quartets of Beethoven.«³³

It is Lasso's tossing and turning of a single *soggetto* – quite literally playing with it both melodically and rhythmically, thus constantly reshaping it and recombining it with itself in an almost kaleidoscopic way – that leads Einstein to a comparison with the kind of motivic concentration found in Beethoven's later string quartets.³⁴ More importantly, Einstein considers Lasso a »universal composer«, whose music transcends stylistic dichotomies and refutes a widespread cliché also encountered in later epochs:

»[Lasso] has developed an entirely new sense for harmonic conciseness in homophonic writing. The passage [from *Invidia nemica di virtute*] may serve to refute the familiar assertion that ›harmony,‹ two-dimensional art, and the vertical point of view are indigenous to the ›South‹ and that ›polyphony‹ and the linear point of view are indigenous to the ›North,‹ an assertion which, in its broad formulation, is as erroneous as all other ›racial‹ generalizations. Lasso, the Fleming, is no more ›polyphonic‹ than Giovanni Luigi from Palestrina in the Sabine hills or Andrea Gabrieli from Canareggio. He is capable of purely homophonic declamation or purely chordal progression [...].

The difference between Palestrina and Lasso is not a difference of race or style but a difference of personal temperament; in a similar way, Johann Sebastian Bach is not the supreme master of polyphony because he is a German, a Thuringian, or (as some would have it) a ›Gothic‹ master, but simply because he is Bach – this follows sufficiently from the homophonic, two-dimensional motets of other Thuringian members of the Bach family.«³⁵

At several points in *The Italian Madrigal*, especially in the chapter about »The Three Great Oltremontani: Lasso, Monte, Wert«, Einstein distinguishes between »national« and »universal« music and develops the idea that the way a composer such as Lasso (or Bach) composes is a matter of personality and temperament, something that is independent of race or nation. These thoughts can no doubt be interpreted against the background of and might even be a deliberate reaction against debates on race and nation that were especially en vogue in the

33 TIM, p. 489 f.

34 On the role of Beethoven in Einstein's narrative, see Sebastian Bolz, »Das Ende der Unschuld. Beethoven als biographisch-historiographische Denkfigur bei Alfred Einstein«, *Beethovens Vermächtnis: Mit Beethoven im Exil*, ed. Anna Langenbruch, Beate Angelika Kraus and Christine Siegert, Bonn 2022, pp. 349–375.

35 TIM, p. 488 f.

1930s in German circles in general and in German scholarship in particular.³⁶ The topic also recurs in other publications by Einstein, such as his essay »National and Universal Music«, in which he tries to approach this question from an epoch-spanning perspective.³⁷

Another central figure in Einstein's work is Luca Marenzio, many of whose madrigals Einstein edited for the *Publikationen älterer Musik*.³⁸ Einstein is keen to stress this composer's »wholly novel, wholly personal charm-style« right from the start of his madrigal output. In order to assess Marenzio's first book of five-voice madrigals (1580), he again employs a comparison with later times:

»A music-historical parallel will perhaps help us to define the nature of the individual, personal element that delighted Marenzio's contemporaries in his first work. It is in some ways comparable to the phenomenon called forth, about 1730, by Pergolesi's music, when the idiom of the opera buffa penetrated the whole melodic style of Italy, even the opera seria, the church music, and the sonata. It was a Neapolitan dialect, but also a personal one – except that Marenzio, over and above the charm of his light and cheerful madrigal, can still write in the older, »serious« style without falling into archaisms, as Pergolesi does when he seeks to make a »learned« impression. And while Pergolesi's buffo style has only one possibility, Marenzio's has a hundred – if one may speak at all of a buffo style in this connection. But what name is one to give a wholly novel, wholly personal charm-style?«³⁹

Einstein calls Marenzio's »sense for architectonics [...] a little miracle in itself« and quotes a piece from his second book of five-voice madrigals (1581) to illustrate how the composer combines brevity (the madrigal is only 48 bars long) and

36 The most prominent examples undoubtedly are Friedrich Blume, *Das Rasseproblem in der Musik*, Wolfenbüttel 1939 and Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, Munich 1937. On Eichenauer, see Hans-Christian Harten, Uwe Neirich and Matthias Schwerendt, *Rassenhygiene als Erziehungsideologie des Dritten Reichs. Bio-bibliographisches Handbuch*, Berlin 2006, pp. 259–261. See also Sebastian Werr, *Musikwissenschaft und Rassenforschung im Nationalsozialismus*, Munich 2020 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 80). On the impact of German musicology on Einstein's biography, see among others Pamela M. Potter, »From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America. Alfred Einstein's Emigration«, *Driven into Paradise: The Musical Emigration from Nazi Germany to the United States*, ed. Reinhold Brinkmann and Christoph Wolff, Berkeley/Los Angeles/London 1999, pp. 298–321.

37 Alfred Einstein, »National and Universal Music«, *Modern Music* 14 (1936–1937), pp. 3–11. The essay was then published in the eponymous essay collection *Nationale und universale Musik*, pp. 231–242. At the very beginning, Einstein states that the question of national and universal music was catalysed by the (First) World War.

38 See the two volumes *Madrigale für fünf Stimmen* (Buch I–III and Buch IV–VI), Leipzig 1929.

39 *TIM*, p. 617.

C. Chi - un-que_adon - na, chi - un-que_adon - na, chi - un-que_a don -

A. Chi - un - que_a don - na, chi - un - que_a don - na, chi -

T. Chi - un-que_a don - na, chi - un - que_a don - na, chi -

5. Chi - un-que_adon - na, chi - un-que_adon - na, chi -

B. Chi - un-que_adon - na, chi - un-que_adon - na,

- na, chi - un-que_adon - na, chi - un-que_adon - na, chi -

un-que_adon - na, sem - pli - cet - to cre - de, chi - un-que_a

un-que_adon - na, chi - un-que_a don - na, sem - pli - cet - to cre - de, chi - un-que_adon - na,

un-que_adon - na, chi - un-que_adon-na,sem - pli - cet - to cre - de, chi - un - que_a

chi - un-que_adon - na, sem - pli - cet - to cre - de, chi -

Ex. 2: Orlando di Lasso, beginning of the final line of *Volgi cor mio* in vol. 2 of Einstein's *Italian Madrigal*, p. 490

resourcefulness, which according to Einstein is not unlike the compact expressiveness of a Schubert song:

»The third Petrarch setting is *I' piango; ed ella il volto* [...]; it shows Marenzio's personal style in ideal purity. It is one of his shortest madrigals, though not because of the shortness of its text alone. Marenzio is brief because of the wealth of means placed at his disposal by the long history of the madrigal – these include chromaticism and freedom of declamation – and because he is a supreme master in the use of these means for purposes of suggestion. Brevity and resourcefulness are possible only at the end of an

epoch. A Schubert song can combine wealth of resource with the utmost brevity. Zelter and Reichardt can also be brief, but their songs are as simple and poverty-stricken as a frottola.⁴⁰

It is worth noting that Einstein reinforces his argument by drawing another historical parallel (»Zelter and Reichardt can also be brief, but their songs are as simple and poverty-stricken as a frottola«), which he uses to differentiate between two types of brevity, between mere shortness and clever conciseness. He clearly considers the frottola on the one hand and Zelter on the other as immature predecessors, as part of a preliminary stage that paves the way to perfection.⁴¹ This reasoning not only is related to Einstein's positioning of Marenzio »at the end of an epoch«,⁴² but – more importantly and more generally speaking – clearly corresponds to his thinking about epochs and genres according to a biologicistic model of rise, heyday and decline (not unlike childhood, youth, adulthood and old age – the different ages of humankind), which one also encounters in his other writings. Indeed, as specific (and anachronistic) as Einstein's abovementioned statements may seem – with Wert, Lasso and Marenzio on the one hand, Haydn, Beethoven and Schubert on the other –, they are all deeply rooted in the way Einstein is trying to tell the story of the madrigal, its evolution, settings and protagonists. As he puts it programmatically on the very first pages of *The Italian Madrigal*, he sees the history of the madrigal as a »development running in a per-

40 Ibid., p. 624 f.

41 It should be noted that Einstein considers the frottola as part of a large-scale evolution in music in another sense, too – one that is brought full circle in Bach's music (ibid., p. 79): »In the frottola the conception is simultaneous; the musician invents the accompaniment and the melody at the same time, and he usually invents them in the fullest and most sonorous form, namely in four parts. Four-part writing does not become a genuine norm until the earliest times of the madrigal, about 1530: by this time three-part (and even more, two-part) writing is understood as an obligation to adopt a particularly delicate and fastidious scoring of much the same kind as that which, in later times, differentiates the string trio from the string quartet; five-part writing is viewed as an enrichment in sound and a sort of luxury. In the typical four-part style of the frottola we find, for the first time, the view that four parts suffice to fill the entire range of harmony, that four parts constitute the purest and most transparent foundation of all harmonic effect, and that in four-part writing there is an ideal balance between the demands of harmony and voice-leading, that is, of polyphony. At the end of this development stand the chorales of Johann Sebastian Bach; but it is worth noting that the development has its inception in the modest frottola of Mantua.«

42 Bolz, »Cipriano de Rore« has noted the influence of Theodor Kroyer, who in *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals*, Leipzig 1902, p. 149 writes about Marenzio and Gesualdo: »Für ihre Zeit sind sie, was die Romantiker des 19. Jahrhunderts für die unserige; sie bringen den Subjektivismus im Madrigal zum vollen Durchbruch; freieste Formgebung, zügellose Phantasie und bewußte Bereicherung der Kunstmittel sind ihre Erkennungszeichen. Marenzio und Gesualdo sind darum »die Romantiker des 16. Jahrhunderts«.

fect and well-rounded curve, including a definite beginning, a beautiful dramatic rise toward a peak, a gradual falling off, and a definite end». ⁴³

Personalities, Paradigms and the Pendulum of Music History

Intimately related to this is Einstein's evaluation of the role certain composers and/or certain works play in the history of the madrigal and how this affects the relationship these composers have to their predecessors, the reaction of their contemporaries and their reception in later times. Almost as a logical consequence hereof, the question of personality comes up a number of times in Einstein's study. In the context of his overarching narrative, it is no coincidence that the chapter on the early madrigal, especially »The Circle about the First Three Masters« (Verdelot, Festa and Arcadelt) downplays the role of personality. Their music serves a functional purpose, which explains its »conventional character, its uniformity, and its extraordinary productivity« – and it leads Einstein to draw a comparison with music practice in the nineteenth and twentieth centuries:

»Verdelot, Festa, and Arcadelt are three musical personalities who did not strive for »personality«; hence the uniformity of their production, hence the erroneous and confused ascriptions in the prints and the anonymity in the MSS. Their art is deeply rooted in the society of their time and for this very reason it is an art. This explains certain of the tendencies of Italian secular art in the Cinquecento: its conventional character, its uniformity, and its extraordinary productivity, tendencies directly opposed to those prevailing in the nineteenth and twentieth centuries. In these two centuries personality is everything, and the number of works of general validity bound to outlast their time is very small. During the last hundred years and more, musical practice both in private and in public has been nourished on compositions dating back generations, which have proved their eternal value, as it were, and which constitute the treasure of our musical tradition. Bach, Handel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, and Chopin form a pleiad, to which in the individual nations only a few household gods are added [...] In the sixteenth century the situation was just the reverse. The person-

43 *TIM*, p. 3. Many years before the publication of *TIM*, a similar statement can already be found in Einstein's essay »Das Madrigal«, *Ganymed* 3 (1921), pp. 101–112: p. 102: »In einem Zeitraum von kaum siebzig Jahren ist der ganze Weg, von den Anfängen über den Höhepunkt bis zum Abstieg durchlaufen, der Kreis einer Schöpfung von einer abgeschlossenen Eigenart vollendet, die uns nirgends mehr Anknüpfung, ja kaum mehr Imitation erlaubt, und doch voll unbedingter Lebendigkeit ist bis in ihre letzte Faser«. The text was subsequently published as »The Madrigal«, *The Musical Quarterly* 10 (1924), pp. 475–484 and posthumously in the collected volume *Nationale und universale Musik*, pp. 23–34: p. 24.

ality of the musician meant little, however much it was appreciated. To be sure, the musician felt an urge to distinguish himself, to offer something special; and within the range limited by these two extremes, conventionality and individual artistic ambition, there took place the whole evolution of the madrigal (and of all other art forms).⁴⁴

But throughout *The Italian Madrigal*, it becomes clear that the question of a composer's personality, indeed the »urge to distinguish himself«, gains importance in the course of the century. In several instances, Einstein tries to underscore this with analytical observations. For example, when comparing a setting of *Cruda Amarilli* by Pallavicino and Monteverdi, Einstein writes that Monteverdi's »urge to outdo his predecessors sweeps him onward, just as it does Beethoven when he measures himself against Haydn and Mozart, except that Monteverdi lacks Beethoven's exuberance«.⁴⁵ Einstein's comparison of a »chain« of settings of *Crudel acerba* by Lasso, Rore and Wert goes in a similar direction. Rore's setting and its impact are said to be comparable to Schubert's *Erkönig*, »which put an end to the innocuous strophic composition of ballads and which had few competitors«.⁴⁶ Such paradigmatic works, which herald the end of an »age of innocence«, explain, as Einstein continues, the hesitation of later composers in engaging with forms so

44 *TIM*, p. 275 f.

45 *Ibid.*, p. 853: »But Monteverdi carries the procedures of his colleagues to such extremes that stylistic unity is threatened. The urge to outdo his predecessors sweeps him onward, just as it does Beethoven when he measures himself against Haydn and Mozart, except that Monteverdi lacks Beethoven's exuberance. There is something demonic in him, something bent on destruction; he is a man of destiny in the history of music, in an even more fatal sense than Beethoven is.« At the very start of the chapter on »The Great Virtuosi«, Einstein already associates Monteverdi with the demonic, destroying the madrigal by going beyond its boundaries, for which Einstein compares him with Michelangelo – see *ibid.*, p. 608: »Monteverdi's case is in fact a rather special one. He belongs to this triumvirate of virtuosos only during the first half of his career. He is not only one of those latecomers who perfected the madrigal, he is also the man who destroyed it. Thus he must be discussed, not only in this chapter, but also in another one devoted to him alone – not because he survived Marenzio by more than forty years and Gesualdo by nearly thirty, or because he is quite as much a man of the seventeenth century as of the sixteenth, but because his demonic urge carried him far beyond the stylistic limits of sixteenth-century music, just as a similar urge drove Michelangelo Buonarroti beyond the stylistic limits of fifteenth century painting, sculpture, and architecture.«

46 *Ibid.*, p. 560 f.: »After Lasso comes Rore's setting [of *Crudel acerba*] for four voices (1557), one which we have already attempted to characterize [...]. This set an example comparable to that set, in the history of German song, by Schubert's *Erkönig*, which put an end to the innocuous strophic composition of ballads and which had few competitors. Rore's setting appears to have fully satisfied the age and to have frightened imitators away. Not until 1588 does Giaches Wert in Mantua take up the text again, setting not only the first but also the second stanza of the *sestina*. He is of course obliged to outdo Rore, not only in setting the poem for five voices (as against Rore's four), but also in his expression.«

consummately executed by their predecessors with which later composers coped with it, almost in the sense of a Bloomian »anxiety of influence«.⁴⁷ In other places, Einstein goes into more detail about the »game-changing« role of a composer like Cipriano de Rore, especially when he describes his contemporaries' relationship with and reaction to him as follows:

»Willaert, and still more so Rore, had swept the madrigal to so sudden a height scarcely twenty years after its innocent beginnings, that few of their contemporaries were able to follow them. And the word »contemporaries« always means three generations at once: the fathers, who are taken by surprise by the sudden feat of a genius and who can choose only between adjusting themselves and following suit or becoming senescent and fading from view; those of the same age who for the most part have in some mysterious manner an active share in the deed itself or who are at least equal to the new technique; and finally youth, the sons, who either continue boldly what has been boldly won or refine upon it or even conventionalize it and exploit it. One could no more ignore Rore than in the nineteenth century one could ignore Wagner. And it speaks for the more admirable, more youthful, and more progressive spirit of the sixteenth century that Rore aroused only the opposition of the theorists, while the creative musicians for the most part recognized him as their model and master.«⁴⁸

Einstein sees both Rore and Wagner as pioneers, as visionary, »modern« composers, who have a formative influence on their environment and whose music is ahead of their time. We find a similar idea in Einstein's *Greatness in Music*, where he expands upon the concept of greatness and what it means for the evolution of

47 See also Bolz, »Das Ende der Unschuld« on the concept of innocence in Einstein's historical narrative in general and his analysis of Beethoven in particular. As regards Rore, Einstein compares his role with that of Michelangelo in art history – see *TIM*, p. 393: »But the greater part of Rore's madrigals grow out of the subjective urge of a powerfully inspired soul and as such are wholly his own, just as the Moses or the Tombs of the Cappella Medici are Michelangelo's, the only master to whom Rore may be compared both in character and in influence: in character, as a master of dark and deep emotion, intensified means, and compelling expression; in influence, as one who brought violently to a close the classical age of the madrigal, the age of innocence which, without him, might have gone on and on, and as one who opened a new age, more self-confident, shaken by more vehement contrasts.«

48 *TIM*, p. 423 f. In other contexts, too, Einstein discusses the question of generations and how this relates to the stylistic evolutions taking place as well as to the relationship between teacher and pupil. See for example *ibid.*, p. 718: »But Monteverdi has little more in common with Ingegneri than Philipp Emanuel with Johann Sebastian Bach or Hector Berlioz with Lesueur and Reicha. The two generations to which they belong are too different, and the possibilities of musical development were now too varied and too extensive to permit the character of the younger musician to be exclusively determined by his teacher. Monteverdi does not even follow his master in external things.«

an art form: »Whether a great man is carried by his time, or whether he drags his time after him, his works are always an impulse, a push forward, with which that curious thing known as the world of art (in our case the ›musical world‹) must come to grips«. ⁴⁹ What is more, Einstein makes a clear case that the reception of paradigmatic composers is subject to change, not only in their own time, but also in later times. He even specifies and refines his ›law of the affinity of periods‹ to such an extent that the way later periods react to such a composer varies according to the musical ›climate‹ of the period in question and its ›love of experimentation‹. As Einstein puts it: »elective affinity,‹ or the affinity of periods – that curious fluctuation of taste between that which excites and that which calms, between the Apollonic and the Dionysian. The attitude of the period to the great masters changes with every generation«. ⁵⁰ Apart from the fact that Einstein's conceptual pair Apollonic–Dionysian seems to be inspired by Friedrich Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Leipzig, 1872), ⁵¹ it will come as no surprise that this is a topic Einstein seeks to illustrate via Gesualdo – who together

49 Einstein, *Greatness in Music*, p. 261. See also Kai Marius Schabram, »Es lohnt sich, Charakter zu haben«. Neue Musik im Verständnis von Alfred Einstein«, *Musik in Bayern* 88 (2023), pp. 64–87: Wagner is mentioned several times in *The Italian Madrigal*, in various contexts. Particularly instructive is Einstein's appraisal of Marenzio's last book of madrigals, which he considers a singular and ›inimitable‹ apotheosis: »Throughout this book one has the impression that it is a last work, the climax and more than climax of a wholly personal style, just as one has this impression of Wagner's *Parsifal*, which could likewise have been followed only by repetitions. Marenzio himself was not of this opinion: in his dedication to Vincenzo Gonzaga, he expresses the hope that his feeble intellect, stimulated by the favor of his patron, may in future produce something more worthy.«

50 Einstein, *Greatness in Music*, p. 7. See also *ibid.*, p. 209: »The historical evaluation of preparatory and classical periods, the ›happy‹ and ›unhappy‹ times, will always vary in accordance with ever-changing ›affinity‹ to an ever-changing present«. In *TIM*, p. 201, Einstein not only applies this idea to composers, but also to other art forms. A case in point is Dante and his varying reception in later times: »In the favor of sixteenth century composers, Dante is completely overshadowed by the later and lesser poet Petrarch, who is his very antithesis. Not only is he overshadowed, but in comparison with this rival he disappears almost entirely from view. The great realistic mystic and mystic realist of the Middle Ages resists the spirit of the century with its formalism and conventionality. Yet the indestructible and uncanny power of attraction in the *Divine Comedy* never ceases to fascinate the representative spirits, even in the sixteenth century [...]. Dante's literary fate in the midst of an intellectual current so opposed to the spirit of his work may be aptly compared with the fate of Johann Sebastian Bach in the period of ›gallant‹ music: through all the changes of literary fashion he is upheld, until his hour strikes anew, by the secret respect of the masses and perhaps also by the understanding of a few men who are independent of their time.« See also Alfred Einstein, »Dante, on the Way to the Madrigal«, *The Musical Quarterly* 25 (1939), pp. 142–155.

51 See also James I. Porter, *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*, Stanford 2000. Before Nietzsche, the concept of the duality between Apollo and Dionysus was already used by scholars such as the philosopher Friedrich Schelling, the art historian Johann Joachim Winckelmann and the literary critic Friedrich Schlegel. Einstein mentions and cites Nietzsche in various writings, such as *Greatness in Music* or his essays »Wagner und Ludwig II.« and »Wagner, Brahms und wir«, both published in *Nationale und universale Musik*, pp. 101–109 and 110–115

with Marenzio, Monteverdi and da Gagliano forms the subject of a chapter on »The Great Virtuosi«, those composers »who represent the fulfillment and the end of the madrigal«. ⁵² Gesualdo's »extreme style« is bound to provoke equally extreme reactions in later times:

»Posterity's attitude toward him will continue to change and will depend always upon the extent to which his expression is held to be truthful and sincere; it is not surprising that he should have fared worse in the time of John Christian Bach, in Burney's *History of Music*, than he fares today in the time of Stravinsky and Schönberg. Perhaps the pendulum will swing to the other side again before long«. ⁵³

However, Einstein does not limit his observation to the reception by composers, but extends his view towards the critics, too:

»What sort of musician was Gesualdo and what was his place as an individual musician and as a link in the chain of musical development? His contemporaries thought him a great man, but their judgment is visibly influenced by his princely rank [...]. The opinion of posterity is divided. For Burney, Ambros, and Eitner, Gesualdo is a dilettantish experimenter; for Leichtentritt, Keiner, and Heseltine he is unquestionably a genius. Ambros, to be sure, was too artistic and independent a critic to misjudge Gesualdo altogether and would never have subscribed to the stupidities of Eitner [...]. Evidently he was no one-sided madrigalist but a man of some versatility. And apart from this, has anyone ever criticized Chopin for not having written a symphony or a string quartet?« ⁵⁴

Concluding Remarks

What *is* the place of the madrigal in music history? Let me end this contribution with a closer look at the very first pages of *The Italian Madrigal*, where Einstein links this fundamental question with a critical reflection on the way music history is written and how that has influenced the narrative on the madrigal. To a

respectively, or »Affinities of the Ages«. On Einstein's reception of Nietzsche, see also Bolz, »Das Ende der Unschuld«, passim.

52 *TIM*, p. 608.

53 *Ibid.*, p. 706. As Bolz, »Cipriano de Rore«, p. 464 has shown, Einstein's use of the term »modernity« also fits into this thinking: »Modernity serves as a collective term and addresses notions of historical consciousness and ambiguity as well as the need for a self-positioning of an epoch in relation to its predecessors [...]. The relation to one's own time serves as an indication of a composer's significance.«

54 *TIM*, p. 691 f.

certain extent, his view remains valid today, I would argue. He starts with the observation that we tend to perceive the musical changes around 1600 as particularly strong and paradigmatic: »With the new century, almost with the very year 1600, new art forms again put in their appearance: concerted music, the accompanied monody, solo singing – which reached a climax in opera – and the new instrumental music«. ⁵⁵ But at the same time, these changes did not happen *ex nihilo*, as they rarely do:

»In the history of art [...], there is always a constant flow: the past runs over into the present in the form of undercurrents, just as in every epoch generations live side by side, influencing one another in a great variety of ways. Leaves and flowers grow out of buds, and the greatest genius in art, however much his life and work may appear to be out of harmony with his time, can only affect the pace of the development, not the development itself.« ⁵⁶

Note that Einstein illustrates his argument twice using metaphors from the sphere of nature – the flow and its undercurrents on the one hand, the morphology of plants on the other. Especially the latter metaphor, with its stages of birth, maturation, blooming and decomposition, hints at the biologicistic understanding of history found in the theories current at the time by thinkers such as Spengler, who – it should be added – subtitled his *The Decline of the West* with *Outlines of a Morphology of World History*.

When it comes to the history of the madrigal, Einstein warns against a narrative of music history that is too strongly focused on »big changes«, which runs the risk of underestimating other kinds of evolutions and developments: »We have become used to viewing as particularly dramatic and particularly stirring music-historical events the conflicts taking place in the domain of opera: the war of the Florentine Camerata against counterpoint [...]; Gluck's fight for a new, less formalistic ideal of opera [...]; Richard Wagner's fight for the new romantic music drama«. ⁵⁷ And then comes the following caveat:

»We may attribute to these conflicts all the importance they may rightly claim; but [...] the most far-reaching revolutions are carried out without

⁵⁵ Ibid., p. 3. Regarding the perception of »new music« throughout the centuries and its relation to previous decades, I also refer to Einstein's »Cycle of Three Centuries«, *Modern Music* 15 (1938), pp. 135–139.

⁵⁶ *TIM*, p. 3.

⁵⁷ A similar idea can be found in Einstein's *Geschichte der Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Zurich 1953, p. 155 and further writings. See also Schabram, »Neue Musik«, p. 69: »Eine mögliche Intention des historischen Vergleichs könnte darin liegen, dass es Einstein um die

fanfare. The transformation, about 1520, of the song style of the preceding centuries into the poetic motet style of the sixteenth century was just such a far-reaching and quiet revolution. This is also the birth date of the madrigal.«⁵⁸

Einstein clearly stresses the importance of this momentum. With his monumental study – the first monograph on the genre –, he finally gave the madrigal the place it deserves in music history.⁵⁹ The fact that scholars keep referring to his study to the present day proves the success of his undertaking.

Hervorhebung einer gleichsam zyklischen Entsprechung von Tradition und Innovation in der Musikgeschichte geht«.

58 *TIM*, pp. 3 f.

59 In the preface to *TIM*, p. vi, Einstein describes the difficult situation of madrigal research before him: »Even the strictly musicological literature has its limitations. There are some first-rate monographs among the many that deal with particular problems and with certain of the greater and lesser masters of secular music at this time; local archives have been combed for information about music and musicians in almost every part of Italy, although this is unfortunately least true of the Ferrara of the first half of the century, one of the most important centers. But this literature has never been classified, sifted, or coordinated; it has never been surveyed from a genuinely historical point of view; and without such a general survey one's picture of a particular individual is necessarily myopic and tentative. The relevant sections in the great standard works on the history of music are sometimes insufficiently detailed (the liveliest and most detailed account is still that by A. W. Ambros); sometimes they regard secular music too exclusively from the point of view of the general development and the preeminence of church music«.

Benjamin Ory

Alfred Einstein's Scholarship, the Italian Madrigal, and *The Italian Madrigal*¹

In 1924 Alfred Einstein summarized the scope of and scholarly need for a history of the sixteenth-century Italian madrigal: »A history would demarcate the epochs in the development of the Madrigal, and characterize the various schools and the various masters – assuredly a most absorbing and much needed description of the natal hour of modern music«. ² In his correspondence, Einstein made clear not only that he someday aimed to write such a book, but also that his expertise would make him the ideal person to undertake the task. Writing in 1932 to one of his antagonists, Hans Engel, Einstein boasted that he was »the best connoisseur of the madrigal in Germany, [more knowledgeable than his doctoral advisor Adolf] Sandberger, [Theodor] Kroyer, and [Engel] put together (no offense)«. ³

- 1 This research has been generously supported by a Robert L. Platzman Memorial Fellowship from the University of Chicago. All correspondence is in German, unless otherwise specified. Thanks to Joshua Rifkin and Jesse Rodin for their comments on this article.
- 2 Alfred Einstein, »The Madrigal«, trans. Theodore Baker, *The Musical Quarterly* 10 (1924), pp. 475–484: p. 483. The publication articulates many of Einstein's historiographical narratives: the contrast between the frottola and the madrigal, the centrality of the *oltramontani* to histories of sixteenth-century music, the focus on settings of texts by Petrarch, and the belief that the »purest form is found in the works of the greatest masters«, with first in the list that follows – »the austere Rore.«
- 3 »Das Schlimme dabei ist, dass Sie dergleichen einem Menschen wie ich zutrauen, von dem Sie ruhig annehmen dürfen, dass er der beste Kenner des Madrigals in Deutschland ist, Sandberger und Kroyer und Sie zusammengenommen (nichts für ungut).« Alfred Einstein to Hans Engel, August 1932, D-Mbs, ANA 431I (Nachlass Sandberger), Box 9, Folder Hans Engel. Einstein later sharply critiqued an article by Hans Engel (»Marenzios Madrigale und ihre dichterischen Grundlagen«, *Acta Musicologica* 8 (1936), pp. 129–139) in »Zu Marenzio's Texten«, *Acta Musicologica* 9 (1937), pp. 150 f. Another of Einstein's antagonists was Bernard H. Haggin, music critic for *The Nation*, whom Einstein referred to as a »kleine[r] musikkritische[r] Goebbels.« Alfred Einstein to Nicolas Slonimsky, 3 June 1947, US-Wc, ML31.S6 (Nicolas Slonimsky Collection, 1873–1997), Box 138, Folder 3 (Einstein, Alfred). Others drawing Einstein's ire included Fausto Torrefranca: »Er ist ein Narr, und war ein so leidenschaftlicher Fascist, dass er sich eigentlich auch hätte umbringen müssen ... aber er lebt noch.« Alfred Einstein to Nicolas Slonimsky, 2 November 1950, US-Wc, ML31.S6, Box 138, Folder 3. See also Alfred Einstein to Edward J. Dent, 19 April 1940,

Thanks to decades of transcriptions he had made at various (largely German) libraries and an ever expanding knowledge of sources, Einstein believed he was in a unique position to describe the landscape of sixteenth-century secular music.⁴

And yet Einstein did not immediately start writing his madrigal book. In part, he lacked time: the many projects he had undertaken as a music critic for the *Berliner Tageblatt*, as editor of the *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, and as an independent scholar divided his attention.⁵ Only in 1933 did his situation change. Forced to resign by the Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft from his post at the *Zeitschrift* after the NSDAP ascended to power, Einstein quickly emigrated from Germany.⁶ He spent much of the next six years in Italy. When Italian fascism made this no longer tenable, he moved in 1939 to the United States. Although more than thirty years of his career had been upturned in short succession, these changes were fortuitous for Einstein's madrigal research by enabling him to turn his attention to his self-described »magnum opus«.⁷

During the sixteen years between his initial emigration up to the 1949 publication of *The Italian Madrigal*, Einstein refined his understanding of what he

Cambridge University, King's College Archives Center, GBR/0272/EJD/4/123 (The Papers of Edward Joseph Dent). To this list one could add various Nazi scholars, most notably Friedrich Blume and Hans Joachim Moser. See e.g., Alfred Einstein to Nicolas Slonimsky, 6 July 1949, US-Wc, ML31.S6, Box 138, Folder 3; and Alfred Einstein to Ernst Kurth, 7 July 1935, CH-BEms, Nachlass Ernst Kurth, Karton I, Mappe E1 (Briefe von Alfred Einstein), E1.11, https://www.musik.unibe.ch/dienstleistungen/nachlass_kurth/index_ger.html, S. 293.

- 4 Einstein noted that his madrigal study was »ein sehr umfangreiches Werk über das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts, für das ich seit mehr als 35 Jahren ein, ich darf sagen, ungeheures Material gesammelt habe.« Alfred Einstein to Gustave Reese, 24 July 1938, US-NYP, JPB 92-71 (Gustave Reese Papers), Series 1, Folder 346 (Einstein, Alfred). On Einstein's expanding source knowledge before 1933, see, e.g., Alfred Einstein, »Dante, On the Way to the Madrigal«, transl. Arthur Mendel, *The Musical Quarterly* 25 (1939), pp. 142–155: p. 148, fn. 4, which describes how he gained familiarity in 1929 with *Musica di messer Bernado Pisano* (Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1520) through an article by Knud Jeppesen while Einstein was editor of the *Zeitschrift für Musikwissenschaft*.
- 5 On Einstein's career in early twentieth-century Germany, see Pamela M. Potter, »From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America: Alfred Einstein's Emigration«, *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, ed. Reinhold Brinkmann and Christoph Wolff, Berkeley 1999, pp. 298–321: p. 301–305; and Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007 (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, 13), pp. 47–71.
- 6 Having been dismissed on 26 June 1933 as the editor of the *Zeitschrift*, Einstein left Berlin on 20 July for Belgium and met his family at a home rented for them by Albert Einstein. The Einsteins then traveled on to the United Kingdom. Catherine Dower, *Alfred Einstein on Music: Selected Music Criticisms*, New York 1991, p. 9; and Potter, »From Jewish Exile«, pp. 306 f. Thanks to Marlene Wong for calling my attention to Dower's edition.
- 7 On Einstein's description of *The Italian Madrigal* as his »magnum opus«, see, e.g., Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 26 March 1944, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10,

thought of as the transition from the frottola to the early madrigal thanks to the discovery of new sources. Among other things he clarified who the important composers were in the initial development of the genre. Abandoning an earlier historiography dating back to August Wilhelm Ambros that saw Cipriano de Rore and Adrian Willaert as side-by-side figures, Einstein increasingly elevated Rore above Willaert as the central madrigal composer. But some historiographical narratives – above all the primacy of print culture in the development of the madrigal – proved difficult to confront. This was true even when faced with contradictory evidence such as the Newberry Partbooks, purchased in 1935 by the Newberry library and deemed important for their inclusion of a number of madrigals by Philippe Verdelot. Putting Einstein's research after 1933 in dialogue with surviving biographical and scholarly archival materials can enrich our understanding of the opening chapters of Einstein's three-volume work and help contextualize both his successful and less successful historiographical choices.

Einstein's Research, 1933–1952

Between his emigration from Germany and his death in 1952, Einstein continued to be remarkably productive. He published roughly thirty-five pieces of scholarship that relate to sixteenth-century Italian secular music – and this was just one of the academic fields in which he was active.⁸ His publications include scholarly and performing editions of madrigals,⁹ musical analyses, reviews of recent scholarship for *Music & Letters*, and, arguably most significantly, descriptions of sources, including those he had discovered. The latter divide mainly into two types: those

Folder 19 (Einstein, Alfred), which is quoted below. Einstein ultimately saw his emigration from Germany positively, writing in 1947 to Erwin Kroll that he »cannot thank my Führer enough«, and that by chasing him out of German musicology, Adolf Hitler became his »greatest benefactor.« See Potter, »From Jewish Exile«, p. 313.

- 8 Most of this scholarship is listed by Alec Hyatt King, »Einstein, Alfred«, *Grove Music Online*. But the list omits Einstein's reviews, all signed A.E., for *Music & Letters* between 1937 and 1940, which concerned the following publications: Ottaviano Petrucci *Frottole, Buch I und IV*, ed. Rudolf Schwartz, Leipzig 1935 (PäM, 8), *Music & Letters* 18 (1937), pp. 315–317; Federico Mompellio, *Pietro Vinci: madrigalista siciliano*, Milano 1937, *Music & Letters* 19 (1938), pp. 97–98; Joseph Schmidt-Görg, *Nicolas Gombert, Kapellmeister Kaiser Karls V*, Röhrscheid 1938, *Music & Letters* 20 (1939), pp. 88–89; Adrian Willaert, *Opera Omnia*, vol. 1: *Motetten zu 4 Stimmen, I. und II. Buch (1539 und 1545)*, ed. Hermann Zenck, Leipzig 1937 (PäM, 9), *Music & Letters* 20 (1939), pp. 218 f.; Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich 1938, *Music & Letters* 20 (1939), pp. 337 f.; and Fausto Torrefranca, *Il segreto del quattrocento*, Milano 1939, *Music & Letters* 21 (1940), pp. 392–395. The *Grove Music Online* article also does not mention Alfred Einstein, »Salamone Rossi as Composer of Madrigals«, *Hebrew Union College Annual* 23 (1950–51), pp. 383–396.

- 9 See Cristina Urchueguía's contribution to this volume.

describing manuscripts and printed editions located in publicly accessible Florentine and United States libraries, and those describing sources in private libraries, most notably that of the Florentine collector and publisher Leo Olschki.¹⁰

It is not always straightforward to determine which sources Einstein saw and when he saw them. This issue stems in part from the overwhelming focus of *The Italian Madrigal* on printed editions, which obscures the many manuscript sources Einstein saw.¹¹ Other problems arise from confusion with regard to his biography. It is often remarked that during the 1930s, Einstein »stayed in London for some time and then lived mainly in Mezzomonte, near Florence«, before departing for the United States.¹² But this simple statement – one which Einstein himself propagated – is in fact oversimplified: during the colder months of 1935–36, 1936–37, and 1937–38, Einstein was never in Florence but rather in London, Vienna, and southern Italy, respectively.¹³ The summary view of Einstein's movements in these years also omits the Einstein family's 1938 stay in Switzerland, their return to Naples to secure visas to the United States, and then their departure to the United States through Ventimiglia and then Cannes.¹⁴ In any event, a finer-grained understanding of Einstein's biography is useful only up to a point. That Einstein's diaries, preserved today at the University of California,

10 Publications on sources that Einstein discovered in public libraries include »Eine unbekannte Ausgabe eines Frottole-Druckes«, *Acta Musicologica* 8 (1936), pp. 154 f. and the resulting publication that Einstein edited, *Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio (Andrea Antico, 1517)*, Northampton 1941; »Dante«; and »A Supplement: An Old Music Print at the J. P. Morgan Library in New York«, *The Musical Quarterly* 25 (1939), pp. 507–509. At least two publications detail source discoveries in Olschki's library: »Una ignota stampa musicale torinese«, *La Bibliofilia* 38 (1936), pp. 229–233; and »Un libro di canzoni spirituali di Orfeo Vecchi«, *La Bibliofilia* 40 (1938), pp. 38–46. A third by Einstein, »Vincenzo Galilei and the Instructive Duo«, *Music & Letters* 18 (1937), pp. 360–368: pp. 360 f. notes the discovery of two works by Galilei, »one in print, the other in manuscript, both of them hidden in a Florentine private library the name of which I am not at the moment at liberty to divulge.« This may well be Olschki's library. I will describe possible reasons for the secrecy later in the article.

11 See e.g., Iain Fenlon and James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988, p. 16, and the contributions by Iain Fenlon and Philippe Canguilhem to this volume.

12 King, »Einstein«. Similar statements can be found in Martin Geck, »Einstein, Alfred«, *MGG Online* (2001/2016); or, Manfred F. Bukofzer, »Alfred Einstein in Memoriam«, *Acta Musicologica* 24 (1952), pp. 1–3: p. 2.

13 Einstein spent December 1935 to March 1936 in Vienna; October 1936 to March 1937 in London; and September 1937 to February 1938 in central and southern Italy. Dower, *Alfred Einstein*, pp. 10–11. Einstein proposed this description (that he »left Berlin early in 1933, living partly in London and partly in Mezzomonte near Florence; came to New York January 1939«) in a short biography that was reproduced exactly in Nicolas Slonimsky, ed., *The International Cyclopaedia of Music and Musicians*, 5th ed., Dodd, Mead & Company 1949, pp. 494 f. Alfred Einstein to Nicolas Slonimsky, 9 December 1947, US-Wc, ML31.S6, Box 138, Folder 3.

14 Dower, *Alfred Einstein*, p. 11.

Berkeley, indicate that he was in a particular place during the 1930s is no guarantee that he inspected a locally held source.¹⁵ Conversely, even when Einstein knew a particular source, that does not necessarily mean that he examined it during the mid-1930s: he had long been familiar with Italian libraries.¹⁶

The transcriptions in the Einstein Collection at Smith College are useful in this regard.¹⁷ The first sixty-nine volumes are organized by author; a cursory examination indicates that many transcriptions were made before Einstein's departure from Germany.¹⁸ By contrast, the transcriptions in volumes 70–88 are not organized by author and are mostly drawn from anthologies and manuscripts rather than single-author prints. Many appear to postdate the transcriptions in the earlier volumes. On the basis of the staff papers that Einstein used, the sources he indicated these transcriptions were drawn from, and the occasional datings he provided, a subset of these can be tentatively dated to the 1930s and 1940s (table 1 lists transcriptions from manuscript sources in these volumes presumably from these decades).¹⁹

15 US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1, Folder 3. The diaries also indicate Einstein's incoming and outgoing letters, which underscore the incompleteness of the correspondence in the Einstein Collection at Berkeley: a relatively small percentage of letters survive from before Einstein's arrival in the United States, and even then, Einstein's correspondence with a number of scholars (including both Edward Lowinsky and Gustave Reese) survives only in the collected papers of his collaborators.

16 In 1926 Einstein described the bureaucracy of Italian libraries in great detail to Rudolf von Ficker: »Was die Erlaubnis betrifft in den italienischen staatlichen Bibliotheken zu photographieren, so werden Sie fürcht' ich, um ein Gesuch beim Ministero di pubblica istruzione, das durch die österreichische Botschaft in Wien zu befürworten wäre, nicht herunkommen, das öffnet Ihnen freilich alle Tore. Immerhin kann eine Anfrage beim Deutsch[en] Kunsthist[orischen] Institut in Florenz nichts schaden. Nur in Bologna hilft auch das nicht, da ja die Bibl[ioteca] des Liceo musicale städtisch ist, in diesem Falle würd' ich an [Francesco] Vatielli schreiben, unter Berufung auf mich, mich aber auch mit einem vom ital[ienischen] Konsul in Innsbruck, zu dem Sie doch zweifellos in Beziehung treten können, befürworteten Gesuch an den Commune di Bologna bewaffnen, sonst verlieren Sie unter Umständen an Ort und Stelle viel Zeit. Wenn es sich in Padua um die Biblioteca des Santo handelt, lassen Sie sich in Innsbruck eine Empfehlung von einem hohen geistlichen Tier geben, und zeigen ja nicht Ihren Permesso des Ministeriums.« Alfred Einstein to Rudolf von Ficker, 13 August 1926, A-Ifba, Nachlass Rudolf von Ficker, Nachlassteil 2, Kassette 6, M45 (Einstein, Alfred).

17 For a partial list of the contents of individual volumes, see John H. Lovell, »A Check-List and Index of Microfilm M-75: Dr. Alfred Einstein's Mss. at Smith College, Mass« (unpublished, 1954?).

18 Not without exception: for instance, the madrigals from the Newberry Partbooks, which Einstein transcribed in 1944, can be found in vol. 65b. Ibid., p. 12.

19 Many of the older transcriptions were done on Breitkopf & Härtel No. 12 paper, with a substantial number drawn from volumes at the Bayerische Staatsbibliothek in Munich. At some point, possibly during the early 1930s, Einstein began to use other staff papers, including ones with stamps that read »Notenpapier IDEAL, 20. Linien. Conrad Glaser, Leipzig« and »J.E. & Co. Protokoll Schutzmarke No. 6 20 linig.« Einstein's transcriptions of the *Frottole libro quarto* in vol. 84 use J.E. & Co. staff paper and are dated »Firenze 31.3.33«.

Location (vol.: pp.)	Manuscript (No. of Works)	Staff Paper
77: 210–212	I-Fc MS Basevi 2440 (1)	
77: 299–300	I-Fn MS Panciatichiano 27 (1)	A. L. No. 14 Printed in England
77: 300–304	I-Fn MS Banco Rari 230 (4)	A. L. No. 14 [...]
77: 321	I-Fc MS Basevi 2495 (1)	A. L. No. 14 [...]
77: 322–323	I-Fc MS Basevi 2439 ²⁰ (1)	A. L. No. 14 [...]
78: 417–438, 442–459, 462–465	I-Fn MS Magl. XIX.164–167 ²¹ (23)	[icon of lyre, pp. 425–461]
78: 438–441	I-Fc MS Basevi 2440 (2)	[icon of lyre]
78: 466	I-Fn MS Magl. XIX.121 (1)	
78: 466–469	I-Fn MS II.III.437–440 (1)	
78: 521–526	P-Pm 714 ²² (5)	
78: 527–529	US-NHUB 91 (Mellon Chanson- nier) (2)	
78: 532	US-Wc M2.1.L25 Case (Chanson- nier Laborde) (1)	
78: 533	I-Vnm MS It. IX. 145 (1)	
84	I-MOe MS C 311 (1)	
84	I-MOe MS .F.9.9 (1)	
84	I-Bc Q.34 (2)	Notenpapier IDEAL. 20 Linien. Conrad Glaser, Leipzig
84: 1–34	GB-Lbl Egerton 3051 ²³ (53)	A. L. No. 14 [...]
88: 1–218	US-Cn Case MS VM 1578.M91 ²⁴ (30)	The Music House O. S. P. Inc. 143 Main Street North- ampton, Mass.

Tab. 1. Transcriptions from manuscripts held in the Einstein Collection at Smith College, vols. 70–90, which possibly date from the 1930s and 1940s

20 Einstein lists the number for this source as 2430 in the transcription, as he does in *TIM*, p. 96.

21 Einstein includes a transcription from I-Fn MS Magl. XIX.164–167 of *Così nel mio parlare* (vol. 78, pp. 423–426) in »Dante«, pp. 144–147.

22 I am not aware that Einstein visited Porto during the 1930s or 1940s; possibly, these transcriptions were made from photostatic copies.

23 Einstein indicates that the set of transcriptions from GB-Lbl Egerton 3051 were completed »Liondra, Imo genn. 1937« or London, 1 January 1937. Einstein critiqued Rudolf Schwartz's omission of this »very important manuscript source«, as well as I-Fc MS Basevi 2441, in Einstein, review of Ottaviano Petrucci (see fn. 8), p. 316.

24 Einstein transcribed these works in March 1944, as described below.

This group of transcriptions sheds light on Einstein's research in libraries in Bologna, Modena, London, and above all, Florence. And yet it must be acknowledged that these are the exception, not the rule: the vast majority of transcriptions in the Einstein Collection (probably well over ninety percent) were made from printed editions.

Willaert and Rore

With the benefit of many of these transcriptions, Einstein finally began to write his book during the late 1930s. By January 1938 he had written 300 pages, or roughly one-third of *The Italian Madrigal*; by July of that year, the book was half-finished, including the chapter on Rore.²⁵ But Einstein still had not entirely fixed the contours of his madrigal history. As late as 1939, he continued to contrast the »pseudo-madrigals« of Sebastiano Festa with the genuine early madrigals of »Costanzo Festa, Verdelot, Willaert, and Arcadelt« and Einstein repeated this claim almost exactly in *The Italian Madrigal*.²⁶ In doing so he included Willaert among the early madrigalists, a grouping he almost certainly inherited from early musicological texts, most notably Theodor Kroyer's *Die Anfänge der Chromatik*, which followed narratives originating with August Wilhelm Ambros in claiming that Willaert was both a chromatic composer and one of the first madrigalists.²⁷

Einstein had other reasons to elevate Willaert's stature, too. During the 1930s, Einstein considered it important to defend Willaert alongside the latter's student and the champion of his madrigal history, Rore. Like Rore, Willaert was neither fully Netherlandish nor Italian and for that reason had been unfairly marginalized. Einstein wrote:

»there is no doubt that [Willaert's students, including Rore] were proud to have been Willaert's pupils, but they did not reckon with the fact that the twentieth century would show a nationalistic tendency in writers of musical history. What, a Netherlander the forefather of Venetian music? No, that cannot be allowed! Certain nations to-day must be as autochthonal in

25 Alfred Einstein to Edward J. Dent, 22 January 1938; and Alfred Einstein to Edward J. Dent, 23 July 1938. Cambridge University, King's College Archive Center, GBR/0272/EJD/4/123; see also the contribution by Sebastian Bolz in this volume, p. 30.

26 Einstein, »A Supplement«, p. 509; *DIM*, p. 137; and *TLM*, p. 138.

27 »Das steht folglich unverrückbar fest: Willaert ist Chromatiker.« Theodor Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1902, p. 39. »Das Madrigal, wie wir sahen, schon im 14. Jahrhunderte von Francesco Landino erwähnt, taucht als beliebte und vielverbreitete Musikform erst seit Adrian Willaert auf, der nicht mit Unrecht als sein eigentlicher Schöpfer gilt.« August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, vol. 3, Leipzig 1893, p. 495.

matters of art as in anything else, if possible as far back as the great migration and, if it can be managed, as far as Romulus and Remus.«²⁸

Einstein often described the two composers together: »Willaert and Rore and other great Italian Netherlands must now atone for their [Italian] contemporaries having been more open-minded than their late enlightened descendants.«²⁹ And: »With Willaert, and especially with his pupil Cipriano de Rore, a richer development of artistic means began.«³⁰

Many of these statements can be read as responses to nationalism, and above all, Italian nationalism.³¹ In 1939 Einstein ridiculed an edition of works by Andrea and Giovanni Gabrieli by suggesting that the nationalistic objective of the publication was to minimize Willaert's stature, thereby causing Andrea Gabrieli to appear miraculously out of thin air.³² And in 1940 Einstein sarcastically bemoaned Fausto Torrefranca's *Il segreto del quattrocento*: »Italy must on no account be indebted to foreign influences and stimulants.«³³ Traces of this repudiation can be found in *The Italian Madrigal*: Einstein writes that »it is impossible to class Willaert wholly with the Netherlands or wholly with the Venetians, since he is both, standing above mere nationalism.«³⁴

For all of this: in the 1943 German text and then six years later in the first English edition, Willaert was no longer prioritized: »these first and most important masters of the madrigal are Verdelot, Costanzo Festa, and Arcadelt.«³⁵ Meanwhile,

28 Einstein, review of Adrian Willaert (see fn. 8), p. 218.

29 »Willaert und Rore und andere große italienische Niederländer müssen es heute büßen, daß ihre Zeitgenossen vorurteilsfreier waren als die späten erleuchteten Nachfahren.« Alfred Einstein, »Musikalisches«, *Mass und Wert* 3 (1939), pp. 377–388: p. 387. Thanks to Sebastian Bolz for calling my attention to this article.

30 »Mit Willaert, und besonders mit dessen Schüler Ciprian de Rore, aber beginnt eine reichere Entfaltung von Kunstmitteln.« Alfred Einstein, *Geschichte der Musik*, Leiden 1934, p. 26.

31 See Kate van Orden's contribution to this volume.

32 Einstein, review of Adrian Willaert (see fn. 8), p. 218. See Andrea and Giovanni Gabrieli, *La musica strumentale in San Marco*, ed. Giacomo Benvenuti, 2 vols., Milano 1931 f.

33 Einstein, review of Fausto Torrefranca (see fn. 8), p. 392.

34 *TIM*, p. 326. And Einstein argues against a nationalistic reading of sixteenth-century secular music: »[Isaac's] spiritual successors – Josquin, Agricola, Maistre Jhan, Arcadelt, Verdelot, Nasco, Willaert, Berchem, Rore, Lasso, Monte, Wert, Macque, and many, many more – will take the same attitude toward the land of their choice. Nationalism in matters of art was then a thing unknown.« But such conclusions are not without qualifications: Einstein also describes the sixteenth century as »the century of a growing nationalism in Italian music« and »when the century has run its course, Italian music is the undisputed leader.« *Ibid.*, pp. 20 and 29.

35 »Verdelot, Costanzo Festa, Arcadelt – die drei ersten und wichtigsten Meister des Madrigals.« *DIM*, pp. 150; and *TIM*, p. 150.

Rore came to increasingly dominate Einstein's view of the genre.³⁶ One reason for Willaert's demotion was that the composer's supposed importance to the development of the madrigal had long been in conflict with Einstein's own aesthetic judgements. In 1939 Einstein criticized Willaert's musical style, which looked backwards – unlike that of Josquin des Prez – to the »great ›autonomous‹, liturgically conditioned music of the *quattrocento*.«³⁷ In *The Italian Madrigal*, Einstein damned the composer with faint praise, opining that Willaert was »perhaps not the greatest but certainly the most influential musician of his time.«³⁸ Einstein's assessments probably stemmed from the works by Willaert with which he was most familiar, namely the madrigals of *Musica nova* (Venice: Antonio Gardano, 1559). These are in fact the only transcribed madrigals in the Willaert volume in the Einstein Collection at Smith College.³⁹ Most of the madrigals of *Musica nova* probably date back to the 1540s, but Einstein was apparently not aware of this at the time.⁴⁰ It is not hard to move from this music to the conclusions Einstein drew: these madrigals are limited in their use of imitation, and are characterized by consistently low ranges, thick voicings, and remarkably continuous counterpoint. In other words, they are hard to appreciate.

36 Einstein presented on »Cipriano di Rore and the Madrigal« on 26 January 1940 at the New England Chapter of the American Musicological Society as noted in *Bulletin of the American Musicological Society* 6 (1942), p. 17. Sebastian Bolz has noted that Einstein wrote the conceptual note »Rore Mittelpunkt« at the beginning of his draft materials for *The Italian Madrigal* in »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, *Cipriano de Rore: New Perspectives on His Life and Music*, ed. Jessie Ann Owens and Katerijne Schiltz, Turnhout 2016, pp. 451–477: p. 451, fn. 3. Other scholars in the United States noted Einstein's enthusiasm for Rore: in his introduction to a series of essays published shortly after Einstein's death, Paul Henry Lang remarked, »how he liked to discuss the young Mozart, or the young de Rore!«, *Essays on Music*, New York 1956, p. xii.

37 Einstein, review of Adrian Willaert (see fn. 8), p. 219.

38 *TIM*, p. 224; and *DIM*, p. 225.

39 Einstein's transcriptions of the madrigals (but not the motets) of *Musica nova* can be found in vol. 68 of the Einstein Collection at Smith College. See Lovell, »A Check-List«, p. 13. Three motets by Willaert copied in the Newberry Partbooks can be found in vol. 88. A handful of further transcriptions, most notably of pieces from the *Canzone villanesche alla napolitana* (Venice: Gardano, 1545), can be found in the Einstein Collection in Berkeley. See US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 10, Folder 208 (Willaert, Adrian) and Folder 217 (Collection Canzonette).

40 On the origins of *Musica nova*, see Michele Fromson, »Themes of Exile in Willaert's *Musica nova*«, *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994), pp. 442–487; Jessie Ann Owens and Richard J. Agee, »La stampa della *Musica Nova* di Willaert«, *Rivista italiana di musicologia* 24 (1989), pp. 219–305; Martha Feldman, »Rore's ›selva selvaggia‹: The *Primo libro* of 1542«, *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989), pp. 547–603; David Butchart, »La Pecorina« at Mantua, *Musica Nova* in Florence, *Early Music* 13 (1985), pp. 358–366; Anthony Newcomb, »Editions of Willaert's ›Musica Nova‹: New Evidence, New Speculations«, *Journal of the American Musicological Society* 26 (1973), pp. 132–145; and Helga Meier, »Zur Chronologie der *Musica nova* Adrian Willaerts«, *Analecta Musicologica* 12 (1973), pp. 71–96.

In the United States, there was less urgency for Einstein to defend the *oltremontani* against Italian nationalism. He also had less to say about Willaert, since his conclusions were published without credit by Armen Carapetyan.⁴¹ But new information about musical sources proved equally influential: increasingly, Einstein doubted that Francesco Marcolini da Forlì's promised 1536 print of Willaert's madrigals was ever published, or that there had been an early »Pecorina« print of the *Musica nova* madrigals. Lacking these two phantom prints, Einstein rightly concluded that Willaert could not easily be considered an important early madrigalist.⁴²

Einstein and the Newberry Partbooks

On his arrival in the United States, Einstein was greatly respected by other scholars, owing to his immense knowledge, his numerous publications, and his willingness to share materials.⁴³ Two particularly close collaborations developed with

41 In 1946 Carapetyan concluded that the madrigals of Willaert's *Musica nova* long predated the late 1550s. Armen Carapetyan, »The *Musica Nova* of Adrian Willaert«, *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946), pp. 200–221. »Er ist recht hübsch und entspricht ungefähr dem was ich in meinem Wälzer in Princeton über die »Musica Nova« sage. C[arapetyan] kennt das Buch nicht; doch haben wir uns über dies Werk mündlich eingehend unterhalten, und er hätte das eigentlich vermerken können.« Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 1 July 1947, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Series 1, Box 10, Folder 19.

42 In 1947 Einstein wrote to Edward Lowinsky: »Ich habe lang nicht an die Existenz des »Pecorina«-Druckes geglaubt und ihn identifiziert mit dem Druck von 1540, der ja mit einem Lob-Madrigal auf die Pecorina beginnt. Aber das wäre dann kein Gardane-Druck gewesen, sondern einer des Marcolini, der ja 1536 eine Willaert-Publication feierlich ankündigt. [...] Ich habe auch eine Erklärung dafür, warum die römische Zensur gerade bei dieser »M[usica] N[ova]« die Hände im Spiel gehabt hat oder haben wollte. Was in oder für Ferrara gedruckt wurde, war in Rom suspect.« Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 1 July 1947. But by 1951 Einstein doubted even this: »Das Problem des Pecorina-Drucks ist mir immer noch ein Problem. Ich kann mir fast nicht vorstellen, dass ein ganzes Werk eines so berühmten Meisters wie Willaert verloren gegangen ist (der wackere [Pietro] Cerone ist doch eine sehr trübe Quelle); und ich glaube, es handelt sich einfach um die Verdelot-Sammlung von ca. 1538, die mit dem Widmungsmadrigal auf die schöne Polissena beginnt. Die hat man dann die »Pecorina« getauft.« Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 23 February 1951, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Series 1, Box 10, Folder 19. Still, Einstein was not willing to entirely rule out the possibility: »Sie haben natürlich ganz recht: die »Pecorina« könnte ganz gut verloren sein. Marcolini verspricht 1536, in der Vorrede zur Lautentabulatur des Francesco da Milano, »ein Buch Messen, ein Buch Motetten, und ein Buch Madrigale« des celebratissimo VVigliart, und die Messen hat er ja wirklich herausgebracht. Nur, wenn es so eine Ausgabe von 1536 oder 1537 gegeben hat (Marcolini hat nachher wenig Musik mehr herausgegeben), dann kann sie kaum frühere Fassungen der Petrarca-Sonette von 1559 enthalten haben. Mit Sonetten wird auch Willaert um diese Zeit noch lange nicht fertig.« Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 11 April 1951, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Series 1, Box 10, Folder 19.

43 Einstein represented the standard against which other émigré musicologists were judged. For example, at least one musicologist dismissed Otto Gombosi, noting that he had »done good

Gustave Reese and Edward Lowinsky, both of whom Einstein had corresponded with since the mid 1930s. Presumably responding to a letter by Reese, Einstein wrote in 1938 that he was eager to meet: »it is perhaps really possible that I shall be able to come to London before your departure« (given Einstein's travel schedule, it does not appear that the potential meeting materialized).⁴⁴ That same year, he sent a postcard to Lowinsky, thanking him for sharing a copy of his dissertation.⁴⁵ In the early 1940s, the three men assisted each other with their publications: in 1942 Reese helped Einstein translate and publish his edition *The Golden Age of the Madrigal*; Einstein, in turn, made available to Reese his whole transcription collection and provided Reese with a list of all the madrigal examples that were slated to appear in the second volume (ultimately, the third) of *The Italian Madrigal*.⁴⁶ In 1946 Einstein even made the book's proofs available to Reese through one of the project's translators, Oliver Strunk.⁴⁷

Einstein developed a similar relationship with Lowinsky. Lowinsky, too, sought out Reese in 1942 by asking for help with his first English-language article, on Josquin's *Fortuna d'un gran tempo*; a few years later Einstein assisted Lowinsky with publishing his first monograph, *Secret Chromatic Art in the Netherlands*

work in his day, but is not, as far as I am concerned, an Einstein.« An unknown author to Harold Spivacke in English, 26 October 1947, US-CAua, Harvard Department of Music Correspondence, 1936–59, A-B1, Folder American Musicological Society. Both Erich Hertzmann and Armen Carapetyan consulted Einstein's transcriptions of the madrigals from *Musica nova*. Erich Hertzmann, *Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit*, Leipzig 1931, p. vi; and Armen Carapetyan, »The *Musica Nova* of Adriano Willaert«, Ph.D. diss., Harvard University 1945, pp. ii–iii. Another student who consulted Einstein's transcriptions was Gordon Sutherland, who noted that Einstein »loaned [him] the manuscript copies which he made of seventeen [Jacques] Buus ricercari« in »Studies in the Development of the Keyboard and Ensemble Ricercare from Willaert to Frescobaldi«, Ph.D. diss., Harvard University, 1942, p. iii.

44 »Es ist vielleicht wirklich möglich, dass ich vor Ihrer Abreise noch nach London kommen kann.« Alfred Einstein to Gustave Reese, 24 July 1938, US-NYp, JPB 92-71, Series 1, Folder 346. Einstein was home in Mezzomonte from May through August 1938. In September 1938 Einstein departed Mezzomonte for Switzerland; at the end of November, he traveled to Naples to secure the visas to the United States. Einstein did not travel in 1938 to London. Dower, *Alfred Einstein*, p. 11.

45 Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 17 January 1938, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Series 1, Box 10, Folder 19.

46 Alfred Einstein, ed., *The Golden Age of the Madrigal: Twelve Italian Madrigals for Five-Part Mixed Chorus*, trans. Gustave Reese, G. Schirmer 1942; Alfred Einstein to Gustave Reese, 25 April 1945, US-NYp, JPB 92-71, Series 1, Folder 346; and Alfred Einstein to Gustave Reese, 9 August 1947, US-NYp, JPB 92-71, Series 3, Folder 110.

47 Einstein considered Strunk's help invaluable, all the more so since he thought that Strunk may have had limited interest in the project. »Strunk's Opfer erscheint mir um so grösser, als ich gar nicht weiss, ob und wie weit er von dem Wert des Buches überzeugt ist.« Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 1 October 1946, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Series 1, Box 10, Folder 19. On at least one issue, Strunk objected: Einstein aimed to publish the book not only in English, as it ultimately appeared, but also in Italian and German.

Motet.⁴⁸ Einstein was receptive to Lowinsky's project and respectful of the latter's expertise on sixteenth-century sacred music, even if he doubted the Protestant leanings of some of the figures in Lowinsky's text.⁴⁹ It was in the background of this relationship that Lowinsky introduced Einstein to the Newberry Partbooks.⁵⁰ Lowinsky discovered the partbooks in summer 1941, and quickly wrote to Richard Hill at the Library of Congress:

»A few weeks ago I was in Chicago. There I found in the Newberry Library a 16th century manuscript which interested me. This manuscript came from England but contained exclusively Italian music. There was among others a work dedicated to Henry VIII of England. We have some evidence that the manuscript originated from the Court of Ferrara.«⁵¹

Some months later, in December 1941, Lowinsky also wrote to Einstein: »Since the manuscript gives no authors and the [works by] Verdelot were identified by some Englishman, this of course means that these 12 madrigals existed in prints of the time.«⁵² Note Lowinsky's implicit dating of the manuscript. If the madri-

48 Edward E. Lowinsky, »The Goddess Fortuna in Music: With a Special Study of Josquin's *Fortuna dun gran tempo*«, *The Musical Quarterly* 75 (repr. 1991, orig. 1943), pp. 81–107. (The reprint erroneously gives the date of the original publication as 1945.) Edward E. Lowinsky to Gustave Reese, 17 February 1975, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Series 5, Folder 89 (Reese, Gustave). A draft of Lowinsky's *Secret Chromatic Art* was completed in German prior to Lowinsky's arrival in the United States. Over the next five years, the book was translated and heavily edited. Gustave Reese and Gerhard Herz read drafts, and Einstein edited the book while he and Lowinsky taught together during Summer 1945 at Black Mountain College. In 1941 Einstein also spent three weeks as a faculty member at Black Mountain College at Lowinsky's invitation. Dower, *Alfred Einstein*, p. 15; Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, trans. Carl Buchman, New York 1946, p. xi; and Alfred Einstein, review of Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York 1946, *Notes*, Second Series 3 (1946), pp. 283 f.

49 »Aber ein ernstlicher Einwand ist, dass die von Ihnen zitierten Texte auch von Musikern komponiert worden sind, über deren Anhänglichkeit an die Kirche, über deren Erz-Catholizismus kein Zweifel besteht, z.B. von Lasso, der drei und vermutlich mehr dieser Texte in Musik gesetzt hat.« Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 1 February 1943, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19. Cf. Einstein, review of Edward E. Lowinsky (see fn. 48), which praises the book without reservation.

50 US-Cn Case MS VM1578.M91; see Edward E. Lowinsky, »A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome«, *Journal of the American Musicological Society* 3 (1950), pp. 173–232: p. 198, fn. 77; H. Colin Slim, *A Gift of Madrigals and Motets*, vol. 1, Chicago 1972, p. 13; and Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, p. 30.

51 Edward E. Lowinsky to Richard S. Hill in English, 31 July 1941, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Series 1, Box 21, Folder 5 (Hill, Richard).

52 »Da das [Manuskript] keine Autoren angibt und die Verdelots von irgend einem Engländer identifiziert wurden, heisst das natürlich, dass diese 12 Madrigale in Drucken der Zeit vorhanden sind.« Edward E. Lowinsky to Alfred Einstein, 3 December 1941, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19.

gals had already been printed at the time that they were copied into the manuscript, the Newberry partbooks could only postdate Einstein's »artistic pause«, a decade from roughly 1520 to 1530 during which in Einstein's estimation, relatively little important Italian secular music appeared.⁵³ This chronology centers a path of transmission through which early madrigal manuscripts were copied from printed editions. The significance of the Newberry Partbooks thus seemed limited: they could not be an important witness – as modern scholars believe today – to the emergence of the madrigal in 1520s Florence.⁵⁴

It was not simple to acquire photocopies from the Newberry Library, an institution that could be uncooperative.⁵⁵ Annoyed by two years of inaction, Lowinsky changed his holiday travel plans to stop in Chicago on 31 December 1943 and make a list of composers, texts, and superius incipits, which he then relayed to Einstein.⁵⁶ But it was not until March 1944 that Einstein was able to see a copy of the microfilm that Lowinsky had secured. Einstein then made a series of transcriptions that today form volumes 65b and 88 of the Einstein collection (Fig. 1 shows the typed index for vol. 88).⁵⁷

Unlike with respect to *Musica nova*, Einstein now transcribed the motets in addition to the madrigals.⁵⁸ He wrote to Lowinsky:

53 On the artistic pause, see *TIM*, pp. 139–141. Already in 1937, Einstein saw a gap between 1520 and 1530, noting that the frottole »are modest pieces [that] have so far been regarded with some disdain; but they are the point of departure for the development of the whole Italian secular music of the sixteenth century. True, this development did not bear fruit until about 1530, at which time the controversy (it must not be called a contest) between this homophonic-melodic »southern« art with the »northern« polyphonic tendencies began.« Einstein, review of Ottaviano Petrucci (see fn. 7), p. 315.

54 Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, p. 3.

55 The library initially avoided responding to Lowinsky's request for photocopies. Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 7 August 1943, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19. Einstein and Lowinsky later aimed to publish an article on the partbooks, but it was not clear that the library would grant permission. »Ich habe freilich die Leute von der Newberry Library noch nicht um Erlaubnis gefragt, etwas über das MS veröffentlichen zu dürfen; sie scheinen dort etwas eifersüchtig zu sein.« Alfred Einstein to Richard S. Hill, 2 December 1944, US-CPpa, Music Library Association Archives, Record Group 6, Notes, Box 3-MLA, Einstein, Alfred.

56 Edward E. Lowinsky to Alfred Einstein, 2 December 1943, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19. To this, Einstein responded that the description of the partbooks in the English or American source is not wrong; not only are the listed numbers by Verdelot, but »quite obviously all of them« (»sondern ganz offenbar alle«). Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 4 January 1944, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19.

57 Reproduced by permission of Marlene Wong and the Werner Josten Performing Arts Library at Smith College.

58 Einstein translated the motets in their entirety (save one, Verdelot's *Nil maius superi vident*, which is incomplete); these transcriptions are pp. 1–219 in vol. 88, corresponding to fols. 1–79 of the Newberry Partbooks.

[Einstein Collection, v.88]

[A COLLECTION OF EARLY MOTETS]

[ca.1535]

Copied from a microfilm of anonymous manuscripts
in the Newberry library, Chicago, Illinois.
Authorship supplied by Dr. Einstein.

Contents:-

I. Quousque non reverteris	[Cl. de Sermisy]
II. O clemens o pia Noli virgo inviolata (2 pars)	
III. Aspice Domine	[Cl. de Sermisy]
IV. Pater noster	[A. Willaert]
V. Qui confidunt in Domino	[L'Heritier]
Benefac Domine (2 pars)	[L'Heritier]
VI. Ascendens Christus	[L'Heritier]
Ascendo ad patrem (2 pars)	[L'Heritier]
VII. Gaudeamus omnes	[Verdelot]
VIII. Congratulamini	[A. Willaert]
Recedentibus (2 pars)	[A. Willaert]
IX. Victimae paschali	[Verdelot]
Sepulcrum Christi (2 pars)	[Verdelot]
X. Ad Dominum cum tribulatione ¹	[Verdelot]
Heu mihi (2 pars)	[Verdelot]
XI. Hesternae die	[Verdelot]
Heri enim (2 pars)	[Verdelot]
XII. Ecce tu pulchra es Favus distillans (2 pars)	
XIII. O Domine Jesu	[Mouton]
XIV. Joseph sancte	

I. Si bona suscepimus	[Verdelot]
II. In te Domine speravi	[Verdelot]
Educes me (2 pars)	[Verdelot]
III. O dulcissime Domine	[Verdelot]
IV. Ave gratia plena	[Verdelot]
V. Ave regina coelorum Gaude gloriosa (2 pars)	
VI. Quare fremuerunt gentes	[Cl. de Sermisy]
Ego autem constitutus (2 pars)	[Cl. de Sermisy]
Et nunc reges (3 pars)	[Cl. de Sermisy]
VII. Ecce Dominus	[A. Willaert]
VIII. Recordare Domine	[Verdelot]
Adiuvans nos deus (2 pars)	[Verdelot]
IX. Salve rex pater Eya ergo advocate (2 pars)	
X. Ego sum qui sum	[Gombert?]
Stetit Jesus (2 pars)	[Gombert?]
XI. Eripe me Domine	
XII. Da pacem Domine	[Gombert?]
XIII. Sancta Maria virgo	[Verdelot]
XIV. Congregati sunt	[Verdelot]
Disperge illos (2 pars)	[Verdelot]

XV. Deus in nomine tuo Ecce enim (2 pars) Averte mala (3 pars)	
XVI. Nil mortales benignius ¹ Ille Musarum naufragos (2 pars)	

¹ No. XVI copied in MS. Verdelot III (v.65b)

Fig. 1: Typed index for volume 88 of the Einstein Collection at Smith College

»It is the work throughout of a ›calligraphist scribe‹ made only for a head of state, and some uncorrected mistakes – a note too many here, a rest too short there – clearly show that it can never have been put to practical use. Very interesting is the almost total absence of ›accidentals‹: particularly interesting for me, because I began my musicological sins in the distant past by comparing the editions of 1535 with that of Claudio Merulo. Only a few of the numbers are new to me, so I hardly have anything to add to my ›Magnum Opus.‹ Incidentally, this ›Magnum opus,‹ the most extensive of said sins, has long been translated, and the present stage of the manuscript is a revision by my friend Roger Sessions, which I fear will only take a long time, for Sessions is a very overworked man.«⁵⁹

Einstein never had the opportunity to examine the partbooks himself; perhaps for that reason, he never challenged Lowinsky's assertion about the manuscript's dating.⁶⁰ And the delays that both Lowinsky and Einstein experienced matter: they help explain why the Newberry Partbooks are not considered in *The Italian Madrigal*. Substantial revisions to the text would have been possible in 1941: indeed, between 1939 and August 1943, Einstein incorporated into his text the *Motetti e canzone libro primo*, the sole copy of which is held by the Morgan Library in New York.⁶¹ But further substantial changes would not have been easy to make in 1944, at least not without upsetting his translation team. And since the Newberry Partbooks seemed to postdate early madrigal prints, it was not worth interrupting the publication process to include the source.

Our story takes one final turn. The close collaboration between Einstein and Lowinsky continued, and in 1947 Einstein assisted Lowinsky when the younger

59 »Es ist durchaus das Werk eines ›calligraphischen Copisten‹, wie man es nur für einen Potentaten angefertigt, und manche uncorrigierte Fehler – eine Note zuviel, eine Pause zu wenig – zeigen deutlich, dass es nie für den praktischen Gebrauch gedient haben kann. Sehr interessant die fast völlige Abwesenheit von ›accidentals‹: besonders interessant für mich, der dereinst in grauer Vorzeit seine musikwissenschaftlichen Sünden mit einer Vergleichung der Ausgaben von 1535 mit der des Claudio Merulo begonnen hat. Neu sind mir nur ein paar der Nummern, und so hab' ich zu meinem ›Magnum Opus‹ kaum eine Ergänzung zu machen. Dies Magnum Opus, die umfangreichste besagter Sünden, ist übrigens längst fertig übersetzt, und das derzeitige Stadium des Manuscriptes ist eine Revision durch meinen Freund Roger Sessions, die nur, fürchte ich, lange Zeit in Anspruch nehmen wird, denn Sessions ist ein sehr überlasteter Mann.« Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 26 March 1944. Sessions and Einstein had a longstanding friendship. The two men met in 1931 and 1932 in Berlin, as well as in 1933 at the Maggio Musicale in Florence. Frederick Prausnitz, *Roger Sessions: How a »Difficult« Composer Got That Way*, Oxford 2002, p. 298.

60 The manuscript also contains little that would signal its date unless one investigated the paper and scribal concordances, neither of which scholars often investigated at the time.

61 *TIM*, pp. 135–139; *DIM*, pp. 134–138. Einstein first detailed his discovery in »A Supplement«.

scholar spent a year on sabbatical in Italy by providing Lowinsky with contact information for his friend Federico Ghisi as well as Leo Olschki's son Aldo. Although Einstein was familiar with Olschki's collection, he had not previously described the Medici Codex, which Lowinsky famously (re-)discovered during this trip.⁶² Lowinsky identified the manuscript's importance (including correctly dating its copying to between 1516 and 1518) and explained why it had been kept hidden: »Reason: the Italian export ban on manuscripts before 1550 and old Olschki's fear of being forced by the government to sell far below the legitimate price and being prevented from selling abroad.«⁶³ Although Einstein responded that he had in fact held the Medici Codex in his hands a couple of times, he did not offer details or say whether he had previously recognized the source's significance.⁶⁴ On the whole, it appears that Leo Olschki curated which sources Einstein should carefully examine and write about when he was in Florence in the mid 1930s. Olschki's curation had the effect of directing the scholar's attention to sources clearly dating from after 1550.

Einstein's encounters with the Newberry Partbooks and the Medici Codex point to the limits of his expansive source knowledge as well as his expertise on sixteenth-century music. Although modern scholars might reasonably assert that further attention to sources such as the Newberry Partbooks might have challenged Einstein's belief in the primacy of printed editions and his formulation of the notion of an »artistic pause«, any historiographical reexamination of *The Italian Madrigal* should also take into account Einstein's surroundings and interactions in the 1930s and 1940s. By doing so, and by putting historiographical materials in dialogue with the text, we stand to enrich our understanding of the evolution of Einstein's history and better appreciate both its limitations and its strengths.

62 The Medici Codex (today, I-Fl MS Acquisti e doni 666) was first described in Arnaldo Bonaventura, »Di un Codice Musicale-Mediceo«, *La Bibliofilia* 15 (1913), pp. 165–173. On the (re-)discovery of the manuscript, see Edward E. Lowinsky, »The Medici Codex: A Document of Music, Art, and Politics in the Renaissance«, *Annales Musicologiques* 5 (1957), pp. 61–178: pp. 61–62, which describes how Olschki allowed Lowinsky to study the Codex in his own home in Florence and permitted him before leaving Florence to photograph the manuscript; and Edward E. Lowinsky, *The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino*, 3 vols., Chicago 1968, vol. 1, p. v.

63 »Grund: das italienische Ausfuhrverbot für Manuskripte vor 1550 und die Furcht des alten Olschki, von der Regierung zum Verkauf weit unter dem legitimen Preis gezwungen zu werden und am Verkauf im Ausland verhindert zu werden.« Edward E. Lowinsky to Alfred Einstein, 23 August 1948, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19.

64 »Den Medici Codex hab' ich ein paarmal in der Hand gehabt.« Alfred Einstein to Edward E. Lowinsky, 9 September 1948, US-Cu, Edward E. Lowinsky Papers, Box 10, Folder 19.

Moritz Kelber

Concepts of Nationality and Migration in Alfred Einstein's *The Italian Madrigal*

German-speaking music historiography of the nineteenth and early twentieth centuries was widely dominated by nationalistic ideas.¹ The nationalistic narrative, which determined the music-historical surveys written in the period before 1945 in particular, is exemplified by Guido Adler's 1924 *Handbuch der Musikgeschichte*. Adler's reflections on the dominance of individual nations in different epochs are based on the idea of rise and decay:

»If the widely held belief is correct that individual countries, individual nations, are assigned periods of flourishing in the various fields of cultural life, after which the strength of the nation in this particular field is exhausted, and at least a longer pause occurs, and that, furthermore, in the individual fields, the periods of prosperity in the individual nations succeed one another, then it can perhaps be said that in the sixteenth century, Italy emerged from obscurity and took over from the Dutch in the field of musical art.«.²

- 1 This has been demonstrated by numerous studies on a wide variety of examples in recent decades: Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven 1998; Frank Hentschel, »Kontinuitäten und Brüche. Nationalistische Stereotype in der deutschen Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts«, *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar 2004*, ed. Detlef Altenburg and Rainer Bayreuther, Kassel 2012, pp. 212–218; Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland, 1776–1871*, Frankfurt am Main et al. 2006.
- 2 »Wenn die vielfach vertretene Ansicht richtig ist, daß einzelnen Ländern, einzelnen Nationen auf den verschiedenen Gebieten des Kulturlebens Blüteperioden beschieden sind, nach deren Ablauf gleichsam die Kraft der Nation auf diesem bestimmten Gebiete erschöpft ist und zumindest eine längere Pause eintritt, daß ferner auf den einzelnen Kulturgebieten, die Blüteperioden bei den einzelnen Nationen einander ablösen, so kann man vielleicht sagen, daß im 16. Jahrhundert Italien aus der Verborgenheit hervortritt und sich anschickt, die Niederländer in der Vorherrschaft auf dem Gebiete der Tonkunst abzulösen [...]« (*Handbuch der Musikgeschichte*, ed. Guido Adler, vol. 1, Berlin ²1929, p. 335). [Translation MK]

The idea of the transition from a Franco-Flemish to an Italian era of music history had been in circulation at least since the influential writings of Raphael Georg Kiesewetter and François-Joseph Fétis and became part of Adler's larger »Blüteperioden« (periods of flourishing) framework.³ As I will show in this contribution, in *The Italian Madrigal*, Alfred Einstein builds on this narrative and thus is forced to engage creatively with its inconsistencies. I argue that Einstein casts the genre of the Italian madrigal and its protagonists as the driving force behind this transition of power in music history. However, at some points he certainly forges his own path, deviating from the national-chauvinist models of many of his contemporaries.⁴

One problem that a study of the Italian madrigal inevitably faces is the apparent incompatibility of the genre's vernacular identity on the one hand and the origins of many of the composers who shaped it on the other. From the perspective of nationalistic music historiography, the relationship between compositional mastery in the madrigal genre and the foreignness of many composers is paradoxical. Verdelot, Arcadelt, Rore, Willaert, Lasso, Monte: as is well known, a considerable number of the musicians Einstein discusses in his study were not born in Italy. In *The Italian Madrigal*, the question of foreignness is a recurring topic.⁵ The author mentions this at various points and develops a model called »Italianisation« in an attempt to explain the mastery of the »ultramontane« composers in the field of the Italian madrigal.

This contribution examines the topics of nationality and migration in *The Italian Madrigal*. In a first step, I will look at Einstein's chapters on Orlando di Lasso and Philippe de Monte, in which the idea of Italianisation is articulated most prominently and which for this reason are particularly suitable as a case study. I will argue that for Einstein, this concept is key to resolving the contradiction between the differing national identities of the genre and its composers. In a second step, I will broaden the view beyond *The Italian Madrigal* and enquire how Einstein's historiographic narrative might be influenced by his own migration biography.

3 Raphael Georg Kiesewetter, »Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst«, *Verhandelingen over de Vraag: Welke Verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het Vak der Toonkunst verworven [...]*, ed. Koninklijk-Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en schoone Kunsten, Amsterdam 1829; François-Joseph Fétis, »Mémoire sur cette Question«, *ibid.*

4 See the contributions to this volume by Kate van Orden and Anna Magdalena Bredenbach.

5 *DIM*, p. XV.

Das Italienische Madrigal

Cap. I. Die Vorgeschichte

A. Einleitung

Abgrenzung Beginn einer autochthonen mehrstimmigen Musik in Italien gegen Ende des 15. Jahrhunderts; Entwicklung bis um 1600. -- Auseinandersetzung. Wandlung des Liedstils zum motettischen Stil um 1520. Anteil der "Oltremontanen". Geltungslosigkeit Italiens im 15. Jahrhundert; sein Triumph am Ende des 16. -- Beginn. Provinzialität Italiens. Burgunder und Vlaemen in Italien. Dufay. Tatsachen für das Dominieren der Oltremontani. -- Mailand als stärkstes Beispiel. -- Gafori. -- Das Trecento. Die italienische Ars nova. Florenz. Landini. Exclusive Kunst. Einfluss Italiens auf die Oltremontani. Internationales Interesse. Mangel an Quellen. Improvisation. -- Heinrich Isaac: Verhältnis zu Florenz. -- Bewusstsein der Abhängigkeit Bartoli's Ragionamenti. Quirini's Relation über niederländische Musik. Guicciardini. -- Das Erbe des 15. Jahrhunderts. Zeitwende. Kirche und Humanismus. Petrarca und Erasmus. Savonarola. Zwiespalt der Zeit. Politische Zerrissenheit. Zerrissenheit der Persönlichkeiten. -- Das Jahrhundert der Nationalisierung. Vorrang der profanen Vocal-Musik als Darstellungs-Object. "Kirchliche" und "profane" Musiker. -- Die Umformung des Erbes. Die Ballata. Entartung der burgundischen Lyrik. Reaction in Florenz. Isaac's profane Lyrik. Ballata "Questo mostrarsi adirata". Canto carnascialesco. Isaac's "Carro".

B. Die Frottola. -- Mantua. Die "Favola d'Orfeo" 1471. Urbino. Die bazzelletta von 1492 -- Isabella d'Este. Die Frottolisten. Niederländer und Italiener. Figuren und Gruppen. -- Tromboncino und Cara. Lieferanten von Dichtungen. Character der Frottola-Dichtung. Tromboncin's spätere Zeit. Marchetto Cara. -- Stellung des Künstlers. Der Musiker als Vertreter von Wissenschaft und Kunstfertigkeit. Der Musiker als Künstler. Pietro Aron's

Fig. 1: First page of the table of contents in Einstein's German typescript, US-BEM, Archives Einstein Coll. 2, Box 4, Folder 116

The Glory of Italian Music and the Oltremontani

The German version of *The Italian Madrigal* contains an extensive table of contents, which was shortened and reworked into a list for the published English version (Fig. 1).⁶ This synopsis-like overview contains a remarkable formulation that aptly reflects Einstein's historiographical narrative. He speaks of Italy's »Geltungslosigkeit« (insignificance) in the fifteenth century and its »Triumph« at the end of the sixteenth century. Here, the influence of the nineteenth-century music-historical narrative of Burgundy's supremacy between 1400 and 1500 becomes obvious.⁷ In the actual text of the introduction, Einstein writes of the fifteenth century as a period when music in Italy was »virtually nonexistent«.⁸ In 1580 – after a mere 100 years – Italy's hegemony over the entire continent had become indisputable in his eyes. In the introduction, Einstein connects this narrative with secular music and its protagonists.

»[The madrigal] was ushered in by the heirs of the polyphonic ballad art of the Quattrocento: Frenchmen, Burgundians, Netherlanders – in short, Oltremontani in the Italian sense. But they merely ushered it in; they did not originate it. The origins must be sought on Italian soil, and the product is distinctly Italian. What did happen, and what was repeatedly to happen again in the course of the following century, was a struggle between »international« and »national« stylistic tendencies, between polyphony and homophony, between melodic and harmonic tension. This struggle, which found its solution in a compromise, ends with the complete victory of the Italian national style.«⁹

Einstein's emphasis that the madrigal was born on Italian soil and is an Italian genre is hardly a surprise. However, the juxtaposing of »international« polyphony and »Italian« homophony as well as of harmony and melody, juxtapositions reminiscent of debates on Italian and German eighteenth- and nineteenth-century music, underlines how deeply the grand historical narratives of his time are wo-

6 Summaries of this kind were not uncommon in German-language literature around 1900.

7 August Wilhelm Ambros, Raphael Georg Kiesewetter's nephew, also writes of the »Zeitalter der Niederländer« in his 1868 history of music: August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, Leipzig 1868 (*Geschichte der Musik* von August Wilhelm Ambros, 3).

8 Recent research offers a more differentiated assessment. See e.g.: Blake Wilson, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy. Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge 2020; Nino Pirrotta and Pierluigi Petrobelli, »Italy (3. Renaissance)«, in: *Grove Music Online* (2001).

9 *TIM*, p. 4.

ven into Einstein's study.¹⁰ It should be noted that the German version of this paragraph deviates slightly from the English. Here Einstein writes: »Geburtshelfer dabei sind die Erben der polyphonen Liedkunst des Quattrocento: Franzosen, Burgunder, Niederländer; kurz: »Oltremontani« im italienischen Sinn. Aber sie sind nur die Geburtshelfer, nicht die Väter. Die Geburt findet auf italienischem Boden statt, und das Kind, das auf die Welt kommt, ist italienisch.«¹¹ The English translators omitted not only the reference to the midwives, but also the metaphorical denial of the Oltremontani's paternity. This deviation could be read as a purely stylistically motivated removal of some metaphors.¹² Nevertheless, it should be noted that the English version is considerably less emphatic when it comes to the agency of the Oltremontani.

Literally, the term Oltremontani refers to people who come from beyond the mountains. In music sources from the fifteenth and sixteenth century as well as in music research, however, it is used more specifically from an Italian perspective to describe a group of musicians who came from Flanders and Northern France. Fabrice Fitch recently pointed out that the term was used until the twenty-first century in the context of a historical narrative that was based on the idea of the cultural domination of individual regions.¹³ Einstein uses »Oltremontani« at various points in his study (also in the adjective form »ultramontane«) without articulating the need for a deeper discussion of the term. This implicitness is probably due to the omnipresence of the term in the German-speaking world in the late nineteenth century as a result of the so-called Kulturkampf. In that context, however, the term »ultramontane« was used from the opposite perspective: it designated conservative German Catholics who were oriented »across the mountains« towards Rome who spoke out against the secularisation of the state and society. Yet the term was so firmly established for transalpine phenomena that Einstein was able to headline one of his chapters with it without any further explanation.¹⁴

10 Erich Reimer, »Nationalbewußtsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800–1850«, in: *Die Musikforschung* 46 (1993), pp. 17–31; Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*.

11 *DIM*, p. 2.

12 Metaphors of parenthood in this context can also be found in more recent musicological studies such as Reinhard Strohm's *The Rise of Music 1380–1500*: »Italy was the cradle of the Renaissance, but she did not give birth to what is often called »Renaissance Music«. That happened in western Europe; Italy was just a wonderful foster-mother of that music« (Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 2005, p. 540).

13 Fabrice Fitch, *Renaissance Polyphony*, Cambridge 2020, p. 35.

14 *TIM*, p. 10.

The Italianisation of Monte and Lasso

The sixth chapter of *The Italian Madrigal* is entitled »The three great oltremontani«.¹⁵ On 42 pages it deals with Orlando di Lasso, Philippe de Monte, and Giaches de Wert. The term »Oltremontani« is somewhat ambiguous in meaning, at least with regard to Monte and Lasso. Unlike Wert, whom Einstein describes as the »third great Italian composer of madrigals of Flemish birth«, the designation of provenance in Lasso's and Monte's case can also be read as a description of their area of activity north of the Alps.¹⁶ This is all the more true since Einstein labels all three composers with an identity that is not determined by their place of birth: »If Lasso is by training an Italian master, this is still more true of Monte«.¹⁷ It is the Italian socialization of the two composers born north of the Alps and later active there that Einstein uses to explain their productivity in the field of madrigal – despite their later »isolation« in Munich or in »provincial Prague«.¹⁸ As Nils Grosch has diagnosed, Einstein does not emphasise musicians' place of birth.¹⁹ Instead, the new focus on the socialisation of a given musician brings the ideas of centre and periphery to the fore. For Einstein, Italy is the centre of madrigal composition, which means that composers who settle outside of the peninsula are, as will be shown below, at risk of being cut off from the musical avant-garde.

Even though Einstein does not explicitly use the term avant-garde in his book, it is a kind of key concept in his study. *The Italian Madrigal* is deeply anchored in a narrative of development and progress. In an evolutionary model of music history, the central criterion for assessing the work (and value) of a given artist is not necessarily their popularity during their lifetime, but the relevance of their creations in an alleged genealogy of composers and compositions.²⁰ Einstein ac-

15 Ibid., p. 477.

16 Ibid., p. 511.

17 Ibid., p. 502; »Wenn Lasso seiner Erziehung nach ein italienischer Meister ist, so ist es Monte noch viel mehr« (*DIM*, p. 516).

18 *TIM*, p. 482: »Monte merkt, dass er, sozusagen, in seiner Prager Provinzialität den Anschluss verloren hat, und beeilt sich, sich einer leichteren, sinnlicheren, pastoralen Gattung des Madrigals zuzuwenden – an einem alten Meister ein betrübliches Schauspiel« (*DIM*, p. 494).

19 Nils Grosch, »Cultural Mobility, Alfred Einstein und die Kritik der musikalischen Verortung«, *Musik und Migration*, ed. Wolfgang Gratzner and Nils Grosch, Münster 2018 (*Musik und Migration*, 1), pp. 25–36.

20 Jürgen Habermas, »Zum Thema: Geschichte und Evolution«, *Geschichte und Gesellschaft* 2 (1976), pp. 310–357, is a fundamental analysis of the relationship between evolutionary theory and historiography; looking at musicology in the first half of the 20th century: Helmut Loos, »Spurensuche – Kulturdarwinistische Tendenzen in der deutschen Musikgeschichtsschreibung«, *Musikwissenschaft 1900–1930: Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*, ed. Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann and Tomi Mäkelä, Hildesheim et al. 2017 (*Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, 98), pp. 234–249.

knowledges the success of both Monte and Lasso among their contemporaries. At the same time, however, he identifies a dead end in their stylistic development in the field of the madrigal.²¹ In accordance with his initial plan to write a cultural history of sixteenth-century music, the author at several points links his stylistic observations with the biographies of the two composers. This becomes particularly clear in the description of Monte's madrigal work, which Einstein divides into three phases.²² He had developed this three-part model as early as 1930 in a paper at the first congress of the International Musicological Society in Liège and Brussels on »Filippo di Monte als Madrigalkomponist«.²³ Comparing the script of this paper with the German manuscript of *The Italian Madrigal*, it becomes evident that Einstein adopted long passages of his own lecture verbatim. In some places, he expands the text, making small additions.²⁴

According to Einstein, the first period of Monte as a madrigalist – the time of his Italianisation – encompasses the artist's time in Italy, in which he demonstrates modernity and mastery: »And how much more free, more clear, more smoothing – in a word, more Italian – than [the Italian] Fiesco is Monte«.²⁵ A glance at the German version of this paragraph reveals particularly clearly just how enthusiastically Einstein speaks of the early Monte, because here the author even emphasises the word »more Italian«. In the second period of Monte's work, which begins with his activity at the imperial court in Vienna, Einstein already diagnoses a break, despite acknowledging Monte's increasing popularity:

»In the fifth book *a cinque* he even manages a »world success« – what we should call a »hit.« It is a madrigal on a text of G. Guidiccioni's *Veramente in amore*, a lachrymose affair that is actually beneath his *niveau* and that is copied from older models. But in general he is beginning to lose touch

21 *TIM*, p. 503.

22 The influence of Einstein's study on the following generation of madrigal scholars is illustrated by the fact that this tripartite division of Monte's madrigals was still adopted in 1983 by Brian Mann, *The Secular Madrigals of Filippo di Monte 1521–1603*, Epping 1983 (Studies in Musicology, 64); the musicologist opens and closes his extensive monograph with quotations from *The Italian Madrigal*, making minor reassessments only in a few places.

23 Julius van Nuffel, »Philippe de Monte«, *Proceedings of the Musical Association* 57 (1930–1931), pp. 114 f.; Alfred Einstein, »Filippo di Monte als Madrigalkomponist«, *Société internationale de musicologie, premier congrès Liège: compte rendu (1.–6. September 1930)/International Society for Musical Research and the Plainsong and Mediaeval Music Society*, ed. International Musicological Society, Burnham 1931, pp. 102–108.

24 In 1934, Einstein once again formulated his thoughts on Monte's madrigal work in an essay on Italian musicians north of the Alps: Alfred Einstein, »Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzhertzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz«, *Studien zur Musikwissenschaft* 21 (1934), pp. 3–52: pp. 23–27.

25 *TIM*, p. 509.

with the beneficent native soil of the madrigal and with the changes in Italian taste or, if one prefers, of Italian fashion.«²⁶

According to Einstein, Monte continued to compose at a high standard, but stagnated and slowly drifted in an unfashionable direction. This argument draws on musical analysis but is also supported by Monte's biography. The reason for Monte's alleged falling behind as a madrigalist according to Einstein was his distance from the »Mutterboden« (»native soil«) of the madrigal on the Italian peninsula. Surprisingly Einstein does not invest much effort in strengthening his hypothesis with more detailed biographical information. His argument could indeed be supported by stating that composers working north of the Alps were not able to take part in the important academies where compositions were sung and shared, in some cases many years before their publication.²⁷ Moreover, they had fewer opportunities to personally meet musicians employed at the many courts in northern Italy, for example in the context of political events. Einstein does not care to explain the numerous contradictions between his narrative of a composer losing touch and Monte's increasing productivity and international popularity after he had taken his post at the imperial court. By the end of his life, the composer had published a total of 19 individual prints of Italian madrigals for five voices, plus eight books of six-part and four books of four-part madrigals.²⁸ All of Monte's madrigal collections were printed in Italy, although there were print shops capable of producing music prints much closer to Prague. Years after he had taken his post north of the Alps, the composer still dedicated his anthologies to Italian dignitaries, which indicates that he was first and foremost addressing an Italian market instead of a possibly more conservative audience in Prague.²⁹

In the third phase of Philippe de Monte as a madrigalist, which according to Einstein starts with the publication of the eleventh book of madrigals for five voices in 1586, the musicologist finally portrays the musician as an aging composer

26 *TIM*, p. 509; »Im fünften Buch a 5 gelingt ihm sogar noch ein »Welterfolg«, das was man heute einen Schlager nennen würde, ein Madrigal auf einen Text Giovanni Guidiccioni's »Veramente in amore« – ein Stück, das in seinem larmoyanten Klang eigentlich unter seinem Niveau steht und nach älteren Modellen gezeichnet ist. Aber im Ganzen beginnt er die befruchtende Berührung mit dem Mutterboden des Madrigals zu verlieren, mit den Veränderungen des Geschmacks, wenn man will, der Mode in Italien« (*DIM*, p. 525).

27 See Iain Fenlon's contribution to this volume; Inga Mai Groote, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur Institutionellen Musikpflege 1573–1666*, Laaber 2007 (*Analecta musicologica*, 39).

28 In addition, there are individual secular prints such as *Musica sopra il pastor fido* and four anthologies of sacred madrigals.

29 For an overview of the dedicatees of Monte's individual prints, see Thorsten Hindrichs, *Philippe de Monte (1521–1603). Komponist, Kapellmeister, Korrespondent*, Göttingen 2003 (*Hainholz Musikwissenschaft*, 7), pp. 175–177.

and as a »Don Quixotte« figure unsuccessfully striving for compositional innovation.³⁰ Einstein bases this narrative on a remarkable combination of biographical and stylistic arguments. Although not all biographical documents known today were available to him, he analyses Monte's dedicatory letters in which the musician repeatedly hints at his wish to retire. Einstein's conclusions here are entirely in accordance with twenty-first-century research.³¹ From various documents, we now know that the composer asked the Emperor to release him into retirement probably as early as 1578.³² Even though his wish to retire was not granted, Monte remained very productive. However, in Einstein's view, in stylistic terms the musician makes »tragicomic« attempts to compose in a modern way, but falls short of the musical progress represented by composers such as Andrea Gabrieli.³³

*

Einstein probably became acquainted with Orlando di Lasso during his musicological studies in Munich, which he started around 1900 and completed with a doctorate in 1903. Adolf Sandberger, who had been a private lecturer at the University of Munich since 1894, an associate professor since 1900 and became a full professor in 1909, was one of the editors responsible for the first complete edition of the composer's works. It was Sandberger who prepared the five volumes of Lasso's compositions in Italian between 1894 and 1898.³⁴ Although no public lectures on the subject of madrigals or Orlando di Lasso are to be found in the university's historical records, Lasso might have played a role in Einstein's everyday life as a student in Munich – for example in the »musicological exercises« (»musikwissenschaftliche Übungen«) that Sandberger regularly hosted in his private home, or during a lecture on the »Music History of Bavaria« in the summer term of 1901.³⁵ In the winter term of 1903/04, Theodor Kroyer taught a course on »Vocal Forms of the Sixteenth Century«, which Einstein was unable

30 TIM, p. 511.

31 Hindrichs, *Philippe de Monte*, pp. 113–115; Robert Lindell, »An Unknown Letter of Filippo di Monte to Orlando di Lasso«, *Festschrift für Horst Leuchtman zum 65. Geburtstag*, ed. Stephan Hörner and Bernhold Schmid, Tübingen 1993, pp. 261–271.

32 Richard Wistreich, »Philippe de Monte: New Autobiographical Documents«, *Early Music History* 25 (2006), pp. 257–308.

33 TIM, p. 511.

34 Madrigal volumes in the Old Complete Edition of Lasso's works (ed. Sandberger and published by Breitkopf & Härtel in Leipzig): Vol. 2, *Madrigale. Erster Theil* (1894); Vol. 4, *Madrigale. Zweiter Theil* (1895); Vol. 6, *Madrigale. Dritter Theil* (1896); Vol. 8, *Madrigale. Vierter Theil* (1898); Vol. 10, *Madrigale. Fünfter Theil* (1898).

35 »Overview of historical course catalogues«, Open Access LMU, https://epub.ub.uni-muenchen.de/view/lmu/vlverz=5F04.html#group_1900.

to attend as he was in the process of finishing his thesis.³⁶ Nevertheless, as Sebastian Bolz has suggested, Theodor Kroyer was an influential teacher for the young Einstein.³⁷ This musicologist had been an expert in the field of the madrigal since writing his doctoral thesis on chromaticism in the Italian madrigal.³⁸ In this study, Kroyer deals extensively with Lasso's early madrigals. Thus, both of Einstein's most important academic teachers were familiar with the genre and with Lasso's secular works in particular.

In his contribution to this volume, Bernhold Schmid points out that Einstein holds Orlando di Lasso in the highest esteem.³⁹ In purely quantitative terms, the composer is given the greatest weight in the chapter on the three Oltremontani. In Einstein's eyes, during his time in Naples and Rome Lasso was part of the mid-sixteenth century avant-garde. He became Italianised and his early madrigals are »more Italian« than those of some composers born in Italy. However, Einstein observes a development in Lasso's œuvre that leads him to judge the composer's later works far more critically:⁴⁰

»But the madrigal is perhaps the most important fraction. There can be no question about the national leanings of Orlando di Lasso, the international or cosmopolitan master from Mons in Hainaut; that for which he entertained the liveliest affection was the Italian. Lasso's madrigal reveals most strongly and clearly one aspect of the inner change that takes place in music during the second part of the sixteenth century: the increasing gloom, the trend away from gaiety, vitality, and artlessness toward contrition and a tormenting awareness, the transition from the Renaissance to the Counter Reformation.

[...] it will appear that his historical importance is relatively insignificant and that it becomes steadily less significant in the second part of his life. Unlike Verdelot, Willaert, or Rore, he invents nothing; he never seizes control of the development; he uses an already existing store of formulas. With increasing age he loses his immediate contact with Italian intellectual life, with the homeland, despite his frequent journeys through the Brenner Pass. His later madrigal publications are no longer as successful as his earli-

36 Sebastian Bolz, »Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, *Cipriano de Rore. New perspectives on His Hife and Music*, ed. Jessie Ann Owens and Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, pp. 452–477: p. 463, fn. 38.

37 Ibid., pp. 462 f.

38 Theodor Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals*, PhD diss., University of Munich 1897 (publ. Leipzig 1902).

39 Einstein's thesis only mentions Lasso in a footnote; Alfred Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, PhD diss., University of Munich 1903, p. 9.

40 TIM, p. 511.

er ones; the composer of church music gradually crowds out the composer of secular music. His contemporaries felt this quite clearly, and he himself seems not to have been unaware of it. [...]

At the end of his life Lasso is a reactionary, and in a conversation with the Imperial choirmaster, Filippo di Monte, his contemporary and fellow sufferer, he complains of the change that has taken place in the musical world about him.⁴¹

Einstein describes Lasso's life as a process of slowly drifting away from the compositional zeitgeist. In Einstein's account, it seems as if the Italianisation that made the young boy from Hennegau one of the »most Italian« of composers has a limited lifetime. In his view, musicians who lost contact with the »intellectual life« in Italy for too long also lost their ability to compose at the cutting edge of the times. Einstein explicitly rejects the idea that Lasso's regular trips to Italy (among other things, for the printing of his works) might have changed something about his isolation, albeit without really presenting any evidence to support his claim.

In Einstein's history of Lasso as a madrigal composer, there is a second force driving the artist away from the madrigal avant-garde. As Schmid shows, Einstein diagnoses Lasso with a »disease« – the so-called Counter-Reformation.⁴² The first paragraph on Lasso reads: »It is the same change – indeed the same disease, religious scruples – that takes place in Torquato Tasso, except that it develops more rapidly in the shorter life of this poet (1544–1595)«.⁴³ A glance at Lasso's publications reveals nothing to contradict Einstein's observation that the composer increasingly turned to sacred Italian texts towards the end of his life. However, we may well ask whether insights into Lasso's motives are possible in this case, or whether general taste (or the limits of which texts could or could not be set to music) had simply changed in Munich in the late sixteenth century. As David Crook and others have been able to show, the Jesuit order had quickly gained influence at the Wittelsbach court. Within a few years of their arrival in Munich, the clerics were already campaigning against music that was immoral in their eyes and ears.⁴⁴ Here, the epistemic principles of *The Italian Madrigal* become particularly apparent: in this study, music history is the history of works, genres, and composers. The influence of other actors such as patrons or the clergy is often framed as

41 *TIM*, p. 478.

42 *Ibid.*, p. 477.

43 *Ibid.*

44 David Crook, »A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music«, *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), pp. 1–78; Alexander J. Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630*, Aldershot 2004.

an intellectual trend. This approach is hazardous, although it must be emphasised that many of Einstein's conclusions still hold up by the standards of today's musicological research, which is increasingly influenced by cultural history.

As Katelijne Schiltz and others show in their contributions to this volume, Einstein often uses analogies to the classical canon to illustrate his music-historical observations. Sebastian Bolz has been able to trace this narrative in detail beyond Einstein's research on madrigals.⁴⁵ In his assessment of Lasso's place in music history, Einstein draws a remarkable comparison:

»Yet one cannot overestimate the greatness and force of his personality. If the madrigalist Lasso was no longer fully appreciated by the world about him, despite all the honors and eulogies he received, he was the more ›actual,‹ and precisely as a madrigalist, to posterity. In his relation to his Italian contemporaries, Lasso fared much as Mozart did later: to those about him the great ultramontane Italian or Italianate *Oltremontano* was never wholly accessible. The Italian contemporaries of Palestrina and Boccherini grasped them fully, although to say this is to pass judgment only on the specifically Italian qualities in Palestrina and Boccherini and not on their importance; Mozart and Lasso they do not fully grasp.«⁴⁶

The analogy with Mozart expresses Einstein's supreme appreciation for the composer from Mons. Lasso's early contributions to the madrigal genre are placed on the same footing as Mozart's contributions to Italian opera. However, if one takes the analogy to its logical conclusion, it reveals a contradiction in Einstein's argument, for Mozart like the late Lasso only visited Italy as a traveller and did not find the employment he hoped for there. Mozart's late Italian operas, now considered the backbone of the genre, were all composed for audiences north of the Alps. Perhaps this is the reason why Einstein limits his argument to the two composers' reception and does not examine their production in greater detail. Although Einstein by no means shies away from comparisons across epochs (quite the opposite), comparing the Italian madrigal and Italian opera must have appeared almost dangerous to Einstein, calling his narrative into question quite fundamentally. After all, Italian opera, despite its language, is the exact opposite of a location-bound genre. Since the mid-seventeenth century it was widespread

45 Sebastian Bolz, »Das Ende der Unschuld. Beethoven als biographisch-historiographische Denkfigur bei Alfred Einstein«, *Beethovens Vermächtnis: Mit Beethoven im Exil*, ed. Anna Langenbruch, Beate Angelika Kraus and Christine Siegert, Bonn 2022 (Schriften zur Beethoven-Forschung, 32), pp. 349–375; Bolz, »Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«.

46 *TIM*, p. 478.

and popular throughout Europe and substantial contributions to the genre were always also made by composers who worked beyond the Italian peninsula.

In the narrative of *The Italian Madrigal* both Lasso and Monte slowly drift away from the avant-garde of madrigal composition by being cut off from Italian soil. Lasso, infected by the »disease« of the Bavarian Counter-Reformation, becomes a »reactionary«, while Monte unsuccessfully tries to be innovative and thus becomes the tragicomic »Don Quixotte« of Prague. At the end of the paragraph quoted above, Einstein describes a conversation between Lasso and Monte in which the former complains about the rapid changes in musical life. Pondering Lasso and Monte apparently sparked Einstein's imagination, and thus a fictitious dialogue between the two composers set in 1594 can be found among the scholar's papers. In this short text, the two elderly musicians complain about their age during a meeting at the Regensburg Imperial Diet (which Lasso never attended) (Appendix).⁴⁷ The reference to such a conversation in *The Italian Madrigal* is presumably down to Einstein's journalistic approach, which employs biographical observations or speculations, such as the documented acquaintance between the two musicians.

Einstein and the Disinherited

In the introduction to *The Italian Madrigal*, Einstein reflects on his position as a German-born researcher dealing with a genuinely Italian genre. In doing so, he is, in a way, adopting the position of the Oltremontani:

»That the book is the work of a non-Italian brings dangers with it of which I am well aware. I recall only too vividly a story of Stendhal's, who tells of running across a magnificent sonnet (*La Morte*) in the guest-book of the Certosa near Florence; on mentioning his »discovery« at a party that evening he was greeted with roars of laughter: »What, can it be that you have never heard of Monti's best known sonnet?« Stendhal adds: »No traveler should imagine that he is really familiar with the literature of a neighboring country.« But perhaps I may say that I hope I have been more than a mere traveler in Italy.«⁴⁸

47 US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 1, Folder 23; my thanks again to Sebastian Bolz, who provided me with this text.

48 *TIM*, p. vi f.; »Wohl bewusst bin ich mir der Gefahren, die darin liegen, dass dies Buch von einem Nicht-Italiener geschrieben ist. Ich erinnere mich sehr deutlich an die Erzählung Stendhal's, der im Fremdenbuch der Certosa bei Florenz ein herrliches Sonett findet (»La Morte«), und als er abends in Gesellschaft von seiner Entdeckung spricht, tödliches Gelächter erregt: »Wie, Sie kennen das berühmteste Sonett Monti's nicht?« Stendhal setzt hinzu: »Kein Reisender möge sich

This passage is remarkable because the anecdote of the French author Stendhal seems to undermine Einstein's authority. Only the final sentence reveals his self-perception. Unlike the French-born Stendhal, he by no means sees himself as a »mere traveler« to Italy. However, he gives his readers no further biographical information that would legitimise this self-portrayal.

So far, very little research has been conducted on Einstein's years in Italy. He moved to Mezzomonte near Florence in April 1935, about 18 months after having left Germany for England.⁴⁹ He lived there with his family for more than three years – only interrupted by two longer study trips to Vienna and London.⁵⁰ In the summer of 1938, Einstein felt growing pressure to leave Italy due to the increasingly anti-Semitic climate in the fascist state. As early as 1936, anti-Semitism increased noticeably south of the Alps. There were not only smears, but also repeated incitements against Jews in the press.⁵¹ The Einsteins' decision to leave was probably triggered by the appearance of an anti-Semitic article from Mussolini's circle and Adolf Hitler's visit to Italy that made the Jewish family fear for their lives (again).⁵² In a letter from 1947, Einstein writes looking back: »Our Führer's visit to the other clown also drove us out of Italy, which we loved very much.«⁵³ In early September 1938, the Einsteins moved to Zuoz in the Upper Engadine in Switzerland, where they awaited the arrival of their US visa. They had left Italy not a month too soon, for in September 1938 the Mussolini regime enacted the first racial laws.⁵⁴ On 15 November 1938, all Jewish professors, teachers, pupils, and students were expelled from Italian schools and universities.⁵⁵

Little information is available about how Einstein worked as a researcher in Italy. He himself hints at journeys undertaken in the preface to *The Italian Madrigal*, where he thanks various libraries, including some Italian ones.⁵⁶ Einstein

einbilden, mit der Literatur eines Nachbarlandes vertraut zu sein.« Doch darf ich vielleicht sagen, dass ich in Italien kein blosser Reisender gewesen bin« (*DIM*, p. VII).

49 Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007 (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, 13), p. 90

50 Melina Gehring, »Alfred Einstein«, in: *LexM*.

51 Thomas Schlemmer and Hans Woller, »Der italienische Faschismus und die Juden 1922 bis 1945«, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 53 (2005), pp. 165–197.

52 Gehring, *Alfred Einstein*, pp. 95 f.

53 Alfred Einstein to Erwin Kroll, 21.12.1947; »Der Besuch unseres Führers bei dem anderen Clown hat uns auch aus Italien vertrieben, das wir sehr liebten« (cited after Gehring, *Alfred Einstein*, p. 96).

54 Schlemmer and Woller, »Der italienische Faschismus«, p. 180.

55 Furio Moroni, »Italy: Aspects of the Unbeautiful Life«, *The Plunder of Jewish Property during the Holocaust. Confronting European History*, ed. Avi Beker, New York 2001, pp. 297–312: p. 301.

56 Interestingly, the German version mentions the names of the library directors, while the English version is limited to naming the institutions.

mentions not only the Istituto musicale in Florence and its director Adelmo Damerini as well as the private library of Horace de Landau near Florence and its curator Rolf Blum, but also the library of the Liceo musicale in Bologna and its director Francesco Vatielli as well as the Biblioteca Marciana in Venice.⁵⁷ The Biblioteca Nazionale in Florence is also mentioned frequently in the course of the book.

In an article on Einstein and Beethoven, Sebastian Bolz quotes a letter of October 1938 in which the musicologist comments on the USA's task of saving Europe's cultural heritage.⁵⁸ The USA are envisioned as a new intellectual and academic centre. Reflecting on his possible contribution to this undertaking, he writes: »What I would like most is to be used for Italy: to be sent to Mussolinistan for a few months every year or so, where I know my way around, am well-recognised by the librarians, and know the most hidden things.«⁵⁹

Reconstructing Einstein's working process in Italy is made even more difficult by the fact that he transcribed madrigals mainly from prints based on their availability. At least this is what a look at the index to the music volume suggests, which always gives a source, but not the specific copy in the case of the prints.⁶⁰ In cases in which only one copy has survived, Einstein sometimes does mention libraries. Still, we cannot assume with any certainty that Einstein personally consulted these books. A closer glance at his correspondence is likely to be instructive regarding his research in Italy. However, this must be left to future studies.

We know for certain that Einstein succeeded in establishing at least a small network of Italian colleagues during the short time he spent in Italy, and he still felt indebted to them when his study was printed. In addition, the Einstein family apparently soon felt at home in Italy – which possibly made their renewed flight to Switzerland and finally to the USA an even more painful experience.

In approaching the question of the extent to which Einstein's ideas about migration and mobility in *The Italian Madrigal* are linked to his own biography, I would like to briefly discuss a little-known 1939 essay from the journal *Mass und Wert*, which was published in Zürich and edited by Thomas Mann.⁶¹ In the second part of his contribution which is entitled »Die Enterbten« (»The Disinherited«), Einstein reflects on the role of migrants in the history of music.⁶²

57 *TIM*, p. III.

58 Bolz, »Das Ende der Unschuld«, pp. 365 f.

59 »Am liebsten wäre mir, man würde mich für Italien vernutzen: mich etwa jährlich für ein paar Monate nach Mussolinien schicken, wo ich mich auskenne, bei den Bibliothekaren gut angeschrieben bin, und die verstecktesten Dinge kenne« (cited from: *ibid.*, p. 366).

60 *TIM*, pp. 327–333; In his contribution to this volume, Iain Fenlon argues that Einstein worked primarily with prints available on microfilm.

61 My gratitude again goes to Sebastian Bolz, who brought this text to my attention.

62 Alfred Einstein, »Musikalisches«, *Mass und Wert* 2 (1939), pp. 377–388: pp. 382–388.

»Music history seems to have become regional history, pursued from a nationalist point of view. In recent times, nationalism has turned its attention to a new period in music history, ›disinheriting‹ a whole generation of once internationally recognised masters. These are the Burgundian musicians who worked in the Quattrocento, and their Dutch or Northern French successors who worked in Italy in the Cinquecento. It is a fact that there were no great Italian musicians, no great Italian music in the Quattrocento. From Naples to Turin, Italy was at the mercy of the import of Burgundian musicians and Burgundian music, and only at the end of the century does a very modest national production begin. And in the sixteenth century, the glory of Italian music develops only with the help of and in engaging with ›oltramontane‹ masters. That must not be, nationalist pride does not allow it. And so, a national monumental publication series tries to downplay a master like Adrian Willaert in Venice, to whom a whole generation of Italian musicians paid grateful homage. And one of the greatest musicians of the time, Ciprian de Rore, perhaps the greatest, the real ancestor of Monteverdi, has yet to be discovered; for, although he spent almost his whole life in Italy [...], no Italian attends to him, and Holland and Belgium, who have already righted many such wrongs of nationalism (of course, also for national reasons), have not yet attended to him. Willaert and Rore and other great Italian Netherlanders must now atone for their contemporaries having been more open-minded than their late enlightened descendants. And the minor masters from the provincial narrowness are unearthed all the more, for never have ›Heimatforschung‹ (research on local history) and campanilismo flourished as they do today. There is certainly no cantor from a Pomeranian village left whose complete works have not yet been published. And great masters have been ›disinherited‹, not to mention the ›elimination‹ that is taking place for ›racial‹ reasons and that is resulting in German music histories without Mendelssohn and histories of literature without Heine.«⁶³

- 63 »Musikgeschichte scheint musikalische Landeskunde geworden, betrieben vom nationalistischen Standpunkt. In neuerer Zeit hat der Nationalismus sich auf eine neue Periode der Musikgeschichte geworfen, und eine ganze Generationenfolge einst international anerkannter Meister zu ›Enterbten‹ gemacht. Es sind die burgundischen Musiker, die im Quattrocento, und ihre niederländischen oder nordfranzösischen Nachfolger, die im Cinquecento in Italien gewirkt haben. Es ist nun einmal eine Tatsache, daß es im Quattrocento keine großen italienischen Musiker, keine große italienische Musik gegeben hat. Von Neapel bis Turin war Italien dem Import burgundischer Musiker und burgundischer Musik ausgeliefert und erst am Ende des Jahrhunderts regt sich eine sehr bescheidene nationale Produktion. Und im 16. Jahrhundert entwickelt sich die Glorie der italienischen Musik nur mit Hilfe und in der Auseinandersetzung mit ›oltramontanen‹ Meis-

Einstein sharply criticises the musicological scholarship of his time for its subservience to open nationalism and corresponding failure to pay attention to various important musicians for patriotic or even national-chauvinistic reasons. He mentions two madrigal composers, Willaert and Rore, who have been denied their rightful place in music history because of their migration biographies. The text, which appeared ten years before *The Italian Madrigal*, already hints at the concept of Italianisation. Einstein speaks of the two composers as »Italian Dutchmen«. The mention of Mendelssohn suggests a personal reference to Einstein's biography which then actually breaks through in the final sentence, in which the scholar demands that justice must be done to these »passportless [...] people«. After his emigration to the USA, Einstein in 1939 was indeed without a passport. He only became an American citizen in 1945.

Although he explicitly criticizes nationalism and regionalism, Einstein does not dismiss the narrative of music history as a contest of nations, neither in *The Italian Madrigal* nor in his other publications. He merely denies that the actors' places of birth or descent play a decisive role in this musical conflict. When we place Einstein's essay from 1939 beside *The Italian Madrigal*, it becomes clear that his idea of Italianisation is ultimately the overturning of a music historiography guided by the principle of the composers' provenance. However, this does not question the idea of national music history – or better music history of national styles – in general. On the contrary, through this change of perspective ideas such as the dichotomy of centre and periphery and of the hegemony of certain genres become more important. Einstein by no means simply replaces a continental European way of thinking that defines identity very much in terms of descent (*ius sanguinis*) with the traditional American idea according to which a person's nationality is defined primarily in terms of place of birth (*ius solis*).

tern. Das darf nicht sein, das erlaubt der nationalistische Stolz nicht. Und so bemüht sich eine nationale Monumentalpublikation, einen Meister wie Adrian Willaert in Venedig, dem eine ganze Generation von italienischen Musikern dankbar gehuldigt hat, zu bagatellisieren. Und einer der allergrößten Musiker der Zeit, Ciprian de Rore, vielleicht der größte, der eigentliche Ahn Monteverdis, muß erst noch entdeckt werden; denn, obwohl er fast sein ganzes Leben in Italien [...] verbracht hat, kümmert sich um ihn kein Italiener, und Holland und Belgien, die schon viel dergleichen Unrecht des Nationalismus gutgemacht haben (versteht sich, auch aus nationalen Gründen), haben sich noch nicht um ihn gekümmert. Willaert und Rore und andere große italienische Niederländer müssen es heute büßen, daß ihre Zeitgenossen vorurteilsfreier waren als die späten erleuchteten Nachfahren. Und die kleinen Leute aus der provinziellen Enge sind heute erst recht geborgen, denn niemals haben die »Heimatforschung« und der Campanilismo so geblüht als heute. Es gibt sicherlich keinen pommerschen Dorfkantor mehr, dessen sämtliche Werke noch nicht herausgegeben wären. Und große Meister sind »enterbt«, wobei von jener »Ausschaltung«, die aus »rassischen« Gründen erfolgt, und deutsche Musikgeschichten ohne Mendelssohn, deutsche Literaturgeschichten ohne Heine zeitigt, gar nicht gesprochen werden soll« (ibid., pp. 386 f.).

He proposes a much more dynamic approach according to which identity and belonging are temporarily determined by the centre of one's life. This perspective chimes well with Einstein's vision of the role of his new home, the USA, which he sees as having responsibility for preserving European cultural heritage.

Conclusion

It is the history of the genre itself that makes issues such as nation and migration a recurring theme in Alfred Einstein's *The Italian Madrigal*. Orlando di Lasso and Philippe de Monte – just two of the many Oltremontani who defined the genre – are exemplary of Einstein's thinking about these topics, not necessarily because of their madrigal works, but because of their biographies. During their youth in Italy, they were ›Italianised‹. However, their decision to leave Italy for prestigious positions north of the Alps cut them both off from the musical zeitgeist in Einstein's eyes. From his point of view, they lived in isolation, and one wonders whether he might have superimposed his own situation on his historical object. It is certainly idle to speculate on how much of Einstein's own migration experiences went into *The Italian Madrigal*. However, I would go so far as to argue that Einstein's biography – starting with the discrimination in the Weimar Republic, his flight from Germany, and his immigration to the United States – did indeed influence his thinking not only about music, but also about historiography in general. For Einstein, a nation can be described not as a group of people of the same ethnicity or a concrete topographical location within fixed borders, but rather as a cultural space. Yet nation remains an important concept for him. Prefigured by more than a century of nationalist music historiography, the idea of a national cultural space fulfils an evident narratological function in *The Italian Madrigal*. However, there is a clear difference to the author's musico-logical predecessors and contemporaries: for Einstein, a nation is something one can become a part of by choice.

Appendix

Fictional dialogue between Orlando di Lasso and Philippe de Monte at the Imperial Diet of Regensburg in 1594; US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 1, Folder 23.

Lasso und Monte

Ein Zimmer in einem Gasthof zu Regensburg, während des Reichstags. Frühjahr 1593. Die Unterhaltung wird italienisch geführt.

Lasso. Willkommen, alter Freund, in einer alten bajuvarischen Reichsstadt! Wie ist Euch die Reise von Prag bekommen? Hat die Majestät für ihren Obristen Capellmeister anständig gesorgt? Ist Ihre Majestät in höchster Person eingetroffen?

Monte. Das sind mehrere Fragen, lieber Freund, und ich antworte auf die letzte zuerst. Nein, Ihre Majestät geht nicht mehr heraus aus ihrem Bau im Hradschin, sie wird, Gott sei's geklagt, immer wunderlicher, und statt der göttlichen Musica zu huldigen, huldigt sie der Alchimie [sic]. Nur noch Lakaien und Goldmacher haben Zutritt. Wie's mir geht? Ganz gut. Seit einem Jahrlein bin auch ich eingetreten in die grosse Gemeinde der Podagrigen.⁶⁴ Das ist nicht schön. Es zwick und zwackt in der grossen Zeh, obwohl ich nie ein mächtiger Trinker war.

Lasso. Ach, Glücklicher! Bei mir zwick und zwackt es überall. Und doch seid Ihr viel älter als ich. Vielleicht hab' ich zu lustig gelebt, seit wir zusammen waren in Roma ... Ihr waret immer wie ein Jüngferchen, züchtig und eingezogen, indes wir andern prassten und es uns auch sonst wohl sein liessen.

Monte. Freund Orlande, ich bin ein Priester. Und jetzt wird es strenger genommen als in unsern jungen Tagen.

Lasso. [eifrig] Strenger genommen mit Recht, mit Recht! Bereu sie im tiefsten meiner Seele, meine Chansons mit Jean und Alix, meine teutschen Liederchen mit der Schwieger und der Schnur, und meine wälschen Villanellen mit dem Zanni, dem Mistre Righe und dem Lanzicheneco. Zur Busse hab' jetzt die »Tränen Sancti Petri« des Tansillo componiert, so reich und solid ich nur immer konnte; aber hab' immer noch viele schwarze Stunden.

Monte. Die Melancholei ist schlimm, aber das Componieren ist recht. Liebe den Tansillo nicht und halte ihn für einen Hypocritus, aber zweifle nicht, dass Ihr alles mit höchster Kunst geordnet, nach den sieben Reguln [sic] und Erfordernissen [sic]: »Weisheit, Modulation, Geschmack, Verwebung, Contrappunto, Erfindung, gute Disposition«.

64 »Podagrigen« refers to a group of people who suffer from gout.

Lasso. Wohl, hoff' es zu Gott. Wir beide verstehen davon noch etwas. Aber gehet nicht die Kunst sonst zum Teufel, findet Ihr nicht? Habt Ihr das Neueste gesehen? Den Croce in Venezia, den Monteverdi in Mantua, und den Luzzaschi in Ferrara? Und den schlimmsten von allen, den Marenzio in Roma, den sie den »süssesten Schwan der Musica« nennen? Dann war ich freilich eine Krähe oder ein Geier. Obwohl sie auch von mir gesagt haben, dass ich mit meinen Weisen die müde Welt wieder aufwecken könne. Weiss, der Luca Marentio [sic], nicht einmal Bescheid mit der Mensur, den Proportionen, dem Modus, dem Tempus, der Augmentation und Diminution! Schreibt schwarze Noten[,] wo sie nichts besagen, schreibt weisse Achtel, chrome blanche, wie dergleichen noch nie gesehen! Solche Neuerlinge bilden sich nach ihren Launen neue Regeln, conträr zu den guten alten, und wir müssen vom Leder ziehen, denn das ist Confusion und Verfall der Kunst.

Monte. Bin auch gegen die chrome blanche. Aber der Marentius scheint mir doch ein Mann von guter Invention. Man muss weiter gehen, darf nicht stehen bleiben. War zu lang nicht in Italia, wo eben die neuen Inventiones herkommen; hab längst gemerkt, dass [ich] ins Hintertreffen geraten bin. Aber, wir sind alt, und werden's nicht mehr schaffen. Es liegt etwas in der Luft. Die Musica ist jung und hat noch viel vor sich.

Lasso. Glaub's nicht. Ueber mich – über uns – geht's nicht hinaus. Aber wollen nicht streiten. Da läutet's zur Messe, die dürfen wir nicht versäumen.

Laurie Stras

Singing Madrigals: On the Aesthetics of Singing in Einstein's *The Italian Madrigal*

While intended primarily as an academic work of music history, Alfred Einstein's *The Italian Madrigal* has had – and one might argue continues to have – a strong influence on the performance, as well as the study, of secular polyphonic vocal music from the Italian Renaissance. It is possible to trace Einstein's choices of repertoire in his Volume III in performances and recordings of the decades following its publication (witness the many editions and recordings of Giuseppe Caimo's *Mentre il cuculo il suo cucu cantava* and Domenico da Nola's *Chichilichi cucurucu* that are returned on a simple internet search). Given its canonical status in musicological literature, it is not unreasonable to reflect that the book's thesis regarding singing and its aesthetics might also have influenced performers.

As a musician and scholar, for the past twenty-five years I have engaged in researching and performing the music of the European fifteenth and sixteenth centuries with an all-female ensemble. I have had to pause now and again to wonder why my path has been construed – by some reviewers, musicians, and even scholars – as working against so-called »authenticity« or »composer intent«. In seeking answers, I have turned to pre-1970s musicological literature for writing that might explain why and at what point certain attitudes became orthodox in modern historically informed performance practice: for instance, the superior aesthetic-moral status of singing Renaissance polyphony without alteration to the transcribed score, or the superior aesthetic-historical status of all-male ensembles – and concomitantly the compromise of using adult women in mixed ensembles, and the enduring dearth of all-female ensembles.

These attitudes were rigorously questioned, argued, and counterargued in the sixteenth century, of course: students of Renaissance musicology are familiar with how the *querelle des femmes* played out in arguments over nuns' music, for instance; and also with the heavily contested nature of ornamentation in both polyphony and solo singing. The disputes re-emerged in the twentieth century, in the years before and after World War II, when musicians like Paul Sacher, Thurston Dart,

Gustav Leonhardt, and Thomas Binkley (to name but a few) joined or created tertiary-level educational institutions at which historical methodologies could be applied to the study of performance. Musicology became interested in the *how*, not just the *what*, creating a situation which prompted Donald Jay Grout to write:

»In the early days of the fashion for reviving old music, people did not bother about the original tradition, but simply assumed that the practice of their own nineteenth century was the universal rule and proceeded to apply it accordingly. Thus there were Zelter's performances of Bach, and Wagner's of Palestrina. Such days of innocence are over. Historical Musicology, like Original Sin, has given everybody a bad conscience.«¹

Alfred Einstein was not known as a performer: his professional life before leaving Germany centred on editing and music criticism;² his scholarly output thereafter was dominated by work on the music and composers of the late eighteenth and nineteenth centuries, including Schubert and, most importantly, Mozart. It is therefore understandable that his focus rarely turned to performance practice, or the *how* of sixteenth-century polyphony. Nevertheless, the high regard in which Einstein held the eighteenth- and nineteenth-century repertoire, particularly its instrumental music, informs and infuses his writing of *The Italian Madrigal*. This mindset, along with another pervasive attitude – a distaste for female singers, whom he perceives as insufficiently reverent – emerges early in his diaries: at the age of nineteen, he notes, »A concert at the Akademie [der Tonkunst] which left me dissatisfied from beginning to end. It even filled me with indignation. Art is sacred, and there is such an incompetent ›dame‹ who believes *herself* to be sacred. O sancte Beethoven!«³

Einstein's early editorial reputation, perhaps building on his academic qualification of a PhD in musicology, emphasised an attitude of detachment, perhaps even of positivism, prioritising the presentation of facts and rejecting speculation and bias. One of his contemporary champions, Erich Hertzmann, praised his ability to shape the work of others in his editorship of the *Zeitschrift für Musikwissenschaft* and three successive new editions of Hugo Riemann's *Musik-Lexikon*:

1 Donald J. Grout, »On Historical Authenticity in the Performance of Old Music«, *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davidson*, Cambridge, MA 1957, pp. 341–347: p. 342.

2 See Cristina Urchueguía's contribution to this volume.

3 Michael Fink, Bess Hieronymus, and Alfred Einstein, »The Autobiography and Early Diary of Alfred Einstein (1880–1952)«, *The Musical Quarterly* 66 (1980), pp. 361–377: p. 375; »9. März. 6. Akademiekonzert, welches mich vom Anfang bis zum Ende unbefriedigt ließ, ja mich mit Indignation erfüllte. Die Kunst ist heilig, und da kommt so ein unfähiges Weibsbild, das sich selbst nur heilig ist. O sancte Beethoven!« (US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box. 1, Folder 1, diary 1898–1917, p. 6).

»With his sense of responsibility and objectivity, with his mind open to all questions of musical import, he knew how to cope with his difficult task. [...] Not only did he revise and bring in line with present-day knowledge a great many outdated articles, but his unbiased judgment gave the work quite a new aspect. Hypothetical interpretations and personal preferences, which formerly had been allotted considerable space, were eliminated. The presentation of facts is as complete as it can be and shows the practised hand of a skilled lexicographer.«⁴

In the foreword of *The Italian Madrigal*, Einstein states a further objective for his writing: the rejection of a critical approach that privileged form over function in order to contextualise the madrigal culturally and socially in the Italian sixteenth century: »Purely formalistic discussion has been avoided as far as possible: the aim has been to go beyond the purely aesthetic aspect. The book seeks to define the function of secular music in the Italian life of the sixteenth century, and in so doing, hopes to arrive at certain new results.«⁵

And yet, despite both reputation and intention, in *The Italian Madrigal* Einstein uses three writing strategies that blur the boundaries between criticism and a »genuinely historical« survey.⁶ First, he does not forgo making and using value judgements, which are weighted equally to primary source citations, in the arguments supporting his central thesis. These judgements are primarily aesthetic (*pace* his declaration to go beyond), and as the twentieth-century art critic Clement Greenberg noted, aesthetic value judgments are »acts of intuition, and intuition remains unanalyzable.«⁷ Second, Einstein appears comfortable to offer the assumptions underpinning his value judgments in place of primary evidence to support his conclusions. When he does this, he ups his rhetorical game: he might use a question (»A song of this kind is conceivable only as a song of defiance under the window or the balcony of the *belle sans merci*. Where else can it have been sung?«),⁸

4 Erich Hertzmann, »Alfred Einstein and Curt Sachs«, *The Musical Quarterly* 27 (1941), pp. 263–279: p. 270.

5 *TIM*, p. vi; »Rein formalistische Betrachtungen sind in diesem Buch nach Tunlichkeit vermieden. Womit bereits gesagt ist, dass ihm der rein ästhetische Bereich nicht genügt. Es stellt die Frage nach der Funktion der weltlichen Musik im Leben Italiens des 16. Jahrhunderts, und gelangt damit, so hoffe ich, zu einigen neuen Resultaten« (*DIM*, p. VI).

6 *TIM*, p. vi; »Aber sie sind noch nie geordnet, gesichtet und in Zusammenhang gebracht: das heisst in den Dienst einer wirklich geschichtlichen Anschauung gestellt worden« (*DIM*, p. VI).

7 Clement Greenberg, »States of Criticism (1981)«, *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. Robert C. Morgan, Minneapolis 2003, pp. 86–92: p. 86.

8 *TIM*, p. 71; »Dergleichen ist kaum anders möglich denn als Trutzlied unter dem Fenster oder Balkon einer Schönen – wo sonst denkt man es sich gesungen?« (*DIM*, p. 68).

or a logical fallacy (»No one will be inclined to call such stuff poetry [...]. It is the very opposite of poetry«)⁹ to – perhaps unintentionally – misdirect the reader away from his intuition/judgment masquerading as fact. Third – in a different kind of rhetoric that forestalls counter-argument – he will propose a position based on observation, and then attempt to talk himself and the reader out of what might otherwise be quite astute or reasonable conclusions: These passages are accompanied with repetitions or variations of the phrase »it would be a mistake«, or »Es wäre jedoch falsch«, to adopt the original proposition. All these strategies may read differently to a non-Anglophone audience, particularly in the German edition of *Das italienische Madrigal*, and may well have read differently to his contemporaries.¹⁰ Yet understanding the rhetorical frame of this important text gives us greater insight into Einstein's choices in articulating his assessment of sixteenth-century aesthetics alongside reflecting his own values.

*

If we understand singing as intrinsic to the study and enterprise of vocal music, it might be surprising, if not disconcerting, that in a book of almost 900 pages devoted to vocal music, the act of singing itself makes few appearances. Only one section, »The Madrigal as Chamber Music« (Chapter II), of which more below, devotes around five hundred words to how madrigals are to be sung, or not, but it does not contain any extended discussion regarding how singing might have been evaluated in the sixteenth century.¹¹ Nonetheless, the position of singers and singing in the book is curiously reflected by the decorative border on frontispiece (Figure 1), a visual compendium of quasi-woodcut images of cherubs and male musicians in Renaissance attire, in which the only singers are at the bottom, boys

9 *TIM*, p. 64; »Niemand wird geneigt sein, dergleichen Poesie zu nennen. [...] Es ist das Gegenteil von kunstvoller Dichtung« (*DIM*, p. 61).

10 Translation studies now offers a perspective on the difference between Anglophone and German academic writing styles: English writers are more inclined to assume responsibility for imparting knowledge, with explicit coherence, a linear »point-early« style, and an attitude of academic modesty; German writers are more inclined to assume the reader shares the writer's subject knowledge, with implicit coherence, a spiral »point-late« structure, and an attitude of writer authority; Dirk Siepmann, »Academic Writing and Culture: An Overview of Differences between English, French and German«, *Meta* 51/1 (2006), pp. 131–150: pp. 141–143. Siepmann notes further »the possibility of camouflaging incoherence of digression by means of logical markers [...] particularly common in the German linguaculture, which favours reader responsibility rather than reader orientation«; *ibid.*, p. 138 f.

11 Chapter X, »Music in Company«, considers contexts for the performance of a subsection of the repertoire which Einstein calls the »madrigal as a social game« (*TIM*, p. 743) but not so much the performances themselves.

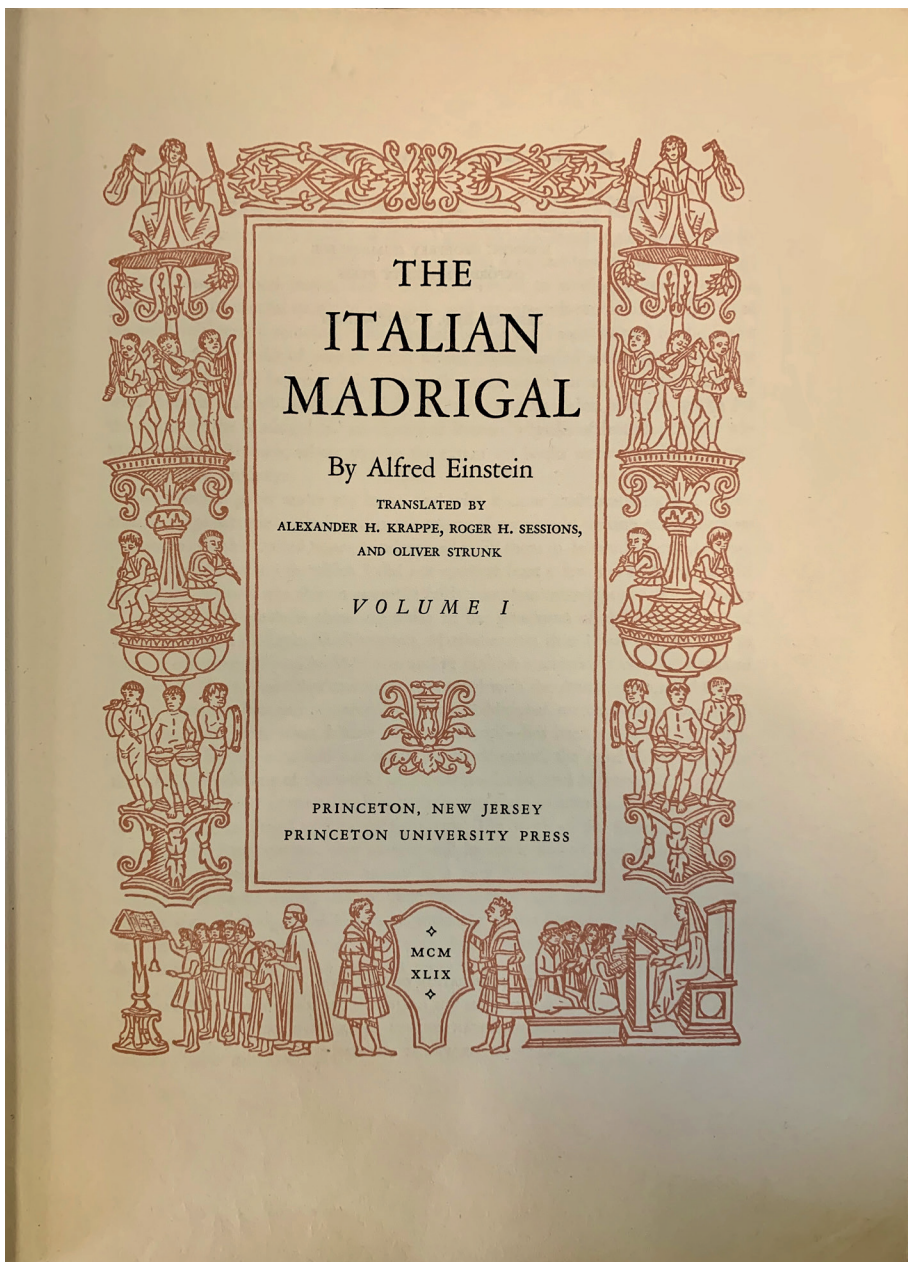


Fig. 1: Frontispiece of Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949

at study around a choirbook lectern or reading in front of their *magister*, clearly not singing madrigals.

The impression that Einstein does not care much for singers or singing develops almost from the first pages, for throughout the introduction he establishes firmly that, in his frame of reference, notated counterpoint is the only music-making that constitutes composition or creativity. For example, very early on he states: »yet Pierobono was not a creative musician but a traveling improviser and lutenist.«¹² The sentence encapsulates what constitutes »creative« and even a »musician« to Einstein, or at least, what they are not: improvisation and performance are beneath consideration. Einstein also sees song as something quite different to the madrigal and is prepared to grant more agency to singers of song (to whom he gives the *frottola*) than to singers of polyphony. That agency, to be sure, is also value-laden: while he notes that Serafino's fellow musicians »saw that his manner of *performance* rather than his manner of *composing* was responsible for his glory«, he qualifies this by asserting that Serafino »substitut[ed] simpler tunes easy to memorise [...] for a complicated and more difficult art of composing.«¹³ And in any case, he ensures that any discussion of song as composition (and therefore dignified or worthy music-making) is excluded from his main narrative since in his opinion, song is, to all intents and purposes, »doomed to lead [...] an underground existence«¹⁴ during the whole of the sixteenth century.

Einstein's attitude to performance as creativity crystallises in his *Musica reservata* section, in which he devotes considerable space to the demolition of Adrian Petit Coclico. Although he credits Coclico for recognising »the new role of music as an art of men of genius«,¹⁵ he dismisses the theorist's admiration for those who (in Einstein's words) »combine invention as creative musicians with a lively, attractive, stimulating style of performance«, saying that if he »actually regards this combination [...] as characteristic of his highest class of musicians, he was a muddlehead« because »the virtuoso is the natural enemy of the composer, and vice versa.«¹⁶

12 *TIM*, p. 8; »aber Pierobono war kein schöpferischer Musiker, sondern ein reisender Improvisator und Lautensänger« (*DIM*, p. 6). Note that in the original German, Pietrobono is a »lute-singer« not a »lutenist«.

13 *TIM*, p. 89; »und da viele Spieler und Sänger sahen, dass die Art des Vortrages mehr als die des Componierens (Dichtens?) ihm Ruhm verschafft haben«; »wie der Ersatz einer complizierteren und umständlicheren Art des Componierens durch einfachere, leicht nachzusingende Melodien« (*DIM*, p. 86 f.).

14 *TIM*, p. 115; »ein unterirdisches Leben weiterführen« (*DIM*, p. 112).

15 *TIM*, p. 226; »die neue Rolle der Musik als einer Kunst der Männer von Genius« (*DIM*, p. 227).

16 *TIM*, p. 227; »Erfindungsgabe als schaffende Musiker mit lebendigem, erfreuendem und erheitern dem Vortrag verbinden« (*DIM*, p. 228); »und wenn Coclico wirklich die Verbindung [...] als

The opposition of virtuoso and composer exemplifies the many binaries Einstein uses to organise his aesthetics. Elements of gender and social class underpin a number of these binaries, inasmuch as they determined access to learning and opportunity, with the greatest opprobrium reserved for women and non-elites (see Table 1). Note that while qualities in the left-hand column are constituted as positive qualities and are constructed against the qualities in the right-hand column, vertical relationships between qualities are not necessarily equivalences, but tendencies. For instance, what Einstein construes as common or popular he esteems less than that which he considers elite; improvisation is a craft, composition is an art.

Composer	Virtuoso, performer
Elite	Common, popular
Art	Craft
Pure	Impure
Genius	Derivative, functional
Male	Female
Collective	Solo
Written	Improvised
Complexity	Simplicity
Knowledge	Ignorance
Flourishing	Decay
Dilettante/amateur	Professional

Tab. 1: Binary oppositions in the aesthetics of *The Italian Madrigal*

Many of these binaries are established early on in Chapter I – for instance, elite vs. common: »The public capable of enjoying and understanding the higher polyphonic art does not change; it remains an aristocratic public.«¹⁷ On art vs. craft, or genius vs. function, he notes of a sonnet »by Serafino dall’Aquila addressed to Josquin des Prez«:

»Does this not sound as if the author had in mind some jack-of-all trades like Conrad Paumann, who was actually rewarded with fine garments, rather than a true artist, whose genius is its own reward? The musician is

Merkmal der höchsten Klasse von Musikern bezeichnet, so war er [...] ein Wirrkopf. Der Virtuoso ist der natürliche Feind des Componisten, und umgekehrt« (*DIM*, p. 228).

17 *TIM*, p. 30; »Das Publikum, das höhere, mehrstimmige Musik versteht und genießt, ändert sich nicht; es bleibt nach wie vor ein aristokratisches Publikum.« (*DIM*, p. 28).

no longer a tradesman or a savant as in the Middle Ages, but an exceptional man, endowed by heaven with imperishable gifts.«¹⁸

These three binaries are gathered together in one of Einstein's many paradoxes created by the imposition of a narrative structure that weighs more importantly than the evidence squeezed into it (more on this below). And here we also see not a binary as such, but an overt parallel between the madrigal and the chamber music of the Enlightenment, a strategy that informs and perhaps distorts Einstein's observations and analyses throughout:

»In an epoch so given to the arbitrary show of individual power, this ›democratic‹ tendency is something of an enigma, the more so since this is also the epoch which invented the concept of the virtuoso and found the first embodiment of this concept in the singers to the lute and viol and in the players of these instruments [...]. It cannot be sufficiently emphasized how small and select the circle must have been that cultivated secular music as a form of art and for which the collections of the printers were obviously destined. It was no greater than, in the eighteenth century, the circle of chamber music players for which Haydn and Mozart composed their new quartets. It was considered elegant to follow one's individual part in a complex ensemble, more elegant certainly, than to appear as a singer to lute accompaniment. These singers to the lute were nearly always professionals who were hired and paid as such.«¹⁹

18 *TIM*, p. 55; »Klingt das nicht, wie gemünzt auf Tausendkünstler wie Conrad Paumann, der in der Tat mit einigen Prachtgewändern belohnt wurde – im Gegensatz zum wahren Künstler, der in seinem Genius Genüge findet? Auch der Musiker ist jetzt nicht mehr ein Handwerker oder ein Gelehrter wie im Mittelalter, sondern der Ausnahmemensch, vom Himmel mit unvergänglichen Gaben überschüttet.« (*DIM*, p. 52). The notion of artistic genius as its own reward was already being questioned in early 20th-century Anglophone writing; for instance, by Ethel Smyth in 1922: »It is easy to maintain that genius will make its way, but much depends on whether the means exist for bringing its output before the world. What could the Renaissance painters have achieved had there been no churches clamoring for altar-pieces, no art patrons anxious to see themselves immortalized?« (Ethel Smyth, *Streaks of Life*, London 1921, p. 239).

19 *TIM*, p. 153; »Diese ›demokratische‹ Anlage ist in einer Zeit, in der der Einzelne so mächtig, so willkürlich hervorzutreten liebte, nur schwer zu erklären; in einer Zeit, in der sich gleichzeitig der Begriff des Virtuosen bildete, und im Lauten- oder Violen- oder -spieler seine früheste Verwirklichung fand. [...] Man kann nicht oft genug betonen, wie klein und gewählt der Kreis gewesen sein muss, der Musik, profane Musik, kunstmässig übte, und für den die Drucker ihre Sammlungen auf den Markt brachten. Er war nicht grösser als im 18. Jahrhundert der Kreis der Kammermusikspieler, dem Haydn und Mozart ihre neuen Quartette zudachten. Es galt als vornehm, seinen individuellen Part im gegliederten Ganzen durchzuführen, als vornehmer, denn etwa als Lautensänger hervorzutreten. Die Lautensänger waren fast immer Professionalisten, die man als Professionalisten engagierte und bezahlte.« (*DIM*, p. 153).

In this passage, with its reference to democracy and absolutism, we can also see an ethical, even moral, dimension that informs Einstein's aesthetic judgment (except in the case of genius, which he never discusses in regard to performance, only composition). In relation to singing, this can be seen most clearly in his treatment of women singers and vocal virtuosi, categories that are almost, if not quite completely, synonymous in Einstein's world.

I have cited Einstein's attitude to female singers before, in particular the female singers at the court of Ferrara, noting that he »lays the responsibility for the decline of polyphony squarely at their feet.«²⁰ But he sees the process of decay beginning much earlier, as settings using four voices that stay in their respective ranges and roles give way to settings with two or more high, equal voices:

»In the madrigal, in the motet, the voices combine in a consonance, a *concento*. No voice stands out; each voice recognizes the rights of every other; there is a truly democratic spirit. But in the course of the century the tension of the voices with respect to one another undergoes a change: two or more voices stand out, begin to compete, and force the rest to accept a subordinate and menial role.«²¹

»the group of women's voices develops a rivalry within its own ranks, for there can be no choosing between two ladies, even in music. They begin a *concerto*-like competition.«²²

The distaste for the adult female voice becomes a preoccupation in the last three chapters of the book, but it is given an early foundation. Students of French feminist theory will recognise the trinity of women's commodification defined by Luce Irigaray: the unrealised potential of the virgin child; the realised value of the wife and mother; the abject nature of woman who is defined by usage and exchange.²³ In Chapter I, Einstein sets up Irene de Spilimbergo as a model singer, but he notes that she is a nine-year-old child prodigy, so sees nothing untoward about her activity.²⁴ Nor does he see the frottola-singing women of Florence or

20 Laurie Stras, *Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara*, Cambridge 2018, p. 5.

21 *TIM*, p. 821; »Im Madrigal, in der Motette vereinigen sich die Stimmen zum Zusammenklang, zum »Concento«. Keine will hervortreten, jede lässt der andern ihr Recht, es herrscht demokratischer Geist. Aber im Lauf des Jahrhunderts verändert sich das Spannungs-Verhältnis der Stimmen zueinander; zwei oder mehr treten hervor, geraten in Wettstreit, drängen andre in eine untergeordnete, dienende Rolle.« (*DIM*, p. 843).

22 *TIM*, p. 822; »und die weibliche Gruppe rivalisiert unter sich, da auch musikalisch zwei Damen niemals ungleichmässig behandelt werden durften. Sie beginnen zu konzertieren.« (*DIM*, p. 844).

23 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977, p. 180 f.

24 *TIM*, p. 50.

the wife of Marchetto Cara in a particularly disparaging light, because these are chaperoned women, defined by their marital status.²⁵ Yet some fifty pages later he expounds at length on the »highly questionable virtue« of singing women, the »laxity« of Isabella d'Este's singing *damigelle*, and reports the opinion of »the great connoisseur Pietro Aretino, who presumably knew what he was talking about« regarding the effect of music learning on a woman's principles.²⁶ These swings from prurient fascination to coy euphemism are perhaps typical of the time, but we are left in no doubt from the outset that Einstein regards adult women's voices as inherently corrosive.

Throughout the rest of the book, women singers are introduced and woven into the narrative as the agents of negative change and decay. For instance, when Einstein levels his ultimate opprobrium at Giambattista Guarini and his text *Tirsi morir volea*, he begins:

»these dialogues in shepherd costume now become a sign of the madrigal's inner decay: the lyric utterance becomes more and more untrue, and its claims to a *mise-en-scène* lead it inevitably to the stage itself and thus to self-destruction. The several characteristics of the genre – its pastoral *mise-en-scène*, its sensuous action, half veiled, half unveiled, its epigrammatic formal concentration – are given their most typical expression in a piece more often set to music than any other of its kind, a madrigal by the poet Battista Guarini: *Tirsi morir volea*.«²⁷

In order to contextualise Guarini's working milieu, he shortly continues:

»Through the outward circumstances of his life, Guarini was almost continuously under the spell of music, a spell from which he could not escape. His sister-in-law was Lucrezia Bendidio [...] »gifted with a most beautiful voice and expert in the art of music, she and her sister Isabella always had the main part in the grandiose concerts which, from 1571 to 1584, under the direction of the famous Luzzasco Luzzaschi and of Tarquinia Molza, delighted the court of Ferrara. The two sisters Bendidio and Anna Guarini, a cavalier's daughter who later joined the court, served the duchess as

25 *TIM*, pp. 52, 78.

26 *TIM*, p. 94.

27 *TIM*, p. 539; »wird diese Dialogisierung im schäferlichen Costüm jetzt doch zum Zeichen einer inneren Versetzung des Madrigals: die lyrische Äusserung wird immer unwahrer, und die Inszenierung, deren sie zu bedürfen glaubt, führt schliesslich zur wirklichen Szene und damit zur Selbst-Zerstörung. Das am häufigsten komponierte Stück dieser Gattung, in dem die pastorale Inszenierung, die unverhüllt-verhüllte Sinnlichkeit des Vorgangs, die epigrammatische Zuspitzung der Form ihren typischen Ausdruck gefunden hat, ist ein Madrigal des Dichters Battista Guarini, »Tirsi morir volea« (*DIM*, p. 556 f.).

chamber musicians and amazed everyone by their improvised singing of any motto or composition that was suggested to them.«²⁸

The discussion concludes:

»It is difficult to say precisely what qualities of this worthless, indeed contemptible, text of Guarini's are responsible for its enormous vogue. No doubt it was the pastoral setting, the disease that had attacked the taste of the time, but it was also the cantata-like presentation and the latent dramatic element. When an art form decays and is about to die, it grasps at intoxicants and stimulants like a hopeless invalid and, again like him, at stronger and stronger ones until the end.«²⁹

With no other description of the Ferrarese court at which the text was written, it seems we are to understand that, bewitched by female voices, Guarini was aesthetically doomed. The role of female voices in the reference to »the cantata-like presentation and the latent dramatic element« is explained much later in Chapter XI »Concento and Concerto«, which charts the simultaneous rise of the female singer and the decline of the madrigal, summing up: »It would be idle to ask whether the *concerto* of the three ladies was a result of the increasing concerto-like tendency in the madrigal, or whether, on the contrary, the tendency was brought about by the ladies. The fact is that the ladies did contribute to it all over Italy«.³⁰ The interchangeability of aesthetic and moral value is nowhere more apparent than in Einstein's fulsome critique of ornamentation as a singerly practice: *Colico* may be a »Wirkkopf« for admiring skilful singers, but printed ornamented madrigals are »monstrosities« (»Monstrositäten«) and readers are warned against

28 *TIM*, p. 539; »Guarini ist durch seine Lebens-Schicksale fast ohne Unterbrechung in den Bannkreis der Musik versetzt worden; er kann ihm nicht entinnen. Seine Schwägerin ist Lucrezia Bendidio [...]. »Dotata di una bellissima voce, esperta nell' arte musicale, ella, insieme con la sorella Isabella, aveva sempre la parte principale nei grandiosi concerti, che dal 1571 al 1584 rallegrarono il castello di Ferrara sotto la direzione del celebre Luzzasco Luzzaschi e di Tarquinia Molza. Le due sorelle Bendidio ed Anna Guarini, figlia del cavaliere, entrata più tardi nella corte, servivano alla duchessa per la musica segreta e facevano stupire tutti cantando improvvisamente qualunque motto o composizione si fosse loro presentata« (*DIM*, p. 557).

29 *TIM*, p. 543; »Es ist eine ernste Frage, welche Eigenschaften diesem nicht nur wertlosen, sondern sogar nichtswürdigen Text Guarini's zu so grosser Beliebtheit verholfen haben. Es ist die Geschmacks-Krankheit der Zeit, das Pastorale; es ist die cantatenhafte Einkleidung, die latente Dramatik. Wenn eine Kunstgattung entartet und stirbt, so greift sie genau so zu den ihr schädlichen Rausch- und Stimulanz-Mitteln, wie der hoffnungslos Kranke, und wie dieser zu immer stärkeren, bis zum »letalen Ausgang«« (*DIM*, p. 561).

30 *TIM*, p. 828; »Es wäre müßig zu fragen, ob das »concerto« der drei Damen mehr ein Produkt der wachsenden konzertierenden Haltung des Madrigals war, oder ob seine Existenz mehr diese Haltung gefördert hat. Tatsache ist, dass es sie gefördert hat, in ganz Italien« (*DIM*, p. 850).

being »naïve« (»kindlich«) and »misled« (»verleiten«) into thinking that ornamentation treatises have any bearing on the realities of performance in the sixteenth century.³¹ A bit further on, we find perhaps his most extreme statement about the »barbarism and poor taste«³² (»Geschmacklosigkeit und Barbarei«³³) of late-century ornamentation, with unmistakably siren-like imagery, »the virtuoso, the singer with a cunning throat and flowing coloratura, is the deadly enemy of the creative musician whose chief concern is expression.«³⁴ The language of conflict continues, as he reflects on »the abuse of freedom that characterized the beginning of the seventeenth century and whose correction required the century's untiring efforts.«³⁵ And yet, when stripped of ornamentation, what Einstein calls monody – a term which troubles me almost as much as »pseudo-monody« – in the early seventeenth century is to him »lean and sterile« (»dürren und trockenen«,³⁶ a phrase he applies to Monteverdi's *Lettere amorose*) and incapable of »attain[ing] the ideal for which it is striving – the intelligibility and the power of the word, strengthened by and embodied in music.«³⁷ It is almost as if Einstein never imagines the music he writes about ever being sung – the singer's agency to create meaning through the sound of the voice, guided by notation, is never acknowledged in his analyses.³⁸

31 *TIM*, p. 842.

32 *Ibid.*

33 *DIM*, p. 864.

34 *TIM*, p. 842; »der Virtuose, der Sänger mit Geläufigkeit und Coloratur, ist der Todfeind des schaffenden Musikers, dem es um Ausdruck zu tun ist.« (*DIM*, p. 864). It is curious that the siren metaphor, the »cunning throat« does not appear in the German original – *Geläufigkeit* has the meaning of »fluency«. On the other hand, as Sebastian Bolz writes in a private communication, »»Geläufigkeit« is a term that is strongly connected to 18th- and 19th-century virtuosity: Mozart aims to write for the »geläufige Gurgel« (his words) of a particular singer, Czerny's famous »Schule der Geläufigkeit« etc. The English translation is deficient of these allusions«. My thanks to him for this further clarification.

35 *TIM*, p. 843; »der Missbrauch der Freiheit, wie er zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu Tage tritt, und dessen Korrektur die Bemühungen dieses ganzen Jahrhunderts in Anspruch nimmt.« (*DIM*, p. 864).

36 *DIM*, p. 868.

37 *TIM*, p. 847; »das angestrebte Ideal erreichen: die Verständlichkeit des Wortes, die Gewalt des Wortes, verstärkt durch die Musik, versinnbildlicht in der Musik?« (*DIM*, p. 868).

38 The notion of a performer's vocal agency may appear a modern concept and perhaps not one with which Einstein could or should have been familiar; however, it appears even within the texts that he cites; for instance, in Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Florence 1581, p. 89 f.: »esprimere i concetti dell'animo col mezzo delle parole [...] osservino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza & gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti & di gesti, come profferite quanto alla velocità & tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentilhoumo, attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un suo servo, overo l'uno con l'altro di questi; considerino quando ciò accade al Principe scorrendo con un suo suddito & vassallo; quando al supplicante nel raccomandassi;

*

One of the abiding difficulties I have faced in extracting any coherent statement about Einstein's aesthetics of singing is that the aesthetic that most concerns him is not musical at all, but narrative – the »perfect and well-rounded curve« (»vollkommen und rund Geformtes«)³⁹ of his history – almost an aesthetics of musicology itself. So while he waxes irritable about singers in general and laments that so-called »creative musicians« (»schöpferische Musiker«)⁴⁰ have to have any dealings with them at all, the vision of what he considers good and bad singing is fleeting and vague. Nonetheless, he does refer occasionally to the experience of madrigal singing from the point of view of the singer.

Einstein's appreciation of this experience rests wholly on what might be called an aesthetic of function: he considers sixteenth-century secular music as neither »private nor public« (»Einsamkeit« und »Öffentlichkeit«) and contends that its »aim is not emotion, not edification, uplift, or self-improvement, but to serve as entertainment at best, and often enough as a prelude to Venus, an accompaniment to eating and drinking, or a mere pastime«.⁴¹ Any audience is »uninvited and a general nuisance.«⁴² And when he considers the aesthetic experience of the singers, it is not in auditory terms, but as a sharing of affect among them, whom he calls »active singers« (»aktive Sänger«):⁴³

»just as in quartet-playing ›keeping together‹ is in itself an aesthetic value for the players, for example in a fugue or a fugato, so in singing together the overcoming of such small difficulties seems to have been similarly valued.«⁴⁴

come ciò faccia l'infuriato, ò concitato; come la donna maritata; come la fanciulla; come il semplice putto; come l'astuta meretrice; come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie; come quelli che si lamenta; come quelli che grida; come il timoroso; e come quelli che esulta d'allegrezza.« See also the discussion in John Walter Hill, »Beyond Isomorphism toward a Better Theory of Recitative«, *Journal of Seventeenth-Century Music* 9 (2003), <https://sscm-jscm.org/v9/no1/hill.html>.

39 *TIM*, p. 3; *DIM*, p. 2.

40 *TIM*, p. 8; *DIM*, p. 6.

41 *TIM*, p. 743; »die nicht Emotion zum Ziel hat, nicht Erbauung, Erhöhung, Selbst-Bereicherung, sondern im besten Falle Unterhaltung, und so oft lediglich Vorspiel ist für Venus, Begleitung zum Essen und Trinken, Zeitvertreib.« (*DIM*, p. 767).

42 *TIM*, p. 743; »ungebeten und meist sogar lästig« (*DIM*, p. 767).

43 *TIM*, p. 244; *DIM*, p. 245.

44 *TIM*, p. 263; »Solche Stücke müssen unter den Sängern ihre Liebhaber gefunden haben: wie beim Quartett-Spiel das ›Zusammenbleiben‹ für die Spieler an sich schon ein ästhetischer Wert ist, etwa bei einer Fuge oder einem Fugato, so scheint die Bewältigung solcher kleiner Schwierigkeiten es auch beim Zusammensingen gewesen zu sein.« (*DIM*, p. 265).

However, he presents this statement without evidence. And while this paper is not specifically concerned with Einstein's distaste for what he calls »the terrible confusion of wit with mind« – in other words, *imitazione* – I must necessarily touch on it because of the train of logic that spins away from the discussion, via a long section which dwells miserably on his disapproval of musical symbolism, particularly »Augenmusik«.⁴⁵ The existence of notational representations or puns becomes what he calls »negative evidence« that madrigals were meant to be if not seen-but-not-heard, then seen-but-not-listened-to, written only for the aesthetic enjoyment of the participants, acquired through visual detection and understanding of the composer's intention.⁴⁶ For instance, there is no acknowledgement that contrary motion can be detected in sound as well as by sight, or that in hearing long notes a listener might visualise semibreves. Einstein insists that the madrigal was not for hearing, but for doing: »Thus there were no listeners, but only »active« singers; there was no singing by heart, but constant adherence to the part-book; all participants were equally privileged.«⁴⁷ Yet even though the listener is also a singer, there is no acknowledgement of listening as an intrinsic element of ensemble participation. The senses are curiously detached. There is no sound.

This premise underlies the book's only coherent statement on how madrigals should be sung – given in the short passage labelled »The Madrigal as Chamber Music« –, in summary: softly, without instruments, one voice per part, in men's voices by preference, with nothing added or taken away from the notes inscribed on the page. The principal evidence Einstein offers comes not from the sixteenth century, but from Padre Martini, who also draws on his own experience to form an explanation for the apparently greater use of dissonance in secular works, making unsupported assumptions about sixteenth-century performing forces in both secular and ecclesiastical settings:

»These bold dissonances were permitted in madrigals, because, being sung only by the component voices and without any instrumental accompaniment, their perfect intonation by a few singers was easier than in church music where a whole crowd of singers is performing and where, experience teaches, not all have a just and perfect intonation....«⁴⁸

45 *TIM*, p. 229.

46 *Ibid.*, p. 243.

47 *TIM*, p. 244; »Keine Zuhörer, nur »aktive« Sänger; kein Auswendig-Musizieren, sondern stetes Haften am Stimmbuch; volle Gleichberechtigung aller Mitwirkenden« (*DIM*, p. 245).

48 *TIM*, p. 245; »Man erlaubte sich solche (kühnen) Dissonanzen in den Madrigalen, da ihre vollkommen reine Intonation durch wenig Sänger nach den Stimmbüchern und ohne jede instrumentale Begleitung leichter war als in der Kirchenmusik, in der die ganze Sänger-Schar singt, in der – die Erfahrung lehrt es – nicht alle einer richtigen und vollkommenen Intonation geneigt sind ...« (*DIM*, p. 245 f.).

The possibilities, even probabilities, of instrumental participation in the secular polyphony of the Italian Renaissance are now widely accepted: while unaccompanied performance is certainly one option, the view that it was a preference or even prevalent was perhaps encouraged by the printing conventions developed in Venice in the first half of the sixteenth century: »Bold dissonances« do indeed occur in sacred music throughout the sixteenth century – from Brumel at the beginning, Gombert and Rore in the mid-century, and Wert at its end – and while Nicola Vicentino is similarly dubious about the ability of church choirs to sing in tune, he remains silent on whether or not poor intonation is a reason to avoid dissonance.⁴⁹

Einstein's narrative arc often describes the rise and fall of sixteenth-century *secular* polyphony in terms of flowering and decay, but beneath this lies an even more powerful metaphor of nascent, then mature democracy degenerating into tyranny.⁵⁰ He sees the early sixteenth-century vocal forms as inherently unequal, but the »revolution« of the madrigal brings greater social equality:

»No longer are the voices of unequal importance; each voice now claims a fairly equal share in the musical structure, though without prejudice to the special rights of the soprano as the highest part and the one most prominently heard, and of the bass, which supports the whole.«⁵¹

Yet all is not well in this burgeoning aristocratic utopia: there remains an unresolvable tension. The ideologies locked in the madrigalian struggle are music and text, but since the voice is necessary and sufficient only to the text, the virtuoso singer gravitates to one only locus of power. To Einstein, the early madrigal, the inevitable transformation of the imitative motet, was

»the first victory of music over text, in spite of the fact that the madrigal is always dependent on the text. All during the sixteenth century, music retains this supremacy, though not without its being contested, until, toward the end of the century, it loses it as a result of a new revolution, or rather a short-lived would-be revolution – I refer to the action of the Florentine Camerata. It loses it because the madrigal carried with it from the first an inner contradiction: its polyphony forced it to express what is most per-

49 »Et perche le voci sono instabili, molte fiato avviene ch'il Choro abbassa un semitono, cantando dal suo primo principio, per seguire al fine: et inanzi che i Cantanti aggiungano al fine, qualche volta abbassano un tono.« (Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome 1555, fol. 47r).

50 For further information see Anna Magdalena Bredenbach's contribution to this volume.

51 *TIM*, p. 119; »Die Ungleichwertigkeit der Stimmen wird aufgehoben; eine jede gewinnt einigermaßen gleichen Anteil am musikalischen Aufbau, wenn auch die Sonderrechte des Soprans als der obersten, an meisten ins Ohr fallenden Stimme, und des Basses als der stützenden immer gewahrt bleiben.« (*DIM*, p. 116 f.).

sonal with impersonal means and to entrust the most subjective expression not to one singer but to a number.«⁵²

Added to this tension between music and text is the tension between the voices themselves, because Einstein perceives a paradox that even within equality, there is no equality:

»To a still higher degree will the equality of all the voices in the more relaxed polyphonic music remain an illusion; for the upper voice is more or less obliged to lead, even though it is no longer a song-like melody, while the bass will always exercise a greater or lesser supporting function. Only the inner voice or voices will assume a life of their own. The process is much the same as in the chamber music of the eighteenth century when the trio sonata for two violins and continuo becomes the string trio, and the sonata for three instruments and continuo the quartet, when the ›polarity‹ between the dominant and the subordinate instruments is equalized in a ›democratic‹ sense. None the less, the inner voices always remain what they are to some extent, however small, that is, they retain their function, which is to serve as harmonic filling; and a close examination of madrigals and motets of the sixteenth century will reveal that, in compositions for four or five voices, the alto, tenor, and quintus have always, roughly speaking, more notes and fewer rests than the soprano or bass. Perhaps they are no longer subordinate – they are indeed essential, fully privileged parts of the whole – but they still have menial work to do, as they had in the frottola.«⁵³

52 *TIM*, p. 151; »der erste Sieg der Musik über den Text. Während des ganzen 16. Jahrhunderts behält, wenn auch nicht unbestritten, die Musik die Oberhand, bis sie an einem Ende durch eine neue Revolution – eine Schein-Revolution von kurzer Dauer – ich meine die Aktion der Florentiner Camerata, gestürzt wird. Und gestürzt deshalb, weil das Madrigal von Anfang an einen Widerspruch in sich trug: dass es durch seine Mehrstimmigkeit gezwungen war, Persönlichstes mit unpersönlichen Mitteln auszusagen, dass Trägerin des subjektivsten Ausdrucks nicht ein Vortragender, sondern eine Mehrheit von Sängern war.« (*DIM*, p. 150).

53 *TIM*, p. 151 f.; »In noch erhöhtem Maß wird in der freieren polyphonen Musik die Gleichwertigkeit aller Stimmen eine Fiktion bleiben. Mehr oder minder führt die oberste Stimme, obwohl sie nicht mehr Lied-Melodie ist; mehr oder minder stützt der Bass. Nur die Mittelstimme oder die Mittelstimmen beleben sich zur Selbständigkeit – es ist ungefähr der gleiche Prozess wie in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts, wenn aus der Trio-Sonate für zwei Violinen und Continuo das Streichtrio, aus der Sonate für drei Instrumente und Continuo das ›Quadro‹, das Quartett entsteht, wenn die ›Polarität‹ zwischen führendem und dienendem Instrument im republikanischen, demokratischen Sinn ausgeglichen wird. Aber ein wenig bleiben auch die mittleren Stimmen immer ›Mittelstimmen‹, das heisst sie behalten ihre Funktion bei, zu füllen, und wer Madrigale und Motetten des 16. Jahrhunderts genauer ansieht, wird bemerken, dass – in vier- oder fünfstimmigen Stücken – der Alto, Tenore, Quinto immer (ganz oberflächlich und drastisch gesprochen) mehr Noten haben, weniger pausieren als der Sopran oder der Bass. Sie

Ultimately, the tension between the voices – exacerbated by the corrosive effect of female singers and the burden of textual expression – collapses the ideal form: »The a cappella ideal bore within itself the germ of self-destruction, of internal discord: an upper voice cannot help but dominate, a bass must support and thus assume a subordinate function, inner parts must ›fill in‹ and thus surrender a part of their independence.«⁵⁴

Given this conviction of an inherent, fatal weakness in the polyphonic madrigal, it is all the more surprising that Einstein views music written for *genuinely* equal voices – that is, voices that share the same range of pitches – as also intrinsically musically flawed (and again, we note the malign influence of a woman, since the madrigal with its coarse text is the product of the courtesan's agency, rather than Arcadelt's genius):

»[Arcadelt] sets (*Terzo libro*) the coarse text sung by a courtesan *a voce mutata*, for four equal voices, sufficient proof that it was not meant to be sung by the fair one herself, but that it was simply written to her order [...]. Quite apart from the awkward setting, which is not unusual in compositions that are handicapped by being written for equal voices«.⁵⁵

Einstein can understand the *voci piene* madrigal, its social function, and even its performance style as a functional and aesthetic antecedent of music for the Classical string ensemble (»The madrigal is chamber music, just as much as a quartet by Haydn or a quintet by Mozart«).⁵⁶ Its component voices, too, are as distinct to Einstein as the different members of the string family (»Of the men's voices, which the time preferred, each stands by itself: bass, tenor, alto, or falsetto«).⁵⁷ Yet the *voci pari* madrigal is awkward and handicapped. Clearly he recognises no inconsistency in this evaluation – that genuine equality between the voices is somehow misconceived. And although there are other passages that highlight

dienen vielleicht nicht mehr, sie sind vollwertige, gleichberechtigte Glieder des Ganzen, aber sie haben, genau wie in der Frottola, noch immer mehr zu arbeiten.« (*DIM*, p. 151).

54 *TIM*, p. 836; »Im A cappella-Ideal lag der Keim der Selbst-Zerstörung, der Zwiespältigkeit von Beginn: eine höchste Stimme kann nicht anders als dominieren; ein Bass muss stützen, also dienen, und Mittelstimmen müssen ›füllen‹, also von ihrer Selbstständigkeit etwas abgeben.« (*DIM*, p. 857).

55 *TIM*, p. 273; »Er komponiert (*Libro terzo*) das derbe, einer *Curtisane* in den Mund gelegte Stück, das wir oben erwähnt haben, und zwar ›a voce mutata‹, für vier gleiche Stimmen – Beweis dafür, dass es nicht dafür gedacht war, von der Schönen selbst gesungen zu werden, sondern dass es nur von ihr in Auftrag gegeben worden ist [...]. Ganz abgesehen von dem linksichigen Satz, der in Stücken mit der Fessel ›gleicher‹ Stimmen nicht selten ist« (*DIM*, p. 275).

56 *TIM*, p. 244; »Das Madrigal ist Kammermusik, wie ein Quartett Haydn's oder ein Quintett Mozart's.« (*DIM*, p. 245).

57 *TIM*, p. 245; »von den immer überwiegenden männlichen Stimmen steht jede für sich, der Bass, der Tenor, der Altist oder Falsettist« (*DIM*, p. 246).

his disappointment in equal-voice polyphony, no further explanation is given. Perhaps this perception of inferiority stems from the lack of a correlate genre in eighteenth- and nineteenth-century instrumental chamber music, the lens through which the entire study is written.

*

The centrality of this critical lens is crystallised in the sentence that I marked as »the motherlode« in my notes, regarding a quotation from Thomas More's *Utopia*. The quote struck me instantly as both odd (in the sense of anomalous, since it was drawn from a literature foreign to the culture of the Italian madrigal) and yet somehow crucial, since it provided a contemporary justification for his ambivalence, even dislike, regarding music that was intrinsically governed by text. By establishing a historical frame for the quote, we might better understand why it is there. Einstein says: »The most astonishing thing about this passage is that it concedes the expressive power of vocal music to instrumental music also – a true Utopia, which was not to be realized for several centuries.«⁵⁸ In other words, the music of the Enlightenment is the music Einstein considered »a true Utopia«, which set a standard for his criticism of Renaissance madrigals.

This passage immediately follows a section on *Imitazione della natura* in which he discusses what he calls »the requirement of expression«⁵⁹ (»die Forderung des Ausdrucks«⁶⁰) – which he consistently derides. He quotes extensively but selectively from Nicola Vicentino's *ricordi utili* regarding matching the character of the music to the affect of the text and notes: »In spite of the primitive and childish character of these observations, they record a historic fact in the history of music between 1500 and 1530. The medieval autonomy of music is definitely at an end, and this includes vocal music. Music has become a servant: it obeys the text.«⁶¹ While Einstein's ambivalence about music that cannot be judged »on the basis of the notes alone and without reference to the text« bubbles under the rest of the chapter, it surfaces clearly after he cites Thomas More.

58 *TIM*, p. 225; »Das Erstaunlichste an dieser Stelle ist, dass sie auch der Instrumentalmusik die Ausdruckskraft der Vokalmusik zuerkennt – eine wirkliche Utopie, die sich erst nach einigen Jahrhunderten verwirklichen sollte.« (*DIM*, p. 226).

59 *TIM*, p. 221.

60 *DIM*, p. 222.

61 *TIM*, p. 222; »Trotz der Primitivität und Kindlichkeit dieser Beobachtungen: – sie formulieren eine Tatsache der Entwicklung, die sich in der Musik seit 1500 und 1530 vollzogen hat: es ist zu Ende mit der mittelalterlichen Autonomie der Musik, auch der Vokalmusik; die Musik ist jetzt eine dienende Kunst geworden, sie gehorcht dem Wort.« (*DIM*, p. 223 f.).

Einstein quotes More in Latin, from the Berlin edition published in 1865, prepared by Victor Michels and Theobald Ziegler – it is the only time that he uses this source.

»Verum una in re haud dubie longo nos intervallo praecellunt: quod omnis eorum musica, sive quae personatur organis, sive quam voce modulatur humana, ita naturales adfectus imitatur et exprimit, ita sonus accommodatur ad rem, seu deprecantis oratio sit seu laeta, placabilis, turbida, lugubris, irata, ita rei sensum quendam melodiae forma repraesentat, ut animas auditorium mirum in modum adficiat, penetret, incendat.«⁶²

»But in one thing doubtless they go exceeding far beyond us. For all their music, both that they play upon instruments, and that they sing with man's voice, doth so resemble and express natural affections; the sound and tune is so applied and made agreeable to the thing; that whether it be a prayer, or else a ditty of gladness, of patience, of trouble, of mourning, or of anger, the fashion of the melody doth so represent the meaning of the thing, that it doth wonderfully move, stir, pierce, and enflame the hearers' minds.«⁶³

This exact passage is quoted Johan Huizinga's essay »Renaissance and Realism«, first published in 1929. In this essay, Huizinga translates More into Dutch, but gives the exact same quote in Latin in the notes, with the same citation as Einstein.⁶⁴ In itself, this might not be remarkable, but let us look at the context and the way both authors frame this quotation. Huizinga introduces the text with the sentence »It is quite something else when Thomas More praises the church music of Utopia.«⁶⁵ After the quote, he continues:

»Here, too, realism was an ideal, but with an intent that was quite different from the *naive urge to deceptive imitation: a realism that was directed toward the meaning of things*, and that could abolish the antithesis between the Scholastic concept of realism and the modern aesthetic one. *Behind More's*

62 TIM, p. 224 f. Citing Thomas More, Victor Michels and Theobald Ziegler, *Utopia, Lateinische Literaturdenkmäler des XV und XVI. Jahrhunderts*, Berlin 1895, p. 110. In the German original, he provides a translation from Ralph Robinson's English edition of 1556 (*A frutefull pleasaunt & wittie worke, of the beste state of a publique weale, and of the newe yle, called Utopia [...] translated into Englishe by Raphe Robynson*, London 1556), but this did not make it into *The Italian Madrigal*.

63 Johan Huizinga, »Renaissance and Realism«, *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance; Essays*, trans. James S. Holmes and Hans van Marle, Greenwich 1959, p. 300.

64 Johan Huizinga, »Renaissance en realisme«, *Verzamelde werken. Deel 4. Cultuurgeschiedenis 2*, ed. L. Brummel, Haarlem 1949, pp. 276–297: p. 288; First edition: Johan Huizinga, *Cultuur-Historische Verkenningen*, Haarlem 1929.

65 Huizinga, »Renaissance and Realism«, p. 299 f.

plain and beautiful words one can, if one likes, hear Mozart and Beethoven, the entire music of the eternal Utopia that is the true land of music.»⁶⁶

Huizinga's long essay discusses whether realism, and what kinds of realism, might be seen as a defining feature of the Renaissance. Although he barely speaks of music at all, he introduces More's belief that music should »represent the meaning of the thing« as a corrective to what he calls the »naive urge to deceptive imitation« that he feels obtained in European music »deep into the sixteenth century.« Crucially, he sees a direct path between More and his own aesthetics, and concludes, »Behind More's plain and beautiful words one can, if one likes, hear Mozart and Beethoven, the entire music of the eternal Utopia that is the true land of music.«⁶⁷

Einstein's frame is more succinct:

»Who was the intermediary who brought this new concept [»music is *expression*«] to Italy? For it did not grow up entirely on Italian soil. It was Adrian Willaert of Venice [...] It is probably no accident that in the very years when Willaert wrote his famous *Duo cromatico*, [...] a composition which is at the same time an experiment, symbol and expression, another Northerner stressed the expressive power of music, namely Thomas More in his *Utopia* (1516). There we read (ed. Michels and Ziegler, p. 110 [1895]) of the inhabitants of Utopia:

[More's text]

The most astonishing thing about this passage is that it concedes the expressive power of vocal music to instrumental music also – a true Utopia, which was not to be realized for several centuries.»⁶⁸

Einstein inserts More's text into his own chapter on music in Renaissance aesthetics at the opening of his subsection on *Musica reservata*. He does not interpret the passage beyond his observation about the expressive power of instrumental music in later centuries (»a true Utopia«), which more than echoes the earlier scholar's conclusion. This suggests that he had read Huizinga, admired his analysis, and found in the older, revered scholar's words a source and an argument that vindicated his response to a musical aesthetic he found utterly disagreeable. He therefore incorporated it into his own work, as a way of reinforcing the superiority of a

66 Ibid. (emphasis mine).

67 Ibid., p. 300.

68 *TIM*, p. 224 f. (emphasis mine).

wholly different kind of autonomous music that needed no words – and crucially therefore no singers – in order to move its listeners.

My lasting impression from my re-reading of *The Italian Madrigal* is that Einstein either could not imagine the sounding potential of the music that he saw on the page in front of him, or he could, but rejected that imagined sound – on moral rather than aesthetic grounds. If the first case is true, perhaps he was aware of his lack of imagination and resigned to it – and ultimately, given his distaste for so much of the music, even that which he decided was the work of genius, perhaps he even welcomed that lack. But there are clues right the way through the book that his aesthetic instincts about how the music might be performed were overpowered by his desire to appear to be someone who built an argument from his sources, rather than »hypothetical interpretations and personal preferences«, as Hertzmann noted. The most striking of these clues occurs in his section »The Rise of Pathos« (»Die Entstehung des Pathos«),⁶⁹ in which he says of *Dunque basciar sì belle e dolci labbia* by Wert: »Although the purely vocal performance of the first of these ottave is not merely probable but certain, we are reprinting it in the form of an »accompanied monody« in order to show that this style did not need to wait for its »invention« by the Florentine Camerata.«⁷⁰ He has already said, fifty pages before, of the same work, »One is almost tempted to view such pieces as monodies, the more so since in the printed part-books Wert always chooses the simplest cadence formulas, even for the upper voice, thus leaving the details to the improvisation of the singers. Yet it would be a mistake to view them in this light.«⁷¹ It hardly seems accidental that the music which vexes him most is in a feminine voice.

Very close to the opening of the book is perhaps the most confounding passage, since it seems the antithesis of all else that Einstein writes; it reads as if a rebellious, intuitive subconscious has crept undetected into his final draft. He is puzzled by the music he finds in Petrucci's secular prints; he claims he cannot hear from the page how it could possibly sound and does not understand how to solve the problem. But perhaps it is more likely that he cannot reason through the cognitive dissonance that his imagination provides:

69 *TIM*, p. 558; *DIM*, p. 575.

70 *TIM*, p. 567; »Wenn wir die ersten dieser Ottaven, deren durchaus vokaler, vierstimmiger Vortrag nicht nur wahrscheinlich, sondern sicher ist, in Form der »begleiteten Monodie« hierhersetzen, so wird man zugestehen, dass diese von der Florentiner Camerata nicht erst erfunden zu werden brauchte.« (*DIM*, p. 585 f.).

71 *TIM*, p. 517; »Es ist um so verführerischer, solche Stücke für Monodien zu halten, als Wert den Cadenzen im Druck immer die einfachste Formel gibt, auch in der Oberstimme, ihre Ausführung also der Improvisation der Sänger überliess. Dennoch wäre es falsch, sie schon als Monodien zu betrachten.« (*DIM*, p. 534).

»But is this music for four singers? or for performance in various combinations? Or is it not music for a soloist who sings one part and condenses the other three in the form of an accompaniment on the lute or viol? Thus we approach the problem of the performance of these works, a problem which only the music itself can solve. For the present we must postpone our attempt at its solution. One thing is certain: Petrucci's first secular prints offer only material for a performance which presents a problem of its own.«⁷²

The logical solution to the problem is to relinquish the adherence to the score as immutable, but this appears to be anathema to Einstein, who will not allow performance to usurp the printed page.

*

With *The Italian Madrigal* still occupying a privileged position on many reading lists, simply because there is nothing to replace it, Einstein's attitudes towards singers and madrigal performance are well placed to seep into the subconscious of successive generations of musicians and scholars. Much of its musical worldview feels unsettlingly modern still: the elevation (even sanctification) of the music of the Enlightenment and the remarks about women singers have a currency that belie the decades since the book's publication. Despite his reputation for unbiased judgment, Einstein's choices of source material (and secondary sources) are – as are all scholars' choices – subject to confirmation bias. If he had wished to present material that praised female voices; that suggested a wide range of performance practices, not hierarchically arranged; or that recommended the embellishment of the notated text, he could easily have done so, for the sources that support these arguments now are all contemporary with his own selections. If we are to reflect Einstein's continuing influence on later generations, we might consider how his views reinforce and perpetuate the misogyny and elitism (at the very least) of Western art music study and performance, and indeed the barriers between musicology and performance – issues that reverberate to this day.

72 *TIM*, p. 58 f.; »Aber ist denn das Musik für vier Sänger? Oder für vier Ausführende? Ist es nicht Musik für einen Solisten, der eine Stimme vortrug und die andern drei zur Begleitung auf Laute oder Viola zusammenfasste? Schon erhebt sich die Frage nach der Ausführung dieser Werke – eine Frage, die nur aus der Musik selbst zu lösen ist. Wir müssen den Versuch dieser Lösung etwas verschieben. Eins ist sicher: die ersten Profandrucke Petrucci's liefern nur Material zur Ausführung, mit der es seine besondere Bewandnis haben muss.« (*DIM*, p. 56).

Christian Thomas Leitmeir

Ein Riese auf Schultern von Zwergen? Einstein im Rekurs auf Forschungstradition

Die Einsicht, dass die eigene Leistung vor den Pioniertaten der Vergangenheit verblasst, ist einer kritischen Wissenschaftsgeschichte von vornherein einbeschrieben. Man muss dabei nicht so weit gehen wie das alttestamentliche Weisheitsbuch Kohelet (von Martin Luther als Prediger Salomo bezeichnet), das alles menschliche Streben nach etwas Ureigenem oder Neuem zur Wahnvorstellung erklärt: »Nihil novi sub sole«, »es geschieht nichts Neues unter der Sonne« (Kohelet 1:9). Im 12. Jahrhundert wendete Bernhard von Chartres diese Vorstellung ins Positive, als er sich und seine Zeitgenossen mit Zwergen verglich, die auf Schultern von Riesen stünden. Bernhards Metapher erscheint zuerst im von *Metalogicon* des Johannes von Salisbury: »Bernhard von Chartres sagte, wir seien gleichsam Zwerge, die auf den Schultern von Riesen sitzen, um mehr und Entfernteres als diese sehen zu können – freilich nicht dank eigener scharfer Sehkraft oder Körpergröße, sondern weil die Größe der Riesen uns emporhebt.«¹ Statt Angst zu machen oder eine Schockstarre auszulösen, dienen die Pioniertaten der Altvorderen vielmehr als Sprungbrett, durch das sich der menschliche Geist zu neuen und besseren Erkenntnissen erhebt. Entsprechend wird Geistesgeschichte als Fortschritts-geschichte imaginiert, mögen die Arbeiter am Bau auch mit jeder Generation ein bisschen kleiner werden.

Die Denkfigur von Zwergen auf Schultern von Riesen lädt zu einer neuen Sicht auf Alfred Einsteins monumentale Gesamtdarstellung zur Geschichte des Madrigals ein, die 1949 in englischer Übersetzung in drei Bänden erschien.² Auch

1 Johannes von Salisbury, *Metalogicon*, Leiden 1159, 3.4.47–50: »Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum umeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea.« Zit. nach Ioannes Saresberiensis, *Metalogicon*, hrsg. von CETEDOC (Katholieke Universiteit Leuven), Turnhout 1991 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 98), S. 116.

2 *TTM*. Das von Sebastian Bolz in Berkeley/Princeton entdeckte deutsche Manuskript Einsteins wurde publiziert als *DIM*. Zitate und Quellenangaben beziehen sich auf diesen Text, da sich die Gedankenwelt des Autors darin unmittelbarer widerspiegelt.

ein Dreivierteljahrhundert später erhebt sich Einsteins Großtat wie ein mächtiges Bergmassiv, das alle vorausgegangenen und nachfolgenden Madrigalforschungen in den Schatten stellt. Da es bislang niemand gewagt hat, seiner Monographie eine Gesamtdarstellung vergleichbaren Kalibers entgegenzusetzen, bleiben auch Diskussionen von Einzelaspekten des Madrigals (wie nicht zuletzt einige der Beiträge des vorliegenden Bandes zeigen) auf Einstein zurückgeworfen. Dies gilt selbst *ex negativo*, wenn etwa James Haar und Iain Fenlon alle Kräfte aufboten, um Einsteins These zum Ursprung des Madrigals zu widerlegen.³ Einzig die italienischsprachige Musikwissenschaft konnte sich weitgehend dem allbeherrschenden Einfluss Einsteins entziehen.⁴ Bezieht man das Diktum Bernhards von Chartres auf Einstein, dann erscheint er uns zwangsläufig als Titan, der unsere Diskurse auf seinen mächtigen Schultern trägt. Doch auf welchen Schultern ruht ein Riese? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir die Vogelperspektive einer Heroengeschichte verlassen, die einseitig auf Höchstleistungen fixiert ist. Da Einstein natürlich nicht der erste Madrigalforscher war, wurde auch er von Vorarbeiten emporgehoben. Der vorliegende Beitrag unternimmt es, sein Werk aus der Sicht jener »Zwerge« zu untersuchen, die Einsteins Weitblick ermöglicht haben – und sei es auch nur dadurch, dass sie ihn ein paar Zentimeter über Normalnull gehoben oder dass sie anschließend unter dem Gewicht des Kolosses zusammenbrachen.

Auf sich allein gestellt? Die Verzweigung der wissenschaftlichen Vorläufer

Bei einer Lektüre von Einsteins Madrigalbuch drängt sich der Eindruck auf, der Autor hätte selbst aktiv die Verzweigung seiner Vorgänger betrieben. Wie in derartigen Publikationen dieser Zeit nicht unüblich, verzichtete Einstein weitestgehend auf Fußnoten.⁵ Dass er aber nicht einmal eine allgemeine Bibliographie lieferte, blieb schon damals hinter der wissenschaftlichen Praxis zurück, einschließlich seiner eigenen Publikationen zum Madrigal aus den 1920er Jahren (die er ohnehin gerne als Steinbruch für seine Monographie verwendete).⁶ Die in

3 Iain Fenlon und James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988.

4 Vgl. dazu den Vortrag von Antonio Chemotti zu »Einstein's Monteverdi« auf der diesem Band vorangegangenen Tagung.

5 Vgl. etwa *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924 und Folgeauflagen oder *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken, Potsdam 1927–1931.

6 Alfred Einstein, Art. »Madrigal«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, bearb. von dems., Bd. 2, Berlin ¹¹1929, S. 1094 f. Bückens Handbuch weist ein allgemeines Literaturverzeichnis am Ende der einzelnen Bände auf, in Adlers Handbuch trugen die Autor:innen jeweils eine separate Bibliographie für die von ihnen bearbeiteten Kapitel bei.

den Haupttext integrierten Literaturverweise sind vornehmlich Quellenangaben, mit denen Einstein Textausgaben oder historische Standardwerke dokumentiert, darunter Bertold Wiesel und Erasmo Pèrcopo italienische Literaturgeschichte und Jacob Burckhardts maßgebliche Geschichte der *Cultur der Renaissance in Italien*.⁷ Indem Einstein wohlgefällig auf Burckhardt Bezug nimmt (»das mit Recht gefeiertste Werk über diese Zeit«),⁸ suchte er den Schulterschluß mit einem geistesverwandten »Riesen« aus einer Nachbardisziplin. Wie Burckhardt spielte er mit ostentativer Bescheidenheit seinen epochalen Wurf zum bloßen »Versuch« herunter.⁹ Innerhalb seines eigenen Fachs würdigt Einstein vor allem die Pioniere der Musikgeschichte aus dem 19. Jahrhundert (etwa August Wilhelm Ambros),¹⁰ deren historische Überblicksdarstellungen aber zu allgemein gehalten waren, um Einstein ernsthaft Konkurrenz zu machen. Nur selten würdigt Einstein Vorarbeiten, und selbst dann ist sein Lob entweder Biographien oder Editionen gezollt. Die kritische Würdigung des Madrigalschaffens einzelner Meister, also die eigentliche geistige Leistung eines Musikwissenschaftlers, behält Einstein für sich selbst vor. Insofern bricht er sich keinen Zacken aus der Krone, wenn er etwa Johannes Cornelis Hol (1874–1953) gönnerhaft als »vortreffliche[n] Biograph[en] Vecchi's« apostrophiert¹¹ und seine Vecchi-Edition heranzieht.¹²

Die Verdienste der jüngeren Madrigalforschung fegt Einstein in der Einleitung seines Buchs mit großer Geste vom Tisch. Seine Kritik ist eher pauschaler

7 Bertold Wiesel und Erasmo Pèrcopo, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*, Turin 1904. Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860 sowie Folgeauflagen.

8 *DLM*, S. VI. Weitere Verweise auf Burckhardt ebd., S. 17.

9 Die von Burckhardt inspirierte kulturgeschichtliche Ausrichtung von Einsteins Madrigal-Monographie wurde bereits erhellte in der grundlegenden wissenschaftshistorischen Einordnung von Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, in: *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, S. 451–477, hier S. 466–474.

10 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen*, Leipzig 1862–1878. Ein fünfter Band mit Musikbeispielen wurde postum von Otto Kade herausgegeben (Leipzig 1882). Ambros bringt es auf immerhin 11 Literaturbelege: *DLM*, S. VI, S. 193 (zu Doni), S. 236 (zwei Beispiele für Augenmusik), S. 349 (Josquin), ebd. (Frottola), S. 383 (Villanella), S. 715, S. 730 und S. 739 (Bewertung Gesualdos).

11 *DLM*, S. 797 sowie, bezogen auf Hols Artikel von 1939, S. 813. Einstein bezieht sich auf die folgenden Publikationen: *Horatio Vecchi's weltliche Werke, mit einem musikalischen Anhang*, hrsg. von Johannes Cornelis Hol, Straßburg 1934 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 13). Ders., »Notizie biografiche e caratteri stilistico musicali sue Canzonette a quattro voci, 1580«, in: *Rivista musicale italiana* 37 (1930), S. 59–73. Ders., »Horatio Vecchi et l'évolution créatrice«, in: *Gedenkboek aangeboden aan Dr. D.F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag*, 'sGravenhage 1925, S. 159–167. Ders., »Le Veglie di Siena de Horatio Vecchi«, in: *Rivista musicale italiana* 43 (1939), S. 17–34.

12 *DLM*, S. 785, 793, 803, dort bezogen auf Hol (Hrsg.), *Horatio Vecchi's weltliche Werke*.

Natur. Spezialpublikationen ermangele es an Breite, allgemeinen Darstellungen an Tiefe:¹³

»Aber auch das sogenannte Fachwissenschaftliche führt nicht sonderlich weit. Es gibt eine grosse Reihe von zum Teil vortrefflichen Einzel-Studien über bestimmte Probleme, über einige Haupt- und Neben-Meister der weltlichen Musik dieser Zeit; und archivalische Notizen über Musik und Musiker aus fast allen Regionen Italiens sind in leidlicher Fülle vorhanden – leider am wenigsten über eine der wichtigsten Stätten, Ferrara in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Aber sie sind noch nie geordnet, gesichtet und in Zusammenhang gebracht: das heisst in den Dienst einer wirklich geschichtlichen Anschauung gestellt worden; und ohne diese Überschau bleibt auch der Blick aufs einzelne myopisch und unverbindlich.

Die entsprechenden Abschnitte in den grossen Standwerken [sic] der Musik-Geschichte sind teils nicht ausführlich genug – der ausführlichste, lebendigste bleibt immer noch der des August Wilhelm Ambros –, teils betrachten sie die Profanmusik zu sehr unter dem Schwinkel der allgemeinen Entwicklung und des Vorrangs der Kirchenmusik.«

Obwohl auch Theodor Kroyer 1932 formulierte, »dass die eigentliche »Musikgeschichte des Madrigals« bisher noch ihres Meisters harrete«,¹⁴ ist Einsteins hartes Urteil etwas überzogen, nicht zuletzt, da er bedeutende Vorarbeiten zur Frottola (von Knud Jeppesen und Rudolf Schwartz) oder der Entstehung des Madrigals (von seinem Münchner Kommilitonen Gaetano Cesari) an dieser Stelle komplett unterschlägt, die zweifelsohne über bloße Einzelstudien hinausgehen.¹⁵ Objektiv

13 *DLM*, S. VI.

14 Theodor Kroyer, Gutachten zur Habilitationsschrift von Helmut Schultz, »Das Madrigal als Formideal«, D-LEua, PA 260, fol. 9–11, hier fol. 9r. Interessanterweise nimmt Kroyer im Fortgang seiner Analyse zur Forschungsgeschichte des Madrigals auch Einstein nicht von dieser Kritik aus (fol. 9r–v): »Seit Vogels »Bibliothek der gedruckten weltlichen Musik Italiens« hat man sich wohl einen Begriff von dem ungeheuren Umfang dieser reichsten und geistigsten, aber auch kompliziertesten Liedform bilden können – in der stilkritischen Synthese aber ist man über Kleinarbeit, die zudem meistens im Rahmen musikalischer Lebensbeschreibungen dargeboten wurde, nicht hinausgekommen. Selbst Alfred Einstein, einer der besten Kenner des 16. Jahrhunderts, muß seinen einschlägigen Beitrag in Adlers »Handbuch«, den wir seinerzeit mit großen Hoffnungen erwartet haben, mit dem Verzicht einer bloßen Überschau schließen. Und er hat seine längst verheißene Gesamtdarstellung wohl nur zurückgehalten, weil er inzwischen Schwierigkeiten seiner Aufgabe immer deutlicher vor sich hatte.«

15 Rudolf Schwartz, »Die Frottole im 15. Jahrhundert«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 2 (1886), S. 427–466. Ders., »Nochmals »Die Frottole im 15. Jahrhundert«, in: *Jahrbuch Bibliothek Peters* 31 (1924), S. 47–60. Ders., »Zum Formenproblem der Frottole Petruccis«, in: *Festschrift Theodor Kroyer*, hrsg. von Hermann Zenck, Helmut Schultz und Walter Gerstenberg, Regensburg 1933, S. 77–85. *Frottole, Buch I und IV. Ottaviano Petruccis nach den Erstlingdrucken von 1504 und*

zu rechtfertigen ist hingegen der Seitenhieb auf die einseitige Betonung von Messe und Motette in der Historiographie älterer Musik.¹⁶ Dieser berührt obendrein einen wunden Punkt in Einsteins Biographie. Wie in der Einstein-Forschung weit- hin bekannt, entzog ihm Hermann Freiherr von Waltershausen 1929 den Auftrag, einen Beitrag über protestantische Kirchenmusik für *Die Musikhochschule* zu schreiben.¹⁷ Der Herausgeber Waltershausen (damals Direktor der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München) hielt es für nicht angemessen, dass ein Jude ein kirchenmusikalisches Thema bearbeitete – so wie er es sich selbst auch nicht anmaßen würde, sich als Protestant über »Kernfragen der katholischen Kirchenmusik« zu äußern.¹⁸ Wenn sich in Waltershausens Argumentation die Aspekte Rasse und Religion zu einer unheiligen Allianz verbinden,¹⁹ so zeigte auch Einstein eine frappierende Affinität zu wissenschaftlichen »identity politics«. Seit seiner Dissertation *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert* (1905) hielt er sich nach Kräften von allen kirchenmusikalischen Themen fern.²⁰ Diese werden allenfalls in Überblicksdarstellungen wie der *Geschichte der Musik*

1505(?), hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig 1935 (PäM, 8). Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*, Leipzig 1935. Jeppesen wird immerhin später mehrfach zitiert: DIM, S. 53, 56, 84, 129, 133. Gaetano Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, Cremona 1908. Zur Rolle Jeppesens für die Publikation von *The Italian Madrigal* siehe den Beitrag von Sebastian Bolz in diesem Band.

16 Einsteins Beitrag zu Adlers Handbuch ist das erste Kapitel im historischen Kursus, das ausschließlich weltliche Musik thematisiert. Alfred Einstein, »Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600«, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Bd. 1, Berlin 1930, S. 358–382. Bückens Handbuch widmete der katholischen (Otto Ursprung) und protestantischen (Friedrich Blume) Kirchenmusik jeweils separate Bände, während das Madrigal von Heinrich Bessler unter der Doppelbezeichnung »Musik des Mittelalters und der Renaissance« allenfalls am Rande firmiert.

17 Hermann Freiherr von Waltershausen an Alfred Einstein, 23.04. und 02.05.1929, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 8, Folder 997 und 995. Die Korrespondenz ist zitiert und besprochen bei Pamela M. Potter, »From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America. Alfred Einstein's Emigration«, in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. von Reinhold Brinkman und Christoph Wolff, Berkeley 1999, S. 298–321, hier S. 304 f. Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007 (Musik im Dritten Reich und im Exil, 13), S. 68–71.

18 Hermann von Waltershausen an Alfred Einstein, 02.05.1929, in Gänze abgedruckt bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 69 f.

19 Trotz seiner durchaus völkischen Gesinnung hatte Waltershausen nichts für den Nationalsozialismus Hitlers übrig, nicht zuletzt, weil er als Kriegsversehrter mit Bein- und Armamputation selbst Gefahr lief, als untauglich für die Volksgemeinschaft eingestuft zu werden. Nach der Machtergreifung verlegte er seine Unterrichtstätigkeit dann auch in ein privates »Seminar für Privatmusiklehrer«. Karl-Robert Danler und Richard Mader, *Hermann Wolfgang Sartorius Freiherr von Waltershausen*, Tutzing 1984 (Komponisten in Bayern, 4).

20 Alfred Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 1905 (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, 2). Eine Zusammenstellung von Einsteins Schriften findet sich bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 166–175, sowie in ihrem Eintrag zu Einstein im *LexM* (2006, letzte Aktualisierung 25. April 2017).

(1917) und dem *Riemann-Musiklexikon* (11. Auflage, 1929) mit berücksichtigt;²¹ seine für ein breites Publikum konzipierten Notenausgaben schließen ferner Palestrinas *Missa Papae Marcelli* (1920), Pergolesis *Stabat mater* (1927) und Mozarts *Exultate, jubilate* (1931) ein.²² Einsteins langjährige Priorisierung von Madrigal und Oper wurzelt möglicherweise bereits auf einer frühen Entscheidung, sich als assimiliierter Jude ganz auf das Terrain »weltlicher« Gattungen zu verlegen.

Wie bereits aus dem Vorwort zu *Das italienische Madrigal* hervorgeht, ging Einstein mit der nationalistischen Ausrichtung der einzelnen Landes-Musikwissenschaften hart ins Gericht.²³ In einem politisch gewürzten Beitrag für die Schweizer Exil-Zeitschrift *Mass und Wert* griff er 1939 konkret die italienische Forschung an:²⁴

»Und so bemüht sich eine nationale Monumentalpublikation, einen Meister wie Adrian Willaert in Venedig, dem eine ganze Generation von italienischen Musikern dankbar gehuldt hat, zu bagatellisieren. Und einer der allergrößten Musiker der Zeit, Ciprian de Rore, vielleicht der größte, der eigentliche Ahn Monteverdis, muß erst entdeckt werden; den, obwohl er fast sein ganzes Leben in Italien – Ferrara, Venedig, Parma – verbracht hat, kümmert sich um ihn kein Italiener, und Holland und Belgien, die sonst schon viel dergleichen Unrecht des Nationalismus gutgemacht haben (versteht sich, auch aus nationalen Gründen), haben sich noch nicht um ihn gekümmert. Willaert und Rore und andere große italienische Niederländer müssen es heute büßen, daß ihre Zeitgenossen vorurteilsfreier waren als die späten erleuchteten Nachfahren.«

Die Vernachlässigung aller nicht-italienischen Meister durch seine italienischen Kollegen ist nicht nur aus ideologischen Gründen zu bemängeln, sondern

21 Alfred Einstein, *Geschichte der Musik*, Leipzig 1917 (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen, 438) und Folgeauflagen. *Riemanns Musiklexikon*.

22 Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, München 1920. Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat mater*, London 1927. Wolfgang Amadeus Mozart, *Motette »Exultate, jubilate«*, KV165, London 1931.

23 Einen übernationalen Ansatz vertritt Einstein, wenigstens zwischen den Zeilen, sogar im »Geleitwort« zur ersten Nummer der von ihm betreuten *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918–19), S. 1 f., dem Publikationsorgan der Deutschen Musikgesellschaft. Darin bekundet er sein Bedauern über die Auflösung der (freilich deutsch dominierten) Internationalen Musikgesellschaft, zu der das deutsche Nationalorgan seine »gute und freundliche Nachbarschaft« pflegen will. Seine Definition des »Deutschen« ist überdies nicht an den Forschungsthemen orientiert, sondern bestimmt sich vielmehr durch den ethischen Grundsatz, »so gut und so ehrlich und so hingebungsvoll zu arbeiten, als es möglich ist«

24 Alfred Einstein, »Musikalisches«, Teil 2: »Die Enterbten«, in: *Mass und Wert* 3 (1939), S. 377–388, hier S. 387. Siehe dazu auch den Beitrag von Moritz Kelber in diesem Band.

schlichtweg unverzeihlich, weil dadurch der bedeutende Beitrag der franko-flämischen Madrigalisten marginalisiert wird. Einsteins schroffe Ablehnung solcher national-identitärer Anwandlungen ist auch dadurch verständlich, dass er sich selbst mehrfach aus nationalen oder rassischen Gründen ausgeschlossen sah: als Jude in Deutschland²⁵ und als Deutscher (und obendrein Jude) in Italien (im Exil im friaulischen Mezzomonte).²⁶ Dass die institutionalisierte italienische Musikwissenschaft Ausländern keine beruflichen Perspektiven bot, gab Einstein seinem Kollegen Ernst Fritz Schmid zu bedenken, als dieser 1937, aus seiner Stelle an der Universität Tübingen gedrängt, eine Emigration nach Italien erwog.²⁷

Allerdings war Einstein nicht Transnationalist genug, um den Blick seines Buchs *Das italienische Madrigal* jenseits des italienischen Sprachraums zu weiten. Das englische Madrigal bleibt aus seinem Band komplett ausgespart – vielleicht auch deshalb, weil Einstein dann die englischen Standardwerke von Fellowes et al.²⁸ sowie den einschlägigen deutschen Publikationen²⁹ wenigstens tragende Nebenrollen in seiner »One-Man-Show« hätte zuerkennen müssen.

Einsteins weitgehende Marginalisierung seiner Vorläufer und Konkurrenten auf dem Gebiet der Madrigalforschung gibt uns wertvollen Aufschluss über sein Selbstverständnis und seine Selbst-Positionierung innerhalb der Musikwissenschaft. Als er mit der Niederschrift seiner monumentalen angelegten Gattungsgeschichte begann, durfte er sich durch eine Anzahl bedeutender Einzelstudien und

25 Potter, »From Jewish Exile«.

26 Einsteins italienisches Exil ist dokumentiert, zum Teil auf der Grundlage eines Interviews mit Einsteins Tochter Eva, bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 90–96.

27 Manfred Hermann Schmid, »Vivat Musika et urbs Monacensis scilicet Bavariae!« Ernst Fritz Schmid in Bayern«, in: *Musik in Bayern* 68 (2004), S. 139–146, hier S. 140. Schmid stützt sich auf einen Brief von Alfred Einstein an Ernst Fritz Schmid, 11.07.1937, ohne Ort [Italien], 1 Bl., masch., Privatbesitz.

28 Edmund H. Fellowes, *The English Madrigal Composers*, Oxford: Clarendon, 1921, Oxford: Oxford University Press 1948. Ders., *The English Madrigal*, Oxford: Oxford University Press, 1925. Seit 1913 gab Fellowes in der von ihm gegründeten Reihe *The English Madrigal School* 36 Bände von Madrigalen englischer Komponisten heraus (London: Stainer & Bell, 1913–1949). Die Reihe wurde nach seinem Tod von Thurston Dart u. a. fortgesetzt. Edmund H. Fellowes, *English Madrigal Verse, 1588–1632*, Oxford: Clarendon, 1920 und die Folgeauflage Oxford 1929. Die von Frederick W. Sternfeld and David Greer erweiterte Ausgabe (Oxford: Clarendon, 1967) erschien erst nach Fertigstellung von Einsteins Madrigalbuch. Siehe zu diesen Publikationen und den Plänen, *The Italian Madrigal* in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft bei Oxford University Press zu veröffentlichen, auch den Beitrag von Sebastian Bolz in diesem Band.

29 Oscar Becker, *Die englischen Madrigalisten William Byrd, Thomas Morley und John Dowland. Ein Beitrag zur Geschichte des weltlichen Chorliedes und dessen Pflege in England*, Leipzig 1901. Hugo Heurich, *John Wilbye in seinen Madrigalen. Studien zu einem Bilde seiner Persönlichkeit*, Augsburg 1931 (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag, 2). Dass Einstein von dieser Arbeit wusste, geht aus der Danksagung an Einstein im Vorwort Heurichs zweifelsfrei hervor (nicht paginiert).

Überblickswerke zu Recht als führender Experte auf seinem Gebiet betrachten.³⁰ Ein Großteil der bedeutenden Vorarbeiten entstammten tatsächlich der eigenen Feder und wurden sogar, wie Bolz gezeigt hat, bisweilen in sein Manuskript physisch eingeklebt.³¹ Wenn Einstein sie meist nicht ausdrücklich zitiert, vermeidet er einerseits den Eindruck der Selbstbeweihräucherung und des Selbstplagiats; zum anderen ist ein Verweis auch gar nicht nötig, weil das *opus summum* natürlich seine Vorstufen obsolet macht. Deren Lektüre wäre allerdings erhellend, um die lange Vor- und Entstehungsgeschichte von Einsteins »großem Wurf« zu verstehen. Da dies die Zielsetzung des vorliegenden Beitrags überschreiten würde, sei hier nur an zwei Beispielen aufgezeigt, inwiefern Einsteins Perspektive vor der »Machtergreifung« von zeittypischen Denkmustern geprägt war. Sein kurzer Aufsatz über Philippe de Monte für den IMS-Kongress in Liège 1930 umreißt die Aufgabe der Madrigalgeschichte mit einem eigenartigen kartographischen Vergleich:³²

»Es ist für einen Kreis von Kennern nichts Neues, dass auf der musikgeschichtlichen Länderkarte die Geschichte des italienischen Madrigals eins der unbezeichnetsten, jungfräulichsten Gebiete ist, das aussieht wie eine Karte von Innerafrika vor dem Beginn der grossen Entdeckungsfahrten des 19. Jahrhunderts. Wir wissen ungefähr Bescheid über die Anfänge des Madrigals, über den Verlauf seiner Geschichte im Grossen und Ganzen, über wenige einzelne seiner Meister, und nicht einmal immer über seine geschichtlich entscheidenden Meister.«

Solange dieser Passus nicht durch ähnlich lautende Äußerungen Einsteins bekräftigt wird (die gegebenenfalls noch in seiner Privatkorrespondenz aufzuspüren wären), mag man seinen Verweis auf »Entdeckung« Afrikas im 19. Jahrhunderts als einen missglückten Griff in die rhetorische Mottenkiste verbuchen. Selbst in diesem Falle hätte die Metapher allerdings eurozentristische und kolonialistische Vorstellungen bedient, damit sich der Redner mit seinem Publikum verbrüdern konnte.

Wichtiger für das Verständnis von Einsteins Madrigalprojekt ist seine bislang wenig beachtete Kurzgeschichte der Gattungen für die Kulturzeitschrift *Ganymed* (1921). Geradezu bekenntnishaft benennt Einstein darin eine zutiefst persönliche

30 Gehring, *Alfred Einstein*, S. 166–175. Auf bibliographischem Gebiet nicht zu unterschätzen sind Einsteins Ergänzungen (13 Lieferungen in *Notes*, 1945–1948) zu Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500–1700. Enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.*, Berlin 1892.

31 Siehe dazu den Beitrag von Sebastian Bolz in diesem Band.

32 Alfred Einstein, »Filippo di Monte als Madrigalkomponist«, in: *Société internationale de musicologie. Premier congrès, Liège, 1er au 6 septembre 1930. Compte rendu*, Burnham 1931, S. 102–108, hier S. 102.

Wertschätzung und ästhetische Faszination als Triebfeder für seine Beschäftigung mit dem Madrigal:³³

»Sie liegt, zunächst, in Liebe. In einer vielleicht ganz subjektiven und schrulligen Liebe zu dieser Kunst des A-cappella-Gesangs, die Persönliches mit »unpersönlichen« Mitteln, dem Organ der Mehrstimmigkeit, auszusprechen hat; die durch die Gebundenheit an dies Organ verhindert ist, auch nur die Grenzen jenes Pathetischen zu berühren, mit dem uns spätere und plebejischere Zeiten bedacht haben. Sie liegt zum andern in der erregenden Aktualität des geschichtlichen Problems, das in dem Begriff und Wesen des Madrigals, im Verlauf seines Werdens und Vergehens beschlossen ist. Das Problem des Madrigals steckt, bei einer außerordentlichen Vitalität, bei einer Vollkommenheit als Kunstgebilde, in der Willkür seiner Schöpfung, in seiner Bestimmung für einen engbegrenzten Gesellschaftskreis, in seiner Künstlichkeit, Unursprünglichkeit, Konventionalität.«

Wenn er im Folgenden sowie im abschließenden Abschnitt die Geschichte des Madrigals immer wieder mit völkischen, ethnischen und nationalen Begriffen beschreibt (wie der »Rassenhexenkessel Neapels«), so dient dies Einstein letztlich vor allem dazu, eben diesen einschränkenden, einem »Kulturchauvinismus« verpflichteten Vorstellungen eine Absage zu erteilen:

»Das Madrigal wurzelt gar nicht im Volksgeist, und ist doch »gesund«, wenn auch von einer aristokratischen, nicht durchaus robusten Gesundheit. Es konnte nicht im italienischen Volksgeist wurzeln: das Madrigal, eine höchste Blüte gerade italienischer Musik, ist von »Oltramontani«, von Musikern, die aus den Niederlanden, aus Frankreich stammten, geschaffen, worden, und im Verlauf des ganzen Jahrhunderts haben solche Oltramontani, Lasso, Monte, Luython, Giaches de Wert, unbestritten, ja gefeiert, die Wandlungen seines Charakters bestimmt oder wenigstens mitbestimmt. Glückliche Zeiten des Mangels an Kunstchauvinismus! Das Madrigal wird die universale Form für allen Fortschritt in der Musik überhaupt, und es gilt gleich, ob Italiener, Niederländer und Franzosen, ob Deutsche oder Engländer es als Tummelfeld für jedes künstlerische Wagnis benützen, wenn auch schließlich der italienische Kunstwille all diese Schritte heimlich leitet und die entscheidenden Worte spricht.³⁴

33 Siehe unter anderem Einsteins frühen gattungsgeschichtlichen Versuch »Das Madrigal«, in: *Ga-nymed* 3 (1921), S. 101–112, hier S. 101.

34 Einstein, »Das Madrigal«, S. 101.

Wir haben, trotzdem wir am Ende angelangt sind, keine Geschichte geschrieben und auch keine schreiben wollen; sie müßte die Epochen der Entwicklung des Madrigals abgrenzen, sie müßte die einzelnen Schulen und einzelnen Meister charakterisieren – eine freilich höchst fesselnde und notwendige Schilderung der Geburtsstunde der modernen Musik. Dies wäre Geschichte; das Denkwürdige dieser Geschichte aber bleibt doch der Vorgang der Assimilierung, Überwindung fremder Elemente in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts, das Durchdringen zu einer wenn auch primitiven Freiheit, zu einer Kunstform, die, frei wieder wie das unbegleitete Lied, doch eben Kunstform war. Denkwürdig bleibt die Mitarbeit der Nichtitaliener an dieser Assimilierung, die Internationalität des Problems und des Prozesses. Erst in der Monodie, im Laufe des 17. Jahrhunderts, und bezeichnenderweise in dem Rassenhexenkessel Neapels tritt die penetrante nationale Melodie auf; das Madrigal kennt sie nicht, so wenig sie das Quartett Haydns, die Oper Mozarts, die Sinfonie Beethovens kennt.«³⁵

Das Madrigal erlangt demzufolge eben dadurch eine den Gattungen der »Wiener Klassiker« vergleichbare Stellung, dass es durch Assimilierung und Internationalität entstand und eben nicht ausschließlich dem »gesunden« Volksgeist entspringt. Damit legte Einstein bereits 1921 ein Bekenntnis zu einem betont antirassischen Internationalismus ab, der zwar für die Wissenschaft der Zwischenkriegszeit prägend war, aber eine Konstante seiner eigenen Madrigalforschungen bis zum Erscheinen seiner monumentalen Monographie bildete.³⁶

Ein Stockholm-Syndrom? Einstein und Sandberger

Insofern Einstein seinen Lesern weitgehend die umfangreichen Vorarbeiten anderer Forscher vorenthielt, auf denen er aufbaute, verstärkte er den Eindruck, *Das italienische Madrigal* sei wesentlich die Summe seiner eigenen, jahrzehntelangen Studien. Das Verwischen der Quellen erschwert einerseits die wissenschaftsgeschichtliche Einordnung dieses Werks. Andererseits kann man den Rekurs auf

35 Ebd., S. 111 f.

36 Siehe dazu etwa auch *DIM*, S. 503: »Der Gegensatz zwischen Palestrina und Lasso ist kein Gegensatz der Rasse oder des Stiles, sondern des persönlichen Temperaments; so wie Johann Sebastian Bach – man sehe nur die homophonen, flachen Motetten anderer Thüringer Mitglieder der Bach'schen Familie! – nicht deshalb der höchste Meister der Polyphonie ist, weil er ein »deutscher« oder »thüringischer« oder gar »gotischer« Meister, sondern weil er Bach gewesen ist.«

Fachkollegen³⁷ wie dessen Absenz dazu verwenden, um einen tieferen Einblick in Einsteins Selbst-Positionierung innerhalb der Musikwissenschaft zu gewinnen.

Zu den wenigen Autoren, die Einstein in seinem Text ausdrücklich erwähnt, gehört sein Doktorvater Adolf Sandberger. Dieser Fall ist frappierend, weil Einstein sich selbst angesichts der unüberbietbaren Leistungen des älteren Lasso-Forschers in den Staub wirft und sich selbst allenfalls herausnimmt, den fertig vorliegenden Block zu Lassos Madrigalen und Villanellen in den Bau seiner allgemeinen Geschichte des Madrigals einzufügen:

»Für Lasso den Madrigal- und Villanellen-Componisten liegt fast das ganze Material vor im Rahmen der Gesamt-Ausgabe der Werke Lasso's, mit grösster Sorgfalt bereitgestellt und commentiert durch Adolf Sandberger. Wir wüssten über diesen Commentar hinaus kaum mehr Neues beizubringen, wäre unsre Aufgabe nicht eine andre: nämlich Lasso's italienisches Profanwerk in die Geschichte des Madrigals einzustellen.«³⁸

Dass Einstein hier ausnahmsweise nicht mit Lob geizt, sondern uneingeschränkt preist, ist eine Anomalie. Sie verwundert insbesondere deshalb, weil Einstein sonst nicht müde wurde zu betonen, dass Sandberger seine wissenschaftliche Karriere vereitelt hätte. Wie Einstein in seiner nicht publizierten Autobiographie verzeichnete, begannen die Schikanen bereits bei seiner Doktorarbeit. Eine erste Fassung der Dissertation wies sein Doktorvater Sandberger im Sommer 1903 umgehend als zu kurz zurück. Auf die erneute Einreichung einer erweiterten Fassung, die Sandberger am 28. November und 1. Dezember selbigen Jahres erhielt, reagierte er zunächst nicht. Einstein musste erst brieflich nachhaken (12. Dezember) und persönlich bei Sandberger vorsprechen (14. Dezember), bevor dieser sie in Wochenfrist mit der glanzlosen Zensur »magna cum laude« annahm (22. Dezember).³⁹ Bei der nächsten Qualifikationsstufe ließ Sandberger nicht mehr mit sich reden. Das Ansinnen einer Habilitation lehnte er kategorisch ab,⁴⁰ wie Einstein vermu-

37 Das maskuline Genus ist hier nicht generalisierend verwendet, sondern der Tatsache geschuldet, dass Einstein keine einzige Musikwissenschaftlerin erwähnt.

38 *DLM*, S. 490. Siehe zur Rolle Lassos in *DLM* auch die Beiträge von Bernhold Schmid und Moritz Kelber in diesem Band.

39 Diese Darstellung folgt Michael Fink und Bess Hieronymus, »The Autobiography and Early Diary of Alfred Einstein (1880–1952)«, in: *The Musical Quarterly* 26 (1980), S. 361–377, hier: S. 376 f.

40 Siehe etwa den Brief von Otto Ursprung an Pfarrer Decker, 02.06.1930, D-Mbs Ana 343, Box 2: »weil Prof. Sandberger seine beabsichtigte Habilitation abgelehnt hat, jedenfalls mit Rücksicht auf sein Judentum«. Potter zitiert diesen Brief, vertauscht aber bei der Quellenangabe Autor und Adressat. Pamela M. Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit«, in: *Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart 1994, S. 56–68, hier S. 61.

tete, aus antisemitischen Gründen.⁴¹ Wenngleich etliche Kollegen diese Ansicht (wenigstens in puncto Einstein) teilten,⁴² so war Sandbergers Judenfeindlichkeit nicht der ausschließliche Grund, Einstein den Weg zur Professur zu verbauen. Sein Kommilitone Otto Ursprung erlitt ein ähnliches Schicksal. Erst nach der Emeritierung Sandbergers konnte er die Habilitation einreichen, und selbst dann setzte Sandberger alle Hebel in Bewegung, um die *Venia legendi* auf Kirchenmusik zu beschränken.⁴³ Was Ursprung und Einstein in den Augen Sandbergers diskreditierte, war deren enges Verhältnis zu Theodor Kroyer, selbst Schüler Sandbergers und zur Studienzeit beider Privatdozent an der Ludwig-Maximilians-Universität (1902–1907). Obwohl Sandberger als Lasso-Spezialist ausgewiesen war, hatte er seine Lehre an seinen anderen Steckenpferden ausgerichtet: der Geschichte der Oper, Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts.⁴⁴ Die verwaiste Frühe Neuzeit übernahm Theodor Kroyer, der durch seine Dissertation zum chromatischen Madrigal (1897) und die Habilitation über die Motetten Senfls (1902) die weltlichen und geistlichen Traditionen der Renaissance-Musik abdecken konnte.⁴⁵ Als charismatischer und menschlich verlässlicher Lehrer inspirierte er die begabteren Studierenden. Dies brachte ihm den Neid des Ordinarius ein, der seinen Zorn auch auf die Schülergeneration ausweitete.

Das Verhältnis zwischen Einstein und Sandberger war aber nicht vollkommen zerrüttet. Obwohl auch Curt Sachs registrierte, Einstein sei »von dem unseligen Sandberger wie ein Hund behandelt worden«, scheint er dennoch Sandbergers Wertschätzung genossen zu haben.⁴⁶ Um seinem Eleven ein Auskommen zu si-

41 Potter, »From Jewish Exile«, S. 314.

42 Dies bekundete etwa der Priester Decker gegenüber Otto Ursprung (02.06.1930, D-Mbs, Ana 343, Schachtel 6) und Curt Sachs gegenüber Hans Joachim Moser (09.04.1949, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 568). Siehe dazu Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven 1988, S. 297, Anm. 56.

43 Christian Thomas Leitmeir, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Komponieren im Brennpunkt von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009, S. 25 f. Der Sachverhalt ist im Briefwechsel zwischen Otto Ursprung, Theodor Kroyer und Rudolf von Ficker, Sandbergers Nachfolger auf dem Münchner Lehrstuhl, dokumentiert (Juli 1932): D-Mbs, Ana 343, Schachtel 3 (Briefe und Karten von Otto Ursprung an Theodor Kroyer).

44 Die Vorlesungsverzeichnisse dieser Jahre sind online dokumentiert unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de/view/lmu/vlverz=5F04.html>. Siehe auch Bolz, »Cipriano de Rore«, S. 463, Anm. 38.

45 Theodor Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals*, Leipzig 1902 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte, 4). Ders., *Ludwig Senfl und sein Motettenstil. Zur Geschichte des geistlichen Vokalsatzes im 16. Jahrhundert*, München 1902.

46 Curt Sachs an Hans Joachim Moser, 09.04.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 812, zit. nach Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit«, S. 67.

chern, verschaffte er ihm 1921 eine Teilzeit-Stelle als Lektor im Münchner Dreimasken-Verlag, dessen musikalisches Programm Einstein auch die Möglichkeit zur Herausgabe von Faksimile-Ausgaben bot (einschließlich der dafür benötigten Dienstreisen in Bibliotheken und Archive). Einstein fühlte sich (nicht ohne Grund) aufs wissenschaftliche Abstellgleis gestellt und beklagte sich in Briefen an Dritte wiederholt über diese prekär besoldete »Sklaverei«.⁴⁷ Dass Einstein 1918 zum Schriftleiter der neu gegründeten *Zeitschrift für Musikwissenschaft* verpflichtet wurde, schrieb er aber der Fürsprache Sandbergers zu.⁴⁸ Dieser mag nicht ganz uneigennützig gehandelt haben, denn als Strippenzieher der bedeutendsten deutschen Fachzeitschrift verfügte er über Ansehen und Einfluss. Immerhin hielt Sandberger Einstein noch nach der »Machtergreifung« die Stange, als ihn das Leitungsgremium der Deutschen Musikgesellschaft 1933 in vorausseilender Selbstgleichschaltung aus dem Amt drängte. Sein Protestschreiben an Arnold Schering, den Präsidenten der Deutschen Musikgesellschaft, blieb allerdings wirkungslos, denn Sandberger wurde zur betreffenden Vorstandssitzung einfach nicht eingeladen.⁴⁹ Wie dieser Vorfall belegt, stellte Sandberger also durchwegs in Einzelfällen wissenschaftliche Eignung über »Rasse«, selbst als dies politisch nicht mehr opportun war.⁵⁰ Dass Sandberger Einstein als »Ausnahme« ansah, geht auch aus seinem Brief an seinen mittlerweile im italienischen Exil lebenden Schüler hervor. Darin beklagt er in einem jovialen, aber eben deshalb taktlosen Ton, es sei »wirklich zu blödsinnig, dass wir Euch tüchtige Kerle in Deutschland entbehren müssen.«⁵¹

Trotz vereinzelten Loyalitätsbekundungen Sandbergers überwog bei Einstein das Gefühl der Verletzung und Zurücksetzung. Als Kroyer 1915 eine Festschrift zum 50. Geburtstag Sandbergers initiierte,⁵² zog Einstein zunächst seinen Bei-

47 Diese Bezeichnung fällt in der Postkarte Alfred Einsteins an Theodor Kroyer, 13.02.1925, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 568, in Gänze zitiert bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 62. Ähnliche Klagen erhebt Einstein auch im Brief an Guido Adler, 16.10.1927, US-ATS, Guido Adler Papers, MS. 769; siehe Potter, »From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America. Alfred Einstein's Emigration«, S. 302, Anm. 20.

48 Gehring, *Alfred Einstein*, S. 53. Einsteins Eindruck wurde angesichts einer Auswertung der Akten des DMG-Vorstandes in Frage gestellt durch Stefan Keym, »Brüche und Kontinuitäten. Die drei Vorgängerinnen der Gesellschaft für Musikforschung«, in: *Musikforschung* 76 (2023), S. 224–243. Keym beruft sich auf Breitkopf & Härtel an Abert, 31.01.1918, D-LEsta, Sign. 1862, S. 127.

49 Potter, *Most German of the Arts*, S. 66. Johannes Wolf, der die Entscheidung nicht mittragen wollte, schied im Protest aus dem Kuratorium der Deutschen Musikgesellschaft aus.

50 Aus gleichen Gründen wehrte er sich auch verbissen gegen die nationale Gleichschaltung der von ihm geleiteten *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Potter, *Most German of the Arts*, S. 74.

51 Adolf Sandberger an Alfred Einstein, 29.03.1937, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 817. Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 47.

52 *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger überreicht von seinen Schülern*, hrsg. von Alfred Einstein, Theodor Kroyer, Carl August Rau, Gustav Friedrich Schmidt, Gottfried Schulz, Otto

trag mit Verweis auf »das lächerliche Verhältnis zu Sandb.« zurück,⁵³ der ihm »in antisemitischer Absicht zu weitgehende finanzielle Ansprüche öffentlich unter die Nase gerieben« hätte.⁵⁴ Sandbergers »Diffamation« hätte, so Einstein ebenfalls an Kroyer, »ihre sehr realen und furchtbaren Folgen für mich gehabt; es ist nicht S.s Schuld, daß sie mich nicht meine Existenz gekostet hat.«⁵⁵ Die Exilerfahrung verstärkte Einsteins Verbitterung obendrein. In einem 1936 an die »Notgem. d. Wiss.« adressierten, aber wohl nicht abgesandten Briefkonzept skizzierte Einstein seine wissenschaftliche Laufbahn als jäh durch Sandbergers (judenfeindlichen) Boykott unterbrochen:⁵⁶

»Ich habe keine akademische Laufbahn hinter mir. Die gleichen Gründe, sie seit 1933 zur Ent. u. Austreibung jüdischer Wissensch. geführt haben, haben schon nach 1903, nach meiner Doctorierung, mich verhindert, mich zu habilitieren. Ich war damals durch familiäre und wirtsch. Rücksichten an München gebunden, wo der maßgeb. Mann meine Hab. niemals zugelassen hätte. Ich muß jedoch zur Ehre dieses Mannes sagen, daß i.J. 1918, als die »Deutsche Musikgesellschaft« mir die Redaktion der von ihr hrsg. ZfMw anvertraute – ein Posten der ausdr. als Entschädigung für die versäumte oder verhinderte ak. Tätigkeit erklärt wurde –, er die treibende Kraft war.«

Interessanterweise formuliert Einstein die Verhinderung der Habilitation sowohl passiv (als »Zulassung«) und im Irrealis (»hätte«), so dass man sich fragt, ob Einsteins Habilitationspläne überhaupt konkrete Gestalt angenommen hatten. Die existenzielle Bedeutung seines Schreibens wird deutlicher, wenn man bedenkt, dass Einstein es gerade nicht, wie Potter und Gehring irrig vermuteten,⁵⁷ an die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft gerichtet haben kann. Diese war 1936 bereits gleichgeschaltet und sicher keine Anlaufstelle für exilierte jüdische Wissen-

Ursprung und Bertha Antonia Wallner, München 1918. Für die Festschrift selbst lieferte Einstein nicht nur einen Beitrag (»Ein Bericht über den Turiner Mordanfall auf Alessandro Stradella«, S. 135–137), sondern firmierte sogar – als Erster im Bunde – als Mitherausgeber.

53 Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 02.03.1915, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 567. Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 48.

54 Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 04.03.1915, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 567. Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 49.

55 Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 09.03.1915, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 567. Der gesamte Brief ist abgedruckt bei Gehring, *Alfred Einstein*, S. 49–51.

56 Alfred Einstein, Briefkonzept an die »Notgem. d. Wiss.«, o. O., 08.09.1936. Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 51–53, dort teilweise faksimiliert.

57 Ebd. sowie Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit«, S. 63.

schaftler.⁵⁸ Viel eher verbirgt sich hinter der Abkürzung »Notgem. d. Wiss.« die 1933 von dem Pathologen Philipp Schwartz gegründete »Notgemeinschaft deutscher Wissenschaftler im Ausland«, die von den Nationalsozialisten vertriebenen und um ihren Beruf gebrachten Akademikern eine neue Zukunft ermöglichte.⁵⁹

Die postume und uneingeschränkte Hommage an Sandberger in *Das italienische Madrigal* lässt sich weder durch die Beherzigung der Maxime »de mortuis nil nisi bene« noch durch eine altersmilde Vergebung erklären, denn die Wunden der durch Sandberger erlittenen Verletzungen waren alles andere als geheilt. Vielmehr wirkt es, als hätte das langjährige Abhängigkeitsverhältnis von Sandbergers Launen zu einer Art Stockholm-Syndrom geführt. Trotz aller Peinigungen und Zurücksetzungen identifizierte sich Einstein soweit mit seinem alten Mentor, dass er dessen Ausführungen zu Lasso bis ins Detail folgte. Die Wahl der von Einstein als Beispiele herangezogenen Madrigale, Villanellen und Moreschen Lasso deckt sich fast ausschließlich mit jenen Kompositionen, die Sandberger in den Einleitungen zu seinen Ausgaben von Lasso's weltlichen Werken besprochen hatte.⁶⁰

Insgesamt übernimmt Einstein nicht nur die Auswahlliste Sandbergers, sondern setzt auch ähnliche Schwerpunkte. Da viele der Einzelbeobachtungen Sandbergers verstreut auftreten, schließt Einstein von deren Umfang auf den künstlerischen Wert. So wird etwa die Vertonung der Canzone »Standomi un giorno« (*Canzoniere*, Nr. 323), die bei Sandberger quantitativ durch eine Fülle von Details herausgehoben ist,⁶¹ bei Einstein zu einem qualitativen Höhepunkt apostrophiert, der die Möglichkeiten des Madrigals als reine Vokalmusik auf das Vollste ausschöpft und Lasso als Geistesverwandten Monteverdis auszeichnet.⁶²

58 Zur Geschichte der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft (einer Vorläuferinstitution der DFG) siehe Patrick Wagner, *Notgemeinschaften der Wissenschaft. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) in drei politischen Systemen, 1920 bis 1973*, Stuttgart 2021 (Studien zur Geschichte der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 12).

59 Regine Erichsen, »Emigrantenhilfe für Emigranten. Die Notgemeinschaft deutscher Wissenschaftler im Ausland«, in: *Exil* 14 (1994), S. 51–69. Gerald Kreft, »Dedicated to Represent the True Spirit of the German Nation in the World«. Philipp Schwartz (1894–1977), Founder of the Notgemeinschaft«, in: *In Defence of Learning. The Plight, Persecution, and Placement of Academic Refugees, 1933–1980s*, hrsg. von Shula Marks, Paul Weindling und Laura Wintour, Oxford 2011 (Proceedings of the British Academy, 169), S. 127–142.

60 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1894–1921. Sandberger besorgte sämtliche Bände von Lasso's Vertonungen volkssprachiger Texte, während Franz Xaver Haberl für die lateinischen Motetten (nach dem *Magnum opus musicum*) verantwortlich zeichnete. Die Madrigale, Villanellen und Moreschen sind enthalten in den Bänden 2, 4, 6, 8 und 10. Siehe zu Einsteins Lasso-Darstellung auch den Beitrag von Bernhold Schmid in diesem Band.

61 Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. XXIV–XXVI.

62 *DLM*, S. 507 f. Die herausragende Stellung von »Standomi un giorno« bekräftigte auch Mary Lewis, »Lasso's »Standomi un giorno« and the Canzone in the Mid-Sixteenth Century«, in: *Orlando di Lasso Studies*, hrsg. von Peter Bergquist, Cambridge 1999, S. 91–115.

»Diese Canzon ist die künstlerische [...] Rechtfertigung der so künstlichen Kunstform des Madrigals überhaupt. Man denke sich die Dichtung Petrarca's musikalisch eingekleidet etwa als Cantate für eine Solostimme mit instrumentaler Begleitung, die alle Vorgänge naturalistisch schildern würde! Und man wird die Form des Madrigals als die einzig innerlich mögliche, adäquate musikalische Versinnlichung der Dichtung erkennen. [...] Dies Hindrängen auf eine Explosion, mit der folgenden Generalpause, und dem Einsetzen in einem neuen Tempo, quasi largo: – das ist ein Contrast, von dem die erste Generation der Madrigalisten noch keine Ahnung hatte, und ist ein Dokument der dramatischen Gewalt, die in Lasso lebte. Er wäre, 40 oder 50 Jahre später geboren, einer der Mitstreiter Monteverdi's geworden.«⁶³

Einsteins Abhängigkeit von Sandberger erklärt umgekehrt auch, weshalb er die *Lagrime di San Pietro* nur cursorisch als frommes Alterswerk Lassos erwähnt, ohne diesen Zyklus musikalisch zu charakterisieren.⁶⁴ Obwohl die *Lagrime* mittlerweile als herausragender Vertreter der Gattung des *madrigale spirituale* gegen Ende des 16. Jahrhunderts gelten⁶⁵ und den mit Abstand am häufigsten eingespielten Zyklus Lassos darstellen, übergang sie Sandberger in seinen Vorworten – schlicht und einfach deshalb, weil sie im Editionsplan der von Haberl initiierten Gesamtausgabe nicht vorgesehen waren.⁶⁶ Die Ausgabe der *Lagrime*, die der Sandberger-Schüler Hans Joachim Thierstappen 1935 in drei Bänden für die Reihe *Das Chorwerk* besorgte,⁶⁷ musste Einstein bekannt gewesen sein, aber er sah keine Veranlassung, sich ein eigenes Urteil anhand des Notentexts zu bilden, sondern beließ es bei einer auf dem Status des »Alterswerks« beruhenden allgemeinen Charakterisierung als »halb Erzählung, halb lyrische Expansion, das spirituale Gegenstück zu den Zyklen aus Ariost's und Tasso's grossen Epen, und ein Alterswerk, das an Kunst,

63 Die Parallelsetzung mit dem nachgeborenen Monteverdi könnte Einstein auch von Sandberger entnommen haben. Adolf Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Festrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der B. Akademie der Wissenschaften zur Feier des 165. Stiftungstages am 13. Juni 1924*, München 1926, S. 9: »Fünfundzwanzig Jahre später geboren wäre Lasso jedenfalls ein eminenter Operncomponist geworden.«

64 *DLM*, S. 489 und 493.

65 Siehe u. a. Alexander J. Fisher, »Per mia particolare devotione«. Orlando di Lasso's *Lagrime di San Pietro* and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 132 (2007), S. 167–220.

66 Sie erschienen erst 1989 in der Anschluss-Gesamtausgabe Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, hrsg. von Fritz Jensch, Bd. 20, Wiesbaden 1989.

67 Orlando di Lasso, *Busstränen des Heiligen Petrus. Zu 7 Stimmen*, hrsg. von Hans Joachim Thierstappen, 3 Bde., Wolfenbüttel 1935/36 (*Das Chorwerk*, 34, 37, 41).

Ausdehnung, Welt-Abgewandtheit etwa nur dem »Musikalischen Opfer« und der »Kunst der Fuge« zu vergleichen wäre.«⁶⁸

Ähnliches gilt für eine weitere prominente Fehlstelle: Lassos Vertonung von Petrarcas berühmtem Sonett »Solo et pensoso« (*Canzoniere*, 35) exerziert die ganze Bandbreite musikalischer Textdarstellung und -ausdeutung derart vor, dass sie ein Musterbeispiel für die aufs Höchste verfeinerte und kennerhafte Madrigalkunst der Jahrhundertmitte abgäbe.⁶⁹ Sandberger hatte den Stellenwert von *Solo et pensoso* wohl durchaus erkannt, denn dieses Madrigal dominiert seine Liste von punktuellen Einzelbeobachtungen unter der Rubrik von Tonmalerei als »wahrhafter, sinnvoller Ausdruck«.⁷⁰ Da er sich aber nicht ausführlicher zu *Solo et pensoso* äußerte, schien Einstein diese Dimension entgangen zu sein. Wenn Sandberger hingegen das Hauptcharakteristikum einer Komposition explizit benennt, wie im Falle der extremen Chromatik von *Alma cortese* aus derselben Sammlung *Primo libro di madrigali a 5 voci* (Venedig: Gardano 1555), dann kann der Schüler an das Urteil des Meisters anknüpfen.⁷¹ Im Falle von *O invidia nemica di virtute* (*Canzoniere*, 172) fasst Einstein die von Sandberger erwähnten Besonderheiten von Lassos Komposition im allgemeinen Urteil über dessen poetisches Verfahren zusammen: Lasso sei bei der Vertonung »aktiv« vorgegangen, während (der bei Sandberger nicht firmierende) Fogliano »kontemplativ« auf seine Texte reagierte.⁷²

Natürlich ist es keineswegs so, dass Einstein ausschließlich die Beobachtungen Sandbergers repliziert. Vielmehr versucht er die von letzterem besprochenen Madrigale unter neuen Gesichtspunkten zusammenzufassen. Wenn er den späteren Lasso etwa als »Meister der labilen Rhythmik« kennzeichnet, stützt er sich auf die Petrarca-Vertonungen *Occhi piangete* (*Canzoniere*, Nr. 84), *Il tempo passa* (*Canzoniere*, Nr. 37) und auf *Mia benigna fortuna* (*Canzoniere*, Nr. 332), die Sandberger aus anderen Gründen hervorhebt.⁷³ Dafür versagt er sich bei *Mia benigna fortuna*

68 DIM, S. 510.

69 Als solche wurde sie auch gewürdigt durch Manfred Hermann Schmid, »Scholarship and Mannerism in Orlando di Lasso's Early Madrigal *Solo e pensoso*«, in: *Il Saggiatore Musicale* 18 (2011), S. 5–25.

70 Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. XXVI.

71 Ebd. (»Die Chromatik sodann muss dienen Worte zu illustrieren wie »nove« [Buch I, Nr. 6, Abschnitt 25; vergl. hierzu die Motette *Audi dulcis amica*, an deren Schluß die Textworte novum melos gleichfalls chromatisch gegeben sind, um nur ein Beispiel zu nennen]«) sowie S. XXV f. (mit Verweis auf harmonischen Extrempunkt H-Dur). Im Vergleich dazu DIM, S. 499.

72 Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. XXIV (solmisationsgerechte Vertonung) und S. XXVI (Tonmalerei »von besonderer Schönheit«, mit Einzelbeispielen). DIM, S. 500 f.

73 DIM, S. 498. Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. XI f. (*Il tempo passa*), S. XXII (*Occhi piangete*), S. XXVI (*Mia benigna fortuna*).

erstaunlicherweise den Vergleich mit Rores Parallelvertonung, die bezüglich ihrer rasch changierenden Rhythmik und Metrik als Vorbild gedient haben mag.⁷⁴

Obwohl Einstein mit Sandbergers wissenschaftlichen Publikationen zu Lasso vertraut war (und einige sogar für den Dreimasken-Verlag lektoriert hatte),⁷⁵ finden sie nur am Rande Eingang in *Das italienische Madrigal*. Wie es Einsteins genereller Praxis entspricht, zitiert er die Quellen seiner Gedanken vor allem dann, wenn es sich um bloße historische Fakten handelt, wie er sie etwa aus den *Beiträge[n] zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* schöpfen konnte.⁷⁶ Ausgerechnet wenn Einstein am Beginn des Lasso-Kapitels seine Eigenleistung damit beschreibt, »Lasso's italienisches Profanwerk in die Geschichte des Madrigals einzustellen«, gibt er im Wesentlichen Sandbergers Einschätzung wieder. Einsteins Fazit lautet, »dass Lasso's geschichtliche Bedeutung verhältnismässig gering ist und in seiner zweiten Lebens-Hälfte immer geringer wird«.⁷⁷ Auch für Sandberger sind Lassos Leistungen als Madrigalkomponist auf seine Frühzeit beschränkt, während er seine historische Geltung auf dem Gebiet der Motette erlangte:

»Das Madrigal ist nun für Lassos Schaffen von tiefgreifendem Einfluß geworden. Die ersten zehn Jahre nach seinem öffentlichen Hervortreten als Komponist hat diese Gattung den Vorzug unter des Meisters Arbeiten. Dennoch ist merkwürdigerweise in Orlando nicht der überragende Madrigalkomponist des Jahrhunderts erstanden. Die eminenteste Bedeutung des Madrigals für ihn wurzelt vielmehr darin, daß er die Prinzipien desselben in andere Formen, hauptsächlich die Motette, hineintrug«.⁷⁸

Überhaupt ist Einsteins Ansinnen, das Madrigal zum einen in einer spezifisch italienischen Kultur zu verorten, aber gleichzeitig durch emphatischen Transnationalismus zu transzendieren, bereits im Ringen Sandbergers um die Identität Lassos grundgelegt. So betonte Sandberger einerseits den Einfluss italienischer

74 Vgl. Cipriano de Rore, *Opera omnia*, hrsg. von Bernhard Meier, Rom 1969 (Corpus mensurabilis musicae, 14.4), S. 79–81. Rores Vertonung stammt aus den 1540er Jahren, wurde aber erst in der Anthologie RISM 1557²⁴, Nr. 9 erstmalig publiziert.

75 Adolf Sandberger, »Zur Biographie Orlando di Lassos«, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, hrsg. von dems., München 1921, S. 1–33.

76 Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 1 und 3/1, Leipzig 1894/95. Die weiteren Bände und Bandteile wurden nicht publiziert. Diese Publikation zitiert Einstein in *DIM*, S. 3 und 498.

77 *DIM*, S. 490.

78 Sandberger, »Zur Biographie Orlando di Lassos«, S. 28.

Landschaft, Literatur und Kunst,⁷⁹ der andererseits dessen »nordischen« Charakter nicht komplett zu überformen vermag. Im Vergleich mit dem autochthonen Italiener Palestrina offenbare sich die »germanische Unterströmung in Lassos Wesen«, die nach kühnerer Melodiebildung und größerer harmonischer Tiefe verlangt: »Diese beide Eigentümlichkeiten aber sind germanischer Natur, die südlichen Blütenzweige haben den knorrigen germanischen Stamm nicht völlig überwuchert, der germanische Zug auf Verinnerlichung und Geistigkeit spricht sich unverkennbar aus.«⁸⁰ Zu einem ähnlichen Befund kommt Sandberger in seiner Untersuchung »Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur«, wo er Lasso eine Synthese von germanisch-niederländischen und italienisch-französischen Charakteristika attestiert:⁸¹

»Als spezifischer Musiker aber, wie gesagt, hat sich Orlando nie völlig in italienischen Fesseln gefangen gegeben. Die Verbindung germanischer Art und Tiefe und niederländischer Kunsttradition mit der weltlichen, realen Gefühlswelt des italienischen Renaissancemenschen hatte seinen Stil hervorgerufen; nebenher kommt gallischer Witz da und dort noch in Pointen und Schlaglichtern zum Durchbruch. Als dann in späteren Jahren Lasso auch bei seinen italienischen Vorlagen solche Dichtungen wählt, in denen mit Überwindung der Renaissance der Geist der Gegenreformation zum Ausdruck gelangte, hatte der Meister bereits in zahlreichen geistlichen Kompositionen seine Kraft eben diesem Geiste dienstbar gemacht; das Madrigale spirituale bekommt nun hiervon seinen Teil ab.«

Wohl nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen biographischen Erfahrungen weist Einstein in *Das italienische Madrigal* die Nord-Süd-Dichotomie von Klang und Linie dezidiert als »rassisch« zurück.⁸² Sandbergers Ansatz, Lassos Schaffen in einer kulturgeographischen Matrix zu fassen, dient ihm dennoch als Leitbild für die Einordnung Lassos. Nach intensiver Sozialisierung in Neapel und Rom, derzufolge Lasso »im künstlerischen Sinn wohl als Italiener betrachtet werden« kann,⁸³ schwindet ab 1555 der italienische Einfluss: »mit fortschreitendem Alter verliert

79 Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, S. 11–22 (mit Bezugnahme auf die Maler Caravaggio und Giulio Romano). Adolf Sandberger, »Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur«, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, S. 41–86.

80 Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, S. 8 f.

81 Sandberger, »Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur«, in ders. *Ausgewählte Beiträge zur Musikgeschichte*, München 1921, S. 41–86, hier S. 43. Der Aufsatz wurde zuvor veröffentlicht in *Altbayerische Monatsschrift* 1 (1899), S. 65–97, und *Sammelbänder der Internationalen Musikgesellschaft* 5 (1903–1904), S. 402–441.

82 *DIM*, S. 502.

83 Ebd., S. 492.

er den unmittelbaren Kontakt mit dem italienischen Geistesleben, mit dem Mutterland der Produktion, trotz häufiger Reisen über den Brenner«. ⁸⁴ Seine historische Bedeutung liegt aber darin, dass Lasso – wie später Mozart – den Italienern letztlich wesensfremd bleibt: ⁸⁵

»Aber die Grösse und Macht seiner Persönlichkeit können gar nicht überschätzt werden. Wenn Lasso, trotz aller Ehrungen und Lob-Gedichte, als Madrigal-Componist von der Mitwelt nicht mehr ganz gewürdigt worden ist: um so »aktueller« ist er, gerade als Madrigalist, für die Nachwelt. Den italienischen Zeitgenossen ist es mit Lasso ähnlich gegangen wie später mit Mozart: sie hatten keinen vollen Zugang zu diesen grossen oltremontanen Italienern oder italianisierten Oltremontanen. Sie besitzen ganz: Palestrina oder Boccherini – womit über die Bedeutung Palestrina's oder Boccherini's nicht das mindeste ausgesagt sein soll – nur über ihre spezifische Italiänität; aber sie besitzen nicht ganz Mozart oder Lasso.«

Aus dieser (von Sandberger inspirierten) Aussage lässt sich ohne Weiteres das transnationale Grundnarrativ ablesen, das Einsteins Geschichte des Madrigals insgesamt kennzeichnet: einer Gattung, die sprachlich und kulturell »italienisch« erscheint, bei deren Schöpfung und Entwicklung jedoch »Oltremontani« wie Arcadelt, Verdelot, Willaert, Rore und Wert eine so entscheidende Rolle spielen, dass das Genre nicht mehr in nationalen Kriterien fassbar bleibt.

Zu Unrecht verdrängt? Einsteins Förderer, Freunde, Kollegen und Konkurrenten

Das Abhängigkeitsgefühl von Sandberger saß so tief, dass Einstein auch nach dessen Tod nicht über den Schatten seines Doktorvaters springen konnte und ihn sogar – als singuläres Beispiel einer positiven Quellenangabe – als Titanen der Lasso-Forschung verklärte. Wenn Einstein schon jenen Wissenschaftler hofierte, dem er seine prekäre akademische Existenz zuschrieb, würde man vermuten, dass er seinen genuine Förderern und Freunden erst recht ein Denkmal setzen wollte. Überraschenderweise aber gehen diese fast völlig leer aus.

Der Bannstrahl des Vergessens traf Theodor Kroyer besonders unbarmherzig. Ihm verdankte Einstein prägende Vorlesungen und Lehrveranstaltungen zur Musik der Renaissancezeit, während er sich Sandbergers Einsichten zu Lasso und der

⁸⁴ Ebd., S. 490.

⁸⁵ Ebd.

Münchener Hofkapelle aus Büchern anlesen musste.⁸⁶ Auch nach seinem Weggang aus München blieb Kroyer Einstein als Mentor und Vertrauter verbunden. Ihm vertraute Einstein seine Sorgen an, als Jude vom regulären Wissenschaftsbetrieb (und verstärkt durch Sandbergers Schikanen) ausgeschlossen zu sein.⁸⁷ Dies hielt Kroyer nicht davon ab, sich bei vakanten Stellen für Einstein einzusetzen (unter anderem seine eigene Nachfolge in Heidelberg 1927),⁸⁸ noch als dieser bereits jede Hoffnung auf eine Professur aufgegeben hatte.⁸⁹ Hinter den Kulissen trat er mehrfach bei Sandberger für Einstein ein, wenn es in deren Verhältnis wieder einmal kriselte.⁹⁰ Kroyer verpflichtete Einstein außerdem für eine Gesamtausgabe der Madrigale Marenzios innerhalb der von ihm betreuten Reihe *Publikationen älterer Musik*.⁹¹ Von diesen erschienen immerhin zwei Bände, bevor der Nationalsozialismus dem Juden Einstein die Möglichkeit zu weiteren Veröffentlichungen versagte (die dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses konnte 1937 nur mit Sondergenehmigung erscheinen)⁹² und die Fördermittel für die von Kroyer bewusst international angelegte Denkmälerreihe kürzte.⁹³ Die persönliche Affinität

⁸⁶ Siehe oben, S. 191.

⁸⁷ Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 17.02.1925, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 586: »Sandberger wird doch immer das letzte Wort zu reden haben. Wir stehen äußerlich recht gut, aber Sie wissen, er vergißt nichts. Und ich bin Jude!« Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 56. Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit«, S. 61 zitiert ferner einen Brief von Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 12.05.1927, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 586, in dem Einstein sich Aussichten auf eine Professur in Bayern abspricht: »kein Angehöriger der Bayerischen Volkspartei, ein innerlich unabhängiger Mensch, vor dem sich jeder durchschaut fühlt, und ein Jude!«

⁸⁸ Gehring, *Alfred Einstein*, S. 63 f.

⁸⁹ Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 16.10.1932, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 568: »Seien Sie nicht böse, wenn ich den auf Ihrer Karte geäußerten Wunsch nicht erfülle. Sie wollen sich doch nicht wieder in Leipzig (oder sonst wo) über mich gutachtlich äussern? Ich bitte Sie dringend es nicht zu tun. Die Vergeblichkeit dieser Bemühung macht mich nur lächerlich und ist nur Wasser auf die Mühle der Schadenfreude gewisser Leute.« Zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 65 f.

⁹⁰ Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 21.02.1918, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 567: »Daß hinter der Gesinnungsänderung S.s gegen mich Sie stehen, hätte ich mir eigentlich denken können; ich werde Ihnen Ihre Bemühungen nicht vergessen.« Gehring, *Alfred Einstein*, S. 54.

⁹¹ Sie wird angekündigt in der Bibliographie zu Einstein, »Madrigal«, *Riemanns Musiklexikon*, Bd. 2, S. 1094 f.

⁹² Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts; nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, neu bearb. von Alfred Einstein, Leipzig 1937. Zur Sondergenehmigung durch die Reichsmusikkammer siehe Potter, »From Jewish Exile«, S. 308.

⁹³ Luca Marenzio, *Sämtliche Werke, Bd. 1: Madrigale für 5 Stimmen. Buch I–III*, hrsg. von Alfred Einstein, Leipzig 1929 (PäM, 4.1), dort auf S. VII auf die explizite Danksagung an Kroyer: »Ein Bedürfnis ist es mir, auch an dieser Stelle für die vielfache Hilfe[,] die mir bei dieser Neuausgabe geworden ist, meinen Dank abzustatten: in erster Linie dem Leiter der Publikationen, Herrn

zwischen Kroyer und Einstein wurzelte obendrein in der geteilten Erfahrung, ihren Lebensunterhalt als Musikkritiker verdient zu haben: So schrieb Theodor Kroyer zwischen 1897 und 1910 für die Münchner *Allgemeine Zeitung* (wo er sich unter anderem als früher Entdecker Max Regers Meriten erwarb).⁹⁴ Einstein folgte diesem Beispiel durch Anstellung als Referent für die *Münchener Neuesten Nachrichten* (1910–1917), die sozialdemokratische *Münchener Post* (1917–1927) und später das überregional verbreitete, eher bürgerlich orientierte *Berliner Tageblatt* (1927–1933).⁹⁵

Nicht zuletzt Kroyers Dissertation *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts* (1897, gedruckt Leipzig 1902) war eine Pionierleistung der frühen Madrigalforschung, die Einsteins eigenen historiographischen Zugang zur weltlichen Musik des 16. Jahrhunderts (insbesondere Cipriano de Rores) und zur Musikgeschichte allgemein maßgeblich beeinflusste.⁹⁶ Nichtsdestoweniger verzeichnet *Das italienische Madrigal* Kroyer nur an drei Stellen. Zwei der Quellenbelege sind faktischer Natur. Einstein zitiert den Notentext von Willaerts Motette (!) *Quidnam ebrietas*⁹⁷ und paraphrasiert Kroyers Zusammenfassung von Vicentinos Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom: Barré 1555).⁹⁸ Einsteins Kurzdarstellung des Mailänder Kleinmeisters Giuseppe Caimo bezieht sich auf die inhaltliche Bewertung Kroyers, aber nur, um den dort vermuteten Einfluss Marenzios abzustreiten.⁹⁹ Die von Kroyer breit ausgearbeitete Thematik des »chromatischen Madrigals« wird bei Einstein fast völlig übergangen. *Das italienische Madrigal* streift diesen Aspekt im Hinblick

Prof. Dr. Theodor Kroyer, der sich um meine ursprünglich nur für privaten Gebrauch angefertigten Spartierungen viel Mühe gemacht hat.« *Luca Marenzio, Sämtliche Werke. Bd. 2: Madrigale für 5 Stimmen. Buch IV–VI*, hrsg. von dems., Leipzig 1931 (PäM, 6.2). Noch im Exil würdigte Einstein den unbeugsamen Internationalismus Kroyers in seiner (ansonsten negativen) Rezension zu *Frottole, Buch I und IV. Ottaviano Petrucci nach den Erstlingdrucken von 1504 und 1505(?)*, *Books I and IV*, hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig 1935 (PäM, 8) in *Music & Letters* 18 (1937), S. 315–317: »A song of praise must first of all be sung in honour of the series of publications directed by Theodor Kroyer [...] at a time when music of some kind of national significance alone has a chance of being considered and published, be it old or new, the ›Publikationen älterer Musik‹ prove that music of historical value above and beyond national restrictions and narrowness still exists«.

94 Walter Gerstenberg, »Kroyer, Theodor«, in: *Rheinische Musiker*, Bd. 2, Köln 1962 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 53), S. 49–52, hier S. 49.

95 Robert Schmitt Scheubel, »Alfred Einstein als Musikkritiker«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Kopiez und Helga de La Motte-Haber, Würzburg 1998, S. 515–526.

96 Dies wurde überzeugend herausgestellt von Bolz, »Cipriano de Rore«, S. 462 f. und 484.

97 *DLM*, S. 419. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik*, S. 30.

98 *DLM*, S. 422. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik*, S. 111 f.

99 *DLM*, S. 580–582. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik*, S. 128.

auf schwarze Notenköpfe als Beispiel für Augenmusik und in Rores »note nere«-Madrigalen in der Mensur *alla semibreve*.¹⁰⁰

Einsteins Münchner Kommilitonen schneiden noch schlechter ab. Gaetano Cesari schloss wenige Jahre nach Einstein seine Dissertation bei Sandberger über *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert* ab – eine Fragestellung, die für Einsteins Madrigalbuch kaum einschlägiger sein könnte.¹⁰¹ Allerdings erhält der Leser davon keine Kenntnis. Obwohl sich Cesari ebenfalls detailliert mit dem Verhältnis von Versformen und den ihnen adäquaten musikalischen Realisierungen beschäftigt, scheut Einstein die Auseinandersetzung mit seinem Vorgänger komplett. Cesaris Ergebnisse und Hypothesen werden weder bewertet noch referiert, noch konzidiert Einstein, dass sich bereits ein anderer Musikhistoriker mit diesem für ihn einschlägigen Gebiet beschäftigt hat. Nach dem bereits bekannten Muster berühren die spärlichen Literaturverweise eher periphere Punkte, die eben nicht an die Substanz von Cesaris Monographie rühren.¹⁰²

Man mag es Einstein weniger verdenken, dass er Jacobus de Kerle und Ivo de Vento überging, deren Leben und Werke seine Münchner Kommilitonen Otto Ursprung (1911) und Kurt Huber (1918) in ihren Dissertationen behandelten.¹⁰³ Denn beide Komponisten traten nur in bescheidenem Maße mit Madrigalen hervor. Von Jacobus de Kerle ist nur ein einziges Madrigal überhaupt erhalten (das Madrigale arioso *Come nel mar*), während sein gedruckter Petrarca-Zyklus verschollen ist.¹⁰⁴ Bedenkt man aber, wie vertraut Einstein mit Ursprung korrespondierte (nicht zuletzt, wenn sie über Sandberger und seinen Protégé Karl Gustav Fellerer lästerten), wäre es aber eine Freundschaftsgeste gewesen, de Kerle wenigstens zu nennen.¹⁰⁵ Das gute halbe Dutzend von Madrigalen Ivo de Ventos

100 DIM, S. 239 (Augenmusik) und S. 407–409 (Rore).

101 Gaetano Cesari, *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert*, München 1908; Cremona: Pietro Fezzi, 1908), italienisch gedruckt als »Le origini del madrigale musicale cinquecentesco«, in: *Rivista italiana di musicologia* 19 (1912), S. 1–34, 380–428, sowie als Monographie *Le origini del madrigale cinquecentesco*, Torino 1912.

102 DIM, S. 10 (Œuvre Gafforis); S. 108 (von Cara vertonte Texte), S. 144 (Ähnlichkeit des Incipits einer Frottola Caras und einer Motette Spataros), S. 249 (fehlerhafte Zuschreibung des Textes von Verdelots *Madonna qual certezza* an Ariost).

103 Otto Ursprung, *Jakobus de Kerle (1531/32–1591). Sein Leben und seine Werke*, München 1913, rezensiert von Einstein für die *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1919/20), S. 311. Kurt Huber, *Ivo de Vento (ca. 1540–1575)*, München 1918.

104 Leitmeir, *Jakobus de Kerle*, S. 108–119.

105 D-Mbs, Ana 343, Schachtel 2, dort z. B. Alfred Einstein an Otto Ursprung, 26.10.1932: »Vielleicht interessiert es Sie, dass ich mit Sandberger'schen Briefen und noch mehr Postkarten (seine Spezialität sind Postkarten) so ziemlich bombardiert werde! Es handelt sich allerdings meist um Wünsche nach Übersendung von Rezensionsexemplaren – wie einst hat er [Einfügung mit Bleistift: noch immer] die Neigung, besonders kostspielige Werke sich auf diese Weise zu sichern, und sie dann im besten Fall mit drei Zeilen abzutun. Aber das unter uns! Ihr Ver-

verblasst ebenfalls vor seinen deutschsprachigen und lateinischen Kompositionen.¹⁰⁶ Immerhin würdigt Einstein Kurt Huber, von dessen (erst posthum veröffentlichten) musikästhetischen Arbeiten er ohnehin zehrte, zweier Erwähnungen: einmal bezüglich der Klassifikation von Musiker nach dem *Compendium musices* (1552) des Adrianus Petit Coclico, sodann bezüglich Hubers Deutung des Terminus »musica reservata« bzw. seinem nur bei Coclio auftretenden Synonym »musica osservata«.¹⁰⁷ Letzteren Begriff erwähnt Einstein nur, um ihn als Phantom zu diskreditieren:¹⁰⁸

»Häufiger als der Ausdruck »osservato« aber ist in der Musik der Ausdruck »reservato«. Seit etwa 25 Jahren, nämlich seit dem Erscheinen von Kurt Huber's Dissertation über Ivo de Vento (Lindenberg im Allgäu 1918), spukt er in der Musik-Geschichte des 16. Jahrhunderts, ohne, wie ein echtes Gespenst, ganz fassbar geworden zu sein.«

Neben seinem langjährigen Mentor Theodor Kroyer genoss Einstein die Förderung durch Musikwissenschaftler der von Guido Adler begründeten »Wiener Schule« der Musikwissenschaft. Adler trat zwar selbst nicht als Madrigalforscher hervor, aber er eröffnete seinem jüngeren Kollegen ein prominentes Forum, als er ihm bereits 1924 das Kapitel über »Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600« in seinem grundlegenden *Handbuch der Musikgeschichte* zuteilte.¹⁰⁹ Um Einsteins wissenschaftliches wie wirtschaftliches Auskommen besorgt, verschaffte ihm Adler (wenigstens bis zum »Anschluss« Österreichs) weitere bezahlte Editionsaufträge innerhalb der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. 1934 erschien seine Ausgabe von Huldigungsmadrigalen auf Habsburger Kaiser zwischen 1567 und 1625.¹¹⁰ Ferner war eine Teilausgabe der Madrigale Philippe de Montes

sprechen, mir manches zu erzählen, müssen wir einmal wahr machen: wann werden Sie einmal nach der »Kloake der deutschen Kultur« (Ausspruch des erotischen Herrn von Waltershausen) wahr machen [sic]?«

106 Zudem wurden diese Werke erst im 21. Jahrhundert herausgegeben. Ivo de Vento, *Sämtliche Werke, Bd. 5: Abteilung C, Viersprachendruck, Messen, liturgische Einzelwerke und Madrigale. Quinque motetae, duo madrigalia, gallicae cantiones duae, et quatuor germanicae* (München 1576). *Vier Messen, liturgische Einzelwerke und Madrigale*, hrsg. von August De Groote, Wiesbaden 2019 (DTB, N. F., 16).

107 DIM, S. 226.

108 Ebd. Siehe dazu auch Bernhard Meier, »Reservata-Probleme. Ein Bericht«, in: *Acta musicologica* 30 (1958), S. 77–89.

109 Alfred Einstein, »Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450–1600«, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924, S. 315–339 und Berlin ²1930, S. 358–382.

110 *Italianische Musiker und das Kaiserhaus, 1567–1625. Dedikationsstücke und Werke von Musikern im Dienste des Kaiserhauses*, hrsg. von Alfred Einstein, Wien 1934 (DTÖ, 77). Begleitend zu dieser Ausgabe erschien Einsteins Studie »Italianische Musik und italienische Musiker am Kai-

anvisiert, die aus unbekannten Gründen allerdings nicht realisiert wurde.¹¹¹ Dafür verpflichtete ihn Adler 1936 zur Ausgabe von Glucks Reformoper *L'innocenza giustificata*, was Einstein eine willkommene Einkommensquelle und Publikationsmöglichkeit außerhalb Deutschlands eröffnete.¹¹² Die wissenschaftliche Begleitkorrespondenz zu diesem Editionsprojekt verdeutlicht, wie dankbar Einstein seinem Mentor war, der von ihm konsequent als »Vater Adler« titulierte wird.¹¹³

Der Eindruck devoter Ergebenheit gegenüber dem wohlwollenden Patriarchen Adler wird allerdings in Einsteins Briefen an Rudolf von Ficker konterkariert.¹¹⁴ Einsteins despektierliche Aussagen über Adler wiegen doppelt schwer, weil sie hinter dem Rücken Adlers an einen seiner treuesten Schüler und Vertrauten gerichtet sind.¹¹⁵ Schnell reißt bei Einstein der Geduldsfaden, wenn ihm das Verhalten Adlers unangenehm wird, sei es, wenn er ihn bezüglich des ausstehenden Beitrag zum *Handbuch der Musikgeschichte* behelligt,¹¹⁶ oder wenn Adlers überraschender Innsbruck-Besuch ein Zusammentreffen zwischen Ficker und Einstein verhindert (was Einstein als »drastisch gesprochen, saudumm« ansieht).¹¹⁷ An anderen Stellen mokiert er sich über Adlers Eitelkeit,¹¹⁸ belegt ihn mit dem süffisanten Spitznahmen »König der Vögel«, der Ficker gegenüber einen Fauxpas

serhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 21 (1934), S. 3–52.

- 111 Einstein, »Madrigal«, *Riemanns Musiklexikon*, S. 1095. Alfred Einstein, »Filippo di Monte als Madrigalkomponist«, S. 102: »die österreichischen Denkmäler planen eine umfassende Auswahl aus seinem Profanwerk, die meiner Wenigkeit anvertraut ist«.
- 112 Christoph Willibald Gluck, *L'innocenza giustificata*, hrsg. von Alfred Einstein, Wien 1937 (DTÖ, 44.82).
- 113 Elisabeth Th. Hilscher, »Alfred Einsteins Edition der *Innocenza Giustificata* von Christoph Willibald Gluck. Der Briefwechsel Einstein-Adler im Archiv der DTÖ«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 42 (1993), S. 379–400. Siehe unter anderem den Brief Alfred Einsteins an Guido Adler, 17.04.1937: »Ich danke Ihnen nochmals, dass Sie mir, dem im Dritten Reich mundtot gemachten, die Möglichkeit verschafft habe, das Werk herauszugeben.« Zit. nach Hilscher, »Alfred Einsteins Edition der *Innocenza Giustificata*«, S. 399.
- 114 Sämtliche der im folgenden erwähnten Briefe entstammen der Sammlung A-Ifba, Nachlass Rudolf von Ficker, Nachlassteil 1, Kassette 1, Mappe 14.
- 115 Fickers ungebrochene Loyalität zu Guido Adler und seiner Tochter Melanie währte durch die Zeit des Nationalsozialismus bis in die Nachkriegsjahre. Tom Adler und Annika Scott, *Lost to the World*, [o. O.] 2002, hier vor allem Kapitel 10: »Ficker's Mission«, S. 122–132.
- 116 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 05.10.1922: »Von Adler habe ich Bericht, mehr als genug. Er hat sein »Handbuch« bei einem Verleger untergebracht (an sich wieder ein Triumph seiner Energie) u. bombardiert mich mit allen möglichen Fragen.«
- 117 Alfred Einstein an Rudolf und Paula von Ficker, 31.03.1923: »es ist, drastisch gesprochen, saudumm, daß Adler nach Innsbruck fahren mußte; dabei stand es auf Spitze u. Knopf, daß er nicht, wegen drohenden Zipperleins, nach Wien zurückfuhr; er hätte Sie dann lieber telegraphiert u. wir hätten Sie doch zu sehen gekriegt!«
- 118 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 03.12.1924: »Wir kennen beide unsern guten Adler – er ist eitel, u., das Handbuch ist jetzt sein Steckenpferd, in jedem Brief spricht er davon.«

begangen hätte,¹¹⁹ oder hält ihm vor, er sei ob seines fortgeschrittenen Alters nicht mehr der Organisation der Wiener Beethoven-Zentenarfeier von 1927 gewachsen.¹²⁰ Anzeichen von Einsteins Dankbarkeit für Adlers anhaltende Förderung – die ihm nicht zuletzt im *Handbuch der Musikgeschichte* eine Gelegenheit bot, sich als führender Madrigalforscher des Fachs zu etablieren –¹²¹ sucht man im Briefwechsel mit Ficker vergeblich. Die verschiedenen Gesichter, die Einstein in seinen Briefwechseln zeigt, sind verstörend, aber zugleich eine Warnung an Historiker:innen, nicht vorschnell von einer einzelnen Aussage auf die Haltung des Autors zu schließen.

Auch vor dem Hintergrund dieses Vorbehalts fällt auf, dass Einsteins Korrespondenz mit Ficker von einer für ihn sonst untypischen Offenheit gekennzeichnet ist. Die Freundschaft schlug sich in häufigen gegenseitigen Besuchen beider Familien nieder. Während Ficker des Öfteren bei Einsteins unterkam, wenn er ihn München forschte, genossen Alfred und Hertha Einstein regelmäßig die Gastfreundschaft der Fickers in der herrschaftlichen Hohenburg in Igls bei Innsbruck. Diese Besuche reichten mindestens bis zum Sommer 1922 zurück. Als Einstein sein baldiges Eintreffen brieflich ankündigte, gab er mit schwarzem Humor zu bedenken, das Gelingen der Reise sei davon abhängig, das »wir heut abend nicht einem Pogrom zum Opfer fallen«.¹²² Im bitteren Halbernst kokettiert Einstein wiederholt mit seiner jüdischen Identität (wenn er über Fickers Besuch erfreut oder über dessen Verhinderung enttäuscht ist, »herrscht« sein Gefühl in »ganz Israel«)¹²³ oder die Tatsache preist, dass Ficker auch Juden als Pensionsgäste zur

119 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 31.03.1926: »Bei dem König der Vögel war ich am Sonntag Nachmittag und hab' ihm gesagt, dass Sie Donnerstag von München weg seien: ich habe ihm über seinen Faux pas Ihnen gegenüber reinen Wein eingeschenkt und hoffe, es hat gefruchtet. Im übrigen war er sehr trätabel.«

120 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 13.08.1926: »In Salzburg sprach ich Orel, der sich über den wissenschaftlichen Verlauf der Beethovenfeier in sehr pessimistischen Prophezeiungen erging, die Sache wachse Adler über den Kopf, und helfen lasse er sich nicht. Nun, nach dem Fiasco von Lübeck macht auch das nichts mehr.«

121 Mit einer selbstironisch abfälligen Bemerkung beschreibt Einstein dieses Kapitel sogar als »zweifello das Miserabelste, was ich noch verbrauchen habe«. Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 17.08.1923.

122 Brief Alfred Einstein an Rudolf und Paula von Ficker, 28.06.1922: »Liebe Frau Dr., lieber Herr Dr., aber jetzt wird's ernst! Wir vermuten, daß Sie, l. Frau Dr., schon München verlassen haben, und gerade unsere Betten aufschütteln; wenn wir heut abend nicht einem Pogrom zum Opfer fallen, rücken wir am Freitag abend in Lebensgröße und ganzer Schönheit bei Ihnen an! So geht's – Übermut bringt Strafe, Vorsicht wäre die Mutter der Weisheit gewesen, wer Pech angreift, besudelt sich, gebranntes Kind scheut das Feuer, u.s.w., u.s.w. Aber das hilft alles nichts: wir kommen. Nochmals dringende Bitte, uns in Igls oben zu erwarten – bis spätestens 7 Uhr haben Sie die Freude.«

123 Alfred Einstein an Rudolf und Paula von Ficker, 05.03.1923: »Freude herrscht in ganz Israel ob Ihres lieben Briefs, der uns Ihr baldiges Kommen in Aussicht stellt!« Alfred Einstein an Rudolf

Sommerfrische bei sich aufnahm: »Gebenedit sei die verdammte Rasse, die sonst – dabei bleibts – an dem ganzen Unglück der Welt schuld ist!«¹²⁴ Weil er sich Ficker gegenüber sicher fühlt, benennt er unverblümt die herrschenden Ressentiments gegen Juden, seien sie allgemein¹²⁵ oder persönlich durch Robert Lach oder Wilhelm Fischer.¹²⁶

Die freundschaftliche Verflechtung der Familien Ficker und Einstein ging soweit, dass man sich gegenseitig unterstützte. Einsteins tätigten in Zeiten der grassierenden Inflation gezielte Hamsterkäufe für Ficker in München,¹²⁷ wofür sich letzterer wiederholt mit einem halben Zentner Butter revanchierte.¹²⁸ 1923 half Ficker seinem Freund aus der Klemme. Wegen der Inflation und der wegfallenden Unterstützung durch seine Schwiegereltern konnten Einsteins 1922 ihr Münchner Haus nicht mehr halten und zogen notgedrungen in eine Wohnung im 4. Stock der Widenmayerstraße 39 um.¹²⁹ Doch auch dort vermochte Einstein den Unterhalt aus eigenen Kräften nicht mehr ganz zu bestreiten. Herta Einstein wandte sich erfolgreich an Ficker mit der Bitte, bei ihm ein Zimmer zur Untermiete zu nehmen.¹³⁰ Im August 1923 musste sich Ficker deswegen allerlei bürokratischer Unannehmlichkeiten beim Fremdenamt unterziehen.¹³¹ Kurz darauf profitierten die Einsteins davon, dass Ficker seinen Flügel bei ihnen »unterstellte«.¹³²

Das freundschaftliche Verhältnis manifestierte sich auch auf wissenschaftlicher Ebene. Ficker beriet Einstein bei der Auswahl von passendem Repertoire für seine *Beispielsammlung zur Musikgeschichte* (1930) und stellte ihm seine eigenen

und Paula von Ficker, 24.03.1923: »Trauer herrscht in Israel, daß Sie nicht kommen!«

124 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 04.08.1923.

125 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 05.10.1922: »Hier hat der »Betrieb« begonnen, und ich kann ihn nicht mehr so kavaliersmäßig ignorieren, wie die »Festspiele«: Abschied von Bruno Walter, Beginn des neuen Operngewaltigen Knappertsbuch! Die Hetze ist unerträglich.«

126 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 01.01.1928: »Bei Lach bin ich übrigens auch unten durch, offenbar seitdem er im März meine ja allerdings nicht römisch-katholische Nase gesehen hat. Aber er konnte doch auch vorher nicht vermuten, daß meine Vorfahren im Teutoburger Wald Eicheln gefressen haben!« Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 01.01.1928: »Hinter Fischers Verhalten steckt wieder der glatte u. platte Antisemitismus, ich begreife jetzt auch, warum ich nicht aufgefordert wurde. Armes Wien! Ich bin froh, daß ich in Berlin bin; ganz so blöd u. korrupt ist man hier nicht.« Pikanterweise wurde der katholisch aufgewachsene Fischer 1938 von den Nationalsozialisten wegen seiner jüdischen Abstammung aus dem Amt gedrängt.

127 Hertha Einstein an Rudolf von Ficker, 07.11.1922. Dabei handelt es sich um den Kauf eines Services und eines Anzugs.

128 Hertha Einstein an Rudolf und Paula von Ficker, 25.01.1923; 24.03.1923.

129 Schmitt Scheubel, »Alfred Einstein als Kritiker«, S. 516.

130 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 04.06.1923.

131 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 04.08.1923.

132 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 13.06.1923.

Transkriptionen mittelalterlicher Werke zur Verfügung.¹³³ Im Gegenzug nutzte Einstein seine Position als Schriftleiter der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, um Ficker bei problematischen Publikationen zu beraten. Als Theodor Kroyer zu einer vernichtenden Kritik des von Ficker und Orel herausgegebenen 4. Bandes der Trienter Kodizes in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* (Jahrgang 27/1, Band 53 [1920]) ausholte, schlug sich der Schriftleiter heimlich auf Fickers Seite und gab ihm die Möglichkeit zur Gegendarstellung.¹³⁴ Ferner unterrichtete er Ficker vertraulich von positiven wie negativen Reaktionen, die seine Publikationen hervorriefen. So erfuhr Ficker unter anderem, dass durch seine Studie über »Formprobleme mittelalterlicher Musik« der Zwist mit Kroyer beseitigt sei.¹³⁵ Bei seiner Entscheidung für die Publikation dieses Aufsatzes war es Einstein »ganz wurscht«, dass er zuvor von den *Studien zur Musikwissenschaft* abgelehnt worden war und wahrscheinlich negative Reaktionen Peter Wagners, Friedrich Ludwigs und Wilibald Gurlitts provozieren würde.¹³⁶

Das enge Verhältnis Einsteins zu Ficker, wie es sich in deren Korrespondenz darstellt, ist bislang nicht bekannt gewesen. Man hätte es auch kaum vermutet, denn *Das italienische Madrigal* erwähnt nicht einmal mit einem Wort, dass Ficker in seiner Doktorarbeit (wie zuvor Kroyer) bedeutende Vorarbeiten auf dem Gebiet des »chromatischen Madrigals« geleistet hatte.¹³⁷ Das aktive Verschweigen seiner Freunde und Förderer – bis hin zur Unterdrückung ganzer Forschungsgebiete, in denen diese sich hervorgetan hatten – liegt wohl darin motiviert, dass Einstein sich beruflich-akademisch als »gescheiterte Existenz« wahrnahm. Weil ihm die Professur versagt blieb, mochte er umso mehr betonen, dass er wissenschaftlich komplett auf eigenen Füßen stand. Aus demselben Grund übergang er Peter Wagners maßgebliche Studie »Das Madrigal und Palestrina« (1892) in seinem Kapitel zu diesem Komponisten.¹³⁸ Das Kapitel zu Philippe de Monte kommt ebenfalls ohne einen einzigen Literaturbeleg zur Monte-Forschung aus, obwohl

133 *Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, hrsg. von Alfred Einstein, Leipzig 1930, mit Danksagung an Ficker im Vorwort, S. IV. Briefe von Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 08.10.1925; 26.10.1925; 06.11.1925; 30.11.1925; 11.11.1925: »Ich werde Ihren Namen auf den Titel des Beispielbändchens setzen müssen ...«.

134 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 18.12.1923; 25.01.1923. Die Kontroverse findet sich der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), S. 102–114 und S. 387–390 (Kroyer), S. 115–120 (Ficker), S. 120–122 (Orel).

135 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 23.01.1925: »Durch Ihren Beitrag haben Sie – Kroyer zum Anhänger gewonnen – er hat mir reizend geschrieben; Sie können sich also über Gurlitt trösten.«

136 Alfred Einstein an Rudolf von Ficker, 03.12.1924.

137 Rudolf von Ficker, »Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 2 (1914), S. 5–33.

138 Peter Wagner, »Das Madrigal und Palestrina«, in: *Vierteljahresschrift für Musikgeschichte* 8 (1892), S. 423–498. *DIM*, S. 316–322 (Kapitel »Palestrina«). Wenn er auf Weinmann Bezug

Georg van Doorslaers Komponisten-Monographie sich zu Montes Madrigalen geäußert hatte und eine Auswahl seines umfangreichen Madrigalschaffens bereits in der Gesamtausgabe vorlag.¹³⁹ Die Vorstellung einer »Stilkrise« übernahm er aus der älteren Literatur, freilich ohne dies im Text einzugestehen.¹⁴⁰ Möglicherweise war Einstein in diesem Falle besonders traumatisiert, weil die ihm von Adler zugesagte Auswahl-edition von Monte-Madrigalen für die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* nach dem »Anschluss« 1938 der Arisierung dieser Reihe zum Opfer gefallen war.¹⁴¹

Wenn sich Vorläufer oder Konkurrenten gar nicht ignorieren ließen, gewährleistete Einstein ihre Marginalisierung, indem er sie aktiv diskreditierte. Der Spitta-Schüler Rudolf Schwartz hatte neben etlichen Spezialstudien zur Frottola, die bis in die 1880er Jahre zurückreichten,¹⁴² endlich 1935 auch eine Ausgabe von Petruccis Frottola-Sammlungen 1 und 4 für die *Publikationen älterer Musik* vorgelegt.¹⁴³ In seiner Rezension für *Music & Letters* rühmte Einstein das Verdienst Kroyers, die transnationale Ausrichtung der Editionsreihe aufrechterhalten zu haben, geht ansonsten aber hart mit Schwartz ins Gericht, dem er vorwirft, wichtige Quellen übersehen zu haben.¹⁴⁴ Diese und weitere Anschuldigungen erhebt Einstein an den vier Stellen, in denen *Das italienische Madrigal* Schwartz überhaupt einer Erwähnung würdigt.¹⁴⁵

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Einstein bewusst die Spuren seiner Quellen verschleiern wollte, damit die Leistung seiner Madrigalmonographie umso riesenhafter wirkte. Insgesamt waren die Gründe der »Verzweigung« und

nimmt, dann in anderem Kontext und nur zu Wagners Editionen von Madrigalen von Verdelot und Palestrina. *DIM*, S. 208, 254, 264 f., 417, 666.

139 *DIM*, S. 512–527. Georges van Doorslaer, *La vie et les œuvres de Philippe de Monte*, Brüssel 1921, das Madrigalkapitel dort S. 92–160 (mit ausführlichen Quellenangaben). Philippe de Monte, *Opera*, hrsg. von Charles van den Borren, Georges van Doorslaer und Julius van Nuffel, Brüssel 1927–1935, Bd. 6: *Madrigalium spiritualium cum sex vocibus: liber primus* (1928), Bd. 19: *Liber quartus madrigalium quatuor vocum* (1931).

140 Roger Bragard, *Lambert de Sayve (1549–1614). Étude biographique et bibliographique*, Liège 1934; rezensiert bei Otto Ursprung, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1935), S. 188 f.

141 Angekündigt in Alfred Einstein, »Filippo di Monte als Madrigalkomponist«, S. 102: »die österreichischen Denkmäler planen eine umfassende Auswahl aus seinem Profanwerk, die meiner Wenigkeit anvertraut ist«.

142 Schwartz, »Die Frottole im 15. Jahrhundert«. Ders., »Nochmals »Die Frottole im 15. Jahrhundert«. Ders., »Zum Formenproblem der Frottole Petruccis«.

143 Schwartz (Hrsg.), *Frottole, Buch I und IV*.

144 Alfred Einstein, Rezension zu Rudolf Schwartz (Hrsg.), *Frottole, Buch I und VI*. Die besagten Quellen wurden allerdings erst nach dem Erscheinen von Schwartz' Ausgabe in wissenschaftlichen Veröffentlichungen vorgestellt: Ernst Ferand, »Ein neuer Frottole-Fund«, in: *Acta Musicologica* 10 (1938), S. 132–135. Knud Jeppesen, »Ueber einige unbekannte Frottolehandschriften«, in: *Acta Musicologica* 9 (1939), S. 81–114.

145 *DIM*, S. 56, 118, 348, 803.

Verdrängung vielfältig. Dass Einstein sich als Außenseiter seines Fachs fühlte, mag einen Gutteil dazu beigetragen haben. Als Musikkritiker war er es ohnehin gewohnt, das *eigene* und pointiert formulierte Urteil in den Mittelpunkt zu stellen, ohne es akribisch mit Fussnoten und dem Verweis auf die Forschungstradition unterfüttern zu müssen. Entsprechend mochte er seine Gattungsgeschichte vorrangig als Frucht des Studiums von Notentexten und weniger von wissenschaftlicher Sekundärliteratur präsentieren.¹⁴⁶ Darüber hinaus gibt uns die Präsenz wie die Absenz von Literaturbelegen einen – wenn auch oft gebrochenen und überraschenden – Aufschluss über Einsteins persönliches Verhältnis zu einzelnen Fachkollegen. Musikwissenschaft wird von Menschen *gemacht*. Und diese Menschen sind in ein Umfeld von *zwischenmenschlichen Beziehungen* eingebunden. Das gilt natürlich auch für Alfred Einsteins Gesamtdarstellung zum italienischen Madrigal, selbst wenn er es uns nicht glauben machen wollte.

146 Siche zu Einsteins Methode auch den Beitrag von Philippe Canguilhem in diesem Band.

Iain Fenlon

Alfred Einstein: The Early Italian Madrigal Revisited¹

Prolegomena

The Italian Madrigal was published when Alfred Einstein was sixty-eight years old. The lengthiest and most ambitious of his many books, this was the fruit of some forty years of study and research, often carried out in the most difficult circumstances. Reviewing it in the newly founded *Renaissance News*, the journal of the Renaissance Society of America, Otto Kinkeldey was unequivocal:

»This«, he wrote, »is probably the most thorough, the most detailed and the most critical work on any special phase of musical development published within the last forty years. Even in the whole literature of books on music it is an outstanding production, the far-reaching significance of which is not likely to diminish for a long time«.²

Few would disagree. Kinkeldey was justifiably overawed by the sheer scale of the author's vision. In framing this immense task in conceptual terms of historical method and approach, Einstein was heavily influenced by Jakob Burckhardt's method of treating the Renaissance in all its cultural complexity, an approach which also influenced the philosophical approach of the art historian Heinrich Wölfflin, who moved to Munich in the 1880s and frequented some of the same intellectual circles as Einstein. Socially enabled, the historiographical connection between the two is illustrated by Einstein's frequent analogies, however mis-

1 In preparing this contribution I have profited from discussions with Lorenzo Bianconi, Philippe Canguilhem, Camilla Cavicchi, Inga Mai Groote, John Nádas, and Agostino Ziino. At a particularly busy moment Richard Wistreich generously found time to give an earlier draft a characteristically close reading. This final version has benefited enormously from the comments of Sebastian Bolz, Moritz Kelber, and Katelijne Schiltz. Above all, I am grateful for the insights of the absent friend and co-author with whom I was privileged to talk about the 16th-century Italian madrigal over the course of some forty years.

2 Otto Kinkeldey, *Renaissance News* 2 (1949), pp. 25–28: p. 25.

placed they might now seem, between music, painting, and sculpture.³ One example among a good number that could be cited concerns Einstein's judgement that »the greater part of Rore's madrigals grow out of the subjective urge of a powerfully inspired soul and as such are wholly his own, just as the Moses or the Tombs of the Cappella Medici are Michelangelo's; the only master to whom Rore may be compared both in character and influence«.⁴

Among musicological forbears with an interest in the repertory of the Italian madrigal, the most important was undoubtedly Theodor Kroyer, who as a young man studied in his native Munich, completed his thesis there in 1897, and then occupied a post at the university from 1907 until his departure for Heidelberg in 1920.⁵ It is not surprising that among Einstein's surviving correspondence, now kept at the University of California, Berkeley, there are fifty letters from Kroyer, more than from any other correspondent. In elaborating his philosophical approach to the writing of music history, Einstein wholeheartedly adopted Kroyer's diachronic view of the history of the Italian madrigal in which Marenzio and Gesualdo were designated as »the romanticists of the sixteenth century«, and as such the fulcrum of a decisive change in stylistic language which stemmed from the music of Willaert and Rore; this encouraged him to construct a »Venetian school« as a second wave of the development of the genre.⁶ More precisely, Einstein's exploration of chromaticism as the engine of modernity reveals a conceptual and lexical reliance upon an idea which lies at the heart of Kroyer's doctoral dissertation. The treatment of Marenzio's contribution to the development of the form in *The Italian Madrigal*, which occupies eighty pages and almost constitutes a monograph within a monograph, is constantly alert to the presence of »expressionist« devices, such as those which accentuate the »harmonic intensity« of Mirtillo's monologue *Cruda amarilli, che col nome ancora* from the sixth book, »not hatched out on one of those »enharmonic« keyed instruments that had existed since Vicentino and Zarlino, but conceived in a pure and completely vocal idiom«.⁷ And for Einstein, always ready to invoke a *paragone* with painting, the »mannerist« side of Gesualdo's compositional personality, analogous to the work of El Greco, can lead to a reconsideration of the madrigals of a minor composer

3 Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, ed. Jessie Ann Owens and Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, pp. 451–477: pp. 467–472.

4 *TIM*, p. 393.

5 Theodor Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals*, Leipzig 1901.

6 Bolz, »Cipriano de Rore«, pp. 462 f.

7 *TIM*, pp. 678 f. Marenzio's *sesto libro* is just one of the two books by Marenzio that Einstein transcribed in its entirety.

such as Giuseppe Caimo. In this he was yet again influenced by Kroyer, who having placed Caimo as under the influence of the youthful Marenzio, highlighted his use of chromaticism.⁸ Following Kroyer in tracing the thread of chromaticism through into the early seventeenth century in a kind of Darwinian trajectory leads Einstein to the conclusion that »the expressionist Gesualdo [...] stands at the end and at the peak of a long development, which began with Willaert and Rore and in which every madrigalist has played his part, great or small. The development ends in a blind alley: beyond the peak yawns the abyss [...] in the history of the madrigal Gesualdo is really the end.«⁹

In considering Gesualdo's contribution to the genre, Einstein was able to make use of modern editions produced by Kiesewetter, Ambros, Torchi, Pizzetti and others, all attracted as much as he by the tormented pathological figure at the centre of the *chronique scandaleuse* »of Naples, of Italy, in fact of all Europe«, the legendary if disgraced prince, Gray and Heseltine's »musician and murderer«.¹⁰ But in general terms, since it was only to a very limited extent that Einstein was able to make use of material that had already been selected, transcribed, sifted, edited and published by others, it was necessary to score nearly all of the repertory that he wished to access. This was a Herculean task that would in our own times be inconceivable for a single individual working in a university environment and without independent means. The result, eighty-nine large volumes of madrigal transcriptions and a further thirteen of instrumental music, all carefully preserved and elegantly bound in the library of Smith College, shows that rather than select individual pieces that attracted his attention Einstein transcribed entire books from beginning to end.¹¹ This he did by concentrating on complete sets of parts rather than by cumulatively assembling the music from scattered partbooks distributed among a number of different European libraries and registered in Emil Vogel's *Bibliothek*, a fundamental guide to the printed repertory which Einstein subjected to a continuous process of revision.¹² Although he must have consulted some of his sources in situ, particularly in Florence, Bo-

8 Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik*, p. 128; *TIM*, pp. 561–564.

9 *TIM*, pp. 715, 717.

10 As in Cecil Gray and Philip Heseltine, *Carlo Gesualdo. Prince of Venosa, Musician and Murderer*, London 1926, which Einstein had read (see *TIM*, p. 688).

11 Special Collections, Neilson Library, Smith College, Northampton, MA. The books were bound in Northampton.

12 Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500–1700. Enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.*, Berlin 1892. Einstein's revisions, assembled over many years, appeared in issues of *Notes* published between 1945 and 1948, and were included as a supplement to the photographic reproduction of Vogel's bibliography published by Georg Olms (Hildesheim, 1962).

logna, and London, most of his transcriptions were made from microfilms.¹³ In setting out in this way he was surely sustained by Leopold von Ranke's famous call to arms ›Ad fontes!‹, or perhaps by the thinking behind the Munich-based *Monumenta Germaniae Historica*, a comprehensive series of carefully edited and published primary sources, or even the *Patrologia latina* and *Patrologia graeca*, the collection of writings of the Church Fathers and others published by Jacques-Paul Migne between 1841 and 1855. In more immediate musicological terms, an influential model might have been provided by the *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* inaugurated in 1900 by Adolf Sandberger shortly before he established the School of Musicology at the university in 1904.¹⁴ Einstein is known to have attended the lectures by Sandberger, who was his doctoral supervisor; together with Kroyer he was an important formative influence on Einstein's development as a musicologist.¹⁵

The objective of all these monumental projects was to establish a corpus rather than a canon, moreover a corpus dedicated to the clear final objective of establishing a repertory. A similar methodological mentality is evident in a number of Einstein's later projects, such as his revision of the Köchel-Verzeichnis, an attempt to arrange an expanding list of Mozart's works in an increasingly accurate chronological order according to the latest scholarship. In this context it is significant that a high percentage of the music that Einstein transcribed is not discussed at all in the final text of *The Italian Madrigal*, but was a necessary prelude to arriving at it. A corpus had to be established before selections based on historical significance and aesthetic judgement could be made.

It is difficult to know precisely when Einstein began his researches into the Italian madrigal, though presumably this occurred sometime after the completion

13 Einstein's collection of microfilms, also now at Smith College, are catalogued in John H. Lovell, *A Check-List and Index of Microfilm M-75. Dr Alfred Einstein's MSS at Smith College* [typescript, 1954]. It is documented that Einstein did travel to London and Florence among other places. My suspicion is that he made rough transcriptions, perhaps as a general working method, and that the fair copies (i.e. those now in Smith College) came later. It is noticeable that these do not contain any crossings out, corrected mistakes etc. Sebastian Bolz confirms that the Smith volumes are copied on different papers, some German, others American, supporting the idea of a lifelong process of moving from rough to finished transcriptions.

14 The complete edition of Orlando di Lasso's works might have been of some influence as well. The composer's madrigals were edited by Sandberger: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, vols. 2, 4, 6, 8, 10: Madrigals I–V, ed. Adolf Sandberger, Leipzig [1894–1898].

15 Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007, pp. 47–57, and Pamela M. Potter, ›From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America: Alfred Einstein's Emigration‹, *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, ed. Reinhold Brinkmann and Christoph Wolff, Berkeley 1999, pp. 298–321: p. 315 ff. See also the contributions by Sebastian Bolz and Christian Thomas Leitmeir in the present volume.

of his doctorate.¹⁶ The transcriptions now housed at Smith College in Northampton, which were bound there, are made on a variety of different manuscript papers, including a standard Breitkopf and Härtel variety widely used in early twentieth-century Germany by, among others, Richard Strauss. Others are copied on paper which bears the address of a Northampton music house. Assembling his collection of madrigal transcriptions, a long-lasting ›work in progress‹, took place over a period of some thirty years.¹⁷

It was only after making headway with this daunting preliminary task that Einstein was able to arrive at the delineation of the panoptic view outlined on the first page of *The Italian Madrigal*:

»The historian of the madrigal and of its secondary forms, the villanella and the canzonetta [...] may be certain that he is dealing not with a fragmentary phenomenon but with a development running in a perfect and well-rounded curve, including a definite beginning, a beautiful dramatic rise toward a peak, a gradual falling off, and a definite end.«¹⁸

If Kroyer was the most significant of the few German musicological colleagues who had studied the history of the Italian madrigal, the historian whose theories can be most obviously detected in framing Einstein's approach to the ordering and interpretation of the material was undoubtedly Oswald Spengler, whose most influential work was published in two volumes between 1918 and 1922.¹⁹ It is even possible that Einstein personally knew its author, who also lived in Munich from 1911 until his death, pursuing a single-minded scholarly existence; certainly Einstein read at least the first volume of *Der Untergang des Abendlandes*.²⁰ As the above-mentioned quotation reveals, Spengler's notion of culture as a biological entity, with a lifespan that was predictable, pre-determined, and limited, is particularly evident in the early chapters of *The Italian Madrigal*, which are dominated by the question of origins and the connections between the frottola and the emergent madrigal; it also runs through the entire work like a structural determinant. Investigating the origins of the genre, in many ways the most complex

16 For a general biographical outline of Einstein's career, in addition to Gehring, *Alfred Einstein*, and Potter, ›From Jewish Exile‹, see also Michael Fink and Bess Hieronymus, ›The Autobiography and Early Diary of Alfred Einstein‹, *Musical Quarterly* 66 (1980), pp. 361–377.

17 One of the pieces in a volume of Marenzio transcriptions carries the date ›25.x.1910‹. I am grateful to Sebastian Bolz for information about the papers used in the Smith College volumes.

18 *TIM*, p. 3.

19 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 vols., Vienna 1918, Munich 1922; see also Einstein's review of the first volume: ›Oswald Spengler und die Musikgeschichte‹, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1920), pp. 30–32.

20 Bolz, ›Cipriano de Rore‹, pp. 472–474.

and controversial feature of Einstein's entire historical approach, has continued to occupy musicological scrutiny to a greater degree than any other aspect of his interpretational framework.

A Question of Origins

The ›definite beginning‹, which occupies so much of Einstein's attention in the opening chapters of the first volume of *The Italian Madrigal*, is entirely constructed out of Italian materials:

»The genesis of the madrigal [...] is known: the transformation of the frottola, from an accompanied song with supporting bass and two inner voices serving as ›fillers‹ into a motet-like polyphonic construction with four parts of equal importance, can be followed as easily as the transformation of a chrysalis into a butterfly.«²¹

It now seems more debatable than it did to Einstein that the early madrigal is best considered as motet-like, or always has four important voices, or that its evolution from the frottola can be so easily observed. In reaching this conclusion, with its confident assertion of a trajectory that in the course of *The Italian Madrigal* was to progress seamlessly from consolidation to disintegration, Einstein's preoccupation with printed books was at the expense of the manuscript sources, from which he transcribed very little. And when he consulted them he preferred to select individual pieces rather than transcribing a manuscript in its entirety, as he did with the printed sources. Although Einstein worked with the manuscripts, and refers to them frequently in *The Italian Madrigal*, the ones that interested him most were those of the early 1520s: above all the manuscripts Basevi 2440 in the library of the Florence Conservatory, Magliabechi 164–167 in the National Library in Florence (both of which he dated accurately), and manuscript Q.21 in Bologna, which is slightly later.²² The Magliabechi source, a complete set of partbooks, provides a crucial link between the later parts of Basevi 2440, some of which were copied by the same scribe, and the sources of the mid-1520s. The opening of the manuscript is effectively a monument to the music of Pisano,

21 *TIM*, p. 121.

22 Florence, Biblioteca del Conservatorio, Ms. Basevi 2440; Florence, Biblioteca Nazionale, Ms. Magl. XIX 164–167; Bologna (formerly Civico Museo Bibliografico Musicale), Ms. Q.21. The other sources from the 1520s are New Haven, Yale University, John Herrick Jackson Music Library Misc., Ms. 179 (a single alto partbook), and Chicago, Newberry Library Case Ms. VM 1578.M91, a set of four books which is completed by the defective alto part in Sutton Coldfield, Oscott College, Old Library, Ms. Case B No. 4 (see below, fn. 33).

the first ›Florentine‹ composer before Verdelot's arrival in the city in 1521. The absence of any music by the latter in Basevi 2440, whose impact on musical life in the city was evidently swift and dramatic, suggests a copying date of c. 1522–1523 at the very latest.²³ In this context it is worth noting that the unique copy of the *Messa motetti canzonni libro primo* has re-surfaced in the library of the Cathedral in Palma de Mallorca, where it was first described by Knud Jeppesen before disappearing from view for many decades. As Jeppesen realised, the real significance of this lone surviving partbook, stranded on a significant trade route, is that, together with the *Libro primo de la fortuna*, it marks the first appearance of any of Verdelot's madrigals in print. Both titles were produced in Rome, using the same font, by Nicolo de Judici in about 1526.

As all this suggests, Einstein was particularly attracted by developments in Italian secular song during the 1520s, which he regarded as a transitional phase in the emergent madrigal's development. He certainly took account of some of the manuscripts now known to have been copied in these years, including the partbooks in the Newberry Library in Chicago,²⁴ which he believed to have been written and illuminated in the 1530s, despite their striking appearance as presentation manuscripts and their inclusion of music addressed to Henry VIII, which might have led him in a different direction. Curiously Einstein did not take into account the three manuscripts, all probably copied in Florence at various times in the 1530s and 40s, which had been described by Charles Van den Borren as early as 1933.²⁵ One of these is devoted to pieces concordant with Arcadelt's *Primo libro*, and a second largely to madrigals by Costanzo Festa and Arcadelt. The third, arguably the most interesting of the three, written by Antonio Moro who copied a number of manuscripts of indisputable Florentine provenance including the Valli-celliana partbooks, contains madrigals by Arcadelt, Corteccia, Costanzo Festa and Layolle separated into two groups, together with later additions including theatrical pieces by Alessandro Striggio.²⁶ While Einstein was principally interested in

23 Joseph F. Drake, ›The Partbooks of a Florentine Ex-Patriate: New Light on Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Magl. XIX 164-7‹, *Early Music* 43 (2005), pp. 639–645, accepts that the books were copied in Florence and bound in Rome, and attempts to identify the original owner as Jacopo Buonaparte (c. 1478–1541) on the basis of heraldry. This is not sustainable as the coat-of-arms, crudely executed, is clearly a much later addition. The Florentine provenance of the partbooks is also accepted in Anthony M. Cummings, *MS Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX, 164–167*, Farnham 2006 (Royal Musical Association Monographs, 15).

24 See Benjamin Ory's contribution to this volume.

25 Charles Van den Borren, ›Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique‹, *Acta musicologica* 6 (1934), pp. 23–29, 65–73, 116–121: pp. 26–29, 65–68, and 69 f.

26 Iain Fenlon and James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988, pp. 144–153.

complete sets of partbooks, he did not neglect isolated orphans if he happened to notice details which suited his paradigmatic structuralist approach to the repertory. Concerning »a madrigal on the doge Andrea Gritti«, the tenor part of which he had noticed in Ms. R.142 in Bologna, he wrote that it »would be a positively dated composition of Willaert's if we could assume that it is an expression of gratitude for his appointment in Venice (1527)«, adding a few lines later that »the attribution of this madrigal of homage is though probable, not certain.«²⁷ While the note of caution over attribution is characteristically prudent, the text of the composition must date from before Gritti's elevation to the dogeship on 20 May 1523, since it does not refer to him by the title of his office as would surely have been the case after his election:

»Alti signori valorosi e degni/Che vostra eterna gloriosa fama/Spargeti d'ogn'intorno, diti per dio, Se'l sol nel mondo scopre/O mai scoperse i più leggiadr Segni/Fatti più Altieri o li più accori ditti/Di quel ch'in ogni tempo è'l signor Gritti/Andrea dimostra, onde l'adora ed ama/Ciascun in tierrea, e grida: Gritti, Gritti.«²⁸

It is all too easy to be critical of Einstein's occasional oversights, but it should be remembered that the study of what is now termed the materiality of sources, encompassing the systematic study of everything from paper types to binding techniques and styles, was a much later development. The first edition of Charles-Moïse Briquet's *Les filigranes*, based on tracings made over many years working in archives across France, a major event in the history of the study of European paper making and distribution, was published in 1907, but initially it made little impact on the study of music manuscripts.²⁹ In effect it was only with the post-war publication of Allan Stevenson's methodology for identifying watermarks, and Tammaro de Marinis's monumental study of Italian bindings, that work of the kind demonstrated by Colin Slim's detailed seminal study of the Newberry-Oscott Partbooks, published in 1982, became at all possible.³⁰

27 *TIM*, p. 325.

28 Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (formerly Civico Museo Bibliografico Musicale), Ms. R.142, fols. 37v–38r, a single partbook copied and bound in Venice. See Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, pp. 143–145. It seems likely that Einstein, who largely ignored such stray partbooks whether printed or manuscript except when useful for establishing attributions, took the information from Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento*, Milan 1939, p. 94.

29 Charles-Moïse Briquet, *Les filigranes*, Geneva 1907. A second revised edition was published by Hiersemann in Leipzig in 1923.

30 H. Colin Slim, *A Gift of Madrigals and Motets*, 2 vols., Chicago 1982. For Allan Stevenson's important studies of paper as bibliographical evidence that began to appear in the 1950s see his »Watermarks are Twins«, *Studies in Bibliography* 4 (1951–1952), pp. 57–91, »Paper as Biblio-

Florence and Rome

There can be little doubt, as Einstein realized, that the real chronological centre of the ›invention‹ of the madrigal is the critical decade of the 1520s, a troubled period which terminated in both the Sack of Rome and the fall of the last Republic in Florence. During this period, these two cities constituted the twin poles of a Medici axis, along which musicians travelled in both directions as part of a more general pattern of political and cultural exchange. The abrupt dislocation of social and cultural life that was caused by these two dramatic episodes is reflected in a handful of compositions, three of which were composed by Verdelot, then living in Florence. The best known is *Trist' Amarilli mia*, a setting of a simple politicized pastoral whose themes are derived from Theoritus and Virgil. It was published in the *Madrigali de diversi musici libro primo de la serena*, probably printed by Valerio Dorico in Rome in 1530, a volume that is decidedly more madrigalistic than any of its predecessors such as the three *Libri de la croce*, if only by reason of its inclusion of eight pieces by Verdelot and two each by Costanzo and Sebastiano Festa.³¹ It has been suggested that another anonymous text, ›Italia, Italia ch'hai sì longamente dormito‹, with its exhortation to arise from lethargy and shake off the yoke of oppression, refers to the condition of Rome during the pontificate of Paul III (1534–1549); if so it must have been written towards the end of the composer's life.³² Published in the *Madrigali di Verdelotto et de altri eccellentissimi auttori a cinque voci, libro secondo*, it seems not to have been reprinted, and stands as an example of a text with limited topicality. A third piece, a timely setting of Petrarch's ›Italia mia‹, is a call for divine aid to heal the wounds inflicted by the enemy. With its explicit references to the Arno and the Tiber, it moves beyond general applicability to the state of Italy to comment on local conditions during the Sack and the end of the last Republic, in what is yet a further elaboration of the long-standing tradition of the ›Lamento d'Italia‹.³³ It is significant that ›Ita-

graphical Evidence‹, *The Library, Transactions of the Bibliographical Society*, Fifth series 17 (1962), pp. 197–212, and above all *The Problem of the Missale Speciale*, London 1967. Although methodologically flawed, Tamaro de Marinis, *La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI*, 3 vols., Florence 1960 remains the classic wide-ranging treatment of early Italian bindings.

31 For discussions of the first edition of 1530, and the reprint of 1533, see Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, pp. 220–222 and, in more detail, Stefano Campagnolo, ›Il libro primo de la serena e il madrigale a Roma‹, *Musica Disciplina* 50 (1996), pp. 95–133.

32 It has been suggested that Verdelot, who is often thought to have perished around 1530, was still alive in 1536; see Philippe Canguilhem, ›The Madrigal en route to Florence (1540–1545)‹, *Ricerche* 21 (2009), pp. 35–73: pp. 36 f.

33 Don Harran, ›The Sack of Rome set to Music‹, *Renaissance Quarterly* 23 (1970), pp. 412–421; Iain Fenlon, ›Music and Crisis in Florence and Rome, 1527–30‹, *Italy and the European Powers, 1500–1530*, ed. Christine Shaw, Leiden 2006, pp. 279–298.

lia mia» appears in what have now been re-constituted as the Newberry-Oscott Partbooks, copied, illuminated, and bound in Florence in about 1526 for presentation to Henry VIII in the hope of securing English support during the final grim days of the last Republic (see Fig. 1).³⁴ From its earliest manifestations the madrigal could be turned in political or ideological directions.



Fig. 1: Chicago, Newberry Library, Case Ms. VM 1578.M91, Tenor

The horrors of the final years of the 1520s, and the disruption to normal civil life which followed, must be part of the explanation for the perceived diminution in compositional activity following the appearance of Pisano's *Musica*; this caused Einstein to designate the decade as an »artistic pause«: »Apparently Bernardo Pisano's Petrarch *canzoni* put a stop to the publication of frottola volumes without encouraging the rise or development of the madrigal or even the publication of new compositions of this sort.«³⁵ Part but not all of it. What he described as »the

34 The set of four partbooks in Chicago, the subject of Slim, *A Gift of Madrigals and Motets*, were completed with the discovery of the missing altus, sadly incomplete, in the library of Oscott College, Sutton Coldfield. See H. Colin Slim, »A Royal Treasure at Sutton Coldfield«, *Early Music* 6 (1978), pp. 67–74, and *Ten Altus Parts at Oscott College*, n. p., n. d., which prints the recovered altus parts for ten of the pieces which Slim had reconstructed in the second volume of *A Gift of Madrigals and Motets*.

35 *TIM*, p. 139.

confusion and disorder that prevail in Italian secular music about 1530 and a lack of direction on the part of the publishers and printers, who are no longer sure of the demands of their own public»,³⁶ would have appeared very different had he been in a position to identify, date, and locate all the relevant manuscripts. A chronological extension of this point could lead to a material reading of the whole history of the madrigal, taking account of manuscript sources at every stage, which would beneficially alter Einstein's comfortable and apparently unproblematic teleological framework. Two avenues of further enquiry could profitably move the argument in this direction. The first would be to consider additional classes of evidence, both manuscript and printed, much of it unknown to Einstein, that help to amplify and at times complicate his account in productive and interesting ways. A second might investigate the surviving corpus as ›materials‹ both in the narrow sense of their physical characteristics, as well as thinking about their value as evidence for broader investigations of sixteenth-century culture, particularly among the aristocratic and merchant classes of early modern Italy who were, after all, the primary consumers of the madrigal genre. By the second half of the century the Italian madrigal had become the entertainment music *par excellence* of the merchant and professional classes of Europe, the prime vehicle for the execution of musical sociability in a domestic setting.

Manuscripts

To start with the earliest manuscripts, it should be said at the beginning that reconsideration of those that were known to Einstein, as well as a number of additional sources that have since been identified, does not dramatically alter the overall shape of the repertory as he saw it, though they do transmit a sizeable body of unattributed music. At the same time, this reconsideration also enhances that repertory while inviting a re-interpretation of the phenomenon in a number of significant ways. Firstly, and perhaps most importantly, re-dating the earliest manuscripts alters the traditional chronology of the early madrigal by unequivocally placing its origins in the third decade of the century. It also encourages a repertorial shift from the earlier manuscripts, which are dominated by the work of Verdelot, to those copied in the mid-1530s, which show a preponderance of pieces by Arcadelt, features which mirror what is known of the biographies of the two composers. As for Costanzo Festa, Einstein characterizes him as »the master who contributed decisively to the creation of the madrigal«, designating his *Amor, che mi consigli*? as »a genuine madrigal with a Petrarchesque beginning

36 Ibid., p. 148.

and end». ³⁷ This cautious formulation is evidently designed to assign a role of some importance to Marchetto Cara who »stands on the threshold leading to the madrigal; but he does not cross it«. ³⁸ Secondly, re-assessment of the material aspects of the principal manuscripts, together with their contents, consolidates the leading importance of Florence for the cultivation of the early madrigal, and dissociates it from the largely North Italian courtly genre of the frottola. A single bass partbook, now in Modena and probably copied in North Italy, stands apart from the central core of Florentine manuscripts to indicate dissemination of the new genre outside its immediate Florentine orbit. ³⁹ So too do the remaining two partbooks, one in Oxford, the other in Paris, originally from a miscellany of ten early madrigal editions mostly printed in the late 1530s by Ottaviano Scotto bound together with a manuscript supplement. For this the scribe, whose hand shows affinities with that of Jean Michel who worked in Ferrara, drew upon North Italian material. This also demonstrates that it was in the 1540s that the focus of new madrigal composition moved, for the first time to any appreciable extent, away from Florence, even though madrigals by the first generation of composers, and above all those by Arcadelt, continued to be much in demand, particularly in Florence itself. ⁴⁰

The social and political environments of the madrigal in its earliest and almost exclusively Florentine manifestations can now be described with much greater precision than was possible for Einstein. Nonetheless, in one of the many almost casual but perceptive asides with which *The Italian Madrigal* is so engagingly punctuated, he writes about the years of the last Florentine Republic as a period in which »the young *nobili*, the Strozzi at their head, ride out through the Porta San Gallo to enjoy the company of their courtesans; it is for this circle that Verdelot, Festa, and others presumably wrote their first madrigals«. ⁴¹ In so evocatively suggesting the interest of the Strozzi in the new form, Einstein had comparatively little concrete evidence beyond the manuscripts that could be asso-

³⁷ Ibid., p. 143.

³⁸ Ibid., p. 146.

³⁹ Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, Ms. γ.L.11.8; see Knud Jeppesen, *La frottola. II: Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*, Aarhus 1969, pp. 82 f.; Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, pp. 170–180.

⁴⁰ See Iain Fenlon, »The Oxford-Paris Partbook of Early Italian Madrigals«, *Perdite e sopravvivenze del libro antico: il ruolo delle miscellanee*, ed. Amandine Bonesso, Udine 2024, pp. 215–226, and below for further details of the books, and Philippe Canguilhem, »Lorenzo Corsini's ›Libri di canzone‹ and the Madrigal in Mid-Sixteenth-Century Florence«, *Early Music History* 25 (2006), pp. 1–57 for the continuing taste for madrigals composed by the first generation of composers among Florentine patrons.

⁴¹ *TIM*, p. 277.

ciated with the family, but the importance of the Strozzi, who made no attempt to disguise their anti-Medici sentiments, has been considerably illuminated by subsequent scholarship, particularly through careful readings of the Strozzi correspondence in Florence. Filippo Strozzi, who employed Pisano as a companion in his humanistic studies, had particularly strong connections to Costanzo Festa, whose compositions he actively sought through agents. In a series of letters written from Orvieto in the late 1520s, a Strozzi agent forwarded to Filippo a canzonetta and some *canti* by Festa, who was evidently seeking financial compensation for his work.⁴² Other members of the family including Filippo's son Ruberto Strozzi were also important patrons of the early madrigal through contacts with musical circles not only in Florence, but also in Venice and the Florentine expatriate outpost of Lyons where the family banking firm had important commercial interests.⁴³ Writing to Benedetto Varchi in the spring of 1534, Ruberto promised to follow up his request »to have one of those epigrams set to music by Adriano [Willaert]«, but could not promise success »because it is a game of patience to get him to do anything«.⁴⁴ On another occasion he requested Varchi to write verses in praise of Polissena Pecorina, presumably so he could arrange for them to be set to music, and other letters show him to have been an early patron of Cipriano de Rore.⁴⁵ If on the one hand Ruberto Strozzi was well inserted into the musical life of Venice during the 1530s, the Strozzi household in Lyons also brought him into contact with musical circles there, which included Layolle and Neri Capponi, who at the time was acting as the manager of the business affairs of the local branch of the Strozzi bank. Writing to Ruberto, then in Rome, from the house in Lyons, Lionardo Strozzi remarked that he had a friend in Florence »who as soon as Arcadelt writes any pieces at all, is the first to send them to me«. He then continues: »I think that you still get them [in Rome] and perhaps before we do here«.⁴⁶ In the case of the Strozzi, the international banking network of which they were such prominent members also acted as a conduit for the transmission and dissemination of madrigals and other pieces composed by prominent musicians living and working in Florence, Venice, Rome, and Lyons.

Although a number of the composers who made significant contributions to the emergent madrigal were employed by members of the extended Medici fam-

42 Richard J. Agee, »Filippo Strozzi and the Early Madrigal«, *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), pp. 227–237.

43 Richard J. Agee, »Ruberto Strozzi and the Early Madrigal«, *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), pp. 1–17.

44 Agee, »Ruberto Strozzi«, p. 1.

45 Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley 1995, pp. 24–46.

46 Agee, »Ruberto Strozzi«, p. 9.

ily at one time or another, attempts to install the Florentine Medici and those in Medici circles as major patrons of the early madrigal are hard to sustain.⁴⁷ Arcadelt, who is known to have been in Florence in 1534, was employed by Alessandro de' Medici in the following year, but it seems likely that he left for Rome immediately after Alessandro's assassination. Some Florentine academies and social groups with Medici links were interested patrons of music, but the idea that the Medici themselves were crucially important patrons of the earliest phase of the madrigal is flawed by the lack of concrete evidence; ultimately the case is defeated by the fact that not a single early manuscript containing pieces in the new style can be definitively associated with Medici ownership. The only conceivable exception is a set of five partbooks, copied and bound in the city. These are decorated with elaborate penwork initials incorporating mottoes and heraldic devices at the openings of pieces. Some, such as SPQF for ›Senatus populusque florentinus‹, refer to Republican Florence. But then, after a distinct break in copying, a whole page in the Bassus is strikingly worked with the rallying cry of the Medici faction ›PALLE VIVA PALLE‹ and, on its verso, the Medici stemma and the initials DAI (›Duca Alessandro Primo‹) (see Fig. 2). Association of the books with Alessandro de' Medici, who was installed as First Duke of the Florentine Republic in 1532, is supported by the inclusion of madrigals by Arcadelt, for which they are the earliest source. Yet while all this adds up to a striking expression of Medicean allegiance, it does not necessarily constitute evidence of Medici ownership. The companies of the Diamante and Broncone, whose names dutifully refer to familiar Medici emblems, certainly cultivated public performances of *canti carnascialeschi*. Writing later in the sixteenth century, the anti-Medici historian Jacopo Nardi describes the formation of both companies by Giuliano and Lorenzo de' Medici respectively, and their promotion of »molte feste, e spettacoli per dilettere, recreare il popolo«, and Vasari's life of Pontormo provides a well-known account of such songs being prepared by both for the carnival of 1513 to which Nardi also refers.⁴⁸ The infor-

47 The attempt is made in Anthony M. Cummings, *The Maecenas and the Madrigalist. Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia 2004.

48 Jacopo Nardi, *Le storie della città di Firenze [...]. Dove con tutte le particolarità, che si possono desiderare si contiene ciò che dall'anno 1494. sino all'anno 1531. è successo*, Florence: Sermatelli, 1584, p. 267: »I Medici immediate dopo la loro tornata crearono in Firenze due compagnie, l'una chiamata del Diamante, della quale era capo Giuliano fratello del Cardinale [Giovanni di Lorenzo de' Medici, Pope Leo X from 9 March 1513], e dell'altra era capo Lorenzo [di Piero de' Medici], nipote di fratello del medesimo Cardinale, la quale si chamava la compagnia del Broncone [...] sotto nome adunque di queste furono fatte in Firenze molte feste, e spettacoli per dilettere, e ricercare il Popolo, e massimamente nel prossimo sequente carnovale, che furono fatte grandi, e belle mascherate con il trionfo del secolo d'oro, come per buono augurio della felicità de' futuri tempi«. For an analysis of the occasion see Nicholas Scott Baker, »Medicean Metamorphoses: Carnival in Florence, 1513«, *Renaissance Studies* 25 (2011), pp. 491–510.



Fig. 2: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX 122–125. Basso

mal Medici Academy, considered to be a revival of the fifteenth-century Platonic Academy, showed an interest in two local professional singers, Bernardo Accolti and Atalante Migliorotti, both of whom specialized in improvised accompanied solo song, but few would claim that it was this tradition, let alone the repertory of carnival songs promoted by the Diamante and Broncone rather than the chanson, that was so widely transmitted in Florentine early sixteenth-century manuscripts, that constituted the antecedents of the early madrigal.⁴⁹

Instances where the ownership and provenance of manuscripts can be more securely determined point to an interest on the part of some families who were hostile to the regime, notably the Strozzi. Yet curiously, the breadth of these interests, which included acquiring newly composed madrigals from Willaert and Rore, are not accurately reflected in the ›Strozzi Partbooks‹, copied in the 1530s and elegantly combined with the family's crescent moon device on their bindings, which are largely given over to local Florentine repertory. Although none of the pieces are attributed, the books contain almost equal numbers of madrigals by Verdelot and Arcadelt whose work predominates, together with a handful of

49 See also the contribution by Kate van Orden in the present volume.

pieces by Corteccia and Costanzo Festa.⁵⁰ But if the Strozzi and other prominent families were not necessarily enthusiastic supporters of the Medici, neither were all of the city's confraternities. The Compagnia della Cazzuola, whose activities included the sponsorship of plays with musical *intermedi*, is known to have provided a locus for opposition to the regime.

So too did the Rucellai gardens which lay to the north-west of the Dominican monastery of Santa Maria Novella, well away from the centre of Medici power.⁵¹ These were described by Nardi as »a general meeting-place and as a refuge for people with intellectual interests, whether foreigners or Florentines«,⁵² and in Antonfrancesco Doni's dialogue *I Marmi*, which consists of conversations on many subjects between two or three interlocutors, Verdelot briefly appears, together with Plebei, who represents the Florentine common man and La zinzero, a singer who frequented the gardens. Verdelot says little in this exchange, but La zinzero found herself witnessing a learned discussion about Petrarch's poetry, a symptom perhaps of the high-minded artistic ideals of the Rucellai.⁵³ Beyond literary matters, the gardens were also used for political debate, some of which was evidently anti-Medicean in tone, and in June 1522 a conspiracy to assassinate Cardinal Giulio de' Medici, then governor of Florence and shortly to be elected as Pope Clement VII, was traced to the gardens and particularly to Niccolò Machiavelli, who is known to have frequented them. They were re-opened only after Machiavelli's death and the expulsion of the Medici.⁵⁴

Verdelot clearly knew Machiavelli well; four of his *canzoni* written as *intermedi* for two of Machiavelli's plays, *La Clizia* and *La Mandragola*, were sung by a group of singers under the direction of Machiavelli's mistress Barbara Salutati, for whom Verdelot also set Machiavelli's text »Amor, io senta l'alma«, written at her request.⁵⁵ Domenico Puligo's portrait of her, now in an English private collection at Firle Place, Sussex, together with other portraits by the same artist, was seen by Vasari, who described it in the second edition of the *Vite*. Born in Florence, Puli-

50 Florence, Biblioteca del Conservatorio, Ms. Basevi 2495. See Bianca Becherini, »I manoscritti e le stampe rare della Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini di Firenze: Nuova catalogazione e reintegrazione«, *La bibliofilia* 66 (1964), pp. 255–259: pp. 268–270, and Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, pp. 69 f.

51 Slim, *A Gift of Madrigals*, pp. 50 f.

52 Nardi, *Le storie della città*, p. 283: »Quel luogo era uno comune ricetto, e diporto di così fatte persone, così forestieri, come Fiorentini, per la humanità, e cortesia, & amorevole accoglienza usata loro dal detto Bernardo [Rucellai], e da i suoi figliuoli«.

53 Antonfrancesco Doni, *I Marmi*, Venice: Marcolini, 1552, pp. 33–45: p. 37: [La zinzero] »Vo dirla io che mi trovai l'altra sera all'Horto de Rucellai a cantare dove si faceva fra quei dotti un gran disputa sopra il Petrarca«.

54 Roberto Ridolfi, *The Life of Nicolo Machiavelli*, transl. Cecil Grayson, Chicago 1963, pp. 202–204.

55 Slim, *A Gift of Madrigals*, pp. 92–94.

go had rapidly risen to success as a portrait painter, but died during the plague of 1527 at the age of just thirty-five; his portrait of Barbara Salutati must have been among his late works. There she is shown holding a music book, open to reveal not a quotation from a madrigal, but lines from a motet (on the text ›Quam pulchra es‹ from the Song of Songs) and a French chanson (›J'ayme bien mon amy‹), together with two other volumes, one revealing the last section of a sonnet from Petrarch's *Canzoniere*, a clear reference to her beauty:

»Grazie ch'a poch'il ciel largo destina:
Rara virtù, non già d'umana gente,
Sotto Biondi capei canuta menuta,
En umil donna altà beltà divina«⁵⁶

Through this playful matrix of intertextuality, Puligo's portrait not only commemorates Barbara's beauty, her relationship to Machiavelli, and her own musical interests. It also locates them in a very specific political, intellectual, and social context, one in which Verdelot was prominent, and which was clearly important for the cultivation of the early madrigal.

To take a broader perspective, the principal manuscript sources suggest, however vaguely, different kinds of social ownership and usage of books containing madrigals. In some cases, the point is illustrated by their appearance as professionally copied and expensively bound. The ›Strozzi Partbooks‹, three survivals from an original set of four copied in Florence c. 1530–1540, are bound in leather decorated with blind and gilt tooling which incorporates the half-moon device associated with the family.⁵⁷ A similar design occurs on the covers of the ›Strozzi chansonnières‹, at one time believed to have been copied in Florence around 1527.⁵⁸ An earlier copying date of 1510–1515 has recently been proposed together with the suggestion that the scribe was French.⁵⁹ It would seem that both sets of partbooks, which were at one time owned by the musicologist Abramo Basevi, originally belonged

56 H. Colin Slim, »A Motet for Machiavelli's Mistress and a Chanson for a Courtesan«, *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, ed. Sergio Bertelli and Gloria Ramakus, 2 vols., Florence 1978, vol. 2, pp. 457–472. For the most recent discussion of the painting see, *Domenico Puligo (1492–1527), un protagonista dimenticata della pittura fiorentina*, ed. Elena Capretti and Serena Padovani, Livorno 2002, pp. 122 f.

57 Florence, Biblioteca del Conservatorio, Ms. Basevi 2495; see Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, pp. 159–163.

58 Howard Mayer Brown, »Chansons for the Pleasure of a Florentine patrician: Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica, MS. Basevi 2442«, *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue, New York 1966, pp. 56–66.

59 For a resumé see Paul Kolb, »Reconstructing (and) the Composer's Voice«, *(Re-)Constructing Renaissance Music. Perspectives from the Digital Humanities and Music Theory*, ed. Klaus Pietschmann and Laurent Pugin, Dresden 2018 (Troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 17), pp. 163–182: p. 163.

to a member (or members) of the Strozzi family. Even more visually striking is a complete set of partbooks copied in Florence, but probably bound in Rome, whose covers are stamped with a central circular medallion containing a portrait in profile framed by the inscription ›DIVVS AVGVSTVS‹, flanked by the initials S C (for ›Senatus Consultu‹ to support its value), the whole being surrounded by a wreath. The model is a memorial bronze coin struck in honour of the deified Augustus, a type mostly produced during the time of Tiberius (see Fig. 3).⁶⁰

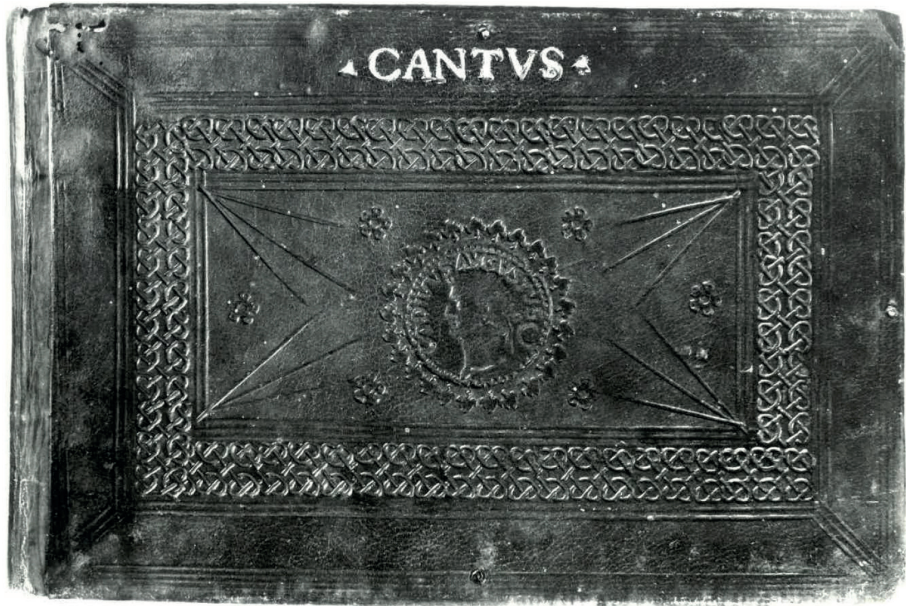


Fig. 3: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX 164–167. Upper cover. Canto

One distinct category (it amplifies the picture conveyed by the manuscripts) is that of printed partbooks bound together in a contemporary binding, evidence of a certain kind of collecting impulse at work. Such volumes, of which a considerable number has survived, are typical of those put together by collectors, or by amateur or professional musicians, as can be verified from inventories. The descriptive label ›binders' copies‹, now popular in the literature, is unhelpful, since the process of selection was made by the original purchasers of the books rather than those working in the binding trade. As such these assemblages of partbooks

60 Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX 164–167; see Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, pp. 173–176, and for details of the imperial coin on which the binding design is based E. A. Sydenham, ›DIVUS AVGVSTVS‹, *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, Fourth series 17 (1917), pp. 258–278.

bound together not only provide information about taste and the ways in which it changed, but also about domestic musical practices in which the traditional generic distinctions between secular and secular repertoires dissolve. The same could be said about private libraries, a few of which survive intact, while others are known only through inventories. As recent studies of early Italian collectors of printed music have revealed, some sixteenth and seventeenth-century libraries were later subsumed into later ones. One of the largest, formed about 1580 and originally containing almost 250 titles, was bought entirely by Padre Giambattista Martini from Roman booksellers in the eighteenth century and is now in Bologna.⁶¹ Yet in the present state of knowledge, more is known about early German and even English collectors of Italian printed music than Italian ones.

At first sight it might seem that placed on the shelves of wealthy merchant families such as the Herwart and the Fugger in Augsburg, or Georg Knopf in Danzig, such collections indicate little about musical practice.⁶² It is probable that Knopf's books do reflect a form of bibliomania since there is no internal evidence that they were put to practical use, but the case of the Fugger books is different. Many members of the family, which in the sixteenth century was among the wealthiest in Europe, were dedicated collectors of books, paintings, and precious objects of all kinds, sparing no expense to acquire them.⁶³ In 1571, Duke Albrecht V of Bavaria bought the entire library of Johann Jakob Fugger, which comprised more than ten thousand volumes and was rich in early printed music and music manuscripts. Albrecht turned down the opportunity to acquire the music collections of another member of the family, Raimund Fugger, whose interest in practical music-making, facilitated by the illness which reduced his utility to the business interests of the family firm, is reflected in his collection of instruments, one of the largest of its kind.⁶⁴ Equally directed towards performance was the music library of Hans Heinrich Herwart, a member of another prosperous Augsburg merchant dynasty, whose wealth enabled him to assemble

61 Kate van Orden and Alfredo Vitolo, »Padre Martini, Gaetano Gaspari and the Pagliarini Collection: A Renaissance Music Library Rediscovered«, *Early Music History* 29 (2010), pp. 241–324.

62 For Knopf's music library see Martin Morell, »Georg Knopf: Bibliophile and Devotee of Italian Music in Late Sixteenth-Century Danzig«, *Music in the German Renaissance*, ed. John Kmetz, Cambridge 1994, pp. 103–126.

63 Mark Häberlein, *The Fuggers of Augsburg. Pursuing Wealth and Honor in Renaissance Germany*, Charlottesville 2012. For engraved portraits of both Johann Jakob (1516–1592) and Raimund Fugger (1528–1569), see Domenicus Custos, *Fuggerorum et Fuggerarum quae in familia natae*, Augsburg 1618, nos. XII and XIX.

64 See Richard Schaal, »Die Musikbibliothek von Raimund Fugger, d. J.«, *Acta musicologica* 29 (1957), pp. 126–137, and for the inventory of Fugger's musical instruments, none of which are known to have survived, Douglas Alton Smith, »The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger«, *The Galpin Society Journal* 33 (1980), pp. 36–44.

a music library comparable in size to that of Raimund Fugger.⁶⁵ Removed from their original contexts of merchant class domestic music-making and sociability, such collections, acquired for the ducal library founded by Albrecht V and further enriched by his son Wilhelm, now constitute the foundational core of the music collections of the Bavarian State Library.

Sometimes both single titles or collections of partbooks can be found bound with additional fascicles of paper ruled or printed with staves so that additional pieces could be added by hand, strongly implying that they were used by their early owners. Often these contain unique pieces.⁶⁶ One of the earliest examples of this kind of miscellany contains ten printed altus books together within manuscript additions of seventeen madrigals, only two of which can be attributed (to Fogliano and Arcadelt respectively) through concordances, a reminder that the repertory as a whole was undoubtedly larger than has often been thought, and that much has been destroyed. A companion volume of canto parts in poor condition (only eight of the editions have survived and the manuscript supplement is missing) is now in the Bodleian Library in Oxford; Einstein saw it when it was in the collection of W. H. Harding in Chicago.⁶⁷ Similarly, a volume in Perugia consists of imperfect superius parts of two Petrucci titles, together with added gatherings containing twenty-one madrigals attributed to Costanzo Festa; five of these turn out to be *unica*.⁶⁸ These examples are representative of what must have been a common practice of assembling small collections of manuscript and printed books sufficient to maintain an interest in practical music. A well-documented early instance of such a modest domestic collection that no longer survives but which contained madrigals is that of Gian Paolo da Ponte, whose music included manuscripts of four-voice madrigals, two editions of madrigals by Verdelot,

65 H. Colin Slim, »The Music Library of the Augsburg Patrician, Hans Heinrich Herwart (1520–1583)«, *Annales musicologiques* 7 (1964–1977), pp. 67–109. The lute books in the Herwart collection are discussed in Louise Martinez-Göllner, »Die Augsburger Bibliothek und ihre Lautentabulaturen. Ein Musikbestand der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem 16. Jahrhundert«, *Fontes artis musicae* 16 (1969), pp. 29–48.

66 As in the case of a single partbook of the 1533 Venetian edition of *Del primo libro de' madrigali di Verdelotto*, now in a private collection in Rome, which is bound with six hand-ruled pages to which has been added a setting of Petrarch's »Occhi miei lassi mentre ch'io vi giro«. This is concordant neither with Verdelot's own setting, nor with that of Tromboncino as given in the *Canzoni nove* of 1510. The existence of the partbook was first made public in *Cinque secoli di stampa musicale in Europa* [Exhibition Catalogue, Palazzo Venezia], Naples 1985, pp. 35 f.

67 TIM, »Addenda et corrigenda«, p. 909. Harding, who emigrated to the United States having begun his collection in London, donated some 19,000 volumes to the Bodleian Library; see Iain Fenlon, »The Oxford-Paris Partbooks«.

68 Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 3314 (formerly I. M. 1079); Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, pp. 186 f.

and a number of Petrucci editions including one of the Bossenensis volumes of lute tablature. The inventory of his possessions, drawn up in 1534, also lists »un clavicinbano [sic], [et] due arpicordi, un mezan et un piccolo de madona Iulia [a member of the family]«. Da Ponte was in turn one of the witnesses to the slightly post-mortem inventory of Adriano da Spilimbergo (1542) whose more extensive library included about twenty books of music.⁶⁹ Such instances cast light on the taste for the madrigal outside large urban centres, as well as underlining the continuing importance of manuscript transmission during the 1530s and later. So too do the rare survivals of single sheets, often written on one side only and folded to be included in letters. Comparison of readings suggest that in some cases these may have been intended to convey authorial intentions to the printer's workshop. Other single leaves, such as the single folio in the Archivio della Chiesa Collegiata in Castell'Arquato containing the beginning of Fogliano's madrigal *Dolor crudel*, *crudel dolor*, are perhaps more likely to have been intended as performance material.⁷⁰

In this context, it has been suggested that Baldassare Donato's madrigal *Fiamm' amorosa* in one of the single leaves originally from the Herwart collection, now absorbed into the collections of the Bavarian State Library, was copied by Cipriano de Rore.⁷¹ These form part of a sequence of »partbooks«, made up out of single leaves in the nineteenth century by Julius Joseph Maier, the first librarian of the new »Musikalische Abteilung«, founded in 1857.⁷² It is conceivable that some of these leaves were originally performers' parts copied locally; others were used to transmit repertory, as is suggested by the fact that all of them have been folded at one time to be enclosed in letters, probably in the sixteenth century, and that in one case the addressee's name has been written on the verso in a contemporary hand.⁷³ Interestingly, there are two versions of Donato's madrigal in

69 Cesare Scalon, *La biblioteca di Adriano da Spilembergo (1542)*, Udine 1991, pp. 95–102. See also Ugo Rozzo, »La biblioteca di Adriano di Spilembergo e gli eterodossi in Friuli«, in *Biblioteche italiane del Cinquecento tra Riforma e Controriforma*, ed. Ugo Rozzo, Udine 1994, pp. 59–122, which contains transcriptions of the inventories of both libraries (pp. 113–121).

70 Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, p. 90; Mario Genesi, *Catalogo dei manoscritti musicali [dell'Archivio della Chiesa Collegiata]*, Castell'Arquato 1987. The extensive Castell'Arquato collection of single parts, some bound together to make »partbooks«, mostly contain motets from the sixteenth and early seventeenth centuries. A number are copied on printed manuscript paper.

71 Munich, Bavarian State Library, Mus. Ms. 1503f. See Jessie Ann Owens, »A Collaboration between Cipriano de Rore and Baldassare Donato?«, *Historical Musicology. Sources, Methods, Interpretation*, ed. Stephen A. Crist and Roberta Montemorra Marvin, Rochester, NY 2004, pp. 9–39.

72 JoAnn Taricani, »A Renaissance Bibliophile as Musical Patron: The Evidence of the Herwart Sketchbooks«, *Notes*, Second series 49 (1993), pp. 1357–1389, especially pp. 1365–1386.

73 Munich, Bavarian State Library, Mus. Ms. 1511c, fol. 15. The first part of this manuscript, and parts or all of other »partbooks« in this group (Mus. Ms. 1503a–1503g, 1511c, 1511d, and 274a)

the Munich source, one being the original, the other an edited version. Since the piece was finally published in 1553 following the version recorded in the latter, this constitutes further evidence of the practice of transmitting new material for publication in this form. Other examples of the practice have survived among a group of leaves now in Paris. Among them are the parts of Maistre Jhan's madrigal *Miser quell huomo* copied by the scribe Jean Michel who worked in Ferrara; the piece was subsequently printed in the anthology *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* published in Augsburg by Melchior Kriesstein in 1540.⁷⁴ Since comparison of the readings of Jhan's madrigal in these two sources shows that they are related even to the extent of transmitting the same errors, it seems likely that they subsequently ended up with Kriesstein, who used them as his exemplar.⁷⁵ A good number of the scribes who copied the Paris leaves also appear among the Munich leaves, whose history can be traced back from Robert Julien van Maldeghem (who used them in compiling his anthology *Trésor musical*), via the nineteenth-century Dresden bibliophile Carl Falkenstein whose music library was sold in Leipzig in 1856.⁷⁶ Although it is possible that the Paris and Munich leaves are from two quite distinct sixteenth-century collections of such material, the more likely explanation is that they were both once part of the Herwart library in the sixteenth century; they may be among the miscellaneous items referred to at the end of the Herwart library catalogue.⁷⁷

are copied on printed manuscript paper, some of which was produced in Augsburg by Melchior Kriesstein and Philip Ulhart, the only music printers working in the city. The same is true of Mus. Ms. 1505, written by the scribe of Mus. Ms. 1503b and 1503i. Mus. Ms. 1508 is copied throughout on score paper printed by Jacques Moderne in Lyons using metal rules; See John Milsom, »Printed Music Papers: Research Opportunities and Challenges«, *Early Printed Music and Material Culture in Central and Western Europe*, ed. Andrea Lindmayr-Brandl and Grantley McDonald, Abingdon 2021, pp. 41–62.

74 Paris, Bibliothèque du Conservatoire, Ms. 1591(VIII); see Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, pp. 121–122, 184.

75 I am grateful to John Knowles who many years ago first pointed out the connection (private correspondence). For a detailed account of Paris 1591 (VIII) as copied by Jean Michel, see Joshua Rifkin, »Jean Michel, Maistre Jan and a Chorus of Beasts. Old Light on some Ferrarese Music Manuscripts«, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 52 (2002), pp. 67–102: pp. 67–75, and for more details on the characteristics of his hand Eric Jas, »A Sixteenth-Century Ferrarese Partbook from a Private Collection«, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 52 (2002), pp. 35–65: pp. 39–46.

76 In general see Gustave Reese, »Maldeghem and his Buried Treasure«, *Notes*, Second series 6 (1948), pp. 75–117. For the provenance history of the Paris leaves see Simone Wallon, »Un manuscrit d'Ambroise Beber à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris«, *Revue de musicologie* 46 (1954), pp. 148–153; idem, »Les acquisitions de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris«, *Revue belge de musicologie* 9 (1955), pp. 36–46: pp. 36 f.

77 Slim, »The Music Library«, nos. 459–461.

In other similar cases, leaves were used to send new compositions that neither had been printed, nor were destined for the printer's workshop, to recipients who would prize them precisely because they had not been printed. These might be sent as single leaves or as fascicles which could be gathered together to form what Antonfrancesco Doni terms a *car naiolo*. In 1541, a correspondent in Brescia who often supplied Ruberto Strozzi with new music wrote: »I'm asking you to send me by the messenger the madrigal which Cipriano did for messer Nerio if you can get it, or some other lovely thing, but not one that many people have«. ⁷⁸ Cipriano was of course Rore, while Neri, who must be Capponi, is known to have jealously guarded his private collection of music. ⁷⁹ (That Neri Capponi and Ruberto Strozzi moved in the same social circles not only in Lyons but also in Venice is symbolized by the two parts of Silvestro Ganassi dal Fontego's treatise on the viola da gamba, published in 1542 and 1543, which are dedicated to Strozzi and Capponi respectively. ⁸⁰) Occasionally, these single sheets with legible notation are shown in painted portraits, as if to memorialize the process of transmission of a new work from composer to sitter. Ironically, the neglect that these unimposing scraps of paper have sometimes suffered at the hands of editors and historians has underestimated their contemporary value as trophies of exclusivity.

Mid-Century Sources

Any attempt to contextualize the madrigal within its various social and cultural parameters must take account not only of the manuscript sources of the 1520s and 30s, but also those copied around the middle decades of the century. Pieces composed by the first generation of madrigalists, including some that were never printed, continued to circulate in manuscript well into the second half of the century. The argument has been illustrated by two sets of partbooks, owned by Lorenzo Corsini and now dispersed, that were copied in Florence by Giovanpiero di Niccolò Masacone, a singer in the Baptistry in Florence and a minor composer whose only known work, the madrigal *Ecco Signor Vòlterra*, was composed to accompany part of the pageant given after the official banquet held to celebrate the marriage of Cosimo de' Medici and Eleonora of Toledo in 1539. ⁸¹ In addition

78 Agee, »Ruberto Strozzi«, p. 12 f.

79 On Capponi and his relations with the Strozzi see Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*.

80 Silvestro Ganassi dal Fontego, *Regola Rubertina. Regola che insegna sonar de viola d'arco tastada* (In Venetia ad instantia de l'autore 1542) (Strozzi); *Lettonne seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti* ([Venezia]: stampata per l'autore proprio 1543) (Capponi).

81 For which see *Musiche fatte nelle nozze dello illustrissimo Duca di Firenze il signor Cosimo de Medici*, Venice: Gardano, 1539; see Mary S. Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer, 1538–1569. A Descriptive Bibliographical and Historical Study*, vol. 1, New York 1988, pp. 246–249. Florentine

to copying four choirbooks (some of which carry dates) for Florence Cathedral during the last fifteen years of his life, Masacone was also the scribe of two sets of repertorially significant partbooks of madrigals copied during the 1520s: Bologna Q.21 and the elegantly illuminated and bound Newberry-Oscott Partbooks of about 1526. That he was still active as a scribe about 1560 is also documented by a payment of July 1559 for copying a *Passio Secundum Joannum a quattro voci* and other sacred works found among the papers of Francesco Corteccia.⁸² It would have been during these later years that Masacone copied two sets of partbooks devoted to the madrigal repertory. The first survives almost complete in the Biblioteca Comunale of the small Adriatic coastal town of Civitanova Marche. More dispersed is the second related set, which is now divided between Civitanova Marche, Paris, and Chicago, with only the quinto missing.⁸³ Both sets, which were compiled no earlier than the 1550s, are substantially devoted to Florentine repertory, with the work of Arcadelt, Corteccia, and Verdelot prominent. Since they contain madrigals by Ruffo, Palestrina, and Naich, at first sight they might easily be dismissed as philologically insignificant, but importantly there are also a large number of pieces which have no concordances in either manuscript or printed sources. The bass part of the second set carries on its cover a sixteenth-century ownership inscription of the Florentine Lorenzo Corsini »et amici«. While the Corsini partbooks are testimony to continued Florentine aristocratic interest in madrigal singing in company, and in particular to the continuing popularity of the music of the first generation of madrigal composers with local connections, they also underline the persistent traditions of composing and copying new madrigals into personal anthologies. As such they have been seen as providing the »missing link« between two opulent periods in Florentine activity, one ending in about 1540, the other beginning with the arrival of Alessandro Striggio in Florence twenty years later as a musician to Cosimo I, an event which heralded a fresh wave of madrigal composition as Striggio effectively replaced Corteccia as the principal musician at the Medici court.

festival music from the earlier decades, of which very little survives, is discussed in Anthony M. Cummings, *The Politicized Muse. Music for Medici Festivals, 1512–1537*, Princeton 1992; see in particular the conclusion on pp. 163–172.

82 For Masacone see Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, pp. 123–125, and Canguilhem, »Lorenzo Corsini's »Libri di canzone«, pp. 13–20.

83 The existence of the books in Civitanova Marche, first briefly noted in Fenlon and Haar, »Fonti e cronologia dei madrigali di Costanzo Festa«, *Rivista italiana di musicologia* 13 (1978), pp. 212–242, and subsequently with refinements in *The Italian Madrigal*, pp. 84, 135, has been amplified by the identification of additional parts in Paris and Chicago; see Canguilhem, »Lorenzo Corsini's »Libri di canzone«, especially pp. 3–7.

The mid-century practice of continued manuscript transmission despite the impact of print was not restricted to Florence or confined to a single source. Five manuscript partbooks from an original set of six in the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel (the bass part is unfortunately missing), neatly if not actually professionally written around the middle of the century, were indisputably copied and bound in Venice.⁸⁴ Firstly, the contents, madrigals and motets for four to seven voices, are overwhelmingly given over to music by Cipriano de Rore (about half of the total) and Adrian Willaert and his contemporaries. Second, and as in the case of the Corsini partbooks, most of the pieces are not copied from printed sources; it seems that the scribe worked independently, and may even have been copying music that had not yet reached print.⁸⁵ It has been suggested that the Wolfenbüttel partbooks represent a composer or singer's personal collection of music that had been encountered primarily in manuscript, and that it was probably compiled between 1543–1544 and 1557 or even later, possibly by Perissone Cambio.⁸⁶

An important part of the evidence for the Venetian origins of the books consists of the identification of their binder as the ›Apple Binder‹ (on account of his most distinctive tool depicting fruit surrounded by five leaves), who worked in the city between 1540 and 1560 for a number of high-ranking clients.⁸⁷ The ›Apple Binder‹ is also known as the ›venezianischer Fuggermeister‹ since so many of the examples of his work in the Bavarian State Library originally came from the library of Johann Jakob Fugger.⁸⁸ Apart from Fugger, volumes were also bound in the workshop for a number of prominent French collectors including Thomas Mathieu, Marc Lautrin, and Cardinal Antoine Perrenot de Granvelle, whose books were dispatched from Venice with the assistance of his librarian Antoine Morillon.⁸⁹ Others were bound for Diego Hurtado de Mendoza, one of the most prominent bibliophiles of the age.⁹⁰ Closer to home the workshop was responsible for binding the illustrated manuscript catalogue of coins belonging to

84 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 293 Musica Handschrift.

85 See Mary S. Lewis, ›Rore's Setting of Petrarch's ›Vergine Bella‹: A History of Its Composition and Early Transmission‹, *The Journal of Musicology* 4 (1985), pp. 365–409, particularly pp. 370–378.

86 Owens, ›A Collaboration‹.

87 First noted in Mary S. Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer, 1538–1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, vol. 2, New York 1997, p. 19.

88 Ilse Schunke, ›Venezianische Renaissanceeinbände: Ihre Entwicklung und ihre Werkstätten‹, *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, 4 vols., Vatican City 1964, vol. 4, pp. 169–174 and plates 33–35.

89 See T. Kimbell Brooker, ›The Library of Antoine Perrenot de Granvelle‹, *Bulletin du Bibliophile* 2015/1, pp. 23–72.

90 Anthony Hobson, *Renaissance Book Collecting. Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza, Their Books and Bindings*, Cambridge 1999, pp. 119–132, where it is suggested that the Fugger Binder was the manager-bookbinder of the Libreria della Fenice, run by the Giolito printing firm.

the patrician numismatist Andrea Loredan, whose cabinet was acquired by Duke Albrecht of Bavaria in the 1560s.⁹¹ Although nothing is known of the provenance of the Wolfenbüttel partbooks, it is unlikely that they were copied and bound for any of these collectors, none of whom are known to have had an interest in acquiring music. A more likely candidate would be a well-to-do connoisseur with contacts with the circle around Rore and his disciples, perhaps Hieronymus Uttinger. One of the three sons of Georg Uttinger, consul of the Fondaco Tedesco in Venice, Hieronymus knew Rore («a very dear friend»), and also Gardano who dedicated a collection of motets to him, as well as Jacques Buus who made him the dedicatee of two books of *ricercars*.⁹²

On the evidence of these three sets of partbooks, madrigals, including (importantly) pieces that were never printed, continued to circulate in manuscript well into the second half of the century. Following these there is something of a gap until the last decades of the century with sources such as the Bourdeney and Tarasconi manuscripts, both written in score which indicates that they were presumably intended for study purposes, and the various anthologies both printed and manuscript of specially composed madrigals put together for Laura Peverara, a member of the legendary Ferrarese *concerto delle dame*.⁹³ At this late date, the few Italian manuscripts containing madrigals that have survived seem to have been copied for unusual if indistinct purposes of a commemorative kind that separate them in functional terms from the partbook sets common in the first half of the century on the one hand, and printed collections on the other. In considering the

91 John Cunnally, »The Mystery of the Missing Cabinet. Andrea Loredan's Coin Collection and Its Fate«, *Translatio Nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, ed. Ulrike Peter and Bernhard Weisser, Wiesbaden 2013, pp. 141–148. It seems probable that the catalogue, which is illustrated with 1,220 pen-and-ink drawings, was prepared as a sale catalogue.

92 Both Parabosco and Cambio were part of the same circle: see Mary S. Lewis, »Antonio Gardano's Early Connections with the Willaert Circle«, *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources, Texts*, ed. Iain Fenlon, Cambridge 1981, pp. 209–225. The suggestion that Uttinger may have been the original owner of the Wolfenbüttel partbooks is purely speculative. Dr Sven Limbeck of the Herzog August Bibliothek kindly informs me that he has been unable to discover any information in the library's old catalogues that might help to establish the provenance of the partbooks (letter of 2 March 2022).

93 For the Bourdeney manuscript, substantially devoted to the madrigals of Rore, see Oscar Mischiati, »Un'antologia manoscritta in partitura del secolo XVI. Il MS. Bourdeney della Bibliothèque Nationale di Parigi«, *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975), pp. 161–174. The Tarasconi manuscript, whose contents are much more varied, is described in Guglielmo Barblan and A. Zecca Laterza, »The Tarasconi Codex in the Library of the Milan Conservatory«, *The Musical Quarterly* 60 (1974), pp. 195–221. For the printed sources assembled for Laura Peverara see Anthony Newcomb, »The Three Anthologies for Laura Peverara, 1580–1583«, *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975), pp. 329–345, and also the discussion of Modena, Biblioteca Estense, Ms. 1358 in Iain Fenlon, review of Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara*, in *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), pp. 167–181: pp. 175–177.

whole sequence of manuscript sources of the repertory stretching in chronological terms from the mid-1520s to the 1580s, a certain pattern does emerge notwithstanding the small size of the phenomenon. It would seem that, from a situation at the beginning of this period in which manuscripts were the principal sources of new music, by the end of the century any new madrigals that circulated in manuscript are to be classed as private or elite repertory, true *musica reservata*, that was never intended for normal, commercial dissemination in print.

Poetic Sources

In essence the early madrigal is a monument to a local Florentine taste, not only in its musical dimensions but in its poetic ones as well. The process of elevating the early manuscripts of the madrigal to a position of prime textual authority critically raises the desirability of also identifying manuscript sources for the poetic texts that came into the hands of the early madrigalists. This proves to be a dispiriting business. Extensive trawls through some of the hundreds of manuscript anthologies of Italian poetry held in the three main Florentine libraries (the Biblioteca Nazionale, the Biblioteca Riccardiana, and the Biblioteca Marucelliana) has produced very few concordances with musical settings whether in manuscript or print. The interest here is not so much in attributable poetry that was set, much of which was taken from printed collections, nor even in that which can be shown to have been set by composers prior to being printed. Certainly, there are interesting examples of both kinds of pre-existent texts and their musical settings, but they do not represent standard practice. More commonly the process began with a piece of poetry being sent to a composer, or even written by him, perhaps at the request of a patron, something that can be demonstrated from letters, some of which originally included the verses to be set.

Some documented examples illustrate the point. In a letter of 1534 written from Venice to his teacher Benedetto Varchi, Ruberto Strozzi enlists Varchi's poetic skills in his pursuit of the legendary Polissena Pecorina: »Make it in praise of the said Pulisena (who sings very well both in improvising and in reading music), put her name in it, make the two final verses rhyme, and make them eleven syllables apiece, and she would like her name to be mentioned somewhere after the middle of the madrigal«. This too was to be set to music, but if so no trace of the finished result is known to have survived. More tangible is the example of Arcadelt's settings of Michelangelo's verses, in which the role of his friend and amanuensis Luigi del Riccio, who was in charge of the Strozzi bank in Rome

and acted as intermediary, is well known.⁹⁴ In the first of three undated letters written to del Riccio, Michelangelo asks his friend to find a composer to set one of his verses; the second and third indicate that del Riccio gave the commission to Arcadelt, that Michelangelo was pleased with the result, and that the composer was rewarded with a gift of satin.⁹⁵ The episode, which must date from before the appearance of the first edition of the *Libro primo* in about 1537, emphasizes the importance of Florentine expatriate communities for the dissemination of the early madrigal outside Florence. But in the vast majority of cases the poetry of the early madrigal is both anonymous and of indifferent quality, and in these terms it is appropriate to distinguish between ›poesia per musica‹ and ›poesia in musica‹. In some cases it is plausible that composers wrote their own poetry, as was certainly the case with Girolamo Parabosco, first organist of St. Mark's Basilica in Venice from 1551, and a regular member of Domenico Venier's academy of *letterati*.⁹⁶ The poetic style of the repertory is certainly overwhelmingly Petrarchistic, and the corpus can be subdivided into a number of generic types, but it is difficult to claim that serious interest in Petrarch's poetry was a decisive formative impulse.

Despite his idealism, evident from his constant search for high-standard poetry in the work of the early madrigalists, Einstein was fully aware of the inferior quality of the ubiquitous ›Madonna v'adoro‹ texts which dominate the literature. Nonetheless this did not prevent him from considering the *petrarchismo* of the early sixteenth century as a kind of escalator of taste which permitted the evolution of the madrigal to be intimately related to a rise in the quality of madrigal verse. As he wrote, in a passage deeply indebted to Spenglerian thought, ›The literary trend in secular music [...] grew in strength during the 1520s until classical verse of distinction and elegance became the norm. An already active and vigorous cult of Petrarca was to achieve such influence that in subsequent decades each of the master's lyrics was set to music not once but many times. This heightened artistry of text [...] was but of the stylistic elements necessary to make up the balanced euphony of the madrigal.‹⁹⁷

At first glance it might seem that the appointment of Pietro Bembo as one of Leo X's secretaries shortly after Leo's election to the papacy might provide grounds for Einstein's optimism, for Bembo's codification of the language of

94 Herman-Walter Frey, ›Michelagnuolo und die Komponisten seiner Madrigale‹, *Acta musicologica* 24 (1952), pp. 147–197.

95 Two Michelangelo settings are to be found in Arcadelt's *Primo libro* of 1543: ›Deh dimmi amor‹ and ›Io dico che fra noi potenti dei‹.

96 Martha Feldman, ›The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice‹, *Renaissance Quarterly* 44 (1991), pp. 476–512, and eadem, *City Culture and the Madrigal*, q.v. but especially pp. 15–17 and 85–87.

97 *TIM*, p. 121. See, for a similar position, Walter H. Rubsamen, *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500)*, Berkeley 1943, p. 35.

Petrarch and Boccaccio, evident from the *Prose della volgar lingua*, conceivably might have inspired the interest of Pisano, who was in Rome from 1519. But if it did so it was only in the most superficial way, since his texts are derived not from Bembo's authoritative 1501 edition of the *Canzoniere* printed by Aldus, but from a different, impossible to identify and highly contaminated source. Moreover, the title of Bernardo Pisano's *Musica [...] sopra le canzone del petrarcha* (of which only the bassus and altus parts, once in the library of Hernando Colón, have survived) is illusory; only seven of its seventeen pieces set Petrarch's verse. Both the title of Pisano's book and its typographical peculiarities, which possibly indicate a new craftsman, conceivably Giovanni Giacomo Pasoti, together with Petrucci's adoption of the partbook format for the first time in his output, suggest that the *Musica* might have been a specially commissioned publication. It may be relevant that Petrucci is known to have stayed in Rome on a number of occasions between 1518 and 1520 during the culturally vibrant pontificate of Leo X, when either he or Petrucci might have encountered a patron for the project either there or in Florence via the Medici network.⁹⁸ The absence of a dedication or other paratexts in the volume is not a barrier to this possibility.

Fragments of Printed Music: Petrucci and Bartolomeo Egnazio

Identification and dating of the manuscript sources of the mid-1520s such as the Berkeley and Yale partbooks, which were not identified until the 1980s, does help to close the gap in compositional activity between Pisano's *Musica* and the *Libro primo de la Serena* of 1530, the years that constitute Einstein's »artistic pause«.⁹⁹ So too do the more recent discoveries of new printed sources. At one time it might have seemed that Petrucci stopped printing with the three detached Fossombrone leaves, one of which contains Verdelot's *Non po far morte et dolce riso amato*, but now two other groups of fragments, both in Pesaro but also originally from Fossombrone, need to be taken into consideration. The first, two uncut folios from tenor and bass partbooks containing motets drawn from Jacques Moderne's *Motteti del fiore* of 1532, includes a colophon dated 15 October 1538 signed by Petrucci and an associate, Bartolomeo Egnazio. To these should be added parts of two folios from the tenor book discovered in the Archivio di Stato in Fano.¹⁰⁰ Discussion of why the Moderne volume was chosen becomes less

98 For technical descriptions of the two surviving partbooks and an interpretation of their significance see Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci: A Catalogue Raisonné*, New York 2006, pp. 844–847.

99 *TIM*, pp. 139–151.

100 Teresa Gialdroni and Agostino Ziino, »New Light on Ottaviano Petrucci's Activity, 1520–38: An Unknown Print of the Motetti del fiore«, *Early Music* 29 (2001), pp. 500–532; Boorman, *Ottaviano Petrucci*, pp. 850–852.



Fig. 4: Pesaro, Archivio di Stato, Fondo Giudiziario. Fragments of Giulio Tiburtino, *Sonetti, madrigali, e stanze commode da sonare e da cantare*, Fossombrone: Bartolomeo Egnazio 1539. Canto and Tenor

necessary if the fragments, like the Fossombrone leaves, were part of a printing exercise, not intended for publication, or were proof sheets. A second set of fragments consists of an uncut canto sheet and a half sheet from a tenor which includes a title, a dedication, and a table of contents listing twenty madrigals by Giuliano Tiburtino, all of which suggests that a complete volume was in some sense contemplated but probably never brought to fruition.¹⁰¹ There is no colophon, but the canto sheet bears, in gothic type, the title *Sonetti, Madrigali, e stanze, commode da sonare e da cantare delle Eccellente Musico Messere Giuliano Tiburtino Nuovamente Impresse* with, immediately underneath, an armorial shield framed with laurel branches and topped by a crown. This is the coat-of-arms of Giulia Varano, daughter of Giovanni Maria, the last Duke of Camerino (on his death in 1529 without an heir, the Varano lands passed to the Della Rovere family). The

101 See Teresa Gialdroni and Agostino Ziino, »Beyond Petrucci: An Unknown Madrigal Collection by Giuliano Tiburtino (Fossombrone) 1539«, *Acta musicologica* 79 (2007), pp. 33–84. The contents of the projected volume are given on p. 47, the texts and music of the surviving fragments on pp. 55–58 and 65–69. That they were used as covers for legal documents dated 1551 and 1555 reduces the possibility that a complete volume was printed.

dedication of the *Sonetti, Madrigali, e stanze* is addressed to Giulia, who in 1535 was married to Guidobaldo II della Rovere, who three years later became Duke of Urbino. Again signed by Egnazio and dated 15 May 1539, it refers to Petrucci as »già defunto«. Facing the dedication, on the recto of the first numbered folio, is a poem celebrating Petrucci in humanistic language by Antonio Paltronus »civis forisempronensis«, playful in that Petrucci's success after the failure of others is said to have brought approving smiles to the faces of the gods Venus and Mars as well as that of the Pope (see Fig. 4).

These additions to the Petrucci corpus suggest renewed activity by Petrucci and Egnazio and then Egnazio alone in the period c. 1537–1538, while also leaving the dating of the Fossombrone leaves first published by Ceccarelli and Spaccazocchi as an open question, though they must have preceded the *Motetti del Fiore*, signed in 1538.¹⁰² Although the production of complete books may have been originally intended, the fact that no copies are known to exist or to have existed (through references in collectors' catalogues and early library inventories for example), strongly suggests that all three projects did not progress beyond the printing of proof sheets. All these fragments had been acquired by local merchants and notaries as waste and then used to fabricate account books or legal documents, traditional uses for discarded material sold off by printers' workshops. It seems most likely that they began life as trial sheets of volumes that were planned but never executed, or projects that were begun but were interrupted, perhaps by Petrucci's death.

Individual and Group Portraits

Evidence of the circulation and ownership of the early madrigal, largely recuperable from provenance histories of manuscripts and printed books together with inventories, is also occasionally provided by contemporary paintings. What emerges is that some merchant class or aristocratic patrons commissioned portraits which included, for a variety of reasons, depictions of partbooks open so that the notation can be read, an invitation perhaps to assert individual involvement in the kind of practical humanism advocated by Baldassare Castiglione in *Il cortegiano*.¹⁰³

Among early examples of the genre is a portrait of Johannes Münstermann executed by Hermann tom Ring, who seems to have spent his entire career after

102 Boorman, *Ottaviano Petrucci*, pp. 847–850.

103 James Haar, »The Courtier as Musician: Castiglione's View of the Science and Art of Music«, *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, ed. Robert W. Hanning and David Rosand, New Haven 1983, pp. 165–189.



Fig. 5: Hermann tom Ring (1521–1596), Portrait of Johannes Münstermann, 1547. Oil/oak wood, 66.8 x 47.0 cm, Inv.No. 686 LM



Fig. 6: Hermann tom Ring, Portrait of Johannes Münstermann, detail

1544 (when he painted and dated a self-portrait) in Münster. It shows a flute surrounded by bound set of partbooks labelled »DI VERDELOTTO DI ARCHADELT/TUTTI LI MADRIGALI DEL PRIMO ET SECONDO LIBRO A QVATRO VOCI« on the cover of the bass part. Although no such collection uniting the madrigals of the two composers is known, the wording is identical (apart from the reference to Archadelt) to that of Girolamo Scotto's 1540 edition of Verdelot's *Primo libro*, which the artist must have seen (see Fig. 5). The text and music of two madrigals *Fuggi, fuggi cor mio*, and *Madonna per voi ardo*, visible in the open canto partbook, are completely accurate in as far as they can be read.¹⁰⁴ That the sitter is pointing to the second of these, and more precisely to a detail of the text that reads decisively »Et voi sola servir«, is designed as an amorous message, clearly directed to the viewer, who was presumably the intended recipient of the portrait as part of a courtship ritual (see Fig. 6). In this instance the musical inscription in Münstermann's open partbook functions in much the same way as poetry from Petrarch's *Canzoniere* similarly presented in portraits exchanged between elite lovers. Although little is known about Münstermann beyond his status, proudly displayed in his armorial bearings, the presence of the partbooks in his portrait is evidence of the availability beyond the Alps of early printed editions of madrigals by the first generation of composers, acquired either on trips to Venice or at book fairs.

Despite the challenges of interpretation, with possible symbolic meanings ever present, it is inescapable that the presence of madrigal books in paintings often

104 For details see Hildegard Westhoff-Krummacher: »Ein Brautwerbungsporträt von Hermann tom Ring«, *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 45 (1967), pp. 251 f.; Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, Appendix, pp. 325 f.

constitutes some form of genuinely historical trace, even if often it cannot be precisely quantified or understood. Italian paintings incorporating legible depictions of madrigal books occur almost from the moment that the pieces themselves started to appear in manuscripts and printed editions. The phenomenon can be traced at least from the late fifteenth century, the suggested date of the missing prototype of Bartolomeo Veneto's *Portrait of a Lutenist*, which exists in at least twenty-seven versions in some of which the female sitter is transformed into St. Catherine of Alexandria, and in others into St. Cecilia. The fragmentary melodic inscriptions represented in the open book, which sits rather precariously and implausibly on the ledge which separates the sitter from the viewer, come from five different compositions.¹⁰⁵ The very large number of versions of the prototype, some of which are workshop copies, makes it unlikely that the *Portrait of a Lutenist* is a portrait in any meaningful sense. Both the traditional erotic associations of female music-making together with the frank invitation to the viewer suggests that these works were directed to a male audience, and were intended to be viewed in specific locations. Two Italian paintings from the first half of the century draw upon the *Motetti e canzone libro primo* of 1520 for their inscriptions; these include, in both cases, Sebastiano Festa's *Perche al viso d'amor*, whose popularity is evident from its widespread diffusion in the earliest manuscripts of the repertory.¹⁰⁶ Madrigals by Arcadelt and Verdelot are also incorporated in paintings from the same period. An anonymous North Italian portrait of a woman painted c. 1530–1540 and now in the Spada Gallery in Rome includes Verdelot's *Quando madonna io vengo a contemplarte*, and a slightly later allegory, now lost, displays a partbook showing Arcadelt's *Amor, tu sai pur fare*. In both these cases the selected madrigals were clearly intended to be integral to the meanings of the paintings.¹⁰⁷

More enigmatic is the presence of music in Girolamo Savoldo's *Portrait of a Man with a Recorder*, one of only six known portraits by the artist, which includes both a single leaf (similar to the leaves from the Herwart collection and elsewhere) attached to the wall, and an open music book showing the voice parts of

105 H. Colin Slim, »Multiple Images of Bartolomeo Veneto's Lute-Playing Woman (1520)«, *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, ed. Jessie Ann Owens and Anthony M. Cummings, Warren, MI 1997, pp. 405–464. The version in the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, dated 1520, is illustrated in *TTM*, facing p. 142.

106 H. Colin Slim, »Two Paintings of »Concert Scenes« from the Veneto and the Morgan Library's Unique Music Print of 1520«, *In cantu et sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, ed. Fabrizio dell Seta and Franco Piperno, Florence 1989, pp. 155–174.

107 H. Colin Slim, »An Iconographical Echo of the Unwritten Tradition in a Verdelot Madrigal«, *Studi musicali* 17 (1988), pp. 35–44; idem, »Arcadelt's »Amor tu sai« in an Anonymous Allegory«, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 2 (1987), pp. 91–106.

O Morte? Holà!.¹⁰⁸ This latter occurs in two musical sources, one printed the other manuscript, dating from the 1520s and 1530s, that is, at about the same time that the portrait was painted in Venice, where Savoldo spent most of his career.¹⁰⁹ In all these instances the pieces reproduced combine fidelity to the printed sources from which they were undoubtedly copied, much in the way that maiolica painters relied upon engravings, with artistic licence by reducing the number of staves per page and hence enlarging the size of the text and music in relation to that page to increase legibility. In some cases, paintings constitute the first evidence for the existence of a particular madrigal, and as a *terminus ante quem* for its composition; as such they should be technically considered as primary sources. For example, a portrait of an unknown male sitter attributed to Francesco Salviati, dated 1540 but now untraceable, contains a folded sheet showing both text and music of Animuccia's *S'altra fiamma*, which did not reach print until 1551 when it appeared in *Il secondo libro de' madrigali*.¹¹⁰ This phenomenon is yet further illustration of specially commissioned or sought out pieces circulating in a restricted way before arriving in either the printer's workshop or on the copyist's desk.

Any attempt to establish a chronological typology of Italian portraits of the period which include open partbooks with legible notation is fraught with difficulty, in part because the statistical sample of such works is so small. Nonetheless, a number of sub-genres within the category can be observed. Paintings such as Hermann tom Ring's portrait of Johannes Münstermann, which make use of such intertextual devices, often in the form of betrothal messages, is one distinct type. Another consists of allegorical paintings (often unhelpfully labelled as 'concert scenes'), such as the much-discussed *Concert* (sometimes given the more appropriate title *Musical Conversation*) by Sebastiano Florigerio, where the open partbook held by the centrally placed bare-shouldered female figure contains the alto part of Michele Pesenti's canzone *Alma gentil, s'en voi fusse equalmente*, faithfully copied from the *Motetti e canzone, libro primo* of 1520 (see Fig. 7).¹¹¹ Around her bodice, this fashionably turbaned young woman sports the motto »MAL STA ASCOSTO UN BEL SERENO«, which is not a citation but rather vague evocation of common literary tropes.¹¹² On one level the painting has little to do

108 H. Colin Slim, »Giovanni Girolamo Savoldo's Portrait of a Man with a Recorder«, *Early Music* 13 (1985), pp. 398–406, at pp. 399–402.

109 It occurs in Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It.Cl.IV, 1795–1798, compiled in Venice or the Veneto in about 1520, and the *Canzoni frottole & capitoli. Libro secondo de la croce*, Rome: Dorico, 1531.

110 Slim, »Giovanni Girolamo Savoldo's Portrait«, pp. 403 f.

111 See Slim, »Two Paintings«, where the piece and its source were first identified.

112 As first noted in Bert W. Meijer, »Harmony and Satire in the Work of Niccolò Frangipane: Problems in the Depiction of Music«, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 6



Fig. 7: Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Sebastiano Florigerio, *Musical Conversation*, c. 1540

with music-making, but is rather intended as an allegory of the passing of time, articulated by the hand gestures of the two men positioned to the left and right of the foreground, while a third is beating the *tactus* on the woman's shoulder.¹¹³ On another, the texts of both madrigal and garment amplify the erotic atmosphere of the scene in which the young woman is surrounded by no fewer than seven men (only two of whom are singing), while the elderly veiled woman at the top left of the picture conceivably evokes the world of the brothel as well as the process of ageing. Probably dating from about 1540, Florigerio's canvas is just one example among many where a madrigal (or in this case a *frottola*) is incorporated some years after it began its brief career in print. Another example, in which the tenor of Costanzo Festa's *Madonna i preghi miei*, first published in the *Madrigale de*

(1972–1973), pp. 94–112: pp. 110 f.

113 See Jane Hatter, »Col tempo: Musical Time, Aging and Sexuality in 16th-Century Venetian Paintings«, *Early Music* 39 (2011), pp. 3–14, particularly pp. 3, 10–12. It should be noted that the older man in the right foreground, identified by Slim and others as a priest, is a later addition by a less competent hand.

M. Constantio Festa libro primo and subsequently reprinted only once in 1542, is shown in the open book held by an unidentified male sitter in a portrait attributed to Alessandro Allori (1535–1607), has only recently been brought to light.¹¹⁴ Allori's incorporation of music and text from the early madrigal repertory is characteristic of portraits painted in the second half of the century, perhaps since quotation from an established piece suggested qualities of knowledge and learning.¹¹⁵

In short, all the evidence suggests that the early madrigal as cultivated in Florence, Rome and Venice represents the taste of a small group of patrons who commissioned work from an equally small circle of poets and composers. Initially copied into manuscripts, exchanged in letters, and depicted in portraits, it constituted an elite repertory often prized, before it reached the hands of printers, for its exclusivity. In many instances it was only later that the press was able to put so much of the repertory into wider circulation. Much, but certainly not all. Repertory that was never printed continued to circulate in manuscript in the middle decades of the century, as the Corsini partbooks demonstrate, and the practice continued during its final decades.

In common with many historians of his generation, Einstein's primary interest in the question of patronage was with the binary relationships that linked patrons and composers, sometimes through a middleman, an approach that is now critically regarded as too heavily indebted to Burckhardt's idealized vision of the Renaissance. The more recent intrusion of explicitly sociological and anthropological concepts into the patronage debate has led to the insistence that specific cases of production and creativity should be examined in all the richness of their precise contexts. Beginning with Werner Gundersheimer, some historians have argued that patronage should be regarded as a process rather than a rigid system, with broader outlines and a more fluid, less deterministic sense of how it worked in practice.¹¹⁶ Such broader outlines should include the patronage of musicians, not just composers but also the singers and instrumentalists charged with performance. In this

114 The painting is now in the Regional Art Gallery of Tambov in Central Russia. See Camilla Cavicchi, *Maistre Jan. La carriera di un cantore francese alla corte degli Este di Ferrara (1512–1538)*, Turnhout 2023, pp. 148–151 and Fig. 25, where it is suggested that the sitter is Costanzo Festa. I am grateful to Professor Cavicchi for providing proofs of these pages in advance of publication.

115 During the early decades of the sixteenth century it was uncommon for music books with legible inscriptions to appear as identifiers in portraits of composers, Pontormo's painting of Francesco Layolle (Florence, Uffizi) being a rare exception, but from the middle of the century they become more common. In these instances composers were sometimes represented with legible inscriptions of their own works.

116 See Iain Fenlon, »Private, Princely and Collective Patronage in Sixteenth-Century Italy«, *Music Patronage in Italy*, ed. Galliano Ciliberti, Turnhout 2021, pp. 21–44.



Fig. 8: London, British Library. Francesco Corteccia, *Libro primo de madriali a quatro voci*, Venice: Antonio Gardano 1547. Title page. Canto

more expansive formulation the study of patronage necessarily involves consideration of a much wider variety of social, economic, and other features, including bonds of kinship and *amicizia*, the projection of social status through individual ›self-fashioning‹, and the political concerns of individual families.

Although most of the madrigal repertory, intended to be sung by groups of singers and instrumentalists, was aimed at a domestic market, the music celebrating the wedding of Cosimo de' Medici to Eleonora of Toledo in 1539 marks something of a departure from the emergent pattern by assembling all the music for a single occasion within one volume as something of a propagandistic exercise. In environments populated by ambitious courtiers jockeying for position, where influence was achieved through the adroit management of the perceptions of others, music both in performance and print could acquire social prestige for both composers and practitioners, while providing patrons with an instrument of statecraft and social control. The career of Francesco Corteccia exemplifies this nexus of power relationships in action. For Einstein, who with considerable insight compared him to Vasari, Corteccia was the ideal court composer,

his connection to Cosimo I proudly exhibited through the incorporation of the Medici *stemma* in place of the printer's mark on the title page of his publications (see Fig. 8). Such advertisements of status through patronage connections were to become increasingly common as a commercial strategy of the book trade from the 1540s onwards.¹¹⁷

Academies and the Early Madrigal

If the palaces of the Florentine aristocracy were one setting in which the early madrigal was cultivated and performed, another was the academy. One important example of the kind was the Accademia degli Umidi, founded in Florence in November 1540, and reconstituted in the following year as the Accademia Fiorentina. Placed under the patronage of Cosimo de' Medici, its principal aim was to promote the use of Tuscan as an appropriate vehicle for elevated discourse and the transmission of knowledge; as such, its views coincided with those of Bembo. It has been suggested that it was in the Fiorentina that a decisive debate took place, at an important juncture in the shifting relationship between music and poetry in contemporary culture, about the relative merits of *musica all' improvviso* on the one hand, and the polyphonic madrigal on the other. According to this interpretation the latter, now dominant in humanist and courtly circles, had effectively laid claim to the intellectual status of performed music that had previously been occupied by the improvised tradition.¹¹⁸ Less controversially, the Accademia Fiorentina sponsored theatrical productions, including performances of plays with *intermedi* for which Francesco Corteccia composed the music, and there is some evidence that members of the academy actively sought out new madrigals, on one occasion from Arcadelt.

Antonfrancesco Doni's *Dialogo della musica*, published in Venice in 1544, offers a picture of a somewhat differently orientated literary academy in Piacenza, whose musical practices mostly consisted of performances of polyphonic madrigals. As if to highlight this aspect of its activities, the *Dialogo*, which is unusual and inventive in a way that is entirely characteristic of its wayward author, prints a number of complete pieces, all of which are known from elsewhere. As a sort of manual illustrative of Castiglione's discussions about the place of music in polite society, it is the only volume of its kind to incorporate the parts of complete polyphonic works for performance. It was at about the same time that Doni directed his interest in the madrigal to the highest authority in the Florentine state of

117 Iain Fenlon, *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*, London 1995, pp. 83–86.

118 Robert Nosow, »The Debate on Song in the Accademia Fiorentina«, *Early Music History* 21 (2002), pp. 175–221.

which he was a native when, during the second half of the 1540s he copied out, in his distinctive calligraphic script, a manuscript containing ten madrigals for presentation to Cosimo I, in an attempt to gain attention and possibly sponsorship for what turned out to be a failed attempt to establish a printing firm in Florence.¹¹⁹

The increase in the private cultivation of music during the first half of the century raises important questions about the ways in which patterns of patronage changed with the advent of printing and the clearly observable growth in the consumption of music and the acquisition of musical instruments at least in the middle levels of society. Some wealthy individuals, characteristically operating in urban contexts, now began to rival the ecclesiastical and civil authorities as patrons of both commissioned works and organizers of musical performances. By the 1540s this can be seen both in Florence and also in Venice, where an interest in new madrigal composition was in part stimulated by the arrival of Gardano and Scotto and their adoption of the single-impression technique of music printing. It is noticeable that about a quarter of the dedications of printed books of music from about 1540 onwards are addressed not to members of the upper reaches of society, as it might be high-ranking rulers, princes, and cardinals, but to members of the professional classes, sometimes acting collectively.

In this shifting emphasis of the traditional pattern of patronage which the printing press facilitated, music-making formed an important component of the activities of the formal academies of Venice and the Veneto. While many of these were socially exclusive (the Accademia di Filarmonica of Verona is a classic example), the same was not always true in the less formal environments of the Venetian *ridotti*, a reflection perhaps of the growing importance of the *cittadino* class. Unhindered by arcane rituals and formal procedures, it was the *ridotti* rather than the academies that proved to be the principal agents for the cultivation of music along with versification, rhetoric, and literature. Many of the musicians working in Venice participated in these gatherings, as Francesco Sansovino noted when he wrote of the »*ridotti* around the city that are frequented by virtuosi«. ¹²⁰ The lawyer Alvise Balbi, who owned a large collection of printed music and musical instruments, gathered around him a socially mixed circle which included the Gabrieli and Giovanni Bassano. ¹²¹ Antonio Zantani, who collected antiquities and coins,

119 James Haar, »A Gift of Madrigals to Cosimo I: The MS., Florence, Bibl. Naz. Centrale, Magl. XIX, 130«, *Rivista italiana di musicologia* 1 (1966), pp. 167–189. Comparison of the hand of the manuscript with others written by Doni place his authorship beyond doubt. Doni's desire to enter the printing trade occurred at more or less the moment when Cosimo nominated Torrentino as »stampator ducal«.

120 Rodolfo Baroncini, »*Ridotti* and Salons: Private Patronage«, *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, ed. Katelijne Schiltz, Leiden 2018, pp. 149–202.

121 Baroncini, »*Ridotti* and Salons«, pp. 190–201.

sponsored musical meetings frequented by Annibale Padovano, Claudio Merulo, and Baldassare Donato among others. Zantani, who was something of an entrepreneur, also attempted to engineer the publication of madrigals from Willaert's *Musica Nova* and planned an ambitious collection of madrigals which finally appeared in 1569 after many vicissitudes.¹²² None of these groups were academies in a formal sense, but were simply enthusiasts bound together by ties of friendship and sometimes kinship in the common pursuit of music as a social entertainment, with madrigals as the principal interest. As social phenomena they represent the tip of what has recently been revealed as a very considerable iceberg of patrician and citizen class engagement, in informal settings, with composers and practical musicians including singers and instrumentalists from St. Mark's Basilica. Such examples also locate interest in music as part of the taste for domestic opulence as described in Richard Goldthwaite's history of consumption, a fashion founded on the widespread emulation of princely example not only by aristocrats but also by the mercantile and professional classes.¹²³ As such they also demonstrate the value of tracing comprehensive profiles of collective behaviour as a necessary adjunct to studies of single acts of patronage.¹²⁴ As the parameters of production and consumption shifted in response to such social imperatives, the taste for acquiring collections of both printed and manuscript sources became a matter of status as well as mere enthusiasm for an accessible form of musical sociability.

A different kind of more public and more formally constructed engagement with music, though of a kind that was untypical of the academy movement in general, characterized the activities of the Accademia Filarmonica of Verona, formed in 1543 with the aim of the «coltura ed esercizio della musica».¹²⁵ An inventory drawn up before the amalgamation of the two constituent academies which developed into the Filarmonica includes a wide range of instruments, and some thirty sets of partbooks both manuscript and printed containing motets, madrigals, and masses, mostly written by recent composers together with a smattering of older repertory including frottole. This foundation library was absorbed into a larger one which was steadily built up through purchases, including madrigals by Arcadelt and Costanzo Festa, masses by Morales, and motets by Willaert.¹²⁶ With

122 Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, pp. 63–80.

123 Richard Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600*, Baltimore 1987, chapter 10.

124 Baroncini, «*Ridotti* and Salons», pp. 156–177.

125 Michele Maylender, *Storie delle accademie d'Italia*, 5 vols., Bologna 1926–1930, vol. 3, pp. 386–394; Giuseppe Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, Verona 1941.

126 Turrini, *L'Accademia Filarmonica*, chapter 2 which prints transcriptions of this and a number of other inventories.

a membership mostly of local aristocrats, the aspirations of its founders (drawn from two pre-existent academies) are encapsulated in its device showing a siren holding a celestial globe surrounded by the motto COELORUM IMITATUR CONCENTUM, an allegorical reference to a new social order symbolized by the familiar image of *harmonia mundi*. As such it could also serve as a potent political symbol, which operated through the equation of these same qualities with those of a well-ordered state, a metaphor which is a commonplace of Venetian political theory of the period.¹²⁷ Such resonances of a rich musical life are not merely figures of speech; behind the conceits lay a musical reality which was both visible and audible not only in public processions, ceremonies, and other rituals, but also behind the closed doors of patrician palaces not only in Venice but also in the towns and cities of the *terraferma*.

For the academicians the study and practice of music was merely one aspect of a much wider intellectual interest in the liberal arts through which they projected an image of themselves to the wider world. The Filarmonica's patronage of composers, which ran parallel to its support for actors and dramatists, was both private and public. It was also a sustained exercise in aristocratic self-promotion, a process which not only demonstrated the sophisticated tastes of its members, but also possession of the wide discernment in many areas of humanistic knowledge considered necessary for a member of the nobility.¹²⁸

These are qualities of which Einstein himself would have approved, as the British musicologist Edward J. Dent recognised: »What gives [the book] grandeur is its astonishing intellectual breadth of view, not only in music but in Italian history and literature as well«. ¹²⁹ Origins and character, style and tradition: these are Einstein's principal concerns in *The Italian Madrigal*. The narrative unfolds chronologically in a format familiar from other monumental studies published at about the same time, notably Erwin Panofsky's *Early Netherlandish Painting*. The result is a classic demonstration of a largely internal historical approach constructed and arranged by way of paradigms of form and style. The evolution of any genre is inevitably the consequence of the interaction, however historically unexpected, of different but mutually contingent factors, circulating in motion as if in a kaleidoscope to create repeatedly changing patterns. These might include artistic, philosophical and intellectual factors as well as technological, economic, and political ones, assembled in a constantly changing matrix of social and cultural forces. This is as true for us now as it was for Einstein, whose approach inevitably placed

127 Paolo Paruta, *Discorsi politici*, Venice: Nicolini, 1599, p. 391.

128 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980.

129 Edward J. Dent, review of *The Italian Madrigal for Music and Letters* 31 (1950), pp. 56–60: p. 57.

weight on only those selected categories of contingent factors that appealed to him. But at so many junctures in its argument, *The Italian Madrigal* continues to suggest important ways in which Einstein's astonishing achievement can continue to act not only as an erudite source of information, but as an inspiration.

Philippe Canguilhem

Einstein's Musical Sources: Building a History of the Italian Madrigal from the Prints

There can be no question that Einstein's *Italian Madrigal* remains a key work of reference for anyone studying the development of secular music in sixteenth-century Italy. Re-reading his magnum opus, we are struck by the soundness of his scholarship, the topicality of many of his assertions, and the book's broad range of perspectives, not to mention its lively literary style, which is no longer found in the somewhat dry and sanitized musicological prose in which we convey our ideas today.

Despite all these qualities, a number of Einstein's conclusions have been revised over the decades since its publication in 1949. One of the most important modifications, and one which is universally accepted today, concerns the early chronology of the genre. While Einstein concluded that the Italian madrigal emerged around 1530, James Haar has since demonstrated why we should move its origins back a decade, and his work on early sources in collaboration with Iain Fenlon, published in 1988, has enabled a profound reconsideration of Einstein's perspective. In addition to this chronological revision, another major consequence of Haar and Fenlon's work has been the abandoning of Einstein's theory about the continuity from frottola to madrigal. In fact, it is no longer possible to claim that the frottola turned into the madrigal like a chrysalis into a butterfly.¹ This was revealed by a careful reading of the manuscript sources, which indicate that as early as 1520, Florentines were setting a new type of poetry to music in a way that was closer to the French chanson or the Latin motet than the earlier frottola, which belongs to a separate and independent cultural, poetic, and musical tradition.²

1 See also Giovanni Zanovello's contribution to the present volume.

2 Iain Fenlon and James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988.

Did Einstein overlook this phenomenon, and if so, why? Which sources did he use to write his history? Did he simply ignore the existence of these early madrigal manuscripts? And what can we say about the way he used his sources to build his narrative? These are the questions I would like to focus on in the following, mainly concentrating on the decades between 1520 and 1550 as it is during this early period that the issue of sources is particularly relevant. In the second half of the sixteenth century, with few exceptions, the Italian madrigal essentially spread through prints, and benefited less from the by then much weaker manuscript circulation than it had in former decades, even though this topic surely deserves to be studied more thoroughly than it has been so far.

Einstein's sources

For musicologists studying the early modern period, one of the most spectacular gifts of the digital era is the availability of the sources and the ease with which we can access them. But if we wanted to rewrite Einstein's history today, this would not be the major benefit gained from the eighty years that have passed since his work was first published. Rather, we would be relieved to have at hand a considerable number of modern editions, ranging from the academic publications of musicologists to the personal undertakings of amateurs. To give an idea of the wealth available, as of June 26th, 2023, the Choral Public Domain Library contains 6601 available scores labeled »madrigal«.³ In the 1920s Einstein had no choice other than to go directly to the sources.

It is well known that Einstein was able to conceptualize his impressive history thanks to his transcription of hundreds of pieces in score that are still preserved at the Smith College Library in 89 volumes. A fraction of these transcriptions appeared as the third volume of his book, but this selection was evidently merely the tip of the iceberg, and, as he confessed in the foreword of the book, »in nearly forty years not many weeks went by in which I did not score at least a few works from the old part-books«.⁴ Where did Einstein go to find the partbooks he needed?⁵ Again, his foreword gives us a short list of the main libraries he visited in order to consult the music: after the Bavarian State Library, he singles out London, Italy and the US as the places and countries where he had found the sources necessary to achieve his task.⁶

3 <https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Category:Madrigals>.

4 *TIM*, p. v.

5 See also the contribution by Moritz Kelber and Christian Thomas Leitmeir to the present volume.

6 *TIM*, p. vii: »From the long list of libraries and individuals to whom my thanks are due, I can single out only a very few. For many years, until 1927, the Bavarian State Library in Munich

But despite these 40 years of hard work scoring music at the libraries best stocked with sixteenth-century partbooks, Einstein had to imagine his history based on only a partial picture of the overall repertory. And we can be sure that either some sources' lack of availability or his decision to avoid transcribing some pieces played a role in his narrative and at times could breed frustration. The first factor explains why Einstein's history of the early madrigal neglects Francesco de Layolle and Mattio Rampollini. All three prints of these composers are present at Wolfenbüttel, but for some reason, Einstein did not consult them. As he admitted regarding Rampollini: »I unfortunately neglected to transcribe the only extant copy of this print, which is now in the Wolfenbüttel Library«. ⁷

Even though deeply dependent on the sources available to him, Einstein nevertheless acknowledged that in some cases, he did not transcribe everything at his disposal. When trying to appraise Verdelor's compositions for five or six voices, he wrote that he was not able to give a comprehensive picture of this repertoire as he had »scored only a few« of them. And he concluded: »Only when his entire work has been scored shall we be able fully to estimate the importance, originality, and versatility of Verdelot.« Strange as it may seem, this task still remains unfinished today. ⁸

Issues of availability aside, discussing the sources was apparently not a major concern for Einstein. He does not explore the specificity of manuscript versus print transmission, nor the question of anthologies versus single-author prints, in terms of their significance for the history of the genre. This is not to say that he was not aware that the situation was far from simple or straightforward; however, he only considered these arguments in passing. I would like to take a brief closer look at his knowledge and use of the manuscript sources for the early madrigal, as they in large part determined the historical revisions that have subsequently been made.

was most liberal in placing its treasures at my disposal and in borrowing materials for me from other German libraries. It gives me special pleasure to recall the many hours spent working at the British Museum and the Royal College of Music in London, at the library of the Liceo Musicale in Bologna, in Florence at the library of the Istituto Musicale, the Biblioteca Centrale, and the library of Horace de Landau, at the Marciana in Venice, at the Biblioteca S. Cecilia in Rome, and at the Library of Congress in Washington.«

7 Ibid., p. 135. A second copy, unknown both to Einstein and to Samuel Pogue at the time of the publication of his catalogue *Jacques Moderne, Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, Geneva 1969, is in Turin (I-Tn, Ris. Mus. IV 23/1).

8 TIM, p. 257. A critical edition of Verdelor's five-voice madrigals is still lacking. For the six-voice madrigals, see Alexandra Amati Camperi, *Madrigali a sei voci. Edizione critica*, Pisa 2004.

Abbreviation	Manuscript sigla
Bologna Q.21	I-Bc (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica), Ms. Q.21
Bologna R.142	I-Bc (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica), Ms. R.142
Basevi 2440	I-Fc (Florence, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini), Ms. Basevi 2440
Magliabecchiano 164–167	I-Fn (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale), Ms. Magl. XIX 164–167
Magliabecchiano 142	I-Fn (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale), Ms. Magl. XIX 142 [= Banco Rari 230]
Magliabecchiano 130	I-Fn (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale), Ms. Magl. XIX 130
Marciana 1795–1798	I-Vnm (Venice, Biblioteca Nazionale Marciana), Ms. it. IV, 1795–1798

Tab. 1: Madrigal manuscripts cited in Einstein's *TTM*, vol. 1

Einstein did not deliberately ignore the manuscripts containing early madrigals (Table 1). He had access to some of them over the course of his lengthy preparatory work, and could have seen them firsthand in Bologna, Venice, or Florence. In this last case, we know that he lived for some time in the hills around Florence, at Mezzomonte, and went to see the manuscripts at some point during the 1930s.⁹ Among the four Florentine manuscripts mentioned in his book, two are particularly relevant for Einstein: Basevi 2440 and Magliabecchiano 164–167.

The case of Basevi 2440 is interesting, as Einstein considers it to be representative of the music composed in Florence during the lifetime of Lorenzo the Magnificent (1449–1492), and thus concludes that it was copied towards the end of the fifteenth century. This assumption was not deduced from his own dedicated study of the manuscript, but instead simply follows Riccardo Gandolfi's article about this source, which is now generally dated to between 1515 and 1520, making it a key witness to the development of the early madrigal. Gandolfi's dating motivates Einstein to claim that the five pieces attributed to Bernardo Pisano in the manuscript »can hardly have been written after 1490«, and that the madrigal by Costanzo Festa, *Madonna io mi consumo*, is »a later interpolation anonymously entered«. ¹⁰ Finally, this manuscript, rather than helping Einstein build up his

⁹ See also Benjamin Ory's contribution to the present volume.

¹⁰ *TTM*, pp. 129 f. and 246. This assertion is repeated on p. 259. As for the article quoted by Einstein, see Riccardo Gandolfi, »Intorno al codice membranaceo N. 2440, esistente nella Biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze«, *Rivista musicale italiana* 18 (1911), pp. 537–548.

narrative, only succeeds in raising more questions, as illustrated by his hesitancy about evaluating Francesco de Layolle's production. As it appears, the problems created by Basevi 2440 might explain Einstein's lack of interest in the madrigal production of Layolle, who only features in his book as a shadowy figure.¹¹

The other manuscript, Magliabecchiano 164–167 at the Florentine national library, is referred to in various places as a document that »gives us a cross-section of the transitional period about 1520«. ¹² The consistency of this dating in relation to the repertoire it contains allowed Einstein to use the source to construct a comprehensive snapshot of Bernardo Pisano's works, as only the alto and basso partbook of his printed *Musica de Messer Bernardo Pisano* were known to have survived. Turning to this manuscript source made it possible for him to transcribe the complete polyphonic versions of Pisano's *canzoni* and assign them a place within his history of the early madrigal's stylistic development.¹³

The limited use of manuscript sources in *The Italian Madrigal* can be surprising, given that Einstein was accustomed to working with such material. During the same period, he was updating Köchel's thematic catalogue of Mozart's works, for which »he himself examined all available autographs as the basis for a new chronology«. ¹⁴ Moreover, manuscripts other than the few items listed above were known to Einstein, but he does not mention them. The most egregious of these are the three manuscripts held at the library of the Brussels Conservatory, whose complete description with known concordances had been published in an article by Charles Van den Borren in 1934, which Einstein even cites in the first volume.¹⁵

Why, then, did he not make more extensive use of the manuscripts? Most likely, the answer has to do with their state of preservation, which is often partial: it is striking that nearly all the sources listed in Table 1, namely Bologna Q.21, Magliabecchiano 130 and 164–167, and Marciana 1795–1798, have been preserved in their entirety, with all their original partbooks. From this we can infer that Einstein used the manuscripts exactly as he used printed music, to transcribe

11 *TTM*, p. 279: »It is difficult to suppose that the Francesco Layolle, whose three-part ballata *Questa mostrarsi lieto* is found as No. 12 in the codex Basevi 2440 at the Istituto Musicale in Florence and who thus belongs to the circle of Lorenzo de' Medici and cannot have been born later than 1460, should be the same Francesco de Layolle whose two madrigal books were printed by Jacques Moderne of Lyons in 1540 and later«.

12 *Ibid.*, p. 343. Elsewhere in the book Einstein states that the manuscript dates to either »about 1522« (p. 126), »prior to 1525« (p. 135) or »about 1525« (p. 201).

13 *Ibid.*, pp. 129–134 and 201 f. The same can be said of Sebastiano Festa's output (pp. 141–143).

14 Alec Hyatt King, »Einstein, Alfred«, in: *Grove Music Online* (2001).

15 *TTM*, p. 284. Charles Van den Borren, »Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique«, *Acta musicologica* 6 (1934), pp. 26–29 and 65–70. The three sources, all of Florentine origin, bear the shelf marks 27.731, 27.511, and 24.135.

new madrigals and make the repertoire available for study and analysis. As most of the manuscripts containing madrigals copied in the 1520s and 1530s lack at least one, and often multiple voices, they were useless for transcription.

In this respect, however, there was at least one case where he needed to reconstruct the parts of an incomplete polyphonic piece because it was so instrumental to sustaining his historical vision. This was Giacomo Fogliano's *Io vorrei dio d'amore*, for which he had only the bass partbook of the 1537 edition at hand. But, as a specialist of the Renaissance viola da gamba repertoire since the time of his doctoral dissertation,¹⁶ he was aware of the existence of a version in viol tablature hidden among Silvestro Ganassi's *Regola Rubertina*. Thanks to the tablature, he was able to edit a three-part vocal version of Fogliano's madrigal in his musical supplement, commenting that »the vocal original for three voices with its facile imitations can easily be restored«.¹⁷ It is not difficult to see what Einstein's motivation was here: Fogliano represents a rare (and even unique?) case of a frottolist who became a madrigalist. Transcribing one of his works provided a crucial illustration of Einstein's evolutionary scenario from frottola to madrigal.

Coming back to the manuscripts and concluding this brief overview, we can ask what would have happened if Einstein had focused more extensively on the manuscripts to build his early history of the genre. He probably would have revised his concept of the »artistic pause«, which is motivated by the gap separating the end of Petrucci and Antico's printing press in 1520, and the start of Verdelot's collected madrigals in the mid-1530s.¹⁸ This bizarre concept attests the centrality of print in his historical vision, supported by the fact that the new generation of madrigalists (Verdelot, Festa, and Arcadelt) coincides chronologically with a new generation of printers (the Scottos and Gardano). But, as Fenlon and Haar wrote in 1988, »as far as the madrigal is concerned, the new music written in the years after the »calamità d'Italia« occasionally found its way into print, but mostly it circulated in manuscript«.¹⁹ And the study of such sources, far from reflecting the »confusion and disorder that prevail in Italian secular music about 1530«, instead

16 Alfred Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 1905.

17 Einstein's transcription appears in *TIM*, pp. 54 f. (no. 29). Fogliano's original madrigal is to be found in RISM 1537⁷, the bass part of which survives in Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica.

18 *TIM*, p. 139. A justification of the »artistic pause« is found at p. 148: »this mixture is an indication of the confusion and disorder that prevail in Italian secular music about 1530 and of a lack of direction on the part of the publishers and printers, who are no longer sure of the demands of their own public.«

19 Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, p. 58.

shows the circulation and production of madrigals that ended up in organized *canzonieri* mostly copied in Florence.²⁰

In search of authorship

Having elucidated why Einstein did not work more extensively on manuscripts, I would like to trace how he used his sources. In fact, he used partbooks not only to transcribe them and access new music, but also to document the poetic taste of the composers and to single out theatrical or political features, in which case he only copied the texts of the madrigals and did not go to the trouble of scoring the music. In one case at least, we know that he did not go to see all the partbooks. In order to emphasize Costanzo Festa's ties with Florence, Einstein gives the poem of his *Sacra pianta da quel arbor discesa*, written to celebrate Duke Alessandro de' Medici, either for his accession to the duchy in 1532 or for his wedding in 1536. A careful comparison of his rendering and the original source reveals that he did not score the piece, as his text is not complete: indeed, the sixth line is missing, probably because he copied the madrigal from the alto part, which is the only one to omit this line. Ironically, the words overlooked by Einstein would have reinforced the piece's Medici links.²¹

Elsewhere, Einstein also uses the musical sources either as an aid to dating individual pieces, or taking a philological approach as a way to appreciate the evolution of a composer's musical language. The first case is illustrated by his remark about Willaert's place in the early chronology of the madrigal:

»A madrigal on the doge Andrea Gritti, the tenor part of which is found in MS R. 142 of the Liceo musicale in Bologna, would be a positively dated composition of Willaert's if we could assume that it is an expression of gratitude for his appointment in Venice (1527). The MS is the work of several hands between 1515 and 1530: in addition to pieces of church music

20 We could add that by focusing almost exclusively on prints, Einstein provided a model followed by members of the next generation. To take only one example, Albert Seay did not take the manuscript tradition into account in his modern editions of the Arcadelt and Festa madrigals: Jacobi Arcadelt, *Opera omnia*, vol. 2 to 7, ed. Albert Seay, n. p. (American Institute of Musicology 1969–1970); Costanzo Festa, *Opera omnia*, vol. 7 and 8, ed. Albert Seay, n. p. (American Institute of Musicology 1977–1978). To date, then, we are still lacking critical editions that consider all the known sources of the three first »masters'« contributions to the genre of the madrigal.

21 *TIM*, p. 157 f.: »Onde di laude accesa / [Immortal gloria al Medico honorarebbe] / Cert'indarno sarebbe«. The comparison also shows how he seriously modernized the original text, with numerous spelling corrections (»fiorenza« vs »firenza«; »quel« vs »quell'«; »vede apresso« vs »ved'apresso«; »bellezze« vs »bellezza«). Contrary to his dating of 1537, the madrigal appears in RISM 1538²¹ no. 10.

by Josquin, Mouton, Festa, Jachet, Paulus de Ferrara, Claudin, it also contains secular compositions by Tromboncino [...] Marchetto, Verdelot.»²²

The second case leads him to compare different editions in order to understand the stylistic updates made by Francesco Corteccia: »He revised compositions of his which had been printed before, and a comparison of the different versions is frequently most instructive, for example, his *Un dì lieto giamai* (printed in 1543²³), in which he replaces every »Landini cadence-formula« with a normal cadential figure«. ²⁴ As far as source studies are concerned, we can finally add that notation helps Einstein distinguish between different printers' characteristic traits in the absence of a printer's mark on the extant copy of the *Motetti e canzone* in the Pierpont Morgan Library.²⁴

First and foremost, however, Einstein uses sources to make attributions. In many places, comparisons of manuscript and printed versions of the same piece allow him to confirm or reject a given attribution, with results additionally obtained through the comparison of notational features.²⁵ Leafing through the pages of Einstein's first volume, his obsession with assigning individual pieces to individual composers is striking: »Three unquestionably genuine madrigals by Costanzo Festa« appear in Arcadelt's first book of three-voice madrigals;²⁶ »In subsequent editions it [Arcadelt's *S'infinita bellezza*] has become d'incerto autore, i.e., anonymous. But it is so exactly like the chanson just described that it is impossible to imagine anyone else as the composer«. ²⁷

Here we come to a central point. In this last example, rather than relying on source comparison to ascribe the madrigal to Arcadelt, Einstein compares it stylistically to one of his chansons. In fact, most of Einstein's attributions are based

22 *TIM*, p. 325. See also what he says on p. 258: »The motets for three parts printed by Gardano in 1543, to judge from the uniformity of their style (and as is proved by MS sources), were presumably all of them composed prior to 1521.«

23 *Ibid.*, p. 278.

24 *Ibid.*, p. 135.

25 Attribution by concordances (*ibid.*, p. 297): »[Giacomo Fogliano's] *Piango el mio fidel servire*, printed by Petrucci as anonymous, is ascribed to him in MS XIX, 142, No. 2 of the Biblioteca Nazionale at Florence [= BR 230]. A third, likewise anonymous in Petrucci, *Pur al fin convien scoprire*, bears his name in MS XIX, 141, No. 3 [*recte* 142, that is BR 230]«. Attribution by notational features (*TIM*, p. 259): »The first number, an obscene *mascherata* in the style of Giovanni Domenico da Nola, *Madonna, io son un medico*, cannot be Festa's, if only because of its notation: it is the only one in four-four time and is presumably the work of some Neapolitan composer«.

26 *TIM*, p. 264.

27 *Ibid.*, p. 267.

exclusively on stylistic observations.²⁸ Transcribing large numbers of madrigals allowed him to make strong assumptions in this regard, in exactly the same way as, in the same period, the art historian Bernard Berenson treated anonymous Italian paintings. I would like to suggest that, to a certain extent, Einstein's book exemplifies the method of connoisseurship that was first theorized by Giovanni Morelli in 1874 and was adopted by Einstein's contemporary Bernard Berenson. According to Morelli's theory,

»Artists repeat certain characteristic or typical forms or shapes (what he terms *Grundformen*) and [...] these are most apparent in areas of a picture where the forces of school, tradition or convention are least likely to influence an artist: for example, in the depiction of a hand, a drapery motif, or the structure of an ear. In such areas the painter develops conventions for their rendering, formulae that he repeats throughout his career. What the critic must do is determine these conventions for individual painters by studying authenticated works. He will thereby acquire a basis for comparison and a means of relating unauthenticated works to specific painters. By re-identifying the *Grundformen*, known from secure works, in other pictures, he has a method for attributions.«²⁹

Connoisseurship is no more than a comparative method inherited from sciences such as anatomy or botany, a method that developed over the course of the nineteenth century. Besides Berenson, this approach was adopted by the art historian Max Friedländer (1867–1958) at the turn of the twentieth century. But unlike Morelli, both Berenson and Friedländer relied more on their personal intuition. In Friedländer's opinion, the authorship of an artwork can be determined less by individual details than by a »total impression« based on intuition.³⁰

28 Another paradigmatic example appears on pp. 258 f., where Einstein evaluates Costanzo Festa's stylistic features based on a recent modern edition of ten of his madrigals: »Four out of the ten compositions published are not by Festa but must be ascribed to Jehan Gero (the three-voiced pieces *Altro non è l' mi' amor*, *Quel dolce foco*, *Tanta beltade*, and *Ab che vuoi più cruciarmi*); the four-voiced *Qual paura ho* is ascribed to Arcadelt in 1559, though the fact that the same music is used for the two quatrains of Petrarch's sonnet, still wholly in the manner of the frottola, points rather to Festa (though perhaps to Sebastian Festa, not to Costanzo).«

29 Hayden B. J. Maginnis, »The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond«, *Art History* 13 (1990), pp. 104–117: p. 105. This method »focuses on the individual artist and the single work of art, and that at a moment when many art historians, under the influence of the social sciences, have come to think of groups and movements as the proper material of modern scholarship« (p. 104). Giovanni Morelli (1816–1891) was from a different generation to Berenson (1865–1959) and Einstein (1880–1952).

30 Max J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, London 1942. He should not be confused with the musicologist of the same name.

Reading Einstein's assertions through this lens, I have come to the conclusion that he, too, combined these two practices in order to make attributions for individual madrigals. Let me take two examples here. The first is Einstein's assessment of Willaert's style: »It is clear that Willaert stems as a madrigal composer from Verdelot. But in his first madrigals he already differs from his model in his freer and bolder feeling for harmony and his freer and less constrained voice-leading, to say nothing of the decisive factor, which is the complete fusion of voice-leading and harmony«. ³¹ This is a good example of Einstein's »total impression«, even though he then turns to details to home in on Willaert's stylistic individuality: »A fascinating contrast to this feeling for harmony is the retention of the Landini cadence formula and the play of the cross-relations«. ³²

Cadences, rhythm and voice-leading are among the various *Grundformen* used in Einstein's *Italian Madrigal* to help him in his attribution process. The second example demonstrates how Einstein's stylistically based arguments mix general features with details. He discusses the five-voice *Qual anima ignorante* ascribed to Willaert in Cipriano's *Secondo libro a cinque*, which he thought was the work of Costanzo Festa: »It is a sonnet so schematic in its treatment of the quatrains and so uneven in its voice-leading that one is really forced to attribute it to the older master: The soprano floats in pure and measured declamation above the animated lower voices, which are presumably instrumental; and only in the two tercets does the composition become more homogeneous«. ³³

Assessing individual stylistic features using the tools of connoisseurship definitely made up a significant part of Einstein's musicological work. During the revision process of the Köchel catalogue, the New Grove recounts, he »relied mainly on judgment of style when dating Mozart's undated compositions instead of undertaking the systematic palaeographical study essential to establishing as exact a chronology as possible«. ³⁴

It could be fruitful to elaborate upon the other close relationships between Einstein's views and methodologies and the art-historical writing of Einstein's time on the Italian Renaissance. Such an inquiry would probably confirm that

31 *TIM*, p. 326.

32 *Ibid.*, p. 327.

33 *Ibid.*, p. 329. Sometimes there are no objective reasons justifying a given ascription, as is the case for Giacomo Fogliano: in 1537, »he is already represented in the company of Arcadelt and Festa with one composition: *Io vorrei Dio d'amor*, and it is quite possible that one or other of the anonymous compositions is really his work – this is fairly certain of *Iniustissimo amor*; while certainly not by him but by Costanzo Festa are: *Ogni loco m'attrista*, *Sopra una verde riva*, *Se mai vedeti amanti*, and *Che se può più veder*« (p. 297). In this case, it is not easy to determine whether Einstein relied on his intuition and knowledge of both composers' styles or checked for later attributed concordances.

34 Hyatt King, »Einstein, Alfred«.

he was highly dependent on art history, not only for his metaphorical vocabulary («musical painting» for madrigalism, Willaert is «colorful», etc.), but also when building concepts such as the existence of a Florentine and a Venetian school, the second of which, based on Willaert and his circle, was more concerned with «color» and «painting». To be sure, this concept of two different yet parallel traditions, inherited from art history, was adopted by a number of scholars in subsequent decades and is still found in recent musicological discourse.³⁵

As this remark and my former point about connoisseurship imply, Einstein was thus deeply dependent on the methodological and epistemological habits of his times, which seems perfectly logical and unsurprising. But as far as the question of authorship is concerned, he was fully aware of the limits of the application of modern musical methods to much older repertoires. In a beautiful and in some ways visionary passage on this topic, he comes to admit that

»Verdelot, Festa, and Arcadelt are three musical personalities who did not strive for ›personality‹; hence the uniformity of their production, hence the erroneous and confused ascriptions in the prints and the anonymity in the MSS. Their art is deeply rooted in the society of their time and for this very reason it is an art. This explains certain of the tendencies of Italian secular art in the Cinquecento: its conventional character, its uniformity, and its extraordinary productivity, tendencies directly opposed to those prevailing in the nineteenth and twentieth centuries«.³⁶

The paradox is that this awareness did not prevent him from conceiving his history of the genre as author-centered. In a way, the outline of his third and fifth chapters are in keeping with those in *Music in the Romantic Era*, published two years earlier in 1947, where the organizational logic of his historical narrative is based on a succession of composers, a pattern he repeats for every genre. Having come to this conclusion, we understand better why working on manuscripts was not a priority for him: not only do they preserve the madrigals in incomplete fashion, but they rarely bear ascriptions, and hence are of little use in this respect.

35 *TIM*, pp. 275 f. The idea of a «Venetian school» founded by Willaert (p. 326: «What strikes the eye and the ear more than anything else is his strong and more sensitive feeling for color, for harmonic values») and carried on by his pupils, notably Cipriano de Rore, was taken over by numerous musicologists. To give just one example, in his article «Madrigal» in *Grove Music Online* (II,3), James Haar claims that Rore's madrigals «are certainly ›Venetian‹ rather than ›Florentine‹ in character».

36 *TIM*, p. 275 f.; Einstein then goes on to explain how the «canon» was constructed in the nineteenth century (although he does not use the term, of course). In the sixteenth century, the situation was quite different: «No one attaches any importance to creating works of ›eternal‹ value, and few masters and few printers take any care of their intellectual or commercial property» (p. 276).

As we all know, the issue of authorship became crucial in the second half of the sixteenth century, when the printing press had become vital for the dissemination of the genre. This can be deduced from the famous anecdote about Duke Guglielmo Gonzaga's madrigals, published anonymously for the sake of social conventions that prevented an aristocrat of his status from acting like his own domestic musicians. When asking three years later why so few copies of Guglielmo's book of madrigals had been sold, the chapel master Giaches de Wert was given the following answer by Angelo Gardano: »If his name had appeared on the print, then a larger number of them would have been sold than was the case. [...] To tell your lordship the facts, I don't believe that all the prints that have left my shop equal the number sixty«.³⁷

But in the early days of the madrigal, in the 1520s and 1530s, the situation was different. I would like to suggest in closing that the first madrigals circulated within quite closed communities, where cultural models and artistic idioms were highly codified. In micro-societies such as the Florentine elite of the 1520s and 1530s, those whom we call »authors« would be better described as spokespersons of the community, who were qualified to give form to its by-products and to disseminate them within this inner circle.

Why is it so hard to distinguish between two madrigals written by Festa and Arcadelt? It might be that neither our ears nor Einstein's are sophisticated enough to hear the differences between them, which might have been perfectly clear to certain erudite listeners of the period. But it might also be that for those members of the community who had their works copied without any ascription, this concern was irrelevant until the time came to print them and release them from the closed world for which they had been conceived. Einstein was right, then: the development of print entirely changed this balance and radically transformed the dynamics of the genre.

37 »Molto magnifico signor mio: Ho dalla sua inteso quanto ella mi scrive in materia delle compositioni di S.A. al che rispondo et dico, che senza alcun dubbio, se sula stampa di esse opere vi fosse stato il suo nome, se ne saria dato via assai magior quantità di quello che si è fatto; [...] per dirlo à V.S. non credo, che tra tutte quelle che sono uscite dalla mia bottega arrivano al numero di 60«. Richard Sherr, »The Publications of Guglielmo Gonzaga«, *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978), pp. 118–123.

Giovanni Zanovello

Einsteins Frottola und ihr Erbe¹

Im ersten Kapitel seines Monumentalwerks über das Madrigal äußert sich Alfred Einstein über die Frottola, eine Untergattung des italienischen Liedes, mit eher verhaltenem Lob: »So primitiv sie anmutet, sie [die Frottola] steht bereits jenseits der Grenze; sie ist nicht mehr mittelalterlich, sondern modern.«² Wir werden gleich auf Einsteins Vorbehalte zurückkommen, aber zunächst möchte ich darauf eingehen, wie er – zusammen mit Claudio Sartori, Knud Jeppesen und Walter Rubsamen – der Frottola in musikwissenschaftlichen Kreisen zur Bekanntheit verholfen hatte.³ Einsteins Narrativ etablierte die Gattung für Generationen als legitimes und internationales Forschungsgebiet. Ohne seine Arbeit hätte diese ephemere Liedgattung vielleicht nie das Maß an Interesse gefunden, das ihr zuteilwurde. Die italienische Forschung hätte sich wahrscheinlich nur mit Teilen des Repertoires befasst, mit einem vorhersehbaren Schwerpunkt auf bestimmten Musikzentren und Persönlichkeiten. Die internationale Forschung wiederum hätte wohl Jahrzehnte gebraucht, um überhaupt von der Existenz der Gattung zu erfahren.

In diesem Beitrag werde ich Einsteins Konzept der Frottola analysieren und dabei kurz auf ihren Kontext sowie auf die narrativen Strategien eingehen, die dabei zur Anwendung kommen. Anschließend werde ich einige Reaktionen auf Einsteins Zuspitzung diskutieren, um zu zeigen, wie sich der Umgang mit seinen Texten entwickelt hat. Während die Wissenschaft die vorhandenen Informationen über italienisches Liedgut aufgriff und darauf aufbaute, modifizierte sie auch die Erzählung und rückte unweigerlich von dem Bild ab, das frühere Generationen gezeichnet hatten. Dennoch blieben Aspekte von Einsteins und Rubsamens Ein-

1 Ich möchte mich bei Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz, sowie den Sponsoren der Konferenz für die Einladung und die großzügige Gastfreundschaft in München bedanken, die diese Arbeit möglich gemacht hat. Mein Dank gilt außerdem Janosch Umbreit für die deutsche Übersetzung meines Beitrags.

2 *DIM*, S. 76.

3 Walter H. Rubsamen, *Literary Sources of Secular Music In Italy (ca. 1500)*, Berkeley 1943; Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Florenz 1948 (Biblioteca di bibliografia italiana, 18); Knud Jeppesen, *La Frottola: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, Kopenhagen 1968 (Acta Jutlandica, 40:2).

fluss während des gesamten 20. Jahrhunderts im Gespräch – ein weiterer Grund, warum wir dem ursprünglichen Narrativ Aufmerksamkeit schenken sollten. Das Problem besteht meiner Meinung nach nicht so sehr darin, dass Einsteins Definition der Frottola veraltet ist, sondern darin, dass sie im Laufe der Zeit, vielleicht mit Ausnahme des »canto carnascialesco«, im Grunde zur einzigen Kategorie geworden ist, die zur Beschreibung des italienischen Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts zur Verfügung steht.

Einsteins Frottola

Während der Forschungs- und Schreibarbeit an *Das italienische Madrigal* waren die Grundlagenwerke von Jeppesen oder Sartori noch nicht verfügbar gewesen, obwohl einige von Jeppesens frühen Vorlesungen und Publikationen Einstein wichtiges Material lieferten.⁴ Wichtigster Ausgangspunkt waren jedoch die Drucke – in unserem Fall vor allem jene von Petrucci und, in geringerem Maße, von Antico. Einsteins Haltung zu den venezianischen und römischen Bänden ist ambivalent. Einerseits entsprechen die hochwertige Fertigung und die saubere graphische Gestaltung und Notation all dem, was er von der prächtigen Welt der italienischen Renaissance erwartet haben dürfte. Andererseits unterminierte ihr poetischer und musikalischer Inhalt jeden Versuch, sie wirklich mit den unsterblichen Werken der Literatur, Architektur, Philosophie und bildenden Kunst in Verbindung zu bringen, die von seinen geisteswissenschaftlichen Kolleg*innen so geschätzt wurden. Petrucci und Antico druckten zum großen Teil internationale Repertoires, was die Vorstellung von Italien als künstlerischem und intellektuellem Leitstern untergrub. Selbst die italienischen Lieder, die in der berühmten Reihe von Frottola-Bänden erhalten sind, enttäuschten Einstein. Frustriert wetterte er:

»Auch Petrucci's [Frottola-]Drucke sind, im Allgemeinen, nichts anderes als musikalischer Liebesbriefsteller, erotisches Arsenal, Anleitung zur Improvisation. Daraus erklärt sich auch die innere Zwanglosigkeit und Unbekümmertheit der Drucklegung, die äusserlich, technisch so vollkommen ist.«⁵

Im gleichen Zusammenhang beklagt sich Einstein über die musikalische Qualität. »Daraus erklärt sich die Fülle des gebotenen Materials bei scheinbar so grosser Unpersönlichkeit der Produktion, bei scheinbar so geringem Wechsel der Motive. Die Persönlichkeit, das individuelle Schöpfungstum ist erst im Keim vorhanden.«⁶

4 Sartori, *Bibliografia delle opere musicali*, und Jeppesen, *La Frottola: Bemerkungen*.

5 DIM, S. 58.

6 Ebd.

War das sehr engstirnig? Überprüfen wir seine Vorwürfe an einem konkreten Lied. Ich habe eine typische Barzelletta ausgewählt, *Chi si passe di speranza* von Alessandro Mantovano, welche Einstein in seine Ausgabe von *Anticos Drittem Buch* von 1517 aufnahm.⁷ Der Refrain greift das Motiv der Hoffnung als Nahrung für den unglücklich Liebenden auf:⁸

Chi se passe di speranza
el stentar gli par un giocho.
Po anch'io sto lieto in focho
Perch'io vivo di speranza.

*Jenen, die von der Hoffnung leben,
erscheint die Mühe wie ein Kinderspiel.
Auch ich stehe sorglos im Feuer,
da ich von der Hoffnung lebe.*

Es handelt sich hier weder um ein musikalisches noch ein poetisches Meisterwerk. Die Elemente sind modular – der *Ottionario* ist starr, mit einer tänzerischen anapästischen Eröffnung, gefolgt von einem jambischen Schema, einer relativ häufigen Intonation für diese Art von Versen. Das Vokabular ist der poetischen Tradition der Nachahmer Petrarcas entlehnt,⁹ besonders deutlich an den Reimwörtern zu erkennen, die alle auf mehrfach in Petrarcas *Canzoniere* verwendete Schemata zurückgreifen (Tabelle 1).

Reimwörter in »Chi si passe«	Gedichte mit identischen Reimwörtern in Petrarcas <i>Canzoniere</i>
giocho / focho (loco / poco) vita / aita	CXIX, CLXXV, CCLXX CCCXV XVI, XXIII, XXXVII, XLVII, LXXI, CXIV, CXXXIV, CXLIX, CCVII, CCXVI, CCXX- VII, CCCXXXI
conforto / torto / porto dolore / honore fede / crede / mercede	XV, XXVIII, CCXXXIV XCII, CCCXLIV, CCCLXVI LXXXIII, CI, CXXX, CCIII, CCCXXIV, CCCXXXIV, CCCLXVI

Tab. 1: Reimschemata in Annibale Mantovanos *Chi si passe de speranza* und Entsprechungen in Petrarcas *Canzoniere*

In seiner Vertonung scheint sich Annibale damit zu begnügen, den Rhythmus des Textes durch eine reizende Melodie und ausgeschmückte Kadenzen aufzuwerten

⁷ *Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio (Andrea Antico, 1517)*, hrsg. von Alfred Einstein, Northampton, MA 1941 (Smith College Music Archives, 4), S. xi und 2–3.

⁸ Ebd., S. xi. Siehe Anhang für den vollständigen Text.

⁹ Für eine Studie des Petrarkismus im Kontext der Musik des frühen 16. Jahrhunderts siehe Giuseppe Gerbino, »Florentine Petrarchismo and the Early Madrigal: Reflections on the Theory of Origins«, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 35 (2005), S. 607–628.

(Bsp. 1). Allerdings sind Refrain und Strophe, im Gegensatz zum Großteil des zeitgenössischen italienischen Repertoires, mit eigenständiger Musik unterlegt. Vielleicht ist es übertrieben, dieses Lied als unpersönlich zu bezeichnen, wie es Einstein für die gesamte Gattung tut, aber die Frustration des Forschers erscheint im Lichte seines kulturgeschichtlichen Projekts als verständlich. Einstein war auf der Suche nach der Musik der italienischen Renaissance, und die Lieder, die er fand, waren alles andere als weltbewegend. Können wir uns vorstellen, diese Art von Liedern im Studiolo von Isabella d'Este zu hören, zwischen vergoldeten Stuckaturen, ausgesuchten Antiquitäten, Leonardos Porträt, Mantegnas *Parnaso* und Michelangelos *Cupido dormiente*? Heute können wir das. Einstein äußerte sich zum »fröhlichen Rhythmus« und zum hier vorliegenden frühen Auftreten von Vierstimmigkeit und simultaner Komposition, einem frühen Beispiel harmonischen Denkens. Aber er haderte – er hätte wirklich mehr Beweise für ein ausgeprägtes »individuelle[s] Schöpfungsfertum« brauchen können.¹⁰ Natürlich gab es in Italien Musik mit einem ausreichenden Grad an kompositorischer Raffinesse, um Einsteins spätrömantischen ästhetischen Vorstellungen zu genügen, aber sie gehörte zu der in Nordeuropa entwickelten internationalen Tradition, was der italienisch-nationalistischen Agenda widersprach, der er sich verschrieben hatte.¹¹

Die »Meisterwerk-Karte« vom Tisch, konnte der Wissenschaftler zumindest die italienische Relevanz des Repertoires hervorheben. Die Frottole tauchten, so seine Darstellung, nach einer jahrzehntelangen, fast vollständigen Lücke in den Quellen mit italienischen Liedern unvermittelt wieder auf – eine Art Wiedergeburt der nationalen italienischen Musik. Das Konzept ist natürlich problematisch, da Italien nur 14 Jahre vor Einsteins Geburt zur Nation geworden war und jedes rückwirkende nationale Argument, auf das Jahr 1500 angewandt, hinfällig ist. Liedkomponisten, so Einstein, »spielen auf dem Gebiet ihrer Kunst ungefähr dieselbe Rolle, wie in der bildenden Kunst Giotto und Duccio, als sie um 1300 die italienische Malerei von der international gewordenen byzantinischen Kunst emanzipierten.«¹² Der Übergang von der französischen Chanson und der Motette zur Frottola war also ein Übergang vom Internationalen zum rein Italienischen und unterstrich die Emanzipation der italienischen Musik. Aber wer waren dieser Giotto und Duccio, die die Musik revolutionierten? Einstein musste Bartolomeo

10 DIM, S. 58.

11 Mehr zum Thema Nationalismus siehe unten. Es ist angemessen darauf hinzuweisen, dass Einsteins Italophilie ihn nicht davon abgehalten hat, offen faschistische Forschung zu verurteilen. Siehe etwa seine schonungslose Rezension von Torrefrancas *Il segreto del Quattrocento* (*Music & Letters* 21 [1941], S. 392–395). Siehe hierzu auch die Beiträge von Kate van Orden und Benjamin Ory im vorliegenden Band.

12 DIM, S. 38.

[C.] Chi se pas - se di spe - ran - za El sten - tar gli par un gio - cho Poanch-

A. Chi se passe

T. Chi se passe

B. Chi se passe

io sto lie - to in fo - cho Perch io vi - vo di spe - ran - za

Bsp. 1: Refrain von Annibale Mantovanos *Chi si passe de speranza*, aus: *Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio (Andrea Antico, 1517)*, hrsg. von Alfred Einstein, Northampton, MA 1941 (Smith College Music Archives, 4), S. 2

Tromboncino (1470–nach 1534) und Marchetto Cara (ca. 1465–1525) als seine unerwarteten Vorkämpfer wählen; um sie zu stützen, musste er seinen ganzen Einfallsreichtum bemühen. »Dass dem Tromboncino die Untat an seiner Frau ungesühnt und ohne Folgen hingeht, er fällt offenbar nur kurze Zeit in Ungnade, ist ein anderer Beweis – nicht so sehr für die Immoralität der Zeit als für den Respekt vor der Begabung, vor dem Genius«,¹³ behauptet er in einer sehr komplexen Argumentation, die künstlerische Qualität aus dem angeblichen Ruf des Komponisten ableitet, der es ihm erlaubt habe, buchstäblich mit Mord davonzukommen.

Im Gegenzug platziert Einstein die Frottola strategisch im Kapitel der Vorläufer. Als Teil der »Vorgeschichte« musste das Lied nicht für sich allein betrachtet bestehen, sondern lediglich das Erwachen des nationalen Geistes markieren, der im Laufe der Zeit die eigentliche Musik der italienischen Renaissance – das Madrigal – hervorbringen sollte. Letzteres verfügte zwar über alle wünschenswerten

13 Ebd., S. 51.

Merkmale wie Raffinesse, ausdrucksstarker Gesangs, volle Vokalsprache und literarischer Anspruch, hätte aber ohne die Frottola nicht existieren können.

Bevor ich näher auf Einsteins Analyse eingehe, sollte ich anmerken, dass Frottola ein ungünstiger Begriff ist. Möglicherweise wählte Petrucci ihn aus kommerziellen Gründen als Oberbegriff für die Kompositionen, die in den ersten drei seiner Bücher italienischer Lieder versammelt sind. Dabei handelte es sich hauptsächlich um Vertonungen von Frottole oder Barzellette, aber auch um Capitoli, Oden und andere poetische Formen. Der Titel des vierten Bandes führt die verschiedenen enthaltenen Formen sogar auf; in späteren Büchern setzte sich die Einzelbezeichnung jedoch allgemein durch. Jeppesen folgte in seinem Monumentalwerk über die Gattung ebenso wie Einstein dem Beispiel Petruccis. Allerdings charakterisierte Einstein die Frottola darüber hinaus als die poetische Form, die den höfischen Inhalt, an dem er interessiert war, am ehesten einfind, im Gegensatz zum Strambotto, das er als älter und ernster ansah, oder zur Oda, die, wie er feststellte, »[t]rotz ihres vornehmen griechischen Namens [...] die primitivste Form, sich immer gleichbleibend, und auch der Entwicklung vollständig unzugänglich [ist]«. ¹⁴ Doch diese Abgrenzung funktioniert nicht recht – die Taxonomie der poetischen Gattungen und ihrer musikalischen Vertonungen ist sehr unscharf, verbindet und vermischt sie doch verschiedene kompositorische Ansätze, Medien und Aufführungssituationen. Kein Subgenre ist eindeutig dem Hof oder überhaupt einem bestimmten Ort zuzuordnen. Während Jeppesen schlicht Petruccis Allgemeinbegriff übernahm, vergrößerte Einstein die Verwirrung noch – er verwendete den Begriff Frottola sowohl für die gesamte Liedproduktion dieser Epoche, als auch, um die spezifischen Vertonungen der poetischen Frottola oder Barzelletta sowie die Untergruppe der italienischen Lieder, die an den mittel- und norditalienischen Höfen beliebt waren, zu beschreiben. Diese terminologische Diskrepanz hat wichtige Konsequenzen, auf die ich am Ende zurückkommen werde.

Der weitere Weg der Frottola

Die bemerkenswerte Wirkung von Einsteins Studie wurde bereits gebührend hervorgehoben, daher möchte ich mich auf einige beispielhafte Reaktionen auf sein Frottola-Konzept im Laufe der Zeit konzentrieren. Im Jahr 1974 wurde William Prizer mit einer später als Buch publizierten Dissertation über Marchetto Cara promoviert und machte die Frottola zu seinem lebenslangen wissenschaftlichen Vorhaben. Sein anfängliches Konzept wird aus diesem kurzen Zitat aus seiner veröffentlichten Dissertation deutlich:

14 Ebd., S. 89.

»[T]he frottola [...] is central to any consideration of Renaissance secular music, for it is the first music of the period written by native Italians. Further, it is the direct outgrowth of the unwritten tradition and begins as a precious, written record of it; it is one of the first genres to be written on a strong, harmonic bass and to move in clear, almost tonal progressions; and it is an important predecessor of the madrigal.«¹⁵

Prizer widersprach Einstein in einer Reihe kleinerer Fragen, doch der konzeptionelle Hauptunterschied war eindeutig dem Einfluss von Nino Pirrottas Studie *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy* aus dem Jahr 1966 geschuldet, in der Pirrotta die ungeschriebene Tradition der italienischen Musik als Erklärungsansatz für die Lücke in den musikalischen Quellen des 15. Jahrhunderts einführte.¹⁶ Prizer – wärmstens aufgenommen in italienischen akademischen Kreisen – gab weder die nationalistischen Annahmen, die er sowohl mit Einstein als auch mit Pirrotta teilte, noch das Verständnis von der Frottola als der Vorläuferin des Madrigals auf, zumindest nicht in seinen frühen Veröffentlichungen.

Zur selben Zeit nahm auch Francesco Luisi Einsteins Idee von der Frottola als der Wiedergeburt von Traditionen des frühen Quattrocento und der Emanzipation des italienischen Genius auf:

»[Italian music] had miraculously survived the blow of Franco-Flemish aesthetics and had been kept alive by a real performing tradition which, although it did not take advantage of the current systems of mensural notation, had managed to arrive almost intact to the generation that at that point received its legacy.«¹⁷

In Luigis Schilderung ist der Kontakt zwischen nördlichen und südlichen Musiktraditionen kein Moment der gegenseitigen Beeinflussung und des Wachstums, sondern trägt Züge von ernster Konkurrenz. Die franko-flämische Tradition bedroht das Überleben und die Integrität der italienischen, deren nicht-schriftliche Überlieferung im Hintergrund ihr »beinahe unversehrtes« Überleben sichert.

Meines Wissens wurden diese nationalistisch-teleologischen Ideen erstmals in James Haars und Iain Fenlons Einleitung zu ihrem Band *The Italian Madrigal*

15 William F. Prizer, *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor, MI 1980, S. 105.

16 Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 127–161. Zu Prizers wissenschaftlichem Profil in Italien siehe auch Gilberto Scudieri, »Nel ›bel paese là dove ›l si suona‹: Bill Prizer in Mantua«, *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, Hillsdale 2012, S. 485–498.

17 Francesco Luisi, *Del cantar a libro ... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento: Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Rom 1977, S. 95.

in the Early 16th Century kritisiert. Indem sie die Beziehung zwischen Frottola und Madrigal nach einer eingehenden Untersuchung der musikalischen Quellen ab den 1520ern neu definierten, warfen die beiden Forscher Einstein »cultural evolutionism« vor und bestritten, dass das vollstimmige italienische Madrigal die Form sei, zu der das italienische Lied notwendigerweise hinstrebe. Zudem kritisierten sie Einsteins Sicht auf den *petrarchismo*, als »an escalator of ascending taste«, der Komponisten über die restriktiven Texturen der Frottola hinaus zur »balanced euphony« des Madrigals trieb.¹⁸

Sabine Meines umfangreicher Band aus dem Jahr 2013 ist die neueste großformatige Studie zu diesem Thema.¹⁹ Wir müssen das Buch gar nicht erst öffnen, um Meines Fokus zu erkennen – der Titel verortet die Frottola unzweideutig an den italienischen Höfen. Gleichzeitig bietet er eine Chronologie, die (fast) exakt mit Petruccis Druckproduktion übereinstimmt. Das Umschlagbild, Caras *Forse che sì forse che no*, geschrieben in einem Labyrinth an der Decke des Palazzo Ducale in Mantua, ganz zu schweigen von dem goldenen Hintergrund, definiert den Hof als den Schauplatz ihres Narrativs. Ohne ihren Methodenfundus oder ihre hochaktuellen Ansätze zu Mäzenatentum, Performance, geschlechtlichen Kodierungen von Musik, literarischer Nobilitierung und Material Culture in Abrede stellen zu wollen, hält Meines am ausschließlichen Interesse für jenes Lieblingsrepertoire Einsteins fest und wirft nur gelegentlich einen Blick auf den Rest des italienischen Liedkosmos.

Durch die Übernahme von Einsteins Fokus auf die höfische Frottola und ihre Verbindungen zum Madrigal verloren die meisten Forschenden das Interesse an den Vorgängen in den anderen Liedrepertoires Italiens. Dies wird in neueren Beiträgen von Forscher:innen angesprochen, deren Arbeit weniger unmittelbar mit Einstein verbunden ist. Einsteins enger Fokus lenkte von jenen nicht-schriftlichen Praktiken ab, die etwa den Großteil von Blake Wilsons neuerer Forschung ausmachen. Diese Praktiken, so betont Wilson, begannen viel früher und dauerten während der Blütezeit des höfischen Liedes und noch lange nach dessen Niedergang an.²⁰ Auch Elizabeth Elmi hat mit einer erhellenden Analyse und Bestandsaufnahme der musikalischen und dichterischen Quellen Südtaliens zur Erweiterung des Feldes beigetragen. Zusätzlich zu historiographischen Neuheiten, die jenseits der Grenzen dieses Bandes liegen, hat Elmi das Forschungsinteresse wieder auf eine Reihe von Quellen aus Süditalien gelenkt, die von Praktiken, die Einstein

18 Iain Fenlon und James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988.

19 Sabine Meines, *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*, Turnhout 2013.

20 Siehe Blake Wilson, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge 2020.

beschrieb, schon Jahrzehnte früher bezeugen. In ihrer Forschung deckt sie auch die Verbindungen zwischen diesen Quellen und jenen auf, die an den norditalienischen Höfen und anderen musikalischen Zentren entstanden.²¹ Zuletzt habe auch ich mich in jüngeren Aufsätzen mit der Dissonanz zwischen der gängigen höfischen Verortung der Frottola und dem Umstand, dass ein großer Teil des Repertoires – ganz zu schweigen von einigen der wichtigsten Komponisten – aus dem Veneto – einer Region ohne Höfe – zu stammen scheint, auseinandergesetzt. Mein Vorschlag lautet, leicht vereinfacht, dass das von Einstein untersuchte Untergenre die frühe höfische Vereinnahmung eines Repertoires darstellt, das zuvor an verschiedenen Orten, darunter die Kathedralschulen des Veneto, praktiziert wurde. Das Vorhandensein populären Materials wäre hierbei leicht anhand der Tatsache zu erklären, dass die Musiker (einschließlich Marchetto Cara, Michele Pesenti und vieler anderer) in die urbane untere Mittelschicht dieser Region geboren wurden, was die Cathedralakten vielfach belegen.²² Wilson und Elmi haben wie ich betont, dass Aufführung und Anpassungsfähigkeit den ästhetischen Kern dieser Lieder darstellten. Weder die Autorität des Komponisten noch das Prestige des Textes verhalfen *Chi si pasce di speranza* zum Erfolg und auch der musikalische Charakter des Liedes gebot sicher keine Ehrfurcht. Doch wer auch immer es aufführte, musste an Ort und Stelle ein individuelles Klangerlebnis erschaffen können – Fähigkeiten, die mehr wert waren, als wir zuweilen zuzugeben gewillt sind.

Die Frottola und die Dunkelheit

Dies führt mich zurück zu meiner Einschätzung von Einsteins Vermächtnis und dem Begriff der Frottola. Es verwundert nicht, dass wir nach 100 Jahren viele Prämissen, die seiner Studie zugrunde lagen, nicht mehr anerkennen. Auch sind wir uns, nicht weniger als Einstein es war, der Spannung zwischen seiner begrenzten Definition und der Vielfalt und Umfänglichkeit des Repertoires bewusst. Nach wie vor werden italienische Lieder des späten 15. Jahrhunderts in Textbüchern als strophisch-homophon, mit einer melodischen Ober- und untergeordneten Unterstimmen klassifiziert, die höfische, zuweilen literarische Texte vertonen. Aber in Wirklichkeit reichen die Lieder von Überresten volkstümlicher Traditionen, in Notation eingeschlossen wie in Bernstein, über kontrapunktisch

21 Siehe Elizabeth Elmi, *Singing Lyric in the Kingdom of Naples: Written Records of an Oral Practice*, Mainz 2023.

22 Giovanni Zanovello, »You Will Take This Sacred Book«: The Musical Strambotto as a Humanistic Gift«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 141 (2016), S. 1–26. Ders., »The Frottola in the Veneto«, in: *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, hrsg. von Katelijne Schiltz, Leiden 2018, S. 395–414.

gesetzte Liedern, die recht nahe am internationalen französischen Repertoire liegen, und rhapsodische Vertonungen petrarkischer Dichtung bis zu metrischen Liedern in klassischem Latein und mehr. Einige sind höfischen Ursprungs, andere jedoch sicher nicht. Nichts davon ist die echte Frottola, sie alle sind es. In unserer Berufung auf Einsteins Erzählung haben wir aus den Augen verloren, dass seine Frottola gerade nicht das gesamte italienische Liedrepertoire zu Anfang des 16. Jahrhunderts darstellt. Das Licht, das er auf ein sehr begrenztes Phänomen warf, hätte uns schon vor langer Zeit Anlass geben sollen, vieles mehr, was es noch zu entdecken gibt, zu beleuchten; stattdessen waren wir so gebannt vom Rampenlicht, dass wir aufgehört haben, auf die dunkleren Bereiche außerhalb zu achten – bis vor Kurzem.

Neue Räume des italienischen Liedes

Abschließend möchte ich meinen Vorschlag wiederholen, die terminologische Verwirrung um das Wort Frottola zu korrigieren und unsere Diskussion rund um das italienische Lied, oder, genauer, der Vertonung von Liedern in auf der italienischen Halbinsel gesprochenen Sprachvarietäten, wie sie zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten verstanden und bezeichnet wurden, neu auszurichten. Dieser erweiterte Rahmen wird uns dabei helfen, eine höhere Komplexität in der kulturellen und geographischen Situation zu erfassen, als dies mit dem alten Narrativ der Fall war, angereichert mit einer bedeutend größeren Anzahl an Akteuren und Örtlichkeiten. Ein unverbrauchter Blick auf die Überlieferungssituation bereitet einem neuen Narrativ den Boden, das auf dem polyzentrischen Ursprung des Repertoires und der musikalischen Praktiken basiert. Darüber hinaus schließt das derart neu definierte italienische Lied Männer und Frauen aus verschiedenen sozialen Schichten ein und knüpft leichter an die Vielschichtigkeit in jenem Verständnis der geistigen Kultur Italiens der Zeit an, das Historiker:innen inzwischen besitzen und das sich aus einer dynamischen Mischung von volkssprachlichen, höfischen und klassenspezifischen Elementen speist. Nur so werden wir zu würdigen Schüler:innen Professor Einsteins.

Anhang: Chi si passe di speranza

Chi se passe di speranza
el stentar gli par un giocho.
Po anch'io sto lieto in focho
Perch'io vivo di speranza

Chi se pasce

La speranza è la mia vita,
mia salute e mio conforto.
La speranza ognor m'aita
contra amor, a dritto e torto
Tàl che forsi harò anchor porto
Perch'io vivo di speranza

Chi se pasce

La speranza a ogni dolore
fa patir e servir fede,
tal che alfin a grande honore
spesso exalta chi la crede,
però forsi harò mercede.
Perch'io vivo di speranza

Chi se pasce

*Jenen, die von der Hoffnung leben
erscheint die Mühe wie ein Kinderspiel.
Auch ich stehe sorglos im Feuer,
da ich von der Hoffnung lebe.*

Jenen, die von der Hoffnung leben ...

*Hoffnung ist mein Leben,
meine Errettung und mein Trost.
Hoffnung nährt mich stets
gegen die Liebe, zu Recht oder unrecht,
sodass ich vielleicht meinen Hafen erreichen werde,
da ich von der Hoffnung lebe.*

Jenen, die von der Hoffnung leben ...

*In jeder Bedrängnis hilft die Hoffnung
zu ertragen und den Glauben zu bewahren,
sodass zuletzt oft zu großen Ehren
erhöht wird, wer an sie glaubt.
Daher werde vielleicht auch ich Gnade finden,
da ich von der Hoffnung lebe.*

Jenen, die von der Hoffnung leben ...

Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio (Andrea Antico, 1517), hrsg. von Alfred Einstein, Northampton, MA 1941 (Smith College Music Archives, 4), S. xi.
Übersetzung: Janosch Umbreit

Kate van Orden

Verdelot and Arcadelt: Chanson, Madrigal, and National Style¹

The Italian Language and Italian Nationalism

To read *The Italian Madrigal* is to plunge into an analytic world that is distinctive for its attention to language. As Einstein says in his preface, »what is most important, the history of an art-form in which poetry and music are one is possible only on the basis of a knowledge of music and poetry, of poetry and music«.² A quick glance at the table of contents illustrates the ways that literary criticism animates huge swaths of Einstein's book: Chapter II is dominated by a forty-five page introduction to the poets and poetry of early madrigal verse titled »The Madrigal and Poetry«, whereas Chapter I, on »Antecedents«, provides an exhaustive taxonomy of poetic forms in the frottola repertoire in sections on »The Strambotto«, »The Oda«, »Latin Texts«, »The Capitolo«, »The Sonnet«, and »The Canzone«. This chapter closes with Einstein's well-known argument concerning »The Return to Literary Standards«, in which he posits that the influence of Petrarchism was felt in musical circles, where it enhanced the literary quality of Italian secular song, transforming frottola into madrigal.³ This is just one example of the

1 With many thanks to Sebastian Bolz, Moritz Kelber, and Katelijne Schiltz for organizing a conference that gave all of us an opportunity to come back to a book that has occupied such a sizeable place in our field. I would also like to thank all the participants for the robust discussions, which contributed so much to my thinking; special thanks go to Philippe Canguilhem for sharing his forthcoming research on Arcadelt, and Pedro Memelsdorff, Francesco Spagnolo, and Richard Wistreich for their invaluable feedback on an earlier draft of this essay.

2 *TIM*, p. vi.

3 Iain Fenlon and James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988, pp. 5–14, give an excellent review of scholarship adopting a »frottola-into-madrigal« thesis, which, in addition to Einstein, includes: Walter Rubsamen's »From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal music«, *Chanson and Madrigal, 1480–1530: Studies in Comparison and Contrast*, ed. James Haar, Cambridge, MA 1964, pp. 51–87.

cause-effect relationships Einstein observes between evolutions in poetic taste and developments in secular music.

It may seem self-evident that Italian literary history would be central to any full account of the Italian madrigal, but coming back to Einstein after all these years, I am struck by the specific ways in which Italian anchors the narrative. By »Italian« I mean the literary language of Petrarch, Boccaccio, and Dante that was promoted by Pietro Bembo and others in the *questione della lingua* debates of the 1520s. But I also mean the longer history of the Italian language as it was codified by the Accademia della Crusca and the publication of its *Vocabolario* in 1612.⁴ Despite being highly artificial, these linguistic initiatives were remarkably successful, and they effectively created a national literary language centuries before the political unification of Italy in 1861.⁵ Reading Einstein, I see the rise of literary Italian operating as a tacit model for the rise of the madrigal as a national genre of secular song. And one striking result of this linking of poetry and music is that the proto-nationalism built into literary histories of the *tre corone* and the victory of Tuscan as standard Italian spins off into a musical corollary that is equally nationalistic, if not more so.

This conjoining of linguistic and musical ideologies begins in the opening pages of *The Italian Madrigal* as Einstein charts the Italian struggle to develop and consolidate a national musical style. What began with the appearance of »a new indigenous Italian music« around 1500 and a »quiet revolution« in literary taste around 1520 culminates – in his telling – in the »complete victory of the Italian national style« at century's end.⁶ Initially, this struggle takes place within the Italian peninsula, as native composers rise up and take control of their musical destiny. But ultimately, in a century Einstein characterizes as one of growing nationalism, Italians win »world leadership« and the Italian madrigal »penetrates Elizabethan England, conquering it at the first assault.«⁷ The gendered violence energizing that remark adds sexual assault to Einstein's cocktail of military met-

4 Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera*, Venice 1612.

5 For an overview, see Brian Richardson, »Questions of Language«, *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, ed. Zygmunt G. Baranski and Rebecca J. West, Cambridge 2001, pp. 63–79.

6 *TIM*, pp. 3 f.

7 *Ibid.*, p. 4. See also the German original in *DIM*, S. 2 f.: »eine Auseinandersetzung, die immer mehr zum Ausgleich wird und mit dem vollen Sieg des nationalen italienischen Stils endigt«; »Ungefähr 150 Jahre später, um 1580 dringt das italienische Madrigal, die italienische »Canzone da ballo« nach der elisabethanischen Insel, reißt sie im ersten Ansturm bis zu bedingungsloser Hingabe«. It is worth noting that the original German is less violent than the English translation (i.e., »Hingabe« [abandon] rather than »Aufgabe« [surrender]); there is also no penetration in the German (»dringt zu«, not »dringt ein«). Also see the section titled »The Century of Growing Nationalism«, vol. 1, pp. 28 f.

aphors, casting the Italian madrigal as the conquering hero that – by century’s end – will rule the world.⁸

It is hard to square the combativeness of Einstein’s writing with the impact of war on his life and family. A German-Jewish musicologist born in 1880 and educated in Munich, when the National Socialists seized power in 1933, Einstein was well-launched in his career, living in Berlin and working as the music critic of the *Berliner Tageblatt* and editor-in-chief of the *Zeitschrift für Musikwissenschaft*.⁹ He was swiftly removed from both positions, and he and his family relocated first to London in 1933, and then to Mezzomonte, Italy in 1935, where – thanks to the financial resources of his wife – he was able to carry out extensive research for *The Italian Madrigal*. But by 1938, life in Mussolini’s Italy had become unsafe, and the Einsteins were forced to move again, this time to the United States.¹⁰ It is possible that Einstein employed violent rhetoric for the power it imparted to his prose, but it does seem striking that someone who had lived in London not long before its decimation by the Blitz of 1940–1941 would write so casually about a quick and victorious assault on England or, for that matter, any form of nationalism turned imperialistic, musical or political.

Indeed, why speak of nation at all when writing of the Cinquecento, when »Italy« was a patchwork of city-states, Papal states, duchies, and maritime republics? In Einstein’s nativist history of the Italian madrigal, national style is a device contrived to counter the internationalism of Italian chapels at the time. And so, foreigners become major players in its narrative of struggle, an invading force that arrived in the fifteenth century, when »French-Burgundian musicians [...] usurped the entire domain of artistic music throughout the Italian peninsula«, where »there was no native school« and »no native genius«. ¹¹ Later, in the early

8 For other prominent uses of military metaphors in volume I, see *TIM*, pp. 16 f., 151, 448.

9 Martin Geck, »Einstein, Alfred«, *MGG Online* (2016).

10 For an exhibition that examined the last years of Einstein’s life, in El Cerrito, CA, and included items drawn from his personal archives (now at the Jean Gray Hargrove Music Library of the University of California, Berkeley), see »Saved by The Bay: The Intellectual Migration from Fascist Europe to UC Berkeley«, curated by Francesco Spagnolo with Elena Kempf, undergraduate curatorial apprentice, The Magnes Collection of Jewish Art and Life, University of California, Berkeley, <https://magnes.berkeley.edu/exhibitions/past-exhibitions/savedbythebay-2/>.

11 *TIM*, p. 17. Pedro Memelsdorff, »Echi d’influenze pirrottiane in sessant’anni di ricerca musicologica«, *Musicologia fra due continenti: Peredità di Nino Pirrotta: convegno internazionale, Roma, 4–6 giugno 2008*, Rome 2010 (Atti dei convegni lincei, 259), pp. 187–210: pp. 188–198, observes that Nino Pirrotta employs similar formulations in his description of the manuscript Modena A in an article begun in 1938 and published in 1946 (»Il codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del 1400«, *Atti della Reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo*, ser. 4, 5/2 [1946], pp. 5–58). Memelsdorff discusses Pirrotta’s characterization of French-texted songs set by Italians in the style of Ars subtilior as »penetrazione dell’arte polifonica francese in Italia« and »l’apparente infirmarsi del prestigio e la vitalità della tradizione polifonica italiana trecentesca, pronta a cedere

sixteenth century, »the essentially monodic art of the Italians« was infused with »a polyphonic art of unsurpassable greatness and mastery, an art represented in Italy by the great musicians from beyond the Alps.«¹²

In its broadest strokes, this is the old story of the Renaissance itself, with its meeting of Franco-Flemish polyphonic technique and Italian humanism, retold in micro for the sixteenth century. But whereas standard accounts of the fifteenth-century musical Renaissance tend to favor Latin-texted genres like the motet, Einstein's subject forces the vernacular to center stage, with some very powerful results. Against the backdrop of pan-European styles of polyphony that emerged with the long-distance circulation of music and musicians through ecclesiastical networks, Einstein finds himself confronted with issues of vernacular language and (proto)national identity. In short, the Italian madrigal defies simplistic definition as a national genre when it was developed by *oltremontani* like Philippe Verdelot and Jacques Arcadelt and when its style overlaps with that of the French chanson.

Before turning to Einstein's treatment of Verdelot and Arcadelt, we might first note how the French chanson emerges as a principal antagonist in Einstein's scenario. Confronted with the conundrum of an »Artistic Pause« following the publication of Bernardo Pisano's *Musica* of 1520, Einstein finds one explanation in the »infiltration« into Italy of French chansons from the presses of Pierre Attaignant.¹³ South of the Alps, chansons contribute to the »confusion and disorder that prevail in Italian secular music around 1530 and the lack of direction on the part of the publishers and printers, who are no longer sure of the demands of their own public.«¹⁴ Einstein rails against the mix of motets, canzoni, villotte, and chansons in books like the *Libro primo de la fortuna* of c. 1526, and his sense of frustration is palpable. Doubtless this impression of confusion was exacerbated by his having consulted the lone remaining Altus partbook in the Civico Museo in Bologna, shelfmark R.141, where the miscellaneous aspect is amplified across the tract volume in which the *Libro primo de la fortuna* is bound with books containing motets, *canzoni francesi*, and *canzoni profane in volgare*.

Einstein's antipathy toward the mixing of vernacular genres is pronounced, as is his desire to resolve these entanglements, which he clearly views as negatives. Some of this doubtless relates to the intellectual climate of Einstein's formative years, when national musicological societies were first being launched, national

facilmente a una influenza straniera« (ibid., pp. 5 and 37). Memelsdorff also discusses the ways that Pirrotta's analysis reflects the ideological environment of the years in which he was writing.

12 *TIM*, p. 114.

13 Ibid., p. 139: »But there may be another reason for this cessation of secular production. I am thinking of the infiltration of the new French chanson into Italy.«

14 Ibid., p. 148.

musical editions like the *Denkmäler deutscher Tonkunst* and *Monuments de la musique française au temps de la renaissance* were in full swing, and nationalism exerted its centripetal force on the framing of history and research agendas. In Italy, the 1930s and 1940s saw the publication of a number of monuments of Italian music inspired by the German *Denkmäler* tradition, some from the state-sponsored presses of the Reale Accademia d'Italia.¹⁵ We should also remember that the years during which Einstein was living in Mezzomonte saw ever-increasing attention to language reform, which permeated most facets of Italian media, from newspapers that listed foreign words to be banned from usage to radio broadcasts and films that employed authorized pronunciation, and this is to say nothing of the campaign to abolish the »feminine, ungrammatical, and foreign« third person singular *Lei* as the polite form of address.¹⁶ These xenophobic initiatives designed to purify the Italian language and rid the country of foreign influences reached a zenith concurrent with the anti-Jewish laws that forced Einstein's departure in 1938.

Verdelot and Arcadelt as composers of French chansons

Against this violent backdrop of ethnic and linguistic cleansing, we might find it all the more impressive that Einstein chose to lean into the cultural, musical, and linguistic complexity of the 1520s and 1530s in his discussions of Verdelot and Arcadelt. His subject, after all, is the Italian madrigal, and yet he reckons at length with the Franco-Flemish identities of these two composers and their chansons, when he might just as well have set this subject aside. When the time comes to introduce them, he even attributes their destiny as madrigalists to their abilities as chanson composers, as though their musical DNA was optimally configured to allow them to resynthesize French chansons as madrigals once they landed on Italian soil:

»The first three masters of the madrigal were predestined for their work as creators by the twofold character of their artistic careers: Verdelot and Arcadelt were composers of chansons, Festa was a master of the motet.«¹⁷

Scholars of Verdelot's chansons will be surprised by Einstein's portrayal, since so few of Verdelot's chansons survive, and those that do are quite different from his

15 On Italian musicology in the 1920s and 1930s and the role of early music in constructing a national history of Italian music, see Iain Fenlon, »Malipiero, Monteverdi, Mussolini and Musicology«, *Sing, Ariel: Essays and Thoughts for Alexander Goehr's Seventieth Birthday*, ed. Alison Latham, Aldershot 2003, pp. 241–255, with information about the Reale Accademia d'Italia editions at p. 250.

16 See Alberto Raffielli, »Fascismo, lingua del«, *Enciclopedia dell'italiano* (2010), <https://www.treccani.it>.

17 *TIM*, p. 153.

madrigal settings.¹⁸ There is, in short, virtually no evidence of Verdelot having composed chansons, but Einstein remains undeterred, searching instead for traces of chansons in Verdelot's madrigals as he presses to establish Verdelot's »Frenchness« as a musician and the influence of the chanson on the early madrigal.

C. Dor - men - d'un

A. Dor - men - d'un gior - n'a

T. Dor - men - d'un gior - n'a Bai al - l'om -

S. Dor - men - d'un gior - n'a Bai al - l'om - br'A - mo - re,

B. Dor - men - d'un gior - n'a Bai al - l'om - br'A - mo - re,

gior - n'a Bai al - l'om - br'A - mo - re, Do - ve'l mor - mor

Bai al - l'om - br'A - mo - re, Do - ve'l mor - mor

- br'A - mo - re, Do - ve'l mor - mor

Dor - men - d'un gior - n'a Bai al - l'om - br'A - mo - re

Dor - men - d'un gior - n'a Bai al - l'om - br'A - mo - re

Ex. 1. Verdelot, *Dormend'un giorno*, reproduced from *TIM* 1, p. 255

Einstein's main example is Verdelot's five-voice madrigal *Dormend'un giorno*, which he describes as a »chanson in Italian« (see Example 1).¹⁹ »Verdelot«, he says,

18 Only three chansons have been attributed to Verdelot: *Seule demeure et despourvue*, 4vv, 1529²; *Et dont venés-vous Madame Lucette*, 4vv, 1535⁹; *Qui la dira la peine de mon cœur*, 8vv, 1572²; he also composed a Si placet fifth voice to Janequin's *La guerre*, 1545¹⁷.

19 *TIM*, p. 255. Here and in the following, I employ the spellings used by Einstein for both poetic texts and the names of composers.

»begins with five low voices in the manner of the anecdotal French chanson.«²⁰ It is unclear what Einstein means by »the anecdotal French chanson« (perhaps he is thinking of the programmatic chansons of Clément Janequin, some of which begin with points of imitation, or the popularesque chansons of Antoine Bruhier), but I agree that there is much of the chanson in this madrigal. Like the chansons of Claudin de Sermisy and Sandrin, Verdelot sets the text line by line with suspension cadences at the end of virtually every line, not just in this opening, but throughout the entire piece. Moreover, the tonality is crystal clear, as the cadences are all limited to G or D. Finally, the text is set with rhythms typical of the chanson of the 1520s, for instance, the classic opening dactyl used for »Dormend'un giorn'a«, as well as the repeated notes beginning on an offbeat employed for even numbered lines like »dove'l mormor« (m. 9). To be clear, though, this is my analysis, not Einstein's, as he does not mention any of these features. Rather, he reprints the lyrics and charts the musical repetitions that contribute to the chanson-like character of the setting with its opening repeat and closing refrain (the marginal indications of musical form in Table 1 are based on Einstein's analysis):

Musical Form	Text	Cadences
A	Dormend'un giorno a Bai all'ombra Amore	G
	Dove'l mormor de' fonti piu li piacque	D
A	Corser le ninf' a vendicar l'ardore	G
	E la face gli ascosen sotto l'acque.	D
B	Chi'l crederebbe: dentr' a quel liquore	D
	Subitament' eterno foco nacque,	G
	Ond'a quei bagni sempr'il caldo dura,	G
Refrain	Che la fiamma d'amor acqua non cura.	G

Tab. 1. Form of »Dormend'un giorno a Bai all'ombra Amore«

About the form, Einstein remarks:

»The second couplet takes the same music as the first, the remainder is treated as homophony, and made somewhat informal in its motifs and melismas; the final line is also repeated and supplied with a little coda. It is a chanson in Italian, simple and charming, providing it can be sung as easily and airily as intended. The five-part writing is, as it were, only a kind of enriched four-part writing.«²¹

20 Ibid.

21 Ibid., p. 256.

Einstein's urge to establish the influence of the French chanson is even more pronounced in his characterization of Arcadelt's work, and the extensive set-up to *Il bianco e dolce cigno* is entirely devoted to analyzing eight chansons, which is really remarkable in a book on the Italian madrigal. His account begins:

»Among the first three masters of the madrigal, Arcadelt is not only the most productive but also the most universal, since he cultivated the French chanson no less than the madrigal. In this he differed from Verdelot, by whom we have only a very few chansons which, because of their late publication, must be considered somewhat suspect. [...] Naturally enough, the bulk of Arcadelt's chansons falls into the years after 1549, when he was in France; none the less, a great many printed as early as 1540 or thereabouts by Attaingnant and Moderne must date from the same time as his Italian production. It is difficult to say whether Arcadelt the composer of chansons influenced Arcadelt the composer of madrigals, or vice versa. It is almost as difficult to determine in detail the interrelations of French and Italian culture before and after Charles VIII's expedition of conquest«.²²

Einstein takes as a first example *Voulant amour sous parler gracieux*, a classic expression of courtly love in the epigrammatic form so appreciated by chanson composers:

Voulant amour sous parler gracieux
Porter son feu pour ton cœur enflammer,
Il ressortit marri et furieux
Car ton froid cœur il ne sçeut entamer,
Alors picqué d'un despit trop amer
Conclud brûler tout ce qui seroit tien,
En que verrois consommer de tes yeux
Moy par dedans et par dehors ton bien.

His objective is to reinforce his claims about the chanson-like quality of Verdelot's *Dormend'un giorno* with a chanson in the same poetic form, and his commentary draws a parallel between the Italian ottava set by Verdelot and Arcadelt's eight-line epigram in French: »When Verdelot sets a text like the ottava [...] *Dormend'un giorno*, the result is in ottava form a pseudo-classic epigrammatic anecdote of the sort so much in favor with the chanson, as for example [*Voulant amour*], set by Arcadelt«.²³

22 Ibid., p. 264.

23 Ibid., p. 264 f. Perhaps intentionally, Einstein selected the earliest known chanson of Arcadelt to come out in print. *Voulant amour sous parler gracieux* was published by Jacques Moderne in *Le pa-*

And yet, Arcadelt's own setting does not take its cue from the poetry, at least not if huitains are supposed to generate settings with the musical repeats and homophony Einstein calls out in *Dormend'un giorno*. Einstein could better have compared Verdelot's madrigal to a different one of Arcadelt's early epigrammatic chansons, *Au temps heureux que ma jeune ignorance*, which is much closer in kind, but sets twelve lines of text.²⁴ The partial analysis and faulty reasoning evident in Einstein's comparison reveals the extent to which he prefers poetic arguments over musical ones, not only with his famous frottola-into-madrigal thesis, but in comparisons of the madrigal and chanson as well.

National Character

After this opening gambit, Einstein examines half a dozen chanson texts in quick succession. Some exemplify the influence of the madrigal, such as *Quand je pense au martire* by Dominique Phinot, which sets a French translation of a madrigal by Pietro Bembo from the *Asolani*, »Quand'io pens'al martire« and was printed in Lyon in 1548.²⁵ Others are examples of »chansons which are typical madrigals in French« such as Arcadelt's *Amour me sçauries vous apprendre*, a strophic chanson setting a heterometric text by Mellin de Saint-Gelais.²⁶ Finally, Einstein presents another instance of madrigal verse cropping up in France in translation among Arcadelt's later works, *Qui veut du ciel et du [sic] nature*, which he identifies as »simply a paraphrase of Petrarch's sonnet ›Chi vuol veder quantunque può Natura,‹ minus Petrarch's depth and melancholy.«²⁷

rangon des chansons, Tiers livre contenant .xxvi. chansons nouvelle, Lyon 1538 and Pierre Attaingnant in the *Tiers livre contenant xxx. chansons vieilles esleues de plusieurs livres*, Paris 1538.

24 *Au temps heureux que ma jeune ignorance* was published by Attaingnant in the *Sixiesme livre contenant xxvii. chansons nouvelles a quatre parties*, Paris 1539.

25 *TLM*, p. 265.

26 *Amour me sçauries vous apprendre* was first printed by Le Roy & Ballard in the *Tiers livre de chansons, nouvellement mises en musique*, Paris 1554, not in 1569, as reported by Einstein. It is available in modern edition in *Jacobi Arcadelt Opera Omnia*, ed. Albert Seay, vol. 7, Chansons I, [Rome] 1968 (Corpus Mensuralis Musicae, 31), pp. 67 f. Stylistically, one could argue both sides of the case for it being madrigalesque. On the one hand, it is through composed, with touches of word painting (flat sonorities and suspension figures at »sospirs« in mm. 11–13 and falling semi-minim »tears« in m. 15). On the other, the texture is quite homophonic and sufficiently repetitive in its rhythmic formulas that it could also be likened to a frottola. This generic likeness is even more apparent in the version for voice and guitar printed by Le Roy & Ballard the same year in the *Cinquiesme livre de guiterre*, Paris 1554, fols. 22v–23r, in which the texted melody given in mensural notation is the tenor of the four-voice version transposed up an octave and cleffed g2 for soprano.

27 *TLM*, p. 266. *Qui veut du ciel & de nature* was printed by Le Roy & Ballard in the *Sisieme livre de chansons à quatre & cinq parties, de I. Arcadelt, & autres*, Paris 1569, fols. 5v–6r, with an attribution to Arcadelt.

That verdict – a paraphrase of Petrarch *minus Petrarch's depth and melancholy* (emphasis mine) – is worth lingering over, since it brings forward Einstein's earlier argument about rising literary standards and uses it in a new formulation concerning national style. Rather than seeking to distinguish chanson from madrigal based on the provenance of sources, cross-currents in local repertoires, and other critical approaches generally taken by musicologists, for Einstein, yet again, much comes down to the poetry.²⁸ The chanson lacks depth, and more specifically, the depth that Petrarch brought to the madrigal. This is not a matter of poetic form driving the composer's musical choices – as we have seen, Einstein is quick to liken Verdelot's setting of the ottava »Dormend'un giorno« to Arcadelt's setting of the huitain »Voulant amour« based on the outward form of the poetry. Here, the point illustrated by two more texts is that French chansons express a confusion of high and low sentiments in an un-Italian mixture of courtly love and open sexuality.

J'en ayme deux d'amour bien differente
 L'une me plait pour sa grace et bon sens;
 L'autre me monstre amour si apparente
 Que de l'aymer maugré moy je consens.
 Mais bien qu'à elle obligé je me sente,
 Plus a donné à l'autre je me sens.
 O, que les deux eussent mesme vouloir,
 Ou que de l'une il me peut moins chaloir!

[I love two in contrasting ways
 One delights me with her grace and sensibility;
 The other displays such affection
 That I adore her despite myself.
 But even though I feel to her pledged,
 I feel compelled to offer more of myself to the other.

28 A contrasting analytic approach is modeled, for instance, by Lawrence F. Bernstein, »Notes on the Origin of the Parisian Chanson«, *Journal of Musicology* 1 (1982), pp. 275–326, who works across a variety of materials in his study of the chanson in Italy. He observes, for instance, that »four-part arrangements of the homorhythmic type were first composed in Italy in the late 1480s and 1490s and that the style remained in vogue there until the mid-1520s. Conversely, although the new type chanson [which Einstein characterizes as infiltrating Italy from abroad] seems to have been known in France, we have no evidence of its widespread popularity there, or that it persisted in France as long and durably as it did in Italy« (p. 299); and »the lyrical Parisian chanson style can be traced from its embryonic stage to a relatively sophisticated stylistic level in selected four-voice chansons drawn from French and Italian sources of the period 1504–15« (p. 309). Fenlon and Haar, *The Italian Madrigal*, p. 16, note that one flaw in Einstein's study is its neglect of manuscript sources, which feature centrally in Bernstein's study.

Oh, that the two would have the same dispositions
Or that from one I could feel less passion.]

»We look in vain in the madrigal«, Einstein says, »for a motif so genuinely Gallic as that of the double amour, of which Arcadelt supplies this example.«²⁹ Confronted by this middle ground of a seductive mistress and a love triangle, Einstein draws a firm line. His editorial inclusion of a final exclamation point not found in the original says it all: be shocked by this bald expression of love as hot sex! Initially, I found Einstein's slightly scandalized tone surprising and paused to check my own reaction to it, but his next example doubles down on the characterization of the French as free-loving and having sex at every turn. He continues:

Nor do we find in the madrigal a four-line stanza of such natural and realistic grace as the genuinely Gallic counsel:

Qui veult aimer il fault estre joyeux,
Et aller veoir sa dame souveraine
Deux ou trois fois ou quatre la sepmaine,
Pour en avoir ung baiser graticulx—

printed among Arcadelt's three-part madrigals (1542) under the name of Jacotin. Presumably this Jacotin is not the highly dubious Jacotin of the lexicons and bibliographies, but Jacques Arcadelt himself.³⁰

I will turn to the text of *Qui veult aimer* in a moment, but first it is important to set the record straight concerning the authorship of this setting, since there is no reason to presume that the attribution to Jacotin is some sort of coy ascription to Arcadelt, whose identity is hidden behind the diminutive of his first name. *Qui vault aimer il fault estre joyeux* has a rich history in print that includes the three-voice setting attributed to Jacotin by Antoine Gardano in the *Primo libro di madrigali d'Archadelt a tre voci, insieme alcuni di Const. Fest. Con la gionta di dodese canzoni francese et sei motteti novissimi* (Venice, 1542) as well as an earlier setting by Adrian Willaert printed in *La Couronne et fleur des chansons a troys* (Venice, 1536), and a six-voice canonic setting ascribed to Willaert and printed by Tielman Susato in *Le treziesme livre contenant vingt et deux chansons nouvelles a six et a huyt parties* (Antwerp, 1550). The two Willaert settings share motivic material

29 *J'en ayme deux d'amour bien differente* was printed by Le Roy & Ballard in the *Tiers livre de chansons nouvellement composé à quatre parties par M. Arcadet & autres auteurs*, Paris 1567, fols. 14v–15r, with an attribution to Arcadelt; translation by Nicholas Manjoine.

30 *TIM*, p. 266.

present in the Tenor of Jacotin's setting, which suggests that all might be based on a pre-existent tune. Frank Dobbins, who edited the setting cited by Einstein, does not question the attribution to Jacotin, which remained consistent in all four reprintings (RISM 1543²¹, 1559²¹, 1574³, 1587⁸).³¹

Dobbins provides the following translation, which mirrors the enclosed rhymes of the original with »joy« and »coy« in English and in this way underscores the coyness or false modesty masking the double potential of the »baiser gracieux«. For the thrill of the poem turns on the double entendre in which, already in the sixteenth century, the noun »baiser« – »action de poser ses lèvres sur le visage, la main ou sur une partie du corps d'une personne« (i.e., a kiss) – is identical to the verb »baiser«: »posséder sexuellement (qqn)« (i.e., to have sex with someone).³²

He who would love should be [so] full of joy,
And his lady sovereign [more often] seek,
Two or three times or four [times] every week
To have from her a kiss gracious [and coy].

Einstein's false ascription of *Qui veult aimer il fault estre joyeux* to Arcadelt allows him to present the chanson at this point in his narrative, where he is charting the interconnections between chanson and madrigal in Arcadelt's œuvre, but then, having done so, he feels compelled to add a little fig leaf to the story to protect Arcadelt's modesty.

This long detour into chanson verse and Einstein's multiple examples is no rabbit hole, far from it. Its purpose is to clarify a foundational difference between chanson and madrigal based on national character: the French throw together songs that are courtly, light, anecdotal, and obscene, all within one and the same generic framework, while the Italians maintain a sharp distinction between the madrigal and its expressive other, the villanella, which can be »crude to the point of vulgarity«.

The chanson knows nothing like the sharp distinction between madrigal and villanella. There is a lyrico-sentimental and a gay, anecdotal, and obscene chanson – both however within one and the same framework. Madrigal and villanella are on the other hand diametrically opposed, though neither one is thinkable without the other.³³

31 See Jacotin, *Chansons*, ed. Frank Dobbins, Turnhout 2004 (Épître musical), p. xlii (critical commentary and translation) and p. 97 f. (music). Dobbins argues convincingly that the Jacotin named as the composer of chansons and cited in chapel registers as Jacotino Frontino, Jacques Frontin, Jacotin Le bel, and Jacobo Level were a single individual, *ibid.*, pp. ix–xii.

32 See »baiser«, *Le Grand Robert de la langue française* (Version numérique [2005–]), ed. Laurent Catach, Alain Rey, Danièle Morvan, Laurence Laporte and Paul Robert, Paris 2011.

33 *TIM*, p. 266.

At this point, Einstein's discomfort with generic mixture reveals its more radical implications as a critique of French cultural norms and ethnic identity. It also reinforces a false distinction at the heart of *The Italian Madrigal* between high and low in Italian vernacular repertoires. Iain Fenlon and Richard Wistreich put it well in the *Cambridge History of Sixteenth-Century Music* when they call out Einstein's magnum opus for having created the genre of the Italian madrigal as »an ontological entity« by effectively imposing this label on »a vast body of different kinds of musical materials, coagulating them into a single genre and a unitary narrative [that] remains largely unchallenged«. ³⁴ Meanwhile, they continue, »sub-classes of the otherwise »serious« madrigal, such as canzone alla napolitana, which could not be ignored thanks to their ubiquity in printed sources, are dealt with by isolating them within a separate chapter«. ³⁵

What a feat of determination, to produce a multi-genre, multilingual analysis that nonetheless arrives at a clearly segregated configuration. In the end, when language and musical style prove insufficient to distinguish between chanson and madrigal, Einstein invokes Gallic culture and sexuality. It is admittedly difficult to know what he meant by »Gallic«, writing as a displaced German-Jewish musicologist in the second third of the twentieth century. If it was intended as a comment about French courtiership in the early sixteenth century, perhaps he was referring to the French practice of recognizing official royal mistresses such as Diane de Poitiers (mistress of Henry II) as »maîtresses en titre«. But it seems equally likely that Einstein's offhand comments channel early twentieth-century German commonplaces that characterized the French as decadent, over-sexed (yet unproductive), and falling behind in the contest with Germany for industrial and military domination. ³⁶ Only a thorough intellectual and cultural biography of Einstein and his work might begin to provide answers. For the moment, raising these questions is a reminder that *The Italian Madrigal* is a period piece, one that should be read as a historical document deeply entangled in its historical moment, a time of social catastrophe across Europe, in Berlin, London, and Tuscany. The history of this book is probably inseparable from the broader histories of Fascism, World War II, the Holocaust, and the forced migrations induced by them. It certainly cannot be separated from the nationalism writ large across its pages. ³⁷ Its vocabulary of

34 Richard Wistreich, »Introduction«, *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, ed. Iain Fenlon and Richard Wistreich, Cambridge 2019, p. 6.

35 Ibid.

36 See Michael E. Nolan, *The Inverted Mirror: Mythologizing the Enemy in France and Germany, 1898–1914*, New York 2005, pp. 55–62.

37 On Italian musicology and nationalism during the time of Mussolini, see Fenlon, »Malipiero, Monteverdi, Mussolini and Musicology«. Although Fenlon does not mention Einstein or discuss the relationship between *The Italian Madrigal* and Italian nationalism of the 1930s, he does un-

indigeneity and native composers and their struggle against foreign incursions – these imaginings of Italy regaining autochthonous purity have little to do with the sixteenth century and more to do with the modern ideologies of ethnic heritage that were mobilized to consolidate Italian and German identities under Fascism.

*

These days, now that migration and cultural mobility are widely acknowledged as endemic to early modern Europe, we have new critical tools for understanding the complexities Einstein was confronting seventy years ago at a time when national historiographies exerted such a profound influence on studies of both vernacular literature and secular music. Back in the mid-twentieth century, genre was keyed to essentialized understandings of language, nation, and ethnicity. We now know, however, that Verdelot and Arcadelt were not unique, that many musicians travelled great distances, and vernacular repertoires regularly took root well outside the bounds of the modern nation-states to which they are regularly assigned.³⁸ Had Einstein written his study of *The Italian Madrigal* today, I suspect that with his vast knowledge of vernacular song repertoires, multiple linguistic footings, and his own transculturality, he would have had much to contribute to the historiographic reframing that is reshaping how we understand the music of early modern Europe.

derscore the importance of Germany as a place where Italians studied musicology: Giacomo Benvenuti (1885–1943) studied musical philology in Munich with Adolf Sandberger, and Gaetano Cesari (1870–1934) studied paleography with Theodor Kroyer, music history with Sandberger, and wrote a doctoral dissertation on the origins of the Italian madrigal that was published in German in 1908 (ibid., pp. 250–252).

38 See e.g. the *Prosopographie des chantres de la Renaissance*, <https://ricercar.pcr.cesr.univ-tours.fr>, a database of the biographies of professional singers who worked in European chapels from 1350–1600 that allows users to track their career moves from place to place. For an overview of recent collective projects on the subject of music and migration in early modern Europe, see Kate van Orden, »Introduction: Music and Mobility«, *Seachanges. Music in the Mediterranean and Atlantic Worlds, 1550–1800*, ed. eadem, Cambridge, MA 2022 (I Tatti Research Series, 2), pp. 9–30: pp. 9 and 27.

Bernhold Schmid

»Eine[r] der grössten Meister aller Zeiten«. Orlando di Lassos Madrigale in Einsteins Sicht

»Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert.« Schon mit dem Titel des Kapitels, in dem Lasso untergebracht ist, nimmt Einstein eine Gruppierung vor. Dass der Münchner Hofkapellmeister den »Oltremontanen«, denen von jenseits der Berge, zuzurechnen ist, liegt auf der Hand; aber die Reihe »Lasso – Monte – Wert« könnte diskutiert werden. Selbstverständlich sind sie Zeitgenossen: Philippe de Monte lebte von 1521 bis 1603; der etwa zehn Jahre jüngere Orlando di Lasso wurde 1530 oder 1532 geboren und starb 1594; der jüngste der drei ist Giaches de Wert, sein Leben währte von 1535 bis 1596. Wenn man die Zeitgenossenschaft zum Kriterium macht, dann könnte durchaus auch Cipriano de Rore zu den »großen Oltremontanen« gezählt werden; mit den Lebensdaten 1515 oder 1516 bis 1565 wäre er der älteste der Gruppe. Ihn rechnet Einstein aber der »nachclassische[n] Zeit des Madrigals« zu (eine Formulierung, die der Überschrift des dem »Oltremontanen«-Kapitel vorausgehenden entnommen ist).¹

Zu fragen ist zudem, ob und inwieweit Einstein die »drei grossen Oltremontanen« in eine Rangfolge bringen will. Es ergeben sich recht eindeutige Hinweise auf Einsteins Präferenzen: Zu diskutieren ist in diesem Kontext die unterschiedliche Länge der den drei Musikern gewidmeten Kapitel. Der Lasso-Abschnitt umfasst in der deutschen Fassung etwas über 22 Seiten, derjenige über Monte circa 14 Seiten und Wert gesteht er nur knapp neun Seiten zu.² Dies steht jedoch im Kontrast zum Umfang des Madrigalschaffens der drei Komponisten. Von Lasso liegen etwa 175 Madrigale und andere Sätze mit italienischem Text vor, Wert schuf über 230 Madrigale à 5 und ein Buch mit vierstimmigen Sätzen, Philippe de Monte komponierte

1 Zu Einsteins musikgeschichtlicher Einordnung Rores vgl. Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, in: *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, S. 452–477, v. a. S. 453–458.

2 Lasso: S. 488–510, Monte: S. 510–524, Wert: S. 524–532.

über 1200 Madrigale³ – eine ungeheure Anzahl, wenn man bedenkt, dass der gewiss nicht unproduktive Lasso es auf ein Gesamtwerk von ca. 1360 Kompositionen brachte. Man mag die Textlänge als Hinweis auf die Gewichtung der drei Musiker durch Einstein sehen, dies ist aber einzuschränken: Die Länge des auf Lasso bezogenen Textes dürfte auch der Tatsache geschuldet sein, dass Lassos Madrigale zu Einsteins Zeiten ediert vorlagen,⁴ während zumindest Monte bis heute nicht vollständig herausgegeben ist. Dies und wohl noch mehr die Menge von Montes Madrigalen wird es gewesen sein, die Einstein zu folgender Bemerkung veranlasst haben mag: »Es ist nicht möglich, Monte's Madrigalwerk an dieser Stelle als Ganzes zu würdigen, wie das bei Lasso noch einigermaßen möglich war.«⁵ In gewisser Weise ähnlich verhält es sich mit Wert: »Man möge zunächst ruhig bezweifeln, ob Wert dieser Gleichstellung [Einstein meint damit die Position, die er Wert in einer Reihe mit Lasso und Monte stehend einräumt] würdig sei, denn Wert ist bisher in den Lexika mit ein paar Zeilen abgetan worden.«⁶ Wert ist also kaum erforscht, in seiner Bedeutung noch nicht erfasst. Dass er bei Einstein hohes Ansehen genießt, erhellt sich aus der Modernität, die er ihm zumisst: »Wenn Wert auch kurz nach Palestrina und Lasso gestorben ist, so ragt er, einer etwas jüngeren Generation angehörig und tätig an zwei Höfen, die Mittelpunkte prunkvollen und weiter treibenden Musiklebens waren, mit seinem späteren Schaffen doch in eine neue Zeit hinein.«⁷ Und weiter: »Dieser spätere Wert ist nicht mehr der Nachfolger Rore's, sondern ein Zeitgenosse Marenzio's, Gesualdo's und des jungen Monteverdi, und einer der Vorläufer und Begründer der Musik des 17. Jahrhunderts.«⁸ Einstein macht aber auch klar, wie er Wert verglichen mit Lasso und Monte einschätzt: »Aber er kann es als musikalische Persönlichkeit nicht nur mit Monte aufnehmen, sondern fast auch mit Lasso.«⁹ Lassos Niveau gesteht er ihm also nicht ganz zu; immerhin aber dasjenige Montes. Zugleich zeigt der zitierte Satz, dass er Lasso ebenfalls über Monte stellt, was auch das folgende Zitat nahelegt: »Lasso ist der

3 Die Zahlen zu Wert und Monte nach Michael Zywiets, »Wert, Giaches de«, in: *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 2, Laaber 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance, 6), S. 629–631, hier S. 630, und ders., »Monte, Philippe de«, in: *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 2, S. 167 f., hier S. 168.

4 Sandberger hatte die Madrigale und andere Gattungen über italienische Texte im Rahmen der Lasso-Gesamtausgabe ediert, vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 4, 6, 8 und 10: *Madrigale I–V*, hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig [1894–1898]. Die *Lagrimae di San Pietro* lagen ebenfalls vor, vgl. Orlando di Lasso, *Bußsträßen des Heiligen Petrus*, hrsg. von Hans Joachim Therstappen, 3 Bde., Wolfenbüttel 1935–1936 (Das Chorwerk, 34, 37 und 41).

5 *DIM*, S. 517.

6 Ebd., S. 527.

7 Ebd., S. 530.

8 Ebd., S. 535.

9 Ebd., S. 527.

bei weitem beweglichere und vielseitigere von beiden«.¹⁰ Im weiteren Verlauf der Erörterung dürfte klar werden, dass er Lasso generell wohl als den Bedeutendsten der »drei grossen Oltremontanen« sieht.

Wenn man – bei aller Problematik – die Textlänge als Kriterium für die Bedeutung sehen will, dann relativiert sich Lassos Gewicht innerhalb von Einsteins Gattungsgeschichte insgesamt; die Ausdehnung der Kapitel oder Abschnitte über andere, nicht unter den »Oltremontanen« besprochene Komponisten zeigt das nachdrücklich: Die Darstellung der Madrigale Cipriano de Rore umfasst in der deutschen Fassung circa 40 Seiten, Andrea Gabrieli bringt es auf immerhin 32 Seiten, Marenzio schließlich ist der mit etwas über 80 Seiten am umfangreichsten abgehandelte Madrigalist.¹¹ Trotzdem: Einstein rechnet Lasso zu den bedeutendsten Gattungsvertretern der Musikgeschichte. Denn zu Beginn seines Texts bezeichnet er Lasso als »eine[n] der grössten Meister aller Zeiten«,¹² dessen Madrigale »vielleicht doch der wichtigste Bruchteil«¹³ seines Schaffens seien. Somit ist klar, dass er ihm (mit noch zu diskutierenden Einschränkungen) eine denkbar hohe Stellung in der Geschichte des Madrigals insgesamt zugesteht.

Generell enthält der einleitende Absatz des Lasso-Kapitels Gewichtiges, weswegen er ganz zitiert sei:

»Wenn wir uns jetzt dem bedeutendsten Nachfolger Rore's, und einem der grössten Meister aller Zeiten zuwenden, Orlando di Lasso als Madrigal-Componisten, so müssen einige Grenzen gezogen und Vorbehalte gemacht werden. Lasso's Schaffen auf dem Gebiete des Madrigals ist nur ein Bruchteil seines immensen Gesamtwerkes, sogar seines profanen Gesamtwerkes, das neben dem Madrigal weltliche Prunk-Compositionen, also lateinische Motette, und Chanson und deutsches Lied umfasst. Aber es ist vielleicht doch der wichtigste Bruchteil. Fragt man sich, was für eine nationale Neigung der internationale oder cosmopolitische Meister Orlando di Lasso aus Mons im Hennegau am lebhaftesten gehegt hat, so war es eben doch die italienische. Im Madrigal Lasso's zeigt sich am deutlichsten und stärksten eine Seite der inneren Wandlung, die in der Musik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor sich geht: die Verfinsterung des Gemüts, die Wendung von der Heiterkeit, Lebenslust und Unbefangenheit zur Zerknirschung und quälenden Bewusstheit, von der Renaissance zur Gegen-Reformation. Aber mit dieser Entwicklung geht Hand in Hand (oder

10 Ebd., S. 516.

11 Die Kapitel über Cipriano de Rore: S. 393–432, über Andrea Gabrieli: S. 537–569, über Luca Marenzio: S. 630–712 und eigens über dessen Villanellen S. 605–613.

12 Ebd., S. 489.

13 Ebd.

kreuzt sich vielmehr) die Bereicherung der äusseren Mittel, die zu einer Revolution führen musste. Der Madrigal-Componist Lasso beginnt mit der Derbheit und Laszivität seiner napolitanischen Villanellen, und endigt mit der Düsterteit der ›Lagrima di San Pietro‹ des Luigi Tansillo, einem Exzess der Busse und Reue, einer thränenreichen Abkehr von aller Weltlichkeit. Es ist dieselbe Wandlung, die sich bei Tansillo selbst vollzog: – von den üppigen und lasziven Stansen des ›Vendemmiatore‹, der 1559 auf den Index kam, zu dem Überschwang der Selbst-Anklage in den ›Lagrima di San Pietro‹, die 1585 gedruckt wurden. Es ist dieselbe Wandlung, dieselbe Krankheit – religiöse Scrupel –, die wir an Torquato Tasso beobachten, nur dass sie in dem kürzeren Leben des Dichters (1544–1595) sich in rascherem Tempo entwickelte: Tasso's, der mit den Liebesliedern an Laura Peperara und dem Schäferspiel ›Aminta‹ beginnt und dem feierlichen Gedicht auf die ›Schöpfung der Welt‹, dem ›Mondo creato‹ endigt. Jene Villanellen kleidet Lasso ins leichteste und natürlichste Gewand, das sich mit Kunst noch vereinigen lässt; diese spirituelle Dichtung ins schwerste und kunstvolle realer Siebenstimmigkeit.¹⁴

Mit diesen wenigen Sätzen sagt Einstein Wesentliches über sein Verständnis von Lasso und dessen Madrigalschaffen, zudem legt er eine für ihn evidente musikgeschichtliche wie auch literaturhistorische Tendenz der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unmissverständlich dar, die er vom Katholizismus der Gegenreformation beeinflusst oder gar bestimmt sieht.

Doch der Reihe nach: Auf Einsteins Einschätzung, Lasso sei »eine[r] der grössten Meister aller Zeiten« (ein Statement, dick aufgetragen, aber kaum zu widerlegen), wurde schon hingewiesen. Er nennt ihn zudem den »bedeutendsten Nachfolger Rore's«, woraus natürlich erhellt, dass er Rore zu den zentralen Vorbildern Lassos zählt (auch das dürfte kaum auf Widerspruch stoßen).¹⁵ Evident ist

14 Ebd., S. 489.

15 Rores Bedeutung für Lasso wird von Einstein immer wieder thematisiert; hier sei nur auf eine Stelle verwiesen, wo es um Chromatik geht, um »harmonisch[e] Experimental-Stück[c]« (S. 420), die von der »Antike, deren Musik man nicht kannte« (ebd.), beeinflusst seien. Einstein (S. 423) führt an, dass Rores *Calami sonum ferentes* im *Il primo libro dove si contengono Madrigali, Vilanesche, Canzoni francesi, e Motetti* (Antwerpen: Susato 1555 [1555-3, RISM 1555²⁹ und L 756]) Lassos »Konkurrenz-Komposition ›Alma nemes‹« gegenübersteht, Lasso habe das Stück »gleich hinzugefügt.« (Der genannte Druck existiert identisch auch mit französischem Titelblatt *Le quatoirsiesme liure [...] par Rolando di Lassus*, Antwerpen: Susato 1555 [1555-2, RISM 1555¹⁹ und L 755]). Einstein konstatiert, dass derart chromatischen, von der Antike angeregten Stücken auch Texte aus der Antike unterlegt wurden. Zumindest der Text zu Lassos *Alma nemes* LV 46 gilt heute aber als zeitgenössische Dichtung; allerdings bedient sich der unbekannte Autor einer antiken Strophenform, des elegischen Distichons. – Die Drucksiglen hier und im Folgenden nach Horst Leucht-

außerdem, dass das Madrigal »nur ein[en] Bruchteil« von Lassos Gesamtwerken ausmacht. Man braucht sich nur einige Zahlen vor Augen zu führen: Das Werk des Münchner Hofkapellmeisters umfasst etwa 1360 Kompositionen. Nehmen wir nur sein »profane[s] Gesamt-Werk[es]«, mit dem Einstein argumentiert – auf die Unschärfe der Bezeichnung ist gleich noch einzugehen –, dann kommen wir (wie schon gesagt) auf etwa 175 Madrigale und andere Kompositionen mit italienischem Text (Villanellen, Moreschen). Französische Chansons sind etwa 150 überliefert, dazu liegen knapp 100 deutsch unterlegte Sätze vor – schon hier offenbart sich die Problematik von Einsteins Vorannahme. Bei den Motetten haben wir es bei traditioneller Zählung mit 516 Sätzen zu tun (näheres siehe unten).

Profanmusik?

Im Folgenden zu diskutieren sind zwei Aspekte in Einsteins einleitenden Sätzen: So bezeichnet er Lassos Madrigale als »vielleicht doch de[n] wichtigste[n] Bruchteil« »seines immensen Gesamt-Werkes, sogar seines profanen Gesamt-Werkes«. Aber noch mehr zu hinterfragen oder zu diskutieren ist, was Einstein unter Lassos »profane[m] Gesamt-Werk[es]«, das neben dem Madrigal weltliche Prunk-Compositionen, also lateinische Motette, und Chanson und deutsches Lied umfasst« versteht. Der Satz bedarf jedenfalls der Interpretation. Bezüglich der Madrigale lässt seine Formulierung zunächst diesen Schluss zu, dass er sie generell dem »profanen Gesamt-Werk« zuordnen würde. Erst später im Absatz, wo er auf die *Lagrima di San Pietro* (1595-I, RISM L 1009, Lassos »Schwanengesang«) zu sprechen kommt, wird klar, dass er sehr wohl zwischen weltlichen und geistlichen Madrigalen unterscheidet: »und endigt mit der Düsterteit der ›Lagrima di San Pietro‹ des Luigi Tansillo, einem Exzess der Busse und Reue, einer thränenreichen Abkehr von aller Weltlichkeit.« (Weiter unten, auf S. 506, ist schließlich von »geistliche[n] Madrigale[n], madrigali spirituali« die Rede.) Auch der Passus »weltliche Prunk-Compositionen, also lateinische Motette, und Chanson und deutsches Lied« ist zumindest unpräzise, womöglich missverständlich und deshalb jedenfalls zu ergänzen. Denkt Einstein an alle drei genannten Gattungen, oder nur an die Motette? Der erläuternd zu verstehende Nebensatz »also lateinische Motette« lässt eventuell darauf schließen, dass nur sie gemeint ist. Dann hat Einstein wohl die etwa 20 Huldigungsmotetten im Sinn (so das an Herzog Albrecht V. gerichtete *Quo properas facunde Nepos Atlantis* LV 251¹⁶ zu zehn Stimmen oder das dreistim-

mann und Bernhard Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel 2001 (Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Supplement), Bd. 2, S. 233–235. – Zu Rores Bedeutung für Lasso in Einsteins Sicht vgl. auch unten Anm. 43.

16 Die LV-Nummern nach Leuchtmann und Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke*.

mige *Haec quae ter triplici* LV 540 auf Albrechts Söhne Wilhelm, Ferdinand und Ernst). Es gibt aber erheblich mehr profane Motetten von Lasso; generell ist sein Motettenschaffen denkbar vielgestaltig – hier sei kurz darauf eingegangen, da später der Einfluss des Madrigals auf die Motette zur Sprache zu bringen ist.

Orientiert man sich am *Magnum opus Musicum* (der von den Söhnen Lassos posthum im Jahr 1604 bei Nicolaus Heinrich in München herausgebrachten ›Gesamtausgabe‹ der Motetten ihres Vaters¹⁷) und rechnet den gesamten Inhalt dieses Druckwerks der Gattung Motette zu, dann kommt man auf insgesamt 516 Sätze. Horst Leuchtmanns Arbeit über das Ordnungsprinzip im *Magnum opus*¹⁸ zufolge sind immerhin 61 davon als weltlich zu bezeichnen. Zu den Huldigungsmotetten kommen nämlich mit antiken lateinischen Texten unterlegte Sätze (etwa Vergils *Tityre tu patulae* LV 100), Theaterchöre (z. B. *Flemus extremos* LV 1125), aber auch Trinklieder (*Fertur in convivii* LV 175 oder *Nunc gaudere licet* LV 339).¹⁹ Die beiden letztgenannten und andere Sätze desselben Genres werfen zudem noch ein Licht auf die Gattungsproblematik, da sie in Deutschland in Motettendruckten erscheinen, von den Franzosen aber zusammen mit Chansons publiziert werden. (In Frankreich ist offensichtlich die Kompositionsweise, die Satzart das stärkere Gattungskriterium, während man in Deutschland die lateinische Sprache zum wesentlichen Merkmal der Motette macht.) Der größere Teil der Motetten hat geistlichen

17 1604-1, RISM L 1019. Die Edition der Motetten im Rahmen der ersten Auflage der Lasso-Gesamtausgabe (11 Bände, Leipzig [1894–1927]) basiert auf dieser Quelle, die Neuauflage übernimmt immerhin deren Reihenfolge, aber nicht den dort überlieferten Notentext. Vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2., nach den Quellen rev. Aufl. der Ausg. von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, Bde. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 und 21: *Motetten I–XI*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2003–2022 (im Folgenden *LSW*²). Einige wenige Stücke wären verglichen mit dem *Magnum opus* zu ergänzen: vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, *Neue Reihe*, Bd. 1: *Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederaufgefundenen Drucken 1559–1588*, hrsg. von Wolfgang Boetticher, Kassel 21989; vgl. zudem die Anhänge zu den neuaufgelegten Motettenbänden der *Sämtlichen Werke*. Bei zwei der im *Magnum opus Musicum* nicht enthaltenen, Lasso zugeschriebenen Motetten zweifelt Peter Bergquist mit gewichtigen Argumenten dessen Autorschaft an, das *Zachae festinans* LV 252 und das in einigen Quellen als Tertia pars zu *In te Domine speravi* LV 193 enthaltene *Gloria patri*. Vgl. Peter Bergquist in: Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 5: *Motets from »Quinque et sex vocibus perornatae sacrae cantiones«* (Venice, 1565). *Motets for Five to Eight Voices from »Sacrae cantiones, liber secundus, tertius, quartus«* (Venice, 1565), hrsg. von Peter Bergquist (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 109), Madison 1997, S. xvi–xix. – Unter die Motetten könnten zudem die *Sieben Bußpsalmen* gerechnet werden.

18 Horst Leuchtmann, »Zum Ordnungsprinzip in Lassos *Magnum Opus Musicum*«, in: *Musik in Bayern* 40 (1990), S. 46–72. Die Zahl ist aus der Tabelle auf S. 50 übernommen. Auf S. 56–72 gibt er zu jedem Satz die Herkunft des Textes; einige wenige Angaben sind mittlerweile zu ergänzen oder zu korrigieren.

19 Leuchtmann, »Zum Ordnungsprinzip«, S. 50 unterscheidet nur zwischen Huldigungen und Dichtungen; auf den Listen auf S. 56–72 finden sich zum Teil genauere Klassifikationen.

Text; die 1581 bis 1583 im Rahmen der Liturgiereform am Münchner Hof entstandenen Offertorienzyklen und die zahlreichen Vertonungen marianischer Antiphonen sind unmittelbar für die Liturgie bestimmt.²⁰ Und was die Chansons und die deutschen Lieder angeht, so sind auch diese nicht alle als weltlich zu betrachten. Es liegen einige geistliche deutsche Lieder (z. B. das späte *Maria voll Genad* LV 968) und Chansons spirituelles (genannt sei *Susane un jour* LV 98) vor; zudem ist hinlänglich bekannt, dass gerade weltliche Chansons in hugenottischen Drucken zahlreich mit geistlichen Texten unterlegt wurden.²¹ – Eine gewisse Unschärfe ist an Einsteins Formulierung (»seines profanen Gesamt-Werkes«) also nicht zu übersehen, der diskutierte Passus ist zumindest als pauschal zu bezeichnen.

Von der Renaissance zur Gegenreformation

Einzugehen ist noch kurz auf folgende These: »Im Madrigal Lasso's zeigt sich am deutlichsten und stärksten eine Seite der inneren Wandlung, die in der Musik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor sich geht: die Verfinsterung des Gemüts, die Wendung von der Heiterkeit, Lebenslust und Unbefangenheit zur Zerknirschung und quälenden Bewusstheit, von der Renaissance zur Gegenreformation.«²² Feststeht, dass Lasso als Älterer außerordentlich fromm wurde.²³ Davon zeugt seine Wallfahrt im Jahr 1585 nach Loreto, wo er eine Votivtafel mit einem *Sancta Maria, ora pro nobis* zu fünf Stimmen hinterlassen hat.²⁴ Noch im

20 Zu den Offertorien-Zyklen vgl. David Crook in: Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 14: »*Sacrae Cantiones*« for Four Voices (Munich, 1585), hrsg. von David Crook (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 111), Madison 1997, S. xi–xvii. Außerdem Bernhold Schmid in: *LSW*² 3, S. XXXVI–XXXIX. Dort jeweils weitere Literatur. Zu den marianischen Antiphonen vgl. Bernhold Schmid in: *LSW*² 13, S. XVIII–XXX.

21 Vgl. dazu die grundlegende Arbeit von Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester 2001.

22 An Sätzen wie diesem zeigt sich, dass Einsteins deutsche Originalfassung sprachlich erheblich plastischer und persönlicher formuliert ist – ein starkes Argument für die Publikation der deutschen Version –, wenn man die doch deutlich neutralere englische Übersetzung gegenüberstellt: »Lasso's madrigal reveals most strongly and clearly one aspect of the inner change that takes place in music during the second part of the sixteenth century: the increasing gloom, the trend away from gaiety, vitality, and artlessness toward contrition and a tormenting awareness, the transition from the Renaissance to the Counter Reformation« (*TLM*, S. 477).

23 Einstein schreibt gar von »geistigen Störungen, von religiösem Wahnsinn« (*DIM*, S. 511). Ob man im Punkt von Lassos Religiosität so weit wie Einstein gehen möchte, sei dahingestellt. Schon früher verweist er auf dessen Neigung zur Melancholie: »Vielleicht hängt das zusammen mit den Anfällen von Schwermut, die ihn seit 1574 immer häufiger heimsuchten und endlich zu völligem Trübsinn führten« (S. 494).

24 Luisa Clotilde Gentile, »Orlando di Lasso pellegrino a Loreto (1585): vicende di un ex voto musicale«, in: *Recercare* 19, 1–2 (2007), S. 221–229. LV deest. Ediert ist das Stück in: *LSW*² 11, Anhang II, S. 195; vgl. dort auch S. CXIV.

Jahr 1581 hat er seine textlich recht deftigen Villanellen und Moreschen in musikalisch überarbeiteter Form veröffentlicht,²⁵ wo er sich in der Vorrede schon fast für die Publikation entschuldigt: Er hätte die Stücke besser in seiner Jugend herausgegeben statt in seinem »schweren« Alter (»in questa età graue« – er war gerade einmal um die 50), aber Freunde hätten ihn zur Veröffentlichung gedrängt.²⁶ In seinen späteren Jahren hat er keine weltlichen Texte mehr vertont.²⁷ Die *Lagrima di San Pietro* sind (in Nachahmung Tansillos) Ausdruck der Bußfertigkeit Lassos. Bezogen auf Lasso ist Einsteins These also nicht zu widersprechen. Ob indes seine Überlegungen für die Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts insgesamt gelten können, ist mehr als zweifelhaft. Hingewiesen sei lediglich auf die Madrigalkomödien, auf den Typus der Pastorale und schließlich auf die Anfänge der Oper um 1600. Und wie es sich mit der Dichtung der Zeit verhält: Ein kompetentes Urteil darüber muss Literaturwissenschaftler*innen vorbehalten bleiben.

Lasso und die Geschichte des Madrigals

Wir sahen: Einstein stellt zu Beginn des Kapitels über Lassos Madrigale einige zentrale, durchaus gewagte Thesen auf, die zumindest zu diskutieren und differenzieren sind. Der anschließend zu erörternde Punkt ist zugleich einer der wichtigsten, nämlich Einsteins knappe Einordnung Lassos in die Gattungsgeschichte des Madrigals; er folgt unmittelbar auf den eingangs diskutierten Abschnitt mit einer generellen Einschätzung Lassos und dessen Stellung in seiner Zeit. Auch hier haben wir es wieder mit sehr prägnanten Aussagen zu tun: »Lasso's geschichtliche Bedeutung [ist] verhältnismässig gering«,²⁸ liest man da; sie wird »in seiner zweiten Lebens-Hälfte immer geringer«.²⁹ »Er hat nichts erfunden wie Verdelot oder Willaert oder Rore; er greift nicht gewaltsam in die Entwicklung ein; er benützt bereits einen fertigen Vorrat von Formeln. Und mit fortschreitendem Alter verliert er den unmittelbaren Contact mit dem italienischen Geistesleben, mit

25 *Libro de Villanelle, Moresche, et altre Canzone [...]*, Paris: Le Roy & Ballard 1581 (1581-6, RISM L 930).

26 Die Vorrede in diplomatischer Umschrift in Leuchtmann und Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke*, Bd. 2, S. 46. Zum Druck und den enthaltenen Sätzen vgl. *DIM*, S. 511 f. Vgl. auch unten Anm. 44.

27 Einstein verweist aber im Zusammenhang mit dem Moreschendruck von 1581 darauf, dass es für Lasso auch im Alter »noch lustige Stunden gab« (ebd., S. 511), dass in seinen Wilhelms Leibarzt Thomas Mermann gewidmeten Madrigalen (1587; vgl. unten Anm. 36) »ganz spielerische und pastorale Dinge« zu finden sind, »die beweisen, dass der Hof-Capellmeister Lasso sich seinen gesellschaftlichen Pflichten doch nicht ganz entziehen konnte.« (S. 510). – Die Mermann-Madrigale sieht Einstein als »dem Einfluss Marenzio's« unterworfen (S. 506); Argumente und Belege dafür liefert er nicht.

28 Ebd., S. 490.

29 Ebd.

dem Mutterland der Produktion, trotz häufiger Reisen über den Brenner«. ³⁰ Er konstatiert schwindenden Erfolg von Lassos Madrigalen und stellt gar fest: »Am Ende seines Lebens ist Lasso ein Reaktionär, und beklagt sich im Gespräch mit einem Alters- und Leidensgenossen, dem kaiserlichen Hof-Capellmeister Filippo di Monte, über den Wandel des musikalischen Zeitgeistes«. ³¹ Dieser Sichtweise ist nicht grundsätzlich zu widersprechen. Dass Lasso kein Modernist war, ist hinlänglich bekannt. ³² Abnehmendes Interesse an Lassos Madrigalen sieht beispielsweise auch Ignace Bossuyt. ³³ Dennoch ist Einsteins Ansicht zu differenzieren. Hat Lasso wirklich den Kontakt nach Italien verloren? Einstein schreibt ja selbst, Lasso sei häufig nach Italien gereist. Dazu kommt, dass er Sänger und Musiker aus Italien am Hof hatte; und schließlich machte der Notendruck es möglich, dass Musikalien aus Italien rasch verbreitet werden konnten und mit Sicherheit auch in München vorhanden waren. ³⁴ Kann es nicht sein, dass Lassos Madrigalschaffen sich zunehmend am eventuell abweichenden Geschmack des deutschen Publikums orientierte? ³⁵ Jedenfalls ist zu beobachten, dass Lassos spätere Madrigalbücher in Deutschland – in erster Linie also für deutsches Publikum? – publiziert wurden. ³⁶

Selbstverständlich ist die Einschätzung Einsteins von Lassos musikgeschichtlicher Stellung keineswegs als »Aburteilung« gemeint; das stünde auch in gar zu

30 Ebd. Zu den Italienreisen vgl. auch ebd., S. 493; vgl. Moritz Kelbers Beitrag in diesem Band.

31 DIM, S. 490.

32 So lehnte er die Ergänzung der traditionellen acht Kirchentonarten um das Ionische und das Äolische in ihrer authentischen und plagalen Form durch Heinrich Glarean in dessen *Dodekachordon* (Basel 1547) ab, wie ein Brief von Leonhard Lechner an Samuel Mageirus (8. August 1593) belegt. Er schreibt: »Ich halte sambt dem Orlando, mit den eltesten Musicis das allein vier thon sein, nemlich re, mi, fa, sol, (. Die andern 2 extremæ uoces, als Vt vnd La sind in mutatione vnder diesen begriffen.)«. Zitiert nach Georg Reichert, »Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), S. 185–212, hier S. 210. Einstein geht zu Beginn des Monte-Abschnitts auf dessen Bekanntschaft mit Lasso ein (sie seien sich wohl in Neapel begegnet), verweist auf Parallelen in ihren jeweiligen Biographien und sieht sie als »musikalische Brüder, beinahe Zwillinge-Brüder«, sie hätten sich »auch als solche gefühlt« (DIM, S. 512).

33 Ignace Bossuyt, Art. »Lassus I. Orlando de«, in: *MGG Online* (2003/2016).

34 Die Stimmbücher aus der Hofkapelle sind allerdings verloren. Die heute in der Bayerischen Staatsbibliothek vorhandenen Stimmbücher stammen zum großen Teil aus der herzoglichen Hofbibliothek und eben nicht aus der Hofkapelle.

35 Diese Idee verdanke ich Moritz Kelber.

36 In Deutschland veröffentlichte Madrigalbücher Lassos: *Madrigali: novamente composti a cinque voci [...]*, Nürnberg: Catharina Gerlach 1585 (1585-2, RISM L 959); *Madrigali: a quatro, cinque et sei voci [...]*, Nürnberg: Catharina Gerlach 1587 (1587-8, RISM L 981); die sogenannten »Mermann-Madrigale«; *Lagrima di S. Pietro [...]*, München: Nicolaus Heinrich 1595 (1595-1, RISM L 1009); Dazu kommen die sieben im »Viersprachendruck« publizierten Sätze: *Sex cantiones latinae qvatvor [...]* *Sei Madrigali nuoui a quatro, con vn Dialogo a otto voci [...]*, München: Adam Berg 1573 (1573-8, RISM L 860). Zur Verlagerung des Drucks von Lassos Madrigalen nach Deutschland vgl. James Haar, »Lasso's Later Madrigals«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistori-*

krassem Gegensatz zu der Feststellung, Lasso sei einer »der grössten Meister aller Zeiten« gewesen, dessen Madrigalschaffen »der wichtigste Bruchteil« von Lassos Werk sei – wobei Einstein aber ebenfalls gleich zu Beginn konstatiert hatte, dass »einige Grenzen gezogen und Vorbehalte gemacht werden« müssen.³⁷ Denn nach der musikgeschichtlichen Einordnung beeilt sich Einstein, auf die Bedeutung des Münchner Hofkapellmeisters zu verweisen; der folgende Absatz beginnt mit den Worten: »Aber die Grösse und Macht seiner Persönlichkeit können gar nicht überschätzt werden«.³⁸ Worin besteht aber nun die Qualität Lassos? Wie beschreibt er dessen Madrigale? In einem ausführlich gefassten Inhaltsverzeichnis des Buches findet sich im Titel des Lasso-Teils innerhalb des Kapitels über *Die drei grossen Oltremontanen: Lasso – Monte – Wert* fast eine Art Abstract; Charakteristika von Lassos Madrigalstil sind demnach für Einstein »Labile Rhythmik. Expression. ›Ungeduld‹. ›Aktivität‹. Temperament. Universalität«,³⁹ eine Auflistung, der Einsteins Einschätzung kurzgefasst zu entnehmen ist. Das sei im Folgenden detaillierter dargestellt.

Lasso als Madrigalist

Die Aktualität Lassos als Madrigalkomponisten sieht Einstein für die Nachwelt gegeben. Lasso sei »[s]einer künstlerischen Erziehung nach [...] durchaus Italiener«,⁴⁰ was im folgenden kurzen biographischen Abriss auch nachzuvollziehen ist. Verbrachte er doch »seine bildungsfähigsten Jahre, vom 12. bis zum 22., in Italien«.⁴¹ Aber die italienischen Zeitgenossen hätten »keinen vollen Zugang zu diesen grossen oltremontanen Italienern oder italianisierten Oltremontanen« gehabt.⁴² Als Vorbild nennt er einmal mehr Rore,⁴³ zudem Willaert und Alfonso

schen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, München, 2.–4. August 2004, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen. N. F., 128), S. 389–401, hier S. 392–393.

37 *DIM*, S. 489.

38 Ebd., S. 490.

39 Ebd., S. XIX.

40 Ebd., S. 490.

41 Ebd., S. 492.

42 Ebd., S. 490. Hier vergleicht Einstein Lasso mit Mozart, zu dem die Zeitgenossen in Italien ebenfalls »keinen vollen Zugang« gehabt hätten. Auch sonst finden sich – wie generell bei Einstein – Vergleiche mit späteren Komponisten, mit Beethoven (S. 505) und vor allem mit Bach (S. 503, noch mehr aber S. 510, wo er Lassos Schwanengesang, die *Lagrime di San Pietro*, mit Spätwerken Bachs vergleicht: sie seien »ein Alterswerk, das an Kunst, Ausdehnung, Welt-Abgewandtheit etwa nur dem ›Musikalischen Opfer‹ und der ›Kunst der Fuge‹ zu vergleichen wäre«).

43 Ebd., S. 492; vgl. auch S. 506. Weitere Beispiele: S. 239: Rore und Lasso sind keine Liebhaber der ›Augenmusik‹. S. 430: Verweis auf die Madrigalsammlung RISM 1562⁷, die auch Lasso ent-

della Viola,⁴⁴ verweist aber auch auf Lassos Beschäftigung mit der Villanella:⁴⁵ »In Neapel wird er Villanellen-, und in Rom Madrigal-Componist«, stellt er recht lapidar fest.⁴⁶ Diese beiden Gattungen stünden bei Lasso ohne Berührungspunkte nebeneinander, die Villanella stehe für »Derbheit und Lustigkeit«, während es »von ganz wenig Ausnahmen abgesehen, innerhalb der Grenzen der Gattung immer nur das hohe, ernste Madrigal gegeben« habe.⁴⁷ »Zwischen Lasso's Neapolitanen und Madrigalen gibt es keine ausgleichende Mitte«. ⁴⁸ Den reaktionären Zug in Lasso's Komponieren sieht er »in seinem Verhältnis zur Rhythmik«, da er fast stets die Alla-Breve-Mensur und nur selten den »4/4-Takt« vorschreibt.⁴⁹ Unmittelbar darauf bezeichnet er Lasso als »eine[n] der grössten Meister der labilen Rhythmik«, ⁵⁰ da die »misura di breve, der 4/2-Takt, aber immer bereit zur Beschleunigung, und immer bereit zur Rückkehr in die bewegte Ruhe oder die

hält; an deren Beginn steht ein Satz von Rore, dem Einstein damit Vorbildcharakter zugesteht. Vgl. auch oben Anm. 15.

44 Ebd., S. 493; Und er versäumt nicht, den Kirchenkomponisten Lasso »aufs stärkste beeinflusst« (ebd.) von Nicolas Gombert zu sehen.

45 Zur Frage der Villanella und der Morescha insgesamt sei hingewiesen auf die Arbeiten von Donna Cardamone Jackson; stellvertretend genannt sei: »Orlando di Lasso et al.: A New Reading of the Roman Villanella Book (1555)«, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 6 (2008), S. 125–146; dort weitere Literatur. Im Rahmen der Lasso-Gesamtausgabe ediert sind die Villanellen und Moreschen in *LSW² 10: Kompositionen mit italienischem Text V: Madrigale aus Sammelwerken und Sammlungen zu 6 und mehr Stimmen*, hrsg. von Marie Louise Göllner, *Villanellen und Moresken*, hrsg. von Mariacarla De Giorgi, Wiesbaden 2016. Jüngste Forschungen zeigen, dass die Texte der Villanellen und Moreschen immer wieder aus dem Kanuri, der im Bornu-Reich gesprochenen Sprache stammende Worte enthalten, also Textpartikel, die der Sprache der schwarzafrikanischen Sklaven in Neapel entnommen sind. Zudem seien Lassos Kompositionen von daher beeinflusst. Vgl. das bei der *Medieval and Renaissance Music Conference 2022* in Uppsala von Eric Rice vorgelegte Referat »Orlande de Lassus and African Music«.

46 *DLM*, S. 493.

47 Ebd., S. 494.

48 Ebd. Auf den Gegensatz von Villanella und Madrigal in Lassos Schaffen kommt Einstein auch an anderer Stelle zu sprechen: Am Schluss des oben zitierten einleitenden Absatzes (S. 489) lesen wir: »Jene Villanellen kleidet Lasso ins leichteste und natürlichste Gewand, das sich mit Kunst noch vereinigen lässt; diese spirituelle Dichtung [gemeint die *Lagrime di San Pietro*] ins schwerste und kunstvolle realer Siebenstimmigkeit.« Generell sind Einstein die Villanella und die Moresche wichtig: Am Ende des Kapitels (S. 511 f.) kommt Einstein auf den Pariser Druck von 1581 mit Villanellen und Moreschen zu sprechen, in dessen Vorrede sich Lasso geradezu dafür entschuldigt, dass er im Alter diesen Typus noch einmal aufgreift, was oben schon angesprochen wurde. Einsteins Sichtweise auf die späten Fassungen ist kaum zu widersprechen: Lasso hat als junger Komponist schon in seinem »Antwerpener Erstlings-Druck« Villanellen etc. publiziert, wo er die Vorlagen »notengetreu« übernimmt (S. 511). Im Alter drückt er den Stücken seinen persönlichen Stempel auf, »alles ist viel persönlicher und eigentümlicher.« (ebd.); »Seine Bearbeitungen sind die Krone der Gattung« (S. 512).

49 Ebd., S. 495.

50 Ebd. Darauf kommt Einstein häufiger zu sprechen, vgl. auch S. 507 und 510, wo jeweils vom »labilen Tempo« die Rede ist. Schon im ausführlichen Inhaltsverzeichnis des Buches hatte er in

ruhige Bewegtheit« sei.⁵¹ In der Tat haben wir mit Kontrasten dieser Art ein oft zu beobachtendes Stilmittel Lassos vor uns.⁵² Dass rasche und ruhige Bewegung synchron eingesetzt werden können, belegt Einstein anhand einer Stelle aus *Occhi piangete* LV 27 nach Petrarca von 1555, der Passage »Le vite son si corte«.⁵³ Hierin sieht er Lasso als einen Vertreter der »Musica reservata«, so, wie sie von Samuel Quichelberg in seinen Erläuterungen zum Bußpsalmen-Codex dargestellt wird.⁵⁴

Schon damit hatte Einstein Lassos Ausnahmestellung auch als Madrigalist angesprochen; im Folgenden tut er das noch mehr: Zwar erfinde Lasso nichts Neues, stattdessen »findet er die Formeln bereits fertig vor, er braucht sie nur zu nützen. Was ihn jedoch auszeichnet, das ist die Plastik, und die Prägnanz, mit der er sich ihrer bedient«.⁵⁵ Er verweist auf die Kürze, Lasso sei »im Vergleich zu Willaert oder Rore, gleichsam ein ungeduldiger Componist, er will den Gehalt der Dichtung in geringer Zeit, mit Energie musikalisch erschöpfen«.⁵⁶ Dies geschehe, so Einstein, nicht über die »Linie, die sich ausbreitet oder fortspinnt«,⁵⁷ stattdessen ist es der »Accord, die Harmonik«,⁵⁸ bei der er indes »das Extrem«⁵⁹ – Einstein meint damit die Chromatik – nicht liebe, »und liebt es im Lauf seiner Produktion immer weniger«.⁶⁰ Stattdessen sei es die Knappheit, die »genial[e]

der Überschrift der deutschen Originalfassung zum Lasso-Teil des Kapitels VI über die großen Oltremontanen (S. XIX) auf »Labile Rhythmik« hingewiesen (vgl. auch oben).

51 Ebd., S. 496.

52 Zu den Kontrasten bei Lasso vgl. Horst Leuchtmann, »Orlando di Lasso oder die beseelte Verücktheit. Zeit und Unzeit einer humanistischen Musik«, in: *Orlando di Lasso. Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof. Ausstellung zum 450. Geburtstag*, Wiesbaden 1982 (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskatalog, 26), S. 11–22, hier S. 14: »Bei der Betrachtung der Musik Lassos fällt uns eben dies auf, daß sie sich nicht im ruhigen Fließen darstellt, sondern im jähem Wechsel der Eingebung, im Unvorhersagbaren.«

53 *DLM*, S. 498. Als weiteres Exempel gegeben sei ein Extrembeispiel aus einer Motette, die Textstelle »neque divisionem« am Ende von *Mirabile mysterium* LV 55, wo textausdeutend lange Notenwerte im Superius einer sehr kleingliedrigen Faktur mit kurzen Notenwerten in den vier unteren Stimmen gegenübersteht. Vgl. dazu die Beschreibung der Stelle und das Notenbeispiel bei Bernhold Schmid, »Orlando di Lasso und seine Psalmvertonungen«, in: *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit. Der Bußpsalmencodex Albrechts V. (BSB München Mus.ms. A)*, hrsg. von Andrea Gott dang und Bernhold Schmid, Wiesbaden 2020 (Bayerische Staatsbibliothek, Schriftenreihe, 8), S. 75–101, hier S. 88–89.

54 Einstein verweist auf Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, 2 Bde., Bd. 1, Leipzig 1894, S. 56, Anm. 2. Die Stelle findet sich im ersten Erläuterungsband zu den Bußpsalmen, D-Mbs, Mus.ms. A I(2, auf fol. IV^v–V^r, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00109876?page=12,13>.

55 *DLM*, S. 498.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd.

Prägnanz oder Verdichtung«, mit der »Lasso durch rein harmonische Symbolik von allem Anfang an Petrarca's Oxymora zu versinnlichen versteht«;⁶¹ Einstein belegt das anhand einer Reihe von Notenbeispielen. Doch als ein ganz zentrales Charakteristikum von Lassos Komponieren sieht er »die Stücke und Stellen, in denen »zeichnerische« und »harmonische« Symbolik sich verbindet«;⁶² als Beispiel zitiert er eine Stelle aus dem Madrigal *Amor che vedi ogni pensier aperto* LV 145 nach Petrarca, die Passage »Ch'io son sì stanco«, wo er den Canto, den Alto und den Basso »zeichnerisch« nennt. Was er mit den beiden Begriffen meint, wird nicht recht klar: Canto und Basso bewegen sich weitgehend in Sprüngen, »zeichnerisch« bezieht sich also wohl auf die markante Melodiefortschreitung. Der Alto hingegen weist zwar ebenfalls Sprünge auf, ist aber weniger stark davon geprägt. Motivisch gesehen ähnelt er dem Tenore, der laut Einstein aber »harmonisch« verläuft. Nur der Quinto hat keinerlei Sprünge.

Als einen der Höhepunkte von Lassos Madrigalschaffen nennt Einstein die 1557 erstgedruckte sechsteilige Canzone *Standomi un giorno* LV 64 nach Petrarca. Er gerät geradezu ins Schwärmen, wenn er die Komposition der Textstelle »Volsa in se stessa il becco / Quasi sdegnando; e'n un punto dispare: / Ond'il cor di pietate e d'amor m'arse« beschreibt – Einstein sei ganz zitiert: »Dies Hindrängen auf eine Explosion [bei »un punto dispare«], mit der folgenden Generalpause, und dem Einsetzen in einem neuen Tempo, quasi largo: – das ist ein Contrast, von dem die erste Generation der Madrigalisten noch keine Ahnung hatte, und ist ein Dokument der dramatischen Gewalt, die in Lasso lebte. Er wäre, 40 oder 50 Jahre später geboren, einer der Mitstreiter Monteverdi's geworden«.⁶³ Das Spezifische, Besondere, wie Lasso an Texte herangeht, erläutert Einstein unmittelbar anschließend: »Er ist, im Vergleich zu den meisten Zeitgenossen und noch mehr der folgenden Generation, sparsam mit spielerischen Symbolismen«.⁶⁴ Gemeint sind wohl die Standardformeln, »Figuren«, mit denen einzelne Worte ausgedeutet werden.⁶⁵ Stattdessen: »Er malt nicht; er setzt das Ethos der Dichtung in Musik«.⁶⁶ Damit erfasst er ein immer wieder zu beobachtendes Charakteristikum von Lassos Komponieren. Das Umsetzen der Aussage, des Inhalts, des Charakters eines Textes insgesamt ist Lasso immer wieder ein Anliegen, besonders zu

61 Ebd., S. 500.

62 Ebd., S. 505.

63 Ebd., S. 508.

64 Ebd.

65 Aufschlussreich ist die Tabelle mit Notenbeispielen, die Horst Leuchtmann für die Vertonung diverser Worte und Textstellen aus Battista Guarinis *Ardo si* erstellt hat, vgl. *Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos*, 2. Auswahl: *Sdegnosi Ardori* (»Zornesgluten«), hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1989 (DTB, N. F., 7), S. XVIII.

66 *DLM*, S. 508.

beobachten etwa in den Bußpsalmen.⁶⁷ Selbstverständlich geht Lasso – und dies gilt nicht nur für das Madrigal, sondern gattungsübergreifend – auch auf einzelne Worte ein, immer wieder bedient er sich dabei auch des Standardrepertoires an wortausdeutenden Floskeln, aber meist setzt er doch auf individuelle, von Fantasie inspirierte Lösungen.⁶⁸ Davon unabhängig gelingt es ihm immer wieder, die Stimmung eines Textes insgesamt einzufangen. Und letztlich verweist Einstein auch in seiner Behandlung der Frage nach der »thematische[n] Einheit«, die Lasso und auch die Zeitgenossen seiner Ansicht nach vermieden, auf dessen generell unbestrittene Kunst der Ausdeutung der Worte und auf die Art und Weise, wie er das tut. Besonders bei der Sestina böte sich aufgrund der Reimschemata an, formale Einheit über motivische Gestaltung anzustreben.⁶⁹ Stattdessen: »Nicht um Ebenmaß der Form handelt es sich, sondern um Wahrheit und Plastik des Ausdrucks«.⁷⁰

Zusammenfassend kann Einsteins Sicht folgendermaßen charakterisiert werden: Das Madrigal sieht er als den vielleicht bedeutendsten Teil von Lassos Werk, den er insgesamt zu den größten Komponisten der Musikgeschichte rechnet. Allerdings gesteht er ihm wenig Wirkmächtigkeit zu, da Lasso nicht als Neuerer auftritt, sondern eher als Traditionalist, der das an musikalischen Möglichkeiten aufgreift, was er vorfindet; auch die Chromatik reizt er weniger aus als etwa Rore. Die Qualitäten Lassos liegen anderswo. Es ist im Grund die (mitunter extreme) Ausdruckhaftigkeit, die starke Orientierung an den Worten, am Text, die Lassos Qualität ausmacht und Spitzenleistungen hervorbringt. Dies geschieht nicht zuletzt durch das Setzen auf Kontraste (etwa das »labile Tempo«, das oft unvermittelte Aufeinandertreffen langer und kurzer Notenwerte, sei es horizontal, also hintereinander, sei es vertikal, also gleichzeitiger Vortrag von raschen und ruhigen Notenwerten) und durch die Gedrängtheit, das Knappe von Lassos Komponieren. Und – hiermit kommen wir an einen bisher außer Acht gelassenen Punkt, den Einstein nur anreißt, der aber für Lassos Schaffen insgesamt entscheidend und deshalb unten noch zu erläutern ist: Er spricht Lassos immer wieder zu be-

67 Vgl. dazu Schmid, »Orlando di Lasso und seine Psalmvertonungen«, S. 98–101, wo auf die Art der Textausdeutung eingegangen wird. Als weiteres eindrucksvolles Beispiel, wo Lasso in höchstem Maß die gesamte Aussage und Stimmung des Textes einfängt, sei die Chanson *La nuit froide* LV 578 erwähnt.

68 Genannt sei hier lediglich ein extremes Beispiel, die Textstelle »Solo sed satis«, T. 29–32 in der *Sibylla Persica* LV 1049 aus den *Prophetiae Sibyllarum* [...], München: Nicolaus Heinrich 1600 (1600-I, RISM L 1016). Vgl. dazu die Beschreibung der Stelle und das Notenbeispiel bei Schmid, »Orlando di Lasso und seine Psalmvertonungen«, S. 90.

69 *DLM*, S. 506.

70 Ebd.; Fragen der Form und der kompositorischen Struktur in den Madrigalen des »Viersprachendrucks« bespricht Haar, »Lasso's Later Madrigals«, S. 397–401.

obachtendes Überschreiten oder gar Ignorieren der Gattungsgrenzen an. Voraussetzung dafür ist natürlich, dass Lasso »ein universeller Meister auch darin« ist, »dass er über alle [Unterstreichung von Einstein] Mittel und Formen der Musik verfügt«. ⁷¹ Als letzten Satz des Kapitels über Lasso – und damit an prominenter Stelle – lesen wir im Zusammenhang mit der Villanella und benachbarten Typen (als Beispiel gibt er u. a. das 1581 publizierte *Matona mia cara* LV 663): »Die Form ist nicht die der Mascherata, sondern die der französischen Chanson – es gehört zu den kosmopolitischen Überlegenheiten Lasso's, dass er die Grenzen der nationalen Stile überschreitet und die Meilensteine versetzt«. ⁷²

Lassos Grenzüberschreitungen

Einstein konstatiert also französischen Einfluss auf italienische Typen wie die Villanella. Doch nicht nur hier überschreitet Lasso Gattungsgrenzen: Der erste Druck mit deutschen Liedern, ⁷³ *Neue Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen* (München: Adam Berg 1567 [1567-4, RISM L 814]) fällt schon hinsichtlich der Stimmenzahl aus dem Rahmen, da man gattungsüblich vier Stimmen erwartet. Das einleitende *Vatter vnser im Himmelreich* (LV 295) greift auf eine einstimmige Melodie zurück, gestaltet daraus aber einen der Motette ähnelnden Satz. Zudem enthält der Druck nur ein einziges Tenorlied: *Ich rieff zu dir Herr Jesu Christ*. Ludwig Finscher sieht zudem Einflüsse vom Madrigal. ⁷⁴ Katharina Bruns zeigt in ihrer Dissertation generell den Einfluss italienischer Typen auf deutsch textierte Sätze nicht nur von Lasso. ⁷⁵ Helmuth Osthoff verweist auf die Nähe einiger vierstimmiger Sätze aus anderen Liederdrucken zur französischen Chanson. ⁷⁶ Dazu will passen, dass diverse französische Chansons zeitgenössisch mit deutschen Übersetzungen vorliegen, so in Johann Pühlers Ausgabe *Orlandi di Lasso, Etliche [...] Liedlein mit 4. Stimmen, so zuuor in Frantzösischer Sprach außgangen, jetzund aber [...] mit Teutschen Texten [...] mit des Herrn Authoris bewilligung in truck*

71 DIM, S. 503.

72 Ebd., S. 512.

73 Die folgende Darstellung basiert wesentlich auf Bernhold Schmid, »Italian-Madrigalische Manier ...« – Lasso und die Voraussetzungen der deutschen Vokalgattungen ab dem späten 16. Jahrhundert«, in: *Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640*, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonski, Augsburg und Michaelstein 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 72), S. 159–181, hier S. 174–180.

74 Ludwig Finscher, »Lied and Madrigal«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 182–192, hier S. 184.

75 Katharina Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, Kassel 2008, passim.

76 Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640). Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe mit einem Nachwort, Ergänzungen und Berichtigungen, herausgegeben vom Verfasser*, Tutzing 1967, S. 180.

gegeben [...] (München: Adam Berg 1582 [1582-9, RISM L 945]). Auch der umgekehrte Weg ist möglich: Deutsche Lieder Lassos wurden mit französischen Texten unterlegt, so von dem in Heidelberg ansässigen Hugenotten Hieronymus Commelin in den *Cinqvante Pseavmes de David* (1597-2, RISM 1597⁶) und schon vorher in der *Continuacion dv mellange d'Orlande de Lassys* (1584-3, RISM L 953). Schließlich stellt Lasso in seinem letzten Liederdruck drei eigene ältere französische Chansons neben neu komponierte deutsche Sätze, wie schon der Titel verrät: *Neuwe Teutsche, vnnd etliche Frantzösische Gesäng mit sechs Stimmen komponiert [...]*, München: Adam Berg 1590 (1590-2, RISM L 996); auch das zeigt die Annäherung des Lieds an die Chanson, woraus schließlich die Möglichkeit erwächst, Chansons mit deutschem Text zu unterlegen, und umgekehrt: Lieder französisch zu textieren.

Doch ist es bei Lasso ganz wesentlich das Madrigal, das eine benachbarte Gattung beeinflusst: die Motette.⁷⁷ Ignace Bossuyt formuliert lapidar: »Lasso ist der Exponent par excellence für madrigalisierte Motetten und Chansons.«⁷⁸ Bei Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal heißt es nicht minder unmissverständlich: Lasso »bleibt zeitlebens geneigt, Gattungsgrenzen zu negieren und insbesondere in seinen Motetten Einflüsse aus der weltlichen Vokalmusik aufzunehmen.«⁷⁹ Michael Praetorius beschreibt die Madrigalisierung der Motette durch den Einbau madrigaltypischer Stilelemente exakt; auch wenn er Lassos Namen im Kontext nicht nennt, ist klar, dass er an ihn denkt:

»Ettliche wollen nicht zu geben / daß man in compositione alicujus Cantionis zugleich Motettische vnd Madrigalische Art vntereinander vermischen solle. Deroselben Meynung ich mir aber nicht gefallen lasse; Sintemahl es den Motecten vnd Concerten eine besondere lieblich: vnnd anmütigkeit gibt vnnd conciliiret, wenn im anfang etliche viel Tempora gar pathetisch vnd langsamb gesetzt seyn / hernach etliche geschwinde Clausulen daruff folgen: Bald wiedervmb langsam vnd gravitetisch / bald abermahl geschwindere vmbwechselung mit einmischen / damit es nicht allezeit in einem Tono vnd Sono fortgehe / sondern solche vnd dergleichen verendungen mit eim langsamen vnd geschwinden Tact.«⁸⁰

77 Die folgende Darstellung basiert zum Teil auf Schmid, »Italian-Madrigalische Manier«, S. 163–169. Dort jeweils Notenbeispiele zu den im Folgenden genannten Stücken.

78 Ignace Bossuyt, *Die Kunst der Polyphonie. Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis Orlando di Lasso*, übers. von Horst Leuchtmann, Zürich 1997, S. 54.

79 Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal, »Cantiones quae vulgo motectae vocantur. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 2, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.2), S. 277–370, hier S. 360.

80 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel 2001, S. 80.

In der Tat finden sich in Lassos Motetten zahlreiche Passagen, die man so eher im Madrigal suchen würde. Als Beispiele seien nur genannt die Schäferidylle *Dulci sub umbra* LV 1047, definitiv ein lateinisches Madrigal, außerdem der Schluss der Secunda pars von Lassos berühmter Psalmmotette *Timor et tremor* LV 194, wo bei der Textstelle »non confundar« die Verwirrung durch synkopisch gegeneinander versetzte Einsätze und dergleichen denkbar sinnfällig gemacht wird. Das Auftreten ein und derselben verzerrten Kadenz im Madrigal *Veggio se al vero* LV 913 bei der Textstelle »Vie lunghe e distorte« (T. 18–19 der Prima pars) und in der Tertia pars der Motette *O bone Jesu* zum Text »[omnium peccatorum] meorum« (T. 48–50) zeigt ebenfalls, dass Lasso die Gattungsgrenzen immer wieder ignoriert. Und schließlich sei darauf hingewiesen, dass in seinen Motetten (welchen Text und welche Funktion sie auch immer haben mögen) häufig textierte Semiminimen anzutreffen sind, (wiewohl man das im Regelfall dort nicht erwartet), so dass mitunter schon fast von »note nere-Motetten« gesprochen werden könnte.⁸¹

In diesem Punkt wären Einsteins Gedanken hinsichtlich der Bedeutung Lassos als Madrigalisten weiterzuspinnen – er selbst hatte ja angedeutet, dass Lasso »die Grenzen der nationalen Stile überschreitet und die Meilensteine versetzt«,⁸² aber letztendlich die Rolle, die das Madrigal dabei (bei Lasso gerade für die Motette) spielt, nicht aufgezeigt. Hierin erweist sich Lasso als Neuerer, als jemand, der Konventionen aufbricht und bis dahin nicht oder wenig beschrittene Wege einschlägt. Lasso ist (wie Einstein ja nachdrücklich darlegt) kein Neuerer in Sachen der verwendeten Stilmittel oder der Satztechnik. Aber er ist eine der entscheidenden Figuren, die das Auseinanderbrechen zweier wesentlicher Gattungsdeterminanten, der Sprache und der Kompositionsweise, vorantreiben und es damit ermöglicht, dass die sich von einander emanzipierenden Faktoren Sprache und musikalische Faktur neu zu einander gruppiert werden können, wie wir es im 17. Jahrhundert etwa mit Scheins *Israelisbrünnlein*, Madrigale über deutsche Bibelprosa, vor uns haben.

Fazit

Abschließend sei festgestellt: Bei all der mitunter sehr markanten und bestimmten Ausdrucksweise Einsteins – er liebt weder den Konjunktiv noch etwas offen zu lassen;⁸³ heute ist man vorsichtiger und nicht zuletzt detailgenauer: Im Großen und Ganzen kann man Einstein in Vielem folgen; man wird differenzieren, man

81 Bernhold Schmid, »Im Madrigalenstil.« Texttypen, Stil und Gattungsfrage bei Motetten mit kurzen textierten Notenwerten«, in: *LSW*² 17, S. XV–XXIV.

82 *DIM*, S. 512.

83 Zur Sprache Einsteins vgl. den Beitrag von Anna Magdalena Bredenbach im vorliegenden Band.

wird ihm im Detail widersprechen. Zudem wird und muss man ergänzen, etwa bei der Frage der Madrigalisierung der Motette, generell: hinsichtlich Lassos von Einstein nur angedeutetem ständigen Ignorieren der Gattungsgrenzen, womit er ins 17. Jahrhundert verweist. Seine These, dass »Lasso's geschichtliche Bedeutung verhältnismäßig gering« sei, ist deshalb zumindest zu relativieren. Aber grundsätzlich, im Sinn eines Entwurfs, einer Rohfassung mit klar vorgetragenen Thesen und Vorstellungen, kann Einsteins Blick auf Lassos Madrigale, auch heute noch gelten.

Paul Schleuse

»Dolcemente facendola finire«: Orazio Vecchi and Einstein's Endings

»The historian of the madrigal and of its secondary forms, the villanella and the canzonetta, may be certain that he is dealing not with a fragmentary phenomenon but with a development running in a perfect and well-rounded curve, including a definite beginning, a beautiful dramatic rise toward a peak, a gradual falling off, and a definite end.«

Alfred Einstein, *The Italian Madrigal* (1949)¹

»Men, like poets, rush ›into the midst,‹ *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations. They fear it, and as far as we can see have always done so; the End is a figure for their own deaths.«

Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (1966)²

As for poets, so too for historians: one of Einstein's fictive concords is his explicit hierarchy in which strophic songs (the villanella, canzonetta, and other genres) occupy a place secondary to the through-composed madrigal. Yet, as I will argue, this aesthetic stratification highlights Einstein's ambivalence about the sociological position of the madrigal, particularly around his narrative of the genre's late-Cinquecento decline and the concurrent resurgence in popularity of strophic forms in canzonettas and other recreational music by Orazio Vecchi, Adriano Banchieri, and others. The original German subtitle of Einstein's *Das italienische Madrigal*, »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im sechzehnten Jahrhundert« (»Towards a history of Italian secular music in the sixteenth cen-

1 TIM, p. 3.

2 Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (1966), new ed., Oxford 2000, p. 7.

tury») suggests a more inclusive project than the eventual English title describes by isolating the madrigal as the work's focus, but his narrative's proposed »perfect curve« demands that the madrigal be viewed in opposition to the »lighter« genres. Only in isolation can the madrigal be evaluated by the aesthetics of »Greatness in Music« (to cite the title of Einstein's 1941 book): a paradigm as fixed – and yet as arbitrary and as racialized – as Spengler's world-historical »Hochkulturen«.³ The more concise English title *The Italian Madrigal*, shorn of the qualifying subtitle, crucially foregrounds the through-composed genre against those defined by the »song principle«, which embraces the strophic (and generally monodic) genres that run as a subterranean stream through the book, from the frottola and villanesca through a profusion of villotte, napolitane, mascherate, and canzonettas.

The tension Einstein constructs between the high-art (and highly artificial) madrigal and the popular (but more deeply rooted in vernacular culture) »secondary forms« generates an ambivalence in his study that finds its most striking expression in the various ways he accounts for the madrigal's »end«. These multiple endings are adumbrated throughout the book: indeed, Einstein's conception of greatness, like Spengler's, demands that the seeds of decay be sown at the moment of artistic maturity. Kermode reads such narratives as personal and, ultimately, autobiographical, and while it is not my intention to uncover a suppressed psychological theme in *The Italian Madrigal*, the sense of decline that appears throughout the book resonates with aspects of its author's experience of loss and displacement in the decades leading up to the book's publication.

For the madrigal, Einstein locates the Spenglerian downward turn in the music of Cipriano de Rore: »In his work the high point in the development of the madrigal was not only reached but even overstepped. [...] [T]he madrigal's age of innocence was left behind with Rore, that is, if one is ready to consider the already wholly artificial and sentimental madrigal of the early masters as an age of innocence.«⁴ For Einstein the final decline of the madrigal coincides, of course, with its most recondite developments in the music of Gesualdo, which Einstein describes as reaching a point of hermetic decadence:

»He stands at the end and at the peak of a long development, which began with Willaert and Rore and in which every madrigalist has played his part,

3 Oswald Spengler, *The Decline of the West*, ed. Arthur Helps and Helmut Werner, trans. Charles Francis Atkinson, Oxford 1991.

4 TIM, p. 424. On Einstein's placement of de Rore in music history, as well as the influence of Spengler on Einstein's historiographical concepts, see also Sebastian Bolz, »Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the Philosophy of Music History«, *Cipriano de Rore: New Perspectives on his Life and Music*, ed. Jessie Ann Owens and Katelijne Schiltz, Turnhout 2016, pp. 451–477: pp. 453–455, 472–474.

great or small. The development ends in a blind alley: beyond the peak yawns the abyss. And as their escape is cut off, the desperate ones hemmed in lose themselves in lofty aspirations.«⁵

Where Gesualdo's music reaches an effete dead end, Einstein credits Monteverdi with achieving a more virile battlefield death (and a salvific promise of rebirth) in the continuo-based works of his *Quinto Libro*: »The novelty of these pieces has been dearly bought, and the victory has entailed serious losses. But this is an end and a turning-point. Conceived as a form of music-making in company, and in this sense socially conditioned, the old madrigal is dead.«⁶ Einstein's bellicose imagery of victory won despite casualties invites readers to remember the emphatically theatrical music of Monteverdi's subsequent Eighth Book, the *Madrigali guerrieri ed amorosi* (1638), and to consider the genre's purported evolution beyond the realm of social music making.

This eulogy for recreational singing points us back to another proposed ending point for the genre, in the music of Orazio Vecchi. If Gesualdo's and Monteverdi's madrigals died through alienation from their roots in social play, Einstein characterizes Vecchi's ludic playfulness as a willing and self-indulgent death: »The madrigal becomes self-conscious and amuses itself at its own expense. It is an end, a cheerful, ironic end, a sort of euthanasia.«⁷ Einstein's focus on Vecchi as an end point in his narrative is tied up, I believe, with his ambivalence about singing as social recreation, what he calls in Chapter 10 »Music in Company«. Again, the more verbose German title for the chapter is revealing: »Musik als Gesellschafts-Spiel und das Spiel mit dem Volkstümlichen« (»Music as social play and the game of the folk-like«) draws an implicit distinction between the cosmopolitan or universal madrigal and the more culturally localized »popular« genres emphasized in the chapter.

Orazio Vecchi's Canzonettas as *Gesellschafts-Spiel*

While Einstein's account of the madrigal seems to be one of artificiality and inexorable decay, from the »loss of innocence« in Rore's music to a dead end in Gesualdo's and a reincarnation in Monteverdi's, the musical demimonde of the so-called »lighter genres« resists death, and seems always able to draw on the heritage of the frottole for renewed vitality, linked, for Einstein, to its association with solo performance:

5 *TIM*, p. 715.

6 *Ibid.*, p. 854.

7 *Ibid.*, p. 785. Einstein writes here in reference to Vecchi's *Lunghe danni e tormenti*, from the *Con-vito musicale* (Venice: Gardano 1597), ed. William R. Martin, Rome 1966.

»[T]he madrigal, which rises after a thirty-five years' bloom of the frottola, is the very opposite of song. The song principle is immortal; it cannot perish, and it lives on in the forms of the villanella and canzonetta. But in the genre of serious and exalted music it is crowded out as soon as it has attained a certain importance and is doomed to lead, as it were, an underground existence, at least in its monodic form. Not until a century later does it come to the surface again.«⁸

This is the first of multiple references to monody as living an »underground« life during the era of the madrigal's hegemony.⁹ In the most literal reading this subterranean quality refers simply to the invisibility of an unwritten practice in printed sources, but the immortal yet submerged »song principle« suggests an effect of the unconscious: an innocent artlessness uncontaminated by worldly cultivation, belonging to a culturally authentic »Volkstümlichkeit«.

For the madrigal the paradox of polyphonic artifice realized in spontaneous play is crystalized in Einstein's regular reminders of these genres' social function as a mere pastime, and yet in Chapter X, which is dedicated to composers who were notably prodigious in these »light« genres, Einstein re-emphasizes the social function of *all* sixteenth-century music:

»In the sixteenth century the several forms of secular music – the madrigal and the various classes related to it – are neither private nor public, but occupy an anomalous position halfway between the two. Solitary and completely intimate art, such as that of the Preludes and Fugues of the »Well-Tempered Clavichord« or certain sonatas of Mozart, Haydn, and Beethoven, is unthinkable. It would stand in complete contradiction to the function of sixteenth-century music, whose aim is not emotion, not edification, uplift, or self-improvement, but to serve as entertainment at best, and often enough as a prelude to Venus, an accompaniment to eating and drinking, or a mere pastime.«¹⁰

8 *TIM*, p. 115.

9 See also *ibid.*, p. 214: »Music is free only within the limits of its traditional polyphony. It shakes the bars of its prison but is unable to break them. But this striving for freedom goes on underground until, toward the end of the century, it causes the proud edifice of polyphony to totter.«; *ibid.*, p. 836: »The frottola and the old frottola-like canzone had been forms of monody. Thus the trend towards the a cappella ideal seems like a deviation and the trend away from it like a return. But this is not the whole story, for even in the sixteenth century the flow of monody never ceased; it went underground, as it were, and continued to run parallel to the a cappella forms. It was essentially a form of improvisation.«

10 *Ibid.*, p. 743.

True to an aesthetics rooted in nineteenth-century notions of absolute music, Einstein draws a contrast between social music-making and entertainment on one hand, and the solitary *Innigkeit* of the sonata and the public spirit of the monumental symphony on the other. But he leans into the characterization of music as »mere pastime« only in discussions of the »lighter« strophic genres; when he describes the social function of the madrigal specifically, the comparison to Haydn and Mozart is more favorable, along with the emphasis on masculinist values of action, intellect, discipline, and egalitarianism: »Thus there were no listeners, but only »active« singers; there was no singing by heart, but constant adherence to the part-book; all participants were equally privileged. The comparison with eighteenth-century chamber music is too pertinent to overlook.«¹¹ In the case of virtuosos like Marenzio, Gesualdo, and Monteverdi, the elitism of Einstein's position becomes overt: »None of them, not even Marenzio with his *villanelle* or Monteverdi with his *scherzi*, stand in any relation to the open air, to the middle class, not to say to the »folk«.«¹²

And yet there is good reason to frame some music from the last quarter of the century in terms of bourgeois recreational singing. For those composers working mainly outside courtly circles, like Vecchi and Banchieri, the recreational function of their music is central to its construction, its presentation in print, and its place in historical narratives. Einstein seems to understand this when he writes of Vecchi's first publication of four-voice canzonettas: »In these *canzonette* he intentionally avoids the five-voiced texture [...] and returns to composition for four voices, as more popular and less madrigalesque – less suited for performance before an elegant company.«¹³ In other words, they were intended for the middle class.

Scholars like Laura Macy and Susan McClary have proposed, in different ways, how we might hear madrigals from the inside, as musico-poetic experiences for intimate groups and embedded within conversation; with respect to Vecchi's music books this has also been my method.¹⁴ It is not Einstein's: his consistent derision for mimetic text expression (»eye-music«) forestalls consideration of more subtle ways in which recreational singers might experience musical meaning. To cite just one example, of the elaborate wordplay in Vecchi's canzonetta *O donna ch'a mio danno*, Einstein refers only to »the parodistic intention, the exaggera-

11 Ibid., p. 244.

12 Ibid., p. 608.

13 Ibid., p. 776.

14 Laura Macy, »Speaking of Sex: Metaphor and Performance in the Italian Madrigal«, *The Journal of Musicology* 14 (1996), pp. 1–34; Susan McClary, *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal*, Berkeley 2004; Paul Schleuse, *Singing Games in Early Modern Italy: The Music Books of Orazio Vecchi*, Bloomington 2015.

Canto

O don - na ch'a mio dan-no_ciel ti den - no_ciel__ ti den - no Le bel-le

Alto

O don - na ch'a mio dan-no_i ciel ti den - no Le bel-le trec - cie d'o -

Tenore

O don - na ch'a mio dan-no_i ciel__ ti den - no Le bel-le trec - cie,

Basso

Le bel-le trec - cie d'o - ro, Le bel-le

9

trec - cie d'o - ro 1. 2. D'A - mor a - ma - ro_ohi - me, D'A -

ro, Le bel - le trec - cie d'o-ro_e'l pet - to d'i - ra, ra, D'A - mor a - ma -

Le bel - le trec - cie d'o-ro_e'l pet - to d'i - ra, ra, D'A-mor a - ma - ro_ohi - me, D'A -

trec - cie d'o - ro_e'l pet - to d'i - ra, ra, D'A - mor a - ma - ro_ohi - me,

16

mor a - ma - ro_ohi-me, ohi - me__ ch'io mo - ro mi - ra,

ro ohi - me ch'io mo - ro mi - ra,

mor a - ma - ro_ohi - me ch'io mo - ro, ch'io mo - ro mi - ra,

D'A - mor a - ma - ro_ohi - me ch'io mo - ro mi - ra,

Ex. 1: Orazio Vecchi, *O donna ch'a mio danno*, mm. 1-22

tion, the roguish mockery of Petrarch and Della Casa.¹⁵ This is a fair gloss on the poem, but it misses the way that Vecchi's use of imitative counterpoint gives each singer a greater degree of agency in negotiating the text, and transforms this canzonetta into a game of *bisticci* (see Ex. 1).¹⁶ We should remember here Einstein's comment regarding the early madrigal that, as in playing string quartets, the game-like challenge of »keeping together« in a difficult piece is a source of pleasure; he makes no such favorable comparison here.¹⁷

Einstein generally reads books of canzonettas, like books of madrigals, as compilations of autonomous works, not as organized wholes, composed and assembled by the composer for a book-buying public. Scholars since Einstein have investigated various strategies that informed decisions about the organization of madrigal prints, ranging from purely musical to thematic to narrative or quasi-narrative structures. This focus on the materiality of complete printed books is also fruitful in understanding Vecchi's seemingly »naive« canzonetta books, whose opening pieces situate the genre in social play. Thus *Canzonette d'Amore*, the opening piece in Vecchi's first book, addresses the songs themselves, and sends them to kiss Cloris's hands, evoking the singers' hands which hold the songs in printed form.¹⁸

Canzonette d'amore
Che m'uscite del core,
Contate i miei dolori,
Le man baciando alla mia bella Clori.¹⁹

Vecchi's final four-voice canzonetta book of 1590 likewise opens with a self-referential prologue, *Udit' udite Amanti*, which describes a fictive pastoral performance by a trio of women and a man:²⁰

Udit', udite, Amanti,
E voi, Pastori eranti,
Tre leggiadre Ninfe
Con un Pastor lungo le chiare linfe
Cantar con voci elette
Il Quarto libro de le Canzonette.²¹

15 *TIM*, p. 778.

16 *The Four-Voice Canzonettas*, ed. Ruth I. DeFord, Madison 1993 (Recent Researches in Music of the Renaissance, 92–93), vol. 2, p. 66 f.

17 *TIM*, p. 263.

18 Vecchi, *Canzonette [...] Libro primo a quattro voci*, Venice: Gardano 1580. See Schleuse, *Singing Games*, pp. 17 f.

19 Vecchi, *The Four-Voice Canzonettas*, ed. DeFord, vol. 1, p. 33.

20 Vecchi, *Canzonette [...] Libro quarto a quattro voci*, Venice: Gardano 1590.

21 Vecchi, *The Four-Voice Canzonettas*, ed. DeFord, vol. 1, p. 60.

This playful characterization of the performers likely refers obliquely to the Ferrarese *concerto delle donne* and similar quasi-professional groups, but these songs are no more intended for performance by court singers than they are for actual nymphs and shepherds; Vecchi's canzonettas remain recreational music for amateurs, even when the singers are invited to imagine courtly performances. Considering the popularity of Vecchi's canzonetta books in Italian reprints and compilations published abroad, he is by some measures the best-selling composer of the last quarter of the century, finding an audience that in sheer numbers must have far surpassed the cohort of courtiers and academicians that Einstein emphasizes as musical consumers.²²

Einstein and the functions of *L'Amfiparnaso*

This tension between commoditized music books sold to middle-class consumers and Einstein's understanding of the madrigal as an exclusive courtly pastime emerges again when Einstein turns to *L'Amfiparnaso*, Vecchi's best-known work and in 1949 arguably his only well-known complete book.²³ This book of five-voice dialogues and madrigals traces the outlines of a three-act *commedia dell'arte* play, but despite the broad popular currency of the *commedia* elements, Einstein takes pains to associate the subtle five-voice musical dialogues in *L'Amfiparnaso* precisely with courtly culture:

»One asks oneself why Vecchi did not write his work for six voices, for this would have simplified the musical dialogue. The only possible answer is that he must have thought this too simple, too commonplace, and that he chose five voices in order to avoid this musical and dramatic banality. Thus he leaves open the possibility of returning to the madrigalesque at any moment. [...] Everything is calculated for performance by a merry company of *noble dilettanti*.«²⁴

Einstein promises not to add to the »oceans of ink that have already been spilled« over this work, but his comments do provide a forceful argument against the then-common view that *L'Amfiparnaso* was either some kind of opera, or some kind of important theatrical forerunner.

That misconception remained too tempting to historians, however, and two pages in *The Italian Madrigal* were not sufficient to disabuse them. I have traced

²² Ibid., pp. 12–15.

²³ Vecchi, *L'Amfiparnaso*, Venice: Gardano 1597; ed. Renzo Bez, *L'Amfiparnaso: Il testo letterario e il testo musicale*, Bologna 2007.

²⁴ TIM, p. 795 f., emphasis added.

the convoluted historiography of this work and the spurious genre of the »madrigal-comedy« elsewhere, but Einstein's most important points of reference seem to be August Wilhelm Ambros's *Geschichte der Musik* in the evolving revisions edited by Gustav Nottebohm in 1878, Otto Kade in 1893, and Hugo Leichtentritt in 1909, which gradually reframe *L'Amfiparnaso* as a transitional work, and the last of which first introduced the term *Madrigalkomödie*, taken over into English for the first time by Einstein forty years later.²⁵

In a 1906 article Edward Dent put forward a compelling argument for reading *L'Amfiparnaso* as a wholly non-theatrical work for recreational singers, but despite the similarity of his conclusion I do not think Einstein can have drawn from it. Dent speculates on the function of the unusual woodcut images that appear before each piece in the partbooks (see Fig. 1), which Einstein does not mention.²⁶ Indeed, it seems likely that Einstein had not seen the original print: the work had long been available in scores edited by Robert Eitner (in 1902) and Luigi Torchi (in 1908), neither of which includes the woodcuts.²⁷ If Einstein had seen these images, with their depictions of comic urban stage settings, he presumably would not have described the *innamorati* of this *commedia dell'arte* scenario as »sentimental shepherds and shepherdesses, who are no longer called Aminta and Mopsus, Daphnis and Chloe, but Lucio and Isabella, Lelio and Nisa.«²⁸

In conflating the standard *innamorati* of the *commedia dell'arte* with generic pastoral »shepherds and shepherdesses« Einstein again overlooks the degree to which *L'Amfiparnaso* was designed to appeal to print consumers and recreational singers. Archival work by Anne MacNeil published in 2003 tracks the careers of specific Cinquecento actors who first performed under names that became *commedia* stock characters, including Isabella Andreini, her husband Francesco and their son Giovanni Battista.²⁹ Several of these characters also appear in *L'Amfiparnaso*, and I have built on MacNeil's work to show that precisely this combination of actors appeared with the company of the Uniti during the 1595/1596 season in Bologna, where they could have provided a model for the characters

25 Schleuse, *Singing Games*, pp. 161–175. For the term *Madrigalkomödie*, see also Hugo Leichtentritt's revised edition of August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, vol. 4, Leipzig 1909, p. 264.

26 Edward J. Dent, »The »Amfiparnaso« of Orazio Vecchi«, *Monthly Musical Record*, 01.03.1906, pp. 50–52, and 01.04.1906, p. 74 f.

27 Vecchi, *L'Amfiparnaso: eine Komödie von 1597*, ed. Robert Eitner, Leipzig 1902 (Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, 26). Vecchi, *L'Amfiparnaso: Comedia armonica in un Prologo e tre Atti*, ed. Luigi Torchi, Milan 1908 (*L'arte musicale in Italia*, 4), pp. 148–280.

28 *TLM*, p. 794.

29 Anne MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford 2003, p. 238 f.



Fig. 1a: Illustration for no. 3, *Che volete voi dir*, from *L'Amfiparnaso*, tenor partbook, p. 10, The British Library Board, shelfmark K.2.b.1



Fig. 1b: Illustration for no. 13, *Lassa, che veggio?* from *L'Amfiparnaso*, tenor partbook, p. 35, The British Library Board, shelfmark K.2.b.1

and plot Vecchi evokes in *L'Amfiparnaso*.³⁰ Identifying Vecchi's book as an evocation of specific *commedia dell'arte* performances further dispels the notion that it is itself a kind of theatrical piece, but furthermore it gives us a clearer picture of how recreational singing could draw for its effect on a whole range of musical and non-musical cultural references.

Finally, understanding *L'Amfiparnaso* as a book of five-voice recreational polyphony helps to contextualize the four imitations of it published by Adriano Banchieri between 1598 and 1607 as his second through fifth books of three-voice canzonettas.³¹ Each of these books is a variation not only on the plot of Vecchi's work, but on his visual mise-en-page as well, with woodcut images at the head of some of the pieces. Einstein only discusses *La pazzia senile* (1598, rev. 1599) in any detail, and as with *L'Amfiparnaso* he apparently had not seen the partbooks or their illustrations, since he cites Vogel's reprint of the preface and Torchi's score. While Banchieri does seem to have imagined a kind of staging for at least the last of these books, the direct derivation of their skeletal plots from *L'Amfiparnaso* suggests that Banchieri sought merely to evoke typical *commedia* scenes, rather than to create autonomous theatrical works.³²

30 Schleuse, »A Tale Completed in the Mind: Genre and Imitation in *L'Amfiparnaso* (1597)«, *Journal of Musicology* 29/2 (2012), pp. 101–153: pp. 104–107.

31 Adriano Banchieri, *La pazzia senile [...] a tre [...] libro secondo*, Venice: Amadino 1598, rev. Venice: Amadino 1599; *Il terzo libro delle canzonette a tre [...] intitolato Il studio dilettevole*, Milan: Besozzo 1600; *Il metamorfosi musicale: quarto libro delle canzonette a tre voci*, Venice: Amadino 1601; *Virtuoso ridotto [...] detta La prudenza giovanile, Quinto libro de gli Terzetti*, Milan: Tini & Lomazzo 1607.

32 On Banchieri's staging suggestions for *La prudenza giovanile*, see Martha Farahat, »On the Staging of Madrigal Comedies«, *Early Music History* 10 (1991), pp. 123–143.

Despite Einstein's evident unease with music used as »mere« pastime, he seems to take real, if slightly guilty pleasure in Vecchi's and Banchieri's music. Of the latter he concludes:

»With Banchieri, the madrigal-comedy, the »concatenazione drammatica,« is at an end. But burlesque composition for voices lives on. The quodlibet cannot die as long as there are jovial musicians to sing together. All that disappears is entertainment for the sake of the entertainers; even in the seventeenth century this sort of music requires an audience.«³³

Einstein's concluding view of Vecchi is likewise cheerful, even as he emphasizes the end of his narrative's »beautiful curve« more poignantly:

»The madrigal and the lighter forms of sixteenth-century music have met as though by appointment and have made merry at one another's expense against what appears to be a dramatic background. It is an end. But Vecchi is so gay, so light, so impudent, so fascinating a companion, that we prefer to see his work as a golden sunset and not as foreshadowing the coming night.«³⁴

Perhaps Einstein indulged himself in Vecchi's music as a guilty pleasure simply because doing so would not disrupt his larger narrative of the madrigal's decline. He could momentarily resolve the tensions he has constructed between counterpoint and song, secure in the knowledge that their union will end in mutual annihilation.

33 *TIM*, p. 819.

34 *Ibid.*, p. 776.

Das Madrigal als literarische Gattung. Der Beitrag der Romanistik nach Einstein

Das Madrigal ist nicht nur eine musikalische, sondern auch eine literarische, genauer gesagt: eine metrische Gattung und als solche auch Gegenstand der Literaturwissenschaft. Auf den folgenden Seiten wird beleuchtet, was die romanistische Literaturwissenschaft seit Alfred Einsteins musikwissenschaftlichem Meilenstein zur Madrigalforschung beigetragen hat. Dabei soll die Fülle von vorliegenden Studien zu einzelnen Gedichten und Zyklen beiseite bleiben¹ und stattdessen der Ertrag der Erforschung der metrischen Gattung des Madrigals als solcher umrissen werden. Zum einen (und hauptsächlich) soll auf den folgenden Seiten Ulrich Schulz-Buschhaus' grundlegende und klassische Arbeit zur Stilgeschichte des Madrigals als lyrischer Gattung von den Anfängen bis ins frühe 17. Jahrhundert gewürdigt werden, quasi als paralleler Klassiker zu Einsteins Buch;² zum anderen

- 1 Vgl. Mariano Damian, »Sul madrigale con schema ABC ABC DD«, in: *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, hrsg. von Tina Matarrese, Marco Praloran und Paolo Trovato, Padua 1997, S. 135–151; Vincenzo Dolla, »I madrigali del ›Canzoniere‹ (un'ipotesi di lettura petrarchesca)«, in: *Esperienze letterarie* 3,3 (1976), S. 74–88; Andreas Kablitz, »Petrarkismus. Einige Anmerkungen zu einer Debatte über seinen Status (diskutiert an einem Beispiel aus Tassos Lyrik)«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 55 (2004), S. 104–120; Maria Sofia Lannutti, »Laureta Novata. L'alieniloquium nei madrigali dei Rerum Vulgarium Fragmenta«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 192 (2015), S. 172–208 und S. 321–360; Florian Mehlretter, »Maske und Performanz. Zum intermedialen Charakter der italienischen Madrigaldichtung zwischen Trecento und Cinquecento«, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hrsg. von Jörg Robert, Berlin 2017, S. 79–94; Paolo Paolini, »Su alcuni madrigali del Tasso (e due del Marino)«, in: *Esperienze letterarie. Rivista trimestrale di critica e di cultura* 23,1 (1998), S. 53–76; Laura Paolino, »Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca (›RVF‹ 52, 54, 106, 121)«, in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 30, 2 (2001), S. 307–323; Ciro Perna, »Un madrigalista inedito del secondo Cinquecento«, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 188 (2011), S. 224–248; Brian Richardson, »Gli intermedi del Machiavelli e i madrigali asolani«, in: *Quaderni Veneti. Nuova Serie Digitale* 2, 1–2 (2013), S. 251–258.
- 2 Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg vor der Höhe 1969.

wird aus der Perspektive neuerer Erträge zur Theoriegeschichte des (literarischen) Madrigals auch kritisch darüber hinaus zu denken sein.

Da es insofern nicht um das Madrigal als musikalische Gattung geht, soll nur am Rande auf den ohnehin bekannten Umstand verwiesen werden, dass unter dem Begriff des musikalischen Madrigals im 16. Jahrhundert auch Textgattungen zu Madrigalen »gemacht« worden sind, die dies dichterisch nicht waren. Gemeint sind die zahlreichen Sonette, Kanzonenstrophen und Oktaven, welche die Madrigalisten *als* »Madrigale« vertonten, indem sie für die Binnengliederungen dieser Strophenformen kein musikalisches Äquivalent, etwa durch Wiederholungsstrukturen, bereitstellten, sondern die Strophen als nicht-stollige, asymmetrische Verläufe behandelten, wie es der Metrik des dichterischen Cinquecento-Madrigals entsprechen würde. Diese Anverwandlungen nicht-madrigalischer metrischer Gattungen an die für das musikalische Madrigal (und die Motette oder den Messiasatz) typische Ästhetik des »Durchkomponierens«, die etwa Don Harrán in seine Textanthologie zum Madrigal einbezieht, bleiben hier also außer Betracht.³

Das literarische Madrigal existiert in zwei Varianten, deren genaue Beziehung zueinander unklar und sogar umstritten ist: Auf der einen Seite existiert seit dem 14. Jahrhundert das sogenannte Trecento-Madrigal, eine auf Stollensymmetrie zwischen metrisch gleichen Versgruppen basierende, oft isometrische Gattung; auf der anderen Seite blüht im 16. und 17. Jahrhundert das Cinquecento-Madrigal, eine nicht-strophische, meist nicht-stollige und heterometrische Gattung, die im Allgemeinen ohne metrische Binnensymmetrien auftritt. Auch wenn man sich schwertun mag, zwischen den beiden Formen eine historische Kontinuität aufzuweisen, muss man festhalten, dass die meisten Theoretiker des 16. Jahrhunderts beide kannten und beide als Madrigale bezeichneten.

Wenn wir hier insofern dem Begriffsgebrauch mancher Poetiken des 16. Jahrhunderts folgen, so soll damit aber nicht einer bloßen Reproduktion quellen-sprachlicher Begrifflichkeit das Wort geredet werden, die auf eigene Terminologie und die damit verbundenen Unterscheidungen verzichten würde. Die Frage etwa, ob die beiden von den meisten historischen Akteuren als »madrigale« bezeichneten Typen etwas miteinander zu tun haben, bleibt bestehen, und eine Theorie und Geschichte des Madrigals muss sich zu ihr verhalten. Eine wissenschaftliche Erfassung und Modellierung des Phänomenfelds sollte die Theoriebildung und Begrifflichkeit der historischen Objektebene nicht lediglich wiederholen oder paraphrasieren, sondern sie (auch) in Bezug auf den theoretischen Horizont und die Konzepte der heutigen Beschreibungsebene diskutieren und würdigen. Nicht

3 Vgl. Don Harrán, »*Maniera*« e il madrigale. *Una raccolta di poesie musicali del cinquecento*, Florenz 1980.

zuletzt die Klärung der Frage, *von was* wir eigentlich eine Geschichte schreiben wollen, profitiert davon – wie man auch an der Ambivalenz von Einsteins eigener Unternehmung zwischen einer »Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und einer solchen »des italienischen Madrigals« erkennen kann.

Ein Klassiker der Literaturgeschichte: Ulrich Schulz-Buschhaus' Monographie zum Madrigal

Die gewichtigste literaturwissenschaftliche Publikation der letzten Jahrzehnte zum literarischen Madrigal als Gattung ist die Studie von Ulrich Schulz-Buschhaus *Das Madrigal* von 1969. Sie behandelt beide Formen des Madrigals mit einem deutlichen Schwerpunkt auf dem Cinquecento-Madrigal.

Die darin unternommene Stilgeschichte ist zugleich eine Stiltypologie, sie vereint also synchrone und diachrone Betrachtungsweise; musikwissenschaftliche Forschungen (wie etwa Einsteins Buch) werden einbezogen, bleiben aber am Rande. Schulz-Buschhaus erarbeitet nach einer Darlegung der Geschichte des Trecento-Madrigals drei Grundtypen des Cinquecento-Madrigals, nämlich das diskursive, das melische und das epigrammatische Madrigal. Diese Unterscheidung der drei Grundtypen liegt nur auf der Beschreibungsebene, sie wird nicht von den Akteuren auf der Objektebene getroffen. Es handelt sich also um eine Beobachtung zweiten Grades, die nicht direkt auf quellsprachlichen Begriffen der Beobachter ersten Grades basiert, jedoch versucht, Elemente der Beobachtung ersten Grades zu systematisieren. Die dabei verwendeten Begriffe ›diskursiv‹, ›melisch‹ und ›epigrammatisch‹ sind in unterschiedlichem Maße vereinbar mit Konzepten der Zeit.

Die größte Nähe existiert beim Konzept des Epigrammatischen, denn die Annäherung des Madrigals an das Epigramm ist auch Gegenstand der theoretischen Reflexion im italienischen 16. Jahrhundert. Der Ausdruck ›melisch‹ existiert ebenfalls auf Lyrik bezogen, aber nicht als Charakterisierung eines Stiltyps speziell des Madrigals. Melische Dichtung oder Melik nennt Antonio Sebastiano Minturno in seiner Poetik von 1564 die Lyrik insgesamt als gesungene oder ehemals gesungene Dichtung.⁴ Am weitesten entfernt vom zeitgenössischen Sprachgebrauch ist der Begriff des diskursiven Madrigaltyps, der ein reiner Beobachtungsbegriff ist, aber, wie sich zeigen wird, auf präzisen Strukturhypothesen fußt,

4 Antonio Sebastiano Minturno, *Dell'arte poetica*, Venedig 1564, Neuausgabe in: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, hrsg. von Bernard Weinberg, Rom 1970, Bd. 2, S. 163–209. Vgl. auch Bernhard Huss, Florian Mehlretter und Gerhard Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Berlin 2012, S. 66 f.

welche das bemerkenswert große Textkorpus der Arbeit von Schulz-Buschhaus gut zu beschreiben vermögen.

Die drei Stiltypen, diskursiv, melisch und epigrammatisch, werden aber nicht einfach als synchron gleichgeordnete Paradigmen eingeführt, sondern zugleich als Bestandteile einer historischen Entwicklung vom Diskursiven zum Epigrammatischen. Diese Entwicklung ist nicht gänzlich linear, sondern teils von Gleichzeitigkeit und sogar Konkurrenzsituationen zwischen meist zwei dieser Varianten gekennzeichnet. Zwar dominiert am Ende das epigrammatische Madrigal, doch steht es, wie Schulz-Buschhaus zeigt, kurz vor 1600 in einer Konkurrenz zum melischen, und verschiedene Teilaspekte des einen oder des anderen Typus können auch in den anderen Typus wandern. Dies wird auf den folgenden Seiten am historischen Material nachzuvollziehen sein.

Wichtig ist vorerst nur, dass Schulz-Buschhaus mit dieser Herangehensweise einige mögliche Nachteile einer reinen Geschichtserzählung ebenso wie einer reinen Korpusanalyse vermeidet. Zudem sichert ein Blick auf die reiche literaturtheoretische Diskussion namentlich des 16. und frühen 17. Jahrhunderts seine Ergebnisse immer im Hinblick auf das zeitgenössisch Denk- und Verstehbare ab.

Zum Trecento-Madrigal

Schulz-Buschhaus widmet einen ersten Abschnitt dem Trecento-Madrigal, bevor er zum Cinquecento-Madrigal übergeht. Er gehört zu denjenigen, die eine kontinuierliche Entwicklung von jenem zu diesem für unwahrscheinlich halten, aber er gehört auch zu den wenigen, die deutlich erkennen, dass die beiden Formen im 16. und frühen 17. Jahrhundert sowohl in der lyrischen Praxis als auch in der Theorie koexistierten und bei aller Unterscheidung oft mit dem gleichen Terminus ›madrigale‹ belegt wurden.

Das Trecento-Madrigal ist bei Autoren wie Petrarca oder Franco Sacchetti, aber auch vielen weniger bekannten Autoren und Anonymi, isometrisch elfsilbig und besteht meist aus Terzetten und einem abschließenden Element, oft einem Distichon; bei anderen Autoren treten gewisse Variationen zu diesem Schema auf, selten auch mit siebensilbigen Versen. Das überlieferte literarische Repertoire ist nach heutigem Stand der Erkenntnis im Gegensatz zu anderen Gattungen nicht zum improvisierten einstimmigen Vortrag, sondern für mehrstimmige Komposition gedacht, wenngleich die Gattung wahrscheinlich eine Vergangenheit als Grundlage improvisierter (möglicherweise bereits mehrstimmiger) Mu-

sik hat.⁵ Hier ein Beispiel von Sacchetti zur Veranschaulichung einer typischen metrischen Ausformung:

Perduto avea ogni arbuscel la fronda,
quando tra' verdi lauri, Amor, guardando
risplender vidi una testa bionda.

Tra l'un cespuglio e l'altro penetrando,
scorsi la donna alquanto fuor d'un ramo,
per cui morì sempre mia vita amando.

Dolce fu il giorno e vago fu il verde,
ma più il viso, che stagion non perde.⁶

[Schon hatte jedes Bäumchen sein Laub verloren, als ich zwischen grünem Lorbeer blickend, o Amor, ein blondes Haupt erglänzen sah. Zwischen zwei Büschen hindurchschauend erblickte ich neben einem Ast die Herrin, für die stets mein Leben liebend gestorben ist. Süß war der Tag und anmutig war das Grün, aber noch mehr das Antlitz, das den Jahreszeiten nicht unterworfen ist.]

Im Allgemeinen werden bei der polyphonen Vertonung eines solchen Texts die beiden dreiversigen Stollen auf die gleiche Musik gelegt (hier ist also eine musikalische Wiederholung vorgesehen), während das abschließende Distichon neue Musik erhält. Aber für Schulz-Buschhaus ist das Trecento-Madrigal – mehr als durch diese metrische Struktur – durch eine bestimmte inhaltliche Konstellation bestimmt: Es ist geprägt von einer Spannung zwischen narrativer Anlage mit oft ausführlicher idyllischer Situierung einerseits und »dem Stilcharakter der Brevitas«⁷ andererseits und endet oft mit einer Pointe oder Conclusio, welche »Lösung, Deutung und lyrische Verdichtung der »Erzählung« bringt.⁸ Dabei wird der idyllische Raum des Madrigals meist semantisch überformt – wie überhaupt das Trecento-Madrigal zu einer übertragenen Semantisierung und zur Allegorie neigt, in die auch das pastorale Dekor eingeht und die auch die Identität der Dame allegorisch verschlüsseln kann. Letzteres lässt sich als interessanter Störfaktor in den Petrarca-Kommentaren von der Frühen Neuzeit bis heute verfolgen.⁹

5 Vgl. u. a. Mehlretter, »Maske und Performanz«, S. 79–94.

6 Zit. nach: Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, hrsg. von Alberto Chiari, Bari 1936, S. 85. Alle Übersetzungen vom Autor dieses Kapitels.

7 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 17.

8 Ebd., S. 21.

9 Vgl. Mehlretter, »Maske und Performanz«.

Aus heutiger Sicht könnte man diese Beobachtungen von Schulz-Buschhaus noch verfeinern, indem man die ihnen zugrunde liegende Korpusbildung überdenkt: Er stützt sich überwiegend auf literarische Quellen, wobei er die Beispiele in der Verslehre von Antonio da Tempo zu Recht mit Vorsicht behandelt, da sie ein Spektrum metrischer Möglichkeiten exemplifizieren und nichts darüber aussagen, wie oft welche Möglichkeit ergriffen wurde.¹⁰ Sinnvoll wäre jedoch eine Überprüfung an musikalischen Quellen wie etwa dem Codex Rossi oder dem Squarcialupi-Codex, wenngleich auch diese aufgrund der gewissen Zufälligkeit des Überlebens von Manuskripten ein schiefes Bild abgeben könnten.

Wenn man die in Kompositionen erhaltene Musik hinzuzöge, müsste man jedenfalls Schulz-Buschhaus' Beobachtung der Brevitas und der insofern schnell erreichten Pointe oder Lösung nochmals überdenken: Viele vertonte Trecento-Madrigale tragen nämlich den Text sehr gedehnt, insbesondere durch lange Melismen verlangsamt, vor. Die Kürze und Gedrängtheit des Textes könnte insofern mehr dazu dienen, in einem komplexen melismatischen Gewebe die Verständlichkeit und Überschaubarkeit im Sinne einer Kontrolle syntaktischer Dehnung zu gewährleisten. Der Effekt wäre dann paradoxerweise gerade nicht derjenige der Brevitas, obwohl eine solche auf der Ebene des Textes zu konstatieren ist.

Diese Einschränkung ist allerdings selbst wieder dahingehend auszubalancieren, dass ja gleichwohl viele Madrigale und insbesondere die vier berühmten Madrigale in Petrarcas *Canzoniere* in einer rein textlichen (Zyklus-)Umgebung überliefert sind und dass sogar (entgegen früher verbreiteten Ansichten), wie nicht zuletzt Lauren McGuire Jennings gezeigt hat, auch tatsächlich vertonte Madrigaltexte unabhängig von ihrer musikalischen Tradition oft auch in rein literarischen Handschriften überliefert wurden.¹¹ Schon auf der Ebene der zeitgenössischen Rezeption steht also die Möglichkeit, Brevitas bei musikloser Lektüre zu erfahren, neben der Unwahrscheinlichkeit einer solchen Wirkung beim Anhören vertonter Versionen.

Schulz-Buschhaus zeigt, dass diese Trecento-Madrigalform im Petrarkismus des 16. Jahrhunderts als antiquarische und deshalb prestigereiche Form wieder aufgenommen und – wenngleich in Maßen – gepflegt wird, obwohl gleichzeitig das neue, heterometrische und asymmetrische Cinquecento-Madrigal große Popularität erlangt. Antonio Sebastiano Minturno versteht freilich in seiner *Arte Poetica* unter dem ›madrigale‹ generell noch das Trecento-Madrigal, während er die neuen Madrigalformen, die bei Pietro Bembo oder Jacopo Sannazaro auftreten,

10 Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, hrsg. von Richard Andrews, Bologna 1977.

11 Vgl. Lauren McGuire Jennings, *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*, London 2014.

als »canzoni [...] scritte alla libera« bezeichnet. Andere Theoretiker, etwa Bembo und Torquato Tasso, verwenden für beide Varianten den Terminus »madrigale«.¹²

Schulz-Buschhaus arbeitet an den im 16. Jahrhundert entstandenen Trecento-Madrigalen von Giovan Battista Strozzi heraus, wie die Aneignung der älteren Form im Cinquecento diese in ihrer Eigenart von Narratio, idyllischem Raum und Allegorie reflektiert und zugleich steigert.¹³ Im Laufe des 16. Jahrhunderts unterliegt diese Form jedoch der gleichen Tendenz zur konzeptistischen Straffung, die auch das Cinquecento-Madrigal auszeichnet (hierzu unten).¹⁴ So verschwindet bei Tasso der narrative Charakter, und das Trecento-Madrigal ähnelt in seinem inneren Verlauf immer mehr der Oktavstanze, ohne freilich deren epischen Charakter zu übernehmen. Was Tasso aber tendenziell beibehält, ist die idyllisch-allegorische Tendenz des Trecento-Madrigals. Nach Tassos eigenen theoretischen Äußerungen liegt im Übrigen die Stilhöhe des Trecento-Madrigals etwas über der des Cinquecento-Madrigals.¹⁵

Typologie der literarischen Cinquecento-Madrigals

Das Cinquecento-Madrigal, das nach Schulz-Buschhaus metrisch nicht aus dem Trecento-Madrigal hervorgegangen sein kann, sondern mit den zeitgenössischen Theoretikern Minturno und Massini¹⁶ auf eine vereinzelte nicht-stollige Kanzonentrophe (unter Einfluss der diffus werdenden Ballata-Tradition) zurückzuführen ist, unterliegt der erwähnten Tendenz zur konzeptistischen Finalbildung, also zur (oft metaphorisch erzeugten) Pointe, in noch stärkerem Maße.

Dies liegt daran, dass der meist vorhandene konkludierende Schluss-Paarreim am Ende einer Reihe frei geordneter und frei gereimter Elf- und Siebensilbler steht, die dezidiert und ohne retardierende Binnenstrukturierungen auf dieses Schlusdistichon und seine Pointe zuläuft. Man sieht abermals an dieser für die Texte zweifellos zutreffenden Beschreibung, dass die musikalische Gestalt von Madrigalen im 16. Jahrhundert bei Schulz-Buschhaus nicht mitberücksichtigt ist, denn beispielsweise eine kontrapunktische Durchführung einzelner Soggetti zu den semantischen Nuklei solcher Verse würde die Wahrnehmbarkeit eines solchen beschleunigten Zulaufens auf den Pointen-Schluss sicherlich mehr als erschweren.

12 Minturno, *Dell'arte poetica*, S. 261 und 268; vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 30 und 36. Außerdem Huss, Mehlretter und Regn, *Lyriktheorie(n)*, S. 207–223.

13 Vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 33.

14 Vgl. ebd., S. 11.

15 Vgl. Torquato Tasso, *Dialoghi*, hrsg. von Ezio Raimondi, Florenz 1958, Bd. 2.2, S. 635, und Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 36 f.

16 Gemeint sind Minturno, *Dell'arte poetica* und Filippo Massini, *Lettoni dell'Estatico Insensato, Recitate da lui pubblicamente in diversi tempi nell'Accademia de gli Insensati di Perugia*, Perugia 1588.

Andererseits werden wir weiter unten noch sehen, dass dem Madrigal vor allem ab 1600 auch in der zeitgenössischen Theorie eine dezidiert epigrammatische Struktur zugeschrieben wird. Hier ergibt sich also ein analoger Unterschied der Wahrnehmung zwischen vertonter und nicht vertonter Form wie beim Trecento-Madrigal, und dies ebenfalls bereits in der zeitgenössischen Rezeption.

Aus dieser Ausgangsbeobachtung der Entwicklung zum Epigrammatischen entwickelt Schulz-Buschhaus nun seine dreigliedrige Stil-Typologie, die er an drei madrigalischen volkssprachlichen Nachdichtungen eines neulateinischen Epigramms von Pontano exemplifiziert und dann in ihrer historischen Entwicklung verfolgt: das diskursive Madrigal, das ausführlich und deutlich seine Gedanken darlegt; das melische Madrigal, »das sowohl Raisonnement als auch Pointierung« in klanglicher und kompositorischer Schönheit verschleiert;¹⁷ und das epigrammatische Madrigal, das ganz auf die *Argutia*, den witzigen Scharfsinn der Schlusspointe hin zugeschnitten ist und das zunehmend die Oberhand gewinnt. Diese Typologie ist also zugleich eine Entwicklungsgeschichte, wenngleich (wie schon angedeutet) keine lineare, sondern teils von Gleichzeitigkeit und sogar Konkurrenzsituationen zwischen meist zwei dieser Varianten gekennzeichnete.

Zeitlich am frühesten blüht der diskursive Typ, der ab 1500 bei Bembo, Sanzaro und Ariost auftritt. Hier ein Beispiel von Bembo:

Come si converria, de' vostri onori
 S'io non canto, Madonna, e non ragiono,
 Ben me ne dee venir da voi perdono:
 Che da la chiara e gran virtute vostra,
 Ch'è quasi un sol, ch'ogni altro lume adombra,
 E da quella celeste alma beltade,
 Cui par non vide o questa od altra etade,
 Quand'io vo per ritrarle,
 Tal diletto, e sì novo a me si mostra,
 Che l'alma in tanto resta vinta e sgombra
 Di saper, e lo stil non può formarle,
 Ch'al ver non sian pur come sogno et ombra;
 Se non in quanto a voi fan puro dono
 De la mia fede e testimon ne sono.¹⁸

¹⁷ Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 65.

¹⁸ Zit. nach: Pietro Bembo, *Prose e rime*, hrsg. von Carlo Dionisotti, Turin 1960, S. 521. Die Argumentation erschließt sich eventuell nicht sofort: Da Versuche, eure Tugend mit Worten zu beschreiben und zu erfassen, aufgrund eurer überwältigenden Wirkung nicht gelingen können, solltet ihr mich nicht dafür tadeln, dass ich es nicht versuche. Dies gilt für die Darstellungsfunktion solcher Worte. Aber abgesehen von der Möglichkeit des Gelingens oder Misslingens solcher

[Wie es sich gebührt, Herrin, muss mir, wenn ich von eurer Ehre nicht singe oder rede, von euch Vergebung zukommen: denn von eurer leuchten- den und großen Tugend, die wie eine Sonne ist, welche jedes andere Licht in den Schatten stellt, und von jener himmlischen hohen Schönheit zeigt sich mir, wenn ich mich anschicke, sie darzustellen, so große und so neue Freude, dass die Seele dabei überwältigt und ihres Vermögens beraubt zu- rückbleibt, und der Stil kann sie nicht so bilden, dass sie nicht im Vergleich zur Wahrheit wie Traum und Schatten sind; außer in der Hinsicht, dass [solche Darstellungsversuche] euch ein reines Geschenk meiner Treue dar- bringen und diese bezeugen.]

Ein solches Madrigal entfaltet seinen Gedankengang ausführlich. Er bleibt meist situationsabstrakt und verwendet wenig idyllische oder gar pastorale Semantik. Das narrative Moment des Trecento-Madrigals ist weitgehend verschwunden. Es dominieren Sprechakte wie »Rühmen, Klagen oder Rechten«;¹⁹ die Texte re- flektieren oder argumentieren, ohne zu überraschen oder zu verblüffen. Sie sind innerhalb des typischen Spektrums des Madrigals eher lang und bevorzugen Elfsilbler. Dabei neigen sie zu einer klaren syntaktischen und gedanklichen Bin- nengliederung, gelegentlich sogar zu einer metrischen, wodurch sie – etwa bei Ariost – der Ballata nahestehen können.

Bei Gaspara Stampa glättet und verkürzt sich die Form, ohne dass die Mad- rigale aber auf eine Schlusspointe hin geschrieben wären. In der Mitte des Cin- quecento versuchen Dichter wie Bernardo Cappello oder Girolamo Parabosco die ausgewogene Präsentation der Gedankenfolge, die dieser Variante des Madrigals eignet, durch »bewußte Ungleichmäßigkeiten und Extravaganzen« inhaltlicher Art zu durchbrechen.²⁰ In diesen Ausführungen experimentiert Schulz-Buschhaus mit dem in der Literaturwissenschaft äußerst umstrittenen Manierismusbegriff, und zwar in der vor allem von Ernst Robert Curtius vertretenen typologisch- transhistorischen Variante.²¹

Das Madrigal gewinnt, wie Schulz-Buschhaus zeigt, in der Mitte des 16. Jahr- hunderts innerhalb des lyrischen Gattungsspektrums an Boden, wenngleich nicht

Darstellung könnte ein Gedicht euch zu Ehren auch einfach nur meine Liebe bezeugen, selbst im Scheitern: Lediglich in dieser Hinsicht könntet ihr mich tadeln, wenn ich schweige.

19 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 70.

20 Ebd., S. 80.

21 Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen ¹¹1993, S. 277–305. Vgl. zu dieser Debatte Gerhard Regn, »Barock und Manierismus. Italianistische An- merkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlastigen Begriffsdifferenzierung«, in: *Europäische Barockrezeption*, hrsg. von Klaus Garber in Verbindung mit Ferdinand van Ingen, Wilhelm Kühl- mann und Wolfgang Weiß, Wiesbaden 1991, S. 879–897 und den Sammelband *Manierismus*,

bei Dichtern besonders gesteigerten Anspruchs wie Della Casa, Varchi oder Molza. Luigi Cassola legt 1544 sogar einen durchgehenden Madrigalcanzoniere vor. Den Madrigalen Girolamo Paraboscos, der immerhin auch Komponist war, bescheinigt Schulz-Buschhaus überraschende Klangferne und »hyperdiskursive« Stilistik.²² Innerhalb dieser Dominanz des Gedanklichen lässt sich jedoch bei Parabosco bereits ein Zug ins Epigrammatische feststellen, zum witzigen Motto und zur scharfsinnigen Behauptung. Ähnlich ist die Tendenz von Michelangelos Madrigalen, jedoch mit einem Hang zur Introvertiertheit und Abstraktion und zu religiösen Themen. Michelangelo vermeidet dabei (wie auch sonst in seiner Lyrik) jede Glätte, nicht zuletzt in syntaktischer Hinsicht.²³

Die Geschichte des melischen Madrigals, also des zweiten Typus, lässt Schulz-Buschhaus in den 1540er Jahren mit Giovan Battista Strozzi dem Älteren beginnen, dessen zahlreiche Madrigale erst posthum als Buchsammlung gedruckt wurden. Erst hier tritt nun das idyllische und pastorale Element, welches das Trecento-Madrigal auszeichnete, in das Cinquecento-Madrigal ein und bringt eine reiche Bild- und Metaphernwelt mit sich.

Hinzugefügt sei an dieser Stelle, dass die idyllisch-pastorale Färbung zusammen mit anakreontischen Elementen und einer dezidierten Süße und Anmut des Stils bei den Theoretikern des Madrigals von großer Wichtigkeit ist und dass etwa Filippo Massini in seiner auf einem Akademievortrag basierenden Schrift *Il Madrigale* von 1588 sich zwischen einer Festlegung des Madrigals auf dieses Themen- und Stilspektrum und der Anerkennung seiner thematischen und stilistischen Variabilität auch hin zum Hohen und Gravitätischen in komplexe Widersprüche verstrickt. Diese Verwerfungen sind auch dem Versuch Massinis geschuldet, seine auf sein eigenes Jahrhundert ausgerichtete Poetik grundsätzlich als Ausfaltung des bei Petrarca zwei Jahrhunderte zuvor bereits Angelegten zu erklären.²⁴

Die pastorale Themenvorgabe von Theoretikern wie Massini wird jedenfalls in Strozzi's Cinquecento-Madrigalen dichtungspraktisch sehr deutlich umgesetzt.

Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz, hrsg. von Bernhard Huss und Christian Wehr, Heidelberg 2014. Zur Diskussion über den Manierismus-Begriff in der Musikwissenschaft vgl. etwa Maria Rika Maniates, *Manierism in Italian Music and Culture, 1530–1630*, Manchester 1979.

22 Vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 86.

23 Zu Michelangelos besonderem Stil vgl. Enrico Fenzi, »Le Rime di Michelangelo: un percorso di lettura«, in: *SigMa* 4 (2020), S. 377–432; Susanne Friede, »Die »andere Renaissance«. Michelangelos *Rime* und der Antiklassizismus«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 67 (2016), S. 105–127; Claudio Marazzini, »La lingua di Michelangelo«, in: *Annali Aretini* 23 (2015), S. 125–132; Giovanni Nencioni, »La lingua di Michelangelo«, in: *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, Novara 1965, S. 569–576.

24 Vgl. Huss, Mehlretter und Regn, *Lyriktheorie(n)*, S. 224–226.

Dies mag auch damit zusammenhängen, so Schulz-Buschhaus, dass Strozzi sowohl Trecento-Madrigale als auch Cinquecento-Madrigale verfasste und daher Elemente wie die pastorale Semantik von dem einen in das andere übertragen haben wird. Lediglich das narrative Moment der alten Form bleibt im Cinquecento-Madrigal am Rande.²⁵

Dies alles kleidet Strozzi in eine besonders klangbewusste Sprache, bei der Vokale und Vokalreihen, etwa von dunklen zu hellen Klängen, mit hoher Reimdichte und Binnenreimen, effektiv eingesetzt werden. Um diese Klanglichkeit voll ausspielen zu können, verzichtet Strozzi auf die rasonierende Gedankenführung des diskursiven Madrigaltypus und schreibt auch insgesamt kürzere Texte. Die darin vorkommenden Sprechakte sind nicht mehr diskutierend, sondern huldigend oder klagend, der Satzbau ist glatt und parataktisch.

Dieser von Schulz-Buschhaus so benannte melische Madrigaltypus ist vor allem in der Toskana zuhause und zieht sich bis zur Jahrhundertwende (bei Ottavio Rinuccini). Strozzi's gleichnamiger Neffe Giovan Battista Strozzi der Jüngere verfasst ähnliche Madrigale wie sein Onkel und liest 1574 vor der Florentiner Akademie eine erst 1635 gedruckte *Lezione sopra i Madrigali*, die den klangvollen und graziösen Madrigalstil zur Norm des Madrigals schlechthin erhebt.²⁶

Alles, was Anmut verspricht, ist nach dieser Poetik im Madrigal zu bevorzugen, auch die als leichtgewichtig geltenden siebensilbigen Verse. Dabei wird das Madrigal thematisch auf mittlere und kleine Gegenstände festgelegt; im Gegensatz zum späteren Gebrauch der Barockdichter kann es beispielsweise keine hohe Enkomiaстик aufnehmen. Leichte Pointen werden zwar durchaus gefordert, aber sie dürfen die anderen, insbesondere klanglichen Elemente des Gedichts nicht übertönen oder stören. Alles hat in dieser Poetik, so Schulz-Buschhaus, den Ausdruck »liedhaft tändelnder Grazie und Harmonie«.²⁷ Das Gegenteil hiervon fordert später für das Madrigal der (anfänglich von Giambattista Marino beeinflusste, aber später mit diesem verfeindete) Barockdichter Tommaso Stigliani in seiner *Arte del verso italiano* (1683). Hier ist alles auf epigrammatische Brevitas, Argutia, überraschende Konzeptistik abgestellt.

Bevor Schulz-Buschhaus jedoch die sich hierin artikulierende dritte Stilrichtung, das epigrammatische Madrigal, behandelt, geht er auf die Sonderstellung Torquato Tassos am Ende des 16. Jahrhunderts ein. Tassos Madrigalschaffen bewegt sich vom diskursiven Typus mit den Jahren zur höchsten Ausprägung des melischen Typus hin, wie er beispielsweise in den 36 Madrigalen zutage tritt,

25 Vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 105.

26 Vgl. ebd., S. 115.

27 Vgl. ebd., S. 119.

die Tasso um 1592 für Carlo Gesualdo di Venosa schrieb. Aus Petrarcas Laura-Paronomasie entwickelt Tasso eine gleichsam klanggesteuerte idyllische Aura-Semantik, die nicht mehr, wie bei Petrarca, allegorisch ist – man denke etwa an das berühmte »Ecco mormorar l'onde«²⁸ oder das Madrigal »Felice primavera«:

Di bel pensier fiorisce nel mio core
 novo lauro d'amore
 a cui ride la terra e il ciel d'intorno,
 e di bel manto adorno
 di giacinti e viole il Po si veste:
 danzan le ninfe oneste e i pastorelli
 e i sussurranti augelli in fra le fronde
 al mormorar de l'onde: e vaghi fiori
 donan le grazie a i pargoletti Amori.²⁹

[Glücklicher Frühling. Von schönem Gedanken erblüht in meinem Herzen ein neuer Liebes-Lorbeer, dem die Erde und der Himmel ringsum zulächeln, und der Po kleidet sich in einen schönen schmucken Mantel von Hyazinthen und Veilchen: Es tanzen die ehrbaren Nymphen und Hirten, und die säuselnden Vögel im Laub zum Murmeln der Wogen: und anmutige Blumen schenken die Grazien den kindlichen Amoretten.]

Nach Schulz-Buschhaus' Interpretation versucht Tasso dabei, »das freie Schweben des Gesangs vor der Fesselung durch Pointe und Witz, das Lied vor dem Epigramm zu retten«.³⁰

Um dies zu erreichen, vermeidet Tasso allzu parallele, »konzinne« syntaktische Strukturen, obwohl Stellungsfiguren wie Parallelismen zum bevorzugten Instrumentarium des lyriktypischen mittleren Stils gehören. Anaphorische Wiederholungen werden daher möglichst variierend ausgestaltet. In den späten Madrigalen für Gesualdo führt dies sogar zu einer Verschleierung der syntaktisch-logischen

28 Zu diesem Madrigal vgl. Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964, S. 507–509; Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591/1592)*, Tübingen 1987, S. 241; Lorenz Welker, »Monteverdi, Tasso und der Hof von Mantua: Ecco mormorar l'onde (1590)«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996), S. 194–206; Kablitz, »Petrarkismus«; Mehlretter, *Maske und Performanz*, S. 89–91; im Zusammenhang mit allgemeinen Fragen des Sprach- und Musikklangs: Hartmut Schick, »Melische Dichtung und Vokalfarbenmusik im Madrigal. Giaches de Wert vertont Tasso«, in: *Die Musikforschung* 64 (2011), S. 219–244: S. 238.

29 Torquato Tasso, *Aminta e Rime*, hrsg. von Francesco Flora, Turin 1976, Bd. 1, S. 149 f.

30 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 127. Zum Verhältnis zwischen Tassos Madrigalen und Petrarcas Dichtung vgl. auch Kablitz, »Petrarkismus«.

Beziehungen.³¹ Tassos darin liegende Strategie der Vermeidung vorhersehbar gleicher Anordnungen betrifft auch die Positionierung von scharfsinnig-witzigen Zuspitzen. In seinem poetologischen Dialog »La Cavaletta« wendet sich Tasso auch theoretisch gegen die Eintönigkeit solcher bei anderen Autoren stets im letzten Vers platzierter Pointen.³² Schulz-Buschhaus ist mit dieser Analyse von Tassos Madrigalen einer der ersten, der gegen den Mainstream der damaligen italienischen Tassokritik den klassizistischen, nicht dominant konzeptistischen Charakter von Tassos Dichtung erkennt.³³

Der dritte von Schulz-Buschhaus angesetzte Stiltypus ist dann das epigrammatische, auf eine Pointe zulaufende Madrigal. Er beobachtet: »Bei der Mehrzahl später Cinquecento-Madrigale löst sich die diskursive Gedichtstruktur, welche uns aus der ersten Jahrhunderthälfte vertraut ist, nicht ins Musikalische auf, sondern strafft sich zur glatten Schärfe des Epigramms.«³⁴ Schulz-Buschhaus bringt diese Entwicklung in Zusammenhang mit einem Wandel in der neulateinischen Epigrammatik im Cinquecento, vom Modell Catull hin zum Modell Martial. Erst mit der Martial-Imitatio wird das Epigramm sozusagen richtig epigrammatisch, witzig, scharfsinnig; Brevitas und Argutia werden zu neuen Idealen.

Schon früh ergeben sich nun aber bei diesen Cinquecento-Autoren die scharfsinnigen und überraschenden Argumentationen nicht mehr aus der Sache selbst und ihrer gedanklichen Durchdringung, sondern »aus einem geistreichen Arrangement von Metaphern«.³⁵ Typisch für diese Vorgehensweise ist etwa ein Madrigal von Luigi Groto, in dem das Ich der Dame rät, die mit der Sonne verglichenen Augen nicht mit den schneeweißen Händen zu verbergen, da sonst die Strahlen der Augen den Schnee der Hände zum Schmelzen bringen würden:

Sono i begli occhi tuoi
di duo soli lucenti sfere calde,
son le tue man dapoi
d'una neve bianchissima due falde,
e però ti consiglio,
per far muro a' tuoi occhi,

31 Vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 130.

32 »Colui ch'è sempre ferito da sezzo, suol preveder il tempo nel quale è percosso: e prevedendolo, può guardarsene [...] Oltre di ciò le percosse improvvise portano seco maggior maraviglia e maggior diletto [...] Dunque non sempre l'acutezza dee usarsi nel medesimo luogo e tempo, ma in diversi.« (Torquato Tasso, »La Cavaletta«, in: *Dialoghi*, Bd. II, 2, S. 623; vgl. Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 138).

33 Vgl. hierzu auch Gerhard Regn, »Tasso und der Manierismus. Anmerkungen zu einem Forschungsproblem«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 38 (1987), S. 99–129.

34 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 149.

35 Ebd., S. 155.

accìò che io non t'adocchi,
non oppor più le man dinanzi al ciglio.
Levale, e credi a me, se non le levi,
quei soli struggeran coteste nevi.³⁶

[Deine schönen Augen sind heiße Sphären zweier leuchtender Sonnen, deine Hände sind zwei Lagen weißesten Schnees, und daher rate ich dir, halte nicht mehr, um eine Mauer vor deine Augen zu stellen, damit ich dich nicht anschauen kann, die Hände vor deine Wimpern. Nimm sie fort, und glaube mir, wenn du sie nicht fortnimmst, werden jene Sonnen diesen Schnee schmelzen.]

Dieses Argument funktioniert nur durch eine Interferenz von metaphorischer und wörtlicher Ebene. Schulz-Buschhaus spricht hier von einer »Naturalisierung« der Metapher.³⁷ Neben Groto werden bei ihm Bernardino Rota und Luigi Tansillo als Vertreter dieser Richtung im Cinquecento genannt, die dann ab 1600 das Madrigal dominieren wird. Anhand der wesentlich späteren barocken Poetik von Emanuele Tesauro's *Cannocchiale Aristotelico* wird sodann die Wichtigkeit der syntaktischen Konzinnität und Parallelität für solche argute, also scharfsinnige, Pointenwirkung herausgearbeitet.³⁸ Syntaktische Symmetrien und Antithesen führen bei dieser Schreibweise zwingend auf den metaphorischen Schluss des Gedichtendes hin.

Eine eingehende Untersuchung wird den Madrigalen von Battista Guarini zuteil, der bei Schulz-Buschhaus ähnlich wie Tasso differenzierter betrachtet wird als damals üblich und daher auch aus einer allzu linearen Erzählung der Entwicklung zum Barock hin ein Stück weit herausgehalten wird. Zwar geht es Guarini durchaus um epigrammatische Formung und auch um Pointen, aber diese werden nicht wie bei Groto oder später bei Marino hauptsächlich durch aufwendige Metaphern erzeugt. Im Gegensatz zu Groto gelingt Guarini außerdem eine wesentliche Voraussetzung epigrammatischer Wirkung: die elegante Brevitas und Konzinnität, also syntaktische Klarheit, des Gedichtbaus.

Guarini liebt das Dilemma als argute Dubitatio, so in dem Madrigal »Parlo, misero, o taccio?« – eine Gestaltung, die sich ohne Metaphorik realisieren lässt:

Parlo, misero, o taccio?
S'io taccio, che soccorso avrà il morire?

36 Luigi Groto, *Rime*, Venedig 1610, Bd. 1, Bl. 35v.

37 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 159.

38 Vgl. ebd., S. 165.

S'io parlo, che perdono havrà l'ardire?
 Taci, che ben s'intende
 chiusa fiamma talor da chi l'accende.
 Parla in me la pietate,
 parla in lei la beltate.
 E dice quel bel volto al crudo core:
 Chi può mirarmi e non languir d'amore?³⁹

[Spreche ich, ich Armer, oder schweige ich? Wenn ich schweige, welchen Beistand wird das Sterben erhalten? Wenn ich spreche, welche Vergebung wird die Kühnheit erhalten? Schweig, denn leicht wird verstanden eine verborgene Flamme von dem, der sie entzündet. In mir spricht das Mitleid, in ihr spricht die Schönheit. Und jenes schöne Antlitz sagt zum grausamen Herz: Wer kann mich anschauen und nicht vor Liebe schmachten?]

Aber nicht nur Metaphern bleiben bei dieser Epigrammatik am Rande, auch erlebte oder gar abwegige Themen und Motive müssen, im Gegensatz zur späteren Barockdichtung, für diese Wirkungen nicht bemüht werden. Dennoch steht die Pointe durchaus im Vordergrund: Im Vergleich zu Tasso interessiert Guarini weniger das Spezifische des jeweiligen Gegenstandes, sondern, wie Schulz-Buschhaus formuliert: »Durch das Prinzip epigrammatischer Pointierung wird jeder Gegenstand [...] seiner eigentümlichen Substanz beraubt und erhält den Anschein des Unernstes, so daß die Realität sich schließlich fast auflöst vor der Selbstgenügsamkeit des poetisch-konzeptistischen Ingeniums.«⁴⁰ Letzteres ist ganz besonders bei Giambattista Marino und den Marinisten des 17. Jahrhunderts der Fall, in deren Schaffen der epigrammatische Typus des Madrigals besonders gesteigert begegnet. Marino intensiviert die Technik der metaphorisch erzeugten Pointe, die er bei Groto findet, und verknüpft sie mit der eleganten Brevitas Guarinis. Das überraschend Witzige wird dabei gezielt und doch unmerklich konstruiert und gewinnt, so Schulz-Buschhaus, eine unsinnliche Abstraktion, einen selbstbezüglichen spielerischen Unernst, eine themenunabhängige kristalline Heiterkeit, die nach Schulz-Buschhaus die Eigenheit Marinos ausmacht.⁴¹ Man sieht an diesen Charakterisierungen, dass Schulz-Buschhaus bei aller Beeinflussung durch die Ende der 1960er Jahre erstarkenden strukturalistischen Herangehensweisen auch noch Elemente der älteren Stilkritik bzw. ästhetischen Kritik mitführt.

39 Battista Guarini, *Rime*, Venedig 1598, Bl. 84v.

40 Schulz-Buschhaus, *Madrigal*, S. 206.

41 Vgl. ebd., S. 218 f.

Eine ausführliche Analyse widmet Schulz-Buschhaus der *Galeria*, einem Zyklus ekphrastischer und pseudo-ekphrastischer Gedichte Marinos, darunter viele Madrigale. Hier wird das Madrigal nicht mehr nur in seiner Struktur, sondern auch in seiner medialen Bestimmung zum Epigramm, nämlich zur Inschrift, wenngleich auf großenteils fiktiven Bildwerken nur fiktiv angebracht. Schulz-Buschhaus zeigt, dass Marino in diesem Werk stark auf die »Appendix Planudea« der *Anthologia Graeca* rekurriert, also eben eine Sammlung von Epigrammen auf Bilder. Marino interessiert sich dabei nicht im Geringsten für die Malweise der erwähnten Maler, sondern nur für das argute Hin- und Herspielen über die Grenze von Kunst und Wirklichkeit.⁴² Mediengeschichtlich betrachtet ist das Madrigal hier, gegen Ende von Schulz-Buschhaus' wegweisendem Buch, also von der Musik in die Bildkunst gewandert.

Musik und Text: Für eine intermediale Madrigalfoschung

Natürlich sind die drei Ausprägungen von Schulz-Buschhaus' triadischer Typologie als solche reduktiv, und es wäre mit etwas Mühe möglich, Madrigale zu benennen, die nicht so recht hineinpassen – etwa, weil sie stark narrative oder dramatische Elemente einführen.⁴³ Aber diese Gegenbeispiele sind gering an der Zahl, und die Orientierungsleistung der Dreiteilung innerhalb des großen Korpus ist beträchtlich, ebenso wie diejenige der Geschichtsfiliation, die zwischen ihnen und zwischen einzelnen Elementen davon aufgemacht wird.

Generell zeigt sich an Schulz-Buschhaus' genauen Analysen, wie sich das Genus des Madrigals, obwohl es zumindest bis zum 16. Jahrhundert immer musiknah gedacht wurde, nach eigenen formalen und ästhetischen Kriterien entwickelte, die nicht von dieser Musiknähe gesteuert wurden. Angesichts dieser sehr von inneren Gegebenheiten und Dynamiken des Literarischen angetriebenen Entwicklung könnte man sogar argwöhnen, das literarische Madrigal sei vielleicht ein dem musikalischen Madrigal lediglich homonymer Begriff, die Sache habe sozusagen mit dem musikalischen Madrigal nichts zu tun.

42 Vgl. ebd., S. 336.

43 Beispielsweise folgendes Madrigal von Luigi Groto: »La donna mia sopra una verde riva / quetamente dormiva, / quando una pecchia intenta al suo lavoro, / fallita dal vermiglio / de' labri ardenti, senza altro consiglio / in mezzo a quei si pose, / credendo essersi posta in mezzo a rose. / Desta madonna alor le dita mise, / e premendole, l'ape incauta uccise. / La qual morendo fu sentita dire: / >oh che dolce morire! / Non so se la dolcezza saporita / di queste labra, o il torchio de le dita / m'abbia tolto la vita, / so ben che tal morir m'apporta gioia, / ch'io vissuta nel mel, nel mele muoia« (*Antologia della poesia italiana: Cinquecento*, hrsg. von Cesare Segre und Carlo Ossola, Turin 2001, S. 229 f.).

Dagegen wären jedoch aus heutiger Sicht zwei Argumente vorzubringen, ein historisches und ein typologisches: Historisch gesehen wird die neue Form des Cinquecento-Madrigals mit seiner dezidiert asymmetrischen, nicht binnengegliederten, freien Form in einer Epoche lanciert, in der die höchsten Stilformen der Vokalmusik, etwa die Motette oder der Messesatz, ebenfalls wörtliche Wiederholungen meiden und insofern im Grunde jeden Text beinahe wie Prosa behandeln. Man kann also sagen, das neue Madrigal vollziehe diese Entwicklung in Absetzung vom strophischen Trecento-Madrigal oder der Ballata literarisch mit. Nicht zufällig wird denn auch das erste madrigalartige Gebilde in Pietro Bembo's *Asolani*, »Amor, la tua vertute«, beim Bankett der Königin als Gegenveranstaltung zu zwei strophischen odenartigen Gebilden vorgetragen, und zwar von der (gegenüber den anderen beiden Sängerinnen höher gestellten) Hofdame der Königin – und mit so großem Erfolg, dass die vorangegangenen Liedchen den Zuhörern wie »verglühte und erloschene Kohlen« erscheinen:

[...] cantò con tanta piacevolezza e con maniere così nuove di melodia, che alla dolce fiamma, che le sue note ne' cuori degli ascoltanti lasciarono, quelle delle due fanciulle furono spenti e freddi carboni:

Amor, la tua virtute
 Non è dal mondo e da la gente intesa,
 Che, da viltate offesa,
 Segue suo danno e fugge sua salute.
 Ma se fosser tra noi ben conosciute
 L'opre tue, come là dove risplende
 Più del tuo raggio puro,
 Camin dritto e sicuro
 Prenderia nostra vita, che no 'l prende,
 E tornerian con la prima beltade
 Gli anni de l'oro e la felice etade.⁴⁴

[Sie sang mit so viel Anmut und mit so neuen Manieren der Melodie, dass im Vergleich zu der süßen Flamme, die ihre Töne in den Herzen der Zuhörer zurückließen, jene [Gesänge] der beiden Mädchen wie erloschene und kalte Kohlen waren:

Amor, deine Kraft wird von der Welt und den Menschen nicht verstanden, die, von Niedrigkeit geschlagen, ihrem Schaden folgen und vor ihrem Heil fliehen. Aber wenn unter uns deine Werke wohlbekannt wären,

44 Pietro Bembo, *Gli Asolani*, hrsg. von Giorgio Dilemmi, Florenz 1991, S. 217.

so wie dort, wo am meisten von deinem reinen Strahl erglänzt, so würde unser Leben einen geraden und sicheren Lauf nehmen, den es jetzt nicht nimmt, und es würden mit der ersten Schönheit die goldenen Jahre und das glückliche Zeitalter wiederkehren.]

Dieses Gebilde, das zunächst aussieht wie eine isolierte Canzonestrophe, weist keine deutliche Unterteilung des Aufgesangs in Stollen auf: Man könnte zwar metrisch betrachtet die ersten beiden Verse als einen Stollen lesen und die dann folgenden zwei als den zweiten, aber daraus ergäbe sich ein so extrem verkürzter Aufgesang, dass man ihn kaum wahrnähme. Die zweiteilige Form der *fronte* ist, wenn überhaupt, nur verblasst realisiert, und dies hat zur Folge, dass man letztlich den Aufgesang nicht mehr vom Abgesang scheiden kann; die Canzonenform verflüchtigt sich. Damit ist das Cinquecento-Madrigal auf der Landkarte. Diese asymmetrische Form gefällt den Bankettgästen als die modernere, wohl weil sie kompatibler mit anspruchsvoller ›durchkomponierter‹ Musik ist, und dies suggeriert Bembo auch durch sein narratives Arrangement der drei Vokalstücke als Steigerung. Die Entwicklung der literarischen Form steht mithin in historischer Nähe zu musikalischen Entwicklungen.⁴⁵

Das zweite, typologisch-vergleichende Argument ist etwas spekulativ: An Schulz-Buschhaus⁷ oder auch der bei Huss, Mehlretter und Regn⁴⁶ vorgelegten Rekonstruktion der zeitgenössischen theoretischen Diskussionen, aber auch an der Praxis des Madrigale-Schreibens im Cinquecento sieht man, dass diese Entwicklung große Ähnlichkeit mit musikalischen Formentwicklungen aufweist. Dies gilt nicht nur für die Diskussionen über den Klangwert von Vokalen, die ohnehin im poetologischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts in Italien im Gefolge Bembos für alle Gattungen eine wichtige Rolle spielen, sondern auch für die Fragen der Komposition, der Länge oder Kürze der Gebilde, der Bauformen, der Verlaufsformen, die, im Gegensatz zu den stärker an Handlungszusammenhängen orientierten Großgattungen Drama und Epos, in der Lyrik und gerade im Madrigal zentrale ästhetische Bedeutung eigenen Rechts erlangen. Es sind musikähnliche Formentscheidungen, die nicht immer von Inhalten gesteuert sind und die das literarische Madrigal dem musikalischen ein Stück weit analog machen.

Man könnte also sagen: die beiden Madrigalbegriffe, der musikalische und der literarische, stehen in einer metonymisch-historischen und in einer metaphorisch-typologischen Beziehung, die es ratsam erscheinen lässt, sie bei allen Unterschie-

45 Vgl. Huss, Mehlretter und Regn, *Lyriktheorie(n)*, S. 218 und Florian Mehlretter, »Gattungs-Politik. Ode und Kanzone zwischen Bembo und Ronsard«, in: *Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos*, hrsg. von Michael Bernsen und Bernhard Huss, Göttingen 2011, S. 165–185.

46 Huss, Mehlretter und Regn, *Lyriktheorie(n)*, S. 207–228.

den auch immer wieder gemeinsam zu betrachten. In dieser Hinsicht wäre über das von Schulz-Buschhaus Erreichte unbedingt hinauszugehen.

Für die heutige Leserschaft gewöhnungsbedürftig, aber nicht abwegig, ist Schulz-Buschhaus' (bislang von niemandem wiederholter) Versuch, so etwas wie eine Makrogeschichte der Entwicklung des Madrigals vorzulegen. Solche Vorhaben sind heute selten, aber dennoch nicht gänzlich verzichtbar. Wir können zwar nicht in das Zeitalter der Großen Erzählungen zurück, aber wir benötigen bei aller Skepsis doch hypothesenhafte Orientierungserzählungen, und sei es nur, um uns davon abzusetzen. Auch Alfred Einsteins Versuch, auf der beträchtlichen, aber gleichwohl selektiven Basis seiner zahlreichen eigenhändigen Spartierungen ein riesiges bis dahin vergleichsweise dunkles Gelände zu beleuchten, kann uns in diesem Sinne dienen, auch wenn heutige Forschende vielleicht sogar in jeder einzelnen Hinsicht davon auf Distanz gehen mögen. Seine Erzählung gewinnt sozusagen die Qualität eines Mythos, an den man nicht mehr glaubt, der aber dabei hilft, die eigene Position zu bestimmen.

Beide Geschichten, diejenige Einsteins des musikalischen und diejenige Schulz-Buschhaus' des literarischen Madrigals, sind *als* Erzählungen notwendig reduktives ›Erklären in der Zeit‹, das sich im Wesentlichen an seiner Plausibilität und seiner Erklärungsleistung messen lassen muss. Problematisch wird solches Erzählen insbesondere dann, wenn entweder die Zufälle der Erstellung des Phänomenkorpus oder die Implikate des narrativen Modells zu einer *unangemessenen* Reduktion führen. Dies müssen nachfolgende Generationen immer wieder prüfen – aber sie wären gut beraten, die *Möglichkeit* einer Geschichte des Madrigals nicht in molekulare Detailbeobachtungen zerstieben zu lassen.

Cristina Urchueguía

Trotzige Noblesse: Einstein und seine Musikverleger. Ein Melodram

Dramatis personæ

Alfred Einstein: jüdisch-deutscher Musikwissenschaftler, Exil in Italien, Schweiz, England, USA

Hertha Einstein: geb. Heumann: seine Frau

Kurt Eulenburg: Verlagsleiter des Eulenburg Verlages in Leipzig und dann in London

Max Hinrichsen: Verlagsleiter von Edition Peters in New York

Walter Hinrichsen: sein Bruder, Verlagsleiter des Signets Max Hinrichsen und Vertreter von Peters in London

Hellmuth von Hase: Verlagsleiter von Breitkopf & Härtel, bis 1945 Leipzig, später Wiesbaden, bald wieder Leipzig

Karl Vötterle: Verlagsleiter von Bärenreiter in Kassel

Edwards Brothers: Verlagshaus in Ann Arbor

Guido Adler: jüdisch-österreichischer Musikwissenschaftler, Exil in Italien

Hans T. David: jüdisch-deutscher Musikwissenschaftler, Exil in USA

Adolf Sandberger: Professor für Musikwissenschaft in München, Alfred Einsteins Doktorvater

Bibliothekare, Archivare, Verlagsangestellte, Soldaten

Cameo-Auftritte von Edward J. Dent, Albert Einstein, Paul Hirsch, Peter Raabe, Theodor Kroyer, Fritz Oberdörfer, Joseph Müller-Blattau, Hans Joachim Moser und Stefan Zweig

Prolog auf der Bühne: Die Musikeditionen Alfred Einsteins

In einem berühmten Schnappschuss von 1947 stehen gleich zwei Einsteins nebeneinander: Der wuschelköpfige Albert in robuster Winterjacke blickt seinen Namensvetter Alfred verschmitzt aus dem Augenwinkel an, einen wie aus dem

Ei gepellten, nonchalanten Gentleman, der herausfordernd in die Kamera schaut (Abb. 1).¹ Wie angegossen sitzt der dunkle Dreiteiler über blütenweißem Hemd am schlanken Leib. Eine schmale Krawatte dürfte einen Farbtupfer beifügen. Die verbleibenden Haare umrahmen zurückhaltend ein markantes, frisch rasiertes, zart bebrilltes Antlitz. Neckisch lugt die Spitze des weißen Einstecktuches aus seiner linken Brusttasche heraus, und zitiert das Weiß eines schmalen, aus dem Sakkoärmel herausragenden Streifens des Hemdärmels, der mit Sicherheit von edlen Manschettenknöpfen verschlossen wird. Der Traum jedes Herrenausstatters. Mag sein, dass ihm Talent für und Gefallen am makellosen Auftritt in die Wiege gelegt wurden, bekanntlich handelte das väterliche Unternehmen mit Samt- und Seidenstoffen. Jedenfalls passt dieses Aussehen nicht zum Bild eines deutschen Professors aus dem beginnenden 20. Jahrhunderts. Sich für Herrenmode zu interessieren, geizte sich für derart kopfgetriebene Herrschaften nicht, akademische Solidität trat für gemein altväterlich auf.

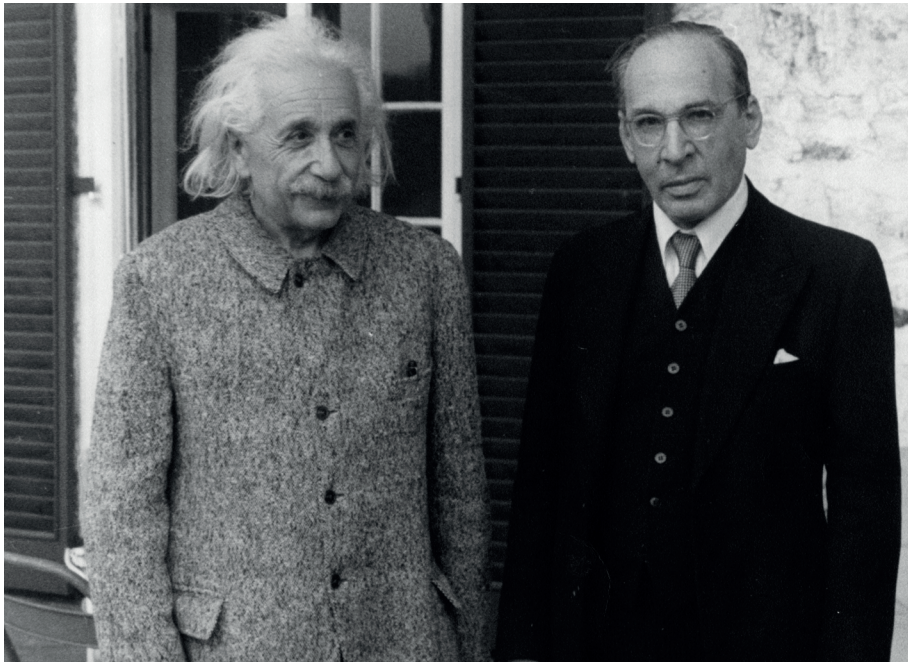


Abb. 1: Die »Zweisteins«: Albert und Alfred Einstein, Princeton 1947, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 288

- 1 Albert und Alfred Einstein trafen sich 1947 in Princeton, an Alberts Arbeitsort. Siehe auch: Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007 (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, 13), S. 117.

Einstein war 1947 sogar Professor, allerdings in USA, in Deutschland hatte man ihm den akademischen Weg versperrt. Aber so sieht auch kein Exilant aus, und es ist schwer vorstellbar, dass dieser Mann sich zeitlebens einer schweißtreibenden, musikwissenschaftlichen Kährnarbeit widmete, deren Prestige im Verlauf der Fachgeschichte starken Schwankungen unterlag: der Edition von Musik. Die mühevollste Recherche in staubigen Archiven, die akribische bibliographische und textkritische Pedanterie sieht man Einstein nicht an. Zweifelsohne hätte er mit diesem Outfit den ersten Preis im leider noch nie abgehaltenen Wettbewerb »Bestangezogener Musikeditor« gewonnen, meine Editions Kollegen mögen mir diese postume Preisverleihung verzeihen.

Alfred Einstein war während seiner ganzen Karriere als Herausgeber, Lektor und Editor tätig. Er hat dabei die ganze Bandbreite jener Tätigkeiten bedient, die gemeinhin bei der Qualitätssicherung musikwissenschaftlicher Publikationen – Wort- wie Notentexte – als relevant gelten: Er gab von 1918 bis zu seiner Absetzung 1933 das führende musikwissenschaftliche Periodikum *Zeitschrift für Musikwissenschaft* im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel heraus, arbeitete jahrelang als Verlagslektor für den Münchner Drei Masken-Verlag. Er hat Quellentexte wie Traktate, Autobiographien sowie historische Biografien herausgegeben, Briefausgaben verantwortet, Neuausgaben von Lexika, Kataloge und Werkverzeichnisse betreut und sich intensiv und extensiv der Edition von Musik gewidmet.

Das Jahr der Emigration aus Deutschland 1933 bildet hierbei eine Wasserscheide, die seine Musikeditionen nicht auf den ersten Blick preisgeben. Sieht man von den Aufgaben ab, die ihm aufgrund der Gleichschaltung von Journalismus und Akademie durch die Nazis entzogen wurden oder von denen er vergrault wurde, findet in seiner editorischen Tätigkeit keine Abkehr von der vorherigen Praxis statt. Der Schein von verblendetem Festhalten an der Kultur seiner Peiniger trägt; wir werden später sehen, wie sich Alfred Einstein durch die Wahl der Autoren und Werke sowie der Verleger und Editionsgefäße vehement und teils erfolgreich gegen die zunächst gleichgeschaltete und in der Nachkriegszeit allzu rasch entnazifizierte deutsche und österreichische Musikwissenschaft zur Wehr setzte. Unter dem Deckmantel unscheinbarer Editionstätigkeit schmuggelte er seine pointierten und profilierten Positionen musikhistorischer, -ästhetischer und -ethischer Art – man erlaube mir diese Wortfügung – diskret, aber für die involvierten Akteure wirkungsvoll in den Diskurs hinein. Musikedition mag als Mittel des Protestes gegen die Übermacht der Nazis und deren Spuren in der Kultur der Nachkriegszeit auf den ersten Blick als stumpfe Waffe erscheinen. Der Zunft haben aber Alfred Einsteins trotzige Beharrlichkeit und berechnete Unversöhnlichkeit, die von seinen Nachkommen weiterverfolgt wurden, nicht wenig Kopfzerbrechen verursacht.

Doch zunächst möge ein Überblick über seine Editionen, der leider keine Vollständigkeit beanspruchen kann, dieser Hypothese den Boden unter den Füßen bereiten. Ich werde mich vor allem den Musikeditionen widmen. Auf Einsteins Rolle als Bearbeiter des Köchel-Verzeichnisses muss ich Bezug nehmen, da viele seiner Editionspläne im Schlepptau des Köchel mitschwammen. Weitgehend außen vor bleiben sowohl seine Neuauflagen anderer Kataloge – Emil Vogels Katalog der weltlichen italienischen Vokalmusik, unausgegebene Pläne zu einem Haydn-Werkverzeichnis –, die Editionen von Quellentexten wie Briefwechsel oder Musiker-Autobiografien, die Herausgabe von Riemanns *Handbuch der Musikwissenschaft* und *Musiklexikon* sowie des *Neuen Musiklexikons*, sein opus magnum *The Italian Madrigal* sowie schließlich die Tätigkeit als Herausgeber der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*.

Die bisherigen Zusammenstellungen der Editionen Einsteins sind lückenhaft, doch bedürfte es umfassender Forschungsarbeit zur Situation von Musikverlagen während der NS-Zeit und der frühen Nachkriegszeit, um die Liste umfassend zu präzisieren, zu kontextualisieren und zu vervollständigen. Einige Ergänzungen konnte ich dank systematischer Recherche in Bibliothekskatalogen und der mir zur Verfügung stehenden Korrespondenzen mit Verlagen vornehmen, weitere Editionen, die unter anderem Namen bzw. ohne Namensnennung publiziert wurden, konnte ich eruieren. Zudem ist es schwierig, praktische Ausgaben wie die Eulenburg Taschenpartituren – mit 22 Editionen Einsteins häufigstes Format – bibliographisch dingfest zu machen, da diese häufig undatiert in unzähligen Auflagen, unter verschiedenen Serientiteln, an wechselnden Verlagsorten erschienen sind.

Die Grundlage für die Recherche bildeten die Werklisten aus den Artikeln von Martin Geck und Melina Gehring in *MGG* und *LexM*.² Der Fokus der AutorInnen lag auf der Rekonstruktion der Biografie und der Würdigung Einsteins, im *LexM* spielte die Einbettung in die Exilgeschichte eine zentrale Rolle. Die detaillierte Rekonstruktion von Einsteins Editionsarbeit war ein der lexikographischen Tradition geschuldetes Muss, keine Priorität. Es wurde zwar solide Recherche betrieben, doch dürften die spartanischen Redaktionsrichtlinien dieser Lexika der bibliographischen Vollständigkeit im Wege gestanden haben.

Während die *MGG* die Verlagsnamen weitestgehend unter den Tisch fallen lässt, übersah man im *LexM*, dass nicht nur Menschen ins Exil getrieben wurden, sondern auch Verlage. Die Verlagsorte sind daher häufig falsch angegeben, da alle Werke, die in demselben Verlag erschienen sind, mit der Angabe des spätesten Verlagsorts verzeichnet wurden. So verpasst man die bewegte Geschichte

2 Martin Geck, Art. »Einstein, Alfred«, in: *MGG Online* (2001/2016); Melina Gehring, »Alfred Einstein«, in: *LexM* (2006/2017).

von Verlagen wie Peters, Eulenburg oder Breitkopf & Härtel. Entsprechend kann diesen Listen nicht entnommen werden, wie wichtig die Komplizität zwischen geflüchteten Autoren und deren Verlegern und wie überaus zentral die proaktive Unterstützung durch judenfreundliche Verleger und Kollegen gewesen ist, um die Stimme der Exilanten vor dem Verstummen zu bewahren. Selbst unter den deutschen Verlegern in der Hitlerzeit gab es einige, die Einstein nicht wie eine heiße Kartoffel fallen ließen. Um mich nicht zu verzetteln, verzichte ich auf die systematische Nachverfolgung der Neudrucke und Neuauflage der Taschenpartituren, obschon gerade sie hinsichtlich der Ortswechsel von Verlagen nicht uninteressant sind. So wurden die beiden Konzertanten Symphonien von Johann Christian Bach, die 1934 bei Eulenburg in Leipzig erschienen waren, um 1950 von Kurt Eulenburg in London in einem Neudruck herausgebracht, als dieser endgültig nach London umgesiedelt war.

Bisher konnte ich 48 Musikeditionen unter dem Namen Einstein ausfindig machen, sei es als Herausgeber und Verfasser der Begleittexte oder nur als Autor des Vorwortes. Darunter subsumiere ich neben den Musikeditionen im engeren Sinn auch zwei musikhistorische Werke.³ Vier weitere Editionen, die Einstein betreut hat, erschienen nicht unter seinem Namen. Die musikhistorischen Werke passen zugegebenermaßen nicht ganz ins Bild, sie vervollständigen es aber und sind für die Rekonstruktion der Verlagsbeziehungen wichtig. Bisher unbekannt geblieben ist der kuriose Umstand, dass Einstein nicht nur zeitlebens, sondern sogar nach seinem Tod neue Werke herausgab. Wie es dazu kam, wird im vorletzten Abschnitt dieses Textes erläutert. Die Nachzügler beruhen auf Materialien und Planungen Einsteins, die in seinem Nachlass lagen. Ob Einstein, hätte er länger gelebt, die Editionen tatsächlich vollendet hätte, bleibt reine Spekulation.

Eine vollständige Liste der Editionen, die bisher identifiziert werden konnten, inklusive der Quellentexte, Kataloge und Werkverzeichnisse, findet sich im Anhang. Ich werde diese lange Liste nur kursorisch kommentieren und fallweise auf Editionen eingehen. Indikatoren, um Einsteins editorische Grundsätze zu analysieren, stellen die Grundinformationen zu seinen Editionen dar: Inhalt, Datierung, Erscheinungsort, Verlag, Publikationsreihe, Editions-methode bzw. Editionstypus.

Einstein hatte inhaltlich eindeutige Präferenzen. Das zeigt folgende nach Häufigkeit der Komponisten angeordnete Liste der insgesamt 52 Editionen (in Klammern jeweils die Anzahl der Bände) von Einstein: Mozart (18), Vivaldi (7), Haydn (7, 5 davon nur mit Einsteins Vorwort), Corelli (4), J. Ch. Bach (2),

3 Alfred Einstein, *Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte*, Leipzig: Teubner 1917, ²1924, ³1927, ⁴1930, ⁵1934 (Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus Natur und Geisteswelt, 439); sowie die englische Übersetzung seiner Musikgeschichte: *A Short History of Music*, New York: Knopf 1936, ²1948, ³1953, ⁴1960.

Marenzio (2), Antico (1), Beispiele hist. (1), Benda (1), Gabrieli (1), Gluck (1), Italienische Sammlung (1), Madrigale (1), Musikgeschichte (1), Palestrina (1), Pergolesi (1), Steffani (1), Viotti (1).

Einstein verlässt die zeitliche Spanne zwischen 16. und spätem 18. Jahrhundert nicht. Mozart sticht als Favorit eindeutig heraus, gefolgt von Haydn. Dass Einstein sich als Kritiker und als Herausgeber mit sehr unterschiedlichen Korpora beschäftigte, ist nicht weiter verwunderlich und dürfte drei Gründe haben: Einerseits war jene Musik, die ihm im Musikleben am meisten begegnete, das heißt auch: jene, die er in seinen Essays und Aufsätzen zur Lage der Musiknation Deutschland als zentrale Symptome des Musiklebens kommentierte – von Mahler über Wagner und Schönberg bis Hindemith, Pfitzner und Richard Strauss – bis weit ins 20. Jahrhundert mit Ausnahme von Beethoven kein Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung.⁴ Andererseits waren diese Werke größtenteils noch urheberrechtlich geschützt. Schließlich empfand er sein editorisches Engagement für das Madrigal des 16. Jahrhunderts, für Benda oder Gluck eher als archäologisch-philologische Tätigkeit, er glaubte nicht an eine musikalische Renaissance des Repertoires.⁵ Einzig Mozart, Vivaldi und Haydn bilden eine Schnittmenge zwischen beiden Tätigkeitsbereichen.

Der Schwerpunkt liegt auf der Edition instrumentaler Einzelwerke des späten 17. und 18. Jahrhunderts, die größtenteils als Taschenpartituren bei Eulenburg bzw. Max Hinrichsen oder Peters gedruckt wurden. Nur eine Oper – Mozarts *Don Giovanni* – und zwei vokale Einzelstücke – die Evergreens *Exsultate, jubilate* KV 165 und Pergolesis *Stabat Mater* – erschienen in diesem Format. Die restlichen Vokalwerke inklusive der beiden verbleibenden musiktheatralischen Werke

4 Siehe dazu: Alfred Einstein: »The Present State of Music in Germany«, in: *The Musical Times* 74 (1933), S. 977–979, v. a. S. 978, und ders., »Germany«, in: ders., *Nationale und universale Musik. Neue Essays*, Zürich und Stuttgart 1958, S. 243–254.

5 Ich verweise auf Einsteins Aufsatz »Das Madrigal«, in: *Ganymed* 3 (1921), S. 101: »Es mag seltsam erscheinen, daß in den Bereich dieser Blätter zum erstenmal ein Gegenstand der Musik in Betracht gezogen wird, und obendrein: ein Gegenstand nicht der modernen Musik, sondern eine alte, ›historisch‹ gewordene Kunstform, mit der außer ein paar Fachleuten sich so gut wie niemand mehr befaßt.« Offensichtlich geht Einstein davon aus, dass Madrigale nur Fachleute, also Musikhistoriker*innen, interessieren, nicht aber Musiker*innen. 21 Jahre später, 1942, schon in den USA, bezieht er auch praktische Erwägungen mit ein, da es sich um eine praktische Ausgabe handelt, die möglichst viele moderne Chöre interessieren soll: *The Golden Age of Madrigal*, hrsg. von Alfred Einstein, New York: Schirmer 1942, S. 3: »The present selection of five-voiced Italian madrigals does not seek to achieve purely ›historical‹ aims. Instead, it has been prompted by artistic ones, with the end in view simply of presenting to those who love a cappella singing a group of several pieces which have not hitherto been reprinted in modern edition and which are worthy of being thus presented.« Darüber hinaus äußerte Einstein seine Skepsis über jeglichen Ewigkeitsanspruch von Musik nicht ohne Ironie in seinem Aufsatz »The Mortality of Opera«, in: *Music & Letters* 22 (1941), S. 13–25.

– darunter Georg Bendas Melodram *Ariadne auf Naxos* – sind in wissenschaftlichen Denkmalausgaben oder in Reihen für musikhistorisch interessierte Laien aufgenommen worden.

Die chronologische Anordnung der Liste der Erstausgaben mit Angabe der Verlage, Serien und Verlagsorte gleicht einer Weltreise:

Jahr	Verlag: Reihe/Serie	Verlagsort	Zahl	Inhalt
1905	Breitkopf & Härtel: DTB	Leipzig	1	Steffani
1917	Teubner	Leipzig, Berlin	1	Beispielsammlung D
1920	Siegel	Leipzig	1	Benda
1921	Drei Masken	München	1	Palestrina
1929–31	Breitkopf & Härtel: PäM	Leipzig	2	Marenzio
1926–34	Ernst Eulenburg	Leipzig	15	Instr.-musik und eine Oper
1933	Schott & Co/Eschig/ Associated Music Publishers: Antiqua	Mainz/Leip- zig/Paris/New York	1	Gabrieli
1934	Ernst Eulenburg	Leipzig	2	Instr.-musik, J. C. Bach
1934	Universal Edition	Wien	1	It. Musiker in Wien
1935	Ernst Eulenburg	Leipzig, Wien	1	Haydn, Vorwort
1936	Ernst Eulenburg	London etc.	2	Haydn, Vorwort
1936	Alfred A. Knopf	New York	1	Musikgeschichte Eng.
1937	Universal Edition	Wien	2	Mozart, Haydn
1937	Universal Edition: DTÖ	Wien	2	Gluck
1938–39	Max Hinrichsen	London	2	Haydn, Mozart
1940	Musical Quarterly	USA	1	Mozart
1940	Music Press	New York	1	Mozart
1941	Smith College Ar- chive	Northampton	2	Antico
1942	Schirmer	New York	1	Golden Age of the Madrigal

Jahr	Verlag: Reihe/Serie	Verlagsort	Zahl	Inhalt
1945	Novello	London	1	Mozart 10 Quartette
1949	Smith College Archive	Northampton	2	Haydn
1951–52	Edwards	Ann Arbor	4	Mozart
1959	Ernst Eulenburg	London etc.	1	Haydn, Vorwort
1964, 1971	Peters	New York etc.	5	Mozart
1976	Library of Congress	New York	1	Mozart Faksimile

Tab. 1: Verteilung der Editionen auf Verlage und Reihen in chronologischer Anordnung⁶

Kreuzt man diese Tabelle mit den biographischen Daten Einsteins, wird sie sehr aufschlussreich:

Einstein	Jahr	Verlag: Reihe/Serie	Verlagsort
Bis 1933: Berufstätig in München und Berlin	1905	Breitkopf & Härtel: DTB	Leipzig
	1917	Teubner	Leipzig, Berlin
	1920	Siegel	Leipzig
	1921	Drei Masken	München
	1929–31	Breitkopf & Härtel: Päm	Leipzig
	1926–32	Ernst Eulenburg	Leipzig
1933: Flucht nach Italien und GB	1933–34	Ernst Eulenburg	Leipzig
	1933	Schott & Co/Eschig/Associated Music Publishers: Antiqua	Mainz/Leipzig/Paris/New York
	1934	Ernst Eulenburg	Leipzig
	1934	Universal Edition	Wien
	1935	Ernst Eulenburg	Leipzig, Wien
	1936	Ernst Eulenburg	London u. a.
	1936	Alfred A. Knopf	New York
	1937	Universal Edition	Wien
	1937	Universal Edition: DTÖ	Wien

⁶ Bei einigen Eulenburg-Editionen ist die Zugehörigkeit zu einer Serie nicht eindeutig zu klären. Nachdrucke im Kurt Eulenburg Verlag in London wurden nicht berücksichtigt.

Einstein	Jahr	Verlag: Reihe/Serie	Verlagsort
	1938–39	Max Hinrichsen	London
	1940	Musical Quarterly	USA
1939: Flucht in die USA			
	1940	Music Press	New York
	1941	Smith College Archive	Northampton
	1942	Schirmer	New York
	1945	Novello	London
	1949	Smith College Archive	Northampton
	1951–52	Edwards	Ann Arbor
1952: Tod			
	1959	Ernst Eulenburg	London u. a.
	1964,	Peters	New York u. a.
	1971		
	1976	Library of Congress	New York

Tab. 2: Chronologische Gegenüberstellung von Einsteins Lebensstationen und Musikeditionen

Das durch die Nazis verhängte faktische Berufsverbot und die Flucht aus Deutschland, erst 1933 nach Italien, in die Schweiz und nach England, dann 1939 definitiv in die USA, schlug sich in seiner Editionstätigkeit insofern nieder, dass nicht nur er, sondern auch seine Editionen ins Exil gewandert sind. An den Bruchstellen seiner Biografie orientieren sich auch die folgenden Abschnitte.

1. Akt: Musikedition als Trostpflaster

Adolf Sandberger, Einsteins – nennen wir ihn einmal unverdienterweise – Mentor, war entweder ein charakterschwacher Feigling oder ein resignierter Realist, oder er war beides gleichzeitig. Er weigerte sich, Einsteins akademische Karriere zu fördern, was in der damals noch sehr kleinen Zunft keine Optionen offenließ.⁷ Aber er engagierte Einstein als Herausgeber – so blieb dieser zumindest ein wenig der Wissenschaft erhalten: Zuckerbrot und Peitsche. Später sollte es ihn reuen.⁸

1905 erschien im Jahrgang VI, Bd. 2 der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* Einsteins erste Musikedition, die als Zusammenarbeit mit Adolf Sandberger aus-

7 Ich folge bei dieser Einschätzung Melina Gehring, die auf eine Interpretation von Selbstzeugnissen Einsteins beruhen: »Adolf Sandberger verweigerte ihm [Einstein] die Habilitation. Glaubt man der lebenslang nicht revidierten Überzeugung Einsteins, ließ Sandberger sich hier von antisemitischen Ressentiments leiten.« Gehring, *Alfred Einstein*, S. 47.

8 Vgl. Hertha Einstein an Walter Hinrichsen vom 3. November 1956, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folder 465; siehe unten.

gewiesen ist, seines Zeichens Reihenherausgeber. Die Arbeitsteilung zwischen den Herausgebern war sehr unfair:

»Einen Teil der bibliographischen Aufnahme, die Revision der beiden Kantaten und die Auswahl der Stücke besorgte der Unterzeichnete [Sandberger, C.U.]; alles Übrige Herr Dr. Alfred Einstein, der insbesondere keine Mühe scheute, das in den englischen und italienischen Bibliotheken in Betracht kommende Material zu erschließen und auch im folgenden Steffani gewidmeten Band eine Biographie des Meisters nach neuen Quellen samt Würdigung seiner Kompositionen (mit Ausschluß der dramatischen) vorlegen wird.«⁹

Sandberger wählte die Werke aus, die Kriterien der Auswahl bleiben unausgesprochen. Er betrieb bibliographische Recherche – was jedoch »ein Teil« genau heißt, bleibt genauso rätselhaft wie die Bedeutung der »Revision« der beiden Kantaten. Den Rest überließ er Einstein, darunter wohl auch die Erstellung einer Liste der gesamten Kammerduette und Scherzi Steffanis, immerhin über 120 Werke, die mit zweistimmigem Incipit in der Einleitung des Bandes aufgelistet werden – Einsteins erste Fingerübung in der Gattung Werkverzeichnis. Dazu kamen der Revisionsbericht sowie die Erschließung und Kollation der Quellen. Der in Sandbergers Vorwort angekündigte Band, in dem Einstein noch eine Biografie und Würdigung von Steffanis (nicht-dramatischen) Kompositionen nachliefern sollte, blieb bei *DTB* aus.¹⁰ 1911 und 1912 erschienen mit den *DTB*-Bandnummern 21 und 23 der zweite und dritte Teil der ausgewählten Werke Steffanis unter Hugo Riemanns Herausgeberschaft. Beide waren Opern gewidmet, jener Gattung, die Einstein explizit nicht würdigen sollte.

Im hierarchischen Wissenschaftssystem der Zeit galt die wissenschaftliche Ausbeutung jüngerer Kollegen keineswegs als verwerflich; vielmehr erwarteten Professoren die Bereitschaft zur Unterwerfung ihrer Doktoranden als Bewährungsprobe für den Einzug in den Club. Einstein war aber in Deutschland nach 1905 kein Nachwuchsakademiker mehr und er sollte Sandberger bis zu seinem Tod für seine opportunistische Ambivalenz grollen. Er nutzte die erste Gelegenheit, die sich ihm bot, nämlich eine für 1915 geplante Festschrift für Adolf Sandberger, um gesittet gegen den Jubilar zu randalieren.

9 *Ausgewählte Werke von Agostino Steffani. Erster Teil*, hrsg. von Alfred Einstein und Adolf Sandberger, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1905 (DTB, 6.2).

10 *Ausgewählte Werke von Agostino Steffani. Zweiter Teil (Erster Band der Opern)*. Alarico. München, 18. Januar 1687, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1905 (DTB, 11.2).

Die diesbezügliche Korrespondenz mit Theodor Kroyer ist erschütternd.¹¹ Während Kroyer so tut, als wäre Antisemitismus kein Thema, darf Einstein seine Diskriminierung aufgrund von Antisemitismus nicht direkt erwähnen, doch er tat es indirekt. Er erwog, seinen Beitrag für die Festschrift für Sandberger mit der Begründung zurückzuziehen, dass man ihn dazu angehalten habe, sich gegenüber den anderen Kollegen nicht besonders hervorzutun. Er sollte einen nichtsagenden Artikel beisteuern, der andere Kollegen nicht exponierte. Natürlich wird sein Judentum nicht explizit angesprochen; dass er sich aber hintanstellen sollte, lag daran, dass er aufgrund antisemitischer Ressentiments den Weg für andere, also Nicht-Juden, freimachen sollte. Er weigerte sich, nur ein wissenschaftliches Schattendasein zu fristen: Entweder würde er einen vollwertigen Artikel schreiben oder keinen.¹² Dennoch hätte er seine finanzielle Unterstützung nicht zurückgezogen:

»Wenn wirklich die Zurückziehung meines Geldbetrages die ganze Publikation in Frage stellen sollte, so bin ich bereit, ihn zu leisten – aber nur als geheimer Teilnehmer. Es macht mir sogar einen gewissen Spaß, durch meine »Noblesse« die Ehrung eines Mannes zu ermöglichen, der mir in antisemitistischer Absicht zu weitgehende finanzielle Ansprüche öffentlich unter die Nase gerieben hat.«¹³

Einstein hätte lieber bezahlt – für die Nachwelt bewies dieser Brief seine altruistische Haltung ausreichend, und man kann sicher sein, dass die Information gerüchtemäßig in der Zunft die Runde gemacht hätte –, als sich den Vorwurf der Geldgier gefallen zu lassen. Geld spielt im Kontext antisemitischer Vorurteile eine große Rolle. Einstein durfte nicht öffentlich protestieren, weil er als Revanchist gelten würde, um seine Selbstachtung zu wahren, durfte er sich aber ebenso wenig kampflos ergeben. Dass ihm die Wirkungslosigkeit dieser Geste bewusst war, merkt man an den ironisierenden Anführungszeichen beim Wort Noblesse.

Es sollte schließlich anders kommen, Sandbergers erfolgreiche Vermittlung der Herausgeberschaft der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* besänftigte Einstein, er willigte in die Publikation einer knappen und recht anekdotischen Miszelle über den Mord an Alessandro Stradella in der Festschrift ein.¹⁴

Doch seine erste Musikedition könnte ihm trotz der asymmetrischen Verteilung herausgeberischer Pflichten dennoch die Augen für ein Faktum der Mu-

11 Siehe Gehring, *Alfred Einstein*, S. 48–50.

12 Siehe dazu ebd., S. 51–53.

13 Brief von Alfred Einstein an Theodor Kroyer, 04.03.1915, zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 49.

14 Alfred Einstein, »Ein Bericht über den Turiner Mordanfall auf Alessandro Stradella«, in: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger überreicht von seinen Schülern*, hrsg. von Alfred Einstein,

sikgeschichte geöffnet und eine Erkenntnis bestätigt haben, die zu einer seiner zentralen Aussagen werden sollte: Die Bayerische Hofmusik wimmelte von fremden oder nicht-bayerischen Musikern: von Steffani über Senfl bis Rossetti – ein Böhme. Bayerische Komponisten wie Pachelbel oder Leopold Mozart hatten wiederum das Weite gesucht, was für die Musikgeschichte nicht ohne Folgen blieb: Wolfgang Amadeus Mozart wurde ein gebürtiger Österreicher und eben kein Bayer, wie sein Papa. Die Quellenlage und die Biografien der Musiker widersprachen diametral dem gängigen, nach Nationen strukturierten musikgeschichtlichen Narrativ.

Dass in einer dem Ruhm des bayerischen Musikerbes verpflichteten Denkmalsreihe wie den *DTB* so viele Nicht-Bayern vorkamen und die verbrieften Bayern wiederum in ausländischen Serien auf ihre Verewigung harrten, kam Einstein als Argument für die Demontage des zunächst propagandistisch-politischen, dann aggressiv-mörderischen musikalischen Nationalismus sehr gelegen. In dem 1940/1941 publizierten Aufsatz »War, Nationalism and Tolerance«, der erst 1958 auf Deutsch als »Krieg, Musik, Nationalismus, und Toleranz« erschien, bringt er seine Abscheu vor Nationalismus auf den Punkt: »Nicht ›Blut und Boden‹ macht den Geist, sondern der Geist – vorausgesetzt daß er noch mit einem Kopf verbunden ist – macht Blut und Boden.«¹⁵ Einstein postuliert die Existenz einer Musik, die über nationale Zugehörigkeit erhaben ist: Bach, Beethoven, Mozart, selbst Wagner hätten Werke universalen Charakters geschaffen, deren nationalistische Vereinnahmung, bei aller Liebe zur Toleranz, nicht tolerabel sei. Wer sich wissenschaftlich mit dieser Musik beschäftigt, übernehme die Verantwortung, die Universalität der Musik zu unterstreichen, und, wenn nötig, die nationalistische Instrumentalisierung anzuprangern und damit unschädlich zu machen.

Einstein verdingte sich bis 1927, neben seiner journalistischen Arbeit als Musikkritiker, beim Münchner Drei Masken-Verlag im Lektorat. Für ihn war es »Sklaverei«, seine Vorgesetzten belohnten hingegen seine Kompetenz mit der Übertragung der Verantwortung für die Kunst- und Kultursparte.¹⁶ Die einzige eigene Edition bei Drei Masken erschien in der Reihe »Musikalische Stundenbücher« und ist denkwürdig. Ausgerechnet einem diskriminierten jüdischen Musikwissenschaftler trug man eine Edition von Palestrinas *Missa Papae Marcelli* an, obschon der Verlagsleiter Hermann Freiherr von Walterhausen die Konfession

Theodor Kroyer, Carl August Rau, Gustav Friedrich Schmidt, Gottfried Schulz, Otto Ursprung und Bertha Antonia Waller, München 1918, S. 135–137.

15 Alfred Einstein, »Krieg, Musik, Nationalismus, und Toleranz«, in: ders., *Nationale und universale Musik. Neue Essays*, Zürich 1958, S. 255–264, hier S. 256. Zuerst in englischer Sprache in: *Modern Music* 17 (1940–1941), S. 3–9.

16 Brief von Alfred Einstein an Guido Adler, 16.10.1927, zit. nach Gehring, *Alfred Einstein*, S. 67.

der Autoren für die Wahl des Forschungsgegenstandes als ausschlaggebend erachtete.¹⁷ In der Einleitung des 1921 erschienenen Büchleins beweist Einstein seine solide Beherrschung des musikhistorischen Handwerks: Die Legende über die Rettung der katholischen Mehrstimmigkeit wird auf der Grundlage historischer und historiographischer Quellen dargelegt, diskutiert, demontiert und schließlich unter Berufung auf das Werk selbst in den Außenorbit musikhistorischer Fake-News hinausgeschleudert. Ein Seitenhieb auf Hans Pfitzners katholisch-kitschige Oper *Palestrina* (UA 1917) blieb nicht aus.

Nach einer mehrjährigen Editionspause lässt sich 1926 die erste Edition bei seinem künftigen Hausverlag Eulenburg nachweisen. Indizien sprechen für eine frühere Zusammenarbeit, denn in einer Fußnote zu Einsteins Aufsatz »Haydns Sinfonie« von 1924 erklärt die Schriftleitung der *Neuen Zeitschrift für Musik*, der Aufsatz sei ein Wiederabdruck, der Einleitung »zu der Eulenburgschen Kleinen Partiturausgabe von 18 Haydnschen Sinfonien [...]«. Der Aufsatz stellt so ziemlich das Beste dar, was in Kürze über Haydn geschrieben worden ist.¹⁸ Die entsprechende Edition konnte ich vor 1924 nicht ausfindig machen. Doch besagter Aufsatz sollte mehrmals für Haydn-Sinfonieausgaben bei Eulenburg wiederverwendet werden. Zwischen 1926 und 1936 war Einstein ein Habitué des Verlages, sein Name zierte in dieser Zeit 20 Ausgaben, das macht einen Schnitt von zwei Ausgaben pro Jahr. Es handelt sich um »Hits« von Corelli, Pergolesi, Mozart, Viotti und Haydn bis Vivaldi. Eulenburg war der Marktführer im Geschäft der wohlfeilen Taschenpartituren und dürfte den Herausgebern sicher nennenswerte Tantiemen beschert haben.

Dass Kurt Eulenburg (1879 Leipzig –1982 London) mütterlicherseits Halbjude war, sollte ihm 1938 zum Verhängnis werden. 1933 wurde er sogar in die Reichsmusikkammer aufgenommen, um 1938 ausgeschlossen und mit Berufsverbot belegt zu werden. 1939 wurde der Verlag arisiert, Kurt Eulenburg flüchtete in die Schweiz und später nach London. Er war ein tüchtiger Geschäftsmann, dem es gelang, in der Nachkriegszeit doch noch ein Happy End dieser verheerenden Geschichte herbeizuführen. Die Verlagsrechte rettete er vor den Nazis durch deren Verschiebung auf Niederlassungen außerhalb Deutschlands. Schon 1936 erschienen Werke mit dem Verlagssignet in London. Mit der Gründung einer Niederlassung in Stuttgart kehrte er 1950 geschäftlich nach Deutschland zurück. Der

17 Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, hrsg. von Alfred Einstein, München: Drei Masken 1921 (Musikalische Stundenbücher). Ich verweise auf einen Briefwechsel aus dem Jahre 1929 zwischen Einstein und Hermann Freiherr von Waltershausen; siehe Gehring, *Alfred Einstein*, S. 69.

18 Alfred Einstein, »Haydns Sinfonie«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 91 (1924), S. 169–174.

Londoner Verlag Schott Music Ltd. kaufte 1957 Eulenburg auf, und ließ Kurt Eulenburg bis 1968 die Geschäfte führen. 1982 starb er 103-jährig in London.

1929 brachte Einstein sein erstes Werk Mozarts in den Druck: die 658 Seiten starke und daher für eine Taschenpartitur untypische Ausgabe von Mozarts *Don Giovanni*.¹⁹ Im Vorwort rekonstruiert Einstein die abenteuerliche Geschichte des Autografs, das über Umwege nach Paris statt wie viele andere Autografe von Mozarts Opern an die Preußische Staatsbibliothek gelangt war.²⁰ Bereits 1923 hatte er im Drei Masken-Verlag angeregt, ein Faksimile des Schatzes zu publizieren, was aber aufgrund der »Ungunst der Zeit« nicht realisiert werden konnte.²¹ Die Natur der Ungunst, ob politisch oder wirtschaftlich, bleibt unausgesprochen. Eine Taschenpartitur für Eulenburg kam indes 1929 zustande, der Startschuss für Einsteins immerwährende Auseinandersetzung mit Mozart. Im selben Jahr, am 26. April, unterzeichnete Einstein einen Vertrag mit Breitkopf & Härtel, um die Neubearbeitung des Köchelverzeichnisses zu übernehmen. In einer Zeit, in der es in Deutschland üblich war, Juden zu übergehen, kam die Übertragung einer so prestigeträchtigen Aufgabe wie die Bearbeitung des Köchel-Verzeichnisses an den Juden Einstein einem Ritterschlag gleich, den Einstein vehement verteidigte. Wie es dazu kam, dass er diesen Auftrag erhielt, soll später erläutert werden. Sein Interesse für Mozart ist also 1923 dokumentiert, 1927 brachte ihn der Umzug nach Berlin näher an die Mozartschen Quellen. Einträge in seinem Tagebuch zeugen davon, dass er vor der Vertragsunterzeichnung für das Köchel-Verzeichnis schon mit Recherche zugange war.²² Hand in Hand damit sammelte Einstein Material für Editionen.

Einstein musste 1933 Deutschland verlassen, nicht ohne zuvor dem Tor, das die Nazis vor seiner Nase zuknallten, einen Fußtritt zu verpassen: Im letzten von ihm herausgegebenen Band der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* – Band 15 für 1932 – vermochte er noch zwei Aufsätze jüdischer Autoren zu platzieren: Abraham Zewi Idelsohns »Deutsche Elemente im alten Synagogengesang Deutschlands« und Karl August Rosenthals »Sartorius – Megerle – Biechteler. Komponisten oder

19 In der Tat war die Ausgabe wohl ein Ladenhüter. Am 5. März 1938 informiert Kurt Eulenburg Alfred Einstein per Postkarte: »Da die kleinen Partituren von Bühnenwerken ein Luxusartikel sind, und sich nur in sehr kleinen Mengen verkaufen, so habe ich von ›Don Giovanni‹ allerdings noch reichlichen Vorrat, der schätzungsweise mindestens noch 6–8 Jahre reicht.« US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 313. Bei der Transkription unveröffentlichter Texte verzichte ich auf die Markierung handschriftlicher Ergänzungen bzw. Korrekturen offensichtlicher Tippfehler, es sei denn, die Markierung trägt zum besseren Verständnis bei. Die originale Rechtschreibung wird beibehalten.

20 Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni: Drama giocoso in 2 Akten* [KV 527], hrsg. von Alfred Einstein, Leipzig: Eulenburg 1929 (Edition Eulenburg, 918; Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe, 954), S. XI.

21 Ebd.

22 Gehring, *Alfred Einstein*, S. 67.

Bearbeiter?«.²³ In einem 1943 erschienen Artikel, einem Geburtstagsgeschenk an den Herausgeber der Zeitschrift *Musical Quarterly*, den deutsch-amerikanischen Musikwissenschaftler Carl Engel, erinnert Einstein sich:

»When the continuation of my activity became impossible – anonymous letters had pointed out the impossibility to me in advance – a pretty quantity of such unfortunate contributions [ingesandte Aufsätze für die *Zeitschrift für Musikwissenschaft*] was on hand. I do not know what has become of them. I only know that I did succeed, in the last number that came out under my editorship, in bringing out a contribution by Abraham Zewi Idelsohn on Synagogue music in Germany.«²⁴

Eigentlich waren es im letzten unter seiner Ägide erschienenen Band drei Artikel von jüdischen Autoren, denn er selbst steuerte einen nüchternen Nachruf auf Oskar Fleischer bei.²⁵ Idelsohns Aufsatz war in der Tat der heikelste, bewies dieser mit großzügigen Notenbeispielen doch nichts Geringeres als musikalische Blutschande. Karl oder Carl August Rosenthal wurde in der Folge eine wichtige Bezugsperson als Sekretär der DTÖ.²⁶ Den Verantwortlichen für seine »Kündigung« als Herausgeber der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* und seinem Ausschluss aus der deutschen Musikwissenschaft – Johannes Wolf, Arnold Schering, Max Schneider und der Verlagsleiter von Breitkopf & Härtel Hellmuth von Hase –, die sich erdreisteten, den Weggang aus der Zeitschrift als »freiwillig« zu apostrophieren, sollte er diese Niedertracht nie verzeihen.²⁷ Es ist eine Ironie des Schicksals, dass ausgerechnet der Hauptverantwortliche für die Vertreibung, der bereits erwähnte Verlagsleiter von Hase, Einstein als Bearbeiter des Köchelverzeichnisses beerben sollte.²⁸ Verantwortlich dafür war eine herausragende Persönlichkeit, die bisher wenig beachtet wurde, Einsteins Witwe Hertha, geborene Heumann.

Mit der Verbannung aus den deutschen akademischen Kreisen und der Flucht 1933 konnte Einstein nicht mehr auf deutsche Verlage zählen. Einige hielten ihm

23 Karl August Rosenthal, »Sartorius – Megerle – Biechteler. Komponisten oder Bearbeiter?«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1932–1933), S. 145–154; Abraham Zewi Idelsohn, »Deutsche Elemente im alten Synagogengesang Deutschlands«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1932–1933), S. 385–393.

24 Alfred Einstein, »The Gentle Art of Editing a Musical Magazine: A Letter«, in: *A Birthday Offering to Carl Engel*, hrsg. von Gustav Reese, New York 1943, S. 95–102.

25 Alfred Einstein, »Oskar Fleischer †«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1932–1933), S. 209.

26 Christian Fastl und Meike Wilfing-Albrecht, Art. »Rosenthal, Karl (später Carl) August« (09.04.2021), in: *Österreichisches Musiklexikon online*, hrsg. von Barbara Boisits, <https://dx.doi.org/10.1553/0x00075c86>.

27 Siehe dazu: Gehring, *Alfred Einstein*, S. 78–90.

28 Ludwig Ritter von Köchel, *Der kleine Köchel. Chronologisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher musikalischen Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, geb. 27. Januar 1756, gest. 5. Dezember*

jedoch bis zuletzt die Treue, teils aus moralischer Überzeugung, teils aus schierer verlegerischer Vernunft: Einstein war ein gefragter Autor, ein meinungsstarker Denker, ein exzellenter Editor – und er lieferte. Kurt Eulenburg fragt Einstein am 7. November 1934:

»Ich bitte Sie also ausdrücklich, mir Ihre wertvolle Mitarbeit in diesen schwierigen Zeit nicht vorzuenthalten, wenn ich auch in meiner Bewegungsfreiheit ohne mein Verschulden sehr eingeengt bin. [...] Also bitte: Wollen Sie mir im Laufe der nächsten Monate irgend etwas liefern? Sei es eine derjenigen Joh. Christian-[Bach]Sinfonien, die Stein bereits bei Peters herausgegeben hat, oder den erwähnten Telemann oder sonst etwas ähnliches? Ich möchte jedenfalls vorläufig bei Instrumentalwerken bleiben.«²⁹

Die Werke Bachs müssen nach 1934 aber noch in Leipzig erschienen sein, entgegen der Datierung in allen Online-Bibliographien. Allerdings sind Taschenpartituren bezüglich ihrer Datierung bekanntlich ein Alptraum. Die drei Editionen von Haydn-Symphonien von 1935 und höchstwahrscheinlich 1936 – die Edition der Pariser Symphonien ist nicht eindeutig datierbar –, für die Einsteins oben erwähntes Vorwort wiederverwendet wurde, erschienen, als der Verlag zunächst eine Niederlassung in Wien eröffnet hatte und später sein Geschäft gänzlich nach London verlegte. Die Londoner Editionen schmückten englischsprachige Titleien und ein zweisprachiges englisch-deutsches Vorwort, doch waren die musikalischen Inhalte nicht neu.³⁰

2. Akt: Musikedition als Rettungsboot

Gewissermaßen umkreiste Einstein in den Jahren bis zum Kriegsausbruch 1939 die alte Heimat, indem er mit Frau und Tochter zwischen Italien, der Schweiz und England pendelte mit gelegentlichen, manchmal mehrmonatigen Aufenthalten in

1791, zusammengestellt auf Grund der 3., von Alfred Einstein bearb. Auflage hrsg. von Hellmuth von Hase, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1951.

29 Kurt Eulenburg an Alfred Einstein, 07.11.1934, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 314.

30 Es handelt sich hierbei um Neuauflagen von Einzleditionen der Symphonien Haydns, die zwischen 1900 und 1935 bei Eulenburg erschienen waren. Teilweise wurden die Notentexte von Wilhelm Altmann und Ernst Praetorius revidiert. Alfred Einstein, »Vorwort«, in: *Joseph Haydn: 24 Symphonien*, mit Vorwort von Alfred Einstein, 4 Bde., Leipzig: Eulenburg 1935 (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe); ders., »Vorwort«, in: *Joseph Haydn: Twelve London Symphonies*, Bd. 2., London: Eulenburg 1936 (Edition Eulenburg); ders., »Vorwort«, in: *Joseph Haydn: Six Paris Symphonies*, London: Eulenburg 1936 (?). Der erwähnte Text war: Alfred Einstein, »Haydns Sinfonie«.

Wien.³¹ Er brauchte einen verlässlichen verlegerischen Ersatz für die deutschen Verlage. Sichere editorische Häfen fand er in Österreich, Holland, Schweden, England und den USA dank der Solidarität jüdischer Verleger und Kollegen. Seine Werke erschienen bei Alfred A. Knopf und Vintage Books in New York, Max Hinrichsen und Cassell & Co. in London, Sijthoff in Leiden und in der Universal Edition in Wien, zwei davon als Bände der *DTÖ*, eines als eigenständige Publikation. Zu erwähnen wäre auch eine Gemeinschaftsproduktion der proaktiv an der Rettung jüdischer Kultur engagierten Verlage Bermann-Fischer in Stockholm sowie Allert de Lange und Querido in Amsterdam.

Max Hinrichsen gehört zur Gruppe exilierter jüdischer Verleger. Als Sohn von Henri Hinrichsen, dem 1942 in Auschwitz ermordeten Verlagsleiter von Peters, gründete er 1937 einen Musikverlag in London, sein Bruder Walter Hinrichsen sollte später Einstein und seine Erbinnen im amerikanischen Exil tatkräftig und uneigennützig unterstützen.³² Max und Walter waren die einzigen überlebenden Mitglieder der Familie. Die Vermittlung an Alfred A. Knopf und die Verlage Cassell & Co. sowie Vintage Books dürfte anders zustande gekommen sein, hier taten sich auch nicht-jüdische Kollegen hervor. Percy Scholes, der sich 1938 für Einsteins Visumsantrag an das Britische Generalkonsulat in der Schweiz stark machte, beschreibt in seinem Brief vom 15. November eine präzedenzlose Solidaritätsaktion britischer Kollegen:

»You may not know that the general respect in which Dr. Einstein is held in Britain led recently to a remarkable expression of sympathy with him, when about a dozen of our leading authorities on music (University Professors and others) combined to produce an English translation of his *History of Music*, each of them translating a portion – a unique demonstration. We may be quite sure then that he has friends in England who will look after him in case of need.«³³

Die *Short History of Music* war also als Gemeinschaftsübersetzung seiner 1917 bei Teubner in Leipzig publizierten *Geschichte der Musik* entstanden, die zahlreiche Auflagen und Übersetzungen erfahren hatte.³⁴ 1934 wanderte Einsteins *Geschich-*

31 Siehe dazu den Beitrag von Benjamin Ory in diesem Band.

32 Erika Buchholtz, *Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters. Deutsch-jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938*, Tübingen 2001 (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, 65).

33 Gehring, *Alfred Einstein*, S. 103.

34 Alfred Einstein, *Geschichte der Musik*, Leipzig: Teubner 1917, ²1920, ³1927 (Aus Natur und Geisteswelt, 438); Leiden: Sijthoff 1934, Zürich: Pan ⁶1953.

te ins holländische Exil, wo sie im Verlag Sijthoff aus Leiden Asyl fand.³⁵ Die englische Fassung kam zum ersten Mal 1936 in New York bei Alfred A. Knopf heraus, weitere Auflagen, darunter eine illustrierte Fassung, wurden von Cassell & Co. in London und Vintage Books in New York bis in die 1960er Jahre gedruckt und vertrieben. Die Liste der Übersetzenden ist ein *Who's who* der britischen Musikwissenschaft: Eric Bloom, Marianne Brooke, Richard Capell, H. C. und Hester Colles, Edward J. Dent, A. H. Fox Strangways, William Glock, Scott Goddard, P. Hope-Wallace, Dyneley Hussey, Robert L. Jacobs, Marion M. Scott, Jack A. Westrup und Beryl de Zoete.

Einstein war nicht nur politisch weitsichtig, er war hervorragend vernetzt.³⁶ Edward J. Dent hatte Einstein sicherlich in Wien während der Beethoven-Zentenarfeier 1927 getroffen. Er ermöglichte 1933 seine Reise nach Cambridge, den Fluchtweg ins Exil, und unterstützte dort seine Forschungsarbeit.³⁷ Von Einsteins politischer Klarheit und seinem Unterstützungswillen einer internationalen und offenen Musikwissenschaft konnte er sich schriftlich überzeugen. Einsteins ausführliche Rezension der Mammut-Veranstaltung von 1927 enthält ein beherztes Plädoyer für die Internationalisierung der Musikwissenschaft, indem er die Pläne für eine Neugründung der Internationalen musikwissenschaftlichen Organisation

35 Es ist nicht Gegenstand dieses Textes, auf mögliche Unterschiede zwischen der deutschen und der holländischen Ausgabe der *Geschichte der Musik* einzugehen. Doch aus einem Brief des Mitarbeiters des Bärenreiter-Verlags R. Baum an Einstein vom 5. November 1934 geht hervor, dass dieser, der die erste Fassung gut kannte, von den Änderungen im Abschnitt über die »neueste Zeit«, besonders von der Bewertung der »Jugendbewegung« und der Rolle von Bärenreiter bei deren Unterstützung dermaßen konsterniert war, dass er sich weigerte, das Werk zur Rezension anzunehmen: »Dieses Kapitel macht es uns aber unmöglich, das Werk in einer unserer Zeitschriften zu besprechen und zwar deshalb: Wir müssten Ihnen in dem entscheidendsten Punkte, in dem, der unsere ganze Arbeit betrifft, sehr energisch widersprechen. Das wollen wir aber im gegenwärtigen Augenblick nicht tun, da wir nicht in den Verdacht geraten möchten, daß diese Kampfansage natürlich politische Hintergründe habe. Dieser Verdacht würde naheliegenderweise wohl insbesondere im Ausland auch bei sachlichster Behandlung der Angelegenheit auftauchen. Wir verzichten daher lieber auf eine Veröffentlichung in unseren Zeitschriften, und ziehen es vor, Ihnen unsere Ansicht und – wie wir gleich gestehen möchten – unsere Enttäuschung darzulegen.«; R. Baum (Bärenreiter) an Einstein, 05.11.1934, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 3, Folder 122.

36 Die unveröffentlichten und an der Universität Berkeley verwahrten Korrespondenzen sind ein eindrucklicher Beweis dafür. Diese werden im Folgenden mit der Signatur: US-BEm, Archives Einstein Coll. 1 zitiert.

37 Alfred Einstein an Edward J. Dent, 09.08.1933, zit. nach *The History of the IMS (1927–2017). Electronic and revised Members Edition*, hrsg. von Dorothea Baumann und Dinko Fabris, Basel 2022, S. 47. Siehe auch Einsteins Vorwort zur 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, 6. Auflage bearb. von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1964, S. XXV–LIII, hier S. LII.

auf Initiative von Henry Prunières und Julien Tiersot, zwar mit einem Quäntchen Skepsis ob deren Verwirklichung, aber doch mit Enthusiasmus begrüßte:

»Wien 1927 hat, trotz Basel [Kongress am 26.–29.9.1924], in Wahrheit zum ersten Male nach dem Kriege, die Musikforschung *aller* Nationen der beiden Erdhälften wieder friedlich und freundschaftlich vereinigt. Ihren Ausdruck fand diese Freundschaftlichkeit in der Schlußsitzung des Kongresses, in der Henry Prunières und Julien Tiersot die Notwendigkeit und Wünschbarkeit eines neuen internationalen Zusammenschlusses der Musikforschung, unter Beibehaltung der nationalen Organisationen, begründeten. Ein Ausschuß zur Verwirklichung dieses Plans einer Dachorganisation wurde gewählt; er soll in Basel zusammentreten. Ich glaube nicht an seine baldige Verwirklichung, zumal [...], wichtige Nationen, wie z. B. England und Amerika, sich noch nicht zusammengeschlossen haben. Aber daß diese Anregung von den offiziellen Vertretern Frankreichs ausging, ist schön und hoffnungerweckend, und wenn wir bis zur Erreichung des Zieles uns von Mensch zu Mensch über die Grenzen entgegenkommen – Einzelne haben diese Schranken und Beschränktheiten längst überschritten, für andere werden sie ewig Hemmnisse sein –, dann hat auch diese Tagung verdient, im Geiste Beethovens stattzufinden.«³⁸

Das ist eine wahrhaft universelle Absichtserklärung. Seit der einseitigen Auflösung der *Internationalen Musikgesellschaft* 1914 durch die deutschen Mitglieder fehlte dieser neutrale Ort der Begegnung.³⁹ Einstein befürwortet die Idee nachdrücklich und sendet in seiner Rezension sogar eine Einladung an englische und amerikanische Kollegen, sich der neuen Gesellschaft anzuschließen. Edward J. Dent wurde 1932 zum Präsidenten der *Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, der späteren *International Musicological Society* gewählt und wusste sich mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln gegen die Wünsche deutscher Kollegen zu wehren, die jüdischen Wissenschaftler*innen auszuschließen.

Einsteins Bekanntheit ging über die Grenzen der Musikwissenschaft hinaus. Mit Stefan Zweig verband ihn das gemeinsame Interesse an Musikautografen. Zweig erlaubte ihm 1935, mehrere Tage die für das Köchel-Verzeichnis nötigen Quellen aus seiner Salzburger Sammlung zu benutzen, obschon er selbst nicht zuhause war. Später vermittelte er ihn an die für ihre Unterstützung jüdischer AutorInnen berühmten Verlage Bermann-Fischer, Allert de Lange und Querido in

38 Alfred Einstein, »Der musikhistorische Kongreß in Wien (26.–31. März 1927)«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (1926–1927), S. 494–500, hier S. 500; ders., »Der musikwissenschaftliche Kongreß in Basel«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924–1925), S. 107–111.

39 Ich verweise auf Baumann und Fabris (Hrsg.), *The History of the IMS*.

Stockholm und Amsterdam, die 1939 seine Edition ausgewählter *Briefe Deutscher Musiker* herausbrachten.⁴⁰

Ein arbeitsloser Musikwissenschaftler im Exil hatte – vorausgesetzt, die Existenzgrundlage war, wenn auch nur notdürftig, gesichert – viel Zeit zum Forschen. In Italien, London und Wien lagen zahlreiche Quellen, um die Forschungstätigkeit zu nähren. Wohin mit den Ergebnissen? Sein langjähriger Freund Guido Adler wurde ihm ein loyaler, väterlicher Freund und empfahl ihn als Herausgeber der *DTÖ* beim Wiener Verlag Universal Edition. Diese Geschäftsverbindung sollte allerdings den »Anschluss« Österreichs an das Reich 1938 nicht überleben, Guido Adler entkam der Gaskammer dank italienischem Exil, nicht so seine Tochter.

Einstein blieb seinen musikhistorischen Vorsätzen treu und kümmerte sich um musikalische Gastarbeiter, Kosmopoliten und Expats. Bereits 1934 gab Einstein den Band 77 der *DTÖ* *Italienische Musiker und das Kaiserhaus* heraus.⁴¹ Es musste rasch gehen, sodass die Einleitung in die Beihefte der *DTÖ* ausgegliedert werden musste.⁴² Der Titel des Editionsbandes ist irreführend, nicht so der Titel der getrennt erschienenen Einleitung: »Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof«. Im Band sind nicht nur Werke italienischer Komponisten vereint, wir finden zahlreiche Kompositionen von Franko-Flamen und ein Werk des Spaniers Mateo Flecha el joven.⁴³ Ihnen ist gemeinsam, dass sie entweder dem habsburgischen Kaiser gedient oder ihm Werke dediziert hatten. Italienisch war die *lingua franca* der Hofmusik, folglich ist diese Musik zwar auf italienisch – italienisch ist sie aber deshalb noch lange nicht. Und darüber, was im Band österreichisch wäre, ließe sich trefflich streiten. Immerhin stammen die im Band versammelten Werke samt und sonders von angekauften fremden Musikern oder sie wurden direkt angekauft.

Die Entstehung des zweiten von Einstein besorgten Bandes für die *DTÖ*, Nr. 82, hat die Qualität zum musikeditorischen Krimi. Elisabeth T. Hilscher hat die vielsagende Korrespondenz zwischen Guido Adler und Einstein zu diesem

40 *Briefe deutscher Musiker*, Amsterdam: Querido 1939, Zürich: Pan ²1955. Ich verweise hier auf den Aufsatz von Nils Grosch, »Cultural mobility, Alfred Einstein und die Kritik der musikalischen Verortung«, in: *Musik und Migration*, hrsg. von Wolfgang Gratzner und Nils Grosch, Münster 2018 (Musik und Migration, 1), S. 25–36; Gehring, *Alfred Einstein*, S. 93.

41 *Italienische Musiker und das Kaiserhaus 1567–1625. Dedikationsstücke und Werke*, hrsg. von Alfred Einstein, Continuo-Aussetzung der beiden Stücke von Priuli Hans Gál, deutsche Übersetzungen Alfred Grünfeld, Wien: Universal 1934 (*DTÖ*, 77). Alfred Einstein, »Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den Erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 21 (1934), S. 3–52.

42 Einleitung in: Einstein, »Italienische Musik und italienische Musiker«.

43 Es sind: Philippe de Monte, Francesco Portinaro, Andrea Gabrieli, Camillo Zanotti, Matteo Flecha d. J., Carlo Luython, Lamberto de Sayve, Giacomo Regnart, Francesco Rovigo und Giovanni Priuli.

Projekt herausgegeben.⁴⁴ Die Causa Gluck fiel genau in Einsteins Beuteschema: Christoph Willibald Gluck (1714–1787), ein Kosmopolit, ein Global Player aus Deutschland, damals noch aus Bayern, der sich in Italien spezialisierte, herumreiste und in Wien eine Opernrevolution anzettelte. Gleich drei Organisationen beanspruchten Glucks Vermächtnis: die *Denkmäler deutscher Tonkunst*, die deutsche Gluckgesellschaft und die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Ein Autor, der dermaßen zwischen die Stühle geraten war, fand in Einstein den richtigen Fürsprecher. Laut Hilscher war es Einstein, der sich Guido Adler als Editor von *L'Innocenza giustificata* anbot, um die gegenseitige Blockade zu brechen. Ob es tatsächlich so gewesen ist, werden wir nie erfahren. Adler und Einstein kannten sich und hatten monatelang in Wien persönlichen Kontakt gepflegt. Dass Guido Adler eine Anfrage Einsteins vorgeschoben hat, um die Blockade durch die anderen Stakeholder bzw. die Reserven der Wiener Editionskommission zu brechen, wäre eine interessante Hypothese. Die Quellen für deren Bestätigung müssen noch gefunden werden. Einstein verstand genau die Bedeutung von Adlers Unterstützung: »Ich danke Ihnen nochmals, dass Sie mir, dem im Dritten Reich mundtot gemachten, die Möglichkeit verschafft haben, das Werk [Gluck: *L'Innocenza giustificata*] herauszugeben.«⁴⁵ Der Plot von Glucks Oper beflügelte wahrscheinlich Einsteins Wunschdenken: Jemand wird unverschuldet angeklagt, zuletzt wird die Unschuld bestätigt: *lieto fine*. Vielleicht hoffte Einstein 1937 noch auf die Rückkehr nach Deutschland. Es kam anders.

Wie oben erwähnt, hatte der ehemals deutsche Verlag Eulenburg Einstein, wenn auch nur als Vorwortschreiber,⁴⁶ mit ins Londoner Exil umgezogen. Breitkopf & Härtel blieb in Deutschland und ermöglichte trotz des politischen Diktats Einstein einen Höhepunkt seiner wissenschaftlichen Publikationstätigkeit während der ersten Exilperiode: die Bearbeitung der dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses.⁴⁷ Dass das Werkverzeichnis 1937 unter seinem Namen erschien, war keine Selbstverständlichkeit. Es wäre allzu einfach gewesen, ihn zu tilgen, wie man ihn als Person aus der deutschen Musikwissenschaft vertrieben hatte. In einem Brief vom 3. November 1956 erläutert Hertha Einstein sichtlich bewegt

44 Elisabeth T. Hilscher, »Alfred Einsteins Edition der *Innocenza giustificata* von Christoph Willibald Gluck. Der Briefwechsel Einstein–Adler im Archiv der DTÖ«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 42 (1993), S. 379–400.

45 Zit. nach Hilscher, »Alfred Einsteins Edition«, S. 399.

46 Ob es sich hierbei um den 1924 erschienenen Aufsatz »Haydns Sinfonie« handelte, konnte ich nicht nachprüfen.

47 Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, 3. Auflage bearb. von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1937.

Walter Hinrichsen den Fortgang der Ereignisse und nennt die Akteure beim Namen mitsamt den Rollen, die sie in der Tragödie um die Verbannung Einsteins aus Deutschland gespielt hatten. Ich erlaube mir eine ausführliche Wiedergabe, da wir eine kompakte Zusammenfassung der Schuldzuweisungen von Alfred Einstein und seiner Frau an die deutsche Kollegenschaft erhalten. Anlass ist eine Anfrage von Hellmuth von Hase, seines Zeichens Verlagsleiter von Breitkopf & Härtel und Schatzmeister des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zwischen 1929 und 1935, der Frau Einstein bedrängt, ihm die Mozart-Materialien ihres verstorbenen Ehemanns zu überlassen sowie die Rechte für das Supplement des Köchel-Verzeichnisses. Frau Einstein ist zwar fuchsteufelswild, in ihre flammende Hasstirade flicht sie dennoch geistesgegenwärtig ein Wortspiel ein:

»Wo der Hase im Pfeffer liegt, kann ich mir ganz gut vorstellen. Er [von Hase] möchte das Supplement haben, im Original, aber behaelt sich auch vor, es abgeändert zu verwenden. Mit dem uebrigen Mozart-Material kann er dies nicht und ist, falls es ihm wertvoll erscheint, auch bereit, einige Opfer zu bringen. Zu gross duerfen diese aber nicht sein. Dazu kennen wir die Firma, was den Geldpunkt anbelangt, zu gut. Mein Mann erhielt von ihnen zum Beispiel fuer die Leitung der ›Zeitschrift für Musikwissenschaft‹ monatlich Mark 50.- Er machte die Zeitschrift gut und hatte damit enorme Arbeit. Prof. Sandberger uebergab sie ihm als Pflaster dafuer, weil er ihm die akademische Laufbahn aus Antisemitismus verschlossen hatte, und weil er spaeter Reue darueber empfand. Fuer die Arbeit des Koechel bezahlte Breitkopf meinem Mann Mark 2,000,- und Mark 1,000.- fuer Reisekosten und andere Spesen. In den 10 Jahren, in denen er sich mit dieser Arbeit befasste, hat er erheblich darauf bezahlt; aber er tat es gern, weil er die Arbeit liebte. Herr Paumgartner, dem der Koechel zuerst angeboten wurde, lehnte ihn der geringen Bezahlung wegen ab. Breitkopf ersuchte meinen Mann um die Revision der Handbuecher der Musikgeschichte Riemann's und bezahlte ihm Mark 100.- aber bemerkte dabei, dass sie dieses Honorar der Wittwe Riemann's in Abzug bringen wuerde. Mein Mann erklaerte darauf, wenn er das gewusst haette, haette er ueberhaupt kein Honorar verlangt und so einigten sie sich, ihm die von ihnen verlegten Haydn-Baende zu geben [Haydn-Werke von Breitkopf & Härtel].

Als Herr von Hase sich nach dem Tode meines Mannes an mich wandte, des Koechel- und Mozart-Materials wegen, erklaerte er mir wiederholt, dass er doch es ermoeeglicht haette, waehrend der Hitlerzeit den Koechel mit dem Namen Alfred Einstein's erscheinen zu lassen; dass er persoendlich so quasi ein Opfer dieser ›Heldentat‹ geworden sei. Als ich dies nach langer Zeit nicht mehr stillschweigend hinnehmen wollte, liess ich ihm durch die

Abschrift eines Briefes von Kroyer wissen, wie die Sache wirklich lag. Furtwaengler, dessen Namen ich Hase gegenueber nicht erwachte (er lebte damals noch) schrieb meinem Mann, dass Hinkel, mit dem er haeufig zu tun hatte, ihm erzaehlt habe, nicht die Partei habe meinen Mann damals geopfert, sondern Herr Hellmuth von Hase hoechstselbst habe ihm die Zeitschrift genommen. Und aus einem der Briefe werden Sie ersehen, dass die Collegen meines Mannes von Herrn von Hase dieser Tat bezichtigt wurden. Johannes Wolf hat sofort seine Mitgliedschaft aufgegeben aus diesem Grunde. Professor Schneider und Schering rissen dann die Zeitschrift an sich. Und Peter Raabe, der ja gut mit dem Regime stand, ermoeeglichte das Erscheinen des Koechel unter dem Namen Alfred Einstein, nicht Herr von Hase. Auf den vorerwachten Brief fand Herr von Hase keine Antwort. Es stimmt auch nicht, dass er das Supplement angenommen haette, wenn das Angebot nicht nach Leipzig erfolgt waere. Mein Mann hatte stets mit Leipzig in Verbindung gestanden und Herr von Volkmann stand mit ihm in sehr gutem Verhaeltnis. Herr Biebrich vermittelte alle Wuensche, die mein Mann bei der Bearbeitung des Koechel hatte, und dieser war in Leipzig. Mir ist nicht einmal bekannt, ob Wiesbaden ueberhaupt damals fuer Breitkopf vorhanden war. Und Herr von Hase selbst war ja fluechtig aus dem Deutschen Reich. Nach dem Jahre 1945 schrieb Herr Martin von Hase meinem Mann und wollte die Verbindung wieder aufnehmen. Damals war Herr Hellmuth von Hase noch nicht wieder in Deutschland, sondern entweder noch in der russischen Zone oder in der Schweiz; damals war der Boden noch zu heiss fuer ihn.

[...] Ich lasse mich auf keinen Fall in irgendwelches Handeln ein. Stelle ich eine zu grosse Forderung, dann gibt's ein Hin und Her und stelle ich eine zu geringe, dann schaedige ich nicht nur mich, sondern auch meine Tochter.«⁴⁸

Im Vorwort zur 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses begründet Einstein Paumgartners Absage diplomatischer: »die Verlagshandlung wandte sich mit dem Antrage, die Neubearbeitung des ›Köchel‹ zu übernehmen, zunächst (1925) an Paumgartner«, den Direktor des Mozarteums Salzburg. Dieser verfasste eine Denkschrift über die Richtlinien, denen Einstein »in einem Haupt- und manchem Nebenpunkte« bewusst nicht folgt. Paumgartner musste aber bald einsehen, »daß

48 Hertha Einstein an Walter Hinrichsen, 03.11.1956, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folder 465. Ich danke Sebastian Bolz herzlichst für die Einsicht in die Kopien des Briefwechsels zwischen Hertha und Eva Einstein und Walter Hinrichsen.

die Aufgabe von Salzburg aus, das wohl der natürliche Mittelpunkt Mozartscher Kunst ist, dem jedoch die Hilfsmittel einer großen Bibliothek fehlen, und ohne umfangreiche Reisen nicht zu leisten sei.«⁴⁹

Die Richtigstellung, dass nicht Hellmuth von Hase die Beibehaltung der Namensnennung erwirkt hätte, sondern ausgerechnet Peter Raabe, der damaliger Vorsitzende der Reichsmusikkammer und verdienter Musikapparatschik der Nazis, widerspricht der offiziellen Geschichte und wird uns noch beschäftigen.⁵⁰ Und dann ist da noch das liebe Geld, das aufgrund der gegen Juden herrschenden Vorurteile ein »double bind« darstellt, also ein unlösbares Problem. Während sich Herr Einstein bei der Auseinandersetzung um seinen Artikel in der Festschrift Sandberger an der Frage des finanziellen Beitrags festbeißt, laviert Frau Einstein bei diesem Punkt zunächst. Dank der überlegten und behutsamen Betreuung von Walter Hinrichsen entwickelte sie einen vernünftigen Umgang mit Geldsachen: Sie wird künftig realistische Forderungen stellen, die das Erbe ihrer Tochter sichern, und dies auch selbstbewusst. 1963 schreibt sie an Wolfgang Rehm, als sie ihm die Übertragung des Mozart-Buches verweigert: »Er [Vötterle] hat mich unterschätzt – obwohl ich juedisch bin, war und bin ich nicht gewohnt in Geldangelegenheiten zu handeln, oder mit mir handeln zu lassen.«⁵¹

Nicht alle wissenschaftlichen Pläne Einsteins sollten auf Anhieb oder überhaupt gelingen und einige beschäftigten ihn bis zuletzt. Nach Mozart war Haydn eines seiner Hauptinteressen. Die Katalogisierung der Werke Mozarts kann seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als olympische Disziplin der Musikwissenschaft betrachtet werden, nicht so im Fall Haydns. Bis zur Herausgabe des Hoboken-Verzeichnisses 1957/1978 herrschte bei Haydns Werkzählung gehöriges Chaos.⁵² Ein Konvolut mit Einsteins »Forschungsmaterialien zu einem Werkverzeichnis von Joseph Haydn, 1732–1809. Florenz, London [u. a.] 1934–1938« in der Österreichischen Nationalbibliothek weilt seit den späten 1930er Jahren im Dornröschenschlaf. In der Korrespondenz mit Max Hinrichsen wird dieser Plan 1938 sogar erwähnt.⁵³

49 Alfred Einstein: »Vorwort zur dritten Auflage«, in: Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis*, 6. Auflage, S. XLII.

50 Gehring, *Alfred Einstein*, S. 91 f., folgert aus anderen Briefen, es sei Hellmuth von Hase gewesen, der bei dem Präsidenten der Reichsmusikkammer Peter Raabe interveniert habe.

51 Hertha Einstein an Wolfgang Rehm, 01.10.1963, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 3, Folder 122.

52 Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, 3 Bde., Mainz 1957–1978.

53 A-Wn, Mus.Hs.45037; https://search.onb.ac.at/permalink/f/128lc6g/ONB_alma21312014670003338. Max Hinrichsen an Alfred Einstein, 19.09.1938, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folder 464 Hinrichsen, Max: »Da sie ja an einem Haydn Katalog arbeiten, können Sie mir vielleicht mitteilen, ob es Originalkadenzen oder solche von Zeitgenossen

Dieses Projekt war Einsteins Rohrkrepiere, Gründe für die Aufgabe dieses Plans sind nicht bekannt.

Die anderen nachgewiesenen Editionspläne, bei denen es harzte, betreffen Mozart. Am 21. März 1935 bietet Einstein mit Unterstützung des noch in Frankfurt weilenden jüdischen Musiksammlers Paul Hirsch Karl Vötterle vom Bärenreiter Verlag eine Faksimileausgabe von Erstdrucken der »zehn grossen Quartette« Mozarts ergänzt mit einer aus den Erstdrucken und den Autografen erarbeiteten kritischen Edition an. Es handelt sich um die Haydn gewidmeten Quartette (KV 387, 421, 458, 428, 464, 465, KV 499), sowie die Preußischen Quartette (KV 575, 589, 590) aus Paul Hirschs Privatsammlung.⁵⁴ Als Honorar fordert er 1000.- Mark. Angesichts der »Stellung als Auslandsdeutscher« sollte die Hälfte davon bei Vertragsabschluss gezahlt werden. Am 23. Mai 1935 lässt Vötterle über Herrn Baum eine zwar freundliche, aber unwiderrufliche Absage mitteilen: »wir [halten] eine Ausgabe, wie sie von Ihnen geplant ist, verlegerisch nicht für möglich, in Hinsicht auf die Beschaffenheit der vorhandenen Ausgaben, ihre Preise, ihr Absatzgebiet«.⁵⁵

Bärenreiter darf man an dieser Stelle kein judenfeindliches Verhalten vorwerfen, obschon es ein Jahr davor zu Unstimmigkeiten zwischen Vötterle und Einstein gekommen war. Vötterle argumentiert professionell als Verleger. Zwischen den Interessen des Besitzers der zu faksimilierenden Drucke, Paul Hirsch, der vor allem seine Schätze verbreiten wollte, und denjenigen des Verlages, der diese gegen eine harte Konkurrenz durchzusetzen hatte, lagen Welten. Als sich Vötterle 1946 nach dem Krieg erneut und sehr freundlich an Einstein wandte, um das Geschäftsverhältnis wieder aufzunehmen, kündigte er an, sich darauf zu freuen, »wenn sich aus [Einsteins] Mozart-Arbeit vielleicht doch noch das eine oder andere für mich ergeben würde«, doch für die Quartette kam sein Angebot zu spät, seine frühere Absage konnte er nur bedauern, nicht aber zurücknehmen.⁵⁶

Einstein hatte nämlich nicht aufgegeben, er wandte sich 1937 an den noch in Leipzig weilenden Max Hinrichsen vom Peters-Verlag und bot ein »neues« Flötenquartett (KV 285a) sowie weitere unpublizierte Mozartiana an, darunter wohl auch die Quartette und »Köcheliana II«, also sein Supplement zum Köchel-Verzeichnis. Hinrichsen antwortete ihm am 21. April 1937: »Ehe Sie mit anderen Verlagen hierüber weiter verhandeln, möchte ich Sie bitten, noch etwas zu warten; vielleicht, dass auch ich hiervon etwas mit Ihrer Namensnennung heraus-

zu dem Haydn Konzert gibt, dass ich jetzt herausgebe, und von dem ich Ihnen das Vorwort zu treuen Händen mit übersende.«

54 Alfred Einstein an Karl Vötterle, 21.03.1935, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 3, Folder 122.

55 R. Baum an Alfred Einstein, 23.05.1935, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 3, Folder 122.

56 Karl Vötterle an Alfred Einstein, 27.02.1946, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 3, Folder 122.

bringen kann.«⁵⁷ Die Affäre um die Namensnennung beim Köchel-Verzeichnis war unter Verlegern bekannt. Am 8. Mai 1937 bietet Hinrichsen aber eine vielleicht bessere Lösung: »Ich bin mit einem englischen Verleger befreundet, der sich besonders dafür interessiert und der m.E. in der Lage ist, nicht nur dieses Werk, sondern damit auch Ihren Namen in England zu propagieren.«⁵⁸ Er selbst pickte sich das Flötenquartett KV 285a für sein neues Londoner Signet heraus,⁵⁹ für die Ausgabe der zehn großen Quartette vermittelte er Einstein an den Verlag Novello in London, der den Neu-Exilanten Max Hinrichsen im November 1937 als Repräsentanten des Peters-Verlags eingestellt hatte. Damit bot sich Hinrichsen die Möglichkeit, die Edition der Quartette selbst zu betreuen, obwohl sie bei Novello erschienen.⁶⁰ Die »Köcheliana II« waren weder für Novello noch für Hinrichsen ein geeignetes Material.

Bärenreiter behielt bezüglich der verlegerischen Tauglichkeit des ursprünglichen Plans für die Quartette allerdings Recht, denn auch die schöne Ausgabe im Novello-Verlag, *Wolfgang Amadeus Mozart: The Ten Celebrated String Quartets. First Authentic Edition in Score Based on Autographs in the British Museum and on Early Prints* von 1945, die sogar in einer der Paul-Hirsch-Bibliothek gewidmeten Reihe erschien, beschränkt die Anzahl der Faksimile-Seiten auf eine.⁶¹

Konnten die Quartette 1945 verlegerisch in trockene Tücher gebracht werden, so hakte es bei der Planung einer Edition von anderen Werken Mozarts. Einem Brief von Walter Hinrichsen an Hertha Einstein kann man entnehmen, dass Einstein am 27. Januar 1935 der Oxford University Press das Projekt einer Edition unter dem Arbeitstitel *The Unknown Mozart* anbot, die in dieser Form nicht zustande kam.⁶² Es könnte sich dabei um Werke Mozarts gehandelt haben, die in der zwischen 1877 und 1910 publizierten alten Mozart-Gesamtausgabe nicht berücksichtigt wurden, aber teilweise postum schließlich doch unter Einsteins Namen erschienen.⁶³

57 Max Hinrichsen an Alfred Einstein, 21.04.1937, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folder 464.

58 Max Hinrichsen an Alfred Einstein, 08.05.1937, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folder 464.

59 Wolfgang Amadeus Mozart, *Quartetto KV. No. 285a flauto, (violino 1), violino, viola, cello*, neu hrsg. von Alfred Einstein, London: Hinrichsen 1938 (Hinrichsen Edition, 18a–e).

60 Max Hinrichsen an Alfred Einstein, 19.09.1938 und 29.12.1938. US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folder 464.

61 London 1945 (Publications of the Paul Hirsch Music Library, 12). Ein Vorgeschmack lieferte sein Aufsatz: »Mozart's Ten Celebrated String Quartets. A Preface«, in: *The Music Review* 3 (1942), S. 159–169.

62 Walter Hinrichsen an Hertha Einstein, 10.04.1959. US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folder 466.

63 Mit alte Ausgabe ist gemeint: *Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877–1905.

3. Akt: Die Schlacht um die Mozart-Gesamtausgabe

Als Einstein im Februar 1952 starb, war die zweite Generation großer musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben deutscher Prägung in den Startlöchern, es schlug die »Stunde der Gesamtausgabe«, wie sie deren Heros Karl Vötterle 1956 auf dem Höhepunkt seiner Macht als Leiter des Hauptverlages für wissenschaftliche Gesamtausgaben, Bärenreiter, bezeichnet hat.⁶⁴ Während der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg kam den wissenschaftlichen Musikeditionen aus Deutschland und Österreich eine enorme kulturelle, aber auch symbolische Bedeutung zu. Die Musikwissenschaft beeilte sich Anfang der 1950er Jahre, gewichtige Projekte in die Wege zu leiten: Die Gesamtausgaben von Bach, Beethoven und Mozart wurden Anfang der 50er Jahre gegründet, als hätten die junge deutsche Bundesrepublik und die österreichische Republik in spe in der Nachkriegszeit nicht Besseres zu tun gehabt. Bach war bis 1990 ein deutsch-deutsches Problem, Beethoven hat sich die Bonner Regierung wohlweislich nicht nehmen lassen – und Mozart gehörte den Österreichern, oder?

Die Edition der Mozart-Quartette, die erst 1945 gelingen sollte, eine Kompilation von Madrigal-Hits und eine Edition des Antico-Druckes von 1517 sind Einsteins ambitioniertere Arbeiten während der amerikanischen Jahre, in denen Edition nicht mehr denselben Stellenwert hatte und haben musste wie in den ersten Jahren des Exils.⁶⁵ Eine Aufstellung der Editionen nach Fünfjahresperioden macht augenfällig, dass Editionstätigkeit vor allem in den Jahren zwischen 1926 und 1939 Einsteins Notanker gewesen ist, sowohl finanziell als auch bezüglich seiner internationalen Sichtbarkeit.

Die üppige Korrespondenz, die in der Einstein Collection in Berkeley verwahrt wird, brachte eine Überraschung zutage, die bisher der Forschung unbekannt war und durchaus von editionshistorischer Bedeutung ist: Einsteins Rolle als Störenfried und Konkurrent bei der Gründung der Neuen Mozart-Ausgabe in den 1950er Jahren. Im Folgenden werde ich den Versuch wagen, anhand von Korrespondenzen zwischen Einstein und seinen Verlegern den Fortgang der Ereignisse zu schildern. Zentraler Plot ist das Ringen der deutschen Verlage Breitkopf & Härtel sowie Bärenreiter um Einsteins Supplemente des Köchel-

64 Karl Vötterle, »Die Stunde der Gesamtausgabe«, in: *Haus unterm Stern: über Entstehen, Zerstörung und Wiederaufbau des Bärenreiter-Werkes*, Kassel: Bärenreiter 1963, S. 287–295; rev. Fassung von: *Musica* 10 (1956), S. 33–36; englische und französische Übersetzungen in: *The World of Music* 2 (1960), S. 5–8.

65 *The Golden Age of Madrigal*, hrsg. von Alfred Einstein, New York: Schirmer 1942; *Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole, Libro tertio des A. Antico 1517*, hrsg. von dems., Northampton: Smith College 1941 (Smith College Music Archives, 4).

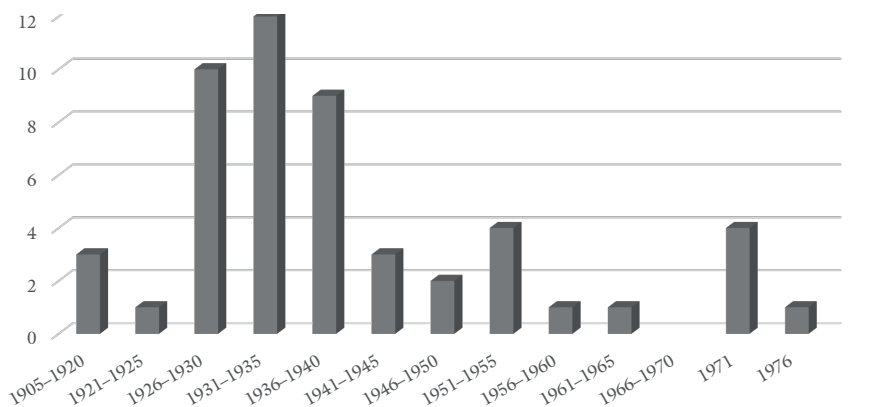


Abb. 2: Anzahl von Editionen verteilt auf Fünfjahresperioden, ab 1952 postum

verzeichnisses und um die Erkenntnisse seiner Forschungsarbeit für eine neu zu gründende Mozart-Gesamtausgabe. Wie vom Ring des Nibelungen wurden die deutschen Verlage während der zwischen Tragikomödie und Räuberpistole hin und her pendelnden Verhandlungen mit Hertha Einstein von den hinterlassenen Arbeitsmaterialien Einsteins, inklusive des sagenumwobenem »Handexemplar des KV« angezogen. Diese entpuppten sich aber schließlich als McGuffin. Man sehe mir ein gewisses narratives Staccato im Folgenden nach.

Einsteins wissenschaftliche Kronjuwelen waren seine Rechte an der dritten Auflage des 1937 in Leipzig erserschiedenen Köchel-Verzeichnisses, und der 1940 bis 1945 in der Zeitschrift *The Music Review* publizierten Supplemente.⁶⁶

1947 vereinigte Einstein beide Teile in einem Band, der im Verlag Edwards Brothers in Ann Arbor erschien, als Zusammenstellung eines Reprints der Ausgabe von 1937 und dem Neusatz der Supplemente. Dazu stellte Einstein dem Verlag seine Arbeitsmaterialien für das Köchel-Verzeichnis von 1937 zur Verfügung.

1953 druckt Edwards Brothers eine Broschüre mit dem Titel: »A Statement concerning the Republication of the Complete Works by Wolfgang Amadeus Mozart«, um für Subskription auf eine revidierte photolithographische Reproduktion der Gesamtausgabe der Mozart'schen Werke, die zwischen 1876 und 1907 in 41 Bänden bei Breitkopf & Härtel erschienen war, zu werben.⁶⁷ Hans Theodor David, ebenfalls ein jüdischer Exildeutscher, wurde von Einstein mit der Revision und Betreuung dieses Projektes bei Edwards Brothers betraut. Die Broschüre ist

⁶⁶ Siehe die Liste der Werkverzeichnisse im Anhang.

⁶⁷ *Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1876–1907].

lesenswert. Durch die Blume ist es eine Kampfansage der amerikanischen an die deutsche Musikwissenschaft:

»Musicians and historians of music have long bemoaned the fact that most of the scholarly sets of complete editions and historical collections have become excessively rare and expensive items. To fill at least some gaps, *Edwards Music Reprints* was launched in consultation with the American Musicological Society, the Music Library Association, the National Association of Schools of Music, the Association of Research Libraries, and the Music Division of the Library of Congress. Two series were established. Series A contains *Complete Works and Monumenta*; Series B, *Individual and Musicological Works*. In accordance with the recommendations received, Series A began with the republication of the collected works of Bach, Beethoven, and Brahms. The reprint of Mozart's works then was recognized as the most urgent task.«⁶⁸

1948 hatte Adam Carse in Bezug auf Beethoven gewarnt, dass man aufgrund der Zerstörung deutscher Musikverlage bald auf dem Trockenen sitzen würde. Er fügte aber hinzu: »There are hints that photographically reproduced complete editions may be forthcoming from America«.⁶⁹ Die Broschüre fährt fort:

»The Series B was significantly inaugurated with the republication of Köchel's Mozart Verzeichnis, in the definitive third edition by Alfred Einstein, with additional supplementary pages by Einstein. That the foremost Mozart scholar of our time was needed to supervise the re-issue of the Mozart edition was evident.«⁷⁰

In der Serie A erschienen, wie in der Broschüre angemerkt, 1947 Reprints der Werke Bachs sowie 1949 die Werke Beethovens und Brahms' mit der Serienbezeichnung *Edwards Music Reprints*: Serie A: *Complete Works and Monumenta*, Bd. 1–3. Ich habe mir aber die Finger wundgetippt auf der Suche nach der Bestätigung, dass Edwards' Köchel-Verzeichnis von 1947 tatsächlich eine Serie B: *Individual and Musicological Works* als erster Band präludierte. Allerdings erfolglos. Weder im Impressum der Ausgabe noch in der Titelei wird auf die Zugehörigkeit zu der Edwards'schen Reprint-Serie B hingewiesen, zumindest nicht in dem Exemplar,

68 »A Statement concerning the Republication of the Complete Works by Wolfgang Amadeus Mozart«, S. [2]. US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 251.

69 Adam Carse, »The Sources of Beethoven's Fifth Symphony«, in: *Music & Letters* 29 (1948), S. 249–262, hier S. 250.

70 »A Statement concerning the Republication«, S. [2]. US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 251.

das mir zur Verfügung stand. Ob es unterschiedliche Titeleien der Auflage gegeben hat, wäre zu untersuchen. Ich vermute jedoch, dass es sich in der Broschüre 1953 um eine nachträglich eingeschmuggelte Deklaration handelte, die den Zweck erfüllen sollte, Edwards' Anspruch auf die Herausgeberschaft des Mozart-Reprints zu untermauern. Wer hätte sich schon die Mühe gemacht, das Edwards'sche Köchel-Verzeichnis zu konsultieren, um die Reihenzugehörigkeit zu prüfen?

Die deutschen Verlage und Verleger – zuvorderst Breitkopf & Härtel, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit dem nackten Überleben beschäftigt waren –, mussten tatenlos hinnehmen, wie Edwards mit dem Segen aller Stakeholder der amerikanischen Musikwissenschaft, -forschung, -erziehung und -bibliotheken in erstaunlichem Tempo Neudrucke ihrer Editionen in den Markt warf. Zwar ist die Broschüre 1953 erschienen, Alfred Einsteins eigenes Statement trägt die Datierung »January 1952« (Abb. 3).⁷¹

Was die Rolle des Editors einer Faksimileausgabe sein kann und wie viel Raum für Revisionen eine Faksimileausgabe ermöglicht, bleibe dahingestellt. Edwards und Einstein arbeiteten fieberhaft an diesem Projekt bis kurz vor Einsteins Tod. Es eilte so sehr, dass Edwards Einsteins Revisionsentscheidungen teilweise per Telegramm (Abb. 4) einholte.⁷²

Die Bibliotheksrecherche hat ergeben, dass Einstein zwischen 1951 und 1952 noch in der Lage war, mit der Unterstützung von Hans T. David für die ersten vier Bände der Ausgabe sein Imprimatur zu erteilen; diese entsprechen den beiden Bänden der Serie 1 mit Messen und jeweils einem Band für die Serien 2 und 3 mit weiteren geistlichen Vokalwerken der alten Mozart-Werkausgabe. Einstein starb am 13. Februar 1952.

Vorhang

Epilog im Editorenhimmel

Halt, hier endet die Geschichte noch nicht. Die deutschen Verlage erholten sich in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren dank Marshall-Plan von dem Ungemach der Nachkriegszeit und wurden wieder aktiv. Einige taten es schneller, wie Bärenreiter, der 1946 schon an Einsteins Tür klopfte, andere brauchten länger, wie Breitkopf & Härtel. Der Vorsprung Bärenreitors blieb nicht ohne Folgen.

Der Edwards'sche Reprint-Angriff auf die deutschen Verlagsinteressen blieb nicht unerkannt. In einem Einschreiben vom 4. Mai 1954 an Hans T. David,

71 US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 251, S. [2].

72 US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 284, S. [1].

WOLFGANG AMADEUS MOZART'S WERKE

Musicians and historians of music have long bemoaned the fact that most of the scholarly sets of complete editions and historical collections have become excessively rare and expensive items. To fill at least some of the gaps, *Edwards Music Reprints* was launched in consultation with the American Musicological Society, the Music Library Association, the National Association of Schools of Music, the Association of Research Libraries, and the Music Division of the Library of Congress. Two series were established. Series A contains *Complete Works and Monumenta*; Series B, *Individual and Musicological Works*. In accordance with the recommendations received, Series A began with the republication of the collected works of Bach, Beethoven, and Brahms. The reprint of Mozart's works then was recognized as the most urgent task.

The Series B was significantly inaugurated with the republication of Köchel's *Mozart Verzeichnis*, in the definitive third edition by Alfred Einstein, with additional supplementary pages by Einstein. That the foremost Mozart scholar of our time was needed to supervise the re-issue of the Mozart edition was evident. In the course of his work on the edition, Einstein drew up the following summary of plans, to be passed on, upon occasion, to the subscribers and friends:

"When the house of J. W. Edwards, Publisher, Inc., decided to follow up the republication of the complete editions of the works of J. S. Bach, Beethoven, and Brahms with that of Mozart's works, I took the liberty to suggest that the original Breitkopf & Härtel edition, parts of which had appeared as much as 75 years ago, not simply be reproduced, but improved as far as possible. To reject it entirely, to ignore the results of its textual criticism, would have been a waste of time and effort, for these results were accomplished by men like Philipp Spitta, Gustav Nottebohm, and Johannes Brahms. Some of the volumes can still be considered impeccable, and their contents need to be revised only where a better source has become available since their publication, as for instance, in Series III, No. 19 (K. 93 [*De profundis clamavi*]) or Series IX, No. 12 (K. 361 [370a], the *Gran Partita*). In other cases, it is true, a more thorough revision must be carried out, on the basis of a more mature knowledge of Mozart's intentions and peculiarities. These peculiarities will be discussed generally and specifically in the enlarged *Revisionsbericht*. Until this section of the new publication can be issued, the reader's kind forbearance must be invoked.

"Wherever necessary, new dates have been assigned to the individual compositions, on the basis of the third edition, by the undersigned, of Köchel's *Thematisches Verzeichnis*. Compositions wrongly attributed to Mozart, which are especially numerous in Series III and VII, have been designated as such, but not eliminated. The individual volumes of the set will not be issued in numerical sequence, but in accordance with the possible completion of the revision. The last part of the publication will be the Supplement to Series XXIV, which has become quite extended. It is designed to contain the fragments and the works that have been rediscovered since the publication of the original complete edition."

ALFRED EINSTEIN

JANUARY, 1952
EL CERRITO, CALIFORNIA

Abb. 3: Alfred Einsteins Statement zum Reprint der Mozart-Ausgabe

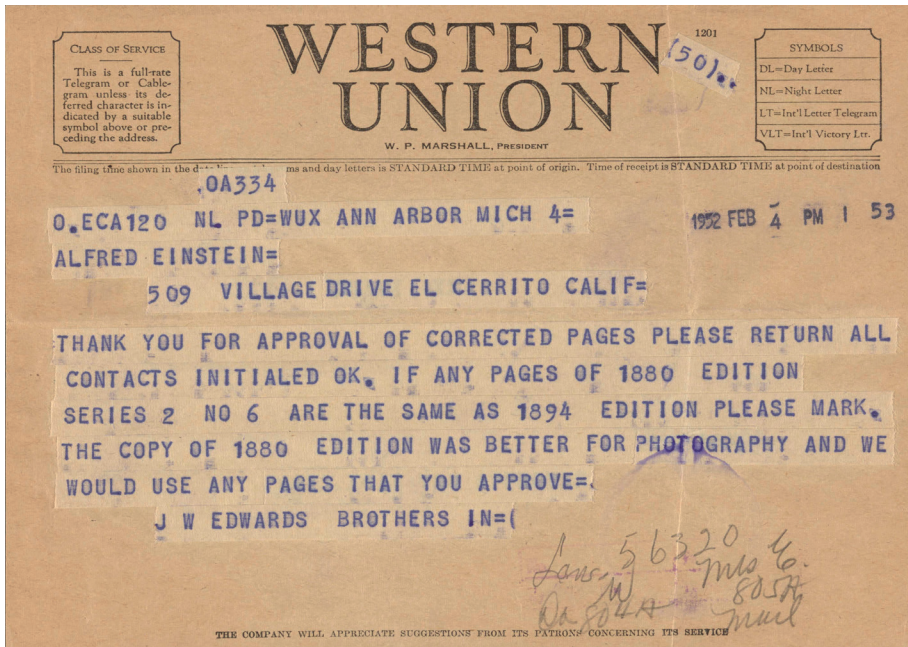


Abb. 4: Telegramm von Edwards Brothers an Alfred Einstein vom 4. Februar 1952

dem Bearbeiter der Reprint-Ausgabe, versucht sich Breitkopf & Härtel sechs Seiten lang als Brückenschläger, kann aber etwas Säbelrasseln nicht unterdrücken.⁷³ Zunächst beklagt man sich, weil das erste Schreiben vom 20. November 1953 unbeantwortet blieb. Dann bezichtigt man David und damit auch Edwards und postum Einstein des – einigermaßen verständlichen – Revanchismus:

»Wir verstehen recht wohl, dass viele Deutsche, die einem inneren oder äusseren Zwang folgend Deutschland verlassen haben, die Geschehnisse der Hitlerzeit nie ganz verwinden können. Wir haben auch in Anerkennung eines solchen Standpunktes vollstes Verständnis dafür gehabt, dass Alfred Einstein zu seinen Lebzeiten die Wiederaufnahme persönlicher Beziehungen zu seinen früheren deutschen Bekannten abgelehnt hat. Wir sind aber der Meinung, dass die Geschichte nicht stehenbleibt und dass das tätige Leben seinen Fortgang nimmt, und dass es Dinge gibt, die es nicht vertragen, dass man sie um eines an sich begreiflichen Grolles wegen beiseiteschiebt.«⁷⁴

73 Breitkopf & Härtel an Hans T. David, 04.05.1954, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 251.

74 Ebd.

Gemeint ist die Arbeit an einer Mozart-Gesamtausgabe. Wieder wird erwähnt, dass sich Hellmuth von Hase durch seinen Einsatz für Einstein bei Peter Raabe in der Angelegenheit um die Namensnennung im Köchel-Verzeichnis exponiert hätte. Breitkopf & Härtel habe sich Anfang des Krieges gegen den Plan eines »Neustichs« der Mozart-Ausgabe ausgesprochen, das Projekt einer Revision der eigenen Ausgabe scheiterte am Krieg.⁷⁵

Schon 1950, als man von den Plänen erfuhr, eine Reprint-Ausgabe unter Einsteins Betreuung herauszubringen, wäre man bei Edwards brieflich vorstellig geworden, ohne Reaktion. Bei der Bach-Ausgabe, bei der man Bereitschaft gezeigt hatte, gemeinsam mit Edwards die Weltherrschaft im Geschäft zu erobern, trat der worst case auf,

»dass der Bärenreiter-Verlag mit Unterstützung staatlicher Stellen die Initiative an sich reißen konnte und damit die Absatzmöglichkeiten für unsere Bach-Ausgabe in Europa auf ein Minimum herabdrückte. Wären wir Anfang 1951 gemeinsam mit Edwards vor die Öffentlichkeit getreten, so wären die Pläne des Bärenreiter-Verlages zweifellos nicht in der jetzigen Weise zur Durchführung gekommen.«⁷⁶

Kannst du deinen Feind nicht besiegen, so verbünde dich mit ihm! So könnte man die hier beschriebene Strategie beschreiben. Hier ging es nicht um eine Drohung an Edwards, sondern darum, taktisch gegen Bärenreiter Stellung zu beziehen. Dasselbe könnte, so prophezeite man bei Breitkopf & Härtel, nämlich mit Mozart passieren. Schon während der Korrespondenz über Bach waren die Pläne einer völlig neuen »monumentalen« Mozart-Ausgabe mit Sitz in Salzburg wissenschaftlich erwogen und 1951 gutgeheißen worden. Der Zuschlag ging auch diesmal an Bärenreiter. »Beide Ausgaben, Bach wie Mozart, werden zu sensationell billigen Preisen angekündigt«.⁷⁷ Man spürt förmlich, wie das Verlegerherz blutet.

Noch sei es bei Mozart nicht zu spät: Bärenreiter habe die öffentliche Ankündigung drei Jahre vor dem Aufruf zur Subskription publiziert, kein Band sei erschienen, somit hätte Edwards, bei dem schon vier Bände im Vertrieb waren, einen erheblichen Vorsprung. Bevor man aber diesen Aspekt vergaß, verwies man auf das Rechtliche: In Europa wäre das Verlagsgebar von Ed-

75 Siehe dazu die Zusammenstellung von Ulrich Leisinger, »Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadé Mozart«, in: *Musikedition im Wandel der Geschichte*, hrsg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin 2015 (Bausteine zur Geschichte der Edition, 5), S. 337–368.

76 Breitkopf & Härtel an Hans T. David, 04.05.1954, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 251.

77 Breitkopf & Härtel an Hans T. David, 04.05.1954, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 251.

wards ein glatter Raubdruck, denn selbst bei rechtsfreien Werken müsse man den Ursprungsverlag informieren. Mit transatlantischen Rechtsstreitigkeiten zu argumentieren, war ein riskantes Manöver, aber einmal sollte es zumindest mal gesagt sein. Die Edwards'sche Ausgabe verstand Breitkopf & Härtel zunächst als Rechtsbruch, nicht als kulturpolitisches Statement, was es aber unausgesprochen sicherlich auch war: Edwards bewies mit seiner Verlagspraxis, dass amerikanische Verlage willens und in der Lage waren, auch die Werke der europäischen Verlage zu verbreiten. Dass er dies aber nur aufgrund der besonderen Copyright-Bestimmungen der USA durfte und in Deutschland damit als Editionspirat galt, bleibt ein Schönheitsfehler. Breitkopf & Härtel sprang aber über den eigenen Schatten und willigte ein, dass Edwards seine Reprints auch in Europa vertreiben konnte, mit der Bedingung, Exklusivrechte für den Vertrieb zu erhalten. Mehr Entgegenkommen kann man von einem Verlag, dessen Bücher man geklaut hat, nicht erwarten.

Es ist sehr merkwürdig, dass bisher nie gefragt wurde, wie es Karl Vötterle und seinem Verlag gelang, in den 1950er Jahren die Gesamtausgaben von Bach und Mozart an sich zu und damit dem ehemaligen Platzhirsch Breitkopf & Härtel zu entreißen. Der Beschluss der Gründung dieser Editionen wird in den gängigen Darstellungen der Editions-geschichte als eine Art Naturereignis, als völlig selbstverständlicher Vorgang dargestellt, die Wahl von Bärenreiter ebenso, ohne diese plausibel zu erklären. Ulrich Leisinger führt methodische Gründe an: Die Option einer revidierten Fassung der alten Ausgabe überflügelte Bärenreiter mit dem Plan, eine nach textkritischen Methoden gänzlich neue Ausgabe zu verfolgen, die dem modernen Grundsatz einer Verbindung von Wissenschaft und Praxis als Editionsmaxime entsprechen sollte. Dass die erste Option von Vertretern von Breitkopf & Härtel unterbreitet wurde, erwähnt Leisinger nicht; dies scheint aber sehr wahrscheinlich, da man auf die erhaltenen Druckplatten Bezug nahm.

Es erscheint nicht glaubwürdig, dass die Druckplatten für *Mozarts sämtliche Werke* den Krieg überlebt hätten. Wenn, dann mussten diese 1951 sicherlich in Leipzig sein und dürften das Volumen eines Schiffscontainers einnehmen. Jedenfalls hätte der falsche Boden eines Aktenkoffers nicht gereicht, um diese in die BRD zu schmuggeln. Auch überrascht, dass in keiner der Darstellungen der Editions-geschichte die Reprints von Edwards erwähnt werden, obschon man sicherlich davon wusste.⁷⁸ Sie sind einfach aus der Erzählung verschwunden. Ob sich in den Verlagen Protokolle zu den Sitzungen der Salzburger Tagung von

78 So etwa in *Musikalisches Erbe und Gegenwart: Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Hanspeter Bannwitz, Georg Feder, Ludwig Finscher und Wolfgang Rehm, Kassel 1975, Abschnitt: »Neue Mozart-Ausgabe«, S. 62.

1951 erhalten haben, in der man den endgültigen Beschluss zur Neuen Mozart-Ausgabe traf, entzieht sich noch meiner Kenntnis.

Bärenreiters Position in der Kulturlandschaft dürfte jedoch auch von einem anderen Umstand profitiert haben, der dem Verlag neben dem zeitlichen einen geo- und kulturpolitischen Vorteil gegenüber Breitkopf & Härtel verschaffte. Hellmuth von Hase übersiedelte erst 1945 mit seiner Familie und den engsten Verlagsmitarbeitern nach Wiesbaden, also in die amerikanische Besatzungszone. Ohne die Materialien aus dem Leipziger Mutterhaus war der neue Verlag nicht handlungsfähig, und diese lagen in der russischen Besatzungszone. Hellmuth von Hase tauchte zwischen Mitte 1946 und 1949 unter, da er sich während der Nazizeit eine allzu große Nähe zur Kulturpolitik der Nazis genehmigt hatte. Seine Entnazifizierung war kein einfaches Unterfangen, er überließ daher die Geschäfte seinem 1945 aus amerikanischer Gefangenschaft zurückgekehrten Bruder Martin. Die Genehmigung für den Wiederaufbau des Verlages durch das »Military Government-Germany« in Berlin erhielt Martin von Hase 1947 in absentia des Bruders.⁷⁹ Man hoffte also auf die Rückkehr nach Leipzig. Erst 1951 konnte dank des Verkaufes einiger über die Grenze geschmuggelter Autografe aus dem Breitkopf'schen Archiv der Verlag in Wiesbaden finanziell konsolidiert werden – von alten Druckplatten ist nirgendwo die Rede.⁸⁰ Doch mit der Gründung der DDR 1949 war an eine Rückkehr nach Leipzig nicht zu denken, und 1952 wurde die Leipziger Niederlassung enteignet und zum VEB Breitkopf & Härtel umbenannt.

In der heißen Phase der Verhandlungen um eine Neue Mozart-Ausgabe war die Verlagsleitung von Breitkopf & Härtel schlichtweg nicht in der Lage mitzusprechen. Die Zukunft des wertvolleren Leipziger Verlages lag stets und ab 1949 noch mehr völlig in der Luft, der erfahrenere Verlagsleiter war untergetaucht und von der Nazizeit beschmutzt, und in Wiesbaden war man noch nicht angekommen. Man versuchte jedoch, dies beweist die Korrespondenz mit dem Edwards-Verlag ab 1950, mit dem Mut der Verzweiflung, die eigenen Interessen zu verteidigen. Breitkopf & Härtels Angebot an Edwards war vor allem eine Kampfansage an Bärenreiter, der sich die Neue Mozart-Ausgabe unter den Nagel gerissen hatte. Edwards und Breitkopf & Härtel hätten gemeinsam in Windeseile eine revidierte Fassung der alten Mozart-Ausgabe unter Berücksichtigung von Einsteins Köchel-Materialien und neuer Forschungsergebnisse auf den Markt bringen können und damit Bärenreiter zumindest für eine Zeit lang diesen streitig machen.

⁷⁹ Frank Reinisch, Art. »Breitkopf & Härtel«, in: *MGG Online*.

⁸⁰ D-LEsta, 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, »Vorbemerkung«, https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=09.22&bestandid=21081&syg_id=#einleitung.

Der Adressat dieses Briefes, Hans T. David, sah sich außerstande, auf dieses Angebot angemessen zu reagieren. Obwohl er schon ein Großteil der Edwards'schen Mozart-Edition betreut hatte, warf er das Handtuch und überließ Hertha Einstein die Verhandlungen mit Breitkopf & Härtel. Zuvor schrieb er an den Verlagsleiter von Bärenreiter Karl Vötterle und an Breitkopf & Härtel – diese Briefe sind mir unbekannt, ebenso Edwards' Antwort an Breitkopf & Härtel. Hertha Einstein verlangte empört am 11. Dezember 1954 die Forschungsmaterialien, die bei Edwards lagen, zurück.⁸¹ Es handelt sich um eine große Kiste und ein Paket sowie die vier Mozart-Bände der Edwards-Reprint-Edition, die Einstein betreut hatte. Ab da und bis zu Hertha Einsteins Tod 1965 wird Walter Hinrichsen, der Verlagsleiter von Peters in New York, ihr treuer Berater und kluger Vermittler zwischen ihr und den deutschen Verlagen sein.

Sie hätte keinen besseren finden können. Walter Hinrichsen hatte das Geschäft des Musikverlegens von der Pike auf gelernt, und zwar international in Deutschland, England und den USA, in die er schon 1936 emigrierte. 1942 trat er in die US-Army ein. Von 1945 bis 1947 war er als Musikoffizier für den amerikanischen Sektor in Berlin tätig. In dieser Eigenschaft baute er die *Inter-Allied Music Library* auf, eine Aufgabe, die ihn mit Sicherheit in viele Verhandlungen mit seinen Verlegerkollegen in Deutschland brachte.⁸² Es gelang ihm rechtzeitig, seinen Verlag von Leipzig in die USA zu verlegen, seine Familiengeschichte, er und sein Bruder Max hatten als einzige Familienmitglieder die Shoah überlebt, machte ihn für Hertha Einstein uneingeschränkt vertrauenswürdig.

Die Korrespondenz zwischen Walter Hinrichsen und Hertha Einstein stellt ein Stück Wissenschaftsgeschichte dar, das eine Edition verdient, hier aber nur in Auszügen ausgewertet werden kann.⁸³ Hinrichsen sollte sie dabei unterstützen, die Einstein-Materialien in die richtigen Hände zu befördern, damit sie der Forschung dienen. Doch er tat weit mehr als das. Die Korrespondenz legt nahe, dass Hertha Einstein vor Alfreds Tod nicht direkt in die Verhandlungen mit den Verlagen involviert war. Über die Konflikte mit den deutschen Musikwissenschaftlern wusste sie aber genau Bescheid, vor allem darüber, wer während der Hitlerzeit Freund, und wer Feind gewesen war. Walter Hinrichsen verfolgte dabei keine

81 Hertha Einstein an Hans. T. David, 11.12.1954, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 251.

82 Irene Lawford-Hinrichsen, *Five Hundred Years to Auschwitz. A Family Odyssey from the Inquisition to the Present*, Harrow 2008, S. 194.

83 Der erhaltene Briefwechsel zwischen Hertha Einstein und Walter Hinrichsen beginnt im Mai 1955 und endet im Oktober 1963. Im Januar 1965 berichtet Eva Einstein, dass Hertha einen Schlaganfall erlitten hätte und die Geschäfte nicht mehr führen könne; sie übernimmt die Korrespondenz bis 1971. US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folders 465 und 466. Ich danke Sebastian Bolz für die Einsichtnahme in diese Quellen.

Eigeninteressen, denn weder eine wissenschaftliche Gesamtausgabe noch die Herausgabe des Köchel-Verzeichnisses passten in sein Verlagsprogramm. Aber er war ein geduldiger Mentor bei Hertha Einsteins autodidaktischer Ausbildung zur Autoren-Witwe, eine Rolle, die sie nach anfänglichen Schwierigkeiten bravourös spielte, mal klagend, mal fordernd, mal an der richtigen Stelle einlenkend.

Bis 1956 erschienen bei Edwards im Eiltempo die restlichen Reprints der alten Bände der Mozart-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, der Plan einer Kooperation zwischen Edwards und Breitkopf & Härtel, um Bärenreiters Marktposition zu schwächen, schlug fehl, aber ein Streitpunkt war vom Tisch, doch die Causa »Einstein-Materialien« war es damit noch lange nicht.⁸⁴

Die große Kiste, das Paket und die vier Mozart-Reprints landeten im Juni 1955 bei Hinrichsen, er versprach, sich um die Auswertung des Inhaltes zu kümmern, eine Aufgabe, die er aber delegieren musste. An wen, musste Hertha Einstein genehmigen. Währenddessen drängten Breitkopf & Härtel und Bärenreiter auf Einsicht in die Materialien. David hatte Herrn Jonas, vielleicht Oswald Jonas, vorgeschlagen und Herrn Wilson, beide werden aus unterschiedlichen Gründen abgelehnt. Schließlich einigten sich Hinrichsen und Hertha Einstein auf Fritz Oberdörfer als Mitarbeiter für die Inventarisierung. Dieser war erst 1949 in die USA ausgewandert und konnte eine solide musikwissenschaftliche Ausbildung in Deutschland vorweisen.

Herthas kategorische Ablehnung einer Zusammenarbeit mit Breitkopf & Härtel und Bärenreiter weichte langsam auf. Solange Joseph Müller-Blattau und Hans Joachim Moser, die sie als Nutznießer der Notlage ihres Mannes bezeichnet, in die Mozart-Gesamtausgabe involviert waren, lehnte Hertha Einstein jegliche Verhandlung ab. Die vom Schott-Verlag begünstigte opportunistische Übernahme des Riemann-Lexikons durch Müller-Blattau hatte Alfred Einstein in zermürbende Gerichtsverhandlungen gestürzt, die Hertha in traumatischer Erinnerung hatte. Doch sobald die beiden verhassten Herrschaften aus dem Feld getrieben waren, ließ sie mit sich reden. Bezüglich Herrn von Hase kam sie 1956 zu folgendem Schluss, nachdem Vötterle mit der roten Karte des Antisemitismus⁹ des Konkurrenten Helmuth von Hase gewedelt hatte, um Hertha für sich einzunehmen:

»Herr Voetterle schrieb einmal ›Es waere ein Witz, wenn Herr von Hase das Material bekaeme, denn er war ein Antisemit‹. Dies beantworte ich folgendendermassen: Dass Herr von Hase ein Antisemit war (und wahrscheinlich noch ist) wusste mein Mann schon laengst vor der Hitlerzeit. Aber er hatte stets die gresste Unterstuetzung von Breitkopf und Haertel

84 Eine Gegenüberstellung der Bände der Edwards-Ausgabe mit der alten Mozart-Ausgabe ist in Anhang 2 wiedergegeben.

während seiner langjährigen Beziehungen zu dieser Firma und wurde in jeder Weise sowohl bei der Herausgabe der Zeitschrift als auch beim ›Köchel‹ ausgezeichnet behandelt.

Sie koennen daraus ersehen, dass ich sogar einen Unterschied zwischen Nazis und Antisemiten mache. Waere dies nicht der Fall, muesste ich beinahe nach Israel auswandern, was ich nicht im Sinn habe!«⁸⁵

Hertha Einstein geriet ins Kreuzfeuer der Schlacht zwischen Bärenreiter und Breitkopf & Härtel um den Nachlass Alfred Einsteins; Hinrichsen konnte sie aber in der Regel gut abschirmen. Sie erhielt Post von allen Seiten und fühlte sich mal übergangen, mal nicht ernst genommen, mal mangelte es am Respekt vor ihrem Mann. Doch sie vertraute in Sachen Köchel den Neu-Wiesbadenern, also Breitkopf & Härtel, mehr als den Kasseler, also Bärenreiter, und erlaubte schließlich von Hase die Einsichtnahme in den Nachlass und dem Verlag die Pflege von Einsteins Köchel.

Der Inhalt von Einsteins Forschungsmaterialien veraltete jedoch zusehends, je mehr sich die Mozartforschung in Europa aufrappelte. Das war Hinrichsen bewusster als Frau Einstein. Er blieb ihr ergeben, verhehlte aber nicht eine gewisse Enttäuschung ob der wissenschaftlichen Tragfähigkeit der Materialien. Man fand nach und nach vernünftige Lösungen für die Verwertung der Einstein-Materialien, die Hinrichsen recht schleppend durchschauen ließ. Für Hinrichsen blieb noch ein Trostpreis übrig. Zwischen den Akten, Listen und Quellenangaben fanden sich Hinweise auf Vorarbeiten für die Edition von sieben »unbekannten« Werken Mozarts, deren Unterlagen sich bei Hertha Einstein auffinden ließen. Es handelte sich zunächst um sieben Werke, die zu Lebzeiten Einsteins noch nicht in der Mozart-Gesamtausgabe erschienen waren: KV 32, KV 45b-Anh. 214, KV 61f-105, KV 176, KV Anh. 182, KV Anh. 226, KV 227 und KV 285b-Anh. 171. Drei davon – KV 61f-105, KV 176 und KV 285b-Anh. 171 – kamen 1961/1962 bereits in der Neuen Mozart-Ausgabe heraus. Aber die restlichen fünf Werke ließ Hinrichsen von Fritz Oberdörfer für den Druck bei Peters aufbereiten, eines erschien 1964, die restlichen 1971 unter Namensnennung von Alfred Einstein. Wie es 1976 zur allerletzten unter Einsteins Namen erschienenen Faksimile-Ausgabe der *Gran Partita* KV 370a kam, konnte ich aus der mir zur Verfügung stehenden Quellen nicht eruieren.

85 Hertha Einstein an Walter Hinrichsen, 10.01.1956, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folder 465.

Schlussgedanke

Bei der Lektüre von Einsteins Texten ertappte ich mich beim Gedanken, sollte mich die gute Fee endlich nach meinen drei Wünschen fragen, ihn in meiner Wunschliste der Menschen, die ich gerne treffen würde, zuoberst zu platzieren. Doch nach der Lektüre des Briefwechsels mit Hertha Einstein würde ich fast lieber mit ihr einen Kaffee trinken. Die Korrespondenz lässt vermuten, dass Alfred kein ganz einfacher Zeitgenosse war, sie aber auch nicht. Zorn und verständlicher Argwohn schimmern in ihren Texten immer wieder durch. Dennoch hat Einsteins Mischung von Gewitztheit und sogar Ironie mit Realismus, politischem Weitblick und Gerechtigkeitsinn Seltenheitswert, seine Neigung zur Besserwisseri und seine reflexartige Abwehr von Kritik trüben das glänzende Bild ein wenig, obschon man seine Motive im Kontext von Diskriminierung, akuter Lebensgefahr, Verbannung und Flucht verstehen kann. Es war ihm sehr ernst bei der Sache; zu sich selbst konnte er normalerweise eine erholsame Distanz halten, solange die Kritik von Personen kam, die ihm nahestanden. Mit dem arbeitswütigen Editor und Katalogautor kann ich mich wiederum aufgrund meiner eigenen wissenschaftlichen Tätigkeit durchaus identifizieren. Sich in die Arbeit zu stürzen, kenne ich ebenfalls als Ablenkung von Frustration und beruflicher Ausweglosigkeit. Er ist mir sympathisch, ich gebe es unumwunden zu, und ich bewundere seine raffinierte Rachestrategie gegenüber einer wissenschaftlichen Zunft und einem Land, die ihm übel mitgespielt hatten. Er hielt an Erinnerung, Wahrheit und Wissenschaft fest.

Es gelang Alfred Einstein mittels der Musikeditionen als Teilaspekt seiner musikwissenschaftlichen Arbeit, aus der Position der scheinbar unüberwindlichen Unterlegenheit seine Würde und seine Stimme vor der Elimination durch den Nationalsozialismus zu retten. Dies tat er aus einem Gefühl tiefer Verantwortung gegenüber seinem persönlichen Musikgeschichtsbild, dessen Kerngedanke in einer vehementen Abwehr gegen die nationalistische Instrumentalisierung von Musik bestand. Seine kategorische Abscheu gegen kulturellen Nationalismus als Leitplanke ästhetischer Urteile gepaart mit der Diskriminierung aufgrund seiner jüdischen Herkunft machten aus ihm vor dem Krieg eine suspekte, während des Krieges eine gefährlich-zersetzende und nach dem Krieg eine unbequeme Person und das noch Jahrzehnte nach seinem Tod, dank der Intervention seiner klugen Witwe. Auch für sie ging es um die Sache der Wissenschaft. Dies zu erreichen, ohne selbst in verzweifelten Situationen zu verzweifeln, dabei im perfekten Outfit, verdient größte Bewunderung.

Cristina Urchueguía

Alfred Einstein als Herausgeber: Eine Bibliographie

Die Editionen Alfred Einsteins in chronologischer Folge

Musikeditionen

(mit Adolf Sandberger) *Ausgewählte Werke von Agostino Steffani (1654–1728). Erster Teil*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1905 (DTB, 6.2)

Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte, Leipzig: Teubner 1917 (Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus Natur und Geisteswelt, 439), ²1924, ³1927, ⁴1930, ⁵1934

Georg Benda, *Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit musikalischen Zwischensätzen (1775) nach der Partitur von 1781 im Klavierauszug*, Text: Johann C. Brandes, bearb. von Alfred Einstein, Leipzig: Siegel 1920

Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, München: Drei Masken 1921 (Musikalische Stundenbücher)

Arcangelo Corelli, *Concerto grosso, op. 6 Nr. 8*, Leipzig: Eulenburg ca. 1926 (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe/Edition Eulenburg, 348)

Antonio Vivaldi, *Concerto grosso op. 3 Nr. 10*, Leipzig: Eulenburg 1926 (Edition Eulenburg, 749)

Antonio Vivaldi, *Concerto grosso op. 3 Nr. 11*, Leipzig: Eulenburg 1926 (Edition Eulenburg, 750)

Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat Mater*, Leipzig: Eulenburg 1927 (Edition Eulenburg, 973)

Antonio Vivaldi, *Concerti für Violine und Streichorchester op. 3 Nr. 6*, Leipzig: Eulenburg 1927 (Edition Eulenburg, 753)

Antonio Vivaldi, *Concerto für Violine und Streichorchester op. 6 Nr. 1*, Leipzig: Eulenburg 1928 (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe, 754)

Giovanni Battista Viotti, *Concerto für Violine und Orchester, Nr. 22*, Leipzig: Eulenburg 1929 (Edition Eulenburg, 756)

- Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Drama giocoso in 2 Akten [KV 527]*, Leipzig: Eulenburg 1929 (Edition Eulenburg, 918/Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe, 954)
- Luca Marenzio, *Sämtliche Werke, 1: Madrigale für fünf Stimmen, Buch I–III*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1929 (PäM, 4.1)
- Antonio Vivaldi, *Concerto für Flöte und Streichorchester, op. 10 Nr. 3*, Leipzig: Eulenburg 1930 (Edition Eulenburg, 758)
- Luca Marenzio, *Sämtliche Werke, 2: Madrigale für fünf Stimmen, Buch IV–VI*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1931 (PäM, 6.2)
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Ouvertüre [KV 527]*, Leipzig: Eulenburg 1929–1931 [?] (Edition Eulenburg, 608)
- Arcangelo Corelli, *Concerto grosso, op. 6 Nr. 1*, Leipzig: Eulenburg ca. 1932 (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe/Edition Eulenburg, 357)
- Antonio Vivaldi, *Concerto grosso op. 3 Nr. 8*, Leipzig: Eulenburg 1932 (Edition Eulenburg, 762).
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Exsultate, jubilate, KV 165*, Leipzig: Eulenburg 1932 (Edition Eulenburg, 1022)
- Giovanni Gabrieli, *Canzone per sonare a quattro*, Mainz und London: Schott/Paris: Eschig/New York: Associated Music Publishers 1933 (Antiqua, 2306)
- Arcangelo Corelli, *Concerto grosso, op. 6 Nr. 3*, Leipzig: Eulenburg ca. 1933 (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe/Edition Eulenburg, 358)
- Arcangelo Corelli, *Concerto grosso, op. 6 Nr. 9*, Leipzig: Eulenburg ca. 1933 (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe/Edition Eulenburg, 359)
- Italienische Musiker und das Kaiserhaus 1567–1625. Dedikationsstücke und Werke*, Continuo-Aussetzung der beiden Stücke von Priuli Hans Gál, deutsche Übersetzungen Alfred Grünfeld, Wien: Universal 1934 (DTÖ, 77); »Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den Erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 21 (1934), S. 3–52.
- Johann Christian Bach, *Sinfonia concertante A-Dur für Violine und Violoncello mit Orchester*, Leipzig: Eulenburg 1934 (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe, 765/Praeclassica, 9)
- Johann Christian Bach, *Sinfonia op. 18 Nr. 4, D-Dur*, nach dem Originaldruck, Leipzig: Eulenburg ca. 1934 (Edition Eulenburg, 521/Praeclassica, 8)
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Rondo KV 386. Zwei Klaviere zu 4 Händen*, Wien: Universal 1936.
- Christoph Willibald Gluck, *L'innocenza giustificata (Der Triumph der Unschuld). Festa teatrale 1755*, Wien: Universal 1937 (DTÖ, 82)

- Wolfgang Amadeus Mozart, *Quartetto KV 285a flauto, (violino 1), violino, viola, cello*, London: Hinrichsen 1938 (Hinrichsen Edition, 18a–e)
- Antonio Vivaldi, *Concerto grosso for 4 violins and string orchestra B minor Op. 3 No. 10*, London: Hinrichsen/Eulenburg 1939 (Praeclassica, 25)
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Two entr'acte pieces from Thamos, King of Egypt for orchestra*, bearb. von Edwin J. Stringham, New York: Music Press 1940 (Music Press Orchestra Series)
- »Two missing sonatas by Mozart [KV 241, 263]«, in: *Music & Letters* 21 (1940), S. 1–17
- Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole, Libro tertio des A. Antico 1517*, Northampton: Smith College 1941 (Smith College Music Archives, 4)
- The Golden Age of the Madrigal*, New York: Schirmer 1942
- Wolfgang Amadeus Mozart, *The Ten Celebrated String Quartets. First authentic edition in score based on autographs in the British Museum and on early prints*, London: Novello 1945 (Publications of the Paul Hirsch Music Library, 12)
- Joseph Haydn, *Symphony in B flat Major (before 1782): for Flute, two Oboes, Basson, two Horns, two Violins, Viola, Violoncello and Double Bass*, New York: Music Press ca. 1947
- Joseph Haydn, *Sinfonie Nr. 87 G-Dur*, Northampton: Smith College 1949 (Smith College Music Archives, 10)
- Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*. Photolithographischer Neudruck der Ausgabe Breitkopf & Härtel, hrsg. von Johannes Brahms, Franz Espagne, Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, Ludwig Ritter von Köchel, Gustav Nottebohm, Carl Reinecke, Julius Rietz, Ernst Rudorff, Philipp Spitta, Paul Graf von Waldersee und Franz Wüllner, Ann Arbor: Edwards 1951–1952 (Edwards music reprints. Series A, 4, 1–4) [siehe Anhang 2]
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonia, Bb major (Cavaliere) KV 45b (Anh. 214). Studienpartitur*, bearb. von Fritz Oberdoerffer, New York: Peters ca. 1964 (Edition Peters, 6309)
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Divertimento B-dur KV App. 227 [Anh. C. 17.02 = KV 196 f], bearb. von Fritz Oberdoerffer*, New York: Peters [1971] (Edition Peters, 6308 [Partitur], 6308a [Stimmen])
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Divertimento Es-dur KV App. 226 [Anh. C 17.01 = KV 196e], bearb. von Fritz Oberdoerffer*, New York: Peters [1971] (Edition Peters, 6307 [Partitur], 6307a [Stimmen])
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Divertimento Es-dur KV App. 182. Winds*, bearb. von Fritz Oberdoerffer [?], New York: Peters [1971] (Edition Peters, 6306 [Partitur], 6306a [Stimmen])

Wolfgang Amadeus Mozart, *Galimathias Musicum KV 32*, bearb. von Fritz Oberdoerffer, New York: Peters [1971] (Edition Peters, 6305 [Partitur], 6305a–h [Stimmen])

Wolfgang Amadeus Mozart, *Gran partita, K. 361: a facsimile of the holograph in the Whittall Foundation Collection [KV 370a]*, Washington, DC: Library of Congress 1976

Der Artikel »Haydns Sinfonie« (*Neue Zeitschrift für Musik* 91 [1924], S. 169–174) erschien als Vorwort zu den folgenden Bänden:

Joseph Haydn, *24 Symphonien*, 4 Bde., hrsg. von Wilhelm Altmann und Ernst Praetorius (Teilrevision), Leipzig: Eulenburg 1935 (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe)

Joseph Haydn, *Twelve London symphonies*, Bd. 2, London: Eulenburg 1936 (Edition Eulenburg)

Joseph Haydn, *Six Paris symphonies*, London: Eulenburg 1936 [?]

Joseph Haydn, *Sinfonie d-Moll, Nr. 80*, Wien: Universal 1937

Joseph Haydn, *Twelve London symphonies*, Bd. 1, London: Eulenburg 1959 (Edition Eulenburg)

Texte

Johann Adam Hiller. *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*, Leipzig: Siegel 1915 (Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt, 1)

Christian Gottlob Neefe (1748–1798). *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt. Mit Lebenslauf, von ihm selbst beschrieben und ergänzt durch seine Witwe*, Leipzig: Siegel 1915 (Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt, 2)

Adalbert Gyrowetz. *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*, Leipzig: Siegel 1915 (Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt, 3/4)

Benedetto Marcello, *Das Theater nach der Mode. Zum erstenmal ins Deutsche übertragen*, München: Müller 1917 (Perlen älterer romanischer Prosa, 24)

A Short History of Music, New York: Knopf 1936, ²1948, ³1953, ⁴1960

Briefe deutscher Musiker, Amsterdam: Querido 1939, Zürich: Pan ²1955

Nicht ausgeführte Editionsprojekten

»The Unknown Mozart«, Editionsprojekt mit Oxford University Press geplant 1935, erwähnt in: Walter Hinrichsen an Hertha Einstein, 10.04.1959, US-BEM, Archives Einstein Coll. 1, Box 5, Folder 466

Faksimile von Mozart-Quartetten, Angebot von Alfred Einstein an Bärenreiter, Alfred Einstein an Karl Vötterle, 21.03.1935. US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 3, Folder 122

Forschungsmaterial zu einem Werkverzeichnis von Joseph Haydn, A-Wn, Mus. Hs.45037

Werkverzeichnisse

Köchel, Ludwig Ritter von, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, 3. Auflage bearb. von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1937

»Mozartiana and Köcheliana«, in: *The Music Review* 1 (1940), S. 313–342; 2 (1941), S. 68–77, S. 151–158, S. 235–242, S. 324–331; 4 (1943), S. 53–73; 6 (1945), S. 238–249

Köchel, Ludwig Ritter von, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen[,] zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen. Mit einem Supplement »Berichtigungen und Zusätze« von Alfred Einstein*, 3. Auflage bearb. von Alfred Einstein, Ann Arbor: Edwards 1947 (Edwards music reprints, Series B, 1)

Köchel, Ludwig Ritter von, *Der kleine Köchel. Chronologisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher musikalischen Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, geb. 27. Januar 1756, gest. 5. Dezember 1791*, zusammengest. auf Grund der 3., von Alfred Einstein bearb. Auflage des »Chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtl. Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts«, hrsg. von Hellmuth von Hase, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1951

Köchel, Ludwig Ritter von, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, 4. Auflage bearb. von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958

Köchel, Ludwig Ritter von, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis Sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen* [ohne Supplement], 5. Auflage bearb. von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1961

Köchel, Ludwig Ritter von, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, 6. Auflage bearb. von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd

Sievers, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1964, ²1965 als 7. Auflage, ³1983 als 8. Auflage

Vogel, Emil, *Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500–1700*, überarb. und erw. in: *Notes* 2 (1944–1945), S. 185–200, S. 275–290; 3 (1945–1946), S. 51–66, S. 154–169, S. 256–271, S. 363–378; 4 (1946–1947), S. 41–56, S. 201–216, S. 301–316; 5 (1947–1948), S. 65–96, S. 277–308, S. 385–396, S. 537–548; deutsch: Hildesheim: Olms 1962

Konkordanz der Bände der alten Mozart-Gesamtausgabe mit der Edwards-Music-Reprints-Ausgabe

Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe, Photo-lithographischer Neudruck der Ausgabe Breitkopf & Härtel, hrsg. von Johannes Brahms, Franz Espagne, Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, Ludwig Ritter von Köchel, Gustav Nottebohm, Carl Reinecke, Julius Rietz, Ernst Rudorff, Philipp Spitta, Paul Graf von Waldersee und Franz Wüllner, Ann Arbor: Edwards 1951–1956 (Edwards music reprints, Series A, 4)¹

Jahr	Edwards	<i>Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe</i> , Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877–1910
1951	1*	Serie I/1, <i>Messen</i> , Nr. 1–8
1951	2*	I/2, <i>Messen</i> , Nr. 9–15
1951	3*	II, <i>Litaneien und Vespern</i>
1952	4*	III/1, <i>Kleinere geistliche Gesangwerke</i> , Nr. 1–16 III/2, <i>Kleinere geistliche Gesangwerke</i> , Nr. 17–31
1955	5	IV/1, <i>Cantaten</i> , Nr. 1–3 IV/2, <i>Betulia liberata. Italiänisches Oratorium in 2 Theilen</i> (KV 118); <i>Davidde penitente. Oratorium</i> (KV 469)
1955	6	V/1, <i>Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. Geistliches Singspiel. Erster Theil</i> (KV Nr. 35) V/2, <i>Apollo et Hyacinthus. Lateinische Comoedie in 1 Acte</i> (KV 38) V/3, <i>Bastien und Bastienne. Deutsche Operette in 1 Acte</i> (KV 50) V/4, <i>La finta semplice. Opera buffa in tre Atti</i> (KV 51)
1955	7	V/5, <i>Mitridate. Re di Ponto. Opera seria in 3 Acten</i> (KV 87)
1955	8	V/6, <i>Ascanio in Alba. Theatralisches Festspiel in 2 Acten</i> (KV 111)

1 Von Einstein betreute Bände sind mit * markiert.

Jahr	Edwards	<i>Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877–1910</i>
1955	9	V/7, <i>Il Sogno di Scipione. Festspiel in einem Akte</i> (KV 126) V/8, <i>Lucio Silla. Opera seria in 3 Akten</i> (KV 135)
1955	10	V/9, <i>La finta Giardiniera. Opera buffa in 3 Akten</i> (KV 196)
1955	11	V/10, <i>Il Re Pastore. Dramatisches Festspiel in 2 Acten</i> (KV 208) V/11, <i>Zaide. Deutsche Operette in zwei Akten</i> (KV 344) V/12, <i>Chöre und Zwischenakte zu dem heroischen Drama: Thamos, König von Aegypten</i> (KV 345)
1955	12	V/13, <i>Idomeneo. Opera seria in 3 Akten</i> (KV 366) V/14, <i>Ballettmusik zur Oper »Idomeneo«</i> (KV 367)
1955	13	V/15, <i>Die Entführung aus dem Serail. Komisches Singspiel in 3 Akten</i> (KV 384) V/16, <i>Der Schauspieldirektor. Komödie mit Musik in 1 Akte</i> (KV 486)
1955	14	V/17, <i>Die Hochzeit des Figaro. Opera buffa in 4 Akten</i> (KV 492)
1955	15	V/18, <i>Don Juan. Komische Oper in zwei Akten</i> (KV 527)
1955	16	V/19, <i>Così fan tutte (Weibertreue). Oper in zwei Akten</i> (KV 588)
1955	17 ²	V/20, <i>Die Zauberflöte. Oper in zwei Akten</i> (KV 620) V/21, <i>Titus (La Clemenza di Tito). Opera seria in due Atti</i> (KV 621)
1955	18	VI/1, <i>Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters, Nr. 1–23</i>
1955	19	VI/2, <i>Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters, Nr. 24–47</i> VII/1, <i>Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte</i> VII/2, <i>Kanons</i>
1955	20	VIII/1, <i>Symphonien, Nr. 1–21</i>
1955	21	VIII/2, <i>Symphonien, Nr. 22–34</i>
1955	22	VIII/3, <i>Symphonien, Nr. 35–41</i>
1955	23	IX/1a, <i>Cassationen, Serenaden für Orchester [Nr. 1–9]</i> IX/1b, <i>Cassationen, Serenaden für Orchester [Nr. 10–14]</i>
1955	24	IX/2, <i>Divertimente für Orchester</i>

2 Als V/22 erschien in der alten Mozart-Ausgabe der Band *Ouverturen (aus den Opern Nr. 1–21.)*. In der Reprint-Ausgabe ist dieser Band nicht enthalten.

Jahr	Edwards	<i>Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877–1910</i>
1955	25	X, <i>Märsche, Symphoniesätze und kleinere Stücke für Orchester (auch für Harmonika und Orgelwalze)</i> XI, <i>Tänze für Orchester</i>
1955	26	XII/1, <i>Concerte für Violine und Orchester, Nr. 1–10</i>
1955	27	XII/2, <i>Concerte für ein Blasinstrument und Orchester, Nr. 11–20</i>
1956	28	XIII, <i>Quintette für Streichinstrumente</i>
1956	29	XIV, <i>Quartette für Streichinstrumente</i> XV, <i>Duos und Trio für Streichinstrumente, Nr. 1–4</i>
1956	30	XVI/1, <i>Concerte für das Pianoforte, Nr. 1–8</i>
1956	31	XVI/2, <i>Concerte für das Pianoforte, Nr. 9–16</i>
1956	32	XVI/3, <i>Concerte für das Pianoforte, Nr. 17–21</i>
1956	33	XVI/4, <i>Concerte für das Pianoforte, Nr. 22–28</i>
1955	34	XVII/1, <i>Pianoforte-Quintett, -Quartette und -Trios, Nr. 1–3</i> XVII/2, <i>Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell</i>
1955	35	XVIII/1, <i>Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine [Nr. 1–23]</i>
1955	36	XVIII/2, <i>Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine [Nr. 24–45]</i>
1956	37	XIX, <i>Für ein und zwei Pianoforte zu vier Händen</i> XX, <i>Sonaten und Phantasien für das Pianoforte</i>
1956	38	XXI, <i>Variationen für das Pianoforte</i> XXII, <i>Kleinere Stücke für das Pianoforte</i> XXIII, <i>Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel</i>
1955	39	XXIV (Supplement), Nr. 1: <i>Requiem (KV 626)</i> XXIV/2–7, <i>Symphonien</i> XXIV/7a–18, <i>Kleinere Orchesterstücke</i> XXIV/19–21, <i>Concerte</i> XXIV/21a–27a, <i>Concerte, Kammermusik- und Clavierwerke</i>

Jahr	Edwards	<i>Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877–1910</i>
1955	40	XXIV/28, 48a, <i>Geistliche und weltliche Gesangwerke</i> XXIV/29, <i>Messe in C-moll (KV 427)</i> XXIV/30–36, 39–53, <i>Kleinere geistliche und weltliche Gesangwerke</i> XXIV/37, <i>L'oca del Cairo. Komische Oper (KV 422)</i> XXIV/38, <i>Lo Sposo deluso o sia La Rivalità di tre Donne per un solo Amante. Opera buffa in due Atti (KV 430)</i> XXIV/54, <i>Arie »Conservati fedele« (Text aus Metastasio's »Artaserse«) für Sopran mit Begleitung von Streichinstrumenten</i> XXIV/55–56, <i>Quintett für 2 Violinen, 2 Violoncelli und Violoncell (KV Anh. II, 80); Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen und 2 Hörner (KV 98)</i> XXIV/57, <i>6 Menuette für 2 Violinen, Bass, 2 Oboen (Flöte) und 2 Trompeten (2 Hörner) (KV 164)</i> XXIV/58–60, <i>Zwölf Duette für 2 Bassethörner; Skizze zum Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott (KV 452); Sonate für 2 Claviere. Fragment (KV Anh. II, 42)</i> XXIV/61, <i>Recitativ und Arie »Basta, vincerai; eccoti il foglio« ... »Ah non lasciarmi, no«. Für Sopran mit Begleitung des Orchesters</i> XXIV/62, <i>Fünf Divertimenti für 2 Klarinetten und Fagott</i>
1956	[41]	Supplement. Revisionsbericht. Serie I, II, III und Serie XXIV, Nr. 1, 28 und 29 Supplement. Revisionsbericht. Serie IV Supplement. Revisionsbericht. Serie V, Nr. 1–21 und Serie XXIV, Nr. 10, 37 und 38 nebst Anhang Supplement. Revisionsbericht. Serie VI Supplement. Revisionsbericht. Serie VII Supplement. Revisionsbericht. Serie VIII Supplement. Revisionsbericht. Serie IX, X, XI Supplement. Revisionsbericht. Serie XII und XXIV, Nr. 19–21 Supplement. Revisionsbericht. Serie XIII Supplement. Revisionsbericht. Serie XIV
[1956]	[42.1]	Stimmen. Bd. 1 = 29a [Stimmen zu: Serie XIV, Quartette für Streichinstrumente; Serie XV, Duos und Trio für Streichinstrumente]

Jahr	Edwards	<i>Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877–1910</i>
[1956]	[42.2]	Stimmen. Bd. 2 = 28a, 34a–37a [Stimmen zu: Serie XIII, Quintette für Streichinstrumente; Serie XVII, Pianoforte-Quintett, -Quartette und -Trios; Serie XVIII, Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine, Bd. 1.2; Serie XIX, Für ein und zwei Pianoforte zu vier Händen]

Henrike C. Lange

Berkeley als geistige Lebensform: Alfred Einstein's Arrival in the Bay Area

»Man ist eigentlich nur kurz am Leben und im grossen betrachtet fast immer tot. Man ist also gewissermassen wie zu Besuch da und braucht diese Episode nicht gar zu ernst zu nehmen. Wenn man diese Kunst einigermaßen gelernt hat, geht schon bald der Zug ab.«

Albert Einstein in a letter to Alfred Einstein, March 1944¹

Ankommen / Arrival

About a year prior to the 2022 conference in Munich's Orff Centre, Sebastian Bolz's invitation reached me two thirds into what would be a total of eighteen months of lockdown for us out here in California.² Though, by spring 2022, we were partly back on campus, eventually the pandemic aftermath did not allow transatlantic travel in the middle of the semester. But if we had learned anything from the pandemic, it was to look at the inevitable in the best possible way – and it was in this spirit that I welcomed the Orff Centre audience to Berkeley and the San Francisco Bay Area that morning in March. It was fairly easy to set the scene

1 Albert Einstein to Alfred Einstein 19.03.1944, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 288.

2 Warm thanks to Sebastian Bolz for his initiative and excellent stewardship of the edition. Thanks to Moritz Kelber, Katelijne Schiltz, the participants of the fruitful conference in Munich, the active audiences there and on telecon, and the staff at the Orff Centre in Munich for facilitating the remote connection to Berkeley smoothly and with such remarkable elegance. Special thanks to Andrew Stewart for taking me out on his boat prior to the conference to capture the photo of El Cerrito from the bay, and to Berkeley archaeologist Christopher Hallett for locating Alfred Einstein's grave. Very special thanks to Tom McLeish FRS for many years of conversations about early music and madrigals as well as about Albert Einstein in the context of physics, the history of science, and theology. *Grazie mille* to all my students in Italian Studies 30 at UC Berkeley in the early 2020s and especially to those who delivered research-based creative projects on Dante and music, such as Colin Chamberlin's »*Piobaireachd* Journey Through *Inferno*« with Great Highland bagpipes and Yueyi Che's unforgettable Dante composition for the ukulele.

for reflections on Einstein, exile, Dante, and music in Berkeley – that is, in Berkeley 2020–2021 (Fig. 1–3). Under the shelter-in-place lockdown, I had taught my classes on Zoom from the same corner between my study and our backyard, and we had to constantly reinvent the wheel of online pedagogy while trying to keep our distant students connected to complex historical material. During that time I gave my Dante lectures for the Department of Italian Studies three spring terms in a row, as well as, among others, a lower-division course on the history of triumphs from antiquity to the present day and an upper-division seminar on medieval / Renaissance / Baroque art and animals for the Department of History of Art. All three are highly interdisciplinary courses, each integrating perspectives from literature, music, history, and art history with questions of the here and now. In that endeavour, music reliably helped to amplify certain themes and points. Music has also been one of the lifesavers for many across continents in surviving multiple degrees of isolation, fear, and stasis throughout the various phases of the COVID-19 lockdown. So listening to early music and reflecting upon the work and life of our long-gone colleague Alfred Einstein while re-reading *The Italian Madrigal*, and especially Einstein's thoughts on Dante, was a most welcome proposition, and especially benefitted those students who came to my office hours with questions on their »Dante and music« projects (songs and compositions for *voce sola*, the piano, guitar, violin, Great Highland bagpipes, and ukulele, to name just a few). As Melina Gehring put it, prefacing her approach to Einstein's archive and legacy, not only is exile history self-referential (*selbstreferentiell*) – it should aim to be self-reflective (*selbstreflexiv*).³ So I was also invited to reflect on some of the conference's broader themes in dialogue with our current Berkeley – with a campus and a city so entirely different from what Alfred Einstein (30 December 1880 – 13 February 1952) encountered upon his arrival in the Bay Area during the final two years of his life.

In his letters Alfred Einstein writes lucidly about the many facets of his complex experience in this country, caught between the love of freedom and a personal sense of liberation on the one hand, and, on the other, disgust at nationalisms and the ugly echoes of it in the identities forced upon him (as a »deutscher? jüdischer? Bindestrich-Americaner?«, Einstein writes signing a letter in 1948).⁴ Studies in *Exilforschung* and *Exilgeschichte* of German, mostly German-Jewish migrants and »European transplants«, as Erwin Panofsky called himself, help, from other corners of the arts and humanities, to contextualize the field-specific themes in historical

3 See Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007 (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, 13), p. 10.

4 Alfred Einstein to Eric Blom, 25.08.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 167.



Fig. 1: The Berkeley Campus seen from the San Francisco Bay



Fig. 2: El Cerrito seen from the San Francisco Bay



Fig. 3: The distance between Berkeley and El Cerrito seen from the San Francisco Bay



Fig. 4: View of the Bay from Einstein's house in El Cerrito

content and historiography.⁵ For Einstein, this process begins with a differentiation between the complex labels of »emigration« on the one hand and »exile« on the other, as Melina Gehring submits.⁶ Panofsky himself began his famous reflection on his exile and position in America with a well-considered note of caution:

»Even when dealing with the remote past, the historian cannot be entirely objective. And in an account of his own experiences and reactions the personal factor becomes so important that it has to be extrapolated by a deliberate effort on the part of the reader. I must, therefore, begin with a few autobiographical data, difficult though it is to speak about oneself without conveying the impression of either false modesty or genuine conceit.«⁷

Now, we have no such records from Einstein's hand. He was busy writing letters and conducting his research. But most of all, in the end, his renewed relocation – a final act of transplanting – to Northern California meant that from here maybe further reflection would have been possible, looking back at Smith as another closed chapter in his life. But Einstein did not live long enough in the Bay Area to develop a clear vision in the rear-view mirror: what is striking is the shortness of his life near Berkeley, and that his arrival at the Golden Gate was also not exactly necessitated by the allure of the University of California's reputation, or by the promise of early music in the Bay Area (where, decades later, there would be a significant community of instrument builders and practitioners of medieval and early modern music). His move was much less fortuitously triggered by the sudden onset of cardiac illness while en route to California. Einstein had intended to give a summer course in Berkeley, but after falling seriously ill in Oklahoma City, the peaceful El Cerrito became an ideal final destination (Fig. 4).

In the community of scholars of various affiliations around the Bay over the past century, in the case of Alfred Einstein we are left to consider someone's arrival that did not lead to a realization of local and regional opportunities, but was

5 Erwin Panofsky, »Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European«, *College Art Journal* 14 (1954), pp. 7–27 (later republished in epilogue to: Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago 1982). On Alfred Einstein's emigration and exile, see in particular Gehring, *Alfred Einstein*. See also Pamela M. Potter, »From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America: Alfred Einstein's Emigration«, *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, ed. Reinhold Brinkmann and Christoph Wolff, Berkeley 1999, pp. 298–321, and Lewis A. Coser, *Refugee Scholars in America: Their Impact and their Experiences*, New Haven 1984.

6 While exile for some could turn into a blessing (»Was aber als erzwungene Auswanderung begonnen habe, hätten viele im Nachhinein als Segen empfunden«), the word »emigration« might be inappropriate where it risks seeming and functioning as a »Bagatellisierung«; see Gehring, *Alfred Einstein*, p. 20.

7 Panofsky, »Three Decades of Art History«, p. 7.

an endpoint to a life, an ultimate arrival, the multiplication of a life's relationships into an archive. In Einstein's case, what would establish him here more fully was rather a family's touch in making this life's harvest available to local researchers and students. Somehow this turn of events and its aftermath integrates and interlocks timelines and temporalities of Einstein's life in a most unusual way with a place where he experienced a serene arrival, but did not have time to really develop new relationships. The existence of the valuable archive, the Alfred Einstein Collection, here, harbours the melancholy of how extensively it records his life *before*, while his life *here* was cut so very short. Of course, merging a temporal marker with a spatial marker at the same time indicates the integration and merging of life phases: Einstein brought himself, his memories, and many notes with him, and it is here that some of these found their resting place – the papers on campus, his remains in the peaceful *Waldfriedhof* (Fig. 5–6) that Einstein describes in his letter as a lovely feature in the landscape panorama around his home in El Cerrito (see below). Sebastian Bolz considers it most likely that Einstein would already have gone through his notes and correspondence prior to crossing the Atlantic, and that he might also have destroyed parts of his papers both then and later for a variety of reasons. As a next step for future research, one would have to systematically cross-check the diaries which document his correspondence against the collection at Berkeley to try and distil a record of the missing parts.⁸

But as historians who primarily reconstruct form, context, and meaning around art from antiquity, the Middle Ages, and the early modern age, we are used to working with the few things that have survived rather than calling off the search just because the record is patchy. In comparison to the lack of archives of original writings or drawings by, say, Dante or Giotto, there still is an abundance in Einstein's archives even if we are seeing only a small section of a lifetime's sum total. A more optimistic perspective on Einstein's short life in Berkeley would then explore, for this special occasion, a few possible avenues: what might have been, had Einstein spent maybe 10 or 15 years here? How could he have connected to, and influenced, certain new trends at the time, and changed some of the ways in which medieval and early modern studies at UC Berkeley was to develop across the arts and humanities? Or so go our mute, unanswerable, worthwhile questions.

Deprived of the time that Alfred Einstein could have had here, we can still revisit places in space and in spirit to think about the scholar and his legacy from a variety of points of view – as well as about a Berkeley that he never lived to see – that, however, has learned from him and his archive, and teaches his work with appreciation in the Department of Music. Well known to the colleagues in music,

8 US-BEm, Archives Einstein Coll. 2, Box 1.



Fig. 5: El Cerrito's *Waldfriedhof*: The view from Einstein's grave towards the Bay



Fig. 6: El Cerrito's *Waldfriedhof*: The view uphill towards Einstein's grave

the presence of his archive has become a factor in this working knowledge of the Alfred Einstein–Berkeley connection.⁹

Fast forward to the 2020s: celebrating the new edition of Einstein's book, it is also worth sharing from the now (e.g., between 2022 and 2025, between the time of the conference and the time of publication), here, some general thoughts about disciplines and distances, about times and changing perspectives. Focusing on the »Zwischenräume«, we can find these in the silent breaks and pauses in the musical score, the silence of everything that happens to be absent in the archive, or on the map between Germany and the edge of the American continent, hiding the unimaginable reality of endless mountains, deserts, prairies, cities, and an ocean in between. We shall nevertheless try and establish the conditions of a critical connection between the very short moment of Alfred Einstein's arrival at Berkeley and the present moment in a globalized, pandemic, pandemonic kind of Berkeley of circa 2020–2025.

What happened in the meantime? Hitchcock's famous *Vertigo* (Paramount Pictures, 1958) serves to demarcate the break in time that we are facing when we think of Alfred Einstein's San Francisco Bay and our own – this classic, itself showing a long-lost city and time, was not even in production for another few years when Einstein passed in 1952. In that movie, supporting character Gavin Elster points to some paintings of San Francisco on the wall, lamenting to main character Scottie Ferguson that »the old city« of the first nugget had forever disappeared: »Well, San Francisco's changed. The things that spell »San Francisco« to me are disappearing fast.«¹⁰

Little did the screenwriters know what the tech boom and, eventually, the lockdown would do to the city, rendering it almost unrecognizable. Much the same goes for our home campus across the Bay (Fig. 7–9): Berkeley was a village around a picturesque university campus founded in the 1860s; town and campus had barely survived the ferocious fire of 1923 that the diablo winds had pushed downhill a few decades before, erasing most of the traditional Californian wood-

9 For one (still) somewhat recent example in our own living memory of Einstein's inclusion in later Berkeley musicology discourse, see former Acting Chair of History of Art Anthony Newcomb: »The New Roman Style and Giovanni Maria Nanino«, *The Journal of Musicology* 36 (2019), pp. 167–194. Bridging generations between local history and historiography, musicology and transnational music historiography, Newcomb included references to Einstein as well as to Sebastian Bolz in one of his final publications.

10 In conversation, Sebastian Bolz entertained the possibility that the Old West nostalgia known from the world of opera with Puccini's *La fanciulla del West* (*The Girl of the Golden West*) could also have been an association in Einstein's own conscious or subconscious approach to his own coming to California. See also William Wallace Allen and Richard Benjamin Avery, *California Gold Book, First Nugget*, San Francisco et al. 1893.



Fig. 7: Campanile Esplanade on the Berkeley Campus



Fig. 8: Berkeley Campus: Doe Memorial Library and Sather Tower (Campanile)



Fig. 9: The sky above Berkeley

en architecture from the late nineteenth century and spectacular buildings such as the old main library (today, the oldest building on the Berkeley campus as well as the only truly »historic« building that Alfred Einstein would have recognized or accepted as such is South Hall, built in 1873).¹¹

After the new architectural form of the campus had been established, after Oppenheimer had conducted his research, experiments, and realization of the atomic bomb in the years up to 1945, after the Loyalty Oath Controversy (1949–1951) during the McCarthy era, the 1950s would mark a definite watershed. In the following decade, Berkeley's political relevance became further established with the free speech movement and the echoes that it sent back east into student protests in Paris, Hamburg, Frankfurt, Berlin. Simultaneously Berkeley was vast enough to become an echo chamber for the now aging voices of exiles, likewise contributing to its reputation as a magic mountain, a *Zauberberg* where intellectual healing could take place. Or at least this is what the poem »A Magic Mountain« by Czeslaw Milosz imagines; marked »Berkeley, 1975«, it reads like a sum of the

11 The fire of 1923 consumed some 640 structures, including 584 houses on the Northside, also known as »Nut Hill«, adjacent to the campus of the University of California in Berkeley on 17.09.1923.

experiences of those lucky enough to arrive, to form a community here, or even to write poetry inspired by the eternal spring, the sunlight, the »generations of hummingbirds«, and the sound of the foghorns from the Bay that Einstein was looking at from his home in El Cerrito.¹²

Other academic trends would follow, many of them rejecting or simply ignoring the necessarily European perspective that the generation of exiles around Einstein brought to the American universities. On the other hand, the exiles' presence and their personal need to re-root both their life and their scholarly existence, very often into a language that was not their own, take part in the transformations that eventually also become »America« – like small streams of water flowing into big rivers and eventually oceans, unrecognizable but present in a new form. Erich Auerbach (1892–1957) writes poignantly after the end of the war how all that remains is simply to hope that his study will find its readers after the catastrophe.¹³ Having escaped the fascist dictatorship of the Nazis in Germany,

12 »A Magic Mountain // I don't remember exactly when Budberg died, it was either two years ago or three. / The same with Chen. Whether last year or the one before. / Soon after our arrival, Budberg, gently pensive, / Said that in the beginning it is hard to get accustomed, / For here there is no spring or summer, no winter or fall. // »I kept dreaming of snow and birch forests. / Where so little changes you hardly notice how time goes by. / This is, you will see, a magic mountain.« // Budberg: a familiar name in my / childhood. / They were prominent in our region, / This Russian family, descendants of German Balts. / I read none of his works, too specialized. / And Chen, I have heard, was an exquisite poet, / Which I must take on faith, for he wrote in Chinese. // Sultry Octobers, cool Julys, trees blossom in February. / Here the nuptial flight of hummingbirds does not forecast spring. / Only the faithful maple sheds its leaves every year. / For no reason, its ancestors simply learned it that way. // I sensed Budberg was right and I rebelled. / So I won't have power, won't save the world? / Fame will pass me by, no tiara, no crown? / Did I then train myself, myself the Unique, / To compose stanzas for gulls and sea haze, / To listen to the foghorns blaring down below? // Until it passed. What passed? Life. / Now I am not ashamed of my defeat. / One murky island with its barking seals / Or a parched desert is enough / To make us say: yes, *oui, si*. / »Even asleep we partake in the becoming of the world.« / Endurance comes only from enduring. / With a flick of the wrist I fashioned an invisible rope, / And climbed it and it held me. // What a procession! *Quelles délices!* / What caps and hooded gowns! / Most respected Professor Budberg, / Most distinguished Professor Chen, / Wrong Honorable Professor Milosz / Who wrote poems in some unheard-of tongue. / Who will count them anyway. And here sunlight. / So that the flames of their tall candles fade. / And how many generations of hummingbirds keep them company / As they walk on. Across the magic mountain. / And the fog from the ocean is cool, for once again it is July. // *Berkeley, 1975*«. Czesław Miłosz, »A Magic Mountain«, *The Collected Poems: 1931–1987*, transl. Czesław Miłosz and Lillian Vallee, New York 1988.

13 See Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen 1915, p. 518. See also Ottmar Ette, »Migration und Konvivenz«, *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*, ed. Doerte Bischoff and Susanne Komfort-Hein, Berlin et al. 2013, p. 297–320: p. 310. Ottmar Ette addresses the embedded »Sehnsucht« and its meaning for the creation of a collectively healing new readership: »*En filigrane*, aber dadurch umso nachdrücklicher schreibt Erich Auerbach hier die Katastrophen des Zweiten Weltkrieges und der Shoah in einen Text ein, der die Gemeinschaft der überlebenden Leser wiederfinden, zugleich aber auch eine neue

Auerbach considers »what [he] believed [he] owe[s] to the reader«, stating that now only one task remains: to *find* the »reader«. Auerbach then expresses the wish that his text will reach his surviving friends as well as everyone else for whom it has been written, aiming at an imaginary reunion of constructive, positive forces, »of those who have preserved their love for our occidental history undimmed«, as he puts it:

»Damit habe ich alles gesagt, was ich dem Leser noch schuldig zu sein glaubte. Es bleibt nur noch übrig, ihn, das heißt den Leser, zu finden. Möge meine Untersuchung ihre Leser erreichen; sowohl meine überlebenden Freunde von einst wie auch alle anderen, für die sie bestimmt ist; und dazu beitragen, diejenigen wieder zusammenzuführen, die die Liebe zu unserer abendländischen Geschichte ohne Trübung bewahrt haben.«¹⁴

We might then extrapolate how for many authors of that generation in exile the re-connection around specialized topics and shared themes or interests helped in establishing a new home. Yet no matter where they went, or even if they went back, all this re-rooting and re-cultivating would pose new and individual challenges for Alfred Einstein (in musicology) as much as for Erwin Panofsky (in the visual arts) or Marcel Reich-Ranicki (in language and literature). Reich-Ranicki, who returned to his beloved German language and to the literary scene around the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, would become Germany's most important contemporary literary critic. In his memoirs, he shares a bitter memory of Albert

Lesergemeinschaft erfinden will. Die Verzweiflung angesichts einer Geschichte der Vernichtung, die für Auerbach zum eigentlichen *Beweg-Grund* seines eigenen Lesens und Schreibens wird, macht in diesen Passagen nicht nur den Schrei im Schreiben hörbar, sondern zugleich unüberhörbar, dass diese Gemeinschaft der Lesenden von Auerbach nicht territorial fixiert gedacht und in Deutschland allein verortet wurde.« (ibid., p. 310). For the larger context see Kader Konuk, *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford 2010. For a wider interdisciplinary exploration of art, literature, materiality, historiography, intermediality, exile, and the history of catastrophes see also Henrike Christiane Lange, »Cimabue's True Crosses in Arezzo and Florence«, *Material Christianity. Western Religion and the Agency of Things*, ed. Christopher Ocker and Susanna Elm, Cham 2019 (Sophia Studies in Cross-Cultural Philosophy of Traditions and Cultures, 32), pp. 29–67. In the context of the re-building of a collective, ideal readership, Sebastian Bolz (in conversation) proposed a connection to the concept of »first letters« (»erste Briefe«) in exile history, referring to first contacts between migrants and non-migrants, which has also been transferred to »first concerts« as another form of re-opened cultural contact. See also Matthias Pasdzierny, *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945*, Munich 2014 (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit).

- 14 Auerbach, *Mimesis*, p. 518; »With this I have said everything that I thought to owe the reader. It only remains to find him, that is, the reader. May my study reach its readers; my surviving friends from before as well as everyone else for whom this has been written, so it may contribute to a reunion of those who have preserved their love for our occidental history undimmed.«; translation HCL.

Speer at a dinner party – reconnecting also meant an exchange with the »Fourth Reich« of the former *NS-Mitläufer*.¹⁵

There was no going back, but there was no fresh, clean, new beginning either. It would still take decades before society, individuals, and institutions began to address the deep and persistent connections between the German *Professorenschaft* under the Nazis and in *Nachkriegsdeutschland*. Art historian Martin Warnke reported both in personal conversation and in his early writings in newspapers (only republished much later) what this meant for the history of art as a German university discipline. To give one example, the first attempt at establishing a record of what had happened in the 1930s was, in this case, undertaken by a young German Lutheran pastor's son born in Brazil, who arrived in the ruins of Germany only in 1953, moving from his parents' mission in the jungle to a still visibly destroyed Gütersloh for his *Abitur* and further education. Reporting on the Auschwitz trials for the newspaper *Stuttgarter Zeitung* in 1964 shortly after finishing his doctoral studies, Warnke's speaking of truth to power was a true Lutheran kamikaze mission for a promising academic career.¹⁶ The fact that this uncovering was a collective effort, shared by many displaced scholars of that generation across the disciplines, may have helped to create a wider interdisciplinary discourse in a quite natural way. However, should this be true, then it may be true only for the generation of Martin Warnke that does not share the enmeshment, conditions, and temporalities of the older Alfred, and Albert, Einstein.

Much has happened since Auerbach's and Einstein's great postwar books were finally published. The public success of the critic was exemplified in Marcel Reich-Ranicki's position in postwar Germany. If musicology played a similarly

15 See Marcel Reich-Ranicki, *Mein Leben*, Munich 2021 (Marcel Reich-Ranicki, *The Author of Himself: The Life of Marcel Reich-Ranicki*, Princeton, NJ 2001). On the ways in which the returned exile Marcel Reich-Ranicki considered the arts, especially the fields of literature, and more generally his intellectual life as homeland and as a saving grace, see, among others, *Die Literatur, eine Heimat. Reden über und von Marcel Reich-Ranicki*, ed. Thomas Anz and Marcel Reich-Ranicki, Munich 2008. On Reich-Ranicki's impressive relevance as a critic with many decades of life in West Germany, a different and exceptional model contrasting with most exiles' stories and in stark contrast to Einstein's destiny, see also a dissertation by Jasmin Ahmadi, *Der Papst und der Bienenkorb: Marcel Reich-Ranicki als ein Akteur im literarischen Feld der Bundesrepublik*, Frankfurt am Main 2015.

16 See Martin Warnke, »Wissenschaft als Knechtungsakt«, [first printed in the *Stuttgarter Zeitung*, 25.04.1970, no. 95; a slightly shortened version of Warnke's *Referat* at the October 1970 *Kunst-historikertag* in Cologne], *Warburgs Schnecke. Kulturwissenschaftliche Skizzen*, ed. Matthias Born-muth, Göttingen 2020, pp. 55–65. See also Martin Warnke, *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970; idem, *Zeitgenossenschaft. Zum Auschwitz-Prozess 1964*, ed. Pablo Schneider and Barbara Welzel, Zurich et al. 2014, and idem, »Eine angepasste Kunst ist wie ein Tisch, der allein durch seinen Gebrauch bestimmt ist«, *Hamburger Kunsthistoriker im Gespräch. Interviews mit Horst Bredekamp, Klaus Herding, Wolfgang Kemp, Monika Wagner und Martin Warnke*, ed. Saskia Pütz and Rainer Nicolaysen, Göttingen 2019, pp. 81–92.

prominent role in public life as literary criticism, then someone like Alfred Einstein, had he lived longer, would no doubt have promoted the importance of his discipline just as passionately. The 2022 report on the Munich conference by Florian Amort in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* rightly acknowledges the new edition's implicit question of »public musicology« in these terms.¹⁷

As historiography has shown, the old European model could not be transplanted, but was mutually inspiring on either side of the Atlantic.¹⁸ Many new models emerged from the activities of that generation of exiles and their students, that is, my older colleagues' generation – most of whom remember several émigré faculty at NYU, Columbia, Yale, UCLA, and of course Berkeley. Walter Cook, the founding director of New York University's Institute of Fine Arts, famously joked, »Hitler is my best friend; he shakes the tree and I collect the apples.«¹⁹ In a letter to Erwin Kroll of December 1947, Einstein wrote in much the same vein, probably somewhere between humor and despair: »Im Grunde kann ich meinem Führer nicht dankbar genug sein.«²⁰ His *Heimatland* lay in ruins while his adopted new homeland seemingly had good reason for a kind of winner's optimism.

But these waves of migration into a university system that had not yet been established were only one side of the development, the push factor; one pull factor in the decades following Einstein's time in the US was what could be described as the organic, liberating impetus of scholarly involvement in politics through research. The transplanting of formerly German *Wissenschaftsgeschichte* into what was now an international context in this newer, larger country gave scholars the freedom to both ask and answer more courageous questions. Einstein, who died in the early 1950s, would not be part of that generation. Maybe his wish to create an archive, library, or museum of reproductions of the great works of European art is part of his generational condition.²¹ On the other hand, fellow Berkeley professor Walter Horn (1908–1995) and his »Monuments Men« had just a few

17 See Florian Amort, »Was sonst noch sagbar ist / Eine Tagung über Alfred Einsteins Forschung zum Madrigal«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.05.2022.

18 See Emily J. Levine, *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, Chicago 2013. On the time prior to the catastrophe (a perspective that would have mirroring versions in other branches of the sciences, arts, and humanities), see Kathryn Brush, »The Unshaken Tree: Walter W. S. Cook on German Kunstwissenschaft in 1924«, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 52/53 (1998/99), pp. 24–51.

19 Walter Cook as quoted in Erwin Panofsky, »Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European«, republished in epilogue to *Meaning in the Visual Arts*, p. 332.

20 Alfred Einstein to Erwin Kroll, 21.12.1947, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 6, Folder 567.

21 On these plans, see Sebastian Bolz, »Das Ende der Unschuld. Beethoven als biographisch-historiographische Denkfigur bei Alfred Einstein«, *Beethovens Vermächtnis: Mit Beethoven im Exil*, ed. Anna Langenbruch, Beate Angelika Kraus and Christine Siegert, Bonn 2022 (Schriften zur Beethoven-Forschung, 32), pp. 349–375.

years prior been fighting to save, protect, and recover the originals of works of art such as the Ghent altarpiece or Charlemagne's crown jewels. But then again, the surviving scores of music, whether in original or copy, have the unmatched advantage over all other arts that music reproduces and renews itself in every performance. Despite the undeniable loss of musical sources, too, during World War II, Einstein's field was still blessed in a special way when it came to questions of renewable originality and freshness of the artistic experience in the potential of renewed experience of a musical source document, considering that most music is more portable than many of the works lost in bombed sites in Europe (e.g., Mantegna's frescoes in the Ovetari chapel that were sacrificed in the decision that another art historian enlisted by the Allies and later art history professor at UCLA, Albert Hoxie, had to make between the targeting of the Eremitani Church or Giotto's Cappella degli Scrovegni at the nearby Arena of Padua).

Here we can identify a split – the foundation, the pioneering setting of a European-style, Yale-inspired University of California, Berkeley that attracted so many scholarly war migrants, involves a pushback for the European migrant into the Californian institution and environment. In many ways, Einstein would not be able to orient himself so easily in today's Berkeley – it is much less European now than it was in the 1950s – its architecture is very different, its international students today mostly come from Asia, and the population in California in general is now much less white, European / European-Jewish, or of European-Jewish heritage. Maybe the very existence of what we call »area studies« as in the Department of Italian Studies or the Centre for European Studies would have been an interesting phenomenon for him. It is easy to imagine that the appeal of Comparative Literature, for Einstein, could have been its generalist and universal approach, countering the anecdote that Einstein gives in the *Madrigal* on Stendhal's self-deprecating account of his »discovery« of Monti's most famous sonnet, »La Morte«, in *La Chartreuse de Parme*.²² Not to mention computer science and data science with all their promise for audio and archival enterprises, and all their exciting potential for music composition and performance, things that we mostly practiced between 2015 and 2022 in the Arts + Design initiative at Berkeley. Einstein might have been both bewildered and inspired by the fact that the simple

22 See Einstein in *DIM*, p. VII: »Wohl bewusst bin ich mir der Gefahren, die darin liegen, dass dies Buch von einem Nicht-Italiener geschrieben ist. Ich erinnere mich sehr deutlich an die Erzählung Stendhal's, der im Fremdenbuch der Certosa bei Florenz ein herrliches Sonett (»La Morte«), und als er abends in Gesellschaft von seiner Entdeckung spricht, tödliches Gelächter erregt: »Wie, Sie kennen das berühmteste Sonett Monti's nicht?« Stendhal setzt hinzu: »Kein Reisender möge sich einbilden, mit der Literatur eines Nachbarlandes vertraut zu sein.« See also Moritz Kelber's contribution to this volume.

existence of area studies indicates that Europe as he knew it – Dante, Mozart, »das Madrigal« – are not at all central to the standard curriculum of a college student here, now, unlike Einstein's student experience in the very old Europe before the catastrophe and also unlike the early twentieth-century universities in the US. In his own time and at least into the 1960s, Einstein could have continued to experience a warm welcome – as Potter states, »US music historians had harbored a deep admiration for German *Wissenschaft*. The arrival of scholars into a relatively young discipline merged both sides.«²³

An eyewitness of historical developments can usually detect a mix of losses and gains, and so the loss in these trends that seem to be relevant in re-reading Einstein's *Madrigal*, reconsidering it in its context and for our times as well as for the future, seems to me to be the curious disappearance of genre studies. While the Department of Music will still be more easily able to teach genres for reasons of both practice and common sense, genre does not typically govern current classrooms in the arts and humanities, such as those housed on the different levels of Dwinelle Hall where Italian Studies is at home, or in Doe Library in my other department, History of Art. In order to attract today's Berkeley students, course titles are formulated under more general and more immediately striking headings, ideally emphasizing or signalling either timeless relevance or a specific trend in order to compete with the many lower-division educational offerings. They also seem to be more appropriate for a more universal, culturally inclusive community on a global campus. Twenty-first-century California has consciously taken some distance from formerly Eurocentric enterprises. Likewise, the formerly standard theme of just an artist or just a time period has mostly been replaced by already pre-formulated themes. Re-reading Einstein's *Madrigal*, it would then be fruitful to consider for teaching in a global context: what might we have lost with the disappearance of genre as an organizing principle in teaching and research?

Pivoting to the actual, historical presence of Einstein here in the Bay Area, we should add some additional notes on the *Exilmusikforschung* and the *Exilanten* in Berkeley. Having shared the same canon of European art, literature, theology, and history in their training, their initial work here – such as that of Walter Horn, the first professor of History of Art here at UC Berkeley, and a »Monuments Man« – consisted in establishing the collections of books and slides that were building worlds and worldviews from the position of their old-world education – as visible in the historical slide library's tiny folders, each lovingly encased between two small pieces of glass, with the largest part of the collection of those first decades documenting cabinets and cabinets of Italian, German, French, British works, a

23 Potter, »From Jewish Exile«, p. 67.

few Spanish, a few of US architecture and modern painting, and only one cabinet each for Indigenous, Pacific Island, and African geographical and tribal categories (we can find a parallel history in the UCB music library with its collection of scores of German nineteenth- and twentieth-century music, donated by a Jewish migrant, containing volumes that today are extremely rare in Germany; no less important and unlikely to be saved than the significant collection of Judaica in the Bancroft Rare Books and Manuscripts library, stemming from the collections of migrants since the nineteenth century). The lines of connection can be drawn further, as Walter Horn had been one of Erwin Panofsky's students in Hamburg. Professor Panofsky, having received a telegram that he was shortly to be dismissed from his Chair at the University of Hamburg during a stay in Princeton, issued several *Not-Dokortitel* (emergency doctoral degrees) for his students on the basis of their then hastily finished dissertations (in Horn's case, his study on the facade of the Church of St. Gilles, published in 1937). Aby Warburg had passed in 1926, several years before the dramatic moment of the transport of his library into its exile in London in 1933; however, the Warburg-Haus in Hamburg under Martin Warnke's care has re-established our capacity to study and honour the multiple dimensions of histories of the exiles there and from there.²⁴

»Die Zweisteins«

On to the *Zweisteins* – *der eine Einstein*, Albert, as »der grosse Unterschreiber« helped *dem anderen Einstein*, Alfred, to find his feet in America. Their double portrait in the 1947 photo from Princeton, having doubled itself into being present both in the Albert Einstein Archives, Jerusalem, and in the Alfred Einstein Collection in Berkeley, shows one smiling and the other displaying a more solemn expression.²⁵ However, their correspondence reveals their shared sense of humor and mutual enjoyment of their contact. Focusing especially on the time in Berkeley, on 23 May 1950, after Alfred's first heart attack, Albert wrote an affectionate and insightful letter about the exile's fraught experience in America:

»Ich möchte Ihnen sagen, wie leid es mir thut, dass Sie unterwegs krank geworden sind. Es wird schon bald wieder recht werden; aber dann erst heisst es der Gefahr begegnen: Ruhig leben und die Arbeitslast verringern, auch wenn es nicht leicht zu machen ist. Man muss es selber erkämpfen; die andern helfen einem nicht dabei, in diesem Lande schon gar nicht.«²⁶

24 See <https://www.warburg-haus.de/> for references and links to current projects, publications, and the online lecture archive.

25 For the photograph, see Cristina Urchueguía's contribution to this volume, p. 344.

26 US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 288.

Albert had already written to Alfred after an operation back in March 1944,

»Lieber Herr Einstein,

Ich habe mit Bedauern gehört, dass Sie sich der Reparatur-Werkstatt anvertrauen mussten, und mit Vergnügen, dass es gut gelungen ist. Man ist eigentlich nur kurz am Leben und im grossen betrachtet fast immer tot. Man ist also gewissermassen wie zu Besuch da und braucht diese Episode nicht gar zu ernst zu nehmen. Wenn man diese Kunst einigermaßen gelernt hat, geht schon bald der Zug ab. [...]

Diese Brief ist nicht zu beantworten, bzw. erst dann, wenn bei mir die entsprechende Situation vorliegt. Herzliche Wünsche von Ihrem

A. Einstein«²⁷

For Fall Term 2021 and Spring Term 2022 at UC Berkeley, I developed a series of courses for graduate and for undergraduate students on Aby Warburg in Berkeley – focusing not only on his visit here during his famous travels to and through America in 1895/96, but even more on the ways in which Warburg’s legacy in the discipline of art history can be reconsidered and re-thought from Berkeley today. Two of these courses were taught using historical objects from the rare books and manuscripts collection at the Bancroft.²⁸ Similarly, there could be a place for the honorary *Dantista* Einstein who, for the short time that he lived in Berkeley and El Cerrito, was joining an honour roll of later famous Dante scholars such as Charles Singleton and Steven Botterill, to name just two, and European medievalist historians such as Ernst Kantorowicz, himself another academic refugee of the Thirties. Here it is worthwhile including a quote from Randolph Starn, himself a Berkeley historian not only of medieval Italy, but also specifically of medieval Italian *exiles* in his book *Contrary Commonwealth*.²⁹ Poignantly, Starn’s classic study was, in 1982, still printed in Berkeley when the University of California Press still had an office on its home campus and a downtown location that, today, only shows the shadowy ghosts of the shop letters on the empty façade of an abandoned building.³⁰ But it is an archival *Fundstück* that Starn shared with me that features in the

27 US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 288, dated 19.03.1944, in different handwriting; Gehring interprets this as Alfred’s; Albert had only written »Sonntag«; Gehring, *Alfred Einstein*, p. 116.

28 Fall Term 2021: Undergraduate Seminar in History of Art »Aby Warburg’s Early Modernity: Time, Medium, Material« and Graduate Seminar in Italian Studies »Aby Warburg in Italy«.

29 Randolph Starn, *Contrary Commonwealth. The Theme of Exile in Medieval and Renaissance Italy*, Berkeley 1982.

30 Similarly, see Matt Krupnick, »UC Berkeley shutting down 136-year-old printing service«, *East Bay Times*, 24.04.2010, <https://www.eastbaytimes.com/2010/04/24/uc-berkeley-shutting-down-136-year-old-printing-service/>.

context of Einstein's exile generation, typewritten notes immortalizing his contribution to the 1991 celebration of the French translation of *The King's Two Bodies*: »Like other academic refugees of the Thirties, Kantorowicz came to these shores with a tale that could be plotted as a redemptive triumph of humanistic values and culture over inhumanity and barbarism,« thus Starn, as he quotes several stanzas from the beginning and the ending of Berkeley's poem (in an abbreviated form),

»the champion of academic freedom and what was left of the high humanist culture of old Europe. This was a story with a readymade audience in Berkeley [given that] Bishop Berkeley's lines from the poem *On the Prospect of Planting Arts and Learning in America* were recited on Founder's Rock in 1868:

The Muse, disgusted at this age and clime [of Europe],
In distant lands now waits a better time
There shall be sung another Golden Age,
The Rise of Empire and the arts
Westward the course of empire takes its way;
The first four acts already Past,
A fifth shall close the drama with the day;
Time's noblest offspring is the last.

The Berkeley Golden Age was formally implemented thirty years later in the international architectural competition of 1898. Contestants worldwide were asked to design a »new city of learning«, an »Athens of the West« [complete with Venetian Campanile-lighthouse and a] library that was to be its Acropolis.«³¹

Bishop Berkeley's own Bermuda mission was famously unlucky and unsuccessful, and his *Prospect of Planting Arts and Learning in America* (containing the call »Westward the Course of Empire Takes Its Way«) is heavy baggage for an international and, ideally, diverse, equitable, and inclusive campus of our times.³² The impossibility of a canon in a global university such as this, in years such as

31 Randolph Starn, »Kantorowicz in the Archives (10/4/91)«, Lecture for Kantorowicz's Histories: A Symposium exploring the Interplay of the Life and Work of the Eminent and Controversial Medieval Historian. Department of History, University of California at Berkeley. Berkeley, California (04.10.1991).

32 On the failed mission on Berkeley's »Summer Islands« (Bermuda), see Costica Bradatan, »Waiting for the Eschaton: Berkeley's »Bermuda Scheme« between Earthly Paradise and Educational Utopia«, *Utopian Studies* 14 (2003), pp. 36–50.

these, requires some constant reinventing of several wheels all at once and slotting them into a larger mechanism of recuperated reading, learning, listening, viewing, analysing, and communicating. This practice must be open and flexible. For me, music is always a sure way to capture my students' attention and help them travel back into times that looked and sounded so different. This is where Einstein's integrative study goes a long way. In the long historical perspective that Einstein did not live to see, but that his book keeps shaping, the most »Berkeley thing« – on brand with the current College of Letters and Science – about it is the striking interdisciplinarity of Einstein's *Madrigalbuch*.

A word of caution was voiced in the conclusion to the Munich conference in spring 2022: as Florian Amort distilled from the final discussion, many of the ways in which Einstein could approach a vast field of knowledge in a historical tradition with broad brushstrokes and generous rhetoric would not meet today's standards in many segregated and highly specific corners of musicology (»Es ist die plastische, meinungsfreudige und den ahistorischen Vergleich nicht scheuende Sprache«).³³ Finally, it might come as a surprise that an approach via »genre« has something to offer which no identity-focused approach is able to do in a rather neutral way – that is, the entirely new thinking, questioning, and new-establishing of the Canon, a canon, *any* canon, or new canons. For such efforts, »genre« can serve as a productive lens. Depending on what readers of Einstein's *Madrigal* are looking for, there are nuggets of knowledge relevant to the current demands of present-day Berkeley – but it was only possible for them to accumulate in that volume (or rather, the two printed volumes of the English edition, or the digital platform) because the overall question was kept narrow and only then entertained the »and« relationships with poetry, or even an explicit theme such as the »unity« of poetry and music. Where one might suspect a lack of focus on one single category, we can likewise identify a definite strength of the approach – breaching out into more questions, all emerging from the solid basis of the objects and the themes that they themselves indicate as part of their own context and future legacy.

33 Amort contextualizes this important issue with a few quotes as follows: »Doch was macht ›Das italienische Madrigal‹ so besonders? Erst bei der abschließenden Podiumsdiskussion wurde der Elefant im Raum beim Namen genannt: Es ist die plastische, meinungsfreudige und den ahistorischen Vergleich nicht scheuende Sprache. So schreibt Einstein beispielsweise, dass zu Beginn von Cipriano de Rores ›Per mezz'i boschi‹ die Stimmen in unregelmäßigen Abständen einsetzen und dasselbe Motiv bald aufwärts, bald abwärts gewendet ist – ein Bild für das Gegenteil eines Menschen, der ›sicher und furchtlos‹ durch die Wildnis geht. Es ist mehr als eine Vorahnung, es ist eine Vorausnahme des Vorspiels zum dritten Akt des ›Parsifal‹. Oder über den F-Dur-Beginn von Giaches de Werts ›Vezzosi augelli‹: Es ist nicht bloß der Beginn des Pastoralen in der Musik, sondern auch des Impressionistischen.« (Amort, »Was sonst noch sagbar ist«).

Leaving and Legacy: Dante in El Cerrito

In this spirit, a thorough, prismatic, and complete genre perspective such as that adopted by Einstein in the *Madrigal* still constitutes an extremely fruitful analytical framework. Such an approach implicitly and ingeniously responds to the perplexities of the research trends of the mid-twentieth to twenty-first centuries, and seems to be necessary for the probing and testing of the Canon and its critical reflection and updating. Einstein surely would have agreed, especially after the repeated experience of further episodes of discrimination even in his American exile where he had to ask himself what he now was, or would have to be – having »left Germany more than twelve years ago and [feeling] very much at home in this country by now«, as a »deutscher? jüdischer? Bindestrich-Americaner?«, as he wrote in 1948 in that searching and bitter signature of the letter quoted above:³⁴

»Nun bin ich es einfach müde, mir meine deutsche Abkunft vorwerfen zu lassen. Ich werde manchmal auch in der americanischen [sic] Presse der ›German scholar‹ genannt, aber gewöhnlich [...] geschieht es ohne ›dolus‹; denn wohin käme dieses Land, wenn es nur die Nachkommen der Leute gelten lassen wollte, die auf der Mayflower herübergeschwommen sind.

[...] Ich will nicht reden von der ironischen Tatsache, dass man mir um 1933 mein Deutschtum abgesprochen und mich als den Juden Einstein bezeichnet hat.«³⁵

The critical understanding of canons always matters for both ethical and practical reasons – a constant re-reading and re-examining that requires the bold critic, as Einstein was also the *Musikkritiker* and not only a neutral *Wissenschaftler*. Most arts and literature scholars since have sought to avoid this exposed and vulnerable position. Brilliant Jewish literary critics such as Marcel Reich-Ranicki and Harold Bloom lived the difference of the public critic as opposed to the academic, scholar, or historian.

The work of reading and evaluating needs to be done and re-done constantly; it can always only be finished or declared »ready« for submission for brief periods

34 Einstein to Blom, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 4, Folder 167.

35 Ibid. Einstein encountered a similarly unfair and inappropriate attack by Norman Suckling who, in *The Monthly Musical Record* of July/August 1948, targeted Einstein's so-called »typically German inability to discern.« See Gehring, *Alfred Einstein*, p. 138. In this context, Einstein distanced himself from the UK with the following words: »Es bleibt mir nichts anderes übrig, als mich soweit wie möglich aus der englischen Öffentlichkeit zurückzuziehen und meine Rolle darauf zu beschränken, ein Opfer der erleuchteten Kritik des Vereinigten Königreiches zu bleiben, das heist [sic]: als typischer Deutscher und als ›exile‹ behandelt zu werden.« Alfred Einstein to Eric Blom, 10.10.1948, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box X, Folder 167.

of time, as every generation and every individual in each generation is always called to join the conversation. Readers, viewers, listeners, practicing musicians are always challenged anew, across languages, styles, and times, across countries and political ideologies, to negotiate their personal and collective experiences in context. Here Einstein, given more years, would have revitalized critical approaches, especially in the context of increasingly fashionable interdisciplinary turns in decades to come. He would still have struggled with his transition into the English language, but he might have found it ever easier to practice and experiment with the centrality of music in the classroom, not to mention the availability of media to play music in teaching and access recordings in research (one would like to have presented Einstein with his edition in a web-based, interactive version, with everything available from every internet-connected corner of the world in real time at the gentle tap of a finger).

In light of West Germany's teaching of the English language since the 1950s (offering English in schools as the first foreign language from the fifth grade onwards, and, in recent years, even in elementary schools), and the integration of English into the formerly Russian-heavy East German curriculum following the fall of the Iron Curtain in the late 1980s, we can safely assume that no German transplant from our current generations can truly imagine the feeling of being lost in translation in America. Einstein, in his love for this country, was still unable to blend easily into the new linguistic context at his age, especially when it came to facing students and lecturing after he finally landed in his first real academic position, age fifty-eight.³⁶ The doubling of quotes in this essay is intended to pay tribute to this fact, to signal an appreciation of the value of seeing both languages together for a finer perception and more precise thinking. Finally, choosing English as the language for this contribution to this conference is supposed to bring the inner conflict of German émigrés to a larger circle of readers, many with their own backgrounds of displacement in their families' history or own life; indeed, many of the students at Berkeley live the double layers of their native language and our campus lingua franca English every day. Nowadays, Einstein would have found more students with an understanding for his situation, and he would have been in an environment that would have allowed him to absorb English with much more ease than his own generation's experience and his youth in Germany afforded him.

36 See also Gehring, *Alfred Einstein*, p. 128.

Einstein's *Madrigal* and the Interdisciplinary Challenge

Investigating the Italian madrigal from historical, literary, and art-historical points of view combined, with a commitment to interdisciplinarity, Einstein impresses with the inclusion of several paintings as plates as much as with the nonchalance with which he handles these select references. The lightness of touch is what makes the integration of the visual into musicology seem more natural, organic, self-evident. The flipside of this approach is that it does not explore the full potential of any deeper interdisciplinary argument or material specificity in the discussion of the comparanda. Einstein's textual references to his visual sources remain lamentably short, and sadly bypass other media (such as relief, sculpture, and the architectural settings of imagery, figures, and iconographies in relation to acoustics). He does not examine them by way of visual analysis or other methods that would do justice to the paintings in their own specific media condition in relation to music.

This was not for lack of methodological virtuosity on the musicologist's part; it is rather possible that the format, frame, sheer mass of material, and wide historical range of *The Italian Madrigal* predetermined that the book would not be the place for Einstein's most interesting approaches to interdisciplinarity or creative processes. For instance, Einstein's writing is much more powerful when considering the creative process in Mozart's handwriting in comparison to Beethoven.³⁷ This kind of engagement with core processes of artmaking or creativity would have been welcome in his study of the madrigal also, bringing musicological archives, visual evidence, and objects into a broader discussion of their cultural significance while commenting on differences between the creation of these works from the same historical-cultural context. However, Einstein includes several strikingly interdisciplinary notes elsewhere in his text: on painting on the one hand, and on Dante, visuality, and literary history on the other. Einstein's attention then also turns to more style- and taste-historical issues, with references to Dante and Petrarch's *fortune critiche* embedded in his analysis of later trends in reception, such as those of Elizabethan England.

Some of Einstein's bold and disputable statements appear in his assessment of music's subservient role in later duecento and early trecento Italy: »In Dante's time, music had as yet been a mere handmaid of poetry; for unity of poetry and music was even then a thing of the past. Now, toward 1350, music becomes the

37 See Alfred Einstein, »Mozart's Handwriting and the Creative Process«, *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting (September 11th to 16th, 1939)*, pp. 145–153.

full-fledged partner of poetry, its precious frame, equal in importance to the jewel for which it provides the setting.«³⁸

Regardless, Einstein declares still something like a double triumph when he adds, more agreeably: »Music is the vehicle of poetry; it is its triumphal chariot.«³⁹ Among Einstein's select and rare references to earlier artistic periods, Giotto (and Cimabue) make the briefest of appearances in their typical historiographical position as the counterparts in the realm of painting and architecture to Dante in language and literature. It is not untypical for nineteenth-century approaches to Giotto and Dante to simply name them in a kind of rhetorical flourish to indicate how their stylistic shift from *maniera greca* to *maniera latina* in other arts compares to the ground-breaking, shattering impact of the »Mantovani.«⁴⁰ But given that Einstein in many other places shows a great interest in and sensibility for the visual parts of Italian artistic history, this remains a surprisingly vacuous and shallow note as it merely indicates dimensions of an (or rather, of *any*) epochal shift, and not the precise nature of the shift that would render this comparison more specific. Sadly for art historians, most of the group portraits of singers in oil paintings, frontispieces, and painted authors' portraits serve more as general historical documents and visual evidence rather than as elements in a discussion of resonances, interrelations, and echoes similar to Einstein's deeper exploration of the context of music and poetry (though he also includes Dosso Dossi's *Apollo and Daphne* and Sassoferrato's copy of Titian showing the music-centric *Three Ages of Man*, both in Rome in the collection of the Galleria Borghese).

Einstein is more precise with poetry than with the visual arts, declaring his own interdisciplinary ethics with an emphatic sequence of rhetorical questions: »Who could discuss Franz Schubert without knowing the German poetry written between 1750 and 1828? Who could write a history of the opera without knowing the history of the libretto? Yet these things have happened dozens of times.«⁴¹

38 *TIM*, p. 13; »Zur Zeit Dante's hatte die Musik der Dichtung noch gedient – Einheit von Dichtung und Musik bestand schon in diesen Zeiten nicht mehr: jetzt, um 1350, wird die Musik zum ebenbürtigen Schmuck der Dichtung, zu ihrer kostbaren Fassung, ebenso wertvoll wie der gefasste Edelstein selbst. Zum Teil ist die Dichtung bereits die Dienerin der Musik, etwa in den sogenannten Cacce, in denen die Beschreibung einer Jagd, eines belebten Naturvorgangs, einer Jahrmarkt-Szene dazu erfunden scheint, um die – uns heute bescheiden erscheinenden – Künste der Musik spielen zu lassen: zweier canonisch in mehr oder minder weitem Abstand sich folgenden Stimmen über einem stützenden instrumentalen »Bass« oder Tenor.«, *DIM*, p. 12.

39 *TIM*, p. 14.

40 »Im Allgemeinen aber geben italienische Musiker den Ton der »Mantuaner« Kunst an; die meisten sind Oberitaliener, aus Verona, Brescia, Padua, Venedig, Mailand, Vicenza und aus Mantua selber.« (*DIM*, p. 38).

41 See also *TIM*, p. vi; »Vor allem aber: die Geschichte einer Kunstgattung, in der Poesie und Musik sich zur Einheit verbinden, kann dargestellt nur werden auf Grund der Kenntnis von Musik und

In a different context, Einstein combines his thinking on visual approaches with his discussion of Dante (whose *Divine Comedy* has indeed been the subject of theatrical and filmic – and even ballet – reinterpretations over the past seven hundred years) via the idea of the *tableau vivant*: he considers the motivation of late sixteenth-century approaches by Luzzasco Luzzaschi, Giulio Renaldi, Giovanni Battista Mosto of Udine, Domenico Micheli of Bologna, Francesco Soriano, and Pietro Vinci as having turned »to Dante, not for Dante’s sake, but because his text furnished them a welcome opportunity for musical audacities«, for »experiments in expression of the chromatic or ›harmonic‹ sort.«⁴² Further on, Einstein explains the image/sound problem in more detail: »What seemed important to the musicians was simply the piling up of expressive images of sound and fancy as pegs on which to hang their music.« No wonder, then, that the next remarkable piece is the 1586 Lodovico Balbi rendition of the description of Minos in Hell (*Inferno* V, 4) in a six-voiced composition – precisely, »a composing so neutral, so devoid of any tendency to ›painting‹, to chromatic extravagance [...], that one might think it intended merely as ground-color or background music for an intermezzo or *tableau vivant*. For in that case there was no need for ›painting‹.«⁴³

As exciting as this passage is for the art historian, the follow-up comparison to Wagner’s double representation (both on stage and in the orchestra, as in the Alberich scenes of *Rheingold*⁴⁴) makes another great leap across time, styles, and conditions or possibilities (even across media and production limits), but is unfortunately not explored further in all its spatial, architectural, and theatrical dimensions that extend between the interests of musicology and art history.⁴⁵ Likewise, Einstein’s short notes on Dante in the later musical panorama appear regrettably disconnected from the cosmic dimensions in Dante that relate to the

Dichtung, von Dichtung und Musik. Wer könnte über Franz Schubert sprechen ohne Kenntnis der deutschen Dichtung zwischen 1750 und 1828; wer eine Geschichte der Oper schreiben ohne Kenntnis der Geschichte des Libretto’s! Und doch ist das dutzende Mal geschehen. Dieser Fehler hat hier vermieden werden sollen.« (*DIM*, p. VI).

42 *TLM*, p. 203; »Sie haben zu Dante gegriffen nicht um Dante’s willen, sondern weil der Text ihnen die willkommene textliche Unterlage bot für musikalische Wagnisse, für Ausdrucks-Experimente chromatischer, ›harmonischer‹ Art.« (*DIM*, p. 202).

43 »– eine Composition von so neutraler Haltung, so ohne Neigung zur ›Malerei‹, zu chromatischen Extravaganzen (nur mit besonderer Klangfarbe: drei Sopranen stehen drei tiefe Bässe gegenüber), dass man glauben möchte, sie habe lediglich als Untermalung oder Begleitmusik für ein Intermedium oder ›lebendes Bild‹ gedient. Denn dann war Malerei nicht nötig.« (*Ibid.*, p. 203).

44 »Ungleich Wagner, der etwa im ›Rheingold‹, in den Alberich-Szenen, die Dinge zweimal darstellt, auf der Bühne und im Orchester, pflegt das 16. Jahrhundert sie nur einmal zu sagen.« (*Ibid.*, p. 203).

45 See, by contrast, the art-historical reading of architecture built for music in Joseph Clarke, »Wagnerism Embodied«, *Log* 23 (2011), pp. 59–69. See also Joseph Clarke, *Echo’s Chambers. Architecture and the Idea of Acoustic Space*, Pittsburgh 2021.

music of the spheres – which is where we could probably make the best and most productive case for interdisciplinary work on Dante from the perspectives of musicology, art history, and studies in linguistics and literature.

Einstein does engage more subtly with the different temporalities of literary and musical trends associated with the Italian madrigal and indicates how these can run backwards, forwards, stop, or become ruptured or entirely detached, as intimated in the rather dramatic emphasis with which Einstein ends (with the exception of England's Elizabethan madrigalists) on the »seven seals« that separate later times and places from the organic way in which Dante's text and imagination organized themselves into the Dantesque madrigal tradition:⁴⁶

»Compare with this the misapprehension with which the nineteenth century usually approached this music: the gesticulating and sputtering conductor urging on or holding in check two dozen singers, who sincerely thinks he has done justice to the peculiarity of the genre if he does without his baton. Add to this the giving of each part to from four to six persons, the dynamic exaggeration, the transfer of this delicate chamber music to murderous concert halls, its performance before a public innocent of the slightest knowledge of the relationship between text and music; and one will not be surprised that – excepting in England, where the devoted cultivation of the Elizabethan madrigalists has kept its stylistic tradition alive – the madrigal has remained to the nineteenth and twentieth centuries a mystery, sealed with seven seals.«⁴⁷

It is noteworthy that for Einstein, it is the subtlety of the *voci di camera* that makes for such a definite sealing: »The madrigal demands *voci di camera*, and only from

⁴⁶ TIM, p. 245.

⁴⁷ See *ibid.*; »Im Madrigal ruhen von Anfang an die Keime des Konzertierens. Das Singen im Chor hätte dem Gesellschafts-Ideal der Zeit als eine Ungehörigkeit aufs heftigste widersprochen; von den immer überwiegenden männlichen Stimmen steht jede für sich, der Bass, der Tenor, der Altist oder Falsettist, und alle huldigen der Dame, oder den Damen, wenn es zwei sind. Man erinnere sich des »Dialogo« Doni's: vier Jünglinge, und also vierstimmige Madrigale; im zweiten Teil sieben Cavaliere und eine Dame, und also die entsprechende achtstimmige Besetzung. Damit vergleiche man den Missverstand, mit dem das 19. Jahrhundert sich meist dieser Musik genähert hat: der fuchtelnde und fauchende Dirigent, der zwei Dutzend Sänger beschwört und im Zaum zu halten sucht, und »der Eigenart der Gattung« Rechnung zu tragen glaubt, wenn er auf den Taktstock verzichtet; die Besetzung jeder Stimme mit 4–6 Personen, das dynamische Übermaß, die Verpflanzung solch blütenhafter Kammerkunst in mörderische Konzert-Säle, vor ein Publikum, das von der Beziehung von Text und Musik nicht das Geringste mehr versteht ... Und man wundert sich nicht, dass – mit Ausnahme Englands, das dank der liebevollen Pflege der elisabethanischen Madrigalisten niemals ganz die Stil-Tradition solcher Musik verloren hat – das Madrigal dem 19. und 20. Jahrhundert ein Geheimnis geblieben ist, siebenfach versiegelt.« (DIM, p. 246).

voci di camera could solo singing, that is, monody, develop successfully. Madrigals are to be sung softly, and the text is to be properly brought out. In the madrigal is implicit from the beginning the principle of concerted music-making.«⁴⁸

Before Einstein goes on with Sannazaro, Ariosto, Tasso, and Guarini, his comparative approach to the reception of Dante and Petrarch in the musical tradition takes one more surprising turn: while these two authors, separated by a long generation (Dante Alighieri, 1265–1321; Francesco Petrarca, 1304–1374), are usually seen in terms of a certain »anxiety of influence«,⁴⁹ with Petrarch aspiring to match or surpass Dante’s skill and inspiration, Einstein casts them in »antithetical« terms (it is along this unexpected road that, eventually, Einstein arrives at his surprising comparison between Dante and Bach):⁵⁰

»In the favor of sixteenth century composers, Dante is completely overshadowed by the later and lesser poet Petrarch, who is his very antithesis. [...] The great realistic mystic and mystic realist of the Middle Ages resists the spirit of the century with its formalism and conventionality. Yet the indestructible and uncanny power of attraction in the *Divine Comedy* never ceases to fascinate the representative spirits, even in the sixteenth century.«⁵¹

Einstein presents this development rather amusingly as the popularity contest that it probably was: »since the editio princeps of 1472 the editions of the *Divine Comedy* stand at least as one to six in comparison with those of Petrarch’s *Canzoniere*.«⁵² However, in that adventurous likening of Dante to Bach, Einstein determines that

»Dante’s literary fate in the midst of an intellectual current so opposed to the spirit of his work may be aptly compared with the fate of Johann

48 TIM, p. 245; »Das Madrigal verlangt »voci di camera«, und nur aus solchen konnte sich der Solo-Gesang, die Monodie entwickeln. Man singt leise, und bringt das Wort zur Geltung. Im Madrigal ruhen von Anfang an die Keime des Konzertierens.« (DIM, p. 246).

49 For this concept, see Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1973. See also Bloom’s later alterations to his concept in idem, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Haven 2011, and idem, *Take Arms Against a Sea of Troubles. The Power of the Reader’s Mind over a Universe of Death*, New Haven 2020.

50 See TIM, p. 210.

51 Ibid.; »Dante ist in der Gunst der Componisten des 16. Jahrhunderts dem späteren und kleineren Dichter und Antipoden, Petrarca, völlig unterlegen. Nicht nur unterlegen: er kommt gegen diesen Rivalen überhaupt nicht in Betracht. Der grosse realistische Mystiker und mystische Realist des Mittelalters widersteht dem Geist des Jahrhunderts und seinem Formalismus und Conventionalismus. Die unzerstörbare und unheimliche Anziehungskraft der »Divina commedia« fesselt auch im 16. Jahrhundert immer noch und immer wieder die Geister.« (DIM, p. 200).

52 TIM, p. 210; »Ein äusserliches Zeichen dieser Anziehung ist die Tatsache, dass die »Divina commedia« es seit dem ersten Druck von 1472 doch wenigstens zu dem sechsten Teil all der Ausgaben gebracht hat, die der »Canzoniere« Petrarca’s erlebte.« (DIM, p. 200).

Sebastian Bach in the period of ›gallant‹ music: through all the changes of literary fashion he is upheld, until his hour strikes anew, by the secret respect of the masses and perhaps also by the understanding of a few men who are independent of their time.«⁵³

The damning verdict then follows: »So far as we can determine, Dante's poetry was, to musicians, as good as dead until the last third of the century.«⁵⁴ There was no room for a happy matching of both traditions as, so Einstein's argument runs, »Palestrina chose a music little in harmony with Dante's aggressive words [*›Così nel mio parlar voglio esser aspro‹*].«⁵⁵ Einstein further pays attention to some of the stylistic breaks between Dante and Petrarch in pointing out Bembo's note (from *Prose della volgar lingua*, 1525): the »voci rozze e disonorate« (›those rough and unconventional phrases, of which Dante has been guilty in his urge to express things which cannot possibly be expressed in a pleasing manner.«).⁵⁶

Einstein considers style and medium as factors in selecting appropriate parts from Dante's *Divine Comedy* for musical illustration, interpretation, or inspiration, and seems disappointed when imagining what could have been done with certain, neglected parts of Dante's poem, giving one fascinating example from the *Inferno* and three more obvious ones from the *Purgatorio*:

»This explains why the madrigal failed to make use of the hundreds of passages in the *Divine Comedy* for whose musical setting the part-song would have been an adequate medium: the description of Fortuna (*Inferno*, VII), the wonderful opening of the eighth canto of the *Purgatorio*: »Era già l'ora che volge il disio / Ai naviganti ...;‹ the Pater noster (*Purg.*, XI), the description of the Terrestrial Paradise (*Purg.*, XXVIII); Dante's powerful maxims and apostrophes.«⁵⁷

53 *TIM*, p. 210; »Man mag Dante's literarisches Schicksal innerhalb einer ihm nicht gemäßen geistigen Strömung etwa dem Schicksal Johann Sebastian Bach's in den Zeiten der ›galanten‹ Musik vergleichen; – durch allen Wechsel literarischer Mode-Strömungen hält ihn ein geheimer Respekt der Masse und vielleicht das Verständnis einzelner Unzeitgemässer lebendig, bis seine Zeit sich wieder erfüllt.« (*DIM*, p. 200 f.).

54 *TIM*, p. 210; »Für die Musiker war Dante, soweit wir es feststellen können, bis ins letzte Drittel des Jahrhunderts hinein so gut wie tot.« (*DIM*, p. 201).

55 See *TIM*, p. 202.

56 See *ibid.*; »So kommt es, dass das Madrigal sich die hundert Stellen der ›Divina commedia‹ hat entgehen lassen, für deren Composition der mehrstimmige Gesang das adäquate Mittel oder Organon gewesen wäre: die Schilderung Fortuna's (*Inferno*, VII); der wundersame Beginn des Canto 8 des ›Purgatorio‹: Era già l'ora che volge il disio / Ai naviganti ...; das Pater noster (*Purgatorio*, XI); die Schilderung des irdischen Paradieses (*Purgatorio*, XXVIII); Dante's mächtige Sentenzen und Apostrophen.« (*DIM*, p. 201 f.).

57 See *ibid.*

With his fine sense of humor, Einstein goes on to compare this list of lost opportunities to that of the realized and known, surviving compositions – not even a dozen pieces, in Montanari's *Primo libro delle Muse a tre voci* (1562), for the visually and emotionally rich first lines of the *Commedia*.⁵⁸ Nothing good came of this obvious choice: »The style is somewhat pedantic, in keeping with the small number of parts; for at this time, at the height of the madrigal's development, all composition for three voices has a somewhat pedagogic flavor.«⁵⁹

Finally, giving credence to Einstein's utterly damning judgement of the »weak and basic« Montanari and the »uninspired« Balbi,⁶⁰ one must be relieved that Luca Marenzio focuses on Dante's *canzoni pietrose* instead in the opening of his 1599 book of madrigals for five voices. Einstein immediately brings in Vincenzo Galileo's setting of the first canzone, the text giving »Marenzio an excuse for all sorts of ›programmatic‹ audacities« and making Marenzio »the only legitimate Dante composer of the sixteenth century.« But overall, Einstein recognizes the historical importance of Dante despite such disappointments. Speaking more to historians, he registers the loss of material which, in itself, invalidates many of the generalized value judgments one must resort to for sketching a teachable, broad panorama around the few remaining objects. For his subject, Einstein finds this to be especially true when considering the unknown number of unknown artistic endeavours with an unmeasurable amount of genuine originality that left them almost necessarily without followers or imitators (thereby depriving the record of potential doubles or variations).⁶¹ It is in this context that Einstein picks up a few more lukewarm leads in the archive:

»The name of Galilei reminds us that Dante stands at the beginning of monody. As Pietro de Bardi reports [...], the *lamento* of Count Ugolino [...] (*Inferno*, XXXIII), was set to music about 1570 by Vincenzo Galilei, for a tenor and a ›corpo di viole esattamente suonate.« It has not come down to us; nor did Galilei's choice find imitators.«⁶²

58 For the visual potential of Dante's *Divine Comedy* as explored by visual artists across seven centuries, see the edited volumes by Matthew Collins and Luca Marcozzi, *Reading Dante with Images: A Visual Lectura Dantis*, Vol. 1, Turnhout 2021, Vol. 2 forthcoming (2025).

59 See *TIM*, p. 202; »Die früheste Composition findet sich im ›Primo libro delle Muse a tre voci‹ (1562) und stammt von Giovanni Battista Montanaro, Lehrer des Francesco Soriano, und wohl ein Römer, der die ersten Verse der ›Divina commedia‹ in Musik gesetzt hat – etwas lehrhaft der geringen Stimmen-Zahl entsprechend, denn Dreistimmigkeit hat in jener hohen Zeit des Madrigals immer den Beigeschmack des Pädagogischen.« (*DIM*, p. 202).

60 See *TIM*, p. 204.

61 See *ibid.*

62 See *ibid.*

So eventually, but only after having gazed down this rabbit hole and finding no more materials to work with, Einstein's disentanglement of the strands of response and reception leads the critic to a final, cool statement: »We are farther removed from Dante than ever before.«⁶³

Berkeley, Lübeck, and the Idea of Freedom

To finish with the real experience at the Bay, »in der völligen Muße und Zurückgezogenheit, die nur ein kulturneutrales Silicon-Valley bietet«,⁶⁴ on the Saturday prior to the conference, we went on a little intellectual pilgrimage in the memory of our long-lost Dante in his exile in El Cerrito – first to 509 Village Drive in El Cerrito, the house that Einstein moved into after an initial period in Berkeley, and that he described with such relief and gratitude in a letter to Nicolas Slonimsky of 21 January 1951:

»Es ist ein nördlicher Vorort von Berkeley von einigen zehntausend Einwohnern, erst halb bebaut und unfertig in einem anderen Sinn wie sonst so vieles in diesem gesegneten America [das ich, nebenbei, sehr liebe, und dem ich unendlich dankbar bin.] Vor uns liegt die Bay von Frisco in ihrer ganzen Ausdehnung, mit den beiden Brücken, und hinter uns ein Waldfriedhof, was ebenfalls sehr passend ist. Aber vorläufig schauen wir noch immer vorwärts.«⁶⁵

Soon after this note, in 1952, Alfred Einstein suffered a second stroke. He passed away on 13 February 1952. The »Waldfriedhof« is the peaceful Sunset View Cemetery, where Alfred and his wife Hertha are resting in the Urn Garden (Fig. 10–12); we found them at the top of the hill, right next to the waterfall, under the shadow of a tree.

In conclusion, between El Cerrito and Berkeley, the concept of »Berkeley als geistige Lebensform« is as hard to grasp now as it would have been for Einstein, even given more time here at the University of California and in its surroundings. It poses a challenge because our idea of a »geistige Lebensform« stems from Thomas Mann's thin-lipped, yet (at its heart) welcoming Lübeck in North Germany – almost Denmark, almost England. Mann's famous 1926 speech celebrated the city's *700-Jahrfeier* – no less than seven centuries of local culture compressed into the small brick-and-timber city and her pride in her fierce freedom and in-

63 See *ibid.*

64 See the introduction to Wulf D. Rehder, *Der Deutsche Professor*, Frankfurt am Main 1998, p. 7.

65 Alfred Einstein to Nicolas Slonimsky, 21.01.1951, US-BEm, Archives Einstein Coll. 1, Box 7, Folder 851.



Fig. 10: El Cerrito's *Waldfriedhof*: Einstein's grave can be found on top of the hill, next to the waterfall



Fig. 11: The position of Einstein's urn grave in 2022



Fig. 12: The grave of Alfred Einstein and his wife Hertha on El Cerrito's *Waldfriedhof*

dependence.⁶⁶ Lübeck is provincial compared to Hamburg or Munich, invisible compared to the vast extension of America. But right there, in those values and ideals of freedom and independence, we can also find again Einstein's *Amerika*. His hopes, according to Gehring, were never just about his personal situation, but also about America as »Exil für die Kunst«, as »Zufluchtsort für die Freiheit des Geistes« – and such high hopes are inextricably linked with the idea of freedom in America.⁶⁷ The 1960s free speech movement at Berkeley, and the fate of free speech and its struggles in recent years, are likely to have kept someone with Einstein's commitment to truth all but occupied, concerned, dedicated to communication, today more likely to be writing not letters, but emails and blogs. The impetus is clear and could not be more important, as, in 1939, Alfred Einstein ended his essay »Krieg, Musik, Nationalismus und Toleranz« with the following warning and declaration of love for his America, in the hope of finding in it some version of a free and diverse country that would combine meritocracy and unbiased excellence:

66 »Rede gehalten am 5. Juni 1926 im Stadttheater zu Lübeck aus Anlass der 700-Jahrfeier der freien und Hansestadt Lübeck.« See Thomas Mann, *Lübeck als geistige Lebensform*, Lübeck 1926.

67 See Gehring, *Alfred Einstein*, p. 120.

»So lange dieser Krieg, ein Krieg um die Freiheit des Geistes, dauert, so lange ist Amerika der einzige Zufluchtsort dieser Freiheit. [...] Amerika hat eine herrliche Chance und eine herrliche Verpflichtung; nicht nur gute amerikanische Musik zu produzieren, sondern gute Musik zu pflegen, woher sie auch kommen möge. Es hat die herrliche Chance und Verpflichtung der Toleranz. Und Toleranz in Dingen der Kunst hat immer ihre ewige Frucht getragen.«⁶⁸

Granted, it is a long way from Germany to California: the idea of the genius of place in Mann's Lübeck was, long before exile became the »new normal« for the Manns and the Einsteins, as intimately narrow in extension as the surroundings of an old patriarchal house. What, then, does the concept come to mean when displaced people are trying to put down roots elsewhere, to gather the fragments and pieces of the puzzle, to establish relationships across time and space, and to create a new archive at the end of the world, as Alfred Einstein's trusted women did for him?

One productive view to take of this, and one that the theoretical physicist Albert Einstein would have encouraged, is that even the Lübeck of the Buddenbrooks is but a blink of the eye in the actual depth of history and the vast extension of both the cosmos and the human imagination. Looking, for instance, at the stunning display of changing landscapes over not decades and centuries, but millennia in the anthropological Moesgaard Museum in Aarhus, Denmark, one can consider and appreciate human existence and civilization in entirely different dimensions beyond our familiar categories, and that is in itself a liberating experience. Seen over millennia, neither the distance between Dante and Einstein, nor that between Munich and Berkeley seems to be of any relevance. What emerges are the connecting elements in nature, in physics, in the passage of time, and in human experience that, then, only in a further step on the surface of these interconnected depths, brilliantly differentiates itself into so many fine-grained expressions, sciences, arts, and communications: in a letter from Einstein to Einstein, in the splitting of an atom, in the recuperation of friendship and relationships after a war, and in the unwavering belief that any of this matters, that anything in the world can be healed. So maybe a temporary *genius loci* emerges from all those fragments and their relationships, and it can emerge far away from where

68 See Alfred Einstein, *Nationale und universale Musik*, Zurich 1958, p. 264. See also Alfred Einstein: »War, Nationalism, Tolerance«, *Modern Music* 17 (1940–1941), pp. 3–9. In »Krieg, Musik, Nationalismus, und Toleranz«, Einstein had underscored: »Der schlimmste Feind der Freiheit, Unabhängigkeit, Wahrheit in der Kunst – und in der Wissenschaft – ist der Nationalismus.« See also Gehring, *Alfred Einstein*, p. 143.

home used to be. Or so it was for the Buddenbrooks, the Manns, and the Einsteins, exchanging and preserving dynamics between people in their documents, things, objects, and archives, papers in nine archival boxes with 1091 folders in Collection 1, and then all those random *Sonderdrucke*, clippings, scrapbooks and diaries⁶⁹ in Berkeley's Einstein Collection Part 2 of »memorabilia« donated by Hertha and Eva only much later, in 1960, 1967, and 1970. But being random does not equal being unnecessary or superfluous: all this needed to be gathered and to come together so that we have many avenues to take with our students when we meet around a text from 1300 or a piece of music from the fourteenth or fifteenth century.

Alfred Einstein, whom I had introduced for the Munich conference paper as »Dante in El Cerrito«, Einstein's exile, and his eventual arrival in the Bay Area, resonated in many ways with the Dante year of 2021. During that year, I had an opportunity to highlight Einstein's work in Italian Renaissance musicology in my Dante lectures on the airwaves around our remote lockdown campus, looking from Dwinelle Hall or from the balcony on the fourth floor of Doe Library down towards the Golden Gate (figs. 13–14). The distance during that time had an unwelcome resonance with the multiple exiles for my displaced international students in lockdown under COVID, three times relevant. It was local, global, and psychological in the understanding of Dante's anxiety, pain, fear, and near-despair in the dark forest of the First Canto of the *Inferno*, under the impression of a global pandemic, the breaking apart of social cohesion and community, and heretofore unimaginable environmental catastrophes such as multiple life-threatening fires and suffocating wildfire smoke that swallowed the light of the sun, moon, and stars for weeks. More positively and resiliently, it was about surviving the brutal isolation through it all, like bamboo growing stronger at the fractured nodes. And then, even more strongly, the moments of breaking through to the stars, the sky, many times by means of the language of music and the power of the word with which we connect through time and space. For this ultimate creative act, Dante's elaborate work offers anchors throughout time, many artistic traditions, and multiple channels of communication.⁷⁰ We meet where we put all the scattered pieces of the puzzle back together in the act of reading, listening, singing, and remembering (Fig. 15–17).

69 See Gehring, *Alfred Einstein*, p. 15.

70 See also Henrike Christiane Lange and Tom McLeish, »Conclusion: The Moon and the Sun in the Afternoon«, *Eclipse and Revelation: Total Solar Eclipses in Science, History, Literature, and the Arts*, ed. eadem, Oxford 2024, pp. 326–337: p. 331 f.



Fig. 13: Berkeley Campus, seen from Doe Library



Fig. 14: View of the Golden Gate Bridge from the Berkeley Campus with Dwinelle Hall



Fig. 15: Berkeley before the lockdown (2018): Undergraduate students from Celli@Berkeley, public performance between Sather Gate (1913), Wheeler Hall (1917), and the Campanile (1914)



Fig. 16: Berkeley before the lockdown (2019): An anonymous pianist playing the public piano that was installed on Sproul Plaza between circa 2014 and 2020, also known as »Sproul Piano« (see <https://dangeng.github.io/blog/2018/08/05/berkeley-piano/>)



Fig. 17: Caffè Strada at the corner of Bancroft Way and College Avenue in Berkeley, California

