

Gesa zur Nieden

„[M]it grosser, grosser Mühsal“. Der Münchner Komponist Wolfgang Jacobi übersetzt und vertont Petrarca's *Canzoniere* im Europa der Nachkriegszeit

Abstract

Sebbene il compositore monacense Wolfgang Jacobi non sia uno dei protagonisti della vita musicale della Germania del dopoguerra, la sua posizione politica tra la composizione neoclassica e l'educazione musicale da un lato e il suo orientamento decisamente europeo dall'altro lo rendono un caso interessante. L'articolo prende in esame i *Petrarca Gesänge* (Canti di Petrarca) del 1965, per i quali Jacobi ha tradotto in tedesco e in prosa i sonetti, le ballate e i madrigali. Come si può notare, Jacobi ha lavorato a una traduzione il più fedele possibile all'italiano, che ha portato avanti anche nelle sue composizioni. La selezione delle poesie di Petrarca in termini di contenuto può essere interpretata come un confronto alla pari tra neoclassicismo e dodecafonia, con un'enfasi sulla fitta rete di onore e gloria in cui Jacobi cercò una posizione neutrale. Per questo suo posizionamento, lo studio dei poeti italiani del XIV secolo e della musica italiana delle origini svolge un ruolo centrale.

1. Wolfgang Jacobi und Italien

Wenn es um Italien im Fokus deutschsprachiger Bildung als Baustein für Europa geht, stellt die Musikhistoriographie der Nachkriegszeit ein spannungsreiches Feld dar. In dieser Zeit ging es nicht nur um die politische und kulturelle Neuaufstellung der deutschsprachigen Musikforschung mit Italienbezug.¹ Auch für die zeitgenössische Komposition, d.h. für

¹ Zur Neuaufstellung der italienbezogenen Musikwissenschaft zwischen Forschung und Populärkultur vgl. exemplarisch Friedrich Geiger: „Die Musikgeschichte Italiens als Gegenstand der deutschen Nachkriegsmusikforschung“, in: Klaus Pietschmann (Hg.): *Symposiumsbericht „Wege des Faches – Wege der Forschung?“*, Mainz 2018, URL: <https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2018/09/IIIIGeiger.pdf> (zuletzt gesehen am 10.7.2023).

konkrete musikkompositorische Ausrichtungen und für die Vermittlung der kompositorischen Praxis in Musikhochschulen und Schulen, musste ein neuer Zugang zur italienischen Musikgeschichte gefunden werden.²

Der Komponist Wolfgang Jacobi (geb. 1894 in Bergen auf Rügen, gest. 1972 in München) gehört zwar nicht zu den Protagonist:innen des Musiklebens der Zwischen- und Nachkriegszeit, nimmt aber im oben genannten Zusammenhang ob seiner musikalisch-kompositorischen Ausrichtung eine umso interessantere Rolle ein: Bis heute ist Jacobi sowohl für seine Kontakte mit Italien und sein Interesse an einer musikalischen *italianità*³ als auch für seine Lehrwerke und Kompositionen für die musikalische Ausbildung in Schule und Universität bzw. für Akkordeon bekannt.⁴ Was seine italienische Orientierung angeht, komponierte er in den 1950er und 1960er Jahren mehrere Werke auf mittelalterliche

² Im Münchner Umfeld Wolfgang Jacobis legte Wilhelm Killmayer zahlreiche historische Kompositionen zwischen deutscher Romantik und italienischer Alter Musik vor, vgl. Rainer Nonnenmann: „Im Dunkeln gesungen. Der paradoxe Historismus von Wilhelm Killmayers Heine-Liedern (1994/95)“, in: *Musik-Konzepte* 144/145 (2009), S. 122; Wolfgang Rathert: „Es bleibt ein Rest von Magie oder Wilhelm Killmayers musikalische Sendung“, in: ebd., S. 9–14. Zu Jacobis Ausrichtung der musiktheoretischen Ausbildung in der Nachkriegszeit vgl. Gesa zur Nieden: „Le paradoxe savant. Wolfgang Jacobis ‚praktische‘ Lehrbücher aus der Nachkriegszeit zwischen Volksmusik, Hausbibliothek und musikalischer Vernunft“, in: Birger Petersen (Hg.): *Wolfgang Jacobi – eine neue „Münchner Schule“ aus Vorpommern? Zum 125. Geburtstag des Komponisten und Hochschullehrers*, München 2020 (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 15), S. 93–114.

³ Über seine italienische Ausrichtung schreibt Jacobi selbst: „1934 ging ich für einige Monate nach Florenz, um musikhistorisch zu arbeiten. [...] Die Ruhepause, die mir das 3. Reich auferlegte, brachte mir die Bekanntschaft Italiens, der Italiener und ihrer Kultur. Mein inniges Verhältnis zu Italien äusserte sich in meinen Kompositionen, sowohl rein musikalisch als Sinn für die formale Ausgeglichenheit wie auch in der Auswahl der komponierten Texte. Über dieses Verhältnis hat Prof. Valentin in seinem Artikel über mich als ‚Meister der italianità‘ treffend geschrieben.“ Wolfgang Jacobi/Ursula Stürzbecher: *Manuskript zu einem Werkstattgespräch*, 1967, Typoskript, S. 1–6, hier S. 2–3, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.

⁴ Vgl. Wolfgang Jacobi. *Musik-Konzepte* 195 (I/2022); Petersen (Hg.): *Wolfgang Jacobi – eine neue „Münchner Schule“ aus Vorpommern?*; Heinz Benker/Jörg Mehren/Gunter Ullrich (Hg.): *Wolfgang Jacobi*, (= Komponisten in Bayern 22), Tutzing

und frühneuzeitliche italienische Texte. Diese umfassen Lauden aus der Sammlung Fernando Liuzzi⁵ und von Jacopone da Todi sowie Lyrik von Antonio Bruni und Petrarca, die er seit einem längeren Aufenthalt in Florenz 1934 in der dortigen Bibliothek des Konservatoriums und später in der Staatsbibliothek München studiert hatte.⁶ Darüber hinaus – das dokumentieren entsprechende Korrespondenzen im Familienarchiv Wolfgang Jacobi – blieb der während des nationalsozialistischen Regimes mit einem Berufsverbot belegte Komponist auch nach dem Zweiten Weltkrieg mit verschiedenen Akteuren des italienischen Musik- und Kulturlebens der 1920er bis 1940er Jahre in Kontakt.⁷ Dazu zählen der Florentiner Musikwissenschaftler und Bibliothekar des dortigen Konservatoriums Adelmo Damerini (1880–1976, ein Experte für Ildebrando

1994. Zu Jacobis Lehrwerken vgl. zur Nieden: „Le paradoxe savant. Wolfgang Jacobis ‚praktische‘ Lehrbücher“.

⁵ Fernando Liuzzi: *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 Bde., Rom 1935. Vgl. auch die Einführung Wolfgang Jacobis zum Salonkonzert mit seinen Werken vom 25. Mai 1962 in Verona, wo er zum *Pianto della Vergine* ausführt: „La musica è influenzata da quella del rinascimento e della [sic!] musica gotica delle Laude d’Umbria che ho trovato riunite nei due bei volumi del famoso musicologo italiano Liuzzi.“ Wolfgang Jacobi: *Einleitung zum Konzertprogramm vom 25. Mai 1962*, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.

⁶ Zu Jacobis Studium italienischer Lauden in der Münchner Staatsbibliothek vgl. Wolfgang Jacobi: „Chorwerk ‚Le Lauda‘. Zur Uraufführung beim Fest der Deutschen Chormusik Essen 1953“, in: *Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine stete geistige Erneuerung der Musik* 114/6 (1953), S. 343–345, hier S. 344. Zu Jacobis Italienbezug s. Barbara Kienscherf: „Spurensuche und Rekonstruktion. Zu den kompositorischen Anfängen Wolfgang Jacobis und seinen Werken für Saxophon“, in: *Wolfgang Jacobi. Musik-Konzepte* 195 (1/2022), S. 7–24, hier S. 22, und Birger Petersen: „Drei Liederzyklen Wolfgang Jacobis“, in: ebd., S. 53–67, hier S. 60–62, sowie Gesa zur Nieden: „Zwischen zwei Feinden‘. Wolfgang Jacobis Petrarca-Vertonungen der 1960er Jahre“, in: ebd., S. 68–86. Jacobis Werke sind Online verzeichnet in: *Bayerisches Musikerlexikon Online*, URL: <https://www.bml.lmu.de/j0012> (zuletzt gesehen am 30.3.23).

⁷ Zu Jacobis Einstufung als „Halbjude“ und dem anschließenden Berufsverbot von 1933–1945 vgl. Petersen: „Drei Liederzyklen Wolfgang Jacobis“, S. 60 sowie ders.: „Vorwort des Herausgebers“, in: Wolfgang Jacobi: *Italienische Lieder für Sopran und Klavier (1954)*, Köln 2020, n. p.

Pizzetti),⁸ der Schauspieler und Journalist Raffaello Melani (1883–1958, er war mit der Schauspielschule in der Via Laura in Florenz verbunden, aber auch mit Damerini und dem am Futurismus interessierten, im faschistischen Regime als Bildungsminister eingesetzten Giuseppe Bottai)⁹ und die Sängerin Pina Agostini Bitelli (1893–1985, sie wirkte in den 1920er Jahren an der von Gabriele d’Annunzio, Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella konzipierten *Corporazione delle Nuove Musiche* mit).¹⁰ In den entsprechenden Briefwechseln stehen weniger politische Aspekte, sondern vor allem Jacobis italienisch inspirierte Werke im Vordergrund, darunter *Il Pianto della Vergine* für gemischten Chor (1951), der von den Cantori Veronesi unter der Leitung von Pina Agostini Bitelli aufgeführt wurde, aber auch Übersetzungen von Texten seiner Vokalwerke ins Italienische. Zwischen 1938 und 1950 korrespondierte Jacobi zum Beispiel mit Raffaello Melani über eine Übertragung seiner Schulooper *Jobsiade* von 1931, für die Melani die Knittelverse des „Bochumer Goethe“ Carl Arnold Kortum (1745–1824) übersetzte. Hier kamen – neben aufenthaltsrechtlichen Ratschlägen für den Italienbesuch des in Deutschland als „Halbjude“ eingestuften Jacobi nach der Einführung der sogenannten ‚Rassengesetze‘ in Italien im Jahr 1938 – sowohl literarische Fixpunkte wie Johann Wolfgang von Goethe zur Sprache als auch sprachlich-musikalische Eigenschaften des Deutschen und Italienischen im Übersetzungsprozess.¹¹

⁸ Vgl. Adelmo Damerini: „Verdi e Pizzetti“, in: *Parma a Ildebrando Pizzetti, 22–23 Maggio 1932*, Parma 1932, S. 7–10; Ders.: „Ildebrando Pizzetti: l’uomo e l’artista“, in: *L’approdo musicale. Quaderni di musica* 21 (1966), S. 8–81.

⁹ Ders.: „Un’anima musicale“, in: Adelmo Damerini/Paolo Emilio Poesio (Hg.): *Il Maestro di Via Laura Raffaello Melani. Testimonianze di amici e discepoli*, Florenz 1963, S. 57–64, hier S. 61–62.

¹⁰ Zur *Corporazione delle Nuove Musiche* vgl. Tobias Reichard: *Musik für die ‚Achse‘. Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943*, (= Musik und Diktatur 3), Münster 2020, S. 45–46.

¹¹ Vgl. z. B. den Brief von Raffaello Melani an Wolfgang Jacobi vom 6. September 1938, den Brief von Raffaello Melani an Wolfgang Jacobi vom 14. März 1942, dem seine italienische Übersetzung des *Königs von Thule* beiliegt, und die handschriftliche Aufstellung „Cap. Sesto. Fatti e opinioni di Girolamo nei suoi anni d’infanzia“ vom 15. Juni 1950, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.

Jacobi war insofern ein guter Austauschpartner, als er sich in seiner Freizeit, aber auch für seine Kompositionen ebenfalls als Übersetzer betätigte, in seinem Fall vom Italienischen ins Deutsche. In seinem Nachlass sind einige größtenteils maschinenschriftliche Übersetzungen aus Petrarcas *Canzoniere* erhalten.¹² Drei Sonette und ein Madrigal davon vertonte er 1965 als *Petrarca Gesänge* für Bariton und Klavier.¹³ Diese Komposition, zu der Jacobi seine deutschen Fassungen von Sonett 8 *Quando 'l pianeta che distingue l'ore* und Madrigal 4 *Or vedi, Amor, che giovinetta donna* (in vita di Madonna Laura) sowie Sonett 4 *La vita fugge, e non s'arresta un'ora* und Sonett 2 *Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro* (in morte di Madonna Laura) heranzog, soll im Folgenden anhand seines italienbezogenen Nachlasses beleuchtet werden. Ihr Zusammenhang gibt Aufschluss über sein übersetzungstechnisches Vorgehen zwischen literarischer und musikkompositorischer Arbeit, aber auch über seine musikhistorische und politische Situierung in einer seit dem frühen 20. Jahrhundert zwischen melodischer und atonaler Komposition stark oszillierenden Musikwelt. Auf diese Weise lässt sich nicht zuletzt Jacobis Selbstbeschreibung als „Neoklassizist“ weiter einordnen.¹⁴

2. Jacobis Petrarca-Übersetzungen als literarisch-biographische Gesänge

Im Familienarchiv Wolfgang Jacobi finden sich drei hauptsächliche mit Petrarca verbundene Quellen: Dazu gehören die von Francesco Costèro eingeleitete Ausgabe des *Canzoniere* mit Kommentaren von Giacomo Leopardi und Eugenio Camerini (Mailand 1897), in der Jacobi Blei-

¹² Wolfgang Jacobi: *Petrarca-Übersetzungen*, undatiertes Typoskript, 15 S., in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo. Das Typoskript befindet sich in einer Sammelmappe mit dem Titel „Wolfgang Jacobi. (musikalische) Artikel aus italienischen Zeitungen, Übersetzungen. Petrarca, Pizzetti“.

¹³ Wolfgang Jacobi: *Petrarca Gesänge für Bariton und Klavier*, Manuskript-Edition, Berlin 2005.

¹⁴ Zu Jacobis Einordnung als „Neoklassizist“ vgl. Jörg Mehren: „Wolfgang Jacobis kompositorisches Schaffen“, in: Benker/Mehren/Ullrich (Hg.): *Wolfgang Jacobi*, S. 55 und S. 64.

stifteintragungen vornahm,¹⁵ ein dort eingelegtes Blatt mit einer undatierten handschriftlichen Übersetzung des Sonetts 90 *La bella donna che cotanto amavi* („Die schöne Frau, die ich so sehr liebte“) und ein ebenfalls undatiertes und unpaginiertes Typoskript mit Übersetzungen inklusive Korrekturen von insgesamt 29 Sonetten und einem Madrigal.¹⁶ Bei den Übersetzungen fehlt Jacobis Version von Sonett 8 *Quando 'l pianeta che distingue l'ore* (*Wenn der Planet, der die Stunden zählt*), die er später für das erste Stück seiner *Petrarca Gesänge* verwendete. Dafür ist das Sonett 2 *Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro* hier zweimal übersetzt (*Zerbrochen ist die hohe Säule und der süße Lorbeer* bzw. *Zerbrochen ist die hohe Säule und der grüne Lorbeerbaum*).

In der gedruckten Ausgabe des *Canzoniere* sind im Index der Textincipits insgesamt 15 Sonette, Canzonen, Ballate und Madrigale handschriftlich markiert.¹⁷ Mit Anstreichungen versehen sind zwar alle von Jacobi vertonten Texte, jedoch stimmen sie nur zur Hälfte mit der Auswahl überein, die sich im Typoskript mit den Übersetzungen findet (wobei zu beachten ist, dass Jacobi zwei der insgesamt sechs von ihm in Musik gesetzten Gedichte in ihrer italienischen Originalfassung vertonte).¹⁸ Auch eine Rückführung der Anstreichungen auf die musikhistorische Rezeption der Texte durch frühere Vertonungen gestaltet sich schwierig: Zu drei Sonetten und einer Canzone finden sich gar keine musikalischen Kompositionen, und es lässt sich lediglich sum-

¹⁵ *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini. 9a edizione stereotipa*, Milano 1897, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo. Im vorliegenden Beitrag wird die Nummerierung dieser Ausgabe zugrunde gelegt. Zur Nummerierung der Sonette in den verschiedenen Ausgaben und Übersetzungen vgl. zur Nieden: „Zwischen zwei Feinden“, S. 69–70.

¹⁶ Jacobi: *Petrarca-Übersetzungen*. Diese Quellen wurden für den vorliegenden Aufsatz neu eingesehen. Eine Untersuchung von Jacobis *Petrarca Gesängen* vor dem Hintergrund seiner Korrespondenz mit Adelmo Damerini und seiner Übersetzungen zweier Zeitungsartikel von Ildebrando Pizzetti liegt vor in: zur Nieden: „Zwischen zwei Feinden“, S. 68–86.

¹⁷ *Rime di Francesco Petrarca*, S. 447–454.

¹⁸ Italienische Originaltexte Petrarcas (Ballata I *Amor quando fioria* und Sonett 43 *Quel rosignuol*) vertonte Jacobi in seinen *Petrarca Kantaten* für fünfstimmigen Chor und Streichorchester von 1962/1963.

marisch sagen, dass die italienbezogene kompositorische Rezeption der für die Übersetzung ausgewählten Gedichte die Frühgeschichte des italienischen Madrigals bzw. die damals noch so vermutete Ablösung der Frottola zugunsten des Madrigals (Bernardo Pisano, Orlando di Lasso, Cipriano de Rore, Claudio Monteverdi, Jacques Arcadelt, Adrian Willaert, Luca Marenzio) sowie maßgebliche Vertonungen im Italien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Ildebrando Pizzetti, Mario Castelnuovo-Tedesco) abbilden.¹⁹

Im Gegensatz zu den von Jacobi markierten Gedichten in seiner Ausgabe der *Rime* Petrarcas ist die als Typoskript vorliegende Auswahl der übersetzten Texte so angeordnet, dass von einem sehr planvollen Vorgehen auszugehen ist, auch wenn sich dabei unterschiedliche inhaltliche, poetische und biographische Zusammenhänge auf komplexe Weise ineinanderschieben.²⁰ In der Tat geben Jacobis Übersetzungen viel eher

¹⁹ Im Index markiert sind (Übereinstimmungen mit den Übersetzungen sind unterstrichen, die von Jacobi **vertonten Texte** sind fett markiert): *Alma felice, che sovente torni* (S. 265), *Benedetto sia'l giorno e 'l mese l'anno* (S. 77), *In qual parte del Ciel, in quale idea* (S. 163), *La vita fugge, e non s'arresta un'ora* (S. 258), *Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto* (S. 286), *Quando 'l pianeta che distingue l'ore* (S. 37), *Quando 'l Sol bagna in mar l'aurato carro* (S. 212), *Quel rosigniul che si soave piagne* (S. 285), *Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro* (S. 253), *Sento l'aura mia antica, e i dolci colli* (S. 291), *Zefiro torna, e'l bel tempo rimena* (S. 284), *Chiare, fresche e dolci acque* (S. 133), *In quell'aparte dov'Amor mi sprona* (S. 135), *Amor, quando fioria* (S. 296), *Or vedi, Amor, che giovinetta donna* (S. 127). *Rime di Francesco Petrarca*, S. 447–454. Zu vielen Texten, die Jacobi weder übersetzte noch vertonte, liegen keine oder nur vereinzelte Kompositionen vor. Ausnahmen sind *In qual parte del Ciel* (Jacopo Peri, Piero Benedetti, Antonio Cifra, Adrian Willaert), *Zefiro torna* (Claudio Monteverdi, Philippe de Monte, Luca Marenzio, Joannes Tollius, Mario Castelnuovo-Tedesco), *Chiare, fresche e dolci acque* (Jacques Arcadelt, Bernardo Pisano). Vgl. Andrea Chegai/Cecilia Luzzi (Hg.): *Petrarca in musica. Atti del convegno internazionale di studi Arezzo, 18–20 marzo 2004*, Lucca 2005, hier insbes. den Aufsatz Rodobaldo Tibaldi: „Il repertorio frottolistico e la poesia del Petrarca“, in: ebd., S. 101–128. Zur frühneuzeitlichen Rezeption Petrarcas in der musikalischen Komposition vgl. auch Rosy Moffa: „Permanenza dei testi di Petrarca nella musica italiana all'inizio del XVII secolo“, in: Pierre Blanc (Hg.): *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe, XIV^e-XX^e siècle*, (= Bibliothèque Franco Simone 30), Paris 2001, S. 547–574.

²⁰ Jacobi: *Petrarca-Übersetzungen*.

Auskunft über die Auswahl der drei Sonette und des Madrigals für die *Petrarca Gesänge* und das besondere literarisch-kompositorische Spannungsfeld, das er mit seinen Vertonungen beschritt, als es die Anstreichungen im Index der *Rime* tun. Die annotierte Ausgabe bleibt dennoch eine wichtige Quelle, da sie weitere Eintragungen und Unterstreichungen im Vorwort enthält.

Für die Analyse der im Typoskript überlieferten Übersetzungen sind zwei Punkte besonders hervorzuheben, aus denen sich Jacobis literarisch grundierte Ideen für die spätere Vertonung ableiten lassen: (1) die spezifische inhaltliche und literarische Systematik, mit der Jacobi bei seinen Übersetzungen vorgeht, und (2) sein Interesse für biographische Eckdaten Petrarcas, vor allem in Bezug auf Florenz.

(1) Die im Typoskript überlieferten Übersetzungen folgen einem sich entwickelnden Plan in vier Teilen. Die Anordnung der Gedichte lässt eine Perfektionierung des praktischen Zugriffs durch eine Konzentration auf bestimmte Themen und literarische Strukturen erkennen. Das maschinenschriftliche Dokument mit der runden Zahl von insgesamt 30 übersetzten Texten beginnt mit dem Sonett 4 *La vita fugge*, dessen Übersetzung *Das Leben flieht* später als drittes Stück in die *Petrarca Gesänge* einging.²¹ Im Folgenden ist auffällig, dass mehrere Sonette ebenfalls mit dem Verb *fuggire* (fliehen) arbeiten (vgl. Nr. 1, 4, 6 und 8 in Tabelle 1).²² Zudem folgen zu Beginn des Typoskripts gleich mehrere Sonette aufeinander, die auch in Camerinis Ausgabe aus dem ausge-

²¹ Ebd., S. 1. Die einzelnen, mit maschinen- und handschriftlichen Korrekturen versehenen Blätter sind nicht nummeriert. Da die überlieferte Reihenfolge jedoch übersetzungstechnische und inhaltliche Stringenzen aufweist, ist davon auszugehen, dass Jacobi die Blätter auf diese Weise ordnete.

²² *La vita fugge* (S. 258 Son. 4), *Amor m'ha posto come segno a strale* (S. 145 Son. 89, „mia vita fugge“), *Non veggio over scampar mi possa omai* (S. 120 Son. 71, „fuggir vorrei“), *Beato in sogno, e di languir contento* (S. 204 Son. 158, „e fuggitiva“) sowie im weiteren Verlauf *L'aspetto sacro della terra vostra* (S. 83 Son. 44, „perchè fuggendo vai?“) und *Tennemi Amor anni ventuno ardendo* (S. 335 Son. 84, „in fuggir affanni“).

henden 19. Jahrhundert direkt nebeneinander stehen.²³ Entsprechend homogen ist auch die inhaltliche Anlage der Gedichte: Ausgehend von *La vita fugge*, wo es um den Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nach Madonna Lauras Tod geht, beziehen sich die Texte auf die gleichzeitige Verliebtheit und Traurigkeit über die unerfüllte Liebe, mit einem Schwerpunkt auf der Erinnerung an die frühe Phase des Kontakts zu Laura (vgl. hierzu auch die Kommentare Leopardis in Tabelle 1). Diese Phase wird daraufhin zunehmend mit Sonetten verknüpft, die konkrete Jahresangaben zum Kennenlernen Lauras und zur Dauer der unerfüllten Liebe enthalten (vgl. Nr. 6–10 in Tabelle 1).²⁴ Der Teil schließt mit einem weiteren Sonett ab (Sonett 2 *Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro*), das in Jacobis *Petrarca Gesänge* aufgenommen wurde (Stück 4 *Zerbrochen ist die Säule und der grüne Lorbeerbaum*). Neben dem wiederholten Vorkommen des Verbs *fuggire*, den paarweisen Übersetzungen und der Verdichtung von Texten mit Datums- bzw. Zeitangaben spiegeln die Gedichte ein großes Areal an Motiven Petrarcas wider, vom Hafen des Alters bzw. dem Meer und den Leitsternen über die Augen und die Wiese bis hin zu den Engeln und der Flamme im Schnee oder im Winter.

²³ *S'amor non è, che dunque è quel ch'i'sento?* (S. 144 Son. 88) und *Amor m'ha posto come segno a strale* (S. 145 Son. 89); *Nova angeletta sovra l'ale accorta* (S. 119 Madrigal II) und *Non veggio ove scampar mi possa omai* (S. 120 Son. 71); *Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge* (S. 203 Son. 157) und *Beato in sogno, e di languir contento* (S. 204 Son. 158); evtl. ebenfalls *Poi che voi ed io più volte abbiam provato* (S. 112 Son. 67) und *Cesare, poi che'l traditor d'Egitto* (S. 114 Son. 70). Zur textkritischen Genese der Ordnungen des *Canzoniere* und ihrer Rezeption im deutschsprachigen Raum vgl. Bernhard König: „Die Anordnung der Gedichte des *Canzoniere* als Problem der Literaturkritik und der Petrarca-Editionen des 15. bis 19. Jahrhunderts“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 44/1 (1993), S. 124–138.

²⁴ *Non veggio ove scampar mi possa omai* (S. 120 Son. 71, „al quintodecim'anno“), *Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge* (S. 203 Son. 157, „Mille trecento ventisette appunto“), *Beato in sogno, e di languir contento* (S. 204 Son. 158, „vent'anni (grave e lungo affanno!)“), *Amor, Fortuna, e la mia mente schiva* (S. 129 Son. 85, „e di mio corso ho già passato il mezzo“), *Rotta è l'alta Colonna e 'l verde Lauro* (S. 253 Son. 2, „molt'anni a gran pena“).

Reihen- folge	Seite/ Nummer	Textincipit	Kommentar Leopardi
1	S. 258 Son. 4	<i>La vita fugge e non s'arresta un'ora</i>	Moria Laura, il passato, il presente, il futuro, tutto gli è di tormento e di pena.
2	S. 265 Son. 14	<i>Alma felice, che sovente torni</i>	Ringrazia Laura che gli apparisca.
3	S. 144 Son. 88	<i>S'amor non è, che dunque è quel ch'i'sento ?</i>	Scrive una battaglia di pensieri, che sente dentro il suo cuore, per lo stato in che si trovava.
4	S. 145 Son 89	<i>Amor m'ha posto come segno a strale</i>	Racconta le cagioni della sua miseria sotto quattro similitudini, le quali tutte dice procedere da Laura.
5	S. 119 Madrigal III	<i>Nova angeletta sovra l'ale accorta</i>	Allegoricamente descrive le circostanze del suo dolce innamoramento.
6	S. 120 Son. 71	<i>Non veggio ove scampar mi possa omai</i>	Si duole che gli occhi di Laura gli sieno sempre presenti nella mente e fuori, e sempre lo incendano.
7	S. 283 [203] Son. 157	<i>Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge</i>	Come e quando sia entrato nel labirinto d'amore, e come ora egli vi stia.
8	S. 204 Son. 158	<i>Beato in sogno, e di languir contento</i>	Servo fedele di Amore per si lungo tempo non n'ebbe in premio che lagrime.
9	S. 129 Son. 85	<i>Amor, Fortuna, e la mia mente schiva</i>	Amore, Fortuna e memoria del passato vietangli di sperare giorni felici.
10	S. 253 Son. 2	<i>Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro</i>	Compiange se stesso per la doppia perdita, del Colonna e di Laura.

Tab. 1: Erster Teil der Petrarca-Übersetzungen von Wolfgang Jacobi

Es folgt ein zweiter Teil, in dem es in den Gedichten vornehmlich um den aktiven Umgang mit der Qual der unerfüllten Liebe geht: „Perchè fuggendo vai?“ heißt es im Sonett 44 *L'aspetto sacro della terra vostra*

(S. 83, vgl. Tabelle 2 Nr. 14). Während sich die folgenden Gedichte um die Zerrissenheit zwischen der Liebe zu Laura und zu Gott drehen (vgl. Leopardis Kommentare), arbeitete Jacobi nun systematisch an bestimmten poetischen Ausdrucksweisen Petrarca's, wie z. B. der Nutzung von *e* (und) oder der wörtlichen Rede und den damit zusammenhängenden Zäsuren.²⁵ Auch dieser Teil schließt mit einem später in den *Petrarca Gesängen* verwendeten Text, dem Madrigal 4 *Or che vedi, Amor* (2. Stück mit dem deutschen Text *Nun siehst du, Amor*), in dem der Gott der Liebe zur Rache an Laura aufgefordert wird.

Reihen- folge	Seite/ Nummer	Textincipit	Kommentar Leopardi
11	S. 112 Son. 67	<i>Poi che voi ed io più volte abbiam provato</i>	Conforta un amico a lasciare l'amore delle cose mondane e a rivolgersi a Dio. – Confessa d'insegnare a lui la via ed egli non la sapere.
12	S. 114 Son. 70	<i>Cesare, poi che'l traditor d'Egitto</i>	Per nascondere alla gente le sue angosce amorose ride e finge allegrezza.
13	S. 166 Son. 113	<i>Or che'l ciel e la terra e'l vento</i>	Mostra il misere suo stato, prima per comparazione di tutte le cose di note hanno riposo, poi per la qualità della miseria.
14	S. 83 Son. 44	<i>L'aspetto sacro della terra vostra</i>	E combattuto in Roma da due pensieri, o di ritornarsene a Dio, o alla sua donna.

²⁵ Zur Konjunktion *e* (und) vgl. die im Typoskript direkt aufeinanderfolgenden Übersetzungen von Nr. 12 *Cesare, poi che'l traditor d'Egitto* (S. 114 Son. 70) und Nr. 13 *Or che'l ciel e la terra e'l vento* (S. 166 Son. 113). Zur wörtlichen Rede s. Nr. 14 *L'aspetto sacro della terra vostra* (S. 83 Son. 44, „Gridando: sia su, misero: che fai?“) und Nr. 15 *Amor con sue promesse lusingando* (S. 98 Son. 48, „dirai: s'ì'guardo e giudico ben dritto / Questi avea poco andare ad esser morto.“).

Reihen- folge	Seite/ Nummer	Textincipit	Kommentar Leopardi
15	S. 98 Son. 48	<i>Amor con sue promesse lusingando</i>	Sonetto composto probabilmente in occasione di qualche sdegno nato fra il Poeta e Laura, e indirizzato ad un amico lontano.
16	S. 127 Madrigal 4	<i>Or vedi, Amor, che giovinetta donna</i>	Eccita Amore a far vendetta di Laura, che superba disprezza il suo regno.

Tab. 2: Zweiter Teil der Petrarca-Übersetzungen von Wolfgang Jacobi

Im dritten Teil steht die Vergöttlichung Lauras im Vordergrund, verbunden mit Gedichten über das „Nest“, in dem sie aufwuchs, dem Feuer, der Flamme und vor allem dem Himmel als neuer „Wohnsitz“ der Geliebten. Petrarca reflektiert sein neues Laura-Bild dabei stetig vor dem Gedanken an sein eigenes Fortkommen und seinen Tod (vgl. Leopardis Kommentare in Tabelle 3). Entsprechend enthält dieser Teil ebenfalls ein Sonett mit dem Verb *fuggir*, in dem auch Zeit- und Datumsangaben noch einmal vorkommen (*Tennemi Amor anni ventuno ardendo*, S. 335 Son. 84, „Pentito e tristo de'miei spesi anni; / Che spender si deveano in miglior uso, / In cercar pace ed in fuggir affanni.“). Auf der dichterisch-übersetzerischen Ebene stehen bei den insgesamt 11 Sonetten dieses Teils (vgl. Tabelle 3) Versstrukturen im Vordergrund, die Petrarca durch Wortklänge, Ausrichtungen auf einzelne Vokale oder Konsonanten (insbesondere „p“), Wortpaare, Wiederholungen oder Verbindungen bestimmter Wörter herstellte.

Reihen- folge	Seite/ Nummer	Textincipit	Kommentar Leopardi
17	S. 292 Son. 53	<i>È questo'l nido in che la mia fenice</i>	La vista della casa di Laura gli ricorda quant'ei fu felice e quanto è misero.
18	S. 302 Son. 57	<i>O giorno, o ora, o ultimo momento</i>	Si duole dell'ordinamento del cielo che abbia determinato contro quello che sperava; della sua ignoranza che non vedesse nell'aspetto di Laura la morte sua.
19	S. 108 Son. 61	<i>Erano i capei d'oro a l'aura sparsi</i>	Dipinge qual fosse Laura la prima volta che la vide, e dice che non arde meno perchè ora non sia tale.
20	S. 291 Son. 52	<i>Sento l'aura mia antica, e i dolci colli</i>	Rivede il luogo dove s'era allevata e cresciuta Laura e ricordatosi che aveva desiderato e sperato di vivere e di morire in questo luogo e d'esservi seppelito, acciocchè la sepoltura sua fosse calcata almeno da' piedi suoi, si duole che la Speranza torni fallace essendo morta Laura, e appresso si duole d'Amore che in vita di Laura non l'abbia mai se non tormentato e in morte ancora lo tormenti senza poterne sperare guiderdone alcune.
21	S. 287 Son. 47	<i>Tutta la mia fiorita e verde etade</i>	Si duole che per la morte di Laura abbia perduta una futura gran ventura. Il P. quando morì Laura, si trovava aver passato il quarantesimo anno, per la qual cosa Laura sicura omai d'esser amata onestamente, dimesticamente e festevolmente cominciava ad usar col P., il che egli riputava somma felicità, della quale, per la morte di lei, rimaneva privato.

Reihen- folge	Seite/ Nummer	Textincipit	Kommentar Leopardi
22	S. 309 Son. 59	<i>Ite, rime dolenti, al duro sasso</i>	Significa a Laura che è in cielo il presente stato di lui, e che la Morte gli s'avvicina e la prega che gli sia presta in sul passare.
23	S. 271 Son. 23	<i>Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora</i>	All'apparire dell'aurora, e perchè era simile di bellezza a Laura e perchè in quella ora la soleva vedere, e perchè di nome non era lontano dal suo e perchè ora si trovava in cielo, donde scendeva l'Aurora, Amore gli rinnovellava il desiderio di Laura e per comparazione di Titone dimostra la grandezza della sua infelicità, che a lui almeno la notte torna l'Aurora, ma a se non è concesso il rivederla, se non muoia.
24	S. 278 Son. 33	<i>Valle che de' lamenti miei se'piene</i>	Rivede Valchiusa che i suoi occhi riconoscono quella stessa, ma non il suo cuore.
25	S. 319 Son. 74	<i>Gli angeli eletti e l'anime beate</i>	Deificazione di Laura. Pone prima l'allegrezza degli Angeli e delle Anime beate. Poi l'allegrezza di Laura e la carità. Ultimamente si mostra fermo di seguire la vita di lei.
26	S. 335 Son. 84	<i>Tennemi Amor anni ventuno ardendo</i>	Confessa d'aver errato per lo spazio di ventun anno [sic!], e si pente e promette di viver secondo Dio e gli chiede soccorso, ricordandogli che a sua fattura e che si pente dell'error commesso.
27	S. 212 Son. 168	<i>Quando'l Sol bagna in mar l'aurato carro</i>	Dice che il Sole tramontando lo priva d'ogni sua gioia, ma sormontando, non gliela ritorna, salvo se Laura non apparisce.

Tab. 3: Dritter Teil der Petrarca-Übersetzungen von Wolfgang Jacobi

Nach einer erneuten Übersetzung des Sonetts 2 *Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro* (das zahlreiche Wörter mit Doppelkonsonanten aufweist wie „Rotta“, „Colonna“, „doppio“, „gemma“, „bella“, „mattino“ und „anni“) folgen im vierten und letzten Teil zwei weitere Sonette, wobei alle drei das durch Edelsteine, Gold, Perlen, Topase und Diamanten repräsentierte Motiv des Reichtums aufgreifen.²⁶ Das lyrische Ich bleibt hier sowohl von Laura als auch von seinem eigenen Streben nach Ehre gefangen, ist sich aber auch des definitiven Todes der Geliebten bewusst (vgl. die Kommentare Leopardis in Tabelle 4), sodass sich eine Pattsituation zwischen dem Leben des lyrischen Ichs und dem Leben Lauras ergibt. In die *Petrarca Gesänge* nahm Jacobi für das Schlussstück nicht seine erste Übersetzung von *Rotta è l'alta Colonna* (Tabelle 1 Nr. 10), sondern die Version des 4. Teils (Tabelle 4 Nr. 28) auf.

Reihenfolge	Seite/ Nummer	Textincipit	Kommentar Leopardi
28	S. 253 Son. 2	<i>Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro</i>	Compiange se stesso per la doppia perdita, del Colonna e di Laura.
29	S. 177 Son. 129	<i>Amor fra l'erbe una leggiadra rete</i>	Egli impensatamente restò nelle reti di Amore tese sotto un alloro.
30	S. 184 Son. 138	<i>Una candida cerva sopra l'erba</i>	Contempla estatico Laura in visione, e predice, dolente, la morte di lei.

Tab. 4: Vierter Teil der Petrarca-Übersetzungen von Wolfgang Jacobi

Aus der geschilderten Abfolge der Übersetzungen ergibt sich eine Systematik, in der jeder Text, den Jacobi später in den *Petrarca Gesängen* vertonte, den Beginn oder das Ende einer gezielten Auseinandersetzung markiert: mit bestimmten Themen (vergebliche Liebe, Zerrissenheit, Vergöttlichung, Reichtum), Motiven (z. B. Meer, Augen, Feuer, Himmel, Gold/Edelsteine), biographischen Bezügen (Jahreszahlen, „p“-Laut) oder einer spezifischen Arbeitsweise mit poetischen Charakteristika

²⁶ *Amor fra l'erbe una leggiadra rete* (S. 177 Son. 129) und *Una candida cerva sopra l'erba* (S. 184 Son. 138).

(zunächst anhand nebeneinander angeordneten Gedichten, später durch die systematische Zusammenstellung nach bestimmten stilistischen Merkmalen und die Konzentration auf Wortklänge). Zugleich erlegte Jacobi den Sonetten und dem Madrigal aus Petrarcas *Canzoniere* eine eigene narrative Ordnung im Spannungsfeld zwischen Leben und Tod der Geliebten bzw. zwischen Liebe und Ruhm auf. Das Typoskript mit den Übersetzungen ist entsprechend als repräsentative und zugleich individuelle Auseinandersetzung mit der gesamten Gedichtsammlung des *Canzoniere* einzustufen, aus der er später vier sehr zentrale Gedichte für seine *Petrarca Gesänge* aussuchte (man beachte zudem die Koinzidenz der Bezeichnungen *Canzoniere* und *Gesänge*).

(2) Jacobis Interesse für Petrarcas Biographie geht nicht nur aus seiner Auswahl von Sonetten mit Jahreszahlen oder mit „p“-Lauten hervor, sondern auch aus seinen Annotationen im Innentitel und aus seinen Unterstreichungen im Vorwort der *Rime di Francesco Petrarca* (Mailand 1897). Auf der Rückseite des vorderen Buchdeckels ist ein Blatt mit einer maschinenschriftlichen Kurzbiographie Petrarcas eingeklebt, die Jacobi – so lassen es seine Stichworte und Unterstreichungen in seinem Exemplar vermuten – zumindest teilweise aus dem Vorwort exzerpierte. Erwähnung finden Lebensstationen und Aufenthaltsorte des Dichters sowie Bezüge zu Giovanni Boccaccio als weiterem Protagonisten für die Herausbildung und Festigung des Italienischen. An den handschriftlichen Zusätzen lässt sich erkennen, dass ihm Florenz und Petrarcas Florentiner Umfeld besonders wichtig waren:

Petrarca

- 20-7-1304 nato [handschriftlicher Zusatz „in Arezzo“]
- 1334 coronato poeta a Roma
- 48 la peste descritta da Boccaccio
- 6-4- morte di Laura
- 50 passava da Firenze, Roma [handschriftlich]
- 51 viaggio per Firenze, amicizia con Boccaccio
[handschriftlicher Zusatz „permanenza fin al 52“]
- 52 Padova, ritorno a Vaucluse
- 56 ambasciatore di Visconti, incontro
- 60 Suo figlio Giovanni muore a Padova

- 62 a Padova, la peste
 73 dopo una sfortunata ambasciata presso il senato di Venezia andò ad Arqua
 18-7-74 morte ad Arqua²⁷

Einige der im Vorwort von Francesco Costèro genannten Jahreszahlen vermerkte Jacobi noch einmal gesondert am Rand des Fließtextes.²⁸ Auch hier ist sein großes Interesse für Episoden zu erkennen, die sich in Florenz abspielten, wie z. B. der Besuch Petrarcas und die verstärkte Freundschaft mit Boccaccio um das Jahr 1350.²⁹ Darüber hinaus scheinen auch die Bekanntschaft mit Laura im Jahr 1327, Petrarcas familiäre Verhältnisse (sie werden von Costèro für seine These angeführt, dass Laura eine ideelle und keine reale Person war)³⁰ und seine Reisen zwischen Avignon, Frankreich und Köln um 1333 für Jacobi interessant gewesen zu sein.³¹ Die Zeit um 1350 hebt Jacobi zudem durch inhaltliche Markierungen hervor: In Costèros Passage zu Petrarcas Florenzbesuch bei Boccaccio von 1351 unterstrich sich Jacobi, dass der Dichter das durch Boccaccio vermittelte Angebot der Signoria, die Florentiner Universität zu leiten, aus Freiheitsliebe „nicht akzeptierte“ („non accettò“).³²

Jacobis Konzentration auf die Jahre 1333 und 1350 stehen in einer zumindest lockeren Verbindung zu seiner eigenen Italien-Biographie, die 1934 mit dem Studienaufenthalt in Florenz begann und um das Jahr 1950 mit ersten Kompositionen auf Texte italienischer Dichter des Mittelalters, u. a. auf geistliche Texte, weitergeführt wurde (*Il Pianto della Vergine* entstand 1951). Der Bezug zur eigenen Biographie lässt sich auch aus der Auswahl der übersetzten Gedichte herauslesen, die mit einer Konzentration auf das Verb *fuggire* beginnen, das auf Jacobis Italienaufenthalt 1934 als selbst gewähltes Exil mit dem Fluchtpunkt (Alte)

²⁷ Eingeklebter maschinenschriftlicher Zettel mit handschriftlichen Ergänzungen in Wolfgang Jacobis Exemplar von *Rime di Francesco Petrarca*. Auf der nächsten Seite sind die Lebensdaten von San Francesco, Jacopone da Todi, Dante, Petrarca und Boccaccio handschriftlich vermerkt.

²⁸ Ebd., vgl. S. 7, 8, 10, 11, 13, 25.

²⁹ Ebd., S. 25.

³⁰ Ebd., S. 13–14.

³¹ Ebd., S. 11 und S. 13.

³² Francesco Costèro: „Prefazione“, in: ebd., S. 25.

Musik Italiens hinweisen könnte, sich dann mit der Option beschäftigen, sich an Gott zu wenden (Jacobis Vertonungen des *Pianto della Vergine* und der Lauden Anfang der 1950er Jahre), um sich schließlich der Liebe zu Laura zwischen Ruhm und Vergöttlichung zu widmen, wobei Laura auch hier für Jacobis Liebe zur italienischen Musik des Mittelalters und der beginnenden Renaissance sowie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen könnte. Jacobi sah nicht nur sein Verhältnis zu den oben genannten Korrespondenzpartner:innen, die in den 1930er und 1940er Jahren in futuristischen, nationalistischen und faschistischen Kreisen engagiert waren, zum Teil als „innige Freundschaft“ an.³³ Er wirkte zudem aktiv an der Verbreitung und dem ‚Ruhm‘ der italienischen Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts mit (vgl. den abschließenden Teil des Typoskripts mit den Übersetzungen und insbes. Sonett Nr. 29 in Tabelle 4): 1961, also kurz vor der Komposition der *Petrarca Gesänge*, legte er eine deutsche Fassung der Instrumentationslehre von Alfredo Casella und des Pizzetti-Schülers Virgilio Mortari von 1948 vor, mit der er sich seit 1953 beschäftigt hatte.³⁴

Vor dem Hintergrund eines Bezugs zur Zeit des Nationalsozialismus und Faschismus ist auch das große handschriftliche Fragezeichen zu sehen, das er in seiner Ausgabe von Petrarcas *Rime* neben einem Absatz Costèros über die von den „Germanen“ beeinflusste Rolle der Frau für die italienische Minnedichtung im Mittelalter anbrachte („Il prestigio della donna era grande presso i popoli germanici che sicamarono di poi in Italia, e questo esempio non poteva non metter radici nel nostro paese“). In der von Jacobi annotierten Passage entwickelt der generell stark in den kulturellen Denkstrukturen des 19. Jahrhunderts zu verankernde Francesco Costèro die These, dass die Anerkennung der Frau im Christentum durch den Kontakt mit germanischen Kriegern und ihren gleichberechtigten und verehrten Frauen zustande kam. Vor diesem Hintergrund seien erste höfische Liebesdichtungen entstanden, die Petrarca später spirituell weitergeführt hätte. Für Costèro – und das macht den

³³ In seinen biographischen Notizen spricht Jacobi davon, dass mit Pina Agostini Bitelli „sofort eine innige Freundschaft geschlossen“ wurde. Jacobi/Stürzbecher: *Manuskript zu einem Werkstattgespräch*, S. 3.

³⁴ Alfredo Casella/Virgilio Mortari: *Die Technik des modernen Orchesters* (1948), Übersetzung von Wolfgang Jacobi (1961), München 2010.

Absatz eventuell so interessant für Jacobi – ist dieser Prozess eng mit dem Minnesang und der Entstehung des Italienischen verbunden.³⁵

Jacobis Fragezeichen am Rand des hier dargestellten Absatzes verweist zuallererst auf sein Interesse für deutsch-italienische historische Transfers, wobei sich Costèros deutsch-lastige Ausführungen aus der Sichtweise des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts als Vorläufer späterer Nationalismen lesen lassen.³⁶ Im Gegensatz zu Costèro lag Jacobi jedoch nichts an „germanischen“ Einflüssen: Seine „Vorliebe für das Italienische“ und die Wichtigkeit der „Wahl der zu vertonenden Sprache“ machte er an mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Dichtern aus Umbrien, Florenz und Rom fest, wobei er „Petrarca [...] nicht übersehen“ konnte.³⁷ Da er für die *Petrarca Gesänge* seine deutschen Übersetzungen und nicht die italienischen Originaltexte heranzog, ist an dieser Stelle jedoch genauer zu untersuchen, was Jacobi an Petrarcas Ausdrucksweise genau interessierte und wie er die biographischen Bezüge der ausgewählten Gedichte in ihrer Anschlussfähigkeit an seine eigene, von den deutsch-italienischen Beziehungen der 1930er und 1940er mitbestimmte Lebenszeit gewichtete.

3. Inhaltliche Verschiebungen durch Struktur und Klang der Übersetzungen

Jacobis Prosaübersetzungen der Gedichte Petrarcas sind als sehr getreue Übertragungen von Petrarcas poetischer Arbeit mit Wortklängen, Versmaß, Zäsuren und dem Mehrwert einzustufen, der sich durch die Wortwahl für die Versstruktur und für die inhaltlichen Interpretationsmöglichkeiten ergibt. Bereits Jacobis deutsche Fassung des ersten Sonetts im Typoskript – Sonett 4 *La vita fugge e non s'arresta un'ora* – belegt

³⁵ *Rime di Francesco Petrarca*, S. 18–20.

³⁶ Ein zweites Fragezeichen setzte Jacobi ebenfalls an einer Stelle, an der es um Petrarcas Kontakte mit dem deutschsprachigen Raum ging, vgl. ebd., S. 26. Hier ging es um Petrarcas einmonatigen Aufenthalt in Basel im Jahr 1356, wo er vergeblich auf den römischen Kaiser Karl IV. wartete. Diese Episode ist in der maschinenschriftlichen Kurzbiographie mit „56 ambasciatore di Visconti, incontro“ angegeben (vgl. Transkription weiter oben).

³⁷ Jacobi/Stürzbecher: *Manuskript zu einem Werkstattgespräch*, S. 6.

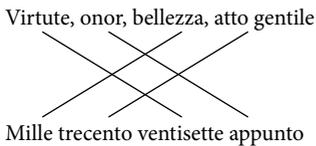
eindrucksvoll, wie eng er sich an die Satzstruktur des italienischen Originals hielt. Dies ist insbesondere durch die Umstellung des „nun“ bei „e stanco omai / il mio nocchier“ dokumentiert, das Jacobi zunächst als „und müde / ist nun mein Steuermann“ übersetzte und danach in „und müde nun / ist mein Steuermann“ änderte. Zudem sind erste Bestrebungen zu erkennen, Gleichklänge von Wörtern umzusetzen (vgl. die Übertragung von „rimembrar e l’aspettar“ als „die Erinnerung und die Erwartung“), auch wenn Jacobi in dieser Übersetzung längst nicht alle entsprechenden Stellen auch im Deutschen realisierte.

	<i>Rime di Petrarca S. 258 Son. 4</i>	Typoskript Jacobi
1	La vita fugge e non s’arresta un’ora ;	Das Leben flieht und bleibt nicht eine Stunde stehen;
	E la morte vien dietro a gran giornate ;	Und der Tod kommt mit Eilmärschen hinterher;
	E le cose presenti e le passate	Und Gegenwart und Vergangenheit
	Mi danno guerra e le future ancora ;	Befehden mich und auch die Zukunft;
5	E’l rimembrar e l’aspettar m’accora	Und die Erinnerung und die Erwartung betrüben mich
	Or quinci o quindi sì, ch’è’n veritate,	Jedes in seiner Weise so sehr, dass ich wahrhaftig,
	Se non ch’ i’ ho di me stesso pietate,	Wenn ich nicht mit mir Mitleid hätte,
	l’sarei già di questi pensier fora.	schon weit fort meiner Gedanken ledig, sein würde.
9	Tornami avanti s’alcun dolce mai	Immer wieder denke ich daran, ob je etwas Angenehmes
	Ebbe’l cor tristo ; e poi dall’altra parte	mein trauerndes Herz erlebt hat; und dann andererseits
	Veggio al mio navigar turbati i venti:	sehe ich mein Lebensschiff von stürmischen Winden bedroht:
12	Veggio fortuna in porto, e stanco omai	Ich sehe Sturm im Hafen des Alters, und müde nun
	Il mio nocchier, e rotte arbore e sarte,	ist mein Steuermann, Mast und Takelwerk zerstört,
	E i lumi bei che mirar soglio, spenti.	Und die schönen Leitsterne, die ich anzuschauen pflege, sind erloschen.

In den folgenden Übersetzungen ist zu erkennen, wie sich Jacobi immer weiter auf die Suche nach geeigneten Wortklängen im Deutschen verlegte, mit denen er nicht mehr nur die Klangeigenschaften der Gedichte Petrarcas umsetzte, sondern den Sonetten zum Teil auch neue Strukturen und Bedeutungen auferlegte.³⁸ Insbesondere im ersten Sonett, in dem Petrarca eine konkrete Zeitangabe (hier „al quintodecim’anno“) einfügte, schärfte Jacobi zum Teil andere inhaltliche Dimensionen. Von Nr. 6 *Non veggio ove scampar mi possa omai* (S. 120 Son. 71), in dem es um die Aussichtslosigkeit einer Flucht aus der unerfüllten Liebe geht (vgl. auch den Beginn des zweiten Quartetts mit „Fuggir vorrei“), nimmt Jacobi nicht das zweite Wort „veggio“ als zentralen Anhaltspunkt für die wortklangliche Gestaltung des Sonetts (Petrarca akkumuliert in den beiden letzten Terzetten zahlreiche klangliche Anspielungen an „veggio“ wie „veggia“, „verdeggia“, „vago“ und „vuol“, durch die der Klang des Ursprungsworts „sehen“ einer Transformation hin zum „wollen“ unterzogen wird). Stattdessen greift er den Klang der deutschen Übersetzung des Wortes „quintodecim’anno“ als „im fünfzehnten Jahre“ auf und verknüpft die auch bei ihm in den letzten beiden Terzetten vorkommenden Akzente auf den Konsonanten „w“ („Wald“, „bewundernswert“, „wohin er will“), die jedoch zur Übersetzung von „veggio“ mit „sehe“ in keiner Verbindung stehen, mit dem zahlreichen Einsatz von Wörtern mit „ü“ („entzündet“, „grün“, „überall hinführt“). Damit wird Petrarca inhaltlicher Kontrast zwischen der Suche nach einem Ausweg und der Bestimmtheit durch die Geliebte durch die große Zeitspanne der bestehenden Liebe verstärkt, die nicht nur durch die Abhängigkeit von der bestimmenden, „wollenden“ Laura, sondern auch durch die großen Mühen des lyrischen Ichs geprägt ist.

³⁸ In Nr. 2–5 (vgl. Tabelle 1) ist noch zu sehen, dass Jacobi für einzelne Formulierungen wie die vom Konsonanten „t“ rhythmisierte „quando torni, ti conosco“ (Nr. 2) deutsche Ausdrücke mit ähnlichen Anordnungen einzelner Konsonanten fand (hier das „k“ in „wenn du wiederkehrst, erkenne ich dich“), oder Doppelkonsonanten wie bei „mezzo“ (letzter Vers von Nr. 3) entsprechend umsetzte (hier durch „zittre“, das direkt darauf noch durch weitere Wörter mit Doppelkonsonanten verstärkt wurde: „mitten im Sommer und brenne“). Auch in Nr. 5 *Nova angetta* (S. 119 Madrigal III) bemühte sich Jacobi, die Anordnung bestimmter Konsonanten im Deutschen abzubilden (vgl. „Allor fui preso; e non mi spiacque poi“ als „Da wurde ich gefangen; und es missfiel mir gar nicht“).

Verschiebungen der Bedeutungsebenen lassen sich auch in Übersetzungen von Originalen beobachten, bei denen Petrarca strukturelle Stilmittel nutzte. Dies lässt sich insbesondere anhand der Übertragung des Sonetts 157 *Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge* zeigen (vgl. Tabelle 1 Nr. 7), das zudem das Madrigal mit der pointiertesten Datumsangabe ist („Gerade im Jahre 1327, zur 1. Tagesstunde, am 6. April“). An diesem Tag traf das lyrische Ich das erste Mal auf Laura und trat in das unendliche Labyrinth der unerfüllten Liebe ein. Die beiden Terzette des Gedichts weisen einen Chiasmus zwischen der Aufzählung von Lauras Eigenschaften „Virtute, onor, bellezza, atto gentile“ und der Jahreszahl „Mille trecento ventisette appunto“ auf, der über den Klang der Vokale und Konsonanten hergestellt wird. Durch diesen Chiasmus wird das im letzten Vers genannte Labyrinth literarisch als ein von Laura geknüpftes, regelmäßiges und engmaschiges Netz charakterisiert.



Der Chiasmus ist in Jacobis Übersetzung in keiner Weise erhalten geblieben: Der Komponist legte für dieses Sonett lediglich eine Rohübersetzung vor, in der – und das kommt sehr selten vor – die Zeilenumbrüche nicht respektiert werden. Dadurch wirkt die Datumsangabe mit Jahr, Tag und Stunde in der deutschen Fassung wie eine bloße Akkumulation von Daten ohne doppeltes Netz und ohne Bezug zu Lauras einnehmenden Eigenschaften.³⁹

	<i>Rime di Petrarca</i> S. 203 Son. 157	Typoskript Jacobi
9	Virtute, onor, bellezza, atto gentile,	Jugend, Ehre, Schönheit, Anmut, süsse Worte
	Dolci parole ai bei rami m'han giunto,	haben mich mit den schönen (Lorbeer)zweigen erfasst,
	Ove soavemente il cor s'invesca.	womit sich sanft das Herz verfängt. Gerade im Jahre 1327,

³⁹ Diese Übersetzung gehört zu den beiden Übertragungen im Typoskript, die von Jacobi nicht mit einem Kreuz markiert wurden.

<i>Rime di Petrarca</i> S. 203 Son. 157	Typoskript Jacobi
12 Mille trecento ventisette appunto,	
Su l'ora prima, il dì sesto d'aprile	zur 1. Tagesstunde, am 6. April
Nel, labirinto intrai ; nè veggio ond'esca.	drang ich ein ins Labyrinth; und sehe keinen Ausweg.

Ebenfalls von Jacobi nicht umgesetzt ist ein Parallelismus am Ende des Sonetts 44 *L'aspetto sacro della terra vostra* aus dem zweiten Teil seiner Petrarca-Übersetzungen (s. Tabelle 2 Nr. 14). Die letzten beiden Zeilen am Ende des Gedichts weisen dieselbe Ordnung der Wortarten auf, die Jacobi nicht genau übertragen hat (vgl. das „haben sie“, das Jacobi in der ersten Zeile belässt und nicht in der zweiten Zeile vor das Komma platziert):

<i>Rime di Petrarca</i> S. 83 Son. 44	Typoskript Jacobi
13 Qual vincerà, non so; ma infino ad ora	Wer von ihnen siegen wird, weiss ich nicht; aber bis jetzt haben sie
Combattut'hanno, e non pur una volta.	miteinander gekämpft, und nicht nur dieses Mal.

Dass Jacobi auf einen guten Sprachfluss im Deutschen achtete, lässt sich auch bei dem Madrigal nachvollziehen, das er später in die *Petrarca Gesänge* aufnahm. In *Or vedi Amor, che giovinetta donna* (S. 127 Madrigal 4, Nr. 16 in Tabelle 2) gibt es einen Chiasmus, den Petrarca zwischen dem Anfang des Gedichts „Or vedi, Amor“ und seinem Ende mit „signor, vendetta“ (mit „I'son prigion“ am Beginn des Terzetts als Übergang) schuf. Sicherlich aus Gründen des besseren Textflusses im Deutschen, aber vielleicht auch als Stärkung Amors als dritte Figur im Gedicht, entschied sich Jacobi hier für eine Übertragung als Parallelismus zwischen „Nun siehst du, Amor“ und „Dann räche Dich und mich, o Herr“.

Weitaus originalgetreuer verarbeitete er inhaltliche Dynamiken der Verse, die Petrarca über gleiche Wortanfänge oder Wortklänge erreichte. Als Folge hiervon wurden jedoch die „p“-Laute aus Petrarca's Gedich-

ten in den deutschen Fassungen weitestgehend getilgt.⁴⁰ Anders ist dies im hinteren Teil des Typoskripts, wo Jacobi die Übertragung der Wortklänge, Vokale und Konsonanten zur Generierung von Entwicklung oder eines Fortschreitens innerhalb der einzelnen Gedichte zunehmend perfektionierte.⁴¹ Zu diesen letzten Sonetten gehört auch die zweite Übersetzung von *Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro*, die Jacobi dann als 4. Stück in den *Petrarca Gesängen* verwendete. Bei diesem Sonett, das mit der Referenz auf Petrarcas Mäzen Giovanni Colonna autobiographische Züge trägt, legte Jacobi den Schwerpunkt auf Petrarcas Verschränkung von Bruch („Rotta“), Tod („morte“) und jahrelanger Mühe („molt'anni a gran pena“), deren Verdeutlichung im italienischen Original durch die Kombination der Vokale „o“ und „a“ aus dem Namen Colonna für die deutsche Fassung umstrukturiert werden musste. Durch die Angleichung von „O Tod“ („Morte“) vom Beginn des zweiten Quartetts und den Anfangsworten „O unser Leben“ („O nostra vita“) des zweiten Terzetts verstärkte Jacobi zunächst den Bezug von Tod und Leben. Der „Bruch“ wird bei Jacobi im Gegensatz zu Petrarca durch „b“- und „p“-Laute verdeutlicht, die eine Überleitung vom „o“-Laut ins „ü“ herstellen („zerbrochen“, „doppelten“, „was bleibt übrig“, „betrübtete Seele“). Auch der Tod klingt dann mit „Morgen“ und „grosser Mühe“ zwischen „o“ und „ü“ weiter, was die bei Petrarca auf „o“ und „a“ klingenden „langen Jahre“ („molt'anni a gran pena“) in Jacobis Übersetzung weniger anschlussfähig macht und somit vor allem Mühe und Tod direkt aufeinander bezieht. In Bezug auf Costèros Ausführungen in der „Introduzione“ der *Rime* lässt sich damit sagen, dass Jacobi mit seinen getreuen Übersetzungen den Nachweis einer sprachlich-literarischen

⁴⁰ Im Sonett 47 *Tutta la mia fiorita e verde etade* (S. 287, Tab. 3 Nr. 21) übersetzt Jacobi „Passava“ im ersten Quartett, „poco a poco“ im zweiten Quartett und „Presso era'l tempo“ zu Beginn des darauffolgenden ersten Terzetts mit den Wörtern „dahin“, „allmählich“ und „nahe“, die gemeinsam auf „a“, „h“, „m“ und „n“ lauten. Im Sonett 59 *Ite, rime dolenti, al duro sasso* (S. 309, Tab. 3 Nr. 22) übertrug er gleiche Konsonanten und Vokale bei „passo passo“ und „Piaciale al mio passar“ mit „Schritt für Schritt“ und „Hinscheiden“.

⁴¹ Dies ist insbesondere ab dem Sonett Nr. 23 der Fall, wo Jacobi sehr filigran mit klanglichen Worteigenschaften (Doppelkonsonanten, Vokalen) arbeitet, die er auch für die Übertragung von Wortwiederholungen einsetzt (vgl. die Sonette 74 und 168, Tab. 3 Nr. 25 und 27).

Nähe des Italienischen und Deutschen zu führen versuchte, dabei aber auch inhaltliche Verschiebungen weg von Donna Laura als Liebesobjekt und hin zur Eigenverantwortlichkeit des Umgangs mit den Mühen des Lebens vorantrieb. Wenn es Sprachfluss im Deutschen zuließ, spielte hierbei auch der über die „p“-Laute überlieferte vermeintliche biographische Bezug von lyrischem Ich und Petrarca eine Rolle.

	<i>Rime di Petrarca</i> S. 253 Son. 2	Typoskript Jacobi
	Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro	Zerbrochen ist die hohe Säule und der grüne Lorbeerbaum,
	Che facean ombra al mio stanco pensero ;	die meinem müden Denken Schatten spendeten;
	Perdut'ho quel che ritrovar non spero	Verloren habe ich, was ich nicht wiederzufinden erwarte
	Dal borea all'austro, e dal mar indo al mauro.	Vom Norden zum Süden und vom indischen Meer bis zum maurischen.
5	Tolto m'hai, Morte, il mio doppio tesauo,	Genommen hast du mir, o Tod, meinen doppelten Schatz,
	Che mi fea viver lieto e gire altero;	der mich froh leben und stolz einherschreiten liess;
	E ristorar nol può terra nò impero,	Und ersetzen kann ihn nicht Erde noch Herrschaft,
	Nè gemma oriental nè forza d'auro.	Noch östlicher Edelstein noch Kraft des Goldes.
9	Ma se consentimento è di destino,	Aber wenn dies das Schicksal bestimmt hat,
	Che poss'io più se no aver l'alma trista,	Was bleibt mir anderes übrig als eine betrübtete Seele,
	Umidi gli occhi sempre e'l viso chino ?	stets tränenfeuchte Augen und ein niedergebeugtes Antlitz?
12	O nostra vita, ch'è sì bella in vista,	O unser Leben, wie sieht es so schön aus!
	Com'perde agevolmente in un mattino	Wie verliert es so leicht an einem Morgen,
	Quel che'n molt'anni a gran pena s'acquista !	Was man in langen Jahren mit grosser Mühe erwirbt!

4. *Jacobi Petrarca Gesänge*

In den Vertonungen der übersetzten Texte führte Jacobi seine sprachlich-literarische Beschäftigung mit Petrarca auf musikalischer Ebene bruchlos weiter. Gleichzeitig setzte er sich hier mit konkreten musikgeschichtlichen Entwicklungen auseinander, die er über die Beschäftigung mit Tod und Leben genauso ins Abstrakte hob wie seine Auseinandersetzung mit biographischen Anteilen in den übersetzten Petrarca-Gedichten.

Im Familienarchiv Wolfgang Jacobi ist das Typoskript mit den Übersetzungen inklusive einer Aufstellung der von Jacobi vertonten Texte Petrarcas in die Mappe „(musikalische) Artikel aus italienischen Zeitungen, Übersetzungen. Petrarca, Pizzetti“ eingeordnet. Sie enthält Ausschnitte aus den Zeitschriften *Epoca*, *Corriere della Sera*, *Candido* (Mailand) oder *L'Est Républicain* sowie Karikaturen aus den 1950er Jahren zur Hitler-Rezeption und zur Europapolitik nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Coupures aus den Jahren 1965 bis 1972 lassen sich in zwei Kategorien einteilen: (1) Nachrufe auf verstorbene Komponisten der Romantik und der Moderne wie Vincenzo Bellini, Claude Debussy und Richard Strauss und (2) Artikel über den moralischen und ästhetischen Wandel in Erziehung (von der Praxis der Ohrfeige zur Psychoanalyse Sigmund Freuds), Politik (Umgang mit Minderheiten, die im Zweiten Weltkrieg engagiert waren, Rezeption Lenins und Stalins) und Kultur (von einer natürlichen zu einer abstrakten, synthetischen Kunst, Zuspriechung des Erbes von Maurice Ravel an einen Friseur, unkonventionelle Hochzeiten in Neapel).⁴² Aus der ersten Kategorie übersetzte Jacobi einen Artikel über die potentielle Vergiftung Vincenzo Bellinis (1801–1835).⁴³ Jacobi setzte sich in der Zeit vor und nach der Komposition der *Petrarca Gesänge* von 1965 also generell mit dem Tod auseinander, insbesondere an der Schnittstelle von Leben, Sterben und Nachruf namhafter Komponisten. Die Würdigungen, aber auch die posthumen Fragen an die verstorbenen Komponisten der Romantik scheinen für ihn eng mit dem

⁴² Wolfgang Jacobi. (musikalische) Artikel aus italienischen Zeitungen, Übersetzungen. Petrarca, Pizzetti [Sammelmappe], in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.

⁴³ Wolfgang Jacobi: „Ein geheimnisvoller Schleier umgibt den Tod Bellinis. Giulio Confalonieri. Epoca, 25 agosto 63“, in: ebd.

generellen Wertewandel in der Nachkriegszeit verbunden gewesen zu sein und kulminierten in seiner Beschäftigung mit dem Tod nicht als Moment des Endes, sondern der Überhöhung und Anlass der Verortung im Angesicht eines Wandels.

In der Tat gibt es auch zu Jacobis italienischen Korrespondenzpartner:innen in seinem Nachlass eine größere Anzahl Dokumente, die sich um Nachrufe und Erinnerungen drehen. 1963 beteiligte sich Jacobi – neben Damerini – an einer Raffaello Melani gewidmeten Festschrift, in der er seine Bekanntschaft mit dem Übersetzer seiner Operntexte Revue passieren ließ.⁴⁴ Ebenfalls in den 1960er und 1970er Jahren übersetzte er Pina Agostini Bitellis Erinnerungen an ihre Zeit in Asolo, dem Ferien- und Arbeitsort namhafter musikalischer Akteur:innen der 1920er und 1930er Jahre wie Gian Francesco Malipiero, Gabriele d’Annunzio, Eleonora Duse oder Alfredo Casella.⁴⁵ Über diese Zeit tauschte er sich mit Agostino Bitelli auch im Rahmen seiner Aktivitäten im Bereich Musikvermittlung aus, für die er sich in Bayern engagierte: 1972 verfasste er für das Liceo-Ginnasio in Cento, dem Wohnort Agostino Bitellis, eine kurze Einführung zu „I Grandi del Secolo XX“, die in den *Studi del Liceo-Ginnasio di Cento* erschien.⁴⁶ Sowohl Agostino Bitelli als auch Jacobi erklärten sich im Zusammenhang mit dieser Publikation als Gegner:innen von Arnold Schönberg, dessen Musik Wolfgang Jacobi zugunsten der neoklassizistischen, an Romantik und Folklore orientierten Musik Béla Bartóks, Igor Stravinskis und Paul Hindemiths unumwunden als „brutto e

⁴⁴ Wolfgang Jacobi: „Testimonianza“, in: Damerini/Poesio (Hg.), *Il Maestro di Via Laura Raffaello Melani*, S. 130–132.

⁴⁵ Wolfgang Jacobi: „Im Vittoriale mit Alfredo Casella. Pina Agostini Bitelli“, Typoskript, 8 Seiten. Auch die Originale finden sich in Jacobis Nachlass: Pina Agostini Bitelli, *Ricordi Asolani. Al Vittoriale con Alfredo e Yvonne Casella*, Typoskript; Pina Agostini Bitelli: „Al Vittoriale con Alfredo Casella“, in: *Vita Veronese XVI* (Mai–Juni 1963), S. 228–232; Pina Agostini Bitelli: „Eleonora Duse ad Asolo e gli zii ‚Pierin‘. Con lettere inedite dell’attrice“, in: *Padova. Rassegna mensile a cura della „Pro Padova“* 4/6–7 (Juni–Juli 1958), S. 3–9, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.

⁴⁶ Wolfgang Jacobi: „I Grandi del Secolo XX“, Typoskript, 5 Seiten, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo; Wolfgang Jacobi: *Antwort von der Maestra Donna Pina Agostini Bitelli auf die Übersendung meines Beitrages zu den „Studi del Liceo-Ginnasio di Cento“*. 12-I-1972, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.

noioso baccano“ abkanzelte. Schönbergs Dodekaphonie habe sich nur aufgrund einer „grande propaganda“ und ausschließlich in intellektuellen Zirkeln jenseits des großen Publikums verbreitet. Dennoch sei es in der Musikkomposition zu einer „triste [...] distruzione schoenbergiana [sic]“ gekommen, zumal der Zwölftonmusik inzwischen sogar Igor Stravinskij oder Komponisten anhängen, die sich wie Penderecki „persino della benedizione della chiesa“ erfreuten. Dass er dies nicht mehr weiter kommentiere, liege nur an seinem eigenen „biblischen Alter“ („avendo io raggiunto l'età biblico [sic!]“).⁴⁷ Pina Agostino Bitelli antwortete ihm nach der Publikation mit einer Erinnerung an das Terzo Festival Internazionale di Musica Moderna da Camera in Venedig vom 3.–8. September 1925, wo Werke von Igor Stravinskij, Paul Hindemith, Arnold Schönberg und Gian Francesco Malipiero aufgeführt worden waren (sie interpretierte damals Malipieros *Stagioni italiche* für Sopran und Klavier, begleitet von Alfredo Casella). Parallel zum Festival, das die Corporazione delle Nuove Musiche unter der Schirmherrschaft von Benito Mussolini organisiert hatte, fand ein Konzert im Palazzo Ducale mit Werken venezianischer Alter Musik statt, bei dem Pina Agostino Bitelli die Kantate *Didone* von Benedetto Marcello unter der Leitung von Alfredo Casella aufführte.⁴⁸ Während der anwesende Richard Strauss den Ausführenden zur Erneuerung der Musiksprache durch die Alte Musik gratuliert habe, so Agostino Bitelli, habe sich auch der Dirigent Arturo Toscanini, der für die rhythmisch geschärfte Interpretation romantischer Werke wie von Verdi, Puccini und Wagner bekannt war, dafür ausgesprochen, mit den neuen Errungenschaften nun auch „das Theater zu desinfizieren“. Zu Unrecht, wie Pina Agostini Bitelli in ihren von Jacobi übersetzten Aus-

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. die Programmhefte Società Internazionale per la Musica Contemporanea, *Terzo Festival di Musica da Camera*, Venezia, Settembre 1925, in: Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Alfredo Casella P. 94, URL: http://ciniviewer.xdams.net/books/P_94.html#page/5/mode/1up (zuletzt gesehen am 2.4.2023) und *Concerto di musica italiana antica*, organizzato dalla „Corporazione delle Nuove Musiche“ diretto da Alfredo Casella, Venezia, Palazzo Ducale, Lunedì 7 Settembre 1925, in: Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Alfredo Casella, P. 95, URL: http://ciniviewer.xdams.net/books/P_95.html#page/1/mode/1up (zuletzt gesehen am 2.4.2023).

führungen konstatiert, „weil die Musik, die aufgeführt wurde, damals in der ganzen Welt Erfolg hatte und noch heute hat“.⁴⁹

Vor dem Hintergrund dieser Oszillation zwischen moderner Musiksprache auf der einen Seite, die sowohl durch die moderne Rezeption der (italienischen) Alten Musik als auch durch den „revolutionären“ Ansatz der Dodekaphonie repräsentiert wurde, und auf der anderen Seite des klassisch-romantischen Kanons der Opern- und Konzerthäuser, können auch Jacobis *Petrarca Gesänge* verstanden werden. Wie der Vergleich der drei Texte des Madrigals *Or vedi, Amor, che giovinetta donna* (italienisches Original, Übersetzung in Jacobis Typoskript und vertonter Text der *Petrarca Gesänge*) zeigt, verstärkte Jacobi in seiner Komposition den engen Bezug zum italienischsprachigen Original: Er tauschte nicht nur seine ursprüngliche Übersetzung von „giovinetta donna“ als „die so junge Frau“ gegen „Madonna“ aus. Zudem brachte er Verswiederholungen und -zusätze ein, um den in der Übersetzung vernachlässigten Beginn des Terzetts „l' son prigion“ zu akzentuieren.

<i>Rime di Petrarca</i> S. 127 Madrigal 4	Typoskript Jacobi	<i>Petrarca Gesänge</i>
<u>Or vedi, Amor, che giovinetta donna</u>	Nun siehst du, Amor, dass die so junge Frau	Nun siehst du, Amor, dass <i>Madonna</i>
Tuo regno sprezza e del mio mal non cura,	Deine Herrschaft verachtet und sich nicht um mein Leiden kümmert	dein Reich verachtet und sich um mein Leiden nicht kümmert
E tra duo ta' nemici è sì sicura.	Und sich zwischen zwei solchen Feinden ganz sicher fühlt.	und sich zwischen zwei solchen Feinden ganz sicher fühlt.
Si siede e scalza in mezzo i fiori e l'erba,	Du bist bewaffnet, und sie sitzt da mit geflochtenem Haar und im Kleid, Barfuss mitten in Blumen und Grass,	<u>Du bist bewaffnet,</u> <u>du bist bewaffnet</u> und sie in Flechten und Rock und entblösten Füßen sitzt inmitten von Blumen und Gras,

⁴⁹ Jacobi: *Antwort von der Maestra Donna Pina Agostini Bitelli*.

<i>Rime di Petrarca</i> S. 127 Madrigal 4	Typoskript Jacobi	<i>Petrarca Gesänge</i>
Ver me spietata e contro te superba.	Erbarmungslos gegen mich und gegen dich voller Stolz.	<u>gegen mich</u> <u>erbarmungslos</u> , <u>gegen mich</u> <u>erbarmungslos</u> , stolz gegen dich.
6 <u>I'son prigion</u> ; ma se pietà ancor serba	Ich bin gefangen; aber wenn noch Erbarmen	<u>Ich bin gefangen</u> , <u>ich bin gefangen</u> ; aber wenn Mitleid noch birgt
L'arco tuo saldo, e qualcuna saetta,	Und einen Pfeil dein sicherer Bogen bewahrt,	dein starker Bogen und noch manchen Pfeil,
Fa di te e di me, <u>signor</u> , <u>vendetta</u> .	Dann räche dich und mich, o Herr.	dann räche dich und mich, o Herr!

Die Hervorhebung durch die drei wiederholten Zeilen macht Jacobi auch musikalisch deutlich, zum einen durch eine Verschärfung des Tempos (*Allegro moderato* – *più mosso* – *agitato*) und zum anderen durch ihre melodische und harmonische Ausrichtung.⁵⁰ Im *Allegro moderato*-Teil („Du bist bewaffnet“) steht im auf dem liegenden Schlussakkord der vorangegangenen Phrase einsetzenden Gesang zunächst eine kleine Terz, auf die bei der Wiederholung eine über eine große Sexte erreichte Quinte folgt. Beide Intervalle werden in der Begleitung mit einer schwebenden Kombination aus Dur und Moll unterlegt, die für Jacobi insgesamt typisch ist: zunächst mit dem liegenden Dur-Moll-Akkord (C-Moll-Akkord *c'-es'-g'* der rechten Hand kombiniert mit *e'* im Bass), der wie gesagt gleichzeitig der Schlussakkord der vorangegangenen Phrase ist, und bei der Wiederholung des Verses dann mit der Abfolge eines G-Dur und eines e-Moll-Akkords mit großer Septime.⁵¹ Bei *più mosso* vertont Jacobi das Ende der Zeile „gegen mich erbarmungslos“ in der Melodie nun mit Quart-Intervallen unter Auslassung der Dur- oder

⁵⁰ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Manuskript-Edition Wolfgang Jacobi: *Petrarca Gesänge für Bariton und Klavier*, Berlin 2005, S. 11–5.

⁵¹ Ebd., S. 12.

Moll-Terz, wobei Zwischenakkorde einzelne Harmonien andeuten. Die Wiederholung der Zeile gestaltet Jacobi chromatischer, aber gleichzeitig in enger Anlehnung an die Zeile „Du bist bewaffnet“, als sie das erste Mal erklingt. Entgegen des dort liegenden Dur-Moll-Akkords, schreitet Jacobi bei der Wiederholung von „gegen mich erbarmungslos“ u. a. die Stufen C, F, Es und D ab. Das alles erklingt jedoch nicht akkordisch, sondern als Struktur, die durch die starke Nutzung von Quartan und der sich daraus ergebenden Polyphonie hergestellt wird.⁵² Die Zeile „Ich bin gefangen“ und ihre Wiederholung im *agitato*-Teil schließlich erheben sich eine Terz höher als die beiden vorangegangenen, sich melodisch ähnelnden Passagen und setzen sich davon durch eine abfallende Quarte bzw. Quinte auf dem Versende „fangen“ ab, die auf Klauseln hindeuten. Die Melodien dieser letzten Zeile – auch das eine Besonderheit, die hier auf eine zunehmende Polyphonie hinweist – werden dabei von der rechten Hand der Klavierstimme im *unisono* mitgespielt, wobei die zweite Stimme der rechten Hand zudem noch eine Reminiszenz an die Melodie der ersten und zweiten Zeile („Du bist bewaffnet“ und „gegen mich erbarmungslos“) enthält. Harmonisch liegt unter der letzten Zeile neben übermäßigen Akkorden mit B-Akkord-Anklängen eine Quinte, die auf einen Es-Akkord hindeutet, sowie im weiteren Verlauf eine ebenso gestaltete vermeintliche Hinwendung eine chromatische Stufe abwärts nach D.

Die musikalische Gestaltung der Mitte des Gesangs steht in Verbindung mit der Umsetzung der auch bei Petrarca zentralen Zeilen des Anfangs „Or vedi, Amor“ und des Endes „signor, vendetta“, die Jacobi, wie wir gesehen haben, nicht als Chiasmus, sondern als Parallelismus übersetzte („Nun siehst Du, Amor“ und „räche mich, o Herr“). Auch „Nun siehst Du, Amor“ ist ohne Begleitung vertont. Melodisch ist die Zeile mit einer abfallenden Quarte gestaltet, mit der Jacobi die ‚Harmonisierung‘ der Zeile „ich bin gefangen“ am Kulminationspunkt des gesamten Stücks vorwegnimmt. Der Bezug zu dieser Phrase wird zudem durch die Begleitung gestärkt: Nachdem der Bariton die Zeile „Nun siehst Du, Amor“ artikuliert hat, setzt ein imitatorischer, *marcato* gespielter Klaviersatz ein, der auf ähnlichen Halbtonschritten aufbaut, wie sie später eine Quarte höher für den Einsatz der Gesangsstimme bei „ich

⁵² Ebd., S. 13.

bin gefangen“ genutzt werden. Das Ende des Stücks auf „räche dich und mich, o Herr!“ funktioniert zum Teil ähnlich: Auch hier hat die Begleitstimme Pause und setzt erst wieder mit verminderten und übermäßigen Akkorden ein, als die Gesangsstimme durch die langen Töne *c'* („mich“) und *A* („Herr“) ein *a*-Moll festigt, mit dem Jacobi das Stück auch in der Begleitung unter Hinzunahme der großen Septime enden lässt. Damit lässt sich sagen, dass Jacobi ganz ähnliche Vorgehensweisen wie Petrarca nutzte, die ihn im Übrigen auch schon im Übersetzungsprozess interessierten: Das Vortreiben der Komposition durch filigrane klangliche und strukturelle Bezüge, die sich als Vorwegnahmen oder durch den Fortgang modifizierte Erinnerungen äußern. Dabei ist bemerkenswert, dass sich die Harmonisierungen der einzelnen Petrarca-Gesänge bei Jacobi zumeist von einer tongeschlechtlich nicht eindeutigen Begleitung hin zu tonalen harmonischen Anklängen entwickeln.

Die geschilderte Vorgehensweise kam Jacobis Kompositionsstil besonders entgegen, der sich ja gegen die strukturelle Herangehensweise Schönbergs wandte, gleichzeitig aber ein Anhänger der Moderne und hier insbesondere des Neoklassizismus war. Auf die kompositorische Absetzung von Schönberg und die Reminiszenz an die italienische Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts wurde an anderer Stelle schon eingegangen.⁵³ *Or vedi, Amor* enthält darüber hinaus jedoch auch Anklänge an Material der Alten Musik, die Jacobi ab 1934 in der Bibliothek des Florentiner Konservatoriums Luigi Cherubini studierte. Petrarcas Madrigal wurde im 15. Jahrhundert schon von Benedetto Pisano vertont und ist im Manuskript Magliabechiano XIX, 164-7 (Nr. 19) in der Nationalbibliothek Florenz überliefert. Pisano stand Ende der 1930er Jahre und auch nach dem Zweiten Weltkrieg wie kein anderer für die frühe Entwicklung des durchkomponierten Madrigals, das die einstimmige Frottola und die Ballata, maßgeblich auch von Florenz aus abgelöst haben sollte.⁵⁴ Der Florentiner Komponist nutzte verstärkt eine

⁵³ zur Nieden: „Zwischen zwei Feinden“, S. 82–83.

⁵⁴ Diese These wurde Ende der 1920er Jahre vor allem von Knud Jeppesen und 1949 von Alfred Einstein vertreten, die sich auf Drucke von Ottaviano Petrucci, vor allem der Werke Bernardo Pisanos, stützten. Sie gilt heute als widerlegt, da die Entstehung des Florentiner Madrigals in Verbindung mit dem französischen Chanson nachgewiesen werden konnte, vgl. Iain Fenlon/James Haar: *The Italian*

kontrapunktische Schreibweise, die sich auch in seinem vierstimmigen Vokalsatz zu *Or vedi, Amor* findet.⁵⁵ Pisanos Version beginnt mit einer mehrtaktigen, durch Imitation der einzelnen Stimmen vorangetriebenen Abwärtsbewegung in Cantus, Tenor und Bass, die auf dem Wort „giovinetta“ durch Läufe in Achteln akzeleriert werden, bevor sich eine leichte Aufwärtsbewegung anschließt. Cantus und Bass schließen den zweiten Vers („Tuo regno sprezza“) mit einem abfallenden Quartsprung. Die beiden Stimmen stehen in diesem Verlauf oft in Quint- oder Oktavintervallen zueinander. Diese Intervalle werden durch die Übernahme eines Elementes aus dem Altus zunehmend akzentuiert: Bereits im zweiten Takt bringt diese Stimme eine Art Sechzehntelvorschlag auf „Amor“ ein, der zunächst in Terzintervalle zwischen Altus und Tenor mündet. Dieser ‚Vorschlag‘ wird von den beiden Außenstimmen zunehmend aufgenommen und leitet hier zu reinen Intervallen über, insbesondere Quinten (T. 5–6), was durch die beiden Mittelstimmen dann weitergeführt wird (T. 8 und 9, vgl. danach noch T. 34, 45 und 48).

Jacobis Version beginnt ebenfalls mit einer – hier sehr schnellen – Abwärtsbewegung in Sechzehntel-Quintolen, die in ihrer sich anschließenden Aufwärtsbewegung in einen arpeggierten Akkord aus leeren Quinten und Quartan münden. Vor dieser Bewegung steht ein ‚Vorschlag‘ im Intervall einer Terz in der Oberstimme der Klavierbegleitung.⁵⁶ Wenn Jacobi den Verlauf des Gesangs während der drei wiederholten Verse akzeleriert, tauchen in der Begleitstimme zunächst punktierte, dann regelmäßige Sechzehntelpaare auf, die die Hauptwörter der Gesangsstimme akzentuieren („Flechten“, „Füssen“, „Blumen und Gras“), bevor in der folgenden Zeile „gegen mich erbarmungslos“ (*più mosso*) dann fast nur noch Sechzehntel genutzt werden.⁵⁷ „Ich bin

Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation, Cambridge 1988, insbes. S. 15ff. Zum Wandel der Forschungsmeinung vgl. die Diskussion des Beitrags von Walter H. Rubsamen: „The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music“, in: James Haar (Hg.): *Chanson and Madrigal 1480–1530. Studies in Comparison and Contrast*, Cambridge/Massachusetts 1964, S. 78–82.

⁵⁵ Frank A. d’Accone: *Music of the Florentine Renaissance. Bernardo Pisano: Complete Works*, (= Corpus Mensurabilis Musicae 32), o. O. 1966, S. 69–71.

⁵⁶ Jacobi: *Petrarca Gesänge*, S. 11.

⁵⁷ Ebd., S. 13.

gefangen“ wird danach wie oben beschrieben durch Reminiszenzen an die melodische Gestaltung der beiden vorangegangenen wiederholten Zeilen lyrischer und zugleich stärker polyphonisch gedacht ausgesetzt. Der nächste und letzte Sechzehntel-Vorschlag mündet in den a-Moll-Akkord am Schluss.⁵⁸

Beleuchtet man den Bezug Jacobis zu Pisano als neoklassizistischen Kompositionsansatz, so ist er nur vor dem Hintergrund von Jacobis literarisch-poetischem Zugang zu Petrarcas Dichtung zu erkennen. Pisanos Vertonung wurde in das filigrane kompositorische Gerüst eingefügt, das Jacobi in Anlehnung an den Klang des italienischen Originals der Petrarca-Sonette konstruiert hatte. Mit dieser strukturellen Vorgehensweise lag Jacobi sehr viel näher an Schönbergs kontrapunktischen, auf Reihen und Fugentechniken beruhenden Kompositionstechniken als an den italienischen Komponisten des beginnenden 20. Jahrhunderts, die im Anschluss an die Kompositionsstile des 19. Jahrhunderts weitaus harmonischer dachten. Ein kurzer Vergleich mit den von Agostini Bitelli erwähnten *Stagioni Italiane* von Malipiero verdeutlicht dies: Auch hier werden Quartan und Quinten harmonisch genutzt, aber nicht strukturell, sondern als Farbgebung für einzelne Harmonien und als symbolisches Element für Glockenklang.⁵⁹ Dem von Malipiero favorisierten musikalischen Sprachklang von Claudio Monteverdis *seconda pratica* zog Jacobi die Melodik früher italienischer Lauden vor, bei der „die Linie [nicht immer] so elementar einfach [ist]“, sondern „die [bisweilen] den ganzen Raum der Oktave in kühner Melodik durchschreitet“. Schon in seinen frühen Laudenkompositionen strebte Jacobi danach, „das Freischwebende der Melodik durch die polyphone Gestaltung nicht zu zerstören und den eigentümlichen Zauber ferner Jahrhunderte in die Gegenwart zu bannen“.⁶⁰

⁵⁸ Ebd., S. 14–15.

⁵⁹ Gian Francesco Malipiero: *Le Stagioni Italiane per una voce di soprano e pianoforte* (Asolo, 4 dicembre 1923), Mailand 1952. Malipiero gilt heute als Pionier der Aufarbeitung der Alten Musik Italiens seit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Er legte zahlreiche Editionen von Barockmusik, u. a. von Claudio Monteverdi und Antonio Vivaldi, vor. Vgl. John C.G. Waterhouse: *Gian Francesco Malipiero. His Life, Times and Music of a Wayward Genius 1882–1973*, Amsterdam 1999, S. 386–387.

⁶⁰ Jacobi: „Chorwerk ‚Le Lauda‘“, S. 345.

Am nächsten kommt Jacobi der Kombination von Laudenmelodien und den frühen Madrigalkompositionen Pisanos im 3. Stück der *Petrarca Gesänge, Das Leben flieht*. Hier liegt eine fließende melodische Gestaltung und eine ebenso fließende, auf Imitation beruhende Begleitung vor. Diese Begleitung geht auch weiter, als die „schönen Leitsterne“ in der Singstimme auf einem langen A „erloschen“.⁶¹ Mit seinem 6/8-Takt steht dieses Stück zudem in Relation zum 1. Stück *Wenn der Planet*, das bei der Beschreibung Lauras in einen ¾-Takt mit der Vortragsbezeichnung *dolcissimo* wechselt.⁶² Ein ähnliches Fließen setzt Jacobi auch im 4. Stück *Zerbrochen ist die Säule* [sic] auf der Zeile „was ich nicht wiederzufinden erwarde vom Norden zum Süden und vom indischen Meer bis zum maurischen“ ein. Das wirkt sich auch auf den folgende Vers „Genommen hast du mir meinen doppelten Schatz“ aus, der eigentlich von „o Tod“ unterbrochen hätte sein sollen, was Jacobi aber fortlässt.⁶³ Statt der Verbindung von Tod und Mühen, die Jacobi in seiner Übersetzung von *Rotta è l'alta Colonna e'l verde Lauro* unterstrich, strukturiert er seine Vertonung vor allem anhand der Textzeilen zur Mühe. Dies geschieht über absteigende Tonleitern, die sich wie bei Schönberg im polyphonen Satz oft auf verschiedene Stimmen verteilen. Durch die Tonleitern akzentuiert Jacobi die Textelemente „meinem müden Denken“, „verloren habe ich“, „Genommen hast du mir“, „Was bleibt mir anderes übrig als eine betrübte Seele“, „und ein niedergebeugtes Antlitz“ und schließlich „grosser, grosser Mühsal“.⁶⁴ Aus der Harmonisierung lässt sich indessen ablesen, um welchen Verlust es Jacobi in diesem Stück eigentlich ging: Während der harmonische Rahmen diesmal durch Schichtungen verwandter Akkorde ohne Terz in der Schwebung bleibt, kommen in der Zeile „noch östlicher Edelstein, noch Kraft des Goldes“ tongeschlechtlich eindeutig bestimmbare Akkorde vor, die sich mit e-Moll (für „Edelstein“) und g-Moll (für „Gold“) zudem konkret auf den Text beziehen.⁶⁵ Auf diese Weise verdeutlichte Jacobi, dass es ihm beim Verlust ganz konkret

⁶¹ Jacobi: *Petrarca Gesänge*, S. 17–22, hier S. 22.

⁶² Ebd., S. 8.

⁶³ Ebd., S. 24.

⁶⁴ Ebd., S. 23–27.

⁶⁵ Ebd., S. 25.

um die Schätze der tonalen Harmonik ging, derer er sich ‚vom Norden zum Süden‘ beraubt sah. Nicht von ungefähr erklingt ein tonaler Akkord auch nochmal auf der finalen Zeile „grosser, grosser Mühsal erwirbt“ (d-Moll), bevor ein leerer Fis-Akkord die *Gesänge* beschließt.⁶⁶

5. Ein gespaltenes musikalisches Europa auf Augenhöhe

Die Analyse der *Petrarca Gesänge* hat gezeigt, dass die Weiterführung der strukturellen Arbeit mit Petrarcas Stilmitteln im Schlussstück dazu führt, dass der Tod als Spannungsfeld der „langen Mühsal“ gänzlich getilgt ist. Stattdessen scheint sich Jacobi eher mit der „distruzione schoenbergiana“ zu beschäftigen, die sich europaweit auf den Umgang mit tonalen Harmonien auswirkte. Ob die aktive Fortlassung des „O Tod“ in *Zerbrochen ist die Säule* nun den Eintritt des tatsächlichen Todes der vergeblich Geliebten und somit eine Befreiung bedeutet, oder ob die Mühsal eines lange erarbeiteten Kompositionsstils im Angesicht der Atonalität unendlich weitergeführt werden muss, in der sich Jacobi auch bei der Ablehnung von zu viel Struktur und zu wenig musikalischer Fasslichkeit gefangen sah, lässt die Komposition offen. Da Jacobi Arnold Schönberg jedoch wiederholt als ‚ernsthaften Idealisten‘, der sich für seine Ziele einsetze, aufrichtig anerkannte, scheint eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Zwölftonkomponisten anhand der eigenen strukturellen Kompositionsarbeit sehr plausibel.⁶⁷ Diese Auseinandersetzung mit dem deklarierten ‚Gegner‘ führte Jacobi nicht zuletzt ob seiner minutiösen strukturellen Arbeit an den Stilmitteln Petrarcas, die er ausgehend von seinen möglichst getreuen Übersetzungen auch in seinen Vertonungen weiterführte, auf Augenhöhe.⁶⁸ Statt bei seiner strukturellen Arbeit jedoch der „germanischen“, aus der Zwölftontechnik

⁶⁶ Ebd., S. 27.

⁶⁷ „Una cosa in suo onore la devo dire: nessuno può negare la sua onestà e sincerità con cui segue la sua strada e si combatte per i suoi ideali.“ Jacobi: „I Grandi del Secolo XX“, S. 5.

⁶⁸ Zu Stravinskij führt Jacobi aus: „Purtroppo anche il più accanito nemico di Schönberg, Stravinsky, – si dice che non lo ha nemmeno salutato incontrandolo – è diventato dodecafonico.“ Ebd., S. 4.

entwickelten Kompositionsweise das Feld zu überlassen, nutzte Jacobi die volkstümliche geistliche Musik der italienischen Lauden sowie frühe mehrstimmige weltliche Vokalmusik, auf die der an barocken Kompositionstechniken ausgerichtete Schönberg weniger zurückgriff und mit denen sich Jacobi also von ihm absetzen konnte. Auf diese Weise und mit einem – teilweise biographisch motivierten – Schwerpunkt auf dem Florenz des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance konstruierte er keine Fuge, sondern ein *fuggire*, ein „fliehendes Leben“ im musikalisch fließenden Fortgang zwischen einer sowohl im Vergleich zu Schönberg als auch im Vergleich zu den italienischen Komponisten der Moderne, Malipiero und Casella, weitaus ausgedehnteren Gegenwart und Vergangenheit. Dabei spielte die praktische Beschäftigung mit den Florentiner Dichtern des 14. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle. Wie sich dies in Jacobis Kompositionen für das schulpraktische Musizieren und in seinen musiktheoretischen Lehrwerken für die Münchner Musikhochschule darstellte, muss an dieser Stelle der weiteren Forschung vorbehalten werden.

Bibliographie

- Agostini Bitelli, Pina: „Al Vittoriale con Alfredo Casella“, in: *Vita Veronese XVI* (Mai–Juni 1963), 228–232; in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- : „Eleonora Duse ad Asolo e gli zii ‚Pierin‘. Con lettere inedite dell’attrice“, in: *Padova. Rassegna mensile a cura della „Pro Padova“* 4/6–7 (Juni–Juli 1958), 3–9, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- : *Ricordi Asolani. Al Vittoriale con Alfredo e Yvonne Casella*, Typskript, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- Benker, Heinz/Mehren, Jörg/Ullrich, Gunter (Hg.) (1994): *Wolfgang Jacobi* (= Komponisten in Bayern 22), Tutzing, Hans Schneider.
- Bridgman, Nanie/D’Accone, Frank A./Pirrotta, Nino (1964): Diskussion des Beitrags von Walter H. Rubsamen, „The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music“, in: Haar, James (Hg.): *Chanson and*

- Madrigal 1480–1530. Studies in Comparison and Contrast*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 72–87.
- Brief von Raffaello Melani an Wolfgang Jacobi vom 14. März 1942*, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- Brief von Raffaello Melani an Wolfgang Jacobi vom 6. September 1938*, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- Casella, Alfredo/Mortari, Virgilio (2010): *Die Technik des modernen Orchesters* (1948), Übersetzung von Wolfgang Jacobi (1961), München, Ricordi.
- Chegai, Andrea/Luzzi, Cecilia (Hg.) (2005): *Petrarca in musica. Atti del convegno internazionale di studi Arezzo, 18–20 marzo 2004*, Lucca, LIM.
- Concerto di musica italiana antica, organizzato dalla „Corporazione delle Nuove Musiche“ diretto da Alfredo Casella, Venezia, Palazzo Ducale, Lunedì 7 Settembre 1925, in: Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Alfredo Casella, P. 95, URL: http://ciniviewer.xdams.net/books/P_95.html#page/1/mode/1up [zuletzt gesehen am 2.4.2023].
- D’Accone, Frank A. (1966): *Music of the Florentine Renaissance. Bernardo Pisano: Complete Works* (= Corpus Mensurabilis Musicae 32), [Rom], American Institute of Musicology.
- Damerini, Adelmo (1966): „Ildebrando Pizzetti: l’uomo e l’artista“, in: *L’approdo musicale. Quaderni di musica* 21, 8–81.
- (1963): „Un’anima musicale“, in: Damerini, Adelmo/Poesio, Paolo Emilio (Hg.), *Il Maestro di Via Laura Raffaello Melani. Testimonianze di amici e discepoli*, Florenz, Vallecchi, 57–64.
- (1932): „Verdi e Pizzetti“, in: *Parma a Ildebrando Pizzetti*, 22–23 Maggio 1932, Parma, 7–10.
- Fenlon, Iain/Haar, James (1988): *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Geiger, Friedrich (2018): „Die Musikgeschichte Italiens als Gegenstand der deutschen Nachkriegsmusikforschung“, in: Pietschmann, Klaus (Hg.); *Symposiumsbericht „Wege des Faches – Wege der Forschung?“*

(= Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – „Wege der Musikwissenschaft“, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann), Mainz, Schott, URL: <https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2018/09/II1Geiger.pdf> [zuletzt gesehen am 10.7.2023].

Jacobi, Wolfgang: (*musikalische*) Artikel aus italienischen Zeitungen, Übersetzungen. *Petrarca, Pizzetti* [Sammelmappe], in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.

- (1953): „Chorwerk ‚Le Lauda‘. Zur Uraufführung beim Fest der Deutschen Chormusik Essen 1953“, in: *Zeitschrift für Musik. Monatschrift für eine stete geistige Erneuerung der Musik* 114/6, 343–345.
- : „Ein geheimnisvoller Schleier umgibt den Tod Bellinis. Giulio Confalonieri. Epoca, 25 agosto 63“, in: *W. Jacobi. (musikalische) Artikel aus italienischen Zeitungen, Übersetzungen. Petrarca, Pizzetti* [Sammelmappe], in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- : „I Grandi del Secolo XX“, Typoskript, 5 Seiten, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- : „Im Vittoriale mit Alfredo Casella. Pina Agostini Bitelli“, Typoskript, 8 Seiten, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- (1963): „Testimonianza“, in: Damerini, Adelmo/Poesio, Paolo Emilio (Hg.): *Il Maestro di Via Laura Raffaello Melani. Testimonianze di amici e discepoli*, Florenz, Vallecchi, 130–132.
- : *Antwort von der Maestra Donna Pina Agostini Bitelli auf die Übersendung meines Beitrages zu den „Studi del Liceo-Ginnasio di Cento“ 12-I-1972*, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- : *Einleitung zum Konzertprogramm vom 25. Mai 1962*, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- (2005): *Petrarca Gesänge für Bariton und Klavier*, Manuskript-Edition, Berlin, Ries & Erler.
- : *Petrarca-Übersetzungen*, undatiertes Typoskript, 15 S., in: *W. Jacobi. (musikalische) Artikel aus italienischen Zeitungen, Übersetzungen. Petrarca, Pizzetti* [Sammelmappe], in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.

- /Stürzbecher, Ursula (1967): *Manuskript zu einem Werkstattgespräch*, Typoskript, 1–6, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- Kienscherf, Barbara (2022): „Spurensuche und Rekonstruktion. Zu den kompositorischen Anfängen Wolfgang Jacobis und seinen Werken für Saxophon“, in: *Wolfgang Jacobi. Musik-Konzepte* 195 (I/2022), 7–24.
- König, Bernhard (1993): „Die Anordnung der Gedichte des Canzoniere als Problem der Literaturkritik und der Petrarca-Editionen des 15. bis 19. Jahrhunderts“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 44/1, 124–138.
- Liuzzi, Fernando (1935): *La Lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 Bde., Rom, Libreria dello Stato.
- Malipiero, Gian Francesco (1952): *Le Stagioni Italiane per una voce di soprano e pianoforte* (Asolo, 4 dicembre 1923), Mailand, Ricordi.
- Mehren, Jörg (1994): „Wolfgang Jacobis kompositorisches Schaffen“, in: Benker, Heinz/Mehren, Jörg/Ullrich, Gunter (Hg.): *Wolfgang Jacobi*, (= Komponisten in Bayern 22), Tutzing, Hans Schneider, 55–105.
- Melani, Raffaello: „*Cap. Sesto. Fatti e opinioni di Girolamo nei suoi anni d’infanzia*“ vom 15. Juni 1950, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- Moffa, Rosy (2001): „Permanenza dei testi di Petrarca nella musica italiana all’inizio del XVII secolo“, in: Blanc, Pierre (Hg.): *Dynamique d’une expansion culturelle. Pétrarque en Europe, XIV^e-XX^e siècle*, Actes du XXVI^e congrès international du DEFI, Turin et Chambéry, 11–15 décembre 1995 (= Bibliothèque Franco Simone 30), Paris, Honoré Champion Editeur, 547–574.
- Nonnenmann, Rainer (2009): „Im Dunkeln gesungen. Der paradoxe Historismus von Wilhelm Killmeyers Heine-Liedern (1994/95)“, in: *Wilhelm Killmayer. Musik-Konzepte* 144/145, 99–123.
- Petersen, Birger (Hg.) (2020): *Wolfgang Jacobi – eine neue „Münchner Schule“ aus Vorpommern? Zum 125. Geburtstag des Komponisten und Hochschullehrers*, Bericht von der interdisziplinären Fachtagung vom 21. bis 23. November 2019 am Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik München 15), München, Allitera.

- (2022): „Drei Liederzyklen Wolfgang Jacobis“, in: *Wolfgang Jacobi. Musik-Konzepte* 195 (I/2022), 53–67.
- (2020): „Vorwort des Herausgebers“, in: Wolfgang Jacobi, *Italienische Lieder für Sopran und Klavier* (1954), hg. von Birger Petersen, Köln, Are Verlag, n. p.
- Rathert, Wolfgang (2009): „Es bleibt ein Rest von Magie oder Wilhelm Killmayers musikalische Sendung“, in: *Wilhelm Killmayer. Musik-Konzepte* 144/145, 9–14.
- Reichard, Tobias (2020): *Musik für die ‚Achse‘. Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943* (= Musik und Diktatur 3), Münster, Waxmann.
- Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini*. 9a edizione stereotipa, Milano, Società Editrice Sonzogno, 1897, in: Familienarchiv Wolfgang Jacobi, Lemgo.
- Società Internazionale per la Musica Contemporanea, *Terzo Festival di Musica da Camera, Venezia, Settembre 1925*, in: Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Alfredo Casella P. 94, URL: http://ciniviewer.xdams.net/books/P_94.html#page/5/mode/1up [zuletzt gesehen am 2.4.2023].
- Tibaldi, Rodobaldo (2005): „Il repertorio frottolistico e la poesia del Petrarca“, in: Chegai, Andrea/Luzzi, Cecilia (Hg.): *Petrarca in musica. Atti del convegno internazionale di studi Arezzo, 18–20 marzo 2004*, Lucca, LIM, 101–128.
- Waterhouse, John C.G. (1999): *Gian Francesco Malipiero. His Life, Times and Music of a Wayward Genius 1882–1973*, Amsterdam, Harwood.
- Werkverzeichnis Wolfgang Jacobi*, in: Bayerisches Musikerlexikon Online, URL: <https://www.bml.o.lmu.de/j0012> [zuletzt gesehen am 30.3.23].
- Wolfgang Jacobi. Musik-Konzepte* 195 (I/2022).
- zur Nieden, Gesa (2022): „Zwischen zwei Feinden. Wolfgang Jacobis Petrarca-Vertonungen der 1960er Jahre“, in: *Wolfgang Jacobi. Musik-Konzepte* 195 (I/2022), 68–86.

- (2020): „Le paradoxe savant. Wolfgang Jacobis ‚praktische‘ Lehrbücher aus der Nachkriegszeit zwischen Volksmusik, Hausbibliothek und musikalischer Vernunft“, in: Petersen, Birger (Hg.): *Wolfgang Jacobi – eine neue „Münchner Schule“ aus Vorpommern? Zum 125. Geburtstag des Komponisten und Hochschullehrers*, Bericht von der interdisziplinären Fachtagung vom 21. bis 23. November 2019 am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 15), München, Allitera, 93–114.