

Meinrad Spieß und seine Stellung in der Musikwelt des 18. Jahrhunderts*

Von Alfred Goldmann

In seinem „Tractatus musicus“ zitiert Meinrad Spieß den lateinisch-deutschen Vers:

„Quem non pia Musica mulcet,
Est Adamas, saxum, bestia, nullus homo.
Wen die Music nicht rührt, der muß ja wohl ein Stein,
Ein Diemant, ein Vieh, und gar kein Mensch nicht seyn.“

Wir lächeln heute über eine solch drastisch barocke Formulierung, wir finden sie drollig.

Aber es steht ein tiefer Ernst dahinter. Es ist ein Bekenntnis zur Musik, das leidenschaftliche Bekenntnis des Mannes – dessen dreihundertsten Geburtstag wir heute feiern –, der sich neben seinem geistlichen Beruf mit seinem ganzen Wesen der geistlichen Musik verschrieben hatte.

Wenn Albert Schweitzer von Johann Sebastian Bach sagt, Musik sei für ihn Gottesdienst gewesen, so gilt ein gleiches von Meinrad Spieß. Er sah den „wahren Endzweck der Music“ darin, „durch annehmliche Kläng die Menschen zu allen guten Tugenden zu bewegen, damit solchergestalt die Ehr Gottes beförderet werde.“ Bach hat seinen Schülern einmal gesagt, Musik sei die „zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths“ bestimmte Tonkunst. Eine verblüffend ähnliche Aussage!

Wenn wir in dieser festlichen Stunde Meinrad Spieß ehren, so will ich Ihnen keinen biographischen Abriss seines Lebens vortragen. Sie können einen solchen in den verschiedenen Veröffentlichungen nachlesen, die aus Anlaß seines 300. Geburtstages erschienen sind.

Ich will vielmehr versuchen, skizzenhaft die Stellung aufzuzeigen, die Meinrad Spieß als einer der führenden Theoretiker seiner Zeit und als Musikgelehrter von weitreichender Bedeutung in der Musikwelt des 18. Jahrhunderts eingenommen hat.

Obwohl seit seinem Schaffen und Wirken zweieinhalb Jahrhunderte vergangen sind, hoffe ich, ein authentisches Bild zeichnen zu können, da Meinrad

* Festvortrag, gehalten am 18. September 1983 in Irsee, zum 300. Geburtstag von Meinrad Spieß

Spieß sich selbst dargestellt hat mit seinen Gedanken und Grundsätzen, seinen Forderungen, aber auch mit seiner Kritik, vor allem in seinem berühmt gewordenen Kompositionslehrbuch „Tractatus musicus“, in dem wir ihn heute noch lebendig – wie in einem Spiegel – erblicken können.

Spieß hatte 1745 dieses Unterrichtswerk herausgegeben, um „die Lehrlinge der musicalischen Composition zu unterweisen, wie sie nach denen Contrapuncts-Reguln eine Solide, gründlich, gravitatisch und Majestätische Kirchen-Music gut practisch solle setzen lernen“. Er hatte die von führenden Theoretikern seiner Tage, aber auch von älteren Autoren erarbeiteten musikwissenschaftlichen Erkenntnisse „zusammen getragen, gegen einander gehalten, erklärt und erläutert“, um sie den Praktikern in allgemeinverständlicher Form und in deutscher Sprache zugänglich zu machen.

Es ist eine lange Reihe früherer und zeitgenössischer Autoren, deren Thesen er untersucht. So nennt er u. a. Mauritius Vogt, Leonhard Euler, Athanasius Kircher, Murschhauser, Scheibe, Heinichen, Johann Gottfried Walther, Fux, Mattheson, Mizler und Telemann. Er verweist auf Beda Venerabilis, Guido von Arezzo und Seth Calvisius. Er zitiert Sokrates, Plato, Plutarch, Cicero und den „weisen Seneca“. Er nennt aber auch dankbar seinen „gewesten Lehrmeister“, den Münchener kurfürstlichen Hofkapellmeister Giuseppe Antonio Bernabei, einen Hauptvertreter der Palestrina-Renaissance im München des beginnenden 18. Jahrhunderts, dessen Kompositionsschüler er drei Jahre lang gewesen war, ehe ihm in Irsee das Amt des Stiftsmusikdirektors übertragen wurde.

Spieß muß ungeheuer belesen gewesen sein, wenn er offenbar die gesamte zu seiner Zeit vorliegende musikwissenschaftliche Literatur kannte. Es ist aber auch erstaunlich, daß sie ihm zur Verfügung stand. Da es damals die segensreiche Einrichtung der Fernleihe der wissenschaftlichen Bibliotheken noch nicht gab, kann man nur annehmen, daß das Kloster Irsee in seiner Bibliothek einen derart umfassenden Schatz an musiktheoretischen Werken besessen hat, was einmal mehr seinen Ruf als einer besonderen Pflegstätte der Wissenschaften und vor allem der Musik rechtfertigt.

Die meisten der 34 Kapitel des Traktats dienen der Vermittlung theoretischer Grundlagen für das Komponieren. Um aber „Lehrbegierigen Music-Liebhabern“ auch eine gründliche Einsicht „in das innerliche musicalische Wesen“ zu geben, baute Spieß das Kompositionslehrbuch über seinen ursprünglichen Zweck hinaus zu einer bedeutenden allgemeinen Musiklehre aus, in der er vieldiskutierte musikalische Probleme seiner Zeit aufgriff und sachlich dazu Stellung nahm, ohne in die Polemik zu verfallen, die damals für die meisten seiner Kollegen das Instrument der wissenschaftlichen Auseinandersetzung war.

In seiner grundlegenden Musikauffassung geht Spieß davon aus, daß das Wesen der Musik „eine Verbindung verschiedener klingender Größen“ sei, „so

anderst nicht als durch die Arithmetik und die Geometrie können bestimmt werden“, – und daß die Musik folglich „nichts anders sey, als lauter deutliche thönende Zahlen, ein klingende Mathematica.“ Damit erweist er sich als Kind seiner Zeit, in der mathematische Fragen der Musik weithin das Interesse der Theoretiker in Anspruch nahmen und zum Teil leidenschaftliche Auseinandersetzungen entfachten.

Schon seit Pythagoras im 6. Jahrhundert v. Chr. Zahlenproportionen zur Grundlage der Tonbeziehungen, der Intervalle, gemacht hatte und aus den Zahlengesetzlichkeiten im kosmischen Geschehen auf eine Harmonie der Sphären schloß, in die auch der Mensch einbezogen ist, suchte man bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf Grund gleicher Zahlenverhältnisse die Musik zu den verschiedensten anderen Gebieten in Beziehung zu setzen. Häufig taucht der Vergleich zwischen Musik und Baukunst auf. Leibniz, der große Philosoph, sah in der Musik „die verborgene Rechenkunst des seines Zählens unbewußten Geistes.“ Isaac Newton hatte in den Zahlenverhältnissen, die er bei der Zerlegung des Lichtes fand, die musikalischen Intervalle der dorischen Tonleiter erkannt; eine erregende Feststellung! Lorenz Christoph Mizler, mit dem Spieß befreundet war, war ein betonter Verfechter der Anschauung, daß das Wesen aller Dinge und somit auch der Musik auf der Zahl beruhe. In seinen Schriften, die Spieß kannte, suchte er immer wieder zu beweisen, daß zur „vollkommenen Erkenntnis des Endzweckes und der Mittel in der Musik Mathematik unumgänglich nötig sei.“

Vielleicht erscheint uns heute manches davon abstrakt. Auch zeitgenössische Musiker waren zuweilen zurückhaltend: Von Johann Sebastian Bach wird berichtet, daß er „kein Liebhaber von trockenem mathematischem Zeug“ gewesen sei, obwohl viele seiner Werke mit ihren satztechnischen Künsten geradezu geniale Beispiele für die Beziehungen zwischen Mathematik und Musik sind, und er mit seinem „Wohltemperierten Klavier“ sein Interesse an dem damals eben gefundenen gleichschwebenden Tonsystem bekundete.

In das geistige Ringen dieser Epoche, das sich vielfältig vollzog, war Meinrad Spieß als Theoretiker hineingestellt und mit seiner Stellungnahme gefordert. Grundsätzlich bejahte er die wissenschaftliche Forschung für die Musik. Mathematische Demonstrationen hielt er sogar für den „höchsten Grad menschlicher Weisheit.“ Mit mathematisch-rechnerischen Fragen der Intervallenlehre und der Akustik beschäftigte er sich ausführlich und mit wissenschaftlicher Gründlichkeit.

Seit 1743 war er Mitglied der „Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften in Deutschland“, einer Vereinigung bedeutender Musiker und Theoretiker, der auch Bach, Händel, Telemann und wahrscheinlich auch Leopold Mozart angehörten. Die Gesellschaft befaßte sich mit „Forschungen auf dem Gebiet der Musik und der angrenzenden Wissenschaften“; die Mitglieder standen miteinander in fachlichem Gedankenaustausch und

mußten sich an der Lösung musikwissenschaftlicher und mathematischer Aufgaben beteiligen, die von der Societät ausgeschrieben wurden, und auch kritisch Stellung nehmen zu den theoretischen Neuerscheinungen und musikalischen Kompositionen, die sie sich gegenseitig zuschickten.

Nichts übrig hatte Spieß allerdings für einen wissenschaftlichen „Betrieb“ um seiner selbst willen ohne Nutzen für die Praxis. Dagegen zog er in seiner wortreichen Sprache kräftig vom Leder: „Es thun die Herren Mathematici von der Music viel disputiren, Zahlen über Zahlen addiren, multipliciren, subtrahiren, reduciren, mensuriren, definiren, dividiren, subdividiren, argumentiren, eruiren, inferiren, distinguiren, subtilisiren, kritisiren, die Practicos dociren, corrigiren, inculpiren etc. etc.; vermeynen in der Musicalischen Fecht Schul Magistri in arte zu seyn, komt aufs Treffen an, will sagen, sollen sie ihrer Musicalischen Wissenschaft halber practice ein Prob machen, so ergeht es ihnen wie den jungen Buben, die einen Igel wollen schinden, und wissen nicht, wo sie ihn sollen angreifen, und die Haut abstreiffen.“

Übrigens stritt man sich zuweilen in der Tat um „Probleme“, von denen wir heute schmunzelnd fragen, ob sie den Schweiß der Edlen wert waren:

1745 gab ein Magister Johann Christoph Amon eine eigene Schrift heraus, in der er den „gründlichen Beweis“ geführt haben wollte, „daß im ewigen Leben eine vortreffliche Music sey.“ Dem widersprach der allzeit naturwissenschaftlich denkende Mizler heftig und verlangte, es müsse zuvor bewiesen werden, daß im ewigen Leben Luft sei, ohne die man bekanntlich nicht musizieren kann. Und dann müsse auch untersucht und dargetan sein, daß „deren Beschaffenheit sich durch die Verklärung der Leiber nicht verändere“. Es sei also wider alle Wahrscheinlichkeit, daß im Himmel Musik sein könne. Spieß erwähnt diesen Streit nur; Stellung dazu zu nehmen, hielt er nicht für nötig.

Eine entschiedene Meinung aber hatte er zu einem Problem, an dem sich zu seiner Zeit nicht wenige Gemüter erhitzten, an der Streitfrage nämlich, ob die Musik als Kunst oder Wissenschaft anzusehen sei. Bis zum Ende des Mittelalters hatte man die Musik allgemein den Wissenschaften zugeordnet. Sie gehörte zu den Sieben Freien Künsten, nach damaligem Sprachgebrauch also zu den Wissenschaften.

Seit dem 17. Jahrhundert jedoch setzte sich die Auffassung immer mehr durch, daß die Musik eine Kunst – im Sinne von Kunstausübung – sei, weil sie mehr auf die Sinne als auf den Geist wirke und eines wissenschaftlichen Beweises nicht bedürfe.

Schon vom Ende des 16. Jahrhunderts an war die Musik aus dem Lehrplan der meisten Universitäten des Kontinents (mit Ausnahme Englands) verschwunden. Unter dem Einfluß neuer Welt- und Lebensanschauungen verdrängte man im 18. Jahrhundert Musikunterricht und Musikpflege auch aus den Gymnasien; die einflußreiche und angesehene Stellung des Kantors wurde untergraben.

Wir kennen die Streitigkeiten, die Bach als Thomaskantor mit seinem Rektor Ernesti und dem Rat der Stadt Leipzig auszufechten hatte; sie sind nur ein Beispiel für die zahlreichen Fälle ähnlicher Art, die zum großen Teil in der gewandelten Auffassung von der Musik wurzelten.

1749 berichtet Mattheson, ein Leipziger Professor habe Bewerber um die Würde eines Magisters der sieben freien Künste nur in anderen Disziplinen geprüft, die Musik aber „als ein unwürdiges Glied, eigenmächtig und unchristlich“ fortgelassen.

Mizler, der schon in seiner Dissertation „den Verächtern zeigen“ wollte, welch edle und geschmackvolle Wissenschaft sie „ohne irgend einen Grund gering schätzen“, glaubt einige Ursachen zu kennen: Einfältige sähen in der Musik eine Erfindung gottloser Leute, andere nur ein wollüstiges Vergnügen für Müßiggänger. Wiederum andere würden die Musik gering achten, weil sie in allen Volksschichten gepflegt werde, auch bei den gemeinen Leuten, die alle Dinge nur nach ihrem geldlichen und nicht nach ihrem inneren Wert schätzen.

Meinrad Spieß bedauert, daß „die Music von etlichen Jahr-Hundertern her negligirt worden“ sei. Er spricht davon, daß „bishero die edle Music von vielen für schlecht und verächtlich gehalten worden“ sei; es sei ein Unglück für sie gewesen. Er unterscheidet zwischen der *Musica Theoretica*, die zumeist „die Herren Mathematici beschäftigt“, und der *Musica Practica*, der „würckenden Musicalischen Kunst“, – der eigentlichen praktischen Musikausübung also. Die *Musica Theoretica*, die Musiktheorie, definiert er eindeutig als „*Scientia Mathematica*“, als mathematische Wissenschaft, die, weil sie nicht zur Theologie, Jurisprudenz und Medizin gehört, zur Philosophie, – zur Weltweisheit zu rechnen ist. „Es ist doch ohnstreitig wahr“, – sagt er, – „daß die Music einer der edelsten Theilen der Welt-Weißheit sey. Wer diese nicht weiß, muß sich einen vollkommenen Welt-Weisen nicht veneriren lassen.“

1736 hatte Mizler nach fast 150 Jahren erstmalig in Leipzig wieder Vorlesungen über Musik gehalten; sie wurden kaum besucht. Das zwang ihn, nach Polen zu gehen und dort sein Brot zu suchen. Spieß beklagt, offenbar im Hinblick auf den Mißerfolg des Freundes, daß „unsere teutsche Fürsten jährlich viel 100.000 Thaler zu ihrem Vergnügen auf die Opern verwenden. Sollten nur etliche 1.000 fl als eine Foundation zum Unterhalte derjenigen, so die Musicam auf unsern teutschen Universitäten lehren solten, angeleget werden, so wurde man in unserm L. Teutschland bald an außerordentlichen Sängern und Sängerinnen, wie auch vielen andern virtuosen Musicis einen Überfluß haben.“

Die Förderung musikalischer Talente, auch der „vielen vortrefflichen Subjecta, die zwischen 4 Mäuern in denen Clöstern stecken“, ist ihm echtes Anliegen. „Freylich“, setzt er hinzu, „wären öffentliche Lehrer hierzu nöthig.“ Darum fordert er, daß man wieder „die Musicam auf unsern teutschen Universitäten theoreticè und practicè lehren“ solle.

In den meisten Fragen der Musiktheorie ist Spieß konservativ. Entschieden tritt er für die Beibehaltung der Kirchentonarten ein, die er nachdrücklich gegen die moderne Dur-Moll-Tonalität verteidigt. Die Beschränkung auf zwei Tongeschlechter hält er für eine große Verarmung. Er weist nach, daß es sich bei den Dur- und Moll-Tonarten nicht, wie von den Neuerern behauptet, um je 12 verschiedene, sondern eigentlich nur um zwei Tonarten handelt, die der Tonhöhe nach verschieden, also transponiert sind, – „gleichsam wie vom Schuster über 2 Laist das Leder aller anderen Schuhen hergezogen.“ Anders dagegen bei den Kirchentonarten, bei denen die Stellung der Intervalle zueinander den Charakter der Tonart bestimmt. Spieß weiß sich hier im Einklang mit Fux, der in seinem „Gradus ad Parnassum“ darauf hinweist, daß „aus der verschiedenen Lage der halben Tönen auch ein verschiedene Art des Gesanges entspringet.“

Mit seiner Verteidigung der Kirchentonarten trat Spieß vor allem Heinichen gegenüber, der in seiner Schrift „Der Generalbaß in der Composition“ 1728 das Dur-Moll-System dargelegt hatte und „dem meisterlich nachgetanzt“ ist, „was ihme der viel renomirte Herr Capell-Meister Mattheson vorgepiffen.“ Auch der stets fortschrittliche Mizler hatte sich für die „modernen“ Dur-Moll-Tonarten begeistert und sogar an Hand rechnerischer Experimente neue Tonarten erfunden, die Spieß allerdings nur als „armes elendes Zeug“ bezeichnen konnte. Erst nach langer Auseinandersetzung gab Mizler sein Vorurteil gegen die Kirchentonarten auf, wodurch, – wie Spieß sagt, – „der Stein des Anstosses fast allerdings gehoben“ war.

Wer aber für weltliche Musik und besonders für das Theater seinen Vorteil in den Dur- und Moll-Tonarten sah, dem wollte Spieß, wie er sagt, „es gerne gönnen“ und wünschte ihm „Glück zum guten Gestrück.“

Für sich selbst denkt er an die Kirchenmusik, als deren Ideal er die überkommenen ehrwürdigen Formen einer objektiven Polyphonie sieht. Er verschließt sich indessen nicht den neuen Möglichkeiten subjektiver Ausdruckskunst des *stylo moderno*, und empfiehlt selbst eine Synthese der alten und neuen Stilelemente; er praktiziert sie auch in seinen eigenen Kompositionen. Aber er wendet sich entschieden gegen jede Verweltlichung der Kirchenmusik durch das Eindringen oberflächlicher, gefälliger Melodien in die Kirche. Er weiß um die Verpflichtung, die das römische *Caeremoniale Episcoporum* von 1600 den Cantoren und Musicanten auferlegt hatte: Sie sollten beachten, daß die Gesänge in der Kirche nicht weltlich und spielerisch sind, nichts Seichtes und Laszives aufweisen. „Unsere heutige Componisten wollen vornehmlich nur das Ohr belustigen“, stellt Spieß fest und klagt, „daß bei jetziger Welt nichts gemeineres will seyn, als daß man alles leichtfertige, was immer auf dem Theatro, auch bey Cammer- und Tafel-Concerten ist producirt worden, in die Kirchen bringe, es mag sich schicken oder nicht, wann man nur etwas lustiges unter dem Gottesdienst produciren kan.“

Das Leichtfertige, das er beklagt, ist der neue Zeitgeist, der sich von der Vorherrschaft des Verstandes zur Vorherrschaft des Gefühles hinwendet und mit allzu gefälliger Musik seinen Einzug in die Kirche hält. Ein komponierender Mönch, P. Eugen Pausch von Walderbach, sprach es – bald nach Spieß – aus, daß er nur Ohr und Gefühl für die kompetenten Richter in der Musik hält. Über die Konservativen sagt er: „Mögen sie es mit der Kunst halten, – ich halte es mit der Natur.“

Kunst und künstlich, – Natur und natürlich. Das sind die Pole des Bogens, der im 18. Jahrhundert das künstlerische Leben in allen Ländern der damaligen zivilisierten Welt und in allen Disziplinen der Kunst umschließt.

Spieß setzt sich bewußt damit auseinander. Er zitiert lobend Matthesons Ausspruch: „Was dem Gehör gefällt, ist gut, so lang der Verstand nicht widerspricht.“ Spieß verlangt, daß ein Komponist sein „Musicalisches Stuck nach Maaßgab der Theoriae auf das Papier“ bringe. Lapidar sagt er: „Componiren auf das Gehör allein ohne Theorie ist gefährlich.“

Aber wie er immer maßvoll ist in seinen Forderungen und dieses Abwägen selbst den „mittleren Weg“ nennt, sagt er auch, daß eine „mit lauter alten, verschimmelten, pedantischen Reglen beschmitzte Composition unerträglich“ sei, – und daß „langweilige, uralte, finstere, morose Compositeurs sich etlicher tausend unnützen, verkaumten, ausgepeitschten Setzreguln entschütten“ sollen.

Er gesteht auch zu, daß man „etwas munteres, frisches, in der Kirchen wohl anbringen kann“, wenn man „die Gränzen oder Schrancken der kirchlichen Gravität und Modestiae nicht überschreite.“ Aber er geht hart ins Gericht mit „Componisten, so in einer Stund wohl ein halb Dutzend Bögen mit lauter Noten überschmieren“, – und mit „leichtsinnigen Componir-Burschen, die das Kyrie eleison Tantz-weis setzen.“ Ihre geistlichen Oberen sollen sie mit aus Stricken geflochtenen Geißeln „fein geschwind mit Christo aus dem Tempel jagen und ihre gottlose Schmierberey ohne weiteres Ceremoniell ins Feuer werffen.“

Auch wenn es darum geht, kirchenmusikalische Mißstände aufzugreifen, nimmt er kein Blatt vor den Mund: „. . . da man in Marcktflecken und Städten mehrentheils voll- und vielstimmig musicirt, und mit Geigen und Pfeiffen alles durcheinander jagt, vom geistlichen Kirchen-Text nichts, oder kaum wenige Wort können verstanden werden . . . Ja so gar auf dem Land und Dörffern thut sich jetzt ein alter Bocks-Barthle, ein alter Schulmeister hervor, ludelt auf der Orgel jämmerlich, und schreyet mit etwann 2 oder 3 Kerln so erbärmlich eins daher, daß jedermann wünschet, der Gottesdienst möchte doch nur bald zu Ende gehen.“ Mit solchen kritischen Schilderungen gibt Spieß uns wertvolle Einblicke in die kirchenmusikalische Praxis seiner Zeit. Aber sie zeigen auch, daß er die Musik als eine die Liturgie begleitende, verzierende Kunst sah, mit der Aufgabe, das geistliche Wort mitzutragen.

Das Thema Verständlichkeit des Textes greift er mehrmals auf. Lebenspraktisch wie er war, gibt er den Rat, dort, wo die Möglichkeiten für eine erhabene vielstimmige Kirchenmusik nicht gegeben sind, lieber von der Gemeinde ein einstimmiges Kirchenlied in der Muttersprache singen zu lassen, das dem „frommen Bauren-Völckl“ einen „geistlichen Seelen-Trost“ geben kann.

Der „Tractatus musicus“ ist heute noch in den Bibliotheken zahlreicher Orte im In- und Ausland zu finden, u. a. in Augsburg, München, Regensburg, Dresden, Leipzig, Berlin, Wien, Brüssel und London. Sogar in kleinen Privatbibliotheken kann man ihn entdecken. Das zeigt die weite Verbreitung des Werkes und den Einfluß, den Spieß auf die kirchenmusikalische Praxis genommen haben muß. Es fand sich ein Exemplar beispielsweise auch unter den Büchern des sogenannten „bayerischen Universalgenies“, des Müller-Peter von Sachrang im Chiemgau, der dort bis 1843 ländlicher Organist und Chorregent war. Und noch viel später hat sogar der große Anton Bruckner den Traktat des Irseer Benediktiners zu kompositionstechnischen Studien benützt. Der Traktat machte Spieß zur Autorität und sogar zum Schiedsrichter in musikalischen Fragen. Selbst Leopold Mozart schickte ihm mehrmals Kompositionen zu Begutachtung und Korrektur.

Was Spieß als Theoretiker lehrte, hat er in seinen eigenen Kompositionen praktisch verwirklicht. Er schrieb eine Reihe kirchenmusikalischer Werke, – Messen, Requiems, Motetten, Antiphonen, Litaneien, geistliche Konzerte und zahlreiche Psalmvertonungen, die ihn als den wohl bedeutendsten Kirchenkomponisten des ausgehenden Barockzeitalters in Süddeutschland ausweisen.

Sie, meine verehrten Zuhörer, können heute, in diesen festlichen Stunden, einige Proben seines kompositorischen Schaffens selbst miterleben.

Die Messe, die vorhin im Gottesdienst erklang, zeigt – wie alle seine Werke – die tiefe Einheit seiner Musik mit der Liturgie.

Als Probe seiner kontrapunktischen Kunst hörten Sie eingangs die Streicherfuge, ein Lehrbeispiel aus seinem „Tractatus musicus“.

Sie haben die Motette gehört, in der er mit den Worten des 18. Psalms das Loblied von der Herrlichkeit Gottes vertont hat, das IN OMNEM TERRAM, – in alle Welt, – ertönen soll.

Und in der nun folgenden Psalmkantate MISERERE MEI DEUS werden Sie das wohl reifste Werk unseres Meisters hören, – und das letzte, das wir von ihm kennen. Er schrieb es 1749 im Alter von 66 Jahren.

1945 hatte ich bei meinen Nachforschungen das Glück, das bis dahin unbekanntes Werk in der Originalhandschrift aufzufinden. Es ließ sich nachweisen, daß es zu seinen Lebzeiten nicht mehr aufgeführt wurde, – und so war es ein kleines Kuriosum, daß die Uraufführung 1945 in der Kaufbeurer St. Blasiuskirche erst 184 Jahre nach seinem Tod stattfand.

Meine Damen und Herren, ich freue mich, daß die Jahrzehnte meiner Arbeit für Meinrad Spieß dazu geführt haben, daß er – nach zweihundertjährigem

Vergessensein – nun wieder ein Begriff ist in der Musikwelt.

Ich freue mich heute besonders, daß sein 300. Geburtstag Anlaß ist, ihn hier an der Stätte seines Wirkens zu feiern, denn diese Ehrung gilt ja nicht nur einem bedeutenden Musiker, sondern auch einem Landsmann, einem Sohn unserer schwäbischen Heimat.

Kompositionen von Meinrad Spieß, die bei der Feier seines 300. Geburtstages in Irsee aufgeführt wurden und auf die im Vortrag Bezug genommen ist:

a) *beim Gedenkgottesdienst in der Klosterkirche:*

Missa Brevis g-moll für Soli, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel (aus: *Cultus Latreutico-Musicus* 1719);

b) *beim Festakt:*

Fuge für 5 Streichinstrumente (aus *Tractatus musicus* 1745);

Motette In Omnem Terram für gemischten Chor und Streichorchester (aus: *Laus Dei in Sanctis Ejus* 1723);

Psalmkantate Miserere mei Deus (Psalm 50) für Soli, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel (1749).

Literatur

Meinrad Spieß, *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Das ist Musicalischer Tractat . . . , Opus VIII, Augsburg 1745 und 1746;

Alfred Goldmann, *Meinrad Spieß*, in: Pölnitz (Hg.), *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Bd. 3 (1954), S. 285 ff. (dort weitere Literatur);

Alfred Goldmann, Artikel *Spieß Meinrad*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 12 (1965), Sp. 1043 f., (mit Werknachweis und weiterer Literatur);

Alfred Goldmann, *Musikpflege im Kloster Irsee*, in: *Frei* (Hg.), *Das Reichsstift Irsee*, Beiträge zur Landeskunde von Schwaben, Bd. 7 [1981] S. 235 ff.;

Ekkehard Federl, *Der Tractatus Musicus des Pater Meinrad Spieß (1683–1761)*, in: *Festschrift Bruno Stäblein*, S. 39 ff., Kassel 1967;

Karl Forster, *Über das Leben und die kirchenmusikalischen Werke des Giuseppe Antonio Bernabei 1649–1732*, Diss. München 1933;

Franz Wöblke, *Lorenz Christoph Mizler*, Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts, Diss. Berlin 1940;

Lorenz Christoph Mizler, *Gesetze der correspondierenden Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland*, in: *Musikalische Bibliothek . . .*, Dritter Band, zweiter Teil, Leipzig 1746.