

Bach und Bachrezeption

Leitung: Martin Wehnert

Teilnehmer: Hanns-Bertold Dietz, Wolfgang Goldhan, Norbert Jers, Jaroslav Jiránek, Thomas Kabisch, Emil Platen, Manfred Schuler, Isolde Vetter

Hanns-Bertold Dietz:

ALTE MUSIK IM SCHATTEN ALTER MUSIK

Zur historisch-ästhetischen Stellung der Kirchenmusik neapolitanischer Meister der Bach-Händel Generation

In seiner 1834 veröffentlichten und historisch bedeutenden Musikgeschichte hat Raphael Georg Kiesewetter den Zeitraum 1725-1760 unter dem Titel "Die neapolitanische Schule: Die Epoche Leo und Durante" behandelt¹. Francesco Durante ("Kirchenmusik") und Leonardo Leo ("Oper") - statt Bach und Händel - eine solche Position eingeräumt zu haben, mag heute befremdlich erscheinen, denn um diese neapolitanischen Komponisten ist es still geworden. Man kann sich zwar in Nachschlagewerken oder kleineren Spezialstudien über sie informieren, aber die allgemeine Musikgeschichte hat sie entweder völlig ausgeklammert, oder in die aus einer Aneinanderreihung von Namen bestehende Peripherie verdrängt. In der "History of Western Music" von Donald J. Grout, dem Musikgeschichtsbestseller Amerikas, wird weder der Name von Durante noch der von Leo genannt; und im Abschnitt "Traditionen der katholischen Kirchenmusik" (Zeitraum 1720-1740) der neuesten Darstellung der Musik des 18. Jahrhunderts wird zwar Leo in passim, aber nicht Durante erwähnt².

Wie ist es zu diesem historischen Stellungswechsel gekommen? Im Trubel des europäischen Jahres der Musik und des Feierns der Heroen Bach und Händel erscheint es angebracht, auf diese Frage einmal näher einzugehen. Wir konzentrieren uns dabei besonders auf den ein Jahr vor Bach geborenen und fünf Jahre nach ihm verstorbenen Francesco Durante. Wie Bach hat er keine Opern geschrieben, sich fast ausschließlich der geistlichen Musik gewidmet, Beiträge zur Instrumentalmusik geleistet, und an Institutionen Schüler unterrichtet³. Zu Lebzeiten allerdings war er der viel berühmtere und einflußreichere Komponist und Lehrer gewesen.

Um die angeschnittene Frage angemessen beantworten zu können, müssen zuerst die Kriterien für den ehemaligen Ruhm Durantes geprüft werden. Aus der Frühzeit des Meisters liegen spezifische Aussagen von Zeitgenossen nicht vor. Man muß seinen Ruf mit dem Aufstieg Neapels im Bewußtsein der kultivierten Welt zu "la capitale du monde musicien"⁴ in Verbindung bringen. Nachdem um 1700 die in- und ausländischen Erfolge Alessandro Scarlattis die Aufmerksamkeit auf Neapel gerichtet hatten, kamen auch die jüngeren neapolitanischen Musiker ins Blickfeld, und dadurch die vier Konservatorien der Stadt, an denen sie ihre Ausbildung erhalten hatten und dann dort selbst Lehrer wurden. 1728-39 diente Durante als Primo Maestro dem Conservatorio Poveri di Gesù Cristo, ab 1742 lehrte er am Conservatorio di Santa Maria di Loreto⁵, und seit 1744 gleichzeitig auch am Conservatorio di S. Onofrio. Er bewarb sich auch um die mit dem Tode Leos (1744) freigewordene Stelle des Primo Maestro der königlichen Kapelle, die Nachfolge blieb ihm allerdings versagt⁶. Seinem Ansehen hat dies jedoch keinen Schaden getan. Das für den Concorso geschriebene Probestück, eine Motette im stile antico über den cantus firmus "Protexisti me Deus", gehört zu den in Abschriften am weitest verbreiteten seiner

Werke. Da Durantes Interesse nicht der Oper, sondern der Kirchen- und Instrumentalmusik galt, nahm er unter den zeitgenössischen neapolitanischen Komponisten eine Sonderstellung ein. Er kam auch ohne am Opernwettbewerb teilzunehmen zu Ansehen. Abschriften kirchenmusikalischer Werke von Durante fanden schon vor seiner Berufung als Primo Maestro des Conservatorio Poveri di Gesù Cristo ihren Weg nach Frankreich, Österreich und Sachsen. Bereits 1726 führte Zelenka im handschriftlichen Katalog seiner Kirchenmusik für die katholische Hofkirche in Dresden neben Werken der älteren Neapolitaner Sarri und Mancini auch eine Instrumentalmesse von Durante an⁷. Neben den kirchenmusikalischen Werken waren es besonders seine Kammerduette und die um 1732 gedruckten "Sonate per Cembalo", die Durante als Komponist zeitgenössische Anerkennung verschafften. Bis ans Lebensende blieb Durante als Komponist und Lehrer schöpferisch tätig, und an den neapolitanischen Konservatorien gehörten Werke von ihm bis ins 19. Jahrhundert hinein zum Repertoire. Die Zahl seiner Schüler, zu denen nachweislich Pergolesi, Abos, Terradellas, Anfossi, Traëtta, Piccinni, Fenaroli, Sacchini und Paisiello zählen, wurde Legende.

Für den historischen Nachruhm Durantes waren zuerst die Schüler verantwortlich. Mit dem Erfolg der Schüler wurde der Lehrer geehrt. Für den Italophilen Jean-Jacques Rousseau war es keine Frage, welche Komponisten die Größten der Epoche 1725-1760 waren. "Cour, vole à Naples", schreibt er im Dictionnaire de musique, "écouter les chefs-d'oeuvres de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse"⁸. Rousseaus Zeitgenosse Jommelli hatte unter Leo studiert, und Durante hatte den "göttlichen" Pergolesi unterrichtet. Von Durante sagte Rousseau außerdem, er sei "le plus grand harmoniste d'Italie, c'est à dire du monde"⁹ gewesen, und von Grétry wurde er als der unübertroffene Meister des "contrepoint sentimental" gepriesen¹⁰. Auch Piccinni und Sacchini sorgten dafür, daß der Name ihres Lehrers Durante nicht in Vergessenheit geriet. Von Sacchini wird berichtet, er habe besonders die Kammerduette Durantes im Gesangsunterricht benutzt und fast niemals eine solche Lehrstunde beendet, ohne sein Heft dieser Kompositionen zu küssen¹¹. Diese Anekdote hat ohne Zweifel zu der außerordentlich weiten Verbreitung dieser Duette beigetragen.

Für das Weiterleben von Durantes Werken im geschichtlich-ästhetischen Bewußtsein des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts gibt es aber noch andere, und zwar substantiell miteinander verkettete Gründe.

Erstens: Für die junge Musiklexikographie und Musikhistoriographie des frühen 19. Jahrhunderts stand die geschichtliche Wertung von Durante nicht in Zweifel. Kritik hielt sich unter dem Druck der bestehenden Meinung nicht. Das bezeugt besonders der Wechsel in der Einstellung Gerbers gegenüber Durante. In der ersten Ausgabe seines "Historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler" (1790-1792) hat er dem Altmeister nur eine Spalte von 20 Zeilen gewidmet und darin die abschätzende Meinung Hasses zitiert "Durante verdiene nicht den ersten Platz, dieser komme dem Alex. Scarlatti zu. Durante wäre nicht allein trocken, sondern auch baroque gewesen"¹². In Gerbers revidierter Ausgabe des Lexikons (1812-1814) dagegen beträgt der Beitrag "Durante" vier volle Spalten. Statt der Kritik Hasses werden nun Rousseau, Reichardt, Burney, und andere mehr, mit ihrer überaus hohen Einschätzung des Komponisten zitiert, und Durante dazu der Titel eines "Schöpfers der Neapolitanischen Schule" zuerkannt¹³. Die revidierte Sicht Gerbers und der mit ihr verbundene Begriff einer "neapolitanischen Schule" wurde zur Grundlage für die nachfolgenden deutschen Lexika, von Schilling (1835) bis zu Mendel (1837) und Kornmüller (1891)¹⁴. Die von Kiesewetter in seiner 1834 veröffentlichten Musikgeschichte vorgenommene Abhandlung des Zeitraums 1725-1760 als "Die Epoche Leo und Durante" entsprach daher dem Bewußtsein der historischen Tradition.

Zweitens: Man hatte begonnen "alte Musik" zu sammeln, wobei sich das Interesse zunächst besonders auf Meisterwerke des frühen 18. Jahrhunderts richtete. Schon vor der Jahrhundertwende publizierte und diskutierte Reichardt Beispiele aus Werken Durantes und Leos, und mit Entdeckerfreude präsentierte er seinen Lesern auch einen Chorsatz aus einer Messe von Francesco Feo (1691-1761) als "eines der seltenen ächten Kunstwerke, denen man kein Zeitalter und Vaterland ansieht", so daß "selbst die Verehrer Händels und Bachs ... sie eben so gewiss für eine Arbeit dieser Meister, als andere für die Arbeit der grössten italiänischen Componisten halten"¹⁵. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat dann die mit ungeheurem Fleiß und Liebe ausgeführte Sammler- und Kopiertätigkeit von Giuseppe Sigismondo (Neapel), Fortunato Santini (Rom), Gustavo Nosedas (Mailand), Pölschau, Winterfeld, Teschner (Berlin), Landsberg (Breslau und Berlin), sowie Thibaut (Heidelberg), Ditfurth (Kassel) und Schafhütel (München) zur Präservierung und Verbreitung kirchenmusikalischer Werke von Durante beigetragen. In Österreich waren es Fuchs und Kiesewetter (Wien). Die größte Manuskriptkollektion von Werken Durantes hatte Selvaggi dem Pariser Konservatorium hinterlassen; sie wird noch heute nur durch die Zahl der Autographen in der British Library, London, übertroffen. Der Weg zum Studium der Quellen war damit gelegt worden, aber eine eingehende Beschäftigung mit dem Material blieb aus.

Drittens: Im Zuge der sich entwickelnden romantischen Denkformen war, besonders in Deutschland, die Frage "Was ist echte Kirchenmusik?" in den Mittelpunkt ästhetischer Diskussionen gerückt. Man kritisierte die zeitgenössische Kirchenmusik sowie die geistlichen Werke der jüngsten Vergangenheit, und der Satz, daß man bei vielen Werken nicht wisse "ob man in der Kirche, oder in der Oper sei", wurde zum Schlagwort¹⁶. Mit romantischem Interesse am Historischen entdeckte man "das Echte" im "Alten", und begann mit Aufführungen und mit Publikationen von Beispielsammlungen, Muster alter, echter Kirchenmusik einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dazu gehörten stets auch Werke der Epoche, die zwar zum galanten Stil geführt hatte, ihn aber nicht repräsentierte. Da man von Durante wußte, daß er keine Opern, sondern fast ausschließlich Kirchenmusik komponiert hatte, darunter einige "a cappella" Messen und kleinere geistliche Werke im Stile Palestrinas, war das Interesse an seinen Werken geradezu prädestiniert und ihre Position im Musikleben und ästhetischen Bewußtsein des 19. Jahrhunderts zunächst gesichert. Choron in Paris, Crotch und Novello in London, Rochlitz in Leipzig und Commer in Berlin, alle haben Werke von Durante in ihre Mustersammlungen aufgenommen. Die Auswahl war allerdings nicht repräsentativ, da sie sich besonders auf jene Werke Durantes konzentrierte, die dem sich bildenden ästhetischen Kanon dessen, was echte Kirchenmusik sei, entsprachen. Aber gerade dieser Umstand hat dafür gesorgt, daß Durantes Position gesichert blieb und er als Komponist nicht in Vergessenheit geriet. Auch der Nachruhm des Opernkomponisten Leonardo Leo war auf seiner Kirchenmusik, besonders der im "alten Stil", gegründet. Selbst die Reformbestrebungen des Caecilianismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts standen den Werken dieser neapolitanischen Meister nicht antagonistisch gegenüber, sondern sicherten ihnen einen Platz im Repertoire von Kirchenhören und Chorvereinigungen, so besonders Leos achtstimmiges Miserere und Durantes Messen "a la Palestrina", sowie sein Magnificat in B-Dur, von dem Hanslick (1892) meinte, es sei eine "Tondichtung, welche in der Schönheit der Religion zugleich die Religion der Schönheit feiert"¹⁷.

Wie ist es trotz der im 19. Jahrhundert immerhin noch respektierten Tradition der historischen Position Durantes und ästhetischen Wertstellung seiner Werke zur Veränderung des Geschichtsbildes gekommen? Die Tiefenstruktur des Wandels findet man zunächst im wachsenden Nationalismus der Zeit verankert, der zu Spannungen zwischen deutscher

und italienischer Musikgeschichtsanschauung führte. Schon 1782 bemerkte Reichhardt "auch haben die Italiäner zu keiner Zeit die Grössten unserer Nation recht geschätzt und erkannt, dafür rächen sich ihre Nachfolger nun so gern und oft so blind an dem Ruhm jener Stolzen". Er fand diese Attitüde allerdings ungerechtfertigt, denn "uns ist die Musik aus Italien gekommen und unsere grössten Künstler haben sich in Italien und nach Italiäner gebildet (sic!)"¹⁸. Diese Sicht der historischen Entwicklung hat noch fünfzig Jahre später die Musikgeschichte Kiesewetters bestimmt. Doch fühlte sich Kiesewetter bereits zu einer Erklärung verpflichtet, warum er Leo und Durante statt Bach und Händel als seine Epochenrößen gewählt hatte. "Ein Händel und ein Joh. Sebastian Bach ...", schreibt er, "welche - wie es scheint - in Ewigkeit unübertroffen, ja unerreicht bleiben werden ... stehen so einzig, darum aber auch so isoliert da, dass ich es nicht über mich vermocht hätte, sie an die Spitze einer Epoche zu stellen, deren Folgende weder als eine Fortsetzung noch und viel weniger als eine Vervollkommnung der ihrigen angesehen werden könnte; sie haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen"¹⁹. Nach der Jahrhundertmitte jedoch wurden in Deutschland jene Stimmen, die auf nationaler Basis gegen die Neapolitaner Stellung nahmen, kräftiger, zahlreicher und gewichtiger. "Bis auf den heutigen Tag", argumentierte Chrysander 1858 in seiner Händel-Biographie, "ist es wesentlich die neapolitanisch-italienische Betrachtung, mit der wir in die Musikgeschichte blicken, und so befindet sich diese noch immer ... in einer schiefen Stellung". Mit einem Seitenhieb auf Kiesewetter statuierte er weiterhin "In der Entwicklung der Musik geht die Höhenrichtung allerdings durch Al. Scarlatti, aber nicht durch seine Schule, durch diese würde sie nur gehen, wenn Händel darin gewesen wäre, statt Leo, Durante und Hasse"²⁰.

Die auf das nationale Erbe zielende Bach-Händel Restauration führte zum Bruch mit dem tradierten Geschichtsbewußtsein und zur Herausbildung neuer ästhetischer Normen, unter denen man auch die ältere neapolitanische Komponistenschule kritisch zu betrachten begann. Durantes Sologesänge wurden als im "Schnörkelstile geschrieben" abgetan, "welcher, durch ein ganzes Werk ununterbrochen herrschend, vollends unerträglich wird". Bei Bach dagegen empfand man solche in der "Zeitmanier" geschriebenen Sätze "trotzdem oft gar tiefsinnig" und "durch reiche Figuration und contrapunktische Nebenarbeit interessant", während bei Durante "die monotonen Bässe mit ihrem kontinuierlichen (Rhythmus) das ihre tun uns zu ermüden"²¹. Neben der von nun an oft zitierten Kritik Hasses, daß Durantes Musik "trocken" sei, wurde auch die Bemerkung Gerbers aufgegriffen, daß sich der Meister durch seine auf Rezitativen aus Kantaten von Alessandro Scarlatti beruhenden Kammerduette "dem Verdachte eines Mangels an Erfindung schöner Melodien scheint ausgesetzt zu haben"²². Dieser "Verdacht", der sich aus einem Verlust des Verständnisses für barockes Parodieverfahren ableiten läßt, verwandelte sich schnell in einen Vorwurf, der sich zur allgemeinen Tatsache hin verhärtete. So schreibt John Hullah (1865), Durante sei "perhaps more remarkable for his treatment of subjects than his invention of them", fügt aber mildernd hinzu, "the elegance of his part-writing, his skill in instrumentation, and, more than all the sustained dignity of his style, make large amends for the want of inventiveness sometimes complained of in his music"²³. In der Musikgeschichte von Wilhelm Langhans (1882) ist dann schließlich nicht mehr von einem "Verdacht eines Mangels an Erfindung schöner Melodien" die Rede, sondern von einem "Mangel an Genialität", der in den Duetten nur deutlicher zu Tage käme als in seiner Kirchenmusik²⁴. Langhans kritisiert auch das damals sehr beliebte und in der Ausgabe von C. F. Rex oft aufgeführte Magnificat in B-Dur von Durante als "von Schwächen durchaus nicht frei". Als Beispiel zitiert er die sechs Anfangstakte des Tenor-Baß Duetts "Suscepit Israel". Für Hermann Kretzschmar (1888) dagegen war

dieses Magnificat "das Ideal einer Composition des Lobgesanges", und gerade das genannte Duett stellte er im positiven Sinne als "die volkstümlichste Seite des Werkes" heraus²⁵. Die das ausgehende 19. Jahrhundert kennzeichnende gespaltene Meinung über Wert und Unwert neapolitanischer Kirchenmusik im allgemeinen und der von Durante im besonderen, ist damit ausgedrückt. Trotzdem verfestigte sich ein neues, von den deutschen "Altklassikern" des frühen 18. Jahrhunderts dominiertes Geschichtsbild, und 1904 war aus Kiesewetters "Epoche Leo und Durante" schließlich Fuller-Maitlands "The Age of Bach and Händel" geworden²⁶. Der Begriff "neapolitanische Schule" wurde zwar beibehalten, hatte aber nun eine durchaus negative Konnotation.

Weitere Einflüsse, die zur Erosion der historisch-ästhetischen Wertung neapolitanischer Kirchenmusik führten, kamen von der Palestrina-Renaissance und der liturgischen Restauration der katholischen Kirche, Bestrebungen, die 1903 in der ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Werke Palestrinas und im "Motu proprio" von Papst Pius X ihren Höhepunkt erreichten. Obwohl Durante gerade durch seine Werke im stile antico in das Lager der "echten" Meister der Kirchenmusik eingereiht worden war, wurden sie nun, ohne Verständnis für die historische Sachlage, einer ästhetisch-stilistischen Kritik an Hand des Palestrina-Modelles unterworfen. Als wenig gelungene Nachahmungen kritisiert, verloren auch diese Werke ihre ehemalige Wertstellung²⁷. Den Schlußstein im Wandlungsprozeß setzte das "Motu proprio", dessen Bestimmungen der instrumental begleiteten Kirchenmusik Durantes und seiner neapolitanischen Zeitgenossen endgültig die lebenswichtige liturgische Grundlage entzogen. Mit dem Verlust der kirchlichen Trägerschicht beim Wettbewerb um einen Platz im Konzertrepertoire angewiesen, konnten sich die wenigen gedruckten Werke solcher Komponisten wie Durante, Leo und Feo gegenüber Bach, Händel und Palestrina nicht behaupten. Die Beispiele ihres Schaffens waren damit zum historischen Schattendasein verurteilt.

Die Nachwirkungen dieser Entwicklung machen sich in der Musikhistoriographie des frühen 20. Jahrhunderts bemerkbar. Die italienische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts wird nun fast allgemein als eine Verfallserscheinung dargestellt. Als Grund für den "raschen Abstieg von glorreicher Höhe" wird "das Eingreifen der Neapolitaner" mit ihrem "an der Oper entwickelten Stil" gesehen, dessen "Spuren" sich bereits "bei ernsteren Musikern, wie Durante und Leo" zeigen²⁸. Vereinzelt Versuche einer Ehrenrettung, wie Walther Müllers Abhandlung über die Kirchenmusik Hasses²⁹, blieben ohne Einfluß. Das Resultat dieser negativen Einstellung machte sich bald bemerkbar. Mit dem generellen Desinteresse der Musikwissenschaft an neapolitanischer Kirchenmusik blieben jene Quellenpublikation und grundlegende Untersuchungen aus, die zu der Überprüfung eines überlieferten Geschichtsbildes nötig sind. Schon Arnold Schering (1923) statuierte, "die sehr zahlreichen Kompositionen Durantes sind noch nicht hinreichend untersucht, um ein abschließendes Urteil zu rechtfertigen"³⁰, und Karl Gustav Fellerer (1929) sprach ganz allgemein von einer "fast darf man sagen: völlige(n) Unkenntnis der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts"³¹. "Quellenpublikationen oder eine grundlegende Untersuchung" besonders der neapolitanischen Frühgeschichte waren auch fast vierzig Jahre später noch nicht in Angriff genommen worden und Walter Senn (1961) schätzte diese Forschungslücke als um so schwerwiegender ein, da "der neapolitanischen Schule nicht nur in ihrer Frühzeit bereits starke Ausstrahlungen, sondern vor allem auch eine Verweltlichung der Kirchenmusik, insbesondere durch opernhafte Züge zugeschrieben werden"³². Der Mangel an eingehenden Vorarbeiten macht sich besonders in jenen Studien bemerkbar, die versuchen, das überlieferte Bild vom Verfall der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert zu revidieren³³. Es ist bezeichnend, daß sich diese Situation bis auf den heutigen Tag nicht wesentlich geändert hat. Das gilt nicht nur für die deutsche und anglo-amerikanische, sondern auch

für die italienische Musikhistorie³⁴. Statt zu historischer Aufarbeitung ist es zu geschichtlicher Verdrängung gekommen.

Auf die spezifisch musikalisch-stilistischen Fragen des Problemkreises kann hier nicht eingegangen werden. Das Anliegen des Referates war es, die Gründe für den Wandel in der historischen Stellung der neapolitanischen Kirchenmusik, der zum heutigen Forschungsstand, oder besser gesagt, zu dessen Forschungslücken und den damit verbundenen Problemen geführt hat, am Beispiel Francesco Durantes aufzuzeigen. Es ist an der Zeit, diese Lücken auszufüllen. Für die sich um ein neues historisches Verständnis der Musik im 18. Jahrhundert bemühenden Musikwissenschaftler sollte das eine gemeinsame Aufgabe sein.

Anmerkungen

- 1) Raphael Georg Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik, Leipzig 1834.
- 2) Donald J. Grout, A History of Western Music, New York ³/1980; "Traditionen katholischer Kirchenmusik" (Leopold M. Kantner), in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5, Laaber 1985, S. 99-108.
- 3) Vgl. Hanns-Bertold Dietz, Art. "Durante, Francesco", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980.
- 4) M. R. Colomb (Hrsg.), L'Italie il y a Cent Ans ou Lettres écrites D'Italie a quelques Amis en 1739 et 1740 par Charles de Brosses, Paris ³/1836, Bd. I, S. 383.
- 5) Hanns-Bertold Dietz, Zur Frage der musikalischen Leitung des Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Neapel im 18. Jahrhundert, in: Mf XXV (1972), S. 419.
- 6) Hanns-Bertold Dietz, A Chronology of Maestri and Organisti at the Cappella Reale in Naples, 1745-1800, in: JAMS XXV (1972), S. 385.
- 7) "Kirchenkompositionen von eigener und fremder Hand im Besitz J. D. Zelenkas, 1726". Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Bibl.-Arch. III, Hb 787d.
- 8) Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de Musique, Art. "Génie", Paris 1768, S. 230.
- 9) Rousseau, a.a.O., Art. "Composition".
- 10) J. H. Mees (Hrsg.), Memoires ou Essais Sur La Musique par Grétry, Paris 1829, Bd. III, S. 290.
- 11) Charles Burney, A General History of Music, London 1789. Neuauflage, Frank Mercer (Hrsg.), New York 1935, Bd. 2, S. 426, Anm. (d).
- 12) Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1790-1792, Sp. 365.
- 13) Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1812-1814, Sp. 960-965.
- 14) Gustav Schilling (Hrsg.), Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Stuttgart 1835; Hermann Mendel (Hrsg.), Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller

- Stände, Bd. III, Berlin 1873; P. Utto Kornmüller, Lexikon der Kirchlichen Tonkunst, Regensburg ²/1891.
- 15) Johann Friedrich Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin, Bd. 2, Berlin 1791, S. 122.
 - 16) Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexikon, Frankfurt/Main 1802, Sp. 833.
 - 17) Eduard Hanslick, Aus dem Tagebuche eines Musikers, Berlin ³/1892, S. 285.
 - 18) Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin, Bd. 1, Berlin 1782, S. 135.
 - 19) Raphael Georg Kiesewetter, a.a.O., 2. Auflage, Leipzig 1846, S. 91.
 - 20) Friedrich Chrysander, G. F. Händel, Bd. 1, Leipzig 1858, S. 233.
 - 21) Carl von Bruyck, (AmZ (1872), No. 6), zitiert in: Wilhelm Langhans, Geschichte der Musik des 17., 18., 19. Jahrhunderts. Im chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros, Bd. I, Leipzig 1882, S. 256-257.
 - 22) Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1812-1814, Sp. 963.
 - 23) John Hullah, A Course of Lectures on the Third or Transition Period of Musical History, London 1865, S. 65.
 - 24) Wilhelm Langhans, Geschichte der Musik des 17., 18., 19. Jahrhunderts. Im chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros, Bd. I., Leipzig 1882, S. 257-258.
 - 25) Hermann Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal, II/1. Kirchliche Werke, Leipzig 1888, S. 296.
 - 26) John Alexander Fuller-Maitland, The Age of Bach and Handel. The Oxford History of Music, Bd. 4, London 1904.
 - 27) Langhans, a.a.O., S. 256 ("In allen Künsten des Contrapunktes wohl erfahren, ist er (Durante) doch weit entfernt von der Reinheit und souveränen Freiheit der Tongestaltung eines Palestrina, den er in einer Missa alla Palestrina in D-Moll in wenig glücklicher Weise nachzuahmen gesucht hat").
 - 28) Hermann Abert, W. A. Mozart, Leipzig 1919, Bd. I, S. 297, 299.
 - 29) Walther Müller, Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik, Leipzig 1911.
 - 30) Arnold Schering, Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, 3. bearb. Auflage von Arrey von Dommers Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1924, S. 416.
 - 31) Karl Gustav Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland, Augsburg 1929, S. 13.
 - 32) Walter Senn, Art. "Messe", in: MGG Bd. 9 (1961), Sp. 195.
 - 33) Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. II, Kassel 1976; Anthony Lewis and Nigel Fortune (Hrsg.), Opera and Church Music

1630-1750. The New Oxford History of Music, Bd. 5, London 1975.

34) Roberto Zanetti, *La musica italiana nel settecento. Storia della musica italiana da Sant'Ambrogio a noi*, Bd. II, Busto Arsizio 1978, S. 1588 ("La letteratura sulla musica sacra settecentesca italiana non è molto ampia").

Isolde Vetter:

JOHANNES BRAHMS UND JOSEPH JOACHIM IN DER SCHULE DER ALTEN MUSIK

Am 26. Februar 1856 schreibt Brahms an seinen Freund Joseph Joachim: "Dann aber will ich Dich sehr erinnern und bitten, daß wir endlich das so oft Besprochene auch ausführen. Nämlich, uns kontrapunktische Studien zuzuschicken. Alle vierzehn Tage etwa schickt jeder, der andre (in acht Tagen also) dessen Arbeiten zurück mit etwaigen Bemerkungen und eignen und so weiter recht lange, bis wir beide recht gescheit geworden sind. Warum sollten denn wir ganz vernünftigen, ernsthaften Leute uns nicht selbst besser belehren können und viel schöner als irgend ein Pf. (Professor)¹ es könnte? ... Schicke mir in vierzehn Tagen die ersten Arbeiten. Soll ich Dir den Marburg² schicken? ich besitze ihn. Ich hoffe und freue mich sehr auf das erste Packet. Laß es Ernst werden! Schön, gut und nützlich wär's doch einmal. Ich finde es wunderschön."³ Joachim geht darauf am 3. März bereitwillig ein: "Der Vorschlag ist mir s e h r erwünscht, und ich verspreche mir eine baldige Ausführung."⁴ Drei Wochen später, am 24. März, heißt es bei Brahms: "Ich schicke zwei kleine Stücke mit, als Anfang unsrer gemeinsamen Studien. Hast Du noch Lust zu der Sache, so möchte ich Dir einige Bedingungen wohl sagen, die ich nützlich finde. Alle Sonntag (sic) müssen Arbeiten hin- und hergehen. Den einen Sonntag schickst Du z.B., den nächsten ich die Arbeit zurück mit eigenem usw. Wer den Tag aber versäumt d.h. nichts schickt, muß statt dessen einen Taler einschicken, wofür der andre sich Bücher kaufen kann!!! nur wenn man statt der Arbeit eine Komposition einschickt, ist man entschuldigt und wohl freudiger empfangen. Willst Du das mitmachen? Schicke mir also den nächsten Sonntag ... die Stücke zurück und andre dabei. Doppelter Kontrapunkt, Kanons, Fugen, Präludien, was es ist."⁵ Die Initiative zu dieser gegenseitigen Belehrung "ganz vernünftiger, ernsthafter Leute" ging also von Brahms aus. Dies mag sich nicht zuletzt darin widerspiegeln, daß wir aus dem uns erhaltenen Briefwechsel ausschließlich von Straftalern Joachims erfahren - wodurch sich Brahms' Büchersammlung nicht unwillkommenermaßen vermehrt haben mag.

Am 20. April 1856 sendet Joachim dem Freunde "diese beiliegenden schüchternen Anfänge nach jahrelanger Faulheit in diesen Dingen"⁶. Nun schreitet der Austausch bis in den Juli hinein recht regelmäßig voran. Aus den Monaten August und September liegen uns keine Briefe vor; es trat offenbar eine Unterbrechung der Studien ein (es handelte sich um die ersten Wochen und Monate nach dem Tode Schumanns), denn am 19. Oktober 1856 antwortete Brahms auf die Zusendung eines Kyrie von Friedemann Bach: "Für Beethoven und Friedemann Bach muß ich Dir danken, wie hat mich beides erfreut und doch geärgert, ich glaubte jedesmal eine Fortsetzung unserer Studien zu bekommen."⁷ Anfang Januar 1857 klagt Brahms: "Fingen wir unseren Kontrapunkt erst wieder an!"⁸, woraufhin sich Joachim zur Wiederaufnahme bereit erklärt⁹. Aber während der folgenden vier Monate hören wir nichts von konkreten Studienarbeiten. Endlich am 7. Mai 1857 entschließt sich Joachim, "den Sommer nicht durch Reisen zu zersplittern. ... Ich will und muß diesen Sommer