

Die beiden Dirigierweisen bei Praetorius, die einander auch im 16. Jahrhundert gegenüberstehen und sich ergänzen, lassen sich wie folgt veranschaulichen: Geht man von der Voraussetzung aus, daß die Horizontalbewegung im Dirigieren jüngeren Datums ist, so kann man bei Unterteilung einer Minute in 40 Zeiteinheiten einmal so verfahren, daß man jeweils den Abwärts- und Aufwärtsschlag einer Zeiteinheit zuweist, und zum anderen so, daß man die Zeiteinheiten je in ihrer Dauer verdoppelt d. h. statt 40 20 zählt und den Abwärts- und Aufwärtsschlag je für sich je einer Einheit erster Art gleichsetzt.

Auf diese Weise dürfte der *tactus celerior* ϕ und der *tactus tardior* ϵ des Michael Praetorius zu erklären sein und gleichermaßen der *tactus alla Breve* und *alla Semibreve* des Johann Zanger, wobei der *tactus alla Semibreve* wiederum dem immer gleichen „gantzen“ Schlag des Martin Agricola entspricht.

1600–1830

Vorsitz: Professor Dr. Anna Amalie Abert, Kiel

Protokollführer: Dr. Ludwig Finscher, Kiel

LAURENTIUS FEININGER / TRENTO

Die katholische Kirchenmusik in Rom zwischen 1600 und 1800: eine unfaßbare Lacune in der Musikgeschichte

Fünfzehn Jahre intensiver Forschungsarbeit in 15 Minuten zusammenzufassen ist eine Unmöglichkeit, die niemand ernstlich verlangen kann. Deswegen möchte ich mich darauf beschränken, den Titel dieses Vortrags zu erläutern. Zunächst den Haupttitel: es ist selbst für die katholische Kirche eine Neuigkeit, daß es zwischen 1600 und 1800 überhaupt katholische Kirchenmusik gibt, und daß nicht mit Palestrina und seinen unmittelbaren Nachahmern die katholische Kirchenmusik aufhört, und erst mit Perosi wieder anfängt. Die Musikgeschichte nimmt zwar zur Kenntnis, daß es in dieser Zeitspanne auch Kirchenmusik gibt, aber selbst Männer wie Manfred Bukofzer ziehen die gewagtesten Schlüsse aus den verschwindend wenigen Andeutungen, die zu allgemeiner Kenntnis gelangt sind, und die Veröffentlichung eines Werkes wie die Salzburger Domweih-Festmesse von Benevoli kann dafür mitverantwortlich gemacht werden, daß man sich nicht weiter mit diesem Gebiet beschäftigt hat. Man hat sich damit zufrieden gegeben festzustellen, daß bedeutende Meister wie Scarlatti, Benedetto Marcello, Carissimi und Monteverdi auch Kirchenmusik geschrieben haben, und hat geglaubt, aus der Beschreibung oder Veröffentlichung eines oder des anderen dieser Werke den Schluß ziehen zu können, daß die Kirchenmusik dieser ganzen Zeitspanne verweltlicht sei, und nichts Eigenes zu sagen gehabt habe. Und gerade das Gegenteil hat man von Bach — Inbegriff der protestantischen Kirchenmusik — ausgesagt: alle Musik Bachs sei eigentlich Kirchenmusik! Hier herrscht eine Verwirrung von Begriffen, die unfaßbar ist, und deswegen habe ich den Nebentitel gewählt.

Ich muß meine Aussagen auf wenige Feststellungen beschränken, denn es liegt mir sehr daran, dieselben am Schlusse mit einem bescheidenen Beispiel zu dokumentieren.

1. Es gibt in der Zeit zwischen 1600 und 1800 in Rom eine ganze Reihe von bedeutenden Musikern, die in der Musikgeschichte kaum überhaupt dem Namen nach bekannt sind, die ihr gesamtes Schaffen der liturgischen kirchlichen Gebrauchsmusik gewidmet haben.

2. Es gibt in Rom eine ununterbrochene Tradition rein kirchlicher Musik, den römischen Kapellen allein bestimmt, und eine ununterbrochene Aufführungspraxis, die nicht nur von den vermuteten (aber unbewiesenen) Einflüssen von Konzert und Oper, Arie oder Cantata völlig unabhängig bleibt, sondern auch von den innerhalb dieser Zeit im Druck veröffentlichten geistlichen Werken der bekannten weltlichen Musiker unbeeinflusst ist, so daß man geradezu feststellen kann, daß diese letzteren als periphere Erscheinungen und, weitgehend, Entartungen der Kirchenmusik anzusehen sind.

3. Das Schaffen der Meister Orazio Benevoli, Paolo Petti, Giuseppe de Rossi, Pompeo Camicciari, Giuseppe Ottavio Pitoni, Giovanni Giorgi, Pasquale Piseri und, abschließend, Giuseppe Jannacconi (gestorben 1816), zu dem noch dasjenige einer großen Anzahl weniger bedeutender aber immerhin beachtenswerter Meister hinzutritt, offenbart eine ununterbrochene Fortentwicklung rein liturgischer Formen und musikalischer Sprache, die von den Formen und musikalischen Ausdrucksmitteln der Instrumentalmusik (Concerto grosso, Sonata, Sinfonia) und weltlichen Vocalmusik (Opera, Cantata, Aria) unbeeinflusst bleibt. Es soll betont werden, daß das Epigonenhafte, was im Schaffen selbst eines Scarlatti oder Mozart offenbar wird, wenn sie auf den „strengen Stil“ abweichen, dieser geschlossenen römischen Tradition gänzlich fern liegt: es ist eine selbständige Weiterentwicklung auf einem Gebiet, dem die großen Möglichkeiten polyphoner Durcharbeitung zu alleiniger Verfügung blieben, die die instrumentale und weltlich vokale Musik brachliegen ließ. Messen, Te Deum, Psalmen und Antiphonen zu 16 Stimmen sind selbst nach 1800 in der römischen Liturgie und in der Praxis der römischen Kapellen keine Anachronismen: es sind die letzten Ausläufer einer Tradition, die erst durch die endgültige geistige Säkularisation des 19. Jahrhunderts für immer unterging.

Zum Schluß möchte ich noch ein Wort zum Nebentitel sagen, und das Wort „unfaßbar“ erklären und rechtfertigen. Es ist unfaßbar, daß es keine Maßstäbe geben soll, katholische Kirchenmusik zweier Jahrhunderte in ihrem geschichtlichen, musikalischen und funktionalen Eigenwert zu erkennen und zu messen. Es ist unfaßbar, auf eine Messe als Zweckform liturgischer Kunst die Form, oder in ihrer Beurteilung die Maßstäbe einer Symphonie anzuwenden, ebenso wie es unlogisch ist, den Maßstab Bachscher Fugen auf Mozart zu übertragen, als ob Mozart keine Fugen hätte schreiben können. Dann ist es aber auch unlogisch, von einer *Geschichte der Fuge* zu sprechen, wenn Bach der einzige sein sollte, der Fugen hätte schreiben können: es sind dies Restbestände subjektiver, romantischer Geschichtsauffassung, die von einem hypothetischen absoluten Höhepunkt aus alles Vorhergehende als Vorstufe, alles Folgende als Verfall sieht. Die objektive, moderne Geschichtsauffassung ist die, nach Möglichkeit (und jedenfalls vorurteilslos) die Eigenwerte einer jeden Zeit, eines jeden Gebietes und einer jeden Figur zu erfassen und in einen objektiven Zusammenhang zu bringen. Daß man dabei auf größere und kleinere Meister, auf mehr oder weniger glückliche Zeiten und auf mehr oder minder ertragreiche Gebiete stößt, ist klar. Worauf es ankommt ist, zur Erkenntnis des auf jedem Gebiete Geschaffenen und der Zusammenhänge mit den anderen Gebieten und mit den geistigen Strömungen der gesamten Zeit zu gelangen.

Sowohl bei Bachs kirchenmusikalischen Schaffen, wie bei dem der katholischen Kirchenmusik, insbesondere der in Rom und für Rom geschaffenen Musik, handelt es sich um Gebrauchsmusik, die ihrem Ursprung nach nichts weiter beansprucht, als im eigenen Rahmen ihr Bestes zu geben. Wenn man dies für Bach gelten läßt und ohne weiteres voraussetzt, so gilt dies in weit höherem Maße von der katholischen Kirchenmusik Roms. Die Grundlage der römisch-katholischen Liturgie bietet gerade die Universalität, die man in der protestantischen

Liturgie und demzufolge auch in Bachs Kirchenmusik vermißt und die man als „Kirchliches“ in seiner Instrumentalmusik weit stärker zu spüren vermag. Ebenso unlogisch und unfafbar ist es, die Figur Bachs (oder Mozarts) als Maßstab für gleichzeitige italienische Musik, protestantische für katholische Kirchenmusik anzuwenden. Die Formen der Bachschen Kirchenmusik sind weltlich: Choral, Arie, Konzert; die der katholischen Kirchenmusik sind geistlich: Graduale, Offertorium, Messe, Antiphon, Hymnus, Psalm, und alle die übrigen liturgischen Texte. Musikgeschichtlich gesehen und mit den einer jeden liturgischen Gattung gemäßen Anpassungen, ist die Grundform aller katholischen Gebrauchsmusik die Motette, mit der ebenfalls ihrem Ursprung nach liturgischen Nebenform des Ricercare, welches besser noch als Spezialfall der Motette erklärt werden kann: Anwendung des Motetten-Prinzips auf wortarme Texte wie Kyrie, Alleluia und Amen.

Nur das Verständnis aus diesen funktionalen Grundgegebenheiten kann zu einer Erkenntnis eines musikalischen Reichtums und musikalischer Höhepunkte führen, die keinem anderen der in der Musikgeschichte bereits erforschten Gebiete im mindesten nachstehen, welche bereits in den Gemeinbesitz unseres Kulturgutes eingegangen sind¹.

Diskussion:

Haack (München) weist darauf hin, daß im originalen Klangbild der vorgeführten Werke statt der Knabenstimmen sicherlich Falsettisten zu denken seien. Hucke (Rom) bestätigt, daß in Rom im fraglichen Zeitraum sowohl S. Maria Maggiore als auch die Vatikanische Kapelle keine Knabenstimmen, sondern Falsettisten hatten.

WALTER KOLNEDER / DARMSTADT—GIESSEN

Zur Frühgeschichte des Solokonzerts

Dem Versuch, die noch reichlich dunkle Frühgeschichte des Solokonzerts aufzuhellen, mußten Überlegungen über den einzuschlagenden Weg vorausgehen. Es ergab sich die Notwendigkeit, die Arbeit in drei Richtungen anzulegen: 1. mußte das Endprodukt, nämlich das Solokonzert in seiner prototypen Ausprägung bei Vivaldi auf möglichst breiter Quellengrundlage untersucht werden; die genaue Kenntnis in allen Einzelheiten ist Voraussetzung dafür, deren Entwicklung zu verfolgen und ihr erstes komplexes Auftreten festzustellen; 2. muß alles, was zu unserem Thema bisher behauptet wurde, auf seine Gültigkeit hin untersucht werden; 3. muß bisher unbeachtetes Material herangezogen werden.

Zu Punkt 1 darf ich bemerken, daß die exakte Untersuchung des ausentwickelten Formtyps erst nach den Turiner Vivaldifunden möglich war und ich hoffe, sie mit meiner Arbeit *Die Solokonzertform bei Vivaldi*¹ vorgelegt zu haben. An einem Beispiel soll noch gezeigt werden, wie sehr unklare Vorstellungen von der Form den Blick für die Zusammenhänge trüben können.

Zu Punkt 2, nämlich der Überprüfung der bisherigen Ansichten, greife ich ein Detailproblem heraus, Albinonis op. II *Sinfonie e Concerti a cinque, due Violini, Alto, Tenore, Violoncello*

¹ Der Einwand, der nach Verlesen des Vortrags und nach Abspielen des Tonbandes (Giovanni Giorgi, *Portas celi*, vierstimmig, 1723) gemacht wurde, „daß so etwas keine Konzertmusik sei“, ist — abgesehen von dem Hauptthema des Vortrages selbst — insofern richtig, als auch der *Isenheimer Altar* kein Ausstellungsobjekt ist. In jeder Betrachtung religiöser Kunst ist die positive Teilnahme an der religiösen Handlung und der lebendige Glaube *Conditio sine qua non*.

¹ W. Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, Straßbourg 1961.