

18. Jahrhundert

Einleitung:

Das 18. Jahrhundert zwischen Absolutismus und Aufklärung

Das 18. Jahrhundert ist – wie alle Jahrhunderte davor – gekennzeichnet durch Linearität wie Umbruch, Tradition wie Veränderung, durch die Gleichzeitigkeit von scheinbar Widersprüchlichem, Gegensätzlichem – kurz: das 18. Jahrhundert ist keineswegs auf einen einheitlichen Grundcharakter zu bringen. Wenn in den historischen Fachbüchern dennoch vom „Zeitalter der Aufklärung“ gesprochen wird, so ist damit vor allem der das Jahrhundert prägende geistesgeschichtliche Prozess gemeint, der ein kritisches und selbstverantwortliches Denken mit den Mitteln der Vernunft forderte. Im Mittelpunkt der Forderungen steht dabei die Befreiung von althergebrachten, starren und überholt erachteten Vorstellungen und Ideologien, wie sie etwa durch eine dogmatische Offenbarungstheologie oder den absolutistischen Despotismus (z. B. des von göttlichem Legitimationsanspruch getragenen ‚Sonnenkönigs‘ Ludwig XIV) repräsentiert wurden. Propagiert wurde von den Aufklärern dagegen die Akzeptanz für die neuen, modernen Erkenntnisse einer von Vernunft, Logik und Fortschritt geleiteten Wissenschaft in allen Bereichen. Die damit einhergehende Forderung nach einer Autonomie des Subjekts beschleunigte einen Individualisierungsprozess der den Beginn der sogenannten ‚Moderne‘ (d. h. unserer heutigen Kultur) markiert. Doch erlangte dieses, von Gelehrten und Philosophen formulierte kritische Denken als selbstreflexiver Vorgang (quasi das Leitbild der Kultur der Aufklärung) erst allmählich gesellschaftspolitische und kulturelle Bedeutung. Denn nach wie vor existierten in der kulturellen Praxis des 18. Jahrhunderts prämoderne Strukturen und Muster weiter. Nach wie vor ist das Jahrhundert eine Epoche, die in Ritualen lebt, in der die Menschen mit Etiketten ihren sozialen Alltag ordnen und begreifen. Nach wie vor beherrscht die Monarchie und die höfische Gesellschaft die repräsentative Öffentlichkeit. Diese, charakterisiert von feudalen und absolutistischen Machtstrukturen mit starken Differenzierungen im sozialen Ständegefälle, prägt noch weitgehend das politische und gesellschaftliche Bild Europas (mit Ausnahme Englands). Nach wie vor sind es hauptsächlich agrarische Gesellschaften mit deutlichen Gegensätzen zwischen Stadt und Land, zwischen hoheitlichen Zentren der Macht und des Handels und den

Peripherien. Auch die Aufklärung selbst als „Denkbewegung, die prinzipiell alle Bereiche des Wissens und der individuellen und sozialen Lebenspraxis erfassen wollte“ (Vierhaus: Was war Aufklärung?, S. 7) muss als eine örtlich wie inhaltlich unterschiedliche verstanden werden. So verfolgte etwa der englische Empirismus (Erkenntnistheorie auf Basis von Sinneswahrnehmung, z.B. bei Locke und Hume) eine grundsätzlich naturwissenschaftliche Ausrichtung, während die französischen ‚philosophes‘ von Anfang an eine sozialkritische Perspektive betonten (im Zentrum die von d’Alembert und Diderot zwischen 1751 und 1780 herausgegebene ‚Encyclopédie‘ in insgesamt 35 Bänden, einer imposanten Zusammenschau des Wissens der Zeit mit programmatischem Anspruch wie der Titel ‚dictionnaire raisonné‘ – Lexikon der Vernunft – ankündigt); die Aufklärungsphilosophie im deutschsprachigen Raum wiederum beschäftigt sich vorrangig mit Fragen der Religion und Moral (Wolff, Mendelssohn, Kant). Darüber hinaus haben Vertreter der Aufklärung selbst auch an vielen anderen Strömungen ihrer Zeit teilgenommen oder gegenaufklärerische Tendenzen vertreten. Stellvertretend sei hier der in Frankreich lebende Schweizer Jean-Jacques Rousseau genannt, der mit dem scharfen Blick des Außenseiters die französische Aufklärung und ihre Vertreter einer grundlegenden Kritik unterzog, wobei er von der Überzeugung ausging, der Mensch sei seinem Wesen nach weniger der Vernunft als dem Gefühl verbunden. Mit seiner Gesellschafts- und Kulturkritik beeinflusste Rousseau nicht zuletzt die Musikanschauung seiner Zeitgenossen nachhaltig (s. unten). – Angesichts der Verschiedenheit von örtlichen, inhaltlichen wie zeitlichen Entwicklungen scheint es also angebrachter statt von Aufklärung von Aufklärungen zu sprechen. Trotzdem finden sich bei aller Differenz und Divergenz im Einzelnen gewisse Grundmuster des Denkens und Wollens: die Forderungen nach Vernunft, Freiheit und Tugend sind überall mehr oder weniger Grundforderungen.

Die Aufklärungsideen wurden innerhalb der bestehenden politischen Strukturen, d.h. des höfischen Absolutismus formuliert. Diese Form der Monarchie, die im Europa des 18. Jahrhunderts der politische Normalzustand war (Ausnahme England, das seit 1689 eine Repräsentativverfassung hatte, in der die im Parlament vertretenen Stände über ein selbständiges Mitbestimmungsrecht verfügten), wurde auch von den Aufklärern nur ausnahmsweise und erst spät in Frage gestellt. So versuchte man den Absolutismus im Sinne der eigenen Ziele, also der Verbreitung von Verstand und Tugend, zu instrumentalisieren und gegebenenfalls auf Freiheit durch Reformen zu hoffen (vgl. den sog. „aufgeklärten Absolutismus“). Ganz allgemein gesprochen war die Aufklärung des 18. Jahrhunderts also eine geistige und gesellschaftliche Reformbewegung, die ihre wesentlichen Impulse bezeichnenderweise großteils aus jener sozialen Trägerschicht bezog, die als aufstrebende

gesellschaftliche Formation am meisten an Veränderung interessiert war, dem Bürgertum. Bedingt durch Veränderungen der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen (z. B. Aufstieg von Handel und Gewerbe im Merkantilismus, Manufakturwesen als Frühform der Industrialisierung) und politischer Strukturen (z. B. Aufbau eines modernen Verwaltungsapparates, Förderung der modernen Wissenschaften, sozialstaatliche Einrichtungen) tritt eine neue bürgerliche Gesellschaft neben die traditionelle aristokratische. Doch wäre es eine irreführende Verzerrung, die Aufklärung als eine grundsätzlich bürgerliche, gegen die Aristokratie gerichtete Bewegung zu verstehen. Vielmehr gehörten die Protagonisten einer noch jungen bürgerlich-aristokratisch gemischten Trägerschicht an, die sich sowohl aus dem intellektuellen Bildungsbürgertum (Philosophen, Literaten, Akademiker, hohe Verwaltungsbeamte, usw.) wie auch aus Kreisen des aufgeschlossenen Adels zusammensetzte. Der Aufstieg des Bürgertums zu kultureller Bedeutung vollzieht sich folglich in den verschiedenen Ländern mit unterschiedlicher Geschwindigkeit und in unterschiedlichen Formen der Auseinandersetzung bzw. Koexistenz mit den alten Mächten. So wird zum gesellschaftlichen Mittelpunkt eines regen öffentlichen Gedankenaustausches in Frankreich etwa der aristokratisch sowie großbürgerlich geprägte Salon (z. B. von Madame Tencin oder Madame Lespinasse), in dem die ‚parti des philosophes‘ um Voltaire, d’Alembert oder Diderot verkehrt. Neben den in ganz Europa verbreiteten Salons werden nun auch Clubs nach englischem Vorbild, wissenschaftliche Akademien, Lesegesellschaften, gemeinnützige Sozietäten, kunstsinnige Zirkel usw. soziale Orte, in denen der ‚Mann von Welt‘ (ob adeliger oder bürgerlicher Herkunft) den intellektuellen Diskurs und die gehobene Konversation pflegt. Überall erscheinen neue Journale, Tageszeitungen, Bücher, in denen Fragen der Bildung, des Wissens und der Kultur öffentlich zur Diskussion gestellt werden.

Die Auswirkungen der neuen aufklärerischen Ideen waren auch im Bereich der Musik vielfältig. Die Trägerschaft der Musikkultur beginnt sich zu wandeln, ebenso ihre Institutionen. Die Art, wie Musik gespielt und wie sie gehört wird geht einher mit der stilistischen Wandlung der Musik selbst. Analog zu diesen praktischen Auswirkungen steht die Musik als Gegenstand kritischen Denkens und öffentlicher Diskussion im Spannungsfeld einer professionellen Musiktheorie und einer popularphilosophischen Musikkritik, die nach der humanen Qualität der Musik fragt, nach ihrem Sprach- und Kommunikationscharakter und nach ihrer Wirkung.

Musik und Aufklärung – Traditionelle Nachahmungsästhetik und moderne Gefühlsästhetik

In dem Maß wie Musik zum Gegenstand kritischen Denkens wird mehrten sich im 18. Jahrhundert die musiktheoretischen Abhandlungen über den Stellenwert der Musik im System der Künste. Orientiert an der französischen Hof-Oper, der ‚Tragédie en musique‘, (Vorbild sind die Opern J.-B. Lullys unter Ludwig XIV.) steht im Zentrum die von Jean B. Dubos (in seinen *Réflexions critiques*, 1719) und Charles Batteaux (in *Les Beaux-Arts*, 1746) geführte Diskussion, nach der die Musik auf dem Prinzip der Naturnachahmung beruhe. Aus dem Postulat, dass Musik entweder die innere Natur des Menschen oder die äußere, die ihn umgibt, nachahmen solle, resultiert einerseits die Affektdarstellung, andererseits die Tonmalerei. Letztere wird, da sie keine Leidenschaften ausdrückt, als nebensächlich erachtet. Hingegen mache die Musik, wo sie die „innere Natur“ des Menschen nachahmt, ihre humane Qualität fühlbar, indem die Töne Ausdruck der Empfindungen werden, und sich dabei die Poesie zum Vorbild nehmen. Die ästhetische Diskussion bewegte sich hier also bereits um den Unterschied zwischen einer rationalistischen Naturnachahmung und dem Hervorheben menschlich natürlichen Verhaltens und seiner künstlerischen Gestaltung.

Gegenentwürfe zu einer an der französischen Oper orientierten Nachahmungsästhetik kommen aus England. Beeinflusst einerseits vom Sensualismus D. Humes andererseits von der melodischen Ausdruckskraft der modernen italienischen Instrumentalmusik eines F. S. Geminianis (Violinsonaten), D. Scarlattis (Klaviersonaten), oder G. B. Sammartinis (Symphonien) nennt der Komponist Charles Avison in seinem 1752 erschienen *Essay on Musical Expression* das Ausdrucksprinzip als wesentlich für die Musik. Demnach wirke die Musik auf den Menschen nicht über den Umweg der Nachahmung der Natur, sondern direkt und unmittelbar durch die Melodie und den Klang an sich.

Kritik an einer naturalistischen Nachahmungsästhetik kommt auch von deutschen Philosophen und Musikern. So hält J. G. Sulzer in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771), der grundlegenden Enzyklopädie in deutscher Sprache, der Nachahmungslehre das Prinzip der Verschönerung entgegen, worin das Wesen der schönen Künste liege. Die Musik wird dabei als eine, vom Gefühl geleitete Empfindungssprache verstanden, nach Sulzer ist Musik die Kunst der „unmittelbaren Sinnlichkeit“. Dem Postulat der französischen Ästhetik Batteaux‘, die Musik müsse die Poesie nachahmen, setzte man die Überzeugung entgegen die Töne und der Gesang seien der reine Ausdruck des menschlichen Herzens (z. B. Joh. A. Hiller: *Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik*, 1754).

Dass die Diskussionen über Sinn und Gehalt der Musik nicht mehr ausschließlich die Sache eines elitären Zirkels von Intellektuellen und Musiktheoretikern ist, gehört zu den wesentlichen Merkmalen eines Jahrhunderts, in welchem Fragen der Kunst Gegenstand öffentlicher Erörterung werden. Das Denken und Schreiben über Musik erschöpft sich nun nicht mehr im Diskurs über kompositionstechnische und musiktheoretische Fragen des Handwerklichen und Kunstgerechten, sondern kreist auch um praktische Fragen des Geschmacks und deren Urteilsbildung und -findung. Die musikalische Öffentlichkeit repräsentieren dabei literarisch engagierte Musiker wie Johann Adolph Scheibe (mit seiner Zeitschrift ‚Der critische Musicus‘, 1737-1740), Friedrich Wilhelm Marpurg oder Johann Mattheson (gibt die erste deutsche Musikzeitschrift ‚Critica Musica‘ 1722-1725 heraus). Dessen 1713 erschienene Schrift ‚Das Neu-Eröffnete Orchestre‘ stellt einer der frühesten Versuche dar musikalische Praxis mit sozialen und ästhetischen Entwicklungen der Zeit in Beziehung zu setzen. Damit ist Matthesons Schrift Ausdruck eines veränderten musikalischen Bewusstseins, in dem der erklingenden Musik der Vorrang vor theoretischer Beschäftigung eingeräumt wird. Symptomatisch ist, dass sich der Autor ausdrücklich an den „Galant Homme“ wendet, damit einen Mann von Weltläufigkeit, Kultur und Bildung meint, wie ihn die französische aristokratische-großbürgerliche Salonkultur seit dem späten 17. Jahrhundert kannte. Der dort angesprochene ‚bon gout‘ –also der rechte Geschmack – zielte auf einen neuen Tonfall der Musik: als Ideal wird ein ungezwungener, gefälliger Stil, der sich als musikalischer Konversationston charakterisieren lässt, propagiert. Die Darstellung einer rational begründbaren Affekteinheit nach festen Regeln und unter Benutzung standardisierter rhetorischer Figuren wie für die „barocke“ Musik charakteristisch, wird nun als zu kompliziert (gelehrt) und unnatürlich gekünstelt empfunden. Dagegen sollte die neue salonfähig galante Musik „alle Neigungen der Seele regen“ (Mattheson, 1721). Im engen Zusammenhang damit steht auch ein, seit dem frühen 18. Jahrhundert geführter Diskurs um den Stellenwert der Emotionen innerhalb einer aufgeklärten Ethik der um den Begriff der ‚Empfindsamkeit‘ (sensibilité/sensibility) kreist. Dass Empfindsamkeit als eine von Vernunft geleitete Verbindung von Rührung und Erkenntnis (‚Herz und Verstand‘) interpretiert wird, ebenso als eine, alle Standesgrenzen übersteigende, jedem Menschen zukommende Seelenqualität ausdrückt, wird Mitte des Jahrhunderts auch für den musikalischen Diskurs bedeutsam. Musik sollte nun eine aus dem Inneren kommende Empfindungs-Sprache des Herzens sein, die eben darum fähig ist zu rühren. Empfindsamkeit, als ein zentraler Begriff im musikalischen Diskurs der Aufklärung, lässt sich dabei als komplexes Wechselspiel von Selbstbezogenheit und Mitgefühl verstehen.

Diese empfindsame Ästhetik sollte schließlich in den 1790er Jahren von einer romantisierenden Metaphysik der Instrumentalmusik abgelöst werden. In kunsttheoretischen Abhandlungen bei Wackenroder (Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, 1797), Tieck (Symphonien, 1799) oder Jean Paul (Hesperus, 1795) wird nun die Instrumentalmusik zum Inbegriff der Musik als Ausdruck einer irrationalen „unendlichen Sehnsucht“.

Diese Vielfalt und das Miteinander heterogener Prozesse gilt auch für eine Musikgeschichte die nicht mehr zu begreifen ist als chronologische Abfolge eines, am linearen Fortschrittsmodell von Ursache und Wirkung entwickelten überholten Geschichtsmodells, welches in der „Wiener Klassik“ ihren Höhepunkt erkennt. Nicht nur wäre dies eine unzulässig simplifizierende Verengung eines tatsächlich internationalen Musiklebens. In diesem war Wien nur eine von mehreren, nebeneinander existierenden Musik-Kulturen. Des Weiteren impliziert der Begriff „Wiener Klassik“ auch eine teleologische Wertung und im Grunde ahistorische Sichtweise: demnach wären die, der „Wiener Klassik“ zeitlich vorgelagerten Entwicklungen als bloße Vor-Geschichte zu interpretieren. In der Wahl von Termini wie „Zwischenzeit“ oder „Vor-Klassik“ wird der Verlegenheitscharakter solch problematischer Zuordnung evident: sie verweist in ihrer implizierten Zielgerichtetheit auf eine sowohl örtlich wie inhaltlich selektive Geschichtsauffassung hin zur „Wiener Klassik“. – Darüber hinaus muss die Vorstellung mehr als die Hälfte des 18. Jahrhunderts (von ca. 1720/30 bis ca. 1780) als bloße Übergangszeit zu behandeln einem zeitgemäßen musikgeschichtlichen Verständnis „geradezu absurd“ (Carl Dahlhaus) erscheinen. Nicht viel anders verhält es sich mit der, an der Jahreszahl 1750 festgemachten willkürlichen Festschreibung des Gegensatzpaares „Barock“ und „Klassik“. Abgesehen von der methodischen Fragwürdigkeit, singuläre biographische Fakten mit übergreifend strukturellen Entwicklungen gleichzusetzen, also der Annahme, dass mit Bachs Tod 1750 zugleich eine Epoche zu Ende gegangen wäre, wird damit auch das historische Faktum ignoriert, dass die wesentlichen musikgeschichtlichen Veränderungen bereits um 1720/30 einsetzten und Bachs Spätwerk nach 1730 als das eines Esoterikers „aus der Zeit“ fiel, die behauptete Zäsur 1750 als solche also nicht wahrzunehmen ist. – Tatsächlich entsprangen diese selektiven Sichtweisen einer bürgerlich wie national geprägten Historiographie des 19. bzw. 20. Jahrhunderts. So erfolgt die musikgeschichtliche Begriffsbildung einer von Haydn, Mozart und Beethoven begründeten „Klassik“ erst bei Amadeus Wendt. In dessen 1836 erschienenen Abhandlung ‚Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden‘ wird erstmals rückblickend ein normatives Klassik-Verständnis mit einem

historischen verbunden. Analog dazu konstituiert R. G. Kiesewetter in seiner 1834 erschienenen ‚Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik‘ die mit 1780 -1800 begrenzte ‚Epoche Haydn und Mozart‘ als ‚Wiener Schule‘.

Musikalischer Stilwandel um 1720/1730

Der galanten Lebensart (im Sinne von elegant, kultiviert, gebildet, gefällig) korrespondiert ein neuer musikalischer Konversationston. Dessen Leitideen sind mit Kürze, Klarheit, Natürlichkeit der Form und Freiheit des Ausdrucks knapp zusammengefasst. Diese Tendenz zur Vereinfachung und zur leichten Fasslichkeit konkretisiert sich innermusikalisch in einer

- Distanzierung vom strengen polyphonen Satzgefüge und analog dazu in einer Vereinfachung des harmonischen Ablaufs. Einem strengen, gebundenen ‚gelehrten‘ Stil wird nun der sog. ‚freie Satz‘ gegenübergestellt, d. h. ein Abweichen von den Regeln und Normen des strengen Kontrapunktes zugunsten einer flexibleren Schreibweise die dem unmittelbaren Ausdruck dient. Die Bevorzugung der kantablen, schlichten ‚natürlichen‘ Melodie statt eines kunstvoll-komplexen polyphonen Stimmensatzes, steht an oberster Stelle der neuen Anschauung. – Mit dem Primat der oben liegenden Melodie als Trägerin des musikalischen Ausdrucks und der gleichzeitigen Unterordnung der, diese Melodiestimme begleitenden Stimmen erfolgt ein grundlegender Wandel im musikalisch-kompositorischen Denken: der traditionelle ‚gelehrte‘ Satz einer ‚waagrechten‘, linear verlaufenden Polyphonie gleichberechtigter Stimmen samt einem diesen zugrunde liegenden Basso continuo wird ersetzt durch einen ‚senkrechten‘, homophonen Satz, basierend auf hierarchisch strukturierten Akkordfolgen. Somit wird die alte Kontrapunktlehre zu Gunsten einer modernen ‚Harmonielehre‘ verdrängt. Der ‚neue Ton‘ brachte somit auch einen grundlegenden Wandel im musikalischen Satzbau mit sich: das Abgehen vom Generalbass. Der französische Komponist und Theoretiker Jean Philippe Rameau formulierte in seiner Abhandlung ‚Traité de l’harmonie‘ 1722 erstmals die Grundlagen dieser Harmonielehre, welche die Melodie strikt an die Gesetze der Harmonie anbindet und diese Lösung zum ‚principe naturel‘ erklärt. An die Stelle des linearen Generalbasses setzt Rameau den Gedanken der kadenzbezogenen Akkordfolge: basierend auf den drei Grundfunktionen centre tonique (Tonika, T) – Dominante (V. Stufe; D) – Sousedominante (IV. Stufe; S) werden drei quintverwandte Dreiklänge in der Folge T-S-D-T (die sog. Kadenz) in Beziehung gesetzt um damit ein tonales Zentrum festzulegen. Der Zentralismus dieser kadenzbezogenen Auffassung bedingt, dass jeder

Zusammenklang, der nicht den Hauptfunktionen T, S, D entspricht, nur noch als ‚Vertreter‘ interpretiert wird. Was oberflächlich betrachtet wie ein kompositionstechnischer Rückschritt erscheinen mag, wird jedoch zur wichtigen Voraussetzung für die neue Instrumentalmusik: von einem außermusikalischen Text unabhängig, kann so weit gestreckte innermusikalische Spannung und Dramatik aufgebaut werden. Der dabei vergleichsweise sparsam eingesetzte harmonische Wechsel folgt dabei einerseits der geforderten ‚simplicité‘ und Verständlichkeit, andererseits gerät er so zum spannungsgeladenen effektvollen Ereignis und zum Auslöser einer dramatischen Entwicklung.

- Weiter zeichnet eine, als modern empfundene Tonsprache die Neigung zur Reihung und Wiederholung von kurzen, leicht verständlichen Motiven und Phrasen aus. Diese basieren auf einer einfachen (für unser Ohr oft formelhaft schematisch wirkenden) Melodik mit akkordischer Begleitung, um so dem Zuhörer Zeit zu lassen dem musikalischen Verlauf zu folgen. Die meist achttaktigen Gruppen weisen einen symmetrischen, aus dem Tanz stammenden Periodenbau auf. Im Aufbau zweiteilig, gliedert sich die Periode in je einen viertaktigen offen endenden Vordersatz (häufig auf der Dominante) und einen gleich langen, schließenden Nachsatz (meist auf der Tonika endend). Dabei orientiert sich der Themenbau zumeist am kontrastreichen, antagonistischen Spiel von Spannung – Entspannung, Frage – Antwort, Hin – Zurück, kurz: an einer Ästhetik der allgemeinen Verständlichkeit und am Modell des sprachlichen Dialogs. Dramatik und Abwechslung ergeben sich zudem aus der neuartigen Behandlung des thematischen Materials, das an die Stelle der barocken Monothematik nun thematische Abwechslung setzt: Die musikalischen Gedanken kontrastieren nicht nur in unterschiedlicher melodischer Gestaltung, sondern, und vor allem durch den Tonartenwechsel (zumeist stehen dabei die Themen im Tonika-Dominante Spannungsgefälle).

Das neue musikalische Ideal des Einfachen und Empfindsamen wurde von einem, dem Neuen aufgeschlossenen aristokratischen und bürgerlichen Publikum von ‚Kennern und Liebhabern‘ angeregt diskutiert und findet sich in der kompositorischen Praxis des 18. Jahrhunderts nahezu in allen Bereichen: gleichermaßen in der öffentlichen, halb-öffentlichen wie privaten Sphäre des ‚Kammerstils‘ (meint die zeitgenössische Klassifikation des weiten Bereiches der Instrumentalmusik vom Concerto grosso, der Suite, dem Solokonzert und der Symphonie bis hin zu Divertimenti, Suiten, Partiten, Sonaten für kleiner besetzte Ensembles bzw. Tasteninstrumente, schließlich Streichquartette und Klaviertrios) wie im ‚Kirchenstil‘

(geistliche Musik), ebenso wie im ‚Theaterstil‘ (dem zeitgenössischen italienischen und französischen Musiktheater). Die Oper, als der zentralen Gattung des 18. Jahrhunderts, war wiederholt Gegenstand musikästhetischer Auseinandersetzungen und galt den Zeitgenossen ebenfalls für einen, wenn nicht für den höchsten Ausdruck galanten Wesens in der Musik.

Die Oper im Wandel – Zwischen repräsentativer Hofoper und bürgerlichem Singspiel

Wie im 17. Jahrhundert dominierte die Oper auch das gesamte 18. Jahrhundert die europäische Musik. Fragen der Legitimation und Ausrichtung des Genres prägten den musikästhetischen Diskurs. Die kulturelle Praxis einer regional wie stilistisch ausdifferenzierten Opernpflege charakterisiert wesentlich die europäische Kulturlandschaft. Dabei stehen die musikalischen Entwicklungen in enger Wechselwirkung mit übergreifenden stilistischen Neuerungen der Zeit (s. oben). Gleichmaßen sollten gesellschaftliche und politische Rahmenbedingungen die Kunstform Oper prägen.

Oper in Italien

Im 18. Jahrhundert wird die italienische ‚opera‘ noch stärker als im vorangegangenen Jahrhundert zur dominierenden europäischen Kunstform und zugleich zum wichtigsten Repräsentanten italienischer Sprache und Musikkultur in Europa (mit Ausnahme Frankreichs). Im Mittelpunkt der Rezeption steht dabei das sog. **‚Dramma per musica‘** (Bezeichnung der Libretti) mit heroisch-ernstem Inhalt (deswegen ab der Jahrhundertmitte auch **Opera seria** genannt). Dieses am Geschmack einer höfischen Repräsentationskultur orientierte Musiktheater wurde um 1690 einer Reform unterzogen: Am französischen Vorbild einer klassisch-aristotelischen Aufklärungspoetik (Corneille, Quinault, Racine) orientiert, kritisierte die römische Accademia dell’Arcadia (um Dichter wie A. Zeno und Komponisten wie A. Scarlatti, G. Bononcini) den qualitativen Verfall der Oper (z.B. vordergründiges Spektakel ohne zwingend logische Dramaturgie, Mischung von Tragischem und Komischem, polyphone Satzstruktur, pathetische Darstellung extremer Leidenschaften). Statt dessen forderte man dramaturgische Klarheit (aristotelische Einheit von Zeit, Ort, Handlung), das von Vernunft, Wahrhaftigkeit und Liebe geleitete moralische Handeln der Protagonisten, die Wahrscheinlichkeit der Handlung durch Bevorzugung historischer statt mythologischer

Sujets, sowie eine tonmalerisch-realistische Naturnachahmung (speziell in den spektakulär und aufwändig ausgestalteten Sturm/Gewitter/Schlachten/Katastrophen-Szenarien). – Damit sollte das so erneuerte Drama per musica den gesellschaftlichen Normen (bienséances, d.h. den Anstandsregeln) entsprechen, in denen der aristokratisch/bürgerliche ‚galante homme‘ nach Einfachheit (‚noble simplicité‘ wie sie der Kritiker F. Ragueneau 1702 fordert), Unpathetischem und einem, die Contenance bewahrenden zurückhaltenden ‚noblen‘ Ausdruck strebt. Die Verbreitung des neuen Operntypus erfolgte von Venedig aus (wo A. Zeno's Libretti bis in die 1730er Jahre dominierten), sowie vor allem von Rom und Neapel. Hier wirkte der, aus dem Umfeld der Accademia dell'Arcadia stammende Opernlibrettist Pietro Metastasio (eigentlich P. Trepassi, 1698-1782) zwischen 1719-1730, ehe er vom Habsburger-Kaiser Karl VI. als Nachfolger Zeno's zum Hofdichter (poeta caesareo) nach Wien berufen wurde. In Metastasio's drammi per musica finden die genannten Opernreformen ihren gültigsten Ausdruck. Sie bestimmen fast das gesamte Jahrhundert Stil und Form der Opera seria. Die Texte des Librettisten kreisen zumeist um die Themen Ethik, Moral und die Legitimation politischer Macht. (z. B. La clemenza di Tito), vertont von einer Vielzahl zeitgenössischer Komponisten von Albinoni und Vivaldi bis Hasse, Händel, Gluck, Haydn und Mozart. Die Sujets, ausschließlich den historisch-mythologischen Stoffen des klassischen Altertums entnommen, sind nach einem bestimmten Schema gearbeitet, das in einem ausgewogenen Verhältnis von lyrisch-kontemplativen und dramatisch zuspitzenden Partien besteht (am französischen Vorbild eines Corneilles und Racines orientiert) und stets einen glücklichen Ausgang vorsieht (lieto fine). Dem Bemühen um klare Strukturierung entspricht auch der gänzliche Verzicht auf groteske Szenen, sowie auf übliche Nebenhandlungen. Handlung und Musik erfahren eine klare Trennung: erstere erfolgt im Rezitativ (handlungsbedingt entweder schlicht begleitet als ‚recitativo semplice‘, oder mit orchestraler Begleitung als ‚recitativo accompagnato‘); in der, dem Rezitativ folgenden Arie wird ein, in den vorausgegangenen Szenen dargestellter Affekt (Liebe, Zorn, Sehnsucht, Verzweiflung, etc.) musikalisch virtuos ausgebreitet. Die dabei im Mittelpunkt des Interesses stehende Form der Da-capo-Arie bietet dem Sänger zudem einen effektvoll-glänzenden Auftritt. Die Opern erfahren weiters eine dreiaktige Standardisierung. Streng normiert wird auch die Anzahl der handelnden Personen: die wichtigsten sind der Herrscher sowie das erstrangige und das zweitrangige Paar. Zwischen ihnen entwickelt sich die Intrige. Des Weiteren erfolgt eine starre Typisierung der Charaktere und eine formelhafte Austauschbarkeit des Handlungsrahmens, der letztendlich nur den äußeren Rahmen für die musikalische Nummer als das eigentliche Ereignis abgibt. Das Drama per musica wird mit seiner hierarchischen

Formenwelt, seinem gestischen Festcharakter und seinem moralischen Humanitätsanspruch zum Symbol eines auf Vorbildwirkung abzielenden absolutistischen Herrschafts- und Wertungsanspruchs.

Die weiter oben angesprochenen Kritik- und Reformbestrebungen als wesentliche Zeitcharakteristika begleiteten die Opera seria das gesamte Jahrhundert. Kastraten- und Primadonnenwesen und deren Allüren, dramaturgische Unlogik, Vermischung von Tragischem und Komischem und allgemein das Überhandnehmen musikalischer zu dramatischer Wirkung des Wortes bestimmen die Debatten. Überwiegen in der ersten Jahrhunderthälfte mehr die musiktheoretischen Kritiken (z. B. Ragueneau 1702, Martello 1714, Tosi 1723), so steht nach 1750 stärker die praktische Umsetzung möglicher Reformen im Blickfeld wie sie vor allem F. Algarotti in seiner ‚Saggio sopra l’òpera in musica‘ 1755 fordert: eine Intensivierung des musikalisch-theatralischen Erlebnisses mittels einer abwechslungsreicheren, publikumswirksamen Sujetwahl, effektvoller Bühnenarchitektur und einem an der französischen Oper (tragédie-lyrique) orientierten Einbeziehen von spektakulären Chor- und Tanzszenen. Im Gegenzug sollte an Stelle einer scharfen Trennung von Rezitativ (für die Handlung) und Arie (für die Gefühlsdarstellung) ein, der jeweiligen Handlung angepasster natürlich fließender musikalischer Verlauf treten, der die wechselnden Leidenschaften der handelnden Personen nachvollziehbar macht. Dabei habe die Musik sich auf ihre wesentliche Aufgabe zu beschränken: dem Wort zu dienen. An die Stelle einer bloß äußerlichen Virtuosenwillkür (in der Da-capo-Arie) solle die „Sprache des Herzens“ treten, also eine, an „bella semplicità“ (einfache Schönheit) orientierte kantabel-schlichte Melodie. Als ein wichtiges Zentrum der Reformen nach 1750 ist das, unter französischem Einfluss stehende Teatro Ducale des Herzogtums Parma zu nennen.

Gleichermaßen wie die musikalischen Merkmale sind es die gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Faktoren die die Opera seria zum „Prestigekonsum“ (Dahlhaus) und zugleich zum Spiegelbild einer aristokratisch dominierten Repräsentationskultur machten. Demnach waren die wichtigsten Träger die zahlungskräftige Aristokratie und die Fürsten der absolutistischen Höfe. Diese fungierten als Auftraggeber und organisierten auch das wirtschaftliche wie künstlerische Management des Opernbetriebs. Ein vom Hof eingesetzter Impresario oder ein Kollektiv von Adeligen verwalteten die wirtschaftlichen wie künstlerischen Belange (z. B. die Nobile Società dei Cavalieri für das Teatro Regio in Turin). Die Künstler (Interpreten, Librettist, Komponist, Bühnenbildner, etc.) wurden für die jeweilige Produktion vertraglich engagiert (sog. ‚scrittura‘). Die Hierarchie der, am freien Markt verpflichteten Künstler führten die Sänger an (vgl. Kastratenwesen, primo uomo, prima

donna). Italienische Gesangsspezialisten gastierten an den Opernhäusern in ganz Europa und schufen so gemeinsam mit Komponisten und Librettisten einen internationalen Arbeitsmarkt der die Etablierung der italienischen Opera seria als gesamteuropäisches Kulturphänomen ermöglichte. – Als musikkulturelle Öffentlichkeit diente der Opera seria vorrangig das repräsentative Prinzipal-Theater, d.h. das jeweilige Hoftheater in denen die Aristokratie auch den Großteil des Publikums stellte. Ihnen gesellten sich dann im Laufe des Jahrhunderts die gebildeten bürgerlichen Eliten (die sog. ‚noblesse de robe‘) als Kulturträger hinzu. Waren Stehparkett und Galerie der Hoftheater auch für mittlere Stände leistbar, so blieben die im Abonnement verkauften teuren Logen der finanzkräftigen Aristokratie und dem Finanzadel (z. B. Handelsfamilien in Venedig, Genua, Florenz) vorbehalten. Als Treffpunkt der feinen Gesellschaft dienten sie nicht nur dem kulturellen Konsum (in einer Saison wurde ein und dieselbe Vorstellung mehrmals besucht), sondern mehr noch dem sozialen Austausch und der Repräsentation (man beachte die Parallelen zum heutigen Opernbetrieb!). So galten die Hoftheater auch als quasi kulturelle wie gesellschaftliche Visitenkarte einer Residenz.

Eine der bedeutendsten Hof- bzw. Prinzipaltheater Italiens befanden sich in Neapel. Im Teatro di San Bartolomeo wirkten im frühen 18. Jahrhundert u. a. A. Scarlatti, Leonardo Vinci, Johann Adolph Hasse, Giovanni Pergolesi und der Librettist P. Metastasio. War das Teatro di San Bartolomeo noch dem exklusiven aristokratischen Publikum vorbehalten, so hatte zum 1737 eröffneten Teatro di San Carlo erstmals auch das Bürgertum Zutritt. Das Theater galt europaweit als eines der modernsten und repräsentativsten. Exklusiv nur der Opera seria vorbehalten (mit dem königlichen Privileg Ballette als Zwischenaktsmusik aufzuführen!), errang das Teatro di San Carlo vor allem durch beispielhafte Vertonungen der Libretti P. Metastasios internationalen Ruf (wichtige Komponisten sind u. a. N. Jommelli, A. Sacchini, N. Porpora, D. Cimarosa, Joh. A. Hasse, Chr. W. Gluck). Zum international hohen Ansehen Neapels als innovativem Musikzentrum trugen auch die vier städtischen Konservatorien als herausragende Ausbildungsstätten von Generationen von Gesangssolisten und Komponisten bei. – Neben Neapel zählten auch das seit 1740 bestehende höfische Teatro Regio in Turin, das römische Teatro delle Dame, sowie die venezianischen Häuser Teatro San Giovanni Grisotomo, das Teatro di San Benedetto und das Teatro La Fenice zu den Zentren der Opera seria.

Neben der ernsten Oper entwickelten sich im Laufe des Jahrhunderts eigenständige Formen der **Komischen Oper** (Sammelbegriff **Opera buffa**). Sie sollte ab der Jahrhundertmitte die etablierte Opera seria an Bedeutung und Popularität übertreffen und wurde in ganz Europa

dominierend. – Die italienische Oper des 17. Jahrhundert kannte noch keine klare Trennung von heroisch-ernsten und komisch-burlesken Elementen, erst die Eliminierung der komischen Szenen aus dem *Dramma per musica* zu Beginn des 18. Jahrhunderts (vgl. Reformen!) lassen frühe Formen einer eigenständigen ‚*commedia per musica*‘ in Neapel entstehen (La Cilla; T: F.A. Tullio/ M: M. Fagglio; 1707/1708). Zugleich kam es auch innerhalb der ernsten Oper zur Ausbildung des komischen **Intermezzos** als Ausdrucksträger von Volkstümlichkeit und Komik. Angesiedelt zwischen den Akten und inhaltlich wie musikalisch klar getrennt vom *Dramma per musica* war das *Intermezzo comico per musica* bald populärer Bestandteil der *Opera seria*. *Intermezzi* finden sich in venezianischen Opern ab 1706, in Rom und Florenz ab 1711; das bis heute gespielte und wohl bekannteste *Intermezzo* ‚*La serva padrona*‘ von G. Pergolesi aus dessen *Opera seria* ‚*Il prigioniero superbo*‘ wurde 1733 im Teatro di San Bartolomeo in Neapel gegeben. – Der selbständigen mehraktigen *commedia per musica* (oder auch *dramma giocoso per musica* genannt) und den kürzeren *Intermezzi* gemein ist die Vorbildwirkung der gesprochenen *Commedia dell’arte* mit ihrem Fundus an komischen Stoffen, Typen und Situationen. Die Handlungen spielen durchwegs in der Gegenwart, die Verwendung einer dialektgefärbten Umgangssprache ist besonders in der neapolitanischen *commedia per musica* gebräuchlich. Von weitreichender Bedeutung wird die Aktualisierung des Sujets in dem die Libretti gleichsam als ironischer Kulturspiegel der Zeit angelegt sind. Demnach entspricht der beginnenden sozialen Mobilität in Richtung teils aristokratischer, teils bürgerlicher Öffentlichkeit eine, zumeist im bürgerlichen oder ländlichen Milieu angesiedelte turbulente und kontrastreiche Handlung die alle sozialen Ebenen und Gefühlsbereiche integriert und in der die Thematisierung des Standesunterschiedes eine zentrale Rolle spielt. Beliebtes Handlungsvehikel sind Verkleidung und daraus resultierende Verwechslungen sowie das Duell. Die musikalische Gestaltung der *commedia per musica* bzw. der *Intermezzi* bedienen sich einerseits des formalen Gerüsts der *Opera seria* wie einleitende instrumentale *Sinfonia*, Gliederung in zumeist drei Akte, hierarchische Differenzierung der Rollen, schematische Abfolge von Rezitativen und Arien. Andererseits grenzt sich die komische von der ernsten Oper deutlich nicht nur durch Stoffwahl (Alltag), Milieu (bürgerlich) und Grundhaltung (komisch, parodistisch) ab, sondern auch durch stilistische Differenzierungen. Dem Gebot eines ständig pulsierenden Handlungstempus entspricht das, an Stelle der strikten Trennung tretende, abwechslungsreiche dynamische Spiel von Rezitativen und daraus hervorgehenden Handlungsarien. Im Mittelpunkt steht der abwechslungsreiche Dialog. Er wird in den Rezitativen vom schnellen, motivisch weniger differenzierten *Parlando* getragen; in den facettenreichen Ensembles am turbulenten

Aktschluss (den sog. Finales die zu den Markenzeichen der Opera buffa werden) garantiert er die musikdramaturgische Qualität der Handlungskulmination. Vokale Virtuosität tritt zugunsten einfacherer zweiteiliger tänzerisch-liedhafter Formen (z.B. liedhafte, erzählende Arie, Cavatine) zurück und rücken somit die Opera buffa auch in selbstverständliche Nähe zur aufklärerischen Kategorie des ‚semplice‘ (F. Algarotti lobt in seinem ‚Saggio‘ die „qualità principalissima dell’espressione“ der komischen Oper). Schließlich erfährt das Verhältnis von Libretto und Musik eine neue Qualität, denn die offenere Form der Opera buffa gibt dem Komponisten die Möglichkeit an deren Konzeption entscheidend mitzuwirken (vgl. die Zusammenarbeit von Galuppi und Goldoni oder jene von Mozart und Da Ponte).

Hatte die repräsentative Opera seria ihren soziokulturellen Ort im höfischen Prinzipal-Theater, so fand das *dramma giocoso per musica* seinen Platz vorwiegend in den Theatern der „zweiten Reihe“ (oftmals im Besitz der kommunalen Gemeinden und geleitet von einem *Impresario*). In Neapel waren dies das Teatro dei Fiorentini, das Teatro Nuovo und das Teatro della Pace; in Venedig das Teatro San Samuele und das Teatro San Moisè. Unter den zahlreichen Komponisten finden sich die Namen von Vinci, A. Scarlatti, Hasse, Pergolesi, Paisiello, Piccinni, Galuppi usw. Den höchsten Anteil an der gesamten Opern-Produktion hatte die Opera buffa etwa zwischen 1760 und 1780 als ca. zwei Drittel der rund 300 (!) an venezianischen Theatern aufgeführten Werke Buffo-Opern waren. Venedig wurde so neben Neapel auch zum Ausgangspunkt für die internationale Verbreitung der Opera buffa.

Italienische Oper außerhalb Italiens

Die besondere Affinität der Habsburger-Kaiser zur Musik, speziell zu solcher italienischer Provenienz ließ die Residenzstadt **Wien** schon im 17. Jahrhundert zu einem Zentrum der Opernpflege werden. Unter Kaiser Karl VI. (1711-1740) wurde diese Tradition ungebrochen fortgesetzt. Die musikalischen Schlüsselpositionen, wie jene des Hofkapellmeisters und jene der offiziellen Hofkomponisten wurden überwiegend mit italienischen Musikern und Komponisten besetzt: als Hofkapellmeister wirkten die in Venedig geborenen Marc Antonio Ziani, als Vizehofkapellmeister Antonio Caldara, dazu kamen der Florentiner Francesco Conti, der aus Neapel stammende Giuseppe Porsile, und die Brüder Giovanni und Marc‘Antonio Bononcini als Hofkompositeure. Aber auch der, von 1715 bis zu seinem Tod 1741 als Hofkapellmeister wirkende Steirer Johann Joseph Fux folgte in seinen monumentalen Festopern dem italienischen Vorbild der Venezianer und Neapolitaner. Vor allem aber das Wirken der Hofpoeten Stampiglia, Pariati, Pasquini und in besonderem von

Apostolo Zeno (am Wiener Hof von 1718-1729) und Pietro Metastasio (von 1730-1782 in Wien) machten den Wiener Kaiserhof zu einem Zentrum des erneuerten *Dramma per musica*. Die Exklusivität der Opernfestivitäten spiegelt einerseits der herrschaftliche Aufführungsrahmen der kaiserlichen Redoutensäle in der Hofburg, andererseits das überwiegend aristokratische Publikum (kaiserliche Familie, hohe und niedere Adel, hohe Geistlichkeit). Dem gegenüber wurden im zweitweise privat geführten und einem breiten Publikum zugänglichen ‚Theater nächst dem Kärntnerthor‘ (eröffnet 1709) hauptsächlich deutschsprachige Stehgreifpossen ähnlich der *Commedia dell’arte* mit Intermezzi und Tanzeinlagen gegeben. In den 1730er Jahren taucht hier erstmals der Typus der *Commedia per musica* (von Hasse, Vinci und Sarti) in den Programmen auf. – Unter der mariatheresianischen Herrschaft (1740 – 1780) kam es analog zur gesellschaftlichen Öffnung (Entstehen einer sog. „zweiten Gesellschaft“, d. h. eines Groß- und Bildungsbürgertums bestehend aus finanzkräftigen Kaufleuten, Bankiers, hohem Beamtentum, Intellektuellen und hohen Militärs) zu einer musikkulturellen Neuausrichtung. Äußeres Symbol war die Eröffnung des neuen Burgtheaters (am Michaelerplatz) als Prinzipaltheater welches auch den gehobenen bürgerlichen Schichten offen stand. Einem gemischt aristokratisch/bürgerlichen Publikum entsprach der Spielplan des Theaters, welcher gleichermaßen Sprechtheater, Ballett und französische *Opéra-comique*, wie *Opera seria* und *Opera buffa* umfasste. Für die musikalische Weiterentwicklung der ernsten italienischen Oper besondere Bedeutung erlangte Christoph Willibald Gluck. International bereits als Komponist von *Opere serie* in Italien, Deutschland, London und Wien (‚*La Semiramide riconosciuta*‘ 1748) erfolgreich, wirkte er ab 1754 unter der Intendanz des amtierenden ‚Generalspektakeldirektors‘ Giacomo Graf Durazzo am Burgtheater. Dieser zeigte sich italienischen, französischen und lokalen Traditionen gegenüber gleichermaßen aufgeschlossen. Die in diesem Zusammenhang erfolgte Auseinandersetzung Glucks mit der französischen *Opéra-comique* (zwischen 1758 und 1764 entstanden insgesamt acht Opern dieser Gattung, z. B. ‚*La fausse esclave*‘; ‚*La Cythère assiégée*‘; ‚*Le cadu dupé*‘) beeinflusste auch nachhaltig seine italienischen Opern. Glucks Interesse an inhaltlicher und musikalischer Erneuerung der italienischen opera brachte ihn 1761 auch in Kontakt (über Durazzos Vermittlung) mit dem Poeten Ranieri de’Calzabigi, einem entschiedenen Befürworter der Reformideen Algarottis. (s. oben). Die vor diesem Hintergrund entstandenen Opern Glucks ‚*Orfeo ed Euridice*‘ (1762), ‚*Alceste*‘ (1767) und ‚*Paride ed Elena*‘ (1770) bieten so erstmals den konsequenten Versuch einer musikpraktischen Umsetzung: konzise, logische Handlungsführung und Darstellung eines durchgehend tragenden Charakters statt ständigem Affektenwechsel; Reduktion der virtuosen

Arientechnik, statt dessen Betonung einer auf Deklamation und Wortdeutlichkeit bedachten kantablen Melodieführung; orchesterbegleitete Rezitative; Integration des Tanzes und zahlreicher Chorblöcke. – Die Reformen im Zeichen des aufgeklärten Absolutismus brachten unter der Regentschaft von Maria Theresias Sohn Joseph II (Mitregent und Kaiser seit 1765, Alleinherrscher 1780-1790) auch dem Musiktheater Veränderungen. Diese führten 1776 zur Aufhebung des kaiserlichen Theatermonopols und zur Neustrukturierung des Burgtheaters als „k.k. Hof- und Nationaltheater“. Von der aufklärerischen Idee der Bühne als moralischer „Sittenschule“ geleitet, förderte Joseph das deutschsprachige Singspiel (s. unten!) als Alternative zur italienischen Oper genauso wie zur regionalen Stehgreifposse (als in dem Zusammenhang herausragendes Werk sei Mozarts 1782 entstandene Oper ‚Die Entführung aus dem Serail‘ genannt). Trotzdem konnte das Singspiel die Popularität und Dominanz der italienischen Oper nicht wesentlich mindern. Das im Zuge der Öffnung und sukzessiven Verbürgerlichung des Theaterlebens erfolgte Engagement von italienischen Operntruppen bedeutete den Siegeszug der Opera buffa, während ab den 1780er Jahren nur mehr selten die Opera seria am Spielplan zu finden war. Opere buffe wie Sartis ‚I finti eredi‘ (1786), Bianchis ‚La villanella‘ (1786), Paisiellos ‚Il barbiere di Siviglia‘ (1783) oder Martin y Solers ‚Una cosa rara‘ (1786) dominierten nun das Wiener Musiktheater (Burgtheater wie Kärntnerthortheater). Die Verpflichtung Antonio Salieris als Hofkompositeur und Kapellmeister der Hoftheater (ab 1774) und das Engagement von Lorenzo da Ponte als Librettisten (1783) durch Joseph II unterstreichen die Vorherrschaft der italienischen Oper. In diesem Umfeld entstanden auch die drei Da Ponte Opern W. A. Mozarts ‚Le nozze di Figaro‘ (UA Burgtheater 1786), ‚Don Giovanni‘ (UA Prag 1787) und ‚Cosi fan tutte‘ (UA Burgtheater 1790).

Einen Sonderstatus innerhalb der europäischen Metropolen des 18. Jahrhunderts nahm **London** ein. Vom, durch Absolutismus beherrschten Kontinent unterschied sich das Londoner Musik- und Kulturleben erheblich: es entsprach in seinem hohen Grad an Öffentlichkeit, kommerzieller Ausrichtung und sozialer Durchlässigkeit einem, in seinen Grundzügen bereits bürgerlich organisierten Staatswesen (im England des 18. Jahrhunderts regierte bereits der Parlamentarismus, dem englischen König kam nur mehr repräsentative Macht zu). Nach der Vorherrschaft der halb gesungenen, halb gesprochenen Purcell-Opern (z.B. ‚Dido and Aeneas‘ 1689) eroberte im frühen 18. Jahrhundert die italienische Oper und der italienische Singstil die Opernbühnen. Die ersten noch englischsprachigen Opern im italienischen Stil wurden im Londoner Drury Lane Theatre aufgeführt, die Premiere der ersten

vollständig italienischen Oper (F. Mancinis ‚Idaspe fedele‘ 1710) fand im King’s Theatre in the Haymarket statt. Der Erfolg von Händels Oper ‚Rinaldo‘ 1711 etablierte die italienische Oper endgültig beim aristokratischen und bürgerlichen Publikum. Der 1685 in Deutschland (Halle) geborene Georg Friedrich Händel repräsentiert damit den Prototyp des international erfolgreichen Musikers/Komponisten. Händel machte früh Karriere in Italien, wo er sich zwischen 1706-1710 in Venedig, Rom, Florenz und Neapel erfolgreich den italienischen Opernstil aneignet. Diese flexible Anpassungsfähigkeit und seine produktive Vielseitigkeit waren die idealen Voraussetzungen um die künstlerischen wie wirtschaftlichen Möglichkeiten des weltoffenen Londoner Musikbetriebes optimal zu nutzen. Die 1719 gegründete Royal Academy of Music bot Händel ein dauerhaftes und stabiles wirtschaftliches und künstlerisches Fundament. Finanziert auf Subskriptionsbasis durch die königliche Familie, die Aristokratie und das finanzkräftige Bürgertum feierte die Royal Academy erfolgreich das Spektakel der Opera seria. In seiner Doppelfunktion als Musikdirektor und Impresario (Manager) produzierte Händel in den folgenden Jahren (bis 1728) nicht nur 14 eigene italienische Opern (z.B. ‚Radamisto‘ 1720, ‚Giulio Cesare‘ 1724, ‚Rodelinda‘ 1725, ‚Scipione‘ 1726, ‚Siroe‘ 1728, etc.), sondern ebenso Werke von Bononcini, D. Scarlatti, Ariosti usw. Das Engagement international gefeierter Gesangsvirtuosen (z.B. des primo uomo Senesino oder Primadonnen wie Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni) unterstreicht den künstlerischen wie gesellschaftlichen Status der italienischen Oper im England der ersten Jahrhunderthälfte.

Der Niedergang der Royal Academy erfolgte Anfang der 1730er Jahre nicht zuletzt auch wegen der erfolgreichen Bemühungen um eine englische Oper (z.B. J.Chr. Pepuschs/J. Gays ‚Beggars Opera‘ 1728 im Lincoln’s Inn Fields Theatre). Im King’s Theatre wurden in den folgenden Jahren vermehrt Opere buffe neben Opera seria und Ballett gegeben, wobei Musik von Galuppi, Pergolesi, Paisiello, Guglielmi, Hasse etc. in der beliebten Pasticcio-Technik (eine Art Potpourri ausgewählter Passagen mehrerer Werke) Verwendung fand. In den 1770er und 1780er Jahren erlebte die italienische Oper am King’s Theatre durch das Wirken von Johann Christian Bach (z. B. die Opera seria ‚La clemenza di Scipione‘ 1778) und Antonio Sacchini nochmalige Belebung. Unter Giovanni Andrea Gallinis Leitung (1785-89) schließlich wurden enge Beziehungen zu Wien unterhalten, die sich in der Übernahme von so erfolgreichen Buffo-Opern wie Martin y Solers ‚Una cosa rara‘ oder Paisiellos ‚Il barbiere di Siviglia‘ niederschlugen, ebenso wie im Engagement von Nancy Storace.

An den deutschen Fürstenhöfen fand die italienische Oper ebenfalls rasche Aufnahme. Bedeutendes Zentrum wird das kurfürstliche **Dresden** in dem ab 1733 der international

erfolgreiche Johann Adolf Hasse wirkt. Ähnlich der Karriere Händels konnte er sich früh als deutscher Komponist italienischer Opernserie in Neapel und Venedig etablieren. Seine engen künstlerischen Kontakte zu den wichtigsten europäischen Musikzentren wie Venedig, Neapel, Paris, London, Wien ließen ihn zu einem der meistgespielten zeitgenössischen Opernkomponisten werden – wie kein anderer repräsentierte Hasse die Opera seria Metastasios (32 seiner insgesamt 56 Opernserie basieren auf Metastasios Libretti!). Weitere Zentren italienischer (wie französischer) Opernpflege wurden das Königliche Opernhaus **Berlin** (ab 1742) unter dem Kapellmeister Carl Heinrich Graun (u.a. ‚Montezuma‘, Opera seria mit einem Libretto des Preußenkönigs Friedrich II., 1755), **Stuttgart** (ab 1753 Kapellmeister Niccolò Jommelli). Unter dem musikbegeisterten Kurfürsten Carl Theodor (ab 1742) stieg auch das **Mannheimer** Hoftheater zu internationaler Bedeutung auf. Turins Teatro Regio nachempfunden, zählte es Mitte des 18. Jahrhunderts zu den größten und exklusivsten Operntheatern (Fassungsvermögen 2000 Personen!). Das Repertoire reichte vom aufwändig produzierten italienischen Opernspektakel (Opernserie mit französisch beeinflussten Chor- und Tanzszenen) bis zu komischen Opern (von Galuppi, Piccinni, Salieri oder Sacchini). Mit der Übersiedlung des gesamten Mannheimer Hofstaates (also Hoftheater wie auch die international renommierte Hofkapelle) 1778 nach **München** wird das dortige Residenztheater zum musikalischen Mittelpunkt wo u. a. Mozarts von der *Tragédie en musique* beeinflusste Opera seria ‚Idomeneo‘, die 1781 ihre Premiere erlebte.

Oper in Frankreich

Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts schufen Jean-Baptiste Lully (1632-1687) in seiner Funktion als Kapellmeister und Hofkomponist Ludwigs XIV gemeinsam mit dem Dichter Philippe Quinault (1635-1688) die ‚**Tragédie en musique**‘ (erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts als ‚**Tragédie lyrique**‘ bezeichnet). Institutionalisiert in der Pariser Académie Royale de musique (gegr. 1669) war die französische Oper zunächst Angelegenheit des absolutistischen Hofes und seiner aristokratischen Gesellschaft. Angelegt als gemeinsam begangenes Fest diente sie der repräsentativen Unterhaltung wie gleichermaßen der kulturellen wie politischen Machtdemonstration. Die Entstehung der *Tragédie en musique* ist von Anfang an mit der Darstellung der grandeur und der gloire der französischen Nation verbunden. Dabei setzte sie sich in einer bewusst angestrebten nationalen Eigenständigkeit von der in ganz Europa dominierenden italienischen Oper ab. Dem zufolge unterschied sich die *Tragédie en musique* in allen wesentlichen Teilen von der italienischen Oper. Die französische Oper war in hohem Maße von literarischer und dramaturgischer Qualität geprägt und nahm sich die

klassizistischen Tragödien Racines, Corneilles aber auch die Komödien Molières zum Vorbild. Im Gegensatz zur italienischen Oper traten die musikalischen Elemente gegenüber dem Text in den Hintergrund, die Einheit des Dramas musste gewahrt bleiben. Tragende Rolle kam dabei dem Rezitativ zu, es war eine in Musik gehobene Form der pathetischen Deklamation. Im Vordergrund der ernsten französischen Oper stand folglich auch nicht die virtuose affektgeladene Arie italienischer Prägung, sondern der große deklamatorische Monolog. Dagegen zeichnen sich die gebundenen liedhaften Stücke, die sogenannten *Airs* durch ihre vergleichsweise einfache Struktur aus. Da sich das französische Rezitativ nicht selten dem Gesang nähert, heben sich die *Airs* davon nicht allzu sehr ab. Steht in der italienischen Oper die Arie als dramatischer Mittelpunkt deutlich getrennt vom Rezitativ, so bildet in der Tragédie die Szene die dramatisch-musikalische Einheit. In ihr sind Chor und Ballett den Sängern in Funktion und Beteiligung am dramatischen Geschehen mehr oder weniger gleichberechtigt. Zur dramaturgischen Anlage der *Tragédie en musique* gehörten als charakteristischer und bestimmender Teil auch große Festmusiken und Tanzeinlagen, welche den aristokratisch-repräsentativen Charakter der Gattung unterstreichen. Angesiedelt sind diese in den sog. *Divertissements*, die den dramaturgischen Höhepunkt jeder der fünf Akte einer Tragédie bilden. In ihnen kommen mit Hilfe tonmalerischer Instrumentalstücke, pantomimischer Tänze, Chören, Ensemble- und Sologesängen der festliche, repräsentative und visuelle Aspekt der französischen Oper am stärksten zur Geltung. Die dabei dargestellten Themen umfassten festliche Aufzüge, Tempelszenen, Feiern, göttliche Interventionen, Schlachtenszenen, die ‚nature malveillante‘ wie Sturm, Erdbeben, dämonische Mächte und Bedrohung der menschlichen Existenz, sowie die ‚nature bienveillante‘ wie Friede, Liebe, Harmonie, etc. Dies entsprach den ästhetisch-dramaturgischen Forderungen aufgeklärter Theoretiker wie Batteux (s. oben!) nach Naturnachahmung (‚*Imitation de la nature*‘) und Ausdruck von Leidenschaften (‚*Les passions*‘). Betont wurde besonders die, der Tragédie eigene Fähigkeit das Wunderbare und Phantastische (‚*Le merveilleux*‘) auszudrücken, d. h. die Fähigkeit das Publikum durch beeindruckendes Zusammenspiel von Wort, Musik, Tanz, Bühnenbild und Inszenierung zu verzaubern. Die Stoffe der Handlung wurden der griechischen Mythologie der Götterwelten oder dem französischen Ritterroman entnommen und entsprachen dem Zeitgeschmack des ‚galanten‘ Höflings Anfang des 18. Jahrhunderts. Galt der, der Tragédie voran gestellte Prolog der Huldigung des Monarchen, so entsprachen auch die ausgewählten Stoffe dem Interesse der absoluten Monarchie. In ihnen sollten vorbildliche Verhaltensweisen für die königliche Familie und des Hofstaates vorgeführt, oder aber vor den Konsequenzen eines Fehlverhaltens gewarnt werden. Von der moralischen und

ethischen Wirkung der Pariser Opéra überzeugt, galt die Tragédie den Zeitgenossen als Schule des Erhabenen in der die Tugend von ‚la gloire‘ (Mut, Heldentum) gelehrt, und damit auch nationales Prestige erlangt würde. – Mit der jährlichen Produktion einer neuen Tragédie zumeist in der Pariser Oper der Académie Royale de musique für ein zahlendes aristokratisches wie großbürgerliches Publikum beherrschten Lully und Quinault das Pariser Opernleben uneingeschränkt. Mit deren ‚Tragédies en musique‘ (z. B. ‚Alceste‘ 1674, ‚Psyché‘ 1678, ‚Phaéton‘ 1683) war ein gültiges Modell für die französische Oper aufgestellt und durch das, von Ludwig XIV. 1714 erlassene Theatergesetz als verbindlich festgeschrieben worden. Diese Traditionsgebundenheit sollte bis in die 1730er Jahre für Lullys Nachfolger wie Campra, Destouches oder Marais im Wesentlichen bestimmend bleiben. Erst mit Rameaus 1733 an der Académie Royale uraufgeführter Tragédie ‚Hippolyte et Aricie‘ zeichnete sich eine Neukonzeption der Tragédie en musique ab. Dies betrifft vor allem den Wandel im musikalischen Ausdrucksgehalt, dem Rameau eine bis dahin nicht gekannte musikalische Qualität zu geben verstand. Die neuartige Betonung der Musik gegenüber dem Text äußerte sich in den Instrumentalsätzen welchen nun eine dramaturgische Rolle bei der Darstellung der Handlung, der psychologischen Situationen und der affektiven Höhepunkte zugeordnet wird (etwa die deskriptiven ‚Symphonies‘, Naturserscheinungen wie Sturm, Gewitter, etc. nachzeichnend). Zudem wanderte der Schwerpunkt der Sprachvertonung vom Rezitativ in die geschlossene musikalische Nummer. Die Expressivität der Tonsprache Rameaus gründete auch in seiner 1722 ausgearbeiteten theoretischen Abhandlung ‚Traité de l’harmonie‘ (s. oben!), in der die Melodieführung von einer akkordisch organisierten Funktionsharmonik abhängig gemacht wird, wobei Dissonanz und Chromatik zum Motor der Musik werden. Die von den Zeitgenossen als völlig neu empfundene Dominanz des Musikalischen führte bald zu einer öffentlich geführten Auseinandersetzung zwischen Befürwortern und Gegnern der erneuerten Tragédie. Der Diskurs reiht sich damit ein in eine, seit dem späten 17. Jahrhundert immer wieder geführte Diskussion über den musikalischen und ästhetischen Stellenwert der Tragédie en musique gegenüber dem italienischen *Dramma per musica*. (z. B. geführt von Francois Ragueneau und Laurent Le Cerf de La Viéville zwischen 1702 und 1704. Dies kann als eines der frühesten Beispiele angewandter Musikästhetik und als Beginn der öffentlichen geführten Musikkritik betrachtet werden). Im zwischen 1733 bis 1752 andauernden Streit kritisierten die Anhänger der traditionellen Oper Rameaus Werke als virtuose, ausschließlich musikalische Ereignisse, welche die Unterhaltung über die dramatische Gestaltung gestellt hätten. Trotz dieser Kritiken konnte sich der Stil der neuen Tragédie lyrique neben den Opern Lullys in der französischen Opéra der 1740er Jahre

etablieren. Rameaus Tragédies wie ‚Castor et Pollux‘ (1737), ‚Dardanus‘ (1739), oder ‚Zoroastre‘ (1749), alles programmatische Werke die Tugend und Wohl der Menschen zum Thema haben, entsprachen der modernen aufgeklärten Haltung der Pariser Salongesellschaft. Dass um die Mitte des Jahrhunderts Rameau als der führende Vertreter der Tragédie lyrique galt beweist dessen Rolle im, zwischen 1752 und 1754 geführten ‚Querelle des Bouffons‘ (Buffonistenstreit). Auslöser war die erfolgreiche Pariser Aufführung von Pergolesis Intermezzo ‚La Serva padrona‘ durch eine italienische Opernkompanie in der Académie Royale de musique, der eine polemische literarische Auseinandersetzung über die ästhetischen Maximen der italienischen komischen Oper versus der französischen Tragédie lyrique folgte. Vor dem Hintergrund dieses Streites wurde die, von Publikum und Kritik gefeierte zweite Fassung von Rameaus ‚Castor et Pollux‘ 1754 zum Prestigeerfolg der französischen Tragédie lyrique über die italienische Opera buffa.

Die im Anschluss an den Buffonistenstreit erfolgten Reformbestrebungen der Tragédie lyrique kreisten um Adaption bzw. Integration der italienischen Opera seria im Sinne Algarottis (vgl. dessen ‚Saggio‘ von 1755). Diese Bestrebungen fanden dann vor allem in den französischen Opern Glucks und andererseits im Wirken N. Piccinnis ab den 1770er Jahren ihre praktische Umsetzung. Die, für die Académie Royale de musique zwischen 1774 und 1779 geschriebenen bzw. überarbeiteten Werke Glucks, wie ‚Iphigénie en Aulide‘ (1774), ‚Orphée et Euridice‘ (1774), ‚Armide‘ (1777) oder ‚Iphigénie en Tauride‘ (1779) führten sein, in Zusammenarbeit mit Calzabigi begonnenes Konzept (s. oben!) weiter. Die Forderungen nach Einfachheit, Einheit und Konzentration des Handlungsablaufs stehen dabei im Zentrum. Die Musik folgt diesem Prinzip: durch rasch deklamierende, die Handlung vorantreibende Rezitative, durch handlungsorientierte, wortgebundene Monologe (an Stelle der affektgeladenen, symmetrisch gebauten, virtuosen Arie), durch Instrumentalmusik die motivisch und klanglich in den Dienst des dramatischen Ausdrucks gestellt wird, sowie durch pantomimisch und gestisch bestimmte und in den Handlungsverlauf integrierte Tanz- und Chorszenen. Rezitativ, Arie, Chor und Ballett werden so zu einer musikdramatischen Einheit verschmolzen. Diese zielt nicht mehr auf das Spektakel und die oftmals wechselnden Affekte, sondern will durch Dramatisierung der inneren Handlung die Darstellung eines einheitlichen Charakters erreichen. Den Befürwortern der Opern Glucks (u. a. Rousseau und Du Roullet, der Attaché in Wien) stand eine Partei gegenüber, der die Italianisierung der Tragédie nicht weit genug ging. – Mit der Verpflichtung von N. Piccinni 1778 durch die Académie Royale de musique kam nun ein führender Vertreter der modernen italienischen Opera (seria wie buffa) an die Pariser Oper, wortreich unterstützt durch die pro-italienische Partei um die

Literaten J. F. Marmontel und J. F. de La Harpe. Mit dem Rückzug Glucks aus der Pariser Opernszene 1779 und den Erfolgen von ‚Atys‘ (1780) und ‚Didon‘ (1783) konnte Piccinni die Tragédie lyrique bis zur Revolution 1789 nachhaltiger beeinflussen als dies Gluck gelang. Indem er die moderne Musiksprache der italienischen Oper (vor allem groß angelegte periodisch gebaute ausdrucksstarke Belcanto-Arien und Ensembles, sowie dramatische Accompagnato-Rezitative) mit solchen der erneuerten Tragédie lyrique (dramaturgische Stringenz, effektvoller Einsatz des Chores) vereinte, reicht Piccinnis Bedeutung für die französische Oper bis ins 19. Jahrhundert (von Sacchini über Salieri und Cherubini bis zu Spontini). Während der Revolutionsjahre bot die ernste Oper mit Ausnahme des revolutionären Tons, einer monumentalen Instrumentation und der Integration von Märschen und Revolutionsgesängen nicht viel Neues. Die musikalischen Impulse gingen jetzt von der Opéra-Comique aus.

Neben der vom Hof ausgehenden Gattungen der Tragédie en musique entstand im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ein Volkstheater, die sogenannte **Opéra-comique**. Als Alternative und Konkurrenz zum privilegierten höfischen Musiktheater der Académie Royale de musique hat die Opéra-comique ihren Ursprung in der Pariser Jahrmarktskultur. Die in den Théâtres de la Foire von Saint Germain und Saint Laurent gegebenen Stücke waren vor allem Parodien auf die Tragédie en musique, wobei der Wechsel zwischen gesprochenem Text und gesungenen ‚Vaudevilles‘ (einfache populäre Melodien mit gesellschaftlichen oder politischen, jedenfalls aber aktuellen Bezügen) für die Gattung zum Markenzeichen wird (durchkomponierte Opern durften aufgrund von Theaterprivilegien nur in der Opéra der Académie Royal de musique gegeben werden). Der gesellschaftskritische Anspruch, der sowohl die aristokratische wie bürgerliche Oberschicht, aber ebenso die kleinbürgerlichen und unteren sozialen Schichten miteinschloss, bleibt das universale Kennzeichen der Opéra comique im ganzen 18. Jahrhundert. Aufgrund ihrer Aktualität und des hohen Unterhaltungswertes wurde die Opéra comique schon bald im 18. Jahrhundert für alle Schichten attraktiv, was auch Konsequenzen für die musikalische Gestaltung hatte: denn neben den eingängigen Liedern traten nun eigens komponierte *Airs nouveaux*, Balletteinlagen, *Divertissements* und Ensembles in denen sich die gesamte Bandbreite des musikalischen Geschmacks bzw. der stilistischen Entwicklungen niederschlägt. Die Ausrichtung der Théâtres de la Foire nach wirtschaftlichen Kriterien auf der Basis privatem Unternehmertums förderte Professionalisierung und Perfektionierung der Produktionen und führte Anfang der 1720er Jahre zur Stabilisierung der Foire-Theater, ab 1724 schließlich zu

ihrer Institutionalisierung in Form eines Privilegs der Académie royale de musique für das Théâtre de l'Opéra-Comique. Entscheidende Impulse für die Opéra comique gingen nach der Jahrhundertmitte vom Buffonistenstreit aus (s. oben). Pergolesis Intermezzo ‚La serva padrona‘ wurde zum Vorbild genommen (z.B. für Rousseaus ‚Devin du village‘, 1752) und Elemente der Opera buffa wie Arien und Ensembles in die Opéras comiques übernommen. Im Gegenzug verlieren die Vaudevilles an Bedeutung. Neben den nach wie vor beliebten Parodien treten aber nun auch eigenständige Libretti, die auf allgemeine Ideenbewegungen reagieren. So werden besonders Verherrlichung von Natur, Tugend, Liebe und sentimentale Rührung zum Thema. Musikalisch kommt es zur Anpassung der französischen Sprachdeklamation an die italienische Buffa-Melodik; die stärkere Integration der Musik in die Handlung ermöglicht eine verstärkte Personencharakteristik.

Die Opéra comique der zweiten Jahrhunderthälfte ab den 1780er Jahren bestimmt vor allem André Ernest Modeste Grétry. Stärker noch als seine Vorgänger verbindet Grétry Elemente der italienischen und französischen Oper wie Sologesänge (vom einfachen Strophenlied der Vaudevilles über Couplets bis zur zweiteiligen Arie), Ensembles, Chöre, Ballett, Pantomime, sowie Szenen- und Situationsmusik (z.B. ‚La Caravan du Caire‘ 1783; ‚L'Amant jaloux‘ 1778 wird in Mozarts ‚Le nozze die Figaro‘ in II,9 zitiert). Des Weiteren werden die Gattungsschranken des komischen und tragischen Genres aufgehoben: basierend auf dem bürgerlich-sentimentalen Rührstück thematisiert Grétry nun ernste und sentimentale Konflikte (z.B. ‚Lucile‘ 1769; ‚La Belle et la Bête‘ 1775). Besondere Bedeutung erlangt der Komponist schließlich mit der Herausbildung eines zeitgemäßen Dramaturgie-Modells, der sogenannten Rettungsoper. Nach dem Muster einer wunderbaren Errettung aus scheinbar auswegloser Not unterscheidet sich dieser semi-seria-Typus der Opéra comique von der ernsten Opéra nur mehr durch die gesprochenen Dialoge. Grétrys ‚Richard Coeur de Lion‘ (1784) wird dabei richtungsweisend für den neuen Typus wie er dann besonders für die Revolutionszeit ab 1789 wichtig wird. Mit der Abschaffung der Theater-Privilegien 1791 und der Zensuraufhebung kam es zur uneingeschränkten Öffnung des Musiktheaters und zu zahlreichen Neugründungen. Zentren der Opéra comique wurden nun das 1791 eröffnete Théâtre Feydau und das 1792 gegründete Théâtre national de l'Opéra-Comique in der Salle Favart. Mit dem Wegfall der strengen Gattungsgrenzen bildeten sich auch viele Mischformen zwischen Comédie-Francaise, Opéra, Opéra-Comique, Théâtre du Vaudeville und Revolutionsfesten. Vor dem politischen Hintergrund der Revolution wurde die unterhaltende zugunsten einer moralisierenden und propagandistischen Funktion zurückgedrängt, und die so erneuerte Opéra comique erwies sich als die erfolgreichste Gattung. Speziell die zahllosen Rettungs- bzw.

Schreckensopern mit ihren Themen Tyrannei, Verfolgung, heroische Gesinnung und Errettung sind kultureller Spiegel einer politischen und gesellschaftlichen Umbruchszeit. Deren wichtigste Vertreter waren Etienne-Nicolas Méhul (z.B. ‚Euphrosine, ou Le Tyran corrigé‘ 1790, ‚Cora‘ 1791) und Luigi Cherubini an dessen ‚Lodoiska‘ 1791 noch Beethovens ‚Fidelio‘ anknüpft.

Deutsches Singspiel

Gegenüber der Hegemonie der italienischen Oper (ob Buffa oder Seria) und des französischen Musiktheaters noch von bescheidenem Umfang, ist das deutschsprachige Singspiel im Spannungsfeld zwischen niedergehendem Absolutismus und dem aufkommenden Bürgertum angesiedelt. Charakteristisch für die Gattung ist die Wahl der Sujets, die im bürgerlich-ländlichen Milieu spielen. Die handelnden Personen sind in bewusstem Gegensatz zur ernsten Oper dem bürgerlichen und bäuerlichen Stand entnommen, Adelige spielten nur eine marginale Rolle. Den unterschiedlichen sozialen Positionen werden auch entsprechend musikalische Idiome zugeordnet: sozial höher gestellte Personen singen Arien, den bürgerlichen bzw. bäuerlichen Stand charakterisieren Arietten und einfache schlichte Lieder, Rezitative werden durch gesprochene Dialoge ersetzt. Ein weiteres Kennzeichen ist das Liedhafte der Musik: dem Prinzip der ‚simplicité‘ und der modernen Ästhetik leichter Fasslichkeit gehorchend, sollte sie der Darstellung von „Rührung und edler natürlicher Einfalt“ (Reichardt 1774) dienen. Im Gegensatz zur virtuosen Kunsthaftigkeit der italienischen Seria richtete sich das nationale Singspiel folglich an ein überwiegend bürgerlich-urbanes Publikum. – Zentren des bürgerlichen Singspiels finden sich in Norddeutschland (mit den Vertretern Johann Adam Hiller, Georg Benda, Johann André, Christian Gottlob Neefe, Johann Friedrich Reichardt) und Wien, wo das ‚Teutsche Nationalsingspiel‘ durch die betonte Förderung Josephs II. seit 1778 eine Blütezeit erlebte. Beginnend mit Ignaz Umlauff schrieben in Folge u. a. Johann Baptist Schenk, Paul Wranitzky, Wenzel Müller, Antonio Salieri, Leopold A. Kozeluch, Christoph W. Gluck und Karl Ditters von Dittersdorf Werke dieser Gattung. Mit Mozarts ‚Die Entführung aus dem Serail‘ (1782) erlebte das Nationalsingspiel seinen künstlerischen Höhepunkt. Auch die populäre ‚Zauberflöte‘ (1791), der in Wien beliebten Gattung der Märchen- und Zauberopern zuzurechnen, steht noch deutlich in dieser Tradition.

Kirchenmusik

Die **katholische Kirchenmusik** bestimmte neben der Oper nach wie vor einen großen Teil der musikkulturellen Praxis und stand quantitativ dem Musiktheater um nichts nach. Die Konfrontation mit neuen stilistischen Ausdrucksmitteln, der Opern- und Instrumentalmusik entnommen, bestimmt die geistliche Musik während des gesamten Jahrhunderts. Stärker aber als in der Oper oder der Instrumentalmusik blieb jedoch das traditionelle Element für die Kirchenmusik weiter bindend. Zwar finden in der liturgischen Musik nun auch opernhafte Elemente Verwendung (z. B. der affektgeladene Gestus der Opernarien, oder die Verstärkung der Textdeklamation durch Einsatz harmonisch und instrumentaler Mittel), die traditionelle Vokalpolyphonie (mit oder ohne instrumentale Begleitung) im Stile Palestrinas wird aber weiter aufrechterhalten. Dieser sog. ‚stile antico‘, (zumeist a-cappella), eine ausgewogene Synthese von streng reglementierter kontrapunktischer Stimmführung und homophon-akkordischem Satz, galt als Ausdruck und Abbild der Unveränderlichkeit der christlichen Lehr- und Glaubenssätze. Doch bestimmte dieser, von der offiziellen Kirche proklamierte ‚stile antico‘ (z. B. in der Enzyklika Benedikts XIV. ‚Annus qui‘ 1749) nur mehr am Rande die musikkulturelle Praxis (z.B. vertreten vom Theoretiker Padre Martini in Bologna). In **Italien** galt der polyphone ‚stile antico‘ immer noch als Demonstration kompositorischen Könnens. Die überwiegende Zahl geistlicher Musik, wie Messen, Motetten, Kantaten, Oratorien, usw. aber wurde im sog. ‚stile misto‘ geschrieben, indem der ‚stile antico‘ sich mit einem zeitgemäßen ‚stile moderno‘ mischte: letzterer bezeichnet den konzertierenden orchestralen Instrumentalstil nach dem Muster Corellis und Vivaldis, sowie Vokalsoli und Ensembles im operndramatischen Gestus. Zentren waren seit dem frühen 18. Jahrhundert Bologna (z.B. G. A. Perti, G. B. Martini) und Venedig (in über 100 Kirchen und 4 Ospedali erklangen alle Formen von Kirchenmusik. In Neapel mit seinen mehr als 500 Kirchen (davon 23 mit eigener Kirchenmusik!) hält der ‚stile moderno‘ ab den 1720/30er Jahren Einzug in die Sakralmusik (z.B. bei A. Scarlatti, F. Durante, N. Porpora, G. B. Pergolesi). In Rom fand neben der traditionellen Pflege des Palestrina-Stils der ‚stile misto‘ breite Verwendung (z. B. in den Kirchen der Capella Giulia, San Giovanni, San Lorenzo). In Mailand wirkte vor allem der einflussreiche G. B. Sammartini an mehreren kirchlichen Institutionen (dessen Schüler waren u.a. Chr. W. Gluck, Joh. Chr. Bach).

Katholische Kirchenmusik spielte auch am **Habsburger Kaiserhof** in der Zeit des Absolutismus unter Joseph I. (1705-1711) und Karl VI. (1711-1740) eine wichtige Rolle. Der Sakralmusik kam in diesem Zusammenhang auch eine betont politische Rolle zu, denn sie

symbolisierte mit ihrer repräsentativen Rolle und sakralen Würde den universalen Machtanspruch des Kaiserhauses. Allgemein folgte die Kirchenmusik am Wiener Hof dem italienischen Vorbild. Am strengen Hofzeremoniell orientiert unterschied man dem Anlass entsprechend die liturgische Musik für festliche Anlässe (,solenne‘), von den alltäglichen (,mediocre‘) und den kirchlichen Feiern zu Fasten und Advent (,in contrapunto‘). Dieser, auch ,Stylus a cappella‘ genannte alte Stil fand in der, vom Hofkapellmeister J. J. Fux 1725 verfassten Abhandlung ,Gradus ad Parnassum‘ (eine, an Palestrinas Vokalpolyphonie orientierte Kompositionslehre die bis ins 19. Jahrhundert einflussreich blieb) seine idealtypische Ausformung. Neben Kompositionen im alten a-cappella Stil (z. B. ‘Messa di San Carlo’; ‘Missa Quadragesimalis’) schuf Fux aber ebenso moderne instrumentale Concerto-Messen (z. B. ‘Missa Corporis Christi’ 1713; ,Kaiserrequiem‘ 1720). Neben Fux treten besonders A. Caldara, F. B. Conti und G. Porsile als Komponisten von geistlicher Musik hervor, wobei den Vesper-Vertonungen und dem Oratorium besonderes Augenmerk galt. Als Operversatz während der Fasten- und Adventzeit aufgeführt, war das Oratorium in Anlage und Stil (Arien, Rezitative, Instrumentalensembles) der Schwesterngattung sehr nahe. In Wien wurde besonders die Sonderform des ,Sepolcro‘ (in der Karwoche vor dem Heiligen Grab) gepflegt. – Unter Maria Theresias Herrschaft (1740-1780) und mehr noch unter Joseph II. (1765/80-1790) verlor die Kirchenmusik ihre zentrale Stellung in dem Maße, als der repräsentative Absolutismus einer pragmatischen Hofhaltung und einer aufklärerischen Reformpolitik wich. Den Intentionen der Aufklärung folgte etwa die neue Gottesdienstordnung Josephs II. von 1782/1783. Konnte sich das darin enthaltene Verbot von Instrumentalmusik nicht halten, so veränderte der weitgehende Ersatz der lateinischen Hochämter durch deutschsprachige Singmessen (das sog. ,Deutsche Amt‘ als durchgestaltete gesungene Messandacht des Volkes) die kirchenmusikalische Praxis nachhaltig. Anderweitige Bestrebungen eines Reformkatholizismus (z. B. Benedikts XIV. Enzyklika ,Annus qui‘ von 1749: Ablehnung der opernhafte Stilelemente und eines profanen, an äußerlichem Prunk orientierten orchestralen Kirchenstils) konnten sich aber kaum durchsetzen. Concerto-Messen und Instrumentalmusik nach italienischem Stil hatten sich in Nachahmung der Hofkapellen allgemein verbreitet, und in Form der einfachen Landmesse weite Verbreitung gefunden. Konzertanter, vorwiegend homophoner Satz, ,galanter‘ Stil und symphonische Anlage prägen mehr und mehr auch die orchestrale Kirchenmusik. Repräsentative Concerto-Messen schreiben in Folge auch Hof-Komponisten wie Georg Reutter d. J., J. G. Albrechtsberger, C. Ditters von Dittersdorf, F. Gassmann, L. Hofmann, J. A. Hasse, A. Salieri, etc.. Ebenso spiegeln Mozarts geistliche Werke die stilistischen Rahmenbedingungen, sei es im Integrieren

profaner Stilelemente aus Oper und Instrumentalmusik, sei es im Einfluss reformkatholischer Maßnahmen, etwa unter dem Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo ab 1772 (z. B. zeitliche und inhaltliche Beschränkung der Messe, gemäß dem Hirtenbrief von 1782); z.B. Missa brevis KV 220 sog. ‚Spatzenmesse‘; Missa brevis KV 259 ‚Orgel-Solo Messe‘; Vesper solennes de confessore KV 339; ‚Krönungsmesse‘ KV 317; Requiem KV 626. Der repräsentativen sinfonischen Orchestermesse sind schließlich auch die sechs großen Messen aus Haydns Spätzeit verpflichtet. Einflüsse des sinfonischen Schaffens machen sich schon in den Werken der 1760/70er Jahre bemerkbar (‚Missa Cellensis‘, ‚Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae‘), kommen aber in den, zwischen 1796 und 1802 geschriebenen Messen zur vollen Entfaltung: So findet sich etwa in der ‚Missa in tempore belli‘ (1797) oder der ‚Missa in Angustiis‘ (1798) eine Dramatik des Ausdrucks wie man sie von der italienischen Oper her kennt.

Zwischen dem Theater- und Kirchenstil angesiedelt, nahm auch das italienische Oratorium einen festen Platz im Musikleben der Habsburg-Monarchie ein. Als eine von Rezitativen unterbrochene Abfolge von Arien, Chören und Ensembles, mit bestimmter Zuordnung der Stimmen zu Personen der Handlung, basierend auf einem geistlichen und in der Regel nichtliturgischen Text, löste sich das Oratorium zur Zeit Maria Theresias (ab den 1740er Jahren) aus dem vormals exklusiven höfisch-kirchlichen Kontext und fand seinen sozialen Ort nun vermehrt in öffentlichen Aufführungen (z. B. am Kärtnerthor-Theater und Burgtheater) während der opernfreien Zeit im Advent und zur Fastenzeit. In einem bürgerlich-aristokratischen Kontext standen Oratorien dann auch im Rahmen der 1771 gegründeten ‚Tonkünstler-Societät‘, deren öffentlich zugängliche Programme karitativen Zwecken dienten. In der Tradition des italienischen Oratoriums stehen schließlich auch noch Haydns beide großen Oratorien ‚Die Schöpfung‘ (1798) und ‚Die Jahreszeiten‘ (1801). Mit Unterstützung durch die ‚Gesellschaft der Associierten Cavaliere‘ (deren Gründer G. van Swieten übersetzte für das Libretto der ‚Schöpfung‘ u. a. Miltons ‚Paradise Lost‘, ebenso stammt die Übersetzung von James Thomsons Libretto zu den ‚Jahreszeiten‘ von Swieten) entstanden, wurden beide Werke inspiriert von der lebendigen Rezeption der Händel-Oratorien, wie sie Haydn während seiner Londoner Aufenthalte in den 1790er Jahren erlebte. Mit ihrer optimistischen Weltsicht, dem Glauben an eine, von Vernunft geleitete Harmonie und Ordnung, sowie einem unmittelbar verständlichen, volksverbundenen Natur- und Menschenbild werden die beiden Oratorien als Inbegriff bürgerlich aufgeklärten, humanistischen Denkens in Musik rezipiert (vgl. z. B. den Beginn der ‚Schöpfung‘: „und es ward Licht“ erklingt in strahlendem C-Dur). Beide Oratorien erfreuten sich rasch großer

Beliebtheit und zählten zum Standardrepertoire bürgerlicher Chor-Orchester-Vereinigungen im 19. Jahrhundert.

In **Frankreich** orientierte sich die katholische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch vorwiegend am ‚stile antico‘. Konzertierende geistliche Musik blieb auf wenige Zentren beschränkt, wobei der italienische Einfluss vor allem in der Motette Eingang findet. Demzufolge wird auch der sog. Grand motet zur charakteristischen Gattung der französischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. Es handelt sich dabei um groß angelegte lateinische Gesänge auf nichtliturgische, oder liturgienaher Texte (meist Psalmen) für Soli, Chor und Instrumentalensembles, meist als kontinuierliche Reihe von Episoden angelegt (Soli, Récits, Ensembles, Instrumentalritornelle, mehrstimmige Chöre). Als Teil der höfischen Repräsentation ist der Grand motet nicht nur Teil der täglichen Messe bei Hof, sondern gleichermaßen Huldigung des Roi soleil. Der Höhepunkt der Gattung ist mit den Motetten Marc-Antoine Charpentiers (1643-1704) und Michel-Richard de Lalandes (1657-1726) erreicht. Mit seinen über 70 Grands motets bildet Lalande einen wichtigen Teil des Repertoires der 1725 gegründeten Concerts spirituels. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verliert der Grand motet an Bedeutung und wird schließlich im Concert spirituel ab 1778 durch das französische Oratorium abgelöst (z.B. Mondonvilles ‚Les Isralites à la montagne‘ 1758; Gossecs ‚Nativité‘ 1775; Le Sueurs ‚Oratorio de Noel‘ 1786). Mit dem Beginn der Französischen Revolution und der Auflösung der Sainte Chapelle sowie der landesweiten Maitrises (Chorsingschulen) kam die französische Kirchenmusik weitgehend zum Erliegen.

Im Unterschied zur katholischen Kirchenmusik suchte die **protestantische Kirchenmusik Deutschlands** aktiv die Assimilierung des Aktuellen, Neuen. Die Adaption moderner Formen geschah vor allem im Typus der Kirchenkantate, als mit den Textdichtungen des Poeten Erdmann Neumeister nicht nur die textlichen Strukturen der italienischen Oper, sondern auch deren musikalische Formen (Rezitativ und Da-capo-Arie) übernommen wurden. Mit dem modernen Opernhaften verbanden sich in Folge ältere, traditionellere Formen, sodass nun motettische und konzertante Chorsätze, Bibelsprüche, schlichte Choräle, instrumentale Sätze sowie Arien und Rezitative sich zu einer Pluralität der Formen und Stile verbanden wie in kaum einer anderen Gattung. In ihrer primären Funktion als Predigtmusik einem weiten Hörerkreis zugänglich zu sein, wie auch in ihrer Tendenz zur Verbindung, Kreuzung und Übertragung musikalischer Stile und Gattungen bot die geistliche Kantate genügend Anreiz für Komponisten sich dieser modernen Gattung zu widmen. Der umfangreiche Werkkatalog

von Christoph Graupner (Darmstadt) mit über 1400 Kantaten, oder jener Georg Philipp Telemanns, dessen Kantaten (über 1400!) große Verbreitung fanden, ebenso wie Produktionen von Mattheson, Heinichen, Scheibe, Kuhnau, Stölzel, oder Fasch, belegen die außerordentliche Popularität. An die Möglichkeit zur Verbindung und Einschmelzung heterogener Stile und Satztechniken in eine einheitliche Musiksprache individueller Art knüpft auch J. S. Bach sein umfangreiches und komplexes Kantatenwerk. Seit 1723 als Thomaskantor in Leipzig tätig, schrieb Bach seine (vermutlich) fünf Jahrgänge (nur drei sind erhalten) mit nahezu dreihundert Kantaten für den Sonntags- und Feiertagsgottesdienst bereits in der ersten Leipziger Zeit. Bach ging dabei aber über die Norm seiner Zeit hinaus, indem seine Kompositionen bestimmt sind von ständiger Wechselwirkung vertikal harmonischer mit linear kontrapunktischer Kunst. Die, von zeitgenössischen Theoretikern wie Johann Adolph Scheibe geführte Kritik (1737/1738), nachdem Bachs Kantaten dem ästhetischen Ideal des Einfachen, Natürlichen durch „Überschuß an Qualität“ nicht entsprechen würden, verweist zugleich auf die Komplexität der musikalischen Struktur: sie wird erreicht durch eine wechselvolle Vielfalt der Besetzungen, Formen und Verfahren, sowie durch thematische Verdichtung und konsequente Verarbeitung, die sich auf alle Parameter der Musik beziehen (Melodie, Harmonie, Rhythmus, Klang). – Der gleiche Wandel wie in der Kantate vollzieht sich im 18. Jahrhundert auch in der Passion. Lied- und Choraleinlagen werden mit Rezitativen und Arien kombiniert, das Repertoire der Formen und Strukturen gleicht weithin dem der Kantate: die wörtlich übernommenen Bibelstellen werden dem Rezitativ des Evangelisten, die direkten Reden auf die Personen der Handlung (sog. ‚Soliloquenten‘), die Ausrufe des Volkes (‚turbæ‘) dem Chor übertragen. Bibelstellen, frei betrachtende Textdichtungen (etwa von Barthold Hinrich Brockes oder Christian Friedrich Henrici, alias Picander), sowie populäre Kirchenlieder bestimmen die Libretti. Kompositorisch spannt sich der Bogen von orchestraler Instrumentalmusik über solistische Rezitative und Arien bis hin zu frei komponierten motettischen Chorsätzen und schlichten Choralvertonungen, wie etwa in den Passionen von Keiser, Telemann, Mattheson, Händel oder J.S. Bach (Johannes-Passion 1724, Matthäus-Passion 1727/1729).

Die geistliche Musik im **England** des 18. Jahrhunderts wird vor allem durch Händels Oratorien bestimmt. Der Komponist nützte dabei seine dramaturgischen Erfahrungen aus der neapolitanischen Oper um sich frei von Gattungskonventionen mit neuen Formvarianten auseinanderzusetzen. So wird vor allem die zentrale Rolle des Chores zum Kennzeichen, ein Merkmal, das auch der Opera seria fremd war. Ungewohnte Arienformen,

thematische Verknüpfungen von Soli und Chor, neuartige Instrumentation und die gliedernde Funktion von Instrumentalsätzen, Eingangs- und Schlusschören bieten zudem eine breite Ausdruckspalette und Vielfalt in Formen, Satztechnik und Klangwirkung. Die ausschließliche Verwendung der englischen Sprache, wie auch die Wahl der bekannten und in England beliebten alttestamentarischen Stoffe, trugen wesentlich zum Erfolg der Oratorien bei. Von Anfang an eine Kunstform des bürgerlichen Publikums, war der soziale Ort der Aufführungen das Theater, nicht die Kirche. (Händel mietete z.B. das King's Theatre mehrmals für seine Oratorien an). Die Wahl der zumeist biblischen Sujets standen allegorisch für das menschliche Schicksal, für Leidenschaften und Verstrickungen und weisen des Öfteren einen direkten Bezug zum Zeitgeschehen auf (z.B. erlauben die repräsentativen Chöre in ‚Israel in Egypt‘, 1738 oder ‚Messiah‘, 1741 die Identifikation eines patriotisch gesinnten Publikums mit dem auserwählten Volk). Die historische Nachwirkung einer intensiven Oratorienpflege zeigt sich deutlich in den seit 1784 veranstalteten monumentalen Händel-Gedächtnisfeiern in der Westminster Abbey, die noch im 19. Jahrhundert die Aufführungspraxis nachhaltig prägten.

Instrumentalmusik

Wandel des ‚Kammerstils‘ zur Kammermusik

Die Klassifikation der Musik nach ihrem sozialen Ort und ihrer Funktion bestimmte noch das gesamte 18. Jahrhundert. Die so getroffene Unterscheidung in Kirchen-, Theater- und Kammerstil als eine aus den vorigen Jahrhunderten tradierte musikkulturelle Praxis erfuhr aber nun gravierende Veränderungen. Besonders die Begriffsbestimmung des ‚Kammerstils‘, der nach zeitgenössischem Verständnis alle Gattungen jenseits von Kirche und Theater meinte, wurde der musikalischen Wirklichkeit immer weniger gerecht. In dem Maße, wie sich das öffentliche Konzertwesen entwickelte und neue soziale Trägerschichten zu den bisherigen hinzutraten, verlor der traditionelle ‚Kammerstil‘ als Inbegriff des Intimen und Exklusiv-Anspruchsvollen zunehmend an Bedeutung. Desgleichen ließ sich der neu entwickelte Bereich des Sinfonisch-Orchestralen dem ‚Kammerstil‘ kaum mehr zurechnen. Die Zuordnungsschwierigkeiten führten schließlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer neuen Begriffsklärung, in dem nun Instrumentalmusik primär über ihre Besetzung und innermusikalischen Merkmale statt über ihren sozialen Ort definiert wurde. So stand nun der Orchestermusik mit ihren repräsentativ-öffentlichen Gattungen Konzert und Sinfonie eine

Kammermusik gegenüber mit den Bereichen Ensemblesonate, Solosonate, Musik für Tasteninstrumente und schließlich Streichquartett und Klaviertrio. Bestimmend für alle Besetzungstypen wurde im Laufe des Jahrhunderts die zyklische Form des Sonatenprinzips.

Die Auseinandersetzung mit der Kammermusikkonzeption findet im 18. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen dezidiert ästhetischem wie kompositorischem Anspruch und dem Verlangen nach unterhaltend galanter Musik im gefälligen Konversationsston statt. Der unterschiedlichen Erwartungshaltung entspricht eine Differenzierung der sozialen Trägerschichten: neben eine exklusive aristokratische und patrizische Sphäre tritt nun verstärkt auch eine sozial durchlässigere bürgerliche der ‚Kenner und Liebhaber‘ mit ihrem breitgestreuten Bedürfnis nach geistreicher musikalischer Unterhaltung.

Die **Triosonate** im dreistimmigen Satz mit Generalbassbegleitung war zu Beginn des 18. Jahrhunderts die dominante Gattung der Kammermusik. In ihrer klassischen Ausformung bei Corelli lassen sich typologisch eine viersätzigige ‚Sonata da chiesa‘ (mit den Satzcharakteristika: langsam, gravitatisch, Adagio/ lebhaft, fugiert, Allegro/ langsam, lyrisch-kantabel, Adagio/ lebhaft, homophon, tanzartig, Vivace) und eine suitenartige ‚Sonata da camera‘ mit einem Präludium und mehreren Tanzsätzen unterscheiden. Findet sich die strengere polyphone ‚Sonata da chiesa‘ etwa in Bachs ‚Musikalischem Opfer‘ (1747) oder in Telemanns ‚Sonates corellisantes‘ (1735), so kommt es bald zu einer Durchdringung beider Typen. Im Zuge des Stilwandels um 1720/1730 nahm die Triosonate den leichteren Tonfall galanter Unterhaltungsmusik an. Die Differenzierung zwischen Kirchen- und Kammersonate verschwand, kontrapunktische Strukturen wurden von melodiebetonter und periodisch gegliederter Homophonie abgelöst, die beiden Oberstimmen werden häufig parallel geführt. Die Satzzahl vermindert sich auf eine Dreisätzigkeit. Als beliebte, gefällig unterhaltende, unprätentiöse Kammermusik der privaten Sphäre wurde der Typus der modernen Triosonate in ganz Europa gepflegt (z. B. G. Tartini, G. B. Sammartini, C. Ph. E. Bach, G. Ph. Telemann; Fr. Couperin, A. Filtz, J. Chr. Cannabich; Joh. Chr. Bach, G. F. Händel; J. J. Fux, etc.)

Die Triosonate wurde allerdings im Laufe des Jahrhunderts von der **Solosonate** für ein Melodieinstrument mit Generalbass quantitativ wie auch mit ihren musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten überflügelt. Sie war von allen Gattungen am flexibelsten und hatte ein entsprechend vielfältiges Erscheinungsbild. Vier teilweise einander überschneidende Satztypen traten in Erscheinung: die Sonate im Solosatz für ein Soloinstrument und

begleitendem Generalbass (z. B. Violinsonaten von Corelli, Vivaldi, Händel, Telemann); die Sonate im Triosatz für Soloinstrument und obligates Klavier (Cembalo) mit einer melodieführenden zweiten Oberstimme (z. B. die Violin- bzw. Flötensonaten J. S. Bachs); die Sonate im Klaviersatz mit begleitender Solostimme (z. B. die frühen Violinsonaten W.A. Mozarts) und die Sonate im Duosatz von gleichberechtigtem Solopart und auskomponiertem Klavierpart (z. B. Violinsonaten von J. Haydn, W. A. Mozart). Den unterschiedlichen Satztypen entspricht die kompositionstechnische Flexibilität: war das gemeingültige strukturelle Verfahren bis zum ersten Drittel des 18. Jahrhunderts das reihende Motivspiel, so wird ab den 1730/40 er Jahren zunehmend die Technik der Phrasengruppierung, d. h. das Nebeneinander oder Gegeneinander geschlossener symmetrischer Phrasen verbindlich. Dies begünstigt einen mehr oder weniger homophonen Satz, eine langsame harmonische Abfolge mit weitgespanntem tonalem Verlauf, eine strophenähnliche metrische Organisation und eine mehrthematische, zusammengesetzte Satzstruktur. Auch die Ausdrucksamplitude der Sonate reicht entsprechend weit vom schlichten Zeitvertreib für Amateure über experimentelle Fantasien bis hin zu brillanten Vortragsstücken für Virtuosen und findet ihren sozialen Ort gleichermaßen in der exklusiven Kammermusik am Hof (z. B. Friedrichs d. Großen), wie im öffentlichen Konzert und in den Unterhaltungen der bürgerlichen Collegia musica, in den patrizischen Pariser Salons gleichermaßen wie in den geselligen Zirkeln bürgerlicher Hausmusik.

Ein weiterer zentraler Bereich der Kammermusik des 18. Jahrhunderts ist die **Musik für Tasteninstrumente** (Cembalo, Klavichord, Pianoforte). In der ersten Hälfte des Jahrhunderts prägt nach wie vor die französische Clavecinmusik die Gattung. Sie findet ihren Höhepunkt bei Francois Couperin und Jean-Philippe Rameau. Deren ‚Pièces de clavecin‘, komponiert zwischen 1706 und 1730, präsentieren eine locker gruppierte suitenartige Ansammlung (sog. Ordres) von Tänzen kombiniert mit Charakterstücken programmatischen Inhalts. Die dabei erlangte Nuancierung, im Technischen wie auch des musikalischen Ausdrucks verlieh der Klaviermusik insgesamt neue Impulse. – In Italien, den Habsburgerländern und Deutschland erfahren neben der französischen Suitenkomposition der sog. ‚Stylus phantasticus‘ (nach A. Kircher) mit virtuoser, von polyphoner Improvisationsfertigkeit geprägter Toccaten- Ricercar- und Canzonenvertonung, ebenso die freie Fantasie, die Fuge und Variationenzyklen neue Belebung durch Aufnahme von Stilelementen der jungen Dur-Moll-Tonalität und opernhafem Gestus. (z.B. J. S. Bach: Englische Suiten um 1715; Französische Suiten, 1722-1725; Das Wohltemperierte Clavier, 1722/1744; Goldberg-

Variationen, 1741). – In England zeigen die Cembalo-Suiten G. F. Händels (erschieden in zwei Gruppen 1720 u. 1733) eine, für dessen Kompositionsweise charakteristische Verbindung von französischer Clavecinmusik (Suiten) mit opernhafte italienischen Stilelementen und kontrapunktischen Satztechniken. – Von zentraler Bedeutung für die weitere Entwicklung der Sonate wird das Wirken des, am spanischen Hof in Madrid wirkenden Italieners Domenico Scarlatti. Dessen mehr als 550 sog. ‚Essercizi‘ auch als Sonaten bezeichnet, erscheinen 1738/1739 in London bzw. 1742-1746 in Paris. Die meist einsätzigen Spielstücke in zweiteiliger Anlage charakterisiert ein zweistimmiger, durchsichtiger, zugleich spieltechnisch virtuoser Klaviersatz; die Sonaten weisen aber noch keine verbindliche Satzfolge auf. In ihrer reichen Ausdruckspalette von melodischen, harmonischen und rhythmischen Erscheinungsformen beeinflussten Scarlattis Werke die Komponisten der zweiten Jahrhunderthälfte nachhaltig (z. B. Joh. Chr. Bach, M. Clementi) . Um die Mitte des Jahrhunderts machten sich Veränderungen im Instrumentenbau besonders im Bereich der Klavierkammermusik bemerkbar. Dabei kam es zu einer allmählichen Ablösung der traditionellen Tasteninstrumente Clavichord und Cembalo durch das moderne Hammerklavier, dem ‚Forte-Piano‘. Dies setzte sich ab den 1760er Jahren weitgehend durch. Der damit in direktem Zusammenhang stehende Klangwandel hin zu kontrastreicher Lebendigkeit beeinflusst maßgebend auch die musikalische Textur, in dem die begleitende Generalbassfunktion mehr und mehr durch einen solistischen bzw. melodieführenden Part ersetzt wurde. Desgleichen ergeben sich im soziokulturellen und wirtschaftlichen Bereich neue Rahmenbedingungen durch die Erweiterung von musikalischer Öffentlichkeit. Die zunehmende Teilhabe bürgerlicher Schichten am Musikleben ließ einen blühenden Musikmarkt entstehen, in dem besonders die Klavierkammermusik für den privaten Zirkel oder den halböffentlichen Salon, adressiert an ‚Kenner und Liebhaber‘ wie auch an professionelle Interpreten, große Popularität erlangte. Dies zeigt sich u. a. am extensiven Ausbau des musikalischen Verlagswesens: neben London Paris und Amsterdam treten nun auch Wien, Hamburg, Berlin, Leipzig, usw. – Deutliche Bezugnahme zu diesen Wandlungsprozessen finden sich etwa bei C. Ph. E. Bachs Klavierwerken. Die Ablösung des Nachahmungsprinzips durch eine phasenweise ins Extrem gesteigerte subjektive Expressivität prägen insbesondere die frühen Berliner Klaviersonaten. Dabei wird eine zumeist dreiteilige Sonatenform (Exposition, Durchführungsteil, Reprise) vom Kontrastprinzip bestimmt, in dem der Gestus einer von ‚Empfindung‘ und ‚Rührung‘ beherrschten Klangrede dominiert (z. B. die preußischen und Württembergischen Sonaten 1742 u. 1744; oder die Probestücke zum ‚Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen‘,

1753). Ausgaben wie die sechs ‚Sammlungen für Kenner und Liebhaber‘ (1779-1787) oder die ‚Six sonates pour le clavecin à l’usage des dames‘ (1770) wiederum verweisen explizit auf die neuen sozialen Trägerschichten. – In Wien zeigt sich der Übergang von der reihenden Suitenkomposition im Stile Muffats hin zur zyklischen Sonate ab den 1750er Jahren deutlich an den Sonaten des Hofkomponisten G. Chr. Wagenseil. Seine durchwegs dreisätzig angelegten Werke (mit Menuett als 2. oder 3. Satz) nennt er Divertimenti. Eine Bezeichnung die auch Joseph Haydn für seine frühen Kompositionen übernimmt, ehe er ab ca. 1771 seine Klavierzyklen einheitlich Sonaten nennt. Überwiegt in Haydns Sonaten zunächst eine relativ frei gehandhabte Formbehandlung, so finden sich durchgehende thematisch-motivische Arbeit und die konsequente Durchbildung der Sonatenform mit Durchführungscharakter (wie in den Streichquartetten ab op. 33, 1781) erst in den letzten vier Sonaten der Jahre 1790 bzw. 1794/1795). Mozarts Beitrag zur Gattung konzentriert sich auf die frühe Salzburger Zeit (KV 279-284), die Sonaten während seiner Paris-Reise (1777/1778; KV 309-311 u. KV 330-333) und die Sonaten der Wiener Zeit (KV 533, 1788; 570 u. 576, 1789). Ähnlich wie in Haydns Sonaten wird erst in diesen letzten drei Werken die Konzeption der Sonatenform mit deutlichem Durchführungscharakter, übergreifender thematisch-motivischer Arbeit bis hin zu imitativen Strukturen bestimmend.

Als jüngste Gattungen spiegeln **Streichquartett** und **Klaviertrio** am deutlichsten die veränderten musiksoziologischen wie kompositorischen Rahmenbedingung der Kammermusik im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.

Kannte das Streichquartett nur männliche Interpreten und Widmungsträger, so war das Klaviertrio zumeist Damen zugeordnet, worin sich nicht nur eine geschlechtsspezifische Differenzierung sondern zugleich auch eine qualitative Zuordnung der Genres zeigt: mit dem, an den ‚Kenner‘ adressierten Streichquartett verband sich ein, vom exklusiv bestimmten ‚Kammerstil‘ abgeleiteter Anspruch nach dezidiert hohem ästhetischem, kompositorischem Anspruch. Zugleich vollzieht sich damit auch ein allgemeiner Prozess vom funktionalen zum ästhetischen Musikbewusstsein. Dem gegenüber richtete sich das Klaviertrio an den ‚Liebhaber‘, der in der Sphäre gemeinschaftlichen Musizierens den unverbindlichen Konversationston pflegt. – Kompositionsgeschichtlich kommt Joseph Haydn zentrale Bedeutung in der Ausformung des Streichquartetts zu. Im Streichquartett realisierte Haydn jenen, von Johann Joachim Quantz Mitte des Jahrhunderts postulierten „vermischten Geschmack“ (‚Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen‘ 1752), indem er die moderne ‚galante‘ homophone Schreibart mit der „gelehrten“ kompositionstechnischen

Erbschaft der polyphonen Kontrapunktik kombinierte. Neben der Kompositionstechnik verbanden sich auch Form und Gestus heterogener Stile wie der ‚gelehrten‘ Triosonate mit opernhafte expressiver Belcanto-Melodik ebenso wie mit dem schlicht-homophonen Divertimento-Charakter populärer Tanzmusik. Im Zentrum der neuen Satzstruktur steht dabei die, vom aufgeklärten Denken bestimmte Idee des diskursiven Gesprächs gleichberechtigter Partner. Musikalisch konkretisiert sich dies im melodischen Dialogisieren der vier am Streichquartett beteiligten Stimmen von erster und zweiter Violine, Viola und Cello. Dieses korrespondierende Aufstellungs- und Beantwortungsspiel, in dem alle Stimmen an der Entwicklung des thematisch-motivischen Materials beteiligt werden, bezeichnet das Prinzip der ‚durchbrochenen Arbeit‘. Es bildet zusammen mit der Technik der motivisch-thematischen Entwicklung und modulierenden Durchführung den Kern der neuen Kompositionsmethode, die den Formprozess des gesamten Sonatensatzes bestimmt. Ansätze ‚Durchbrochener Arbeit‘ finden sich bereits in den ersten Quartett-Kompositionen Haydns (Mitter der 1750er Jahre; deren Bezeichnung ‚Divertimento a quattro‘ verweist noch auf den geselligen Unterhaltungscharakter). Die Technik wird weiter entwickelt in den sog. ‚Sonnenquartetten‘ op. 20 und findet in den sog. ‚Russischen Quartetten‘ op. 33 seine endgültige Form. An der, von Haydn damit vorgegebenen Stilhöhe orientierte sich auch W. A. Mozart mit seinen 1782-1785 komponierten Quartetten, dem als ‚padre, guida ed amico‘ angesprochenen Haydn gewidmet (‚Haydn-Quartette‘) – auch hier ein geistvolles Spiel mit Norm und Abweichung, Gewohntem und Überraschendem, Konventionellem und Individuellem. – Die in die Metapher eines geistreichen Gesprächs gefasste Ästhetik wies dem Streichquartett auch den ersten Rang innerhalb der kammermusikalischen Gattungshierarchie zu. Mit deutlichem Abstand folgte das Klaviertrio als zentrale Gattung der Klavierkammermusik (zwischen 1781 und 1790 erschienen in Wiener Verlagen 239 Streichquartette, gefolgt vom Klaviertrio mit 70 Werken und der Klaviersonate mit 52 Produktionen). Auch im Klaviertrio setzte Haydn maßgebliche Akzente, doch bleibt sein Beitrag zur Gattung noch weitgehend der konventionellen cello- und violinbegleiteten Klaviermusik verhaftet. Erst Mozart überträgt das Prinzip instrumentaler Gleichbehandlung auf alle drei Instrumente (z. B. KV 496, 502, 542, 548, 564; entstanden zwischen 1786-1788), bis schließlich Beethoven mit seinem op.1 (1795) das Klaviertrio auch inhaltlich auf die Höhe des Streichquartetts stellt (vier Sätze, langsame Einleitung, pathetisch-ernsthafte Tonfall, technisch anspruchsvoll).

Konzertwesen

Eine von der Oper unabhängige Orchestermusik musste sich im Laufe des 18. Jahrhunderts erst etablieren. Demzufolge war die Institutionalisierung der einzelnen Gattungen im offiziellen Musikbetrieb regional und zeitlich sehr unterschiedlich ausgeprägt, zudem sozial (d. h. nach Klassen- und Schichtzugehörigkeit der Träger und des Publikums) wie ästhetisch-funktional (nach Anspruch, Erwartungshaltung) als auch wirtschaftlich (adeliges Mäzenatentum, bürgerlich-aristokratische Benefizveranstaltungen, auf Unternehmerbasis organisierte Subskriptionskonzerte) aufgefächert und differenziert. Die musikalischen Ansprüche und Erwartungen mussten erst definiert, die soziale Positionierung erst errungen werden. Die Institution des ‚öffentlichen Konzerts‘ als solche kannte noch viele Zwischenformen: der soziale Ort konnte aristokratisch-exklusiv sein (Hof, Residenz), ebenso die Kirche (z. B. Abendmusiken), das Theater (z. B. Zwischenaktsmusik), genauso wie bürgerlich-öffentlich (Konzertsäle, Salons, Gaststätten, etc.). Vorformen finden sich in den mäzenatischen Privatkonzerten des Londoner Bürgertums bzw. der Pariser Adelsalons zu Ende des 17. Jahrhunderts (z. B. John Banister oder Pierre de Chabanceau de La Barre). Musikalische Öffentlichkeit bieten auch die Londoner Vergnügungsparks und Konzertgärten (z. B. Vauxhall Gardens, Ranelagh Gardens, usw.) ebenso wie die gewinnorientierten Opernhäuser (in Venedig schon ab 1637). Indirekt steht etwa die Oper in Paris Pate bei der Installierung der ersten ‚Concerts spirituels‘ die, von Anne Danican-Philidor gegründet, ab 1725 in den opernfreien Tagen während der Fastenzeit stattfinden. Ab 1769 bestimmen die Pariser Concerts des amateurs, ab 1780 die Concerts de la Loge Olympique das Pariser Konzertleben. Friedrich II. eröffnet 1740 die Berliner Oper, die „jedem anständig gekleideten Bürger“ zugänglich war (während er – noch ganz im absolutistischen Stil – von seinem Hofmusiker Quantz über dreihundert Flötenkonzerte komponieren ließ, die dieser anderweitig nicht veröffentlichen durfte). Andernorts werden exklusive Hofkonzerte wie in Mannheim oder Veranstaltungen auf den Schlössern des Fürsten Esterhazy (durchaus noch im Sinne absolutistischer repräsentativer Öffentlichkeit) schrittweise für ein breiteres Publikum zugänglich gemacht. Öffentliche Konzerte in Hamburg, Frankfurt, Leipzig, oder Mailand wiederum gehen auf kirchliche Musikveranstaltungen oder die Collegia musica des städtisch-bürgerlichen Musiklebens zurück (Frankfurt ab 1740, die Leipziger ‚Universitäts-Concerte‘ ab 1765). In der Habsburger-Metropole Wien entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein reges halböffentliches Musikleben u. a. im Burgtheater (Michaelerplatz), in diversen adeligen Palais (Lobkowitz, Lichnowsky, Galitzin, Palffy, Schwarzenberg, Thun, etc.) und bürgerlichen Salons (Trattner, Greiner, Wetzlar, Auernhammer). Die ‚Tonkünstler-Societät‘ – als bürgerliche Selbsthilfe-Organisation von Musikern für Musiker und deren

Angehörige gegründet – veranstaltet ab 1771 regelmäßig öffentliche Konzerte; ebenso die, von Baron Gottfried van Swieten 1786 gegründete adelige ‚Gesellschaft der Associierten Cavaliere‘. Teils waren es geschäftstüchtige Unternehmer die populäre Konzerte organisierten wie Telemann und C. Ph. E. Bach in Hamburg (Kapitänsmusiken), oder Händel in London (Aufführung seiner Oratorien in Covent Garden während der Fastenzeit). Teils waren es exklusive Konzerte wie jene Carl Friedrich Abels und Johann Christian Bachs in London (in Carlisle House und Hanover Square) zwischen 1765-1781, oder die in den achtziger und neunziger Jahren dominierenden Professional Concerts (1783-1793). Die Concerts of Ancient Music wiederum pflegten seit 1776 historisierend das Händel-Repertoire, während im Rahmen der, von Johann Peter Salomon seit 1786 veranstalteten Londoner Konzertreihe Joseph Haydn seine großen künstlerischen wie finanziellen Erfolge feierte. Typisierende oder spezifizierende Bezeichnungen wie ‚Concert‘, ‚Academie‘, ‚Subscriptionsconcert‘, ‚Benefiz-Concert‘, ‚Concert des amateurs‘, ‚Dilettanten- oder Liebhaber-Concert‘, ‚Haus- oder Privat-Concert‘ verweisen einerseits auf den Charakter des Uneinheitlichen, noch keineswegs Normierten der durchwegs sehr bunten, auf Abwechslung bedachten Programmabfolge, andererseits auf die noch fehlende professionelle musikalische Infrastruktur. Diese wurde erst in sich allmählich entwickelnden und örtlich zeitverschobenen Prozessen die noch lange ins 19. Jahrhundert hinein dauern sollten erreicht durch schrittweise Professionalisierung im organisatorischen wie künstlerischen Bereich.

Konzert (Concerto grosso und Solokonzert)

Im Diskurs zwischen Solist (als Individualisten) und Orchester (als Kollektiv) wird das Instrumentalkonzert zum musikalischen Sinnbild eines Jahrhunderts, in welchem die Auseinandersetzung des Einzelnen mit der Gemeinschaft zum öffentlich Anliegen wird.

Der italienische Komponist Arcangelo Corelli (1653-1713) wurde kurz nach 1700 zum Vorbild gebenden Instrumentalkomponisten seiner Zeit. Abgeleitet von der dialogisierenden Dramaturgie der Opera setzt Corelli in seinen Concerti grossi op. 6 (1714 posthum veröffentlicht) das konzertierende Wechselspiel von verschiedenen Klanggruppen effektiv in Szene. Dabei wird im Zeichen einer kontrast- und abwechslungsreichen ‚Klangregie‘ einer größer besetzten Tuttigruppe, Ripieno oder Concerto grosso genannt, ein sog. Concertino, bestehend aus zwei oder drei Streichern gegenübergestellt. Der Corellische Typus mit seinem Besetzungs- und Formenreichtum, seiner prägnanten, leicht fasslichen Thematik und dem rondoartigen Wechsel zwischen Tuttiritornellen und modulierenden Concertinoepisoden der

schnellen Sätze, sowie der ausdrucksstarken *Bel canto*-Melodik in den Mittelsätzen wurde vorbildlich für den italienischen Concerto-Stil. Concerti grossi waren in der ersten Jahrhunderthälfte in Europa weit verbreitet. Vor allem in den deutschen Residenzen Dresden, München, Hannover und Köln, die enge Beziehungen zu Italien unterhielten, wurde das Concerto grosso, vermischt mit Stilelementen der französischen Suite, früh aufgegriffen (z. B. von G. Muffat, Joh. Fr. Fasch, G. Ph. Telemann und J. S. Bach im 3. u. 6. ‚Brandenburgischen Konzert‘). Mattheson erklärt in seiner Abhandlung ‚Kern Melodischer Wissenschaft‘ 1737 Corellis Concerti zum Muster instrumentalen Komponierens. Die größte Bedeutung erlangte der Concerto-Typus Corellis in England durch G. F. Händel mit seinen Concerti op. 3 (1734) und den Grand Concertos op.6 (1740), aufgeführt als Overtüren oder Zwischenmusik zu seinen populären Oratorien. – Mitte des Jahrhunderts verliert das Concerto grosso an Bedeutung (lebt aber in adaptierter Form der französischen Sinfonia concertante der 1770er Jahre wieder auf). – Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war neben dem Concerto grosso als zweite wichtige Gattung der Orchestermusik auch die französische Overtüren-Suite beliebt. Wie das Concerto grosso in der italienischen Opera wurzelt, so auch die Overtüren-Suite im Musiktheater der Tragédie en musique Lullys. Die ursprünglich aus einer losen Abfolge von Tänzsätzen bestehende französische Suite wurde dann vor allem von deutschen Komponisten durch Integration der französischen Overtüre (im gemessenen Tempo und punktiertem Rhythmus dem ein schnellerer fugierter zweiter Teil folgt) zur Overtüren-Suite ausgeweitet. Mehr als 200 solcher repräsentativer Overtüren-Suiten komponierte G. Ph. Telemann vor allem für die Hofkapellen von Sorau, Eisenach, oder Dresden. Auch G. F. Händels für den englischen Königshof komponierte ‚Water Music‘ (1717) und die ‚Music for the Royal Fireworks‘ (1749) gehören dieser Gattung an, ebenso wie J. S. Bachs vier Orchester-Suiten (komponiert in Köthen und Leipzig zwischen 1717 und 1730).

Das Solo-Konzert, in dem das Concertino auf ein Instrument beschränkt wird, entstand als Sonderform des Concerto grosso ebenfalls zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Mit Antonio Vivaldis (1678-1741) 1711 in Amsterdam erschienenen 12 Konzerten, betitelt ‚L'estro armonico‘, wurde ein moderner Typus des Concertos konzipiert, der zum wichtigsten der instrumentalen Gattung seiner Zeit werden sollte und das gesamte 18. Jahrhundert maßgeblich blieb. Dem mehrsätzigen Concerto grosso wird nun die knappere dreisätzig Form (schnell-langsam-schnell) gegenübergestellt. Stärker noch als der Concerto-Typus Corellis entlehnt Vivaldi Gestus und Form aus der italienischen Oper: so erscheint der affektgeladene Dialog eines Bühnendramas transformiert in das wechselvolle Instrumentalspiel zwischen Solist und Orchester, ebenso wie die Übernahme der Ritornellanlage der Opernarie den formalen Bau

des Solokonzerts bestimmt: dieser basiert auf einem Wechsel von zumeist fünf Orchestertutti, die in der thematischen Substanz im Wesentlichen gleich bleiben, und freien Episoden des Solisten, wobei entweder die Motive des Tutti fortgesponnen, oder aber neues thematisches Material vom Solisten präsentiert wird. Jedoch täuscht dieser schematische Rahmen über die Individualität und den experimentellen Charakter der Vivaldischen Konzerte hinweg. Tatsächlich muss die Ritornellform als dynamischer Prozess ständiger Adaption und Veränderung verstanden werden. Vivaldis Konzerte reichen demnach von, im konservativen Stil Corellis geschriebene bis hin zu solchen, die in ihrer Ausnutzung der motivischen Entwicklung auf den symphonischen Stil des späten 18. Jahrhunderts verweisen. Die vielfältigen Möglichkeiten der Vivaldischen Ritornellform nützen alsbald Komponisten in ganz Europa. Als herausragendes Beispiel sei hier stellvertretend J. S. Bach genannt. Schon in seiner Zeit als Hoforganist in Weimar (1708-1717) transkribierte und bearbeitete Bach Violinkonzerte von Vivaldi für Tasteninstrumente (Cembalowerke BWV 972-987 u. Orgelwerke BWV 592-597), wobei er den homophonen italienischen Konzertstil mit der deutschen polyphonen Satzstruktur überlagert. Von Vivaldi inspiriert sind auch Bachs Violinkonzerte die er als Hofkapellmeister in Köthen zwischen 1717-1723 schrieb (BWV 1041-1043), ebenso wie die in Leipzig geschriebenen zahlreichen Cembalokonzerte (z. B. das ‚Concerto nach italiänischem Gusto‘ BWV 971). Diese entstanden zwischen 1729 und 1741 in Zusammenarbeit mit dem Collegium musicum, einer studentisch-bürgerlichen Musiziervereinigung. Von besonderer Bedeutung sind die, dem Markgrafen von Brandenburg 1721 gewidmeten ‚Six concerts avec plusieurs instruments‘ (BWV 1046-1051, komponiert zwischen 1718-1720, als ‚Brandenburgische Konzerte‘ bekannt). In ihnen nutzt Bach die gesamte Bandbreite und Flexibilität der vivaldischen Ritornellform: Satztypen des Concerto grosso stehen neben solchen der Suite (1. Konzert) und Triosonate (Mittelsatz des 5. Konzerts); dem dritten Konzert im Stil des mehrhörigen Orchesterkonzerts (Concerto ripieno) folgen im 4. und 5. Konzert neuartige Concertinobesetzungen, wobei u. a. dem Cembalo (5. Konzert) erstmals solistische Aufgaben zugewiesen werden. Innovativ zeigen sich die Konzerte nicht nur in ihrer variantenreichen Instrumentation und Kombination der Klangfarben, sondern ebenso im komplexen Miteinander polyphoner und homophoner Satzstrukturen durch die Betonung thematischer und motivischer Entwicklung. Die Synthese aus deutscher (linearer) und italienischer (vertikaler) Schreibweise wird so zur Grundlage des ausgereiften Bach-Stils. – Wie Bachs Wirken zeigt, erfolgte die Verbreitung der italienischen Concerto-Praxis in allen Bereichen des öffentlichen Musiklebens vom fürstlichen Hof bis zum bürgerlichen Kaffeehaus. Neben Johann Joachim Quantz (am Berliner Hof Friedrichs d. Gr.

ab 1741), J. G. Pisendel (am Dresdner Hof ab 1728) sorgte vor allem auch die enorme Produktivität G. Ph. Telemanns für die Popularisierung des Konzertrepertoires. In seinen über 100 Concerti für die verschiedensten Gruppen und Soloinstrumente herrscht ein lockerer ‚galanter‘ Konversationston vor, der gesangliche Melodik des italienischen Bel canto mit tänzerischen Elementen der französischen Suite und gelegentlich polyphonen Strukturen gekonnt mischt. Seine in Hamburg erschienene Sammlung ‚Musique de table‘ (1733) in der das Konzert und der konzertierende Stil eine zentrale Rolle spielen fand besonders in den bürgerlichen Kreisen der ‚Kenner und Liebhaber‘ große Verbreitung. Neben Deutschland fand auch in England eine breite Rezeption des italienischen Solokonzerts vor allem durch Händel (bes. seine Orgelkonzerte) und den seit 1714 in London wirkenden Corelli-Schüler und Violinvirtuosen F. Geminiani statt. In Paris trugen vor allem Komponisten wie J. B. de Boismortier, M. Leclair oder P. Gaviniès zur Rezeption der Gattung bei. – Das Zusammenwirken kontrastierender Kräfte wie sie sich u.a. im Werk Telemanns und Bachs abzeichnen führt ab der Jahrhundertmitte zur Durchdringung des traditionellen Ritornelltypus mit dem modernen Sonatentyp. Dieser stellt – allgemein gesprochen – die Tendenz zu einer von Spannung und Entspannung getragenen logischen Zielgerichtetheit bzw. ‚Theatralisierung‘ des formalen, harmonischen wie thematisch-motivischen Ablaufes dar. Dabei geht die zeitgenössische Formenlehre (z.B. H. Chr. Koch ‚Versuch eine Anleitung zur Composition‘ 1787) von der Idee der Klangrede aus, wonach ein ‚Hauptgedanke‘ mit dem von ihm abgeleiteten ‚Nebengedanken‘ vielfältig korrespondiert. Die musikalische Folie bildet dabei symmetrisch-periodische Strukturen, abgeleitet z. B. aus dem zweiteiligen Aufbau von Tanzsätzen mit ihren kantablen periodischen Melodiestructuren (nach dem Schema |:A-B:| |:A-B:|). Parallel dazu verläuft eine zyklisch symmetrische Bewegung des Harmonieverlaufs von der Grund- zur Dominanttonart und zurück (nach dem Schema |:T-D:| |:D-T:|). Formal relevant wird auch der aus der Da capo Arie und dem Solokonzert entnommene Repriseneinsatz in der Grundtonart. Die Vorstellung eines antagonistischen Themendualismus, und schon gar eines normativen Formmodells wie es der Terminus ‚Sonatensatzform‘ (mit seinem dreiteiligen Schema Exposition – Durchführung – Reprise) nahelegt, existierte im 18. Jahrhundert nicht und kam erst im 19. Jahrhundert (erstmalig bei A. B. Marx 1824) auf. – Die Durchdringung von Ritornell- und Sonatentypus vollzog sich sowohl zeitlich, wie regional und gesellschaftlich sehr unterschiedlich. Als Beispiel seien die Klavierkonzerte des Bach-Sohnes C. Ph. E. Bach herausgegriffen. Die im Rahmen seiner Tätigkeit am Potsdamer Hof Friedrichs entstandenen Cembalokonzerte (zwischen 1738 und 1755) bleiben trotz ihrer expressiv-empfindsamen Tonsprache und einem facettenreichen

Dialog zwischen Solisten und Orchester insgesamt dem traditionellen Ritornellschema verpflichtet. Mit seiner Übersiedlung nach Hamburg als Nachfolger Telemanns 1768 und dem damit verbundenen Wechsel vom höfischen ins bürgerlich-urbane Musikleben entstehen Klavierkonzerte die nun in ihrer kantablen Melodik und sonatenhaften Periodenstruktur einen galant-spielerischen Konversationston annehmen. Zudem zielen die 1772 herausgegebenen 6 Cembalo-Konzerte in ihrer kammermusikalischen Besetzung direkt auf die Bedürfnisse eines bürgerlichen Musikmarktes. Dem Gestus des Galanten verpflichtet sind auch die Klavierkonzerte des in England wirkenden Johann Christian Bach. In den drei Werkreihen die er zwischen 1763 und 1777 komponierte sind stilistische Merkmale unmittelbar an gesellschaftliche Rahmenbedingungen geknüpft: der unterhaltende Charakter, die spieltechnischen Ansprüche und die Begleitung des Soloparts lediglich durch zwei Violinen und Cello entsprechen den Bedürfnissen des dilettierenden Amateurs und eines florierenden englischen Musikmarktes. Die Konzerte der Wiener Komponisten Monn, Wagenseil, Dittersdorf sind ebenfalls dem Divertimento-Charakter und einem galanten Konversationston verpflichtet. Einen wichtigen Beitrag zur Weiterentwicklung des Solokonzertes liefern Komponisten der Mannheimer Hofkapelle, wie C. Stamitz, Joh. Chr. Cannabich oder Fr. Danzi. Die ritornellartige Anlage überlagert nun zunehmend liedhafte Periodisierung und ausgewogene Phrasenbildung. Weiträumige Tonika-Dominantspannungen bestimmen die formale Anlage, die von durchführungsartigen Elementen und einfachen Reprisen gegliedert wird. In Mozarts Solokonzerten finden schließlich die unterschiedlichsten Einflüsse Eingang und werden zu neuen, ganz individuellen Lösungen geführt. Neben Konzerten für die verschiedensten Instrumente sind es vor allem die Klavierkonzerte in denen der Komponist die Möglichkeiten des dramaturgischen Wechselspiels von Solo und Orchester ausschöpft.

Sinfonie

Die Sinfonie, neben dem Solokonzert die zentrale Gattung der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, entstand um 1730 in Italien. Sie hat ihre Wurzeln und Vorläufer in den vielfältigen Ausformungen instrumentaler Musik vom Concerto grosso, Concerto ripieno, Solo-Konzert und Partita vor allem aber in der sog. Sinfonia, dem dreiteiligen Einleitungsstück der italienischen Oper. Mit dem Ziel kontrastreiche Unterhaltung zu bieten, wendet sich die Sinfonie an ein breites Publikum, wobei ihr sozialer Ort dem 18. Jahrhundert entsprechend alle Abstufungen von Öffentlichkeit kennt: vom Fürstenhof, die Oper, Kirche, und den Konzertsaal, bis hin zu Palais, Salons, Konzerte im Freien, etc. Als

noch junge, im stetigen Entwicklungsprozess befindliche Gattung, beanspruchte die Sinfonie noch nicht den Status autonomer, „absoluter“ Instrumentalmusik wie im 19. Jahrhundert. Funktional eingebunden als instrumentale Einstimmung zu Oper oder Oratorium, als Musik zwischen einzelnen Akten genauso wie als eigenständige Kammersymphonie und ab Mitte des Jahrhunderts als Konzertsymphonie bestimmte das Prinzip der an alle gerichteten Klangrede die Ausdrucksästhetik der Sinfonie. – Die Frühform der Sinfonie findet sich einerseits in der Opernsinfonia, dem dreiteiligen Einleitungsstück (schnell-langsam-schnell) einer italienischen Oper, andererseits in der selbständigen Instrumentalform der Kammersymphonie. Geschrieben für einen aristokratisch-patrizischen Konzertsaal ist die, um Mailänder Komponisten wie Giovanni Battista Sammartini und Antonio Vivaldi entstandene Kammersymphonie dreisätzig angelegt. Anspruchsvoller in der Faktur (der langsame Satz ist, der ‚Sonata da chiesa‘ entlehnt, kontrapunktisch gearbeitet) charakterisieren aber Kammersymphonie wie Opernsinfonia ihr prägnanter motorischer Grundimpuls, eine kantable, periodisch gebaute, einfache Melodik (Signalmotivik, Dreiklangsbrechungen) und eine leicht fassliche, harmonische Struktur (Tonika-Dominantspannung). Die überschaubare Formanlage mit kleingliedrigen Motiven in Wiederholung und Variation und der schnelle Stimmungswechsel durch thematische Kontraste erzeugen einen ununterbrochenen musikalischen Fluss und verleihen der Sinfonie insgesamt den Gestus eines permanent vorwärtstreibenden Bewegungsimpulses. – Dergestalt findet die Sinfonie als italienische Instrumentalmusik ab den 1740er/50er Jahren rasch Verbreitung in ganz Europa. In Paris spielt man in den ‚Concerts spirituels‘ Sinfonien im italienischen Stil von L. Guillemain, Fr. Martin und besonders von F. Ruge und Francois-Joseph Gossec; hier, in den Concerts de amateurs (ab 1769) oder in den Concerts de la Loge Olympique (ab 1782), sowie in den Palais und Salons werden schon ab den 50er Jahren besonders die Sinfonien der Mannheimer Hofkomponisten um J. Stamitz erfolgreich aufgeführt und von Verlagen wie Venier und Le Clerc publiziert; seit 1768 werden auch J. Haydns Sinfonien von Paris aus populär. Neben Paris etabliert sich im öffentlich und bürgerlich organisierten Londoner Musikleben als zweiter wichtiger Musikmetropole ebenfalls schon in den 1740er Jahren die Sinfonie u. a. mit Drucken von Sammartinis Kammersymphonien; mit dem Wirken von Johann Christian Bach und Friedrich Abel erlangt die neue Gattung ab den 60er Jahren weitere Popularisierung. An deutschen Fürstenhöfen wurde die italienische Sinfonie bei, dem Neuen aufgeschlossenen musikinteressierten Zirkeln ab den 1740/50er Jahren gepflegt. Zentren sind der Hof in Darmstadt (Joh. Chr. Graupner, Joh. S. Endler), oder der preußische Hof Friedrichs d. Gr. (Joh. G. Graun, C. Ph. E. Bach).

Am nachhaltigsten geschah dies am Mannheimer Hof unter dem aufgeklärten Kurfürsten Karl Theodor. In einer Art Experimentier-Werkstatt entwickelte hier eine international zusammengesetzte Komponisten/Musikergruppe um Johann Stamitz (und dessen Söhne Carl u. Anton), Joh. Chr. Cannabich, F. X. Richter, C. J. Toeschi, I. Holzbauer und A. Fils das Konzept der italienischen Sinfonie im Sinne einer „Theatralisierung“ weiter. Dies bedeutet einerseits die Perfektionierung des Orchesterklangs durch die Standardisierung der klanglich homogenen, zugleich aber kontrastierenden Streicher- und Bläsergruppen (mehrfach besetztes Streichquartett/Streichquintett als klangliche Grundierung, dazu Holzblasinstrumente Oboe, Flöte, Fagott, Horn, schließlich Klarinette; (s. dazu auch Charles Burneys bekannte Beschreibung des Orchesters als „einer Armee von Generälen“ im ‚Tagebuch einer musikalischen Reise‘ 1773). Kompositorisch erfolgt eine weitere Dramatisierung durch den gezielten Einsatz melodischer und dynamischer Effekte (wie der „Walze“, eine aufwärts gerichtete sequenzierte Figur, mit einem Crescendo einhergehend; der „Rakete“, eine aufwärts gerichtete Dreiklangsbewegung; oder dem „Seufzer“, ein fallender Sekundvorhalt auf betontem Taktteil). Dem Prinzip der Abwechslung entspricht auch die Erweiterung der dreisätzigen Opern-Sinfonia zur Viersätzigkeit durch die obligate Hinzunahme des Menuetts.- Vom Denken in Kontrasten und Abwechslung leiten sich auch der kaleidoskopartige Wechsel kleingliedriger Motivgruppen ab, sowie die Herausbildung eines Themendualismus zwischen eines in sich gegliederten Hauptgedankens und eines sanglichen Nebengedankens auf der Dominante. (Allerdings dient dieser Themendualismus erst ansatzweise als Ausgangspunkt für einen modulierenden Durchführungsteil wie dies etwa in den Sinfonien Haydns und Mozarts ab den 1770er Jahren verbindlich wird). Kontraste und Überraschungseffekte kamen umso besser zur Geltung als sie vor dem Hintergrund einfacher harmonischer wie metrischer Grundstrukturen abliefen, wie etwa die Aufgabe des Generalbasses zu Gunsten eines einfach strukturierten, auf Tonika-Dominant-Spannung basierenden homophonen Satzes und die Verwendung geradzahliger, periodischer Taktgruppen. Mit der Popularisierung der Mannheimer Sinfonien durch J. Stamitz im aristokratisch-bürgerlichen Paris ab 1751 und der Drucklegung seiner Werke ab 1755 in Paris, Amsterdam und Brüssel wird der neue Stil als ‚Sinfonie d’Allemagne‘ international rezipiert. Neben Stamitz sind es die, im Stile der italienischen Sinfonien Sammartinis komponierten Werke des Wiener G. Chr. Wagenseil, die in den späten 50er Jahren beim Pariser Publikum sehr beliebt sind.

Ab den 60er Jahren kommen dann die wesentlichen Impulse nicht mehr aus Italien sondern aus Musikmetropolen wie Paris, London und schließlich Wien. – In Paris ist es besonders die, seit den 1770er Jahren beliebte Sinfonia concertante (für 2-9 Solisten und Orchester) die als

Weiterentwicklung des Concerto grosso sinfonische Züge annimmt. Komponisten wie L-G. Guillemain und F.-J. Gossec schreiben diese zwei- bis dreisätzigen Werke im galant-verbundlichen Divertimentocharakter (auch Mozarts KV 364, KV 297b und KV 320 gehören dieser Gattung an). – In London sorgen die Kompositionen von Johann Christian Bach (ca. 60 Sinfonien) und jene von Carl Friedrich Abel (mehr als 40 Sinfonien) ab den 60er Jahren mit ihren farbig instrumentierten Sinfonien im geistreich-eleganten Konversationston und einer fließenden Melodik im „singenden Allegro“ nicht nur beim jungen Mozart (1764/1765) für nachhaltigen Eindruck. – Im Vergleich zu Paris und London gelangt Wien erst relativ spät zu internationaler Geltung. Zwar lässt sich auch für die Habsburgermetropole ein durchaus reges Instrumentalschaffen belegen wie das Wirken von F. Gaßmann (an die 50 Sinfonien), C. d’Ordonez (über 70 Sinfonien), M. Haydn (ca. 40 Sinfonien), L. Hoffmann (über 60 Sinfonien), J. B. Vanhal (über 70 Sinfonien), I. Pleyel (über 40 Sinfonien) oder C. Ditters von Dittersdorf (rd. 120 Sinfonien!) beweist, jedoch erfahren diese Komponisten zumeist nur lokale Verbreitung in Form von Manuskripten. Insgesamt dem italienischen bzw. dem Mannheimer Vorbild verpflichtet, gehen die meisten Werke der oben Genannten über kleingliedrigen Motivbau und reihende überschaubare Phrasenabschnitte kaum hinaus. Konsolidierung bzw. Standardisierung bei einer gleichzeitigen Gattungsdifferenzierung wie sie für die Entwicklung der Sinfonie ab den 1750/60er Jahren insgesamt kennzeichnend ist findet im Schaffen Joseph Haydns seine deutlichste Ausprägung. Knapp schematisch zusammengefasst sind dies: Erweiterung der Satzdimensionen durch Ausbau der thematischen Kontraste, einhergehend mit einer Differenzierung der harmonischen Strukturen; Verfestigung der sog. ‚Sonatenform‘ durch Herausbildung eines, die Themen verarbeitenden, modulierenden Durchführungsabschnittes; Differenzierung und damit Festlegung des Formenrepertoires mit einem, die thematische Substanz exponierenden Kopfsatz in Sonatenform (1. Satz, Allegro), einem liedhaft angelegten lyrischen Ruhepol (langsamer 2. Satz), einem dreiteiligen Tanzsatz (3. Satz, Menuett) und einem finalen, schnellen Satz als effektvollen Ausklang (4. Satz, Rondo/Sonatenrondo). – In den insgesamt über 100 Sinfonien versteht es Haydn das breite Spektrum vorhandener Instrumentalformen individuell zu nutzen. Elemente aus polyphonen wie homophonen Satzstrukturen, suitenartigen Tanzsätzen, konzertierender reihender Ritornellform und zyklischer Sonatenform verbinden sich mit der ausgeprägten Neigung zu logischer Entwicklung größerer Zusammenhäng aus motivischen Zellen und deren konsequenter Weiterentwicklung in thematisch „durchbrochener Arbeit“ (vgl. Streichquartett!). Schon die Zeitgenossen heben Haydns Talent hervor, Neues, Originelles, Unvorhersehbares mit, im besten Sinne „Einfachem“ zu verbinden. Mit anderen

Worten: musikalische Einfälle und originelle Wendungen werden immer entwickelt vor dem Hintergrund vorgegebener Normen die sie fallweise überschreiten. Dabei geschieht dieses Spiel von Konvention und Innovation in äußerst rationeller, gleichermaßen aber des Öfteren geistreich-witzig-ironischer Weise. Haydns retrospektiv erfolgte Einschätzung „ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen“ (zit. n. G. A. Griesingers Biographie) bringt dessen privilegierte Anstellungssituation beim musikbegeisterten Hause Esterházy (zwischen 1761-1790, bes. unter Fürsten Nikolaus Esterhazy, dem „Prachtliebenden“) anschaulich zum Ausdruck. Die Serie der Pariser Sinfonien (1782-1787) und noch mehr der Londoner Sinfonien (1791-1795) festigten Haydns internationalen Ruf als herausragender Instrumentalkomponist seiner Zeit. Ein gekonnt eingesetztes Vexierspiel mit Form und Hörerwartung, verstanden als geistreich-witzige Klang-Rede (vgl. etwa die sog. Sinfonie „mit dem Paukenschlag“ Hob. I: 94), sowie die Synthese aus gefällig bis volkstümlichen Tonfall (etwa in den Tanzsätzen) bei gleichzeitig anspruchsvoller motivisch-thematischer Satztechnik (der sog. „durchbrochenen Arbeit“) fanden bei ‚Kennern und Liebhabern‘ in Paris, London und Wien großen Anklang und machten Haydn zum „berühmtesten Tonsetzer seiner Zeit“ (Wiener Zeitung 1797).

Dem gegenüber bleibt Mozarts sinfonisches Oeuvre vergleichsweise von lokaler Bedeutung. Auch lässt sich im Unterschied zu Haydn keine vergleichbare systematisch kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Gattung erkennen. Dem Anlass entsprechend zumeist funktionsgebunden, verbinden Mozarts Sinfonien den gängigen Konversationston deutscher, italienischer und französischer Stilelemente mit der ihm eigenen Originalität zu einem Universalstil der ständig zwischen Konvention und Innovation vermittelt. Die Sinfonien der Wiener Zeit (1781-1791) wie z. B. die Haffner-Sinfonie (1782), Linzer-Sinfonie (1783), oder Prager-Sinfonie (1786) zeigen sich beeinflusst von seinen Klavierkonzerten im klangfarblich wie satztechnisch reich differenzierten Dialog der Holzbläser und Streicher. An Haydns ersten drei Pariser Sinfonien (Hob. I: 82-84) orientiert sich schließlich Mozarts letzter Beitrag zur Gattung. Geschrieben zwischen Juni und August 1788 und offensichtlich als Zyklus gedacht, trifft Mozart für seine letzten drei Sinfonien (KV 543, 550, 551) die gleiche Tonartenwahl wie Haydn (Es, g und C). Desgleichen werden die bei Haydn zur Synthese verschmolzene homophone und kontrapunktische Schreibweise und eine übergreifende thematisch-motivische Arbeit individuell angewandt (z. B. das Finale der sog. ‚Jupiter-Sinfonie‘ KV 551 mit einer Kombination von Fugen- und Sonatensatz).

Neben der Konzertsinfonie wie sie von Haydn, Mozart und Zeitgenossen vertreten wird, kam auch der sog. „charakteristischen“ Genresinfonie Bedeutung zu. Einerseits von der ästhetischen Theorie der Naturnachahmung, andererseits von der Vorstellung der Sinfonie als groß angelegter Klangrede abgeleitet, entstanden nach der Jahrhundertmitte eine Vielzahl programmatisch konzipierter Sinfonien. Deren teilweise noch aus dem 17. Jahrhundert tradierten Sujets reichen von tonmalerischen Jagd-Szenen über Naturschilderungen (z. B. Haydns Tageszeiten-Sinfonien; Beethovens ‚Pastorale‘) über Schlachtensymphonien (z. B. Druschetzky) und solchen aus konkretem politischem Anlass (z. B. Fr. Deviennes Revolutions-Sinfonie ‚La bataille de Gemmapp‘ von 1794), bis hin zu Trauer-Sinfonien (z. B. Jos. M. Kraus). Schließlich verweisen auch die durchwegs apogryphen Beinamen vieler Konzertsinfonien (besonders jener Haydns wie z. B. ‚L‘ours‘ ; ‚La poule‘ ; ‚La reine‘ ; ‚The Clock‘ usw.) auf das Bedürfnis der Zeitgenossen nach programmatisch deskriptiven Deutungen.

Dieses Bedürfnis gründet in der Überzeugung von der Sinfonie „als Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge“ (H. Chr. Koch 1787), in der die Gesamtheit der Instrumente zu einem Klangkörper vereint die „Einheit in der Vielfalt“ (Chr. G. Koch 1795) idealtypisch realisiert, ein Ideal der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Zugleich wird aber die empfindsame Ästhetik in den 1790er Jahren von einer romantischen Anschauung überlagert und schließlich abgelöst, die von der Musik in metaphysischen Kategorien spricht: Instrumentalmusik wird nun als nonverbaler Ausdruck des „Unaussprechlichen“, der „unendlichen Sehnsucht“ verstanden, wie dies in den kunsttheoretischen Schriften bei Wilh. H. Wackenroder, L. Tieck, oder Jean Paul Ende des Jahrhunderts zum Ausdruck kommt. Dabei wird in einem Paradigmenwechsel die Sinfonie als höchste Form der Instrumentalmusik hierarchisch über die Vokalmusik gestellt.

Von der Idee einer autonomen Instrumentalmusik als einer Welt sui generis beeinflusst zeigt sich schon die erste Sinfonie Beethovens, die mit ihrem Bekenntnischarakter die gewandelte ästhetische Bedeutung der Gattung von verbindlicher Gesellschaftsmusik zur individuellen Ausdruckskunst einleitet. In der zwischen 1799 und 1800 entstandenen Sinfonie versucht Beethoven bereits über das Modell der späten Sinfonien Haydns hinauszugelangen: hörbar wird dies vor allem im veränderten Gestus der den unverkennbaren heroischen Tonfall der französischen Revolutionsmusik annimmt (als Vorbild zum Hauptthema des ersten Satzes nimmt Beethoven das Allegro aus R. Kreutzers ‚Ouverture de la journée de marathon‘ von 1795, Revolutionsmusik par excellence).

Literatur (Auswahl)

- MGG/ New Grove Dictionary./HB d. musik. Gattungen
- Carl Dahlhaus (Hg.), Die Musik des 18. Jahrhunderts (NHBdMW Bd. 5) Laaber 1985
- Sabine Ehrmann-Herfort et.al., Europäische Musikgeschichte Bd.1, Kassel 2002
- Simon P. Keefe (Hg.), The Cambridge History of Eighteenth-Century Music, Cambridge 2009
- Herbert Schneider/Reinhard Wiesand (Hg.), Die Oper im 18. Jahrhundert (= Silke Leopold (Hg.), Geschichte der Oper Bd.2), Laaber 2006
- Neal Zaslaw (Hg.), The Classical Era (= Man and Music Bd. 5), Houndmills 1989
- Peter Nitschke (Hg.), Kulturwissenschaften der Moderne (Bd.1: Das 18. Jahrhundert), Frankfurt/M. 2010
- Richard Taruskin, Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries (The Oxford History of Western Music), Oxford 2005
- Heinz Alfred Brockhaus, Europäische Musikgeschichte Bd.2, Berlin 1986
- Hans Heinr. Eggebrecht, Musik im Abendland, München 1991
- Rudolf Vierhaus, Was war Aufklärung?, Göttingen 1995 (2. Aufl.)