

17. Jahrhundert

1981 zeigte sich Carl Dahlhaus in der Einleitung zur „Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts“ überzeugt davon, dass die Zeit in der Musik eigentlich „von 1600 bis 1740“ dauere. Damals war die Idee einer „barocken“ Einheit offensichtlich noch so stark, dass sich viele eine vernünftige Beschreibung des 17. ohne die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts nicht vorstellen konnten. Neuere Veröffentlichungen (in jüngster Zeit: „The Cambridge History of Seventeenth-Century Music“) zeigen, dass diese Einschränkung heute keine Schwierigkeiten mehr macht. Vielmehr wird die Verwendung des Terminus „Barock“ problematisiert. Da es sich um einen Begriff aus der Kunstgeschichte handelt, wurden von der Schwesterdisziplin viele Bezeichnungen übernommen. Das weist auf die Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts hin, als in der Musikwissenschaft – angelehnt an die Kunstgeschichte – Stilforschung modern wurde. Ein Beispiel dafür ist Curt Sachs (Kunstgeschichtliche Wege, 1918; Barockmusik, 1919). Da er die gemeinsamen stilistischen Merkmale der Künste in jener Zeit herauszustreichen versuchte, verwendete er dabei vielfach das Vokabular der Kunstgeschichte und schrieb vom Hang zur Verzierung, Variation und stärkerer Bewegtheit und stellte den barocken Kolossalstil der Linienvielfalt der Renaissance gegenüber. Auf das „Barock“ trifft die für alle Epochen typische Vorstellung einer inneren Dynamik zu, ein Werden, der Aufstieg zum Höhepunkt und das Vergehen, was unter anderem in der Einteilung in Früh-, Mittel- und Hochbarock zum Ausdruck kommt. Als wichtigste Zeit wurde die Ära Bachs und Händels aufgefasst. Die Zeitspanne davor kam damit automatisch in die Rolle der „Vorbereitung“ auf den späteren vermeintlichen Höhepunkt. Durch die „Brille“ des 18. Jahrhunderts wurden Erscheinungsformen der gesamten Epoche beschrieben, wie etwa Generalbass, Kontrapunkt oder „barocke“ Oper.

Bei einer arbiträren Zeiteinteilung in Jahrhunderte erleichtert die immer noch dominante Vorstellung einer barocken Epoche zwar das Weiterdenken von Entwicklungen nach 1700, verstärkt aber eine gravierende Zäsur am Beginn des 17. Jahrhunderts. Dass das Jahr 1600 eine so „tiefgreifende Umwandlung ihrer Erscheinungsform“ aufweise, „wie sie im Kunstleben überhaupt ohnegleichen dasteht“ (Robert Haas in „Die Musik des Barocks“, Handbuch der Musikwissenschaft, 1929), wird heute zwar kaum mehr geteilt, die Jahreszahl 1600 blieb in der allgemeinen Musikgeschichte aber vielfach als Markstein bestehen. Das Datum war nicht

beliebig gewählt worden. Die Musiker und Musiktheoretiker hatten am Beginn des 17. Jahrhunderts schon von Neuerungen gesprochen. Doch diese als neu erklärten Phänomene traten nicht plötzlich auf und waren nicht so dramatisch wie mitunter in der Musikgeschichtsschreibung dargestellt. Die meisten der als „epochemachend“ verstandenen Errungenschaften, wie der Generalbass oder der begleitete Sologesang, entwickelten sich aus einer Praxis des vorangegangenen Jahrhunderts, die in den um 1600 veröffentlichten Werken aufgenommen und eifrig diskutiert wurde.

Musik als Objekt der Diskussion

Affekte in der Musik

Die Camerata Fiorentina wird immer wieder als Beispiel einer typischen Diskussionsrunde von Gelehrten genannt, wie sie in italienischen Städten und darüber hinaus (auf die zeitgleiche "Académie de Poesie et de Musique" wurde bereits hingewiesen) im Umfeld der höfischen Kreise in Mode war. In derartigen Kreisen wurden antike Schriftsteller diskutiert, um auf Fragen der Gegenwart Antworten zu bekommen. Ein Beispiel ist Vincenzo Galileis (1520–1591) Schrift *Dialogo della musica antica e della moderna* von 1581. Darin setzt er sich auch mit dem damals in höfischen Kreisen intensiv diskutierten Thema der Affekte auseinander und gibt konkrete Hinweise, mit welcher Kompositionsweise Gefühle durch Musik ausgedrückt beziehungsweise beim Hörer hervorgerufen werden können. Mit dem Hinweis auf Plato nennt er die Polyphonie ungeeignet, weil die verschiedenen Abstände und Geschwindigkeiten der Töne das Ohr verwirren. Als geeignet betrachtet er hingegen den solistischen Sologesang mit Instrumentalbegleitung als Analogie zur antiken Monodie, die man sich als einen begleiteten Sologesang vorstellte, der Textverständlichkeit garantiere und geeignet sei, Affekte auszudrücken. Aufgrund der geringen Kenntnis der real klingenden Musik zur Zeit der Antike war es vor allem die abstrakte Idee, die übernommen wurde, während die Musik der damals gegenwärtigen entsprach. Außerdem war man – ganz im Sinne dieser akademischen Diskussionsrunde – der Meinung, dass dieses Ideal durch die zeitgenössischen Möglichkeiten der Musik übertroffen werden könne.

Affekte waren ein wichtiges Thema der Rhetorik. Musik wurde zunehmend als der Sprache verwandt gesehen. Damit löste sich die Disziplin „Musik“ allmählich aus dem Verband der

mathematischen Wissenschaften (Quadrivium – Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik) heraus. Nun wurden antike Schriften über Rhetorik (Aristoteles, Cicero, Quintilian) herangezogen, und der Aufbau der Musik wurde mit dem einer Rede verglichen, die beeindrucken sollte. Der ideale Komponist und Interpret gleiche dem Redner, der beim Zuhörer Verstand und Emotionen erwecken sollte.

Wie Affekte in Musik dargestellt werden können, diskutierten die „Musikkenner und -liebhaber der höfischen Kreise und der von ihnen geförderten Akademien seit Mitte des 16. Jahrhunderts vor allem am Madrigal, das sich durch eine besondere Kunstfertigkeit sowohl des Textes als auch der Komposition, beziehungsweise der gelungenen Umsetzung der Worte in Musik auszeichnet. Bereits 1587 behauptete Luca Marenzio (ca. 1553–1599), dass es immer mehr Madrigale gäbe, die sehr gefühlsbetont seien und sich so von jenen der Vergangenheit unterschieden. Er meinte hier mit „Madrigal“ allerdings die textlichen Vorlagen, die vorbildlich für die Vertonung sein sollten. Giovanni Maria Artusi (1540–1613), Schüler von Gioseffo Zarlino und ein bis ins 17. Jahrhundert anerkannter Kontrapunktlehrer, plädierte am Ende des 16. Jahrhunderts für eine Lockerung der Kontrapunktregeln und eine stärkere Berücksichtigung der Dissonanzen, da sie sehr nützlich sein könnten, um traurige Gemütszustände auszudrücken.

Am Beginn des 17. Jahrhunderts gingen Artusi die Freiheiten zu weit, insbesondere jene in den Madrigalen des Komponisten Claudio Monteverdi (1567–1643). In seiner Schrift „Über die Unvollkommenheit der modernen Musik“ (*L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*) von 1603 kritisierte er die harmonischen Kühnheiten Monteverdis und warf ihm vor, die „gute Musik“ zu gefährden. Auf diese Kritik antwortete Giulio Cesare Monteverdi im Vorwort zum 5. Motettenbuch seines Bruders Claudio von 1605. Dort nennt er den affektvollen Kompositionsstil „*seconda pratica*“, der sich dadurch auszeichne, dass die Rede (*Oratio*) die Herrin der Harmonie sein solle. Aufgrund der großen Bedeutung des Textes müsse bei dessen Auswahl darauf geachtet werden, ob er auch geeignet sei, Emotionen (Affekte der Seele) auszulösen. Diese affektgeladene „Melodia“ (Text) müsse sich auf das gesamte musikalische Geschehen auswirken und es beherrschen. Dies rechtfertige irreguläre Intervalle und eine Dissonanzbehandlung, die nach den damaligen Kontrapunktregeln nicht erlaubt wären.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde diese Schreibweise nicht nur beim Madrigal und in der Monodie, sondern auch bei anderen Kompositionsarten inklusive der Instrumentalmusik angewandt. Schon 1605 hatte Andrea Banchieri betont, dass alle Musik (auch die ohne Text) um der Affekte willen vom herkömmlichen Satz abweichen könne.

Musica Poetica

Im deutschsprachigen, vorrangig protestantischen Raum fand eine besondere Auseinandersetzung über die musikalische Rhetorik statt. Nach damaliger Vorstellung wurde der Komponist als Musicus poeticus gesehen. „Poeticus“ wird vom griechischen „poiesis“ im Sinne von „machen, gestalten“ abgeleitet. Nach dem Vorbild der Rhetorik sollte der Musiker ein Werk schaffen, das den Intellekt und die Emotion der Hörer anregt, der ideale Interpret sollte es entsprechend präsentieren. Es wurde auch darüber nachgedacht, wie ein ganzes Werk wirkungsvoll aufgebaut werden kann. Hier wurde der Versuch einer Systematisierung von außergewöhnlichen musikalischen Wendungen – musikalisch-rhetorische Figuren – gemacht, die als geeignet erachtet wurden, Außermusikalisches auszudrücken. Eine der ersten derartigen Schriften war die „Musica Poetica“ 1606 von Jakob Burmeister, der musikalisch-rhetorische Figuren beschrieb, die ihm aus Kompositionen der Vergangenheit und Gegenwart bekannt waren. Die Namen für diese Figuren übernahm er aus der antiken Rhetorik, oder er orientierte sich bei Neubenennungen an ihr. Burmeister sah die von ihm beschriebenen Figuren als beispielhaft für unzählige Möglichkeiten an. Seine Schrift sollte eine Hilfestellung im theoretischen Diskurs über Musik sein und Phänomene darstellen, die in einer traditionellen Kontrapunktlehre nicht erklärbar waren.

Stildiskussionen

Analog zu den verschiedenen Arten einer Rede wurden auch in der Musik unterschiedliche Schreibweisen diskutiert und auch kategorisiert. Zunächst ging es um die Frage von "altem" und "neuem" Stil. Die Beispiele der Auseinandersetzung um die "prima" und "seconda pratica" zwischen Monteverdi und Artusi und die Diskussion in der Camerata Fiorentina um die Vorzüge des monodischen vor einem polyphonen Stil wurden oben bereits genannt. Um Traditionelles und Modernes ging es meist auch bei der Frage um einen geeigneten Kirchenmusikstil. Die Gründe für die Parteinahme oder Ablehnung einer Kompositionsart waren sehr unterschiedlich. Ein wichtiges Argument war die Anknüpfung an „ehrwürdige“ Traditionen. Im katholischen Rom etwa wurde in der Sixtinischen Kapelle ein antiphonales Singen im improvisierten Kontrapunkt von zwei oder drei Sängern beibehalten oder ein an Palestrina orientierter polyphoner Stil in Messen und Motetten idealisiert. In der englischen Kirchenmusik wurde unter den Stuarts James I. und Charles I. an die Tradition ihrer Vorgängerin Elisabeth I. (Tudor) angeknüpft, um Kontinuität zu suggerieren. Dazu gehörte in der Kirchenmusik die antiphonale Praxis des

geteilten Chores, der – anders als in der gleichzeitigen venezianischen Praxis – in den Tutti-Teilen wieder zusammengeführt wurde.

Die theoretischen, teilweise polemischen Auseinandersetzungen um alte und neue Schreibweisen und damit zusammenhängend das aufkommende Stilbewusstsein lässt in der Musikgeschichtsschreibung sehr oft den Eindruck entstehen, dass es eine klare Trennung zwischen einer einzig dem strengen Kontrapunkt und einer vor allem dem Text verpflichteten Schreibweise gäbe. Doch selbst für Komponisten wie Josquin, die schon Giulio Cesare Monteverdi als Prototypen für die „prima pratica“ genannt hatte, konnten der Text und seine Ausdeutung durchaus ein Hauptanliegen sein. Genauso wenig kann diese strikte Trennung im 17. Jahrhundert festgestellt werden. Eine ähnliche Problematik wirft die Ordnung nach Funktionsstilen auf, die erstmals von Marco Scacchi (1602–1685) 1648 genannt wurden. Als oberstes Einteilungskriterium der damaligen Musikpraxis verwendete er Orte: Kirche (*stylus ecclesiasticus*), Theater (*stylus theatralis*) und Kammer (*stylus cubicularis*). Die Zuordnung von musikalischen Formen wie Sonate und Konzert auf den Bereich Kirche oder Kammer scheint naheliegend, ist für das 17. Jahrhunderts allerdings heikel. Erst am Beginn des 18. Jahrhunderts gab es die erste Beschreibung einer Sonata da camera und Sonata da chiesa durch den französischen Theoretiker und Komponisten Sébastien de Brossard (1655–1730). In seinem Dictionnaire de musique (1703) geht er von unbegrenzten Möglichkeiten der Art und Besetzung der Sonate aus, meint aber dass die Italiener sie gewöhnlich auf die zwei Typen der Sonata da chiesa und da camera einschränkten. Tatsächlich findet man im 17. Jahrhundert Veröffentlichungen mit dem Zusatz „da camera“ und „da chiesa“. Allerdings wurde damit höchstens auf die Möglichkeit einer Ausführung in diesem oder jenem Bereich hingewiesen. Diesbezüglich aufschlussreich sind Bezeichnungen, die auf die Eignung für Kirche und Kammer hinweisen, wie die „Sonate e canzone a quatro da sonarsi con diversi stromenti in chiesa, et in camera ...“, 1644 von Massimiliano Neri oder „Canzoni, overo sonate concertare per chiesa, e camera ...“ 1637 von Tarquino Merula.

Italienische Moden. Von der Problematik der nationalen Stile

Heinrich Schütz betonte im Vorwort zu seinen „Psalmen Davids“ (1619), dass seine Werke in der „itzo gebräuchlichen italienischen Manier“ gehalten seien, wie er es bei dem Venezianer Giovanni Gabrieli gelernt habe. Seit dem frühen 17. Jahrhundert war es in Mode gekommen, musikalische Studienreisen zu italienischen Musikzentren wie Venedig und Rom zu

unternehmen. Bei Gabrieli studiert zu haben, bedeutete Prestigegewinn. Musiker aus ganz Europa nannten ihn ihren Lehrer, so auch die Dänen Mogens Petersøn und Hans Nielsen, die für ihren Dienstgeber Christian IV. von Dänemark italienische Madrigale komponierten. Der Spanier Tomás Luis de Victoria studierte in Rom und brachte seine Erfahrungen nach Spanien und in die Neue Welt mit. Europäische Fürsten verpflichteten bevorzugt aus Italien stammende Musiker für ihre Hofkapellen. Nicht selten war ihre Nationalität Grund für eine bessere Bezahlung. Mit den Musikern reisten das Repertoire und die Spielpraxis. Über die üblichen Handelswege gelangten Notendrucke mit Madrigalen, Canzonetten und Ballattas in die Zentren Europas und darüber hinaus und wurden dort vielfach nachgedruckt, um die große Nachfrage zu befriedigen. Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten dabei auch missionarische Orden, allen voran die Jesuiten. Auf einem weitgespannten Netzwerk wurde nicht nur ihre Vorstellung vom rechten Glauben sondern auch "italienische" Musik verbreitet. Es waren Musiker und Musikliebhaber in ganz Europa und darüber hinaus, welche die als „neu“ und „italienisch“ angesehenen musikalischen Schreibweisen interessiert aufnahmen. Doch nicht überall stand man diesem Trend positiv gegenüber, sei es aus konfessionellen, moralischen oder politischen Gründen.

Die Assoziation mit „katholischer“ Musik war für den von Jesuiten erzogenen Habsburger Ferdinand II. ein Grund, diese Kompositionsweise zu forcieren. In England wurde nicht zufällig vor allem in katholischen Kreisen „italienische“ Musik gepflegt. Puritanische Protestanten hingegen hegten ihr gegenüber Argwohn, da sie damit Sinnlichkeit und Musik der papistischen Kirche verbanden. Schon 1570 warnte der englische Pädagoge Roger Ascham (The Schoolmaster) vor dem negativen Einfluss der italienischen Musik auf die Sittsamkeit der Bürger. Mitunter gab es Anstoß an der besseren Bezahlung italienischer Musiker. Johann Kuhnau geißelt in „Der musicalische Quack-Salber“ 1700 die „italienischen Moden“, während er die traditionelle Kontrapunktlehre hochhält. Noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gab es in Deutschland Organisten, die keinen Generalbass lesen konnten; vielleicht auch aus Widerwillen gegen „moderne“ Schreibweisen und Kollegen aus Italien. Dennoch zeigt das Beispiel Heinrich Schütz, dass die „italienische“ Schreibweise auch in der reformierten Kirche Eingang fand. Selbst in streng puritanischen Zirkeln waren Gesänge im Stile der geringstimmigen Konzerte, die als "italienisch" galten, verbreitet. Es genügten textliche Änderungen bei Liedern zur Marien- oder Heiligenverehrung, die Reinigung von allzu „Popigem“ oder einfach eine instrumentale Ausführung, um sie den eigenen Bedürfnissen anzupassen.

In Frankreich entstand unter Ludwig XIV. aus politischen Motiven eine Antipathie gegen

„italienische“ Kultur. Im Zuge einer Kulturpropaganda, die den absoluten Herrschaftsanspruch des Königs stützen sollte, wurde auf die Etablierung einer eigenständigen „französischen“ Kultur Wert gelegt. Dass darin unschwer „italienische“ Einflüsse erkennbar sind, dürfte kein Problem gewesen oder nicht realisiert worden sein. Ein Beispiel waren die Formen der „Petit“ und „Grand Motet“, die an anderen europäischen Höfen wiederum als typisch „französische“ Musik aufgefasst wurden. Ähnliches kann über den „englischen“ Stil, der Henry Purcells Musik zugeschrieben wird, gesagt werden.

Teilweise sind die Unterschiede zwischen „französischer“, „englischer“ und „italienischer“ Schreibweise nicht viel größer als zwischen „venezianischer“, „römischer“ oder „neapolitanischer“. Die Musik, die diese Diskussion betraf, wurde von einer finanziell bevorzugten Bevölkerungsschicht getragen, die europaweit gut vernetzt war.

Europäische Vernetzung: Vom geringstimmigen geistlichen Konzert zur Grand Motet

Seit Ende des 16. Jahrhunderts gab es vor allem für Römische Kirchen Berichte von der Praxis geringstimmiger Besetzungen. Die ersten Drucke stehen ganz offensichtlich in dieser Tradition, wie „I sacri concerti“ für eine und zwei Stimmen mit Orgelbegleitung, 1600 von Gabriele Fattorini und „Cento concerti ecclesiastici con il basso continuo“ für ein bis vier Stimmen und Orgelbegleitung, 1602 von Ludovico Grossi da Viadana.

Diese frühen Publikationen weisen auf eine weit verbreitete Praxis hin, die in der kontrapunktischen Tradition des 16. Jahrhunderts zu finden ist. Dabei war nicht nur ein instrumentales Mitwirken, sondern auch das Ergänzen fehlender vokaler Stimmen üblich. Akkordische Instrumente boten sich als ideale Begleitung an. Die Instrumentalisten improvisierten oder setzten die Vokalstimmen in eine Tabulatur ab (Intavolierung), um die Stimmen mitzuspielen oder den Satz zu komplettierten. Nicht immer waren genügend Sänger vorhanden, um ein Stück so auszuführen, wie es eine Komposition im Idealfall vorsah. Im Vorwort der „Cento concerti“ meinte Viadana, dass er mit seinen Werken an solche Situationen gedacht habe. Er berücksichtigte die Praxis und schrieb die begleitende instrumentale Stimme von vornherein aus, anstatt eine „ideale“ vielstimmige Komposition zu bringen, die sich die Sänger und Musiker selbst zurechtlegen mussten. Hier war die Orgelstimme noch eine Ergänzung des kontrapunktischen Satzes. Der „bassus ad organum“ hatte die Funktion des „bassus sequente“, der den unteren klanglichen Rand der Komposition verfolgte und die tiefsten Stimmen verdoppelte oder ergänzte.

Bereits 1553 hatte der spanische Komponist und Musiktheoretiker Diego Ortiz („Trattado de Glosas“) diese polyphone Begleitart beschrieben. Neben ihr nannte er auch eine akkordische Begleitpraxis über ostinate Bässe. Die akkordische Begleitung wurde etwa von den Komponisten der Camerata Fiorentina für ihre idealisierten monodischen Gesänge aufgenommen. Giulio Caccini (1550–1618), ein Sänger und Komponist aus diesem Kreis, wies mit dem Titel „Le nuove musiche“ auf diese Besonderheit seiner 1601/02 erschienenen Kammer-Sologesänge mit Generalbassbegleitung hin und suggerierte damit, dass er der Erfinder dieser Schreibweise sei.

Beide Arten der Generalbassbegleitung waren im 17. Jahrhundert gebräuchlich, manchmal sogar in einer Komposition wie Claudio Monteverdis Marienvesper von 1610. Hier verwendete er das Akkordinstrument als Basstütze bei monodischen Gesängen oder als polyphone Begleitung bei motettischen Kompositionen. Je nach Begleitfunktion wählte er Generalbass- oder Partiturschreibweise. Die ausgeschriebene Partitur für die Begleitstimmen existierte noch längere Zeit neben dem Generalbass, was auf diese beiden Möglichkeiten der Begleitung für solistische Stimmen in monodischem oder auch weiterhin in polyphonem Stil verweist. Die Vorstellung der vollstimmigen, akkordischen Begleitung, die üblicherweise als typisches Merkmal des Generalbasses genannt wird, setzte sich erst Ende des 17. Jahrhunderts durch. Seit dieser Zeit wurde die Generalbasslehre als Fundament für die allgemeine Satz- und Kompositionslehre genommen.

Das Interesse an Viadanas „Concerti“ war so groß, dass sie bis 1612 siebenmal nachgedruckt, 1607 durch eine zweite und 1609 durch eine dritte Sammlung ergänzt wurden. Für den norditalienischen Bereich sind in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts neunundzwanzig Sammlungen geistlicher Konzerte bekannt. Ihre Bandbreite reicht von ein- bis sechsstimmig in unterschiedlicher Zusammenstellung, rein vokal oder in Kombination mit solistischen Instrumenten, durchkomponierten und in strukturierten Formen, von einfach bis virtuos. Der Begriff „Concerto“ wird in diesem Fall vom lateinischen „conserere“ im Sinne von „zusammenfügen, zusammenbringen“ hergeleitet. Schon im 16. Jahrhundert konnte damit Musik im Ensemble, ein Miteinander von Singstimmen und Instrumenten gemeint sein.

In England gab es eine parallele Entwicklung in den Vers-Anthems. Aus der Praxis der consort-songs entstanden geringbesetzte kontrapunktische Abschnitte für eine bis drei Solostimmen in Begleitung von Orgel oder Violen, die sich mit eher homophon gehaltenen Abschnitten für Tutti abwechselten. Eindeutig italienischen Einfluss gab es hingegen in den lateinischen Motetten, die in den katholischen Kapellen der Königinnen Henrietta Maria und Catharina von Braganza, in

den privaten katholischen Zirkeln und in den Colleges von Oxford gebräuchlich waren.

Vor allem im deutschsprachigen Bereich aber auch in Frankreich wurde der konzertierende Stil der Norditaliener aufgenommen. Als frühe deutsche Veröffentlichungen gelten „Opella nova: Geistlicher Concerten ... Auff Jetzo gebräuchlichen Jtaliänische Invention“, 1618 und 1627, von Johann Hermann Schein (1586–1630) sowie „Symphoniae sacrae“, 1629, und die „Kleinen Geistlichen Konzerte“, 1636 und 1639, von Heinrich Schütz (1585–1672). In Frankreich findet man die geringstimmigen Concerte erst bei Henry Du Mont (1610–1684) „Cantica sacra“, 1652. Der wallonische Komponist, der wesentlich an der Entstehung einer als „französisch“ empfundenen Kirchenmusik beteiligt war, hatte schon in Lüttich die „italienische“ Schreibweise kennen gelernt. Er war auch maßgeblich an der Ausgestaltung der „Grand Motet“ beteiligt.

Die Kombination von geringstimmigen Konzerten und Mehrhörigkeit eröffnete eine weitere Palette von kompositorischen Möglichkeiten. Mehrhörige Ausführungen gingen vermutlich aus der antiphonalen Praxis hervor und waren an mehreren kirchlichen Zentren Europas üblich. In Venedig bevorzugten die Musiker eine individuelle Klangqualität der einzelnen Gruppen, während sich etwa in Rom oder auch London eher gleichartige gegenüberstanden.

Eines der frühesten Beispiele für die Vermischung der Stile war Giovanni Gabrieli's „In ecclesiis“ aus den „Symphoniae sacrae“, 1615, für 4 Solisten, vierstimmigen Chor, zwei dreistimmige Instrumentalgruppen und Continuo-Gruppe. Durch die Aufteilung der Ausführenden, die Gegenüberstellung verschiedener Musikgruppen wurden musikalische Kontraste erzeugt. Hier war mit „concertare“ wetteifern, kämpfen, streiten, disputieren oder „miteinander scharmützeln“ (bei Michael Praetorius) gemeint. Diese Form wurde als „concerto alla romana“ bezeichnet, da sie zunächst in Norditalien gebräuchlich war. In Venedig findet man sie bei den aufwändigen Repräsentationsmotetten.

In Frankreich wurde die „Grand Motet“ die wichtigste Gattung der groß angelegten Concerto-Musik. Die Basis dafür war die geringstimmige „Petit Motet“ und die mehrhörige Musik, bei der Jean Veillot (1611–1662) zusätzlich eine instrumentale Sinfonie einführte. Bei Tutti-Stellen verdoppelten die Instrumente darüber hinaus die Singstimmen. Ludwig XIV. schätzte diese meist außerordentlich pompös konzipierten Kompositionen. Sie wurden größtenteils als repräsentative geistliche Musik für den König komponiert. Der Himmelskönig wird dabei als ein Verweis auf den irdischen aufgefasst. Henry du Mont und Jean-Baptiste Lully gelten als wichtige Vertreter dieser Form. Diese Kompositionen wurden vorbildlich für die englische Kirchenmusik. Charles II. hatte die „Grand Motet“ während seines französischen Exils kennengelernt und förderte nach

seiner Krönung derartige Formen in England. Die „Symphony-Anthems“ wie die Anthems zur Krönung James II. von Henry Purcell basieren auf den in England etablierten Verse-Anthems und Merkmalen der „Grand Motet“.

Die verschiedenen Kompositionsweisen für geistliche Texte, geringstimmige und mehrhörige Konzerte und deren Kombination in den groß angelegten Konzerten wurden das ganze Jahrhundert über verwendet und waren nicht nur auf die vokale Kirchenmusik beschränkt, sondern sind auch in weltlicher und instrumentaler Musik zu finden. Ende des Jahrhunderts konnte auch der „stile antico“ eingebaut werden, zu dieser Zeit eine bewusste Rückwendung zum kontrapunktischen Stil. Manche Komponisten verwendeten alle vier Schreibweisen, wie Giovanni Legrenzi (1626–90), Pietro Andrea Ziani (1616–84), Francesco Provenzale (+1704) und vor allem der aus Rom kommende Alessandro Scarlatti.

Das Kombinieren und Gegenüberstellen unterschiedlicher Gruppen förderte eine immer stärkere Gliederung der Werke bis zu den Kompositionen des 18. Jahrhunderts mit abgeschlossenen Teilen.

Der musikalische Markt

Von MusikerInnen und SängerInnen

Der Hof war nach wie vor ein wichtiges Zentrum des Musiklebens. Es gehörte zum guten Ton, sich praktisch und auch theoretisch mit Musik zu beschäftigen. Musizierende und komponierende Adelige waren keine Seltenheit. Zwischen 1631 und 1702 sind für den österreichischen Hof 120 Bühnenwerke bekannt, die von Höflingen aufgeführt wurden. Texte, Bilder, selten Musik derartiger Ereignisse wurden schon im Vorhinein in aufwändigen Drucken auf Kosten der Regenten veröffentlicht. Über die tatsächliche Aufführung erfährt man nur selten durch zeitgenössische Berichte, die manchmal die offiziell glanzvoll geschilderten Feste in ein anderes Licht rückten und von Pannen und Problemen erzählten. Dilettanten in adeligen und bürgerlichen Kreisen waren wesentliche Träger des damaligen Musiklebens.

Durch den größeren Aufwand für Repräsentation stieg auch die Zahl der angestellten Musiker. In einem Bericht vom Wiener Hof aus der Mitte des 17. Jahrhunderts wird ein Apparat an Spezialisten aufgezählt, vom Kapellmeister, „Hoff Caplan“, Hofanzmeister, Sänger, diverse Instrumentalisten für Kirche und Kammer, Tänzer bis zu den Notisten, dem „Custos der

musicanten bücher“ bis hin zu den „Hoff Lautenmachern“ und „Orgelmachern“. Am englischen Hof waren in politisch stabilen Zeiten siebzig bis hundert Musiker angestellt, am französischen meist noch mehr, wobei bei derartigen Aufzählungen auch Ehrenämter und pensionierte Musiker mitgerechnet werden konnten. Ein großer Teil der überlieferten artifiziellen Kirchenmusik stammte noch immer von den Musikern der Hofkapellen. Dieser Aufgabenbereich hatte sich bereits im 16. Jahrhundert auf die Kammermusik ausgeweitet, und schließlich kam der Bereich der Theatermusik hinzu. Die soziale Stellung und die Bezahlung der Musiker waren sehr unterschiedlich und hingen von der Vorliebe des Dienstgebers ab.

Neben dem Hof war die Kirche traditioneller Arbeitgeber. Weniger begüterte Kirchen hatten nur einen Organisten und zwei Priester, die Choral sangen. Größere Kirchen beschäftigten zwei erwachsene Sänger für jede Stimmlage (Alt, Tenor, Bass) und etwa vier Knaben. Es gab aber auch Musikensembles, die mit großen Hofkapellen mithalten konnten. Die Sixtinische Kapelle hatte um 1600 zweiunddreißig Sänger. Diese Zahl blieb während des Jahrhunderts annähernd gleich. Besonders aufwändig gestaltete sich das Musikleben in Städten, wo die Kirchenmusik als kommunale Repräsentationsmöglichkeit genutzt wurde, wie in San Marco in Venedig, wo in der Mitte des Jahrhunderts sechsunddreißig Sänger und dreiundvierzig Instrumentalisten angestellt waren, und San Petronio in Bologna, wo am Beginn des 17. Jahrhunderts sechsunddreißig Sänger und zehn Instrumentalisten zur Verfügung standen. Für bedeutende Anlässe wirkten wesentlich mehr Musiker mit. Derartig große Besetzungen waren aber die Ausnahme. Die musikalische Gestaltung der Feiern der meisten katholischen und protestantischen Pfarrkirchen war hingegen sehr oft von der freiwilligen Beteiligung der Gemeindemitglieder abhängig. Neben den vom Gemeinwesen unterhaltenen Kirchen sind im katholischen Bereich die vielen Stifts- und Klosterkirchen zu nennen, die im Zuge der neuen „Religiosität“ der Musik einen besonders hohen Stellenwert einräumten. Musikalisch ausgebildete Ordensleute waren eine wichtige Stütze. Die protestantischen Gemeinden hatten seit der Reformationszeit Kantoreien eingerichtet, in denen Schüler und unentgeltlich mitwirkende Bürger in einem Chor sangen. Für Kirchenmusiker und Stadtmusiker waren mehrere Aufgabenbereiche üblich etwa als Cantor und Lehrer oder als Bläser und Streicher in städtischer Anstellung. Die Stadtmusik war seit etwa dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts zunftmäßig organisiert. Entsprechend erfolgte auch die Ausbildung mit Lehr- und Gesellenzeit. Diese Art der städtischen „Meister“-Ausbildung beeinflusste auch das Leben. Schüler heirateten mitunter die Töchter der Meister, übernahmen ihre Stelle und verpflichteten sich für deren Altersversorgung. So musste der Nachfolger Buxtehudes dessen

Tochter heiraten, um die Stelle als Organist zu erlangen. Musikerfamilien- oder dynastien waren sehr häufig. Die Bachfamilie besetzte viele Stellen als Stadt- und Kirchenmusiker in Thüringen. Aus der Familie Couperin stammten bekannte Tasteninstrumentalisten. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts stellten deren Familienmitglieder für über 170 Jahre Organisten der Pariser Kirche Saint-Germain-en-Laye.

Eine neue Betätigungsmöglichkeit bot das aufkommende öffentliche Opern- und Konzertwesen. 1637 eröffnete eine römische Operntruppe mit dem Teatro di San Cassiano in Venedig das erste öffentliche Opernhaus. Die reiche Republik Venedig besaß damals bereits eine Reihe von Theatern für die Commedia-dell' arte, die von einem zahlungskräftigen Publikum besucht wurden. Häuser für Opern waren eine sehr erfolgreiche Novität. In kurzer Zeit kam es zu weiteren Gründungen, wie dem Teatro di SS. Giovanni e Paolo (1639) und dem Teatro S. Moise (1640); bis zum Ende des Jahrhunderts wurden in dieser Stadt insgesamt sechzehn derartige Aufführungsstätten gegründet. Allein für das Jahr 1650 sind 50 Opernproduktionen bekannt. Dieser boomende Unterhaltungszweig bot vielen venezianischen Komponisten ein lukratives Nebeneinkommen. So begann dort Claudio Monteverdi, der an der Kirche von San Marco angestellt war, wieder Opern zu komponieren. Auch der im Opernbetrieb lange Zeit dominante Francesco Cavalli (eigentlich Pier Francesco Caletti-Bruni 1602–1676, zwischen 1639 und 1673 schuf er an die 40 Opern) war zunächst Sänger und dann Organist in San Marco.

Andere italienische Städte folgten dem venezianischen Vorbild. Das erste öffentliche Opernhaus außerhalb Italiens wurde allerdings erst 1678 – vierzig Jahre nach der Eröffnung von San Cassiano – in Hamburg gegründet. Aufgrund des bürgerlich-protestantischen Ambientes dieser Stadt wurden sämtliche Opern in deutscher Sprache aufgeführt. In Frankreich waren die Akademien nach italienischem Vorbild ermächtigt, gegen Eintrittsgeld – ausgenommen die Mitglieder des Hofes – öffentlich Opern vorzuführen. Zunächst hatten der Dichter Pierre Perrin und der Komponist Robert Cambert von Ludwig XIV. das Privileg erhalten, eine „Académie d'Opéra“ zu gründen. Lully kaufte dem in Schwierigkeiten geratenen Perrin dieses Privileg ab. In London organisierten zwei Theater-Kompanien (the Duke's Company und the King's Company) in den Theatern von Lincoln's Inn Fields und Dorset Garden musikalische Dramen.

Neben den öffentlichen Opernhäusern etablierten sich Konzertunternehmungen. Als eines der ersten Beispiele werden die seit 1641 belegten Veranstaltungen von Jacques Champion de Chambonnières in Paris genannt. Er verpflichtete zehn Musiker, die ein Jahr lang zwei Mal in der Woche zu Mittag Vokal- und Instrumentalwerke aufzuführen hatten. Noch in den

Fünfzigerjahren gab es Berichte von derartigen Veranstaltungen. Die eigentliche Vorreiterrolle im öffentlichen Konzertwesen hatte jedoch England. In London förderte die schlechte Situation für die Hof- und Kirchenmusik während des Bürgerkrieges (1642–1649) die Etablierung von öffentlichen Konzerten. Viele Musiker waren gezwungen, sich nach alternativen Verdienstmöglichkeiten umzusehen, gaben Unterricht oder organisierten „music meetings“, wie etwa die wöchentliche Veranstaltung im William Elli's Haus in Oxford. Diese Treffen erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden auch noch beibehalten, als sich die politische Situation in den Sechzigerjahren stabilisiert hatte. Die englische Mittelschicht konnte ihre Freizeit bei Konzerten in „coffee-houses“ und „clubs“ verbringen. Auf dieses Zielpublikum hatte es John Banister abgesehen, als er ab 1672 musikalische Veranstaltungen – eine Art von Wunschkonzert – zu günstigen Eintrittspreisen organisierte, für die er Hofmusiker engagierte. Die vornehmere Londoner Gesellschaft besuchte die Konzerte der „Society of Gentlemen lovers of Musick“ im ersten Konzertsaal (1675) in den York Buildings. Die Kürzung der Hofmusik 1690 nach der Thronbesteigung Wilhelm III. und seiner Frau Maria zwang Musiker wie Henry Purcell, wiederum vermehrt für öffentliche Theater und Konzerte zu schreiben, was diesen Markt abermals belebte.

Ein Reisebericht von 1683 zeugt von einem reichen Musikleben in Amsterdam, einer der damals wichtigsten Handelsstädte, wo man „also genanten Musik-Häuser anmercken“ könne „da ein Liebhaber alle Sinnen umbs Geld vergnügen kann“.

Ein frühes Beispiel öffentlichen Konzertwesens gab es in der Amsterdamer Oude Kerk. Kirchen wurden damals noch wesentlich stärker auch außerhalb der Gottesdienste als öffentlicher Raum genutzt. Die Amsterdamer Stadtregierung initiierte vor oder nach dem Gottesdienst öffentliche Orgeldarbietungen und erwartete sich davon, dass die Gläubigen vom Besuch der Wirtshäuser abgehalten würden. Die täglichen, oft stundenlangen Darbietungen von Jan Pieterzoon Sweelinck, die von 1580 bis zu seinem Tod 1621 nachgewiesen sind, waren weithin bekannt. An der Lübecker Marienkirche führte Franz Tunder (1614–1667) in den Vierziger Jahren die Tradition der Abendmusiken ein, die von Dietrich Buxtehude (ca.1637–1707) übernommen wurden. Vorgeführt wurden Orgelmusik, Motetten und Oratorien.

Es dauerte allerdings, bis das öffentliche Konzertwesens allgemein akzeptiert wurde. An den Höfen war es üblich, mit der Dienerschaft eingeladen zu werden. In Paris kam es daher bei Pierre Perrin zu Tumulten, da Pagen und Bedienstete auf freien Eintritt bestanden. Als Lully Perrins

Institution übernahm, sorgte eine bewaffnete Garde an den Eingangstüren für eine korrekte Bezahlung.

Der Opern- und Konzertbetrieb stellten neue Anforderungen an die Musiker. Schon im 16. Jahrhundert wurde in der Kammermusik vor allem im exklusiven Kreis das Musizieren vor Publikum immer wichtiger. Dabei waren MusikerInnen und SängerInnen gefragt, von denen große Kunstfertigkeit und die Fähigkeit, das Publikum zu bewegen, erwartet wurden. Eine Spezialisierung auf ein Instrument oder einen Stimmtyp nahm in diesem Bereich zu. Als Beispiel für diese Entwicklungen kann das „Concerto delle donne“ genannt werden. Dieses professionelle Frauenvokalensemble am Hof der Este in Ferrara mit den als „virtuos“ gerühmten Sängerinnen und Komponistinnen Laura Peverara, Anna Guarini, Livia d'Arco und später noch Tarquinina Molza löste 1580 das gemeinsame Singen einer adeligen Dilettantinnengruppe bei derartigen Zusammenkünften ab. Bald gab es ähnliche Ensembles an anderen italienischen und süddeutschen Höfen. 1625 beeindruckten die Medici Wadislaw Sigismund, Prinz von Polen und Schweden, durch die Darbietung der am toskanischen Hof angestellten Vittoria Archilei, Settima Caccini und ihrer Schwester Francesca Caccini. In einer einleitenden Szene zu einer Oper, deren Musik von Francesca Caccini geschrieben wurde, trugen sie als Nymphen verkleidet eigene Kompositionen vor.

Über die Stellung dieser Frauen kann nur spekuliert werden. Viele der Musikerinnen wurden mit Kollegen verheiratet. Manche blieben auch nach ihrer Eheschließung beruflich tätig, wie Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665–1729), eine weithin anerkannte Cembalistin und Komponistin am Hof Ludwig XIV., deren musikalisches Talent schon im Kindesalter Aufmerksamkeit erregt hatte. Wie sie genossen viele andere auf Grund ihrer künstlerischen Fähigkeiten großen Ruhm, etwa die Sängerin und Komponistin Barbara Strozzi (1619–1677). In der von ihrem Stiefvater (vermutlich der leibliche Vater) gegründeten „Accademia degli Unisoni“ nahm sie als Musikerin und im theoretischen Diskurs eine zentrale Stellung ein. Doch das Interesse an ihr ging Berichten zufolge über ihr musikalisches Können hinaus.

Ab den Dreißigerjahren boten öffentliche Operaufführungen den Frauen weitere Möglichkeiten sich vor Publikum künstlerisch zu betätigen. Ihrem Ruf war dies allerdings nicht unbedingt förderlich.

Aus der Kirchenmusik waren Frauen größtenteils ausgeschlossen. Die hohen Stimmen sangen Knaben, Falsettisten und seit dem 16. Jahrhundert Kastraten. Ausnahmen bildeten

Nonnenklöster, wo teilweise eine rege Musikpflege stattfand und wo Frauen auch als Komponistinnen tätig sein konnten, wie das Beispiel Isabella Leonarda zeigt.

Für Männer hingegen boten Kirchen reiche Gelegenheit, ihre gesanglichen und instrumentalen Künste öffentlich zu zeigen. Kirchen wurden nicht selten vor allem wegen der Musikdarbietungen besucht. Organisten waren für ihre Improvisationskunst und deren solistischen Vortrag weit gerühmt, wie Jan Pieterzoon Sweelinck, Girolamo Frescobaldi, Johann Jacob Froberger, Dietrich Buxtehude oder Johann Adam Reincken (1643–1722). Berichten zufolge hatte Girolamo Frescobaldis Orgelspiel im Petersdom eine große Hörschar angezogen. Johann Adam Reinecken war in Hamburg einer der bestbezahlten Musiker. Es kamen Geschichten von streng gehüteten geheimen Künsten auf, die die Musiker auch ihren Schülern nicht verrieten. Die „Meister wurden studiert und Notenmaterial nicht selten heimlich kopiert. Einige ließen sich die Informationen teuer bezahlen. Augustus Brücken, der selbst 186 Gulden im Jahr zur Verfügung hatte, bezahlte Sweelinck 200 Gulden für ein Jahr Unterricht.

Neben den Tasteninstrumentalisten konnten es die Geiger zu großer Bekanntheit bringen. Über das Spiel Arcangelo Corellis gab es ähnliche Berichte wie im 19. Jahrhundert über Niccolò Paganini. Der Komponist Angelo Berardi nannte ihn 1689: „*Nuovo Orfeo die nostri giorni*“, und ein anonymes Engländer beschrieb seinen Vortrag: „*I never met with any man that suffer'd his passions to hurry away so much whilst he was playing on the violin as the famous Arcangelo Corelli, whose Eyes will sometimes turn as red as Fire; his countenance will be distorted, his eyeballs roll as in an agony, and he gives in so much to what he is doing that he doth not look like the same man*“. In England brach noch vor 1700 ein wahrer Corelli-Kult aus, der das ganze folgende Jahrhundert anhielt.

Diese Art von „Virtuosenkult“ rief allerdings auch Kritik hervor. Der Lebensstil der Opernsänger wurde von vielen als unmoralisch betrachtet. Kastraten wurden zwar bewundert, allerdings auch als suspekt betrachtet. Daneben gab es Klagen über den Ausschluss von Amateurmusikern durch die zunehmende Professionalisierung. In England erinnerte der Jurist, Amateurmusiker und Musiktheoretiker Roger North in romantischer Rückwärtsgewandtheit an eine Zeit, in der alle Stimmen gleich waren wie die Menschen, was sich in der Schreibweise der polyphonen Madrigale und Violinfantasien ausdrückte, während die modernen Violinsonaten mit Generalbassbegleitung für Amateure nicht spielbar seien.

Eine spezialisierte Ausbildung boten allmählich Institutionen wie die Konservatorien in Neapel und Venedig, die sich aus Wohlfahrtseinrichtungen herausgebildet hatten. Musik wurde dort

zunächst verwendet, um Einnahmen zu lukrieren. Die Chöre und Orchester der Venezianischen Einrichtungen wurden äußerst berühmt, allen voran das Waisenhaus für Mädchen „Ospedale della Pietà“. Diese Einrichtungen spezialisierten sich immer stärker in der Musikausbildung. Das Conservatorio die Poveri di Gesù Cristo in Neapel hatte bereits 1633 spezialisierte Lehrer für Streich- und Blasinstrumente, und 1675 wurde ein Kastrat für den Gesangsunterricht verpflichtet.

Orte der Musik

Musik in den Straßen und Plätzen der Städte

Musikalische Aktivitäten hatten einen großen Anteil am bunten Bild öffentlicher Plätze. Alle sozialen Schichten kamen musikalisch zu Wort. Zur untersten Gesellschaftsschicht zählten Straßenmusiker und -sänger, die in Wirtshäusern, Gassen, vor Kirchen und auf Jahrmärkten auftraten. Eine Besonderheit waren Zeitungssänger, die seit Beginn des Druckereiwesens die Texte ihrer Lieder in Form von Flugschriften oder -blättern verkauften. Einige der Gesänge erzählten von außergewöhnlichen Begebenheiten und wurden als neueste Nachrichten bezeichnet. Seit dem 17., teilweise schon 16. Jahrhundert hatte sich der Bänkelsang in ganz Europa ausgebildet. Auf einer Bank (Bänkel) erhöht, trugen die Bänkelsänger ihre in Liedform gehaltenen Geschichten (Moritaten) vor. Die Erzählungen konnten durch aufgestellte Bildtafeln verstärkt werden. Wie die Zeitungssänger lebten auch die Bänkelsänger von Spenden und vor allem vom Verkauf ihrer gedruckten Gesänge. Diese Musiker wurden von den Behörden mit Argwohn betrachtet und kontrolliert, wegen ihres zweifelhaften Rufes aber auch aus Angst, dass durch ihre Gesänge die Bevölkerung gegen die Obrigkeit aufgewiegelt werden könnte. Umgekehrt bedienten sich Kirche und weltliche Machthaber dieser populären Liedformen, um ihrerseits die öffentliche Meinung zu beeinflussen. So erreichten die religiösen und politischen propagandistischen Liedblattdrucke in den ersten beiden Jahrzehnten des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) einen enormen Aufschwung. Ab 1634 ist allerdings aufgrund der Kriegsfolgen ein schwerer Einbruch festzustellen. Besonders in vielen Städten Deutschlands erlitt der Buchdruck einen qualitativen und quantitativen Niedergang.

Der öffentliche Raum wurde auch für repräsentative Zwecke von Stadt, Kirche und weltlicher Herrschaft genutzt. Dort konnte man mit entsprechendem Publikum rechnen und hatte die Möglichkeit, eine breite Bevölkerungsschicht zu beeindrucken und zu beeinflussen.

Bis ins Mittelalter reicht die Tradition der Stadt- oder Ratsmusiker, deren Aufgabenbereich die Repräsentation des Gemeinwesens, die Mitwirkung bei der Kirchenmusik und bei Brauchtumsfesten war. Ihre Darbietungen waren von Stadt zu Stadt verschieden und reichten vom Abblasen von Signalen bis zur Ausführung von Kantaten. Die von Türmen oder überdachten Balkonen dargebotene Musik konnte, vor allem an besonderen Feiertagen, sehr kunstvoll sein. Viele Städte waren bemüht, sich auch mit Hilfe der Musik eine charakteristische Note zu geben. In Florenz wird von Darbietungen berichtet, die eine Stunde dauerten. Die Musik, die am Palmsonntag in Venedig gespielt wurde, wird als besonders aufwändig beschrieben. In protestantischen Städten Deutschlands hörte man Kirchenlieder im einfachen oder mehrstimmigen Satz.

In der Ära Repräsentation hatten Umzüge und Prozessionen ihre Hochzeit. Diese Spektakel dienten der Zurschaustellung von Macht und Legitimation. Musik kam dabei vielerorts zum Einsatz. Die Musiker und Sänger wurden auf Wagen, Triumphbögen und bei den einzelnen Stationen dieser Festzüge platziert. In der katholischen Kirche erlebten gerade in der Gegenreformation alle Arten von großen öffentlichen Umzügen einen großen Aufschwung. Patronatsfeste der Kirchen, Orden und Kongregationen und vor allem die Fronleichnamsprozession wurden als besondere Demonstration der siegreichen katholischen Kirche genutzt. Gruppen von Sängern und Instrumentalisten nahmen daran Teil und trugen in der Prozession oder an den Stationen Hymnen, Litaneien und Motetten.

Orte der Begegnung: Kirche und Theater

Kirche als Ort für liturgische Feiern

Das kirchliche Leben des 17. Jahrhunderts stand noch immer im Zeichen der Glaubensauseinandersetzungen, die schon das vorige Jahrhundert bestimmt hatten. Im Dreißigjährigen Krieg (1618–48) erreichten diese religiösen und politischen Machtkämpfe einen tragischen Höhepunkt.

Ganz besonders stark war die englische Kirchenmusik von den religionspolitischen Auseinandersetzungen beeinflusst. Die Könige und deren Bischöfe bevorzugten eine aufwändigere, besonders strenge Puritaner (wie die von Calvin und Zwingli beeinflussten Kongregationalisten) eine schlichte Form der Feiern, die nur das Singen von Psalmen zuließ. Für

sie war der anglikanische Ritus zu stark am Katholizismus orientiert. Die Differenzen und das Misstrauen zwischen Kathedralkirche und kleinen puritanischen Gemeinden waren groß. In der kurzen republikanischen Zeit unter Oliver Cromwell gab es eine teilweise gewaltsame Unterdrückung der anglikanischen Kirchenmusikpraxis. Nach der Restauration der Monarchie wurden die Zeremonien der Anglikanischen Kirche nicht nur reinstalled, sondern es kam zu einem höheren Aufwand für die Kirchenmusik. Nach Vorbild des Französischen Hofes – Charles II. und sein Bruder James II. waren am französischen Hof im Exil – wurde die Chapel Royal weiter ausgebaut. Für besonders festliche Kirchenmusik stellten sie die Violinisten der Kammermusik zur Verfügung.

In ganz Europa ist eine bewusste Förderung der „Volksfrömmigkeit“ festzustellen, welche die Verbundenheit zur jeweiligen Konfession festigen und „Abtrünnige“ zurückholen sollte. Die Missionierung war nicht nur auf die Bekehrung der „Ungläubigen“ außerhalb Europas gerichtet. Von dem legendären Gründer der Oratorienbewegung, dem später heiliggesprochenen Priester und Jesuiten Filippo Neri (1515–1595), wird die Aussage überliefert, dass Musik eine „Seelenfischerin“ sei, um den „Kreaturen“ Jesus näher zu bringen. Der Umgang mit Musik in allen Glaubensrichtungen weist darauf hin, wie sehr man damals von deren Auswirkung auf die Seele überzeugt war.

Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stand fest, dass die Trennung der Konfessionen nicht mehr rückgängig gemacht werden konnte. Nach der Konsolidierung der Kirchen setzte eine Differenzierung der liturgischen Feiern ein. In der katholischen Kirche hatte sich nach dem Konzil von Trient (1545–1563) die Messfeier in lateinischer Sprache endgültig durchgesetzt. Gesänge in der Landessprache wurden somit auf außerliturgische Feiern und für den privaten Gebrauch beschränkt. Die reformierten Kirchen forcierten hingegen den gemeinsamen Kirchengesang in der Landessprache, da die Gemeinde als ein wichtiger Träger der Liturgie angesehen wurde und dies die einfachste Form der Einbindung des Volkes in die Messfeier darstellte. Eine Feier in lateinischer Sprache wurde nur dann als sinnvoll erachtet, wenn die Gläubigen dem Text auch folgen konnten. Die Messkomposition hatte daher in der protestantischen Kirche weniger Bedeutung. Sehr häufig findet man dort die als „Missa brevis“ bezeichnete Form, die meist nur aus Kyrie und Gloria besteht. Die anderen Stellen der Messe wurden vom Volksgesang ausgeführt. Im Repertoire der protestantischen Kirchen finden sich aber auch Messkompositionen katholischer Kollegen, entsprechend der Gepflogenheit oft auf Kyrie und Gloria reduziert.

Dafür wurde das umfangreiche Repertoire an Kirchengesängen aus dem 16. Jahrhundert eifrig gepflegt und ergänzt. Eine wichtige Basis für neue Vertonungen, waren Gedichte im Sinne der neuen gefühlsbetonten Frömmigkeitsbewegung wie jene von Paul Gerhardt, der neben Martin Luther als einer der wichtigsten Kirchenlieddichter angesehen wird. Er schrieb an die 130 Kirchenliedtexte, die von Komponisten wie Johann Crüger (1598–1662) und Johann Georg Eberling (1637–1667) als generalbassbegleitete Gesänge vertont wurden. Mit dem aufkommenden Pietismus, der in besonderer Weise die private Andacht förderte, setzte eine Flut geistlicher Lieder ein. Das „Freylinghausersche Gesangbuch“ von 1704 ist die bekannteste Sammlung mit etwa 1500 Liedern.

Besondere Bedeutung hatten in der protestantischen Kirche Vertonungen von Texten aus der Bibel, wie Psalmen und Evangelienprüche. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erschienen im deutschsprachigen Raum vollständige Jahrgänge von Evangelienprüchen als typische protestantische Lesungsmusik. Lesungen aus den Evangelien an hohen Festtagen, vor allem zu Weihnachten und Ostern, wurden traditionell sehr feierlich gestaltet. Sowohl die Texte als auch ihre Vertonungen wurden als „Historie“ bezeichnet. In dieser Bedeutung hatte sie im 17. Jahrhundert großteils noch liturgische Funktion. Bei den Historien von Heinrich Schütz kann man das allmähliche Herauslösen dieses Genres aus dem liturgischen Zusammenhang nachvollziehen. Ist seine Auferstehungshistorie aus dem Jahr 1623 noch eindeutig in die Liturgie eingebunden, zeigt die Weihnachtshistorie, die 1660 erstmals gespielt wurde, schon viel freiere Züge. Während die Oratorien im 17. Jahrhundert typisch für den katholischen Bereich waren, gelangte bei den Protestanten die Komposition von Historien zur Blüte.

In den liturgischen Feiern der katholischen Kirche spielte der Gregorianische Choral weiterhin eine zentrale Rolle. Im Konzil von Trient war eine Überarbeitung der Choräle beschlossen worden, was 1614/15 zum Druck der im Wesentlichen von Felice Anerio und Francesco Soriano erarbeiteten „Editio Medicaea“ führte. Die Einführung fand jedoch selbst in Rom nur allmählich statt. Besonders wenig Interesse für diesen einheitlichen katholischen Gesang zeigte man im Frankreich Ludwigs XIV., obwohl durch das Edikt von Fontainebleau von 1685 der Protestantismus verboten und der katholische Glaube als einzige Staatsreligion durchgesetzt wurde. Diese „Katholisierung“ fand jedoch vor dem Hintergrund einer Forcierung des „Gallicanismus“ statt, dem Abrücken vom römischen Zentralismus und der Forderung nationaler kirchlicher Freiheiten. 1662, bereits ein Jahr nach dem Beginn von Ludwigs Alleinherrschaft, gaben französische Bischöfe ein eigenes „Ceremoniale parisiense“ heraus. Eine Reihe von

Missalien und Brevieren wurden damals veröffentlicht. Ein wichtiges Werk in diesem Zusammenhang sind die „Cinq messes en plain-chant“, 1669 von Henry Du Mont, die bis in die 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts in Gebrauch waren.

Besondere Bedeutung hatten im französischen Gottesdienst die bereits erwähnten "Grand" und "Petit Motets", die von Ludwig XIV. geschätzt und gefördert wurden. Diese Motetten wurden in der kurzen Messe verwendet, bei der keine liturgischen Texte gesungen wurden. Ein Großteil dieser Gattung war als repräsentative geistliche Musik für den König gedacht, wobei der Himmelskönig als ein Verweis auf den irdischen aufgefasst wurde.

In der katholischen Kirche war die Messfeier die wichtigste Form der Andacht. Musikalisch ausgestaltet wurden vor allem die Ordinarianteile (Kyrie, Gloria, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei). Die Kompositionsweise der mehrstimmigen Kirchenmusik hing von vielen anderen Parametern ab wie persönliche Vorliebe und Kenntnis des Komponisten, (liturgische) Funktion der Musik, Art des zu vertonenden Textes oder Möglichkeiten der Realisierung (Anzahl und Können der Sänger und Musiker). Daher ist es auch nicht möglich einen favorisierten Kirchenmusikstil bestimmten Orten oder Gattungen zuzuweisen. Vom generalbassbegleiteten Sologesang bis hin zum vielstimmigen geistlichen Konzert mit Beteiligung von Instrumenten oder der Forcierung eines traditionellen kontrapunktischen Stils reichte die Bandbreite der Kirchenmusik. Auch das Nebeneinander verschiedener Stile, manchmal in einer kirchlichen Feier oder auch in einem Werk wie Claudio Monteverdis Marienvesper war möglich. Verglichen mit den Jahrhunderten davor wird dieses bewusste Nebeneinander – als „Polystilistik“ (Robert Kendrick) oder „Multilingualismus“ (Steven Saunders) bezeichnet – als neue Besonderheit des 17. Jahrhunderts aufgefasst. Selbst die Komponisten im traditionsbewussten Rom zeigten sich aufgeschlossen für neue musikalische Strömungen und integrierten konzertante Stilprinzipien in ihre Messkompositionen wie Stefano Landi (1585–1639), der in seiner „Missa Concertata“ konzertierende Elemente in einen traditionsgebundenen Stil einbaute.

An hohen Festtagen erwartete die Gläubigen eine besonders prächtige Kirchenmusik. Ein äußerst eindrucksvolles Beispiel für repräsentative Messkomposition ist die „Missa Salisburgensis“ höchstwahrscheinlich von Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), deren 53 Stimmen auf sieben instrumentale, vokale und gemischte Chöre sowie Orgelstimme aufgeteilt sind. Allein schon die Größe der Partitur (80 x 57 cm) hinterlässt den Eindruck des Gigantischen. Es sollte eine herausragende Musik für ein herausragendes Ereignis sein. Dieser Typus der „Missa Concertata“ ist charakterisiert durch mannigfaltige und kontrastierende Teile im Wechsel von

Soli und Chor, aber auch im Nebeneinander von altem und neuem Stil.

Man akzeptierte nicht nur, dass die Kirchen wegen der Musik besucht wurden, sondern setzte sie bewusst als Anreiz ein. So wird etwa berichtet, dass kirchliche Feiern, für deren musikalische Ausgestaltung die Zöglinge Collegium Germanicum in Rom zuständig waren, besonders stark frequentiert waren. Ähnliche Aussagen gibt es über die Messfeiern, wo die Sängerinnen und Instrumentalistinnen des Waisenhauses „Ospedale della Pieta“ in Venedig mitwirkten. Bereits seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert wurden die Vesperfeiern an speziellen Feiertagen besonders feierlich ausgestaltet.

Instrumentale Kirchenmusik

Die Orgel wurde zunehmend als Instrument für Kirchenmusik gesehen, was letztendlich auch die Ausbildung eines instrumententypischen Repertoires förderte. Die Trennung von kirchlicher Orgelmusik und weltlicher Musik für Klavierinstrumente und damit zusammenhängend von Kompositionen, die die Idiomatik der Instrumente berücksichtigten, ging allerdings sehr langsam von statten. (siehe Kammermusik S. 34)

Die Organisten begleiteten Gesänge, leiteten sie ein oder spielten Versette im Wechsel zu Choral oder mehrstimmiger Musik. Sie waren für Musik am Beginn oder Ende der Messe verantwortlich und übernahmen Teile der Liturgie. Nicht immer hielt man sich dabei an die liturgischen Texte. Ähnlichen wie in der lutherischen Kirche wurden das Sanctus und Agnus Dei oder Teile des Propriums durch Motetten mit anderem Text oder instrumental ersetzt. Eine Besonderheit sind die Orgelmessen, die schon vor dem 17. Jahrhundert üblich waren und in der zweiten Jahrhunderthälfte ihre Blüte erreichten. Marc-Antoine Charpentier übertrug in der „Messe pour plusieurs instruments“ das Prinzip der Orgelmesse auf ein Instrumentalensemble. Schließlich wandte sich Papst Alexander VII. mit unterschiedlichem Erfolg in den Bullen von 1657/ 1665 gegen diesen Usus und forderte den ausschließlichen Gebrauch der liturgischen Texte.

Für die Kirchenmusik wurde eine Reihe von Formen wie Toccata, Ricercar, Capriccio, Canzona, Fantasia und Sonata für Messe oder Vesper genannt. Mit diesen Bezeichnungen wurden noch keine konkreten Formen verbunden und sie konnten durchaus synonym verwendet werden. Sie waren auch nicht auf den kirchenmusikalischen Bereich beschränkt. Athanasius Kircher nannte in der „Musurgia universalis“, 1650 die „Phantasias, Ricercatas, Toccatas und Sonatas“ als instrumentale Werke, die im „stilus phantasticus“ gehalten sind. Er meinte damit rein instrumentale Werke, die nach keiner vokalen Vorlage komponiert, keine Tänze und Variationen

waren, sondern aus der Fantasie des Musikers entsprungen. Aus italienischen Quellen erfährt man, dass am Beginn einer Messe eine Toccata erklingen könne, das Graduale und die Kommunion durch eine Canzona oder ein Capriccio, das Offertorium durch ein Ricercar ersetzt werden könnte, während bei der Wandlung eine langsame und ruhige Musik angebracht sei und dass zum Deo Gratias eine Canzone oder etwas ähnliches mit vollem Orgelklang zu spielen sei. Eine von vielen praktische Sammlung für den kirchenmusikalischen Gebrauch stellten die „Fiori musicali“ (1635) des Organisten Girolamo Frescobaldi (1583–1643) dar, die weit über den Tod des Komponisten hinaus als ein wichtiges Repertoire- und Studienbuch dienten. Einige der darin enthaltenen Stücke könnten als Modell für Improvisationen gemeint sein. Canzonen und Ricercare waren für den praktischen Gebrauch konzipiert. An Stellen mit Kadenzten konnten sie bei Bedarf früher beendet werden.

Die Organisten der Lutherischen Kirche (streng Reformierte lehnten die Orgel in der Kirche ab) sollten sich auch bei der Solomusik (vor allem Introitus, Graduale und Kommunion) an den für den Ritus wichtigen Kirchengesängen orientieren. Auch am Ende des Gottesdienstes hielt sich der Spieler meist an die Form der normalerweise üblichen abschließenden Motette oder spielte Choralimprovisationen in Form von Fantasien oder Variationen.

Neben der Orgel- kam auch Ensemblesmusik in der Kirchenmusik zum Einsatz. Giovanni Gabrieli bezeichnete seine mehrhörigen Instrumentalkompositionen als Canzonen, Concerti oder Sonaten. Die Form der Canzone, die durch ihre deutliche Gliederung und durch Wiederholungsabschnitte charakterisiert ist, eignete sich besonders gut für die Ausbildung abwechslungsreicher Teile. Mit der Bezeichnung Sonata unterstrich Gabrieli vermutlich die instrumentale Besetzung. Der Begriff „sonare“ im Sinne von instrumental spielen, wird als Gegenbegriff zu „cantare“ singen verwendet. Auch wenn es Beispiele für Sonaten mit Singstimme gibt („Sonata con voce“ bei Giovanni Gabrieli oder Claudio Monteverdi), so kann diese Form als ein Werk beschrieben werden, das sich durch die instrumentale Ausführung und Eigenständigkeit (kein struktureller Einfluss eines Textes) auszeichnet. Mit Concerto meinte Gabrieli entweder die Schreibweise (stile concertato) oder einfach nur eine Musik für ein Instrumentalensemble.

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wird in der Ensemblesmusik bevorzugt die Bezeichnung Sonate verwendet, während in der Musik für Tasteninstrumente, insbesondere für Orgel, die Canzone bis ins 18. Jahrhundert eine eigenständige Gattung bleibt.

Die Sonate vollzieht wie auch viele andere Kompositionsformen den Weg der einsätzigen, durch

unterschiedliche Teile immer mehr gegliederte Form (Abwechslung von geraden und ungeraden Taktarten, mehr polyphoner und mehr homophoner Satzweise, langsames und rascheres Tempo) zur mehrsätzigen mit klar getrennten Abschnitten, die durch Einheit in der Tonart, gelegentlich durch gleichen Satzbeginn gekennzeichnet sein können. Die Besetzung reichte von der vielstimmigen Sonate bis zur Solo- und Triosonate mit Generalbassbegleitung. Die beiden letzteren nehmen im Laufe des Jahrhunderts an Beliebtheit zu. Besonders wichtig für die Ausbildung dieses Genres war San Petronio in Bologna. Diese Kirche war im 17. Jahrhundert für ihre Instrumentalmusik bekannt. Für kurze Zeit wirkte dort auch Arcangelo Corelli (1653–1713), der dort als junger Geiger Erfahrungen sammeln konnte.

„Halböffentliche“ kirchliche Institutionen

Im Zuge der Frömmigkeitsbewegung des 17. Jahrhunderts nahm das Wesen der religiösen halböffentlichen Vereinigungen, wie Bruderschaften, Kongregationen und Oratorien großen Aufschwung. Im katholischen Bereich ermöglichten diese Gemeinschaften religiöse Andachtsübungen in der Landessprache, was in den katholischen liturgischen Feiern nicht mehr erlaubt war. Die Mitglieder trafen sich zu gemeinsamen Andachtsübungen, bei denen Musik einen wichtigen Stellenwert hatte. Einige der vornehmeren Gemeinschaften organisierten auch religiöse Musikfeste.

Die in diesem Ambiente gepflegte Musik richtete sich nach den finanziellen Möglichkeiten und Interessen der Mitglieder. Die italienischen Oratorien waren bekannt für den kunstvoll ausgestalteten musikalischen Teil der Andachtsübungen. Dafür komponierte man die einfache volkstümliche Form der italienischsprachigen ein- oder mehrstimmigen Lauden, geistliche Madrigale, (z.B. „*Theatro armonico di Madrigali*“, 1619 von Giovanni Francesco Anerio), Motetten, geistliche Dialoge und schließlich das Oratorium. Die Wurzeln der musikalischen Form „Oratorium“ werden von manchen Autoren in der Tradition der geistlichen Dialoge und der „*Sacre Rappresentationi*“, geistliche Spiele, teilweise vermischt mit volkstümlichen Gesängen, gesehen. Oratorien gibt es auf Lateinisch oder in der Landessprache. Die Bezeichnung wurde nachweislich erstmals 1640 auf ein Werk des Forschungsreisenden, Reiseschriftstellers und Komponisten Pietro della Valle (1586–1652) angewandt, das im Oratorio „S. Maria della Vallicella“ aufgeführt wurde. Die Gattungsgrenzen der Werke sind nicht eindeutig festzulegen, weshalb es auch schwer fällt diese frühen Werke eindeutig zu definieren oder zuzuordnen. Bezeichnungen, wie Dialog, Rappresentatione sacra, geistliches Sprechdrama, Oratorium waren

üblich. Oratorien wurden auch außerhalb Italiens, in größeren katholischen Zentren, in Klöstern, Erziehungsanstalten, an Höfen und in Privathäusern, aufgeführt. Am Wiener Hof bürgerte sich für die Fastenzeit die Sonderform des „halbszenischen“ Sepolcro ein.

Das Oratorium in lateinischer Sprache (oratorio latino) ist eng verbunden mit den musikalischen Praktiken des römischen „Oratorio del Santissimo Crocifisso“, deren Mitglieder der obersten Gesellschaftsschicht der Stadt angehörten. Die musikalischen Aktivitäten beschränkten sich in erster Linie auf die Freitage der Fastenzeit, an denen lateinische Motetten zum Vortrag kamen, seit dem frühen 17. Jahrhundert in dialogischer Form. Der bekannteste Komponist, der für die alljährlichen Oratorienaufführungen dieser Erzbruderschaft komponierte, war Giacomo Carissimi (1605–1675). Er war 44 Jahre lang als Kapellmeister am von Jesuiten geleiteten Collegium Germanicum et Hungaricum in Rom tätig, einer Institution, die als vorbildliche Ausbildungsstätte für katholische Priester, vor allem des deutschsprachigen und ungarischen Raumes, eingerichtet worden war. Es galt als Zentrum der katholischen Reform und auch als richtungsweisend für die Kirchenmusik. Carissimi war in seiner Zeit einer der bekanntesten Kirchenmusiker und wurde zum Vorbild für Komponisten aus ganz Europa, wie Johann Kaspar Kerll, Christoph Bernhard, Johann Philipp Krieger. Durch den Carissimi-Schüler Marc-Antoine Charpentier wurde die Oratorientradition nach Frankreich gebracht. Nach Carissimi war Alessandro Scarlatti der bekannteste Komponist, der für das „Oratorio del Santissimo Crocifisso“ komponierte.

Theater

Das Musiktheater erlebte im 17. Jahrhundert einen phänomenalen Aufstieg. Musikalische Schauspiele, Opern, Ballette wurden zu den wichtigsten Ausdrucksformen der höfischen Kunst, Diskussionsobjekt und Versuchsfeld akademischer Kreise, aber auch beliebte Unterhaltung in öffentlichen Einrichtungen. Ballette, Pferdeballette, Turnierspiele, Maskeraden, Intermedien und andere Formen des Theaters und schließlich die musikalischen Dramen gelangten in diesem Ambiente zur Blüte. Die teilweise mit unglaublichem Aufwand inszenierten Spektakel sollten die Zuseher zum Erstaunen bringen. Entsprechend dem neoplatonischen Ideal wurden theatrale Spektakel als ein harmonisches Zusammenwirken verschiedener Künste (Zeit, Dichtung, Musik, Tanz, Bildende Kunst und Architektur) aufgefasst.

Das Musiktheater etablierte sich als ein ideales Medium der repräsentativen höfischen Kunst. Die Höfe hatten sich in der Frühen Neuzeit zu machtpolitischen Zentren mit reglementierten Strukturen entwickelt. Höhepunkt dieser Entwicklung war die Ausformung der absolutistischen

Regierungsform im 17. Jahrhundert. Die Erschütterungen der staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung durch die Religionskriege des 16. Jahrhunderts regten Theorien an – in Frankreich Jean Bodin (1530–1596), in England Thomas Hobbes (1588–1679) – die eine Zentralisierung der Macht und eine absolute Herrschaft des Regenten forderten. Das höfische Leben wurde Spiegel der absoluten Regierung, mit klar reglementiertem Lebensvollzug, dem sich alle unterordnen mussten.

Machtverhältnisse wurden durch künstlerische Äußerungen zur Schau gestellt. Der Regent wurde verklärt und von seinem Hofstaat abgehoben. Ludwig XIV. hatte Jean-Baptiste Colbert mit der Einrichtung von königlichen Akademien beauftragt, die gewährleisten sollten, dass die Künste zur Verherrlichung des Königs und seiner Herrschaft eingesetzt werden. Repräsentation war ein fixer Bestandteil der höfischen Kultur und untermauerte die hierarchische Struktur. Sie ermöglichte daneben auch symbolische Konkurrenzkämpfe zwischen den Großmächten Europas. Als Beispiel sei die künstlerische Rivalität zwischen dem französischen König Ludwig XIV. und dem Habsburger Kaiser Leopold I. genannt.

Der Mikrokosmos Bühne reflektierte die Weltenharmonie unter der weisen Führung eines Prinzen. Feste wie Hochzeiten, Taufen, Siegesfeiern boten reichlich Gelegenheit für große Spektakel. Die Herrscher und ihre Häuser wurden in den Bühnenstücken in idealisierter Form dargestellt, Choreographien rückten sie ins Zentrum, Allegorien lobten ihre Tugenden. Durch diese Art des Mäzenatentums konnten Reichtum, Macht und Kennerschaft gezeigt werden. Nicht selten stellten sich die Herrschenden selbst dar. In jungen Jahren trat Ludwig XIV. als Sonnenkönig, Apoll oder römischer Imperator in „Ballets de cour“ auf. Wenn er Apoll spielte, war er als Person dem Geschehen entzogen. Was blieb, war die Repräsentation monarchistischer Machtvollkommenheit. Sein Gegenspieler, der österreichische Kaiser Leopold I., stand ihm in nichts nach. Das Rossballett mit der Musik von Johann Heinrich Schmelzer, das 1666 zur Hochzeit Leopolds mit Margarita Theresa aufgeführt wurde und an dem der Herrscher und andere Edelleute teilnahmen, wurde als riesiges Spektakel beschrieben, das vom Wunsch des Kaisers beseelt war, alles bisher Dagewesene zu übertreffen. Inszenierte Tänze, theatrale Festspiele gab es in ganz Europa, etwa die Intermedien, die vor allem an oberitalienischen Höfen mit unglaublichem Aufwand inszeniert wurden, sowie die englischen Masques und Ballette. Im höfischen Ballett übernahm Frankreich die führende Rolle. Durch Experimente der „Académie de poésie et de musique“, vor allem aber durch die höfischen Spektakel des italienischen Tanzmeisters Baldassare Belioioso (in Frankreich nannte er sich Balthazar de Beaujoyeux)

entstand am Ende des 16. Jahrhunderts der Typus des „Ballet de Cour“, das vorbildlich für ganz Europa wurde.

Diese Hofballette muss man sich als Bühnenwerke vorstellen, die von einer instrumentalen Ouvertüre eingeleitet wurden, der eine Reihe von „entrées“ (Auftritten) verschiedener Charaktere und Gruppen folgten, mit vokalen und instrumentalen Teilen, Rezitativen, Chören, Tänzen und Pantomimen sowie zeremoniellen Aufzügen. Der eigentliche Tanz war hier nur ein Teil der Aufführung, so wie das auch in andern Schauspielen mit Musik üblich war. Auch die Instrumentalisten waren kostümiert und Teil der Aufführung. Höhepunkt und Abschluss war das „grand ballet“. Es gab keine Handlung, sondern ein Thema. Der musikalische Anteil stammte meist nicht nur von einem Komponisten, wobei für die instrumentale Tanzmusik Komponisten zum Einsatz kamen, die mehr der Instrumentalmusik zuzuordnen sind. Ein prominentes Beispiel dafür war Johann Heinrich Schmelzer (ca. 1620–1680), der Vizekapellmeister und für kurze Zeit Kapellmeister am kaiserlichen Hof in Wien war. Er erlangte als Geiger Berühmtheit und wurde zur Komposition von Ballettmusik eingesetzt, während italienische Komponisten für die Opern zuständig waren. Auch Jean-Baptiste Lully, der als der Begründer der französischen Oper gilt, war zunächst vor allem als Instrumentalkomponist tätig und schrieb Ballettmusik zu den Opern „Xerse“ und „Ercole amante“ des damals europaweit bekannten Opernkomponisten Francesco Cavalli.

Typisch für das Ballett und alle anderen höfischen Theater war der optische Reiz, es gab kostbare Kostüme und aufwändige Bühnenmaschinerie. Mit spektakulären und teuren Inszenierungen sollten der Ruhm und die Macht des Fürsten ins rechte Licht gestellt werden.

Oper

Opern des 17. Jahrhunderts darf man sich auch nicht als fertige Werke vorstellen. Es waren vielmehr Ereignisse, die einmal (wie bei manchen Hofopern) oder mehrmals in mitunter sehr unterschiedlichen Fassungen aufgeführt wurden und mit den damals üblichen Begriffen der literarischen Dramenformen, wie Rappresentazione, Damma, Tragedia, Comedia, Favola oder einfach Musiche bezeichnet wurden. Die wenigen erhaltenen Partituren geben meist nur ein unzulängliches Bild dieser Events wieder. Ein bekanntes Beispiel dafür sind die zwei erhaltenen Abschriften von „L'incoronazione di Poppea“ von Claudio Monteverdi, beide aus den frühen Fünfzigerjahren des 17. Jahrhunderts. Die Unterschiede der Reihung und Art der Szenen bis hin zu den Ritornellen sind beträchtlich. Vermutlich stammen einige musikalische Teile nicht von

Monteverdi. Die Komponisten (nicht selten waren mehrere an einer Produktion beteiligt) bedienten nur einen Aspekt des Projekts Oper, und der Teil „Musik“ wurde nicht unbedingt als der wichtigste erachtet. Es gibt zeitgenössische Berichte von Opernbesuchen, die Szenerie, Maschinerie und einzelne Sänger hervorheben, aber kaum Aussagen zur Handlung und Musik machen.

Die Produktion der Oper wurde an das jeweilige Umfeld, die technischen und finanziellen Möglichkeiten der Ausstattung, die Fähigkeiten anderer Sänger und den Geschmack des Publikums angepasst. Sie wurde vor zahlendem Publikum gespielt aber auch als repräsentative Hofoper verwendet. Ein neuer Prolog sprach ein anderes Publikum an. Die fixe Form des Textes und der Musik erleichterten Änderungen.

Der Unterschied zwischen öffentlicher und privater Oper war weit weniger groß als vielfach dargestellt. Es war üblich, dass adelige Familien auf Organisatoren, Sänger und Musiker von anderen Höfen oder öffentlichen Theatern zurückgriffen. Die Medici etwa beanspruchten die Dienste venezianischer Theaterbesitzer bei der Organisation ihrer Theaterproduktionen. Opern, die zuerst in Venedig gegeben wurden, konnten später an diversen Höfen gesehen werden. Das beste Beispiel dafür war der Sänger und Komponist Antonio Cesti, einer der bekanntesten Komponisten für venezianische Opern, der in ganz Europa Bühnen für seine Werke fand.

Florenz und Mantua - Musik für exklusive Kreise

Am Beginn des später als „Oper“ bezeichneten Genres standen die Versuche der Camerata Fiorentina, nach Vorbild der antiken Dramen ein Bühnenwerk zu schaffen, das durchgehend mit Musik, Chören, generalbassbegleiteten Sologesängen und Tänzen versehen war und dennoch nicht unnatürlich wirken sollte, wie es Aristoteles in seiner „Poetik“ für Dramen forderte. Als passend erschien die damals populäre Pastorale, die im mythischen Arkadien spielte. Vorbildlich waren dabei die Dichtungen Torquato Tassos und Battista Guarinis. Der Florentiner Musiktheoretiker Giovanni Battista Doni meinte dazu: „Was die Pastorale betrifft, so würde ich sagen ... dass man sie vollständig in Musik setzen könnte; ... besonders weil hier Götter, Nymphen und Hirten jenes uralten Zeitalters auftreten, in dem die Musik natürlich und die Sprache fast Poesie war.“ Die ersten bekannten Versuche aus den Neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts, bei denen der Komponist Emilio de Cavalieri (1550–1602) mitwirkte, sind alle verschollen.

Bekannter blieben die Werke mit den Libretti des Höflings und Dichters Ottavio Rinuccini, die

in der Tradition der Pastorale in enger Anlehnung an die Daphne- und Orpheus-Mythen verfasst wurden. Als erste Oper wird allgemein die nur mehr in Fragmenten erhaltene „Dafne“ genannt, die im Karneval 1598 im Hause des Jacopo Corsi aufgeführt wurde. Der Großteil der Musik dürfte von Jacopo Peri (1561–1633) stammen, einige Gesänge hat wahrscheinlich Corsi selbst komponiert. Bei der zweiten Oper von Rinuccini/ Peri, „Euridice“ (1600), schrieb Peris Konkurrent Giulio Caccini einige musikalische Teile. Er vertonte gleichzeitig ebenfalls eine Dafne (1598 verschollen) und eine Euridice (1600 Manuskript verschollen).

Diese Form blieb zunächst den „exklusiven Kreisen“ für Kenner vorbehalten. Die Zahl von 200 Gästen, die bei der vom Grafen Corsi gesponserten „Euridice“ anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten der Maria von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich im Palazzo Pitti anwesend waren, wirkt allerdings nur klein im Vergleich zu den anderen Spektakeln, wie die damals als Höhepunkt der Feierlichkeiten mit großartiger Bühnenmaschinerie inszenierte Pastorale „Il rapimento di Cefalo“ von Babrielli Chiabrera mit der Musik von Giulio Caccini. Die Berichte sprechen von 3000 männlichen und 800 weiblichen Besuchern, allesamt Vertreter der vornehmen Gesellschaft.

Für einen kleinen Kreis von „Musikkennern“ der „Accademia degli Invaghiti“ war auch die Oper „Orfeo“, 1607 bestimmt. Der Musikliebhaber Vincenzo Gonzaga, Herzog von Mantua, ließ das Libretto bei seinem Sekretär Alessandro Striggio und die Musik bei dem Leiter seiner Kammermusik Claudio Monteverdi in Auftrag geben. Carlo Magno, ein Zeuge dieser Aufführung, fand es ganz außergewöhnlich, dass alle Darsteller ihre Rolle singen. Die nächste Oper von Monteverdi, „L’Arianna“, 1608 hatte schon einen ganz anderen Zweck zu erfüllen. Sie wurde als Höhepunkt der grandios gestalteten Hochzeitsfeierlichkeiten für den Thronfolger Francesco Gonzaga mit Margharita von Savoyen geschrieben, bei dem nach einer Angabe von 4000, ein anderes Mal von 6000 Zusehern gesprochen wurde. Dem Anlass entsprechend war sie als Festoper ausgestattet.

Peris „Euridice“ und Monteverdis „Orpheus“ entsprechen in ihrem Aufbau dem fünftaktigen antiken Drama, wobei eher von Episoden, die vom kommentierenden Chor abgeschlossen wurden gesprochen werden kann, als von getrennten Akten im heutigen Sinn. Die musikalischen Elemente waren die damals üblichen: monodische Gesänge, virtuose Vokalpartien, Trios (2st. Mit B.c.) für Stimmen oder Instrumente, strophische Lieder, Chöre in der Schreibweise von fünfstimmigen Madrigalen, Ballett (gesungen und getanzt), instrumentale Einleitungen und Zwischenspiele (Sinfonia, Ritornello), überleitende Rezitative.

Rom – Oper für religiöse Propaganda

Mit Emilio de Cavalieris „Rappresentatione di Anima, et di Corpo“ (1600) ist hier eines der frühesten durchkomponierten musiktheatralischen Werke zu finden, das inhaltlich allerdings eher den populären jesuitischen Schuldramen ähnelte. Werke wie die „Rappresentatione“ des Cavalieri und Pastoralen nach Florentiner Vorbild wurden bald an den vielen zahlungskräftigen weltlichen und geistlichen Höfen dieser Stadt aber auch in ganz Europa aufgeführt.

In Rom wurde schließlich begonnen, regelmäßige Aufführungen in der Karnevalszeit unabhängig von höfischen Festen einzuführen. Bedeutend für diese Entwicklung waren Mitglieder der Familie Barberini. Kardinal Francesco Barberini, Neffe Papst Urbans VIII. (Maffeo Barberini), hatte die Oper in Florenz kennen gelernt. Zwischen 1631 und 1644 (Urbans Tod) protegierten die Barberinis regelmäßig äußerst pompöse Opernproduktionen in der Karnevalszeit, wofür sie ein eigenes Theater mit Platz für drei- bis viertausend Zuseher errichten ließen. Aufwändige Bühnenmaschinerien (Francesco Guitti, der später auch im venezianischen San Cassiano tätig war.) und Bühnenbilder von den damals bekanntesten Künstlern (Gian Lorenzo Bernini) sollten das Publikum beeindrucken. Mit Giulio Rospigliosi – später Papst Clemens IX. – gewannen die Barberinis einen Librettisten, der hauptverantwortlich für die Ausformung des Typus der Römischen Oper wurde. Er dominierte den Betrieb nicht nur mit seinen Texten sondern war auch Leiter des Theaters. Anders als in den „weltlichen“ Zentren Florenz und Mantua wurden in Rom religiöse, moralische Inhalte bevorzugt und im Sinne der Gegenreformation genutzt. In Opern wie „Il S. Alessio“ mit der Musik von Stefano Landi wurde Rom als Zentrum der Kirche gefeiert. Rospigliosis Libretti ermöglichten ein buntes Schauspiel. Er mischte das musikalische Drama für Kenner aus Florenz und Mantua mit Gestaltungsmöglichkeiten anderer Theaterformen und gab der Ausstattung und Komposition eine größere Vielfalt. Selbst bei sehr ernsten Handlungen band er komische Elemente aus der *commedia dell'arte* ein. Die mitunter sehr ausgedehnten dreiaktigen Spektakel (die Version von „Chi soffre spera“ dauerte angeblich fünf Stunden) boten Platz für Intrigen, plötzliche Wendungen und verschiedene Handlungsstränge. Chöre konnten die Akte beenden. Tänze waren möglich, allerdings wie bei den Intermedien lose mit der Haupthandlung verbunden. Jeder Akt wurde in mehrere Szenen geteilt (Auftritt und Abtritt von Charakteren), die von den Komponisten als geschlossene musikalische Einheit gestaltet wurden. Die vorherrschenden Formen waren rezitativische Dialoge. Bewegende Szenen, innere Argumente wurden in rezitativischer Monologform vorgetragen. Gelegentlich gibt es in den

Rezitativen ariose Abschnitte, um eine rhetorische Passage, um besondere Emotionen herauszustreichen. Arien (oft strophisch) sind meist sehr kurz, können einen Charakter vorbereiten, der noch nicht vorgestellt wurde, nehmen Dialoge auf, oder fassen zusammen. Daneben gab es auch Duette und Trios.

Das Orchester war eher klein besetzt. Nur zwei oder vier Violinen spielten die Sinfonias, Ritornelle und Tänze, gelegentlich auch zur Begleitung der Continuo-Gruppe (Lauten Theorben, Cembalo, Harfe und tiefe Streicher). Wenn charakteristische Instrumente (Schäferszenen, Militärische Szenen) verlangt waren, wurden Instrumente extra bezahlt.

Den musikalischen Teil schrieben Komponisten wie Stefano Landi (1587–1639), Michelangelo Rossi (1601/02–1656), Virgilio Mazzocchi (1597–1646), Marco Marazzoli (+ 1662) und Luigi Rossi (+ 1653). Frauen waren als Darstellerinnen damals verboten. Kastraten, Falsetti und Knaben übernahmen die Frauenrollen. Aus der Sixtinischen Kapelle wurden von Urban VIII. großzügig Sänger zur Verfügung gestellt, die durch Knaben des Chores von St. Peter ergänzt wurden.

Venedig – die Kommerzialisierung der Oper

Venedig war in ganz Europa bekannt für seine vielen Unterhaltungsmöglichkeiten und Theater. Hier entstand eine Art „Opernwerkstätte“, die auf Profit ausgerichtet war, von Impresarios gemanagt wurde, von gut bezahlten Sängern und Sängerinnen (im Gegensatz zu Rom waren Frauen auf den Bühnen gerne gesehen) dominiert wurde und bei der ein Produktionsteam beteiligt war, das Poeten, Ausstatter, Choreographen, Komponisten, Choristen, Orchestermusiker bis zu den Kartenverkäufern umfasste. Die Sänger waren die Stars der Oper. In einigen Libretti, die vor den Operaufführungen verkauft wurden, waren sie mit Namen, Titel und Orden verzeichnet. Die Produktion war auf Spielsaisonen ausgerichtet, zunächst nur im Karneval, später kamen eine zweite Spielzeit im Herbst und eine dritte im Frühjahr dazu.

Wichtig Anregungen für den Opernbetrieb der 40er Jahre kamen auch in Venedig von den Akademien, insbesondere der gesellschaftlich und politisch besonders einflussreichen "Accademia degli Incogniti". Damals führte diese Gesellschaft mit dem Teatro Novissimo sogar ein eigenes Etablissement. In diesem Kreis entstanden jene Operntexte, die als typisch "venezianisch" angesehen wurden und sich vor allem durch selbst für heutige Vorstellungen moralische aber auch politische Freizügigkeit auszeichnen. Librettisten wie der Anwalt Giovanni Francesco Busenello (1598–1659) ("L'incoronazione di Poppea") und der Adelige Giacomo

Badoardo (1602–1654) ("Il ritorno d'Ulisse in Patria") setzten bei den Texten Rinuccinis an. Mythische (Homer, Virgil, Ariost, Tasso) und geschichtliche Stoffe wurden wieder modern. Drei Akte waren Standard.

Auch musikalisch orientierten sich die Komponisten zunächst an den frühen monodisch dominierten Formen des Genres. Je mehr die SängerInnen und die Ausstattung in den Mittelpunkt der Produktion gerückt wurden, desto stärker entfernte man sich allerdings von der Logik im Libretto. Die Anzahl der Arien, die die rezitativischen, erzählenden Gesänge unterbrachen, wurde immer größer, sie sollten möglichst wirkungsvoll präsentiert werden. Sie waren am Anfang (Charakterisierung der Szene), in der Mitte (Moment der Reflexion) und am Ende (Abgang) einer Szene platziert und nach dem „Rang“ der Charaktere verteilt. Die Erzählung findet vor allem im Rezitativ statt, die Arie wird als geschlossene musikalische Form aus der Handlung herausgenommen. Fixer Bestandteil jeder Oper war die Lamentoszene. Die Klage, nach der damaligen Vorstellung einer der wichtigsten Affekte, konnte dabei durch typische musikalische Mittel ausgedrückt werden, wie Chromatik, freie Dissonanzbehandlung oder der „Lamentobass“, der durch einen ostinaten chromatisch absteigenden Quartgang in der Basslinie gekennzeichnet ist.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts beherrschten Francesco Cavalli (1602–1676) und seine Mitarbeiter das venezianische Operngeschehen. Sie waren maßgeblich für die Kreation des Typus der „Venezianischen Oper“ verantwortlich. Der Erfolg dieser Oper beruht vor allem darauf, dass dem Geschmack und den Vorstellungen des Publikums leicht entsprochen werden konnte. Schematismen erleichterten die Produktion sowohl des Librettos als auch der Musik und erreichten beim Publikum Unterhaltungs- und Wiedererkennungswert. Die Handlung ist mit der kurzen Formel „Liebe und Intrige“ zu beschreiben. Sie passiert in einem fernen Ort in unbestimmter Zeit. Zwei adelige Paare finden nach einer Reihe von Verwirrungen wieder zueinander. In diesem einfachen Schema finden Exotik, Bühnenzauber (vor allem für Bühnenmaschinerie wurde nicht selten sehr viel Geld ausgegeben), Überraschungen aber auch das komische Element aus der Commedia dell'arte Platz. Dementsprechend entwickelte Cavalli musikalische Schematismen, die der Erwartungshaltung des Publikums entsprachen. Die Musik führte durch die teilweise szenisch nicht ganz logischen Stücke.

In der nächsten Generation von Opernkomponisten, wie Pietro Antonio Ziani, Giovanni Legrenzi und vor allem Marc Antonio Cesti, wird die Anzahl der Arien weiter erhöht, was eine enorme Vielfalt mit sich brachte. Die musikalischen Nummern wurden dadurch zwar verkürzt (eine Arie

dauerte manchmal nicht länger als zwanzig bis dreißig Takte), dem Sänger war es allerdings möglich, mehrere sehr unterschiedliche Arien hintereinander zu singen. „Giulio Cesare in Egitto“ von Francesco Bussani/ Antonio Sartorio hatte 1676 bei der Aufführung in Venedig an die 60 Arien, in Neapel noch mehr. Sartorios Arien wiesen bereits auf die da-Capo-Formen hin (ABA'BA oder ähnliche Strukturen). Sie waren bereits weit weg von den für die frühe Zeit typischen flexiblen Übergängen zwischen Arien, Arioso und Rezitativen.

Die Venezianische Oper war in ganz Europa beliebt. Zahlreiche reisende Operntruppen traten nicht nur in diversen Städten Italiens, wie Florenz, Mailand, Bologna, Genua bis nach Neapel auf, sondern in ganz Europa, zunächst auch in Frankreich, wo sie aber bald durch die französische Oper verdrängt wurde. Relativ spät wurde die Oper in England gepflegt, was einerseits an den politischen Umständen (Bürgerkrieg, Cromwell) lag, andererseits aber auch an einem zu geringen Interesse. Zwar gab es einige Schauspiele mit Musik, als eigentliche englische Oper kann aber nur Henry Purcells (1656–1695) „Dido and Aeneas“ bezeichnet werden, die für die private Unterhaltung Charles II. geschrieben und 1689 für ein Mädchenpensionat in Chelsea adaptiert wurde.

Frankreich

Die italienische Kunst wurde in Frankreich zunächst durch Maria Medici, seit 1600 Frau Heinrich IV., später vor allem durch Kardinal Mazarin (ehemals Giulio Mazzarini) gefördert, der als Protegé der Familie Barberini in Rom das italienische Musiktheater kennengelernt hatte. Mit dem Tod Mazarins 1661 endeten diese italienischen Vorlieben am französischen Hof sehr plötzlich. Der junge König Ludwig XIV. schlug einen antiitalienischen Kurs ein und protegierte die Ausformung einer „Französischen“ Oper, die maßgeblich von dem Komponisten Jean-Baptiste Lully geprägt wurde. Geboren als Giovanni Battista Lulli entledigte er sich nach dem Tod Mazarins sehr rasch seines Italienertums. Mit Ludwig XIV. verband ihn die Leidenschaft für Musik und Tanz. Er hatte für den jungen König etwa dreißig Ballette und Maskeraden geschrieben und war auch für die Balletteinlagen in Opern zuständig gewesen. Diese guten Kontakte zum König nutzte er, um eine Monopolstellung im Bereich des französischen Musiktheaters zu erreichen. Nachdem er schon in Zusammenarbeit mit Corneille Erfahrungen mit der französischen Tragödie machen konnte, schuf er gemeinsam mit dem Librettisten Philippe Quinault die Form der „tragédie en musique“. Wie zuvor in der Camerata Fiorentina wurde auch hier das Problem der gesungenen Dialoge und Monologe erörtert, gegen die sich Corneille

aussprach. Er wollte die musikalischen Teile auf Intermedien und Ballett beschränkt haben, weshalb er von einer „tragédie avec musique“ sprach. Bei Lully übernahm das Récitatif die Funktion der gesprochenen Teile. Die Vorbilder dafür waren die Modelle von Vertretern der Venezianischen Oper wie Luigi Rossi und Francesco Cavalli, die allerdings eine Art des Sprechgesanges komponierten, der mittlerweile in Italien nicht mehr gepflegt wurde. Das Récitatif stand im Zentrum der Opern Lullys, die Arie wurde dem dramatischen Geschehen unterworfen und nicht so sehr den Wünschen der Sänger, wie dies in der venezianischen Oper üblich geworden war.

Die Oper Lullys bestand aus fünf Akten, denen eine zweiteilige Ouvertüre und ein Prolog (Königslob) vorangestellt wurden. Jeder Akt wies eine Divertissement – große Chorszene und Ballett – auf. Dieser Typus behielt bis ins 18. Jahrhundert Gültigkeit und erfuhr kaum eine Veränderung.

Kritik an der Venezianischen Oper

Am Ende des 17. Jahrhunderts wurde Kritik an der venezianischen Oper laut. Zum einen von Franzosen, die die Form der Lullyschen Oper gewohnt waren und deshalb vor allem die „Regellosigkeit“ des Librettos kritisierten, zum anderen von italienischen Intellektuellen, die vor allem am mittlerweile unlogischen Libretto Anstoß nahmen. Besonders engagiert zeigte sich dabei Christina von Schweden, die seit ihrer Abdankung als Königin und ihrem Übertritt zum Katholizismus in Rom lebte. Sie hatte einen ein Kreis aus Dichtern, Philosophen und Wissenschaftlern um sich versammelt, die sich nach ihrem Tod zur „Accademia dell' Arcadia“ zusammenschlossen, bei der auch Komponisten, wie Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli und Bernardo Paquini Mitglieder wurden. Dort wurde unter anderem über Möglichkeiten eines neuen Librettotypus gesprochen, der von allen dramatischen Ungereimtheiten befreit werden sollte, was sich aber erst auf die Oper zu Beginn des 18. Jahrhunderts auswirkte. Alessandro Scarlatti (1660–1725), ein Protege Christinas von Schweden, wurde in der Folge einer der bedeutendsten Opernkomponisten im Sinn dieses Kreises. Als er mit 24 Jahren Rom verließ, um in Neapel Kapellmeister des spanischen Vizekönigs zu werden, war er bereits ein angesehener Opernkomponist. In Domenico Filippo Contini fand er den geeigneten Librettisten. Neapel wurde das neue Zentrum der Oper.

An der Wende zum 18. Jahrhundert vollzog sich schließlich endgültig die Trennung der Arie als Ort der musikalischen Affektendarstellung vom Rezitativ, das die Handlung vorantrieb.

Einerseits führte das zu einer Reduktion der Anzahl, andererseits zu einem Ausbau der einzelnen Arien, besonders der Abgangsarien. Die einstrophige, durchkomponierte Arie verschwand allmählich, dafür wurden jene, deren erster Teil wiederholt wurde, (ABA) besonders beliebt. Sie entwickelten sich zur Da-capo-Arie, wobei im Wiederholungsteil von den Sängern Auszierungen erwartet wurden.

„Haus- und Kammermusik“ – Musik für den „halbprivaten“ und privaten Bereich

Die Kammermusik ist im Zusammenhang mit aristokratischer Geisteskultur und Lebensweise zu sehen und gehörte zur modischen Ausstattung des gesellschaftlichen Lebens. Der „nobilissime dilettante“ der feudalen Klasse sah sie als Ausdruck einer edlen Attitüde seines bevorrechteten Lebensstils und nahm selbst an den Ausführungen teil, im Kreise der Familie, des Hofes oder mit den dafür in den Dienst gestellten Fachmusikern. Dieses Musizieren diente der Unterhaltung aber auch der Absicht, die Kennerschaft der höfischen Gesellschaft zu zeigen. Beim „intellektuellen“ musikalischen Diskurs spielten die Akademien eine wichtige Rolle, auf deren Bedeutung bereits in mehreren Zusammenhängen hingewiesen wurde.

Das Beispiel Ludwig XIV. zeigt, dass unter „Kammermusik“ eine breite Palette von Musik gemeint sein konnte. Bei den abendlichen „apartements“ wurden verschiedene Aktivitäten angeboten, und die Gäste hatten die Möglichkeit, aktiv oder passiv an Tänzen teilzuhaben, Musik zu hören, oder bei diversen Gesellschaftsspielen mitzuwirken. Bei den Zeremonien des „coucher“ des Königs war nur ein kleiner elitärer Kreis zugelassen. Noch privater waren die musikalischen Darbietungen in der Zurückgezogenheit der Kabinette. Aber selbst dort gab es noch immer eine Differenzierung von „grande“ und „petite musique“. Entsprechend unterschiedlich war die Anzahl der Musiker und Sänger. Im Falle des Hofes Ludwig XIV. reichte sie vom solistischen Instrumentalspieler und Sänger über diverse vokale und instrumentale Ensembles bis hin zur Orchesterformation der „24 violons“ des Königs. Ähnliches ist in den letzten Jahrzehnten vom englischen Hof zu berichten. Jacob II. hatte nach dem französischen Vorbild die „24 Musicians-in-ordinary“ eingerichtet. Daneben unterhielten einige Mitglieder der königlichen Familie eine kleinere „Private Music“.

Nach höfischem Vorbild war es auch in bürgerlichen Kreisen üblich geworden, Wert auf musikalische Bildung zu legen und im häuslichen Kreis Musik zu betreiben. Reichtum und Geld sowie Intellekt und humanistische Bildung avancierten zu den neuen Selektionskriterien politischer und kultureller Eliten. In Städten mit einem etablierten Bürgertum bildeten sich

Musiziergemeinschaften. Bereits im 16. Jahrhundert trafen sich in England Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaftsschicht zu „music meetings“ oder „Clubs for Music Making“ und bildeten Consorts. In Holland gab es die „Musikkränzchen“, in Deutschland, der Schweiz und in Böhmen seit Ende des 16. Jahrhunderts „Convivia“, wo das gesellige Zusammentreffen dominierte und „Collegia musica“, die in erster Linie für gemeinsames Musizieren eingerichtet worden waren.

Die Mitglieder dieser Organisationen waren Amateure, meist aus dem gebildeten Bürgerstand wie Ratsherren, Advokaten, Ärzte aber auch wohlhabende Kaufleute. Es konnten aber Berufsmusiker etwa für die Leitung der Ensembles oder zur Komposition herangezogen und Zuhörer eingeladen werden. Ähnliche Gemeinschaften gab es auch in studentischen Kreisen. Diese Vereinigungen trafen sich zum gemeinsamen Spiel im privaten Rahmen oder auch in öffentlich zugänglichen Räumen wie Gasthäusern oder Kaffeehäusern. Besonders beliebt waren derartige Zirkel in streng protestantischen Städten, wo in der Kirche kein mehrstimmiger Gesang erlaubt war und auch die fürstlichen Kapellen fehlten, zum Beispiel in der Schweiz oder in Amsterdam. Die Collegia musica wurden dort zum Hauptträger der Kunstmusik.

Die in Adelskreisen, bürgerlichen Vereinigungen und im Haus gepflegte Musik war vom Geschmack der Beteiligten abhängig und nahm auf das unterschiedliche Können der Musizierenden Rücksicht. Die überlieferten Noten und Berichte können nur ein unzureichendes Bild der Musikpflege wiedergeben. Am ehesten ist man über die Praxis aus den Kreisen für Kenner informiert, da hier versucht wurde Außergewöhnliches zu bieten, worüber dann eher erzählt wurde.

Vermutlich war der Großteil der damaligen Vokalmusik als Repertoire möglich, wie geistliche Motetten, Madrigale, mehrstimmige Psalmen, Kantaten, Kanons, diverse strophische Liedformen bis hin zu einfachen Volksliedern und geistlichen Gesängen in unterschiedlicher Besetzung von einstimmigen Formen mit Begleitung, Duette, Trios, Ensembles mit und ohne Instrumente Selbst Bühnenwerke waren im privaten Ambiente aufgeführt worden, wie die Oper „Dido und Aeneas“ von Henry Purcell, die für die private Unterhaltung für Charles II. komponiert wurde.

Bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts blieben Lauteninstrumente das beliebteste „Hausinstrument“, insbesondere in England, wo es um 1600 dreimal so viel Lauten- wie Klaviersätze gab und eine große Nachfrage nach Lautenmusik und Vokalmusik mit Lautenbegleitung bestand. Komponisten wie William Byrd (ca.1562–1638), Thomas Morley (1558–1602), John Dowland (1563–1626) und Thomas Weelkes (1576–1623) schrieben für

diesen großen Bedarf. In Frankreich machte die Familie Gaultier von sich reden, vor allem der Hoflautinist Ennemond Gaultier (1575–1651) und dessen Cousin Denis Gaultier (um 1600–1672). Letzterer schrieb für die Salons der vornehmen französischen Gesellschaft. Ihr „style brisé“ (gebrochener Stil), der sich durch eine arpeggierte Ausführung der Akkorde auszeichnet, wurde später auch als „style luthé“ für Tasteninstrumente übernommen, wie von den berühmten Vertretern der Familie Couperin, Louis Couperin (ca.1628–1661) und dessen Neffe François Couperin (1668–1733).

Die Klavierinstrumente mit Saiten übernehmen allmählich den ersten Rang des Hausmusikinstrumentes. Die Orgeln sind noch gebräuchlich, werden aber immer mehr der Kirche zugerechnet. Bis ins 18. Jahrhundert ist aber eine klare Trennung zwischen dem Repertoire von Orgel und Cembalo nicht möglich. Auch die Instrumentalisten waren nicht nur auf ein Instrument spezialisiert. Frescobaldi, der sich einen großen Ruf als Organist diverser Kirchen wie der Peterkirche in Rom gemacht hatte, war auch gern gesehener Cembalospieler in vornehmen Akademien, für die er einige Sammlungen veröffentlichte. Akademien und Collegia Musica wirkten auch bei instrumentaler Solo- und Ensemblemusik als innovative Diskussionsrunden.

Einen großen Aufschwung erlebten die Streichinstrumente als ideale Soloinstrumente (die Violine verdrängt allmählich den Zink als Virtuoseninstrument), aber auch durch die Ensemble- und die aufkommende Orchestermusik. Die Violen (Viola da Gamba), die schon im 16. Jahrhundert weit verbreitet waren, fanden immer noch Verwendung, wurden jedoch am Ende des 17. Jahrhunderts von den Violinen verdrängt.

Vor allem in England wurden Geiger gefeiert und in die Adelshäuser eingeladen. Samuel Pepys, ein Staatssekretär im englischen Marineamt, schwärmte 1669 von einer Abendunterhaltung in einem Haus der Londoner Society, bei der großartige Musiker zu hören waren, darunter „... another most excellent violin, and theorbo, the best in town...“. Bis zwei Uhr morgens wurde getanzt und gefeiert. Tanzmusik stellte einen wichtigen Teil der damaligen Instrumentalmusik dar, sowohl in ihrer ursprünglichen Funktion als Musik zum Tanzen als auch als Musik „zum Zuhören“. Im 17. Jahrhundert wurde die Aneinanderreihung von Tänzen (en suite) immer beliebter. Allerdings darf man nicht von einer normierten Abfolge dieser Tänze ausgehen. Die Bezeichnung für diese Gebilde ist sehr unterschiedlich: Suite, Sonata, Partita, Partie, Ordre oder Overture sind bis ins 18. Jahrhundert synonym verwendet worden.

John Evelyn, der wie Pepys Mitglied der 1660 gegründeten „Royal Society“ und begeisterter Tagebuchschreiber war, erzählt 1674 vom Geigenspiel Nicolo Matteis, der in London große

Erfolge feierte: „...he seem'd to be spiritato'd & plaid such ravishing things on a ground as astonish'd us all.“. Grounds, Diminutionen, Divisionen, Variationen sind Bezeichnungen, die auf instrumentale Improvisation auf eine gegebene Melodie hinweisen. Diese Form der Instrumentalmusik war äußerst beliebt und ermöglichte, Einfallsreichtum und musikalisches Können zu zeigen. Im 17. Jahrhundert wurden Improvisationen immer öfter aufgezeichnet, wobei handschriftliche Noten auf eine einmalige Improvisation hinweisen können, gedruckte sehr oft so konzipiert waren, dass sie dem Ausführenden Freiheiten für eigene Ideen ließen.

Wie in der Kirchenmusik so gab es auch in der Kammermusik immer mehr Formen, die keine Vorlagen hatten (siehe *stilus phantasticus*), die auch hier als *Capriccio*, *Toccata*, *Fantasia*, *Ricercar* und *Sonata* bezeichnet wurden. Wobei der Begriff *Sonata* vor allem für die Ensemblesmusik verwendet wurde. Die Sonaten Arcangelo Corellis (1653–1713) waren ein wichtiger Ausgangspunkt für die Ausbildung des *Concerto grosso*. Er übernahm einen Klangeffekt, den bereits Alessandro Stradella (1643–1682) in der Oper angewandt hatte. Dabei verstärkte er die Triobesetzung (2 Violinen und Basso Continuo durch Cello verstärkt) bei einigen Stellen durch ein *Concerto grosso* (vierstimmiger Orchestersatz: zwei Violinen, Viola (Tenor) und Basso Continuo). In einigen seiner *Concerti* trat die erste Violine solistisch hervor, was als ein Vorläufer des Solokonzertes genannt werden kann, das seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts zu einer der bedeutendsten Formen der instrumentalen Kammermusik wurde.

Die meisten Noten von Werken für die Kammer oder die Hausmusik sind Handschriften. Die vermehrte Nachfrage an geeignetem Repertoire wirkte sich natürlich auch belebend auf das musikalische Verlagswesen aus, und es erschienen zahlreiche Sammlungen, die an Musikliebhaber gerichtet waren. Ein interessantes Beispiel ist der Londoner Verleger John Playford, der relativ einfache Musik und theoretische Belehrungen publizierte und damit offensichtlich die Nachfrage eines hauptsächlich aus Laienmusikern der Mittelschicht bestehenden Marktes befriedigen wollte. Schon „*The English Dancing Master or Plaine and Easie rules for the dancing of country dances, with the tunes to each dance.*“ von 1650 war äußerst erfolgreich und erfuhr bis 1725 achtzehn weitere Auflagen. Einen ähnlichen Erfolg hatte „*A Musical Banquet*“ von 1651. Es handelt sich dabei um eine Mischung aus Unterweisungen und Musik für die vor allem in England gebräuchlichen *Lyra Viol*, einer Sammlung von „*allmans, corants, and sarabands*“ für Diskant- und Bassgambe und eine Sammlung von Kanons, „*Catches and Rounds*“ für drei oder vier Stimmen mit humorigen, teilweise anzüglichen Texten, die für Männerrunden gedacht waren. Ihr war schließlich eine theoretische Abhandlung „*for such as*

learne to sing, or to play on the viol“ angeschlossen war. Außerdem erschienen bei Playford Unterweisungen für Gesang und Zister, Sammlungen von „Ayres and Dialogues“ für ein bis drei Stimmen, die mit oder ohne Instrumente gesungen werden können, „Court Ayres“, sowie einige Anthologien von Psalmen und Hymnen, die nicht nur für den kirchlichen Gebrauch bestimmt waren.

Zum privaten Musizieren gehörten auch geistliche Gesänge. Häusliche Andachten wurden von allen Konfessionen gefördert. Gemeinsam war ihnen ein Zug zur persönlichen Gotteserfahrung, einer neuen gesteigerten Frömmigkeit und Weltabgewandtheit (Vanitas). In der katholischen Kirche erlebten Heiligen- und Marienverehrung einen großen Aufschwung. Einfache Lieder fanden vor allem im familiären Umfeld der bürgerlichen Häuser Verbreitung. Lehrwerke wie das 1602 erschienene „Musica nuova, neuwe Singkunst, da so wol Frauwen als Mannpersonen in einem Tag können lernen mitsingen“ zeigen, dass Singen und Musizieren keineswegs selbstverständlich war.

Für musikalisch gebildete Kreise wurden kunstvollere geistliche Gesänge in kleiner Besetzung (gering- bis einstimmig mit Continuobegleitung) geschrieben, für die Akademien und Bruderschaften gab es auch größere Besetzungen im konzertierenden Stil. Eine der bekanntesten Sammlungen mit generalbassbegleiteten Sololiedern für die häusliche Musikpflege der Katholiken war die „Trutznachtigall oder geistlich-poetisch Lustwäldlein“, 1649. Die Texte schrieb der Jesuit Friedrich Spee, der als der bedeutendste katholische Kirchenlieddichter angesehen wird, die Melodien mit Generalbassbegleitung schuf sein Mitbruder Jakob Gippenbusch. Die 1627 gedruckten „Psalmen Davids“ von Heinrich Schütz waren für die Häuser von Gebildeten, für Lateinschüler und Kapellsänger gedacht.

Im Umgang mit dem einfachen Volk hatte die katholische Kirche im vorigen Jahrhundert von den Reformierten gelernt. Musik wurde als ein wichtiges Mittel für den Zugang zur Seele des Menschen angesehen. Es herrschte die Überzeugung, dass Werke der bildenden Kunst und der Musik die Affekte des Menschen derart beeinflussen könnten, dass sie die Seele für andächtige und fromme Gedanken öffnen. Oratorianer und Jesuiten berücksichtigten in ihren Gedichten und Liedern geschickt volkstümliche Idiome. Für diese Zwecke wurde eine reichlich Musik produziert, angefangen von einfachen, am Volkslied orientierten geistlichen Gesängen für die breite Bevölkerungsschicht bis hin zu Formen, die den Ansprüchen von „Musikkennern“ gerecht werden sollten. Das seit dem 16. Jahrhundert aufgeblühte Druckereiwesen sorgte für eine rasche Verbreitung von musikalischer Erbauungsliteratur aller Art. Liederbücher zur privaten häuslichen

Andacht erschienen in großer Zahl. Die katholische Seite versuchte, der Bevölkerung entgegenzukommen, und nahm auf gewohnte Bräuche Rücksicht. Im "Catholisch Gesangbuch", das erstmals 1602 und in mehreren Auflagen bis 1717 erschien, behauptet der Autor Nikolaus Beuttner, traditionelle Lieder der Bevölkerung aufgezeichnet zu haben, weshalb dieses Buch für die Volksmusikforschung als wichtige Quelle angesehen wird. Schließlich wurden diese traditionellen Gesänge Vorbild für Neuschöpfungen. Ganz besonders deutlich ist dies bei den im Zuge der katholischen Frömmigkeitsbewegung massenhaft produzierten und in Flugschriftform veröffentlichten Wallfahrts- und Marienliedern zu beobachten. Gerade in diesem Bereich finden volkstümliche Idiome Eingang.

Literatur

The Cambridge History of Seventeenth-Century Music, hg. v. Tim Carter und John Butt (Cambridge 2008).

Richard Taruskin: The Oxford History of Western Music, Bd.2: The Seventeenth and Eighteenth Centuries (Oxford 2005).

John Walter Hill: Baroque music: music in Western Europe, 1580–1750 (New York u.a. 2005).

Silke Leopold: Die Oper im 17. Jahrhundert (= Handbuch der musikalischen Gattungen 11) (Laaber 2004).

Lorenzo Bianconi: Music in the Seventeenth Century (ins Englische übersetzt, Cambridge 1987).