



Kordula Knaus

Musikgeschichte »Barock«

Bärenreiter Studienbücher Musik

Bärenreiter

Studienbücher

Musik

Herausgegeben von
Silke Leopold
und
Jutta Schmoll-Barthel

Band 24

Eine Musikgeschichte in 5 Bänden:

- N. N.: Musikgeschichte »Mittelalter« und »Renaissance«
- Kordula Knaus: Musikgeschichte »Barock«
- Melanie Unseld: Musikgeschichte »Klassik«
- Lorenz Luyken: Musikgeschichte »Romantik«
- Stefan Weiss: Musikgeschichte Moderne und Postmoderne

Diese neuartige Musikgeschichte geht unkonventionelle Wege und bietet Studierenden und allgemein an Musik Interessierten Orientierungswissen, konkrete Hör- und Verständnishilfen sowie vielseitige Perspektiven auf die Musik und Musikkultur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Musikgeschichte erzählen: Das heißt, über, vor allem aber von Musik sprechen und sie in ihre vielfältigen sozialen, kulturellen und politischen Kontexte einordnen. Nach einem Grundkonzept von Lorenz Luyken gehen die Autor*innen auf je eigene Weise und mit unterschiedlichen Ansätzen von der traditionellen, umstrittenen, aber immer noch weithin gebräuchlichen Epocheneinteilung aus, befragen die so bezeichneten Zeitabschnitte kritisch auf ihre Eigentümlichkeiten und fokussieren sich dabei auf eine Auswahl exemplarischer Kompositionen, um die musikalische Epoche auf möglichst vielen Ebenen bis hin zur einzelnen Werkbeschreibung anschaulich werden zu lassen.

Kordula Knaus

Musikgeschichte »Barock«



Bärenreiter
Kassel . Basel . London . New York . Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2023

© 2023 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagbild: Nicolas Tournier, Le Concert (1630/1635)

(akg-images/Erich Lessing)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen

Notensatz: Tanja Geschwind

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7133-1 · ISSN 2940-3421

DBV 181-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Kapitel 1

Barock – Musik – Geschichte	7
Was ist Barockmusik?	7
Barockmusikgeschichte erzählen	10
<i>Johann David Heinichen, »Diana su l'Elba«</i> 11	

Kapitel 2

Die Musikkultur der Barockzeit	18
Voraussetzungen und Denkfiguren	18
Die Schönen Künste 18 Musik und Antike 20 Affekte und Rhetorik 22 <i>Henry Purcell, »When I am laid in earth«</i> aus » <i>Dido and Aeneas</i> « 23 Komposition und Aufführung 26 <i>Girolamo Frescobaldi, »Il primo libro di Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo«</i> 27	
Musikleben	31
Finanzierung und Institutionen 31 <i>Francesco Cavalli, »La Calisto«</i> 37 Ausbildung und Berufstätigkeit 41 Notendruck und Notenkopien 46 <i>Barbara Strozzi, »Diporti di Euterpe, ovvero cantate & ariette a voce sola«</i> (op. 7) 50	

Kapitel 3

Barocke Stile	53
Die »Erfindung« eines neuen Stils	53
<i>Francesca Caccini, »Il primo libro delle musiche a una, e due voci«</i> 55	
Stilarten	61
<i>Heinrich Schütz, »Symphoniae sacrae II«</i> 63	
Nationale Stile	67
<i>Georg Philipp Telemann, Konzert für zwei Flöten und Bassinstrument in a-Moll</i> 70	
Galanter Stil	73
Generalbass und Tonalität	76
Konzertieren und instrumentale Formationen	78

Kapitel 4

Struktur- und Organisationsprinzipien	81
Reihung und Periodizität	81
Ostinato und Variation	83
Imitation, Kanon und Fuge	86
Strophe, Refrain und Ritornell	88
Mehrsätzigkeit	90
Rezitativ und Arie	92

Kapitel 5

Gattungen und Aufführungskontexte	96
Bühne frei	97
<i>Claudio Monteverdi, »L'Orfeo« 100</i>	
Repräsentation à la française	111
<i>Jean-Baptiste Lully, »Atys« 115</i>	
Beten und singen	119
<i>Georg Friedrich Händel, »Saul« 124</i> <i>Johann Sebastian Bach, »Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei« 130</i>	
Musik mit und ohne Tanz	135
<i>François Couperin, »Troisième livre des pièces de clavecin« 144</i>	
»Suonare« zwischen Kirche und Kammer	148
<i>Arcangelo Corelli, »Sonate a tre« (op. 1) 151</i>	
Im Konzert musizieren	160
<i>Antonio Vivaldi, »L'estro armonico« (op. 3) 164</i>	
Oper und kein Ende	170
<i>Pietro Metastasio, »Alessandro nell'Indie« 173</i> <i>Giovanni Battista Pergolesi, »La serva padrona« 178</i>	

Kapitel 6

»Alte Musik« aufführen	185
-------------------------------------	-----

Anhang	197
Anmerkungen	197
Literatur und Notenausgaben	202
Register	217
Abbildungsnachweis	223

Kapitel 1

Barock – Musik – Geschichte

Was ist Barockmusik?

Wenn heute von Barockmusik die Rede ist, so ist üblicherweise entweder eine Musik mit bestimmten Charakteristika oder die Musik eines bestimmten Zeitraums gemeint. Im ersten Fall wäre von Barock als Stilbegriff zu sprechen, im zweiten Fall von Barock als Epochenbegriff. Die beiden Aspekte gehen jedoch meist Hand in Hand. Barockmusik – so könnte man es auf eine einfache Aussage herunterbrechen – ist die Musik im Zeitraum von 1600 bis 1750, in der sich bestimmte stilistische Charakteristika herausbildeten, die als barock bezeichnet werden können. Was wären nun aber diese barocken Musikeigenschaften? Warum wird gerade die Zeit von 1600 bis 1750 als Barock bezeichnet? Und gibt es Musik im barocken Zeitraum, die stilistisch gar nicht barock ist, bzw. barocke Musik vor 1600 oder nach 1750?

Es ist rückblickend recht erstaunlich, dass es überhaupt dazu kam, Barock als Begriff in der Musikgeschichte sowie im Musikleben so prominent zu verwenden. Denn Barock war für lange Zeit ein äußerst negativ konnotierter Begriff. Im 16. und 17. Jahrhundert wurden in südeuropäischen Ländern Perlen als barock bezeichnet, wenn sie eine unregelmäßige Form hatten und damit weniger hochwertig waren als wohlgeformte. Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff in Frankreich generell für etwas Bizarres, Seltsames oder Unregelmäßiges verwendet und auch erstmals auf die Musik in diesem Sinne übertragen. In der anonymen *Lettre de M*** à Mlle*** sur l'origine de la musique*, die 1734 im *Mercur de France* erschien und eine Kritik an Jean-Philippe Rameaus Oper *Hippolyte et Aricie* darstellte, steht er für Melodienlosigkeit, Unnatürlichkeit oder Ausdruckslosigkeit. Diese negativen Zuschreibungen setzten sich weiter fort. So ist 1802 in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* (ähnlich der Definition in Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire de musique* von 1768) zu lesen: »Barock, barocco. Mit diesem Kunstausdrucke bezeichnet man ein Tonstück, in welchem die Melodie oft in schwer zu intonirenden Intervallen fortschreitet, die Harmonie verworren, und der Satz mit Dissonanzen und ungewöhnlichen Ausweichungen überladen ist.«¹

Als barock werden also vorwiegend bestimmte melodische und harmonische Eigenschaften von Musik bezeichnet. Historisch gesehen dominiert

damit zunächst im 18. Jahrhundert Barock als musikalischer Stilbegriff. Es ist kein Zufall, dass diese negativen Zuschreibungen vor allem ab der Mitte des 18. Jahrhunderts gebräuchlich wurden. Natürlichkeit wurde im Zuge der beginnenden Aufklärung zunehmend als musikalisches Ideal angesehen. Diese sollte durch Kantabilität oder einfache Harmonien erreicht werden. Die Abwertung von Musik als barock, wenn sie diesem Ideal nicht entsprach, weist auf Änderungen des musikalischen Geschmacks hin. Wenn Musik nicht mehr barock sein soll, dann geht es auch um eine zeitliche Abgrenzung zu Früherem.

Nicht nur im Bereich der Musik, sondern auch in anderen Künsten war dieser negativ konnotierte stilistische Barockbegriff bis ins 19. Jahrhundert üblich. Ausgehend von der Kunstgeschichtsschreibung vollzog sich dann jedoch ein Wandel hin zu einem weniger wertenden Stilbegriff, der zunehmend auch als Epochenbegriff verwendet wurde. Jacob Burckhardt bezeichnete 1855 den Architekturstil von Ende des 16. Jahrhunderts bis Mitte des 18. Jahrhunderts als »Barockstyl«. Prägend waren in der Folge vor allem die kunstgeschichtlichen Publikationen von Heinrich Wölfflin (*Renaissance und Barock*, 1888, sowie *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915). Als Epochenbegriff im Bereich der Musik verwendete vermutlich Rudolf Wustmann 1909 in seiner *Musikgeschichte Leipzigs* erstmals den Terminus »Barock«, allerdings für die Zeit von 1550 bis 1650. Egon Wellesz beschrieb im selben Jahr in seinem Aufsatz »Der Beginn des Barock« die Durchsetzung eines neuen musikalischen Stils im Laufe des 16. Jahrhunderts. Er stellt ein Ringen um ein neues Kunstempfinden fest, das er charakterisiert durch »die Überwindung des *Cantus Firmus*, und damit verbunden, das Aufkommen der obersten Stimme als Träger der Melodie, die Anwendung von Harmoniefolgen, welche einer immanenten Logik unterworfen sind, wodurch erst das Entstehen neuer Formen ermöglicht wurde, die Durchsetzung der melodischen Linie mit Ornamenten, das Aufkommen einer eigenen Schreibweise für die Instrumente und damit der Beginn des Orchesterkolorits.«²

Es fällt sofort ins Auge, dass diese Charakterisierung mit der zuvor zitierten von Heinrich Christoph Koch keinerlei Gemeinsamkeiten hat. Der Blick auf barocke Musik ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts also ein völlig anderer als im 18. Jahrhundert. Wellesz' Aufsatz wurde in der Musikforschung wenig beachtet, sodass heute meist Curt Sachs zugeschrieben wird, Barock 1920 erstmals als musikalische Stilepoche beschrieben zu haben. In seinem Artikel »Barockmusik« übertrug er Wölfflins Charakteristika barocker Kunst (malerisch, Tiefe, offene Form, Unklarheit, Einheit) auf die Musik.³ Das Malerische meint Sachs in der barocken Ornamentik und im harmonischen Gefüge zu erkennen; die neue Harmonik würde der Musik auch eine entsprechende Tiefe verleihen. Der neue Deklamationsstil öffne, so Sachs, die Form; die Unklarheit sei im

Rubato, in harmonischen Trugschlüssen oder in der Verwendung unterschiedlicher Instrumentengruppen vorhanden. Die Einheit sieht Sachs vor allem in der Entwicklung formaler Prinzipien wie etwa der Sonatenform oder des Da capo. Auch wenn die Analogien zur bildenden Kunst bei Sachs etwas bemüht wirken, so weisen seine Ausführungen über musikalische Charakteristika des Barock durchaus einige Ähnlichkeiten mit denjenigen von Wellesz auf.

Beschrieben Wellesz oder Sachs Barock noch unter vorwiegend stilistischen Gesichtspunkten, so wurde bereits ab den 1920er-Jahren der Zeitraum von 1600 bis 1750 als eine zeitlich abgeschlossene Periode des Barock betrachtet. Robert Haas etwa begründet in seinem Buch *Die Musik des Barock* von 1928 den Beginn der Epochendatierung mit der Entwicklung des monodischen Stils um 1600 und das Ende mit dem Tod von Johann Sebastian Bach (1750) und Georg Friedrich Händel (1759).

Obwohl eine solche Sichtweise bis heute durchaus üblich ist, gab und gibt es Kritik daran. Sie betrifft die Frage eines wie auch immer gearteten barocken Stils ebenso wie die Frage zeitlicher Abgrenzungen. Die Tatsache, dass ein Sologang in Giulio Caccinis *Le nuove musiche* (1602) mit der in den 1740er-Jahren entstandenen *Kunst der Fuge* Johann Sebastian Bachs im Grunde nichts gemeinsam hat, zählt zu den offensichtlichen Problemen. Ebenso, dass der Tod von Bach oder Händel für weite Teile der europäischen Musikentwicklung völlig unerheblich war. Georg Friedrich Händels *Alcina* von 1735 und Johann Adolf Hasses *Ruggiero* von 1771, beide basierend auf Ludovico Ariostos Epos *Orlando furioso*, stehen in derselben Gattungstradition der Opera seria und sind sich ähnlicher als frühere Opern mit derselben Stoffgrundlage (sei es Francesca Caccinis *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* von 1625 oder André Campras *Alcine* von 1705). Und der Generalbass, der häufig als besonders charakteristisch für die Barockmusik angesehen wird, war bis weit nach 1750 gängige Praxis. So lässt sich bereits aus diesen wenigen Beispielen schlussfolgern, dass mit Barock kein einheitlicher musikalischer Stil zwischen 1600 und 1750 gemeint sein kann, da regionale oder gattungsspezifische Entwicklungen eine enorme Diversität aufweisen. Musikhistorische Zäsuren werden oft an einzelnen Phänomenen festgemacht, während zeitgleiche Kontinuitäten keine Beachtung finden. Wenn es als breiter Konsens gilt, dass um 1600 etwas musikgeschichtlich Neues passiert, heißt dies nicht, dass etablierte Traditionen nicht noch lange fortgeführt werden oder plötzlich weniger wichtig sind. Und es heißt auch nicht, dass dieses Neue erst zu diesem Zeitpunkt entstand.

Die Musikgeschichtsschreibung vermied nicht zuletzt wegen der genannten Probleme immer wieder, Barock als musikalischen Stil- und Epochenbegriff zu verwenden. Bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts waren auch

andere Epochenbegriffe gebräuchlich. Hugo Riemann etwa sprach in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* (1911) für das 17. Jahrhundert vom Generalbasszeitalter, Guido Adler im *Handbuch der Musikgeschichte* (1924) von der Dritten Stilperiode, die allerdings bei ihm bis 1880 andauerte. In neueren musikhistorischen Überblicksdarstellungen wird Barock als Epochenbegriff nicht gebraucht. Sowohl die *Oxford History of Western Music* (2005) als auch die *Cambridge History of Music* (2001–2019) verwenden gar keine Epochenbezeichnungen, sondern sind einfach nach Jahrhunderten gegliedert. Das war auch bereits in den 1981 und 1985 erschienenen Bänden zum 17. und 18. Jahrhundert des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* der Fall. In der 2002 erschienenen *Europäischen Musikgeschichte* ist der Abschnitt zum 17. und 18. Jahrhundert mit »Musik wird zur Tonkunst« überschrieben. Das in acht Bänden seit 2018 erscheinende *Handbuch der Musik des Barock* verdeutlicht jedoch auch den nach wie vor präsenten Gebrauch des Begriffs.

Wenn in diesem Buch musikhistorische Entwicklungen zwischen ca. 1600 und ca. 1750 beschrieben werden, so geschieht dies nicht unter der Annahme, dass es barocke stilistische Gemeinsamkeiten gäbe. Relevant ist vielmehr das meist unausgesprochene Vorzeichen, dass mit Barockmusikgeschichte immer nur die Geschichte einer bestimmten Musik gemeint ist, nämlich im Wesentlichen die schriftlich tradierte Musik europäischer kultureller Eliten. Weder ein indischer Raga des 17. Jahrhunderts noch ein populäres Volkslied aus Böhmen werden daher im Folgenden thematisiert. Barockmusikgeschichte ist damit deutlich weniger als die Geschichte der Musik zwischen 1600 und 1750. Insofern ist die Verwendung des Begriffs »Barock« zunächst nichts weiter als ein Marker für diese Einschränkung und soll auch dazu einladen, Musikgeschichte stets breiter zu denken. Implizit sei der Blick auch darauf gelenkt, was verloren wäre, wenn wir (möglicherweise sogar mit einer gewissen Arroganz) die Musikgeschichte dieser 150 Jahre nur als Barockmusikgeschichte begreifen würden. Ferner gilt mitzudenken, dass die barocke Musikkultur sowohl innerhalb Europas als auch durch die zunehmende Kolonialisierung in Zusammenhänge von Unterdrückung und Ausbeutung eingebettet ist. Dass Georg Friedrich Händel als Investor in den Sklavenhandel der Royal African Company involviert war, ist nur ein Beispiel für die oft wenig beachtete Kehrseite des barocken Glanzes.⁴

Barockmusikgeschichte erzählen

Musikgeschichte kann aus unterschiedlichen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen Schwerpunkten erzählt werden. Mithin kann die Musikgeschichte des

Barock eine Geschichte musikalischer Kompositionen, Gattungen oder Aufführungen sein, eine Geistesgeschichte, Sozialgeschichte, Mediengeschichte oder Rezeptionsgeschichte, mit Schwerpunkten auf bestimmten Personen oder Personengruppen, geographischen Regionen oder Ländern, Musizierpraktiken oder Institutionen. Hinzu kommt die grundsätzliche Frage, wie die Geschichte einer kulturellen Praxis erzählt werden soll, die so flüchtig ist, wie die Musik. Sie hat in unterschiedlichen Quellen (seien dies Texte, Noten, Bilder, Gegenstände oder Gebäude) lediglich Spuren hinterlassen und ist heute nur durch ihre Wiederaufführung als Ereignis aktualisierbar.

Was wir gegenwärtig über Musikpraktiken des 17. und 18. Jahrhunderts wissen und wie wir davon erzählen können, hängt wesentlich davon ab, welche Quellen überliefert und zugänglich sind. Darüber hinaus muss es Personen geben, die an diese Quellen mit bestimmten Fragestellungen herantreten und das Material bearbeiten. Nehmen wir als Beispiel die *Serenata Diana su l'Elba*, die am 18. September 1719 in Dresden im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten zwischen dem sächsischen Kurprinzen Friedrich August II. und der Habsburger Erzherzogin Maria Josepha erstmals aufgeführt wurde. Über dieses musikalische Ereignis wissen wir heute vergleichsweise viel.

Johann David Heinichen, »Diana su l'Elba«

Die *Serenata Diana su l'Elba* ist ein Werk für Orchester und fünf Singstimmen (die als die Figuren Diana, Climene, Dafne, Nisa und Alcippe auftreten) mit einem für diese Gattung typischen Ablauf. Nach einer einleitenden Sinfonia gibt es von den Solistinnen gemeinsam gesungene Chöre am Beginn und Ende des Stücks, dazwischen werden Rezitative und Arien von den einzelnen Handlungsfiguren dargeboten. Zu dieser *Serenata* existiert heute ein gedrucktes Textbuch, eine handschriftlich überlieferte Partitur und (allerdings unvollständiges) Stimmenmaterial, gedruckte und handschriftliche Berichte zur Aufführung, Abbildungen und zahlreiche weitere Dokumente. Weil diese Dokumente angefertigt und bis heute aufbewahrt wurden, existieren überhaupt Informationen über dieses Ereignis. Dass nun in diesem Buch darüber geschrieben wird, hängt wiederum damit zusammen, dass dieses Ereignis in der musikhistorischen Forschung bereits Beachtung gefunden hat: Die Partitur ist ediert, Quellen sind nicht nur im Original, sondern auch als Reproduktionen verfügbar, und es existiert reichlich Forschungsliteratur. Durch (gelegentliche) Aufführungen, Radiübertragungen und Tonaufnahmen erfährt die *Serenata* im 21. Jahrhundert auch klangliche Realisierungen. Dass wir heute diesen Informationsstand

haben, ist in gewisser Hinsicht zufällig, deshalb aber keineswegs vollkommen willkürlich. Die handschriftliche Partitur etwa hat einen Wasserschaden erlitten. Wäre sie gänzlich zerstört oder unlesbar, wüssten wir erheblich weniger und könnten die Musik heute auch nicht mehr aufführen. Dass jedoch überhaupt so viel Material zu *Diana su l'Elba* produziert wurde, zeigt die Bedeutsamkeit, die dem Aufführungsereignis bereits im 18. Jahrhundert beigemessen wurde. Diese erklärt sich vornehmlich durch den Aufführungskontext.

Höfische Feste, ganz besonders zu fürstlichen Hochzeiten, waren im 17. und 18. Jahrhundert zentral für die Zurschaustellung der Macht eines Hofes. Musik und Theater als Mittel zur Prachtentfaltung waren ein wichtiger Teil höfischer Feste und vermittelten durch eine bestimmte Symbolik auch politische Signale. Die umfangreiche Dokumentation dieser Ereignisse in Beschreibungen oder Bildern erfüllte wiederum den Zweck, diese Machtdemonstration zu festigen und nach außen weiter zu kommunizieren. Im Konkreten ging es dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. bei der Vermählung seines Sohnes mit der Habsburger Erzherzogin darum, das Haus der Wettiner möglicherweise für die Erlangung des Kaiserthrons in Stellung zu bringen.⁵ Was vor diesem Hintergrund durch die künstlerischen Ereignisse wie kommuniziert werden sollte, kann an *Diana su l'Elba* gut nachvollzogen werden. Die Hochzeitsfeierlichkeiten – so ist es in Berichten nachzulesen – dauerten insgesamt beinahe einen ganzen Monat, waren enorm kostspielig und von zahlreichen künstlerischen und gesellschaftlichen Aktivitäten geprägt: Opern, Schauspiele, (Pferde-)Ballette, Bälle, Serenaten, Feuerwerke, Turniere, Jagden und Festtafeln.

Die Aufführung von *Diana su l'Elba*, die als Auftakt zu einer Wasserjagd im Rahmen der sieben Planetenfeste stattfand, war eine dieser Aktivitäten. Zunächst ist bezeichnend, dass es sich um eine italienische Serenata handelt. Am Dresdner Hof orientierte sich die Hofkultur bis 1717 am Modell des französischen Absolutismus, weshalb vor allem Ballette und französisches Schauspiel gegeben wurden. Dass italienisches Personal engagiert wurde und bei den Hochzeitsfeierlichkeiten mehrere italienische Opern und Serenaten zur Aufführung kamen, kann als eine Geste gegenüber dem italienisch orientierten Wiener Hof gewertet werden, die eine kulturelle Ebenbürtigkeit symbolisieren sollte. Der Komponist der Serenata, Johann David Heinichen, war ab 1710 in Venedig tätig gewesen und von dort 1716 vom sächsischen Kurprinzen Friedrich August II. nach Dresden engagiert worden. Heinichen war folglich mit dem aktuellen italienischen Kompositionsstil vertraut. Das Textbuch zu *Diana su l'Elba* ist auf den Anlass abgestimmt. Diana, die Göttin der Jagd, kommt an die Elbe, um das Hochzeitspaar mit einer neuartigen, besonderen Jagd zu ehren. Bereits ihre erste Arie huldigt dem der Jagd zugetanen Brautpaar:

Mille belve – dalle selve
 Qui a cader liete verranno;
 Perch'è tal la man, che impiaga,
 Che la gloria della piaga
 Del morir compensa il danno.⁶

Tausend wilde Tiere des Waldes
 werden froh sein, hier zu fallen.
 Denn der Ruhm, von dieser Hand
 verwundet worden zu sein,
 kompensiert das Übel des Sterbens.

Dem als besonders tugendhaft dargestellten Brautpaar wünscht Diana am Ende, dass neue Helden der glücklichen Verbindung zwischen Österreich und Sachsen erwachsen sollen. Die Aufführung kann als spektakulär betrachtet werden, da die Ausführenden sich auf einem von vier Pferden gezogenen Prunkschiff in Muschelform auf der Elbe befanden:



Abb. 1: Ausschnitt aus der Panoramazeichnung von Zacharias Longuelune(?) oder Carl Heinrich Jacob Fehling(?), Ankunft der Diana auf der Elbe 1719 in Dresden

The image shows a musical score for three hunting horns and piano accompaniment. The top three staves are for Corno da caccia 1, 2, and 3 in G. The bottom three staves are for piano accompaniment. The score shows the first five measures of the piece, with a fermata over the first measure of the piano part.

Abb. 2: Johann David Heinichen, »Mille belve – dalle selve« aus *Diana su L'Elba*, Takt 1–5

Musikalisch ragen die Hornpartien heraus, die vor allem in Zusammenhang mit der Figur der Diana gebraucht werden. Dies wäre zwar an sich nicht bemerkenswert, da Diana als Göttin der Jagd häufig mit Hörnern in Verbindung steht. Außergewöhnlich ist allerdings, dass es sich um drei (statt der üblichen zwei) Hörner handelt, deren Partien allesamt enorm anspruchsvoll sind. Die erwähnte Arie »Mille belve – dalle selve« etwa beginnt mit einer solchen Hornpassage, während die restlichen Instrumente (mit Ausnahme des Basses) noch pausieren (Abb. 2). Die Exponiertheit der Passage, die schnellen Tonbewegungen und der lange Schwellton im ersten Horn unterstreichen den virtuoson Charakter. Durch solche Effekte konnte nicht nur die Leistungsfähigkeit der Dresdner Hornisten ausgespielt und damit die Potenz der Dresdner Hofmusik stellvertretend für den gesamten Hof gezeigt werden, es handelt sich vermutlich abermals um eine Referenz an den Wiener Hof, da in Dresden 1718 zwei technisch besonders fortschrittliche Wiener Waldhörner angekauft wurden.⁷ In *Diana su l'Elba* wurden somit durch sehr unterschiedliche Mittel auf symbolischer und sinnlicher Ebene bestimmte politische Botschaften kommuniziert.

Inszenierung, Text und musikalische Gestaltung der Serenata *Diana su l'Elba* in den sozialen und politischen Kontext ihrer Aufführung einzubetten, ist freilich nur eine Möglichkeit, etwas über dieses Werk zu erzählen. Es bieten sich auch völlig andere Zugänge an. Das Werk könnte beispielsweise in seinen gattungsgeschichtlichen Kontext eingeordnet werden, indem man seinen Stellenwert innerhalb der Gattung Serenata eruiert. Auch eine Betrachtung von *Diana su l'Elba* innerhalb des Schaffens von Heinichen sowie dessen Bedeutung für die Kompositionsgeschichte wäre möglich. Eine spannende Frage ist auch, warum das Werk nie gedruckt wurde, obwohl die Festlichkeiten insgesamt medial sehr umfangreich aufbereitet wurden. Keiner dieser Blickwinkel ist prinzipiell besser oder schlechter als der andere. Sich für einen zu entscheiden, heißt jedoch immer, andere auszulassen, was im Rahmen einer Überblicksdarstellung automatisch einen wertenden Charakter hat. In den folgenden Kapiteln wird immer wieder der eine oder der andere Zugang überwiegen, sodass Barockmusikgeschichte unterschiedlich perspektiviert wird. Die getroffenen Entscheidungen sind dabei nicht allein durch einen subjektiven Zugang geprägt, sondern stützen sich auf Perspektiven und Fragestellungen, die in der jüngeren Forschung präsent sind. Insofern spielen politische Funktionen von Musik oder Aufführungsbedingungen und -kontexte eine wichtigere Rolle als etwa kompositionsgeschichtliche Aspekte von Einzelwerken. Die einzelnen Beispiele, die näher behandelt werden, stehen oft repräsentativ für breiter anzutreffende Phänomene.

Die Aufführung von *Diana su l'Elba* ist beispielsweise nicht nur typisch für das Phänomen von Herrschaftsrepräsentation und politischer Kommunikation durch Musik, die für das 17. und 18. Jahrhundert an Höfen in ganz Europa bedeutend war. Die Serenata ist auch charakteristisch für Phänomene der Überregionalität und Migration im Bereich höfischer Musik. 1722 schreibt der Hamburger Sänger, Komponist und Musikschriftsteller Johann Mattheson in seiner *Critica musica*: »Denn das ist eine ausgemachte Sache: In Italien sind die wahrhaftigen fontes und ungezweifelte hohe Schulen aller Music / und was wir Teutsche von den Welschen gutes lernen / geschiehet nicht einer fremden / sondern unsrer eignen Nation / uns selbst / zu Gefallen.«⁸

Die hier formulierte Vormachtstellung italienischer Musik, die mit wenigen Ausnahmen (etwa in Frankreich) in der Barockzeit kaum hinterfragt wurde, führte zu einer europaweiten Dominanz italienischer Musiktraditionen. Damit verbunden waren Reisen und längerfristige Migration auf verschiedenen Ebenen der Musikproduktion. Das an europäischen Höfen tätige Personal kam überwiegend entweder direkt aus Italien oder war dort für längere Zeit tätig bzw. aus- oder weitergebildet worden. Dies ist auch für *Diana su l'Elba* zu

beobachten. Von Johann David Heinichens Aufenthalt in Venedig wurde bereits berichtet. Für die Etablierung der italienischen Oper in Dresden wurde ab 1717 italienisches Gesangspersonal (darunter etwa die Altistin Vittoria Tesi, die später unter anderem an den Höfen von Madrid und Wien reüssierte), der Komponist Antonio Lotti, der Dichter Antonio Maria Lucchini, der Theaterarchitekt Alessandro Mauro und weiteres Personal aus Italien engagiert. Der höfische Nachwuchs kam mit der italienischen Musikkultur im Rahmen von Bildungsreisen in Berührung. In den Zentren historischer italienischer Architektur und Kunst – in Rom, Florenz oder Venedig – wurde nicht nur Musik konsumiert, es wurden auch Noten angekauft oder Künstlerinnen und Künstler angeworben. So wurde die Einstellung des in *Diana su l'Elba* tätigen Personals, darunter Heinichen, direkt vom Kurprinzen Friedrich August II. während seines Italienaufenthalts 1716/17 angebahnt. In anderen Fällen waren Agenten oder Diplomaten in das Engagement von italienischem Personal oder auch in den Ankauf von Noten involviert. Am Hof in Lissabon etwa legte José I. im 18. Jahrhundert eine Sammlung italienischer Partituren an, die er durch die Vermittlung des portugiesischen Konsuls in Genua Niccolò Piaggio aus Italien ankaufte.⁹

Die italienische Musikkultur ist für das 17. und 18. Jahrhundert von überregionaler Bedeutung und kann somit als eine europäische Kulturerscheinung gelten, die sich als solche auch verselbstständigte. Johann Joseph Fux etwa, Kapellmeister am Wiener Hof von 1715 bis 1741, war zwar selbst nie in Italien, schrieb aber ganz selbstverständlich italienische Opern oder Serenaten. In allen Musikbereichen dominierten italienische Traditionen jedoch nicht. Der französische Tanz – und damit auch französische Tanz- und Instrumentalmusik im weiteren Sinne – wurde nicht nur in Dresden, sondern auch in vielen anderen Residenzen gepflegt, ebenso die Aufführung französischer Dramen im Bereich des Sprechtheaters. Dass Friedrich II. von Preußen mit seiner Schwester Wilhelmine von Bayreuth zeitlebens auf Französisch korrespondierte, zeigt die Selbstverständlichkeit des Französischen im höfischen Kontext des deutschsprachigen Raums.

Solche überregional verbreiteten (musik-)kulturellen Phänomene kontrastieren in der Barockzeit jedoch immer wieder mit lokalen oder in bestimmten Bereichen völlig unterschiedlichen Entwicklungen. Dies betrifft unter anderem die Musiktraditionen der verschiedenen Konfessionen. Katholische, protestantische, jüdische oder orthodoxe Glaubensgemeinschaften integrierten Musik sehr unterschiedlich in ihre jeweiligen religiösen Praktiken. In den christlichen Kirchen hatten sich im Zuge der Reformation unterschiedliche Haltungen zur geistlichen Musik herausgebildet. Und auch wenn katholische und protestantische Kirchenmusik immer wieder aufeinander Bezug nahmen,

entwickelte sich im evangelisch-lutherischen Norden beispielsweise eine eigenständige Tradition der Kirchenkantate. Auch außerhalb der geistlichen Musik entstanden in verschiedenen Ländern unterschiedliche musikalische Gattungen. Die Zarzuela, die Pedro Calderón de la Barca um die Mitte des 17. Jahrhunderts als musiktheatrale Gattung entwickelte, blieb ebenso auf Spanien beschränkt wie die Masque und die Semi-opera weitgehend auf England. Dass Frankreich insgesamt einen eigenen Weg verfolgte, wurde bereits angedeutet. Innerhalb etablierter Gattungstraditionen gab es wiederum lokal unterschiedliche Ausformungen, die häufig den Zeitumständen geschuldet waren. So sind die für kleine Besetzungen geschriebenen *Kleinen geistlichen Konzerte* von Heinrich Schütz (1636 und 1639 veröffentlicht) eine Konsequenz aus dem Mangel an verfügbaren Instrumentalisten während des Dreißigjährigen Krieges. Dass lokale Entwicklungen in einer Überblicksdarstellung nicht ausreichend gewürdigt werden können, ist so einleuchtend wie bedauerlich. Denn die Singularität bestimmter musikalischer Phänomene gehört ebenso zu einer Barockmusikgeschichte wie das Übergreifende, das in diesem Buch vorrangig behandelt wird. Es ist sinnvoll, sich bei der Lektüre immer wieder zu vergegenwärtigen, dass hier nur ein äußerst geringer Teil der damals erklungenen Musik Erwähnung findet. Hinweise auf weiterführende Literatur mögen zum tieferen Eintauchen in die Musikwelt der Barockzeit dienlich sein.

Der Aufbau des Buches orientiert sich an der Gesamtkonzeption der fünfteiligen Musikgeschichte innerhalb dieser Studienbuch-Reihe: Zunächst werden allgemeine ästhetische, politische und sozialhistorische Bedingungen dargestellt, unter denen barocke Musikkultur entstanden ist und gelebt wurde. Über die Frage von Stilen und Strukturprinzipien führt der Weg zur Erläuterung verschiedener Gattungen wie Oper, Oratorium, Suite, Sonate oder Konzert. Den Abschluss bildet eine Diskussion historisch informierter Aufführungspraktiken. Über das gesamte Buch hinweg finden sich zahlreiche Fallbeispiele, anhand derer zentrale Phänomene barocker Musik erläutert werden. Sie sollen auch zum neugierigen Hören und damit sinnlichen Nachvollziehen der historischen Perspektiven einladen.

Kapitel 2

Die Musikkultur der Barockzeit

Voraussetzungen und Denkfiguren

Jede Zeit ist geprägt von zahlreichen, häufig auch widersprüchlichen gesellschaftlichen Entwicklungen, Geisteshaltungen oder Denkfiguren. Betrachtet man die Zeit des Barock, so fallen mehrere dieser Widersprüchlichkeiten sofort ins Auge. Die ständisch organisierte, streng hierarchische Gesellschaftsordnung mit einem Herrscher an der Spitze findet mit dem französischen Absolutismus unter Louis XIV. einen Höhepunkt, während zeitgleich gebildete und finanzstarke Bürgerliche vielerorts an Macht und Bedeutung gewinnen. Mit der voranschreitenden Säkularisierung verlieren die Kirchen an Einfluss, und doch werden verheerende Kriege im Namen des Glaubens geführt. Der Glaube an Gott steht dabei in zunehmendem Widerspruch zu den Erkenntnissen der im Entstehen begriffenen modernen (Natur-)Wissenschaften.

Auch die Ansichten über Musik sind von unterschiedlichen Geisteshaltungen und Strömungen geprägt. In der Barockzeit zeigen sich dabei einerseits humanistische Denkweisen, die an die Renaissance anknüpfen. Andererseits hinterlassen Rationalismus und ein mechanistisches Weltbild ihre Spuren. Die Frage, wie Musik was und auf welche Art und Weise darstellen oder ausdrücken soll, wird immer wieder in unterschiedlichen Kontexten diskutiert.

Die Schönen Künste

War die Musik im Mittelalter im Rahmen der *Artes liberales* noch dem Quadrivium zugeordnet, also den mathematischen Künsten, gemeinsam mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie, so änderte sich ihre Position im Bildungskanon der Renaissance zunehmend. Musik wurde zwar nach wie vor auch als eine Kunst der Zahlen und Proportionen (nach Pythagoras) betrachtet, die Verbindung zum Trivium (Grammatik, Rhetorik und Dialektik) gewann im 16. Jahrhundert jedoch an Bedeutung. Das Verhältnis zwischen Musik und Poesie bestimmte viele Debatten der nachfolgenden Zeit. Dennoch entwickelte sich erst im Laufe der Barockzeit ein Konzept der sogenannten Schönen Künste, wie es unter anderem Charles Batteux in seiner Schrift *Les Beaux Arts*



Abb. 3: Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Logenhaus mit Fürstenloge

réduits à un même principe (1746) ausformulierte. Er definiert im ersten Kapitel die Schönen Künste als jene, die das Vergnügen zum Gegenstand haben, und nennt Poesie, Malerei, Musik und Tanz. Die Schönen Künste folgen, so Batteux, demselben Prinzip, nämlich dem der Nachahmung der Natur. Damit ist nicht die Natur in unserem heutigen Sinne gemeint. Batteux bezieht sich, ausgehend von Aristoteles' Poetik der Mimesis, auf die Natur des Menschen. Im Bereich der Musik rückt er die »imitation des sentiments ou des passions«¹ (die Nachahmung der Gefühle und Leidenschaften) ins Zentrum.

Zwar wurden damit für die Künste erst gegen Ende des Barock gemeinsame Prinzipien formuliert, der gesamte Zeitraum ist in der Praxis jedoch bereits von einem Zusammenwirken der Schönen Künste geprägt. Es wurde vor allem in den um 1600 entstehenden musikdramatischen Gattungen realisiert. In Pastoraldramen oder Opern wirkten auf der Bühne Musik, Poesie, Schauspiel und immer wieder auch Tanzkunst zusammen. Die gemalten Bühnenbilder korrespondierten mit der Innenausstattung des Theatergebäudes, die ihrerseits durch Malerei und Bildhauerei gestaltet wurde. Besonders eindrücklich ist dies im heute noch erhaltenen Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth zu sehen, das 1748 anlässlich der Hochzeit von Elisabeth Friederike Sophie

mit dem württembergischen Herzog Karl Eugen errichtet wurde. Die Entwürfe stammen von Giuseppe Galli Bibiena, der einer renommierten Familie italienischer Theaterarchitekten entstammte, bereits für den Hof in Wien gearbeitet hatte und ab 1748 am sächsischen Hof in Dresden tätig war. Er wurde unterstützt von seinem Sohn Carlo Galli Bibiena, der auch die Bühnendekorationen für die Hochzeitsfeierlichkeiten entwarf und (zumindest teilweise) selbst malerisch umsetzte. Die architektonische und malerische Gestaltung des Hauses und der Bühnendekorationen gingen also Hand in Hand und folgten denselben künstlerischen Prinzipien. Auf Leinwand und Holz wurden im gesamten Publikumsraum Ornamente gemalt, die eine Dreidimensionalität vortäuschen (Abb. 3). Dies korrespondierte ästhetisch unmittelbar mit der illusionistischen Dekorationsmalerei, die auf der Bühne zu sehen war. Die besonders üppig ausgestattete Fürstenloge bildet als genaues Gegenüber des Bühnenraums ein zweites ästhetisches Zentrum. Das Deckengemälde zeigt Apoll im Kreise von Musen und Künsten (Skulptur, Malerei, Musik, Architektur, Schauspiel und Dichtung) und thematisiert damit das Zusammenwirken der Künste direkt als bildliches Motiv.

Musik und Antike

Die Antike spielte im Denken über Musik, aber auch in der Musikpraxis der Barockzeit eine zentrale Rolle. In Schriften zur Musik war es geradezu obligatorisch, sich auf Aristoteles oder Platon zu beziehen und diese neu zu deuten. Nicht nur Aristoteles' Lehre der Nachahmung, wie sie Batteux gebrauchte, sondern auch dessen Rhetorik wurde immer wieder und für verschiedene Zwecke herangezogen. War dies eine lange tradierte Konvention musikalischen Schrifttums, so kam es am Beginn der Barockzeit zu neuen Akzentuierungen, die auf den Einfluss des Humanismus zurückzuführen sind. Der Humanismus der Renaissance war geprägt von einem auf den Menschen ausgerichteten Weltbild und von einer Rückbesinnung auf die griechische Antike. Ein Zirkel von Intellektuellen rund um den Grafen Giovanni de' Bardi in Florenz begann sich in den 1570er-Jahren konkret mit der Frage der Wiederbelebung der griechischen Musik zu beschäftigen. Sie standen im Austausch mit dem Humanisten und Philologen Girolamo Mei, der sich bereits seit den 1560er-Jahren mit antiker Musiktheorie und -praxis beschäftigt hatte. Die griechische Monodie – die solistische Rezitation – stellte für die später als Florentiner Camerata bezeichnete Gruppe ein Ideal dar, da der Textausdruck im Unterschied zur polyphonen, mehrstimmigen Musik adäquat in Musik gesetzt werden konnte. In Bardi's Zirkel verkehrte auch der Lautenist und Komponist Vincenzo Galilei,

der von ihm besonders gefördert wurde. In seiner Schrift *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) propagierte er ebenfalls das solistische Singen nach dem Vorbild der griechischen Antike und die Wichtigkeit der Textdeklamation. Bei diesen Bestrebungen ging es jedoch nicht eigentlich darum, den griechischen einstimmigen Gesang tatsächlich wiederzubeleben oder wieder aufzuführen (was auf der Grundlage der vorhandenen Quellen ohnehin kaum möglich gewesen wäre), sondern darum, die gegenwärtige Musikpraxis und die eigenen ästhetischen Vorstellungen aus der Antike heraus zu begründen. Denn während in der Renaissance der mehrstimmige, zumeist polyphone Gesang vorherrschte, gewann die solistische, instrumentalmegleitete Textwiedergabe gegen Ende des 16. Jahrhunderts an Bedeutung.

Besonders gut zeigt sich dieses Ineinandergreifen von antiken Bezügen und aktueller Kompositionspraxis in der Aufführung musikalischer Intermedien (Zwischenspiele), die im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten für Ferdinando de' Medici und Christine von Lothringen 1589 in Florenz stattfand. Zwar wurde Giovanni de' Bardi, der am Hof der Medici lange Zeit für die Gestaltung höfischer Festivitäten verantwortlich gewesen war, 1587 durch Emilio de' Cavalieri ersetzt. An der Konzeption der Intermedien von 1589 war er jedoch noch beteiligt. Die Musik der opulenten Intermedien, die zwischen den Akten des Schauspiels *La pellegrina* gegeben wurden, bestand zum Großteil aus mehrstimmigen Madrigalen. Umso erstaunlicher ist es, dass das erste Intermedium mit einem Sologesang begann, zu dem Giovanni de' Bardi den folgenden Text verfasste:²

Dalle più alte sfere
Di celeste Sirene amica scorta
L'armonia son, ch'a voi vengo, ò mortali,

Poscia, che fino al Ciel Battendo l'ali
L'alta fama n'apporta,
Che mai si nobil coppia il sol non vide
Qual voi nuova Minerva, e forte Alcide.

Von den höchsten Sphären,
von himmlischen Sirenen geleitete Freundin,
bin ich die Harmonie, die zu euch kommt, ihr
Sterblichen.

Sodann, dass bis zum Himmel, flügelnd,
die hohe Kunde sich verbreitet,
dass die Sonne nie solch edles Paar gesehen hat,
wie ihr seid, neue Minerva, und starker Herkules.

Die allegorische Figur der Harmonie tritt hier am Beginn des Intermediums auf, um dem Brautpaar (als Minerva und Herkules adressiert) zu huldigen. Es handelt sich hierbei um die dorische Harmonie (in Anspielung auf die dorische Tonart), die von der Sängerin Vittoria Archilei verkörpert wurde. Den reich verzierten und virtuosen Sologesang begleitete sie selbst auf einer Basslaute und schwebte dabei üppig kostümiert langsam auf einer Wolke herab (Abb. 4). Dass an dieser exponierten Stelle ausgerechnet die dorische Harmonie auftritt, weist einen klaren Bezug zur Antike auf, denn schon Platon hatte die dorische



Abb. 4: Intermedien zu *La pellegrina*, Kostümskizze der Armonia Doria

Tonart als die beste gewürdigt. Der antike inhaltliche Rahmen verbindet sich dabei mit der neuen Art des solistischen, instrumentalbegleiteten Singens.

Eine aktualisierende Bezugnahme auf antike Topoi oder Schriften, auf griechische Mythologie, arkadische Schäferdichtung oder historische Helden der römischen Antike kann für die gesamte Barockzeit als typisch gelten. Beispielhaft zeigt sich dies an der *Accademia degli Arcadi*, die 1690 in Rom gegründet wurde. Literarisch und musikalisch Gebildete trafen in Rom, aber auch in Außenstellen der Akademie in anderen Städten regelmäßig zusammen. Die Idyllisierung des Lebens der Schäfer und Schäferinnen in einem mythischen Arkadien war dabei ein inhaltlich zentraler Topos. Zahlreiche pastorale Dichtungen entstanden, und entsprechende Textvorlagen wurden als Kantaten, Oratorien

oder Opern vertont. Die literarischen Aktivitäten der Arkadier beschränkten sich jedoch nicht nur auf die Schäferdichtung. Ein übergeordnetes Ziel war es, die italienische Dichtung insgesamt vor dem Hintergrund der Ideale von Klarheit und Einfachheit zu erneuern. Dass Dichter wie Apostolo Zeno oder Pietro Metastasio, deren Texte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders häufig in Musik gesetzt wurden, Mitglieder der *Accademia degli Arcadi* waren, zeugt von der Bedeutung dieser auf die Antike bezogenen Gesellschaft.

Affekte und Rhetorik

Dass Musik menschliche Leidenschaften nachahmen solle, wie dies unter anderem Charles Batteux formuliert hatte, war bereits eine in der Antike gängige Denkfigur. Die Leidenschaften firmierten in der Barockzeit häufig unter dem Terminus »Affekte«. Die Begriffsverwendung erfolgte dabei in unterschiedlichen Kontexten in zwei Richtungen: Einerseits ging es um die Darstellung von Affekten durch Musik, andererseits um die Wirkung der Musik. Diese beiden Ebenen verband die jeweilige Aus- und Aufführung von Musik, wie dies von