

mit seinem zukunftweisenden didaktischen Konzept war erstmals für jedermann zugänglich.

Seit der Franz. Revolution (1789) löste sich der M.-Bau endgültig aus dem Komplex der Residenz und entwickelte sich zu einem autonomen Gebäudetypus [1]. Für die M.-Entwürfe der <sup>7</sup>Revolutionssarchitektur (u.a. Jacques Francois Delannoy, 1778/79; Étienne-Louis Boullée, 1785; Jean-Nicolas-Louis Durand, 1803) war die Lösung von der traditionellen Schlossbaukunst programmatisch: Nach dem klassizistischen Vorbild antiker Tempel und des röm. Pantheon entstanden blockhafte, um einen Lichthof gruppierte Baukörper (<sup>7</sup>Klassizismus 2.). Diese wirkten noch im M.-Bau des frühen 19. Jh.s nach: in der Münchner Glyptothek (1816–1830, Leo von Klenze), deren eingeschossige Säle sich um einen Lichthof gruppieren, oder im Neubau des *British Museum* (1847 vollendet, Robert und Sydney Smirke). Als der klassizistische M.-Bau schlechthin gilt das 1825–1828 von Karl Friedrich Schinkel in Berlin als Zentralraum mit überkuppelter Rotunde entworfene heutige Alte M. Richtungweisend für Gestaltung und Konzeption eines repräsentativen M.-Baus über die erste Hälfte des 19. Jh.s hinaus wurde Leo von Klenzes Alte Pinakothek (1824–1836) in München [3. Taf. 74] (vgl. Abb. 1). Ihrem Vorbild folgten M.-Bauten wie die Eremitage in St. Petersburg (1839–1852), die Dresdner Gemäldegalerie (1847–1855) und die Neue Galerie in Kassel (1871–1877).

#### → Galerie; Kunstsammlung; Schlossbau

- [1] G. FLIEDL (Hrsg.), Die Erfundung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidée in der Franz. Revolution, 1996
- [2] A. McCLELLAN, Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Museum in Eighteenth-Century Paris, 1994
- [3] V. PLAGEMANN, Das Dt. Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, 1967
- [4] B. SAVOY (Hrsg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815, 2006
- [5] B. SÖLCH, Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom, 2007.

Michaela Kalusok

## Musik

1. Begriff und Musikanschauung
2. Funktion
3. Handelnde
4. Orte der Musik
5. Stil und Gattung
6. »Alte« Musik und »Moderne« Musik
7. Geschichtsschreibung

### 1. Begriff und Musikanschauung

Über die Vorstellung von M. als Kunst des Tönen oder als einer Organisation von Schallereignissen gingen der griech. Begriff *musiké* [*téchnē*] und der lat. Begriff

(*ars*) *musica* weit hinaus: Die auf der Erde erklingende M. (*musica instrumentalis*) ist, wie Boëthius in *De (institutione) musica* (frühes 6. Jh.; »Über die M.«) darlegte, *imitatio* der *musica mundana* (Nachahmung der »M. der Himmelskörper«). Als Spiegelbild der himmlischen Ordnung [1. 219] beruhte M. nach dominierender antirer und ma. Anschauung auf <sup>7</sup>Zahl und Proportion und wurde neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie zum Quadrivium (<sup>7</sup>Artes liberales) und zu den <sup>7</sup>Mathematischen Wissenschaften gezählt: Phytagoreischer Lehre zufolge ließ sich die *ars musica* (»Kunst der M.) als Verhältnis der einfachen ganzen Zahlen zueinander verstehen. Erkennen, Wissen und Beurteilen der naturgegebenen Grundlagen durch den M.-Theoretiker stufte Boëthius dementsprechend höher ein als den schöpferisch und manuell tätigen Praktiker (<sup>7</sup>Musiktheorie).

Dieses Verhältnis zwischen *musicus* und *cantor* (dem praktischen Musiker, der singen und Instrumente spielen konnte) begann sich im MA zu verändern; allerdings wurde dem <sup>7</sup>Komponisten erst in der Renaissance ein gleicher oder sogar höherer Rang zugesprochen als dem M.-Theoretiker. Grundlage dieses Paradigmenwechsels war eine neue Gewichtung der kosmologischen Vergewisserung, die jedoch keinesfalls vollständig preisgegeben wurde: Namhafte Renaissancegelehrte wie Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636/37) und Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) griffen die kosmologisch fundierte M.-Anschaung in ihren Betrachtungen auf. Dennoch verkehrte sich das Verhältnis zwischen himmlischer und irdischer Harmonie ab dem späten 15. Jh. Zum Perspektivwechsel von der kosmologischen zur anthropozentrischen Perspektive trugen v.a. Johannes Keplers *Harmonices mundi libri quinque* (1619; »Fünf Bücher von der Weltharmonik«) bei. Damit verschob sich das ma. Verständnis der *uctoritas* hin zur Individualität des Autors, und die Bedeutung des Wortes M. von der Theorie hin zur <sup>7</sup>Komposition, die nicht länger im handwerklichen Verfertigen eines <sup>7</sup>Satzes ihr Bewenden fand, sondern auf ein erklingendes Werk mit überzeitlichem Anspruch zielte: Das tönende Werk wurde zu etwas Eigenwertigem, dem man sich um 1700 fasziniert und mit Wohlgefallen zuhörend zuwandte [22]; [29]; [28] (<sup>7</sup>Klangfarbe).

Mit der Unterteilung, die Johannes de Grocheo um 1300 in *De musica* [2] zwischen *musica ecclesiastica* (für die einstimmig-liturgische M.), *musica composita* bzw. *mensurata* (für die mensurierte Mehrstimmigkeit) und *musica vulgaris* (für landessprachlich-stadtbürglerliche Praktiken) vornahm, bahnte sich eine zweite Umwälzung an – der fruhnl. Wandel im Verhältnis von M. und Sprache: Während es im gregorianischen <sup>7</sup>Choral um ein Aussprechen hl. Texte gegangen war, kam es in der fruhnl. M. (v.a. in <sup>7</sup>Rezitativ und <sup>7</sup>Arie) zu einer Rhetorisierung und Gestifizierung: M. orientierte sich

an der <sup>7</sup>Rhetorik und verließ damit das Quadrivium. Sie wurde, um es mit Johann Mattheson zu formulieren, zur Klang-Rede, die eine »Gemüths-Bewegung« auslöst [4. 207], d.h. M. zielte auf Nachzeichnung der textlichen Gehalte und auf Affekte (<sup>7</sup>Affektenlehre): »Im Bemühen um Verständlichkeit des Textes an seinem jeweiligen Darbietungsort« entstand »ein Bewusstsein für Adäquatheit in einem M.-Denken, das ausdrücklich zwischen unterschiedlichen M. differenziert, das Komponieren in Abhängigkeit vom Aufführungs- und Funktionsanlass reflektiert und zwischen den verschiedenen musikal. Gattungen samt den dazugehörigen Satztechniken unterscheidet« [22. 277].

## 2. Funktion

- 2.1. Historische Entwicklung
- 2.2. Soziale Kontexte

### 2.1. Historische Entwicklung

Die M. hatte im geistlichen, höfischen, bürgerlichen und bäuerlichen M.-Leben der Frühen Nz. vielfältige Funktionen und Erscheinungsweisen. Bereits Johannes Tinctoris versuchte, diese Vielfalt in *Complexus viginti effectuum nobilis artis musicae* (um 1473; »Zusammenfassung von zwanzig Effekten der edlen Kunst der M.«) zu umreißen, indem er zwanzig Wirkungsbereiche von M. auflistet: »M. (1) erfreut Gott, (2) schmückt sein Lob, (3) vermehrt die Freude der Seligen, (4) nähert die irdisch-ringende Kirche der himmlisch-singenden an, (5) bereitet auf die Gnadengaben vor, (6) regt die Sinne zur Frömmigkeit an, (7) vertreibt Trübsal, (8) löst Hartherzigkeit, (9) verjagt den Teufel, (10) weckt fromme Ekstase, (11) erhebt den Geist vom Irdischen empor, (12) wendet bösen Willen, (13) erfreut die Menschen, (14) heilt Kranke, (15) lindert Not, (16) spornt an zum Kampf, (17) lockt zur Liebe, (18) steigert Tafelfreuden, (19) gerecht fähigen Musikern zum Ruhm, (20) beglückt die Seelen« [13. 133, 135].

Keiner der benannten Bereiche wurde in den nachfolgenden vier Jahrhunderten für die M.-Praxis unwichtig. Allerdings verlagerten sich die Schwerpunkte: Die Funktion von M. zum Lob Gottes und von M. zur Andacht, Erbauung und Stärkung des Menschen auf einem tugendsamen Lebensweg verlor die Dominanz zugunsten einer zunehmenden Ausdifferenzierung der von Tinctoris unter (13) bis (20) beschriebenen Effekte: Für M., die erfreuen, beglücken, zur Liebe locken, die Tafelfreuden steigern (<sup>7</sup>Tafelmusik), aber eben auch Not lindern und sogar heilen kann, bildeten sich während der Frühen Nz. in sozialen Abhängigkeiten mannigfaltige neue Musizierbereiche heraus, und insbes. der von Tinctoris nur angerissene, seinerzeit gerade ins Bewusstsein tretende Bereich ruhmvollen Komponierens rückte

immer deutlicher in den Vordergrund und gewann im 19. Jh. im Kontext der »Genieästhetik« die Oberhand (<sup>7</sup>Musikästhetik).

Am Anfang dieser Entwicklung stand okkasionell oder situativ eingebundene M. wie etwa die anonyme, 1451 anlässlich der franz. Eroberung des zuvor engl. Bordeaux entstandene Motette *In ultimo lucente* (»Im letzten Licht«). Am Ende standen Werke wie Ludwig van Beethovens 1825/26 komponierte späte Streichquartette als Paradigmen einer nur noch in sich selbst begründeten, ästhetisch autonomen M. (<sup>7</sup>Absolute Musik). Der um 1800 vollzogene Paradigmenwechsel zur strikten Entfunktionalisierung von M. bahnte sich in der Renaissance im konzentrierten Zuhören an, d.h. einem auf klingende Werke gerichteten Kunstinteresse, in dessen Gefolge Kompositionen in ihrer Werkgestalt (ab etwa 1525) zu einem Gegenstand der Honorierung wurden (<sup>7</sup>Mäzen). Ein nächster Schritt war mit dem zu Beginn des 18. Jh.s sich ausbreitenden <sup>7</sup>Konzert-Wesen getan, ein weiterer mit den ästhetischen Diskussionen um Rang und Einzigartigkeit des musical. Werks. Die <sup>7</sup>Musikgeschichtsschreibung steht angesichts der okkasionellen Vielfalt der M. in der Frühen Nz. vor der Herausforderung, die Spezifik des Repertoires zu verstehen, der man nicht gerecht wird, indem man versucht, sie allein unter kompositionsästhetischer Perspektive zu systematisieren und zu bewerten (<sup>7</sup>Analyse 1.), denn gattungs-entfaltend waren vielfach nicht in erster Linie musical.-kompositorische Ideen, sondern Anforderungen an eine musical. Praxis, die aus sozialgeschichtlichen und kulturellen Veränderungen erwuchsen.

### 2.2. Soziale Kontexte

Zu Beginn der Nz. bot der Alltag vielfältige Formen von Gemeinschaftsereignissen, »die alle musical. Verlautbarungen einfacherer oder auch kunstvollerer Art bedurften« [21. 94]: <sup>7</sup>Gottesdienst, <sup>7</sup>Messe, höfische und städtische Repräsentation (<sup>7</sup>Politische Musik), häusliche Andacht, <sup>7</sup>Feste, Feiern, <sup>7</sup>Jagd, <sup>7</sup>Tanz und Umzüge aller sozialen Schichten, <sup>7</sup>Turniere und militärische Aufmärsche, Schule (<sup>7</sup>Musikausbildung) und Universität (<sup>7</sup>Universitätsmusicus) boten zahlreiche Anlässe zum Musizieren: »Und wenn der Alltag sich wirklich dem Ende zuneigen wollte, hatte das musical. Signal des Türmers das letzte Wort« [21. 94].

Dabei waren <sup>7</sup>Hof-, <sup>7</sup>Stadt-, Kirchen- (<sup>7</sup>Musik, kirchliche) und <sup>7</sup>Volksmusik keineswegs voneinander hermetisch getrennte Sphären: In den großen Hoffesten des 15. bis 18. Jh.s war immer auch Volks-M. mit dem Ziel möglichst bunter musical. Unterhaltung vertreten, höfische Festumzüge (vgl. Abb. 1) wurden nicht nur durch Bauern und Schäfer, sondern auch durch singende Bergleute bereichert, <sup>7</sup>Gassenhauer wurden in

7Opern aufgegriffen: »Wenn ›der Bockpfeiffer mit seinen Gesellen‹ nicht bloß Zugang zu Höfen hatte, sondern hier geradezu begehrt wurde, brachte er nicht nur Kunst dorthin, sondern nahm auch Kunst von dort mit; er hatte sich auf den Geschmack des Fürsten und damit auf die jeweils herrschende M.-Mode einzustellen, und dieser Lernprozeß wirkte sich natürlich auch in seinem eigenen Sozialbereich aus: Lieder und Tänze der Oberschichten drangen ins Volk« [8.23f.]; so beschreibt Werner Braun den Kreislauf Hof–Volk–Hof, den man sich aufgrund verschiedener Quellenbelege vielfarbig und interkulturell vorstellen muss (vgl. 7Exotismus; 7Janitscharen). So berichtet etwa ein junger Preuße 1679 aus Marseille über die M. von Galeerensträflingen: »Inwendig umb die Canonen sassen viel Mohren zu 8. oder 10. die herrlich auf Violen, haut de bois und kleinen Posauen musicirten Stücke von der Opera zu Paris, zu welchen sie ein Meister mit seinem Unterricht antrieb; welches der König zur Pracht der Flotte und Ergötzung des Volcks angeordnet« [8.7].

Auch zwischen weltlicher und geistlicher M. waren die Grenzen offener, als man meinen könnte: Instrumental-Adjuvanten (Zusammenschlüsse von Handwerkern zur Aufführung von Kirchen-M.) musizierten nicht nur im Rahmen städtischer Kirchen-M. (7Musik, kirchliche), sondern spielten zum Nachteil der Wirtshaus-Bierfelder v.a. bei Hochzeiten auf. Auch war es durchaus üblich, geistliches und weltliches Repertoire nicht strikt voneinander getrennt zu publizieren, was Heinrich Albert im Vorwort zum *Ersten Theil der Arien oder Melodeyen* (Königsberg, 1638) folgendermaßen begrün-

det: »Wundert Euch etwan dieses / daß Ich Geist- und Weltliche Lieder in ein Buch zusammen gesetzen / so gedencket wie es mit Ewrem eigenen Leben beschaffen / die Ihr offt an einem Tage des Morgens andächtig / des Mittags in einem Garten oder luftigen Orte vnd des Abends bey einer Ehrlichen Gesellschaft / auch wol gar bey der Liebsten / fröhlich seyd.« Es ist mithin nicht angemessen, von strikten Dualismen zwischen geistlicher und weltlicher M., zwischen der M. des Adels und der M. des Volkes auszugehen; vielmehr ist es angezeigt, die Wechselwirkungen und Verschmelzungen zwischen der durch höfische und der durch bürgerliche Lebensformen geprägten M. als Merkmal jeder Form öffentlicher Kultur zu beschreiben [39.392] (vgl. [20] zur bürgerlichen Stadtkultur der Mozartzeit).

Insbes. in ihren Anfängen ist die usuelle M. der Frühen Nz. nur als eine Geschichte der Praxisformen, nicht als Geschichte von Artefakten beschreibbar: Bis zum Ende des 16. Jh.s machten mehrstimmige Kompositionen nur einen Bruchteil des M.-Lebens aus. Das galt für alle Bereiche bis hin zur Aufführung von M. in Schulen; hier fand in Mitteleuropa erst im Zuge der Neubestimmung des Schulunterrichts im Gefolge der Reformation mehrstimmige M. Verwendung. Wenn auch die Menge mehrstimmiger, artifizieller M., die für liturgisch-geistliche und repräsentativ-zeremoniale Bedürfnisse notwendig wurde, kontinuierlich wuchs, so verdeutlicht u.a. die enorm hohe Zahl von 150 Druckereien für 7Gelegenheitskompositionen (wobei die Städte Hamburg, Nürnberg und Königsberg im dt. Sprachraum führend waren) [8.38], dass auch im



Abb. 1: Hans Burgkmair, Triumphzug Kaiser Maximilians I., 1512 (Holzschnitt; Ausschnitt). Kaiser Maximilian gründete 1498 die Münchner Hofkapelle, die bis zu seinem Tod von dem aus Laibach stammenden Bischof von Wien, Georg von Slatkonia, geleitet wurde. Slatkonia steht hinten, nicht singend, auf dem Musikerwagen; neben ihm Ludwig Senfl, der schon als Kind in der Hofkapelle war. Vor den beiden musizieren 16 Sänger (8 Knaben und 8 Männer), unterstützt von einer Posaune und einem Zink. Sie alle stehen auf einem mit Musenbildern verzierten Wagen.

17. Jh. noch die kulturelle Selbstdarstellung von Stadtbürgern und höfischen Eliten dominierende Triebkräfte des Musizierens und Komponierens waren. Wenn eine Hamburger Schulordnung von 1634 von M. als einem besonderen »Ornament eines wohlbestellten Regiments« spricht, erhellt dies das Motiv für die Übernahme von Kosten, Einrichtung und Unterhaltung musical. Institutionen [8. 34]; dies galt in gleichem Maß für die Höfe. Die musical. Institutionen bildeten somit sowohl den ideellen als auch den materiellen Rahmen, innerhalb dessen sich Bereiche des Musizierens entwickelten, in deren Folge es zur Ausprägung musical. Gattungen kam.

### 3. Handelnde

- 3.1. Bereiche und Geschlechterrollen
- 3.2. Professionalisierung

#### 3.1. Bereiche und Geschlechterrollen

Die M.-Praxis der Frühen Nz. umfasste viele musikbezogen Handelnde (*↑*Musiker/in): M. wurde komponiert, abgeschrieben, gedruckt sowie von *↑*Sängern und von Musikern an verschiedenen Orten und auf mannigfachen *↑*Musikinstrumenten zum Erklingen gebracht. M. wurde in Auftrag gegeben und finanziert (*↑*Auftraggeber); man gab ihr einen Ort, an dem man sie hören konnte. M. wurde bewertet (*↑*Musikkritik; *↑*Musikschrifttum) und Musikalien wurden gesammelt; M. und Musizieren wurden gelehrt und musical. Bildung weitergegeben (*↑*Musikausbildung) [34. 11].

An all diesem musikbezogen kulturellen Handeln wirkten Männer wie Frauen mit: Es gab nicht nur fahrende Spielleute, sondern auch fahrende Spielfrauen [31] (vgl. Abb. 2), nicht nur Organisten, sondern auch Orgelzieherinnen [32] (*↑*Orgelmusik); es waren zweifellos v.a. Männer, die komponierten, aber insbes. im 17. Jh. gab es auch zahlreiche *↑*Komponistinnen von geistlicher und weltlicher M. (wie Isabella Leonarda oder Barbara Strozzi). Es gab Sammlerinnen wie Herzogin Louise Friederike von Mecklenburg-Schwerin, deren noch heute erhaltene private Musikaliensammlung 1799 an die Bibliothek der Universität Rostock ging und Einblick in eine histor. M.-Kultur gibt (*↑*Musikbibliothek), und Förderinnen wie die *↑*Mäzenin Hedwig, Prinzessin von Dänemark und Kurfürstin von Sachsen, also Frauen, die die musical. Kultur förderten und mitgestalteten. Und es gab Druckerinnen: In den Städten blieben den »Frauen kaum Produktionsbereiche verschlossen« [17. 17f.]; entweder trugen sie die Hauptverantwortung oder sie führten als Witwen die *↑*Musikverlage fort. Dies galt insbes. für den Handwerksbereich des *↑*Buchdrucks, eine fraglos wirkungsmächtige Form kulturellen Handelns (vgl. *↑*Musikdruck) [9]; [30. 271–273].



Abb. 2: Musikantenpaar, 1543 (anonymer Holzschnitt, gedruckt bei Anthony Formschneider in Augsburg). Bildquellen musizierender Frauen lassen keinen Zweifel an der kulturellen Teilhabe von Frauen, die in der Musikgeschichtsschreibung unter genieästhetischer Perspektive bis weit ins 20. Jh. hinein unbeachtet blieb.

In welchem Umfang Frauen im Privaten musizierten, z.B. am Spinett bei der Hausandacht, oder Kindern musical. Bildung weitergaben, lässt sich nicht belegen; allerdings gäbe es wohl kaum so viele Bildquellen (v.a. aus dem 17. Jh.), die Frauen – umringt von ihren Kindern – an Tasteninstrumenten zeigen, wäre das nicht Usus gewesen. Zwar lassen sich solche oftmals allegorischen Darstellungen nicht als realistische Dokumente von *↑*Hausmusik-Szenen (vgl. dort auch Abb. 2) interpretieren; vielmehr fiel ihnen als Sinnbildern häuslicher Harmonie in der bürgerlichen Tugendlehre eine wichtige Rolle zu. Dennoch ist kaum anzunehmen, dass diese Bilder nicht zugleich zeigen, dass und wie Frauen musizierten [30. 7f.]. Vor diesem Hintergrund ist es nicht undenkbar, dass es auch Frauen unter den Instrumental-lehrern gab, die in großen Städten wie Antwerpen und London um 1600 im Bereich der privaten M. offenbar in großer Zahl wirkten. Unklar ist ebenso, inwieweit Frauen an instrumentalen Dorfmusikensembles beteiligt waren und in Bordellen musizierten; hier besteht einstweilen nur bezüglich des M.-Lebens von *↑*Kurtisanen ein deutliches Bild [23]; [27]; [30. 107–126].



Abb. 3: Festessen, begleitet von Musik und Tanz, erste Hälfte 17. Jh. (anonymer Kupferstich). In Renaissance und Barock bot sich Musikern ein reiches Betätigungsfeld bei höfischen und auch städtischen Festen. Dabei spielten kleine Ensembles (hier mit Laute und Gambe) Tafelmusik und musizierten zum Tanz, an dem Kinder in der höfischen Kultur, wie hier zu sehen, bereits in jungen Jahren beteiligt waren.

Die öffentliche M.-Praxis in den <sup>7</sup>Städten lag prinzipiell zweifellos in der Hand der Männer: Die <sup>7</sup>Stadtpeifer übernahmen seit dem 15. Jh. in Deutschland und Italien das Turm- oder Signalblasen und im belg.-holländ. Raum das Spielen der <sup>7</sup>Glocken. Die im Sinne von <sup>7</sup>Zünften organisierten Stadt- und <sup>7</sup>Ratsmusiker hatten seit dem letzten Drittel des 16. Jh.s v.a. die Aufgabe, das Gemeinwesen durch M. zu repräsentieren, bei der Kirchen-M. mitzuwirken und bei privaten Festen aufzuwarten. Letzteres »brachte ihnen die meisten Einnahmen«, Ersteres verschaffte »ihnen die bürgerliche Anerkennung«, und »die Mitwirkung an der Kirchen-M. war Ehrenpflicht« [8. 28].

Ebenso war das Singen und Musizieren in der Kirche, abgesehen vom gemeinsamen Gemeindegesang (<sup>7</sup>Kirchenlied), auch nach der Reformation eine Domäne der Männer: Organisten- und Kantorenamt, Kantoreien (<sup>7</sup>Kantorat) und Adjuvantenchöre blieben den Frauen bis weit ins 18. Jh. hinein verschlossen. Es finden sich jedoch immer wieder Ausnahmen: So schreibt der Prediger Bruno Quinos 1577, in Zittau sei »aus christl. Bedenken« ein <sup>7</sup>Sänger »alleine darauf bestellet und verordnet« worden, um mit dem gemeinen Volk, bes. Weibern, Jungfrauen und Kindern, »täglich zu gewisser Zeit und Stunde« christl. und dt. Psalmen und Gesänge zu üben: »Daher denn kommt, dass der gemeine Mann, sammt Frauen und Jungfrauen dieses Ortes, in den geistlichen und dt. Liedern dermaßen geübt und dazu gewöhnet, dass sie in öffentlicher Versammlung der Kirchen so fleißig singen, dergleichen ich an keinem Orte erfahren« [5. 326]. In kleinen Orten sprangen Töchter von Kantoren und Lehrern ein, fehlte es an Knaben; in manchen Orten bliesen Frauen vom Turm oder vertraten ihre Ehemänner dabei; in Nürnberg sangen Hans

Schellemann und seine Ehefrau, obwohl sie natürlich nicht beide vom Rat der Stadt eine Anstellung hatten, 1500 vor dem röm. König Maximilian I. [30. 11f.].

Den <sup>7</sup>Hof-Musikern bot sich in Kirche und Kammer, auf dem Theater und bei Turnieren, Tanz und Tafelzeremonien ein vielfältiges Betätigungsfeld (vgl. Abb. 3). <sup>7</sup>Sänger und Sängerinnen wurden ebenso dafür gebraucht wie verschiedenste Instrumentalisten bis hin zu den im Militärhaushalt verankerten Hoftrumpetern. Insbes. für anlassbezogene musiktheatrale Aufführungen bedurfte es gut funktionierender Teams, in denen verschiedene theatrale Künste zusammenwirkten; Librettisten (<sup>7</sup>Libretto), Komponisten, Sänger, <sup>7</sup>Musiker, Bühnenbildner (<sup>7</sup>Bühnenbild), Tanzmeister und Tänzer (<sup>7</sup>Ballett) mussten routiniert, mit souveräner Handwerklichkeit und unter hohem Termindruck agieren: »Oft zu einem momentanen und ephemeren Zweck gebraucht, wurde die flinke Produktion des Kunstwerks ein neues Merkmal des künstlerischen Genies« [40. 267].

Aber auch der Hofmann (<sup>7</sup>Cortegiano) sollte wie die Hofdame im Anschluss an Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano* (1528) im Singen gewandt sein und verschiedene Instrumente spielen [19]. Allerdings durfte nie die Grenze der Schicklichkeit überschritten werden, d.h. das von vielen Herrscherinnen und Herrschern praktizierte Singen und Spielen eines Tasteninstrumentes oder der Laute durfte nicht öffentlich geschehen. Elisabeth I. von England griff deswegen zu kunstvollen Inszenierungen, die glaubwürdig scheinen ließen, dass wartende Gesandte ihr Virginal-Spiel wie zufällig hinter einem Vorhang vor ihren Privatgemächern belauschen konnten; und als es um die Verheiratung Kaiser Leopolds I. ging, wollten die Mittelsmänner Eleonore Mag-

dalena Theresia von Pfalz-Neuburg u.a. als eine Frau anpreisen, die auch komponieren konnte. Aus Angst, dies könnte am Hof Vorbehalte gegen die neue Gattin schüren, weil sie »den Kaiser zu häufigem Theaterbesuch und ähnlichem verführen« [33. 289 f.] würde, entschied der Hofkanzler, ihre musikal. Fähigkeiten nicht publik zu machen.

### 3.2. Professionalisierung

Im Lauf der Nz. vollzog sich in mehreren Schritten ein Paradigmenwechsel von den anonymen <sup>7</sup>Komponisten des SpätMA bis hin zu Wolfgang Amadé Mozarts Entwicklung zum »freien Künstler« [12. 40–58]. Parallel zum kontinuierlichen Rückgang der Anonyma am wachsenden Repertoire des 15. Jhs verbreitete sich die Idee vom überragenden schöpferischen Individuum: Greifbar wird dies etwa darin, dass Johannes Tinctoris 1477 den Stilwandel auf große Namen, nämlich John Dunstable, Gilles Binchois und Guillaume Dufay als die Urväter der *ars nova* (»neuen Kunst«), zurückführte, oder dass Ramos de Pareja dem Komponisten in seiner *Musica practica* (1482) zugestand, ohne Vorbilder und »quod *imaginationi seu fantasiae suae placet*« (»weil es seiner Imagination und Phantasie gefällt«) komponieren zu dürfen.

In Nikolaus Listenius' emphatischem lat. Terminus *opus perfectum et absolutum* (1537; »perfektes und absolutes Werk«) kündigte sich die Idee des kompositorischen Werks an, die im Begriff *compositio* im 15. Jh. Niederschlag fand und sich mit einer Neubewertung des schöpferischen Aktes verband: War Komponieren zuvor als eine Tätigkeit verstanden worden, die aus Wissen (lat. *scientia*) erwuchs, trat nun das *ingenium* (<sup>7</sup>»Genie«) in den Vordergrund. In der Folge entstand im 16. Jh. »ein neuer Typus des Komponisten ..., der die soziale Fraglosigkeit und Anonymität des klerikalen Da-seins verlassen hatte und als *maestro di cappella* eines Hofes, einer Staatskirche (wie im Falle von San Marco in Venedig) oder eines Domchores« in den Dienst der zeremonialen <sup>7</sup>Repräsentation trat [13. 110]. Hand in Hand mit diesem Prozess ging die Ablösung der Überlieferung von M. verschiedener Komponisten in handschriftlichen Codices durch den Druck von Werken eines Komponisten (beginnend mit dem <sup>7</sup>Druckprivileg von Ottaviano Petrucci 1498; <sup>7</sup>Musikdruck).

Ein Professionalisierungsprozess ganz anderer Art wurde um die Mitte des 16. Jhs durch einen Geschmackswandel ausgelöst: Das Klangideal, das die frankofläm. Italienfahrer als Sängerkomponisten favorisiert hatten (<sup>7</sup>Frankoflämische Musik), wurde unmodern, und Sänger mit einem neuen Timbre wurden bevorzugt. In diesem Kontext zog das *Concerto delle donne* (»Konzert der Damen«) in Ferrara die Aufmerksamkeit auf sich und prägte das Stimmideal der Folgezeit maßgeb-

lich. Initiatorin dieses Sängerinnenensembles war Margherita Gonzaga, eine große Liebhaberin von M. und Tanz. Als sie 1579 Alfonso II., den Herzog von Ferrara, heiratete, holte sie Livia d'Arco und die erfahrene Sängerin Laura Peverara als Hofdamen an ihren Hof [24]. Ihr Gatte ließ dem um zwei weitere Sängerinnen ergänzten Ensemble jede nur denkbare Förderung zuteil werden, sodass die Frauen ihre v.a. dem <sup>7</sup>Madrigal gewidmeten Gesangskünste binnen kurzer Zeit bis hin zur Perfektion entfalten konnten. Das entscheidend Neue war, dass Gesang hier nicht wie zuvor lediglich Teil der höfischen Erziehung blieb, sondern die Frauen das Singen erstmals professionalisieren konnten.

Spätere Professionalisierungsschübe führten v.a. zu immer stärkerer Arbeitsteilung: Hatten die Komponisten von Johannes Ockeghem im frühen 15. Jh. über Heinrich Schütz bis zu Joseph Haydn im 18. Jh. auch dirigiert, so führten die immer größer werdenden <sup>7</sup>Orchester im frühen 19. Jh. dazu, dass der Kapellmeister nicht mehr vom Instrument aus taktieren konnte: Das Dirigieren mit dem Taktstock bürgerte sich im frühen 19. Jh. ein und beendete die Personalunion von Kapellmeister und Komponist, wie sie im <sup>7</sup>Generalbasszeitalter üblich gewesen war, als Komponisten im musiktheatralen Bereich vom Cembalo aus Ensemble oder Orchester geleitet hatten. Mit der Ernennung Gasparo Spontinis zum preuß. Generalmusikdirektor 1820 begann das Dirigieren eine eigenständige Tätigkeit im Dienst der Interpretationskunst zu werden (<sup>7</sup>Dirigent). Auch die Musiker waren dem Prozess zunehmender Arbeitsteilung unterworfen. Während der Renaissance war es üblich, dass <sup>7</sup>Musiker verschiedene Instrumente spielten: Die <sup>7</sup>Zunft-Ausbildung der Stadtpeifereien umfasste das Erlernen eines umfangreichen Instrumentariums. So lernte z.B. noch Johann Joachim Quantz während seiner fünf Jahre dauernden Ausbildung Violine, Oboe und Trompete. Mit seinem Aufstieg vom <sup>7</sup>Stadtpeifer zum Orchestermusiker in der Dresdner Hofkapelle ging dann die in der Folge üblich werdende Spezialisierung auf nur ein Instrument einher.

## 4. Orte der Musik

- 4.1. Raum und Gattung
- 4.2. Theaterbauten und Konzerthäuser
- 4.3. Länder, Regionen und Zentren
- 4.4. Internationaler musikalischer Austausch

### 4.1. Raum und Gattung

»Gottes-Häuser, Schaubühnen und Zimmer« nennt Johann Mattheson 1739 als Orte der M. und setzt hinzu, dass M. dem Gebrauch an diesen verschiedenen Orten entsprechend »in ihrer Schreib- und Setz-Art sehr verschieden seyn müsse« [4]. Damit schreibt er die Klassi-

fizierung Marco Scacchis fort, der gut ein Jahrhundert zuvor den *stilus ecclesiasticus* (»Kirchenstil«), den *stilus cubicularis* (»Kammerstil«) und den *stilus scenicus seu theatralis* (»Bühnen- oder Theaterstil«) voneinander trennt hatte [7]. Solche musiktheoretischen Klassifizierungen überdecken die Vielfalt der Orte: M. erklang in Kloster und Kirche (Musik, kirchliche), an geistlichen und weltlichen Höfen, in der Stadt, im Haus (Hausmusik), im Salon, im Garten, beim Militär (Militärmusik), auf Seen, auf Feldern und in Gasthäusern. Land, Region, Stadt, Viertel, Haus, Zimmer – das sind Orte verschiedener Größenordnungen, die einen immer kleiner werdenden Bezugsrahmen für soziale und eben auch musical. Interaktionen lieferten [15]. Kirche, Ratsaal, Opernhaus, Konzerthaus, Schule, Bürgerhaus, Markt, Tanzsaal, Kneipe und später Kaffeehaus als mögliche städtische Orte sind verknüpft mit verschiedenen Funktionen von M., mit verschiedenen musical. Verhaltenstypen und daraus resultierenden Repertoires, Genres und Gattungen sowie mit verschiedenen musical. bezogenen Handelnden.

Zunächst scheinen Ort und Raum bezogen auf die M. ein Thema der Akustik zu sein: »An einem großen Orte, wo es stark schallet, und wo das Accompagnement sehr zahlreich ist, macht eine große Geschwindigkeit mehr Verwirrung, als Vergnügen«, schreibt Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* und empfiehlt als geeignet für solche Räume Werke, »welche prächtig gesetzt, und mit vielem Unisono vermischt sind; Concerte, bey denen sich die harmonischen Sätze nur immer zu

ganzen oder halben Tacten ändern« [6.170f.]. Er lässt eine akustische Erklärung folgen: »Der an großen Orten allezeit entstehende Wiederschall verlieret sich nicht so geschwind; sondern verwickelt die Töne, wenn sie gar zu geschwinde mit einander abwechseln, dergestalt unter einander, dass sowohl Harmonie, als Melodie unverständlich wird.« Demgegenüber seien in einem »kleinen Zimmer« sehr wohl Kompositionen angebracht, »die eine galante und lustige Melodie haben, und worinnen die Harmonie sich geschwinder ändert« [6.280].

Quantz fokussierte die akustischen Gegebenheiten von Raum. Ob er den Faktor Raum als einen für die Gattung Konzert konstitutiven ansah, bleibt offen. Dabei gab es sehr wohl signifikante Verknüpfungen zwischen Raum und Gattung, was sich an einem Beispiel wie dem M.-Theater während der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. (1658–1705) zeigt: In knapp 60 verschiedenen Räumen gelangten am Wiener Hof musiktheatrale Gattungen zur Aufführung, sodass es angesichts der Vielfalt der Orte fast wunder nimmt, dass man überhaupt ein so aufwendiges Opernhaus wie das 1666/67 entstandene (und 1683 im Türkenkrieg zerstörte) Hoftheater auf der Cortina erbaute, das Spielort für nur einen verschwindenden Bruchteil an Aufführungen wurde (vgl. Abb. 4).

Nach 1677 setzte am Wiener Kaiserhof ein raumbezogener Gattungsnormierungsprozess ein, im Zuge dessen die Theater- und Repräsentationsräume zum Ort für *Drama per musica* und *Festa teatrale* sowie Gärten und Außenräume zu Orten v.a. für die *Serenata* wurden, während für die kleineren (und teilweise privaten)

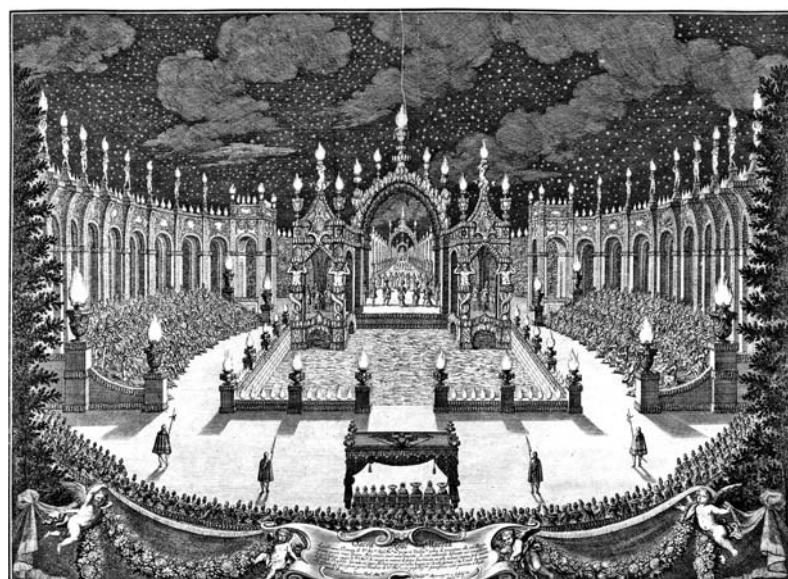


Abb. 4: Johann Ulrich Kraus, Serenata, abends bis Mitternacht auf dem Teich der Favorita anlässlich des Geburtstags von Joseph I. 1699 aufgeführt (Kupferstich zu Giovanni Bononcini's Oper *L'Euleo festeggiante nell'ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie*; dt. »Der frohlockende Eulus-Strohm in der Zurückkunft Alexanders deß Großen«; Dekoration und Bühnenentwurf von Lodovico Burnacini). Nach 1677 kam es am Kaiserhof zu einer beinahe systematischen musiktheatralen Erkundung aller nur denkbaren habsburgischen Schlossgärten, in denen man unter Einbezug dortiger Teiche und Grotten in der Natur Bühnenräume für einmalige Aufführungen schuf.

Räume die Situation ungleich bunter blieb, sich aber dennoch *Trattenimento musicale* und *Introduzione d'un balletto* als Leitgattungen im Kontext einer anlass- und geschlechtsbezogenen Vielfalt durchsetzten. Außerdem ist erkennbar, dass die Räume durch soziale Formationen ihre Spezifik bekamen, mit je anderen Benutzern und Zugelassenen (die protokollarischen Absprachen zwischen Hof und internationalen Diplomaten lassen daran keinen Zweifel [37]) und mit je eigenen Graden von Öffentlichkeit [35].

#### 4.2. Theaterbauten und Konzerthäuser

Einer der zentralen Paradigmenwechsel in der Nz. ist die Idee, eigens für die Aufführung von M. Räume zu schaffen: Wie das Habsburger Beispiel zeigt, wurden zunächst vorhandene Repräsentationsräume oder Privatgemächer mitgenutzt, um darin Opern aufzuführen. Im nächsten Schritt entstanden eigene Räume für M.-Theateraufführungen, die jedoch weiterhin in das Ensemble der Hofarchitektur integriert waren. Im Laufe des 17. Jhs wurden dann insbes. in Venedig eigenständige Theaterbauten für ein zahlendes (wenngleich ausschließlich wohlhabendes) Publikum gebaut. Dies markiert den Wendepunkt der Gattung von einmaligen Aufführungen im Dienst höfischer Repräsentation zu Repertoirebildung und Reproduktion.

Das *Konzert-Wesen* zog bald nach: Bevor im letzten Drittel des 18. Jhs die ersten eigenständigen *Konzerthäuser* gebaut wurden, nutzte man auch hier zunächst vorhandene Räume für das Konzertieren: Das gilt für das funktional eingebundene Konzertieren in Hofkonzerten wie auch für die Anfänge des professionellen Konzertes. Der Hofviolinist John Banister etwa organisierte 1672 in seinem Londoner Haus erste öffentliche Aufführungen gegen Eintrittsgeld, wobei er die Musiker hinter einem Vorhang musizieren ließ. Es galt, den fundamentalen Gegensatz zur Oper zu wahren: Im Konzert sollten sich die Zuhörer vollständig auf das Hören von M. konzentrieren können. Etwa zeitgleiche Frühformen waren die Konzerte in den *Ospedali* in Venedig [30, 91–95] sowie Konzerte im Gaststättenwesen, insbes. in den Londoner Vergnügungsparks und Konzertgärten.

#### 4.3. Länder, Regionen und Zentren

Bezogen auf Länder und Regionen gab es in der Nz. sowohl Internationalisierungsprozesse als auch Gegenbewegungen, in denen sich einzelne Zentren etablieren konnten und sich in kultureller Konkurrenz voneinander abgrenzten. Das Konstanzer *Konzil* (1414–1418) fungierte als Umschlagplatz europ. Kultur und beförderte so eine Internationalisierung der musical. Kultur.

Die Orientierung am frankofläm. Modell konnte sich auch aufgrund der hohen Mobilität der frankofläm. Sänger-Komponisten, die an den verschiedensten Orten Europas tätig waren, international durchsetzen (*Frankoflämische Musik*): Dabei etablierten sich der päpstliche Hof und Städte wie London, Paris, Brügge oder Brüssel »dank der Trägerschaft durch die geistliche Sängerkelte« als Orte eines »punktuellen Internationalismus« [13, 26]. Dies ging mit einer zunehmenden Vereinheitlichung der Repertoires einher, insbes. bei *Motetten* und den im 14. und 15. Jh. europaweit dominierenden *Chansons*.

V.a. unter Bezug auf die gemeinsame Sprache und gemeinsame Herkunft bildete sich in den Jahrzehnten um 1500 im Gegenzug die Idee nationaler kultureller Identitäten heraus [16], was in der M. zur Intensivierung landessprachlicher Gattungen wie der span. Villancico, der ital. Frottola, dem dt. Tenorlied und der »Pariser« Chanson führte (*Nationalstile*) [11, Bd. 1, 175–200]. Im fortgeschrittenen 16. Jh. kam es zu einer Intensivierung internationaler musical. Verflechtungen, an denen das *Trierer Konzil* (1545–1563), das die kath. Kirche u.a. zur Durchsetzung einer Vereinheitlichung der musical. Kultur zu nutzen versuchte, entscheidenden Anteil hatte. Allerdings änderte sich nun die Richtung des musikkulturellen Transfers: Das ital. *Madrigal* wurde europaweit zum Modell.

Die Etablierung von Zentren ging mehrfach mit dem Phänomen von »Talentexplosionen« einher: Beispiele solcher sprunghaft verdichteten Eliteansammlungen an bestimmten Orten waren etwa die Institution der *maîtrise* in Nordfrankreich und Burgund, die als Kaderschmieden im 15. und 16. Jh. die Vorherrschaft der frankofläm. Italienfahrer ermöglichten, die engl. Lautenlied-Ära um 1600 oder auch die Wiener Klassik in der zweiten Hälfte des 18. Jhs als Summe der kompositorischen Innovationen von Haydn, Mozart und Beethoven.

#### 4.4. Internationaler musicalischer Austausch

Ähnlich wie die Konzile gaben auch *Reichstage* und andere politisch veranlasste *Reisen* Gelegenheiten zum kulturellen und musical. Austausch (*Politische Musik*). Fürsten ließen sich auf ihren Reisen von Sängern, Instrumentalisten und Komponisten begleiten, sodass es zu Begegnungen zwischen verschiedenen Hof-*Kapellen* kam, die im »Austausch unterschiedlicher Stile und Musizierhaltungen neue Anregungen, wenn nicht gar Synthesen vermittelten halfen« [13, 63]. So reiste z. B. die burgundische Hofkapelle im Gefolge Philipps des Schönen um 1500 nach Frankreich, Spanien, Savoyen und Deutschland und traf dort mit den jeweiligen Hofkapellen zusammen. Auch Heinrich Schütz begleitete mit der Dresdner Hofkapelle den sächs. Kurfürsten mehrfach zu

politischen Zusammenkünften im Dreißigjährigen Krieg, so 1627 in Mühlhausen und 1631 in Leipzig, wo fast alle evang. <sup>7</sup>Reichsstände Verhandlungen zu dessen Beendigung vorbereiteten.

Zum einen wurde der vielfältige musical. Austausch im Europa der Nz. also durch ein Akteurssystem von Musikern geleistet. Man denke an Studienreisen wie die von Schütz, der 1609 nach Venedig ging, wo er »das Studium Musices alleine mit allem möglichsten größten fleis« betrieb und nach zwei Jahren die seinem Förderer Landgraf Moritz von Hessen gewidmeten ital. Madrigale veröffentlichte; man denke an Rekrutierungsreisen wie die von Gaspar van Weerde, der im 15. Jh. im Auftrag von Galeazzo Maria Sforza neue Sänger für die Mailänder Hofkapelle anwarb, oder später von Georg Friedrich Händel, der ebenfalls auf Sängersuche nach Italien fuhr; man denke an Bildungsreisen von Musikern wie Literaten und Künstlern – unter ihnen etwa Felix Mendelssohn Bartholdy, der 1830/31 (beneidet von seiner Schwester Fanny, die erst 1839 als verheiratete Frau die lang ersehnte Reise nach Italien antreten konnte) einige Monate – darin Goethe nacheifernd – nach Italien ging (<sup>7</sup>Kavalierstour).

Zum anderen lag der kulturelle Austausch in den Händen eines auf den ersten Blick nicht musiknahen Akteurssystems: <sup>7</sup>Adelshochzeiten wurden vielfach zum Nukleus kulturellen Transfers, weil die Frauen an ihre neuen Lebensorte mitbrachten und dort etablierten, was sie an ihren früheren Lebensorten kulturell kennengelernt hatten. Dementsprechend wurden die musical. Aufführungen anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten zum Moment der Begegnung zweier Kulturen, an dem sich die kulturelle Identität eines Hofes verschieben oder neu konturieren konnte. So brachten etwa die im 17. Jh. aus Mantua kommenden Kaiserinnen Eleonora I. und Eleonora II. die dortige M.-Theaterkultur mit und wurden zu Importeurinnen von ital. Musikern an den Wiener Hof (vgl. <sup>7</sup>Intermedien).

Am Beispiel des Habsburger Hofs lässt sich überdies die Komplexität dieses Transfers zeigen, denn die kulturelle Identität des Hofes bildete sich zwischen Austausch und Abgrenzung an vier europ. Achsen: Neben der von Konkurrenz bestimmten Achse nach Frankreich waren es die Austauschwege nach Italien einerseits, in den Braunschweig-Wolfenbüttler Norden andererseits sowie nach Spanien, ohne deren Einfluss die musical. Kultur der Habsburger sich anders entfaltet hätte. Zwischen der Abgrenzung gegen das »fremde« Frankreich und der Entdeckung des Eigenen durch den Austausch v.a. mit Italien vollzog sich, gestützt auf den zunehmenden zwi-schenhöfischen diplomatischen Verkehr (<sup>7</sup>Diplomatie) und die damit verbundene Ausrichtung auf ein internationales Niveau, die Gattungsentwicklung und Institutionalisierung des M.-Theaterbetriebs.

## 5. Stil und Gattung

Aus der fröhnl. anfänglichen Dominanz (komponierter) Vokal-M. gegenüber dem usualen Charakter früher (oftmals improvisierter) Instrumental-M. (<sup>7</sup>Improvisation), die erst wesentlich später zu einer idiomatischen Instrumental-M. für bestimmte <sup>7</sup>Musikinstrumente wurde und artifizielle Eigenständigkeit erreichte, lässt sich eine von vielen möglichen Klassifikationen zwischen den Bereichen <sup>7</sup>Vokalmusik einerseits und <sup>7</sup>Instrumentalmusik andererseits ableiten. Es ist eine nur grobe Ordnung, und so gab es in der Nz. diverse, stets histor. bedingte, in der jeweiligen Ästhetik begründete Versuche, die verschiedenen Arten der artifiziellen M. zu klassifizieren: Während Johannes Tinctoris in *Terminorum musicae diffinitorium* (Treviso, 1495; »Bestimmung musical. Begriffe«) zwischen großen kuns-fertigen <sup>7</sup>Messen, mittleren <sup>7</sup>Motetten und kleinen liedhaft-einfachen Sätzen, also nach Formaten unterschied, begann man in der zweiten Hälfte des 16. Jh.s, die Arten der M. unter dem Begriff <sup>7</sup>Stil zu differenzieren. Die Stilklassifikationen orientierten sich im 17. Jh. an Funktionen, Satztypen oder Bewegungsarten, im 18. Jh. traten Nation, Ausdruck und Empfindung ins Zentrum, und im 19. Jh. richtete sich das Augenmerk v.a. auf den Personalstil.

Wesentliche Beiträge zum System der Stile leisteten Marco Scacchi und Athanasius Kircher. Scacchi, von dem (um 1648) die Unterteilung der M. in Kirchen-, Kammer- und Theaterstil stammte, erklärte den <sup>7</sup>Kontrapunkt zur unteilbaren, stilistisch nicht angreifbaren Substanz und verstand Stil als die Art, wie M. zur Erscheinung gebracht wird [7]. Noch deutlicher beschrieb Kircher (1650) Stil als eine Kategorie der Wirkung. Er unterschied grundsätzlich zwischen *stylus impressus*, worunter er »die Spuren, die Landschaft, Nation und menschliches Temperament unwillkürlich an M. hinterlassen,« versammelt, und *stylus expressus* als dem willentlich ausgedrückten Stil, der auf die »Forderungen, die Ort, Funktion und Zuhörer an M. herantragen«, antwortet [36.1746]. Außerdem differenzierte er zwischen dem »Kirchenstil voller Majestät«, der »den Geist auf wunderbare Weise dadurch zu den bedeutenden und ernsten göttlichen Dingen in Beziehung« setze, dem motettischen Stil, der »in außergewöhnlicher Vielfalt« erblühe und so »der Erregung unterschiedlicher Affekte förderlich« sei, dem madrigalesken Stil, der »einem Geist zuträglich« sei, dem »den es zur Liebe, zu Mitleid und anderen sanfteren Affekten« dränge, dem Tanzstil, der »in einzigartiger Weise Lustbarkeiten, Tanzvergnügungen und Zerstreuung« befördere und dem rezitativischen Stil, welcher bei den Zuhörern Affekte errege, »indem er auf dem zugrunde gelegten Text« insistiere, »die dieser zur Sprache« bringe [3.597].

Von einer Klassifizierung nach Stilen hat sich die heutige M.-Wissenschaft weitgehend verabschiedet; sie stellt stattdessen seit Carl Dahlhaus' bahnbrechenden Überlegungen den Begriff der *Gattung* ins Zentrum ihrer klassifikatorischen Bemühungen. Die »Funktion, die durch M. erfüllt werden sollte«, ist für Dahlhaus das »primäre, fundamentale Merkmal musical. Gattungen«. Gattungstraditionen, die er »als normativ verfestigte Zusammenhänge zwischen außermusikal. Funktionen und musikal.-technischen Verfahrensweisen« versteht, »bildeten eine vermittelnde Instanz zwischen den Absichten und Stiltendenzen des einzelnen Komponisten einerseits und den Forderungen und Erwartungen der Gesellschaft – oder der sozialen Schicht, von der eine bestimmte Art von M. getragen wurde – andererseits« [10.622]. Über die Funktion, die unbestritten als konstitutiv für die musical. Gattungsausprägung angesehen wird, kommt das komplexe Zusammenspiel zwischen Produzenten und Rezipienten in den Blick: Gattungsnormierungen sind von den Erwartungen einer sozialen Trägerschicht abhängig, welche die Institutionalisierungsprozesse und damit auch die Institutionalisierung von Räumen befördert, in denen M. zum Erklingen gebracht wird. Gesellschaftliche Organisation und musical. Institutionen sind somit tragende Kategorien von Gattungen.

Es gab Gattungen wie die *Messe* oder die *Motette*, die sich, wenngleich mit erheblichen Modifizierungen, durch die gesamte Nz. erhielten, oder Gattungen wie das *Lied*, das in immer wieder anderen (auch länderspezifischen) Ausprägungen bis zum 17. Jh. auftrat und nach einer »liederlosen« Zeit zu Beginn des 18. Jhs. in der *Romantik* zur neuen Leitgattung wurde. In Prozessen von Gattungsetablierungen und -normierungen entwickelten sich neue Gattungen der Vokal-M. (Madrigal, *Oper*, *Kantate*), der Orchesterinstrumental-M. (*Suite*, Konzert, *Sinfonie*) und der *Kammermusik* (*Sonate* und Streichquartett).

Im Kontext eines rasanten *Urbanisierungs-Prozesses* der ital. Stadtstaaten wurde das *Madrigal* nach 1540/50 zur neuen musical. Leitgattung. Das ökonomische Erstarken von Städten wie Florenz, Rom, Venedig und Mailand führte in dieser Zeit, die Giorgio Vasari schon 1550 als *Renaissance* bezeichnete, auch zu einer künstlerischen Belebung. Humanistische Ideen wurden diskutiert und beförderten die Hinwendung zu Textdeklamation, Wortmalerei und Affektdarstellung, die mit einer Entfernung von den Regeln des strengen musical. Satzes und von dem jahrhundertlang vorherrschenden polyphonen Vokalstil einherging, sodass Madrigalstil und Motettenstil immer deutlicher auseinanderfielen und sich die *secunda practica* herausbildete (*Prima* und *secunda practica*). Das Madrigal wurde europaweit aufgegriffen, insbes. im Zuge der engl. Ita-

lienbegeisterung im 16. Jh., als die Engländer Italienisch lernten, das eigene Land verließen, ital. Bücher lasen – darunter Castiglione's *Cortegiano* (s. o. 3.1.), der 1561 erstmals in England gedruckt wurde und zur raschen Verbreitung eines humanistischen Wertesystems in höfischen Kreisen beitrug – und sich auch der ital. M. zuwandten. Sie bezogen die neuesten Madrigaldrucke aus Italien; 1590 erschien die Anthologie *The First Sett of Italian Madrigals Englished*, die neben 23 Madrigalen von Luca Marenzio auch zwei von William Byrd enthielt, mit denen er seine Fähigkeit bewies, im ital. Gusto zu komponieren. Am intensivsten beschäftigte sich Thomas Morley mit dem ital. Madrigal: 1597 gab er die *Canzonets or Little Short Aers to Five and Sixe Voices: Clected out of the Best and Approved Italian Authors* heraus und bezog sich im selben Jahr in *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick* explizit auf das Vorbild Italien.

Auch die Gattungsetablierung und ebenfalls von Italien ausgehende europ. Ausbreitung der *Sinfonie* stand im Urbanisierungskontext: Zuerst in den Politik-, Wirtschafts- und M.-Metropolen London und Paris, dann in Mannheim, Berlin, Wien und ebenso in kleineren Städten wuchs mit dem Aufblühen des zunächst privaten, dann öffentlichen Konzertwesens der Bedarf an Instrumental-M. für Orchesterbesetzungen, was den Impuls zu einer frappierenden Entwicklung gab: Für die Jahre 1720 bis 1810 wurden mehr als 16500 Sinfonien inklusive von Konzert-*Ouvertüren* gezählt [25]. Neben der enormen Quantität erlebte die Gattung mit den Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven kompositorisch eine solche qualitative Vertiefung, dass sie schon kurz nach 1800 in dt.sprachigen Ländern, um mit E. T. A. Hoffmann in der Leipziger *Allgemeinen musical. Zeitung* 1806 zu sprechen, als »der höchste und glänzendste Gipfel der neuen Instrumental-M.« galt.

## 6. »Alte« Musik und »Moderne« Musik

Die heute selbstverständliche Aufführung von M. früherer Jahrhunderte wurde erst im Lauf des 19. Jhs. üblich. Einsetzend mit der Palestrina-Renaissance im Kontext des *Cäcilianismus* des 19. Jhs. und getragen von den Singakademien, die im 18. Jh. gegründet wurden, als Orte musical. Geselligkeit von Stadtbürgern fungierten und sich programmatisch der Wiederentdeckung histor. M. widmeten, entstand ein neues Bewusstsein für »alte« M. Einen markanten Anfangspunkt der Wiederentdeckung dieser M. setzte 1829 die Aufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion* durch die Berliner Singakademie unter Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy, deren überwältigender Eindruck weiten Kreisen die musikgeschichtliche Bedeutung Bachs eindrücklich vermittelte.

Zwar hatte man sich auch vorher schon mit der musikal. Tradition auseinandergesetzt – Mozart und Haydn spielten alte Musik bei dem Baron van Swieten, Mozart bearbeitete 1789 Händels *Messias*, selbst Franz Schubert studierte Kontrapunkt und Kontrapunktlehre (vermittelt u.a. durch Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*, 1722; »Stufen zum Parnass«), und die Auseinandersetzung mit Kanon und Fuge als den Inbegriffen kontrapunktischen Schreibens und als zentralen Themen musical. Ausbildung (7Kontrapunkt) hielt sich durch die Jahrhunderte; dennoch gehörte histor. gewordene M. nicht zum zentralen Interessenbereich und zum selbstverständlichen Teil musical. Praxis; aufgeführt wurde das jeweils Neue. Erste histor. Konzerte gab es in Frankreich ab 1822; die M. des 15. und 16. Jh.s entdeckte man sogar erst im Zuge des 7Historismus in Deutschland, Österreich und Frankreich wieder (7Mittelalterrezeption).

Ausgaben von alter M. brachten zuerst v.a. 7Klaviermusik wieder ans Tageslicht: Zwischen 1801 und 1865 wurden die Klavierwerke Bachs ediert, und 1861–1872 gaben Aristide und Louise Farrenc die Klavieranthologie *Le trésor des pianistes* (»Der Schatz der Pianisten«) heraus, eine Edition europ. M. für Tasteninstrumente aus dem 16. bis 19. Jh. (mit Werken u.a. von William Byrd, Louis Couperin, Jean-Philippe Rameau, Johann Sebastian Bach, den Bach-Söhnen, Georg Muffat und Johann Kuhnau). Um die Mitte des 19. Jh.s folgten größere Editionsvorhaben von Werken einzelner Komponisten: die *Handel Society* begann 1844 mit einer sechzehnbändigen Händel-Ausgabe; die Dt. Händelgesellschaft legte unter der Editionsleitung Friedrich Chrysanders ab 1858 ebenfalls eine Gesamtausgabe vor. 1895 wurde eine Gesamtausgabe von Rameaus Werken in Angriff genommen, von dem erstmals 1843 eine von Jacques J.M. Decroix zusammengestellte Sammlung publiziert worden war.

Insbes. zwei Momente der Hinwendung zur Vergangenheit während der Nz. gaben der musikgeschichtlichen Entwicklung enorme Impulse: Zum einen Johannes Tinctoris' erstmaliger Bezug auf »die Alten«, zum anderen die Erfindung der 7Oper um 1600. Erst seit 40 Jahren, so Tinctoris 1477, gebe es überhaupt M., die sich lohne; alle »alte« M. davor sei ungeschickt komponiert und beleidigend für die Ohren. Seit Dunstable, Dufay und Binchois bestehe aber ein neuer Stil, eine »neue Kunst« (*ars nova*), die von den *moderni* Johannes Ockeghem, Antoine Busnois, Johannes Regis und Firminius Caron weitergeführt werde. »Die Engländer, wie wohl Wegbereiter dieser »Neuen Kunst«, gerieten dabei ins Hintertreffen gegenüber den Franzosen, denn die komponierten nun viel besser, weil sie sich ständig etwas Neues einfallen ließen – anstatt, wie die ›Anglici‹, immer nur ein und dieselbe Komposition fortzuschreiben. ›Neu‹ wird generell zum programmatischen Wertbegriff:

die *ars nova* der Modernen, welche permanent Neues aufstets neue Weise produzieren« [13.157] (7Moderne 3.).

Auf der Grundlage eines veränderten Zeit- und 7Geschichtsbewusstseins verband sich das Bewusstsein der eigenen Modernität in der Renaissance mit der Bewunderung für die Antike. Seit der Frühherrschaft überdachte man das Verhältnis zur Tradition und damit zu den Autoritäten neu; die Humanisten entdeckten die griech. und röm. Kultur als Vorbild und begründeten unter Bezug auf die Antike die Erneuerung der eigenen Kultur (7Antikerezeption). Dabei war es Ziel, das kulturelle Niveau der Antike durch *aemulatio* (»Nachahmung«) wiederzugewinnen. In diesem Kontext standen die 1577–1582 im Haus des Giovanni de' Bardi in Florenz geführten Diskussionen der sog. 7Camerata über antike M.- und Theaterpraxis sowie die von Jacopo Corsi und Ottavio Rinuccini initiierten musikdramatischen Experimente, welche zur ersten 7Oper führten, Jacopo Peris *La Dafne*, die zwischen 1598 und 1600 in verschiedenen Fassungen in Corsis Haus aufgeführt wurde. Die Erfindung des neuen Stils, des *stile recitativo* (7Rezitativ) der von einem instrumentalen Generalbass begleiteten 7Monodie, wurde Peri von seinem Kollegen und Rivalen Giulio Caccini 1601 im Vorwort zu *Le nuove musiche* (»Die neuen Musiken«) streitig gemacht. Hinter dem Streit der Neuerer stand jedoch das von beiden verfolgte Ziel, Gefühle von Charakteren in dramatischen Situationen musical. zum Ausdruck zu bringen. Aus diesem Nukleus entstanden Oper, 7Kantate und 7Oratorium – eine gesamteurop. musikhistor. Entwicklung war angestoßen und kompositionsgeschichtlich der Anfang einer neuen 7Epoche markiert.

## 7. Geschichtsschreibung

Es ist eine Frage der Perspektive, in welche Zeitabschnitte man die Jahrhunderte zwischen 1450 und 1850 gliedert (7Epoche). Liegt das Augenmerk auf der Kompositionsgeschichte, so heben sich drei Abschnitte deutlich voneinander ab: Die Zeit des polyphon kontrapunktischen Komponierens von 1420/30 bis 1600; die Zeit der Monodie bis ca. 1720 (7Barock) im Zeichen der *secunda pratica*, in der eine immer differenziertere und eindrücklichere Darstellung des Texts Movens des kompositorischen Fortschritts war; und schließlich die Zeit des motivisch-thematischen Komponierens (7Arbeit, motivisch-thematische), die auf den kompositorischen Höhenkamm von 7Sonate und 7Sinfonie führte. Für Letztere hat sich inzwischen eine Periodisierung durchgesetzt, die 1720 bis 1814 als in sich zusammenhängende musical. Epoche ansieht.

Damit ist die Zentrierung auf die Wiener Klassik relativiert, die auf eine These Guido Adlers zurückgeht: Nach seinem Geschichtsbild reichte sie von 1781/82 (also



Abb. 5: Albert Graefle, Ludwig van Beethoven und die Intimen, dem Spiel desselben lauschend, 1840 (Gemälde). Das Genie Beethoven schlägt seine Hörer in den Bann: ganz links Abbé Stadler, neben ihm, den Kopf aufstützend, Siegmund Anton Steiner; hinten am Fenster der Organist Johann Christian Friedrich Schneider (der vierte Zuhörer rechts ist unbekannt). Das histor. keineswegs genaue Gemälde arbeitet dem Mythos Beethoven zu und vermittelt keinen Eindruck von der musical. Praxis des Improvisierens auf dem Klavier, aufgrund deren Beethoven sich in Wien einen Namen mache.

Joseph Haydns Streichquartetten op. 33 und Mozarts *Entführung aus dem Serail*) bis zum Ende von Beethovens mittlerer Periode (markiert etwa durch die *Razumowsky-Quartette* op. 59, gedruckt 1809; <sup>7</sup>Klassiken, europäische). Seiner Heroengeschichtsschreibung genügte die Orientierung an Haydn, Mozart und Beethoven (zögernd ergänzt durch Gluck), um ein geschlossenes Bild der Wiener Klassik zu etablieren. Aus dem Geist der <sup>7</sup>Genie-Ästhetik mit ihren Hierarchisierungen in Groß- und Kleinmeister (vgl. Abb. 5) setzte er fort, was mit Tinctoris begonnen hatte: Große Namen werden aufgerufen, um Beginn oder Ende von Epochen zu begründen. Hergleitet von der Renaissance-Idee vom überragenden schöpferischen Individuum hatte sich die histor. Beschreibung und Einordnung großer Individuen als eine Hauptperspektive der <sup>7</sup>Musikgeschichtsschreibung herausgebildet, paradigmatisch eingelöst von Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie (1802), die den Untertitel »Für patriotische Verehrer echter musical. Kunst« trug und Bach nicht nur als den Größten pries, sondern sein Andenken zu einer Nationalangelegenheit erklärte.

Adlers Fokussierung auf die Wiener Klassik brachte mit sich, dass zwischen der Größe Bachs und der Wiener Klassik eine Lücke von sechs Jahrzehnten mit dem zweifelhaften Rang einer Zwischenzeit klapft: Die Werke von Bach und Händel einerseits, von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven andererseits überdauerten im Konzert- und Opernrepertoire, während die metastasianische <sup>7</sup>Oper (die Libretti von Antonio Pietro Metastasio wurden bis

ins 19. Jh. hinein von über 400 Komponisten in ganz Europa immer wieder neu vertont) in Vergessenheit geriet. Die Helden haben Eingang in die Erinnerungskultur gefunden, die Vielfalt kultureller Praxis ist im kulturellen Gedächtnis nicht verankert. Für die zeitgenössischen Rezipienten des 18. Jh.s stellte es sich jedoch ganz anders dar. M.-Geschichtsschreibung weist Bedeutungen zu und ist ein Vorgang der Sinnstiftung durch histor. Subjekte.

Wie ungenügend etwa die Kategorie des kompositorischen Fortschritts und die Idee einer graduell oder sprunghaft sich emanzipierenden (»autonomen«) Kunst, die die M.-Geschichtsschreibung lange bestimmt haben, bei einer rekonstruierenden Annäherung an die musical. Praxis der Nz. sind, hat etwa die Überprüfung der These gezeigt, die Gattung <sup>7</sup>Sinfonie habe sich zwischen 1850 und 1875 in einer Krise befunden: Durch die Frage nach der Funktion der Gattung im M.-Leben der Zeit und durch die Konzentration auf den Strukturwandel der Institution Konzert kann unter dem Begriff der »mittleren« M., die zwischen hermetischer Autonomie von Kunst-M. und kunstloser Funktionalität von Volks- und Trivial-M. vermittelt, geschichtsschreibend ein enormes sinfonisches Repertoire für das kulturelle Gedächtnis zurückgewonnen werden [18].

Möglicherweise ist es ein Resultat der Eigenschaft von M. als einer verklingenden Kunst, dass die M.-Geschichtsschreibung sich am nicht Flüchtigen festhielt und den Artefakten, d.h. den Texten, ihre ungeteilte Aufmerksamkeit schenkte, anstatt sich mit der der M.

eigenen performativen Komponente auseinanderzusetzen. Mit den gedruckten Neuausgaben bedeutender musikal. Werke der Vergangenheit in Denkmäler-Ausgaben (7.Musikverlag), die in der zweiten Hälfte des 18. Jhs im Kontext nationalstaatlicher Traditionsvergewisserung in verschiedenen europ. Ländern einsetzten, wurde ein Grundstein für die Profilierung des Fachs M.-Wissenschaft als einer Textwissenschaft gelegt. Die Geschichte der Praxisformen, der Institutionen, der Aufführungspraxis, innerhalb derer nicht nur komponierte Werke als rezipierte Objekte, sondern auch rezipierende Subjekte Gegenstand sind, fand dagegen lange Zeit kaum Beachtung; dies ging mit einer Nichtbeachtung scheinbarer Randfiguren der M.-Geschichte einher. Erst in jüngster Zeit wird ein Perspektivwechsel zu einer kulturwiss. Methoden aufgreifenden Auseinandersetzung mit diesen vielfältig musikbezogenen Handelnden der Nz. sichtbar.

→ Instrumentalmusik; Künste, schöne; Kunsttheorie; Literarische Institutionen; Literaturtheorie; Musik, kirchliche; Musikästhetik; Musiker/in; Musikgeschichtsschreibung; Musikschrifttum; Musiktheorie

#### Quellen:

- [1] BOETHIUS, De institutione musica, hrsg. von G. Friedlein, 1867
- [2] J. DE GROCHEO, De musica, hrsg. von E. Rohloff, 1972 (Orig. um 1300)
- [3] A. KIRCHER, Musurgia universalis, Rom 1650
- [4] J. MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, hrsg. von M. Reimann, 1995 (Orig. 1739)
- [5] CH. A. PESCHECK, Hdb. der Geschichte von Zittau, Bd. 2, 1837
- [6] J. J. QUANTZ, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, 1789 (Ndr. 1953)
- [7] M. SCACCHI, Epistola ad excellentissimum Dn. CS. Wernerum (Orig. um 1648), in: E. KATZ, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jhs., 1926.

#### Sekundärliteratur:

- [8] W. BRAUN (Hrsg.), Die Musik des 17. Jhs (Neues Hdb. der Musikwissenschaft 4), 1981
- [9] A. CLASSEN, Frauen als Buchdruckerinnen im dt. Sprachraum des 16. und 17. Jhs., in: Gutenberg-Jb. 75, 2000, 181–195
- [10] C. DAHLHAUS, Was ist eine musikalische Gattung?, in: Neue Zsch. für Musik 135, 1974, 620–625
- [11] H. DANUSER (Hrsg.), Musikalische Lyrik, 2 Bde. (Hdb. der musikalischen Gattungen 8), 2004
- [12] N. ELIAS, Mozart. Zur Soziologie eines Genies, 1991
- [13] L. FINSCHER (Hrsg.), Die Musik des 15. und 16. Jhs (Neues Hdb. der Musikwissenschaft 3), 1990
- [14] TH. FUCHS / S. TRAKULHUN (Hrsg.), Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850, 2003
- [15] A. GIDDENS, Die Konstituierung der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung, 1992
- [16] B. GIESEN (Hrsg.), Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Nz., 2 Bde., 1991–1994
- [17] J. GRABMAYER, Lebenswelten von bürgerlichen Frauen in der spätma. Stadt, in: G. HöDL et al. (Hrsg.), Frauen in der Stadt (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas 18), 2003, 13–35
- [18] R. GROTTJAHN, Die Sinfonie im dt. Kulturgebiet, 1850 bis 1875, 1998
- [19] J. HAAR, The Courtier as Musician. Castiglione's View of Science and Art of Music, in: P. CORNEILSON (Hrsg.), The Science and Art of Renaissance Music, 1998, 20–37
- [20] W. HEINDL, Amt und Salon. Bildung und Kultur der Wiener Beamten zur Zeit Mozarts, in: G. BARTH-SCALMANI et al. (Hrsg.), Genie und Alltag. Bürgerli-

che Stadtkultur zur Mozartzeit, 1994, 221–242

- [21] K. HORTSCHANSKY, Musikleben, in: L. FINSCHER (Hrsg.), Die Musik des 15. und 16. Jhs (Neues Hdb. der Musikwissenschaft 3), 1990, 23–128
- [22] C. KADEN / V. KALISCH, Art. Musik, in: ÄGB 4, 2002, 256–308
- [23] SH. M. KEENER, Virtue, Illusion, Venezianità. Vocal Bravura and the Early »Cortigiana Onesta«, in: TH. LAMAY (Hrsg.), Musical Voices of Early Modern Women, 2005, 119–133
- [24] K. KELLER, Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jhs., 2005
- [25] J. LARUE, Catalogue of 18<sup>th</sup>-Century Symphonies, Bd. 1, 1988
- [26] CH.-H. MAHLING et al. (Hrsg.), Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, 2005
- [27] A. NEWCOMB, Courtesans, Muses or Musicians? Professional Musicians in Sixteenth-Century Italy, in: J. BOWERS / J. TICK (Hrsg.), Women Making Music. The Western Art Tradition, 1986, 100–105
- [28] A. RIETHMÜLLER, Stationen des Begriffs Musik, in: F. ZAMINER (Hrsg.), Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie (Geschichte der Musiktheorie 1), 1985, 59–95
- [29] A. RIETHMÜLLER / M. BEICHE (Hrsg.), Musik. Zu Begriff und Konzepten, 2006
- [30] S. RODE-BREYmann (Hrsg.), Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt, 2007
- [31] W. SALMEN, Spielfrauen im MA, 2000
- [32] W. SALMEN, Calcanter und Orgelzieherinnen. Geschichte eines »niederen« Dienstes, 2007
- [33] H. SCHMIDT, Persönlichkeit, Politik und Konfession im Europa des Ancien Régime, 1995
- [34] N. SCHWINDT (Hrsg.), Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jh. (Trossinger Jb. für Renaissancemusik 1), 2001
- [35] N. SCHWINDT, Frauen und Musik im Europa des 16. Jhs. Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen (Trossinger Jb. für Renaissancemusik 4), 2004
- [36] W. SEIDEL, Art. Stil, in: MGG<sup>2</sup> S8, 1998, 1740–1759
- [37] A. SOMMER-MATHIS, »Theatrum« und »Ceremoniale«. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jh., in: J. J. BERNS / TH. RAHN (Hrsg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik in SpätMA und Früher Nz., 1995, 511–533
- [38] G. STEDMAN / M. ZIMMERMANN (Hrsg.), Höfe – Salons – Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Nz., 2007
- [39] G. WALTHER, Bürger zwischen Hof und Hot-Club. Musik und Gesellschaft 1500–1950. Ein Forschungsbericht, in: Archiv für Sozialgeschichte 35, 1995, 377–409
- [40] M. WARNKE, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 1985
- [41] W. WEBER (Hrsg.), The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists, 2004
- [42] R. C. WEGMAN, From Maker to Composer. Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500, in: Journal of the American Musicological Society 49, 1996, 409–479.

Susanne Rode-Breymann

#### Musik, kirchliche

1. Allgemein
2. Diskurs um »wahre« Kirchenmusik
3. Modernität als Problem und interkonfessioneller Transfer
4. Musikalische Formen
5. Konfessionelle Aspekte

#### 1. Allgemein

Unter K.M. oder Kirchenmusik (= Km.) versteht man alles, was innerhalb christl. Kirchen an M. erklingt. Dieses rein funktionale Verständnis beschreibt keine musical. Gattungen oder stilistischen Kennzeichen. Die Vielzahl musical. Erscheinungsformen der kath. (s.u. 5.2.), evang. (s.u. 5.3.) und orth. Kirchen (s.u. 5.4.) steht