

Der ›dtv-Atlas Musik, Band 2‹ setzt die in Band 1 begonnene Geschichte der Musik mit der Darstellung vom Barock bis zur Gegenwart fort.

Nach dem dtv-Atlas-System sind ausführliche Textseiten und dazugehörige Farbtafeln einander gegenübergestellt. Durch grafische Darstellungen und Notenbeispiele, insbesondere unter sinnvoller Verwendung von Farben zur Verdeutlichung von Zusammenhängen, wird versucht, musikalische Strukturen anschaulich zu machen.

Der erste Band des ›dtv-Atlas Musik‹ umfasst den vollständigen systematischen Teil sowie den historischen Teil bis zum 17. Jahrhundert.

Wie schon bei früheren Neuauflagen wurden auch für die vorliegende 16. Auflage von Band 2 neue Namen eingefügt und Daten aktualisiert.

*Prof. Dr. Ulrich Michels*, geb. 1938, studierte Musik, Musikwissenschaft und Germanistik. Er promovierte in Freiburg i. Br. und lehrte von 1972 bis 2008 an der Staatlichen Hochschule für Musik und an der Universität Karlsruhe; als Pianist wirkt er seit 1976 im ›Karlsruher Klaviertrio‹.

Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, u. a. zur ›Ars nova‹ des Mittelalters, zu Monteverdis ›Lamento d'Arianna‹, Händels Opernschaffen und Alban Berg.

*Gunther Vogel*, geb. 1929, studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe; nach seiner Tätigkeit als Kunsterzieher lebte er bis zu seinem Tod 1988 in Titisee-Neustadt als Maler und Zeichner.

Zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen im In- und Ausland; 1985 Kunstpreis des Künstlerbundes Baden-Württemberg. Für den dtv entwarf er auch die Grafiken für den ›dtv-Atlas Baukunst‹.

In der Reihe ›dtv-Atlas‹ sind bisher erschienen:

- Akupunktur, 3232
- Anatomie, 3 Bände, 3017, 3018, 3019
- Astronomie, 3267
- Atomphysik, 3009
- Baukunst, 2 Bände, 3020, 3021
- Bibel, 3326
- Biologie, 3 Bände, 3221, 3222, 3223
- Chemie, 2 Bände, 3217, 3218
- Deutsche Literatur, 3219
- Deutsche Sprache, 3025
- Englische Sprache, 3239
- Erde, 3329
- Ernährung, 3237
- Erste Hilfe, 3238
- Ethnologie, 3259
- Informatik, 3230
- Keramik und Porzellan, 3258
- Mathematik, 2 Bände, 3007, 3008
- Musik, 2 Bände, 3022, 3023
- Namenkunde, 3266
- Ökologie, 3228
- Pädagogik, 3327
- Pathophysiologie, 3236
- Philosophie, 3229
- Physik, 2 Bände, 3226, 3227
- Physiologie, 3182
- Politik, 3027
- Psychologie, 2 Bände, 3224, 3225
- Recht, 2 Bände, 3324, 3325
- Schulmathematik, 3099
- Sexualität, 3235
- Stadt, 3231
- Weltgeschichte, 2 Bände, 3331, 3002

Weitere dtv-Atlanten sind in Vorbereitung

Ulrich Michels

dtv-Atlas Musik

Band 2

Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart

Mit 130 Abbildungsseiten in Farbe

Grafische Gestaltung der Abbildungen

Gunther Vogel

Deutscher Taschenbuch Verlag

## Übersetzungen

Bulgarien: Lettera Publ. Nadja Furnadijeva, Plovdiv

Dänemark: Rosinante, Kopenhagen

Frankreich: Librairie Arthème Fayard, Paris

Griechenland: Nakas, Athen

Italien: Sperling & Kupfer, Mailand

Japan: Hakusuisha Ltd., Tokio

Kroatien: Golden Marketing, Zagreb

Niederlande: HBuitgevers, Baarn

Polen: Prószyński i S-ka, Warschau

Portugal: Gradiva Publicações, Lissabon (in Vorb.)

Slowenien: DZS, Ljubljana

Spanien: Alianza Editorial, Madrid

Südkorea: Eumag Chunchu Publ. Co., Seoul

Taiwan: Hsiao Ya Music Comp. Ltd., Taipeh

Tschechische Republik: The Lidové Noviny Publ. House, Prag

Ungarn: Athenaeum 2000 Kiadó, Budapest

**Ausführliche Informationen über  
unsere Autoren und Bücher  
finden Sie auf unserer Website  
[www.dtv.de](http://www.dtv.de)**

Originalausgabe

1. Auflage Oktober 1985

16., durchgesehene und korrigierte Auflage 2011

Gemeinschaftliche Ausgabe:

Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München  
und

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG,

Kassel · Basel · Tours · London

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche,  
auch auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.

© 1985 Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München

Umschlagkonzept: Balk & Brumshagen

Umschlagfoto: Irmin Eitel

Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen

Offsetreproduktionen: Repro + Montage-Studio, München

Notensatz: C. L. Schultheiss, Tübingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-423-03023-6 (dtv)

ISBN 978-3-7618-3023-9 (Bärenreiter)

## Vorwort

Der Atlas ordnet die Materie nach Sachgebieten und chronologisch. Das Gliederungsprinzip nach Gattungen, im 19. Jh. bereits teilweise problematisch, findet im 20. Jh. keine Anwendung mehr: zu vielfältig und frei sind hier die Überschneidungen und Neugebilde in Gehalt, Besetzung, Form usw. Die Chronologie der Komponisten wurde indessen auch im 20. Jh. beibehalten. Die Jahreszahlen hinter den Werken geben die Entstehungszeiten an, und zwar *fortlaufend* mit Bindestrich, z. B. 1910–12 (1910 *bis* 1912), oder *unterbrochen* mit Schrägstrich, z. B. 1910/12 (1910 *und* 1912). Differieren Entstehungszeit und Uraufführung stark, wurden beide Daten angegeben.

Das Register am Schluss des 2. Bandes umfasst auch das Register von Band 1. Es wurde erheblich erweitert, um als alphabetischer Schlüssel des systematisch geordneten Stoffes besser dienen zu können.

Mein Dank gilt Herrn Gunther Vogel in Neustadt für die grafische Gestaltung der Tafeln, auch Herrn Ekkehard Abromeit in Tübingen für die Anfertigung der Notenbeispiele, dem Lektorat in Kassel (Dr. Ruth Blume) und den Münchener Lektoren (Elisabeth Guhl, Winfried Groth) für ihren unermüdlchen Einsatz und die Erstellung des Registers.

Karlsruhe, im Juli 1985

Ulrich Michels

# Inhalt

<b>Vorwort</b> . . . . .	V	Oratorium . . . . .	352
<b>Symbol- und Abkürzungsverzeichnis</b> . . . . .	VIII	Kirchenmusik I . . . . .	354
<b>Historischer Teil (Fortsetzung)</b>		– II . . . . .	356
<b>Barock</b>		– III . . . . .	358
Allgemeines . . . . .	266	Lied . . . . .	360
Musikauffassung . . . . .	268	Klavier I/Galanter und Empfindsamer Stil . . . . .	362
Musiksprache . . . . .	270	– II/Zeit Haydns, Mozarts . . . . .	364
Musikalische Strukturen . . . . .	272	– III/Zeit Beethovens . . . . .	366
Oper I/Italien: Anfänge . . . . .	274	– IV/Beethoven . . . . .	368
– II/Italien: Venezianische Opern- schule . . . . .	276	Kammermusik I/Violine, Violoncello . . . . .	370
– III/Italien: Venedig, Rom, Neap- el . . . . .	278	– II/Klaviertrio, Klavierquartett . . . . .	372
– IV/Italien: Neapolitanische Opern- schule . . . . .	280	– III/Streichtrio, Streichquartett I . . . . .	374
– V/Frankreich . . . . .	282	– IV/Streichquartett 2, Streichquintett . . . . .	376
– VI/England . . . . .	284	– V/Bläser u. a. . . . .	378
– VII/Deutschland u. a. . . . .	286	Orchester I/Frühe Sinfonien . . . . .	380
Oratorium I . . . . .	288	– II/Klassische Sinfonik: Haydn . . . . .	382
– II . . . . .	290	– III/Klassische Sinfonik: Mozart, Beethoven . . . . .	384
Katholische Kirchenmusik I . . . . .	292	– IV/Beethovens Sinfonien . . . . .	386
– II . . . . .	294	– V/Ouvertüre, Ballett u. a. . . . .	388
Evangelische Kirchenmusik I . . . . .	296	– VI/Konzerte 1: Violine, Klavier . . . . .	390
– II . . . . .	298	– VII/Konzerte 2: Bläser; Gruppen- konzerte; Praxis . . . . .	392
Lied . . . . .	300	Haydn . . . . .	394
Monteverdi . . . . .	302	Mozart . . . . .	396
Schütz . . . . .	304	Beethoven . . . . .	398
Orgel und Klavier I/Italien, Holland, Frankreich . . . . .	306	<b>19. Jahrhundert</b>	
– II/Deutschland 17. Jh. . . . .	308	Allgemeines . . . . .	400
– III/Deutschland 18. Jh. . . . .	310	Musikauffassung . . . . .	402
– IV/Bach . . . . .	312	Tonsprache . . . . .	404
– V/Übriges 18. Jh.; Lautenmusik . . . . .	314	Oper I/Italien: Gesangsooper . . . . .	406
Streicher I/Violine . . . . .	316	– II/Italien: Verismo . . . . .	408
– II; Bläser . . . . .	318	– III/Italien: Verdi . . . . .	410
Orchester I/Anfänge und Überblick . . . . .	320	– IV/Frankreich: Grand Opéra, Drame lyrique . . . . .	412
– II/Gattungen; Suite, Ballett . . . . .	322	– V/Frankreich: Opéra comique, Ope- rette . . . . .	414
– III/Concerto grosso . . . . .	324	– VI/Deutschland: Romantische Oper, Spieloper . . . . .	416
– IV/Solokonzert . . . . .	326	– VII/Deutschland: Musikdrama, Mär- chenoper . . . . .	418
Bach . . . . .	328	– VIII/Deutschland: Wagner . . . . .	420
Händel . . . . .	330	– IX/Sonstige . . . . .	422
<b>Klassik</b>		Oratorium . . . . .	424
Allgemeines . . . . .	332	Geistliche Musik I . . . . .	426
Musikauffassung . . . . .	334	– II . . . . .	428
Satzstrukturen . . . . .	336	Lied I/Schubert u. a. . . . .	430
Oper I/Opera seria: Leo, Hasse, Jom- melli . . . . .	338	– II/Brahms u. a.; Chorlied . . . . .	432
– II/Opera buffa 1: Pergolesi, Paisiello . . . . .	340	Schubert . . . . .	434
– III/Opera buffa 2: Mozart . . . . .	342	Klavier I/Frühromantik . . . . .	436
– IV/Frankreich 1: Rousseau, Monsi- gny . . . . .	344	– II/Hochromantik . . . . .	438
– V/Frankreich 2: Gluck, Grétry . . . . .	346	– III/Spätromantik . . . . .	440
– VI/Deutschland 1: Mozart . . . . .	348	Chopin . . . . .	442
– VII/Deutschland 2: Mozart, Beetho- ven . . . . .	350	Schumann . . . . .	444
		Liszt . . . . .	446
		Kammermusik I/Streicher solo . . . . .	448
		– II/Klaviertrio, Klavierquartett . . . . .	450
		– III/Streichquartett, Streichquintett . . . . .	452
		– IV/Bläser . . . . .	454

Orchester I/Sinfonie 1: Früh- und Hochromantik . . . . . 456  
 – II/Sinfonie 2: Spätromantik . . . . . 458  
 – III/Sinfonie 3: Frankreich, Osten . . . . . 460  
 – IV/Programmsinfonie, sinfonische Dichtung 1 . . . . . 462  
 – V/Sinfonische Dichtung 2 . . . . . 464  
 – VI/Ouvertüre, Suite, Ballett . . . . . 466  
 – VII/Klavierkonzert 1: Chopin, Schumann . . . . . 468  
 – VIII/Klavierkonzert 2: Liszt, Brahms . . . . . 470  
 – IX/Violinkonzert u. a. . . . . 472  
 Brahms . . . . . 474  
 Jahrhundertwende I/Mahler, Reger . . . . . 476  
 – II/Strauss, Busoni . . . . . 478  
 – III/Impressionismus 1: Debussy, Ravel . . . . . 480  
 – IV/Impressionismus 2: Ravel, Rachmaninow . . . . . 482

**20. Jahrhundert**  
 Allgemeines . . . . . 484  
 Musikauffassung . . . . . 486  
 Musikalische Gestalt . . . . . 488  
 Schönberg . . . . . 490  
 Berg, Webern . . . . . 492

Bartók . . . . . 494  
 Strawinsky . . . . . 496  
 Neoklassizismus I: Frankreich, Russland . . . . . 498  
 – II: Russland u. a., Deutschland . . . . . 500  
 – III: Deutschland, USA . . . . . 502  
 U-Musik I/Jazz 1: New Orleans bis Chicago . . . . . 504  
 – II/Jazz 2: Swing bis Electric . . . . . 506  
 – III/Orchester, Filmmusik, Schlager . . . . . 508  
 – IV/Medien, Musical, Rock . . . . . 510  
 Musik nach 1950 I: Dodekaphonie, Modalkomposition . . . . . 512  
 – II: Musique concrète, Zufall, Collage . . . . . 514  
 – III: Klangkomposition, Sprache . . . . . 516  
 – IV: Serielle Musik, Aleatorik . . . . . 518  
 – V: Elektronik, Raum, Zeit . . . . . 520  
 – VI: Oper, Musiktheater . . . . . 522  
 – VII: Postserielle Musik, Minimal Music, Postmoderne . . . . . 524

**Literatur- und Quellenverzeichnis . . . . . 527**  
**Personen- und Sachregister . . . . . 535**

# Symbol- und Abkürzungsverzeichnis

## Tonarten:

Kleinbuchstaben = Molltonarten  
 Großbuchstaben = Durtonarten  
 z. B.: a = a-Moll; A = A-Dur

## Stufenbezeichnung:

römische Ziffern  
 z. B.: I., II., III., IV. Stufe

## Funktionsbezeichnungen:

T Dur-Tonika  
 t Moll-Tonika  
 D (Dur-)Dominante  
 S (Dur-)Subdominante  
 Tp Tonikaparallele  
 tP Durparallele der Molltonika  
 tG Molltonikagegenklang  
 Dp Dominantparallele  
 Sp Subdominantparallele

Ziffern rechts oben: Aufbau des Akkordes  
 Ziffern rechts unten: Basston

D<sup>7</sup> Dominantseptakkord  
 S<sup>6</sup> Subdominante mit Sexte (Sixte ajoutée)

## Sonderzeichen:

+ Dur (vor Stufen oder Funktionsbezeichnung)  
 z. B. +I = I. Stufe Dur  
 ° Moll  
 z. B. °I = I. Stufe Moll  
 < erhöht, übermäßig  
 > erniedrigt, vermindert  
 D<sup>7</sup> (durchstrichener Buchstabe)  
 Grundton fehlt, also Dominantseptakkord ohne Grundton = verkürzter Dominantseptakkord  
 (D) (Bezeichnung in runder Klammer)  
 Zwischenfunktionen = Funktionen auf einem anderen Klang als die Tonika (hier: Zwischendominante)  
 Zwd Zwischendominante  
 D<sub>D</sub> Doppeldominante  
 [] erwarteter, aber nicht erscheinender Klang (Ellipse)

## Abkürzungen (vgl. auch den Lexikonteil in Bd. 1, S. 70–81):

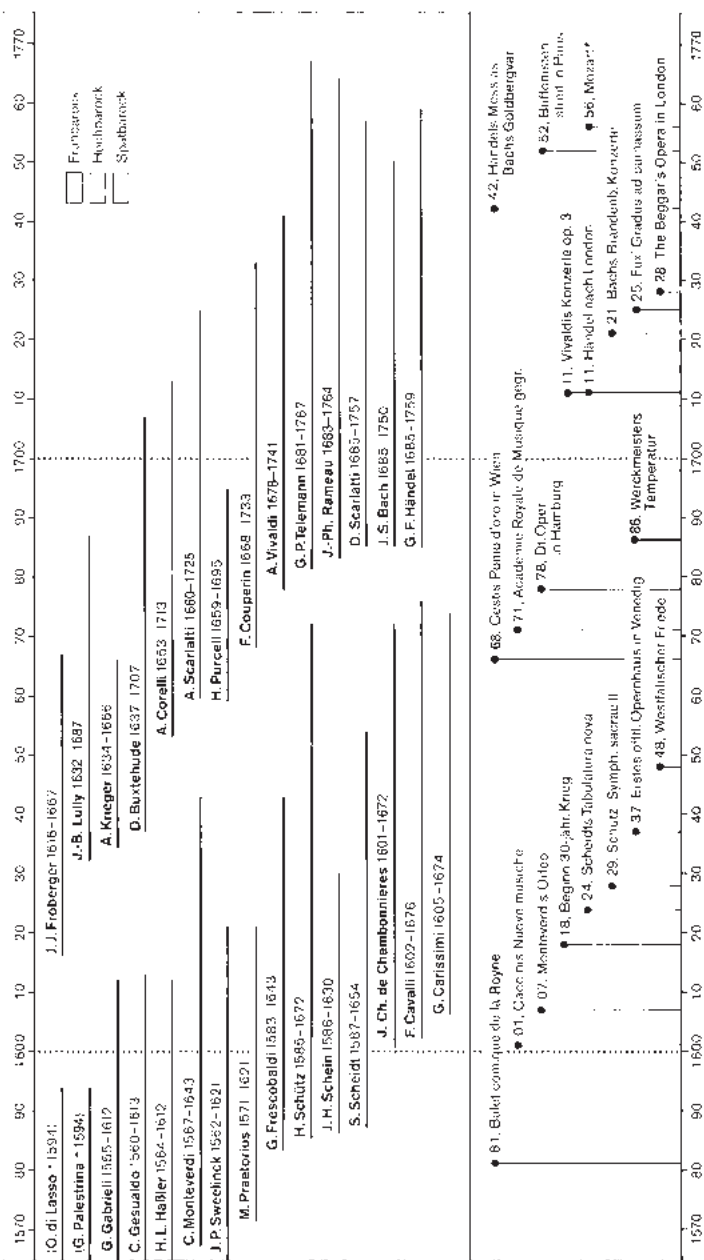
A.	Alt	Ed. Vat.	Editio Vaticana
Abb.	Abbildung	E. H.	Englischhorn
acc., accomp.	accompagnato	elektr.	elektrisch
ad lib.	ad libitum	engl.	englisch
ahd.	althochdeutsch	europ.	europäisch
ak.	akustisch	ev.	evangelisch
allg.	allgemein	evtl.	eventuell
arab.	arabisch	EZ	Entstehungszeit
Auff.	Aufführung		
Aufn.	Aufnahme	f.	folgende Seite
		ff.	2 folgende Seiten
B.	Bass	Fass.	Fassung
Bar.	Bariton	Fasz.	Faszikel
B. c.	Basso continuo	Fg.	Fagott
Bd., Bde.	Band, Bände	Fl.	Flöte
bed.	bedeutend	frz.	französisch
Begl.	Begleitung		
Bes.	Besetzung	GA	Gesamtausgabe
best.	bestimmt	Gb.	Generalbass
betr.	betreffend	gedr.	gedruckt
Bibl. Vat.	Vatikanische Bibliothek	Ges.	Gesellschaft
Br.	Bratsche	gew.	gewidmet
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis	Git.	Gitarre
byzant.	byzantinisch	GMD	Generalmusikdirektor
		G. P.	Generalpause
C.	Cantus	griech.	griechisch
Cemb.	Cembalo	gr.Tr.	große Trommel
Cenc.	Cencerro		
Ct.	Contratenor	Hdb.	Handbuch
		hdg.	händig
D.	Discant	Hfe.	Harfe
dB	Dezibel	hg.	herausgegeben
d. c.	da capo	hist.	historisch



Hr.	Horn	Pikk.	Pikkoloflöte
Hs., Hss.	Handschrift, Handschriften	Pk.	Pauke
Instr., instr.	Instrument, instrumental	Pos.	Posaune
ital.	italienisch	protest.	protestantisch
		psychol.	psychologisch
Jh.	Jahrhundert	Reg.	Register
Jtsd.	Jahrtausend	rev.	revidiert
		Rez.	Rezitativ
KaM	Kammermusik	roman.	romanisch
kath.	katholisch	romant.	romantisch
Kb.	Kontrabass	russ.	russisch
Kfg.	Kontrafagott		
Kl., Klav.	Klavier	S.	Sopran
Klar.	Klarinette	S.	Seite
klass.	klassisch	s.	siehe
KM	Kirchenmusik	sec	Sekunde
Komp.	Komponist	Sinf.	Sinfonie
Kompos.	Komposition	sinf.	sinfonisch
Kons.	Konservatorium	Slg.	Sammlung
Konz.	Konzert	s. o.	siehe oben
Kor.	Kornett	sog.	so genannt
Kp., kp.	Kontrapunkt, kontrapunktisch	Son.	Sonate
Kpm.	Kapellmeister	span.	spanisch
KV	Köchel-Verzeichnis der Werke Mozarts	St.	Stimme
		st.	stimmig
lat.	lateinisch	Stb.	Staatsbibliothek
liturg.	liturgisch	Str.	Streicher
		T.	Takt; Tenor
MA., ma.	Mittelalter, mittelalterlich	Tamb.	Tambourin
MG., mg.	Musikgeschichte, musikgeschichtlich	Ten.	Tenor
mhd.	mittelhochdeutsch	Tr.	Trommel
min	Minute	trad.	traditionell
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte	Trp.	Trompete
Mth., mth.	Musiktheorie, musiktheoretisch	t. s.	tasto solo
mus., musikal.	musikalisch	UA	Uraufführung
Mw., mw.	Musikwissenschaft, musikwissenschaftlich	u. a.	und andere, unter anderem
		u. Ä.	und Ähnliche
		überm.	übermäßig
		U-Musik	Unterhaltungsmusik
N	Newton (1 N = 10 <sup>5</sup> dyn)	urspr.	ursprünglich
Nb.	Notenbeispiel		
ND	Neudruck	V.	Violine
nhd.	neuhochdeutsch	Va.	Viola
nl.	niederländisch	Var.	Variation
Nr.	Nummer	Vc.	Violoncello
		vgl.	vergleiche
Ob.	Oboe	Vo.	Violine
op.	Opus		
Orch.	Orchester	W	Watt
Org.	Orgel	Werkverz.	Werkverzeichnis
orig.	original	wiss.	wissenschaftlich
		WoO	Werk ohne Opuszahl
Pa	Pascal (1 Pa = 1 N/m <sup>2</sup> )		
Perc.	Percussion	Z.	Zink
physik.	physikalisch	z. T.	zum Teil
physiol.	physiologisch	zus.	zusammen

Hinweise für den Benutzer:

Die Jahreszahlen hinter den Werken geben die Entstehungszeiten an, und zwar *fortlaufend* mit Bindestrich, z. B. 1910–12 (1910 bis 1912), oder *unterbrochen* mit Schrägstrich, z. B. 1910/12 (1910 und 12). Differieren Entstehungszeit und Uraufführung stark, wurden beide Daten angegeben. Die Jahreszahlen hinter den Namen geben die Lebens- bzw. Regierungsdaten an.



Komponisten, wichtige Ereignisse

Die Zeit von etwa 1600 bis 1750 bildet in der Musikgeschichte eine zusammenhängende Stilepoche, das **Barock** (in Übernahme des kunsthistor. Begriffs), das *Generalbasszeitalter* (RIEMANN) oder das *Zeitalter des konzertierenden Stils* (HANDSCHIN). Barock (portugies. *schief-runde* Perle) bezeichnet nach 1750 abwertend das Schwülstige, Überladene der alten Kunst. Die Musik des Barock galt entsprechend als harmonisch verworren, dissonanzreich, melodisch schwierig, unnatürlich, holprig, kurz: *barock* (ROUSSEAU, 1767; KOCH, 1802). Eine Aufwertung des Barock brachte erst das 19. Jh.

Der Stilwandel um 1600 wird in der Zeit stark empfunden, wobei man die alte Polyphonie weiterpflegt und so erstmals 2 Stile hat (*stile antico*, *stile moderno*). Auch beginnt die barocke Hauptgattung Oper um 1600. Der Wandel um 1750 (BACHS Tod) ist weniger klar. Die neuen Tendenzen des Einfachen, Empfindsamen, Natürlichen kommen um 1730 auf und führen um 1780 bereits zum Höhepunkt der Klassik.

### Weltanschauung

Lebensgefühl und Sinnggebung einer Epoche spiegeln sich in allen ihren Erscheinungen. Der Mensch erlebt sich im Barock nicht mehr nur als Ebenbild Gottes, als Maß und Schönheitsideal wie in der Renaissance, sondern als Fühler in seinen Leidenschaften (Affekt, Pathos) und Phantasien. Das Barock betreibt Aufwand und Glanz, liebt Fülle und Extreme und erweitert die Grenzen der Realität durch einen phantast. Illusionismus. War die Renaissance in ihrer am antiken Maß orientierten Klarheit apollinisch, so wirkt das Barock in seinem Gefühlsimpuls dionysisch, ehe die Klassik eine Synthese erreicht.

Das Weltbild des Barock ist harmonisch und rational geordnet. Das spiegelt sich auch in der Musik: in der spekulativen Zahlensymbolik, in Harmonie und Rhythmus des Gb., im umfassenden Gottesbezug (vgl. BACH-Zitat S. 101). Die Glaubensspaltung, die Machtkämpfe der Fürsten, der 30-jährige Krieg zerstören zwar die Ordnung, verstärken aber die Sehnsucht nach ihr. Auch die Leidenschaften des Menschen (HOBBS: der Mensch als Wolf) lassen sich nur durch rationale Ordnung steuern. Das führt in Leben und Kunst zu hohen Stilisierungen.

Das neue Selbstbewusstsein bestimmt auch das Verhältnis zur Natur: nicht Tradition und Glaube, sondern Empirie und Kritik, inspiriert von der Überzeugung von einem harmon. Ganzen, führen zum neuen Weltbild: KOPERNIKUS, GALILEI, KEPLER beweisen, dass die Erde nicht mehr im Mittelpunkt des Alls steht, DESCARTES, PASCAL, SPINOZA lehren eine menschlich erfahrene und denkerisch geprägte Ethik und Moral. Wiss. und künstler. Akademien werden gegründet, um das handwerk. und künstler. Niveau zu heben.

Die Mathematik dominiert, denn die Zahlenordnung bestimmt das Weltganze wie alle Erscheinungen. Die Sphärenharmonie ist Musik, und alle Musik symbolisiert zugleich die All-Ordnung.

### Schaffensprozess

Der Künstler ahmt die Natur nicht mehr nach wie in der Renaissance, sondern er schafft *wie* diese als schöpfer. Genius, mit Gefühl und Ratio. Das wendet sich scheinbar oft gegen die Natur: Der Architekt baut Schlösser und Gärten nach geometrisch-mathemat. Entwürfen in Sumpfe und Unwirtlichkeit, der Dichter schafft rhetorisch geschliffene und gelehrte Werke, der Musiker ist ein *musicus poeticus* (S. 271). Jede vom Menschen geschaffene Form bedeutet Abgrenzung gegen die Natur. So erscheinen auch viele Lebensformen des Barock künstlich und unnatürlich: von der floskelhaften Anrede bis zur Perücke, vom Hofzeremoniell bis zum Kastraten. Die Welt ist ein Theater mit Darstellern, Zeremonienmeister und Musik.

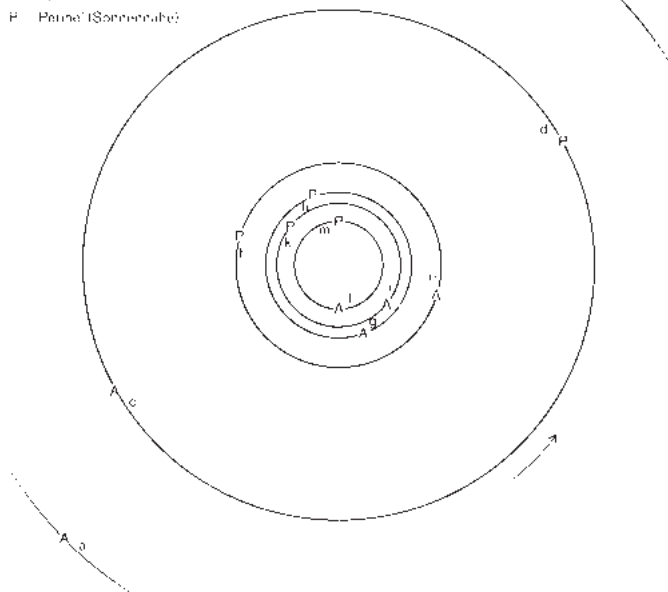
Durch den krit. Ansatz zur Moderne im religiösen, philosoph. und wiss. Bereich ist aber das innere metaphys. Selbstverständnis gebrochen. Die metaphys. Orientierung hatte im MA. noch alle Lebensbereiche gestaltet, sichtbar an den zum Himmel weisenden Kathedralen, hörbar in der Zentralstellung des c. f. Im Barock erfährt die gleiche Haltung eine Diesseitsorientierung, sichtbar in den prächtigen Schlössern und Kirchen, hörbar im Individualismus des konzertierenden Stils. In England entsteht bereits der neue Liberalismus, der u. a. zur Frz. Revolution und zur modernen Bürger-Republik führen wird. Der Absolutismus des Ancien Régime wirkt wie eine letzte Steigerung der alten Seinsweise. In diesem Sinne erscheint auch BACHS Spätwerk als letzte Stilisierung einer ungebrochenen musikal. Tradition seit dem MA.

### Politisch-soziale Wirklichkeit

Der barocke Staat ist noch eine Ständegesellschaft: König und Adel, Klerus, Bürger und Bauern (als 1., 2. und 3. Stand). Aber diese Ordnung von *Gottes Gnaden* lässt sich nur noch mit Macht aufrechterhalten. Ludwig XIV. begrifft sich als Herrscher-Sonne und Staat (*L'État c'est moi*), gestützt auf Adel, Klerus und Heer. In den Städten gibt es die besitzende und gebildete Bürgerschicht. Das Landvolk verarmt mehr und mehr.  $\frac{1}{3}$  der Bevölkerung Europas sind Analphabeten. Die mündlich überlieferte **Volksmusik** (Lieder, Tänze) ist größtenteils verloren (Instrumente s. S. 271). Für die Geschichte der Musik ist aber die erhaltene Musikkultur der Oberschicht entscheidender.

**Hauptinstitutionen** für die Musik sind Hof, Kirche (Kantoreien), Stadt (Ratsmusik), Schulen (Kurenden), bürgerl. Kammermusik und die Oper.

- Umlaufbahn der Sonne „Sonnenjahr“  
 — Fels der kleineren Planeten  
 A Aphel (Sonnennähe)  
 P Perihel (Sonneneihe)



Harmonien zwischen  
je zwei Planeten

Diverg. Konverg.

a d 1/3 b c 1/2

c T 1/8 d e 5/24

e H 5/12 f g 2/3

g K 3/5 h T 5/8

i M 1/4 k T 3/5

scheinbare tägliche  
Bewegungen

Saturn

Aphel

1 46 a

zwischen

1 48

4

große

Perihel

2 15 b

und

2 15

5

Terz

Jupiter

Aphel

4 30 c

zwischen

4 35

5

kleine

Perihel

5 30 d

und

5 30

6

Terz

Mars

Aphel

26 14 e

zwischen

25 21

2

Quart

Perihel

38 1 f

und

38 1

3

Erde

Aphel

57 3 g

zwischen

57 28

16

Halbton

Perihel

81 18 h

und

81 18

16

Venus

Aphel

94 50 i

zwischen

94 50

21

Duress

Perihel

97 37 k

und

98 47

25

Merkur

Aphel

164 0 l

zwischen

164 0

5

Quart mit

Perihel

384 0 m

und

384 0

12

kl. Terz

Sphärenharmonie, nach J. Kepler, Harmonices mundi, 1619

### Kulturgeschichtliche Grundlagen

Der Barockstil entstand in Italien, insbes. die Architektur in Rom (St. Peter), Malerei und Musik in Oberitalien (Venedig). War die Renaissance international, so prägt das Barock *Nationalstile* aus. Allerdings beherrschen ital. Musiker ganz Europa (Oper).

Fortschritts Glaube, Aufklärung und neue Natürlichkeit setzen dem Barock im 18. Jh. ein Ende. Statt des Fortschritts gestaltet der Barockstil die lebendige Wiederkehr des Gleichen im Wechsel der Erscheinungsfülle. Alles strömt und ruht zugleich: das Bild des röm. Brunns. Erfüllung im Augenblick, Einheit. Affektdarstellung, Ruhe und Bewegung sprechen aus einem barocken Kirchenraum wie aus einer BACHschen Fuge.

Fantasie und Illusion sondern Kunsträume von der Natur und Realität ab, überhöhen diese: gemalte Himmel in Deckengewölben, phantast. Landschaftskompositionen, stilisierte Tänze, mehrstündige Opern und Ballette. Erstrebt wird das Gesamtkunstwerk. In Kirche und Schloss wirken Architektur, Malerei, Dichtung, Musik, beim Schloss auch Gartenbaukunst mit, um in einem sinnentbehebenden und zugleich tiefsinnigen, symbolreichen Welttheater die Menschen zu beeindrucken.

Wie die barocke Kunst Menschen darstellt, so die Barockmusik deren Affekte und Gefühle. Der Mensch begreift sich aber noch als Gattungswesen in einem Ganzen, nicht als Individuum mit persönl. Freiheit. Für die Barockmusik bedeutet das nicht *persönliche* Darstellung der Gefühle, sondern *stilisierte*.

Steuern Ratio wirkt dazu auf vielen Gebieten: in der Zahlensymbolik, der funktionalen Harmonik, der formalen Struktur, der kontrapunkt. Tradition, aber auch in der unnatürl. mathemat. Teilung der Oktave in WERCKMEISTERS temperierter Stimmung.

### Musikvorstellungen und -klassifikationen

Das Barock erneuert die Vorstellung der antiken **Sphärenharmonie** (griech. *sphaira*, Kugel). Sie geht auf die PYTHAGOREER zurück, die glaubten, die Bewegung der Gestirne bringe entsprechend ihren harmon. Proportionen, die sich auch in der Musik wiederfinden, Töne hervor. Schon ARISTOTELES dagegen verneinte den realen Sternklang mangels Reibung im All.

Das christl. MA. verband die heidnisch-antike Vorstellung von der Sphärenharmonie mit dem himml. Gotteslob (*musica coelestis*) und den Engelchören (*musica angelica*, JACOBUS von LÜTTICH). Am Ausgang des MA. wurde die Sphärenharmonie aristotelisch aus der realen Klangvorstellung in die abstrakte Mathematik verwiesen (ADAM VON FULDA). In dieser Tradition steht noch im Barock JOHANNES KEPLER (1571–1630).

Im 5. Buch seiner *Harmonices mundi* (1619) berechnet er aus den Planetenbe-

wegungen Tonverhältnisse, die als vieltimmige Harmonie wie eine Weltensinfonie erklingen. So ergibt der Vergleich der unterschiedl. Planetengeschwindigkeiten auf deren ellipt. Bahnen in Sonnennähe (*Perihel*) und Sonnenferne (*Aphel*) für jeden Planeten ein bestimmtes Zahlenverhältnis, das dem eines musikal. Intervalls entspricht (Abb.; die Bahnen sind als Kreise schematisiert). KEPLER erlebt in der Harmonie der Welt die Schönheit der Schöpfung und Gottes Lob.

Die meisten Vorstellungen und Klassifikationen von der Musik gehen zurück auf BOETHIUS († um 524), der antikes Wissen in vielfach eigener Prägung dem MA. tradierte. Er teilte die Musik ein in die

- *musica mundana*, die Welt- und Sphärenharmonie, auch Jahreszeiten usw., Harmonie des Makrokosmos;
- *musica humana*, die Harmonie im Leichen (Glieder, Temperamente, Leib – Seele), Harmonie des Mikrokosmos;
- *musica instrumentalis*, die durch Instrumente und die menschl. Stimme real klingende Musik.

Die *musica mundana* und *humana* wurden später zur *musica theoria* (*theoretica*) oder *speculativa* (13. Jh.), die *musica instrumentalis* zur *musica practica*.

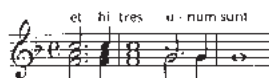
Die **Musica speculativa** lehrte man an den Lateinschulen und Universitäten, und zwar im Rahmen der *artes liberales*, der 7 *freien Künste* mit ihren 3 Wortwissenschaften (*Trivium*) Grammatik, Rhetorik, Dialektik, und ihren 4 Zahlenwissenschaften (*Quadrivium*) Arithmetik (Mathematik), Geometrie, Astronomie (Astrologie), Musik. Die weit verbreitete, auf BOETHIUS fußende *Musica speculativa* des JOHANNES DE MURIS (Paris 1323) wurde noch im 18. Jh. gelehrt.

Die **Musica practica** unterscheidet seit dem späten MA. die

- *musica plana*: einst. Choral;
- *musica mensurabilis*: mehrst. Musik; auch Figuralmusik genannt (nach den *figurae*, den Mensuralnoten).

Die BOETHIANISCHE *musica humana* deutete man auch um zur *Vokalmusik*, die *musica instrumentalis* zur *Instrumentalmusik*.

In Renaissance und Barock herrscht die prakt. Musik vor, doch gewinnt die *Musica speculativa* durch Forschungen in der Astronomie und Akustik (GALILEI, MERSENNE, SAUVEUR) im Barock neues Gewicht. Für SCHÜTZ steht die Musik unter den *freien Künsten* noch wie »die Sonne unter den sieben Planeten« (1641). Auch für LEIBNIZ dominiert trotz Affektenlehre barocktypisch der mathemat. Aspekt: »*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*« (1712, Musik ist eine Zahlenübung des Unbewussten). Doch lässt die starke ästhet.-sinnl. Erfahrung die Musik bald in den Bereich der »schönen Künste« wechseln.



Orestillogke (ssymml)  
C. Monteverdi, Marennesper, 1610



Zahlenalphabet  
J.S. Bach, Orgelbüchlein, Von denen (Buch= 1750)

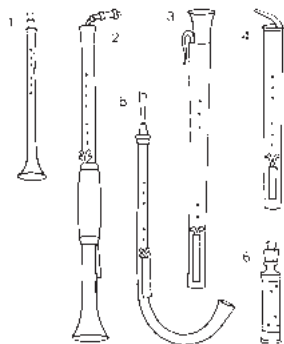
## A Tonsymbolik

Art	Beispiel
Abwärt	Hyperbole (a)
Melodik	Pachypocastri
Pausen	Apokope (a)
Wiederholung	Repetitio (a)
Satz	Heterolipsis (a)
Synkope	Mora (a)



Höhe	Halbton	Abruch	Ab sprung	Vorhall
Berg	Schmerz	Schwelgen	Fehler	Zögern
Himmel	Lied	Tod	Sünde	Wunden

- Schalmei
- Bornhart (Pannier)
- Fagott
- Klarinet
- Krumhorn
- Rackell



B Rohrblattinstrumente des Barock

Varietas invent orum      Repetito      Echo      Echo

und lässt die Reichen leer, leer, leer,

Mutato per tonum      Apokope

H. Schütz: Symphonie sacrae II, Nr. 4, 1647, SWV 344

## C Musica poetica, Figurenlehre und Kompositionsaussage

Aufzug	Tonus	Figur	Lager	Instrumente für 3st. Sinfonia
1	Dominus D	Glaube		3 Cornetti, 1 Positiv
2	Phrygius E	Hoffnung		3 Disantivolen, 1 Trsch Gb
3	Aeolus A	Liebe		3 Disantivolen, 1 Theorbe
4	Lydus F	Gemüthigkeit		2 Feden, 1 Gegeninstrument
5	Mixolydius G	Stärke		2 Clarin, 1 Positiv
6	Ionicus C	Vorsichtigkeit		2 Soprano, 1 Regal
7	Hyperbolicus B	Maßigkeit		2 Zwoingelhorn, 1 Harfe

D Affektdarstellung durch Tonart u. Instr., Harsdorffer Staden, Gesprächsspiele V, 1645

**Tonsymbolik** hat das Barock aus der Renaissance übernommen und ausgebaut. Die musikal. Erscheinung steht dabei für etwas anderes, Außenmusikalisches:

- Tonbuchstaben und -silben für Namen, wie *b-a-c-h* (S. 328), *Hercules* (S. 242);
- Kreuzzeichen für das Kreuz Christi, auch Tonanordnung in Kreuzform (S. 304);
- Zahlensymbolik: 3 für Trinität, Vollkommenheit; Geist; 4 für Elemente, Welt; 12 für Apostel, Kirche (S. 294); auch *Zahlenalphabet* A = 1, B = 2 usw.;
- Strukturen wie *Kanon* für Verfolgen (*caccia*, Jagd, *fuga*), aber auch für Gesetz, Gehorsam;
- Figuren mit mehr Entsprechungs- als Symbolcharakter, vgl. *Musica poetica* (s. u.).

In MONTEVERDIS Beispiel (Abb. A) vereinen sich 3 Stimmen zum Einklang: »und diese drei sind eines«. – BACH nennt sich im Sterbchoral »Vor deinen Thron tret ich hiermit« (kurz vor seinem Tode diktiert) zahlenalphabetisch durch die Anzahl der Melodietöne, die er durch Verzierungen gegenüber dem Original (8 Töne) vermehrt (Abb. A: 41, Krebs von 14). Im *Orgelbüchlein* zählt der Choral 158 Töne (JOHANN SEBASTIAN BACH, dort als »Wenn wir in höchsten Nöthen sein«).

### Musica poetica

Im Rückgriff auf aristotel. Vorstellungen vom *Denken, Tun und Hervorbringen* teilte man in Humanistenkreisen des 16. Jh. die Musik in *Musica theoretica, practica und poetica* (Theorie, Praxis, Komposition).

Die *Musica poetica* zielt auf das Werk (*opus*), das seinem Schöpfer, dem *Musicus poeticus*, Nachruhm sichert. In Anlehnung an die Rhetorik fasst sie die Musik als **Tonsprache** auf (LISTENIUS, 1537; FABER, 1548; BURMEISTER, 1606; HERBST, 1643; WALTHER, 1708).

Gelehrt wurde die Komposition von der *Erfindung* eines Motivs (oft formelhafte) über den *Gesamtaufbau* bis zur *Ausführung* und *Ausschmückung* (*inventio, dispositio, elaboratio und decoratio*), dazu die Einteilung in *Abschnitte* oder *Sätze* (*incisiones, periodi*) und *Flokeln* zu bestimmten (Text-)Darstellungen, sog. *Figuren*.

So bedeutet ein hoher Ton *Höhe*, auch Berg, Himmel, ein tiefer Tal, *Hölle* (Abb. C, a). Der chromat. Halbton drückt *Leid* und *Schmerz* aus (b), plötzl. Pausen *Einbruch* von *Schweigen* und *Tod* (c) usw. Die etwa 150 Figuren mit ihren humanistisch gelehrten griech./lat. Namen gruppieren sich nach Arten wie abbildl. Figuren (a), melod. Wendungen (b) usw.

Mit Hilfe der Figuren wird Text in Musik gesetzt und zugleich interpretiert (Nb. C): der Widerspruch *Reiche* und *leer* drückt sich in einem Tonartenwechsel aus (von C-Dur nach D-Dur, eine *mutatio per tonum*); *leer* wird eindringlich wiederholt (*repetitio*) und erklingt als *Echo*, einen leeren

Raum andeutend; der Bass steht *still*: Leere auch hier. Der plötzl. Abriss durch die Pause am Schluss (*Apokope*) verstärkt nochmals den Eindruck der Leere.

Die Fülle und Vielfalt der Einfälle (*varietas*) in kunstvoller Komposition erfreuen den Hörer und machen die Musik wertvoll und schön. Ihre Qualität erhält die Musik aber aus dem nicht lehrbaren Ganzen, in dem sich die Summe der Einzelheiten zum Kunstwerk steigert.

### Affektenlehre

behandelt als zentrales Barockthema die Darstellung der Leidenschaften und seel. Erregungszustände in der Musik. Schon die Antike koppelte Musik mit Seelenzuständen, was zur eth. Bewertung der Musik führte (PLATO). In der Musik der ausgehenden Renaissance und des Frühbarock bringen bes. das klass. und späte ital. Madrigal und die *Musica reservata* den Affektgehalt von Texten bewusst zum Ausdruck. Für Freude stehen Dur, Konsonanz, hohe Lage, schnelles Tempo (*allegro*), für Trauer stehen Moll, Dissonanz, tiefe Lagen, langsames Tempo (*mesto*). Auch der Vortrag drückt Affekte aus, z. B. bei Trauer Verschleifen der Intervalle.

DESCARTES nennt 6 Grundformen von Affekten (*Traité des passions de l'âme*, Paris 1649): *Bewunderung* (*admiration*), *Liebe* (*amour*), *Hass* (*haine*), *Verlangen* (*désir*), *Freude* (*joie*), *Trauer* (*tristesse*). Daraus ergeben sich unendlich viele Nuancen und Mischungen.

Auch die Instrumente selbst drücken Affekte aus, ebenso die Tonarten (Abb. D).

Alle Affektdarstellungen sind im hohen Grade stilisiert. Autoren zur Affektenlehre außer DESCARTES: MARIN MERSENNE (*Harmonie universelle*, 1636), ATHANASIOS KIRCHER (*Murgia universalis*, 1650), J. MATTHESON (*Der vollkommene Kapellmeister*, 1739).

**Musikinstrumente** erwachsen dem Barock aus dem vielfarbigen Instrumentarium der Renaissance. Man erfindet wenig neue Instrumente (Ausnahme: Hammerklavier), kultiviert dafür die Tongebung bei einigen alten Instrumenten zum gewünschten Affektausdruck; die übrigen werden bald unmodern. Es begeben u. a. (alle in vielen Arten):

- in der Kunstmusik: Violine, Viola, Cello, Laute, Gitarre, Theorbe, Harfe, Cembalo; Orgel; Flöte, Oboe, Zink; Trompete, Horn; Pauke;
- in der Volksmusik *bäurische* oder Bettler-Instr.: Oktavgeige, Dreheier, Gitarre, Hackbrett, Maultrommel; Querpfeife, Flageolet (Schnabelflöte), Schalmei, Sackpfeife, Krummhorn; Trommel, Kastagneten, Xylophon, Schellen, Rasseln usw.

Im Frühbarock gibt es noch bes. zahlreiche Rohrblattinstr., die dann bis auf Oboe und Schalmei (Klarinette) entfallen (Abb. B).

Sfo-ga-va con le stel-le Un in-fer-mo d'a-mo-re Sol-to not-tui-no cie-lo il

B.c. 11 #10 7 6 11 10  
 Tabart g g g D d g F B C F

Satzteile Es klagte zu den Ster-nen | en Kranker vor Lie-be unter dem nachthlichen Him-mel

A. G. Caccini, *Nuove musiche*, 1601, A-3

] Takttschwerpunkte

<p>tactus aequalis</p> <p>lactus alla B</p> <p>Pros. dupla</p>		<p>tactus inaequalis</p> <p>lactus alla B</p>	
<p>tactus alla S</p> <p>normal</p>		<p>tactus alla S</p>	
<p>lactus C6</p>		<p>lactus alla M</p>	

Brevis = (v) Minima (d)  
 Semibrevis (o) Semiminima (d)

Akzentstufentakt / /

### B Zur Entstehung des modernen Taktsystems, 16./17. Jh.

Integerwähler	lactus minor
Schlagbewegung	lactus major

○3, C3, Φ3, Φ3 re generat

triopeba tripla	○	○	○	○
triopeba tripla	○	○	○	○



Die Barockmusik bringt als Ausdruck eines inneren Wandels gegenüber der Renaissance strukturelle Neuerungen: Dur-Moll-Harmonik, Generalbass, das konzertante Prinzip, die Monodie, das moderne Taktsystem.

Die **Dur-Moll-Harmonik** löst die Kirchentonarten ab, d. h. die kp. Linie niederländ. Prägung veraltet gegenüber dem *Dreiklang* als Ausdruck eines neuen Naturbewusstseins und als Voraussetzung für den Gb. SAUVEUR entdeckt später die Obertonreihe, RAMEAU prägt erstmals funktionsharmon. Begriffe (*Traité de l'harmonie*, Paris 1722).

**Basso continuo** oder **Generalbass** ist die harmon. Grundlage der Barockmusik. Aus der *unverbündlich* mitgespielten tiefsten Stimme einer mehrst. Komposition im 16. Jh. (*basso seguente*) wurde im Barock ein *wesentlicher* Kompositionsbestandteil: eine ununterbrochene Basslinie (*basso continuo*), die mit ihrer impliziten Harmonik (vom Gb.-Spieler ohne Noten ausführbar) den Untergrund für die konzertanten Stimmen abgibt (Abb. A).

Das **konzertante Prinzip** bedeutet eine Individualisierung der Einzelstimme, deren Gestaltungsfreiheit sich durch Improvisation wie Verzerrungen noch vergrößert. Die konzertanten Stimmen finden im harmon. Zusammenklang über dem Gb. die Einheit ihres Mit- und Gegeneinander (Abbild einer aufbrechenden Individualität in der Geborgenheit eines harmon. Weltganzen). Das konzertante Prinzip findet sich in allen Gattungen, nicht nur im *Concerto*.

**Monodie.** Das Barock sucht, dramatischer oder lyrischer. Texte wirkungsvoll in Musik zu setzen. Anregung gab die *antike Monodie*, von deren »wunderbaren Wirkungen« auf die Hörer man wusste. Ohne diese Musik selbst zu kennen, erfand man eine neue, zeitgemäße *Monodie*: Texte werden *solistisch* vorgetragen und ihr *Affektgehalt* ausgedrückt (wie im mehrst. Madrigal). Als Begleitung erscheint der neue *Generalbass* (statt der übl. Lautenbegleitung im Lied).

*Neue Musikstücke* dieser Art finden sich erstmals in CACCINIS *Nuove musiche* (Florenz 1601), darunter auch Monodien aus seinen frühen Opern. Die Stücke heißen *Aria* und sind dann strophisch (wie später das Gb.-Lied) oder *Madrigal* und sind dann durchkomponiert (wie später die ital. Kammerkantate). Stilmerkmale der Monodie (Nb. A):

- die Singstimme folgt dem *Sprachrhythmus* (s. rasche Notenwerte). Das ist die *neue Gesangsart* (*nuova maniera di cantar*), die *gleichsam in Harmonien spricht* (*quasi in armonia favellare*, CACCINIS Vorwort);
- der melod. Fluss gliedert sich entsprechend den Satzteilen;
- die inhaltsschweren Wörter *Stern*, *Liebe*, *Himmel* stehen auf Taktschwerpunkten;
- der Text bestimmt die Tonarten: g-Moll-Bereich für Schmerz, F-Dur-Bereich für Freude (Liebe, Himmel);

- Singstimme und Bass bilden einen 2-st. Außenstimmensatz, meist in Oktav-, Quint- oder Terzabstand;
- der Bass hat Fundamentcharakter, mit instrumentalen Oktav-, Quint- und Quartsprünge, oft kadenzierend;
- die harmon. Akkordfüllung (die improvisierte rechte Hand des Cembalisten, hier ausgeschrieben) gewährt der Singstimme Sicherheit und Stütze;
- affektreicher Vortrag des Sängers (*cantare con affetto*), Verzerrungen, Gestik.

### Das moderne Taktsystem

*Tactus* bedeutet Schlag (ital. *battuta*, engl. *beat*), und zwar Niederschlag (*thesis*) und Aufschlag (*arsis*) bei Fuß- oder Armbewegung. Nieder und Auf sind *eine* Bewegungseinheit. Ihre Gesamtdauer heißt *integer valor notarum* (*voller Wert der Noten*). Die Bewegung kann gleichmäßig (*tactus aequalis* oder *simplex*) oder ungleichmäßig sein (*tactus inaequalis* oder *proportionalis*, Dreiertakt).

Die Mensuralmusik unterscheidet zwischen Bewegung (*tactus*) und der verbrauchten Zeit (Notenwerte, *Mensur*). In der gleichen Zeit kann man sich langsam bewegen (*tactus maior, tardior*) oder doppelt so schnell (*tactus minor, celerior*). Der Normalfall (um 1600) ist der Schlag auf die Semibrevis, der Schlag auf die Brevis (*alla breve*) bewirkt doppeltes Tempo (*proportio dupla*, Halbe als Zählzeit). Wechselt das Tempo in den Stücken oder Satzfolgen, so geschieht dies wohlproportioniert (z. B. beim Nachtanz, der *Proporz*): die Ziffer 3 hinter den Mensurzeichen gibt die *proportio tripla* (3 : 1) oder *sesquialtera* (3 : 2) an, d. h. 3 folgende Semibreves dauern so lange wie 1 bzw. 2 vorher (Abb. B).

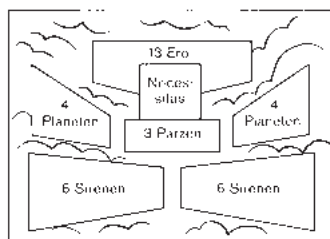
Um 1600 erhielten die Noten statt der alten *quantitativen* Längenbezüge der Mensur durch Tanzeinfluss die neuen *qualitativen* Akzente oder Gewichte unterschiedl. Stufung im **Akzentstufentakt** (BESSELER). Grundfolgen:

- Zweiertakt: *schwer-leicht* (I –)
- Dreiertakt: *s-l-l* (I – –)
- Vierertakt: *s-l-mittelschwer-l* (I – / –)
- Sechsertakt binär: I – – / – –

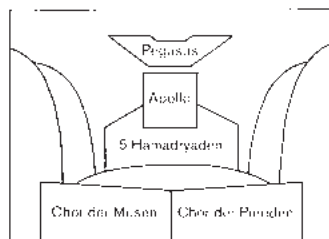
Der Takt ist die regelmäßige *metrische* Einheit (*Metrum*), die die Musik mit unregelmäßigem *rhythmischen* Fluss erfüllt (*Rhythmus*). Im Extrem durchbricht die neue freie, seelisch-affektive Zeitgestaltung in der Musik (*tempo dell'affetto dell'anima*, MONTEVERDI) die alten festen Mensuren und den mit der Hand geschlagenen Takt.

Der **Taktstrich**, im 16. Jh. ein Ordnungsstrich in der Partitur, bekam metr. Bedeutung (Hauptakzent nach ihm). – Der Akzentstufentakt herrscht etwa 1600–1900.

**Notation.** Ab etwa 1600 sind alle Notenwerte zweizeitig. Dazu kommen Verlängerungspunkt, Bindebogen oder Ziffern (Triolen usw.). Vieles bleibt der **Aufführungspraxis** (S. 82) überlassen (z. B. *tempo rubato*).



I. Sphärenharmonie



II. Wettstreit der Chöre

A **Intermedien** zu «La Pellegrina», Florenz 1589. Bühnenentwurf

Ritornello, 5-st.

T	Prolog	I Akt	II.	III.	IV.	V.
T	Musica	Idylle	Euridice	Höllentahrt	Euridice	Verdammung
T	R	S.	S, R	S	S	R, S.

Gesamtanlage

Dramatisches Rezitativ. Dialog Botin-Orfeo

B **C. Monteverdi, Orfeo**, Mantua 1607

[ ] Solo [ ] Ensemble [ ] Chor [ ] Instrumente [ ] Gesänge [ ] Genera bass

Die neue Gattung **Oper** entsteht um 1600 in Florenz. Frühere und andere Verbindungen von Drama und Musik sind:

- **liturgisches Drama** und **Liederspiele** des MA. (S. 194, 196);
- **Schuldrama** mit Chören und Liedern;
- Dramen mit **Schauspielmusiken**, z. B. SOPHOKLES, *Ödipus*, mit Musik von A. GABRIELI u. a. (Vicenza 1585);
- **Pastoraldramen** mit Musik, z. B. POLIZIANO, *Orfeo* (um 1480);
- **Madrigalkomödien**, Handlung in einer Folge von Madrigalen, oft derb, mit Figuren der *Commedia dell'Arte* (Pantalone, Dottore usw.), z. B. ORAZIO VECCHI, *L'Amfiparnaso* (Modena 1594).

Die **Intermedien** gehören zu den unmittelbaren Vorläufern der Oper. Sie wurden zwischen den Akten eines Schauspiels aufgeführt, mit eigener Thematik (oft Allegorien), Bühnenbild, Pantomime, Sprache, Musik (Tänze, Sologesänge, Chöre, bes. Madrigale).

Das 1. der 6 Intermedien zur Komödie *La Pellegrina* von G. BARGAGLI (Aufführung zur MEDICI-Hochzeit, Florenz 1589) stellt das Wirken der Sphärenharmonie dar (Abb. A). In der Mitte regiert *Necessitas* (Notwendigkeit) mit den Parzen die Welt, daneben je 4 Planeten (7 und der Mond), darunter je 6 Sirenen (Sphärenlenker), darüber 13 Hofmusiker in Kostüm als *Eroi* (Helden); Text von BARDI, RINUCCINI, Musik von MARENZIO, CACCINI u. a.

Das 2. Intermedium schildert den Wettstreit der Muses mit den Pieriden. In der Mitte Apollo als Schiedsrichter auf dem Parnass, mit 5 Hamadryaden (Baumnymphen) und dem geflügelten Dichterpferd Pegasus. Der antike Stoff und die Schönheit symmetr. Ordnungen sind renaissancegemäß, die Prachtentfaltung in Bild, Kostüm und Musik entspricht barocker Sinnenfülle.

**Florentiner Camerata** nannte sich eine der in der Renaissance beliebten akadem. Gesprächsrunden nach antikem Vorbild. In Florenz trafen sich etwa 1580–92 bei Graf BARDI, dann bei Graf CORSI Adlige, Gelehrte, Philosophen, Dichter (OTTAVIO RINUCCINI, GABRIELLO CHIABRERA) und Musiker.

Man versuchte, die *wunderbaren Wirkungen* der antiken Musik nachzuahmen, bes. die griech. *Monodie*, den Sologesang mit Kitharabegleitung. Entsprechend sang GALILEI zur lauten Klagegesänge des Jeremias und des Ugolino aus DANTES *Inferno*.

VINCENZO GALILEI († 1591), Vater des Astronomen, entdeckte *Hymnen* des MESOMEDES (verloren), schrieb gegen die nl. Polyphonie den Traktat *Dialogo della musica antica e della moderna* (Florenz 1581).

Frühe monod. Stücke finden sich in *Nuove musiche* (Florenz 1601; s. S. 272) von GIULIO CACCINI (um 1545–1618). EMILIO DE CAVALLERI (um 1550–1602) schrieb bis 1595 drei

*favole pastorali* mit Liedern, Tänzen und Rezitativen (verloren).

Die erste erhaltene Oper ist *Dafne* (1598), Text von RINUCCINI (Stoff: OVID, *Metamorphosen*), Musik: JACOPO PERI (1561–1633) und CORSI; später auch von MARCO DA GAGLIANO (1582–1643) für Mantua (1608), von SCHÜTZ für Torgau (1627, übers. von OPITZ). Es folgt die Oper *Euridice*, UA 1600 zur MEDICI-Hochzeit im Palazzo Pitti, Text von RINUCCINI, Musik von PERI, der den *stile recitativo* als Mitte zwischen Rede und Gesang erklärt, wobei die Musik dem Text folge. Nach dem Vorbild der antiken Tragödie treten Chöre dazu. CACCINI vertonte 1600 die gleiche *Euridice* (s. S. 144).

Die Stoffe der frühen Oper entstammen bes. den **Pastoraldramen** (Schäferspiele, die auf THEOKRIT, VERGIL u. a. zurückgehen): TASSO, *Aminta* (1573), GUARINI, *Il pastor fido*, auch TASSO, *Das befreite Jerusalem*, ferner der griech. **Mythologie** (OVIDS *Metamorphosen* u. a.). Man liebte starke Affekte, Wunder, Zauber, Überraschungen (*Manierismus*). Die Stücke hießen *favola pastorale*, *dramma per musica*, *Opera* erst ab etwa 1600.

**Monteverdis Orfeo** wurde 1607 zum Geburtstag von FR. GONZAGA in Mantua aufgeführt; Text STRIGGIO jun.; die Orfeoartitur ist die früheste erhaltene Opernartitur, mit reichem Instrumentarium zur (üblichen) Charakterisierung von Personen und Situationen. So erklingen die Posaunen bei Unterwelt- und Todeszenen, das näselnde Regal beim Todesfährmann Charon, die Holzorgel bei Orfeo, die Streicher bei Schlafszenen.

Der Eröffnungs-Tokkata (3-mal; lat. *toccare*, schlagen, frz. *toucher*, dt. *Tusch*, urspr. für Pkn. und Trpn., S. 320) folgt der Prolog der Musica (Macht der Musik): Strophenarie mit Ritornell. Letzteres (3- oder 4-teilig in d, a, F, d), gesättigt von Trauer, auch nach Euridices Tod (Akt II und IV).

Der neue *stile recitativo* (erzählend) steigert sich zum *stile espressivo* und *rappresentativo* (darstellend), die zum Ausdruck von Geschehen und Gefühl ungewöhnl. Freiheiten in der Dissonanz- und Tonartenbehandlung erlauben, z. B. bei der Todesbotschaft (Nb. B): Botin in E-Dur (*»deine schöne Euridice«*), Orfeo in plötzl. Wechsel nach g-Moll in Vorahnung der Nachricht (*»weh mir, was hör ich?«*), Botin wieder in E-Dur (*»deine geliebte Gattin«*), dann retardierende Pause; plötzl. e-Moll, Affekt des Trauerns und des Schmerzes, dazu gestisch absinkende Stimme (*»ist tot«*). Orfeo klagt in leidvollem (pathopoet.) Halbtonschritt (*»weh mir!«*), nach einer Pause des Begreifens (Halbe) schwermütig, langsam (Notenwerte); dann versinkt Orfeo in Schmerz (*tacet*). Es folgen Klage des Hirtenchores (*»Ach bitteres Schicksal«*), Bericht der Botin, Klage der Hirten (Chor, Duett), zum Schluss reine Instr.-Musik (*Ritornell*, 3. *Sinf.*).

Annata  
 Ob li vi on so u ve i dolci

A C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, Ven. edig 1642. Schlummerszene

Gruppen, a te- ger, Figuren	Apollo - Soor.						Amer - Supr.	Koloratur- gesang
Acad. Haupt- rollen	Egeus Tenor	Medea Sopr.	Jason Tenor	Isidore Sopr.	Orest Bass		Belcantostil	
Demonstra- tion	Demo	Oella	Besse	Alinda			ernt Melodik	
Unterwelt			Geister				Chor, Ballet	

Rollenansichten und ihre Musik

Laute Lira Orgel Cembalo Überge	Instr. wahl ad lib	Blockflöten Schalmeyen Zinken Violinen Violen Posaunen Gamben Violonen Fagotte	Oboenflöten Oboen Trompeten Violonen Violen Posaunen Colli Kontrabässe Fagotte
Rezitativ	Arien	Sinfonien, Ritornelle, Tanz	
	2-3-st	3-5-st. Satz	

Instrumentierung- und Charakterisierungsmöglichkeiten

Or-ni-di De-mo-ni, Spi-ri-ti d'E-re-bo, vo-la te-ga-me. Co-si, co-si in dar-no

Medea, Fairbeschwörung

Demo. Ah, ah! non rin-te-te-te-te-te-te-te-te-te ah! non rin-ten-di?

O esse. A me? te, te? te, te?

B F. Cavalli, *Il Giasono*, Ven. edig 1649

Organa	Violone	Generabass	unbez. choro Instrumentalstimmen
--------	---------	------------	----------------------------------