

Die mit diesem Beitrag verbundene Absicht ist weder, einen impliziten Bezug zur Konferenz-Thematik der Stadt Magdeburg zu ignorieren, noch diesen durch eine übergeordnete europäische Perspektive zu ersetzen. Vielmehr soll es darum gehen, über den recht abstrakten Begriff der „Urbanität“ andere Zugänge zum Komplex „kulturelles Zentrum“ zu finden und diesen im Idealfall um einige Perspektiven zu ergänzen.

Zur Begriffswahl: „Urbanität“ ist hier nicht nur im Sinne von „städtisch“ zu verstehen, sondern in einer weitergefassten Bedeutung: Bereiche wie etwa Musikdenken, Musikleben u. a. sind im Zeitraum des 17. Jahrhunderts mit Bezug auf die Stadt als übergeordnetes kulturelles Phänomen zu interpretieren. Keinesfalls soll durch diese Fragestellung die mittlerweile als überkommen geltende Heroen- durch eine Lokalgeschichte substituiert werden, mithin – um im Jargon zu bleiben – an die Darstellung der „Meister“ die der Städte treten, was nichts anderes bedeuten würde, als die Perspektive des Beobachters geringfügig zu verändern. Die Stadt andererseits als Katalysator musikalischer, musiktheoretischer wie allgemein kultureller Prozesse zu sehen, mag zwar einleuchtend erscheinen, ist aber letztendlich trivial. Den Begriff „Urbanität“ mit Leben zu füllen, so dass er weitergehende Erkenntnisse zu vermitteln verspricht, ist somit die vordringliche Aufgabe, die meinen weiteren Betrachtungen vorausgehen muss.

1996 veröffentlichte der niederländische Anthropologe, Biochemiker und Sozialwissenschaftler Fred Spier ein Buch mit dem Titel *Big History*, das aus einer interdisziplinären Vorlesungsreihe an der Universität Amsterdam hervorgegangen ist, die Spier zusammen mit dem Soziologen John Goudsblom gehalten hat. Der Buchtitel selbst geht auf den australischen Historiker David Christian zurück, der ihn 1991 erstmals verwendete und der mit diesem Begriff einen einheitlichen „Überblick über die gesamte, uns bekannte Geschichte vom Anfang des Universums bis zum Leben auf der Erde heute“ liefern wollte. Spiers Buch trägt im englischen Original den prägnanten Titel: *Big History. From the Big Bang until today*, in der deutschen Übersetzung den Goethes *Faust* unter leichter Variation entlehnten Untertitel *Was die Geschichte im Innersten zusammenhält*.¹ Spier geht es zunächst um die Entwicklung einer „Theorie eines einheitlichen, allumfassenden Strukturmodells“, zu dem alle Wissenschaften beitragen.² Wegen der höchst unterschiedlichen, systemimmanenten Vorgehensweisen der einzelnen Wissenschaften ist der Versuch, zu einer „Big History“ zu finden, in dieser Form bis dato

1 Fred Spier, *Big History. Was die Geschichte im Innersten zusammenhält*, dt. Ausg. Darmstadt 1998.

2 Ebd., S. 7.

noch nicht unternommen worden, wenngleich es zahlreiche Vorformen gab. In seinem überwiegend auf sozialen und ökologischen Aspekten basierenden Modell setzt Spier den Begriff des „Regulationssystems“ (original: „regime“), mit dem er ein Wechselverhältnis von kreativen und zerstörerischen Kräften umreißt. Die ersten Staatsformen, so Spier, entstanden etwa 5.000 Jahre v. Chr., „und zwar in vielen Regionen auf der ganzen Erde“ und überdies unabhängig voneinander, „ohne dass irgendein Einfluss von anderen, bereits existierenden Staaten auf sie einwirkte.“³ Dies ist umso bemerkenswerter, als – wiederum Spier – „in keiner bestimmten menschlichen Gesellschaftsform [...] das Urbild der Entwicklung der Staatenbildung angelegt“ gewesen sei.⁴ Vielmehr lebte der Mensch bereits in der Urgesellschaft in Regulationssystemen sozialer Art, die im Laufe der Geschichte Transformationen unterworfen waren, von denen ein Ergebnis der Übergang von der Agrar- zur industriellen Gesellschaft war.

Siedelt man versuchsweise die Stadt als Element im Modellbereich dieser „Big History“ an, so lässt sie sich schnell in die beschriebenen Abläufe eingliedern: Fraglos ist sie Teil eines Regulationssystems mit kreativen wie zerstörerischen Kräften, und ebenso fraglos ist sie im Transformationsprozess dieser Systeme anzusiedeln. Der Begriff der „Urbanität“ fügt sich in dieses prozessuale Kontinuum ein: Kulturelle Entwicklungen – obwohl in Spiers System kaum thematisiert – sind als Teil sozialer und ökologischer Prozesse nun an die städtische Gesellschaft gebunden. In dieser Breite der geschichtlichen Darstellung lassen sich jedoch offenbar keine weiteren gültigen Aussagen zum Thema machen. Denn die Tatsache, dass kulturelle Prozesse sich primär im urbanen Umfeld abspielen, ist schon als rein statistischer Befund offensichtlich; andererseits aber dürfte es müßig erscheinen, ein Regulationssystem dort zu konstruieren, wo es keinen Erkenntnisgewinn mehr verspricht. Hieraus folgt, dass kulturelle Entwicklungen zwar einerseits bis zu einem gewissen Grad an die Konnotationen des Urbanen gebunden sind, dass sie aber andererseits eine untergeordnete Rolle in einem Spierschen Regulationssystem spielen, wohingegen sie durchaus nicht voraussetzungslos und unabhängig zu betrachten sind. Einige dieser Voraussetzungen und Abhängigkeiten sind es, die im Hinblick auf die Kategorie des Urbanen hier untersucht werden sollen.

So ist das Thema „Musik und Urbanität“ vordringlich im Bereich von Soziologie und Sozialgeschichte der Musik anzusiedeln, wie eine Fachtagung zu diesem Thema zeigt, die die Fachgruppe „Soziologie und Sozialgeschichte der Musik“ in der Gesellschaft für Musikforschung 1999 abhielt.⁵ Und es erwies sich, dass die Umkehrung der Perspektive von einer universalen zu einer partikular phänomenologischen Geschichtsbetrachtung zur Erhellung der Phänomene beitragen kann: „Städte schaffen sich ihre eigenen Welten.“⁶ Dass diese Welten unter dem beschriebenen Aspekt in erster Linie die des 20. und 21. Jahrhunderts waren bzw. sind, ist dem soziologischen bzw. systematischen Ansatz geschuldet, der sich vorwiegend auf Phänomene der Gegenwart bezieht, die sich unter dem beschriebenen Aspekt in besonderer Weise mit dem Bereich des Urbanen in der Musik verbinden; als Beispiel sei nur das weite Feld der Klang-Landschaften („sound

3 Ebd., S. 97.

4 Ebd.

5 *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (*Musik-Kultur*, Bd. 9).

6 Christian Kaden, *Vorwort*, in: *Musik und Urbanität* (wie Anm. 5), S. 7f., hier S. 7.

scapes“) genannt. Dies hat die Veranstalter aber nicht davon abgehalten, eine groß angelegte Sektion über *Urbane Mentalitäten in historischen Kontexten* einzufügen, und es zeigt sich, dass diese Kategorie in der unterschiedlichsten Weise für die Musikgeschichte ab dem 14. Jahrhundert anwendbar ist.

Was die Musik des 17. Jahrhunderts betrifft, um die es in diesem Beitrag gehen soll, so zeigt sich ein prägnantes Beispiel in der Tatsache, auf die Bernhard Schrammek hingewiesen hat, dass nämlich der 1623 zum Papst gewählte Kardinal Maffeo Barberini den Namen Urban VIII. annahm und dass dies durchaus eine Bedeutung hatte, was sich nicht zuletzt in der jüngsten Geschichte des Papsttums wieder gezeigt hat. Urban VIII. bewies in seinem mit einundzwanzig Jahren beträchtlich langen Pontifikat, dass er sich als „städtischer“, will sagen: „römischer“ Papst sah, und er bekräftigte dies durch die Realisierung zahlreicher bedeutender Bauprojekte und großer Feste für die Bewohner der Stadt.⁷ Musikalisch wird der Komplex der Urbanität in der Blüte der Kirchenmusik im Anschluss an das Tridentiner Konzil sichtbar; aber auch Phänomene, die abseits der „Hauptströmungen“ liegen, zeigen die Relevanz dieser Kategorie: Die etwa vierzig Kardinalshaushalte, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom bestanden, unterhielten gewaltige Mitarbeiter-Stäbe, oftmals achtzig bis hundert Personen, unter denen sich zunehmend Künstler und eben auch Musiker befanden.⁸

In der weiteren Verfolgung der kulturell relevanten Perspektiven zeigt sich, dass auch vermeintlich abseits liegende Zeitumstände und Begebenheiten eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielen. In diesen Zusammenhang gehört die demographische Situation der Städte im 17. Jahrhundert. Kriege und Seuchen veränderten in der ersten Jahrhunderthälfte diese Situation in den europäischen Ländern erheblich, und zwar so erheblich, dass erst in den 50er bis 70er Jahren des 18. Jahrhunderts der Bevölkerungsstand von um 1600 wieder erreicht wurde.⁹ - Einige Details seien genannt:

In Spanien ging die Bevölkerungsstärke innerhalb von 60 Jahren (1590–1650) um zwei Millionen Einwohner (von 8,5 auf 6,5 Millionen) zurück, in besonderem Maße verursacht durch die Pest. In Valencia verursachte sie allein 1647/48 knapp 17.000 Tote. Schlimmer noch wirkte sich die Seuche in Sevilla aus: Waren 1599 noch 8.000 Tote zu beklagen, so stieg die Zahl 1649/50 auf 60.000 (von gut 100.000 Einwohnern, mithin mehr als die Hälfte der Bevölkerung). Politisch und soziologisch bedeutete dies Sevillas Ende als Handelszentrum.¹⁰

Ähnliche Ergebnisse lassen sich für Italien feststellen, wo der gesamte Bevölkerungsrückgang 14% betrug – auf das Konto der Pest gingen in wenigen Jahren knapp 180.000 Tote, wobei zu beachten ist, dass hier regional beträchtliche Unterschiede herrschten: Während Süditalien weitgehend verschont blieb, liegt die Quote des Bevölkerungsrückgangs in Mittelitalien bei 10% und im Norden des Landes bei 22% bis 25%. „Damit lebten in Norditalien 1650 10% weniger Menschen als 100 Jahre zuvor.“¹¹

Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation schließlich traf es mit der größten Wucht, weil es unter den unmittelbaren Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges zu leiden hatte. Auch hier gab es Regionen wie Nordwestdeutschland, die von der verhee-

7 Bernhard Schrammek, *Römische Musikerkarrieren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Musik und Urbanität* (wie Anm. 5), S. 106–118, hier S. 106.

8 Ebd., S. 107.

9 Richard van Dülmen, *Entstehung des frühneuzeitlichen Europa 1550–1648*, Frankfurt (Main) 1982, S. 22.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 23.

renden Entwicklung verschont geblieben waren (Hamburg erlebte sogar einen Bevölkerungszuwachs); jedoch ändert dies nichts an der Tatsache, dass die Rückgangsquote in den anderen Ländern durchschnittlich bei 50% lag, in Mecklenburg, Hessen, der Pfalz und Württemberg dürfte sie sogar 60% bis 70% betragen haben. Von Württembergs ursprünglicher Bevölkerung von 450.000 Menschen lebten 1639 noch gut 100.000. Und obwohl die Todesrate in den Städten insgesamt niedriger war als auf dem Land, wurde beispielsweise die Bevölkerung von Augsburg von 48.000 Einwohnern vor dem Krieg auf 17.000 danach dezimiert.¹² Tatsächlich stellt das Schicksal Magdeburgs im Dreißigjährigen Krieg einen Sonderfall dar, da es durch seine nahezu vollständige Zerstörung quasi aufgehört hatte zu existieren: Die Bevölkerung sank von etwa 30.000 auf unter 500 Einwohner (bzw. Überlebende), 1638 schätzt man die Zahl auf knapp 3.000, und noch um 1800 war mit ca. 23.000 Einwohnern die alte Bevölkerungsstärke noch nicht wieder erreicht.

In ihrer Gesamtheit führten diese Prozesse zu einer Verlagerung der großstädtischen Konzentration: Während die alten Städte in süd- und mitteleuropäischer Lage durch die beschriebenen Vorkommnisse ihre Position einbüßten, wuchs in den weiter nördlich gelegenen Kapitalen wie Paris, London und Amsterdam die Bevölkerung.¹³ Londons Einwohnerzahl war am Ende des 17. Jahrhunderts auf das Zehnfache angewachsen; es war mit 400.000 Einwohnern die bevölkerungsreichste Stadt Europas, gefolgt von Paris, Konstantinopel und Neapel.¹⁴

Sind Entwicklungen wie die kurz skizzierten erheblichen demographischen Prozesse quasi als „höhere Gewalt“ anzusehen – die gleichwohl sehr unmittelbare Auswirkungen auf die Merkmale des Urbanen hatten – so sind die in aller Regel auf langwierige Entwicklungen zurückzuführenden inneren Relationen ganz anders beschaffen. So gehörten beispielsweise zur Besonderheit der städtischen Sozialstruktur – im Unterschied zur ländlichen Bevölkerung – die gesellschaftlichen Stände; jede deutsche Stadt verfügte über vier bis sechs solcher Stände. „In sie wurde man hineingeboren, aus ihr gab es nach menschlichem Ermessen kein Entrinnen.“¹⁵ Genuin städtische Musikformen waren Bestandteil dieser Rangordnung; wenn Musik außerhalb der Kirchen erklang, dann waren die Anlässe solche, die innerhalb der ständischen Hierarchie angesiedelt waren und die diese zumeist noch bestätigten. Das wird deutlich, wenn man sich die Funktionen dieser Musikausübung vor Augen führt: Musik erklang im Stadtleben seit dem 15. Jahrhundert zu repräsentativen Anlässen wie Amtserhebungen, zumeist aber war ihre Funktion mit wesentlich profaneren Zwecken besetzt: Hier sind die Aufgaben von Turmbläsern und Stadtpfeifern zu nennen (Stundensignale, Nachtwache), die Aufmerksamkeit erregende Funktion der Musik bei der Bekanntgabe von Ankündigungen und Ereignissen, Hinrichtungen wie Festumzügen.¹⁶

Insgesamt sind die Formen der städtischen Musikkultur im 17. Jahrhundert trotz der teilweise gravierenden Einschnitte durch Krieg und Seuchen in ihrer historischen Kontinuität nicht abgerissen, und es ist faszinierend zu beobachten, wie sich diese Traditio-

12 Ebd.

13 Ebd., S. 28.

14 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber 1981, ²1996, S. 26 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 4).

15 Ebd., S. 27.

16 Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977, S. 138–147 (*Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III/8).

nen unter den unterschiedlichsten lokalen Gegebenheiten jeweils erhalten oder aber in andere Formen übergehen. So zeigt sich, dass die urbane musikkulturelle Entwicklung auch abseits der Metropolen und somit unabhängig von deren finanziellen Ressourcen, weltlichen wie kirchlichen, im 17. Jahrhundert voranschreitet – allerdings unter anderem Vorzeichen. Die westfälische Stadt Minden mag hierfür ein Beispiel sein. Als katholischer Bischofssitz bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts verfügte der Mindener Dom nachweislich seit dem 13. Jahrhundert über Orgeln, die Michael Praetorius 1619 im zweiten Band des *Syntagma musicum* erwähnt.¹⁷ Träger der musikalischen Kultur waren jedoch im 17. Jahrhundert das evangelische Kantorat sowie – in späthumanistischer Tradition – die Chöre der Lateinschule und des Gymnasiums.¹⁸ Die städtischen Musikformen – eine Stadtpfeiferei gab es in Minden wie in anderen Städten auch – erfuhren durch den Dreißigjährigen Krieg, von dem Minden dank seiner geographischen Lage weitgehend verschont blieb, zwar insofern eine Einbuße, als aufgrund der wirtschaftlich schlechten Situation der Stadt keinerlei städtische Musikanten beschäftigt wurden; jedoch bediente man sich der Dienste des Schulchors, fahrender Spielleute auf der Durchreise oder von Pfeifern und Trommlern der Garnisons- und Besatzungsheere.¹⁹ Provinziell ist an Minden nicht so sehr die Tatsache, dass es keine Residenzstadt (mehr) war und somit finanzielle Ressourcen in erheblichem Maße fehlten, sondern viel eher, dass kein weiträumiger kultureller Austausch stattfand (was natürlich in einem gewissen Zusammenhang stand).²⁰ Kulturelle „Urbanität“ definiert sich aber gerade in dieser Form des Konkurrierens und gegenseitigen Befruchtens. Dagegen sind die Strukturen der städtischen Musikformen, die auch solche kleineren Städte wie Minden aufweisen, im 17. Jahrhundert zwar außerordentlich dauerhaft und langlebig, aber sie repräsentieren doch eine ständische Hierarchie, die ein Abkomme vergangener Zeiten ist. Das Faszinosum der mittelalterlichen Stadt, das sich bei allen regionalen, soziologischen und kulturellen Individualisierungen beobachten lässt, ist das Zusammenleben von Angehörigen der unterschiedlichsten Stände auf engem Raum. Dieser Umstand hatte die Stadt einst zum Anziehungspunkt für Viele gemacht²¹ – doch er gilt nur noch bedingt für die urbane Kultur des 17. Jahrhunderts.

So ist als „urban“ auch die Tatsache anzusehen, dass Städte unabhängig von fürstlichen Residenzen kulturell existieren konnten; ein bemerkenswertes Beispiel ist die einzigartige Stadtlandschaft in Mitteldeutschland, wo – wie Klaus Hortschansky dargestellt hat – mindestens alle zwanzig Kilometer eine natürlich gewachsene Stadt angesiedelt ist.²² Solche ungewöhnlichen „Städteketten“ wie Eisenach – Gotha – Erfurt – Weimar – Naumburg – Weißenfels – Leipzig oder Jena – Gera – Glauchau – Zwickau – Chemnitz – Freiberg – Dresden – Bautzen – Görlitz bildeten neuartige Verbände, in denen das Kulturleben auch unabhängig vom Vorhandensein fürstlicher Residenzen prosperieren

17 Jürgen Brandhorst, *Musikgeschichte der Stadt Minden. Studien zur Musikkultur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 1991, S. 78 (*Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster*, Bd. 3).

18 Ebd., S. 108f.

19 Ebd., S. 255.

20 Ebd., S. 304f.

21 Arno Borst, *Lebensformen im Mittelalter*, München 2002, S. 435.

22 Klaus Hortschansky, *Der mitteldeutsche Raum und seine Kantoren- und Organistenmusik. Regionalität und Ausstrahlung im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, Kassel u. a. 2000, Bd. 1, S. 188–195, hier S. 192.

konnte. Eine eingespielte Organisationsstruktur, wie sie wohl tatsächlich nur im städtischen Leben der Zeit denkbar ist, garantierte auch kleinen und kleinsten Städten wie etwa dem thüringischen Saalfeld ein reges Musikleben.²³

Doch die Kategorie der Urbanität hat nicht nur Bedeutung für das Musikleben; sie findet sich auch in Bereichen, wo man sie nicht unmittelbar vermutet, beispielsweise im Rahmen der Musikanschauung. Hier lassen sich von Land zu Land, wenngleich nur in mittelbarer Auswirkung, wesentliche Unterschiede feststellen, die in der jeweiligen nationalen Entwicklung begründet liegen und deren Relevanz unter dem Aspekt der Urbanität festzustellen ist.

So lässt sich in Italien, dem „Kernland“ der Renaissance-Musiktheorie eine vorsichtige Abkehr im Verlauf der groß angelegten musiktheoretischen Kompendien Franchino Gaffurios²⁴ und Gioseffo Zarlinos²⁵ erkennen. Waren diese Schriften noch der Rekonstruktion des antiken Tonsystems und seiner Modi verpflichtet, so findet sich doch bei Zarlino eine für die Zeit neuartige Verbindung der Theorie mit der musikalischen Praxis.²⁶ Neben dieser Hinwendung zum Praxis-Bezug der theoretischen Erkenntnisse ist in der Nachfolge Zarlinos – hauptsächlich sind hier seine Schüler Vincenzo Galilei²⁷ und Giovanni Maria Artusi²⁸ zu nennen – eine deutliche Abkehr vom Glauben an die universale Harmonie, „an die unendliche Weisheit der Natur, an die unvergleichliche Schönheit und Kraft der Konsonanzen aus einfachen Zahlenverhältnissen, an Zahlentheorien überhaupt als Fundament für praktische Entscheidungen in der Musik“²⁹ festzustellen. Stattdessen nehmen im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts im italienischen musiktheoretischen Schrifttum die Werke kleineren Zuschnitts an Zahl zu; es sind Schriften, die sich nun kleineren Teilgebieten, besonders mit Hinblick auf die musikalische Praxis, widmen und die großen spekulativen Gebäude des vorherigen Jahrhunderts zurücklassen.³⁰

In Frankreich, dessen Geistes- und Kulturleben sich durch die europaweit einmalige zentralistische Struktur des Königshofs und des Akademiewesens von der Entwicklung in Italien deutlich unterschied, war die Zeit einer genuinen Musiktheorie noch nicht angebrochen. War zwar auch hier der Wunsch nach einer Restitution der antiken Musik deutlich vorhanden, so wurden doch keine eigenen Forschungen unternommen, dieses Ziel zu erreichen. Insbesondere innerhalb der Dichtergruppe der *Pléiade* unter der Leitung von Pierre de Ronsard wurde die italienische Musiktheorie rezipiert und kreativ umgesetzt.³¹ Wenn auch die weitere Entwicklung der in Italien durchaus vergleichbar

23 Vgl. hierzu: Dietlinde Rumpf, *Zur städtischen Musikpflege des Saalfelder Kantorats im 17. Jahrhundert*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft* (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 93–98.

24 *Theorica musicae*, Mailand 1492, *Practica musicae*, Mailand 1496 und *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Mailand 1518.

25 *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558.

26 Claude V. Palisca, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989, S. 221–306, hier S. 225 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 7).

27 *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Florenz 1581.

28 *L'Artusi overo delle imperfetioni della moderna musica*, Venedig 1600.

29 Palisca, *Jahrzehnte um 1600* (wie Anm. 26), S. 241.

30 Vgl. Renate Groth, *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert* (wie Anm. 26), S. 307–379, hier S. 311.

31 Z. B. Pontus de Tyard, *Solitaire premier*, Lyon 1552, *Solitaire second*, ebd. 1555.

ist, so ist die genuin französische Musiktheorie, die im 17. Jahrhundert überhaupt erst entsteht, in noch stärkerem Maße diesen praktischen Aspekten verpflichtet.³²

Komplexer noch ist die Lage der deutschsprachigen Musiktheorie. Bietet sie schon im 16. Jahrhundert kein einheitliches Entwicklungsbild,³³ so erscheint ihre Entwicklung im 17. Jahrhundert – auch durch die markante Zäsur des Dreißigjährigen Kriegs – gebrochen.³⁴ Das zeigt allein die Nennung so unterschiedlicher Theoretiker-Persönlichkeiten wie Sethus Calvisius (1556–1615), dessen Schriften die „magische“ Jahreszahl des Stilwandels um 1600 umgeben,³⁵ und den am Jahrhundertende anzuesiedelnden Wolfgang Caspar Printz (1641–1717).³⁶

Um einem nun möglichen Missverständnis vorzubeugen: Es soll keineswegs die These vertreten werden, dass die beschriebene konzeptionelle Umorientierung im musiktheoretischen Schrifttum auf neuartige Merkmale des Urbanen zurückzuführen ist. Und diese lassen sich offensichtlich in den – erheblich auch regionalen Entwicklungen unterworfenen – Schriften ebenfalls nicht auffinden. Betrachtet man jedoch die allgemeine Entwicklung der Inhalte, so wie es bereits angedeutet wurde, dann zeigt sich doch in der *grosso modo* festzustellenden Abkehr von in humanistischem und Renaissance-Denken angesiedelten kompendienhaften Gesamtdarstellungen eine Hinwendung zur musikalischen Praxis – einer Praxis, die sich durch den Stilwandel um 1600 deutlich gewandelt hatte. Und diese Neuausrichtung der Musiktheorie (bzw. des Musikdenkens allgemein), die Abkehr von der *Musica speculativa* zugunsten der *Musica practica*, ist auch – wenngleich nicht allein – auf Merkmale zurückzuführen, die in der insgesamt verstärkten Urbanisierung der Gesellschaft im Verlauf des 17. Jahrhunderts entwickelt werden. Zur ständischen (und entsprechend niedrig angesiedelten) Musikpflege der Stadt seit dem Mittelalter tritt nun eine Musikkultur, die sich nicht nur institutionell am Lebensraum der Stadt orientiert; auch die sie begleitende Theorie erfährt hierdurch eine neue Ausrichtung.

Indem sich das musiktheoretische Schrifttum von der spekulativen auf die praxisnahe Seite verlegt, also nicht mehr eine Utopie zu realisieren versucht, sondern stattdessen auf die aktuelle musikalische Realität reagiert, ist stets auch der Zusammenhang mit einer aktuellen, zeitgenössischen Musikanschauung gegeben – sei es in den Bereichen des neuen opernhaften Rezitativs, Fragen der temperierten Stimmung oder auch auf

32 Vgl. insgesamt: Manuel Gervink, *Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition*, Frankfurt (Main) 1996 (*Europäische Hochschulschriften*, Bd. XXXVI/160).

33 Klaus Wolfgang Niemöller, *Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen*, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, I. Teil: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003, S. 69–98, hier S. 71 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8/I).

34 Vgl. die komplexe Systematik, mit der Werner Braun diesen Bereich erschlossen hat. – Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, II. Teil: *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8/II).

35 Sethus Calvisius, *MEΛOΠOIIA sive melodiae condendae ratio*, Erfurt 1592, Magdeburg 1630, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig 1600, *Exercitatio musica tertia*, Leipzig 1611.

36 Wolfgang Caspar Printz, *Compendium musicae signatariae*, Dresden 1689, Dresden und Leipzig 1714, *Exercitationes musicae theoricopracticae coriusae de concordantiis singulis*, Dresden 1689, *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, *Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist* (3 Bde.), Dresden und Leipzig 1696.

dem nun neu aufkommenden Feld der Musikerbiographik.³⁷ Dies generell als Merkmal des „Urbanen“ zu charakterisieren, wäre sicherlich verfehlt. Doch die Rolle der wieder erstarkten Städte im Zeitalter einer musikalischen Umbruchsituation ist nicht zu leugnen. Dass dies in der Musikanschauung reflektiert wird, verwundert nicht.

Von dieser Situation aus führt der Weg in das 18. Jahrhundert, das mit der weiteren Verbürgerlichung von Kunst und Kultur auch die Merkmale der Urbanität weiter ausbaut – verbunden mit einer Neuorientierung des Geisteslebens an „klassischen“ und aufklärerischen Merkmalen.

³⁷ Vgl. Manuel Gervink, *Voraussetzungen und Grundlinien deutscher Musikerbiographik im 18. Jahrhundert*, in: *AcM* 67 (1995), Fasc. I, S. 39–54.