

Bemerkungen zur Reflexion auf Nation und Stil in der Frühen Neuzeit

von Lothar Schmidt

Um die folgenden Bemerkungen nicht mit einer Diskussion des historischen Epochenbegriffs zu belasten, sei eine ganz pragmatische Einschränkung vorangeschickt. In den Blick treten soll vor allem die Zeitspanne von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. In diesem Zeitraum wird zum einen der Begriff des Stils im Blick auf Musik virulent, zum anderen festigen sich Vorstellungen über die Musik der Nationen.¹ Um 1700 ist der Zusammenhang von Nation und musikalischem Stil dann bereits zu lexikographischen Ehren gelangt: bei Thomas Balthazar Janowka², Sebastien de Brossard³ und Johann Gottfried Walther⁴. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kulminiert schließlich die frühneuzeitliche Diskussion über das Verhältnis von Nation und Stil in der Kontroverse von François Ragueneau und Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville⁵, die in Deutschland sogleich rezipiert wurde, und schließlich um 1753 im Buffonistenstreit⁶.

Ich gehe im folgenden von zwei Beispielen aus. Es handelt sich um zwei musikalische Reisegesellschaften. Reisen bieten Gelegenheit zum Zusammentreffen von unterschiedlichen Nationen, genauer gesagt: von Angehörigen unterschiedlicher Nationen, die in Literatur und Theater zu deren Vertretern werden können.

Das erste Beispiel stammt bereits aus dem 19. Jahrhundert – aus dem Jahr 1825. Es liegt also jenseits des Zeitraums, den man als Frühe Neuzeit bezeichnet. Allerdings scheint es so, als handle es sich um den Fall einer historischen Asynchronität: Ich spreche von Gioacchino Rossinis *Viaggio a Reims*. Auf der Reise zur Krönung Karls X. von

¹ Zur Geschichte des Stilbegriffs in der Musik und auch zur Vorstellung des Nationalstils in der Frühen Neuzeit ist immer noch grundlegend Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Posen 1926. Einen erhellenden Überblick über die Problematik vom 14. bis zum 20. Jahrhundert bietet Ludwig Finscher, „Die Entwicklung nationaler Stile in der europäischen Musikgeschichte“, in: *Forum Musicologicum. Basler Studien zur Interpretation der alten Musik* 4 (1984), S. 33–56; für das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. auch Georgia Cowart, *The origins of modern musical criticism. French and Italian music 1600–1750* (= *Studies in musicology* 38), Ann Arbor 1981.

² Thomas Balthazar Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Prag 1701.

³ Sebastien de Brossard, Art. „Stilo. Veut dire Stile“: „Le Stile des Compositions Italiennes est picquant, fleury, expressif; celuy des compositions Françaises est naturel, coulant, tendre, etc.“, in: *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, zitiert nach der dritten Auflage, Amsterdam o. J. [ca. 1708] (reprographischer Neudruck Genf/Paris 1992), S. 135.

⁴ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732.

⁵ [François Ragueneau], *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéra*, Paris 1702 (reprographischer Neudruck, Genf 1976); [Le Cerf de la Viéville], *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française* [...], 3 Bde., Bruxelles 1705 (der erste Band war in erster Auflage bereits 1703 erschienen) (reprographischer Neudruck, Genf 1972); [François Ragueneau], *Défense du Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéras*, Paris 1705 (reprographischer Neudruck, Genf 1976).

⁶ Zur Querelle des Bouffons vgl. Cowart, *The origins of modern musical criticism* [s. Anm. 1], S. 106–113.

Frankreich trifft eine europäisch gemischte Gesellschaft – eine polnische Dame, Witwe eines italienischen Generals, eine französische Gräfin, ein russischer Graf und General, ein englischer Lord, ein spanischer Grande, ein deutscher Baron und Major und weitere Personen – zusammen. Es geschieht im Grunde gar nichts: Die Reisegesellschaft bleibt wegen Transportmangels in einem Hotel in der Provinz stecken. Sie tröstet sich mit der Erwartung nachträglicher, für Paris angekündigter Feiern und begeht die Krönung mit einem Bankett und eben Musik, Nationalmusik. Die polnische Dame singt eine sehr energische Polonaise, der spanische Grande einen gespreizt-pathetischen Fandango, der englische Lord die englische Königshymne, die aus Tirol stammende Wirtin einen Jodler. Alle übertrifft aber eine anwesende römische Sängerin, die über die ausgeloste Devise „Carlo X Re di Francia“ improvisiert.

Eine Bemerkung zur Asynchronität: Die Reisenden in Rossinis „dramma giocoso“ scheinen der Gesellschaft des Ancien régime zugehörig. Es sind im Grunde keine Personen des 19. Jahrhunderts, die Grenze zur frühen Neuzeit ist gleichsam rückwärts übersprungen. Das schickt sich durchaus zum Anlaß des Werks. Mit Karl X. – das wußte man bereits vor seiner Krönung – beginnt ein entschiedener Versuch, in Frankreich die alte Gesellschaft zu restaurieren; mit dem Ende seines Regimes verstummt auch Rossini.

Die zweite musikalische Reisegesellschaft traf sich mehr als 200 Jahre zuvor. Das europäische Staatensystem, dessen Umwandlung und zugleich Festigung nach dem Wiener Kongreß zum Kontext von Rossinis *Viaggio a Reims* gehört, war noch in seinen Anfängen. Im Jahr 1605 läßt Adriano Banchieri auf einem Boot, das von Venedig nach Padua fährt, eine bunte Gesellschaft zusammentreffen. Sie ist nicht ganz so europäisch-universell wie die Rossinis, aber auch sie versammelt unterschiedlichste Personen, verschieden nach Alter, Beruf und nicht zuletzt auch nach ihrer regionalen bzw. nationalen Herkunft – unter anderem einen Florentiner Buchhändler, einen Venezianer, einen Händler aus Brescia, einen Bologneser, einen Musiklehrer aus Lucca, eine Gruppe von Juden und einen Deutschen. Man vertreibt sich die Zeit mit dem Vortrag von vergnüglichen Madrigalen. Die Gesänge charakterisieren zum Teil die anwesenden Personen, zum Teil zitieren sie Arten des Gesanges oder der Komposition. Trotz der Unterschiedlichkeit der Gattungsvoraussetzungen verbindet Rossinis „dramma giocoso“ mit Banchieris Madrigalkomödie die weitgehende Ausschaltung der Handlung. Das zufällige Zusammentreffen der Personen, der Vortrag charakterisierender Musik steht im Zentrum.

Der Deutsche – wie bei Rossini ein Soldat wahrscheinlich – ist als Trunkenbold charakterisiert. So finden wir ihn auch im spanischen und italienischen Sprechtheater, und so ist er als topische Figur des „Capitano spavento“⁷ in die spätere Opera buffa eingegangen.

Von Banchieris *Barca* läßt sich mit etwas gutem Willen eine Traditionslinie bis zur Idee von Rossinis *Viaggio a Reims* ziehen. Die charakterisierende Gegeneinanderstellung von Personen, die das repräsentieren, was in Johann Heinrich Zedlers *Universal-*

⁷ Vgl. Wolfgang Osthoff, „Die Opera buffa“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern und München 1973, S. 678–743, hier S. 688 f. über die Herkunft des „Capitano spavento“ aus der *Commedia dell'arte*.

Lexikon das „Naturell der Völcker“⁸ genannt wird, zieht sich durch die Musikgeschichte der Frühen Neuzeit. Eine besondere Bedeutung erlangt sie im höfischen Spektakel. Claude-François Méneestrier etwa schildert in seiner 1681 gedruckten Schrift *Des Représentations en Musique Anciennes et Modernes* als deutsche Besonderheit die sogenannte „Wirtschaft“, die aber auch am französischen Hof – unter dem Namen „Hôtellerie allemande“⁹ – bekannt war. Im Karneval des Jahres 1670 verkleideten sich der Herzog und die Herzogin von Bayern als Wirtsleute, ein Teil des hohen Adels als Wirtsdieners, ein anderer als Gäste aus verschiedenen Völkern: Türken, Franzosen, Spanier, Chinesen, Böhmen, Armenier – insgesamt waren 40 Nationen vertreten. Den Gästen waren italienische Verse zugeordnet, die auf deren Sitten, Temperament und Neigungen („Moeurs, Temperament, Inclinations“) anspielten.¹⁰

Es blieb nicht bei solchen Spektakeln rein ephemeren Charakters, wir alle kennen Werke, in denen Nationen auftreten: das „Ballet des Nations“ aus Jean-Baptiste Molières und Jean-Baptiste Lullys *Bourgeois gentilhomme* (1670) oder André Campras Opérballet *L'Europe galante* (1697).

Banchieris *Barca* ist nun nicht nur interessant, weil sie in stoffgeschichtlicher Hinsicht am Beginn einer Reihe von musikalischen Darbietungen steht, die sich bis zu Rossini verfolgen läßt, sondern auch weil uns in den Überschriften und den Argomenti der einzelnen Gesänge Begriffe begegnen, die gerade in der Zeit um 1600 in den Blick der Musiktheorie treten und zu Termini werden.

Da werden zwei Madrigale „alla Venosa“ gesungen, eines „alla Marenzio“: das heißt Madrigale in der Art – „alla maniera“ – Carlo Gesualdo da Venosas oder Luca Marenzios. Nachdem das Madrigal in der Art Marenzios vorgetragen wurde, heißt es im Argomento, das das folgende Stück vorbereitet: „Finito il Madrigal di Stil Romano Colla Francesco ne produce un'altro all'uso del comporr Napolitano“: Wenn das Madrigal im römischen Stil beendet ist, trägt Colla Francesco – das ist der Name des mitreisenden Neapolitaners – ein weiteres vor, das nach neapolitanischem Gebrauch komponiert ist. Dazu kommt noch eine „Aria a imitazione del Radesca alla Piemontese“, die ausdrücklich als „Aria nel Liuto“ bezeichnet wird; „a imitazione“ hat hier ebenfalls die Bedeutung von nach Art, in der Manier, im Stil Enrico Radesca di Foggias, eines Piemontesers, der für seine Lautenlieder bekannt war. Nicht gemeint ist der lateinisch/italienische Terminus, der im Sinne der humanistischen Wortprägung „ad parodiam“ die Komposition nach einem Modell bezeichnet: Auch das gab es freilich im Madrigalrepertoire des späten 16. Jahrhunderts, mit karikierender Absicht in Madrigalkomödien Orazio Vecchis (etwa in der Parodie auf Cipriano de Rores *Ancor che col partire im Amfiparnasso*, Venedig 1597) oder ganz seriös etwa bei Lodovico Agostini (in den Stücken über Madrigale Herzog Guglielmo Gonzagas am Beginn von *Le lagrime del peccatore*, Venedig 1586).

⁸ Johann Heinrich Zedler, Art. „Naturell der Völcker“, in: *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 23, Leipzig/Halle 1740, Sp. 1246–1251.

⁹ Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4), Laaber 1981, S. 19.

¹⁰ Claude François Méneestrier, *Des Représentations en Musique Anciennes et Modernes*, Paris 1681 (reprographischer Neudruck Genf/Paris 1992), S. 283–286.

Banchieri bezieht die genannten Termini zum einen auf einzelne Komponisten: Gesualdo, Marenzio, Radesca, zum anderen auf – wenn nicht im modernen Sinne nationale, so doch mit bestimmten Zentren: Rom, Neapel und Piemont verbundene – Kompositionsweisen, und zwar Kompositionsweisen innerhalb einer Gattung, im anspruchsvollen Madrigal. Gemeint sind nicht unterschiedliche Genres wie die Napolitana oder Giustiniana. Konsequenter verzichtet Banchieri in diesen Stücken denn auch auf den Einsatz von Dialekten, durch den sonst die auftretenden Personen, die Interlocutori der Madrigalkomödie, gekennzeichnet sind: die Venezianer, Napolitaner, der Florentiner und der Deutsche. Hier geht es in der Tat um charakteristische Unterschiede innerhalb der anspruchsvollen Kunstmusik der Zeit um 1605.

Was Banchieri uns musikalisch vorführt und in den Überschriften und den Argomenti der Kompositionen auch begrifflich faßt, ist theoriegeschichtlich von großer Aktualität. Ja man möchte sagen, daß Banchieri mit der musikalischen Demonstration der theoretischen Reflexion noch vorausleitet.

Mit Entschiedenheit hat wohl erstmals Pietro Pontio in seinem *Ragionamento di Musica* von 1589 den Begriff des Stils auf musikalische Sachverhalte angewandt. Hier ist die Rede vom „modo, o stile di comporre“, von der Weise oder dem Stil, in dem Madrigal, Messen oder Motetten zu komponieren seien.¹¹ Vor allem in der rhythmisch-metrischen Struktur definiert Pontio Unterschiede der verschiedenen Gattungen. Gioseffo Zarlino hatte in seinen ein Jahr zuvor erschienenen *Sopplimenti musicali* beklagt, daß oftmals Messen und andere Kirchenmusik und leichte Stücke wie Barzellette in „un modo, & in un medesimo stile“ geschrieben seien.¹² Pontios Versuch, unter dem Begriff „modo“ oder „stile“ technische Kriterien für das musikalische Dekor zu finden – im Grunde entwickelt er die Theorie dreier vom Dekor abhängiger „modi dicendi“, die sich durch den jeweiligen Grad von Gravità unterscheiden –, hat freilich Vorläufer: 1555 geht Nicola Vicentino in seinem Traktat über alte und neue Musik mehrfach auf die technischen Unterschiede der musikalischen Genres ein, er verwendet dabei den Begriff „modo di comporre“, den er jedoch auch in ganz allgemeinem Sinne gebraucht, in der Bedeutung von Art und Weise etwas zu machen: Kapitelüberschriften lauten so ganz lehrbuchartig: „Modo di comporre a due voci“ oder „Modo di comporre sopra il canto fermo“¹³.

¹¹ Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma 1588 (reprographischer Neudruck Kassel 1959, = Documenta musicologica 1,16). In seinem *Dialogo* von 1595 nahm Pontio diese Überlegungen erneut auf.

¹² Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588, S. 113: „Et peggio anco, che in esse [gemeint sind die „Cantilene, che compomgono alcuni de nostri Compositori moderni“] non si troua alcuna differenza tra quelle che compomgono per seruire al culto Diuino, nel lodare, pregare, & ringratiare Iddio nostro Signore, & à laude & gloria de i Santi cittadini del cielo, & di tutte l'Anime beate; & quelle che seruono ne i Theatri, ne i Giuochi, nelle Feste publiche, ne i Conuiti & ne i Balli: lequali sono piene de Numeri leggiери & di Mouimenti uani & lasciui, aggiunti alle fiate à parole uane, sporche, & piene di lasciua, che offendono le caste orecchie de gli Vditori. Et si odono tutte le cose loro fatte ad un modo, & in un medesimo stile [Hervorhebung L. S.]: percioche quei Numeri & quell'Harmonia che si ode in una Messa, & in uno salmo; che sono cose piene di grauità & santità; si ode anco in una Canzone ò Barzelletta, cosa uana & ridicolosa. Et dirò di più, cosa che mi fa alle fiate arrossire; che sono alcuni tanto temerarij & di tanta sfacciatezza, ch'ardiscono d'accommodare i cantici Euangelici & altre cose simili della“.

¹³ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555 (reprographischer Neudruck, hrsg. v. E. E. Lowinsky, Kassel 1959, = Documenta musicologica 1,17), fol. 83^v bzw. 82^v.

Bei Pontio und Vicentino fehlt noch der bei Banchieri zentrale Aspekt der Begriffe „stile“ oder „uso di comporre“, nämlich der Bezug auf einzelne Komponisten oder Regionen bzw. Nationen. Dies scheint auf den ersten Blick erstaunlich, denn in der älteren Musikgeschichte finden wir sehr wohl praktische Vorläufer, die von einer hohen Bewußtheit solchen Dingen gegenüber zeugen – etwa in der ostentativen Zusammenstellung unterschiedlicher, mit verschiedenen Sprachen und Nationen verbundener Genres in Orlando di Lassos Viersprachendruck von 1573: Er bietet jeweils sechs lateinische Motetten, französische Chansons, italienische Madrigale und deutsche Lieder. Die theoretische Reflexion und der entschiedene Begriff des Stils oder der Maniera zeichnet sich erst zögerlich ab. Dabei ist aber auch das Genre zu berücksichtigen, dem die herangezogenen theoretischen Quellen angehören. Pontio etwa gibt eine rudimentäre Kompositionslehre für italienische Leser, die gewiß weniger an Hinweisen zur Herstellung deutscher Lieder oder französischer Chansons interessiert waren.

Wichtig im Blick auf mögliche Quellen für die Reflexion außerhalb des im engeren Sinne musiktheoretischen Diskurses ist daher ein Text ganz anderer Art, die *Ragionamenti accademici* des Florentiners Cosimo Bartoli, eines musikalischen Laien.¹⁴ Bartoli geht in den 1567 gedruckten Dialogen, die von verschiedenen Bereichen der Kunst, besonders von Malerei handeln, auch auf eine Reihe musikalischer Aspekte ein, unter anderem bietet er eine umfangreiche Erörterung über Komponisten von Ockeghem und Josquin bis zu Arcadelt. Hier tritt die „maniera“ einzelner Komponisten in den Blick. Viele seien in Josquins Fußstapfen getreten, Mouton, Brumel, Isaac usw. In Florenz habe Verdelot viele Werke geschaffen, die noch heute zur Verwunderung Anlaß geben, denn sie haben Leichtigkeit, Würde, Leidenschaft, Schnelligkeit, Langsamkeit, Fugen, ganz den Worten entsprechend, die er komponiert habe. In seine Fußstapfen wiederum sei Arcadelt getreten. Dann kommt die Sprache auf Gombert und Crecquillon, sie hätten eine von den anderen verschiedene „maniera“ in ihren Kompositionen gebraucht. Bartoli präzisiert noch diese „maniera“: In Gomberts vielen Motetten mit unterschiedlicher Stimmenzahl sei eine Ordnung („ordine“) befolgt, in der alle Stimmen ununterbrochen zusammen singen, mit engverbundenen Fugen, so daß daraus eine gewisse „grandezza“ entstehe.¹⁵

Bartoli charakterisiert hier die persönliche „maniera“ von Komponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Einige dieser Komponisten vergleicht er zudem mit Malern: Ockeghem, der die Musik nach langem Niedergang wiedererfunden habe, mit Donatello, der quasi die Skulptur wiederentdeckt habe, Josquin mit Michelangelo; beide seien bis heute in ihren Künsten unübertroffen. Sehr wahrscheinlich lehnt sich Bartoli dabei an die Ausführungen Giorgio Vasaris über die persönliche „maniera“ bildender Künstler an. Aber schon vor Bartoli und außerhalb von Florenz findet sich ein solcher Gebrauch des Begriffes „maniera“, in Ghiselin Danckerts Traktat von 1551, wo von der „maniera de M. Willaert“ die Rede ist, die andere – sehr zum Schaden der Musik –

¹⁴ Zu Bartoli siehe James Haar, „Cosimo Bartoli on music“, in: *Early Music History* 8 (1988), S. 37–79; hier sind auch die Musik betreffenden Abschnitte aus Bartolis *Ragionamento* ediert.

¹⁵ Ebd., S. 55.

nachahmen („imitare“).¹⁶ 1558 spricht Zarlino in den *Istitutioni harmoniche* ebenfalls von der „maniera“ Willaerts, den er aber anders als Danckert als vorbildlichen Komponisten ansieht.¹⁷ Der Begriff der „maniera“ ist also an sich wertneutral, er zielt als „maniera di Willaert“ auf musikalische Eigentümlichkeiten der Werke. Der Begriff „stile“ selbst tritt dann recht genau zur Zeit Banchieris in eben diesem Sinne auf: 1608 in Artusis *Discorso secondo* als „stile di Adriano“ im Rahmen der Debatte über die Prima und die seconda Pratica.

Ein weiteres wichtiges Zeugnis für die Einführung des Terminus „stile“ zur Charakterisierung von Komponisten ist eine Passage („De i riti e maniere c’hanno hauuto molti Musici, in hauer composto le loro Musiche armoniali“, Cap. LVII) aus dem zweiten Teil von Lodovico Zacconis *Prattica di Musica*, die wohl um 1600 konzipiert wurde – der erste Teil war 1596 abgeschlossen –, aber erst 1622, kurz vor Zacconis Tod im Druck erschien.¹⁸ Zacconi berichtet von einem fiktiven Treffen einer Reihe von Komponisten mit Zarlino, das er in das Jahr 1584 verlegt. Er leitet es mit folgender Überlegung ein: Es sei offensichtlich, daß Gott seine vielfältigen Gaben so verteilt habe, daß oft die eine diesem, die andere jenem Menschen zugefallen sei. Dies sehen wir in jedem Beruf und auch in der Musik. Und da er von verschiedenen Stilen von Kompositionen sprechen wolle – wörtlich heißt es „varij stili, modi, e maniere di diverse compositioni“ –, sei angemerkt, daß die musica armoniale aus sieben verschiedenen Aspekten bestehe: „arte, modulatione, diletto, tessitura, contrapunto, inventione und buona dispositione“. Jedes dieser Dinge sei für den Komponisten wichtig; und in welchem Grade man sie antreffe, welche besonders überwiege, dadurch mache sich ein Komponist einen Namen und werde bekannt. Bei dem Treffen mit Zarlino seien nun die Stile verschiedener Komponisten besprochen worden: „dicendosi dello stilo di questo, e di quello“. Zarlino sagte von sich selbst, sein Geist sei vor allem der „regolar tessitura“ und der Kunst zugeneigt, wie auch der des anwesenden Costanzo Porta. Striggio habe mehr Talent zur „vaga modulatione“, Willaert „di grand’arte e giuditiosa dispositione“. Daher kommt es, daß, wenn man einmal ein Werk eines Komponisten gehört habe, man andere Werke sofort erkenne und sagen könne: sie stammen von diesem oder jenem.¹⁹

Ich übergehe die Bedeutung der verschiedenen Begriffe „tessitura“, „dispositione“, „arte“ usf. – James Haar hat sie eingehend kommentiert²⁰. Wichtiger ist für unseren Zusammenhang die Formulierung dessen, woraus Banchieri den Effekt seiner „Barca“ zieht: die Idee eines persönlichen Stils der Komponisten. Das scheint etwas anderes zu sein, als die ältere Vorstellung, dieser Komponist habe eine bestimmte Technik entdeckt, die noch bei Bartoli im Vordergrund zu stehen scheint.

¹⁶ Siehe Héctor E. Rubio, *Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 5), Tutzing 1982, S. 51; vgl. hierzu auch Wolfgang Treu, *Maniera und Manierismus im Musikschrifttum*, Diss. Freiburg 1986, Karlsruhe 1987, S. 103 f.

¹⁷ Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558 (reprographischer Neudruck New York 1965), S. 205.

¹⁸ James Haar, „A sixteenth-century attempt at music criticism“, in: *JAMS* 35 (1983), S. 191–209.

¹⁹ Lodovico Zacconi, *Prattica di musica. Seconda parte*, Venedig 1622 (reprographischer Neudruck Hildesheim/New York 1982), S. 49–50.

²⁰ Haar, „A sixteenth-century attempt at music criticism“ [s. Anm. 18], S. 199–207.

Bisher habe ich nur vom Stil gesprochen und den zweiten Begriff aus dem Titel meines Vortrags beiseite gelassen: Nation. Gehen wir nochmals zu Banchieri zurück. Dort fanden wir neben der einem Komponisten zugeschriebenen „maniera“, oder dem „stile“ den Bezug auf regionale Zentren: Rom, Neapel; daneben aber zugleich auf Personen, die „interlocutori“, die nach ihrer Nationalität charakterisiert werden. Schauen wir auf den auftretenden Deutschen: Er wird als Baß eingeführt, er singt ein Kauderwelsch aus Deutsch oder Bayerisch, und er fällt durch sein Penchant zum Wein besonders auf. Er könnte zudem ein Militärangehöriger sein. Das ist – wie bereits angedeutet – seit dieser Zeit topisch. Auch daß er auf etwas grobe, musikalisch nicht sehr elegante Weise singt.

Der Deutsche tritt auf, wenn nicht als Exot, so als Karikatur – wie die Venezianer, der Florentiner oder die Juden. Banchieri ordnet ihm allerdings ein bestimmtes musikalisches Genre zu, das einzige, das genuin mit dem deutschen Bereich verbunden war: Der Deutsche singt ein Tenorlied. Damit präsentiert er aber eben keine aktuelle Musik, wie sie um das Jahr 1600 ein Madrigal nach Art Marenzios oder Gesualdos darstellte, sondern ein Genre, das sich zu dieser Zeit im europäischen Kontext längst als rückständig präsentierte.²¹ Was sind nun die Voraussetzungen für die Charakterisierung des Deutschen, sieht man einmal vom literarischen Kontext ab? Gibt es eine Reflexion auf deutsche Musik im 16. Jahrhundert? Dazu nur ein Beispiel.

Hermann Finck zitiert 1556 in seiner *Practica musica*, einem Erzeugnis des protestantischen Mitteldeutschland, ein Diktum, das – wie er sagt – in aller Munde sei: „Germani boant, Itali balant, Hispani eiulant, Galli cantant“, und er ergänzt, von den „exteris gentes“ – den auswärtigen Nationen – seien die Deutschen viele Jahrhunderte lang für „amousoi“ gehalten worden.²² Das Zitat findet sich am Ende des Traktats in einem Abschnitt, der der „defensio Germanorum“ gewidmet ist. Josquin, den Finck nach der alten Nationen-Einteilung zu den Deutschen rechnet, und Gombert dienen ihm zur Wiederlegung des Vorwurfs. Der Abschnitt über Josquin und Gombert ist neben einer Stelle aus Glareans *Dodecachordon*²³ vermutlich eine der Quellen für Cosimo Bartolis Komponistencharakteristik. Die noch lange nach dem 16. Jahrhundert immer wieder in verschiedenen Fassungen zitierte Formel „Germani boant, Itali balant“ usf. hat eine lange Vorgeschichte. Bei Franchino Gaffurio findet sie sich in folgender Form: „Anglici enim concinendo iubilant, cantant Gallici. Hyspani ploratus promunt. Germani ululatus. Itolorum nonnullos ut genuenses et ad eorum littora resident caprizare ferunt“²⁴, die in der Bemerkung über die „Anglici“ auf eine Passage bei Johannes Tinctoris zurückgeht und

²¹ Zur späten Pflege des deutschen Tenorliedes siehe Robert Caspari, *Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Quellen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*, München 1972.

²² *Practica musica Hermanni Finckii, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Wittenberg 1556 (reprographischer Neudruck Hildesheim/New York 1971), fol. Ss I^r: „Paucā hoc loco mihi pro defensione Germanorum dicenda restant, qui multis iam saeculis plane [amousoi] ab exteris gentibus habentur, a quibus, hac in arte haud excellere posse, constanter creduntur. Vnde omnibus in ore est usitatum illud dictum, a nescio quo parum nostrae genti aequo censore proditum: Germani boant: Itali balant: Hispani eiulant: Galli cantant.“

²³ Heinrich Glarean, *Dodecachordon. Liber tertius*, Basel 1547 (reprographischer Neudruck New York 1967), S. 362 f.; vgl. dazu Haar, „Cosimo Bartoli on music“ [s. Anm. 14], S. 58 f.

²⁴ Franchinus Gaffurius, *Theorica musice*, Mailand 1492 (reprographischer Neudruck New York 1967), fol. kV^r.

sich über mehrere Zwischenstationen zumindest bis zur Entgegenstellung italienischen und französischen Gesangs um die Mitte des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt.²⁵ Lange vor der Reflexion auf nationale Unterschiede in der Komposition steht damit die auf nationale Unterschiede in der Gesangspraxis. Ein Bewußtsein vom fremder Praxis ist bereits deutlich – und freilich auch schon ideologisch geprägt – in den aus dem Ende des 9. Jahrhunderts datierenden Berichten des Johannes Diaconus einerseits und des Notker Balbulus andererseits über das Verhältnis von römischem und fränkischem Gesang.²⁶ Bei Finck spätestens ist allerdings nicht mehr allein die Art und Weise, wie gesungen wird, sondern – ja noch vielmehr – die musikalische Komposition selbst gemeint.

Fincks musikalische „defensio germanorum“ scheint Teil eines humanistischen Patriotismus zu sein, der die deutsche Nation gegen die anderen europäischen Gentes verteidigt. Dabei sind einige Topoi des Bildes deutscher Musik – der Begriff sei hier traditionell in einem weiten Sinne gemeint und nicht eingeschränkt auf Kunstmusik – selbst Produkte des Humanismus. Es ist allgemein bekannt, daß Tacitus *Germania*, die 1470 im Druck erschien, sowohl in Deutschland wie außerhalb einen wesentlichen Einfluß ausübte.²⁷ Ebenso wurde ein an Tacitus orientierter Text Silvio Ennea Piccolominis (*Germania*; Erstdruck Leipzig 1496 mit dem Titel *De Ritu. Situ. Moribus et Condicione theutoniae descriptio*) wichtig.²⁸ Der Gesang der Germanen wird als Kriegsgesang beschrieben, und ihre Trinkfreude hat hier ihren locus classicus, wenn auch ein deutscher Humanist wie Johannes Aventin dem entgegenhielt, die Germanen hätten nur an hohen Festen Wein getrunken und deshalb heiße bei ihnen das Fest Christi Geburt „Weynnachten“.²⁹ Thomas Morley wiederum äußerte in seiner *Plain and easy Introduction to practical music* von 1597 die Vermutung, die zahlreichen Trinklieder, die man in Italien anfinde, rührten gar nicht von Italienern her, oder seien zumindest nicht für diese geschrieben, sondern von oder für die Deutschen, die in Scharen die italienischen Uni-

²⁵ Siehe dazu den Kommentar in Finscher, „Die Entwicklung nationaler Stile“ [s. Anm. 1], S. 36–39 und den Abschnitt „Regional and national manners of discant“ (S. 421–426) in Rob C. Wegman, „From maker to composer. Improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450–1500“, in: *JAMS* 49 (1996), S. 409–479.

²⁶ Siehe dazu Hartmut Möller, „Institutionen, Musikleben, Musiktheorie“, in: *Die Musik des Mittelalters* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 2), Laaber 1991, S. 129–199, hier S. 140. Eine wichtige Darstellung von Gesangstechniken und auch ihrer regionalen Differenzierungen bietet auf einer breiten Grundlage theoretischer Quellen Timothy J. McGee, *The sound of medieval song. Ornamentation and vocal style according to the treatises*, Oxford 1998. Ein Sonderfall in der Frühgeschichte unserer Problematik ist die nationale Differenzierung der musikalischen Notation im 14. Jahrhundert, bei der, und zwar aus italienischer Perspektive, zwischen einem „aere ytalico“ und einem „aere gallico“ unterschieden wird; vgl. dazu neuerdings Oliver Huck, „‘Modus cantandi’ und Prolatio. ‘Aere ytalico’ und ‘aere gallico’ im Codex Rossi 215“, in: *Die Musikforschung* 54 (2000), S. 115–130. Inwiefern eine Verbindung zur musikalisch freilich eher vagen italienischen Beschreibung französischen Gesangs im Umkreis von Petrarca besteht, auf die etwa Finscher („Die Entwicklung nationaler Stile“ [s. Anm. 1], S. 36–39) hingewiesen hat, ist – soweit ich sehe – ungeklärt.

²⁷ Siehe Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600* (= Erträge der Forschung, 180), Darmstadt 1982, S. 27 und Hans Tiedemann, *Tacitus und das Nationalbewußtsein der deutschen Humanisten Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1913, bes. S. 25–33.

²⁸ Tiedemann, *Tacitus und das Nationalbewußtsein der deutschen Humanisten* [s. Anm. 27], S. 25–33.

²⁹ Ebd., S. 64.

versitäten bevölkerten.³⁰ Wie dem auch sei, bei Banchieri gehören der rauhe Gesang des Deutschen und die Trinkfreude zum Bild.

Finck übrigens bietet aus der Sicht des protestantischen Deutschland in seiner „defensio germanorum“ eine Argumentation, die noch 200 Jahre darauf bei Johann Joachim Quantz in dessen bekanntem Vergleich der Musik der europäischen Nationen für die Beurteilung der deutschen Verhältnisse eine Rolle spielt: Unsere „gens“ sei durch ihr „ingenium“ keineswegs weniger zum Gesang und zur Musik befähigt als die Italiener, Franzosen oder Spanier und andere, aber die verschiedene „studiorum ratio“, die unterschiedliche Art der Ausbildung, benachteilige die Deutschen. Während sich die ausländischen Nationen allein auf die Musik konzentrieren könnten, müssten deutsche Schüler viele Fächer lernen. Finck zielt offensichtlich auf die Bedeutung der *maitrisen* für die Ausbildung der Sänger in Frankreich und die Nöte deutscher Kantoren – bei Quantz sind es die gleichen (deutschen) Nöte und nun die italienischen Konservatorien³¹. Auch seien Musiker in Deutschland weniger geachtet und ihr Einkommen geringer – so argumentieren Finck wie Quantz. Dies stehe der Ausübung einer „ars liberalis“ entgegen – so Finck. Die Herrscher werden aufgerufen, diesen Zustand zu ändern.

Auch in Italien wird um die Mitte des 16. Jahrhunderts das Verhältnis von Nation und Musik angesprochen. Zarlino etwa äußert sich dazu in den 1558 gedruckten *Istitutioni harmoniche*. Die erste Passage steht in einer langen, bis auf die Antike zurückreichenden Tradition. Die musikalischen Tonarten, die Modi, seien nach den griechischen Völkern benannt, die sie erfunden hätten.³² Kurz nach dieser Erklärung kommt Zarlino auf die modernen Nationen zu sprechen. Auch hier gebe es Unterschiede zwischen der Musik der Italiener, Spanier, Franzosen und Deutschen, je nach Art der Harmonie, der Verse und der gebrauchten Instrumente.³³ Eine Charakteristik der modernen Nationen und ihrer Musik, wie sie der antiken Ethoslehre entspreche, gibt Zarlino allerdings nicht. Das direkte Modell für Zarlinos Ausführungen scheint in einem Kapitel von Pietros Aarons zehn Jahre vor Zarlinos Schrift gedrucktem *Lucidario in musica* zu liegen. Auch Aaron referiert zunächst antike Bemerkungen über die traditionellen Tonartnamen und zieht dann einen Vergleich mit der Musik seiner Zeit, wobei er kurz – wie dann sehr ausführlich Zarlino – auf die Bedeutung der jeweiligen Sprache für die Musik der Nationen

³⁰ Thomas Morley, *A plain and easy introduction to practical music*, hrsg. v. R. Alec Harman, London 1952, S. 295: „The slightest kind of music (if they deserve the name of music) are the Vinate or drinking songs, for, as I said before, there is no kind of vanity whereunto they have not applied some music or other, as they have framed this to be sung in their drinking; but that vice being so rare among the Italians and Spaniards I rather think that music to have been devised by or for the Germans (who in swarms do flock to the University of Italy) rather than for the Italians themselves.“

³¹ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 (reprographischer Neudruck München/Kassel 1992), S. 331 f. (VIII. Hauptstück, § 86).

³² Zarlino, *Le istitutioni armoniche* [s. Anm. 17], S. 293 f.: Die „Antichi“ nannten die Tonarten „Modi; aggiungendoli Dorio, o Frigio, ouero altro nome, secondo il nome de i popoli, che furno inuentori di quella harmonia, ouero da quelli, che più si dilettauano di quella specie di harmonia, che di vn' altra: Imperoche l' harmonia Doria fù denominata dalli Doriensi, che furono li suoi inuentori; la Frigia dalli popoli, che habitauano la Frigia; et la Lidia da quel li di Lidia, et cosi le altre per ordine.“

³³ Ebd., S. 295 f.

hindeutet.³⁴ Aaron stößt sich übrigens ebenso wie Finck, allerdings aus italienischer Perspektive, an dem Spruch über den Gesang der modernen Nationen, der den Franzosen das Singen („il cantare“), den Engländern das Jubilieren („il giubilare“), den Spaniern das Weinen oder Wimmern („il piangere“), den Deutschen das Heulen oder Schreien („l'urlare“) und den Italienern schließlich eine Gesangsweise zuordnet, die als „il caprezzare“ bezeichnet wird.³⁵ Er hält die Herabsetzung der Italiener für ein Werk des Neides und der Mißgunst gegenüber der italienischen Nation, die doch eine Vielzahl von hervorragenden Sängern und Musikern hervorgebracht habe, wie er dann mit einer umfangreichen Namensliste belegt.³⁶

Gehen wir zeitlich einen Schritt weiter voran, so finden wir auch die bei Zarlino und Aaron noch ausgesparte Übertragung der antiken Betrachtungsweise nach ethischen Aspekten explizit im theoretischen Diskurs über die Musik der modernen Nationen. Dabei verschiebt sich der Ort der Reflexion von Italien nach Frankreich. Marin Mersenne stellt im zweiten Buch seiner „Harmonie universelle“ von 1639 Überlegungen zur Gesangsweise in Italien und Frankreich an.³⁷ Er steht damit in dieser Zeit in Frankreich nicht allein. Aus dem Jahr 1639 datiert auch der Bericht des Gambisten André Maugars, der einem französischen Adressaten auf dessen Wunsch von Rom aus über den Zustand der italienischen Musik berichtet.³⁸

Mersenne teilt eine Beobachtung mit, die für den weiteren Verlauf der Diskussion über Musik und Nation, die ihren Höhepunkt um 1753 im Buffonistensteit findet, von

³⁴ Pietro Aaron, *Lucidario in musica*, Venedig 1545 (reprographischer Neudruck New York 1978), fol. HH2^v–HH3^r (= Libro quarto, capitolo 1).

³⁵ Ebd., fol. HH3^r.

³⁶ Ebd., fol. HH3^r–HH4^r: „à Franciosi il cantare, alli Inglesi il giubilare, alli Hispagnuoli il piagnere, a Tedeschi l' urlare, Et all' Italiani il caprezzare, laqualcosa non mi si puo far a credere, che da altro proceda, che da inuidia, et malignita essendo da questi tali stato non solamente dato il luogo da sezzo alla Italia, ma anche quella di uituperoso, et biasimeuole nome chiamata, Non è da douer esser fatto certamente tal giuditio, percioche posto che la natura di particolare, et spetial gratia non habbia conceduto alla Italia, che in essa tutto siano eccellenti in questa facolta di Musica, non è pero, che cosi fra noi non ui habbia di buoni, et eccellenti Musici, come in Francia, et in qualunque altra prouincia, si come in quelle medesimamente di ogni maniera se ne ritrouano, Anzi uuo, che a loro consolatione, et conforto sappiano questi nostri maliuoli, et detrattori, che se Franciosi, Tedeschi, ò niun altro barbaro hanno qualche parte, che traluca in loro, che tutto hanno (sia detto con loro pace) apparato in Italia come quella, che è cimento, et paragone di tutti i belli et buoni ingegni, et doue loro conuiene che uengano a pigliare il giuditio e'l condimento di ogni lor sapere, A torto adunque questi tali tal nome di imperfettione danno a gli Italiani, conciosia cosa che gia molti cosi huomini, come donne degni et eccellenti cantori siano stati, et hora siano in Italia, de quali alcuni che lungo fora a raccontargli tutti parte per non de fraudarli di quello, che loro meritamente si conuiene, et parte per dar a diuedere a questi tali quanto sia falsa la loro oppenione, et il giuditio, che fanno de gli Italiani, danno saranno ricordati, et celebrati, Et primieramente non è niuno, che non sappia di quanta eccellenza sia stato, et siano“; es folgt die Namensliste.

³⁷ Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, Paris 1636 (reprographischer Neudruck, Paris 1986), „Traitez des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, & de la Composition“ (in Bd. 2), hier S. 356–358: „Advertissement pour le Maistres qui enseignent à chanter: où il est parlé des Airs Italiens“.

³⁸ Siehe Wilhelm J. von Wasielewski, „Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte* 10 (1878), S. 1–9, 17–23. André Maugars *Response faite à vn curieux svr le Sentiment de la Musique d'Italie. Escrite à Rome le Premier Octobre 1639* – Maugars hielt sich 1638/39 in Rom auf – wurde 1639 oder 1640 erstmals gedruckt; dann wieder – „mit geringen Modificationen“ (laut Wasielewski) – 1672, 1697 und 1700.

Bedeutung sein wird. Er geht in seinem Vergleich der italienischen und französischen Musik von deren Fähigkeit aus, die Leidenschaften darzustellen. Die Italiener stellen, soweit sie können, in ihrem Gesang die Leidenschaften dar („representent les passions & les affectations de l'âme & de l'esprit“), zum Beispiel den Zorn, die Wut, den Ärger, die Schwäche des Herzens und andere Leidenschaften mehr, und dies mit einer solchen Kraft, daß man denkt, sie werden selbst von den Leidenschaften bewegt, die sie singend darstellen. Unsere Franzosen hingegen begnügen sich damit, dem Ohr zu schmeicheln, und sie haben eine fortwährende Weichheit in ihrem Gesang, die die Kraft hindert. Mersenne weist dann auf Caccini und seine Gesangslehre hin. Die französischen Sänger hielten die neuen Exklamationen und Accente für zu theatralisch, Mersenne fordert jedoch, die neuen Techniken aufzunehmen und sie der französischen Douceur anzupassen.³⁹

Für Mersennes Ansichten über italienische Musik war sein Briefwechsel mit Giovanni Battista Doni wichtig, der gleichfalls an der Frage von Nation und Musik interessiert war. Doni hält die italienische Musik für die vollkommenste. Nachdem lange Zeit die Oltramontani – Josquin, Mouton, Gombert und andere – führend gewesen seien, habe sich dies geändert, wofür er eine Reihe von Komponisten und Theoretikern von Zarlino, über Marenzio, Palestrina, Pomponio Nenna bis Gesualdo anführt. Über die französischen Musiker schrieb er im Jahr 1636 an Mersenne: „Statt die Melodie zu variieren und sie kunstvoll zu machen, halten sie sie simpel und trivial und bleiben lange bei einem Ton. Wenn auch die^o Musiker sich diesem Stil verpflichtet fühlten, so läge es an den Fürsten, sie so zu unterstützen, daß sie sich besseres aneignen könnten“.⁴⁰

Doni ist von der Superiorität der italienischen Musik überzeugt. In seinem *Trattato della musica scenica* (geschrieben 1633/35)⁴¹ empfiehlt er den Komponisten, sich dennoch mit der Musik anderer Nationen zu beschäftigen, denn jede habe ihre eigenen Vorzüge. Hier tritt nun eine Topik von Nationalmusik auf, die im 17. und 18. Jahrhundert von einiger Bedeutung sein wird. Sie bezieht sich zudem nicht mehr allein auf Vokalmusik, sondern auch auf charakteristische Tänze und ihre Stilisierung: Den Spaniern könne man einiges im Blick auf würdige und majestätische *soggetti* ablernen, z. B. von ihren Pavanen. Den englischen und deutschen Canzoni könne man einige „congetti ardi e militari“ entnehmen, in der Allemande zeige sich ein gewisses mannhaftes und militärisches Wesen, das der phrygischen Manier der Alten entspreche. Doni geht außerdem noch charakterisierend auf die Franzosen, die Portugiesen, die Sizilianer und die Grie-

³⁹ Mersenne, *Harmonie universelle* [s. Anm. 37], Bd. 2, S. 357.

⁴⁰ „Car au lieu de faire la melodie varree et artificieuse, ils l'on faicte pour la pluspart simple et triviale, comme l'on voit en la suite des notes qui s'arrestent souvent sur la mesme corde. Tant s'en faut doncques que vos musiciens soient obligez à ce stile, que pour moy ils ont le chemin ouvert de perfectionner beaucoup en le changeant [...] Et je m'assure que si voz Princes vouloient faire la despence et que le temps le permist, cela reussiroit assez heureusement“; zitiert nach Cowart, *The origins of modern musical criticism* [s. Anm. 1], S. 146, vgl. auch S. 10 f.

⁴¹ Giovanni Battista Doni, „Trattato della musica scenica“, in: Giovanni Battista Doni, *Lyra Barberina*, Bd. 2, 1763, S. 1–152, hier Capitolo XLV „Delle qualità naturali, e artificiali, che si richiedono nel Compositore di queste Musiche sceniche“, S. 129–132.

chen ein.⁴² Gerade in der Erweiterung der traditionellen Nationenliste wird bei Doni der Aspekt des musiktheatralischen Exotismus deutlich, der in Spektakeln wie den eingangs erwähnten „Wirthschaften“ im späten 17. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt erreicht.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts kommt es dann zu einem Versuch, die Begriffe von Stil und Nation in eine umfassende Systematik einzubetten. Athanasius Kircher entwickelt in seiner *Musurgia universalis* von 1650 einen doppelten Stilbegriff. Er spricht vom *Stylus impressus* und von *Stylus expressus*. Unter dem *Stylus expressus* versteht Kircher die Schreibweise – er spricht von auch „ratio“ und „methodus“ – von Kompositionen, und er entwickelt von hier aus eine Stilssystematik, die sich sowohl auf den Ort und die Funktion von Musik wie auf technische Merkmale bezieht: Dem *Stylus ecclesiasticus* etwa steht der *Stylus theatralis* gegenüber, dem *Stylus ligatus* ein *Stylus solutus*. Der *Stylus impressus* hingegen sei nichts anderes als eine Neigung zu dieser oder jener Art von Musik, die vom natürlichen Temperament der Menschen abhängt. Diese Überlegung führt bei Kircher zur Vorstellung eines nationalen Stiles, er spricht explizite vom *stylus Germanorum*, vom *stylus Gallorum* usw. Ich zitiere nach einer zeitgenössischen Übersetzung: „die Italiäner haben einen anderen *stylum* als die Teutschen / diese als die Frantzosen / diese als die Spanier / ja die Engländer haben auch einen ganz fremden *stylum*: jeder richtet sich nach dem natürlichen Temperament / und des Lands Gewohnheit.“⁴³ Bei Kircher verschränken sich damit quer zum Begriffspaar von *Stylus expressus* und *Stylus impressus* die traditionelle Nationentopik, die sich zunächst auf Gesangsarten bezieht, und der neue Blick auf die musikalische Komposition.

Kircher knüpft hier an eine lange Tradition an, die die Lehre vom Ethos der Tonarten mit der Temperamentenlehre verbindet. Das Temperament der Völker wird nun nach

⁴² Ebd., S. 131: „[...] sebbene la Musica Italiana pare, che sia la più eccellente, e varia di tutte; tuttavia ricordiamoci, che *non omnis fert omnia tellus*: anzi una nazione eccede in una cosa, e un'altra in altra, secondo i diversi genii di ciascuna; poichè il giudiziooso Compositore potrà dalle cantilene Franzesi (che hanno grandissima varietà, e leggiadria in cose allegre) cavarne di bei passi, e arie molto spirituose, e vaghe. Dalle Spagnuole antiche potrà imitare molte cose intorno al Melos, e Ritmo per li soggetti gravi, e maestosi; per esempio dalla Pavaniglia; e dalle moderne, e prese da' Moreschi caverà altresì arie belle, e briose; ma più dissolute, e molli. Le Musiche Portoghesi poi gli somministreranno concetti molto teneri, e affettuosi; e per le cose meste, e lugubri potrà arricchire la vena con li Canti Siciliani, benchè poco variati. E se vorrà passare più oltre, nelle Canzoni Inglesi, e Tedesche troverà anco che imitare per certi concetti arditissimi, e militari; riconoscendosi, massime nelle Allemande certo costume virile, e militare, qual' era la maniera Frigia appresso gli Antichi. Ho notato ancora, che i Greci moderni [benchè li meschini siano oggi molt' rozzi, e imbastarditi col commercio de' Turchi anco in questa parte] tuttavia ne' loro Canti piani, ed Ecclesiastici hanno bellissimi passaggi, e accenti: onde se s'intavolessero con le nostre note, vi si troverebbe gran diversità da quelli, che si usano fra noi, e se ne potrebbe arricchire quest'arte. Ma soprattutto dovrebbe fare grande studio il Musico nelle migliori Opere, che vanno intorno di composizioni vocali, e instrumentali [...] un Autore vale in uno stile, e non in un altro“.

⁴³ Kircherus *Jesuita Germanus Germaniae redonatus sive Artis Magnae de Consono & Dissono Ars Minor* Das ist Philosophischer Extract und Auszug, aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda *Musurgia Universalis* [...] / Ausgezogen und verfertiget auch mit einem nötigen Indice gezieret von Andrea Hirschen, Schwäbisch Hall 1662 (reprographischer Neudruck Leipzig 1988, = Bibliotheca musica-therapeutica, 1), S. 131; im Original: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 2 Bde., Rom 1650 (reprographischer Neudruck Hildesheim/New York 1970), Bd. 1, S. 543: „Habent Itali *stylum melotheticum* diuersum à Germanis; hi ab Italis, & Gallis, Itaque a Hispanis; habent & Angli nescio quid peregrinum; vnaquaque naturali temperamento, patriaeque consuetudini conuenientem *stylum*.“ Zu Kirchers Stiltheorie vgl. Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts* [s. Anm. 1], S. 14 ff., passim.

Kircher wesentlich durch ihre Umwelt bestimmt, durch das Klima, in dem sie leben. Unter solchen Voraussetzungen versammelt Kircher nun eine ganze Reihe von musikalischen Eigenschaften der Völker. So heißt es etwa: „Teutsche lieben den stylum motecticum, und die syncopationes und fugas; die Frantzosen lieben den stylum hoporchematicum und das Hupfen / springen“.⁴⁴ Und bei Kircher begegnet nun auch wieder das bekannte lateinische Diktum, das die Völker nebeneinander stellt:

Die Italiäner hassen an den Teutschen ihre morosische Gravität / so sie in ihrem stylo sehen lassen: an den Frantzosen die gar zu vielfältige teretismos und Erzitterung der Stimmen in den harmonischen Clauseln / etc. an den Spaniern den angenommenen Pracht und Stoltz: dagegen diese strafen an den Italiänern die unannehmliche Wiederholung der Trillen / dardurch / sonderlich wann sie indiscret gemacht werden / alle Zierd der Harmony benommen wird / komt hinzu das ungereimte capriziren der Stimmen / da mehr Gelächter als affectus bewogen werden / nach dem Sprüchwort: Itali caprizant, Hispani latrant, Germani boant, cantant Galli. Die Teutschen haben ein kaltes Land / also eine kalte complexion und grobe Stimm.⁴⁵

Der Prozeß der europäischen Staatenbildung, ein Aspekt, der bislang noch nicht angesprochen wurde, wird bald nach dem Erscheinen von Kirchers *Musurgia universalis* für die Diskussion über das Verhältnis von Musik und Nation relevant. Dazu nur zwei Hinweise. In Frankreich entwickelt sich im Zusammenhang mit der Adelsfronde und dem Widerstand gegen den Königshof eine Opposition gegen die von Kardinal Mazarin bevorzugte italienische Musik.⁴⁶ In Deutschland andererseits entsteht während des dreißigjährigen Krieges ein erheblicher Widerstand gegen ausländische kulturelle Einflüsse. Die Sprachgesellschaften mit ihren Purifikationsbestrebungen sind hier wichtig, die Opposition gegen das „Alamode“-Wesen, dem ein Bild deutscher Treuerzigkeit und Tapferkeit entgegengesetzt wird.⁴⁷ In diesem Kontext finden sich nun wiederum Angriffe vor allem gegen italienische Musik und zugleich einzelne Vorstellungen darüber, was deutscher Musik eigen sei. Diese Bewegung bricht allerdings nach 1650 weitgehend ab.⁴⁸

Zum Abschluß sei nochmals auf ein musikalisches Beispiel verwiesen: In Lullys *Ballet de la raillerie* von 1659 treten die „Musique italienne“ und die „Musique

⁴⁴ Kircherus *Jesuita Germanus* [s. Anm. 43], S. 133; im Original: Kircher, *Musurgia universalis*, Bd. 1, S. 544: „Germani polyodias stylum plurimum uocum, uti & uarietatem harmonicam mirum in modum amant, plurimumque laborant, ut polyodiam ingeniosè per syncopationes, & fugarum uocum artificiosè se insequentium fugas concinent, stylo motectico vt plurimum indulgentes. Galli ingeniosis melismaticis clausulisque variè combinatis hyporchematicum stylum amplexi, aures eo mirificè titillant.“

⁴⁵ Kircherus *Jesuita Germanus* [s. Anm. 43], S. 131 f.; im Original: Kircher, *Musurgia universalis*, Bd. 1, S. 543: „Oderunt Itali plus aequo morosam in Germanis styli grauitatem; dedignantur in Gallis frequentes illos in clausulis harmonicis teretismos, in Hispanis pomposam, & affectatam quandam grauitatem.“

⁴⁶ Vgl. hierzu Cowart, *The origins of modern musical criticism* [s. Anm. 1], S. 13 f.

⁴⁷ Vgl. hierzu Kurt Wels, *Die patriotischen Strömungen in der deutschen Literatur des Dreißigjährigen Krieges*, Diss. Greifswald 1913.

⁴⁸ Vgl. hierzu Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600* [s. Anm. 27], S. 25–29 und S. 37 f. zu Hans Michael Moscheroschs (Philander von Sittewalds) Kritik aus dem Jahr 1655 an Johann Rosenmüller, dem „unzüchtige mit Italienischen Sprüngen und hupfen gespielte lieder“ vorgeworfen werden.

française“ als allegorische Gestalten auf und führen ein Streitgespräch.⁴⁹ Hier wird die Musik der beiden Nationen vorgeführt, und es wird über sie zugleich disputiert. Wenn die „Musique italienne“, die italienisch spricht, der französischen Musik vorwirft, sie singe in klagendem Ton, dann geschieht dies in einem dezidiert französischen Tonfall, wenn die „Musique française“ hingegen auf französisch die italienischen Gesangsmanieren kritisiert, dann in typischen italienischen Koloraturen⁵⁰. Musik- und Theoriegeschichte finden sich hier zusammen in einem Genre, das durchaus nationalen Charakter hat, dem Raisonnement.

⁴⁹ Vgl. hierzu Cowart, *The origins of modern musical criticism* [s. Anm. 1], S. 16.

⁵⁰ An anderer Stelle wird italienische Chromatik karikiert; siehe ebd.