MUSIK IM KONTEXT

Werk und Zeit von Monteverdi bis heute

Materialien für den fächerverbindenden Unterricht

Helbling

Inhaltsverzeichnis

1603 Musik für gebildete Ohren
Claudio Monteverdi: 4. Madrigalbuch: A un giro sol de' bell' occhi 4

1650 Klangrede des Glaubens
Heinrich Schütz: Symphoniae sacrae III: Saul, Saul, was verfolgst du mich (. 10

1651 Künstlerinnen und Kurtisanen
Barbara Strozzi: Cantate, ariette e duetti op. 2, Nr. 7: La Vendetta 14

1670 Ein Menuett für den Sonnenkönig
Jean-Baptiste Lully: Le Divertissement Royal: Menuet de Trompett 20

1711 Venezianische Virtuosen
Antonio Vivaldi: L'estro armonico, op. 3, Nr. 10, Concerto in h-M tz, Allegro 24

1724 Bilder der Vergänglichkeit
Johann Sebastian Bach: Ach wie flüchtig, ach wie nichti BWV): 1. Satz (Eingangschor) 32

1747 Ein wundersames Durcheinander
Johann Sebastian Bach: Einige canonische Veränder ngen Weynacht-Lied »Vom Himmel hoch, da komm ich her« (BWV 769): Variation V 37

1749 So viele Trompeten wie möglich
Georg Friedrich Händel: Music for the Royal works: Ouv ure 42

1764 Weltstadt und Wunderkind
Wolfgang Amadé Mozart: Sinfonie Nr. 1 Es-Dur (6): 1. Satz o allegro 48

1783 Der beste Ort von der Welt
Wolfgang Amadé Mozart: Sinfonie N D-D KV 385 »H ffner«): 4. Satz, Finale. Presto 55

1785 Marie Antoinettes Musik
Joseph Haydn: Sinfonie Nr. Dur (»La Reine«): 2. tz, Romance, Allegretto 62

1806 Mythos und Musik
Ludwig van Beethoven:
Konzert für Klavier und the 4 in G-Dur, 58: 2. Satz, Andante con moto 68

1823 Die »miserable Wel Biede eier
Franz Schubert: Greisen D 778 76

1829 Romantische R t
Felix M lssohn Die Hebriden (Fingalshöhle), Ouvertüre für Orchester, op. 26 82

1835 Der Zau t
Frédéric in: e cis-Moll, op. 27, Nr. 1 87

1838 C Seel stände
reisleriana, op.16: Fantasie Nr. 8 92

1853 Roman d Emanzen
Clara Schu n: Drei Romanzen für Violine und Klavier, op. 22, Nr. 1 (Andante molto) 97

1874 Des Waldes süßes Rauschen
Johannes Brahms: Sieben Lieder für Chor a capella, op. 62: Waldesnacht 102

1875 Russische Realisten
Modest Mussorgski: Lieder und Tänze des Todes: Trepak 106

Musterseite
www.helbling.com

1878 Böhmens Erwachen
Antonín Dvořák: Slawischer Tanz in C-Dur, op. 46, Nr. 1 112

1892 Im Leben der Verfall
Gustav Mahler: Lieder aus »Des Knaben Wunderhorn«: Der Schildwache Nachtl 116

1894 Eines Traumes Überrest
Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune 121

1899 Finnlands Freiheitsruf
Jean Sibelius: Finlandia, Tondichtung für Orchester, op. 26 126

1906 Neue Kunst in der Neuen Welt
Charles Ives: Central Park in the Dark 130

1911 Auf dem Weg in die Moderne
Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke, op. 19, Nr. 6 136

1943 Kunst in der Emigration
Béla Bartók: Konzert für Orchester: 4. Satz, Intermezzo errotte 140

1944 Manege contra Musentempel
Igor Strawinsky: Circus Polka für einen jungen Ele en 146

1948 Not a composer …
John Cage: Sonatas and Interludes for Prepared Pi ata V 152

1960 Ein musikalischer Totentanz
Dmitrij Schostakowitsch: Streichquartett 8 in Moll op. 110: 3. Satz, Allegretto 156

1967 Der Klang der Ferne
György Ligeti: Lontano 161

1977 Die Kraft der Stille
Arvo Pärt: Tabula Rasa: 2. Satz, Silentium 167

1982 Ein Zeugnis der Befreitheit
Sofia Gubaidulina: Sieben W ello, Baja d Streicher: Weib, siehe, das ist dein Sohn – Siehe, das ist deine Mutte 172

Komponistenbiografien 177
Quellenverzeic nis 186
Verzeichnis iele 188
Personen- und S verze 189

Sym

Kursiv Ku e der Komponisten zum Werk oder zum Umfeld des Werkes

» Primärquellen (Dokumente oder Aussagen der Komponisten oder Quellen aus ihrer Zeit)

» Sekundärquellen (Materialien oder Dokumente aus der Sekundärliteratur)

Literarische Dokumente

Musterseite
www.helbling.com

Claudio Monteverdi (1567–1643)
4. Madrigalbuch: A un giro sol de' bell' occhi

Werk und Zeit

1587 Vincenzo Gonzaga wird Herzog von Mantua, einer der bedeutendsten Städte Oberitaliens.

1590 bekommt Claudio Monteverdi in Mantua eine Anstellung. Zu diesem Zeitpunkt hat er bereits mehrere Kompositionen veröffentlicht, darunter die ersten beiden Madrigalbücher. Während der nächsten Jahre steigt er zum Hofkapellmeister auf und wird über die Grenzen des Herzogtums hinaus bekannt. Sein Ruhm bringt ihm jedoch weder die erwünschten finanziellen Vorteile noch eine Verbesserung seiner Stellung am Hofe. Auch wenn der Herzog seinen Kapellmeister schätzt, lädt er andere Musiker nach Mantua ein. Monteverdi steht in der Hierarchie des Hofes nicht viel über den Handwerkern.

Bernardo Strozzi: Claudio Monteverdi in seiner Zeit als Kirchenmusiker am Markusdom zu Venedig (nach 1630)

1600 Der flämische Maler Peter Paul Rubens kommt [illegible] Italien, um die italienische Malerei zu studieren. [illegible]03 tritt in den Dienst Vincenco Gonzagas und ist [illegible] auch in diplomatischem Auftrag unterw[illegible]. Se[illegible] Beziehung zum Herzog, der ihn nicht im [illegible]art[illegible]n Maße unterstützt, ist nicht ohne Proble[illegible]

Peter Paul Rubens: »Die Familie Gonzaga in Anbetung der Trinität« (1605)

[illegible]03 veröffe[illegible]licht Monteverdi »Il quarto libro de madrigali a [illegible]e voci«, das in den folgenden Jahren mehrere Wiederauflagen (u. a. in Antwerpen) erfährt. Die Widmung an die »Signori Accademici Intepidi di Ferrara« zeigt, dass der Komponist – unzufrieden mit seinem Stand in Mantua – auch Beziehungen zum Hof in Ferrara unterhält.

1607 wird Monteverdis Oper »Orfeo« uraufgeführt. Francesco, der Thronfolger Mantuas, schreibt an seinen Bruder: *Die Favola*[1] *findet so viel Beifall von allen Zuhörern, daß der Herzog, nicht zufrieden damit, sie bei vielen Proben gehört zu haben, Befehl erteilt hat, daß sie noch einmal aufgeführt werde, und das wird heute geschehen im Beisein aller Damen der Stadt.*

1612 Nach dem Tode Vincenzo Gonzagas wird Monteverdi, der nach 22 Jahren im Dienst der Gonzagas einer der bekanntesten Komponisten Italiens ist, von dessen Nachfolger entlassen.

1613 Monteverdi wird »Maestro di Capella della Chiesa di S. Marco« in Venedig.

1 »Favola in Musica« (ital.): »Geschichte in Musik (gesetzt)«, Untertitel des »Orfeo«

Musterseite
www.helbling.com

Der Manierismus[1] in der Musik und in der bildenden Kunst

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts findet sich in Italien, den Niederlanden und Deutschland vokale Ensemblemusik, die auf harmonischem und satztechnischem Gebiet besondere Raffinessen bietet. Mit ihrer intensiven Textausdeutung und dem übersteigerten Ausdrucksgehalt sind diese Werke, zu denen auch die Madrigale Monteverdis zählen, für Aufführungen vor einem erlesenen, kunstsinnigen Publikum geschrieben, das die kompositorischen Besonderheiten versteht und schätzt. Für diese exaltierte Art der Textvertonung hat sich der Begriff »musica reservata« eingebürgert; er beinhaltet sowohl eine musikalische wie auch eine soziologische Komponente. Denn solche Kompositionen setzen sich bewusst ab von Werken, die für ein größeres Publikum gedacht sind. Dazu gehört in zunehmendem Maß die Oper. Auch in deren früher Geschichte spielt Monteverdi eine herausragende Rolle. Der Musiktheoretiker Nicola Vincentino trennt im Jahr 1555 scharf zwischen den beiden genannten Arten des Komponierens:

»*Die chromatische und enharmonische Kompositionsweise wird für andere Zwecke verwendet als die diatonische. Auf die letztere Art wird bei Veranstaltungen in der Öffentlichkeit für gewöhnliche Zuhörer gesungen. Die beiden ersten Kompositionsweisen werden für die private Unterhaltung von Fürsten verwendet, für gebildete Ohren.*«

In der Musik finden [illegible]ieristische Züge deutlich später als [illegible]lerei: Dort wird als »Manierismus« in St[illegible] schen 1520 und [illegible] bezeichnet, der zeitgleich neben dem [illegible] dem Frühbarock steht. [illegible]e Merkmale sind u. a. Komplizierung [illegible]nographie[2], unklare räumliche Beziehung zwischen Vorder- und Hintergrund und die Spannung zwischen kalten und warmen Farben. Die Figuren sind häufig überlängert und in schraubenförmigen Drehungen abgebildet. Die Natürlichkeit der Darstellung des nackten Körpers in der Renaissance weicht erotischen Anspielungen in kompositorischer Künstlichkeit. Durch die genannten Mittel wird eine Steigerung des Ausdrucks angestrebt. Gemälde dieses Stiles haben auch als Teil monumentaler fürstlicher [illegible]ntation (z. B. in den Palazzi der Medici in Floren[illegible] Fre[illegible]nzyklen und Deckenmalereien ihre Funktion.

Parmigianinos »Madonna mit dem langen Hals« (um 1534) lässt charakteristische Merkmale des Manierismus in der Malerei erkennen.

1 Manierismus: vom ital. maniera für »Manier, Eigenart«
2 Ikonographie: Bildniswissenschaft, besonders von den Attributen der Götter, mythologischen Gestalten und Heiligen; allgemein auch: Betrachtung der Kunst nach ihren Darstellungsgegenständen

Musterseite
www.helbling.com

Das Madrigal

Das Madrigal erlebt seinen musikalischen Höhepunkt im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert. Es ist zugleich eine musikalische wie auch eine literarische Gattung und mit Textdichtern wie Boccaccio, Petrarca, Tasso und Guarini verbunden. Der Schwerpunkt der Dichtung liegt auf hochstilisierter Liebespoesie, die häufig in Naturschilderungen gekleidet ist. Ein wesentliches Charakteristikum der musikalischen Gattung ist die sehr enge Verbindung von Text und Musik. Dabei gehorcht die Musik den Forderungen nach »imitazione della natura« (klangbildhafter Inhaltsbeschreibung) und »imitare le parole« (Wort- und Satzbedeutung unter besonderer Berücksichtigung des jeweils zugrunde liegenden Affekts); auch die formale Gestaltung ist vom jeweiligen Text abhängig. Mit dem Ende der Barockzeit verschwindet diese Gattung der vokalen Mehrstimmigkeit allmählich.

A un giro sol de' bell' occhi

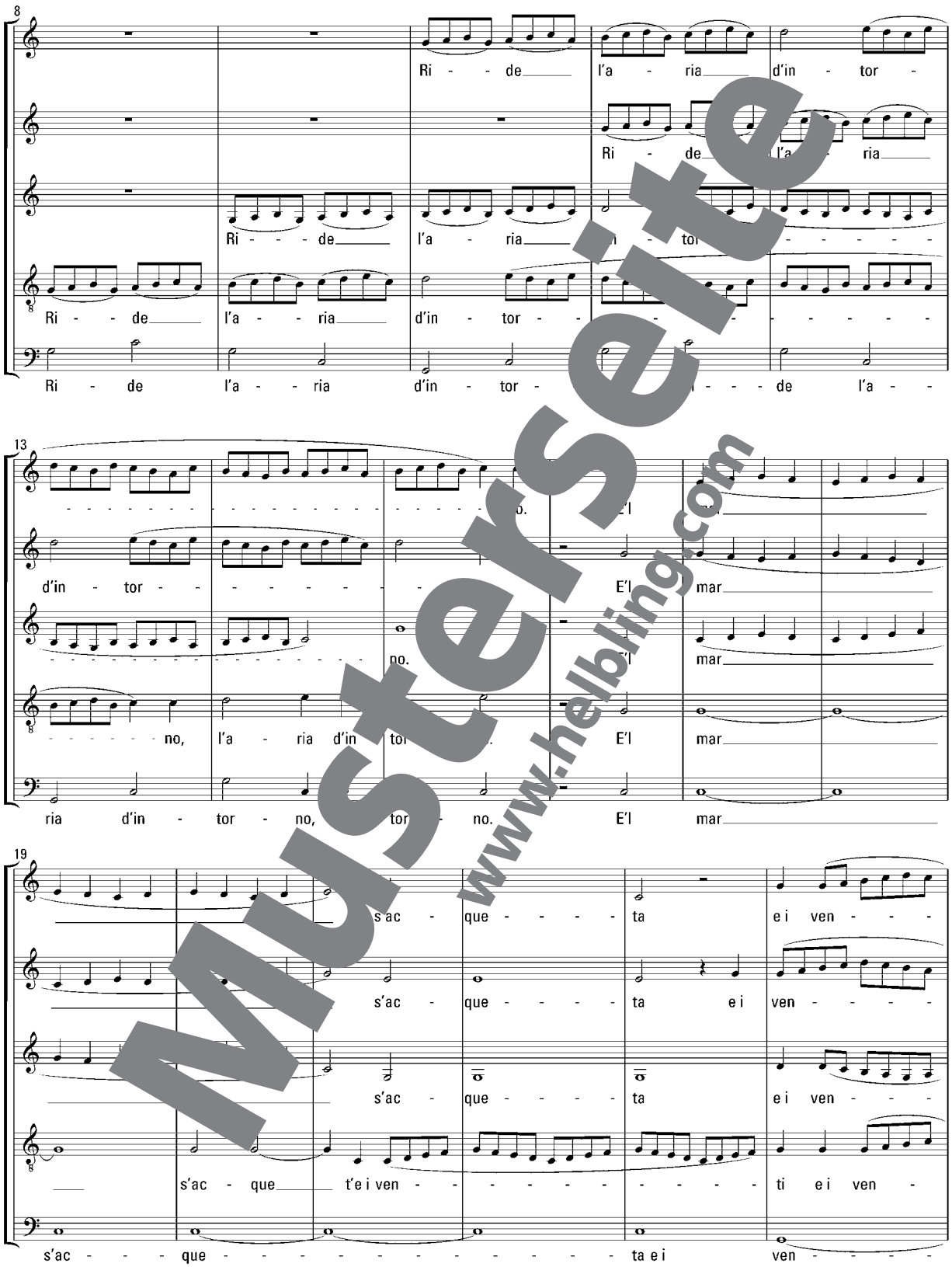
G. B. Guarini: A un giro sol de' bell' occhi lucenti

A un giro sol de' bell' occhi lucenti
Ride l'aria d'intorno
E'l mar s'acqueta e i venti
E si fa il ciel d'un altro lume adorno,
Sol io le luci ho lagrimose e meste.

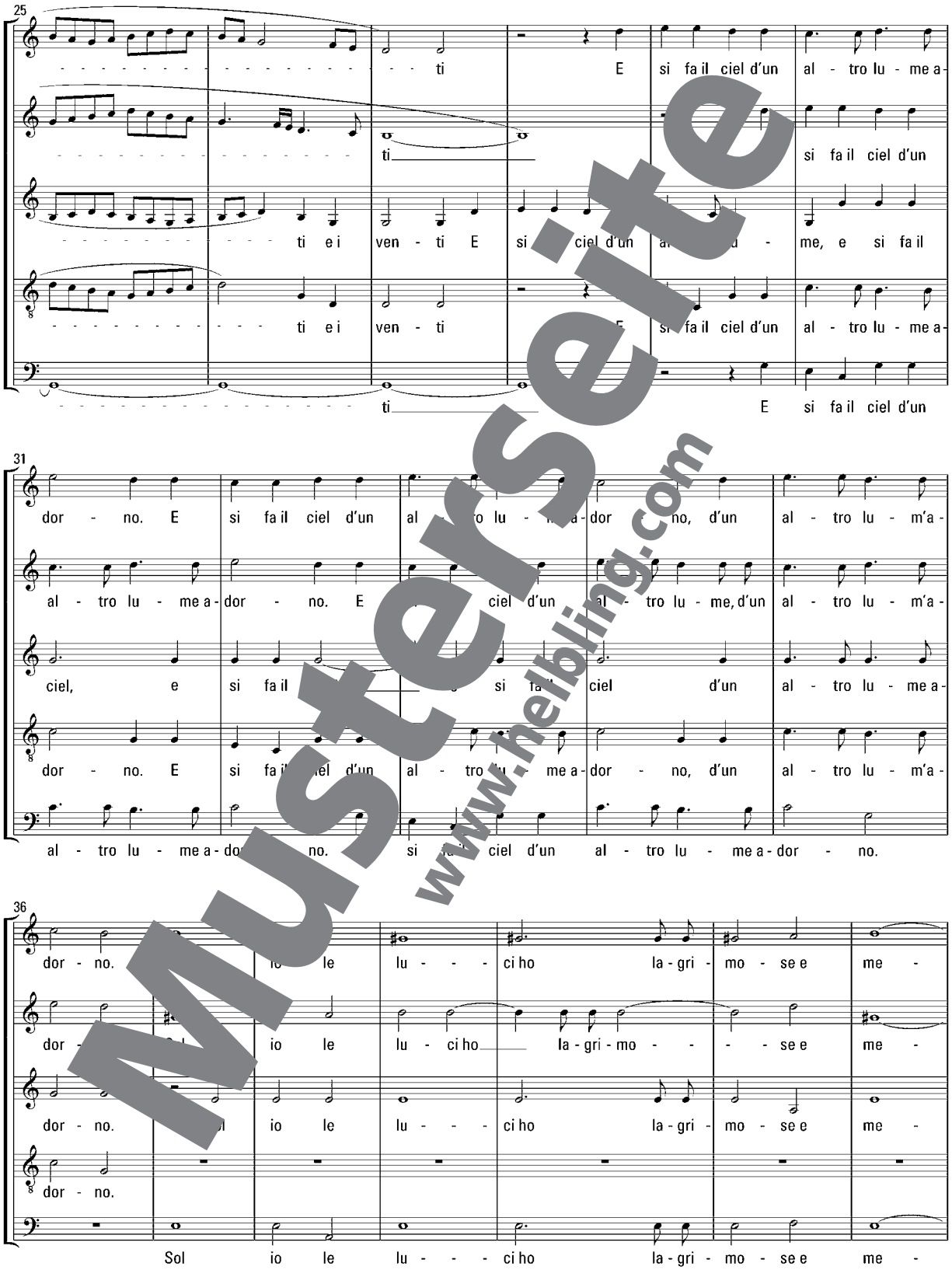
Certo quando nasceste
Cosi crudel e ria
Nacque la morte mia.

Ein einziges Lächeln dieser schönen Augen
und die Lüfte lacheln,
das Meer und der Wind spielt ruhig,
der Himmel schmückt sich mit neuem Glanz,
Nur meiner Augen Licht ist getrübt,
verhangen von Tränen.
An dem Tag, an dem du geboren,
traurig und herzlos,
ward auch geboren mein Tod.

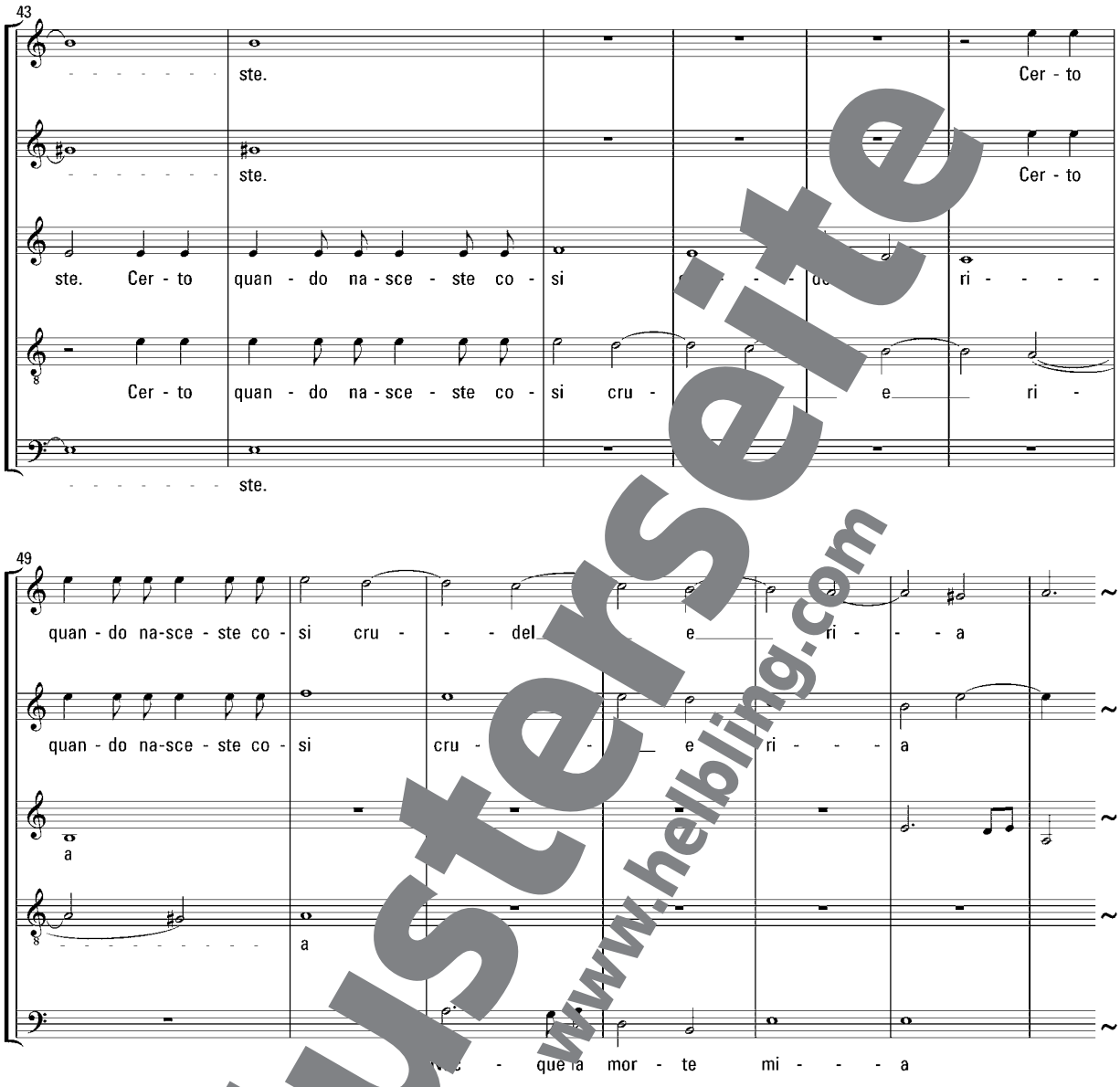
Musterseite
www.helbling.com



Musterseite
www.helbling.com



Musterseite
www.helbling.com



Musterseite
www.helbling.com

Heinrich Schütz (1585–1672)
Symphoniae sacrae III: Saul, Saul, was verfolgst du mich (SWV 415)

Werk und Zeit

1609 Heinrich Schütz geht für vier Jahre zum Studium (vor allem bei Giovanni Gabrieli) nach Venedig. Er lernt dort die glanzvollen Aufführungen mehrchöriger Kompositionen im Markusdom kennen, die in seinen Werken ihren Niederschlag finden. Später wird er über die Umstände seiner Italienreise berichten: *Weil dero Zeit in Italien zwar ein hochberühmter aber doch ziemlich alter Musicus und Komponist noch am Leben wäre, so sollte ich nicht verabsäumen, denselbigen auch zu hören und etwas von ihm zu ergreifen, und ließen Ihro fürstliche Gnaden zur Vollstreckung solcher Reise zugleich ein Stipendium von 200 Talern jährlich anpräsentieren, welchen Vorschlag ich dann zu untertänigem Dank aufnahm.*

1617 Schütz wird Hofkapellmeister in Dresden.

1628 Zweiter Italienaufenthalt, vor allem bei Cla… Monteverdi in Venedig. Dessen Kunst der Wortaus… deutung wird für ihn zum Vorbild. Im Nach… auf Schütz wird stehen: *Der edle Mont de Ver… nes … mit Freuden an und zeigt ihm voller L… die … gesuchte Bahn, daß er sich mit der Zeit …*

In Christoph Spetners Schütz-Porträt (ca. 1654) vermutet man die authentischen Züge des Komponisten.

aufgesch…ungen und seinem Jesus Christ sein Leiden v…gesungen.

1633 Schütz wird zum ersten Mal an den Hof von Kopen… gen gerufen. Während des Dreißigjährigen Krie… des verbringt er insgesamt fünf Jahre in Dänemark und kommt Verpflichtungen an mehreren mitteldeutschen Höfen nach.

1645 Schütz kehrt endgültig nach Dresden zurück. In rascher Folge erscheinen nun wichtige Werksammlungen: »Symphoniae sacrae« II und III und die »Geistliche Chormusik«.

Von Rembrandt gibt es etwa 100 Selbstbildnisse; im Jahr 1661 malte er einen »Paulus« und gab ihm sein eigenes Gesicht.

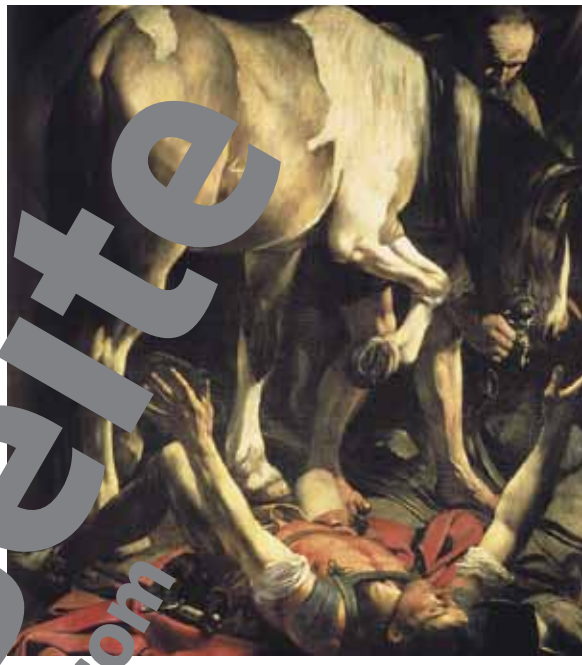
Saulus wird zu Paulus

Paulus wird um das Jahr 10 in Tarsus (südl. Türkei) geboren. Seine Eltern gehören der Oberschicht an. Von ihnen erbt er zugleich das römische und das tarsische Bürgerrecht, trägt deshalb von Geburt an neben dem hebräischen Namen »Saul« auch den römischen »Paulus«. Als 20-Jähriger geht er nach Jerusalem, um Rabbiner zu werden. Er ist zunächst ein Eiferer für die väterlichen Überlieferungen, erlebt angeblich den Prozess und die Hinrichtung des Stephanus und wird zum Christenhasser. Auf dem Weg nach Damaskus, wo er die Christenverfolgung organisieren soll, trifft ihn das »Damaskuserlebnis«. In der Apostelgeschichte des Lukas wird über dieses Ereignis gleich dreimal berichtet, zuletzt im 26. Kapitel. Dort erzählt Paulus selbst vor dem jüdischen König Agrippa II. von seiner Bekehrung.

Musterseite
www.helbling.com

Apostelgeschichte des Lukas, 26,12–16, in der Übersetzung Martin Luthers

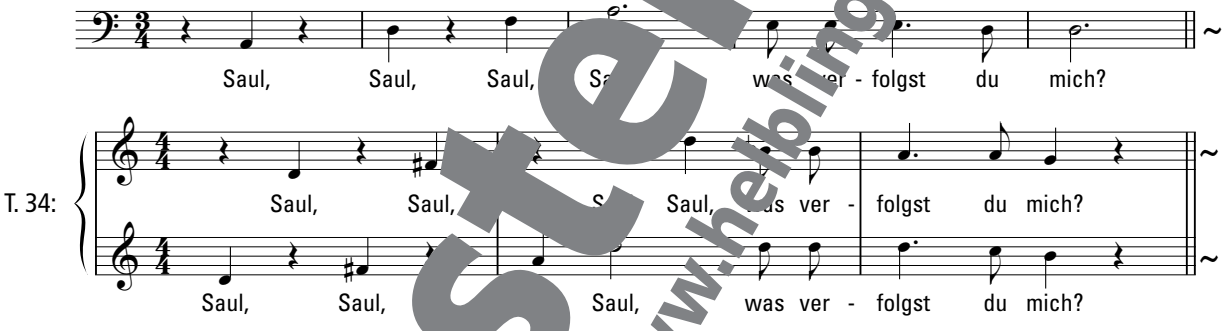
Als ich nun nach Damaskus reiste mit Vollmacht und im Auftrag der Hohenpriester, sah ich mitten am Tage, o König, auf dem Weg ein Licht vom Himmel, heller als der Glanz der Sonne, das mich und die mit mir reisten umleuchtete. Als wir aber alle zu Boden stürzten, hörte ich eine Stimme zu mir reden, die sprach auf Hebräisch: Saul, Saul, was verfolgst du mich? Es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu löcken. Ich aber sprach: Herr, wer bist du? Der Herr sprach: Ich bin Jesus, den du verfolgst; steh nun auf und stelle dich auf deine Füße. Denn dazu bin ich dir erschienen, um dich zu erwählen zum Diener und zum Zeugen für das, was du von mir gesehen hast und was ich dir noch zeigen will.



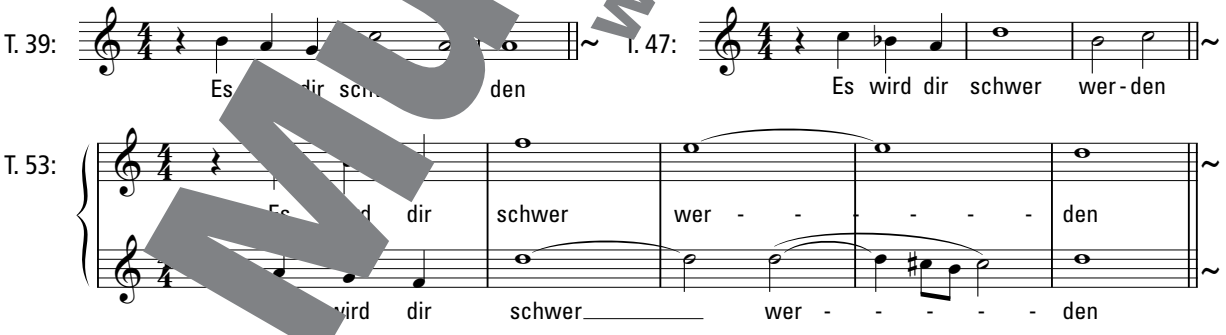
Michelange… Caravaggio: »Die Bekeh… des Saulus« (160…

Musikalische Rhetorik in Schütz' Werk

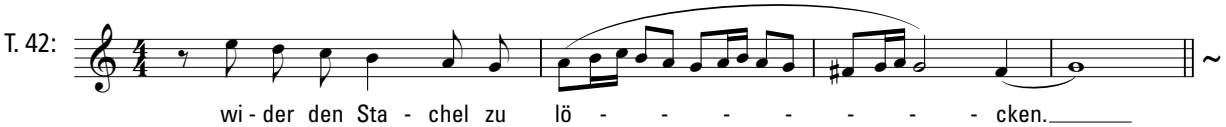
»Saul, Saul, was verfolgst du mich?«



»Es wird dir schwer werden …«

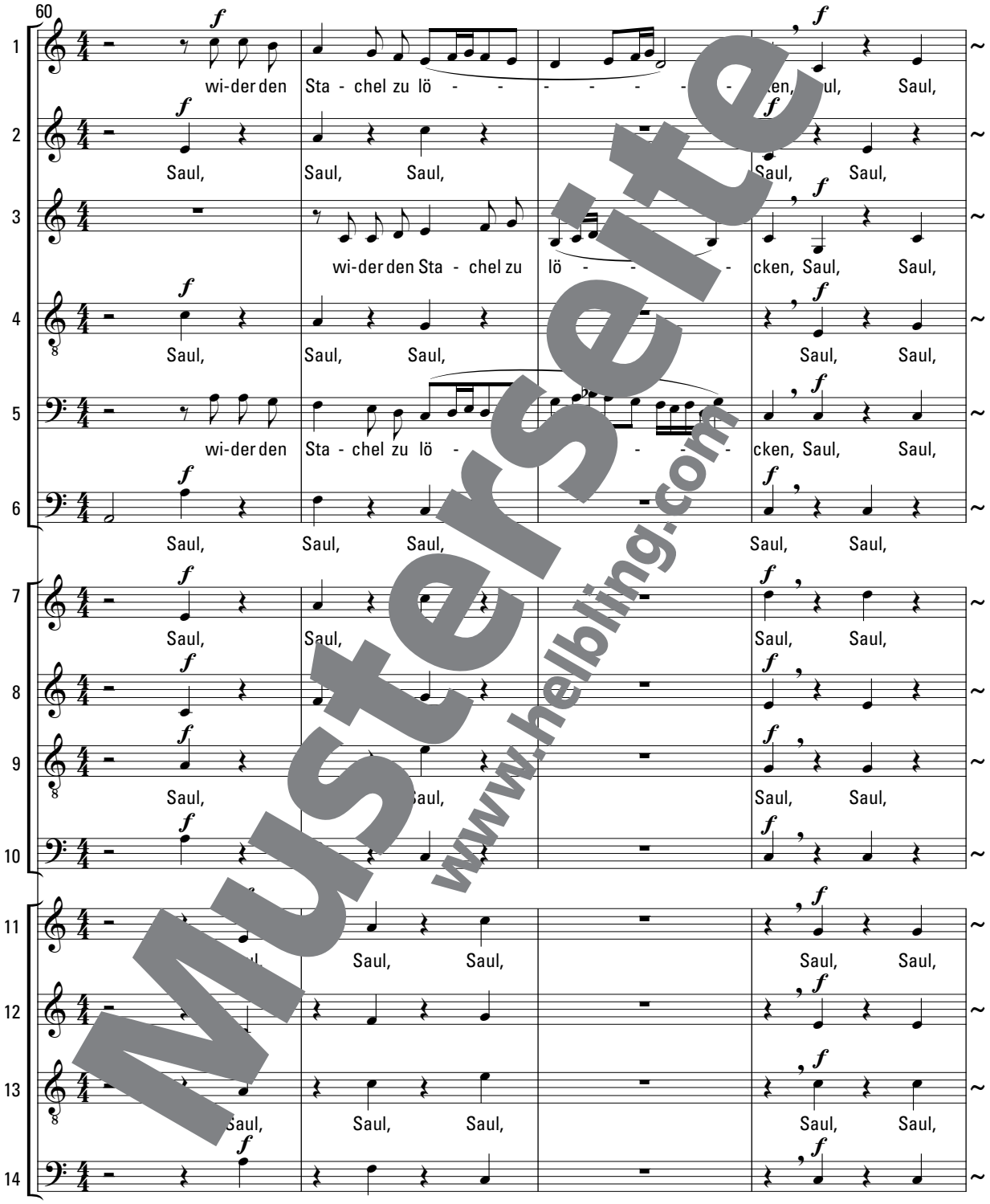


»… wider den Stachel zu löcken«



Musterseite www.helbling.com

Der Höhepunkt der Motette, T. 60



Musterseite
www.helbling.com

»Wider den Stachel löcken«: sich auflehnen, Widerstand leisten; ursprünglich auf Zugtiere bezogen, die mit einem spitzen Stock angetrieben wurden.

Heinrich Schütz – ein Zeitzeuge

Der Dreißigjährige Krieg

Kurz nach Schütz' Berufung nach Dresden begann (im Jahr 1618) eine Folge von kriegerischen Auseinandersetzungen. Die später als »Dreißigjähriger Krieg« bezeichneten Kämpfe hinterließen auch in Schütz' Leben und Werk tiefe Spuren. Todesfälle im Familien- und Freundeskreis trafen ihn schwer. Zeitweise wich Schütz dem Kriegsgeschehen aus und suchte Verpflichtungen in Gebieten, die von Kämpfen verschont waren.

Ursache des Dreißigjährigen Krieges waren die religiösen Gegensätze in Deutschland nach der Reformation und der Widerstand der Reichsstände gegen die Vorherrschaft der Habsburger. Außerdeutsche Mächte (Frankreich, Schweden) griffen ein und machten Deutschland zum Schauplatz der Auseinandersetzungen. Im Laufe der Feldzüge verwilderten die Söldnerheere zusehends. Marodierende Haufen zogen durch die Lande. Als 1648 der »Westfälische Frieden« von Osnabrück und Münster geschlossen wurde, war etwa ein Drittel der deutschen Bevölkerung durch Kriegshandlungen und Seuchen umgekommen. Der Dreißigjährige Krieg bewirkte

für Europa
- das Ende mittelalterlichen Religionsdenkens
- die Stärkung der Idee einer überkonfessionellen Staatsraison;

für Deutschland
- eine starke Position der Landesfürsten gegenüber dem weitgehend machtlosen Kaiser
- die Gleichberechtigung der religiösen Bekenntnisse
- eine starke Prägung des Kulturlebens durch französische Einflüsse.

Rembrandt Harmensz van Rijn: Bildnis eines Musikers

Rembrandts Bild wurde lange Zeit für ein Selbstporträt gehalten. Dass Schütz auf der Reise nach Kopenhagen einen Abstecher nach Amsterdam gemacht habe und dort von Rembrandt porträtiert wurde, gilt aber inzwischen als Legende entlarvt. Rembrandt war im Jahr 1633 kaum bekannt, Schütz nachweislich nie in Amsterdam gewesen, nichts an Kleidung, Tracht und Haltung lässt auf Schütz schließen, und auch das Alter des Porträtierten (Schütz war im Entstehungsjahr des Bildes 48 Jahre alt) erscheint nicht passend. Dennoch bleibt das Bild des selbstbewussten Mannes mit dem Notenblatt eines der großartigsten Musikerporträts der Kunstgeschichte.

Galileo Galilei stellt sein Fernrohr vor

»Das Jahr 1609/10 war für die Geschichte des Menschengeistes von ähnlicher Bedeutung wie die Jahrhundertwende für die Musik. Es war eines der ereignisreichsten im Leben Galileo Galileis. Und so rückt [illegible] einer Nachricht heraus, die der autobiographisch wortkarge Heinrich Schütz uns behalten enthielt. Die beiden, Galilei und Schütz, sind sich [illegible] begegnet. Bis heute ist es vollkommen unbeachtet geblieben, dass Heinrich Schütz Zeuge eines Jahrhundertereignisses geworden ist, das die Gemüter noch an den entlegensten Universitäten und Höfen Europas bewegt hat und in die Anfänge der Naturwissenschaft und Kosmologie hineinragen ist. Es handelt sich um die erste Vorführung des Fernrohrs durch Galileo Galilei in Venedig. Es war ein großes Ereignis, wie man es hier liebte und an dem jedermann teilnahm. Die Venezianer verstanden es, bei festlichen und festlichen Anlässen die ganze Umgebung in ein Gesamtkunstwerk zu verwandeln. Und während sich die Musiker [illegible] den obligaten Festgottesdienst in San Marco vorbereiteten, bestieg der Prokurator Antonio Priuli mit den Herren der Signoria und dem Professor Galilei den Campanile, von wo man – mit einem Auge – durch das erstaunliche Rohr über Malghera hinaus bis Chioggia, Treviso und Conegliano, ja selbst die Kirche Santa Giustina in Padua und sogar die Besucher der Kirche von San Giacomo di Murano [illegible] konnte.« (M. Gregor-Dellin, 1984)

Rembrandt Harmensz von Rijn: »Bildnis eines Musikers« (1633)

Musterseite
www.helbling.com

1651 Künstlerinnen und Kurtisanen

Barbara Strozzi (1619–1677)
Cantate, ariette e duetti op. 2, Nr. 7: La Vendetta

Bernardo Strozzi: Barb[illegible] Strozzi bei ihrem [illegible] als Fl[illegible] ven[illegible]nisch[illegible] »Ac[illegible] degli [illegible] 1640)

Werk und Zeit

1628 adoptiert der venezianische [illegible]at G[illegible] Strozzi die neun Jahre alte Barbara, Toc[illegible]ährigen Dienerin. Wahrscheinlich ist er auch [illegible]leibliche Vater.

1637 gründet Giulio Strozzi die »[illegible]mia degli Unisoni«, eine Kunstve[illegible]igung. B[illegible]ara Strozzi darf als Frau kei[illegible]guläre[illegible]n. Ihre prägende Rolle geh[illegible] einer [illegible]nössischen Quelle hervor, die [illegible]*demie der Unisoni, abgehalten in Vene[illegible]im Ha[illegible]es Herrn Giulio Strozzi, gew[illegible]t der [illegible] berühmten Signora Barbara St[illegible]*

1644 vero[illegible]t Barbara Strozzi ihr Opus 1, *das erste Werk, das [illegible]Frau allzu kühn ans Licht bringe.* Im selben Jahr wi[illegible]re erste Tochter geboren. Der Vater bleibt unbekannt – wie auch bei ihren anderen drei Kindern.

1651 Strozzis zweites Opus mit Kantaten, Arien und Duetten wird gedruckt, darunter (auf einen Text ihres Vaters) »La Vendetta«.

1652 stirbt Giulio St[illegible]zi. B[illegible]ara Strozzi kann von ihrer Tätigkeit als K[illegible]in [illegible]t leben. Mit Geldgeschäften in Vene[illegible]ua, als Sängerin und – davo[illegible] viele Fo[illegible]er aus – als Kurtisane hält sie sich [illegible] Kind[illegible] über Wasser.

Kurtisan[illegible]

Die Herkunft des W[illegible] (courtisienne: Hofdame) weist auf die u[illegible]e Stellung der Kurtisane als Geliebte eines Adel[illegible]n h[illegible] ihre[illegible]luxuriösen Lebensstil ließ sie sich von ihren [illegible]er fi[illegible]zieren. Je nach Zeit und Ort wandelte sich das [illegible] und die gesellschaftliche Rolle der Kurtisanen und sie waren keineswegs immer gering geachtet. [illegible] Renaissan[illegible] aber auch in den Akademien des [illegible]ck g[illegible]annen sie großen Einfluss. Neben körperlicher Attrak[illegible]at erwarte[illegible] man von Kurtisanen auch künstlerische Fähigkeiten und Esprit. Die berühmten Kurtisanen des [illegible] Jahrhunde[illegible] führten häufig eigene Salons, die zu g[illegible]lschaftlichen und kulturellen Zentren wurden.

Lodewyk Toeput, genannt Pozzoserrato: »Gartenkonzert mit Kurtisanen« (um 1600). Der Niederländer erhielt seine Ausbildung vorwiegend in Venedig.

Musterseite
www.helbling.com

Italienische Künstlerinnen im 17. Jahrhundert

Eine Accademia für Barbara Strozzi

Akademien waren institutionalisierte Versammlungen in Privathäusern reicher Bürger und in Adelspalästen, wo sich Intellektuelle, Gelehrte und Künstler trafen. Geselligkeit und Konversation wurden dort zur Kunst erhoben. Man diskutierte über philosophische, ästhetische, politische und soziologische Fragen, las literarische Werke und musizierte. Während die Akademie der Antike ein reiner Männerbund war, wurde im Barock allmählich weiblicher Einfluss spürbar. Zwar akzeptierten nur wenige Akademien Frauen als Mitglieder; überall aber waren Darbietungen von Künstlerinnen willkommen. Giulio Strozzi gab durch die Gründung der »Accademia degli Unisoni« seiner Tochter Barbara die Möglichkeit zu Auftritten. Früh hatte sich ihre Begabung gezeigt. 1635 veröffentlichte der Komponist Nicolò Fontei einen Band mit Liedern. Im Vorwort war zu lesen, dass er damit *hauptsächlich dem liebenswerten und hochbegabten Mädchen, Signora Barbara, zu Gefallen sein will.* Zeitgenössische Berichte bestätigen, dass Barbara Strozzi eine virtuose Sängerin war, die bei den Abenden der Accademia ihre eigenen Werke vortrug.

Ein Prozess und seine Folgen: Artemisia Gentileschi

Artemisia war die Tochter des berühmten M[illegible]razio Gentileschi. In dessen Werkstatt in Rom sowie [illegible] Ag[illegible] Tassi erlernte sie die Malkunst von Grund [illegible] Zum Staut[illegible] gespräch in Rom wurde sie durch einen [illegible]entli[illegible] Prozess. 1612 bezichtigte Artemisias Vate[illegible]en Tassi der Vergewaltigung seiner Tochte[illegible] und erhob A[illegible]ge. Der stritt die Vorwürfe ab. Nun muss[illegible] Artem[illegible]a und ihr Lehrer, so forderte es das Gesetz, der Fo[illegible]erziehen. Die schlecht lesbaren Gerichtsak[illegible]schließe[illegible] eindeutige Rekonstruktion des [illegible]teils au[illegible]ass Artemisias Ruf geschädigt w[illegible]te aber [illegible]einen Vorteil: Ihrer Tätigkeit als freis[illegible]te[illegible]stlerin standen nun traditionelle Hindernisse n[illegible]mehr [illegible]ge. Besonders ihr Talent als Porträ[illegible]verscha[illegible]ihr zahlreiche Aufträge, eine sichere L[illegible]öffentliche Anerkennung. Für ihre he[illegible]hobene S[illegible]ung spricht auch eine Korrespondenz mit Ga[illegible]lilei. Wegen ihres außergewöhnlichen Könnens wurde[illegible] sogar in die »Accademia del Disegno« in Florenz aufgenommen.
Ein berühmtes Jugendwerk Artemisia Gentileschis zeigt die Ermordung des Holofernes. Die äußerst realistische Behandlung des Bibelstoffes wird als eine persönliche Abrechnung mit der Vergangenheit gedeutet.

Artemisia Gentileschi folgt in der Licht-Schattenbehandlung des Gemäldes »Tötung des Holofernes« (um 1620) der Caravaggio-Schule

Judith und Holofernes

Das apokryphe[1] Buch Judith (hebräisch für »Jüdin«) berichtet von einer der großen Heldinnen der jüdischen Geschichte. Das Volk der Israeliten ist von den feindlichen Babyloniern umzingelt. Judith gibt sich als Verräterin aus, verschafft sich Zutritt ins Lager des babylonischen Generals Holofernes und wird dessen Geliebte. Nach einem Festmahl aber, als Holofernes eingeschlafen ist, enthauptet ihn Judith mit seinem eigenen Schwert. Nach dem Tod ihres Heerführers werden die Babylonier von den Israeliten in die Flucht geschlagen.

1 Apokryphen: nicht in die jüdische oder christliche Bibel aufgenommene Zusatzschriften zum Alten und Neuen Testament

Musterseite www.helbling.com

Artemisia Gentileschi: »Selbstporträt als Allegorie der Malerei« (1630). Selbstbewusst stellt sich die Malerin mit weiblichen Attributen dar.

La Querelle des Femmes

»La Querelle des Femmes« bezeichnet eine literarische Auseinandersetzung über das Frauenbild, besonders in der Renaissance und Aufklärung. Das in Deutschland meist als »Geschlechterkampf« bezeichnete Phänomen war in allen kulturprägenden Ländern Europas zu finden. In zahlreichen Schriften und öffentlichen Reden wurde in vielen Sprachen über die Frauen gestritten. »La Querelle« war auch bei den Akademien ein beliebtes Thema.

Protokoll eines Dialogs in der Accademia degli Unisoni (1638)

Frage eines Mitgliedes: *Welche Waffen der Liebe sind stärker: die der Tränen oder die der Musik?*

Barbara Strozzi: *Meine Herren, ich stelle Ihre Entscheidung zugunsten des Gesangs nicht in Frage, denn ich weiß wohl, dass Sie mir die Ehre Ihrer Anwesenheit bei unserer letzten Zusammenkunft nicht erwiesen hätten, wenn ich Sie dazu eingeladen hätte, mich singen zu hören.*

Arcangela Tarabotti: Streitschrift (1654)

Weil Du zu leichtgläubig warst, von der ehelichen Liebe berauscht bist und es zugelassen hast, dass er Dir in seiner Gier alle Autorität nahm, und weil Du ihm zu sehr glaubst oder nachgibst, kann er von Dir sagen: ›Unter der Macht des Mannes wirst Du sein und er wird über Dich herrschen.‹ Nicht durch ein gerechtes Strafurteil, sondern einmal von Versprechungen, einmal von Drohungen oder Bitten besiegt, wirst Du in Fesseln gehen, die er Dir stellen wird.

Maria de Zayas: Eine Frau ist nicht Mann, nicht Weib (1668)

Wo also ein Grund ist, da ist es also, dass die Männer weise sein sollten und vorgeben, dass wir es nicht sein könnten. Nach meiner Meinung gibt es dafür keinen anderen Grund als ihre Ruchlosigkeit und Tyrannis, mit der sie uns einsperren und uns keine Lehrer geben. Und so ist der wahre Grund dafür, dass die Frauen nicht gelehrt sind, nicht ein Mangel des Verstehens, sondern das Fehlen der Anwendung. Denn wenn man uns in unserer Erziehung ebenso Bücher und Hausrat gäbe wie man uns an Kammertuch, Nähkissen und an die Stickvorlagen im Stickrahmen setzt, dann wären wir ebenso geeignet für die Ämter und die Lehrstühle wie die Männer, und vielleicht sogar scharfsinniger.

Papst Innozenz XI. in einem Edikt (1686)

Die Musik schadet in höchstem Maße der für das weibliche Geschlecht sich ziemenden Bescheidenheit, weil sie dadurch von ihren eigentlichen Geschäften und Beschäftigungen abgelenkt werden. Es sollen weder ledige noch verheiratete noch verwitwete Frauen, welchen Ranges, Standes und welcher Herkunft auch immer, noch diejenigen, die wegen ihrer Erziehung oder aus einem anderen Grunde in Klöstern oder Konservatorien leben, unter welchen Vorwänden auch immer, sogar wenn sie die Musik erlernen, um sie in diesen Klöstern zu praktizieren, von Männern, Laien oder Klerikern oder Geistlichen – ob sie in irgendeiner Form mit ihnen verwandt sind, spielt dabei keine Rolle – das Singen oder das Spielen irgendeines Instrumentes erlernen.

Musterseite
www.helbling.com

La vendetta

Giulio Strozzi: Die Rache

Rache ist eine süße Leidenschaft,
Qual regt Qual an,
Vergeltung ist ein großes Vergnügen.

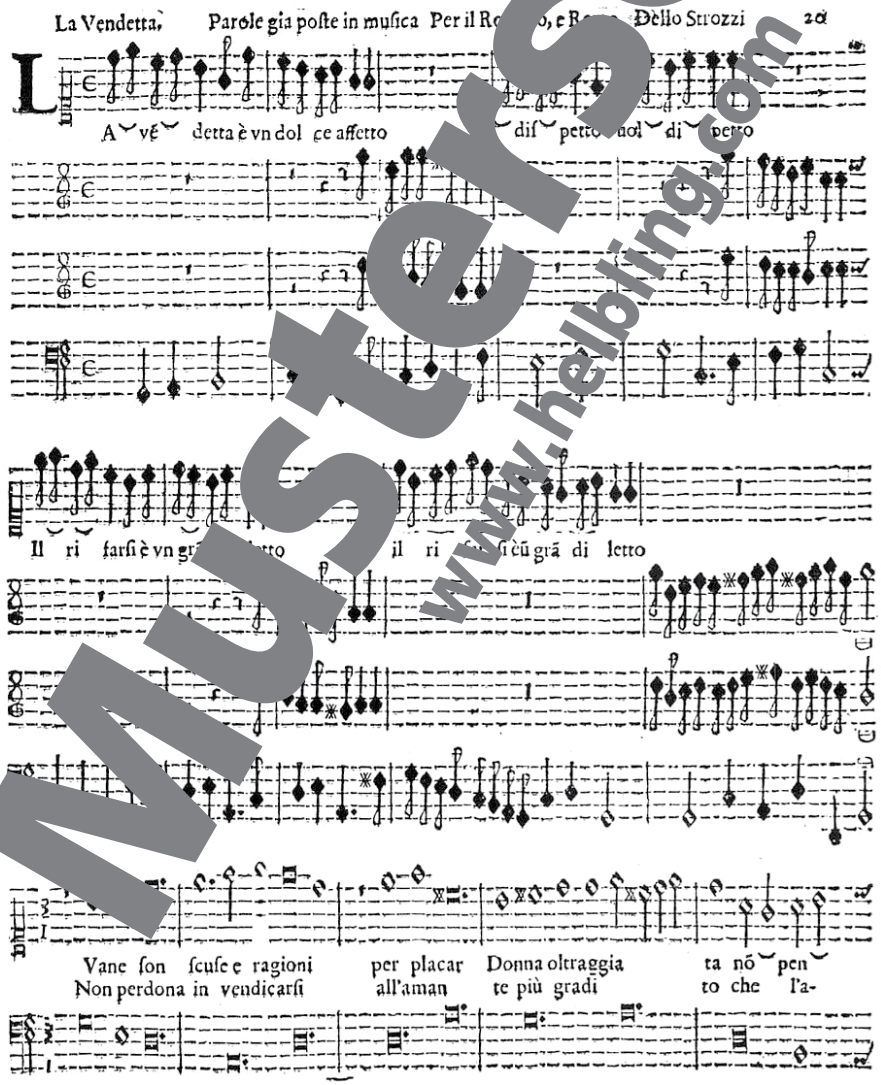
Entschuldigungen und Erklärungen sind vergeblich,
Um ein Weib zu besänftigen, das außer sich ist.
Glaube nicht, dass sie dir je vergeben wird.
Eine Frau ist nie befriedet,
Sie redet von Frieden und hat doch Krieg in ihrer Brust.

Rache …

Nachdem sie selbst Rache gen[illegible],
Wird sie auch dem [illegible]esten Liebhaber nicht vergeben,
Der sie liebt und wie[illegible] sucht,
Nun da die [illegible]ze Unbesiegb[illegible]
Den Respekt vor[illegible]loren hat.

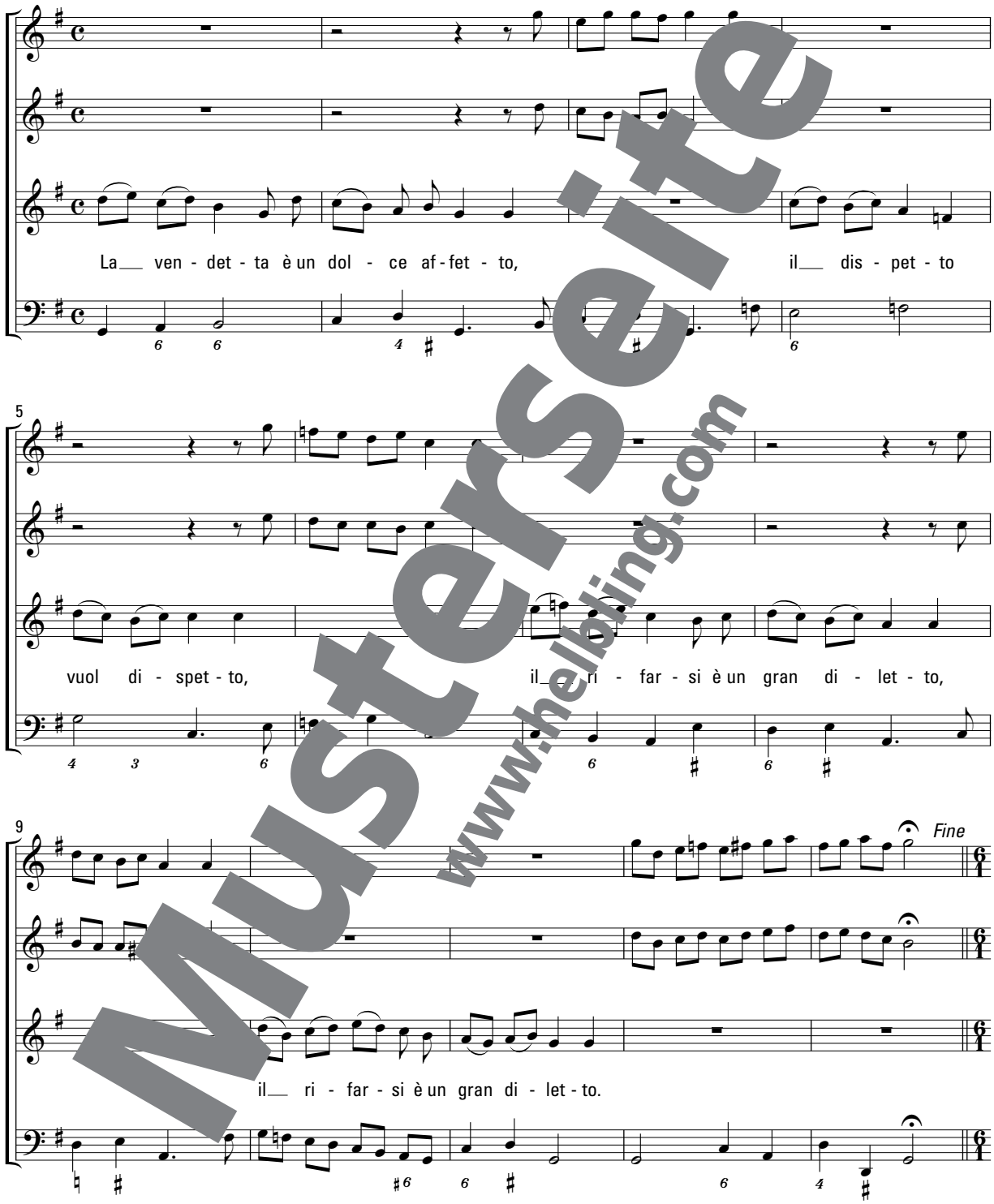
Rache …

Erstdruck aus dem Jahr 1651

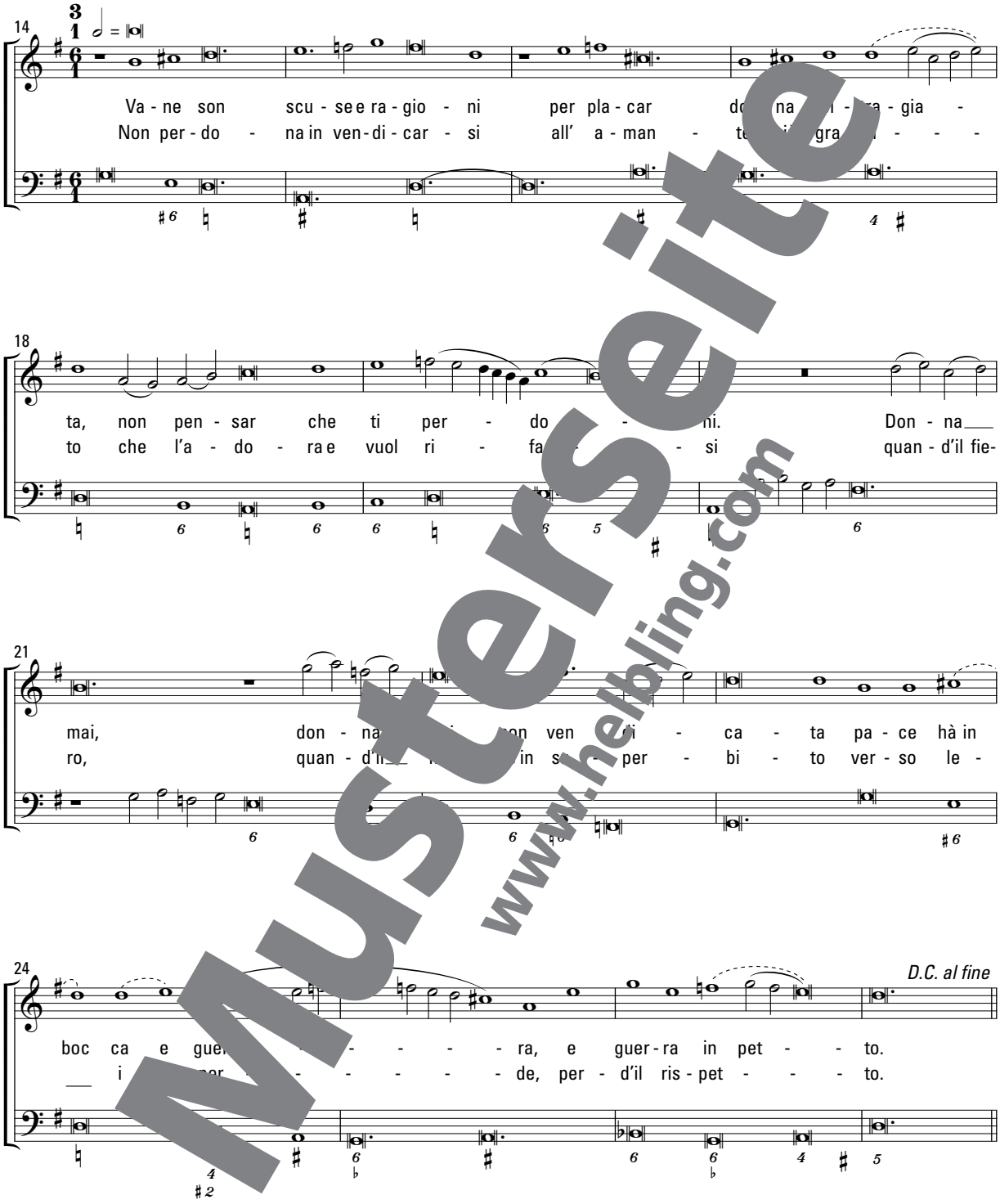


Musterseite
www.helbling.com

La Vendetta



Musterseite
www.helbling.com



Musterseite
www.helbling.com

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)
Le Divertissement Royal: Menuet de Trompette

J. L. Roullet: Jean-Baptiste Lully (Kupferstich, um 1686)

Werk und Zeit

1643 tritt Ludwig XIV. im Alter von [illegible] Jahren die Nachfolge seines Vaters [illegible] Frankreich an. Als erster Min[illegible] unmündigen Königs führ[illegible] Kardinal Ma[illegible] rin den Staat.

1646 Lully, als Giovanni Battista Lu[illegible]renz geboren, kommt zu[illegible]st als »[illegible]on de chambre« [illegible] Italie[illegible]in den Dienst de[illegible] Mlle. de[illegible]tpensier, einer Nicht[illegible] In den folgenden Jahren nimm[illegible] inte[illegible]m künstlerischen [illegible]eben te[illegible]ervollkommnet sein Vi[illegible]tigt sich mit der Kun[illegible]alletts.

1653 Lully kom[illegible] für den französischen Hof und wird n[illegible]n selben Jahr von Ludwig XIV. zum »Compositeur de la musique instrumentale« ernannt. Er ist Mitglied im Orchester des Königs, den »vingt-quatre violons«, und wird bald zum Leiter eines kleinen Auswahlorchesters bestimmt.

Neben dem er[illegible]4-ja[illegible]gen König tritt Lully auch als Tänzer auf. [illegible]n[illegible]gen[illegible] Jahren werden Bühnenwerke zum[illegible]kt seines Schaffens. Instr[illegible]sätze aus diesen Werken werden als Suiten [illegible]zertart aufgeführt.

1661 [illegible]dwig XIV. u[illegible] selbst die Staatsgeschäfte.

1672 Der [illegible]g verleiht Lully das Privileg zur Gründung einer »[illegible]mie royale de musique«. Ohne Genehmigung Lul[illegible]jede Aufführung und Drucklegung [illegible]usikwerkes sowie die Neugründung von Aka[illegible]nie[illegible]ei Strafe verboten.

168[illegible] Kön[illegible]erhebt Lully zum »Secrétaire du roi«. [illegible]Zugleich der Adelstitel verbunden. Lully ist auf dem Höhepunkt seiner Karriere. In der Folgezeit [illegible]en sich Eh[illegible]gen und Auszeichnungen.

Der König als Tänzer

[illegible]dwig XIV. b[illegible]tritt immer wieder selbst als Tänzer die B[illegible]e, und zwa[illegible]n sorgfältig ausgewählten Rollen, die dem Selbstverständnis des Monarchen entsprechen. An dem Symbol der Sonne (»Roi Soleil«) fasziniert ihn nicht nur ihre herausgehobene Stellung und die Ausstrahlung auf die Planeten, sondern auch die Gleichmäßigkeit, mit der sie ihr Licht allen Teilen der Erde schenkt. Seinen letzten Auftritt als Tänzer hat der König im Jahr 1670 in dem Ballett, aus dem das »Menuet de Trompette« stammt. »Les Amantes Magnifiques« ist zugleich die letzte Ballettkomposition Lullys. *Für den erhabensten und gleichzeitig für einen der brillantesten Tänzer des Jahrhunderts* (Phillip Beaussant) hat er die Rolle des Apollo vorgesehen.

In diesem Kostüm tanzte Ludwig XIV. um 1653 seine Lieblingsrolle als Sonnengott.

Musterseite
www.helbling.com

Absolutismus und Gottesgnadentum

Das Zeitalter des Barock (das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts) ist durch die Herrschaftsform des Absolutismus geprägt. Symbolhaft findet dieses Staatsverständnis in der Maxime Ludwig XIV. von Frankreich Ausdruck: *»L'état, c'est moi.«*

Ludwig XIV. in seinen »Memoires«

»Könige sind die souveränen Richter über das Glück und die Führung der Menschen, sie sind absolute Herren und haben die volle und freie Verfügung über die Güter ihrer Untertanen, weltliche und geistliche. Er, der den Menschen Könige gegeben hat, hat gewollt, dass man sie achte als seine Stellvertreter, indem er sich allein das Recht vorbehielt, ihre Führung zu prüfen!«

Aus dem Brief des Apostels Paulus an die Römer

Jedermann sei untertan der Obrigkeit, die Gewalt über ihn hat. Denn es ist keine Obrigkeit ohne von Gott; wo aber Obrigkeit ist, die ist von Gott verordnet. Wer sich nun der Obrigkeit widersetzt, der widerstrebt Gottes Ordnung; die aber widerstreben, werden über sich [illegible] Urteil empfangen. Darum ist's not, untertan zu s[illegible] nicht allein um der Strafe willen, sondern auch um [illegible] Gewissens willen.

Hyacinthe Rigaud: Ludwig XIV. im Hermelinmantel (1702)

J. B. Bossuet, Bischof und Vertrauter des Sonnenkönigs

»Die Monarchie ist die älteste und natur[illegible]ts-form, denn sie ist aus der väterlichen Gewalt hervor[illegible]gangen. Alle Menschen werden als Unt[illegible] gebo[illegible], und schon die Herrschaft des Vaters, in dessen [illegible] sie aufwachsen, gewöhnt sie, nur ein O[illegible]aupt zu [illegible]ren.

1. Satz: Der Fürst ist nie[illegible]dem [illegible]huldig von dem, was er anordnet[illegible]ese be[illegible]gslose Autorität kann er das Gute [illegible]as Böse nicht beseitigen. Seine Gewalt muss so [illegible] sein, [illegible]niemand sich ihr entziehen kann. [illegible]inzige [illegible]cht des Bürgers vor der öffentlichen Ge[illegible]d.

2. Satz: Hat der [illegible]sprochen, [illegible] gibt es kein anderes Urteil. Man muss dem [illegible]gleich wie der Gerechtigkeit selbst gehorchen, sonst kan[illegible]dnung und ein Ende der Streitigkeiten nicht entstehen. Denn er ist von Gott und sozusagen ein Stück der göttlichen Unabhängigkeit. Gott allein kann über seine Entscheidungen befinden und seine Person richten. Wer daher dem Fürsten den Gehorsam verweigert, hat gar keinen Anspruch, einem anderen Richter vorgeführt zu werden, vielmehr wird er ohne Gnade zum [illegible] verdammt als ein Friedensstörer und Feind der menschlichen Gesellschaft.

3. Satz: Es gibt keine Gewaltausübung gegen den Fürsten. Gewaltausübung bedeutet eine Macht, die rechtmäßig ergangene Befehle vollstreckt. Rechtmäßige Befehle aber vermag nur der Fürst zu geben. Somit gebührt ihm allein die Gewaltausübung. Ihm allein obliegt die allgemeine Volkswohlfahrt. Und aus dieser wichtigsten Befugnis folgt alles Übrige: Er teilt die öffentlichen Arbeiten aus, er verfügt über Ämter und Waffen, er vollzieht Erlasse und Befehle, er bestimmt die Ehrungen. Wo Macht erscheint, hängt sie von ihm ab, und so ist auch keine Versammlung ohne seinen Vorsitz.

4. Satz: Das bedeutet aber nicht, der Fürst wäre von den Gesetzen befreit. Er ist gleich allen anderen Recht und Gesetz unterworfen, ja er vor allem soll gerecht sein und seinem Volk ein Beispiel in Erfüllung der Gesetze geben. Aber den Strafen der Gesetze ist er nicht unterworfen.«

Musterseite www.helbling.com

1670 Ein Menuett für den Sonnenkönig

Repräsentation am Hof zu Versailles

Zwischen 1662 und 1710 schufen die berühmtesten Baumeister, Gärtner und Ingenieure Europas das Schloss und die Gartenanlagen von Versailles. In einer teils sumpfigen, teils sandigen Einöde entstand das Gebäude mit einer Fassadenlänge von 570 Metern und ein großer Park. Nahezu 30 000 Arbeiter und Soldaten wurden beim Bau benötigt; viele starben an Epidemien und an dem aus den Sümpfen aufsteigenden Fieber. Prächtigster Bestandteil des Parkes waren die Wasserkünste. Ein 60 Meter breiter und über eineinhalb Kilometer langer künstlicher Kanal konnte von Gondeln befahren werden. Hunderte von Fontänen benötigten riesige Wassermassen. Sie wurden von eigens konstruierten Pumpanlagen herangeführt. Die Erzeugung des dafür nötigen Druckes stellte eine Meisterleistung der damaligen Ingenieurskunst dar.

Bericht des »Mercure galant«[1] aus dem Jahr 1677

»Die Zeit war so mit Vergnügungen angefüllt, dass es a[illegible] den Abenden, falls die Oper zu früh zu Ende war, bis [illegible] Mitternacht kleine private Bälle gab. Die Opern stammten allesamt von Lully, die Theaterstücke von Molière, [illegible] und Corneille. Die Pracht der Königsfamilie war [illegible] bestätten, doch auch die übrigen Höflinge ließen sich nicht lumpen. Sämtliche Frisuren waren durch mit Juwelen besetzte Spangen verziert, die eine Perle in der Mitte trugen. Seitlich waren sie mit Schleifen [illegible] oder Edelsteinen gehalten. Die Kleider wa[illegible] gä[illegible]ch mit Juwelen besetzt, besonders an den Hals[illegible] und [illegible] Säumen und auch an den großen Schleifen de[illegible]n. Die Überröcke wurden von gro[illegible]mantenen Klammern zurückgehalten. Mit einer Reihe [illegible] Edelsteine wurde eine Schleife auf der Ri[illegible]eite geschm[illegible]

Das Buffet [illegible] dem ersten Ball war großartig, allenthalben gab es Facke[illegible] Kandelaber, hinzu kamen Kristallteller, die zahlreiche Kelch[illegible] Eiswasser trugen, und es gab seltene [illegible]sen, voll mit allerlei Kompott.

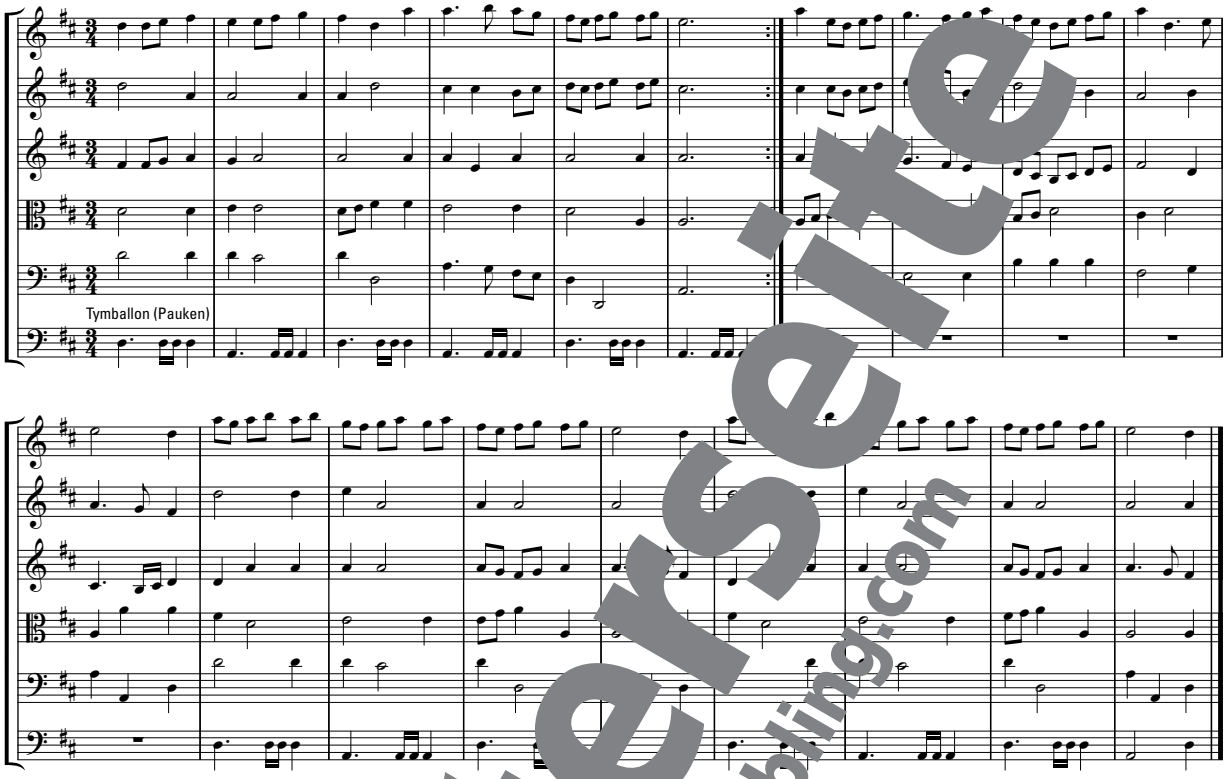
Man [illegible]telle[illegible] sich dieses Lichtermeer vor, jedes Licht spieg[illegible] in [illegible]em anderen, die Kerzen im Kristall der Fackelha[illegible]ckeln im Gold der Kerzenständer; das Funkeln des Karamellpuddings und das Glimmen der kandierten [illegible]hte das Ganze noch strahlender. Und dazu [illegible]en n[illegible] die Farben des Obstes, die Schleifen in den Körben u[illegible]as Kristall der Soßenschalen, ganz zu schweigen von den Juwelen, d[illegible]hre Majestäten und die vierzig Damen [illegible]gen, die um den Tisch verteilt saßen.«

1 Mercure galant: eine Pariser Monatszeitschrift

Pierre Patel: Versailles (1668). Die Schlossanlage wurde zum Vorbild vieler Bauten der Zeit.

Musterseite
www.helbling.com

Menuet de Trompette



Tanzkunst

Im Jahr 1712 erscheint Louis Bonins »N[illegible]ste Art der galanten und theatralischen Tantz-Ku[illegible]. D[illegible]wird erklärt, was der Tänzer eines kunstgere[illegible]en Menuetts zu beachten hat:

»*Ich demonstriere aber erstlich die da[illegible]vorkommende Schritte und erkläre mi[illegible]daß ein [illegible]enuet pas‹ meistenteils aus zwey ha[illegible]Coupe[illegible]eifen Schritten formiret wird. Be[illegible]›menu[illegible]s‹ so ich vorwarts mache, mus der li[illegible]gar zu weit von dem rechten stehen, hernach [illegible]ich [illegible]eyden Knien, im wärenden büge[illegible]bringe [illegible]len rechten Fuß neben an den lincken an[illegible]die Spitze nicht in die Höhe steigen dar[illegible]r lincke g[illegible]thsam die Balance vom Leibe giebt, hierauf [illegible]und avancire zugleich im heben mit dem rechten, wel[illegible]in Tempo ausmachen mus, so aber der rechte auf der Erden, mus der Lincke augenblicklich folgen und an der Spitzen ein klein wenig mit der Spitze vom Boden wegzustehen kommen, daß also consequenter die Balance des Leibes wieder auf dem rechten Fuß liege, und auf solche Weise büge ich wieder mit beyden Knien, geraden Leib und erhabenen Kopff, im heben setze ich den linc[illegible]Fuß vorwarts, worauf zwey steife ›pas‹ folgen und de[illegible]enuet pas‹ beschlüssen.*

[illegible]ehwie die Schritte verrichtet werden müssen auch die Arme dabey accordiren. Endlich ist zu regardieren, daß nicht beyde Arme zugleich unten und wieder aufwarts, sondern wechselweise ein Arm in die Höhe geführet und der andere zugleich gestrecket und ein wenig gesenkt wird. So oft der rechte Fuß ein ›pas‹ machet, wird (beyde Arme von den Schultern biß an die Ellenbogen fast in gleicher Höhe haltend) zugleich der lincke Arm, so wol an der Hand, als auch vornehmlich an dem Ellenbogen annehmlich gebogen so weit in die Höhe geführet, daß die Finger mit dem Ohr in gleicher Distanz zu stehen kommen, und der rechte Arm sachte ausgestrecket ein wenig fallen lassen.

Die Hände soll ich dabey so halten, daß die Finger nicht ausgestreckt sind. Der Daume ruhet zwar auf dem Zeiger Finger, die andern aber müssen alle aneinander liegen, und ja nicht ausgestrecket seyn.«

1 Coupé: ein Beugeschritt

Musterseite
www.helbling.com

Antonio Vivaldi (1678–1741)
L'estro armonico, op. 3, Nr. 10, Concerto in h-Moll für 4 Violinen, Streicher und B. c.: 1. Satz, Allegro

Werk und Zeit

Beinahe karikierend zeichnete Pier Leone Ghezzi im Jahr 1723 Antonio Vivaldis Profil.

1703 Antonio Vivaldi empfängt nach zehnjähriger Ausbildung in Venedig die Priesterweihe, u. a. mit dem Recht zum Exorzismus, zur Teufelsaustreibung. Allerdings kann er als Asthmatiker den Beruf kaum ausüben: *Sobald ich zum Priester geweiht war, habe ich ein Jahr oder ein wenig länger die Mess gelesen, und danach ga ich es auf, da ich Grund meiner Krankhe dreimal vom Alt gehen musste ne zu beenden.*

Im selben Jahr nimmt er am Ospedale d sein Amt als »Maestro di Violin wird Ospedale (mit einigen Unterbre) fast 40 Jahre verbunden bleiben. Später auch die Leitung des Orcheste das nun einen herausragenden Ruf in der S erl Daneben komponiert er für seine Schü

1711 In Amsterdam erscheint L'Estro Armo « (etwa »Das harmonische Feue Sam ng von 2 Concerti macht Vivaldi zum n Instrum talkomponisten Ital

1715 Antonio Vivaldi hat s sfelder gewaltig ausgewei mponier liche Werke, wird Intendant uses und schreibt insgesamt etwa 5 ern. wieder verlässt er in den enden ehnten für längere Perioden Ve überaus virtuoser Geiger, dess igkeit v alienreisenden hoch gelobt werden: *hen ohnmöglich so jemahls ist gespielt word och kann gespiehlet werden, denn er kahm mit den Fingern nur einen strohhalm breit an den Steg daß der Bogen keinen Platz hatte, und das auf allen vier Saiten mit Fugen und einer geschwindigkeit die unglaublich ist.* Die Virtuosität prägt auch viele von Vivaldis Konzerten. Allein für das Ospedale er zw nen 1711 und 1717 etwa 150 Konze iedensten Art.

Venedig z g 18. Jahrhunderts

Carlo Gol nd die Commedi rte in Venedig

Die Commedia dell'Arte entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Nach einem festen Handlungsgerüst und mit festgelegten Charakteren, die in immer gleichen Masken (links ine Columbine, rechts ein Arlecchino) auftraten, improvisierten die Schauspieler auf der Bühne. Dabei ging es laut, lustig und derb zu.

Zur Zeit Vivaldis war es üblich geworden, Commedie aufzuschreiben. In Venedig wurde Carlo Gozzi (1720–1806) zum wichtigsten Vertreter dieser Theaterform. Dagegen setzte Carlo Goldoni (1707–1793) eine neue Art von Bühnenwerken: Lustspiele, oft im venezianischen Dialekt, in denen zwar Elemente der Commedia dell'Arte beibehalten wurden, die aber – nach dem Vorbild Molières – über das Schwankhafte hinaus zu Charakter- und Sittenkomödien wurden, die die Übel der Menschen und der Zeit lachend bloßstellten. Viele der Komödien Goldonis finden sich auch heute noch auf den Spielplänen der Theater, z. B. »Der Diener zweier Herren«, »Mirandolina«, »Die neugierigen Frauen«.

Zwei Opern Vivaldis basieren auf Textbüchern von Carlo Goldoni, den er persönlich kannte. Goldonis Urteil über Vivaldi allerdings, er sei *ein exzellenter Geiger, aber ein mittelmäßiger Komponist,* hat die Zeit korrigiert.

Musterseite
www.helbling.com

Canaletto: Der Dogenpalast und der Markusplatz. Das bunte Treiben [illegible] Mole hat Canaletto häufig zum Bildthema gemacht.

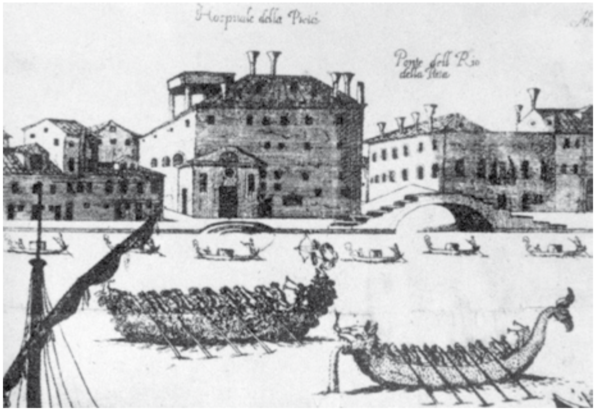
Eine Stadt im Wandel

Venedigs Stellung als Mittelmeer-Großmacht war [illegible] Zeit Vivaldis schon Geschichte. Mit dem [illegible] der Inselrepublik als beherrschende Seehandelsma[illegible] aber nicht nur eine politische Veränderung eingetre[illegible], s[illegible] wurde auch ein gesellschaftlicher Wandel a[illegible]löst, der vo[illegible] allem Venedig als Stadt betraf. Deren Ei[illegible]ohn[illegible] war zwar gegenüber dem späten 15. Jahrh[illegible] [illegible]wa 50 000 zurückgegangen, lag mit knapp 140 000 im Ja[illegible]696 aber immer noch fast dreimal so ho[illegible] diejenig[illegible] Hamburgs. Waren die Spitzen des Patriziats ein[illegible] der Seefahrt und dem Warenhandel na[illegible]gangen, [illegible]urde nun zunehmend das reine [illegible]pekulation zum beherrschenden M[illegible] Obersch[illegible] einer Gesellschaft, deren Krisen- un[illegible] [illegible]einungen kaum noch zu übersehen waren. Aus [illegible]dyna[illegible]n Handelsmacht Venedig war ein [illegible]ado fü[illegible]lungs- und vergnügungshungrige Reise[illegible] Metropole der Kunst und der Zerstreu[illegible]ren Kar[illegible]al schon um 1680 von Zehntausenden Fremd[illegible]ht wurde. (nach K. Heller, 1991)

Freilich war es nicht so sehr ein etwa zu erwartender Kunstgenuss, der die Vertreter der europäischen Aristokratie nach Venedig zog, sondern das vor allem im Fasching üppig wuchernde Festtreiben, dessen Bestandteil die Op[illegible]vorstellungen ebenso waren wie die mindestens die [illegible]e Attraktion ausübenden Spielhäuser (›Ridotti‹) und die verschiedenen zum Jahresablauf des öffentlichen Lebens gehörenden Zeremonien – die wohl berühmteste war die vom Dogen zu Himmelfahrt symbolisch vollzogene Vermählung Venedigs mit dem Meer auf dem ›Bucintoro‹, dem Staatsschiff. (Th. Antonicek, E. Hilscher, 1997)

In seinem Bild »Il Ridotto« gibt Francesco Guardi das Treiben in einem venezianischen Spielhaus wieder (um 1750).

Musterseite
www.helbling.com



Vincenzo Coronellis Abbildung aus der Zeit um 1730 zeigt das Ospedale della Pietà (Bildmitte).

Die Ospedali von Venedig

In Venedig war es seit den Pestzügen des ausgehenden Mittelalters üblich, Krankenhäusern (Ospitali) Stationen fü[illegible] Waisen- und Findelkinder anzugliedern. Später wurde[illegible] diese »Ospedali« selbstständige Einrichtungen, in de[illegible] zeitweise bis zu 6000 Kinder betreut wurden. In den He[illegible]men, die aus öffentlichen Mitteln, durch Stiftung[illegible] Spenden aus der Bürgerschaft unterhalten wurd[illegible] spie[illegible] die Musikerziehung eine wichtige Rolle. Zunächs[illegible] religiösen Gründen der Chorgesang im Vordergru[illegible] wurden aus den Ospedali regelrechte Konservatorien. Die besten Musiker wurden als Lehrer verpflichtet, und die musikalischen Leistungen der Zög[illegible]linge erreichten ein außerordentlich[illegible] Niveau. Vier der Ospedali für Mädch[illegible] erfreuten sich eines besonderen [illegible]ufes, darunter die Wirkungsstätte V[illegible] La Pietà. Allerdings wurden bei we[illegible]tem nicht alle Kinder unterr[illegible]: man unterschied zwisch[illegible] den [illegible]gabten und den[illegible] Chor [illegible] Orchester eingese[illegible]nten.

Vivaldis [illegible] Os[illegible]le della Pi[illegible]

Die Aufführungen [illegible]rchesters der Pietà am Samstaga[illegible] und am Sonntag nach der Messe gehörten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu den Glanzpunkten im venezianischen Musikleben. Mit dem Orchester stand Vivaldi ein ungewöhnlich perfektes und für die Verhältnisse der Zeit recht großes Instrument zur Verfügung. Die besten Musikerinnen spielten auch noch in vorgerückterem Alter mit, viele von ihnen beherrschten mehrere Instrumente. M[illegible]ß von einer damals weithin berühmten Anna Mari[illegible] die V[illegible]ne, Viola d'amore, Violoncello, Laute, Theorbe, [illegible]ar[illegible]line [illegible]d Cembalo spielte. Andere konnten auch a[illegible]äuchlichen Instrumenten eingeset[illegible]en. Um die Solopartien, die als Belohnung angesehe[illegible]n, wetteiferten die Zöglinge untereinan[illegible]. So konn[illegible]di immer wieder neue Solistengru[illegible] zu »Concerti con molti instrumenti« zusammenste[illegible]m gewaltigen Eindruck der Konzerte der Pietà berichten [illegible] Reisende. Charles de Brosses, der Präsid[illegible]arlaments von Burgund, besuchte im Jahr 173[illegible]ned[illegible] und [illegible]erichtete in einem Brief:

»*Sie s[illegible] Engel und spielen Violine, Flöte, Orgel, [illegible]boe, Violoncello, Fagott, kurz, es ist kein Instrument so [illegible]en Angst [illegible]zuflößen. Sie werden wie Nonnen ge[illegible]alten [illegible] allein führen Konzerte aus, jedes Mal in einer Besetz[illegible] von etwa [illegible] Mädchen. Ich schwöre Ihnen, es gibt nichts Angenehme[illegible] als so eine junge und hübsche Nonne [illegible]sehen, weiß gekleidet, mit einem Granatsträußchen über [illegible] Ohren, wie sie das Orchester leitet und mit aller Anmut und mit einer unvorstellbaren Genauigkeit den Takt schlägt. Wie leicht sie ihre Stimmen einsetzen, wie rein sie die Töne treffen [illegible] einfach himmlisch.*«

Auf Francesco Guardis Bild »Venezianisches Galakonzert« aus dem Jahr 1782 musizieren der Chor und das Orchester der Pietà auf der Empore des Saales für das russische Thronfolgerpaar, das die Stadt besucht.

Musterseite www.helbling.com

Concerto in h-Moll op. 3, Nr. 10

Ein musikalischer Fachbegriff im Wandel

Der Terminus »Konzert« als umfassende Bezeichnung für eine musikalische Veranstaltung wurde erst im 18. Jahrhundert üblich. Vorher schon (und bis heute) bezeichnete man verschiedene musikalische Gattungen als »Konzerte« oder »concerti«.

Besondere Bedeutung für die Entwicklung der Gattung kommt venezianischen Komponisten der Zeit um 1600 zu. Im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Wortes »concertare« (miteinander wetteifern, streiten) standen sich z. B. in den Instrumentalwerken Giovanni Gabrielis mehrere etwa gleich starke Gruppen von Instrumenten gegenüber, die alternierend (antiphonal), aber auch zusammen musizierten.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bezog sich der Begriff vor allem auf Kompositionen, in denen eine Gruppe von Soloinstrumenten (»concertino«) und eine größere Orchester-Gruppe (»tutti«, »ripieno«) einander gegenüberstehen. In diesem Sinn hat auch Vivaldi eine Reihe von Werken mit der Überschrift »Concerto« versehen.

Viele der barocken Concerti tragen den Titel »Concerto grosso«. In seiner standardisierten Form ist das Concerto grosso dreisätzig (schnell – langsam – schnell). Die beiden äußeren Ecksätze stehen meist in der Ritornell-Form: Ein Thema (Ritornell), meist im Tutti vorgetragen, wechselt ab mit Couplets (meist solistisch gespielt), in denen Motive des Themas oder auch freie Spielfiguren verwendet werden. Die Sologruppe besteht aus zwei Violinen und einem Violoncello. Vivaldi nutzte allerdings die besonderen Begabungen der Mädchen des Ospedale, für die er komponierte mehrere »Concerti per molti instrumenti«, nahmen z. B. Hörner, Trompeten, Fagotte, Lauten solistisch hervortreten.

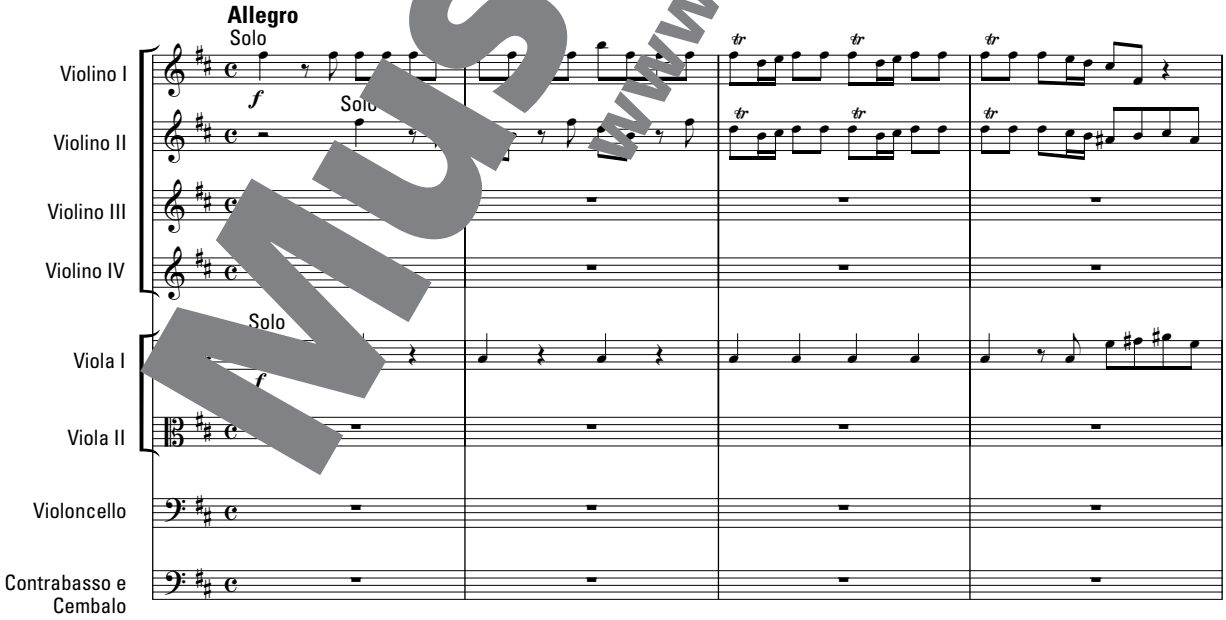
Mit der Entwicklung neuer Spieltechniken und der klanglichen Weiterentwicklung der Instrumente wurden seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Solistengruppen zunehmend durch ein einziges Soloinstrument ersetzt (Klavier, Geige u. a.), es entstand das Solo-Konzert.

J. S. Bach: Bearbeitung des Werkes

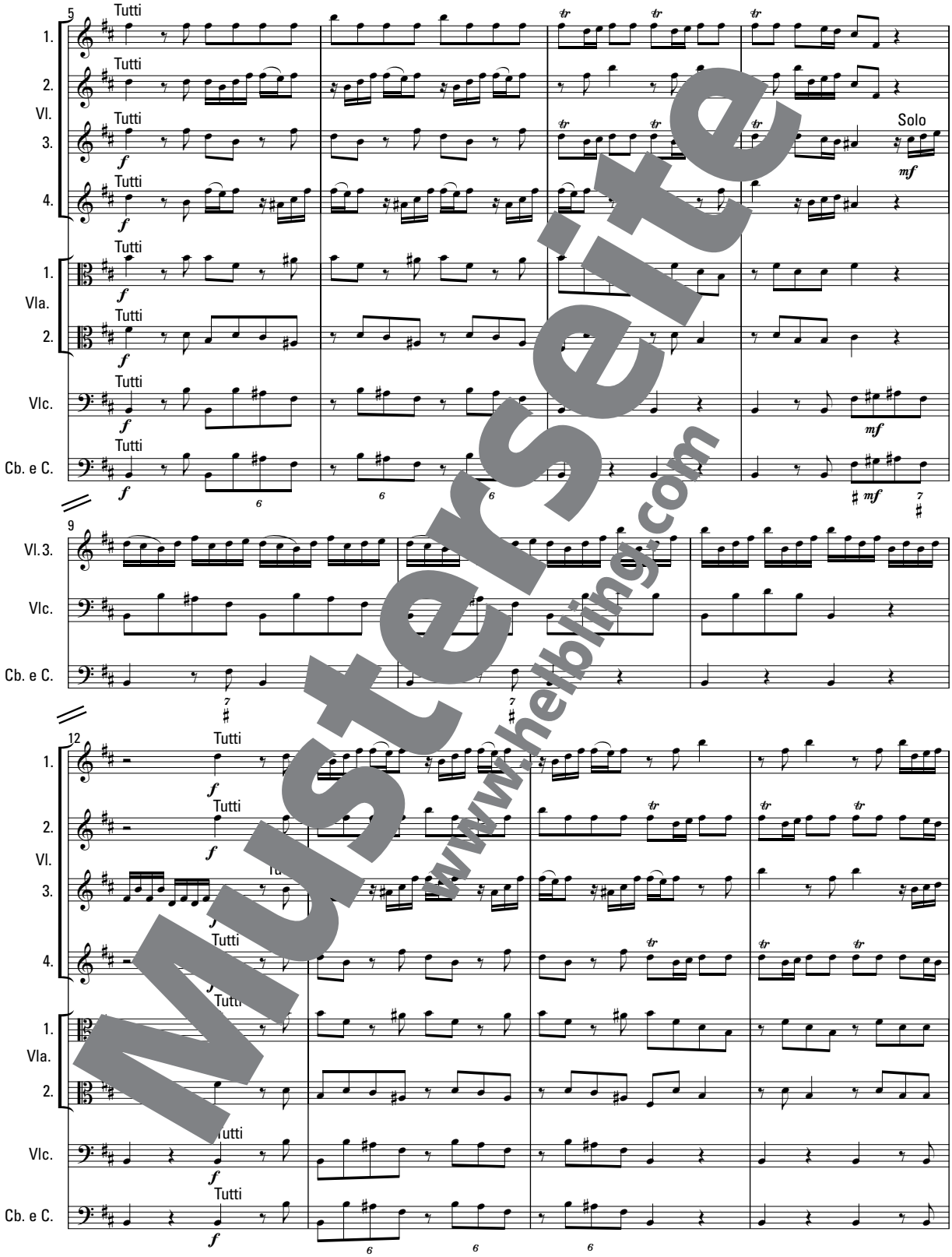
Wie eine Reihe anderer Werke Vivaldis hat Bach auch das Concerto op. 3, Nr. 10 umgeformt, und zwar zu einem Werk für Cembalo und Streicher. Bach nahm die Bearbeitung vermutlich für eine der öffentlichen Konzertveranstaltungen des Leipziger »Collegium musicum« vor, dessen Leitung er 1729 übernommen hatte.

Die Version des Stückes behält den Bau und die Struktur des Originals genauestens bei. Die Stimmen der Soloinstrumente musste er dem Charakter und den Spielmöglichkeiten des Cembalos entsprechend – figurativ ausgestalten und teilweise auch motivisch erweitern.

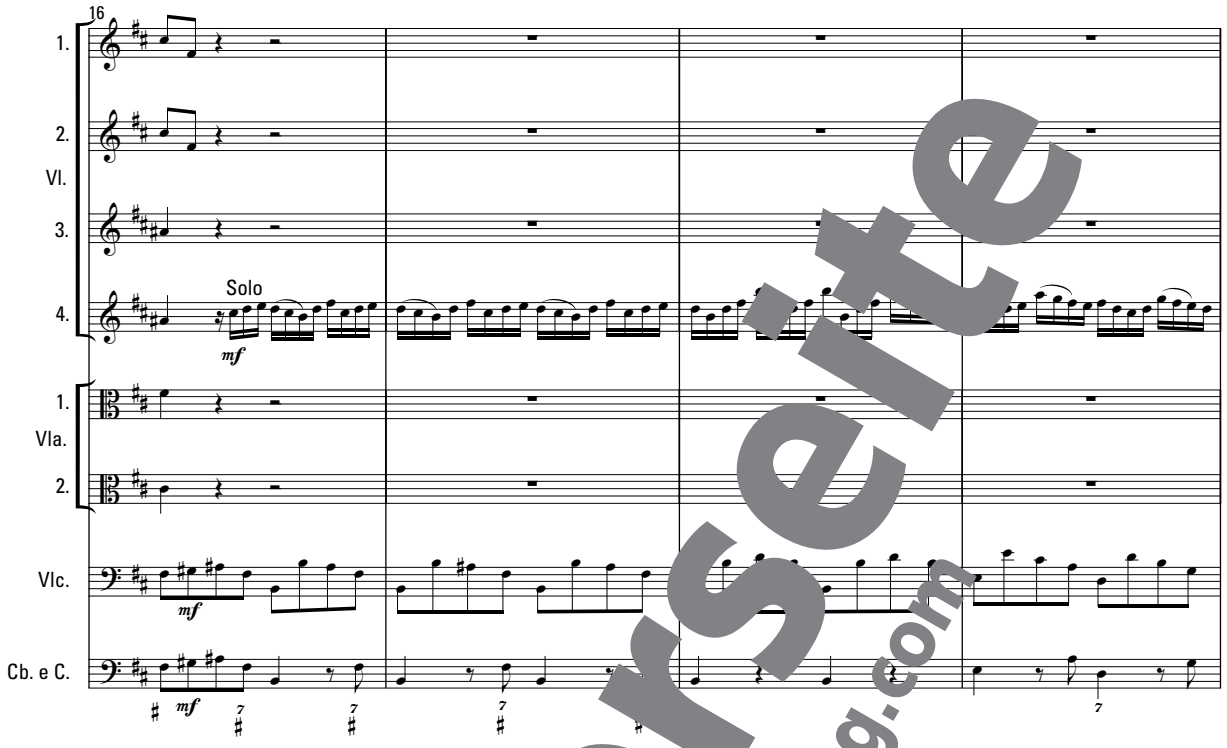
Der Beginn des Werkes

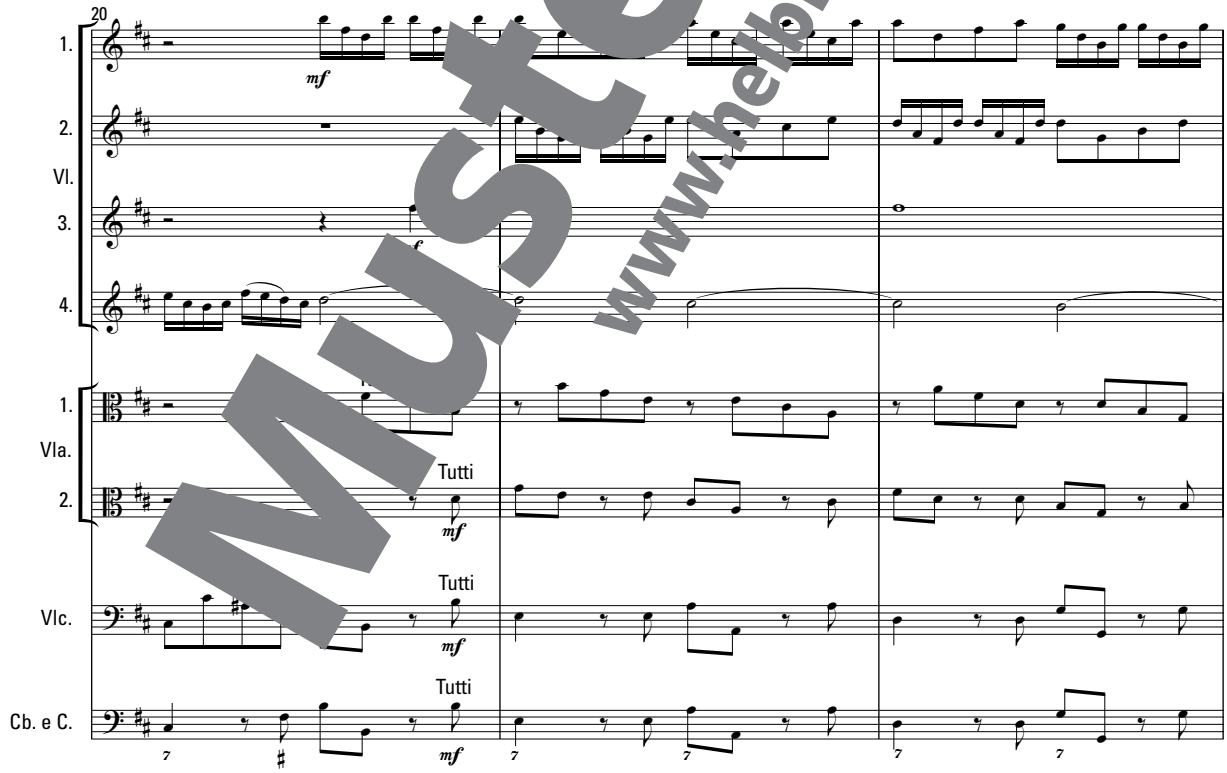


Musterseite
www.helbling.com

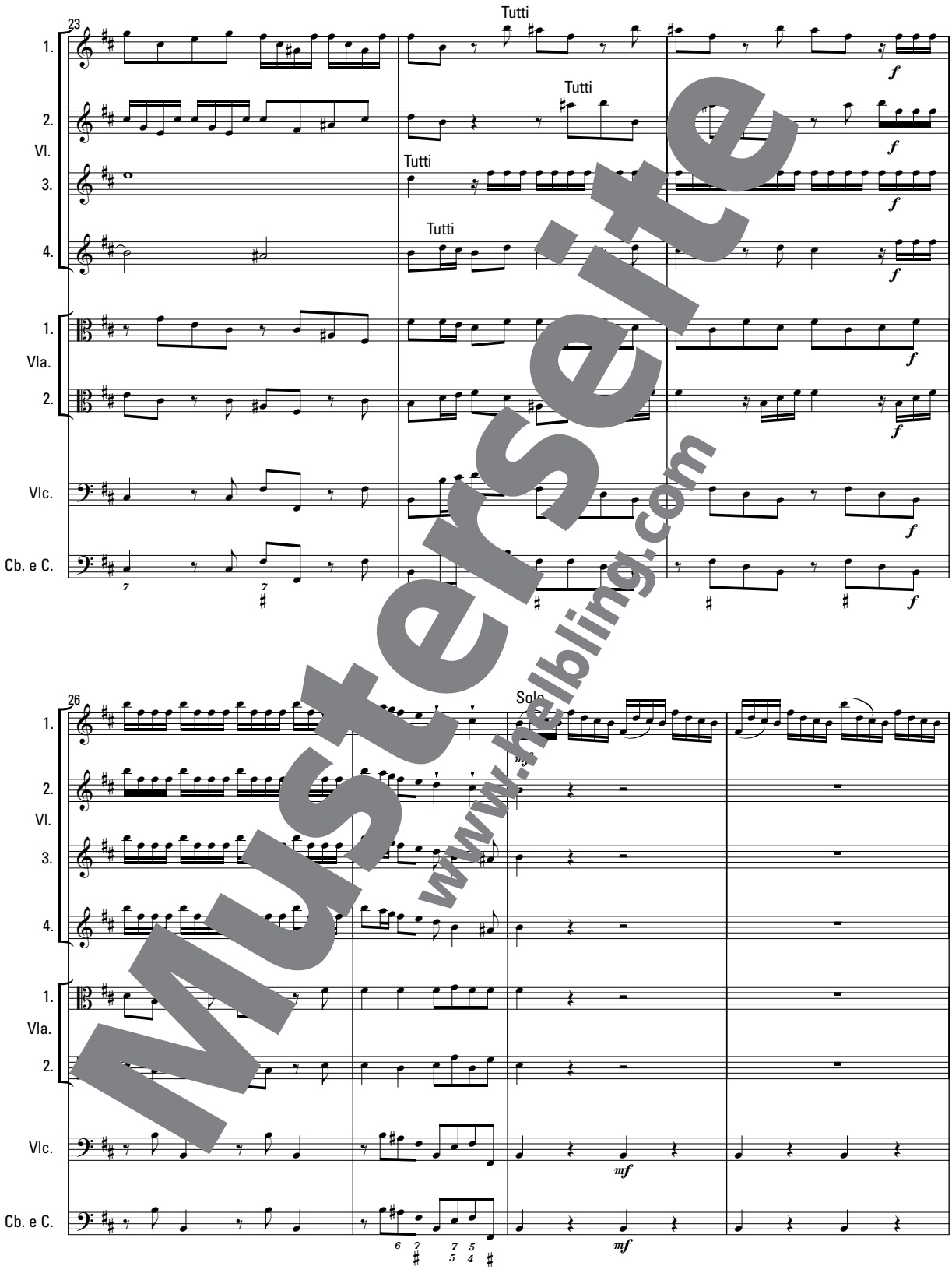


Musterseite
www.helbling.com

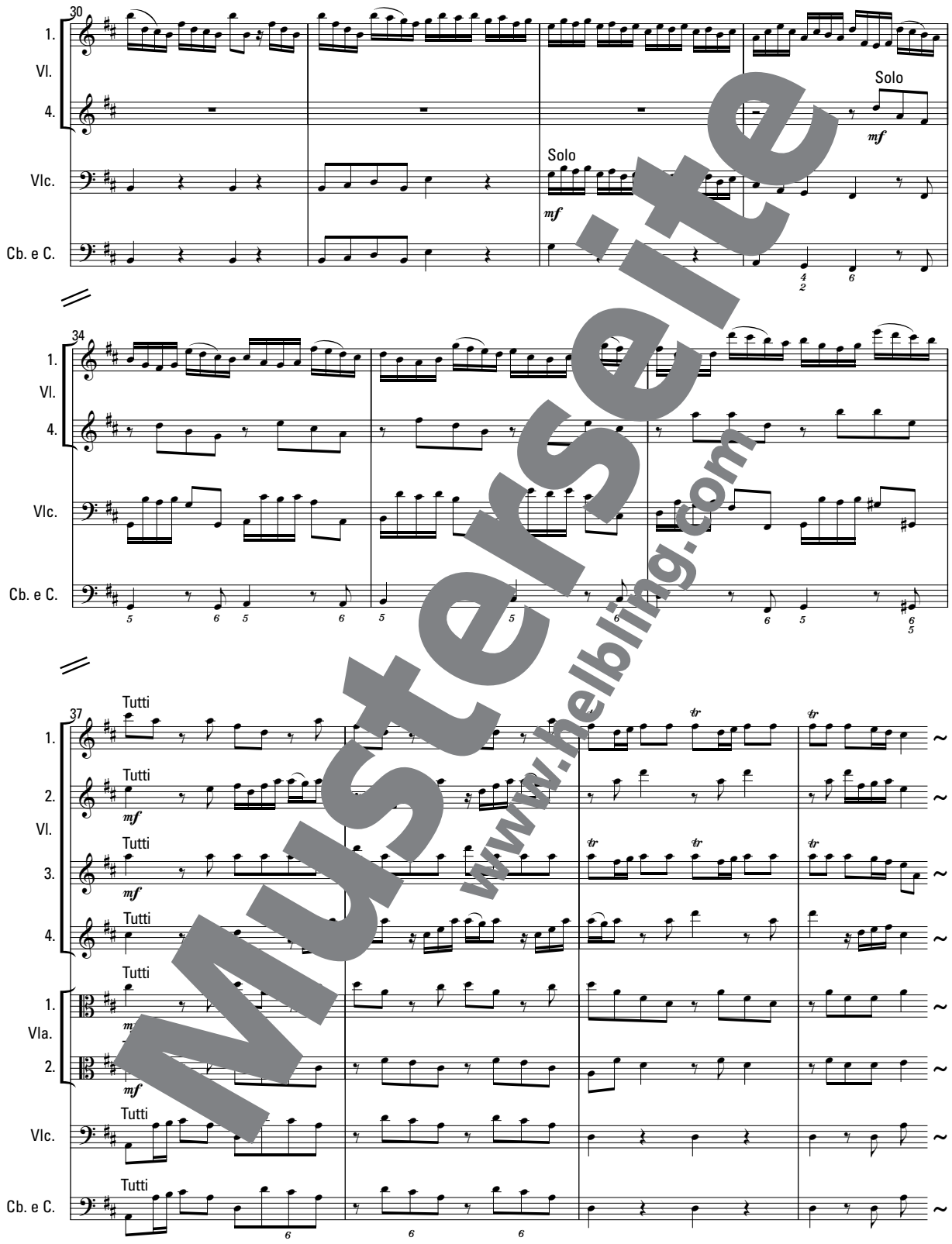




Musterseite
www.helbling.com



Musterseite
www.helbling.com



Musterseite
www.helbling.com

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (BWV 26): 1. Satz (Eingangschor)

Johann Jakob Jhle porträtierte J. S. Bach im Jahr 1720, drei Jahre vor seinem Umzug von Köthen nach Leipzig.

Werk und Zeit

1723 Johann Sebastian Bach verlässt Köthen, w[illegible] s[illegible]s glückliche und fruchtbare Jahre als Hofka[illegible] ter tätig war. Er tritt in den D[illegible]s Leipzig[illegible] Rates und übernimmt das reno[illegible] Amt des »director musices« der Stadt und [illegible]n der Thomaskirche. Später schr[illegible]er: *Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht an[illegible]ndig [illegible] wolte, aus einem Capellmeister ein Ca[illegible] jedoch wurde mir diese station dermaßen fa[illegible]able beschrieben, daß endlich [illegible] da meine Söhne denen studiis zu incliniren sch[illegible]in des Höchsten Nahmen wagete, [illegible] mich nach Leipzig begabe, meine Probe ablegete, [illegible]ie mutation vornahme.*

1724 Bach bewä[illegible] ei[illegible]dezu unglaubliche Arbeitslast. An jedem [illegible]ntag [illegible]irchenjahres (außer in den [illegible]hen vor [illegible]rn) führt er eine Kantate auf. Fa[illegible] Soli, Chor und Orchester sind [illegible]mpositio[illegible]n. So entstehen in den Jahren zwisc[illegible]23 und 1727 fünf »Kantatenjahrgänge«. Etwa 2[illegible]antaten sind erhalten geblieben.

1730 Bach ist nach fortwährenden Streitigkeiten mit dem Rat der Stadt Leipzig verbittert und trägt sich mit dem Gedanken, Leipzig zu verlassen: *Da aber nun finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich als mann mir Ihn beschrieben, ein sehr theürer Orth u. eine w[illegible]erlic[illegible] und der Music wenig ergebene Obrigkei[illegible]nin[illegible]t in stetem Verdruß, Neid und Verfolg[illegible]uß, als werde genöthiget [illegible] mit des [illegible]chsten Beystand meine Fortun an[illegible] zu suchen.* Trotz mehrerer Anläufe [illegible]det er keine [illegible]e Stelle; er bleibt bis zu seinem [illegible] in Leipzig. Kirchenmusik allerdings schreibt Bach [illegible] restlichen 20 Jahren seines Lebens kaum noch.

Die [illegible]ik[illegible]aik[illegible]che

Der Titel [illegible]skantor« verstellt den Blick für Bachs tatsächliche Aufgaben in Leipzig. Seine große Leidenschaft, [illegible]iel, gehör[illegible] nicht zu seinem unmittelbaren [illegible]ten[illegible]eich. Dagegen musste er für die musikalische Gestal[illegible] der Gottesdienste durch den Thomanerchor in vier Leipziger Kirchen sorgen. Dabei waren die Thomas- und [illegible] Nikolaikirche gleichberechtigt, in ihnen wurden abwech[illegible] die Kantaten und auch die Karfreitagspassionen aufgeführt. Die Nikolaikirche wurde in den Jahren vor der deutschen Wiedervereinigung zum historischen Ort. Sie war stets »[illegible] für alle« und entwickelte sich zu einem Zentrum des friedlichen Widerstandes. Von hier aus zogen die Demonstranten zu den Montags-Kundgebungen, die schließlich zum Ende der DDR führten.

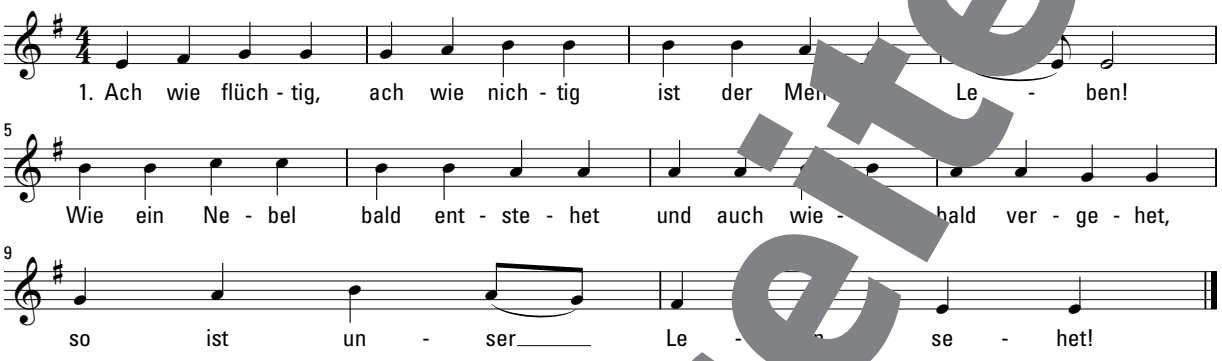
Die Nikolaikirche auf einem historischen Stich aus Bachs Zeit

Musterseite www.helbling.com

»Ach wie flüchtig«

Das Kirchenlied von Michael Franck (1652)

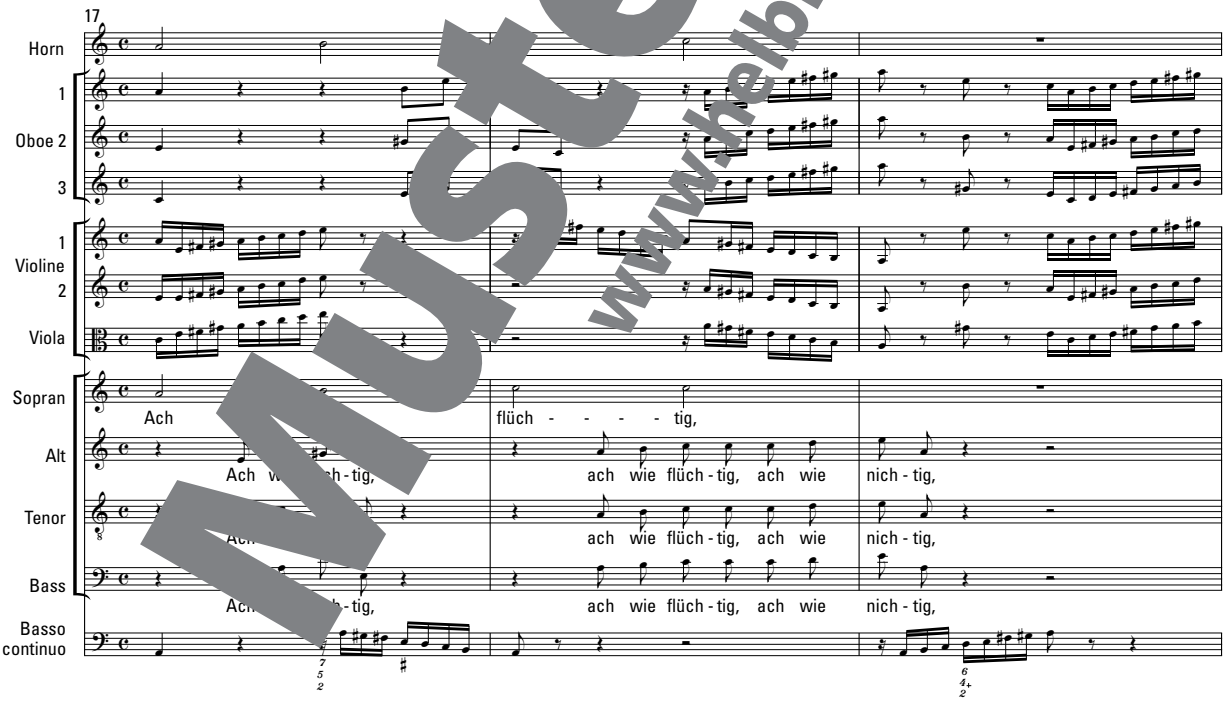
Von den 13 Strophen des Kirchenliedes von Michael Franck verwendet Bach in seiner Kant[illegible] zwe[illegible]en Eingangschor …



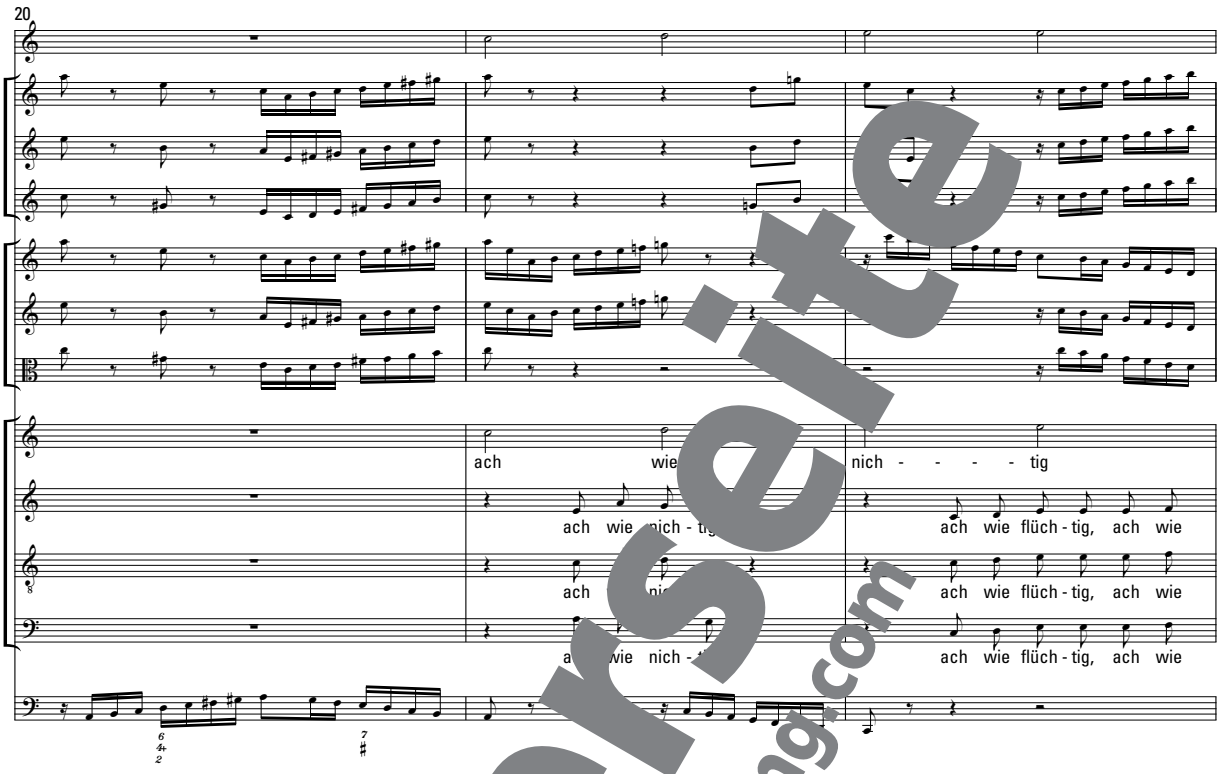
… und den Schlusschoral:

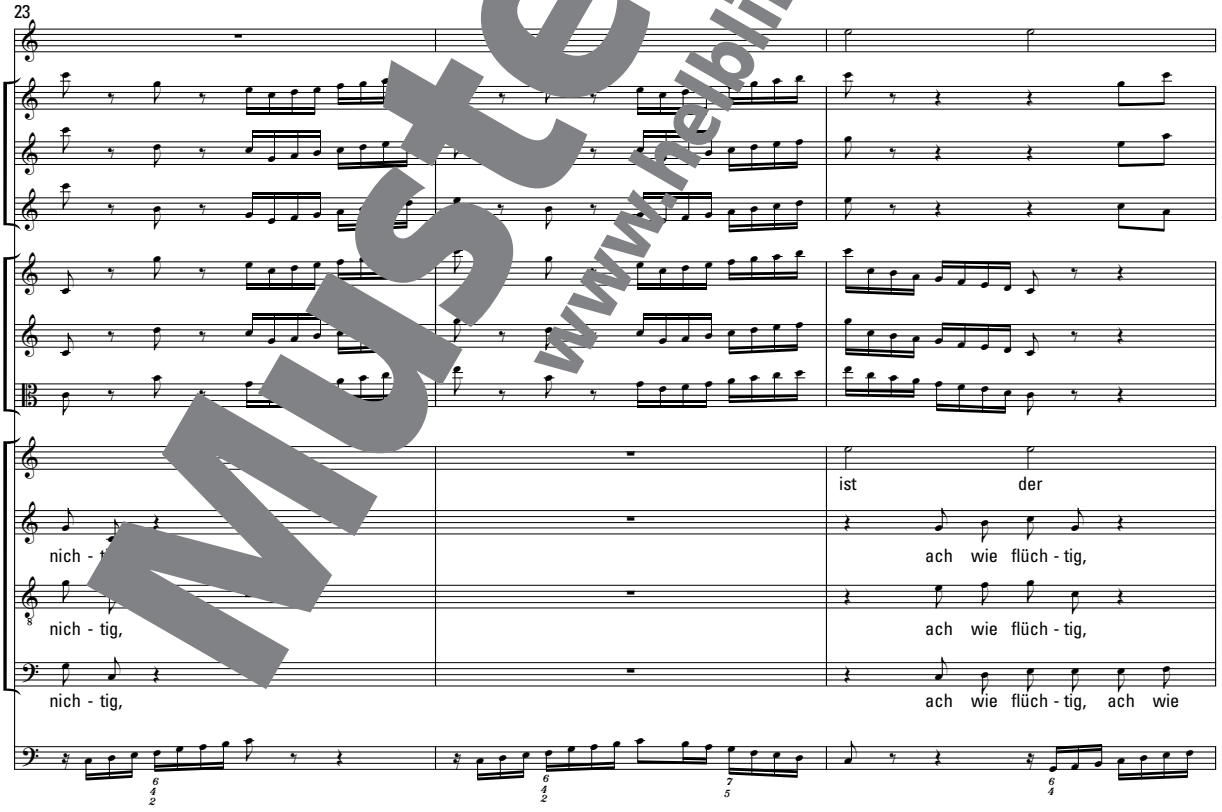
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig [illegible]ind [illegible]iens[illegible]n Sachen!
Alles, alles, was wir sehen, das n[illegible]s fallen u[illegible]ergehen.
Wer Gott fürcht', bleibt ewig

Der Beginn des Chorals im Eingangschor der Bach-Kantate

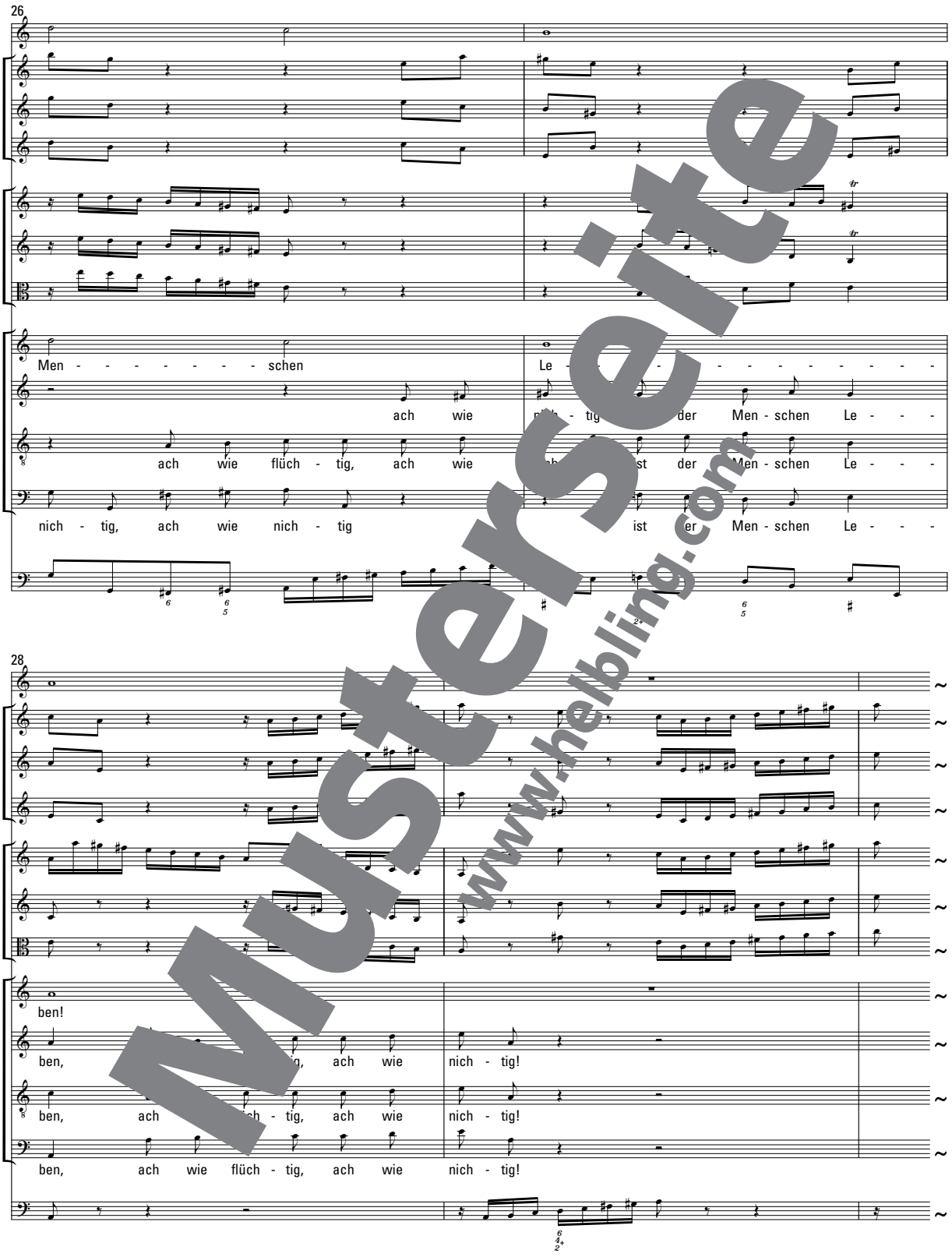


Musterseite
www.kiehlbling.com





Musterseite
www.helbling.com



Musterseite
www.helbling.com

Pieter Claesz: »Stillleben mit Glaskugel« (um 1625)

Der Vanitas-Gedanke in Malerei und Literatur

Literatur, Malerei und Musik des Barock bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Weltgenuss und Todesangst, Lebenshunger und Jenseitssehnsucht. Bachs Kantate BWV 26 vertont ein Lied von Michael Franck aus dem Jahr 1652 [illegible] das in 13 Strophen den Vanitas-Gedanken [illegible]hrt. Vanitas steht für Vergeblichkeit, Eitelkeit (des Seins) oder [illegible]ller Begierden). Die Unbeständigkeit des Materiellen [illegible]wird zum Ausdruck der Todesgewissheit, das »Memento mori« (lat.: Gedenke des Sterbens) durchdringt [illegible]s Lebensgefühl und findet in der Kunst vielfältigen Ausdruck. [illegible] Andreas Gryphius' Sonett »Es ist alles Eitel« spielt in der Literatur des Barock dabei [illegible] Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges eine wesentliche Rolle.

Vanitas-Stillleben

In der bildenden Kunst wird das Vanitas-Stillleben zu einem feststehenden Begriff. Besonders die Maler des 17. Jahrhunderts stellen oft Objekte zu Stillleben zusammen, die die Kürze des menschlichen Lebens und die Vergänglichkeit aller irdischen Güter symbolisieren. Später Epochen greifen den Gedanken auf.

Andreas Gryphius: Es ist alles E[illegible]

DU sihst / wohin du sihst nu[illegible]lkeit auf[illegible]den
Was diser he[illegible]baut / [illegible]gen ein:
Wo itzund [illegible]hn / wi[illegible]sen seyn /
Auff der ein Scha[illegible]ilen mit den Herden:

Was itzund prächtig b[illegible]sol b[illegible]tretten werden.
Was [illegible]pocht u[illegible]tzt ist Morgen Asch und Bein /
Ni[illegible]ein Ertz / kein Marmorstein.
Itzt lacht [illegible]uns an / [illegible]donnern die Beschwerden.

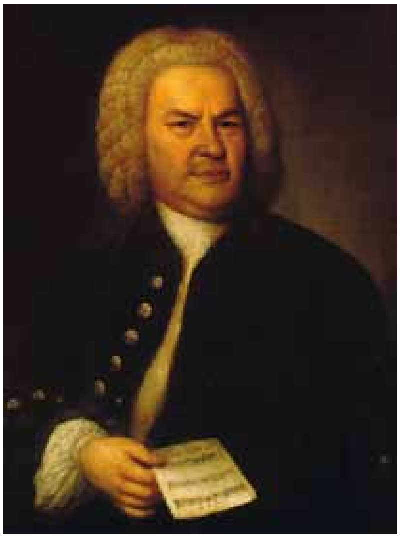
Der hohen [illegible]hm muß wie ein Traum vergehn.
Soll denn das Spi[illegible]eit / der leichte Mensch bestehn?
Ach! was ist alles diß / was wir vor köstlich achten /

Als schlechte Nichtikeit / als Schatten / Staub und Wind;
Als eine Wisen-Blum / die man nicht wider find't.
Noch will was Ewig ist kein einig Mensch betrachten!

Paul Cézanne: »Stillleben mit Schädel und Kerzenleuchter« (um 1866)

Musterseite
www.helbling.com

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Einige canonische Veränderungen über das Weynacht-Lied »Vom Himmel hoch, da komm ich her« (BWV 769) [illegible]iation V



Elias Gottlob Haussmann: J. S. Bach (1746). Das Notenblatt enthält einen Rätselkanon.

Werk und Zeit

1539 Das von Martin Luther gedichtete und kompo[illegible]te Lied »Vom Himmel hoch, da komm ich her« [illegible] erstmals veröffentlicht.

1738 Lorenz Christoph Mizler gründet in Leip[illegible] Correspondierende Societät der musicalisc[illegible]n [illegible]schaften«.

1746 Der Dresdner Hofmaler Elias Go[illegible] H[illegible]ann malt ein Porträt von Bach. In H[illegible] [illegible]ser einen sechsstimmigen Rätsel[illegible]non, von de[illegible] drei Stimmen aufgezeichnet sin[illegible]estlic[illegible] drei aber gefunden werden müssen.

1747 Bach tritt als 14. Mitglie[illegible] »Societ[illegible] musicalischen Wissens[illegible]ften« [illegible]atuten der Sozietät entsp[illegible]berreic[illegible] bei seinem Eintritt der Ges[illegible] Bildnis. Des Weiteren ist er verpflichtet, j[illegible] Jahr [illegible]beit vorzulegen, die beso[illegible] theore[illegible]en Ansprüchen genügen soll. Im [illegible] Nekrolog[1] auf Bach schreibt [illegible] *[illegible]nser se[illegible]ch ließ sich zwar nicht in tiefe theore[illegible]trachtungen der Musik ein, war aber desto stärk[illegible] der Ausübung. Zur Sozietät hat er den Choral geliefert: Vom Himmel hoch da komm ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden. Er hat auch den Tab. IV. f. 16.[2] abgestochenen Canon, solcher gleichfalls vorgeleget.*

Bach und die Orgel

Bereits zu Lebzeit[illegible]ach als [illegible] der bedeutendsten Organisten seiner Z[illegible] *[illegible]er Leipziger Bach … verdient, wie Händel [illegible] Englan[illegible], da[illegible]che Wunder in Leipzig genannt zu werd[illegible] Wenn er in Stimmung ist, spielt er allein mit den Füßen – w[illegible] Finger entweder gar nichts oder neue Stimmen hinzufüg[illegible]o wunderbar erregend und schnell me[illegible]harmonisch auf der Orgel, daß es ihm andere a[illegible] mi[illegible]en [illegible]gern nicht nachtun können.«* (C. Bellerm[illegible]43)

»*Zu allen [illegible]zügen kam nun noch seine große Erfa[illegible]ng [illegible] der feinste Geschmack, mit dem er die versch[illegible]er wählet[illegible]nd mit einander verband: so [illegible] de[illegible]este Beurtheiler oder Angeber, sowohl der [illegible]geldispos[illegible][3] insbeson[illegible]e, als des Baues selbst.*« (E. L. [illegible]ber, 1790). Zusamme[illegible] mit Gottfried Silbermann, einem [illegible]enden Orge[illegible]er, begutachtete er z. B. 1746 die auf se[illegible]etreiben hi[illegible]u errichtete Orgel der Wenzelskir[illegible]he in Naumburg.

Die Orgel der Wenzelskirche in Naumburg, restauriert auf den Zustand von 1746

1 Nekrolog: mit einem kurzen Lebensabriss verbundener Nachruf auf einen Verstorbenen
2 Gemeint ist hiermit der auf dem Haussmann-Gemälde abgebildete »Canon triplex à 6 voci«, BWV 1076.
3 Anzahl und Art der Register einer Orgel

Musterseite www.helbling.com

Bachs Spätwerk in einer Zeit des Umbruchs

Das 18. Jahrhundert gilt als das Zeitalter der Aufklärung. Mit Hilfe seines Verstandes und seines kritischen Urteilsvermögens erforscht der Mensch die Natur der Dinge. Im Zuge dieser Geisteshaltung wird auch die Musik unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet.

Die »Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften«

Die »Societät der musicalischen Wissenschaften« gilt als die erste musikwissenschaftliche Gesellschaft. Ihr Gründer, Lorenz Christoph Mizler, war Bachs Schüler gewesen. An der Leipziger Universität hielt er Vorlesungen nicht nur über mathematische und philosophische Themen, sondern auch über die »gelehrte Historie« der Musik.
Im Laufe der Jahre konnten für die Sozietät neben Gelehrten und Mäzenen auch einige namhafte Komponisten gewonnen werden, darunter Händel und Telemann. Die Mitglieder waren dazu verpflichtet, bei unberechtigten öffentlichen Angriffen füreinander einzutreten. Eines der Ziele der Sozietät war es, die *Majestät der alten Musik* zustellen. Die theoretischen und praktischen Jahresarbeiten versandte Mizler an die in ganz Deutschland verstreut lebenden Mitglieder. Die von ihm herausgegebene Zeitschrift »Neu eröffnete musicalische Bibliothek« diente als Sprachrohr der Vereinigung. Als 20. und letztes Mitglied trat 1755 Leopold Mozart der Vereinigung bei. In den 1760er Jahren löste sich die Sozietät auf.

Bachs Werk im Spiegel seiner Zeit

Bachs Werke, vor allem seine späten Kompositionen, wurden von seinen Zeitgenossen kontrovers diskutiert. Über den persönlichen Geschmack der jeweiligen Rezensenten hinaus spiegeln sich in der Auseinandersetzung zwei grundlegende musikästhetische Anschauungen wider.
Der Musikgelehrte und Publizist Johann Adolph Scheibe schreibt 1737 in seiner Zeitschrift Der Critische Musicus«:
»*Dieser große Mann würde die Bewunderung gantzer Nationen in Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seine Stücke durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen alles natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Alle Stimmen sollen mit einander, und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennet darunter keine Hauptstimme. Man bewundert die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Natur streitet.*«

Der Leipziger Universitätsdozent Johann Abraham Birnbaum verteidigt Bach. Seine Replik, möglicherweise mit Anregungen Bachs durchsetzt, liest sich in einer Passage wie ein Regelkatalog polyphoner Stimmführung:

J. S. Bachs Siegel

»*Übrigens ist gewiß, daß die stimmen in den stücken dieses großen meisters in der Music wundersam durcheinander arbeiten: allein alles ohne die geringste verwirrung. Sie gehen mit einander und wiedereinander; beydes wo es nöthig ist. Sie verlassen einander und finden sich doch alle zu rechter zeit wieder zusammen. Jede stimme macht sich vor der andern durch eine besondere veränderung kenntbar, ob sie gleich offtermals einander nachahmen. Sie fliehen und folgen einander, ohne daß man bey ihren beschäfftigungen, einander gleichsam zuvorzukommen, die geringste unregelmäßigkeit bemercket. Wird dieses alles so, wie es seyn soll, zur execution gebracht; so ist nichts schöners, als diese harmonie. Die harmonie wird weit vollkommener, wenn alle stimmen miteinander arbeiten. Folglich ist eben dieses kein fehler, sondern eine musicalische vollkommenheit.*«

Im Zusammenhang mit anspruchsvollen kontrapunktischen Ausführungen verweist Johann Mattheson 1739 auf Bach und schreibt über den Mangel an Vergleichbarem:
»*Indessen legt dieser Mangel einer Seits die Nachläßigkeit und den Abgang gründlicher Contrapunctisten, andern Theils aber auch die geringe Nachfrage heutiger unwissenden Organisten und Setzer nach solchen lehrreichen Sachen, gnugsam vor Augen.*«

Über die »Stretta«, den Schluss in den »Canonischen Veränderungen«, sagt Daniel Gottlob Türk in seinem 1787 erschienenen Lehrbuch »Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten«:
»*Nur Schade, daß diese erstaunenswürdige, beynahe unnachahmliche Kunst mehr für das Auge, als fürs Ohr, ist!*«

Musterseite
www.helbling.com

Mathematisch-kombinatorisches Denken

Mathematisch-kombinatorisches Denken, das sich auch in Bachs kontrapunktisch ausgefeilten Werken wiederfindet, hat zu vielen Zeiten bemerkenswerte Erzeugnisse auf ganz unterschiedlichen Gebieten hervorgebracht, z. B. in der Mathematik, der Zahlentheorie oder der Kunst.

Das Magische Quadrat

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

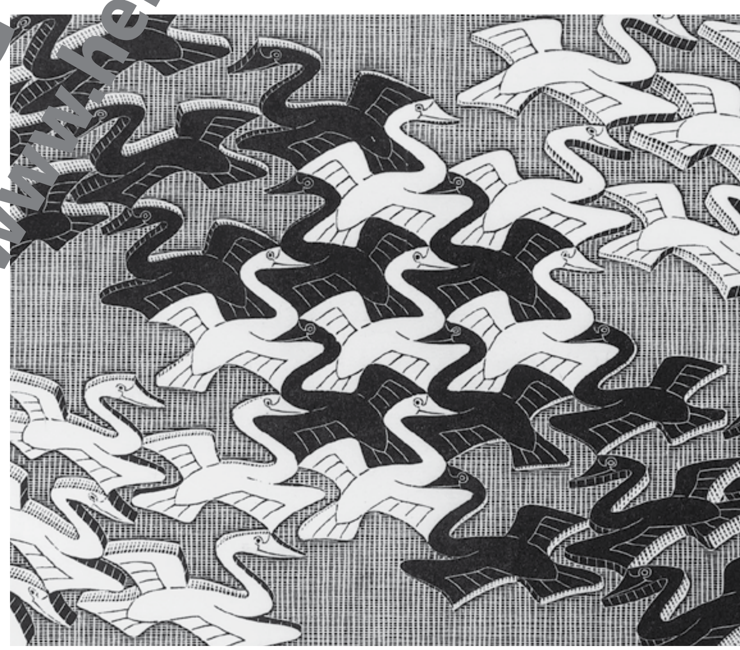
In jedem der Felder eines Magischen Qua… s steht eine natürliche Zahl, hier die Zahlen 1 bis 16. … Be… heit ist, dass die Summe der Zahlen jeder Spal… … nd jeder der beiden Diagonalen gleich gr… ß ist.
Das älteste bekannte Magische Qua… …t auf … n Kaiser Loh-Shu zurück, der um 2800 v. Chr. in … …lebt hat. Bei ihm werden die Zahlen 1 bis … …ch Punk… …argestellt: Ungerade Zahlen durch … …iße Pu… … epräsentieren den Himmel, ger… … durch … …warze Punkte (Yin) die Erde.
In der Antike und im Mitte… … hie… … Magische Quadrate für Glücksbri… Als Amu… getragen dienten sie z. B. dem Schutz vo… … …undert interessierten sich Mathematike… …s Magis… Quadrat als Problem in der mathematischen … …ic…

Das binäre Zahlensystem nach Leibniz

Ein ungenannter Zeitgenosse von Leibniz schreibt: *»Denen Curiosis insgemein, sonderlich den Mathematicis und Rechen-Meistern offerire ich etwas recht neues, welches der Herr Geheimde Raht von Leibniz zu Hannover erfunden, und mir nach seiner gewöhnlichen Gütigkeit neulichst communiciret hat. Nach der Progressione binaria, sind die Characteres nur 0. … …zwey schreibet man, (von vorn anfangende) m… 0. … …n nun 2. bedeutet wird mit 10. So wird 4. bed… …t … 10… …nd 8. mit 1000. und 16. mit 10 000. und 3… … …00. und 64. mit 1 000 000.*
Diese Art zu rechnen… …t zu dem Ende angezeigt, daß man sie im … …einen Gebra… …hren solle, sondern nur allein, weil sie … …lich dienet zu neuen Erfindungen in Scientia numeroru… (1735)

Eschers r… …elm… …ge Flächenaufteilung

In den We… …n M… …rits Cornelis Escher (1898–1972) spielt die Ide… …gelmäßigen Flächenaufteilung eine zen… …e Rolle. Escher schreibt dazu 1958:
» … …hste Quell… …er Inspiration, die ich jemals …nge… …t hab… Am Anfang hatte ich keine Vorstellung, … ich mei… …iguren systematisch aufbauen könne. Ich …nte keine einzige Sp… …regel, und versuchte – beinahe … …wissen, was … tat – kongruente Flächen, denen ich Tierfo… … zu geben versuchte, aneinander zu passen … …ine stets spannende Beschäftigung, eine wahre ›Manie‹.«



Der Ausschnitt aus Eschers Holzschnitt »Schwäne« aus dem Jahr 1956 ist typisch für die geometrisch-figurativen Darstellungen des Grafikers.

Musterseite www.helbling.com