

Sabine Ehrmann-Herfort

## Einleitung: Friedensrepräsentationen in der Frühen Neuzeit

– multimedial und interdisziplinär –

Die Frühe Neuzeit war in Europa bestimmt durch eine fast ununterbrochene Reihe von Kriegen, die in mehr als 2.000 Friedensverträgen beendet wurden. Um sie im öffentlichen Bewusstsein zu verankern, bedurften diese Friedensschlüsse der Vermittlung und Würdigung in Friedensrepräsentationen, die sich an die Bürger, den Adel oder an die an den Verhandlungen beteiligten Vertreter und Diplomaten richteten. Solche Friedensdarstellungen waren multimediale Phänomene, die sich freilich als Formen symbolischer Kommunikation auch in stark ritualisierter Manier präsentierten.<sup>1</sup> In Malerei und Graphik, in Dichtungen und Predigten und natürlich auch in der Musik wurde der Frieden gefeiert. Für die Repräsentationen des Friedens greifen die visuellen, sprachlichen und akustischen Medien der Frühen Neuzeit vielfach auf einen gemeinsamen Kanon von Darstellungsmodi zurück, die europaweit genutzt und verstanden wurden. Das den verschiedenen Medien gemeinsame Vokabular der Friedensdarstellungen in der Frühen Neuzeit zu erforschen und zu analysieren, war Ziel des internationalen und interdisziplinären Leibniz-Projekts »Dass Gerechtigkeit und Friede sich küssen«. Repräsentationen des Friedens im vormodernen Europa«, das von 2015 bis 2018 von der Leibniz-Gemeinschaft gefördert wurde.

Die Gesamtleitung und Koordination des Verbundprojekts lag beim Leibniz-Institut für Europäische Geschichte Mainz (IEG) als der antragstellenden Institution (Leitung: Irene Dingel und Johannes Paulmann, Koordinator: Henning P. Jürgens). Am IEG war auch das Teilprojekt von Henning P. Jürgens angesiedelt, der

sich mit Predigten beschäftigte, die anlässlich von Friedensschlüssen und Friedensfeiern gehalten wurden. Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (GNM, Projektleitung: Yasmin Doosry und Matthias Nuding) übernahm den kunsthistorischen Part. Hier forschten Anna Lisa Schwartz und Marius Wittke zu den Vermittlungs- und Visualisierungsstrategien frühneuzeitlicher Friedensereignisse, außerdem entwickelte Peggy Große die gemeinsame Datenbank auf der Grundlage der virtuellen Forschungsumgebung WissKI. Ein literaturwissenschaftliches Teilprojekt wurde an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (HAB) von Franziska Bauer erarbeitet. Sie diskutierte die Bildlichkeit von Friedensdichtungen, die im 17. und 18. Jahrhundert im Reich entstanden sind und sich auf konkrete Friedensschlüsse beziehen. An der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom (DHI) schließlich erforschte Chiara Pelliccia Konzepte musikalischer Friedensdarstellungen in der italienischen Kantate des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Leitung des musikwissenschaftlichen Teilprojekts lag bei Sabine Ehrmann-Herfort.

Diese Kooperation unterschiedlicher Fachrichtungen, in der überdies Forschungsinstitute mit Forschungsbibliotheken und Forschungsmuseen verbunden waren, erwies sich als methodisch notwendig, da, wie bereits angedeutet, Friedensschlüsse und die sie erklärenden, begründenden und der Bevölkerung vermittelnden Repräsentationen des Friedens in der Frühen Neuzeit als multimediales Phänomen zu verstehen sind. So verbinden sich im untersuchten Zeitraum (16.–18. Jahrhundert) visuelle Präsentationen des Friedens in Malerei, Graphik, Skulptur und Architektur mit sprachlichen Vorstellungen des Friedens in Festreden, Dichtungen oder Predigten und mit musikalischen Repräsentationsformen des Friedens in unterschiedlichen musikalischen

1 Vgl. dazu einführend *Alles nur symbolisch? Bilanz und Perspektiven der Erforschung symbolischer Kommunikation* (= Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Studien zur Geschichte, Literatur und Kunst 1), hgg. von Barbara Stollberg-Rilinger, Tim Neu und Christina Brauner, Köln [u. a.] 2013.

Silke Leopold

## »Et in terra pax«

## Friedensbotschaften in der liturgischen Musik

Die Feier der Heiligen Messe ist das liturgische Herzstück der christlichen Glaubensgemeinschaft. Und obwohl sie ihrem ursprünglichen Verständnis nach weniger der öffentlichen Manifestation des Glaubens diene als vielmehr der Selbstvergewisserung innerhalb der christlichen Gemeinden, wurde sie in dem Maße, in dem sich Staat und Kirche verbanden, auch zu unmissverständlichen Verlautbarungen nicht nur religiöser, sondern auch weltlicher oder gar politischer Botschaften genutzt. Die Musik trug dazu nicht unwesentlich bei; im Verlauf des 15. Jahrhunderts gingen die Komponisten dazu über, den fünf Teilen des Messordinariums dieselbe Melodie als Cantus firmus zugrunde zu legen. Dem Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und dem Agnus Dei, soweit sie im Verlauf der Messfeier auch auseinanderliegen mochten, wurde auf diese Weise hörbar künstlerische Einheit verliehen.<sup>1</sup> Der Cantus firmus konnte ein Choralausschnitt, ein weltliches Lied, eine Folge von Solmisationssilben, später sogar ein Instrumentalstück sein. Dabei diene der gewählte Cantus firmus in der Regel als Hinweis auf den speziellen Kontext, für den diese Messe geschrieben wurde – wie etwa die Notenfolge *re-ut-re-ut-re-fa-mi-re*, deren Vokale als Chiffre für »Hercules Dux Ferrariae« dienen: Mit dem so erzeugten Cantus firmus huldigte Josquin Desprez seinem fürstlichen Arbeitgeber. Schon früh verband sich das musikalische Messordinarium auch mit politischen Kontexten. *L'homme armé*, das Lied vom bewaffneten Mann, entstand vermutlich im Umkreis des burgundischen Hofes, als Philipp der Gute nach der Eroberung Konstantinopels 1453 zum erneuten Kreuzzug gegen die Osmanen aufrief. Die Botschaft vom bewaffneten Mann, den

man fürchten müsse, ließ sich aber auch auf andere politische Konflikte, andere Herrschaftsgebiete und sogar als Hommage an fürstliche Heerführer anwenden. Mehr als vierzig Messvertonungen über diesem Cantus firmus zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert sind bisher bekannt.

Auch Clément Janequin ließ es sich nicht entgehen, seine Chanson *La guerre* bzw. *La bataille de Marignan*, mit der er den Sieg seines Königs François I. in der Schlacht bei Marignano gegen die Eidgenossen gefeiert hatte, zur musikalischen Grundlage einer Messe zu machen. 1532 erschien seine *Missa super La bataille* in einer Anthologie, wurde vielfach nachgedruckt und die Idee oft kopiert, z. B. in Giovanni Francesco Anerios *Missa de la battaglia* und Pietro Lappis *Missa sopra la battaglia* zu Beginn des 17. Jahrhunderts sowie Francesco Foggias *Missa detta la battaglia* oder auch die *Missa de Batalla* von Joan Cererols in der Jahrhundertmitte.<sup>2</sup> Die Messfeier umgab sich auf diese Weise mit jenen typischen Klängen, die das Lärmen auf dem Schlachtfeld hörbar machten – Fanfarenmelodik, Pauken und Trompeten, Trommelwirbel oder Marschrhythmen, zumeist vokal und in lautmalerischer Ausführung.

Kriegerische Musik findet sich über die Jahrhunderte hinweg immer wieder in den Messvertonungen. Das womöglich eklatanteste Beispiel ist das Benedictus aus Joseph Haydns *Missa in angustis*, die auch *Nelsonmesse* genannt wird, weil Haydn sie, wie die Legende will, dem Sieger über Napoleon in der Schlacht von Abukir, Horatio Nelson, zueignete. Es würde jedoch genügen, den originalen Titel »Messe in Zeiten der Bedrängnis« bei der Suche nach einer Erklärung dafür ernst zu nehmen, warum Haydn dieses Benedictus mit

1 Vgl. Ludwig Finscher: *Die Messe als musikalisches Kunstwerk*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3, hg. von dems., S. 193–275, bes. S. 215–240.

2 Zur Battaglia vgl. Werner Braun: Art. *Battaglia*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online 2016, [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com), letzter Zugriff am 15. November 2018.

Stefan Hanheide

## Politischer Frieden in der Musik der Frühen Neuzeit

Seit dem Beginn der Frühen Neuzeit bis in die unmittelbare Gegenwart haben sich Komponisten in ihren Werken immer wieder mit dem politischen Frieden auseinandergesetzt. Eindeutig erkennbar wird die Thematik des Friedens als Gegenstand von Kompositionen durch entsprechende Titel, Gesangstexte oder Paratexte. Die Musik, die politischen Frieden thematisiert, entsteht entweder aus einem friedlichen oder aus einem unfriedlichen Zustand heraus. Im friedlichen Zustand, häufig nach jüngst erreichtem Frieden, wird er gelobt, gefeiert oder beschrieben; für seine Erhaltung wird gedankt oder gebetet. Im Krieg dagegen werden dessen negative Auswirkungen beschrieben und beklagt. Es wird also der vollständige Gegensatz des Friedens dargestellt. Dieser Zustand soll verändert werden, in der Frühen Neuzeit mehrheitlich durch Gebete an Gott, später eher durch Appelle an die Machthaber oder an die Friedfertigkeit der Bevölkerung. Die folgenden Darlegungen konzentrieren sich auf das 17. und 18. Jahrhundert und untersuchen, in welcher Gestalt der Frieden in der Musik behandelt wurde.

### I – Frieden als Sujet musikalischer Komposition

Bei einer Gesamtbetrachtung der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Friedenthematik zeigt sich, dass die Musik in den einzelnen Epochen intensiver genutzt wurde, um den Krieg zu beklagen, als den Frieden zu beschreiben. Bisherige Untersuchungen haben ergeben, dass es hochgradig ausdrucksstarke und eindrucksvolle Kriegsklagen gibt, dagegen weniger entsprechende Friedensdarstellungen.<sup>1</sup> Schon im Zeitalter der

Vokalphonie der Renaissance erscheint der Frieden vor allem in Form einer Friedensbitte, häufig in der Vertonung der Antiphon *Da pacem, Domine*.<sup>2</sup> Kompositionen mit Bezug zum Dreißigjährigen Krieg zeigen ebenso, dass der Frieden aus dem Zustand des Unfriedens heraus gewichtiger behandelt wird als aus dem Zustand des Friedens. An einer Gegenüberstellung der Musik zum Nürnberger Friedensfest 1649 und einem *Krieges-Angst-Seufftzer* von Johann Hildebrand aus dem Jahre 1645 wird das deutlich.

Das Nürnberger Friedensfest fand am 25. September 1649 im Rahmen der Friedens-Exekutions-Traktate statt. Verhandelt wurde die konkrete Umsetzung der Bestimmungen des Westfälischen Friedensabkommens. Hochrangige Diplomaten der beteiligten Länder kamen dazu nach Nürnberg. Nach Abschluss eines ersten Vertrages gab der Feldmarschall und spätere schwedische König Carl (X.) Gustav ein großes Friedensbankett. Es ist in verschiedenen Textquellen, in einem Gemälde von Joachim von Sandrart, von dem Drucke gefertigt wurden, und in zahlreichen literarischen Produkten hervorragend dokumentiert. Der bedeutende Nürnberger Dichterkreis, der 1644 gegründete Pegnesische Blumenorden, dem u. a. Georg Philipp Harsdörffer und Sigmund von Birken angehörten, hat eine Fülle von Dichtungen produziert, die den Frieden in vielfältigsten Bildern und schönsten Allegorien beschreiben und preisen. In zwei Sammlungen sind diese Dichtungen vertont worden, die in Neueditionen und z. T. in Einspielungen vorliegen. Johann Erasmus Kindermann veröffentlichte 1650 eine *Musicalische*

*Darstellung des Friedens* (= Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte 15), hg. von Wolfgang Augustyn, München 2003. Ders.: *Die Rolle der Religion in der Antikriegs-Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte* 25 (2006), S. 95–110.

2 Vgl. die tabellarische Übersicht in Hanheide, *Frieden als Gegenstand* (wie Anm. 1), S. 467–469.

1 Vgl. Stefan Hanheide: *Kompositionen zum Dreißigjährigen Krieg und zum Westfälischen Frieden. Ein chronologisches Verzeichnis*, www.musik.uni-osnabrueck.de, letzter Zugriff am 15. November 2018. Ders.: *Frieden als Gegenstand musikalischer Komposition*, in: *Pax – Friede. Beiträge zu Idee und*

Teresa M. Gialdroni

## Die Cantata und der Frieden im Kontext von »Clori«

Bekanntermaßen hat die Musikwissenschaft in der Vergangenheit die Cantata da camera nur wenig beachtet, da diese hauptsächlich als Konsumprodukt galt, das es nicht verdient, auf gleicher Ebene mit Oper und Oratorium betrachtet zu werden. In den letzten Jahrzehnten ist eine Trendwende zu beobachten. Inzwischen gibt es zahlreiche Studien über die Cantata, und man ist sich der Bedeutung bewusst geworden, die diese Gattung in der Zeit ihrer größten Verbreitung zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert hatte. Gleichzeitig stellt sich jedoch heraus, dass das tatsächliche Wissen über die Cantata auf einen äußerst begrenzten Teil des Repertoires beschränkt ist, die Spitze des Eisbergs sozusagen, gegenüber einer enormen – und überdies nur schwer zu quantifizierenden – Menge an überlieferten Quellen, die heute in Archiven und Bibliotheken überall auf der Welt aufbewahrt werden. Aus diesem Bewusstsein heraus entstand das Projekt »Clori. Archivio della cantata italiana«, ein Archiv der italienischen Kantate, das vor mehr als zehn Jahren ins Leben gerufen wurde und in dessen Mittelpunkt die Cantata da camera steht, ausgehend von einer Datenbank, die zwar weit davon entfernt ist, vollständig zu sein, aber schon für verschiedene umfassende Studien über diese musikalische Gattung genutzt wurde.<sup>1</sup>

Das Potenzial, das »Clori« besitzt und das noch weiterentwickelt werden soll, erlaubt es, in der Kantate transversale Auslegungen, verborgene Bedeutungen und Verbindungen zum historischen und sozialen Kontext zu entdecken, die nicht immer sofort erkennbar sind. Dieses Potenzial ist vor allem der Möglichkeit zu verdanken, poetische Texte in ihrer Gesamtheit zu nutzen und eine Volltextsuche für einzelne Wörter oder Sätze

durchzuführen. Überdies erlaubt eine spezifische Suche für jedes einzelne Stück, über den Eintrag hinauszugehen, um der Wissenschaft möglichst präzise Koordinaten für die Kontextualisierung zur Verfügung zu stellen, während gleichzeitig, falls vorhanden, die Bibliographie zu der betreffenden Komposition referiert wird. Seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts haben die Forschungen zur Cantata quantitative, vor allem aber qualitative Fortschritte gemacht. Dabei wurden gewisse voreingenommene Positionen aufgegeben, die dieses Genre – wie eingangs erwähnt – an den Rand des musikwissenschaftlichen Interesses verwiesen. Dank eines neuen methodischen Ansatzes konnten neue interpretative Perspektiven für die Gattung ausgemacht werden: Hatte deren umfangreiche Produktion zuweilen dazu verführt, sie als reines Verbrauchsprodukt anzusehen, von dem man zudem annahm, dass es sich auf eintönige und vorhersehbare Musik- und Textstandards beschränke, so erlaubten die neuen Perspektiven, die Existenz der Cantata in einen engen Zusammenhang mit dem Umfeld einzuordnen, aus dem sie hervorgegangen ist. Häufig war sie mit Begebenheiten, Ereignissen und Feierlichkeiten unterschiedlicher Art verbunden, bisweilen auf offensichtliche, häufiger aber auf verborgene Weise – vermittelt durch Bilder und Darstellungen, deren Bedeutung nur über Interpretationscodes erfasst werden konnte, die ihren seltenen Nutzern jedoch wohlbekannt waren.

Die Bedeutung der Cantata weist folglich weit über rein musikalische Aspekte hinaus. Sie ist in der engen Verbindung zu suchen, die häufig mit dem Umfeld bestand, für das sie geschaffen wurde und die sie zu einem wichtigen und lebendigen Zeugnis eines historischen Moments und eines bestimmten kulturellen Milieus macht. »Clori« erweist sich als ein unentbehrliches Instrument, um neue und genauere Kenntnisse über die Gattung der Cantata zu gewinnen. Ein Forschungsprojekt, zu dessen Themenbereich die Erkundung von Topoi

1 »Clori. Archivio della cantata italiana« ist online unter der Adresse [www.cantataitaliana.it](http://www.cantataitaliana.it), letzter Zugriff am 15. November 2018, verfügbar. Zum Projekt vgl. Teresa M. Gialdroni: *The cantata project: Why and How*, in: *La musicologia come pretesto. Studi in memoria di Emilia Zanetti*, hg. von Tiziana Affortunato, Rom 2010, S. 177–182.

Chiara Pelliccia

## Topoi des Friedens in der neapolitanischen Musik um 1700

Für die Untersuchung der komplexen Beziehungen zwischen Musik und Frieden im Europa der Frühen Neuzeit stellt das Umfeld der anlässlich von Friedensabkommen oder ihrer Verkündigung organisierten Festlichkeiten zweifellos einen besonders geeigneten Blickwinkel dar.<sup>1</sup> Dazu trägt auch eine weitgefächerte Produktion von Zeitungen, Berichten, Chroniken, Gedichten, Libretti und Partituren bei, die für eine Annäherung an Entwicklungen der europäischen Kulturgeschichte von großem Interesse sind.<sup>2</sup> Die Festlichkeiten, mit denen in Deutschland der Westfälische Frieden (1648–1650) oder in Rom der Pyrenäenfrieden (1659–1660) gefeiert wurden, die Feste in Straßburg anlässlich des Friedens von Rijswijk (1697–1698) oder die in London nach dem Frieden von Utrecht (1713–1715) – um nur einige zu nennen –, beleuchten wichtige Aspekte der Festkultur und ihrer Funktion in der Gesellschaft der Frühen Neuzeit. Hinter den vielfältigen Bedeutungen lässt sich ein gemeinsames Vokabular von Praktiken und Motiven erkennen: Mit einem *Te Deum* zur Danksagung, mit Kanonensalven, Festbeleuchtung und Feuerwerken, Banketten mit Musik und Weinbrunnen auf den Plätzen dient das barocke Fest in seiner charakteristischen Multimedialität der Verkündigung und der Feier bedeutender Ereignisse, wie etwa der Friedensabkommen.

Dabei sind verschiedene Musikgattungen beteiligt, und jede hat in Bezug auf den Ort und den feierlichen Anlass, von der Kirche über den Platz bis zum Palast, eine eigene Funktion.<sup>3</sup>

Neben der Festkultur, die eine neue Friedenszeit verherrlicht, etabliert sich in Zeiten kriegerischer Auseinandersetzungen die Verwendung von Darstellungen und Topoi des Friedens als Ausdruck von Friedenssehnsucht. In Italien kann diese Praxis auch auf die Tradition der Lamenti zurückgeführt werden, die im 15. und 16. Jahrhundert die Italienischen Kriege begleiteten und zuweilen musikalischen Ausdruck fanden. Diese poetisch-musikalischen Werke, die den Schrecken des Krieges thematisierten, fanden ihren natürlichen Höhepunkt in der Anrufung des Friedens.<sup>4</sup> Aber auch in etwas jüngerer Zeit bestehen die Beziehungen zwischen Musik, Krieg und Frieden fort – man denke nur an die Madrigale von Valentini anlässlich des Dreißigjährigen Kriegs oder die Kantaten Antonio Caldaras sowie Alessandro Scarlattis zum Spanischen Erbfolgekrieg.<sup>5</sup>

1 Verwendete Abkürzungen: I-Nf = Neapel, Biblioteca Oratoriana del Monumento nazionale dei Girolamini; I-Ma = Mailand, Biblioteca Ambrosiana; D-MÜs = Münster, Sani-Bibliothek; D-B = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung.

2 Vgl. z. B.: F[rancesco] M[oneta]: *Vera relatione delle feste fatte in Roma per la pubblicazione della Pace stabilita tra le due corone*, hg. von dems., Rom 1660, vgl. den Eintrag auf [www.friedensbilder.net](http://www.friedensbilder.net), letzter Zugriff am 15. November 2018; außerdem: Andrea Merlotti: *Le raccolte di trattati di pace nella cultura della crisi della coscienza europea*, in: *Securitas et tranquillitatis Europae*, hgg. von Isabella Massabò Ricci [u. a.], Turin 1996, S. 216–247; Alexandre Cojannot: *Viaggio del Cardinale Mazzarini a St. Jean de Luz l'anno 1659. Un journal des négociations de la paix des Pyrénées par Atto Melani*, Brüssel 2010.

3 Zu Friedensfesten und ihrer Musik vgl. Stefan Hanheide: *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden, vierzig Werkporträts*, Kassel 2008; Teresa M. Gialdroni: *Una raccolta di cantate per la pace: il manoscritto Chigi Q.VIII.181 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in: *Fonti musicali italiane* 22 (2017), S. 33–54.

4 Vgl. Florence Alazard: *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance*, Rennes 2010, bes. das Kapitel »Une arme pour la pacification du monde politique italien«, S. 199–223.

5 Vgl. Giovanni Valentinis Madrigal *Tocchin le trombe all'arma*, in: *Musiche concertate con voci et istromenti a 6, 7, 8, 9, et 10 con basso continuo*, Venedig 1619. Zu Antonio Caldara vgl. Ursula Kirkendale: *The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara*, in: *Acta Musicologica* 36 (1964), S. 221–233; Andrea Zedler und Magdalena Boshung: »Per l'allusione alle correnti cose d'Italia«. Antonio Caldaras römische Weihnachtskantaten für Papst und Fürst, in: *Musicologica Brunensia* 49 (2014), Nr. 1, S. 89–120. Zu Alessandro Scarlatti vgl. die Kantaten *Quella pace gradita* und *Non so qual più m'ingombra* sowie *Del Tirreno sul lido*, vgl. dazu José María Domínguez: *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenasazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687–1710*, Kassel 2013, S. 155ff.

Sabine Ehrmann-Herfort

## Friedensklänge um 1700

Lässt sich der Frieden in der Musik darstellen, oder ist er primär auf die ungleich wirkungsvollere musikalische Repräsentation kriegerischer Szenen angewiesen, um erst durch den Kontrast für die Zuhörenden als Ruhe und Frieden wahrnehmbar zu werden? Seit Jahrhunderten sind der Wunsch nach Aussöhnung und die Sehnsucht nach Frieden ergiebige Inspirationsquellen für die Musik. Das wurde bisher in der musikwissenschaftlichen Forschung nicht häufig reflektiert.<sup>1</sup> Dabei öffnet sich gerade durch die Friedenthematik ein frischer Blick auf die Musikgeschichte als musikalische Sozial-, Politik- und Alltagsgeschichte.<sup>2</sup> Denn ausgehend von einer Fragestellung, die politisch motivierte Werkkontexte einbezieht, lässt sich musikalische Kultur zugleich auch als Auseinandersetzung mit den alltäglichen zeitgeschichtlichen Bedingungen menschlicher Existenz begreifen.<sup>3</sup> Allerdings tut sich der Frieden – jenseits der textlichen Ebene – mit der Musik schwer. Denn während der Krieg mit all seinem Schlachtenlärm schon seit dem 16. Jahrhundert zu einem überaus beliebten musikalischen Sujet wird, besitzt der Frieden im Grunde keine ihm eigene

Klangsprache.<sup>4</sup> Vielmehr ist er auf zum Krieg kontrastierende musikalische Mittel und die Einbeziehung von bildsprachlichen Metaphern, Topoi und allegorischen Figuren angewiesen.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, welche unterschiedlichen Möglichkeiten Komponisten der Frühen Neuzeit nutzten, wenn sie den Frieden und die Friedenssehnsucht musikalisch darstellten, und welche Konzepte einer Verbindung von Musik und Friedenthematik sich in ihren Kompositionen wahrnehmen lassen. Dabei sollen – in Erweiterung der zunächst auf Italien bezogenen Forschungen des musikgeschichtlichen Teilprojekts<sup>5</sup> – insbesondere deutsch- und englischsprachige Kompositionen aus Gebieten nördlich der Alpen herangezogen werden, die im Umfeld des Spanischen Erbfolgekriegs und seiner Friedensschlüsse entstanden sind. Dieser globale Krieg mit seinen mehr als zehn Jahre andauernden Kriegshandlungen hatte tiefgreifende Folgen für die europäischen Staaten und führte in Europa zu allgemeiner Erschöpfung und großer Friedenssehnsucht.<sup>6</sup> Mit den Friedensschlüssen von Utrecht (1713), Rastatt und Baden (1714) wurden die europäischen Machtverhältnisse nach diesem Krieg neu geordnet.

Enge Verbindungen zur Tagespolitik lassen sich um 1700 im Musikleben Hamburgs belegen, das in dieser Zeit eines der wichtigsten Handels- und Kulturzentren nördlich der Alpen mit engen

1 Zu den Ausnahmen gehören die Forschungen von Stefan Hanheide, vgl. beispielsweise ders.: *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts*, Kassel [u. a.] 2007; außerdem: Hartmut Lück und Dieter Senghaas (Hgg.): *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt a. M. 2005; Dieter Senghaas: *Frieden hören. Musik, Klang und Töne in der Friedenspädagogik*, Schwalbach 2013; Silke Leopold: *Mit Pauken & Trompeten. Klänge des Krieges – Klänge des Friedens*, in: *Ruperto Carola* 4 (2014), S. 135–140; dies.: *Wie klingt der Frieden?*, in: *HfK aktuell* (Dezember 2017), Heft 12, S. 31–35.

2 Vgl. Susanne Rode-Breymann: *Krieg und Frieden. Ein musikwissenschaftliches Thema? Wege der Vermittlung von Musikgeschichte*, in: *Krieg und Frieden in der Musik* (= Ligaturen 1), hg. von ders., Hildesheim [u. a.] 2007, S. 3–22.

3 Joachim Kremer: *Gelegenheitsmusik im interregionalen Vergleich. Perspektiven und Forschungsstrategien*, in: *Gelegenheitsmusik im Ostseeraum vom 16. bis 18. Jahrhundert* (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 20), hg. von Peter Tenhaef, Berlin 2015, S. 115–132.

4 So auch die These von Silke Leopold, vgl. Leopold, *Mit Pauken & Trompeten* (wie Anm. 1), S. 138; vgl. dies. im vorliegenden Heft, S. 11–18. Zu Lärm und Geräuschen des Krieges im 18. Jahrhundert vgl. aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft Marian Füssel: *Zwischen Schlachtenlärm und Siegesklang. Zur akustischen Repräsentation von militärischer Gewalt im Siebenjährigen Krieg (1756–1763)*, in: *Krieg und Frieden im 18. Jahrhundert*, hg. von Stefanie Stockhorst, Hannover 2015, S. 149–166.

5 Vgl. das Projekt von Chiara Pelliccia: *Topoi der Friedensrepräsentation in der italienischen Kantate (17.–18. Jahrhundert)* und ihren Beitrag im vorliegenden Band, S. 37–45.

6 Vgl. Matthias Schnettger: *Der Spanische Erbfolgekrieg 1701–1713/14*, München 2014, insbes. S. 112f.

Nastasja Gandolfo

## Ein Vorgriff auf den Spanischen Erbfolgekrieg: die Kantate *La Pace e Marte* von Carlo Agostino Badia (1701)

I – Frieden als Thema der  
Kammerkantate in Italien und Deutschland

Viele der weltlichen Huldigungskantaten, die zwischen 1650 und 1800 in Italien und Deutschland komponiert wurden, thematisieren den Frieden, bisweilen im engeren Sinne als Waffenstillstand, vielfach aber auch als Wunsch nach einer Versöhnung der Völker. Einige Kantaten entstanden anlässlich eines konkreten Friedensschlusses. So erinnert beispielsweise die aus dem Jahr 1660 stammende sechsstimmige Kantate *Mortali o voi ch'in atra notte avvolti* von Marco Marazzoli (ca. 1602–1662) an den Friedensschluss vom 7. November 1659, den sog. Pyrenäenfrieden, der den französisch-spanischen Krieg (1635–1659) beendete.<sup>1</sup> Auch die Kantaten aus der deutschsprachigen Sammlung *Kayserliche Friedens-Post* von Reinhard Keiser (1674–1739) beziehen sich auf einen konkreten Friedensschluss. Sie entstanden 1714 anlässlich des Friedens von Baden und wurden 1715 in Hamburg veröffentlicht.<sup>2</sup> Ebenso war die Kantate *Donna augusta perdona* von Johann Georg Schürer (1732–1786) für die in Dresden veranstalteten Feierlichkeiten zum Frieden von

Hubertusburg bestimmt, der am 15. Februar 1763 den Siebenjährigen Krieg (1756–1763) beendete.<sup>3</sup>

Häufiger jedoch dienten Kantaten zum Frieden der Huldigung auserwählter Personen. Geburtstage, Namenstage oder Hochzeiten von Mitgliedern der königlichen Familie wurden zum Anlass genommen, den Beginn einer neuen Ära voller Frieden und Wohlstand zu feiern. So endet Marazzolis sechsstimmige Kantate *Ben dovea del Tebro* auf einen Text von Sebastiano Baldini, die zum Geburtstag von Papst Alexander VII. entstand, mit dem Triumph von Pace (Frieden), Giustizia (Gerechtigkeit) und Clemenza (Gnade) über Marte (Mars), Sdegno (Wut) und Bellona (Göttin des Krieges).<sup>4</sup> Ebenso wird in Alessandro Scarlattis (1660–1725) fünfstimmiger Kantate *La gloria della Primavera* auf einen Text von Niccolò Giove der Geburtstag des Erzherzogs Leopold von Österreich als ein Friedensereignis zelebriert. Die Kantate beginnt mit folgenden, vom Chor der Jahreszeiten gesungenen Versen: »Nato è già l'austriaco sole / Tutto l'orbe a illustrar / Né la terra più si duole / Nel vedersi insanguinar. / Più di trombe il re guerriero / Non s'ascolti risuonar. / Pace a noi, pace all'Impero / Piacque a Giove alfin donar.«<sup>5</sup> Auch die Geburt der beiden Prinzessinnen Elisabeth und Henriette von Frankreich war Anlass für eine Huldigungsmusik. So komponierte Antonio Vivaldi (1678–1741) die Kantate *Vieni o bella Lucina* auf einen Text von Antonio Grossatesta, in der dieses Ereignis zugleich als friedensbringender Tag gefeiert wird: Lucina, die Göttin der Geburt, besingt die Einigung zwischen Frieden und Mars mit den Versen »Venga la bella pace; /

1 V-CVbav Q VIII 181 (10). Zur Datierung vgl. Giovanni Lotti: *Poesie latine e toscane*, Bd. 3, Rom 1688, S. 72–73. Derselbe Friedensvertrag wird in einer anderen Kantate auf einen Text von Giovanni Pietro Monesio (*Olà turbe guerriere*) bejubelt: *I brindesi nell'occasione del lautissimo banchetto fatto in Roma dall'Eminentissimo Sig. Card. Antonio Barberino a i Ministri del Re Cattolico, per la pace stabilitasi tra le due corone, di Francia e di Spagna*.

2 Der Friedensvertrag von Baden wurde am 7. September 1714 zwischen dem französischen König Ludwig XIV. und Kaiser Karl VI. zur Beendigung des Spanischen Erbfolgekriegs unterzeichnet. Keiser komponierte seine Kantaten als Gelegenheitsmusik für eine Veranstaltung am 4. November 1714 in der Residenz des Barons von Kurtzrock in Hamburg.

3 D-Dl Mus.3096-J-1 und MT 1620,2 Rara.

4 V-CVbav Q VIII 181 (4), Kompositionsjahr unbekannt.

5 Uraufführung am 19. Mai 1716 in Neapel im Palast von Nicola Gaetani d'Aragona und Aurora Sanseverino: I-Nc 275.

Elena Abbado

## »Il bacio della giustizia e della pace«

## Aspekte der Friedensthematik im italienischen Oratorium

Als musikalische Repräsentationsformen des Friedens werden im 17. und 18. Jahrhundert in Italien vor allem Kantate<sup>1</sup> und Serenata<sup>2</sup> genutzt, außerdem gelegentlich die Oper.<sup>3</sup> Auch im Oratorium, einer der wichtigsten Gattungen italienischer Barockmusik, ist die Friedensthematik bisweilen präsent. Doch anders als in Deutschland, wo Komponisten zu Friedensschlüssen auch Oratorien schreiben, steht der Frieden in Italien eher selten im Zentrum einer Oratorienhandlung. Denn in den religiösen Kontexten des italienischen Oratoriums finden sich handelnde Figuren – auch die des Friedens – stets mit religiösen, biblischen oder hagiographischen Themen verknüpft. Deshalb sind im Oratorium einer »autonomen« Entwicklung der Friedensthematik enge Grenzen gesetzt. In der Regel wurde das Oratorium für öffentliche Aufführungen komponiert und diente somit auch anderen Zwecken als die Gattungen der Kantate oder der Serenata. Die relativ seltenen Friedensrepräsentationen findet man am ehesten in Oratorien der Übergangszeit um 1700, in einer Epoche also, als die Gattung in Italien wie in Deutschland ihre größten Erfolge verbuchen konnte. Auf der Grundlage einer breitangelegten Analyse der Oratorienliteratur ausgehend von Librettodrukken sollen im Folgenden einige der seltenen Oratorienlibretti mit Friedensthematik vorgestellt werden.

I – *Il trionfo della pace* (1688)

Ein erstes Beispiel für ein Oratorium mit Friedensthematik stammt aus der »späten« Epoche, in der das Genre des italienischen Oratoriums schon als in seiner klassischen Form erstarrt gilt. Es handelt sich um *Il trionfo della pace corteggiata dalle virtù di San Filippo Benizi* des toskanischen Komponisten und Musikers Sebastiano Cherici (um 1647–1704), das 1688 in Ferrara aufgeführt wurde. Erhalten ist nur das gedruckte Libretto (vgl. Abbildung 1 auf Seite 64<sup>4</sup>). Der aus Pistoia gebürtige Cherici hatte seine Ausbildung in Bologna bei Giovanni Paolo Colonna absolviert und war danach vor allem in Ferrara tätig, wo er als Sopranist<sup>5</sup> arbeitete und danach das Amt des Kapellmeisters am Dom<sup>6</sup> und – wie das Titelblatt des Librettos dokumentiert – zumindest von 1672 bis 1695 auch in der Accademia dello Spirito Santo innehatte. Cherici, ein sowohl im sakralen wie im profanen Bereich tätiger Komponist, war mit dem Oratorium wohl vertraut, da er vor *Il trionfo della pace* schon dreizehn weitere religiöse Werke geschaffen hatte, allesamt für Ferrara. Die Accademia dello Spirito Santo, die Ende 1597 in einer entscheidenden Phase der Geschichte Ferraras – als die Herrschaft der Este endete und die des Papstes begann<sup>7</sup> – gegründet wurde, war besonders bei der Aufführung von Oratorien aktiv und erlebte unter der Ägide von Kardinal Ippolito Bentivoglio und seiner Famiglia eine lange Blütezeit von fast

1 Vgl. Teresa M. Gialdroni: *Una raccolta di cantate per la pace: il manoscritto Chigi Q.VIII.181 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in: *Fonti musicali italiane* 22 (2017), S. 33–54.

2 Zur Serenata vgl. den Beitrag von Chiara Pelliccia in diesem Heft, S. 37–45.

3 Vgl. z. B. die Oper *Caligola delirante* (1672) auf einen Text von Domenico Gisberti, der zu seiner Zeit große Erfolge in verschiedenen italienischen Städten feierte und unter den handelnden Personen auch den Frieden verzeichnet; vgl. auch *Intreccio di pace durevole figurato nel pomo d'oro* (1714).

4 [o. A.]: *Il trionfo della pace corteggiata dalle virtù di S. Filippo Benizi. Oratorio*, Ferrara 1688; vgl. Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bd. 5, Cuneo 1992, Nr. 23876. Mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Historischen Instituts in Rom.

5 Vgl. Donato Mele: *L'accademia dello Spirito Santo: un'istituzione musicale ferrarese del sec. 17*, Ferrara 1990, S. 56.

6 Ebd., S. 38.

7 Ebd., S. 9.

Paolo Cavallo

## Motetten auf kriegerische Texte in Piemont zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert: Giovanni Ambrogio Bissones *Per la pace a 8*

### I – Krieg und Frieden in piemontesischen Motetten

Das Piemont erlebte in den Jahren zwischen 1686 und 1713 unter Herzog Viktor Amadeus II. eine bewegte Zeit. Bei Ausbruch des Pfälzischen Erbfolgekriegs tat sich der savoyische Herzog zunächst mit seinem traditionellen Verbündeten zusammen, König Ludwig XIV. Unzufrieden jedoch mit dem Verlauf der Militäroperationen und überzeugt davon, dass es ihm selbst bei einem Sieg nicht gelingen würde, das Herzogtum Mailand zu annektieren, worauf seine Außenpolitik eigentlich zielte, kündigte er die Allianz mit Frankreich auf und stellte sich an die Seite Österreichs und Englands. Im Gegenzug erhielt er in den Jahren 1695 und 1696 die Festungen Casale Monferrato und Pinero. Die Generation der Musiker, die im letzten Jahrzehnt des 17. und den ersten fünfzehn Jahren des 18. Jahrhunderts in den wichtigsten savoyischen Musikkapellen aktiv war, also am Hof und am Dom San Giovanni Battista in Turin sowie am Dom Sant'Eusebio in Vercelli, komponierte auf Siege ein *Te Deum*, die übliche Dankhymne an Gott und in Zeiten der engen Verbindung von Thron und Altar der angemessenste Text, um einen Sieg zu feiern. Ein Sieg war für einen kleinen und oftmals in kriegerische Auseinandersetzungen verwickelten Staat wie Piemont von ungleich größerer Bedeutung als einzelne Etappen auf dem Wege dahin, und so sind in den drei Jahrzehnten auf Unterzeichnungen diplomatischer Abkommen oder Friedensschlüsse weit mehr *Te Deum*-Kompositionen entstanden als Motetten, mehr auch als klagende Trauergesänge oder Kompositionen des Gedenkens. Betrachtet man die Musikhandschriften der wichtigsten savoyischen Komponisten der Zeit – Francesco Fasoli (von 1688 bis 1712 Kapellmeister am Turiner Dom), sein Nachfolger

Francesco Michele Montalto (von 1712 bis zu seinem Tode 1760 in diesem Amt tätig), Stefano Andrea Fiorè (Savoyischer Hofkapellmeister von 1707 bis 1732) und Giovanni Ambrogio Bissone (von 1687 bis 1726 Kapellmeister am Dom zu Vercelli, von 1695 bis 1712 Lehrer Montaltos) –, so wird deutlich, dass alle vier nur wenige Texte kriegerischen Inhalts vertont haben. Wo der Göttin Bellona gehuldigt wurde, bediente man sich gern der für die gegenreformatorische Zeit typischen Allegorie des *miles christianus*, der jeden Tag den Verlockungen des Teufels und den Versuchungen der Welt widerstehen muss.

### II – Francesco Michele Montalto

Im Archiv der Erzdiözese Turin (I-Td) findet sich von Fasoli und Fiorè keine Motette mit Kriegsthematik, von Montalto hingegen haben sich ein *Motetto à 4 voci sopra la strage de Galli sotto Torino* (I-Td, E 14) und die Motetten *Arma suscipe* (I-Td, E 17) und *Ad arma* (I-Td, E 18) erhalten. Die erstgenannte bezieht sich auf ein für Turin und sein Umland dramatisches Ereignis: auf die Belagerung durch französische Truppen zwischen 1705 und 1706 als Bestrafung für den Verrat an König Ludwig XIV. Diese wird metaphorisch evoziert durch Rekurs auf die Kapitel 30 und 31 des Buchs Hiob und auf die Symbolik von Psalm 147. Der zweiten Motette für zwei Stimmen und Generalbass liegt ein schlichter allegorischer Text zugrunde. Bei der dritten schließlich handelt es sich um einen Mottetto concertato mit zwei Violinen und Solo-Trompete. Er gliedert sich in die sieben Abschnitte Sinfonia-Aria, Rezitativ, Aria, Instrumentalritornell, Rezitativ, Arie und Halleluja, dieses mit textlichen Anklängen an *De raptu Proserpinae* des spätantiken Dichters Claudio Claudiano.

Giuseppina Crescenzo

## Der Triumph des Friedens

Eine Akademie mit geistlicher Kantate am  
Collegio Nazareno in Rom im Jahre 1741

Der Frieden ist Thema einer geistlichen Kantate, die Felice Doria für das Collegio Nazareno in Rom komponierte.<sup>1</sup> Anlass war eine Akademie im September 1741 zum Fest der Geburt der Jungfrau Maria. Der Text des Florentiners Alberto Galilei handelt von der Ankunft des Friedens in der Welt dank der Geburt Mariens, die Jesus gebären werde, den Sohn Gottes und Erlöser der Menschen. Maria verkörperte damals und verkörpert auch im heutigen christlichen Verständnis die Mutter desjenigen, der Gott mit den Menschen versöhnt, oder mit den Worten des Evangelisten Matthäus: »Siehe, eine Jungfrau wird schwanger sein und einen Sohn gebären, und sie werden ihm den Namen Immanuel geben, das heißt übersetzt: ›Gott mit uns‹.«<sup>2</sup>

I – Geistliche Kantate  
und politische Propaganda

Sind Botschaft und Inhalt unserer Kantate also geistlicher Natur, so lassen sich, wenn man über den Rahmen einer Akademie im Rom um die Mitte

des 18. Jahrhunderts hinaus nach den geschichtlichen Umständen fragt, an ihr zugleich mehrere Zeitbezüge ablesen. Den historisch-politischen und kirchengeschichtlichen Kontext bildet der Österreichische Erbfolgekrieg, in dem ein leidenschaftlicher Förderer des Collegio Nazareno in Rom, Papst Benedikt XIV., eine vorrangige Rolle spielte. Damit stellt sich die Frage nach den Beziehungen zwischen dem poetisch-geistlichen Konzept hinter der Kantate und den Zeitumständen, die sicher nicht zufälliger Natur waren. Und daraus ergeben sich weitere Fragen im Zusammenhang mit geistlicher Musik als Trägerin politischer Botschaften. Kann eine geistliche Kantate Prozesse von Friedensbildungen sichtbar machen? Und konnte eine Kantate für eine Akademie über ihre religiöse Bestimmung hinaus politisch Position beziehen?

Die Kantate aus dem Jahre 1741 hatte in der Tat, wenn auch unter dem Deckmantel einer musikalischen Aufführung, einen politischen Zweck zu erfüllen. Sie sollte zum Ausdruck bringen, dass das Collegio Nazareno in Rom die Politik des neuen Papstes Benedikt XIV. im Österreichischen Erbfolgekrieg unterstützt. Das war in der Ewigen Stadt gute Tradition. Seit dem vorangehenden Jahrhundert dienten Akademien, Feste und Aufführungen sowohl der Unterhaltung als auch der religiösen Erbauung und immer auch der politischen und gesellschaftlichen Propaganda, ganz unabhängig davon, ob sie im öffentlichen oder privaten Raum stattfanden. Das tägliche Leben wurde durch sie gewissermaßen getaktet, so als sei in ihnen eine »unbeherrschbare Kraft der Periodisierung bürgerlicher Gepflogenheiten«<sup>3</sup> wirksam gewesen, die sich »der Adel und die obersten Ebenen der kirchlichen Hierarchie als verlässliche Referenz«

1 Der Text enthält einen Teil der Ergebnisse jüngster Forschungen zu geistlichen Kantaten im Collegio Nazareno in Rom, die ich im Rahmen eines Stipendiums des Deutschen Historischen Instituts in Rom für mein Promotionsvorhaben an der Universität Frankfurt a. M. durchgeführt habe. Eine frühere Fassung habe ich auf dem XXII. Kongress des *Saggiatore musicale* am 25. November 2018 vorgetragen. Ich danke Markus Engelhardt und Sabine Ehrmann-Herfort für die großzügige Hilfe während meiner Recherchen in Rom. Gedankt sei an dieser Stelle auch den Archivaren des Collegio Nazareno, Alessandra Merigliano, Padre Gerardo Vicente Leyva Bohórquez und Giancarlo Sanò. Markus Engelhardt möchte ich für die deutsche Übersetzung danken, Padre Paolo Saturno für anregende Diskussionen über marianische Theologie und Gian Nicola, meinem Kollegen am Musikonservatorium von Sassari, für unsere Gespräche über die Musik Felice Dorias.

2 Matthäus 1,18–25, hier 23; vgl. Jesaja 7,14.

3 Lorenzo Bianconi: *Il Seicento*, Turin 1982, S. 129.