

# Zusammenfassung

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **14 (1967)**

PDF erstellt am: **27.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## VII. Zusammenfassung

Die Betrachtung der musikalischen Verhältnisse am Mantuaner Dom zwischen 1500 und 1627 gliedert sich in zwei Abschnitte.

Im ersten besitzt der Hof noch keine palasteigene repräsentative Kirche; bis 1565 sind demzufolge der Dom S. Pietro und — in geringerem Masse — S. Andrea und S. Francesco die Orte, die den Hofmusikern für ihre kirchenmusikalischen Aufführungen zur Verfügung stehen<sup>1</sup>.

Der Bau von S. Barbara ermöglicht die kirchliche Musikpflege am Hofe selber; die neugegründete Sängerkapelle, die unmittelbar vom Fürsten abhängt, übernimmt die neuen Aufgaben. Dem Hause Gonzaga steht von nun an eine eigene Kirche zur Verfügung, die — ihrer Konzeption entsprechend — besonders bei Begräbnisfeierlichkeiten an die Stelle des Domes und von S. Paola tritt<sup>2</sup>. Andererseits wird in diesem zweiten Abschnitt auch an der Kathedrale eine grössere Unabhängigkeit der kirchlichen Musikpraktiken erreicht. Das Auftreten von Persönlichkeiten wie Annibale Coma, Ruggiero Trofeo, und besonders Ippolito Baccusi und Lodovico da Viadana, die den Weg für die weitere Entwicklung der Kirchenmusik massgebend vorzeichnen, charakterisiert diese Epoche grösster musikalischer Entfaltung. Mit dem langsamen Absinken der höfischen Aufführungspraxis ins Konventionelle erlahmen nach 1612 auch die Triebfedern der kirchlichen Musikpflege.

Im einzelnen zeichnet sich folgende Entwicklung ab:

Bis 1510 eigenständige Musikpflege an S. Pietro (Schola mit Berufsmusikern);  
1511—1565 seit der Gründung der Hofkapelle widmen sich Hof und Dom gemeinsam dem Vortrag mehrstimmiger Sakralmusik; Ausbau des Chorlehreramtes und damit zusammenhängende Qualitätssteigerung des Klerikerchores, der mehr und mehr zum alleinigen Träger der kirchlichen Vokalpolyphonie wird; instrumentale Beteiligung ist wahrscheinlich, aber nicht nachweisbar; von den zwanziger Jahren (1527 wütet die Pest!) bis zur Jahrhundertmitte stagniert die Musikpflege am Hof; die Initiative auf musikalischem Gebiet geht an Kardinal Ercole Gonzaga über, und zwar schon vor Beginn seiner Regentschaft (1540); der Neubau von S. Pietro (1545) nach Plänen von Giulio Romano steht unter seiner persönlichen Obhut; während fast zwanzig Jahren vollzieht sich das Musikleben Mantuas im Zeichen seiner Stellung zwischen Hof und Dom;

1) Siehe Bertolotti, op. cit., S. 30; vgl. auch Anh., ‚Datentafel der wichtigsten Ereignisse‘, S. 88—91.

2) Die Kirche S. Paola war zu Ehren einer seliggesprochenen Angehörigen des Hauses Gonzaga errichtet worden und diente bis zum Bau von S. Barbara als wichtigste Begräbniskirche.



- 1562—1565 Aufbau der hofeigenen Kapelle von S. Barbara durch Herzog Guglielmo (eigene, vom römischen Ritus unabhängige Liturgie!);  
 Nach 1565 zunehmende Selbständigkeit der Musikpflege am Dom; Ausprägung des vom Hof übernommenen neuen Stils durch Baccusi und Viadana: Übergang zur geringstimmigen Konzertierpraxis — ‚L'imperio della voce‘<sup>3</sup>.

Für den Orgelneubau von 1503 wurden ultramontani beigezogen. Johannes de Basilea, der den Bau nach den Plänen von Meister Antonio (Dilmani) durchführte, ist mit Hans Tugi, dem späteren Erneuerer der Berner Münsterorgel (1517), zu identifizieren. Ob die Kathedrale gegen Ende des Jahrhunderts eine neue Orgel erhielt, wie Costanzo Antegnati in seiner *Arte organica* von 1608 anführt, verschweigen die kirchlichen Archive.

Unter den Organisten ragen neben Recalco, Cantino und Giulio Cesare Monteverdi besonders Annibale Coma und Ruggiero Trofeo hervor, die sich auch durch Publikationen weltlicher Musik hervorgetan haben.

Das Verhältnis zwischen Dom- und Hofinstanzen darf man sich nicht ohne Spannungen und gelegentliche Reibereien vorstellen. Davon zeugt einmal der nicht zu überhörende Unterton in den Verhandlungsberichten des Domkapitels: den Wünschen des Hofes wird nicht ohne eingehende Beratungen, ohne genaues Abwägen verschiedener Vorschläge stattgegeben, und, wo das Prestige es erheischt, auch einmal der eigene Wille durchgesetzt. Die zeitübliche unterwürfige Apostrophierung der Fürstlichkeiten kann aber nicht verhehlen, dass die eigenmächtige nachbarliche Macht den geistlichen Herren oft zu schaffen machte.

Auffallend ist, dass die Dombehörden ihre Musiker aus andern Regionen kommen liessen und beim Anwerben neuer Kräfte die herzoglichen Geschäftsträger in Rom, Florenz oder Venedig, die sich eingehend mit der Rekrutierung von Hofmusikern zu beschäftigen hatten, geflissentlich umgingen. Die im allgemeinen günstigere Stellung des Musikers am Hof und die besseren Karriereaussichten, die sich ihm dort boten, waren wohl mit ein Grund, dass nicht Zentren höfischer Kultur zum Einzugsgebiet der Dombehörden gehörten: kein einziger Musiker ist uns begeben, der von Ferrara oder Urbino, Florenz oder Turin in den Dienst des Mantuaner Domes übertrat! Das Kapitel holte sich seine Leute im nahegelegenen Brescia oder aus andern Kleinstädten des Alpensüdfusses.

Besonders zur Zeit des Tridentinums glauben wir eine festere Sprache seitens der kirchlichen Autoritäten zu vernehmen; der Anspruch auf das Primat der liturgischen Bedürfnisse auch auf musikalischem Gebiet tönt lauter.

Als Symptom dieser selbstbewussteren Haltung der kirchlichen Instanzen — nicht nur in Mantua! — mag die Tatsache gelten, dass die Orgel im Laufe der zweiten Hälfte des Cinquecento immer ausschliesslicher für liturgische Zwecke be-

3) Aus einem anonymen Brief über die berühmte Sängerin Adriana Basile vom 29. August 1611, wiedergegeben bei Ademollo, *La bella Adriana* . . . op. cit., S. 174—77.



anspruch wurde, bis schliesslich Antegnati kurz nach 1600 ihre weltliche Verwendung — ‚in altri usi profani‘ — als Missbrauch anprangern durfte<sup>4</sup>.

Die Grösse des Domchores schwankt vor 1510 zwischen vier und neun (Berufs-) Sängern (zusätzlich die zahlenmässig nicht erfassbaren Knabenstimmen); nach diesem Zeitpunkt ist eine stete Zunahme zu verzeichnen. 1517 sind dreizehn Männerstimmen registriert, 1523 deren fünfzehn, 1528 deren achtzehn, und schliesslich sind 1565 zweiunddreissig erwachsene Chormitglieder nachweisbar. Eine spätere Verminderung des Chorbestandes, die als Folge des Aufkommens von Instrumentalgruppen zu deuten wäre, ist uns nicht aufgefallen. Diese grössenmässige Entwicklung entspricht ungefähr der Zunahme anderer zeitgenössischer Sängerkollegien — allen voran der päpstlichen Kapelle, deren Bestand sich im Laufe des 16. Jahrhunderts von sechzehn auf sechsundzwanzig Mitglieder erhöhte<sup>5</sup>.

Unsere Untersuchungen haben ergeben, dass die meisten Musiker des Domes sich *ausschliesslich* der Kirchenmusik gewidmet haben. Von einigen wenigen abgesehen, sind keine Dommusiker am Hofe tätig gewesen. Wenn A.-M. Bautier-Regnier in bezug auf Jachet von Mantua schreibt: „Rien ne permet donc de dire qu'il fut musicien de la Cour ducale, comme certains l'ont écrit et comme nous-même l'avons cru à tort“<sup>6</sup>, so ist das gleiche — beinahe ausnahmslos — hinsichtlich aller übrigen in unserer Arbeit erfassten Dommusiker zu sagen. Die Anstellung am Dom schloss die Mitwirkung eines Kirchenmusikers an höfischen Aufführungen aus.

Diese klare Scheidung zwischen kirchlicher und weltlicher Sphäre, die sich — wie wir gesehen haben — durch das ganze Cinquecento zu halten vermochte, weist deutlich darauf, dass die kirchliche Anpassung an die stilistischen Neuerungen der Zeit sich nicht aus dem Zusammenwirken beider Seiten ergab. Entscheidend für die Kirchenmusik ist vielmehr, dass die Avantgardisten des Hofes sich der kirchlichen Musikpflege zuwandten: die Emporen der Hofkirche waren der Ort, wo die Neuerungen erprobt und den kirchlichen Bedürfnissen angepasst wurden; von dort her, aus dem Schmelztiegel höfischer Experimentierlust, sprang der zündende Funke (*sit venia verbo!*) auf die Sängerkanzeln des Domes über.

Nicht Zurückhaltung gegenüber den Neuerungen der Zeit kennzeichnet fortan die kirchenmusikalische Entwicklung am Dom — aus eigenen Stücken geht sie den vom Hof beschrittenen Weg.

Es ist der Weg der ‚seconda pratica‘.

---

4) Siehe Antegnati, op. cit., S. 13 (1608 in Brescia gedruckt — wohl vor 1605 verfasst).

5) Vgl. Haas, op. cit., S. 109.

6) Siehe Bautier-Regnier, Jachet de M. . . ., op. cit., S. 107.