

DIE STADT

Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit

Interdisziplinäres musik- und kulturwissenschaftliches Symposium



Konzert

MädchenChor Hannover

Hannoversche Hofkapelle

29. Juni 2006 · 19.30 Uhr

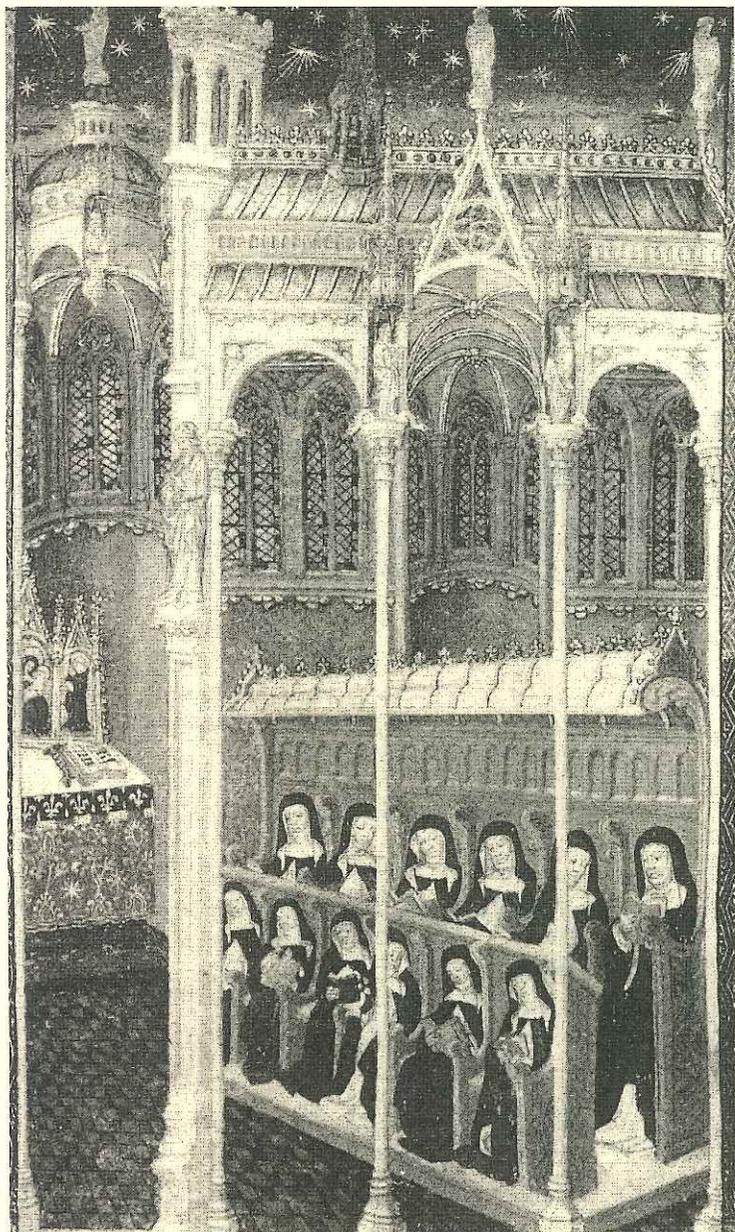
Leitung: Gudrun Schröfel

Neustädter Hof- und Stadtkirche

Gefördert von der Mariann Steegmann Foundation und

**NIEDERSÄCHSISCHE
LOTTOSTIFTUNG**

**Hochschule
für Musik und Theater
Hannover**



Ein Nonnenchor im Chorgestühl

(Miniatur aus dem Psalter des Königs Heinrich VI. von England, Mitte des 15. Jahrhunderts)

Programm

- Giovanni Battista Vitali**
(1632-1692)
Sonata *La Palavicini*
für 2 Violinen und Basso continuo
Grave - Allegro - Largo - Grave - Allegro
- Maria Xaveria Perucona**
(1652-1699)
Gaude plaude
- Maria Xaveria Perucona**
O superbi mundi machina
- Claudio Monteverdi**
(1567-1643)
Scherzi musicali
(*La violetta, Amorosa pupilletta, Clori amorosa*)
- Chiara Margarita Cozzolani**
(1602-c. 1677)
Dixit Dominus
- Giovanni Battista Vitali**
Sonata *La Guidoni*
für 2 Violinen und Basso continuo
Allegro - Grave - Allegro - Grave
- Chiara Margarita Cozzolani**
Beatus vir qui timet Dominum
- Claudio Monteverdi**
Scherzi musicali
(*Balletto: Della Bellezza le devote lodi*)
- Chiara Margarita Cozzolani**
Laudate pueri
- MÄDCHENCHOR HANNOVER**
Soli: Yu Akamine, Lena Kutzner, Neele Kramer, Katharina Müller, Katharina Sternberg, Maik
Steckhan, Yvonne van Diepen
- HANNOVERSCHE HOFKAPELLE**
Besetzung: Marlene Goede-Uter (Konzertmeisterin), Susanne Dietz, Susanne Busch, Katharina
Huche-Kohn, Christoph Heidemann, Anne Harer, Eva Politt, Birgit Fischer (Violine), Bettina Ihrig,
Hella Hartmann (Viola), Sven Holger Phillipsen, Daniela Wartenberg (Violoncello), Cordula Cor-
des (Violone), Michael Fuerst (Cembalo)
- LEITUNG: GUDRUN SCHRÖFEL**

„Mädchen des süßen Gesangs“

Historische Streiflichter
Susanne Rode-Breymann

Ein Mädchenchor - das scheint auf den ersten Blick etwas nicht allzu Ungewöhnliches zu sein, eben ein Chor mit einer besonderen Besetzung, der - obgleich vielleicht etwas seltener anzutreffen als gemischte Chöre - im Chorwesen seinen festen Platz hat. Wie so oft trägt auch hier der erste Blick, denn klangästhetisch und historisch handelt es sich bei den „Mädchen des süßen Gesangs“ um ein besonderes und keinesfalls durch alle Zeiten anzutreffendes Phänomen. Das ästhetische Empfinden für die Schönheit von Stimmen war stets starken Schwankungen unterworfen. Die für uns fremd gewordene Klangwelt der Kastraten etwa, die vor 300 Jahren alle Bewunderung der Menschen auf sich zog, weckte in letzter Zeit neue Faszinationskräfte.

Tatsächlich sind ja die Klangunterschiede zwischen Kastraten-, Mädchen- und Frauenstimmen sowie Knaben- und Männerstimmen erheblich, und so ist es eigentlich gar nicht überraschend, dass zu verschiedenen Zeiten der eine oder der andere Klang zum Ideal erhoben wurde. Eine besondere Ausstrahlung wurde den hohen Stimmen indes fast immer zugestanden. Der Discantus, so schrieb Johann Andreas Herbst 1643 in *Musica poetica* sei „eine liebliche Stimm/welche billich mit Jungfrawen Kehle sollte gesungen werden“, denn „gemeiniglich“ sei „diese Stimm zierlicher/als die andern“. Wurden die hohen Stimmen in der weltlichen Musik des 17. Jahrhunderts mit Jugendlichkeit und Anmut assoziiert und die Sopranstimmen in der Oper dieser Zeit für die musikalische Darstellung von Göttinnen und Nymphen eingesetzt, so nutzte man auch in der geistlichen Musik dieser Zeit eine bestimmte Symbolik von Stimmlagen, innerhalb derer zum Beispiel der Sopran für die gläubige Seele stand.

Sucht man nach Momenten in der Musikgeschichte, an denen der Frauenstimme besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde, ja an denen ganz besondere Frauenstimmen den ästhetischen Umbruch im Hinblick auf das Klangideal sogar beförderten, so muss man einen Blick in das Ferrara des späten 16. Jahrhunderts tun: Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte in Italien ein Geschmackswandel eingesetzt. Man bevorzugte Sänger mit einem anderen Timbre, Falsettisten wurden nun von Kastraten verdrängt. Nicht weniger Aufsehen erregte jedoch das

Concerto delle donne in Ferrara, ein Sängerenensemble, welches das Stimmideal der Folgezeit nachhaltig prägte.

Initiatorin dieses Frauenensembles - so überraschend das bei einer Herzogin dieses Alters anmuten mag - war die 15jährige Margherita Gonzaga. Als sie 1579 Alfonso II., Herzog von Ferrara, heiratete, ließ sie die gleichaltrige Livia d'Arco und die erfahrene Sängerin Laura Peverara als Hofdamen nachfolgen. Ihr Gatte ließ dem um Anna Guarini und später um Tarquinia Molza ergänzten Frauenensemble alle erdenkliche Förderung zuteil werden, so dass die Frauen ihre vor allem dem Madrigal gewidmeten Gesangskünste binnen kurzer Zeit zu großer Perfektion entfalten konnten. Schon 1583 wurden sie weithin gerühmt. Das *Concerto delle donne* des Herzogs von Ferrara, das gegen Ende des Jahrhunderts wohl beinahe täglich zu hören gewesen ist, fand überregionale Beachtung und Nachahmung. Die Medici gelangten durch Alessandro Striggio, der 1584 in Ferrara war, in Kenntnis über die wunderbaren Stimmen. Orlando di Lasso trug die Kunde von den ruhmreichen Sängeren nach Bayern. Weitere Musiker kamen an den Ferrareser Hof, erlagen der Faszination der singenden Frauen und vermittelten ihren Dienstherren, dass diese so etwas auch fördern sollten. Folglich gab es in den 1590er Jahren an zahlreichen norditalienischen Höfen *Concerti delle donne*, und man holte dafür teils Mädchen im Alter von 11 Jahren an die Höfe.

Zwar zielte der Wandel des Stimm- und Gesangsides in diesem Fall letztlich auf einen solistischen und nicht auf den chorischen Gesang, dennoch trägt dieser historische Höhepunkt des Frauengesangs einen wichtigen und vollkommen neuen Aspekt in sich, insofern der Gesang, der zuvor lediglich Teil der höfischen Erziehung gewesen war, nun für Frauen auch zu einer Profession werden konnte. Das entscheidend Neue dieser *Concerti delle donne* war, dass Frauen das Singen über die Mädchenjahre hinaus fortsetzen und professionalisieren konnten.



Mädchen mit Gesangbuch

Bereits im 15. Jahrhundert war unter den Humanisten die Diskussion über die Frage nach der Vernunftfähigkeit der Frau geführt worden. Man debattierte - mit positivem Ergebnis zugunsten der Frauen - darüber, ob diese über gleiche Bildungsvoraussetzungen wie Männer verfügen und ob ihre Ausbildung grundsätzlich wünschenswert sei. Zur Verbreitung dieser auf eine Förderung beider Geschlechter zielenden Bildungsideen trug

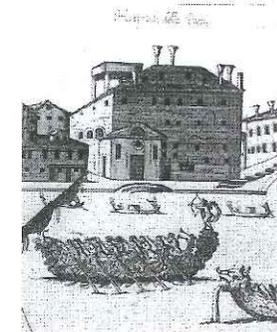
ganz wesentlich Baldassare Castigliones 1528 gedrucktes *Il libro del Cortegiano* („Das Buch vom Hofmann“) bei. In Fürstenhäusern, in denen Humanisten als Sekretäre, Berater und Diplomaten tätig waren, wurde Castigliones Schrift eifrig studiert, so dass sich die Idee einer gleichberechtigten Ausbildung von Jungen und Mädchen in Norditalien rasch verbreitete.

Nur wenn Klangästhetik und Erziehungsideale in glücklicher Konstellation zueinander stehen, sind die „Mädchen des süßen Gesangs“ vernehmlich zu hören. Zwar gab es seit dem 17. Jahrhundert stets große Sängerinnen und Frauen, die als Mitglieder weiblicher Ensembles musizierten, als Chorsängerinnen traten Mädchen und Frauen jedoch bis ins 19. Jahrhundert hinein im wesentlichen im Kloster oder Pensionat auf. Es gab nichts Vergleichbares zu dem nach 1810 geradezu explosionsartig anwachsenden Männerchorwesen, und auch in diesem Phänomen ist erkennbar, dass die in der Französischen Revolution verkündeten Menschen- und Bürgerrechte sich nur auf Männer bezogen. Mensch und Mann wurde nun gleichgesetzt, und die Frau wurde aus der öffentlichen Sphäre ausgegrenzt und in den Raum des Familienlebens verwiesen.

Zwar komponierte Franz Schubert Chöre für die Schülerinnen von Anna Fröhlich in Wien, wurde die Musikerziehung für Mädchen in die Lehrpläne eingegliedert und das Chorsingen in den Elementarschulen Berlins ab 1834 für Mädchen obligatorisch, in die öffentliche Sphäre traten die „Mädchen des süßen Gesangs“ deswegen aber noch lange nicht ein. Johannes Brahms' Hamburger Frauenchor, der von Friedchen Wagner, einer Klavierschülerin von Brahms, organisiert wurde, probte in den Elternhäusern der jungen Mädchen. Unter dem Repertoire, das Brahms mit dem bis 1862 bestehenden Chor probte, findet sich mit einem *Miserere* von Johann Adolph Hasse ein Werk, welches den Bogen zurück zu dem vielleicht bedeutendsten Höhepunkt der frühen Mädchenchorgeschichte schlägt. Es ist eine jener Kompositionen, die Hasse für eines der vier venezianischen *Ospedali* schrieb.

An den vier ursprünglich Waisen aufnehmenden Mädchenkonservatorien in Venedig bildeten sich im 16. Jahrhundert *cori* von Sängerinnen und Instrumentalistinnen. Zu den frühesten Aufgaben der *figlie del coro* gehörte die Aufführung von liturgischen Gesängen, Motetten und Antiphonen. Der früheste Beleg für ein Auftreten in anderem Rahmen ist ein Konzert, welches der *coro* des *Ospedale degli Incurabili* 1574 anlässlich des Besuchs von Heinrich III. in Venedig gab. Staunend berichtet ein

Zeitzeuge, die Zuhörer hätten geglaubt, in den schönen und fein gekleideten jungen Sängerinnen Nymphen und Göttinnen zu hören. Mit dem Epitheton Engel, Nymphen, Musen, Sirenen wurden die *figlie del coro* auch weiterhin bedacht, und ihr Ruhm verbreitete sich durch ganz Europa, denn galt es, in Venedig im 17. und 18. Jahrhundert Fürsten zu empfangen, wurden die *cori* aus allen vier *Ospedali* zusammengestellt und alles musikalische Können der Mädchen und jungen Frauen vorgeführt. So gibt es denn auch zahlreiche Reiseberichte über deren vollendeten Gesang. Johann Wolfgang von Goethe hörte die *figlie del coro*, als er im Frühjahr 1790 in Venedig weilte: „hinter dem Gitter regten sich emsig und rasch Mädchen des süßen Gesangs“, heißt es in einem seiner *103 Epigramme, Venedig 1790*. Es war, fanden die Konzerte in Kirchen statt, üblich, die Mädchen durch ein Gitter von den Zuhörern zu trennen.



Ospedale della pietá

Es gibt wenig Angaben darüber, wie alt die Mädchen in den *cori* waren. Genauer weiß man dagegen über den Ausbildungsgang, der in drei Altersstufen gegliedert war: Bis zum Alter von 16 Jahren gehörten die Mädchen der Gruppe der Anfängerinnen an. Dann rückten sie für sechs Jahre in die Gruppe der Fortgeschrittenen auf, in der sie ihre Ausbildung abschlossen. Mit 22 Jahren waren sie verpflichtet, in die dritte Gruppe zu wechseln. Diese hatte sich für weitere 10 Jahre an Aufführungen zu beteiligen und mindestens zwei jüngere Schülerinnen zu unterrichten. Die fundamentale musikalische Ausbildung umfasste Vomblattsingen, Solmisation, Gehörbildung, Aufführungspraxis und Kontrapunkt. Die gut zweihundertjährige Geschichte der venezianischen *Ospedali* lenkt den Blick auf ein Drittes, das zu Klangästhetik und Erziehungsidealen hinzutreten muss, sollen die „Mädchen des süßen Gesangs“ vernehmlich zu hören sein: Komponisten, die ein geeignetes Repertoire schaffen. Es gibt noch einige Musik wiederzuentdecken, die ihre Existenz Momenten verdankt, in denen Klangästhetik, Erziehungsideale und das Bemühen von Komponisten sich so verbanden, dass die „Mädchen des süßen Gesangs“ weithin hörbar werden konnten.

Städtische Frauenklöster als Orte der Musik

Chiara Margarita Cozzolani und Maria Xaveria Perucona
Katharina Talkner

Chiara Margarita Cozzolani (1602–ca. 1677) und Maria Xaveria (oder Saveria) Perucona (auch Peruchona und Parruccona) (1652–1699) stammten aus wohlhabenden Familien, Cozzolani aus Mailand, Perucona aus Galliate in der Nähe von Novara. Wie viele patrizische Töchter traten sie schon als Jugendliche in ein Kloster ein oder wurden von ihrer Familie überredet, gedrängt, genötigt... - wir wissen es nicht. Zahlreiche Patrizierfamilien des 16. und 17. Jahrhunderts schickten ihre Töchter ins Kloster, um den Familienbesitz nicht auf mehrere Erben aufteilen zu müssen, um eine unstandesgemäße Heirat zu verhindern oder um sie gut versorgt zu wissen, wenn der Vater früh starb (wie das bei Cozzolani der Fall war).

Wie viele Frauen tatsächlich aus freiem Willen, innerer Überzeugung oder Berufung das Gelübde einer Nonne ablegten, lässt sich genauso wenig rekonstruieren wie die Frage, ob **Chiara Margarita Cozzolani** gänzlich freiwillig in das Benediktinerinnenkloster Santa Radegonda eintrat. Was wir jedoch wissen, ist, dass sie das Noviziat 1615 gemeinsam mit ihrer Schwester Clara antrat, je zweimal zur Äbtissin und zur Priorin ihres Klosters gewählt wurde, und dass sie eine hervorragende Komponistin auf der stilistischen Höhe ihrer Zeit war. Ihre Werke wurden einzeln, als Sammlungen und in Anthologien gedruckt und so über die Klostermauern hinaus bis nach England, Frankreich und Deutschland verbreitet. Drei ihrer vier bekannten Sammlungen (darunter auch die Pracht Ausgabe der *Salmi a otto voci concertati*, zu denen die im heutigen Konzert erklingenden Kompositionen gehören) wurden in Venedig gedruckt, was darauf schließen lässt, dass sie die an sich strikte Regel der Klausur, die den Nonnen ein Verlassen der Klosteranlage untersagte, umgehen konnte. Denn es ist doch kaum vorstellbar, dass sich alle Konditionen und mögliche Komplikationen des Druckes brieflich regeln ließen.

Über das Leben und Wirken **Maria Xaveria Peruconas** wissen wir bislang nur sehr wenig: Sie wurde als Jugendliche von Francesco Beria und Antonio Grosso musikalisch ausgebildet und trat als Sechzehnjährige in das Ursulinenkloster Sant'Orsola in Galliate ein, wo sie neben Isabella Leonarda als angesehene Komponistin tätig war. Zudem wird sie als

Musikerin der örtlichen Domkapelle erwähnt. 1675 veröffentlichte sie in Mailand ihre erste (und einzig erhaltene) Sammlung *Sacri concerti de moteti*. Das Werk ist Anna Cattarina della Cerda, Gräfin von Melgar und Frau des Herrschers von Novara, gewidmet. Für Perucona dürfte es kein Problem gewesen sein, zur Drucklegung ihres Werkes nach Mailand zu reisen, da die Ursulinen als einziger Orden die strenge Klausur nicht zur Vorschrift machten.

Frauenklöster waren in der Frühen Neuzeit bedeutende Institutionen weiblicher Bildung, Kunst, Kultur und Musik. So besaß Sant'Orsola ein „Nobile Collegio delle Vergine Orsoline“, in dem junge Frauen von Nonnen unterrichtet wurden. Die Chöre wie auch einzelne Sängerinnen und Komponistinnen der Klöster genossen in den Städten Norditaliens hohes Ansehen, sie galten – insbesondere aufgrund ihrer Jungfräulichkeit – als Symbol für den himmlischen Chor der Engel und wurden für ihren ausgezeichneten Gesang gelobt und gerühmt. Filippo Picinelli widmet einen Absatz seiner Lobschrift auf die Stadt Mailand *Ateneo dei letterai milanesi* dem Kloster St. Radegonda:

„Die Nonnen von St. Radegonda in Mailand zeichnen sich in ihrer Musikalität durch so seltene Exzellenz aus, dass man sie zu den ersten Sängern von ganz Italien zählt. [...] Unter diesen Religiösen verdient Donna Chiara Margarita Cozzolani das höchste Lob – ‚Berühmte‘ (Chiara) von Namen, doch mehr von Verdienst, und Margarita (Perle) durch den Adel ihres Geistes, von erlesener Seltenheit und Exzellenz. Im Jahre 1620 nahm sie dort den Schleier und erwarb sich in der Musikausbildung einen solchen Ruhm, dass sie zwischen 1640 und 1650 vier Musiksammlungen in den Druck gab [...]“ (Picinelli zit.n. Koldau, S. 140).

Die Nonnenchöre wurden auch gerne zur musikalischen Umrahmung von Staatsbesuchen herangezogen. In St. Radegonda buhlten gleich zwei Chöre um die Gunst der Stadtherren und das Privileg, die Stadt und ihr hohes künstlerisches Niveau zu repräsentieren.

Mit Beginn der Amtszeit des Erzbischofs Alfonso Litta 1652 wendete sich das Blatt sehr zu Ungunsten des Musiklebens in den Mailänder Frauenklöstern. Die Nonnen der rund zwanzig Mailänder Klöster widersetzten sich den von Litta vorgeschriebenen Beschränkungen der mehrstimmigen Musik. Für diesen Ungehorsam wurden sie 1655 mit einem strikten Verbot bestraft: weder im Gottesdienst noch im Besuchssaal der Klöster durfte polyphone Musik erklingen. Erst 35 Jahre später nahm Kardinal Pietro Ottoboni das Verbot zurück.

Chiara Margarita Cozzolanis *Salmi a otto voci concertati* sind für den Vespertagesdienst bestimmt. Die Vesper hatte im 17. Jahrhundert die

höchste Bedeutung innerhalb der täglichen Gottesdienste. Die *Salmi* weisen durch ihre große doppelchörige Besetzung mit Basso continuo und die emphatischen Textwiederholungen eine besondere Festlichkeit auf. Cozzolani schöpft die Möglichkeiten des *stile concertato* voll aus, indem sie die beiden vierstimmigen Chöre mal zu majestätischer, homophoner Achtstimmigkeit zusammenfasst, mal kontrastierend oder ergänzend gegenüberstellt, oder sie imitatorisch verschränkt und zusätzliche solistische Passagen einfügt. Mit den Psalmtexten geht sie unkonventionell um: Im *Dixit Dominus* teilt sie die abschließende Doxologie „Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen“ in kurze Abschnitte auf und verwendet diese als Refrain (mit je gleicher Musik, aber unterschiedlichem Text). Auch im *Laudate pueri* entsteht durch die Wiederkehr des Eingangssatzes „Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini“ diese Refrainstruktur. *Beatus vir* ist als Dialog komponiert: Cozzolani unterbricht den Psalmtext immer wieder durch neu formulierte Fragen.

In den **Sacri concerti de moteti** bündelte Maria Xaveria Perucona 18 sehr unterschiedlich besetzte Werke: Geistliche Konzerte für Solosopran und zwei Violinen und Motetten für zwei bis vier Stimmen und Basso continuo. Die beiden Motetten *O superbi mundi machina* für drei und *Gaude plaude* für vier Stimmen – übrigens jeweils inklusive einer Bassstimme – zeigen Perucona als Meisterin einer polyphonen Schreibweise mit prägnanten Motiven, die Worte wie „cantica“ oder das preisende „alleluia“ bei aller Bildhaftigkeit originell ausdeuten.

Wie die reinen Frauenchöre der Nonnen solche für gemischte Besetzung komponierten Werke aufführten, ist nicht ganz sicher. Vermutlich wurden die Männerstimmen entweder transponiert gesungen oder aber instrumental ausgeführt. Teilweise sind die Bassstimmen auch so hoch, dass sie von einer Altstimme gesungen werden können. Es ist überliefert, dass es unter den Nonnen Sängerinnen mit extrem tiefer Stimme gab, die Tenor- und Bassstimmen auch in Originallage ausführen konnten.

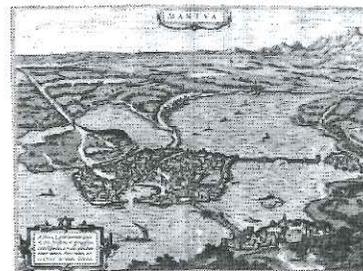
Zum Weiterlesen:

- Kendrick, R.L.: *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*. Oxford 1996.
 Koldau, L.M.: *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*. Köln 2005.
 Monson, C.A. (Hg.): *The Cranied Wall: Women, Religion and the Arts in Early Modern Europe*. Ann Arbor/Mich. 1992.
 Walker, C.: *Gender and Politics in Early Modern Europe. English Convents in France and the Low Countries*. New York 2003.

Mantua, Bologna, Venedig: Lebenswege zwischen Hof und Kirche

Claudio Monteverdi und Giovanni Battista Vitali

Carolyn Stahrenberg



Mantua 1575

„Die Stadt [Mantua] hat einen Umfang von 4½ Meilen. Sie ist umgeben von einem See, der vom Fluss Mincio gebildet wird. Obwohl von diesem See im Sommer schlechte Luft ausgeht, ist er doch eine der besten Verteidigungsanlagen. Die Stadt ist äußerst gefällig, reich an großen und schönen Palästen, und hat geräumige Straßen, die lang sind und verwundernd gerade. Sie hat 40.000 Einwohner, von denen ein Fünftel Juden sind, die, angesichts ihrer Kenntnisse in Zollgeschäften und Handel, von großem Nutzen und Vorteil für den Herzog sind, da die Adligen, selbst wenn sie reich sind (und einige haben ein Einkommen von bis zu 10.000 Dukaten im Jahr), nicht wünschen, sich mit solchen Dingen zu beschäftigen. Die Landschaft ist 30 Meilen lang und 20 breit (...), 80.000 Menschen dort wohnhaft, von denen 6.000 als Soldaten beschrieben werden. (...) Zu dem Staat gehören außerdem Verona, Brescia, Mirandola, Ferrara und Parma.“

Dieser Bericht des venezianischen Botschafters Francesco Contarini vom 3. Oktober 1588 beschreibt die Stadt Mantua ungefähr zu der Zeit, als **Claudio Monteverdi** hier seine erste feste Anstellung erhielt. Als „Suonatore de viola“ gehörte er ab 1590 oder 1591 zur Hofkapelle des Herzogs Vincenzo Gonzaga. Neben ihm gab es noch weitere fünf oder sechs „viale“ sowie 10 Sänger und einige andere Instrumentalisten. Die Aufgaben eines Hofmusikers waren zu dieser Zeit vielfältig, so war auch Monteverdi nicht nur Violist, sondern arbeitete wohl gleichzeitig auch als Sänger und Komponist.

Der Wechsel des Dreiundzwanzigjährigen aus seiner Geburtsstadt Cremona nach Mantua muss für Monteverdi dem Eintritt in eine neue Welt gleichgekommen sein, war doch der Hof der Gonzagas in ganz Europa für seinen Glanz und sein kulturelles und wissenschaftliches Engagement bekannt. Dass Monteverdis Zeit am Hof von mangelhafter Zahlungsmoral der Gonzagas und daraus folgenden zahlreichen Gehaltsverhandlungen überschattet sein würde, ahnte Monteverdi zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Mantua besaß neben der seit 1565 von Giaches de Wert geleiteten Hofkapelle mit dem Dom noch ein zweites musikalisches Zentrum. Bedeutende Musiker wirkten in der Stadt, so z.B. Giovanni Giacomo

Gastoldi, Benedetto Pallavicino, Francesco Rovigo oder Alessandro Striggio. Zu den Hauptaufgaben Monteverdis zählte zunächst die Mitwirkung an den Konzerten, die regelmäßig Freitag abends im Spiegelsaal des Palazzo Ducale stattfanden, zudem spielten die Musiker bei festlichen Anlässen und sie dürften auch bei den Kirchenmusiken in der Hofkirche S. Barbara beschäftigt gewesen sein.

Bei den **Scherzi musicali**, die im Sommer 1607 in Venedig gedruckt wurden, handelt es sich wahrscheinlich um raffinierte „Gelegenheitswerke“, die als Unterhaltungsmusik für den Hof komponiert wurden. So bezeichnet sie Monteverdis Bruder Giulio Cesare, der die Sammlung herausgab, in seiner Widmung als „Blumen, die im schönen Garten der königlichen Kammern Ihrer Hoheit [e.g. Francesco Gonzaga] von meinem Bruder Claudio gesät und kultiviert wurden.“ Sie enthalten insgesamt siebzehn jeweils zweiteilige Stücke mit ausgeprägtem Tanzcharakter sowie ein „Balletto“, alle *Scherzi* sind dreistimmig.

Das „Balletto“ *De la bellezza le dovute lodi* nimmt eine (inhaltliche) Sonderstellung unter den *Scherzi* ein. Der Text feiert die Schönheit und den Sieg der Venus. Der Bezug zum antiken Stoff des Paris-Urteils liegt nahe, und tatsächlich schrieb Ferdinando Gonzaga im Jahr 1607 selbst ein Stück mit dem Titel *Il giudizio di Paride* (Das Urteil des Paris), das er später dem Medici-Hof anlässlich der Hochzeit von Prinz Cosimo mit Maria Magdalena von Österreich zueignete. Vielleicht war *De la bellezza le dovute lodi* als getanzte Einlage (*intermedio*) für dieses Schauspiel gedacht (vgl. Paolo Fabbri: Monteverdi, Cambridge 1994, S. 74).

Die Aufführungspraxis der *Scherzi* beschreibt Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum* (1619):

„Gleich aber als ich in diesem Werck laborire, kommen mir des Cl. De Mondev. Scherzi Musicali à tre voci, dass sind Tricinia jocosa zu handen/darinnen er zween Discant und einen Baß mit etlichen Texten zum Singen/un also bald darauff ein Ritornello ohne Text mit Instrumenten, als zwey Violinen und einer Baß-Geigen oder Fagott (wofern kein Clavicymbel oder Chitaron, daß ist eine Theorba vorhanden) zu Musiciren gesetzt/da denn im anfang und ende/auch zwischen jedem Gesetze des Texts/dass Ritornello reperiret wird.“ (*Syntagma musicum*, Bd. 3, S. 129)

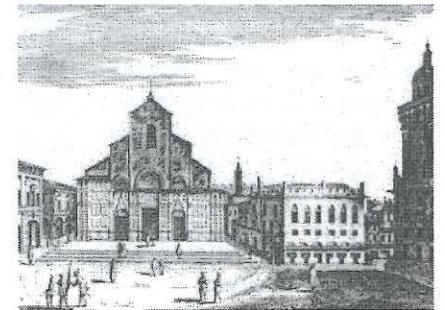
Wahrscheinlich wurden die *Scherzi*, dem Vorwort Giulio Cesares entsprechend, im Wechsel von Solostimme und Chor vorgetragen:

„Der erste Sopran kann, wenn die erste Strophe à tre voci mit den Violinen gesungen wurde, solo gesungen werden oder auch eine Oktave tiefer in den Strophen, die folgen, aber die letzte Strophe muss mit den selben tre voci und denselben Violinen wieder aufgenommen werden.“

Dieser Stil *à la francese* wie auch andere moderne Ausdrucksmittel, die die musikalische Ausdeutung des Textausdruckes über die traditionellen Satzregeln stellten, wurden zum Zielpunkt der Kritik einiger Komponisten und Musiktheoretiker. So greift z.B. der Bologneser Priester Giovanni Maria Artusi, als Schüler von Gioseffo Zarlino ein Vertreter der alten Schule, die neue Richtung, als deren Wortführer er Monteverdi sieht, in seiner Streitschrift *L'Artusi ovvero delle Imperfettioni della moderna musica* (1600) an:

„Ich wurde eingeladen, einige neue Madrigale zu hören (...) Sie sind rau und dem Ohr wenig gefällig, und sie können auch nicht anders sein, denn wenn man die guten Regeln überschreitet, die zum Teil in der Erfahrung – der Mutter aller Dinge – begründet sind, zum Teil der Natur abgelascht und zum Teil mit Beweisen demonstriert werden, muß man annehmen, daß dann Dinge dabei herauskommen, die der Natur und der Eigentümlichkeit der eigentlichen Musik-Harmonie entartet sind (...).“

Auch **Giovanni Battista Vitali** war ungefähr 50 Jahre später noch Zeuge derartiger Auseinandersetzungen zwischen Vertretern der alten und der neuen Schule (*prima* und *seconda prattica*). Wieder war Ausgangspunkt des Geschehens Bologna, Universitätsstadt und die Heimatstadt Vitalis. Im Mittelpunkt stand nun der Kapellmeister der Kirche S. Petronio, Maurizio Cazzati, der Lehrer Vitalis und ein bekannter Komponist. Das Kyrie seiner *Missa primi toni* (1655) wurde von Giulio Cesare Arresti, seinerseits erster Organist an derselben Kirche, aufs Heftigste kritisiert, da er meinte, zahlreiche satztechnische Fehler in dem Stück gefunden zu haben. Der Streit zog sich über Jahre hin und erreichte seinen Gipfel in der Streitschrift *Gare musicali (musikalischer Wettstreit)* im Jahre 1664. Cazzati verteidigte sich mit dem Hinweis auf die Wirkung der Musik (*effetto*) und das Vergnügen des Zuhörers (*diletto*), welche er höher einschätzte als das theoretische Fundament des musikalischen Satzes.



S. Petronio, Bologna

In dieser Kontroverse - wie auch schon in der um Monteverdis Musik - artikuliert sich ein neues ästhetisches Bewusstsein, das in Konkurrenz zur Musiktheorie tritt, die zuvor als alleinige Urteilsinstanz angesehen wurde. Dass der satztechnische Gegensatz richtig oder falsch nicht zwin-

gend mit dem ästhetischen Urteil schön oder hässlich zusammenfallen musste, scheint Komponisten und Musiktheoretiker zu dieser Zeit verunsichert zu haben und bildet den Gegenstand zahlreicher Kontroversen. Obschon Vitali, 1632 geboren, sich in diesen Streit nicht eingemischt hat, wird er als Schüler Cazzatis davon nicht unberührt geblieben sein. Als Komponist musste man seine eigene Position in dieser Kontroverse suchen und gegebenenfalls rechtfertigen. Erste Werke Vitalis sind uns erst ab 1666 bekannt, der Komponist war zu diesem Zeitpunkt schon 34 Jahre alt und gehörte bereits acht Jahre der Cappella von S. Petronio als „Musico di Violone da Brazzo“ an. Hat der Streit zwischen seinem *maestro di cappella* und dem Organisten ihn in seinem eigenen Komponieren verunsichert? Wir wissen es nicht. Zumindest scheint es angesichts dieser recht späten Anfänge wohl kaum angemessen, bei den zwei 1669 entstandenen **Sonaten „La Palavicini“ und „La Guidoni“** (nach einem bekannten Violonespieler benannt) von Frühwerken zu sprechen, auch wenn sie als op. 5 zu seinen ersten bekannten Kompositionen gehören. Vielmehr kann man vermuten, dass Vitali durchaus schon ein erfahrener und ausgereifter Musiker war, auch wenn sich dies zuvor noch nicht auf dem Gebiet der Komposition geäußert hatte.

Beide Sonaten gehören zum Typus der Kirchensonate (*Sonata da chiesa*), wobei Vitali aber mit der Form experimentiert, indem er z.B. die einzelnen Sätze harmonisch miteinander verbindet oder den Sätzen Tanzrhythmen zu Grunde legt. Die Sonata „La Palavicini“ (vermutlich benannt nach dem Opernkomponisten Carlo Pallavicini) stellt formal eine „sonata a due“ dar, da nur die beiden Soloviolen an der imitatorischen Verarbeitung teilnehmen, während in „La Guidoni“ auch die Basstimme mit in die Fugierungstechnik einbezogen wird (es handelt sich hier also um eine „sonata a tre“).

Auch Vitali wurde später an einem der berühmten Höfe Italiens angestellt. 1674, im Alter von 42 Jahren, wechselte er an den Hof der Este nach Modena, wo er bis zu seinem Tod als Vizekapellmeister tätig war. Claudio Monteverdi ging hingegen den umgekehrten Weg. Er wurde nach seiner Entlassung durch die Gonzaga zum „Kirchenmusiker“: Die Republik Venedig ernannte ihn im Jahre 1613 zum „Maestro di Capella della Chiesa di S. Marco“ mit einem Jahresgehalt von 300 Dukaten. Monteverdi stand nun, nach der provinziellen Kleinstadt Cremona und dem ehrgeizigen, aber intriganten Mantua, in der Weltstadt Venedig im Zentrum einer gesamteuropäischen Musikkultur.

Der 1952 gegründete MÄDCHENCHOR HANNOVER hat sich aufgrund zahlreicher Preise bei



Wettbewerben, durch Konzertauftritte in ganz Europa, Japan, Südamerika, in den USA und Kanada sowie Israel, durch CD-Einspielungen und Rundfunksendungen einen ausgezeichneten internationalen Ruf erworben.

Etliche Mädchen haben in den letzten Jahren am Regional-, Landes- und Bundeswettbewerb „Jugend Musiziert“ teilgenommen, viele sind Preisträgerinnen geworden. Heute sind einige ehemalige Mitglieder des Chores etablierte Sängerinnen an deutschen Opernhäusern. Der Chor führt Literatur aller Epochen auf, er legt den Schwerpunkt aber auf die Erarbeitung zeitgenössischer Chorwerke.

Nach Abschluss ihrer Studien an der Hochschule für Musik und Theater Hannover konzertierte GUDRUN SCHRÖFEL zunächst im Konzert- und Oratorienfach. Bereits im Studium verlagerte sie aber ihren künstlerischen Schwerpunkt auf das Fach Dirigieren. 1985 erhielt sie den Ruf als Professorin für Musikerziehung an die Folkwang-Hochschule Essen. 1989 wechselte sie in gleicher Position an die Hochschule für Musik und Theater Hannover, wo sie ihre Schwerpunktfächer Ensembleunterricht und Vokalpädagogik unterrichtet.



Die HANNOVERSCHE HOFKAPELLE ging aus der 1981 von Prof. Lajos Rovatkay gegründeten



Capella Agostino Steffani hervor. Als Rovatkay 1995 die Leitung des Orchesters niederlegte, übernahm Anne Röhrig, die langjährige Konzertmeisterin, die musikalische Leitung und führt seitdem die künstlerischen Geschicke des Ensembles.

Höhepunkt im musikalischen

Wirken der Hannoverschen Hofkapelle sind seit 1998 eigenen Opernproduktionen bei den Festwochen Herrenhausen. Darüber hinaus konzertiert das Ensemble u. a. beim Barockfest Bad Arolsen und beim Musikfestival „Schlossakkord“ auf Schloss Oelber. Mit der Wiederaufführung und Einspielung von Werken Georg Philipp Telemanns setzt das Ensemble einen weiteren musikalischen Schwerpunkt. Im Jahre 2000 erhielt die Hannoversche Hofkapelle für die Welt-Ersteinspielung der „Festkantaten“ von Telemann eine Goldene Stimmgabel. Diese Auszeichnung trug der Hannoverschen Hofkapelle Einladungen zu den Händelfestspielen Halle, zum Rheingau-Musikfestival, den Thüringer Bachwochen, den Telemann Festtagen Magdeburg sowie zum MDR-Musiksommer ein.

DIE STADT

Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit

Weitere Veranstaltungen im Rahmen des Kongresses:

• **30. Juni 2006 · 18.15 Uhr** *Historisches Museum Hannover*
Abendprogramm »Sophie Charlotte und Leibniz«

• **2. Juli 2006 · 10.00 Uhr** *Neustädter Hof- und Stadtkirche*
Gottesdienst zum 360. Geburtstag von G.F. Leibniz
Pastorin Martina Trauschke predigt zum Thema „Die Frau als Trauernde im Barock“, das Ensemble *musica tropeia* spielt Werke von Antonia Bembo und Agostino Steffani

Programm/Organisation: Carolin Stahrenberg



Mädchenchor Hannover e.V.
Chor und Singschule
Seelhorststr. 52
30175 Hannover

Freundeskreis Mädchenchor Hannover e.V.
Lortzingweg 4
31275 Lehrte
Telefon: +49 5132 53658

www.maedchenchor-hannover.de