

**DOMESTIZIERTE**

**M S , K  
U I**

DOMESTIZIERTE MUSIK

# DIE „LEICHTSINNIGEN“ ITALIENISCHEN GESÄNGE

INGA MAI GROOTE

**Der Süden Europas – und besonders Italien – ist aus Perspektive des Nordens ein Sehnsuchtsort. Diese Faszination gilt insbesondere für die Musik und die Oper, eine italienische „Erfindung“. Ein Blick in die frühe Neuzeit jedoch zeigt, dass der musikalische Import zunächst mit stereotypen Vorwürfen wie Laszivität oder Oberflächlichkeit verbunden war. Diese Abwehr galt vorrangig den Texten; ihre klanglichen Qualitäten allerdings machten die leichteren italienischen Gattungen zu einem so attraktiven Modell, dass sie auf längere Sicht erfolgreich importiert und adaptiert wurden – wenn auch zuweilen in domestizierter Form.**



**PROF. DR. INGA MAI GROOTE** studierte Musikwissenschaft, Mittelalterliche/Neuere Geschichte und Italienische Philologie. 2005 wurde sie in Bonn promoviert und 2013 in Zürich habilitiert. Von 2014 bis 2015 war sie Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Fribourg, seit 2015 leitet sie das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Heidelberg. Inga Mai Groote ist Geschäftsführende Direktorin des Zentrums für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften (ZEGK) der Universität Heidelberg, Mitglied im Beirat der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) sowie Fachbeirätin für die Enzyklopädie MGG Online. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Musikgeschichte der Frühen Neuzeit und des 19. Jahrhunderts sowie die Geschichte der Musiktheorie und ihrer Buchkultur. Mit dem Projekt „Sound Memories: The Musical Past in Late-Medieval and Early-Modern Europe“ wird sie durch das europäische HERA-Netzwerk gefördert.

Kontakt: inga.groote@zegk.uni-heidelberg.de

# N

„Nicht die Italiänische Sprache hat die Welsche Musik geschaffen, sondern das Welsche Herz und Feuer“, heißt es 1795 in Wilhelm Heinses Roman „Hildegard von Hohenthal“. Diese Vorstellung, typisch für die Italienbegeisterung des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, führt den Charakter der Musik eines Landes auf den ihm zugeschriebenen Nationalcharakter zurück: In südeuropäischen Regionen, insbesondere in Italien, stelle sich dieser Charakter als besonders leidenschaftlich dar – weshalb auch die dortige Musik besonders affektgeladen und extrovertiert sei. Gerade die Oper, eine italienische „Erfindung“, verkörpert diesen Konnex in einleuchtender Weise. Sie konnte sich europaweit als ein extrem erfolgreiches Modell etablieren – zunächst vor allem aus politischem Antrieb als fürstliche Repräsentationsmusik, immer stärker aber auch als sängerisch virtuoses Spektakel der großen Emotionen.

Scheint damit die Attraktivität eines „Kulturmodells Italien“ für den Norden Europas auch in der Musik unbestritten zu sein, so stellt sich der Zusammenhang für die Frühe Neuzeit jedoch etwas anders dar. Aus dem Deutschland des 16. und frühen 17. Jahrhunderts kommen gegenteilige Aussagen, die die italienische oder „welsche“ Musik (was im Sprachgebrauch der Zeit sowohl Italien als auch Frankreich einschließen kann) ablehnen: zum einen wegen einer ihr unterstellten ungezügelter Sinneslust, zum anderen wegen ihrer Unverständlichkeit aus sprachlichen Gründen.

Bezeichnend für diese Haltung ist ein Passus, der aus der Schulordnung von 1606 für das Gymnasium der Stadt Gotha stammt. Demnach sei für den Gottesdienst (in dem die Schüler unter der Leitung des Kantors zum Musizieren verpflichtet waren) eine Musik nicht geeignet, die nur zur „süßen Ergötzung der Ohren“ komponiert sei, selbst wenn sie fromme Worte enthalte. Sie verletze die Würde der Kirche. Daher solle der Kantor alle leichtfertigen und tänzerischen italienischen Kompositionen vermeiden, an denen die Zuhörer eher Anstoß nähmen als davon erbaut zu werden, und stattdessen fromme, gravitätische und würdige Stücke wählen. An der Wende zum 17. Jahrhundert kann damit zumindest in diesem Kontext italienische Musik als potenziell moralisch verderblich konnotiert sein.

Wie präsent aber war die italienische Musik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts tatsächlich? Was galt überhaupt als italienisch? Und inwiefern sind hier die Wurzeln der Vorstellung zu fassen, die Musik des Südens sei besonders leidenschaftlich? Um das Phänomen der ambivalenten Rezeption italienischer Kompositionen untersuchen zu können, erweist es sich als hilfreich, sehr konkrete Spuren der Überlieferung zu analysieren: die Druckgeschichte einschlägiger Werke, die anhand von Buchbesitz und Abschriften materiell greifbare Verbreitung sowie die Präsentation des Repertoires durch Paratexte in den Quellen. Aufschlussreich sind darüber hinaus die tatsächlichen Praktiken im Umgang mit dieser Musik.

### Austauschprozesse zwischen Italien und dem Norden

Die Ausgangslage ist komplex, da eine Dominanz Italiens – zumal es noch nicht als politische Einheit existierte – in der Musikkultur zunächst nicht gegeben war. Eine reale Migrationsbewegung von Musikern fand in der Renaissance eher von Nord nach Süd statt, indem die an den Kathedralschulen des nordfranzösisch-niederländischen Raums ausgebildeten Kleriker, die auch Sänger und Komponisten waren, Positionen in anderen Teilen Europas und auch in Italien annahmen, so etwa Guillaume Dufay (1397–1474). Eine stilistische Differenzierung nach geographischen Räumen ist daher im kirchenmusikalischen Repertoire dieser Zeit kaum möglich.

Ab dem ausgehenden 16. Jahrhundert kehrte sich die Richtung des Transfers um, da nordeuropäische Höfe für ihre Kapellen zunehmend italienische Musiker rekrutierten, so etwa in Dresden und München. Ab dem 17. Jahrhundert wurde auch die Übernahme von neuen italienischen Gattungen und Kompositionsweisen intensiver. Gerade die um das Jahr 1600 aufkommende solistische und konzertierende Vokalmusik mit Generalbassbegleitung wurde von den nordeuropäischen Komponisten ebenso adaptiert wie die junge Instrumentalgattung der Sonate – nicht zuletzt, da etliche dieser Komponisten zu Ausbildungsaufenthalten nach Italien geschickt wurden. Die weltliche Musik hingegen ist eng mit den Lyriktraditionen der verschiedenen Volkssprachen verbunden; für das Italienische nimmt im 16. Jahrhundert das Madrigal als anspruchsvolle mehrstimmige Gedichtvertonung den zentralen Platz ein. In den späteren Jahrzehnten wurden darüber hinaus auch einfachere Formen wie die Villanelle und die Canzonetta beliebt und mit ihnen eine stärker melodieorientierte, homophone und dadurch tatsächlich beim Hören eingängigere Musik, zum Teil mit Refrains und tanzartigen Rhythmen.

### Italienische Musik nördlich der Alpen

Eine zentrale Rolle für die Wahrnehmung der italienischen Musik in anderen europäischen Regionen kommt der Zirkulation des Repertoires zu, die stark durch die Entwicklung des Notendrucks (mit Venedig als wichtigem

# „Musik, die nur zur süßen Ergötzung der Ohren komponiert ist, verletzt die Würde der Kirche.“

Schulordnung des Gothaer Gymnasiums von 1606

Zentrum seit 1501) befördert wurde. Geistliche und liturgische Musik von italienischen Komponisten war aufgrund der gemeinsamen kanonischen und in der Regel lateinischen Texte relativ mühelos in die Musikpflege andernorts zu integrieren. Interessanter für die Wahrnehmung eines musikalisch Anderen ist dagegen die weltliche Musik, mit einer fremden Sprache und deutlicher unterscheidbaren Formen.

Vor allem ist festzuhalten, dass italienische Musik gerade nicht nur an Höfen oder Orten in den süddeutschen katholischen Regionen präsent war, bei denen ein Austausch mit Italien besonders naheliegend wäre, sondern ebenso in den Territorien Mittel- und Norddeutschlands, so beispielsweise in Erfurt. Hier veröffentlichte der Drucker Georg Baumann ab den 1570er-Jahren eine beeindruckende Serie von musikpraktischen und theoretischen Werken. Neben innovativen pädagogischen Lehrschriften und regionalen Komponisten fällt in seinem Verlagsprogramm eine Häufung von Drucken mit italienischem Repertoire auf – die originalen Texte allerdings ließ er dabei austauschen.

Ein Beispiel für einen solchen Druck ist die 1576 erschienene Sammlung „Cantiones suavissimae“ mit deutschen Texten des Philosophieprofessors und späteren Pfarrers Ludwig Helmbold – denn, so erklärt im Vorwort der Torgauer Kantor Leonhard Schröter, heutzutage seien die Musiker so schamlos, dass sie die göttliche Musik zu allen Schändlichkeiten missbrauchten. Gerade die französischen

und italienischen Gesänge würden nur anzügliche und wollüstige Texte enthalten, die Singende und Hörer aufreizten. Daher habe Helmbold die Texte durch solche ersetzt, die die Jugend zu Tugend und Frömmigkeit erziehen sollten. Vier Jahre später folgte ein zweiter, ähnlicher Band und 1587 eine weitere Sammlung, nun mit einem zweisprachig gehaltenen Titelblatt, darin „die lieblichsten wälschen Gesenge, mit 4. 5. 6. und 8. Stimmen“. Sie seien

## Geschichte und Kultur Europas und der Neuen Welt

Das 2005 gegründete Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften (ZEGK) ist ein Zusammenschluss von fünf Heidelberger Instituten: dem Historischen Seminar, dem Institut für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde, dem Institut für Europäische Kunstgeschichte, dem Institut für Religionswissenschaft sowie dem Musikwissenschaftlichen Seminar. Ziel der Wissenschaftler am Zentrum ist es, die Geschichte und die kulturellen Errungenschaften Europas und der Neuen Welt vom Frühmittelalter bis in die heutige Zeit zu erforschen. Durch die Allianz im ZEGK verstärken sie dabei ihre Kooperationen, nutzen Synergieeffekte und gewinnen in Lehre und Forschung an interdisziplinärer Kompetenz. Geschäftsführende Direktorin des Zentrums ist Prof. Dr. Inga Mai Groote.

[www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zegk](http://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zegk)

# „Mit inhaltlich erwünschten Texten machte man die wohlklingende italienische Musik akzeptabel.“

„aus den vortrefflichsten Meistern dieser Zeit gezogen, Und mit Christlichen Lateinischen und Teutschen Texten gezieret, Auch bisher in Teutschen Landen nie gedruckt worden“. Die offensichtlich beliebte aktuelle italienische Musik wird also wiederum durch geistliche Texte in den geläufigen Sprachen benutzbar und „schulthaftig“ gemacht, die italienische Mode gewissermaßen domestiziert. Der Hinweis, dass es sich dabei überdies um Erstveröffentlichungen in Deutschland handele, fügt dem inhaltlichen auch noch ein eher kommerzielles Argument hinzu, das den Druck als interessantes Produkt auf dem Musikalienmarkt hervorhebt.

Für die Eingemeindung eines weltlichen italienischen Stückes ist das noch heute als Kirchenliedmelodie bekannte „In dir ist Freude“ ein hervorragendes Beispiel: Es war 1591 als „balletto“ mit einem zu den Freuden der Liebe aufrufenden Text von dem Venezianer Giovanni Giacomo Gastoldi veröffentlicht worden – 1598 erschien die deutsche Fassung, übrigens wieder bei Baumann in Erfurt, in einer Sammlung von Neujahrs- und Weihnachtliedern, die auf „etliche fröhliche Madrigalia und Baletti“ und „andere liebliche Italianische Gesänge“ arrangiert worden waren.

## Die Texte – Inhalt und Verständnis

Die sich hier abzeichnenden Vorwürfe gegen die italienische (und auch französische) Dichtung sind interessant, da sie die fremdländischen Texte recht pauschal verdächtigen. Kann man in französischen Chansontexten tatsächlich oft einen deutlichen Hang zum Vulgären feststellen, ist die Lage bei den weithin kursierenden italienischen Texten

vielfältiger. In Formen wie der „Napoletana“, die bewusst mit volkstümlichen Sujets und besonders simpler Vertonung arbeiten, sind derbe Anspielungen durchaus verbreitet; im Madrigal jedoch werden auch anspruchsvolle Dichtungen von Francesco Petrarca über Pietro Bembo bis Torquato Tasso vertont; die Canzonetten und Villanellen bewegen sich textlich auf einer mittleren Höhe. Zwar kostet die Madrigaldichtung auch erotische Anspielungen aus – sie ist aber längst nicht so deftig wie etwa ältere deutsche Liedtexte. Die moralisierenden Vorbehalte beziehen sich also zunächst nicht so sehr auf die importierte Musik an sich, sondern ihren Text; und die Lösungen – Übersetzung und inhaltlichen Anpassungen – sind recht universell einsetzbar. Auch deutsche „Gassenhauer“ werden zur gleichen Zeit „gebessert“ und mit deutschen geistlich-moralischen Texten in Umlauf gebracht.

Für diese Moralisierung weltlicher Musik ist nun die Musikauffassung, die der lutherische Protestantismus vertrat, ein wichtiger Faktor. Bekanntlich wurde dort die Pflege der Musik in allen Formen unterstützt: als einstimmiger Gemeindegesang, Polyphonie und Orgelmusik im Gottesdienst, aber auch in der Schule und im privaten Rahmen. Dies lag daran, dass man die Wirksamkeit der Musik auf den Menschen anerkannte und sie zur Vermittlung religiöser Inhalte nutzen wollte – aber auch, um mit ihr einen ehrenhaften und bildenden Zeitvertreib anderen Lastern entgegenzusetzen. Deshalb empfahl schon Martin Luther selbst (deutsche) geistliche Lieder als Gegenmittel zu „Buhlliedern“, und frühe Sammeldrucke deutschsprachiger weltlicher Lieder bieten sich als Alternative zu Geschwätz, „säuischem Trinken“ und Glücksspiel an.

Dieses Modell wurde auf die ausländische Musik übertragen, indem man die wohlklingende Musik durch inhaltlich erwünschte Texte akzeptabel machte. Die auffällige Häufigkeit, mit der ab den 1570er-Jahren aktuelle italienische Musik mit Begriffen wie „süß“ und „lieblich“ beschrieben wird, lässt sehr gut ihre Attraktivität erkennen. Die eingangs zitierte Empfehlung aus der Gothaer Schulordnung erklärt sich damit vor allem daraus, dass gerade in Form dieser geistlichen Textanpassungen eindeutig weltlich und italienisch klingende Musik auch in die Kirche Eingang finden konnte. Für die Zuhörer erwies sich damit der Charakter der Musik wirkmächtiger als der darauf gesungene Text.

## Vom Italienischen ins Deutsche

Die Auseinandersetzung mit den italienischen Texten beeinflusste auf Dauer aber auch die deutsche Dichtung. Zusätzlich zur Nachahmung der italienischen Kompositionsweise versuchte man, italienische Vers- und Strophenformen im Deutschen nachzubilden. Am Beginn stand allerdings zuweilen tatsächliches Dolmetschen. Ein aus Italien stammender Münchner Hofmusiker, Cesare

de Zacharia, veröffentlichte 1590 sein Werk „Soave et dilettevole canzonette. Liebliche und kurtzweilige Liedlein“ mit durchweg zweisprachig unterlegtem Text – für diejenigen, „so der Italianischen Sprache unerfahren/ und diesen Gesängen Inhalt zu wissen begeren.“ Dabei beachtete er in den deutschen Texten zwar die Verlängen der italienischen Sieben- und Elfsilbler, nahm dafür aber eine umständliche Wortstellung und andere Reimstrukturen in Kauf. In den folgenden Jahren wurde die produktive Auseinandersetzung mit den italienischen Modellen immer gewandter, sodass nun tatsächlich Madrigale und Canzonetten mit deutschen Texten entstanden, die oft literarisch anspruchsvolle Nachahmungen waren – etwa von Christoph Demantius oder Hans Leo Hassler (der selbst in Italien gelernt hatte).

Das Italienische stellte für einen großen Teil der potenziellen Sänger und Hörer zudem ganz praktisch ein Verständnishindernis dar. Auch deshalb ist es naheliegend, dass die Gesangstexte in die eigene Volks- oder Bildungssprache übersetzt wurden. Solide Italienischkenntnisse konnten zur damaligen Zeit nur in einer aufwendigen Privatausbildung erworben werden, wie sie lediglich Kaufmannsfamilien, Adligen oder Studenten, die sich ins Ausland begaben, zugänglich war. So wurde in den 1550er-Jahren ein in Nürnberg gedruckter Band der Serie „Frische teutsche Liedlein“ mit dem Argument

**„Für die Zuhörer  
erwies sich  
der Charakter  
der Musik  
wirkmächtiger als  
der darauf  
gesungene Text.“**

präsentiert, diese deutschsprachigen Lieder seien gleichsam bequemer als die ausländischen. Der Verleger empfiehlt sie „den gemeinen teutschen Singern/ als die vorzeiten auch Studenten gewesen/ so yetzt hin und wider Burger sind/ vnd nicht alle zeyt Lateinisch/ Frantzösisch/ Italianisch/ unnd dergleychen gesang haben/ oder kauffen mögen“.

#### **Die Wahrnehmung von Unterschieden**

Hier zeichnet sich übrigens ebenfalls die Zuschreibung besonderer Eigenschaften an die deutsche volkssprachige Musik ab: Sie wird als gut, fröhlich und nicht zu gekünstelt beschrieben. Im Laufe der Zeit nahm sie damit zunehmend einen gemäßigten und ernsten Part gegenüber der „süßen“ welschen Musik ein. Der bayerische Hofkapellmeister Orlando di Lasso etwa widmete Herzog Ernst von Bayern 1576 einige deutschsprachige Lieder mit der Bemerkung, dass dem Empfänger „nach der Italianischen lieblichkeit der Teutschen dapffrigkeit“ nun auch nicht unangenehm sein dürfte – hier ist deutlich eine Gegenüberstellung unterschiedlicher Charakter zu erkennen.

#### **Erforschung musikalischer Vergangenheit**

Musikwissenschaftler der Universitäten Cambridge, Heidelberg, Prag und Utrecht sowie der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Warschau haben für das Projekt „Sound Memories: The Musical Past in Late-Medieval and Early-Modern Europe“ (SoundMe) eine Förderung in Höhe von 1,2 Millionen Euro erhalten. In den kommenden drei Jahren untersuchen die beteiligten Forscher, wie sich zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit eine Vorstellung von „musikalischer Vergangenheit“ entwickelt hat. Ausgehend von Paris, wo im 13. Jahrhundert groß angelegte retrospektive Musiksammlungen entstanden, analysieren sie in Fallstudien für das 14. bis 16. Jahrhundert Konstellationen, in denen das kulturelle Kapital musikalischer Traditionen durch die Pflege „alter“ oder sogar archaischer Stile und Repertoires bewusst für unterschiedliche politische und religiöse Agenden nutzbar gemacht wurde: von den Repertoires der religiösen Erneuerungsbewegung „devotio moderna“ und der christlichen Gemeinschaft der Beginen über rückwärtsgewandte Praktiken in Böhmen und Polen bis zu beharrenden Elementen in den lutherischen Regionen Deutschlands. Die Arbeitsgruppen der fünf beteiligten Institutionen kooperieren dabei mit dem „Ascoli Ensemble“ (Den Haag), das in Konzerten das einschlägige Repertoire zur Aufführung bringen wird. SoundMe ist eines von 18 erfolgreichen Projekten aus insgesamt 605 Einreichungen der Ausschreibung „Uses of the Past“ des Netzwerks HERA (Humanities in the European Research Area).

Im 17. Jahrhundert sollte zudem eine genauere Auseinandersetzung mit den aus Italien kommenden aufführungstechnischen Neuerungen, so im Gesang und der Verzierungskunst, stattfinden. Dies schlug sich beispielsweise in der Einführung kleiner italienisch-deutscher „Wörterbücher“ für die importierte musikalische Fachsprache nieder, um die Kompositionen richtig ausführen zu können. Diese Akzeptanz musste allerdings erst ausgehandelt werden. So schrieb ein Kantor in Stettin, Petrus Eichmann, 1604 an die Adresse seiner Schulherren: „Wer wäre so amusisch, dass er nicht wenigstens an zwei Tagen der Woche die hochgelobten italienischen Gesänge ausführen lassen wolle?“ Man könne, so Eichmann weiter, zwar einwenden, dass die ausländische Musik wegen der unbekannteren Sprache langweilig oder weniger nützlich sei – dem jedoch solle man antworten: Die Grundlagen des Richtig-und-gut-Singens bestünden nicht so sehr in der Textanwendung, sondern in der guten und süßen Ausführung der Noten. Ein fleißiger Kantor solle also ruhig an den Montagen und Dienstagen auf italienische und französische Gesänge und Madrigale eine halbe Stunde aufwenden und an den übrigen Tagen die eigentlichen Kirchengesänge üben.

Chronologisch ist diese Bemerkung interessant, da sie gerade auf der Grenze zum 17. Jahrhundert und somit noch vor der ersten großen Welle des Imports „moderner“ italienischer Musik liegt. Der Autor bezieht sich stattdessen auf das zu seinerzeit in weitverbreiteten Anthologien enthaltene italienische weltliche Repertoire in Originalsprache. Diese ab den 1580er-Jahren entstehenden Drucke, vor allem aus Nürnberg und Antwerpen, erreichten eine erheblich weitere Verbreitung als die früheren Erfurter Sammlungen und trugen nun auch zu einer Kanonbildung bei. Komponisten wie Giovanni Gabrieli oder Luca Marenzio konnten mit ihnen europaweit zu Klassikern des Madrigals werden. Dass in Stettin 1604 dieses Repertoire aber noch mit dem Verweis auf seine musikalischen Qualitäten verteidigt werden muss, ist ein Fingerzeig, dass zumindest die Autoritäten immer noch Vorbehalte gegenüber der attraktiven welschen Musik und den mit ihr verbundenen Texten hegten.

#### Die Frage des Nationalcharakters

Letztlich ist also Wilhelm Heinses anfangs zitierte Formulierung fast umzukehren: „Welsche“ Musik ist nach der Wahrnehmung des frühneuzeitlichen Deutschlands in besonderem Maße durch ihren Text bestimmt – entweder wegen der Unzugänglichkeit als Fremdsprache oder wegen der – nichtgeistlichen, schlimmstenfalls sittlich riskanten – Inhalte. Ihre klanglichen Qualitäten machten sie allerdings sowohl für Ausführende als auch Komponisten zu einem so attraktiven Modell, dass sie auf längere Sicht erfolgreich importiert und adaptiert wurde. Tatsächliche „Nationalcharaktere“ konnten der Musik hingegen erst später zugeschrieben werden. Das im Kontext der Zeit

valide Erklärungsmodell für derart grundsätzliche Unterschiede wäre die auf die Antike zurückgehende Klimatheorie gewesen. Dieses Modell, nach dem Eigenschaften von Völkern mit geographischen Gegebenheiten zusammenhängen, wurde jedoch selten explizit auf die Musik angewandt. In Ansätzen ist dies etwa in einem Traktat des 14. Jahrhunderts zu beobachten, in dem von Orientalen die Rede ist, die zu weichlicher Musik neigen, von Okzidentalen, die rau-sprungreiche Melodien bevorzugen, sowie von Mittelmeeranrainern, die eine gemäßigte Musik schätzen.

Selbst wenn nicht präzise greifbar ist, wann die Zuordnung von Charakteren und Vorlieben zu den aktuellen Völkern Frankreichs, Deutschlands und Italiens begann, so ist diese Wende wohl in der behandelten Zeit oder kurz später anzusetzen. Demnach sind die Deutschen dann auch in der Musik – ganz auf der Linie des Lasso-Zitats – schwerfällig und ernst, die Franzosen im wahren Sinne des Wortes sprunghaft, nämlich besonders zu Tänzen geneigt, und die Italiener ein Ideal an Ausgeglichenheit, da sie unter gemäßigten Klimaeinflüssen lebten. So zumindest formulierte es explizit der in Rom wirkende Jesuit und Gelehrte Athanasius Kircher 1650. In ähnlicher oder veränderter Form sollten diese Vorstellungen für die Musik in den folgenden Jahrhunderten immer wieder Ausdruck verliehen werden, mit jeweils unterschiedlich situierten Idealregionen – und auch mit dem gefährlichen Potenzial zu Polemiken, etwa im Nationalismus des 19. Jahrhunderts, wie sich am „welschen Tand“ in Richard Wagners „Meistersingern“ diskutieren lässt. ●

DOMESTICATED MUSIC

# THE 'FRIVOLOUS' ITALIAN SONGS

INGA MAI GROOTE

Since the Baroque period, Italy has often been regarded as the true homeland of music: from the turn of the 17th century on, modern Italian music and opera gained a large following in Northern Europe. However, in the 16th century, Italian music was sometimes viewed with suspicion by transalpine observers, as is demonstrated by a Lutheran school order (Gotha 1606) which prohibited cantors to sing 'those light-hearted and dance-like' Italian pieces in church. German publishers indeed reprinted a remarkable amount of Italian secular vocal music from the 1570's on. In these publications, though, the Italian pieces appeared as contrafacta with new moralising or religious texts in German or Latin. In this form, they could fulfil the demand for modern, attractive music, and at the same time serve the social function of music promoted by Protestant authorities, namely that of a remedy against drinking, gambling or immorality.

A central factor in the reservations against Italian music was its text, which was either not understandable or regarded as a risk to morality. From the 1580's on, reprinted Italian madrigals in their original form established a canon of this repertory, and Italian poetry encouraged experimentation in German texts. Sources around 1600 attest to a growing interest in techniques of performance linked with Italian music.

An elaborate idea of the ethnic characters of music could not yet be conceptualised, but in the period discussed here, we can identify the first traces of links between music and national character as a consequence of the views concerning Italian texts and music. In 1650, the Jesuit polymath Athanasius Kircher would postulate German music as serious and ponderous, whereas Frenchmen were inclined to dance and Italian music was the most accomplished and well-balanced: a model that was to be further developed in the following centuries with varying ascriptions. ●



PROF. DR INGA MAI GROOTE studied musicology, medieval and modern history and Italian philology. She earned her PhD in Bonn in 2005 and completed her habilitation in Zurich in 2013. From 2014 to 2015, she was a professor of musicology at the University of Fribourg and in 2015 became the new head of Heidelberg University's Department of Musicology. Inga Mai Groote is the managing director of the Centre for European Historical and Cultural Studies (ZEGK) of Heidelberg University, serves on the advisory board of the Society for Music Research (GfM) and works as an expert advisor for the MGG Online encyclopedia. Her research interests include the music history of the early modern era and the 19th century and the history of music theory and its book culture. She leads the Heidelberg part of the project 'Sound Memories: The Musical Past in Late Medieval and Early Modern Europe' is sponsored by the European HERA network.

Contact: [inga.groote@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:inga.groote@zegk.uni-heidelberg.de)

**“At the turn of the 16th to the 17th century, Italian music carried connotations of potentially corrupting morality. It was consequently rendered acceptable by the use of new, more desirable texts.”**