

Die Musikkultur in England zwischen 1760 und 1840

von Petra Tabarelli / (Seminararbeit Geschichte, 2013 – unredigierte Fassung)

1. Einleitung

Das pulsierende Londoner Konzertleben um 1800 übertraf selbst jenes von Paris und Wien. In den vielen Theatern und im Sommer zusätzlich in den *pleasure gardens* – besonders Vauxhall und Ranelagh – wurden Opern und andere musikalische Unterhaltungen regelmäßig und an mehreren Tagen in der Woche gegeben, in der Fastenzeit darüber hinaus Oratorien. Musikliebhaber konnten zwischen konkurrierenden Konzertsreihen, italienischer Oper, kunstvoller Musik in Theaterstücken, Maskenspielen und Pantomime wählen.¹ Die reiche Musikkultur wirkte sich auch auf die englischen Kleinstädte aus. In den meisten gab es einen Laienmusikverein, der regelmäßig Orchesterkonzerte gab, in Theatern musikalische Vorstellungen darbot und bei Opernaufführungen mitwirkte. Auch existierte meistens eine Blaskapelle der örtlichen Bürgerwehr als weitere musikalische Gruppierung. Insbesondere Georg Friedrich Händels Werke erfreuten sich einer überbordenden Beliebtheit. Kein Theater konnte es sich leisten, Händel nicht in seinem Programm zu inszenieren. Die Darbietungen seiner Werke waren bis über die 18. Jahrhundertwende hinweg Zuschauer magnetisch. War Händel seiner Zeit im 17. Jahrhundert einer der wenigen ausländischen Musiker, die nach England reisten und hier sesshaft wurden, kamen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr ausländische Musiker nach London, um ihr Können auch hier unter Beweis zu stellen und um ihre Einkommen über die Sommermonate zu sichern, in denen die Theaterhäuser auf dem Festland geschlossen waren. Wiederum andere Musiker zogen vom europäischen Festland nach England, um dort zu leben und eine Festanstellung zu finden. Die französische und die amerikanische Revolution streiften die Insel nur peripher: Flüchtige Adelige aus Frankreich und den neugegründeten Vereinigten Staaten kamen nach England. Sie wurden von der englischen Oberschicht, den *gentry* (niederer Adel) und *nobility* (höherer Adel) aufgenommen. Die demokratische Ideologie schien in England kaum für einen Wandel gesorgt zu haben. Die Revolution, die England direkt und gesellschaftsverändernd traf, war die industrielle Revolution. Die neuen Arbeitsmöglichkeiten durch die technischen Neuerungen zogen große Teile der Landbevölkerung nach London und in die neu entstehenden Städte wie Manchester. So verdoppelte sich während des 18. Jahrhunderts die Bevölkerung in den Städten fast um das Doppelte. Neue Gesellschaftsschichten entstanden: Durch die industrielle Revolution erlangten Unternehmer,

¹ Vgl. Zum blühenden Londoner Konzertleben vor allem: 1) Philip, Robert: London. In: Stanley Sadie (Hg.): New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 15. London 2001.. 2) Holman, Peter: Eighteenth-Century English Music. Past, Present, Future. In: David Wyn Jones (Hg.): Music in Eighteenth Century Britain. Aldershot 2000. 3) Fiske, Roger: Concert Music II [in 1760 – 1800]. In: Henry D. Johnstone/Robert Fiske (Hgg.): The Eighteenth Century. The Blackwell History of Music in Britain. Band 4. Oxford 1990.

Bankiers und andere Kapitalbesitzer Reichtum und Einfluss. In den deutschen Ländern wurden sie unter der Bezeichnung des Wirtschaftsbürgertums zusammengefasst. Durch das Aufblühen der humanistischen Ideale in den Städten entstand eine weitere Gesellschaftsschicht, die sich diese Ideale zu eigen machte, dem Bildungsbürgertum. Beide *middle classes*, wie sie in England bezeichnet wurden, veränderten die bisher eindeutig getrennten englischen Schichten, der besitzenden Oberschicht und arbeitenden Unterschicht auf dem Land.²

Diese Arbeit untersucht, wie sich der Wandel der Gesellschaft auf das englische Musikwesen, vordergründig in London als florierendes Zentrum, zwischen 1760 und 1840 ausgewirkt hat. Daher wird insbesondere auf die Zuschauer und weniger auf die Musiker eingegangen. Dazu wird zunächst die Londoner Musikkultur beispielhaft an den Opern- und Oratorienaufführungen dargestellt, um dann auf das gesellschaftliche Gefüge der Besucher der Opernhäuser einzugehen. Dazu wird zunächst die Oberschicht mit ihren Angewohnheiten präsentiert, um dann den gesellschaftlichen Wandel durch das Subskriptionssystem und der neuen Opernform, der *opera buffa*, näher zu beleuchten. Folgend wird die Rolle der Musik im privaten Rahmen, im Salon, und ihre soziale Dynamik für Adel und Bürgertum veranschaulicht und die englische Sonderform der *glee clubs* beschrieben. Die abschließenden Kapitel gehen auf den Wandel in der anglikanischen und katholischen Gottesdienstliturgie und deren Musiker ein.

Für die Untersuchung wurden sowohl zeitgenössische Quellen als auch Sekundärliteratur konsultiert. Leider beschäftigt sich die meiste Literatur vor allem mit der Person und der Musik Händels, doch findet sich weitere Literatur, die sich mit dem gesellschaftlichen Phänomen Musikkultur beschäftigen. Zu diesen gehören die Darstellungen von Fiske „Music in Society“ sowie „English Theatre“, Faulstichs „Bürgerliche Mediengesellschaft“, die Aufsätze „Romanticism and music culture in Britain 1770-1840“ von Wood und „Italian Opera at the King’s Theatre in the 1760. The Role of the Buffi“ von Willaert, aber ganz besonders die Untersuchungen von Hall-Witt in „Fashionable Acts“. Tatsächlich ist die Musikkultur zur Zeit von König George III. und George IV. auch abseits von Händels Oratorien in der englischsprachigen Literatur kein reines Forschungsdesiderat mehr. Außerhalb Englands scheinen sich jedoch nur wenige mit der Musikgeschichte Englands im 18. und 19. Jahrhundert beschäftigt zu haben.

2 Zum Wandel der englischen Gesellschaft im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Perkin, Harold: The Origins of Modern English Society 1780-1880. London 1969.

2. Die Londoner Musikkultur

Das englische Königshaus Hanover war eine sehr musikbegeisterte Familie, die Musiker unterstützte und das Spielen von Instrumenten erlernte. König George II. unterstützte Georg Friedrich Händel und auch sein ihm 1760 auf den Thron folgender Sohn George III. war ein Liebhaber der Händelschen Musik. Er bekam vor seiner Krönung bereits seit einigen Jahren Querflötenunterricht bei Franz Wiedemann. Zudem besuchte er zeitlebens regelmäßig Opern und Oratorien in den Londoner Theatern.³ Nachdem George III. in 1785 Luigi Cherubini zum „Komponisten des Königs“ ernannte hatte, besuchte die königliche Familie regelmäßig „Konzerte für Alte Musik“ in den *Tottenham Street Rooms*.⁴ Seine Frau Charlotte erlernte ab 1764 das Cembalo-Spiel bei Johann Christian Bach. Ein Kontakt, der durch Carl Friedrich Abel zustande kam. Abel war zu diesem Zeitpunkt bereits Mitglied im königlichen Kammerorchester, der *Chapel Royal*, in das nun auch Bach aufgenommen wurde.⁵ Ein weiteres Mitglied der *Chapel Royal*, William Boyce, schrieb für die Hochzeit von George III. mit Charlotte einen Anthem.⁶ Georges III. und Charlottes ältester Sohn, George Frederic August, Prince of Wales, der spätere George IV., wurde ab 1782 von John Crossdill am Cello unterrichtet.⁷ Im gleichen Jahr lernte George IV. den drei Jahre jüngeren Komponisten Thomas Attwood kennen, der im *Buckingham Palace* ein Konzert gab.⁸ Zu dem damals 17-jährigen Attwood entwickelte er eine so enge Bekanntschaft, dass dieser nicht nur für ihn die Krönungsmesse („Ich war froh“) schrieb, sondern auch für die Krönung seines Nachfolgers und Bruders William („O Gott, schenke dem König ein langes Lebens“).⁹ George IV. unterhielt während seiner Regierungszeit ein eigenes Kammerorchester, das im Carlton-Haus probte¹⁰ und in das auch John Crossdill aufgenommen wurde. Bach und Abel etablierten in Konzerträumen am *Soho Square* 1765 bis 1781 eine Konzertreihe, auf der sie nicht nur eigene Kompositionen spielten, sondern auch aktuelle Musik aus den deutschen Ländern.¹¹ Wegen der Unterstützung der eingereisten Komponisten kam es im 18. und 19. Jahrhunderts wiederholt zu Unmut innerhalb der englischen Bevölkerung, die den Mäzenen und dem englischen Königshaus ankreideten, ausländische Musiker zu bevorzugen. Der Vorwurf war, dass jene ebenso talentierten englischstämmigen Musikern die Arbeitsstelle wegnehmen würden.¹²

3 Vgl. Blom, Eric: Musik in England. Hamburg [1948]. S. 208.

4 Vgl. Ebd. S. 234.

5 Vgl. Ebd. S. 208.

6 Vgl. Range, Matthias: William Boyce' Anthem for the Wedding of King George III. In: Musical Times 147 (2006). S. 59-62, insbesondere S. 60.

7 Vgl. Blom, Musik in England. S. 230.

8 Vgl. Ebd. S. 230.

9 Vgl. Ebd. S. 256.

10 Vgl. Ebd. S. 234.

11 Vgl. Searle, London. Sp. 1467.

12 Vgl. Holman, Eighteenth-Century English Music. S. 4.

2.1. Die Londoner Theater

In London gab es drei königliche Theater¹³ die nach dem *Licensing Act* von 1737 die Autorisierung besaßen, dramatische Darstellungen, d.h. Opern, zu zeigen.¹⁴ Zur Unterscheidung wurden diese nach der Straße benannt an der sie lagen:¹⁵ *Drury Lane*, *Covent Garden* und das *King's Theatre* am Haymarket, welches im Besitz des Königs war. Später kam noch das *Little Theatre* am Haymarket dazu.¹⁶ Hier wurden zwar auch Ballette und *divertimenti* gegeben, aber nur als *afterpiece*¹⁷ nach einer Oper oder einem Theaterstück.¹⁸ Als es Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Londoner Theatern mehrmals brannte und diese nicht bespielbar waren, bekam zeitweise das Pantheon die Lizenz, Opern zeigen zu dürfen.¹⁹ Alle anderen Theater und *pleasure gardens* durften bis zum *Theatre Regulation Bill* von 1843 nur andere Genres wie Melodramen, Burlesken, Ballette und Pantomime zeigen.²⁰ In der Zeit von Oktober bis Juni gab es in den genannten Theatern zwei- bis dreimal wöchentlich Operaufführungen.²¹ Für die Musiker begann die Probe für die Abendvorstellung um 10Uhr.²² Die Theatervorstellungen selbst begannen an den Theatern jedoch zu unterschiedlichen Zeiten zwischen 17Uhr und 19Uhr und dauerten einige Stunden, teilweise bis Mitternacht.²³ Einlass war jeweils eine Stunde vor Vorstellungsbeginn.²⁴ Eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn begann das Orchester, die Zuschauer mit Musik zu unterhalten.²⁵

2.2. Die Musiker und ihr Einkommen

Im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Komponisten noch keine freischaffenden Künstler, sondern an einem adeligen oder kirchlichen Hof oder am Theater angestellt.²⁶ Alternativ wurden sie durch Mäzene finanziell unterstützt, waren dann aber auch von deren musikalischen

13 Vgl. *Theatre Royal Drury Lane* (URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Theatre_Royal_Drury_Lane) (Letzter Zugriff: 25.02.2013); Philip, London. S. 117-119, 130-132.

14 Vgl. Carr, Bruce: *Theatre Music: 1800-1834*. In: Nicholas Temperley/Charles G. Manns (Hgg.): *The Romantic Age. The Blackwell History of Music in Britain*. Band 5. Oxford 1988. S. 288.

15 Vgl. *Theatre Royal Drury Lane* (URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Theatre_Royal_Drury_Lane) (Letzter Zugriff: 25.02.2013).

16 Vgl. Carr, *Theatre Music*. S. 288.

17 Vgl. Fiske, Roger: *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. London 1973. S. 259. Dazu gehörten Ballette, Pantomime, Sage, Zauberei o. ä.

18 Vgl. Carr, *Theatre Music*. S. 289.

19 Vgl. Searle, London. Sp.1461; Caldwell, England. S. 48.

20 Vgl. Carr, *Theatre Music*. S. 289; Faulstich, Werner: *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*. Göttingen 2002 (= *Geschichte der Medien*). S. 253-254.

21 Vgl. Caldwell, England. Sp. 50; Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 17.

22 Vgl. Faulstich, *Bürgerliche Mediengesellschaft*. S. 254.

23 Vgl. Carr, *Theatre Music*. S. 289; Fiske, *English Theatre*. S. 256.

24 Vgl. Fiske, *English Theatre*. S. 256.

25 Vgl. Ebd. S. 259.

26 Vgl. Wood, Gillen D'Arcy: *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840. Virtue and virtuosity*. New York 2010. S. 56.

Vorlieben und auch Launen und den gängigen Musikmoden abhängig.²⁷ Obgleich die meisten Komponisten dem Bürgertum entstammten, zählten sie im Dienst adeliger Familien nur zur höheren Dienerschaft.²⁸ Das Einkommen der Musiker lag zwar über dem eines Arbeiters, aber signifikant unter dem eines Komponisten oder Librettisten oder gar Uhrmachers oder Juweliers, deren Handwerk als wertvoller erachtet wurde.²⁹ Samuel Wesley bemerkte zur verhältnismäßig geringen Bezahlung: „I have every day more and more cause to curse the day that ever my poor good father suffered musick[!] to be my profession [...] the whole is a degrading business to any man of spirit or any abilities“³⁰. Letztendlich bestimmten Ansehen und Nachfrage das Gehalt des Komponisten. Die bereits 1738 gegründete³¹ Gesellschaft zur Unterstützung in Not geratener Musiker wurde 1789 von George III. durch einen Freibrief in „*Royal Society of Musicians*“ umgewandelt, veränderte aber letztendlich nicht die Gehälter der Musiker – im Gegenteil: die Gehaltsschere ging bis 1820 immer mehr auseinander und veränderte sich auch für einen Musiker schnell durch Angebot und Nachfrage.³² Die Vergütung der Komponisten schwankte ebenso erheblich, unterlag sie doch den gleichen marktregulierenden Faktoren.³³

2.3. Die *lenten oratorios*

Da während der Quadragesima mittwochs und freitags keine Opern aufgeführt werden durften³⁴, mieteten Musikliebhaber für diese beiden Wochentage innerhalb jener sieben Wochen die Theater an, um als Ersatz die so genannten *lenten oratorios* aufzuführen.³⁵

Eine Oratorienveranstaltung bestand aus drei Konzertteilen. Zunächst dem Oratorium als Hauptwerk, dann einem gemischten Programm geistlicher Musik und zum Abschluss weltliche

²⁷ Zum *patronage*-System in der englischen Gesellschaft vgl. Perkin, *The Origins of Modern English Society*. S. 32-46.

²⁸ Vgl. Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 57.

²⁹ Vgl. Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 56; Rohr, Deborah: *The Careers of British Musicians. A Profession of Artisans*. Cambridge 2001. S. 37; Fiske, Roger: *Music in Society*. In: Henry D. Johnstone/Robert Fiske (Hgg.): *The Eighteenth Century. The Blackwell History of Music in Britain*. Band 4. Oxford 1990. S. 10.

³⁰ Zit. nach: Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 56.

³¹ Gründungsmitglieder waren Georg Friedrich Händel, Friedrich Wiedemann und Michael Festing.

³² Zu den großen Unterschieden der Bezahlung vgl. Blom, *Musik in England*. Hamburg. S. 194; Wood, *Romanticism and music culture in Britain*. S. 130; Hall-Witt, Jennifer: *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London 1780-1880*. Durham 2007. S. 40; Woodfield, Ian: *Opera and drama in eighteenth-century London. The King's Theatre, Garrick and the business of performance*. Cambridge 2001. (= *Cambridge studies in opera*) S. 199, 207. Die Hauptdarsteller der *opera seria* verdienten dabei teilweise doppelt so viel wie *opera buffa*-Hauptdarsteller.

³³ Vgl. Woodfield, *Opera and drama*, S. 207; Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 40; Fiske, *English Theatre*. S. 261.

³⁴ Beginnend am Freitag nach Aschermittwoch.

³⁵ Vgl. Zöllner, Eva: *English Oratorio after Handel. The London Oratorio Series and its Repertory 1760 – 1800*. Marburg 2002. S. 7, 19, 21; Mohn, Barbara: *Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert. Quellen, Traditionen, Entwicklungen*. Paderborn (.a.) 2000 (= *Beiträge zur Kirchenmusik* 9).S. 19-21, 23; Fiske, *Concert Music II*. S. 211. Für den Erlass siehe Nicoll, Allardyce: *A history of early eighteenth century drama 1700-1750*. Cambridge 1925.S. 19.

Musik. Zwischen den einzelnen Teilen erklangen Solo-Konzerte.³⁶ Die Oratorien begannen üblicherweise um 18:30Uhr und dauerten drei Stunden.³⁷ Von den *impresari*³⁸ der Opernhäuser führten die Oratorien-*impresari* führten das Theater an jenen beiden Wochentagen als administrativ und finanziell unabhängigen Betrieb.³⁹ Dieses barg für diese temporären *impresari* Chancen und Risiken zugleich, da sie zwar sämtliche Einnahmen behalten durften, die Ausgaben aber auch zu decken hatten. Ein schlecht besuchtes Oratorium konnte die finanziellen Ressourcen erschöpfen.⁴⁰ Mit hohen Eintrittspreisen sicherten die von der Oberschicht gewünschte Exklusivität⁴¹ und dessen Wunsch nach *pleasing variety* durch Veränderung der Inszenierung.⁴² Der Versuch John Christopher Smith⁴ und Charles John Stanleys, das Programm mit aktuellen und eigenen Kompositionen zu erweitern, scheiterte, denn die Besucher blieben aus.⁴³ Die Besucherzahlen stiegen wiederum mit der Wiederaufnahme Händelscher Oratorien.⁴⁴ So blieben bis in die 1790er Jahren fast alle aufgeführten Oratorien von Händel.⁴⁵ Ein Sitz in den Boxen kostet einen halben *guinea*⁴⁶, die obere Galerie 5s und die untere Galerie: 3s 6d. *Lenten oratorios* gab es zunächst nur in *Covent Garden* und waren für das aristokratische Publikum umso anziehender, da es auch der König besuchte. Den beiden dortigen Oratorien-*impresari* Smith und Stanley sicherte dies die Einnahmen.⁴⁷ Obwohl sie in den 1760er Jahren immer wieder Konkurrenten in anderen Theatern hatten⁴⁸, setzte sich aber erst Samuel James Arnold in *Drury Lane* in den 1790er Jahren als echter Kontrahent durch. Er gewann seine Zuschauer durch deutlich niedrigere Preise (Box 5s, Parkett 3s, obere Galerie 2s, untere Galerie 1s)⁴⁹, an die Smith und Stanley ihre Preise zunächst nicht angingen. Erst als Smith und Stanley zwei Jahre später für die Oratorienreihe zu *Drury Lane* wechselten und Arnold seinerseits *Covent Garden* übernahm⁵⁰, verringerten die beiden alteingesessenen Oratorien-*impresari* ihre Eintrittspreise etwas. Der Preis in den Boxen war weiterhin ein halber *guinea*, aber ein Platz im Parkett verringerte sich auf 5s, in der oberen Galerie auf 3s 6d und in der unteren Galerie auf 2s.⁵¹ Die Gründe für den Tausch der Theater sind offenbar nicht überliefert, doch liegt die Vermutung nahe, dass Stanley und Smith die Miete von *Covent*

36 Vgl. Mohn, Das englische Oratorium. S. 23.

37 Vgl. Zöllner, English Oratorio after Handel. S. 29.

³⁸ Der *impresario* wiederum kümmerte sich im 18. Jahrhundert um die Verpflichtung der Musiker, war aber auch für die Wirtschaftlichkeit des Gebäudes und des Spielbetriebs verantwortlich.

39 Vgl. Zöllner, English Oratorio after Handel. S. 20.

40 Vgl. Zöllner, English Oratorio after Handel. S. 20.

41 Vgl. Ebd. S. 44.

42 Vgl. Ebd. S. 31, 48, 55.

43 Vgl. Ebd. S. 46, 17.

44 Vgl. Ebd. S. 47.

45 Vgl. Ebd. S. 17.

46 1 *guinea* entsprach 10s 6d.

47 Vgl. Zöllner, English Oratorio after Handel. S. 43-44, 55.

48 Vgl. Ebd. S. 48, 59, 61-64.

49 Vgl. Ebd. S. 56-58.

50 Vgl. Ebd. S. 59, 64-65.

51 Vgl. Ebd. S. 59.

Garden zu teuer wurde.⁵²

Die Krönung der Verehrung Händels Oratorien fand in der *Handel Commemoration* von 1784 in der *Westminster Abbey* mit 525 Laienmusikern statt.⁵³ Nach der *Commemoration* kam es zu einem stetigen Rückgang der Oratorienaufführungen Händels, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu einem Rückgang der Oratorien an sich. Es wurden nun mehr und mehr *Concerti spirituali*, kürzere orchestrale Musikwerke aus Chorälen oder Kirchenlieder⁵⁴, aufgeführt und nicht mehr vollständige Oratorien. Diese Mischung aus Oratorien und *Concerti spirituali* nannte sich „*Favourite Selections*“. Ab 1815 flaute die Begeisterung für die Reihe der *lenten oratorios* in der Fastenzeit ab und nur noch einzelne Theater schrieben für wenige Perioden schwarze Zahlen. Zwischen 1820 und 1840 gab es daher einen häufigen Wechsel in der Leitung der *lenten oratorios* in beiden Opernhäusern und es kam sogar zum Ausfall ganzer Konzertreihen. Diverse Versuche zum Erreichen höherer Besucherzahlen blieben erfolglos.⁵⁵ In den 1840er Jahren verschwanden die *lenten oratorios* schließlich aus den Theatern.⁵⁶

3. Musik im öffentlichen Raum

3.1. Die Aristokratie: Sehen und Gesehen werden

Die Opern und Oratorien⁵⁷ waren im 18. Jahrhundert ein Spiegelbild der klar getrennten gesellschaftlichen Klassen und innerhalb der aristokratisch geführten Gesellschaft ein feinfühliges Barometer für die Machtverhältnisse und Strukturen.⁵⁸ Jene mondäne Gesellschaft war in den 1780er Jahren eine geschlossene Gruppe. Die Theater waren klein und übersichtlich genug, um als effektiver Treffpunkt zu dienen.⁵⁹ Sehen und gesehen werden war die Devise.⁶⁰ Neben der kulturellen Bildung⁶¹ diente der Opernbesuch der Pflege seiner sozialen Verbindungen und zum Aufbau neuer Kontakte.⁶² Begünstigt wurde dies durch die begrenzte Größe des Auditoriums und der überschaubaren Anzahl von Logen. Man konnte einander sehr gut beobachten. Die mondäne

52 Vgl. Ebd. S. 65.

53 Vgl. Holman, *Eighteenth-Century English Music*. S. 6; Zöllner, *English Oratorio after Handel*. S. IX [Preface]; Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*, S. 22, 24, 30.

54 Vgl. Mohn, *Das englische Oratorium*. S. 20; Zöllner, *English Oratorio after Handel*. S. 4-5, 8, 31, 66. Neben Gesangssolisten traten auch Instrumentalsolisten auf. Typische Solo-Instrumente waren Orgel, Violine, Oboe, Querflöte, Cello, Horn, Fagott und Klarinette.

55 Vgl. Mohn, *Das englische Oratorium*, S. 31-43.

56 Vgl. Mohn, *Das englische Oratorium*. S. 20.

57 Um nicht wiederholend den Terminus „Opern und Oratorien“ zu verwenden, wird nachfolgend nur von der Oper geschrieben, jedoch immer auch die Oratorienaufführung gleichsam gemeint.

58 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 3.

59 Vgl. Ebd. S. 266.

60 Vgl. Ebd. S. 4, 18, 265.

61 Vgl. Ebd. S. 24.

62 Vgl. Ebd. S. 18.

Gesellschaft konnte sich gut genug, um auch kleinen Veränderungen bei den anderen die entsprechende gesellschaftliche Bedeutung beizumessen. Wer unterhielt sich mit wem? Ließ sich die Anbahnung einer persönlichen Beziehung erkennen? Oder glaubte man gar, eine Abkühlung bestehender Beziehungen zu erkennen? Wer fiel durch teure neue Kleidung auf oder konnte sich offenbar keine neue leisten? Neue Besucher fielen in der geschlossenen Gruppe sofort auf.⁶³ Die Veranstaltung wurde auch genutzt, um politische Verbindungen zu avisieren, Informationen zu sammeln und Veränderungen und Neuigkeiten im gesellschaftlichen Netzwerk der Oberschicht aufzuspüren oder zu offenbaren.⁶⁴

Der gesellschaftliche Aspekt stand bei der Oper klar im Vordergrund, die Aufführung, die Musik waren der Anlass oder auch der Rahmen für das Treffen. Das Opernpublikum des 18. Jahrhundert war „event-orientiert“-(Hall-Witt)⁶⁵ und betrachtete sich selbst als Teil des ganzen Spektakels.⁶⁶ Die Sänger sangen ihre Arien und Gesangsausschmückungen und die Besucher jubelten oder buhten sie aus. Die Zuschauer waren an der musikalischen Unterhaltung interessiert, nicht am Komponisten oder den Sängern. Nur bei bekannten und berühmten Sängern wurden auch die Namen abgedruckt.⁶⁷ Die Zuschauer informierten sich vor Beginn der Vorstellung sowie in den Pausen zwischen den Akten im Libretto der Oper.⁶⁸ Die Libretti enthielten die Texte der Opern mit Übersetzung ins Englische, allerdings nicht den Namen des Komponisten und jene der Sänger und kostete in den 1780er Jahren 1s 6d, 1805 bis in die 1820er Jahre 2s. Die Reputation der Sänger stieg und fiel mit der Reaktion der Zuschauer. Bewertet wurden nicht nur deren musikalische Leistung, sondern auch die Liedauswahl und die Variabilität in der Darbietung. Der Sänger musste nicht nur mit seinem Lied stimmlich brillieren, sondern durfte es auch nicht immer in der gleichen Art singen.⁶⁹ Die Komponisten und Sänger erreichten jene geforderte *novelty*, indem sie bestehendes musikalisches Material immer wieder neu verarbeiteten. So kam es vor, dass Opernsänger sogar Arien aus anderen Opern oder *pasticci* einfügten, um mit einem bestimmten Lied aus einem ganz anderen Stück stimmlich zu brillieren und das Publikum zu begeistern.⁷⁰ Da ein Operntext nicht als unantastbar und geschützt betrachtet wurde, konnte jeder das Musikstück eines anderen Künstlers verändern und ohne Erlaubnis in der veränderten Form aufführen, was man ungeniert und intensiv nutzte.⁷¹ Um die Dauer der Vorstellung zu kürzen, wurden Opern mit drei Akten auch durchaus auf

63 Vgl. Ebd. S. 266-267.

64 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 266, 268.

65 Zit nach: Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 23. Aufschlussreich für das Verständnis des Verhaltens dieses „event-orientierten“ Publikums ist auch: Weber, William: *Did People Listen in the 18th Century?* In: *Early Music* 25 (1997). S. 678-681.

66 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 24.

67 Vgl. Ebd. S. 40-43 Fiske, *Music in Society*. S. 14.

68 Vgl. Fiske, *English Theatre*. S. 258.

69 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 23.

70 Vgl. Ebd. S. 10, 35-39; Willaert, *Italian Opera at the King's Theatre*, S. 21-28.

71 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 40.

zwei Akte gekürzt.⁷² Die Kunst der *impresari* war es, nicht nur eine dauerhafte Besetzung guter Darsteller zu haben, sondern auch das Programm von Aufführung zu Aufführung den Wünschen des Publikums anpassen.⁷³ Die geplanten Darbietungen wurden ein oder maximal zwei Tage im Voraus bekannt gegeben und zwar abends in der Vorstellung zwischen Hauptstück und *after piece* und am nächsten Morgen in der Presse.⁷⁴ Eine oder zwei Zeitungen hatten das Privileg, das Programm zu veröffentlichen und zahlten hierfür an die Theater.⁷⁵

Die gesellschaftliche Stellung ließ sich nicht nur an der Kleidung der Besucher erkennen⁷⁶, sondern auch am angestammten Platz im Theater-Auditorium. Die nicht so gut betuchten Gäste in ihrer einfacheren Kleidung und jene, die keinen halben *guinea* zahlen konnten, nahmen auf der Galerie Platz⁷⁷, während reiche Bürger und der niedrige Adel in den Boxen und Logen der ersten Ränge sowie im Parkett saßen. In den oberen Rängen saßen die *high courtesans*. Jene nutzten die Vorstellung, um auf sich aufmerksam zu machen und das Interesse zu wecken.⁷⁸ Das Parkett teilte sich eine Mischung aus Adel, Oberschicht, Mittelstand, Journalisten und Künstlern - die beiden Letztgenannten genossen Zutritt durch die *free list*.⁷⁹

3.2. Der Wandel: Die Subskription

Adelige sicherten sich ihre Plätze über die Subskription. In die ausliegenden Subskriptionslisten wurde der Name eingetragen und der Betrag für die Opernbesuche einer ganzen Saison im Voraus gezahlt. Das sicherte dem Subskribenten den gleichen Platz und dem *impresario* finanzielle Sicherheit. Den in der Literatur ungenannten, aber mit Sicherheit auch für Adelige hohen Preis konnten sich nicht alle leisten. Viele von ihnen wurden davor von ihren Mäzenen zur Subskription eingeladen. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bevorzugten die Subskribenten die Logenplätze.⁸⁰ Der weitgehend unveränderte, beständige Kreis der Besitzer der Plätze war ein grundlegendes Merkmal der Opern-Subskriptionskultur. Da es jedes Jahr fast immer die gleichen Subskribenten waren, fielen neue Besucher sofort auf und wurden verstärkt beobachtet. Ebenso beachtenswert waren fehlende Subskribenten und der vermeintliche Grund hierfür. Solche Beobachtungen wurden zu Gradmessern für finanzielle Veränderungen in Familien, gaben Aufschluss über gesellschaftlichen Aufstieg oder Abstieg.⁸¹ Etwa ein Viertel aller englischen Aristokraten waren

72 Vgl. Ebd. S. 34.

73 Vgl. Ebd. S. 5.

74 Vgl. Fiske, *English Theatre*. S. 256.

75 Vgl. Fiske, *English Theatre*. S. 256.

76 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 17-18.

77 Vgl. Ebd. S. 4; Fiske, *Music in Society*. S. 14; Fiske, *English Theatre*. S. 256.

78 Vgl. Fiske, *English Theatre*. S. 257; Fiske, *Music in Society*. S. 14; Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 4.

79 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 4.

80 Vgl. Ebd. S. 57.

81 Vgl. Ebd. S. 60.

Subskribenten in einer der Londoner Opern. Die Oper fungierte quasi als halbprivater Club⁸² mit den Subskribenten als Haupteinnahmequelle des Theaters⁸³. Die Theater erkannten ihre Chance für höhere Einnahmen und vergrößerten ab den 1790er Jahren die Auditorien der Theater. Damit veränderte sich aber deren vertraute Atmosphäre.⁸⁴ Das eigene Erscheinen glich nicht mehr einem Auftritt, dem die volle Aufmerksamkeit sicher war.⁸⁵ Durch das größere Auditoriums drängten neue, für die bisherigen Subskribenten weitgehend unbekannte Menschen in die Theater. Durch die zunehmende Industrialisierung hatte sich eine vermögende bürgerliche Oberschicht mit eigenen Machtstrukturen und Machtbewusstsein entwickelt, die Einlass in die bisher weitgehend geschlossene mondäne Gesellschaft suchte und selbst oder über persönliche Beziehungen über die finanziellen Mitteln für die Vorauszahlung des wöchentlichen Opernbesuchs verfügte.⁸⁶ Immer mehr Interessenten umgingen die Subskription, um sich einen Logenplatz zu sichern⁸⁷, der Schwarzmarkt boomte. Buchhändler boten nun sogar Karten für Eigentumslogen an, konnte doch ein Drittel der Aristokraten durch falsches Management des eigenen Besitzes und die kriegsbedingte Inflation die um das Doppelte erhöhten Eintrittspreise nicht mehr bezahlen.⁸⁸ Wegen dieser Preiserhöhung kam es immer wieder zu *riots*, den sogenannten *old price riots*⁸⁹. Die Atmosphäre in der Oper wurde nun öffentlicher, aber auch unpersönlicher.⁹⁰ Die Einstufung der Zuschauer nach ihrer gesellschaftlichen Reputation fiel deutlich schwerer,⁹¹ denn vermögende Bürgerliche konnten sich durchaus eine pompösere Kleidung oder einen teureren Platz leisten als ein verarmter Adliger. Später, aber immer noch vor der Jahrhundertwende 1800, wurden wegen der immer noch starken Nachfrage nach Plätzen in den Opernhäusern sogar Logen seitlich der Bühne gebaut.⁹² Hier mieteten besonders gerne gesellschaftlich oder politisch ambitionierte Männer einen Platz, um sich gut sichtbar als Mäzen einer Darstellerin oder des *impresarios* positionieren wollten.⁹³ Die Oberschicht versuchte vergebens, ihren bisherigen Einfluss und ihr bisheriges Standing in dem Opern-Netzwerk zu erhalten. Doch durch die zunehmende Kommerzialisierung der

82 Vgl. Ebd. S. 57.

83 Vgl. Ebd. S. 155.

84 Vgl. Ebd. S. 267.

85 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 116, 130, 267.

86 Vgl. Ebd. S. 271.

87 Vgl. Ebd. S. 7.

88 Vgl. Ebd. S. 148-155.

89 Der zerstörerischste *riot* mit einem Schaden von £ 2.000 ereignete sich am 3. Februar 1762 in *Covent Garden* allerdings nicht wegen einer Preiserhöhung, sondern weil es nach drittem Akt nicht den üblichen Preisnachlass um 50% gab. Nach dem Hauptstück oder vor dem letzten Akt des Hauptstückes gab es eine Pause, in der manche Zuschauer das Theater verlassen konnten, andere es für die Hälfte des Preises betreten durften. Vgl. hierzu: *The Gentleman's Magazine: The Restoration and the Eighteenth Century. Topics. A Day in Eighteenth-Century London. Texts and Contexts. Evening: Playhouses*. Dieser *riot* ist auch in anderer Literatur kurz behandelt: Carr, *Theatre Music*. S. 289; Fiske, *English Theatre*. S. 256-257; aer, Marc: *Theatre and disorder in late Georgian London*. Oxford 1992. S. 18-23, 238.

90 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 271.

91 Vgl. Ebd. S. 116.

92 Vgl. Ebd. S. 25-26.

93 Vgl. Ebd. S. 267.

Oper und dem Rückgang an adeligen Zuschauern, höhlte sich das Subskriptionssystem kontinuierlich weiter aus, um bis in die 1830er Jahre seinen früheren Stellenwert eingebüßt zu haben.⁹⁴ Um 1850 strömten zwar noch immer Aristokraten zu Opernveranstaltungen, aber die Zusammensetzung der Zuschauer hatte sich gewandelt: Gönnerinnen und Gesellschaftsdamen gingen zwar wie auch modische Dandies und Militärs weiterhin in die Oper, doch aktive Politiker oder sogar Mätressen fand man kaum noch auf den Subskriptionslisten.⁹⁵

3.3. Der Wandel: Die *opera buffa*

In der *opera seria* mit ihren tragischen Handlungen um aristokratische Helden konnten sich die adeligen Opernzuschauer leicht wiederfinden und sich mit ihnen identifizieren. Die *opera buffa* bildete mit ihrer amüsanten, possenhaften Handlung und den nicht-aristokratischen Helden ein Gegenstück zur *opera seria* mit ihren heroischen, erhabenen Charakteren und der ernsten, dramatischen Handlung. So wenig sich Aristokraten mit den Helden der *opera buffa* identifizieren konnten, so sehr faszinierte es die bürgerlichen Zuschauer. Noch über die Jahrhundertwende 1800 hinweg wurde die *opera buffa* missachtet und wurde in Rezensionen und Musikgeschichtsschreibung abwertend beurteilt. Schauplatz der Londoner *opera buffa* war das *King's Theatre*. Zwar war sie dort seit 1760 im Programm, gehörte aber erst 1773 zu ihrem festen Bestandteil. Die *impresaria* des *King's Theatre*, Colomba Mattei, entwarf ein cleveres, wirtschaftliches Programm, das für spätere *opera buffa*-Programme anderer Theaterhäuser Vorbildcharakter hatte. Ein ausgewogenes, variierendes Programm mit Aufführungen der *opera seria* am Wochenende und der *opera buffa* an Werktagen.⁹⁶ Mattei engagierte bekannte Komponisten als Hauskomponisten, die eigens für ihr Theater Arrangements und *pasticci* für die angestellten Sänger komponierten.⁹⁷ Eingereiste, ausländische *buffa*-Darsteller vom Festland übernahmen häufig die Organisation der *opera buffa*. Sie besorgten die Noten für Instrumentalisten und Sänger, stimmten sich mit dem Hauskomponisten⁹⁸ sowie dem Hauslibrettist ab und traten auch selbst als Sänger auf. Dabei griffen sie auf ihnen bereits bekannte Opern zurück.⁹⁹ Neu komponierte *opere buffe* standen deshalb in den Londoner Opernhäusern nur selten auf dem Programm. Meist vergingen zehn bis zwanzig Jahre seit der Uraufführung auf dem europäischen Festland, bevor die

94 Vgl. Ebd. S. 3, 145, 155.

95 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 5

96 Vgl. Willaert, Saskia: *Italian Opera at the King's Theatre in the 1760. The Role of the Buffi*. In: David Wyn Jones (Hg.): *Music in Eighteenth Century Britain*. Aldershot 2000. S. 17-20; Haskins, Robert: *Theatre Music II [in 1760 – 1800]*. In: Henry D. Johnstone/Robert Fiske (Hgg.): *The Eighteenth Century. The Blackwell History of Music in Britain*. Band 4. Oxford 1990. S. 263.

97 Vgl. Willaert, *Italian Opera at the King's Theatre in the 1760*. S. 30-33.

98 Die Musikstücke waren entweder vom Kontinent importiert oder vom Hauskomponisten für dieses Theaterhaus komponiert worden.

99 Vgl. Willaert, *Italian Opera at the King's Theatre in the 1760*. S. 21-23; Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 38.

Opern in England aufgeführt wurden.¹⁰⁰ In den 1810er Jahren dominierten die *opere buffe* von Mozart das Programm des *King's Theatre*.¹⁰¹

4. Musik im privaten Raum

Ende des 18. Jahrhunderts begann eine Hochkonjunktur im Musikalienhandel, begünstigt durch die Erfindungen neuer Maschinen, durch die der Notendruck schneller und damit billiger wurde.¹⁰² Für „Kenner“ und „Liebhaber“, so die zeitgenössische Bezeichnung für musikbegeisterte Laien, wurden etwa ein bis zwei Monate nach der Uraufführung einer Oper, eines Konzertes, einer Sinfonie oder eines anderen musikalischen Werkes – sofern sie erfolgreich war – die Noten gestochen.¹⁰³ Die Gesangspartitur einer Oper kostete um 1800 10s 6d, eine Gesangspartitur des *afterpiece* 6s¹⁰⁴, sechs Sonaten £ 10s 6d.¹⁰⁵ In manchen musikalischen Zeitschriften erschienen wöchentlich mehrere Seiten als sich fortsetzende Teile einer Gesangspartitur für nur 1s 6d¹⁰⁶ oder 2s 6d¹⁰⁷. Man musste die aufeinanderfolgenden Ausgaben kaufen bis man das Werk vollständig hatte. Der Zeitverzug rechnete sich aber, denn diese Variante war im Gesamten oft preisgünstiger als der Kauf des kompletten Werks.¹⁰⁸ Orchesterwerke wurden für wenige Instrumente oder ein Soloinstrument arrangiert. In der Klaviermusik war die begleitete Klaviersonate das beliebteste Genre im späten 18. Jahrhunderts.¹⁰⁹ Durch verbesserte Technik bei der Herstellung wurden Klaviere seit Ende des 18. Jahrhunderts für eine weitaus größere Anzahl Menschen erschwinglich.¹¹⁰ Sie konnten durch Arrangements von Orchesterkompositionen, den Klavierauszügen, Bühnenwerke alleine nachspielen, gegebenenfalls dazu singen und so im Kleinen der eigenen vier Wände Konzert- und Opernerlebnisse darbieten.¹¹¹ Klaviersonaten wiederum waren oft als Lehrstücke für Klavierschüler geschrieben.¹¹² Nachdem es schon im 18. Jahrhundert einen Leitfaden für das Erlernen des Flöten- oder Violinspiels gab¹¹³, den beliebtesten Instrumenten des 18. Jahrhunderts¹¹⁴ – hauptsächlich von

100 Vgl. Willaert, *Italian Opera at the King's Theatre in the 1760*. S. 25.

101 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 45.

102 Vgl. Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*, S. 16; Sadie, Stanley: *Music in the Home II* [in 1760 – 1800]. In: Henry D. Johnstone/Robert Fiske (Hgg.): *The Eighteenth Century. The Blackwell History of Music in Britain*. Band 4. Oxford 1990. S. 313-314; Blom, Eric: *Musik in England*. S. 246-247.

103 Vgl. Caldwell, London. S. 35; Faulstich, *Bürgerliche Mediengesellschaft*. S. 294-298.

104 Vgl. Faulstich, *Bürgerliche Mediengesellschaft*. S. 299.

105 Vgl. Sadie, *Music in the Home II*. S. 314.

106 *New Musical Magazine*, 1783-[unbekannt], von James Harrison.

107 *Pianoforte Magazine*, 1799-1802, von James Harrison, Cluse & Co.

108 Vgl. Faulstich, *Bürgerliche Mediengesellschaft*. S. 296-299.

109 Vgl. Sadie, *Music in the Home II*. S. 323-351.

110 Vgl. Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 4; Searle, London. S. 1473.

111 Vgl. Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 53.

112 Vgl. Sadie, *Music in the Home II*. S. 336, 340, 343.

113 Vgl. Fiske, *Musik in Society*. S. 4.

114 Vgl. Ebd. S. 8-9; Sadie, *Music in the Home II*. S. 324-327.

Männern gespielt – konnten englische Laienmusiker ab Beginn des 19. Jahrhunderts solche Leitfäden auch für das Klavierspiel erwerben.¹¹⁵

Neben dem Musizieren am Klavier war es in der Aristokratie beliebt, seine Töchter auch im Gesang unterrichten zu lassen,¹¹⁶ sodass die Tochter idealerweise nicht nur virtuos spielen, sondern auch mit lieblicher Stimme dazu singen konnte. Die musikalische Befähigung der Töchter beeinflusste die gesellschaftliche Stellung der gesamten Familie¹¹⁷: Eine unmusikalische Tochter konnte nicht nur schwer verheiratet werden, sondern schmälerte auch die Reputation ihrer Familie. Deshalb wurden Töchter unabhängig von ihren musikalischen Befähigung zum Erlernen dieser Qualifikationen teils gezwungen. Gioachino Rossini arbeitete 1824 während seines Aufenthalts in London auch als Gesangslehrer und klagte danach, dass „not even £ 100 per lesson could compensate for the tortures that I suffer while listening to those ladies, whose voices creak horribly.“¹¹⁸ Jane Austen kritisierte ihre Zeitgenossen für den verbissenen Drill, dem sich ihre Kinder unterziehen mussten.¹¹⁹ Diese Art der musikalischen Erziehung mache aus jungen Frauen „mechanical automata“, verbissene Roboter, eine Maschine ohne Effekt und Gespür die, getrieben von einer Disziplin, die an preußischen Drill erinnert, Noten spielen lernten, um dem aristokratischen Ideal und damit den gesellschaftlichen Anforderungen zu entsprechen¹²⁰. Jane Austen schrieb aus eigener Erfahrung über „mechanical automata“, denn sie übte seit ihrem 13. Lebensjahr morgens am Klavier und spielte abends vor ihrer Familie. Dieses Ritual entsprach der Masse. Um Standesangehörigen das Können der Töchter zu zeigen und sie für eine günstige Heiratspartie zu positionieren, begab man sich bei Einladungen oder einem gemeinsamen Essen in den hauseigenen Salon zum Musizieren. Üblich war es, dass bei solchen privaten aber auch bei halb-öffentlichen Konzerten zwei Frauen am Klavier vierhändig und eine an der Harfe arrangierte Orchesterfassung der in London aktuellen Opern spielten, während die Vortragenden gleichzeitig die Texte dazu sangen.¹²¹

Die musikalische Erziehung in einem Instrument und Gesang war Ende des 18. Jahrhunderts keine Domäne der elitären Londoner Gesellschaft mehr. Die *middle classes* hatte durch Musikkopisten gleichermaßen Zugang zu Noten und pädagogischem Material. 1798 erklärte Edgewood, dass

115 Vgl. Wood. *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*, S. 162-163.

116 Vgl. Petrat, Nicolai: *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848)*. Hamburg 1986. (=Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 31) S. 99; Fiske, *Music in Society*. S. 5.

117 Vgl. Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 17, 155-159; Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 44; Petrat, *Hausmusik des Biedermeier*, S. 98-99.

118 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 44. Zit. nach: Kendall, Alan: *Gioacchino Rossini. The Reluctant Hero*. London 1992. S. 124.

119 Vgl. Wood. *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*, S. 166.

120 Vgl. Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 65., 155, 160-162 Siehe zur Bezeichnung der jungen Frauen als Automaten auch das Kapitel 5 dieses Sammelband, den Aufsatz „Austen’s accomplishment“ im gleichen Sammelband von Wood, S. 151-179.

121 Vgl. Wood. *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*, S. 153-154;

weibliche Leistung nun üblich sei, so dass man sie nicht mehr als ein unterscheidendes Charakteristikum der Erziehung einer *gentlewoman* erwägen kann.¹²² Die bürgerliche Hausmusik¹²³ des 19. Jahrhunderts hatte ihre Ursprünge in aristokratisch geprägten Theatern und Salons. Sie waren halb-öffentlich, da sie die aristokratisch-höfische Tradition bewahrten, aber im privaten Rahmen in einem Wohnzimmer für geladene Personen ausführten.¹²⁴ Der bürgerliche Salon diente als Rückzugspunkt, um die humanistischen Ideale zu pflegen¹²⁵ und das Klavier wurde zu einem charakteristischen Möbelstück dieses Raumes.¹²⁶ Auch in der bürgerlichen Familie mit Vermögen oder Bildung befließigte man sich der musikalischen Ausbildung der Töchter. Im Umkehrschluss zu dem möglichen gesellschaftlichen Niedergang einer adeligen Familie, bedeutete ein musikalisches Talent der Bürgerstochter nicht nur gesellschaftlichen Glanz und die Wahrscheinlichkeit einer guten Partie, es war auch die Basis für einen gesellschaftlichen Aufstieg, zumal wenn eine attraktive Mitgift gesichert war. Amédée Pichot berichtete eine typische Szene in einem Salon: “enter one of our coffee-rooms, and you will probably find two Englishmen seated silently in a corner, instead of entering into conversation with each other. If, by chance, one of them, throwing off some of the national reserve, should venture to address a question to his neighbor, the latter will put in a grave look, and return at most a dry monosyllabic answer, for two talkative Englishmen seldom meet under the same roof.”¹²⁷ Und Charles Grenville berichtete: “There is a vast deal of incoming and going, and eating and drinking, and a corresponding amount of noise, but little or no conversation, discussion, easy quiet interchange of ideas and opinions, no regular social foundation of men of intellectual or literary caliber ensuring a perennial flow of conversation, and which, if it existed, would derive strength and assistance from the light superstructure of occasional visitors, with the much or the little they might individually contribute. The reason of this is that the woman herself, who must give the tone to her own society, and influence its character, is ignorant, vulgar, and commonplace.”¹²⁸ Den bürgerlichen Salon unterschied vom adeligen Salon, dass dem Musikvortrag wortlos und mit voller Aufmerksamkeit zugehört wurde. Für diese Hinwendung zum

122 Vgl. Wood. *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*, S. 153-157.

123 Vgl. Reimer, Erich: *Hausmusik*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 5. Auslieferung. Mainz 1977; Eibach, Joachim: *Die Schubertiade. Bürgerlichkeit, Hausmusik und das öffentliche im Privaten*. 2008. In: Themenportal Europäische Geschichte: http://www.europa.clio-online.de/site/lang_de/ItemID_307/mid_12195/40208768/Default.aspx (Letzter Zugriff: 25.02.2013).

124 Vgl. S. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1990. S. 44-45; Schwindt, Nicole: *Kammermusik*. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart* 2S, Bd. 4. Sp. 1641.

125 Vgl. zu den adeligen und bürgerlichen Salons auch: Wood. *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*, S. 155-157; Petrat, *Hausmusik des Biedermeier*, S. 238-249.

126 Vgl. Wood. *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 152-166; Budde, Gunilla: *Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Darmstadt 2009. S. 62.

127 Vgl. Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 179. Zit. nach: Pichot, Amédée: *Historical and Literary Tour of a Foreigner in England and Scotland*. 2. Bände. London 1825. Band I, S. 188.

128 Vgl. Wood, *Romanticism and music culture in Britain 1770-1840*. S. 201. Zit. nach: Reeve, Henry (Hg.): *The Grenville Memoirs (Second part). A Journal of the Reign of Queen Victoria from 1837 to 1852 by the late Charles C. F. Grenville*. 3 Bände. London 1885. Band I, S. 167-168.

stillen Zuhören werden in der Forschung drei unterschiedliche Gründe genannt: Erstens: Das Londoner Bürgertum adaptierte die Idee aus dem Pariser Musikleben.¹²⁹ Zweitens: Der Aufstieg des Bürgertums der neuen Mittelklasse, in Verbindung mit der *opera buffa* und deren nicht-aristokratischen Helden bedingten den Wandel.¹³⁰ Drittens: Durch die Veränderungen in den Theater-Auditorien kannte sich das Publikum untereinander weniger, man ging nicht mehr so aus sich heraus, die Atmosphäre wurde förmlicher. Private Unterhaltungen während der Aufführung wurden weniger und zugleich von Fremden umgeben wohl auch als störender empfunden. So wurde die Konzentration auf das Dargebotene stärker. Die Aristokratie übernahm schließlich diese durch das Bürgertum ausgelöste *etiquette*.¹³¹ Das stille Zuhören setzte sich durch die stetig wachsende Anzahl an bürgerlichen Besuchern der Opernhäuser auch bei öffentlichen Musikdarbietungen mehr und mehr durch.

In den Salons traten sowohl Laienmusiker als auch Berufsmusiker auf, um einen Zusatzverdienst zu erwirtschaften.¹³² Allerdings orientierten sich professionelle Musiker am sozialen Status der Salon-Gastgeber und verzichteten teilweise auf ihr Honorar. Musiksalons übernahmen aber auch die Aufgabe, junge Künstler zu fördern, um ihnen den Weg in die große Öffentlichkeit zu ebnen.¹³³ Diese Gelegenheiten machten sie bekannt und konnten so deren Laufbahn unterstützen.

4.1. The Glee Clubs & Freimaurerlogen

Das Pendant zum eher von weiblichen Personen besuchten Salon bildeten die ausschließlich englische Männer aufnehmenden *glee clubs*¹³⁴, die sich häufig in Trinkstuben gründeten, sowie die Freimaurerlogen.

Die musikalische Form des *glees* ist eine spezielle, nur im England dieser Zeit komponierte Liedform.¹³⁵ Der französische Akademiker Grosley notierte seine Beobachtungen über das Londoner Clubleben, als er 1765 durch England reiste: „They [the clubs] are held amongst friends, who, having contracted an intimacy in their early days, and experienced each other’s fidelity, are

129 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 6-7.

130 Vgl. Ebd. *Fashionable Acts*, S. 42, 54-55, 227. Dieser Grund wird von James Johnson jedoch abgelehnt.; siehe Hall-Witt, *Fashionable Acts*. S. 7.

131 Vgl. Ebd., S. 227.

132 Vgl. Dahlhaus, Carl: *Brahms und die Idee der Kammermusik*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz 1973. S. 563.

133 Vgl. Jungmann, Irmgard: *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart 2008. S. 24.

134 Vgl. besonders: Robins, Brian: *The catch club in 18th-century England*. In: *Early Music* 4 (2000). S. 517-529.

135 Vgl. Hurd, Michael: *Glees, Madrigals, and Partsongs*. In: Nicholas Temperley/Charles G. Manns (Hgg.): *The Romantic Age. The Blackwell History of Music in Britain*. Band 5. Oxford 1988. S. 243-246. Vgl. Langford, *Englishness identified*. Laut dessen Inhaltsverzeichnis gehören zu *Englishness*: energy (= industry, locomotion, physicality, melancholy, Gravity, Order, Practicality), candor (= plainness, openness, separateness, domesticity, honesty, humbug), decency (= barbarity, fair play, property, modesty), taciturnity (= silence, conversation, oratory, clubbability).

united in a conformity of tastes, schemes of life, and way of thinking.“ Er wies auch auf die Unabhängigkeit solcher Gesellschaften hin, die “acknowledge no laws but those they have laid themselves”. “Strangers, and Frenchmen above all are excluded from these assemblies, without particularly recommendation; and then they meet with all that respect and easy reception, so much preferable to ceremony and compliments.”. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden mehrere *glee clubs* gegründet¹³⁶: 1741 die Madrigal Society, 1761 der *Noblemen and Gentlemen’s Catch Club*, 1766 die *Anacreontic Society*, 1783 der *Glee Club* und 1798 *Concentores Sodales*, in dem allerdings nur Komponisten Mitglied werden konnten. Unter ihnen war der 1761gegründete *Noblemen and Gentlemen’s Catch Club of London*, kurz *Catch-Club* der bekannteste und einflussreichste. Zwischen 1763 und 1794 gab ihr Sekretär, Thomas Warren, mit *Catches, Canons oder Gleees* eine Sammlung der Lieder des Clubs heraus¹³⁷ und ehrte seit dem gleichen Jahr jährlich mit verschiedenen Preisen die besten *glees, catches* und *canons* des Jahres.¹³⁸ Nachdem Thomas Linley sen. und Samuel Webbe sen. 1787 den *Glee Club* gründeten, verlor der *Catch-Club* an Ansehen.¹³⁹ Schließlich war Samuel Webbe sen. zu diesem Zeitpunkt bereits der bekannteste und beliebteste *glee*-Komponist. Er komponierte unter allen englischen Komponisten die meisten *glees*, nämlich über 200. und veröffentlichte sie schon seit 1764 in den neun Bänden seiner *Canons and Gleees*.¹⁴⁰

Musik spielte in Freimaurerlogen eine zentrale Rolle, deren Charakteristik sich seit Gründung der Logen nicht änderte. Loyalität und Patriotismus verstärkten die Ideologie der Logen.

Das gemeinsame Musizieren diente sowohl der Feierlichkeit während der Treffen in der Loge als auch der Geselligkeit im Anschluss an den offiziellen Teil, denn freimaurerische Versammlungen endeten üblicherweise in fröhlicher Geselligkeit mit Wein und Liedern. Diese Musik symbolisierte die Verfassung der Freimaurerlogen: Individuen verschmolzen durch das Zurückstellen eigener Interessen zu Gunsten der Gemeinschaft zu einem harmonischen Ganzen, ähnlich wie einzelne Akkorde innerhalb der Regeln der diatonischen Harmonik zu einem perfekten, harmonischen Ganzen wurden.¹⁴¹ Diese Mischung aus dem Verschmelzen kontrastierender musikalischer Formen und dem Patriotismus repräsentieren die angesprochenen *glees* durch ihre Mischung von stark kontrastierenden Teilen mit disparaten kontrapunktischen Linien zu einer perfekten, harmonischen

136 Vgl. Hurd, *Glees, Madrigals, and Partons*. S. 242.

137 Vgl. Blom, *Musik in England*. S. 210-211.

138 Vgl. Hurd, *Glees, Madrigals, and Partons*. S. 242.

139 Vgl. Blom, *Musik in England*. S. 234.

140 Vgl. Hurd, *Glees, Madrigals, and Partons*. S. 245-247.

141 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. In: David Wyn Jones (Hg.): *Music in Eighteenth Century Britain*. Aldershot 2000. S. 72-77. Liedtext: „Let faithful Masons’ healths go round, / in swelling [anschwellenden] cups all cares be drown’d [ertrunken], / And hearts united, mongst the Craft [Handwerk] be found / (...) My brethren, thus all cares resign [aufgeben], / Let your hearts glow [glüht] with thoughts divine, / And veneration [Bewunderung] show to Solomon’s shrine.“.

Einheit und *englishness* in besonderem Maße. Daher wurden *glees* in Freimaurerlogen am häufigsten gesungen. Bei musikalischen Beiträgen während freimaurerischer Feierlichkeiten war stilles, in sich gekehrtes Zuhören gefordert.¹⁴² Eine protokollierte Versammlung der *Preston's Lodge of Antiquity* am 5. März 1777 berichtete von den musikalischen Elementen innerhalb der Versammlung.¹⁴³ Das Programm des musikalischen Teils der Einweihungszeremonie einer *Freemasons' Hall* am 23. Mai 1776 berichtete, welche musikalischen Stücke dargeboten wurden: Ältere freimaurerische Lieder wurden für diesen Zweck mit Stücken von John Abraham Fisher ergänzt. So folgte der Eingangsprozession zu *March in D* eine Einführung, die mit dem *Anthem in C*, „To Heaven's high Architect all praise“ zu der Melodie von „Rule Britannia“ beschlossen wurde. Nach dem Exordium des Großen Sekretärs stand die Ode an die Freimaurerei, „Wake the lute and quiv'ring strings“ auf dem Programm. Die eigentliche Einweihungs-Zeremonie mit „solemn music“ auf der Orgel wurde dreimal wiederholt. Während der Zeremonie mussten alle Nicht-Mitglieder wie auch die Frauen den Raum verlassen. Danach folgte Fishers *Anthem in A*, „Behold, how good and joyful“ mit dem Text aus Psalm 133, dem Gebet des Großen Kaplans, Händels Krönungs-Anthem „Zadok the Priest“ und Fishers Ode, „What solemn sounds on holy Sinai rung“, bevor die Festgesellschaft in einer Prozession auszog.¹⁴⁴

In den Logen gehörten Musiker, *impresari* und Musikhändler zu den größten Aktivisten.¹⁴⁵ In vier Londoner Logen waren sie als Mitglied am häufigsten vertreten: in der *Somerset House Lodge*¹⁴⁶, in der *Lodge of Antiquity*¹⁴⁷, in der *Lodge of the Nine Muses*¹⁴⁸ und in der *Pilgrim Lodge*¹⁴⁹. Die

142 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 75-77.

143 „Lodge opened in the Third Degree in an adjacent Room, Procession entered the Lodge Room, and the usual ceremonies being observed, the Three Rulers were seated. A piece of music was then performed, and the 12 Assistants entered in procession and after repairing to their stations the Chapter was opened in solemn form. Brother Barker then rehearsed the Second Section. A piece of music was then performed by the instruments. Brother Preston then rehearsed the third Section. An Ode on Masonry was then sung by three voices. Brother Hill rehearsed the 4th Section, after which a piece of solemn music was performed. Bror. Brearley rehearsed the 5th Section, and the funeral procession was formed during which a solemn dirge was played and this ceremony concluded with a Grand Chorus. Bror. Berkley rehearsed the 6th Section, after which an anthem was sung. Bror. Preston then rehearsed the 7th Section, after which a song in honour of Masonry, accompanied by the instruments was sung. The Chapter was then closed with the usual solemnity, and the Rulers and twelve Assistants made the procession round the Lodge, and then withdrew to an adjacent Room, where the Master's Lodge was closed in due form.“, zit. nach McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 82.

144 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 83-84, sowie Anmerkungen im Anhang S. 95.

145 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 78-79. Ebenso werden Musiker mit Freimaurerei in Verbindung gebracht, deren Zugehörigkeit sich aber nicht beweisen oder aber widerlegen lässt. Oft resultieren diese Gerüchte durch in Oper oder Oratorium verarbeitete Elemente, die dem Gedankengut der Freimaurer nahe stehen.

146 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 79.

147 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 79-80. Vgl. zu „Lodge of Antiquity“ auch: Rylands, W. H./Firebrace C. W.: *Records of the Lodge Original No. 1 Now the Lodge of Antiquity, No. 2*. London 1911-26.

148 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 80-81. Vgl. zu „Lodge of the Nine Muses“ auch: *An Account of the Lodge of the Nine Muses No. 235 from its*

*Somerset House Lodge*¹⁵⁰ hatte die einflussreichsten Musiker unter sich. Der *Impresario* von *Covent Garden*, John Abraham Fisher, gehörte ihr schon 1768 an. Nachdem die Loge ab 1778 Musiker zu Ehrenmitgliedern oder *serving brethren* ernannte und diese dadurch weder eine Eintrittsgebühr noch einen monatlichen Betrag leisteten, gehörten zahlreiche Musiker, viele *impresari* und Musikhändler zu den Mitgliedern. Dadurch besaß die Loge eine große Anzahl an Musikdrucken.¹⁵¹ Auch die *Lodge of Antiquity*¹⁵² hatte namhafte Musiker wie zum Beispiel Samuel Wesley, Samuel Webbe und Benjamin Henry Latrobe. Und während die *Lodge of the Nine Muses*¹⁵³ vor allem deutsche und italienische Musiker wie Luigi Borghi, Felice Giardini und auch Johann Christian Bach, Carl Friedrich Abel und Wilhelm Cramer zu ihren Mitgliedern zählten, waren in der einzigen deutschsprachigen Loge Londons, der *Pilgrim Lodge*¹⁵⁴, nicht nur deutsche und österreichische Musiker, sondern auch andere Landsmänner im Stand eines Diplomaten, Stadthändlers oder Mitgliedes des königlichen Haushalts versammelt. Deutschsprachige Musiker in dieser Loge waren zum Beispiel Anton Kammell, Johann Peter Salomon und Christoph Papendiek.

5. Musik im kirchlichen Raum

5.1. Musik in den *cathedrals* und *parish churches*

Seit der Einführung des Anglikanismus wurde in den Kathedralen täglich ein Gottesdienst gefeiert.¹⁵⁵ Lieder wurden nicht nur von der Gemeinde, sondern auch von einem versierten, vierstimmigen *cathedral choir* gesungen. Der *cathedral choir*, bestehend aus vier bis sechzehn Knaben und den fünf bis zwölf erwachsenen Sängern, hatte seinen Platz im Chorgestühl der

foundation in 1777 to the Present Time. London 1940; und zum Mitglied Johann Christian Bach: Warburton, E.: Johann Christian Bach und die Freimaurer-Loge zu den Neun Musen in London. In: Bach-Jahrbuch 1978 (1992). S. 113-117.

149 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 81. Vgl. zu "Pilgrim" auch: O'Leary, N.: *The History of Two Hundred Years of Pilgrim Lodge No. 238*. London 1979.

150 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 79. Vgl. zu "Somerset House Lodge" auch: Oxford, A. W.: No. 4. *An Introduction to the History of the Royal Sommerset House and Inverness Lodge*. London 1928.

151 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 79.

152 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 79-80. Vgl. zu "Lodge of Antiquity" auch: Rylands, W. H./Firebrace C. W.: *Records of the Lodge Original No. 1 Now the Lodge of Antiquity, No. 2*. London 1911-26.

153 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 80-81. Vgl. zu "Lodge of the Nine Muses" auch: *An Account of the Lodge of the Nine Muses No. 235 from its foundation in 1777 to the Present Time*. London 1940; und zum Mitglied Johann Christian Bach: Warburton, E.: Johann Christian Bach und die Freimaurer-Loge zu den Neun Musen in London. In: Bach-Jahrbuch 1978 (1992). S. 113-17.

154 Vgl. McVeigh, Simon: *Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century*. S. 81. Vgl. zu "Pilgrim" auch: O'Leary, N.: *The History of Two Hundred Years of Pilgrim Lodge No. 238*. London 1979.

155 Vgl. Long, Kenneth R.: *The music of the English church*. New York 1972. S. 39.

Chorraumes und zwar beidseitig sowohl an der Nordseite („cantoris“) und als auch an der Südseite („decani“).¹⁵⁶ Bis heute werden die Chorwerke meist doppelchörig komponiert, während Psalme *in toto* vom *cathedral choirs* vorgetragen werden.¹⁵⁷ Instrumentale Ensembles können ebenfalls mitwirken, in der Regel aber ist die Orgel das einzige gottesdienstliche Instrument und übernimmt auch die Begleitung des Chors.¹⁵⁸ Die zu vertonenden Teile des *Morning Prayer* sind 1) Venite (Ps 95), 2) *Te Deum* oder *Benedicite* sowie 3) Benedictus (Lk 1,68) oder *Jubilate Deo* (Ps 100).¹⁵⁹ Während des *Communion Service*¹⁶⁰ sind es die Responsorien zu den 10 Geboten, Credo, Sanctus und Gloria und im *Evening Prayer*¹⁶¹ das Magnificat und Nunc dimittis.¹⁶² Nachdem es seit dem 19. Jahrhundert den *Morning Service* nicht mehr täglich gab und die Chorbeteiligung während der Hauptmesse stark eingeschränkt wurde, wandten sich die Komponisten dem *Evening Prayer* zu.¹⁶³ Das *Book of Common Prayer* gab die Ordnung des anglikanischen Gottesdienstes vor.¹⁶⁴ Die Bedeutung der Kirchen als Arbeitgeber für Musiker verblasste während des 18. Jahrhunderts merklich.¹⁶⁵ Mitte des 18. Jahrhunderts setzten Männer wie John und Charles Wesley, John Berridge, George Whitefield, John Fletcher, Henry Venn, der *Countess of Huntingdon* als *Evangelical Revival* gegen Verweltlichung der Kirche und der Gesellschaft¹⁶⁶ und setzten hierbei auf methodistisch-pietistische Methoden: persönliche Gespräche, Heil durch das Bibelstudium, strikte Selbstdisziplin und das geistliche Lied.¹⁶⁷ Diese neuen geistlichen Lieder charakterisierten Melodien in Tonschritten. So waren die Lieder für weniger Musikalische leichter vom Blatt zu singen, aber auch nicht zu monoton für versiertere Sänger.¹⁶⁸ Leider zogen viele Bischöfe ihrer liturgischen und seelsorgerischen Residenzpflicht ein Leben voller Luxus weltlichen Genüssen vor. Viele sahen die Kirchenmusik als Verschwendung ihres Geldes an und verkleinerten die *Cathedral Choirs* so stark, dass dieses kaum noch ihre Funktion erfüllen konnten. Am stärksten betroffen war der Chor von *St. Paul's*, der von 42 Sängern auf sechs reduziert wurde. 1849 fasste Sebastian Wesley zusammen: "No cathedral in this country possesses, at this day, a musical force competent

156 Vgl. Krieg, Anglikanische Kirchenmusik. S. 23.

157 Vgl. Long, Music of English Church. S. 39.

158 Vgl. Krieg, Gustav A.: Einführung in die anglikanische Kirchenmusik. Köln 2007. Long, The music of the English church. S. 23; Temperley, Nicholas: Music in Church. In: Robert Fiske (Hg.): Music in Britain. The Eighteenth Century. Oxford 1990. S. 359.

159 Vgl. Krieg, Anglikanische Kirchenmusik. S. 31. Für einen ausführlichen Ablauf des *Morning Service* vgl. Krieg, Anglikanische Kirchenmusik. S. 19:

160 Für einen ausführlichen Ablauf des *Communion Service* vgl. Krieg, Anglikanische Kirchenmusik. S. 19-20.

161 Für einen ausführlichen Ablauf des *Evening Service* vgl. Krieg, Anglikanische Kirchenmusik. S. 20.

162 Vgl. Krieg, Anglikanische Kirchenmusik. S. 31.

163 Vgl. Ebd. S. 31. Eine vollständige Bibel, Credo, Vaterunser und die zehn Gebote sowie die Schriftlesung sollten in der Landessprache gehalten bzw. verfasst werden, vgl. Long, Music of English Church. S. 19-20.

164 Vgl. Long, Music of English Church. S. 20; Krieg, Anglikanische Kirchenmusik. S. 15. Für weiterführende Informationen zum *Book of Common Prayer* siehe Long, Music of English Church. S. 22-25.

165 Vgl. Wood, Romanticism and music culture in Britain 1770-1840. S. 67.)

166 Vgl. Long, Music of English Church. S. 317.

167 Vgl. Long, Music of English Church. S. 317-318; sowie Krieg, Anglikanische Kirchenmusik. S. 81-82.

168 Vgl. Rohr, The Careers of British Musicians. S. 9.

to embody and give effect to the evident intentions of the Church with regard to music."¹⁶⁹
 In den ländlichen Gemeinden bestand die Kirchenmusik¹⁷⁰ zum größten Teil aus einfachen *unisono*-Gesängen mit gut merkbaren Melodieverläufen ohne schwer singbare hohe und tiefe Töne.¹⁷¹ In der Regel¹⁷² wurden Credo, Vater Unser und Glaubensbekenntnis gesprochen¹⁷³ und die prose psalms, Lobgesänge und Responsorien metrisch rezitiert, da die Melodien im *Book of Common Prayer* rhythmisch zu anspruchsvoll waren. In den meisten Kirchen fehlte eine Orgel.¹⁷⁴ Die meisten Gemeinden unterhielten einen Kirchenchor aus Laiensängern,¹⁷⁵ die in zeitgenössischen Berichten für ihre Unmusikalität gerügt wurden.¹⁷⁶ Wie in den Städten erreichte auch die Gottesdienstpflege auf dem Land während des 18. Jahrhunderts ihren Tiefpunkt: Auch hier nahmen nur noch wenige Kleriker ihre kirchlichen Aufgaben wahr.¹⁷⁷ Von Vetternwirtschaft, und dem "Zeitvertreib mit Jagen und Schießen" wird berichtet. Nur 40% hielten sonntags einen Gottesdienst in ihrer Gemeinde. So wurde in vielen Gemeinden die heilige Kommunion oft nur noch vierteljährlich ausgeteilt. Manche *parish churches* wurden so selten genutzt, dass sie zunehmend verschimmelten und baufällig wurden. Aber auch dort, wo sonntags weiterhin Gottesdienst gehalten wurde, wurde dieser als langweilig empfunden.¹⁷⁸ Doch um den Jahrhundertwechsel von 1800 erlebten manche Landgemeinden einen musikalischen Aufschwung: Es wurden Lieder, die der neuen, zeitgenössischen Kompositions- und Harmonielehre entsprachen, komponiert, kopiert und verbreitet.¹⁷⁹ Anthems¹⁸⁰, Gottesdienst-Gesänge und Hymnen wurden mehr und mehr in den

169 Vgl. Long, *Music of English Church*. S. 317-322. Zit nach: Long, *Music of English Church*. S. 322

170 Die Erforschung der provinziellen Kirchenmusik oder *psalmody* wird durch eine schlechte Überlieferungslage gehemmt. Auf Grund der dezentralisierten unstrukturierten Organisation gab es keine regionale oder überregionale Archive für Musikwerke. Einen Vorstoß wagte Nicholas Temperley mit seiner zweibändigen Untersuchung „*The Music of the English Parish Church*“, für die er 756 englische psalmody-Bücher von 1700-1820 mit insgesamt 17.424 englischen und amerikanischen Strophenpsalmen und Hymnen auswertete. Siehe: Temperley, Nicholas: *The Music of the English Parish Church*. 2 Bände. Cambridge 1979.

171 Vgl. Long, *Music of English Church*. S. 37-38, 325; Krieg, *Anglikanische Kirchenmusik*. S. 23.

172 Vgl. Long, *Music of English Church*. S. 325: Die Bräuche variierten.

173 Vgl. Ebd. S. 37.

174 Vgl. Long, *Music of English Church*. S. 37, 325; Drage, *A Reappraisal of Provincial Church Music*. S. 173-183.

175 Vgl. Long, *Music of English Church*. S. 325.

176 Vgl. Drage, Sally: *A Reappraisal of Provincial Church Music*. In: David Wyn Jones (Hg.): *Music in Eighteenth Century Britain*. Aldershot 2000. S. 174.

177 Vgl. Drage, *A Reappraisal of Provincial Church Music*. S. 173.

178 Vgl. Long, *Music of English Church*. S. 317.

179 Vgl. Caldwell, London. S. 44.

180 Der englische Begriff *anthem* wird hier benutzt um ihn von dem Terminus *hymn*/Hymnus abzugrenzen, da im Deutschen sowohl *hymn* als auch *anthem* gleichermaßen mit „Hymne“ übersetzt wird. Ein *Anthem* ist im engeren Sinne aus den mehrstimmigen Antiphonen entstanden, die schon vor der Reformation an Festtagen sowohl zu bestimmten Gottesdiensten als auch zu anderen liturgischen Festlichkeiten außerhalb des Gottesdienstes aufgeführt wurden. Nach der Reformation wandelte es sich zum reformatorischen Gegenstück zur Motette, ist textlich an die theologischen Maßstäbe des *Book of Common Prayer* gebunden und musikalisch an das reformatorische Interesse an Wort-Verständlichkeit. Aber schon bald nach der Reformation wurde es musikalisch freier verwendet und gilt als Sinnbild für einen für Chor und Orgel arrangierten Satz. Auch die musikalische Form des *Anthem* ist nicht fest bestimmt.

Verlauf der Gottesdienste in den ländlichen Gemeinden aufgenommen.¹⁸¹ Die Zahl der Kirchen mit einer Orgel stieg innerhalb des gesamten 18. Jahrhunderts von 30% auf 80%.¹⁸² Dennoch ermöglichte es erst das *Church Building Act* von 1818 den meisten *provincial churches*, sich ein Harmonium oder eine Pfeifenorgel anzuschaffen.¹⁸³ Neben den von der Gemeinde gesungenen Liedern wurde auch das Repertoire von Kirchenchören modernisiert. Unterstützend wurden die Chöre seit Ende des 18. Jahrhunderts von umherreisenden Gesangslehrern für eine kurze Zeit geleitet und in den neuesten *psalmodies* unterrichtet. Das Repertoire wurde von den Gesangslehrern kopiert und untereinander ausgetauscht.¹⁸⁴ Da es aber weiterhin keine dauerhaften Chorleiter und ausgebildete Organisten gab, änderte sich für einen Großteil der *parish churches* bis zum Ende des 19. Jahrhunderts kaum etwas.¹⁸⁵

5.2. Embassy chapels

Bis 1791 war die öffentliche Gottesverehrung für Katholiken gesetzlich verboten.¹⁸⁶ Die *embassy chapels*, die Kapellen jener Botschaften aus katholisch geprägten Ländern waren lange Zeit die einzigen Orte in London, wo eine katholische Messe gefeiert wurde. Hier, im geschützten Raum eines Botschaftsgeländes, konnte der katholische Glaube ohne Furcht vor Verfolgung ausgeübt werden. Diese Kirchen waren daher nicht nur für die Botschaftsangehörigen offen, sondern für alle Bürger Londons bzw. Englands. Erst durch die *Catholic Relief Acts* von 1778 und 1791 wurden die meisten der Strafgesetze gegen Katholiken widerrufen und die letzten verbleibenden Verbote schließlich 1829 durch das *Catholic Emancipation Act* aufgehoben, womit die *embassy chapels* ihre einzigartige Stellung mit der Zeit verloren. Nachdem es wieder öffentliche katholische Kirchen gab wurden sie zu "anachronistischen Relikten" der vergangenen Zeit. Die drei größten *embassy chapels* waren in den Botschaften von Portugal, seit 1747 in 74, *South Audley Street*, von Bayern, seit 1788 in der *Warwick Street*, und von Sardinien in der *Duke Street* (heute: *Sardinian Street*), *Lincoln's Inn Field*.¹⁸⁷ Anhaltspunkte für das musikalische Repertoire der *embassy chapels* erhalten wir beispielsweise von Carl Barbandt, der zeitweise Organist an der bayrischen *embassy chapel* war. Über seine Sammlung „*Sacred Hymns, Anthems*¹⁸⁸, and *Versicles*“ von 1766 schrieb Vincent Novello knapp 60 Jahre später in einer anonymen Rezension im „*Quartely Musical Magazine und*

181 Vgl. Drage, A Reappraisal of Provincial Church Music. S. 172.

182 Vgl. Temperley, Music in Church. S. 380.

183 Vgl. Searle, London. Sp. 1458.

184 Vgl. Drage, Sally: A Reappraisal of Provincial Church Music. S. 176.

185 Vgl. Long, Music of English Church. S. 326.

186 Vgl. Temperley, Music in Church. S. 357; Olleson, Philip: The London Roman Catholic Embassy Chapels and their Music in the Eighteenth Centuries. S. 101.

187 Olleson, Philip: The London Roman Catholic Embassy Chapels and their Music in the Eighteenth Centuries. In: David Wyn Jones (Hg.): Music in Eighteenth Century Britain. Aldershot 2000. S S. 101-104. Für weiterführende Informationen vgl. Darby, Rosemarie: The Music of the Roman Catholic Embassy Chapels in London 1765 to 1825. Manchester 1984.

188 Zu Anthems vgl. Temperley, Music in Church. S. 363-377.

Review“, sie wäre „the first attempt to introduce a deviation“ von der Gregorianik¹⁸⁹. Zuvor wurden in den embassy chapels nur gregorianische Choräle gesungen. Barbandts neue Kompositionen war die erste Abweichung von dieser Norm.¹⁹⁰ Seine Sammlung besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil enthält einfache, unkomplizierte Kompositionen für das Hochamt aller wichtigen Feste des Kirchenjahres und weiterhin neuvertont *Domine salvum fac* als Gebet für den König, *Tantum ergo* und *Dies irae*. Der zweite Teil besteht aus 55 Hymnen für Vesper und Komplet. Der Laienmusiker William Mawhood war in allen der drei vorgenannten *embassy chapels* in London als Organist und Chorsänger tätig war.¹⁹¹ Seine Tagebuchaufzeichnungen von Februar 1767 bis September 1790¹⁹² bieten detaillierteste Vorstellungen des musikalischen Repertoires über Datum, Ort und Liturgie dieser drei Kapellen.¹⁹³ An der bayrischen Kapelle war spätestens ab Mitte der 1760er Samuel Webbe sen., Barbandts Assistent, die wichtigste Person der katholischen Kirchenmusik in England. Im Oktober 1775 beerbte er George Paxton als Organist der sardischen Kapelle und wirkte 1776 bis spätestens 1797 oder 1798 als Organist an der portugiesischen Kapelle, war aber weiterhin auch in der bayrischen Kapelle tätig. Damit besaß er in den drei wichtigsten *embassy chapels* jener Zeit die Kontrolle über die musikalische Organisation.¹⁹⁴ Ein Rezensent schrieb in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im „*Quartely Musical Magazine und Review*“ zu Webbes Messen, sie hätten universellen Charakter erreicht und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Beliebtheit nicht verloren. In der sardischen Kapelle gab Webbe freitags kostenlosen Unterricht in Kirchenmusik. Unter seinen Schülern befanden sich auch Samuel Wesley und Vincent Novello, die später in den *embassy chapels* einen ähnlich großen Einfluss hatte wie er. Samuel Wesley schrieb hauptsächlich Motetten, Kirchenlieder und Psalmmodien und arbeitete spätestens seit September 1778 an den *embassy chapels*. Vincent Novello fertigte seit November 1780 Kompositionen für den römischen Liturgieritus an und sang im Chor der sardischen und portugiesischen Kapelle. Dort kam er mit Webbe sen. in Kontakt und freundete sich mit seinem Sohn, Samuel Webbe jun., an. Kurze Zeit später wurde er Assistent des Organisten der sardischen Kapelle. Auch seine Kompositionen (u.a. *A Collection of Sacred Music*, 1811 und 1825) wurden Hauptbestandteil der Liturgie der embassy chapels. Sowohl Novello als auch Wesley wirkten während der Blütezeit der katholischen Kirchenmusik in England zwischen dem zweiten *Catholic*

189 Zit. nach: Olleson, *The London Roman Catholic Embassy Chapels*. S. 107. Vgl. Novello, Vincent: *The Evening Service*. In: *Quartely Musical Magazine und Review* (1823). S. 205.

190 Vgl. Searle, London. S. 1459.

191 Vgl. Olleson, *The London Roman Catholic Embassy Chapels*. S. 108.

192 Die Tagebücher von Mawhood sind teilweise abgedruckt und behandelt in: Reynolds, E. E. (Hg.): *The Mawhood Diary. Selections from the Diary Note-Books of Publications*. 50 Bände. London 1956.

193 Vgl. Olleson, *The London Roman Catholic Embassy Chapels*. S. 108-109. Mawhood erwähnte beispielsweise in den 1760er und den 1770ern zwei Messen von Samuel Webbe sen., zwei Messen von Thomas Augustine Arne als Organist der sardischen Kapelle, eine Messe von Stephen Paxton und eine Messe von Francesco Pasquale Ricci, die sich zum Teil in späteren Musiksammlungen wiederfinden lassen.

194 Vgl. Olleson, *The London Roman Catholic Embassy Chapels*. S. 111. Von der Nachfolge Paxtons berichtet Mawhood am 26. Oktober 1775 in seinem Tagebuch.

Relief Act 1791 und der Schließung der portugiesischen *embassy chapel* 1824. Wesley komponierte in dieser Zeit sein beliebtestes Werk „*In exitu Israel*“ (1810)¹⁹⁵ und Novello veröffentlichte mit seiner zweibändigen „*A Collection of Sacred Music as performed at the Royal Portugese Chapel in London*“ (1811) den Beweis für sein Kompositionsschaffen in der portugiesischen Kapelle.¹⁹⁶ Auch der rege Briefwechsel zwischen Mai 1811 und Dezember 1825 zwischen Novello und Wesley enthält viele Informationen über das Musikleben und Repertoire der *embassy chapels* im beginnenden 19. Jahrhundert: über Musik, die aufgeführt werden soll, Berichte über Folgen des Gottesdienstes, die Wesley während Novellos Abwesenheit durchführte, Wesleys Kommentare über die Kapläne und andere Dinge, die die Kapellen betrafen.¹⁹⁷ Bemerkenswert ist, dass sich während dieser Blütezeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts die *embassy chapels* auch im anglikanischen Umfeld als Ort für vorzügliche Musikdarbietungen etablierten. So war die bayrische *embassy chapels* als “the shilling opera” bekannt, da Sänger von *King's Theatre* hier als Solisten im Gottesdienst auftraten¹⁹⁸. Novellos älteste Tochter Mary schrieb in ihrer Biographie über ihren Vater: „It became a fashion to hear the service at the Portuguese chapel; and South Street, on a Sunday, was thronged with carriages waiting outside, while their owners crowded to suffocation the small, taper-lighted space within”¹⁹⁹.

195 Vgl. Olleson,.: *The London Roman Catholic Embassy Chapels*. S. 109-114.

196 Vgl. Olleson, *The London Roman Catholic Embassy Chapels*. S. 114. Zitat ohne bibliographischen Hinweis. Zugunsten der *variety* finden sich in dieser Sammlung auch Arragements von Werken anderer Künstler.

197 Vgl. Olleson, *The London Roman Catholic Embassy Chapels*. S. 115. Für eine Edition des Briefwechsels siehe Olleson, Philip (Hg.): *The Letters of Samuel Wesley. Professional and Social Correspondance 1797-1837*. Oxford 2001.

198 Vgl. Olleson, *The London Roman Catholic Embassy Chapels*. S. 117.

199 Zit. nach: Olleson, *The London Roman Catholic Embassy Chapels*. S. 117. Vgl. Clarke: *The Life and Labours of Vincent Novello*. S. 4.

6. Schlussbetrachtungen

Das englische Musikwesen im *Georgian Age* war in allen Bereichen vom Wandel der Zeit begriffen. Die von den Werken Händels und der *opera seria* begeisterte Oberschicht bekam ihren Wunsch nach *variety* und *novelty* gestillt, indem bereits bekannte und beliebte Musikwerke durch ihren Inhalt verändert wurden und selten noch dem Originalwerk entsprachen. Der Opernbesuch stillte zudem ihr Begehren nach Darstellung und Sich-in-Szene-setzen. Über viele Jahre hinweg bildete die Oper eine beinahe familiäre Vertrautheit, bis mehrere Faktoren diese im Verlauf weniger Jahrzehnte auflösten. Die auflösenden Faktoren bedingten sich einander: Nach der Vergrößerung des Auditoriums der Londoner Opernhäuser frequentierten auch kontinuierlich mehr Personen aus der *middle class* als Zuschauer zu Opernveranstaltungen. Sie waren durch die industrielle Revolution reich an Geld und Einfluss geworden und konnten sich oftmals auch für eine ganze Saison an Operndarbietungen einschreiben, subkribieren. Oder ein Mäzen spendierte ihnen einen Sitzplatz in der Loge, der vormals im Besitz eines Adligen war. Die reichen Kapitalbesitzer besaßen oftmals mehr als ein verarmter Adelige. Für die bisherigen Zuschauer der Oberschicht schwand mit der Vergrößerung des Zuschauerraumes und den vielen neuen Personen das bisherige Erlebnis des Opernbesuches: Man kannte immer weniger der Personen und konnte auch nicht mehr alle sehen. Darüber hinaus konnten sie sich mit der neuen Art von Oper, der *opera buffa*, nicht identifizieren – im Gegenteil zu den *middle classes*.

Jener Teil dieser *middle classes*, der reich an Bildung war und sich für Kunst interessierte, fand man selten unter den Opernbesucher. Sie spielten vielmehr Opern am heimischen Klavier und anderen Musikinstrumenten nach und knüpften Verbindungen zu Gleichgesinnten. Über diese Verbindungen war ein Opernbesuch möglich, jedoch nicht häufig. Doch oftmals gewann die Familie an Ansehen und Einfluss durch eine gute musikalische Ausbildung ihrer Töchter und damit ihre Verbindungen zur Oberschicht entwickelte.

Eine eigene Form der musikalischen, in sich eher geschlossenen Gruppen waren *glee clubs* und Freimaurerlogen.

Die Kirchenmusik ab dem endenden 18. Jahrhundert wurde im städtischen und ländlichen Bereich einer Reform unterzogen: Neu komponierte, leicht erlern- und singbare Lieder sollten der vorangeschrittenen Verweltlichung der anglikanischen Kirche entgegenwirken. Viele Geistliche kamen ihrer seelsorgerischen Pflicht nicht mehr nach und verweilten auf ihren Pfründen, anstatt Gottesdienst zu feiern. Ausgaben für neue Musik oder einen Chor waren für sie Verschwendung. Unter diesem Betragen litt nicht nur die Kirchenmusik, sondern auch der Gottesdienstbesuch im allgemeinen. Durch die Reformen sollte der Gottesdienst und insbesondere die Kirchenmusik wieder aufgewertet werden.

Die katholischen *embassy chapels* waren bis zum *Catholic Relief Act* ein abgeschlossener Bereich.

Nach Aufhebung dieses Gesetzes wurden namhafte englische Komponisten als Organisten angestellt, die für diese Anstellung oftmals konvertierten. Sie komponierten für den Gottesdienst neue, dem zeitgenössischen Stil entsprechende Werke, die die bisherigen Gottesdienstmelodien zu einem größeren Teil ersetzten. Parallel zum Niedergang der anglikanischen Kirchenmusik wurde die reiche musikalische Entwicklung des Gottesdienstes der *embassy chapels* vermehrt auch von Anglikanern wahrgenommen.

Das blühende englische Musikwesen gab in den Veränderungen der öffentlichen Musikveranstaltungen wie ein Spiegel wider, wie sich die gesellschaftliche Zusammensetzung und die Bedeutung gesellschaftlicher Schichten änderte: Die Oberschicht verlor zum Teil ihren Einfluss und Ansehen zu Gunsten der aufstrebenden *middle classes*.

7. Literaturverzeichnis

- Baer, Marc: Theatre and disorder in late Georgian London. Oxford 1992.
- Blom, Eric: Musik in England. Hamburg [1948].
- Budde, Gunilla: Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. Darmstadt 2009.
- Caldwell, John: England. In: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 3S. Kassel ²1995. Sp. 27-73.
- Carr, Bruce: Theatre Music: 1800-1834. In: Nicholas Temperley/Charles G. Manns (Hgg.): The Romantic Age. The Blackwell History of Music in Britain. Band 5.
- Dahlhaus, Carl: Brahms und die Idee der Kammermusik. In: Neue Zeitschrift für Musik. Mainz 1973. S. 559-563.
- Darby, Rosemarie: The Music of the Roman Catholic Embassy Chapels in London 1765 to 1825. Manchester 1984.
- Drage, Sally: A Reappraisal of Provincial Church Music. In: David Wyn Jones (Hg.): Music in Eighteenth Century Britain. Aldershot 2000. S. 172-190.
- Eibach, Joachim: Die Schubertiade. Bürgerlichkeit, Hausmusik und das öffentliche im Privaten. 2008. In: Themenportal Europäische Geschichte: http://www.europa.clio-online.de/site/lang_de/ItemID_307/mid_12195/40208768/Default.aspx (Letzter Zugriff: 25.02.2013).
- Faulstich, Werner: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830). Göttingen 2002 (= Geschichte der Medien).
- Fiske, Roger: Concert Music II [in 1760 – 1800]. In: Henry D. Johnstone/Robert Fiske (Hgg.): The Eighteenth Century. The Blackwell History of Music in Britain. Band 4. Oxford 1990. S. 205-260.
- Fiske, Roger: English Theatre Music in the Eighteenth Century. London 1973.
- Fiske, Roger: Music in Society. In: Henry D. Johnstone/Robert Fiske (Hgg.): The Eighteenth Century. The Blackwell History of Music in Britain. Band 4. Oxford 1990. S. 3-27.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1990.
- Hall-Witt, Jennifer: Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London 1780-1880. Durham 2007.

- Haskins, Robert: Theatre Music II [in 1760 – 1800]. In: Henry D. Johnstone/Robert Fiske (Hgg.): The Eighteenth Century. The Blackwell History of Music in Britain. Band 4. Oxford 1990. S. 261-312.
- Holman, Peter: Eighteenth-Century English Music. Past, Present, Future. In: David Wyn Jones (Hg.): Music in Eighteenth Century Britain. Aldershot 2000. S. 1-13.
- Hurd, Michael: Glees, Madrigals, and Partsongs. In: Nicholas Temperley/Charles G. Manns (Hgg.): The Romantic Age. The Blackwell History of Music in Britain. Band 5. Oxford 1988. S. 242-265.
- Jungmann, Irmgard: Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart 2008.
- Kendall, Alan: Gioacchino Rossini. The Reluctant Hero. London 1992.
- Krieg, Gustav A.: Einführung in die anglikanische Kirchenmusik. Köln 2007. Long, Kenneth R.: The music of the English church. New York 1972.
- Long, Kenneth R.: The music of the English church. New York 1972.
- McVeigh, Simon: Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century. In: David Wyn Jones (Hg.): Music in Eighteenth Century Britain. Aldershot 2000. S. 72-100.
- Mohn, Barbara: Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert. Quellen, Traditionen, Entwicklungen. Paderborn (.a.) 2000 (= Beiträge zur Kirchenmusik 9).
- Nicoll, Allardyce: A history of early eighteenth century drama 1700-1750. Cambridge 1925.
- Olleson, Philip (Hg.): The Letters of Samuel Wesley. Professional and Social Correspondance 1797-1837. Oxford 2001.
- Olleson, Philip: The London Roman Catholic Embassy Chapels and their Music in the Eighteenth Centuries. In: David Wyn Jones (Hg.): Music in Eighteenth Century Britain. Aldershot 2000. S. 101-118.
- Perkin, Harold: The Origins of Modern English Society 1780-1880. London 1969.
- Petrat, Nicolai: Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848). Hamburg 1986. (=Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 31)
- Philip, Robert: London. In: Stanley Sadie (Hg.): New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 15. London 2001. S. 91-167.
- Range, Matthias: William Boyce' Anthem for the Wedding of King George III. In: Musical Times 147 (2006). S. 59-66.
- Reimer, Erich: Hausmusik. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, 5. Auslieferung). Mainz 1977.
- Rohr, Deborah: The Careers of British Musicians. A Profession of Artisans. Cambridge 2001.

- Sadie, Stanley: Music in the Home II [in 1760 – 1800]. In: Henry D. Johnstone/Robert Fiske (Hgg.): The Eighteenth Century. The Blackwell History of Music in Britain. Band 4. Oxford 1990. S. 313-354.
- Searle, Arthur: London. In: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 5S. Kassel ²1996. Sp. 1455-1475.
- Temperley, Nicholas: Music in Church. In: Robert Fiske (Hg.): Music in Britain. The Eighteenth Century. Oxford 1990. S. 357-396.
- Weber, William: Did People Listen in the 18th Century? In: Early Music 25 (1997). S. 678-681.
- Willaert, Saskia: Italian Opera at the King's Theatre in the 1760. The Role of the Buffi. In: David Wyn Jones (Hg.): Music in Eighteenth Century Britain. Aldershot 2000. S. 17-35.
- Wood, Gillen D'Arcy: Romanticism and music culture in Britain 1770-1840. Virtue and virtuosity. New York 2010.
- Woodfield, Ian: Opera and drama in eighteenth-century London. The King's Theatre, Garrick and the business of performance. Cambridge 2001. (= Cambridge studies in opera)
- Zöllner, Eva: English Oratorio after Handel. The London Oratorio Series and its Repertory 1760 – 1800. Marburg 2002.