

DIE MUSIKFORSCHUNG

74. Jahrgang 2021 / Heft 1

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)
Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier (†), Ulrich Konrad,
Andreas Münzmay und Dörte Schmidt

Inhalt

Hartmut Schick: Zum Gedenken an Ludwig Finscher (1930–2020)	1
Rudolf Flotzinger: Was neu war an <i>methodo nova ac certa</i> von Johann Joseph Fux .	2
Daniel Brandenburg: Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker: Künstler- leben und -alltag im Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts	14
Herbert Schneider: Die Entwicklung des Air mit Da capo von Lully bis Rameau und seinen französischen Zeitgenossen	26

Besprechungen

Jacques-Marie Guilmard: L'origine du chant grégorien (Winkelmüller-Urechia; 60) / Motet Cycles between Devotion and Liturgy (Pietschmann; 62) / Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682–1715) (Weißmann; 64) / „Gesammet und ans Licht gestellt“. Poesie, Theologie und Musik in Anthologien des frühen 18. Jahrhunderts (Cerkovnik; 66) / *Mémoires en vogue au XVIIIe siècle. Le répertoire des timbres de Patrice Coirault* (Schneider; 69) / „Göttlicher Meister, ich habe dich verkannt!“ Gioachino Rossini aus der Sicht des frühen biographischen Schrifttums in deutscher Sprache (Jacobshagen; 74) / Beatrix Borchard: Clara Schumann. Musik als Lebensform. Neue Quellen – andere Schreibweisen (Hofmann; 76) / Jan Assmann: Kult und Kunst. Beethovens Missa Solennis als Gottesdienst (Poppe; 77) / Michael Hofmeister: Alexander Ritter. Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss (Mende; 79) / William Melton: Humperdinck: A Life of the Composer of ‚Hänsel und Gretel‘ (Schaarwächter; 82) / RE-SET. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900 (Fortunova; 83) / Ulrike Hartung: Postdramatisches Musiktheater (Czolbe; 86) / Ulli Götte: Wiederholung als zentrales universelles Gestaltungsmittel der Musik (Töpel; 88) // John Jenkins: *Fantasia-Suites: III* (Möller; 90) / Jean-Philippe Rameau: *Opera Omnia. Serie IV. Band 2 & 7, 16 und 18* (Scharrer; 92) / Carl Maria von Weber: *Sämtliche Werke. Serie VIII, Band 3* (Tusa; 96)

Eingegangene Schriften	98
Eingegangene Notenausgaben.	100
Mitteilungen	100
Tagungsberichte	101
Die Autoren der Beiträge.	102

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 74. Jahrgang 2021 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier (†), Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.

ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Hochschule für Musik und Theater München, friedrich.geiger@hmtm.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: info@musikforschung.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 97,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 29,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

Anzeigenannahme: Anzeigenannahme: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: bastian@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 23 vom 1. Januar 2021

Beilagenhinweis: Prof. Dr. Axel Beer, Klein-Winternheim

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza



Hartmut Schick (München)

Zum Gedenken an Ludwig Finscher (1930–2020)

Die deutschsprachige, wenn nicht gar die internationale Musikwissenschaft verliert mit Ludwig Finscher den profiliertesten Vertreter, den sie neben und nach Carl Dahlhaus hatte. Dies ging wohl manchen durch den Kopf, als sie vom Tod Finschers am 30. Juni 2020 in Wolfenbüttel erfuhren. Nichts freilich wäre ihm selbst peinlicher gewesen, als über seinen Rang zu debattieren. Man versuche nur, seine Begabungen bestmöglich fruchtbar zu machen, hätte er gesagt, und angesprochen auf seine immense Produktivität, seine Vielseitigkeit und sein wahrhaft enzyklopädisches Wissen – wer sonst auf der Welt hat je „seine“ 29-bändige MGG Zeile für Zeile kritisch gelesen? – hätte er errötend abgewiegelt: Ich dilettiere nur auf vielen, vermutlich zu vielen Feldern.

Die Ehrungen, die ihm zufielen, sprechen in summa dennoch für singulären Rang: allen voran 1995 die Aufnahme in den Orden *Pour le Mérite* in der Nachfolge von Georgiades und Dahlhaus und 2006 die Auszeichnung mit dem Balzan-Preis als überhaupt erster Musikwissenschaftler. Viel zu bescheiden Finschers Replik auf György Ligetis Laudatio von 1995: Er betreibe eine „sehr andere Art von Musikwissenschaft“ als seine Vorgänger im Orden, sei sicherlich „weniger innovativ als die beiden“ und „ganz sicher weniger universal“. Das Wichtigste sei ihm immer, „Kompositionsanalyse zu verbinden mit einer Positionierung der Werke in der Ideen- und Sozialgeschichte“. Die Erschließung der Gattungsgeschichte als immens fruchtbares neues Paradigma: Das war fraglos sein Lebensprojekt. Neben der MGG und den vielen prägnanten Spezialstudien, seinen großen Editionen und den von ihm initiierten Akademieprojekten zur Cappella Sistina und der Mannheimer Hofkapelle haben vor allem seine eindrucksvollen Gattungspanoramen – zur Messe und Motette in der Renaissance, zum Streichquartett, zur Symphonie, aber auch zu volkssprachigen Gattungen des 16. Jahrhunderts und zuletzt noch zur Triosonate – dem Fach neue Fundamente gegeben. Am nächsten stand ihm dabei lebenslang Joseph Haydn, dessen konzise Ausdrucksweise und pointierter Witz dem eigenen Naturell und Sinn für Komik so verwandt waren.

Zu den aktuellen Moden des Faches mögen Finschers stets im Musikwerk wurzelnde, sich auch für Entlegenes begeisternde Impulse längst quer stehen; seine analytische Bodenhaftung mit ihrer Offenheit für weite Horizonte wird sich dennoch als Modell langfristig halten. Eine Schule wollte er nie begründen, so sehr die, die in Frankfurt und Heidelberg bei ihm studierten, ihn verehrt, nein: geliebt haben. Die fast kindliche Neugier dessen, der doch schon alles zu kennen schien, war unwiderstehlich; seine Bereitschaft, sich von Studierenden überraschen, gar irritieren zu lassen, immens motivierend. So hat Ludwig Finscher einen vielgestaltigen Schülerkreis hinterlassen, den der neugierige Blick auf die gesamte Musikgeschichte eint. Wie mit der MGG hat er auch mit der Übernahme von Funktionen und seiner internationalen Vernetzung das eigene Fach nachhaltig geprägt, etwa als Herausgeber der *Musikforschung* und als Präsident der GfM wie der IMS. Er, der so Wesentliches zur „Klassik“ zu sagen wusste und die Berge so liebte, dürfte nun selbst als ein Klassiker der Musikwissenschaft den Parnass erklimmen.

Rudolf Flotzinger (Graz)

Was neu war an *methodo nova ac certa* von Johann Joseph Fux

Der Repräsentant der Barockmusik in Österreich, Johann Joseph Fux, kann zwar als heute richtiger beurteilt und näher an das herangerückt gelten, wie er sich selbst gesehen haben mag (als Musiker, Komponist und Lehrer). Doch ebenso wahrscheinlich ist manch verbreitete Meinung über ihn fragwürdig und wurden selbst naheliegende Fragen noch nicht ernst genug gestellt. Als Einstieg diene vorerst der rezente Hinweis auf jene Stelle in der Widmung, mit der er wohl vor 1695 seine *Missa Sanctissimae Trinitatis* samt eingefügter Triosonate Kaiser Leopold I. überreichte.¹ Neben dem Anspruch auf Autorschaft dieser „frühen Früchte [s]einer Arbeit (fructus laboris mei primulos)“, indem er sich, zwar nicht mehr ganz jung, einen „frischgebackenen Autor“ nannte,² ist Weiteres wert zu bedenken: Mit dem Hinweis, der Kaiser habe „nicht erst einmal seine gütigen Ohren und Augen auf diese unedlen Sprösslinge, nämlich Noten, gerichtet (non semel benignas aures, et oculos deflexerit in ignobiles partus, seu notas)“, stellt Fux eine Beziehung zu Schriftlichkeit her, auch nimmt er, indem „auf allgemeinen Wunsch auf dem Titelblatt des umbenannten Werks erst jetzt ‚der heiligsten Dreifaltigkeit‘ geschrieben stehe (demum exigit omnium, quod SS^{mae} Trinitatis fronti operis neodicati inscriptus sit)“, den Ausdruck „Werk (opus)“ vorweg und bestätigt, dass jenes schon einige Zeit zuvor entstanden und anders benannt war, zugleich liefert er eine Grundlage für die verbreitete Anekdote seiner Entdeckung durch den Kaiser selbst.³ Die mit der Wiederholung, der habe „die Messe und ihren jungen Autor, noch Neuling der Kirchenmusik, schon einmal seines erhabensten Blicks gewürdigt (hanc Missam, et novellum authorem, sacrae musices Tyronem, quem Augustissima facie semel dignatus es)“ verbundene Bitte, er möge ihm gewogen bleiben, war erfolgreich: Fux hat bekanntlich bei Hofe neben seinem Amt als Schotten-Organist als Kirchenkomponist begonnen.

Mehrere spätere Texte⁴ werden ähnlichen Mustern folgen und nebstbei biographisch verwertbare Hinweise enthalten. Allein so wird nicht nur offenbar, dass Fux auch mit Eigenheiten unterschiedlicher Textformen vertraut war, sondern in den Jesuitenschulen zu Graz und Inngolstadt eine solide sprachliche Ausbildung genossen hatte. Besonders dürften in dem frühesten autograph erhaltenen Dokument über die zu erwartende Unterwürfigkeit hinaus zwei Diminutiva zu beachten sein: in primulos eine gewisse Diskrepanz zwischen der kleingeredeten Frucht seiner Mühe (labor) und dem Gewicht von opus liegen, weil in letzterem Wort schon seit der Antike bei Hand- und Kunstwerken auch ein metonymisches

1 Johann Ev. Habert / Gustav Adolf Glossner (Hrsg.), *Johann Josef Fux Messen* (= DTÖ 1), Wien 1894, S. 3; Rudolf Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben – musikalische Wirkung – Dokumentation*, Graz 2015, S. 376.

2 Martin Eybl, „Triosonaten“, in: Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 167–201, insbes. S. 168; Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 88, 107.

3 Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 29ff., 34ff.

4 Ebd., S. 376–378.

„vollendet“ steckte.⁵ Nur wenige Jahre später wird Fux dann im Titel seiner *Concentus*⁶ die übliche Prestige-Bezeichnung *Opus primum* verwenden. In ähnlicher Weise könnte er mit novellus einen gewissen Unterschied zu novus (etwa im Sinn von: nicht ganz neu) meinen. Klar stellt er, worin für ihn ein Musikwerk bestand: in Noten als den eigentlichen Kindern (partus) des Schöpfers. Ob in handwerklich geprägten Improvisationen oder allein im Kopf entstanden, war schriftliche Fixierung schon vor einiger Zeit zu Unveränderbarkeit eines Werks⁷ gesteigert worden (vgl. Listenius ab 1533: „Musica poetica consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit“⁸). In methodischer Hinsicht ergibt sich, dass einerseits die Vielfalt an Informationen über die Beziehung von Autorschaft und Werkcharakter hinaus einer genaueren Beachtung von Fuxens Ausdrucksweise und Wortwahl geschuldet ist und andererseits eine Ausweitung dieser Einsicht gleichfalls weitere Momente für die Beurteilung seiner „Leistungen als Theoretiker und Komponist“, „seines pädagogischen Könnens“ und „des in gelehrtem Latein geschriebenen *Gradus ad Parnassum*“⁹ erwarten lässt.

Als Beispiel dafür sei aus den vielen Möglichkeiten der Annäherung an Fuxens Denken und Ansprüche allein anhand dieses Buchs die wohl verbreitetste mit ihm assoziierte Meinung gewählt: Er hätte insbesondere mit den später sprichwörtlich gewordenen „Fuxischen Gattungen“ eine Kontrapunktlehre geschaffen, die sich der Harmonielehre à la Jean-Philippe Rameau (ab 1722) entgegenstellen ließ, und er selbst habe dies als Neuerung in seinem Buchtitel angesprochen. Allerdings ist selbst in wissenschaftlichen Texten nicht immer ganz klar, was mit „dem“ bzw. „den“ *Gradus ad Parnassum* gemeint sei: das lateinische Original (1725), die deutsche Übersetzung von Lorenz Mizler (1742),¹⁰ eine von späteren in andere Sprachen oder eine der Bearbeitungen, in denen zunehmend gewisse Abschnitte fehlen. Die Aufdeckung dieser im Zuge der Rezeptions- und Forschungsgeschichte vorgenommenen Veränderungen und Berichtigung erfolgt durchwegs anhand besonderer Fragestellungen. Tatsächlich haben die Kürzungen vor allem die Grundlagen der Kontrapunktlehre überstanden, darunter die je bis zu fünf an Schwierigkeitsgrad und Stimmenanzahl zunehmenden Übungen (exercitia) für fünf Idealtypen (species), die ursprünglich kaum ein Drittel des

5 Belegstellen auch in: *Stowassers Lateinisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. Wien 1936, S. 543.

6 *Concentus musico-instrumentalis in septem partittas, ut vulgo dicimus, divisus: dedicatus Iosepho Primo Romanorum Regi authore Joanne Iosepho Fux, sacrae Caesareae Majestatis musices compositore, Opus primum*, Norimbergae [...] M.DCCI.

7 Nicht dasselbe wie Individualität; vgl. Ludwig Finscher, „Die ‚Entstehung des Komponisten‘. Zum Problem Komponisten-Individualität und Individualstil in der Musik des 14. Jahrhunderts“, in: *IRASM* 6 (1975), S. 29–44.

8 Nicolaus Listenius, *Rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comparata*, Wittenberg 1533.

9 Z. B. Othmar Wessely, *Johann Joseph Fux. Persönlichkeit. Umwelt. Nachwelt* (= Jahressgabe 1979 der Johann Joseph Fux-Gesellschaft), Graz 1979, S. 12.

10 *Gradus ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae regularem, Methodo nova, ac certa, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita: Elaborata* [...] Joanne Iosepho Fux, Sacrae Caesareae, ac Regiae Catholicae Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Praefecto, Viennae Austriae [...] 1725. – *Gradus ad parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition Auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art ausgearbeitet von Johann Joseph Fux, Weil. Sr. Kayserl. und Königl. Cathol. Majest. Carls des VI. Ober Capellmeister. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Mizlern, Der freyen Künste Lehrer auf der Academie zu Leipzig. Mit sieben und funfzig Kupfertafeln in Quart*, Leipzig, 1742. – Vgl. Flotzinger (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 342–351.

Gesamtumfangs des Buches (pag. 43–140 in 280) umfasst hatten und das Hauptgewicht der geplanten umfassenden Kompositionslehre kaum hätten tragen können.¹¹

Das Titelblatt [1*]¹² der *Gradus* ist so typisch barock wie informativ. Schon in seiner Studienzeit mag Fux eine von älteren Schriften in die Hände gefallen sein, deren Titel oder Inhalt auf seine eigene vorausweisen könnte.¹³ Die oberste Zeile blieb als Kurztitel erhalten, obwohl man sich nicht einmal über die Philologie des Worts *gradus* (Singular oder Plural; Bedeutung Schritt oder Stufe) einig war. Den für Benutzer wichtigeren Zweck nennen erst die Zeilen nach *sive / oder*: „Anleitung zur musikalischen Komposition anhand von Regeln nach einer neuen und sicheren Methode, die bisher noch nie in so klarer Ordnung veröffentlicht wurde.“ Die sichtlich auch als Werbung gemeinte Sequenz Funktion (Lehrbuch) – Ziel (Kompositionen) – deren Art (Regel-gerecht) – dessen Weg (Methode) leuchtet sofort ein, ist aber nicht eindeutig: Im Zentrum steht das Interesse an Kompositionen, deren Neuheit doch einerseits bei erstmaligem Auftreten selbstverständlich, andererseits von Können, Muster, Erwartung etc. abhängig ist. Ausdrücklich sind neu und Methode miteinander verbunden und ist letztere nicht gemäß dem griechischen Grundwort *hodós* (Straße [Ort], Reise [Handlung], Verfahren [metonymisch]) näher bestimmt, sondern bewertet (erfolgversprechend, neuartig dargestellt). Beide Momente gehorchen Regeln und pädagogischen Zwecken. Die abschließenden Autor- und Verlagsangaben erklären sich aus der Titel-Funktion und können hier ebenso übergangen werden wie die Widmung an den Kaiser [3*f].

Wie wichtig Fux (vielleicht von René Descartes' *Discours de la méthode*, 1637 angeregt) Methodik war, ist auch darin ersichtlich, dass er in der Vorrede an den Leser (*praefatio ad lectorem* [5*ff]) auf sie zurückkommt. Er beginnt die Begründung für sein Buch mit der Wiederholung einer in der Musikgeschichte nicht seltenen und von ihm selbst um 1718 mit ähnlichen Worten¹⁴ geäußerten Klage: dass „die Musik [als *ars*] fast willkürlich geworden sei, da sich Komponisten an keine Vorschriften mehr binden wollten (*musicâ ferè arbitrariâ factâ, Compositores nullis praeceptis, nullisque institutis obstringi volentes*“ [5*]) – womit er an der nicht erst seit Tinctoris (1477) verfochtenen Notwendigkeit von Regeln¹⁵ festhält, und dass es zwar hinreichend spekulative (theoretische) Schriften über Musik gebe, aber wenige über deren aktive (praktische) Seite; in denen gehe es nicht „um eine leichte Methode, nach der Anfänger behutsam fortschreiten und wie auf einer Leiter zum Vollbesitz dieser Kunst gelangen können (*methodo facili, qua pedetentim tyrones tanquam per scalam scandere, atque ad artis hujus adeptionem pervenire possent*“ [5*f]), da möge jeder der eigenen Sichtweise (*consilium*) folgen; aber seine „Intention ist Hilfestellung für mittellose Heranwachsende [wie einst er selbst] bei ihrem Wunsch, die Kompositions-Wissenschaft [vgl. später Haydn] zu erlernen (*institutum mei est, praesidium ferre adolescentibus ad hanc*

11 Einen gewissen Endpunkt bildet: Ernst Tittel, *Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach J. J. Fux*, Wien 1959.

12 Die Angaben in eckiger Klammer beziehen sich auf das lateinische Original, dort unpaginierte Seiten mit Asteriscus *; deutsche Übersetzungen sind teilweise nach Mizler.

13 Z. B. Sigismund Salminger, [Einblattdruck] *Gradatio, sive scala principiorum, artis musicae, pro tyronibus. iam primum incipientibus. Ain Gesanglätter, darmit die anfänger der Musik leichtlich mögen in die kunst geführt werden*, Augsburg [c.1545]; vgl. Theodor Göllner bzw. Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts I–II* (= Geschichte der Musiktheorie 8), Darmstadt 2003, S. 265–272 bzw. 1994, S. 403–414.

14 Widmung der *Messa di San Carlo* an Kaiser Karl VI.; Flotzinger in *Johann Joseph Fux. Leben*, S. 65, 377.

15 Vgl. Knud Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1964, S. 5–8.

facultatem adspirantibus“ [vgl. Salminger¹⁶]). Deshalb habe er „schon vor Jahren darüber nachzudenken begonnen und weder Arbeit noch Mühe gescheut, eine einfache Methode wie die zu finden, mit der man selbst noch sehr Junge zunächst Buchstaben kennen, danach Silben lesen, Silben verbinden, und endlich lesen und schreiben lehrt („quapropter jam plures ante annos animo scrutari coepi, nulli neque labori, neque studio parcens in reperienda methodo facili, simili prorsus, qua tenera aetas primò literas noscere, post syllabizare, plures deinde syllabas conjungere, postremò legere, & scribere docetur“). Nachdem er „beim Gebrauch in eigenen Unterweisungen gesehen habe, dass damit Lernende innert kurzer Zeit unglaubliche Fortschritte machen, [...] will er] das während dreyßig Jahren, in denen er drei Römischen Kaisern dienen durfte, das durch ständige Nutzung Erfahrene und Erlernte [...] der musikalischen Welt getreulich vermitteln (Cum enim eâ usus in dandis lectionibus advertissem, studiosos parvo temporis spatio mirabilem hac in arte progressum fecisse, [...] quidquid per triginta annorum propè continuam praxis, tribus A. A. Romanorum Imperatoribus inserviens [...] cum Republica Musica fideliter communicarem).“ [6*f]. Der Ausdruck „res publica“ war schon seit Jahrhunderten nach römischem Vorbild einfach für öffentlich verwendet, mehrfach spezifiziert und Monarchien gegenübergestellt worden. Also ist hier die Erwähnung der Kaiser assoziativer Natur, doch sind Fuxens „Republica Musica“ (1725) und Mizlers Übersetzung „Musikwelt“ (1742) willkommene Belege für Parallelen zu „res publica literaria“, die über Öffentlich- und Schriftlichkeit im 17. Jahrhundert zur freien Gelehrtenrepublik und im 19. Jahrhundert zu weiterer Idealisierung führen sollten. Übrigens spricht Fux nur hier einmal von Aufsteigen „wie auf einer Leiter / tanquam per scalam“, doch selbst bei der Anpreisung seiner Methode als leicht / facili [5*, s. Salminger u. a.] nur vom erzielbaren Lernfortschritt (progressum), weiterhin von Arbeit (labor) und liefert nebstbei wieder biographische Aspekte.¹⁷

Die angepriesene, doch nicht genauer bestimmte Methode ist dem Zusammenhang gemäß auf die Gesamtdarstellung und nicht nur gewisse ihrer Teile zu beziehen. Trotzdem dürften Missverständnisse, die zu den obenerwähnten Bearbeitungen führen sollten, von hier ausgegangen sein: einer Verbindung von Methode als Weg mit einer Bedeutung von gradus weniger als zielstrebiges Fortschreiten, sondern als Aufstieg, der vielleicht eher vom Parnass als Musenberg suggeriert, als von Fux intendiert oder wenigstens gestützt war. Dazu liefert er in der Praefatio keine Präzisierung nach, sondern eine andere Argumentationskette: wer (strebende Schüler, auch Anfänger = von Anfang an) auf dieser Straße wie (leicht, sicher, in kurzer Zeit) und wodurch (Übungen / lectionibus) wohin (Einsicht / ad artis hujus adeptionem) gelange. Dabei werden ihm zwar enge Bezüge zur Musik (aus und für sie, „pädagogisch-zweckmäßige Anlage und die Darstellung des Lehrstoffes“¹⁸) wichtiger gewesen sein als Leichtigkeit, doch konnten Missverständnisse nicht nur in Blick-Verengung auf bestimmte Abschnitte wurzeln, sondern ebenso sich äußern. Nicht zuletzt könnte die bis in jüngste Zeit allzu selten gestellte Frage nach der intendierten Kompositionslehre zum Teil sogar im Erfolg der erhalten gebliebenen Abschnitte begründet sein, indem er als Be-

16 Marie Luise Göllner, „Salminger“, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 22, London 2001, S. 169f.

17 Unter der Annahme, die Vorrede sei kurz vor Druckbeginn verfasst, führen die 30 Jahre zu 1694/95 als plausiblen Zeitpunkt für die obzitierte Widmung und den Beginn einer formellen Bindung an den Kaiserhof.

18 Hellmut Federhofer, „25 Jahre Johann Joseph Fux-Forschung“, in: *Acta musicologica* LII/2 (1980), S. 155–194, insbes. S. 192.

stätigung verstanden und nicht abgetan werden konnte. Auch mochte Rezeption sowohl die Bedeutung von Regeln anerkannt als auch *gradus* und Methode verknüpft haben, weil beides als zielführend gemeint sein und so einem Lehrbuch wie einer „bislang nie dargestellten“ Sache gerecht werden konnte.

Weder Fuxens Titel ist eine Einschränkung der „*methodus nova*“ auf bestimmte Abschnitte des Buchs noch diesem eine simple Analogie zu Lesen- und Schreiben-Lernen zu entnehmen. Wohl aber hat sich nun die Anzahl der Bestimmungsmomente für jene erhöht, ja ist zu ergänzen: Nicht nur sämtliche *species* sind mit Musterbeispielen versehen, sondern auch die abgestoßenen Kapitel waren das gewesen. Somit bietet sich bei der Suche nach einer eigenen Methode die einzige bisher je mit Fux in Zusammenhang gebrachte an: die aus der Antike stammende, durch den ‚Dreischritt‘ *doctrina* (*praecepta* / Lehre) – *exempla* (Beispiele) – *imitatio* (von Mustern) gekennzeichnete der Rhetorik und *Ars poetica*.¹⁹ Eigentlich allen Lernvorgängen zugrunde liegend, hat das Prinzip Nachahmung in entsprechenden Adaptierungen schon längst auch der Ausbildung von Künstlern gedient. Als spezielle „rhetorisch-pädagogische Tradition“ war sie im 16. Jahrhundert verstärkt aufgegriffen worden und fand im 17. nicht nur Eingang in die höheren Schulen (führte hier u. a. zum „Unterricht im Lateinischen als Muttersprache der Gelehrten“, zu lateinischen Stilübungen und Theaterformen, zeitigte „gelehrte Stufen des Sprechen- und Schreibenlernens“, und selbst „nichtliterarische Disziplinen“ bedienten sich ihrer „bewährten Formen zur Darstellung des Lehrstoffes oder zur Überprüfung der Kenntnisse“; kurzum: Sie war „als Bildungsdisziplin während der Barockepoche ein zentraler Faktor des literarischen Lebens“²⁰. In den *Gradus* war sie bislang nur als Verfahren zur Eruierung und Beurteilung möglicher Vorbilder angesehen worden. Dass jedoch auch Fux an eine umfassende Musik-spezifische Adaptierung gedacht habe, wäre vielleicht schon der Ansage in der Praefatio zu entnehmen gewesen, er „möchte lieber verstanden werden denn als Redner erscheinen (*malo etiam intelligi, quàm Orator videri*)“, und ebenso den Zentralbegriffen *doctrina* und *praecepta* daselbst: „*compositores nullis praeceptis [...] volentes sowie permultos, & doctrinâ, & auctoritate claros scriptores*“ [5*]. Das gilt es also weiterzuverfolgen.

Als eine frühe musikalische Adaptierung der „rhetorisch-pädagogischen Tradition“ kann die Orgelschule *Il Transilvano*²¹ des Minoriten Girolamo Diruta (I/1597, II/1609 u. ö.) gesehen werden. Sie könnte bei Fuxens Ausbildung benutzt worden sein, erinnert jedenfalls stark an ihn: ebenfalls zwei Teile, Dialog, Anspruch auf leicht und rasch erfolgreichen *vero modo*, Regeln, Übungen (*practica*) anhand eigener und fremder Musterbeispiele, die jeweils Prinzipien gelten und wichtiger sind als die mündliche Unterweisung (d. h. es ist Aktivität des Schülers gefordert), 2- bis 4-stimmige Beispiele für Intavolierung, zur Diminuierung sei nur ein guter Sänger und Kontrapunktiker in der Lage, Generalbass eher ein „fauler Schwindel“, Einschub einzelner Fragen in bestimmte größere Zusammenhänge. Als direkte Vorlage für Fux fungierte Diruta jedoch offenbar nicht. Im Unterschied zu den *Gradus* handelt dessen erster Teil allein über Spielpraxis (ebenfalls durch Vor- und Nachmachen), die später im

19 Rudolf Flotzinger, „Die Musikanschauung des Johann Joseph Fux (1660?1741)“, in: *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* 10 (1995), S. 92–115, insbes. S. 110f.

20 Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. 44, 59, 241ff., 335, 348, 448, 472.

21 *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & instrumeti da penna [...] Nel quale facilmente, & presto s'impara di conoscere [...] provando la verità, et necessità delle sue Regole [...]*, Venetia [...] MDXCVII. – Vgl. Carl Krebs, „Girolamo Diruta's *Transilvano*. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert“, in: *VjMw* 8 (1892), S. 307–388.

zweiten theoretisch unterlegt wird, während Fux Grundlagen des prosaischen ersten Teils²² im dialogischen zweiten zur Anwendung bringt und auch andere Ziele verfolgt, indem es um Kompositionen und nicht um deren Wiedergabe geht. Ob auch die Gegenüberstellung von *musica speculativa* und *activa* in der Praefatio generell so gemeint ist, bleibe offen, doch ist sie in der nachfolgenden Darstellung mehrmals zu beobachten. Sodann könnte allein aufgrund der Übereinstimmungen in den Titeln eine vorerst nicht klar zu bewertende Wirkung der *Schule der gebundenen Rede, die nach einer neuen und leichten Methode und Maßregel [...] einen Weg zu Eloquenz eröffnet* des Kölner Jesuiten Jakob Masen,²³ eines führenden Autors des Jesuitentheaters und Befürworters der um 1650 modischen *argutia*-Bewegung [*argutus* = geistvoll, spitzfindig] auf Fux vermutet werden (gradus ist hier eindeutig Plural, *palaestra* wörtlich als Ringschule Hinweis auf Komplexität der Ergebnisse?). Einer anderen und etwa zur gleichen Zeit ebenfalls zwecks Lehrbarkeit vorgenommenen Systematisierung sog. rhetorisch-musikalischer Figuren (z. B. Joachim Burmeister, *Hypomnematum musica poetica*, 1599²⁴) sollte später die auf seinem Lehrer Heinrich Schütz fußende Kompositionslehre von Christoph Bernhard (1627–92) entsprechen, die in Österreich unter verschiedenen Namen verbreitet war und gewiss zu Fuxens Hauptquellen gehört. Beim Vergleich letzterer „lässt sich zwar nicht in der Methode, wohl aber in der gleichen Zielsetzung vollkommene Übereinstimmung feststellen“²⁵. Diese Divergenz würde sich bereits erklären, wenn Fux seine neue Methode für die Kompositionslehre durch eine Verbindung verschiedener rhetorisch unterlegter und ungleich alter Erfahrungen gewonnen hätte. Voraussetzung wäre in diesem Fall, dass ihr keines der ersichtlich gewordenen Bestimmungsmomente widerspricht. Das trifft nun ebenso zu wie der kaum zu bezweifelnde Eindruck, dass alle Musterkompositionen in den *Gradus* den exempla jenes „Dreischritts“ entsprechen und weiterhin demselben Zweck der Befähigung zu schöpferischer Nachahmung (*imitatio*) dienen sollen. Ein solches Weiterwirken schiene nur in einem Rahmen möglich, dessen Momente klar musikbezogen sind (nicht so bei bloßer Projektion), sich in den *Gradus* schon bewährten und „in bislang unbekannter Art dargestellt“, doch im Zusammenwirken relativ neu sind.

Ohne Zweifel bilden die *Gradus* ein System von gewichteten Momenten und / oder gerichteten Schrittfolgen. Bereits diejenige von den allgemeinen Grundlagen (*naturegegebene* [*natura adjuvante*, 44], theoretische, mathematische etc.) im ersten Teil zu deren praktischen Anwendungen im zweiten ist pädagogischer Natur und einem Lehrbuch angemessen. Erst im zweiten Teil finden sich mehrfach Abfolgen, die – wie schon im Mittelalter von *cantor* zu *musicus* – als aufsteigend verstanden werden und zu Überbetonungen führen konnten: An erster Stelle die zunehmende Anzahl der Stimmen von zwei bis vier, denen zunächst drei Übungsfolgen (*exercitia*) mit je zwei bis fünf *Lectionen* gemäß den *Contrapuncti species* eins bis fünf (von *punctus contra punctum* bis *contrapunctus floridus*) gewidmet sind [pag. 45–140]. Unterschiedlichen Charakter besitzen sodann die Lektionen betreffend *Imitation*, *Fuge*, doppelten Kontrapunkt, *Modi*, *Geschmack* und *Stil*, in letzterem außerdem die Arten vom rein vokalen über den instru-

22 Zur Vermeidung von Verwechslungen steht hier Teil für originaliter liber für Abschnitt im Buch.

23 Jakob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae, Novam ac facilem tam concipiendi, quam scribendi quovis Stylo poetico methodum ac rationem complectitur* [...], 2 Tle., Coloniae 1654.

24 Hans-Heinrich Eggebrecht in: Ders., *Riemann Musik Lexikon. Sachteil*, Mainz 1967, S. 599f., 286–288.

25 Hellmut Federhofer, „Der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux und seine Vorläufer in Österreich“, in: *Musikerziehung* 11 (1957), S. 31–35, insbes. S. 32; Ders., „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 264–279.

mental begleiteten a cappella bis zum stilus mixtus aus vokalen mit instrumentalen Gruppen, und zuletzt auch die implizit kompositorisch wirksamen Werk-Gattungen. Trotz abnehmender Klarheit der Disposition – pag. 198/99 besitzt falsche und anschließend gleichbleibende Kolumnentitel²⁶ – steuern die letzten Abschnitte auf die musikdramatischen Formen als inhaltlichen Höhe- und formalen Endpunkt der Darstellung zu.

An einer den Sprachkünsten (rhetorica bzw. poetica) entsprechenden Lehrbarkeit der musikalischen Kunst hat Fux sichtlich nicht gezweifelt. Bei der Analogisierung in den *Gradus* entstand allerdings die Schwierigkeit, den besagten Drei-Schritt mit dem einfachen von den Grundlagen zu deren Anwendungen zur Deckung zu bringen. Zwar lägen gewisse Parallelen zwischen doctrina (praecepta) und musica theoretica (= I. Teil [42]) nahe, doch nicht mehr im gleichen Maß von musica practica im II. Teil und zugehörigen Übungen (exercitii) anhand von Mustern (exempla), d. s. vorliegenden Kompositionen, während die des Schülers nur mögliche waren, und die erwähnte Unterordnung der alten Methode für Überprüfungen unter die neue. Ziel des Lehrbuchs ist die Befähigung zu Kompositionen aller Gattungen, Arten und Funktionen, die – auch das ist dem Fux oft nachgesagten Vorwurf von Konservativität entgegenzuhalten – durch Offenheit und mögliche Neuheit charakterisiert sein sollten. Dass Fux musikalische Werke mit solchen anderer Künste als wenigstens gleichrangig betrachtete, ließ er wiederholt und dabei – man unterschätze die Parallelität des Ausdrucks Composition nicht – eine besondere Inklinatio zur Literatur erkennen: z. B. indem er das damalige Sprichwort „Orator fit, poëta nascitur“ wandelte zu „Musicus et poeta nascuntur“ [43]. Er meinte damit – wie in den *Gradus* und in Gutachten über Musiker mehrfach gefordert – die voraussetzende (von Gott / Natur geschenkte) Begabung und deren notwendige Pflege mit Fleiß und durch Übung (vgl. schon praefatio). Diese Schrittfolge erinnert abermals an die erwähnte rhetorische und liegt auch der dreiteiligen Generalbasslehre des Salzburger Johann Baptist Samber (*Manuductio ad organum, Continuatio und Elucidatio*, 1704–10) zugrunde,²⁷ in der die Notwendigkeit des Kontrapunkts so begründet wird: dass ein Komponist zu befriedigenden Leistungen „nur durch langwürige Mühe und Fleiß auch mit genauister Beobachtung der Grund-Regeln gradatim[!] gelangen kan und nicht allein die Fundamenta des regulirten Basses zu verstehen gnug ist“²⁸. Diese wörtlichen Übereinstimmungen sowie die Versicherung im letzten Satz des eigenen Traktats, der Schüler werde erfolgreich sein, wenn er „dies alles durch beständige Uebung sich angeeignet habe (assidua exercitacione in habitum, facilitatemque redactis [279])“, scheinen hinreichend zu bestätigen, dass Fux die Nutzung von Begabung als ein dem rhetorischen gegenüber gleichgewichtiges Prinzip und höchstwahrscheinlich seine *methodus nova ac certa* für die Kompositionslehre in einer vernünftigen Verbindung beider (zweimal sind es eigentlich drei durch zwei Schritte / gradus verbundene Elemente) gesehen hat.

Dass Fux in der Praefatio nicht als Redner hatte erscheinen wollen, enthielt nicht bloß einen kritischen Unterton, sondern korrespondiert damit, dass er ein enges Nebeneinander von orator und poëta sichtlich ablehnte (s. Sprichworte) und im weiteren Verlauf des Buchs neben einem musicus v. a. letzteren duldet (vgl. Rolle der Verschriftlichung für beide).

26 Rudolf Flotzinger, „Zur Unvollständigkeit und denkbaren Anlage der *Gradus* von Fux“, in: Harry White (Hrsg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot-Brookfield 1992, S. 72–77.

27 Flotzinger, „Die Musikanschauung des Johann Joseph Fux“, S. 96.

28 Zitiert nach Federhofer, „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich“, S. 274.

Das spricht auch gegen einen direkten Einfluss von Masen, d. h. dass diesem abermals nur ersten Blick erst ein weiterer gerecht wird: Versieht man diesen „Redner“ mit Adjektiven wie „modisch“ oder „spitzfindig“, findet der Unterton ebenso seine Erklärung wie Masens Rolle als bloßer Anknüpfungspunkt *ex negativo* für Fuxens Projektion sowie für seine Vorbehalte gegen die *argutia*-Bewegung und „Unordnung als Stilprinzip“ („typische Ordnungswidrigkeit“) in der österreichischen Literatur der Leopoldinischen Zeit,²⁹ zu denen er in der Musik noch immer Parallelen im Widerstand gegen Regeln diagnostizierte, die er mit seinem Buch zu bekämpfen trachtete. Das ist nicht allein in sachlichem Rahmen (v. a. Wirkungsgeschichten) zu würdigen, sondern auch von dynastisch-politischen Interessen zu verstehen. Hinweise auf eine engere Verbindung zum literarischen sog. *Concettismus* (dem „Versuch, die beobachtete Unordnung der konkurrierenden Ordnungsvorstellungen in einer neuen poetischen ‚ordentlichen Unordnung‘ aufzuheben“³⁰) finden sich jedoch nicht.

Dass Fux die sein Buch *Gradus* tragenden Termini nicht vereinheitlicht hat, hängt wohl auch mit unterschiedlichen Quellen zusammen und sein Umgang mit ihnen ist weniger inkonsequent als es den Anschein haben mag. Die Erwähnung der wichtigsten griechischen Autoren (Pythagoras, Euklid, Platon, Aristoteles, Aristoxenos, Ptolemeus) im ersten Teil entspricht der Rolle der Antike im Stoffaufbau des von ihm durchlaufenen jesuitischen Bildungskanons. Deutlicher auf die „rhetorisch-pädagogische Tradition“ verweist sodann, dass er nur einen Seitenblick auf zwei römische Schriftsteller zu werfen scheint: Alle Zitate nach Cicero hängen mit deren Doktrin zusammen (*Somnium Scipionis* [22], *De officiis* [33f], am deutlichsten *cum legunt Orationes bonas aut Poëmata probant Oratores & Poëtas* [240]), und Dramen Senecas [242] zählen zu ihren wichtigsten Mustern. Als einziger jüngerer wird der (ob seiner Einstellungen mit Masen vergleichbare) Modephilosoph Jean Baptiste Morvan de Bellegarde (1648–1734, zeitweise Jesuit) mit einem Beispiel von Lächerlichkeit³¹ zitiert. Anders verhält sich Fux in eigentlich musikalischer Hinsicht: Die theoretischen Grundlagen überantwortet er ein für alle Mal (erstes Wort in Cap. I/II und neben Aristoteles gestellt [1]) dem Paulaner Marin Mersenne (*Harmonie universelle* 1636/37), nicht etwa dem Jesuiten Athanasius Kircher. Im zweiten Teil erwähnt er mit Palestrina (Werke) und Gioseffo Zarlino (*Istitutioni harmoniche* 1558), Giovanni Maria Bononcini (*Musico pratico* 1673) und Angelo Berardi (*Documenti harmonici* 1687, *Miscellanea musicali* 1689) bekannte Namen, doch scheinen auch sie z. T. (da Einzelfragen betreffend) nur demonstrieren zu sollen, sozusagen auf dem Laufenden zu sein. Schütz und Bernhard (der übrigens über Bertali auch indirekter Schüler Carissimis war) bleiben ebenso unerwähnt wie v. a. die Vorbilder für den *species*-Abschnitt: Dirutas *Il Transilvano* (II/1609 u. ö.), Adriano Banchieris *Cartella musicale* (1614) und des 1585–96 am Grazer Hof tätig gewesen Ludovico Zacconi *Prattica di musica*, in deren II. Teil (1622) schon „sämtliche Fuxsche Arten in genauer Reihenfolge“ vorlagen.³² Also fehlen zwar genauere Quellenangaben zu allen wesentlichen Inhalten, doch

29 Genannt „österreichische Barockliteratur“; vgl. Dieter Breuer, „Abraham a Sancta Clara. Der Kaiserliche Prediger als Erfolgsschriftsteller“, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*, hrsg. von Herbert Zeman, Bd. 2, Graz 1986, S. 1335–1358, insbes. 1342; Ders., „Vivat Unordnung! Die österreichische Literatur im 17. Jahrhundert. Orte, Gestalten, Stilwille“, in: *Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Herbert Zeman, Graz 1996, S. 221–258.

30 Breuer, „Vivat Unordnung!“, S. 253.

31 Bellegarde, *Reflexions sur ce qui peut plaire ou déplaire dans le commerce du monde*, Amsterdam 1690 (41709, S. 191); dankenswerter Hinweis von Mario Aschauer, Wien 2015.

32 Jeppesen, *Kontrapunkt*, S. 30f; Federhofer, „Der Gradus und seine Vorläufer“, S. 31.

korrespondieren diese mit Fuxens Biographie. Dass Kenner dieser Tatsachen nicht schon seit über 100 Jahren gefragt haben, worin denn die so betonte Neuerung eigentlich bestanden hätte, entspricht den alten Fehleinschätzungen, die eine genaue Trennung von Ursache und Wirkung bei den Reduktionen so erschweren.

Auffallend lang blieb auch unbeachtet, dass das Frontispiz der 1725 erschienenen *Gradus* von dem in Paris geborenen und seit 1716 als Wiener Hofmaler tätigen Jakob van Schuppen (1670–1751) stammt und ganz dessen monumentaler *Allegorie der Malerei* entspricht, dass außerdem das lang unbekannt gebliebene Bologneser Fux-Porträt (sichtlich als Hofkapellmeister) ebenso van Schuppen zuzuschreiben sein wird wie das schon länger bekannte wohl den Architekten Johann Lukas von Hildebrandt (1668–1745) darstellende. Nicht dass nun von einer Hinwendung zur Malerei auszugehen wäre und man sich Fux als in diese Spitze der vom Hof besonders geförderten Künste drängend vorzustellen hat, sondern sich schlicht als gleich hoch (ein)geschätzt. Daher liegt nahe, dass Fux sich sowohl durch van Schuppens Ehre als auch Bemühungen um eine Wiener Kunstakademie in der eigenen Steigerung der Lehrbarkeit musikalischen Schaffens von der persönlichen Aufgabe von deren Beförderung in den *Gradus* bis hin zur Annäherung an Akademisierung unterstützt gefühlt habe. Dass dabei pädagogische Absichten, ein möglichst hohes Maß an Vollständigkeit und Flexibilität wesentliche Rollen spielen mussten, liegt auf der Hand und wurde durch gewisse Erfolge bis in jüngste Zeit ja auch bestätigt. Sowohl die sachlichen Konzepte, die jeweils zu qualitätsvolleren Werken führen sollten, als auch die Unterschiede zwischen dem Buch (z. T. in Dialogform mit adaptierter Methode) und der durch den Hof beförderten Institution (deren Direktor Schuppen 1726 werden sollte) können nicht gegeneinander aufgewogen, sollten jedoch in der Folge entsprechend sichtbar werden: vom Unterschied zwischen persönlichen Studien (z. B. von Haydn oder Mozart) und kollektiv geprägtem Gebrauch bis zu ästhetischen Auswirkungen (z. B. fundierte Differenzierung der Künste oder der österreichische Zug zu musikalischer Autonomie).³³ Daher ist abermals kein Zufall, doch zwischen Ursache und Wirkung nicht zu unterscheiden, dass die schon bald nach Fuxens Tod (1741) einsetzenden Reduktionen der *Gradus* v. a. in Konservatorien (Akademien) außerhalb Österreichs erfolgten.

Ebenso nicht zufällig sind unter den Ausdrücken, die in den *Gradus* eine besondere Rolle spielen, auch solche, die schon eingangs in den Vordergrund getreten waren: auctoritas (Autorität, Vorbild guter und klassischer Autoren, z. B. Aristoteles primus autor [34], auctorum classicorum auctoritas [72], bonis authoribus [106]); opus dient fallweise einer Qualifizierung. Adressaten sind „tyrones“ (tiro = Anfänger, seit dem Mittelalter v. a. Knaben). Fux unterscheidet vielfältiges Weitergehen – progressus / progredior, „in einer Sache“ oder „Lektion fortschreiten“ / „ad opus / lectionem / progrediamur“ [57, 73], „zur Tat schreiten / ergo ad opus pergamus“ [44], einen Schritt weitergehen / „ad rem ipsam partemque Operis secundum gradum promoveamus“ [42] u. ä. – von progressio für Tonfortschreitung (auch „motus, quatuor regulae cardinales“ [42, 44]; sogar gradus / Schritt, wenn dem saltus / Sprung gegenübergestellt [41]). Gewiss lagen dem Juristen Fux nicht nur Urteile (judicium über Muster, der Ohren über Intervalle und Harmonien [28, 34]), sondern auch Gesetze (der Kunst / artis [45]) in Form von Regeln und Vorschriften nahe. Besonders musste die Neuheit auffallen: weniger weil sie mit Fuxens Kompositionen nur selten assoziiert wurde (und wird),³⁴ sondern

33 Rudolf Flotzinger, „Dichter als Musikästhetiker? Die österreichischen Beispiele Franz Grillparzer und Adalbert Stifter“, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Aringer u. a., Wien 2019, S. 813–828.

34 Vgl. z. B. Wessely, *Johann Joseph Fux*, S. 10ff.; Federhofer, „25 Jahre Fux-Forschung“, S. 189–192.

weil er sie als „menschliche Begierde und Ergebnis von Änderungen (aliud systema necessitas / hominum [...] cupidita[s] in varietatem novitatemque“ [35]) sieht. In ihrer Tragweite oft übersehen wurde, dass die im Titel betonte Ordnung (ordo) dort sogar als ein Kennzeichen der *methodus nova* gemeint sein dürfte, sie als exakt best-qualifiziert („tam exacto ordine“) ist und jeder Unordnung gegenübersteht. Als explizit geordnet erscheinen u. a. „elementa arithmeticae“ [2], Konsonanzen („ordine naturali“ [115]), modi („est [...] antiquum chaos in ordinem redigere“ [221]). Gewissermaßen selbstverständliche Voraussetzung ist Ordnung nicht erst in Systemen, sie ist vielmehr unveränderliche Grundlage von Natur und Kunst („naturae artisque praeceptis inversis fundamentum“ [279]). Tonarten, Intervalle und Fortschreitungsarten behandelt Fux im Rahmen von „novo hodiernae musicae systemate“ [34, 35–42, 116], also durchaus in heutigem Sinn. Dass auch Schütz 1648 in seiner Vorrede an den Günstigen Leser der *Geistlichen Chormusik* u. a. von „Composition in guter Ordnung“, „Modell“ und einem „rechten Weg“ gesprochen hatte,³⁵ wird Fux ebenso wenig entgangen sein wie dessen lapidare Unterschrift „Author“. Das Interesse für und die Bedeutung von Methoden betreffend war nicht nur an Descartes zu erinnern, sondern wäre auch ein tieferes Eingehen auf den Aufschwung der (Natur)wissenschaften seit dem 16. Jahrhundert angebracht, der bekanntlich zur „industriellen Revolution“ führen sollte, nachgerade von „Erfindung“ von Entdeckung, Tatsache u. a. sprechen lässt, Schriftlichkeit, Buchdruck und die charakteristische Gelehrten-Korrespondenz in den Vordergrund rückte, Übernahmen bestimmter Begriffe nicht nur zwischen (z. T. neuen) Wissenschaften, v. a. aus Mathematik (Theorie, Hypothese) und Jurisprudenz (Faktum, Gesetz, Beweis, Natur) sowie von Methode, System u. a. in alle Richtungen und bis in die Alltagssprache hinein beförderte.³⁶ An derartige kulturhistorische Zusammenhänge muss gedacht werden: In ihnen kommt nicht nur dem neuen Weltbild des Musikersohns Galileo Galilei (* 1564) oder der Begründung der modernen Philosophie durch Descartes (* 1596) Bedeutung zu, sondern können auch hier als relevant angesprochene Schriften (*Gradus* inklusive) als Parallelen gelten.

Zur ursprünglich geplanten Anlage der *Gradus* ist nachzutragen: In der publizierten Version sollte außer der Kenntnis der Notenschrift („notularum figurae“ [44f]) je nach Alter und Zielsetzung der Schüler die Ausbildung zum Sänger und / oder Generalbass-Spieler bereits vorausgegangen sein. An jene erinnert sich Schüler Joseph mehrmals („wegen der Singbarkeit / cantandi / canendi ratione“ [52, 112, 142], „als ich die Gesangkunst erlernte, hörte ich / audivi, cum artem canendi addiscerem“ [55]), Fux war zeitlebens auch als Singlehrer tätig und hat dafür ein (nachträglich sogar entsprechend erweitertes) *Singfundament* geschrieben. Dass er dem Generalbass überhaupt reserviert gegenübergestanden und daher die Verwendung selbst in den zwei „Tutti“ überschriebenen Beispielen pag. 263–271 als inkonsequent anzusehen sei, wäre jedoch unhaltbar: Nicht erst nach der hier vorgelegten Herleitung der *methodus nova* und wegen des zweimaligen Schritts von Voraussetzungen bzw. Grundlagen zur jeweiligen Nutzung, sondern als Missverständnis der Ausdrücke *regularis* / *irregularis*, die auf die Einhaltung der jeweiligen Regeln zielen (z. B. betrachtete Antonio Bertali nach Giacomo Carissimi nur A-cappella-Satz ohne Generalbass als *regularis*³⁷ und gehörte er auch für Fux selbstverständlich zu gemischten bzw. großen Besetzungen und Gattungen). Daher wäre auch die Annahme ungerechtfertigt, die *Gradus* hätten von vornherein

35 Vgl. Hellmut Federhofer, „Johann Joseph Fux (1660–1741) und die Kontrapunktlehre“, in: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 157–170, insbes. S. 165f.

36 Vgl. David Wootton, *The Invention of Science: A New History of the Scientific Revolution*, London 2015.

37 Federhofer, „25 Jahre Fux-Forschung“, S. 192.

nur bis dahin nicht systematisch dargestellte Inhalte behandeln sollen oder seien zunächst umfanglicher geplant gewesen und allenfalls während der Arbeit (aus Gesundheitsgründen) eingeschränkt worden. Damit würden sowohl die verschiedenen Funktionen der Teile als auch das Verhältnis zwischen schöpferischem Werk und Wiedergabe übersehen. Immerhin sollten sich Spekulationen über die Entstehung von Fuxens Schriften (vor bzw. nach etwa 1715) aber erledigt haben: Das *Singfundament* bildete sowohl biographisch als auch sachlich eine den *Gradus* vorangehende Stufe.

Als in den *Gradus* systemisch zu sehen ist, dass gewisse kompositionstechnische Momente (Stimmtausch, Transposition, Gegenbewegung, Umkehrung, Variation, Diminution etc.) anscheinend nur nebenbei innerhalb größerer Zusammenhänge (auch praktischer, z. T. Tempo) behandelt sind. Das erklärt sich nicht als abnehmende Planungssequenz ab einem gewissen Zeitpunkt während der Drucklegung, sondern eher als Behandlung je nach Wichtigkeit: z. B. Tonarten im Rahmen der Fugen [221ff.] oder Affekte im Rezitativ, und zwar charakteristischerweise nicht durch Aufzählung und Erläuterung sogenannter rhetorischer Figuren, sondern anhand einiger Prinzipien wie Notenwerte, Ausdrucksweise etc. und Beispiele von Zorn bis Liebe [276f.]; da ist eben Phantasie und Initiative des künftigen Komponisten gefragt. Ob man auch zunehmende Komprimierung des Textes wegen des bevorstehenden frühzeitigen Endes der Arbeit daran zu sehen hat, bleibe offen. Jedenfalls finden sich zuletzt und keineswegs zufällig im Zusammenhang mit Arien neben schon früher exemplifizierten musikalischen Mitteln, die hier ihren „eigentlichen Ort“ haben, nochmals bloß scheinbar unvermittelt einige Sätze zur Neuheit eingefügt bzw. zur Form-Gestaltung nachgetragen – gewiss weil sie Fux am Herzen lagen. Besonders fällt die Wiederholung zur Neuheit auf: er tadelt sie „keineswegs (novitatis studium quidem nequaquam reprehendo“) wohl nicht nur wegen der bei Kompositionen nötigen Trennung von Selbstverständlichkeit (erstmal Existierendes ist notwendig neu [vgl. 35]), sondern als endgültige Antwort auf die mit ähnlichen Worten wie eingangs wiederholte Klage, die Musik sei willkürlich (arbitraria) geworden und fast zu einem eitlen „Lustralopfer (lustrati mutationi subjecta“ [278]) verkommen, so dass „fallweise Musik [...] zu hören ist, in der die Regeln der Natur und der Kunst vertauscht [und] Grundlagen ihrem eigentlichen Zweck entfremdet sind (passim in musica [...] audimusque, ubi naturae artisque praeceptis[!] inversis fundamentum de loco proprio extrusum“ [279]). Weil er jedoch Anpassungen besonders bei Opern als angebracht ansah, hielt Fux sie für „notwendig (Musica temporis accomodanda est“ [279, vgl. Gluck!]). Dass dies später geradezu als Erlaubnis genommen wurde, ästhetische (Geschmack, Stil) und andere Abschnitte fallenzulassen, wird verständlich. Für die vorliegende zentrale Frage aber handelt es sich nicht nur um eine der gewichtigsten Kernaussagen, sie enthält eine letzte: Muster sollen helfen, aber die Phantasie nicht einschränken. Mit diesen Ausführungen rundet Fux seinen Traktat endgültig ab und betont ein letztes Mal dessen Zweck als Kompositionslehre. Im Sinne von beider Vollständigkeit sind auch die auf Form gerichteten Vergleiche nicht einfach als zu kurz oder lapidar abzutun, sondern als Veranschaulichungen methodischer Prinzipien zu verstehen: Ein Komponist muss Werke schaffen wie ein Schneider (sartor) im wörtlichen Sinne angemessene Kleider, und wie ein Baumeister (architectus) Häuser mit Fundament und Dach. Erst in diesem Sinne konnte Fux zuletzt den Schüler in die Eigenverantwortung entlassen, denn „wer einen guten vierstimmigen Satz beherrsche“, für den werde eine Komposition mit noch mehr Stimmen kein Problem sein („cui perfecti Quatricinii perficiendi potestas est, ad plurimum partium compositionem viam[!] jam stratum esse“). Nicht unterschätzt werden darf noch, dass der vorletzte Satz überhaupt nicht nur auf diese letzteren Zusammenhänge, sondern auf die Aufgaben aller Gattungen und die Verantwortung von Komponisten zu beziehen ist: Dass

„die Strenge der Regeln gar nicht so wenig abnimmt (de regularum rigore nonnihil remittitur“ [279]), gehört zur Abrundung des Lehrbuchs und ist nicht allein rhetorischer Natur. Erst von da zurückblickend wird das Fortschreiten, ja Aufsteigen seiner neuen Methode, ja die Offenlegung von deren Ansätzen zu Beginn und am Ende seines Traktats so recht sichtbar. Dass dies in Übersetzungen erschwert wiederzugeben war, mag dazu beigetragen haben, dass die *Gradus* besonders in der österreichischen Musik über Haydn, Gluck, Mozart und viele andere hinaus so vielfältig wie bis ins letzte Jahrhundert nachhaltig wirken sollten. Die angehängte Abschiedsfloskel bedarf keines Kommentars.

Der nur wenig ältere Universalgelehrte Johann Gottfried Leibniz (1646–1716) müsste für Fux ein idealer Gesprächspartner gewesen sein, als beide 1712–14 in Wien in Diensten der Kaiserinwitwe Amalia Wilhelmine standen. Nach dessen Gutachten *Grundriss eines Bedenkens von Aufrichtung einer Sozietät in Deutschland zu Aufnehmen der Künste und Wissenschaften* (1671) sei an Schriften erinnert wie: *Nova methodus discendae docendaeque jurisprudentiae* (1667) und *Nova methodus pro maximis et minimis* (1684), die auffällig bald nach Descartes (1637) und Masen (1654) ebenfalls eine *nova methodus* im Titel tragen und weitere Brücken zu Fux darstellen könnten; sodann sollten Leibnizens *Système nouveau de la nature et de la communication des substances* (1695) und schließlich die *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison* (1714) Fux sowohl inhaltlich wie zeitlich nahe gelegen sein. Unabhängig von Spekulationen über Einflüsse, ob aufgrund von Gesprächen (z. B. über „Sozietäten der Wissenschaften und Künste“ nach Berlin 1700) oder Publikationen, sind es abermals Worte von Neuheit bis Natur, die gleichartige „reformerische Tendenz“ und Ersatz „scholastischer Autoritäten [durch] die Gesetzmäßigkeit der Vernunft“³⁸, die ins Auge springen. Zwar würde die Suche nach näheren Anhaltspunkten noch weiter weg führen, doch ließen sich neue Tendenzen Aufgreifendes und später zu Mustern Gewordenes auch in Fuxens Kompositionen finden. Jedenfalls hat trotz inhaltlicher Beschränkung auch die vorgelegte Beschäftigung zu Ausweitungen und Vertiefungen geführt, die nicht als nur biographische abzutun sind, sondern Neuheitsansprüche durchaus rechtfertigen und in ein Pauschalurteil münden können: den umfassend gebildeten und tätigen Autor J. J. Fux als Frühaufklärer anzusehen.

Abstract

Since the first monograph by Ludwig v. Köchel about J. J. Fux (1872) music historiography has been successful in researching his biography, and as in recent decades sometimes his compositions can be heard (although few and always the same), we have also gained an impression of this side of his personality. But although his book *Gradus ad parnassum*, at least in principle, is known to many musicians and is often seen as complementing, with respect to musical counterpoint, the famous writings about harmony by J. Ph. Rameau, Fux's book is among the most misunderstood treatises on composition. This paper highlights many aspects that will change our present understanding of *Gradus ad parnassum*, beginning with the fact that Fux intended it as textbook for musical composition as a whole, starting with the question what he meant with a "new and safe method", as he stated on the titlepage. It is certainly not correct to assume that this "new method" only refers to the relatively short section about the famous Fuxian species of counterpoint but to the book as a whole. A close reading of the text reveals Fux's historical studies and his familiarity with contemporary intellectual discourses and literary publications. On the other hand, potential personal connections to contemporary artists and philosophers show us Fux as a very interesting personality: a real representative of the early Enlightenment.

38 Ernst R. Sandvoss, *Gottfried Wilhelm Leibniz. Jurist – Naturwissenschaftler – Politiker – Philosoph – Historiker – Theologe* (= Persönlichkeit und Geschichte 89/90), Göttingen / Zürich / Frankfurt 1976, S. 13f., 21ff., 17, 25.

Daniel Brandenburg (Frankfurt am Main)

Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker: Künstlerleben und -alltag im Opernbetrieb des 18. Jahrhunderts

Unsere Kenntnis des italienischen Opernbetriebs des 18. Jahrhunderts stützt sich zum größten Teil auf Quellen, die auf verschiedenen Ebenen den Werktext der gespielten Opern dokumentieren (Libretti, Partituren, Stimmen etc.), oder auf Akten administrativer Natur der an der Produktion von Musiktheaterwerken beteiligten Institutionen. Sie sind generell weitaus häufiger überliefert als persönliche Zeugnisse der Operschaffenden selbst, deren private und berufliche Korrespondenzen nur selten als geschlossene Quellenbestände die Zeiten überdauert haben. Abgesehen von der Berufsgruppe der Librettisten, die sich als gebildete Literaten verstanden¹ und vielleicht deshalb ihrem Schriftverkehr als „Gelehrtenkorrespondenz“ mehr konservatorische Aufmerksamkeit schenkten,² ist für das weitere am Opernbetrieb beteiligte Fachpersonal die Quellenlage sehr überschaubar. Im überwiegend auf Mobilität angelegten Berufsstand der „Operisti“³ waren die Operndichter diejenigen, die am wenigsten dazu gezwungen waren, quer durch Europa von einem Engagement zum anderen zu reisen und damit das eigene Hab und Gut der Gefahr des Verlusts auszusetzen. Für die Musiker im Allgemeinen und für die Sänger im Besonderen war die Lage eine völlig andere. Abgesehen von den in Hoftheaterarchiven häufig aufzufindenden Eingabeschreiben an den jeweiligen regierenden Fürsten, die mehr einen administrativen Akt als Ausdruck persönlicher Gedanken darstellen,⁴ stehen wir bei den Letztgenannten einer weit verstreuten Überlieferung einzelner Briefe gegenüber, die eher zufällig von dem einen oder anderen Adressaten aufbewahrt wurden und damit für die Forschung erhalten blieben.⁵

1 Siehe dazu Fabrizio Della Seta, „Il librettista“, in: *Storia dell'opera italiana*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Bd. 4, Turin 1987, S. 233–236, hier S. 234.

2 Zu den bekanntesten Korrespondenzbeständen von Librettisten gehören die von Pietro Metastasio, Ranieri de' Calzabigi, Giovanni De Gamerra, Giovanni Battista Casti und Lorenzo Da Ponte, siehe Pietro Metastasio, *Lettere*, in: Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, Bd. 3, 4, und 5, hrsg. von Bruno Brunelli, Verona 1951–1954, Federico Marri, „Lettere di Giovanni De Gamerra“, in: *Studi Musicali* 30 (2000, Nr. 1 und 2), 31 (2001, Nr. 1), Giovanni Battista Casti, *Epistolario*, hrsg. von Antonino Fallico, Viterbo 1984, Lorenzo Da Ponte, *Lettere*, hrsg. von Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto 1995. Eine Auswahl von Briefen Ranieri de Calzabigis wurde von Mariangela Donà veröffentlicht, siehe dies., „Dagli archivi milanesi: Lettere di Ranieri de Calzabigi e di Antonia Bernasconi“, in: *Analecta Musicologica* 14 (1974), S. 268–300. Ein weiterer umfangreicher Teil der Briefe dieses Dichters befindet sich im Familienarchiv Kaunitz in Brno und wurde bisher noch nicht ediert.

3 „Operisti“, wie sie im Jargon genannt wurden, siehe Reinhard Strohm, „Europäische Pendleroper: Alternativen zu Hoftheater und Wanderbühne“, in: *Gluck und Prag*, hrsg. von Thomas Betzwieser und Daniel Brandenburg (= Gluck-Studien 7), Kassel 2016, S. 13–28: 15.

4 Ein solcher Bestand ist z. B. für das Württembergische Hoftheater nachweisbar: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Oberhofmarschallamt / 1522–1820, 62 Hofkapelle und Hofmusik, A 21 Bü 620.

5 Siehe dazu die Briefe von Antonia Bernasconi, die Mariangela Donà veröffentlicht hat, in: dies., „Dagli archivi milanesi“, S. 297–300. Im Fondo Greppi des Staatsarchivs in Mailand sind ferner auch Korrespondenzen anderer Sängerpersönlichkeiten zu finden (z. B. von Filippo Laschi, Brief vom 2. Oktober 1758 aus Rom), während sich neben Briefen von Faustina Bordoni und Girolamo Crescentini auch drei Briefe Giovanni Carestinis an den Marchese degli Obizzi in Padua aus der ersten Jahreshälfte

Ein relativ geschlossener Quellenbestand wie die 250 Briefe umfassenden Korrespondenzen des Ehepaars Franz und Marianne Pirker (er war Geiger, sie Sängerin) stellt vor diesem Hintergrund eine Seltenheit von besonderem kulturgeschichtlichen Interesse dar. Sie sind Ergebnis ebenjener Mobilität der Opernschaffenden, die die Verbreitung der italienischen Oper in Europa erst möglich machte, und spiegeln die Netzwerke wider, mit denen sich die „Operisti“ einen Arbeitsmarkt schufen, der über das ebenso dichte wie von harter Konkurrenz geprägte Netz der italienischen Theater hinausging und neue Perspektiven eröffnete.⁶

Marianne (1717–1782) und Franz Josef Karl Pirker (1701–1786) waren, soweit ihre Biographien bekannt sind, zeit ihres Lebens in der italienischen Oper tätig. Trotz der Anerkennung, die beide unter ihren Kollegen und beim Publikum genossen, hat eine gründliche, lückenlose Erforschung ihres Lebens bisher noch nicht stattgefunden. Die Sängerin Marianne Pirker, eine geborene Geiereck, ist neunzehnjährig (1736) zum ersten Mal als Mitglied der Mingottischen Truppe nachweisbar, die sich damals anlässlich des Karnevals und der Herbstmesse in Graz aufhielt. Sie hatte zu jenem Zeitpunkt schon den Geiger Franz Josef Karl geheiratet, der Konzertmeister der Truppe war. Dieser wurde in Salzburg geboren, besuchte dort die Lateinschule und war in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre am Wiener Kärntnertortheater tätig.⁷ In erster Ehe war er mit der Sängerin Josepha Susanna Pirker, geborene Geiereck verheiratet,⁸ die jedoch bereits 1734 verstarb. Marianne war seine zweite Frau und, so lässt der Mädchennamenname vermuten,⁹ eine jüngere Schwester Josephas. Von drei zwischen 1737 und 1741 in dieser zweiten Ehe geborenen Töchtern verstarb die dritte offenbar bereits im Kleinkinderalter.¹⁰ Franz und Marianne Pirker waren an verschiedenen Orten im habsburgischen Herrschaftsgebiet tätig,¹¹ verweilten in Wien,¹² verbrachten mehrere

1743 im Fondo Giuseppe Campori der Biblioteca dell'Arciginnasio in Bologna (als Dauerdepositum der Biblioteca Estense in Modena) befinden, siehe dazu Alessandra Chiarelli, „Teatro e collezionismo in un fondo di libretti e in alcuni documenti del Sei, Sette e primo Ottocento“, in: *Quaderni estensi I* (2009), S. 191–207, insbes. S. 200. Relativ umfangreich fällt die Überlieferung der Briefe an und von Farinelli aus, dank der Korrespondenzen Metastasio (83 Briefe, siehe die Ausgabe von Bruno Brunelli, *Tutte le opere*) und des im Nachlass Sicinio Pepoli überlieferten Bestandes (67 Briefe, Staatsarchiv Bologna, Fondo Pepoli, Carteggi del conte Sicinio, busta II bis), der von Carlo Vitali ediert wurde: Carlo Broschi Farinelli, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, hrsg. von Carlo Vitali, Palermo 2000.

- 6 Eine vom Verfasser vorgelegte kommentierte Edition wird den Quellenbestand nun mehr der Forschung zugänglich machen: *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker* (Druck beim Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Vorbereitung).
- 7 Andrea Sommer-Mathis, „Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters zwischen deutschsprachiger Stegreifkomödie und italienischer Oper“, in: *Divadelni Revue 2/2015*, S. 139–152, hier S. 147.
- 8 Ebd., S. 150.
- 9 Der Mädchennamenname Mariannes ist den Grazer Taufeinträgen ihrer ersten drei Töchter zu entnehmen, siehe Richard Haidlen, „Marianne Pirker, Sängerin, Gefangene Herzog Carl Eugens 1717–1782“, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken 10* (1966), S. 78–100, insbes. S. 79.
- 10 Maria Aloysia Anna Josepha am 27.7.1737, Rosalia Maria Anna Cajetana am 21.9.1738, Maria Ludovica Aloysia am 1.4.1741.
- 11 In Graz und Laibach (Ljubljana), siehe Rainer Theobald, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti*, Wien 2015, S. 21–31.
- 12 Siehe dazu auch Anm. 10. Der erste Brief des Konvoluts, ein Dankeschreiben Mariannes an Pietro Vendramin in Venedig, ist auf Wien, den 11. Mai 1743 datiert.

Jahre in Italien,¹³ gastierten in London¹⁴ und später auch in Hamburg und Kopenhagen, ehe sie in dauerhafter Anstellung in Ludwigsburg sesshaft wurden. Im Laufe ihrer Karriere reisten sie teils mit der Truppe Pietro Mingottis,¹⁵ teils aber auch zu zweit oder getrennt, und tauschten sich brieflich sowohl untereinander als auch mit Kollegen über berufliche und private Themen, ihr Alltagsleben sowie das Zeitgeschehen aus. Mit ihren 250 zwischen 1743 und 1756 verfassten Briefen, die aufgrund spezieller Umstände für die Jahre 1748/49 besonders zahlreich sind, geben sie, wie unten weiter auszuführen sein wird, ungewöhnliche Einblicke in ihr Leben und den Opernbetrieb ihrer Zeit. Die Entstehung des Briefwechsels ist für sie schicksalhaften Umständen zu verdanken.

Als die Pirker 1746 an das King's Theatre in London kamen, stand diese Institution unter der Leitung von Charles Sackville Earl of Middlesex und hatte mit wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen. Für die beiden Musiker wurde das bereits während ihrer ersten Londoner Saison, der von 1746/47, deutlich spürbar: Der Tenor Francesco Borosini konnte die Stadt nur dank eines von ihnen gewährten Darlehens verlassen, weil der Impresario ihm seine Gage schuldig blieb.¹⁶ Etwa ein Jahr später, im Frühjahr 1748 ereilte sie dann ein noch ungünstigeres Schicksal. Um ihren Lohn gebracht, gelang es ihnen nicht, ihre Schulden zu begleichen, weshalb ihr Vermieter ihren Künstlerkoffer mit all ihrer Habe (Notenmaterial, Bühnenkostüme, Bühnenschmuck und persönlicher Kleidung) beschlagnahmte. Von der Not getrieben, entschied sich Marianne im August 1748 England zu verlassen und sich in Hamburg wieder der Truppe Pietro Mingottis anzuschließen, während Franz die undankbare Aufgabe blieb, in London auszuharren, um die Gage einzutreiben und den Koffer wieder auszulösen. Die vorübergehende Trennung des Paares war der Beginn eines lebendigen Briefwechsels sowohl zwischen Franz und Marianne untereinander als auch mit Kollegen und Freunden, darunter dem bereits erwähnten Francesco Borosini, dem Kastraten Giuseppe Jozzi, dem Bologneser Agenten Raffaele Turcotti, dem Komponisten Christoph Willibald Gluck sowie dem Impresario Pietro Mingotti. Im Spätsommer 1749 gelang es schließlich auch Franz, aus London abzureisen und seiner Frau, die ein weiteres Mal mit Mingotti auf dem Weg nach Kopenhagen war, in dieses neue Engagement zu folgen. Die hatte sich inzwischen auch als Nachfolgerin Francesca Cuzzonis am Württembergischen Hof ins Gespräch gebracht. Ihre Bemühungen hatten Erfolg und brachten zunächst ihr, schließlich aber auch ihrem Mann eine feste Anstellung, die bis 1756 währte.¹⁷ Eine Intrige gegen die Herzogin Friederike Sophie, deren Hintergründe bis heute im Dunkeln liegen, brachte neben dem Hoferrückenmacher Georg Matthäus Reich auch Marianne und ihren Mann als deren Ver-

13 Marianne nahm für die Saison 1743/44 ein Engagement am Teatro San Grisostomo in Venedig an und blieb mit ihrem Mann bis zum Spätsommer oder Herbst 1746 in Italien.

14 In der Saison 1746/47 und 1747/48.

15 Theobald, *Die Opern-Stageioni der Brüder Mingotti*, S. 21–31.

16 Das Darlehen konnten Borosini und seine Frau Rosa nur unter größten Mühen zurückzahlen, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht (Briefe Nr. 3 und 133). Im Zuge finanzieller Schwierigkeiten des Impresariats Lopresti in Wien blieben dort ein weiteres Mal Zahlungen aus, mit denen der Tenor seine Schulden begleichen wollte. Daraufhin sieht er sich gezwungen, sein vom Hof gestelltes Logis an Dritte zu vermieten und mit dem Ertrag die Verbindlichkeiten zu bedienen (Brief Nr. 133, 19. April 1749).

17 Reiner Nägele, „Die württembergische Hofmusik: eine Bestandsaufnahme“, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2014, S. 479–536, insbes. S. 501.

traute in ein Staatsgefängnis.¹⁸ Die Pirker'sche Habe und damit auch die Briefe wurden konfisziert und archiviert, so dass sie die Zeiten bis heute überdauern konnten.

Obwohl der Briefwechsel als Quellenbestand durch Erich Müller von Asows Studie zu den Mingottis seit mehr als hundert Jahren bekannt ist,¹⁹ hat er bis in jüngere Zeit keine eingehendere wissenschaftliche Untersuchung erfahren.²⁰ Bei genauerer Betrachtung der auf Deutsch, Italienisch und teilweise auch Französisch abgefassten Korrespondenzen lassen sich institutions-, sozial- und musikgeschichtliche Erkenntnisse zum Opernbetrieb vertiefen oder auch bisherige Annahmen in einem anderen Licht erscheinen. Dies betrifft z. B. die wirtschaftlichen Aspekte des Musikerberufs, wie jene Briefe zeigen, die Auskunft zu Vertragsverhandlungen geben. In der Zeit der Trennung von ihrem Mann bemühte sich Marianne auf der Suche nach längerfristigen Einkommensquellen mehrfach um Engagements, über deren Konditionen sie dann ihrem Mann berichtete. Ihre diesbezüglichen Kontakte betrafen u. a. die Hoftheater von Wien, Kopenhagen und Stuttgart. Darüber informieren die Briefe auch über die Vereinbarungen, die das Ehepaar Pirker 1749 im Auftrag von Giuseppe Jozzi mit Pietro Mingotti für die Kopenhagener Spielzeit 1749/50 zu treffen versuchte. Für sich und ihren Mann strebte Marianne immer eine Art doppeltes Engagement an, vielleicht das Modell, das auch für andere Operisten-Paare des 18. Jahrhunderts üblich war. Ihr Ziel war, zu Bedingungen verpflichtet zu werden, die auch ihrem Mann ein gewisses Maß an Einkünften garantierten. Das Angebot, das ihr aus Wien unterbreitet wurde, sah 400 Ongari per annum vor,²¹ verbunden mit der Verpflichtung, auch außerhalb des Theaters zu singen. Ihr Mann sollte hingegen lediglich die Möglichkeit erhalten, unbezahlt im Hoforchester zu spielen. Der Vertrag mit Mingotti sah wiederum als günstigere Konditionen pro Spielsaison 500 Ongari für Marianne und für Franz die Übernahme der Kopisterie der Truppe auf Honorarbasis vor.²² In Stuttgart gelang es Marianne schließlich nach langen

18 Sie wurden dort als „geheime Arrestanten“ geführt, siehe dazu die einschlägigen Akten im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 8 Bü 253.

19 Erich Müller von Asow, *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert*, Dresden 1917. Müller nutzte die Briefe als Datenquelle für die Aufenthalte der Truppe in Hamburg und Kopenhagen.

20 Interesse weckte auf lokalhistorischer Ebene vor allem das tragische Schicksal Marianne Pirkers, das allerdings zu teilweise sehr spekulativen bis romanhaften Darstellungen führte. Vgl. dazu u. a. Haidlen, „Marianne Pirker, Sängerin, Gefangene Herzog Carl Eugens 1717–1782“, S. 78–100; Rudolf Krauß, „Marianne Pirker. Eine deutsche Künstlerin im Zeitalter Herzog Karls“, in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte*, Neue Serie Bd. 12 (1903), Nr. 1 und 2, S. 257–283.

21 Brief Nr. 53, Marianne an Franz, 15. Oktober 1748: „Mei[n] gott morg[en] ist opera und post tag nach wien ich weiß nicht was ich schreib[en] soll, dann sie offerir[en] mir 400: ducaten, und du bist auch obligirt zu spieh[en], und dann und wann ballet zu componir[en], ich thue es aber um dieß[en] preis nicht, basta ich werde müß[en] ei[nen] post tag wart[en], dann ich kan mir nicht so geschwind e[ntscheiden].“ Die Briefe werden nach der im Jahr 2020 erscheinenden Edition zitiert. Ongari oder Ungari hießen (ungarische) Goldgulden, siehe Helmut Kahnt und Bernd Knorr, *Alte Maße, Münzen und Gewichte*, Mannheim 1987, s. v. Ongaro. Unklar bleibt bei allen in den Briefen erwähnten Beträgen, ob damit Münzgeld oder Rechnungsgeld gemeint ist. Ebenso lassen sich diese Summen nicht sinnvoll in heutige Währungseinheiten umrechnen. Siehe dazu Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, S. 13–25.

22 Brief Nr. 194, Marianne an Franz, 15. Juli 1749: „lieber pirker ich hofe der Jozzi wird dir geholf[en] haben, daß du zu Hamburg zu Zeit[en] eintref[en] kanst, dann ich hofe Ming[otti] wird dir d[en] profit der Copiatur geb[en] welchen sonst der Scal[abrini] gehabt, eyle alßo so viel es möglich.“

Verhandlungen, die maßgeblich durch die strenge Kontrolle des spendierfreudigen Herzogs Carl Eugen von Seiten der Hof- und Landesverwaltung erschwert wurden, ein sehr gutes Ergebnis zu erzielen: Sie bekam gleich ihrer Vorgängerin Francesca Cuzzoni 1800 Fl²³ zugesagt, die Hälfte davon in Naturalien, die von den Pirkers mit Profit weiterverkauft werden konnten. Ihrem Mann wurde ferner in Aussicht gestellt, nach einer Probezeit als Konzertmeister und Arrangeur eingestellt zu werden.²⁴ Am 19. Juni 1749 schrieb Marianne dazu Folgendes an Franz: „hernach wird mann dir nach dein[en] meriten auch eine Besoldung außwerf[en], dann mann will dich zu erst höre[n], wann ich eine schöne arie welche neu von Klug ist, so sage ich sie seye von dir,[...].“²⁵

Einen weiteren wichtigen Aspekt in den Verhandlungsstrategien der Opernleute bildet das fragile Gleichgewicht zwischen den ökonomischen Grenzen der jeweiligen Institution, künstlerischen Hierarchien innerhalb des Ensembles und der Notwendigkeit, die einmal gewonnene künstlerisch-professionelle Reputation zu bewahren. In diesem Zusammenhang sind insbesondere Briefe des Kastraten Giuseppe Jozzi im Vorfeld seines Engagements bei Mingotti in der Kopenhagener Spielsaison 1749/50 aufschlussreich.²⁶ Als der Sänger unter Mitwirkung der Pirkers die Verhandlungen aufnahm, hatte der Impresario für erste und zweite Partien (Prime / Seconde parti) über Marianne hinaus bereits Rosa Costa engagiert,²⁷ weshalb jede weitere Kraft für diese Rollen überzählig („sopranumerario“) gewesen wäre.²⁸ Nichtsdestotrotz setzte sich insbesondere Franz für den Freund mit Nachdruck ein und initiierte damit einen brieflichen Austausch zu viert, in dem das Für und Wider der einzelnen Forderungen sehr anschaulich wird. Pietro Mingotti vertrat hinsichtlich der finanziellen Forderungen seines Gegenübers den Standpunkt, dass Kopenhagen als „Spielstätte“ wenig ertragreich sein würde und dass er im Ensemble ohnehin keinen Musico (Kastraten) brauche. Während Marianne um ihren Rang als „prima parte“ (Prima donna oder Primo uomo „a vicenda“ – im Wechsel mit der Kollegin Rosa Costa) fürchtete, lehnte Jozzi jedes Angebot unter 500 Ongari plus Reisespesen ab.²⁹ Ein entscheidender Grund dafür, dass sich in den Verhandlungen Marianne ungeachtet aller Freundschaft und der Kastrat trotz der ohnehin schon als großzügig zu wertenden Verhandlungsbereitschaft des Impresario so widerspenstig zeigten, lag in der Wahrung des jeweiligen „symbolischen Kapitals“. Dieser Begriff geht auf Pierre Bourdieu zurück und wurde bereits von Michael Walter zur Erklärung eines im Opernbetrieb der Zeit wichtigen Spannungsverhältnisses zwischen künstlerischen Fähigkei-

23 Floren oder Gulden.

24 Brief Nr. 169, 15. Juli 1749, Marianne an Franz: „enfin ich muß dir doch bericht[en] daß ich vor 8: täg[en] /: aufs künftige nach meiner Retour :/ in hießige Dienste angenomm[en] \word[en]/ bin, und zwar mit all[en] avantagen so mann wünschen kan, dann ich habe nicht nur der Cuzzoni ihre Besoldung, sondern habe die Helfte naturalien, welche mann gedoppelt verkauft, mithin komme ich auf 1800 fl. ich allein.“

25 Brief Nr. 169.

26 Siehe Theobald, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti*, S. 57–58.

27 Die Costa schloss sich der Mingotti-Truppe zum ersten Mal im Jahr 1741 an, siehe ebd., S. 29, 31–33, 46–47, 57–58.

28 Brief Nr. 162, Franz an Giuseppe Jozzi, 13. Juni 1749 (Bezug nehmend auf die von Mingotti vorgebrachten Gründe der Ablehnung): „[...] lui fa vedere che faccia un sforzo con un corraggio insolito alla sua borsa, prendendo 3 Persone principali, id est, una Persona di più delle prime, quando un primo Teatro d’Italia stentarebbe di prendere un ultima parte \di più/.“

29 Brief Nr. 141, Franz an Marianne, 20. Mai 1749: „hernach begehrt er 500 D[u]c[a]t[en] welches nicht zu viel, die Reiskosten hin und her bis Haag und Hol[land].“

ten, künstlerischem Rang und künstlerischer Karrierestrategien der Sänger herangezogen.³⁰ Für die letztgenannten Aspekte grundlegend sind die in den einschlägigen Briefen der Pirkers häufig auftauchenden Begriffe „merito“ und „onorifico“. Die „meriti“ standen für künstlerische Leistungen und Erfolge auf Bühnen von möglichst hohem Renommee. Sie lassen sich dem theoretischen Ansatz Bourdieus folgend als „kulturelles Kapital“ bezeichnen, also als Summe der erworbenen künstlerischen Fähigkeiten und künstlerischen Titel, die im Falle Marianne Pirkers der Praxis ihrer Zeit entsprechend durch Librettodrucke zu ihren Auftritten und Huldigungssonette ihres Publikums dokumentiert wurden.³¹ Das „onorifico“ stand hingegen für ein erreichtes Gagenniveau und damit auch für einen bestimmten Rang innerhalb des Ensembles und auf der Bühne. Hierbei handelt es sich um „ökonomisches Kapital“, das als erreichter Status auch in die Zukunft wirken und diesen als Anspruch festschreiben soll. Beides war für die berufliche Reputation wichtig und damit in einem hart umkämpften Berufsfeld zu schützendes Gut, denn als „symbolisches Kapital“ im Sinne von der Summe aller zur Gewinnung von künstlerischer Anerkennung und künstlerisch-sozialem Prestige genutzter Chancen diente es als Garant der weiteren beruflichen Karriere.³² Sowohl die Sängerin als auch der Kastrat fürchteten um dieses Kapital, weshalb er sich weigerte, zweite Partien („Seconde parti“) zu übernehmen, wenn die Sopranistin gleichzeitig in einer „Prima parte“ auftrat,³³ die nach eigener Einschätzung ihm zustand. Marianne hingegen war trotz einiger Bedenken schließlich bereit, sich mit Jozzi abzuwechseln. Franz wollte die Situation dadurch lösen, dass er Mariannes Sängerkollegin Rosa Costa als unliebsame Konkurrentin mit einem angeblich profitablen Engagement aus dem Ensemble Mingottis weg nach London zu locken suchte, doch das misslang.³⁴ Erst dann überwog bei Jozzi die finanzielle Not so weit, dass er Mingottis Bedingungen akzeptierte.

Dieses Ergebnis wurde in einem dichten brieflichen Austausch zwischen Franz Pirker, Marianne Pirker, Giuseppe Jozzi und Pietro Mingotti untereinander sowie mit einzelnen Kollegen (der Sängerin Rosa Costa und dem Librettisten Francesco Vanneschi als Londoner Kontakt Franzens³⁵) erzielt, der zeigt, wie wichtig für die Kommunikation der Operisti ihr persönliches Netzwerk und ihre persönlichen sowie über Dritte geknüpften Bekanntschaften waren. Dieses Netzwerk kann man im Sinne Bourdieus als das „soziale Kapital“³⁶ der

30 Siehe dazu Werner Fuchs-Heinritz, Alexandra König, *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, München 2011, S. 135–137. Michael Walter verwendet ihn ebenfalls, siehe ders., *Oper. Geschichte einer Institution*, S. 279–288.

31 Brief Nr. 149, Franz an Marianne, 3. Juni 1749: „Du kanst ja genug Opern Bücher, die du alle in Händen dort, und Sonetti aufweisen, wo du gesungen, und niemahl[en] keine Battello und Serenat[en] Sängerin gewest.“ Franz betont, dass sie, Marianne, genügend Libretti und Sonette als Nachweis ihrer Tätigkeit aufzubieten habe und dass sie nachweisen könne, niemals eine „Straßensängerin“ gewesen zu sein.

32 Fuchs-Heinritz, König, *Pierre Bourdieu*, S. 135.

33 Vgl. u. a. Brief Nr. 146, Marianne an Franz, 29. Mai 1749: „il Signor Jozzi risente la proposizione del Signor Mingotti di fare a vicenda m'eco? e per qual Ragione?“.

34 Brief Nr. 140, Franz an Marianne, 13. Mai 1749: „Nun ist kein anders Mittl mehr übrig, als den Streich den ich heüte gespielet, daß sie von hier aus mit heütiger Post an die Costa schreib[en] und sie als prima Donna einladen werden. Ich hoffe sie wird gleich nach Engeland schnappen, und alsdenn könnte sie Mingotti ihrer Scriptur entlassen, wenn er anderst eine aufrichtige Meinung gegen Uns hat.“

35 Die Briefe an Rosa Costa und Francesco Vanneschi sind erschließbar (siehe u. a. Brief 140), jedoch nicht überliefert.

36 Fuchs-Heinritz, König, *Pierre Bourdieu*, S. 133. Zur Bedeutung dieses Begriffs für die Netzwerkanalyse, siehe ebda., S. 135.

Operisti begreifen, das wie das „kulturelle“ und das „symbolische Kapital“ der Existenzsicherung (wirtschaftlich) und Förderung der Karriere diene. Es handelt sich bei dem Netzwerk um wenigstens zwei miteinander verknüpfte Systeme, das der Künstler selbst und das der Diplomaten, Hoffunktionäre, hohen Militärs, sonstigen Aristokraten und regierenden Fürsten.³⁷ Diese Kommunikationsnetze dienten in erster Linie dem Informationsaustausch der Künstler untereinander über mögliche Engagements, Pläne, Erfolge und Misserfolge von Kollegen und Konkurrenten sowie dem Austausch sowohl von materiellen Gefälligkeiten (Beschaffung von Musikalien, Waren und ansonsten schwer aufzutreibenden Gegenständen) als auch „immateriellen“, wie etwa Empfehlungen oder auch Intrigen gegen missliebige Kollegen. Die Zugehörigkeit zu einer Operntruppe wie die des Pietro Mingotti war zum Knüpfen solcher Kontakte und als Informationsbörse aufgrund ihrer Mobilität und der häufigen Wechsel in ihrem Personal von großem Nutzen. Viele der Korrespondenten und Bekannten im Netzwerk des Ehepaars Pirker stammen aus dem Umfeld dieses Ensembles, weitere aber auch aus ihrer Zeit in Italien und wieder andere lernten sie in Wien oder London kennen. Nicht zuletzt die vielen Querverbindungen erweisen sich bei dem Versuch einer genaueren Zurückverfolgung der verschiedenen künstlerischen Akteure des Netzwerks als besondere Herausforderung. Hinzu tritt der in Privatkorrespondenzen sehr vertrauensvolle Tonfall, in dem die Eheleute auch über ihre Kollegen und Bekannten kommunizieren. Er macht es bisweilen schwer, die Künstler- oder (z. T. drastischen) Spitznamen zu dechiffrieren, sowie all jene zu identifizieren, die z. B. nur mit einem Hinweis auf ihre Herkunft, aber nicht mit ihrem Namen in Erscheinung treten. Einige Beispiele: Wer mit „die dicke Sau“ gemeint ist, lässt sich relativ leicht klären, denn es handelt sich um die Sängerin Giustina Turcotti.³⁸ Sie wird z. B. unter Hinweis auf konkrete Konkurrenzsituationen in der Besetzungspraxis der Truppe, die in aufeinanderfolgenden Briefen thematisiert werden, von Marianne mehrfach mit Spitz- und mit Klarnamen erwähnt, wodurch die Identifizierung leicht gemacht wird. Darüber hinaus war diese Sängerin ob ihrer Korpulenz bekannt, die auch in Karikaturen festgehalten wurde.³⁹ „Tinca nera“ („Schwarze Schleie“) war hingegen ein in den Kreisen der Opernleute (und darüber hinaus) weit bekannter Künstlername der Buffa-Sängerin Caterina Brogi-Pertici.⁴⁰ Hier hilft u. a. ein Brief Horace Manns an Horace Walpole weiter,⁴¹ in dem die Künstlerin mit diesem Namen genannt wird. „La Schiavona“, von Marianne

37 In den Korrespondenzen finden sich auch aristokratische Schreiber wie etwa der württembergische Adelige Louis de Sternfels (Brief Nr. 237 an Marianne, ohne konkretes Datum, jedoch aus dem Jahre 1750) oder Elena Mocenigo Querini (Brief Nr. 244 an Marianne, 14. August 1753), die wohl insbesondere mit Marianne auf vertrautem Fuß stand. Elena Mocenigo war aus dem venezianischen Hochadel gebürtig und heiratete 1732 Andrea Querini, der ebenfalls diesen Kreisen angehörte und hohe Ämter bekleidete. Beide traten in Venedig als Förderer der Künste hervor, er protegierte insbesondere Carlo Goldoni. Zur Theorie der Netzwerke siehe auch Sebastian Gießmann, dem zufolge jedem Netzwerk immanent ist, dass es nicht für sich alleine steht. Siehe dazu ders., *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*, Berlin 2016, S. 130.

38 Brief Nr. 60, Marianne an Franz, 25. Oktober 1748: „montag ist die neue der bajazet gott helf mir, denn die dike sau wird des teufels.“

39 Alessandro Bettagno, *Caricature di Anton Maria Zanetti*, Venedig 1969, S. 112f. und Abb. 342.

40 Brief Nr. 84, Franz an Marianne, 10. Dezember 1748: „Die tenca negra ist wohl gekleidet und macht eine feine figur“.

41 Horace Walpole, *Correspondence*, 48 Bde., hrsg. von W. S. Lewis, New Haven 1937–1983, Bd. 18, S. 198, Brief von Horace Mann vom 2. April 1743.

meist als „die Hur Schiavona“ erwähnt,⁴² ist hingegen schwieriger zu identifizieren, da dieser Spitzname bisher in keiner anderen Quelle nachweisbar ist und die in den Briefen der Pirkers querverweisenden Indizien nicht vollkommen eindeutig sind. Doch wahrscheinlich handelt es sich um die in Franzens Londoner Umfeld nachweisbare Sängerin Angelica Saitz (Seitz), die vermutlich aus Slawonien stammte. Ohne genaue Identität bleibt dagegen eine Tänzerin „aus Turin“ mit deutsch-italienischen Eltern, die in London unter dem in den Kreisen der Opernleute häufig anzutreffenden Künstlernamen „La tedeschina“ auftrat.⁴³

Das zweite Netzwerk, das der Diplomaten und Aristokraten, diente der Erwirkung von Schutz in schwierigen Situationen, der Anbahnung von dauerhaften Anstellungen oder der Vermittlung von einträglichen Konzertengagements an einem der vielen Fürstenhöfe Europas. Konzertaufenthalte waren als Etappen auf langen Reisen besonders willkommen, weil sie zur Aufbesserung der Reiskasse dienen konnten. Der Zugang zu diesem Netzwerk war nicht überall auf gleiche Weise möglich. Jeder Hof, jeder Staat hatte unterschiedliche dynastische und diplomatische Beziehungen und war deshalb für die Operisti teils mehr und teils weniger interessant. Unter diesem Gesichtspunkt war die Entscheidung der Pirkers im Jahr 1746 Italien zu verlassen und nach London zu gehen nicht allein von der Aussicht auf das Engagement getragen. In der britischen Hauptstadt war ein großes und vielfältiges diplomatisches Corps zugegen, wie es in nur wenigen anderen Residenzen Europas anzutreffen war. Hinzu kam, dass sich diese Diplomatschar infolge der Verhandlungen zum Aachener Frieden vom April 1748, mit dem der Österreichische Erbfolgekrieg abgeschlossen wurde, durch zahlreiche Sondergesandte größerer und kleinerer Mächte vorübergehend weiter vergrößerte. Aus den Korrespondenzen der Pirkers geht hervor, dass vor allem die (Legations-) Sekretäre der jeweiligen Missionen den Kontakt zu den Opernleuten hielten und nicht selten mit deren Vertretern auf freundschaftlichem Fuß standen. Als Marianne sich mit dem Gedanken trug, in den ständigen Dienst des Kopenhagener Hofes zu treten, zeigte sich der Sekretär der dänischen Botschaft in London, ein Herr Koch, erbötig, ihr mit zahlreichen Tipps und Ratschlägen zu den Strukturen und Einflussphären am dänischen Hof behilflich zu sein. Diese übermittelte Franz Pirker postalisch sogleich seiner Frau,⁴⁴ die dann jedoch von diesem Plan wieder Abstand nahm. Ignaz Johann von Wasner, Kaiserlicher Botschafter, lieh Franz in einem Moment größter Not durch seinen Sekretär von Zöhler Geld.⁴⁵ Und als das Paar Pläne zu einer eigenen Opernimpresa in Brüssel, der neuen Residenz des Gouverneurs der Österreichischen Niederlande Karl Alexander von Lothringen schmiedete, wurde von Zöhler zu einer wichtigen Informationsquelle.⁴⁶ Zahlreich waren ferner die Kontakte zu

42 Brief Nr. 49, Marianne an Franz, 11. Oktober 1748: „allein ich kenne dich und habe jezt nicht wenig unruhe daß die Hur die Schiavona dort ist.“

43 Brief Nr. 115, Franz an Marianne, 14. März 1749: „Sie ist eine tourinerisin, von teütsch[en] Eltern, und läst sich Tedeschina dessentweg[en] hier heissen.“

44 Brief Nr. 63, Franz an Marianne, 28. Oktober 1748.

45 Brief Nr. 213, Franz an Marianne, 29. August 1749: „Oggi [h]o fatto un buon passo col Conte Hasslan per causa del Baron Zeher per l'affare del Barone Wasner, e mi sono messo in sicuro con tutti miei creditori.“

46 Giuseppe Jozzi verfolgte dieses Projekt, indem er sich auf eine in Brüssel ansässige Aristokratin stützte, die Gräfin Marie-Louise-Bernardine Nobili, Ehefrau des kaiserlichen Staatsrats in den Österreichischen Niederlanden Nicola Graf Nobili, Brief Nr. 101, Jozzi an Marianne, 31. Januar 1749: „sappia dunque che quando io passai da Bruselles, mi disse Madame Nobili che tutta la città era in voglia di avere un'opera Italiana nel bellis[s]imo Teatro /: che è giusto come San Gio: Grisostomo di venezia :/ alla venuta del Principe Carlo et gli dissi che se mi avesse fatto avere sotto scriventi, e qualche fondo dalla

ebenso berühmten wie zweifelhaften Persönlichkeiten. Zu diesen gehörten z. B. der Marquis de Champigny,⁴⁷ Sondergesandter des Kurfürsten von Köln Clemens August und bekannter Schmuggler von Kunstgegenständen, der geheimnisvolle Graf von Saint Germain,⁴⁸ ein ebenso gebildeter wie dreister Hochstapler, der Abbate Francesco Fabris, ein bei Papst Benedikt XIV. trotz des geistlichen Standes in Verruf geratener Abenteurer,⁴⁹ der sowohl dem Württembergischen als auch dem französischen Hof verbunden war,⁵⁰ oder auch der britische General hugenottischer Abstammung David de Montolieu, Baron de Saint Hypolite, ein hochgebildeter Mann mit allseits bekanntem Hang zu galanten Abenteuern.

Jenseits dieser beruflichen Aspekte zeigt der Briefwechsel auch, wie elend das Alltagsleben der Künstler sein konnte. Das von den Impresari praktizierte System der „Quartalszahlungen“⁵¹ brachte es mit sich, dass die Operisti sich ihren Lebensunterhalt entweder aus eventuellen Rücklagen oder durch Darlehen vorfinanzieren mussten. Eine nicht ausbezahlte Gagen-Rate („Quartale“) konnte demzufolge zu einer Schuldenlawine führen mit Verlust der Kreditwürdigkeit und anschließendem Hungerleben. Das war sowohl die Lebenssituation Mariannes in Hamburg und Kopenhagen als auch Franzens in London. Die Pirker musste überdies ohne ihren Reisekoffer und die darin aufbewahrten Kleidungsstücke, Bühnenkostüme und Musikalien auskommen. In einem Schreiben aus der dänischen Hauptstadt beklagt sie sich, dass sie nicht einmal ein Winterkleid besitze und ferner ohne finanzielle Mittel sei, weil sie einen Teil ihrer Einkünfte an ihren Mann nach London geschickt habe.⁵² Schließlich rettete sie Pietro Mingotti, der sie an seinem Tisch verköstigen ließ, ein Privileg, das ansonsten nur dem Kapellmeister Christoph Willibald Gluck und dem Tenor Christoph Hager vorbehalten

corte, avrei preso l'impresa a mio conto, ma siccome per me sarebbe un affare [e]d un'intrapresa di troppo impegno per non essere [a]costumato a queste cose, bisognerebbe che Lei parla [anche] al suo Signor Impresario /: senza però nominargli il [pa]ese :/ e si badi bene per l'amor di Dio non nominargli ð Bruselles e non faccia che l'amore la tradisca altrim[en]ti le speran[ze] anderanno tutte all'aria. dunque gli parli così che ci sarebbe un Paese, ove potrebbe ben fare i suoi intere[ssi] ma però con queste particolarità, cioè è di pagar bene Lei e me con una sera per ciascuno di Beneficio, e che che [sic] Monsieur Pircher dovrebbe essere a metà dell'impresa in mia vece, ma questo sarebbe fatto per maggior nostro interesse.“

47 Brief Nr. 16, Marianne an Franz, 11. September 1748: „giorni sono ch'è arrivato qui Monsieur Champigny e resterà qui tutto l'inverno, gli ho fatto una visita. ogn'una di noi sta a parte, ho molta malinconia a pranso perché pranso sola.“ Zu Champigny siehe Max Braubach, „Der Chevalier de Champigny“, in: *Der Mensch und die Künste. Festschrift Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Günter Bandmann, Düsseldorf 1962, S. 238–60, insbes. S. 253–55.

48 Brief Nr. 33, Franz an Marianne, 30. September 1748: „Es ist nicht weit davon die Mylady Brown[,] vielleicht ist er bey Ihr gewest, er kommt auch sehr selt[en] zum Conte Saint Germain, vielleicht geschieht es zu fleis um die intriguen geheimer zu halten.“ Siehe ferner: David Hunter, „Monsieur le Comte de Saint-Germain: The Great Pretender“, in: *The Musical Times* 2003, S. 40–44.

49 Benedetto XIV, *Lettere al Cardinale De Tencin*, hrsg. von Emilia Morelli, 2 Bde., Bd. 2: 1748–1752, Rom 1965, S. 38, 50, 130.

50 Brief Nr. 135, Franz an Marianne, 29. April 1749.

51 Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, S. 20.

52 Brief Nr. 45, Marianne an Franz, 8. Oktober 1748: „es wird kalt ich bin alzeit im Sommerkleyd, cospetto de Dio, und muß nach Dännemark wie eine Bettleri[n] geh[en].“

ten war.⁵³ Franz hingegen musste auf das Mitleid von Kollegen und Bekannten setzen⁵⁴ und die seltenen Gelegenheiten einer Einladung an den Tisch aristokratischer Haushalte nutzen. Im April 1749 listet er seiner Frau akribisch seine Ausgaben des täglichen Bedarfs auf und bemerkt dazu: „Ich hoffe du wirst aus den lezt übersend[en] Conto genugsam erseh[en] haben, zu was, und wie ich das Geld angewendet, und wenn du erst meine dägliche und nothwendige Ausgaben sehen wirst, so hoffe ich, daß du ganz wohl mit mir zufrieden seyn wirst: du wirst sehen, warum ich bemüssiget war zu versezen, od[er] Geld aufzunehmen, wenn ich anderst nicht verhungern, od[er] in arest verderb[en] wollen.“⁵⁵

Aufschlussreich ist der Briefwechsel ferner auch im Hinblick auf die Mittel und Wege des Geldtransfers, die die Operisti zum Transfer ihrer Gagen in unterschiedlichen Währungen in andere Länder und Herrschaftsgebiete benutzten, und auf ihre Strategien im Umgang mit den Schulden. Franz informiert seine Frau und den Freund Giuseppe Jozzi in klagendem Ton über Krankheitszustände und medizinische Behandlungen, über Aderlässe und mysteriöse Mixturen gegen die Schmerzen der Einsamkeit,⁵⁶ sowie über ein Gebräu, das gegen Seekrankheit helfen sollte.⁵⁷ Auch zur Persönlichkeit Christoph Willibald Glucks gewähren die Briefe ungeahnte Eindrücke. Hier tritt er u. a. nicht nur als routinierter Theatermann, sondern auch als zügelloser Schürzenjäger in Erscheinung, wenn Franz seine Frau warnt: „Alte Liebe rostet nicht. Gluck, Chechini, Hager sind keine Kostverrächter [sic]. Giebe ihnen aus überflüssiger complaisance keinen Gelegenheit, dich allein finden zu lassen, und sich ihrer tentation zu exponir[en], und üble suiten zu verursachen. Die Wohlanständigkeit und Beobachtung [sic] des exterieurs kan dir jezt zu einen guten Schild dienen.“⁵⁸

53 Brief Nr. 17, Marianne an Franz, 13. September 1748: „in hofnung du wirst schon etliche von mir erhalten haben. ermangle nicht durch gegenwärtiges dich zu avvisir[en][.] daß ich Gott lob sehr wohl bin, und hoffe zu Gott[,] daß wir uns völlig auß unsern Nöth[en] helffen werden, dann ich trage bedenk[en] ein[en] kreuzer zu spedir[en]. das eßen kostet mich biß dato noch nichts dann der impressario schickt es mir von seiner Kuchel, dann er läst koch[en] vor sich, d[en] haager, und d[en] Kluck[,] und mir komt vor ich bin in einer neue[n] welt.“ Gluck war für die Truppe Mingottis mit Unterbrechungen von 1747 bis 1749 tätig, vgl. Gerhard und Renate Croll, *Gluck. Sein Leben, seine Musik*, Kassel 2010, S. 48–68, und Daniel Brandenburg, „Die Pirkers, Gluck und das Wandertruppenwesen“, in: *Gluck und Prag*, hrsg. von Thomas Betzwieser und Daniel Brandenburg (= Gluck-Studien 7), Kassel 2016, S. 29–38.

54 Brief Nr. 93, Franz an Marianne, 7. Januar 1749: „[...] und der arme Pirker war an dem am Heil[igen] Dag kein[en] Bissen zu essen zu haben, wenn mich die Giacomazzi nicht eingelad[en] hätte.“ Die Sängerin Margherita Giacomazzi war damals Mitglied des Londoner Opernensembles.

55 Brief Nr. 135, Franz an Marianne, 29. April 1749.

56 Brief Nr. 189, Franz an Giuseppe Jozzi, 8. Juli 1749.

57 Brief Nr. 166, Franz an Giuseppe Jozzi, 17. Juni 1749: „O Dio quanto cordoglio ho sentito del vostro patimento sul mare, sono andato subito furioso al speciale, quello è restato morti a sentir tal cosa, e sostiene ancora, che s'avrebbe di dare al Re darebbe l'istesso Rimedio, e m'ha volsuto assolutamente dare il Recipe per il suo onore, che faccia vedere a tutta la Facoltà Medica qui, e ch'io lo mandi a lei. e veramente è una cosa stupenda, che lei mede[si]mo lo comprenderà facilmente. Alexifar[.] simplex [Drachme] 4 quest'è un aqua fatta di menta stomactale. aqua cinom: aqua di cannella. succ: Lim [Drachme] 2. Sugo di Limoni. Sal Absinth. [Drachme] ½ Sal absintio. Questo è l'unico rimedio per calmare il vomito nel caso più disperato. Sye: Cort: Anaranzi sciroppo di scorza di Naranze. Tutti semplici e vegetabilia innocentissimi. bisogna o che l'abbia avuto gran robba, o forse preso freddo sul stomacco, la qual cosa credo facilmente, perché faceva una giornata fredda, o pure lei ha avuto tanta gran nausea contro la Medicina, e per questo ho volsuto sempre che la saggi un poco. o quanto ho desiderato d'avervi potuto tener la testa e servirvi.“

58 Brief Nr. 14, Franz an Marianne, 10. September 1748.

Die Zeit der Trennung der beiden Eheleute endete im Herbst 1749. Vor seiner Abreise war es Franz schließlich gelungen, den Koffer auszulösen. Dazu überließ er den Schuldschein des Milord Middlesex gegen eine Summe Geldes einem Vertrauensmann in London. In einem Brief an seine Frau listet der Musiker den Inhalt des „baule“, des Koffers auf, von den persönlichen Gegenständen über das „piccolo vestiario“⁵⁹ bis hin zu den Kostümen und einigen Requisiten.⁶⁰ Nach seiner Ankunft in Kopenhagen bricht der Briefwechsel aus naheliegenderm Grund ab. Erst 1753, in Zusammenhang mit einem Italienaufenthalt zwecks Werbung von Theaterpersonal für die Württembergische Hofoper, schreibt Franz wieder Briefe an seine Frau. Wenig später, im Jahr 1756, enden die Korrespondenzen bedingt durch die Verhaftung endgültig.

Obwohl Franz und Marianne Pirker nicht zur ersten Garde ihres jeweiligen Fachs gehörten, können ihre Erfahrungen, Erlebnisse und Schilderungen wahrscheinlich dennoch in vielerlei Hinsicht als beispielhaft für einen Großteil der Angehörigen ihres Berufsstands angesehen werden. Dies gilt insbesondere für all jene unter den Opernleuten, die sich ohne feste Anstellung auf dem Theatermarkt behaupten und immer ihren wirtschaftlichen Absturz fürchten mussten. Die Briefe zeigen einerseits soziale Abhängigkeit und Ohnmacht im beruflichen Alltag, andererseits aber auch in welchen Räumen Aufnahme und Pflege von Kontakten zu den aristokratischen Entscheidungsträgern möglich war. Hierzu zählten u. a. die Freimaurer, denen männliche Personen unterschiedlichen Standes angehören konnten,⁶¹ aber auch Salons und Gelegenheiten des gemeinsamen Musizierens: „Vorgestern kamme unverhopt des Comte Saint Germain sein bedienter in mein Haus“, heißt es in einem Brief von Franz an Marianne vom 28. November 1748 (Nr. 78), „aber di parte della Milady Brown, und lude mich zu einem Concert ein. Sye und er nemlich Brown war[en] gar höflich macht[en] mich siz[en]. Es war der Venet[ianische] R[e]s[i]d[en]t[,] Portug[iesischer] Gesandte 3 Milords, 2 Dames, der Graf Schönborn. Saint Germain spielte wie ein Engel[,] Montoleoni, und ich und Cervetto accompagnirt[en] ihm sonst war niemand von der Musiqs. Sie frag[en] nach dir [Marianne], lassen ihr Compliment mach[en], und Saint Germain sagte, wenn ers vor der Abreise gewust, hätte er dir ein Schreib[en] mitgegeben, dann si da de nemici, qui fanno del danno qualche volta alla gente di bene“.⁶²

Es ist die Verbindung von beruflichen, gesellschaftlichen, künstlerischen und alltäglichen sowie zeitgeschichtlichen Informationen oder Episoden, die in den Briefen der Pirkers ihre musik- und kulturhistorische Bedeutung verleihen. Denn sie vermitteln uns damit – wenn auch unvollständig – den Kontext, der sonst in der Beschäftigung mit der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts im Verborgenen bleibt.

59 Unter „piccolo vestiario“ verstand man Wäscheteile, Schuhe, Handschuhe, Bänder, Schmuck, Strümpfe usw., die normalerweise vom Künstler selbst beizusteuern waren. Siehe dazu Nicola Tabanelli, *Il codice del teatro*, Mailand 1901, S. 123.

60 Brief Nr. 63, Franz an Marianne, 28. Oktober 1748.

61 Wahrscheinlich war Franz Pirker ebenfalls Freimaurer, siehe Brief Nr. 222 vom 23. September 1749.

62 Das Konzert fand im Hause der Musikmäzenin und Förderin Georg Friedrich Händels, Lady Margaret Brown, statt. Giacobbe Basevi Cervetto war Cellist, der Graf von Saint Germain spielte Geige, David Montolieu (Monteleoni), Baron de Saint Hippolyte spielte Cembalo.

Abstract

The correspondence of the violinist Franz Pirker (1701–1786) and the singer Marianne Pirker (1717–1782) constitutes a unique body of sources for the study of mid-eighteenth-century Italian opera. The 250 letters from between 1743 and 1756 – exchanged between the married partners and with friends and colleagues – allow us to trace everyday experiences and careers of the operatic artists (“Operisti”) from a personal perspective. Furthermore, the correspondence highlights the significant role of artistic networks in the careers of those professionals active in the world of opera during the eighteenth century. These networks extended to diplomats and ruling princes, and rendered possible communication across Europe, enabling artists to respond to professional issues.

Herbert Schneider (Saarbrücken)

Die Entwicklung des Air mit Da capo von Lully bis Rameau und seinen französischen Zeitgenossen

David Charlton zum 75. Geburtstag

Einführung

Zwei Jahre nach dem Scheitern der Zusammenarbeit mit Rameau für die Oper *Samson* schreibt Voltaire an seinen Jugend- und literarischen Freund Nicolas-Claude Thieriot: „Je répons à M. Rameau du plus grand succes, s’il veut joindre à sa belle musique quelques airs dans un gout italien mitigé. Qu’il réconcilie l’Italie et la France. Encouragez-le je vous prie à ne pas laisser inutile une musique si admirable“.¹ Durch Thieriot, der als Vermittler zwischen Voltaire und Rameau diente, ermutigte er Rameau, Airs im gemäßigten italienischen Stil in seine Opern einzuführen. Für den Literaten bedeutete dies zweifellos, nicht nur die Musik, sondern auch die literarische Form an italienischen Vorbildern zu orientieren bzw. diesen zu folgen. In seinem Livret *Samson* hat Voltaire zwei aus der italienischen Librettistik des 17. Jahrhunderts und durch Philippe Quinault bekannte Textformen eingeführt: Samsons „Peuple, éveille-toi, romps tes fers“ (I, 4) ist ein Air mit Refrain – der erste Vers kehrt dreimal wieder² –, zwei Monologe entsprechen dem Typus des Air mit Da capo bzw. mit Rahmen, den Quinault in die Tragédie en musique übernahm: Dalilas „Secourez-moi, tendres amours, / Amenez la paix sur la Terre“ (IV, 2, „Secourez-moi“ ist beim Da capo durch „Secondez-moi“ ersetzt – zwei Verse umrahmen den Mittelteil von sechs Versen) und

1 Voltaire, Brief (D999) an Nicolas-Claude Thieriot vom 2. Februar 1736, in: *Correspondance*, hrsg. von Theodor Besterman, Paris 1977, Bd. 1, S. 713.

2 Solistische Gesänge mit Refrain in verschiedener Länge, der mehrfach wiederkehrt, gibt es sowohl im Drama per musica als auch in der Tragédie en musique. Dabei handelt es sich nicht um ein Rondeau. Z. B. Nicolò Minato, *LA / CADUTA / DI / ELIO SEIANO. / DRAMA PER MUSICA [...]*, Venedig 1665, I, 11, S. 24, CESARE „Caro Tetro adorato“, II, 7, S. 39, TIBERIO, „Da l’ira de’ Numi / Fuggir non si può“ (zwei Refrainverse), II, 8, S. 40–41, AGRIPPINA, „La speranza è un tradimento“, II, 9, S. 41, EUDEMO, „Hore volate, fuggite ò di“, Francesco Buti, *ERCOLE / AMANTE / TRAGEDIA [...]*, Paris 1662, I, 1, S. 22, ERCOLE, „Come si beffa Amor del poter mio“, IV, 6, S. 118, DEIAMIRA, „Et à che peggio i fati ahi mi serbaro?“, Aurelio Aureli, *L’ / ANTIGONA / DELUSA / D’ALCESTE / DRAMA PER MUSICA [...]*, Venedig 1669, I, 6, S. 21, LILLO, „Vuol la donna Consorte, / Che sorte / Ressista gl’assalti“ (drei Refrainverse). Besonders häufig werden die Refrainverse in Francesco Sbarras *Il Pomo d’oro* wiederholt: III, 5, AURINDO „Speranza che dite?“ (viermal), III, 10, FILAURA „Sei semplice a fé“ (fünfmal). Diese Arien mit Refrain sind auch in Opern Lullys und seiner Nachfolger vorhanden, so bereits in *Cadmus et Hermione*, V, 1, CADMUS, „Belle Hermione. hélas! puis-je être heureux sans vous?“, in *Thésée*, V, 1, MÉDÉE, „Dépit mortel, transports jaloux“, in *Proserpine*, III, 7, CÉRÈS, „Ah! quelle injustice cruelle“ etc. In dem Monolog von André Campras *HIPPODAMIE, / TRAGEDIE EN MUSIQUE* (Paris 1708, III, 2, S. 139–142), Le ROI, „Devoir, Gloire, Raison, le dépit vous rapelle“, ist der Refrain von zwei Versen bei der ersten Wiederkehr auf einen und am Ende wieder vollständig mit zwei Versen zu hören; in *HIPPODAMIS’ Air*, „Tristes Appas, funestes Charmes“ (ebd., IV, 4, S. 195–202), besteht der Refrain dieses wegen der Qualität ihrer Verse, der Mitwirkung einer konzertierenden Soloflöte und der Tonart fis-Moll herausgehobenen Air aus zwei Versen.

Samsons „Profonds abîmes de la Terre“ (V, 1, hier umrahmen vier Verse den Mittelteil mit 11 Versen).³ Der an Rameau gerichtete Rat Voltaires konnte 1736 nur bedeuten, die italienische Standard Da-capo-Aria des 18. Jahrhunderts als Vorbild anzusehen, die u. a. durch einige Bühnenwerke von André Campra und insbesondere durch die französische Kantate zu dieser Zeit bereits etabliert war.

Die Da-capo-Arie entwickelte sich in Italien aus einem Arien-Typus, der auch bei Quinault und Lully seit *Cadmus et Hermione* vertreten ist und der sich in französischen Opern des 18. Jahrhunderts lange Zeit neben dem neuen Air mit Da capo behauptet hat. Die Abhängigkeit der Entwicklung des französischen Air mit Da capo von italienischen Vorbildern und zugleich die Präsenz französischer Stilmerkmale ist die Problematik der folgenden Darstellung.⁴

Vor der Entstehung der „klassischen“ italienischen Da-capo-Arie, die u. a. Alessandro Scarlatti in seinen Opern der 1680er Jahre ausprägte, existierte ein Typus der Arie mit einem mehr oder weniger rudimentären Da capo: Der erste Teil der Arie, der aus einem oder wenigen Versen besteht, wird nach einem längeren, in der Regel aus weit mehr Versen bestehenden zweiten Teil wiederholt. Dieser Rahmenteil, der den viel längeren Mittelteil umschließt, ist nach Jack Westrup ein Refrain,⁵ entsprechend des in der Musikwissenschaft üblichen Sprachgebrauchs, dem zufolge die Wiederholung von „textlich-musikalisch gleichen Teilen innerhalb einer nichtliedhaften Vokalkomposition“⁶ als Ritornell und Refrain zu bezeichnen sind. Der Grund dafür, dass hier die Aria bzw. das Air mit diesem Rahmen bereits als Air mit Da capo bezeichnet wird und ihre Teile mit A und B, ist darin begründet, dass es sich um die Ausgangsform für die spätere Standard Da-capo-Arie bzw. das Air mit Da capo handelt. Quinault und Lully komponieren diese Art des französischen Air nach dem vor der Entstehung der Tragédie en musique weit verbreiteten italienischen Vorbild. In italienischen Opern existiert diese Frühform der Da-capo-Arie, wie später bei Lully, am häufigsten sei es zu Beginn, im Verlauf oder am Ende von längeren Gesängen bzw. Monologen der Protagonisten, die in italienischen Libretti mit „solo / sola“ und entsprechend in französischen Livrets mit „seul(e)“ angezeigt sind. In Francesco Butis und Francesco Cavallis *Ercole amante* liegen zwei Beispiele der „rudimentären“ Da-capo-Arie vor: bei ERCOLES „Bella Iole, e quando mai“ bildet der erste Vers den Rahmen für acht Verse, bei ERCOLES „Tutte son opre gloriose, e belle / Tanto il filar, che sostener le stelle“ diese beiden Verse für

3 *LE / THÉÂTRE / DE / M. DE VOLTAIRE. / NOUVELLE ÉDITION, [...]*, Amsterdam 1762, S. 351–352, 368 und 370.

4 Der Begriff „da capo“ wird hier in seiner wörtlichen Bedeutung für die Wiederaufnahme eines Formteils nach einem zweiten benutzt, ob der Notentext ausgeschrieben ist, durch ein Reprisenzeichen oder eine in Worten formulierte Anordnung angegeben ist.

5 Jack Westrup, Art. „Aria“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992, Bd. 1, S. 170 (bereits zuvor in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 1, S. 575). Silke Leopold spricht ähnlich wie Westrup von einem längerem monologischem Rezitativ, „das von einem ariosen Refrain gegliedert wird“. Art. „Arie“, *MGG2*, Sachteil, Bd. 1, Sp. 815.

6 Kurt Gudewill, Art. „Refrain“, *MGG2* Sachteil, Kassel 1998, Sp. 121. Dies entspricht nicht dem französischen Sprachgebrauch des 17. und 18. Jahrhunderts: *Nouveau Dictionnaire de l'Académie française*, Paris 1718, Art. Refrain: „On appelle ainsi un ou plusieurs mots qui se repetent à chaque couplet d'une chanson, d'une balade, d'un chant Royal.“ Jean-Jacques Rousseau, Art. „Refrain“, in: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768: „Terminaison de tous les Couplets d'une Chanson par les mêmes paroles et par le même chant.“

sieben Verse, in diesem Fall ist das Da capo mit „Tutte son opre &c.“⁷ angezeigt. Im gleichen Jahr wie *Ercole amante* wurde Aurelio Aurelis *Le fatiche d'Ercole per Deianina* aufgeführt, in dem zwölf solcher Verskonstellationen vorkommen.⁸ Dafür, dass diese Textgestalt lange Zeit neben zunehmender regulärer strophischer Anlage üblich war, gibt es zahllose Beispiele.

Das Air mit Da capo in Quinaults und Lullys Tragédie en musique

In Frankreich existierten seit Philippe Quinault und Jean-Baptiste Lully zwei Arten der dreiteiligen Form des Air: das französische Rondeau und der Typus des Air oder „récit“ mit Da capo, den beide für Monologe, als Teil von Monologen⁹ oder in anderen Szenen nach italienischen Vorbildern geschaffen haben.¹⁰ Das französische Rondeau ABA oder ABACA, das omnipräsent ist und in seiner Grundgestalt unverändert bleibt, wird hier nicht behandelt. Das Air mit einem Rahmenteil bzw. mit Da capo hat mit dem Rondeau weder in seiner Textgestalt noch in seiner Form etwas gemein. Neben den zahlreicheren zweiteiligen Airs existieren davon in Lullys elf *Tragédies en musique* 69 Beispiele (Anhang 1), beginnend mit *Cadmus et Hermione*, wobei ihre Häufigkeit zwischen zwei und neun Beispielen in derselben

7 *ERCOLE / AMANTE / TRAGEDIA [...]*, Paris 1662, III, 3, S. 68 und S. 72; Texte für italienische Da-capo-Arien mit zwei Strophen gleicher Verszahl liegen darin auch vor: ERCOLE, „Ah Cupido io non sò già“, wo die erste Strophe mit vier Versen von einer zweiten mit 13 Versen gefolgt ist (I, 1, S. 22); PASITHEA, „Mormorate / O' fomicelli“, zwei Strophen mit jeweils acht Versen, in beiden Fällen ist das Da capo durch den Incipit des ersten Verses und „&c.“ angegeben.

8 *LE / FATICHE / D'ERCOLE / PER DEIANINA. / DRAMA PER MUSICA [...]*, Venedig 1662: I, 10, S. 21, DEIANINA, „Reina io peno, io moro“ umschließt fünf Verse; I, 24, S. 34, PIPO, „Morto è il mio Prece, ò provero Signore / piagate ò Gratie, e spezza l'arco Amore“, umschließt vier Verse, I, 26, S. 36–37, „Sordo Giove, irato ciel?“, umschließt acht Verse, II, 7, S. 46, CELINDO, „d'ogni marito sò l'usanze accorta / ama la moglie sol quando, ch'è morta“, umschließt vier Verse, II, 8, S. 46–47, ATALANTA, „Contenta gioire / non credo più nò“, umschließen sechs Verse, II, 12, S. 51, ALTHEA, „La vendetta è cibo al cor“, umschließt vier Verse, II, 20, S. 60, ERCOLE, „Fortunate fatiche“, umschließt drei Verse, III, 5, S. 66, zweimal die gleiche Konstellation hintereinander: III, 5, S. 66, DEIANINA, „Troppo pigro hà il tempo il volo“, umschließt sechs Verse, gefolgt von drei Versen und „Soavissimo oblio“, umschließt drei Verse, III, 7, S. 68, LISO, „Meraviglie, allegrezze“, umschließt vier Verse, III, 9, S. 70, DEIANINA, „Dolce speranza“, umschließt vier Verse; bei den beiden folgenden Beispielen ist das Da capo mit Text-incipit und „&c.“ markiert: III, 11, S. 72–73, ACHELOE, „Guerra si mova alla bontà nemica / Che degli audaci è la fortuna amica“, umschließt vier Verse, III, 13, S. 74–75, CELINDO, „Quanto può vostra beltà. / S'un' amante voi perdetè / cento subito n'havete“, drei Verse, Wiederholung mit „Quanto può &c.“ angegeben. In Minatos *La caduta di Elio Seiano* gibt es drei dieser Gestalten (II, 16, III, 1 und III, 13, in Sbarra *Il pomo d'oro* vier Fälle, in der üblichen Gestalt (III, 1, III, 3 – letzterer mit zweifacher Folge – und in III, 4, mit drei Versen, die den Rahmen zu sechs Versen, und in V, 1, mit vier Versen, die den Rahmen zu neun Versen bilden).

9 Wenn dieser Typus des Air mit Da-capo-Teil eines Monologs ist, kann ihm ein rezitativischer Teil vorausgehen, nachfolgen, oder er kann in seltenen Fällen von Rezitativen umgeben sein.

10 In seinem Kapitel zu den „Airs“ in Lullys Opern erwähnt James R. Anthony diesen noch lange nach Lully existierenden Typ des französischen Air mit Da capo nicht; bei ihm scheinen sie zu den „monologue airs“ zu gehören: „In function, if not in style, it [the monologue air] approaches most closely the Italian aria, although in French opera it usually fills an entire scene, while in Italian opera the scene builds towards the aria.“ *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, revised and expanded edition, Portland 1997, S. 110–115, hier S. 113. Sylvie Bouissou ist der Meinung, die Monologe seien „le plus souvent de structure répétitive binaire ou ternaire“, „Une absence d'équivalence. De l'„Aria con da capo“ à l'air dans l'opéra baroque français à l'époque de Rameau“, in: *Musica e Storia* XVI/3 (2008), S. 654.

Oper variiert. Wie Philippe Quinault schreiben auch Thomas Corneille in der Tragédie en musique *Psyché* sowie derselbe und Fontenelle als Librettisten von *Bellérophon* Verse für diesen Typus des Air, nicht aber Jean Galbert de Campistron für die Pastorale héroïque *Acis et Galathée*.

In den Livrets Quinaults für Lullys Tragédies en musique (61 Beispiele) und in den beiden Livrets Thomas Corneilles (acht Beispiele) handelt es sich bei diesem Typus des Air wie bei den meisten italienischen Vorbildern der Zeit vor Lully in keinem Fall um Strophen. Sie folgen wie auch die seiner Nachfolger poetisch (je nach dramatischer Situation wechselnde Versanzahl für den Rahmen- und den Mittelteil) und musikalisch keinem schematischen Verlauf. Zwei charakteristische Beispiele mit verschiedenen Anlagen stehen für alle anderen:

Roland, IV, 2, ROLAND *seul*

O Nuit! favorisez mes desirs amoureux.
 Pressez l'Astre du jour de descendre dans l'Onde
 Dépliez dans les airs vos voiles tenebreux.
 Je ne troublerai plus par mes cris douloureux,
 Vostre tranquillité profonde.
 Le charmant Objet de mes vœux
 N'attend que vous pour rendre heureux
 Le plus fidèle Amant du Monde;
 O Nuit, favorisez mes desirs amoureux.

Armide, III, 1, ARMIDE *seule*

Ah! si la liberté me doit estre ravie,
 Est-ce à toy d'estre mon Vainqueur?
 Trop funeste Ennemy du bonher de ma vie,
 Faut-il que malgré moy tu regnes dans mon cœur?
 Le desir de ta mort fut ma plus chere envie;
 Comment as-tu changé ma colere en langueur?
 En vain de mille Amants je me voyois suivie,
 Aucun n'a flêchy ma rigueur.
 Se peut-il que Renaud tienne Armide asservie?
 Ah! si la liberté *etc.* [Verse 1-4]

In beiden Airs endet der B-Teil auf der Dominante, bei *Armide* mit einer phrygischen Kadenz.

Diese Airs mit Da capo haben mit der Standard-Form der italienischen Da-capo-Arie des 18. Jahrhunderts bereits die vollständige Wiedergabe des „Da capo“ im Notentext und in der Regel auch den tonalen Kontrast zwischen A- und B-Teil gemein – die Angaben dazu in Anhang 1 der Airs mit Da capo Lullys sind auf den Abschluss, nicht aber den tonalen Verlauf innerhalb des B-Teils beschränkt. Das Verhältnis zwischen der Versanzahl zwischen Rahmen- und Mittelteil alterniert zwischen 3/12 bzw. 4/10 und 2/1 bzw. 1/3 Zeilen, die häufigsten Relationen zwischen 2/4 (zwölf Beispiele), 1/4 (acht Beispiele) und 2/3 (sieben Beispiele).¹¹ Es existiert demnach wie bei den italienischen Vorbildern keine Norm. Die (meist) sehr viel geringere Anzahl von Versen überwiegt im A-Teil, nur in drei Fällen sind die Verse des A-Teils zahlreicher, in neun Fällen ist die Anzahl gleich. In zwei dieser Airs mit Da capo liegt bei Quinault / Lully in den Partiturdrukken eine Verkürzung der Wiederaufnahme des Anfangsteils quasi in Art des späteren Dal segno vor.¹²

Bei diesen Airs in Durtonarten in Lullys Opern endet die Mehrzahl der B-Teile auf der Dominante (23) – in neun Fällen besteht kein Kontrast der Tonarten zwischen A- und B-Teil –, in Molltonarten eine etwas größere Zahl auf der Dominante (20) gegenüber der Parallele (10) – zweimal enden beide Teile auf der Tonika. Einzelfälle bilden der Abschluss auf der Subdominante, der Doppelsubdominante und der chromatischen Medianten bzw. der Dominante der Mollparallele (C-Dur – E-Dur und F-Dur – A-Dur).

11 Verswiederholungen in Art des Da capo sind charakteristisch für Livrets. Sie existieren nicht in der zeitgenössischen Tragödie Jean Racines, der beiden Corneilles und ihrer Zeitgenossen. Sie sind lediglich in gesungenen Passagen von Komödien und Tragi-comédies und in Racines *Esther* (nicht *Athalie*) mit vier Sologesängen mit zwei Versen für den A- und drei Versen für den B-Teil anzutreffen.

12 In *Amadis*, II, 5, CORISANDE, „O fortune cruelle“ und in *Roland*, I, 6, ZILIANTE, „Triomphez, charmante reine“. In beiden Fällen entfällt die erste Vertonung der Verse des A-Teils beim Da capo.

Auf dem Weg zum Standard Air mit da capo in der Kantate und in Bühnenwerken

In Italien bildet sich in den Libretti Apostolo Zenos und in den ersten Textbüchern Metastasio die neue Textform der Standard Da-capo-Arien des 18. Jahrhunderts aus. In Zenos *Griselda* (1701) haben sieben von 30 Arientexten Strophen mit gleicher Versanzahl, insgesamt gibt es zehn verschiedene Konstellationen, die häufigste ist 2+3 Verse. In seiner *Merope* (1712) verfügen von 19 Arientexten zwölf mit zwei Strophen über den gleichen Bau, darunter sind die Vierzeiler mit sechs Beispielen am häufigsten vertreten, in *Alessandro Severo* (1717)¹³ 14 von 27, wobei hier die Terzinen (neun) vor den Vierzeilern (fünf) dominieren. Die Entwicklung zu zwei Strophen mit dem gleichen Bau zeigt sich ebenso in frühen Libretti Metastasio, so in *Didone abbandonata* (1724)¹⁴, in der von 19 Texten 13 (sieben Vierzeiler, sechs Terzinen), und in *Ezio* (1728)¹⁵ von 27 allerdings nur 11 (zehn Vierzeiler, eine Terzine) den gleichen Strophenbau aufweisen.

Am Ende des 17. Jahrhunderts, kurz bevor die italienische Standard Aria da capo in der französischen Kantate Eingang fand, stand Musikern und Musikernern die Publikation des *Recueil des meilleurs airs italiens qui ont été publiés depuis quelques années* (1699, 1701, 1703, 1705) zur Verfügung, um diesen neuen Typus der Arie zu studieren und aufzuführen.¹⁶ Lullys Nachfolger orientierten sich bezüglich ihrer Airen mit Da capo einerseits an Lully, andererseits hinsichtlich des neuen Typus an den Airen mit Da capo der ersten verfügbaren Beispiele mit italienischem Text in der nach Lully entstandenen neuen Gattung der Opéra-ballet und an denen der französischen Kantate,¹⁷ in denen die Airen mit Da capo neuen Stils die Norm bildeten. In ihrem *Divertissement Vénus, Feste galante* von 1698 haben André Danchet und André Campra die italienische Arie „Non si può veder un volte“ komponiert, in der die Wiederaufnahme des A-Teils mit „Non si può. Da Capo“ gekennzeichnet ist.¹⁸ In Campras Tragédie en musique *Tancredi* (1702, III, 2) ergänzt bereits die konzertierende Traversflöte die Singstimme in dem Monolog Herminies „Cesseez mes yeux, cesseez de contraindre vos larmes“.

13 *GRISELDA / DRAMA PER MUSICA*, [...], Venezia 1701; *MEROPE / DRAMA / Da rappresentarsi per Musica* [...], Venezia 1712; *ALESSANDRO / SEVERO / Drama per Musica* [...], Venezia 1717.

14 *OPERE / DEL / SIGNOR ABATE / PIETRO / METASTASIO*, Paris 1780, Bd. 3, S. 5–108.

15 Ebd., Bd. 2, S. 219–340.

16 Einige italienische Da-capo-Arien wurden auch in den *Recueils d'airs sérieux et à boire* publiziert, die zwischen 1695 und 1706 erschienen.

17 Vgl. Herbert Schneider, „Gestalt und Funktion der frühen französischen Kantate“, in: *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus und nach 1700*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Dirk Rose (= Halesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 59), Berlin / Boston 2018, S. 134–165.

18 *VENUS, / FESTE GALANTE / [...]*, Paris 1698, S. 56–60; *THEATRE / DE / M. DANCHE / DE L'Academie Française et de celle des / Inscriptions et Belles Lettres*, Paris 1751, Bd. 2, S. 8. In Ihrem Ballet *Aréthuse* (1701, III, 5) singt ARÉTHUSE am Ende der Oper das italienische Air „Amor diletto / Gioa del petto“ mit jeweils vier Versen, in dem das Da capo ausgeschrieben ist, ebd., S. 124. Im „Air Italien avec la Simphonie“ „Per vincer pugnando“ von Joseph-François Duché de Vancy und Theobaldo di Gatti (*SCYLLA, / Tragédie En Musique*. [...]), Paris 1701, S. 88–93), in dem die solistische Violinstimme mit der Singstimme dialogisiert, endet im Partiturdruk der B-Teil mit dem Hinweis „Da Capo“. Der A-Teil steht im 3/8-, der B-Teil im Alla-breve-Takt, der B-Teil endet in der Molldominante. In Campras *MOTETS / A I. ET II. VOIX*. [...], livre 3, Paris 1703, S. 11–12, gibt es das Air mit Da capo

„O! ô dulcis amor!“ in der das Da capo mit „O! ô dulcis  jusqu'au mot fin.“ verzeichnet ist.

Der entscheidende Wandel trat um 1700 ein, als diese italienische Arie einen rasch zunehmenden Einfluss ausübte, zunächst am häufigsten in den Arien der weltlichen französischen Kantate.¹⁹ Jean-Baptiste Rousseau, dessen 29 Kantatentexte von zahlreichen Komponisten vertont wurden, wählte die Form des zweifachen Vierzeilers als Standardform für die beiden Teile der adoptierten italienischen Form;²⁰ 37 Arientexte haben die moderne ABA-Form mit zwei Strophen gleicher Verszahl und lediglich drei die ältere Gestalt von Texten für die Airs mit Da capo, daneben 16 in anderer Textgestalt. Im ersten „Livre“ von Kantaten (1708) schuf André Campra 18 Airs mit Da capo der Standard-Form (das Da capo nicht ausgeschrieben) und nur neun in anderen Formen. In Jean-Baptiste Morins ersten Kantaten (1706) ist die zweifache Vertonung der ersten Strophe (A A') schon fast die Regel. Komponisten wie Jean-Baptiste (Baptistin) Stuck, Jean-Joseph Mouret und Jean-Philippe Rameau näherten ihre Airs mit Da capo in den Kantaten stilistisch früher der italienischen Standard Da-capo-Arie an als diejenigen in ihren Opern.

In den Gattungen des Musiktheaters, bei Campra, André Cardinal Destouches, Marin Marais und Stuck, wird das neue Air mit Da capo zuerst vereinzelt in solchen mit italienischem Text eingeführt. Obgleich die Texte mit zwei Vierzeilern in Opernlibretti häufiger wurden, blieben jedoch solche Texte in ganz verschiedener Gestalt, oftmals ohne Strophengliederung sehr verbreitet; vier Verse wurden entweder jeweils in zwei oder in anderer Weise auf die beiden Teile der Arie verteilt. Die Komponisten vertonten immer häufiger die Worte des A- sowie des B-Teils zweimal, zuerst in Arien mit italienischem, bald auch mit französischem Text²¹ – in der französischen Kantate sogar bis zu viermal.²² Das Dal-segno-Zeichen erscheint hier zu Beginn der zweiten Vertonung, wodurch auch das Anfangsritornell entfällt (z. B. in Campras, *Alcine*, 1705, Prolog, „Au bruit éclatant des trompettes“ und in seiner *Hippodamie*, 1708, II, 5, „Allez, volez, combattez pour l'Amour“).

Unterschiede der Airs mit Da capo sind vor Rameau auch an der Art der Notation ihres Da capo zu erkennen: In Campras *L'Europe galante* (1697) ist das Da capo in der dem Stil Lullys Arie angehörenden Air, „L'Amour en comblant nos désirs“ für Singstimme, zwei Violinen und Basse continue ausgeschrieben,²³ im spanischen Air, „El esperar en amor“ (ein Vers für den A-Teil, drei Verse für den B-Teil), besetzt mit zwei Flöten und Basse continue,

19 Von den 41 von Antoine Houdar de La Motte verfassten Texten für geistliche Kantaten (Francesc Bonastre, Art. „Lamotte“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 10, Sp. 1108, verzeichnet 40 Texte), haben nur vier Kantaten Texte für Airs mit Da capo, jeweils zwei Vierzeiler, *ŒUVRES / DE MONSIEUR / HOUDARD DE LA MOTTE [...]*, Paris 1754, Bd. 8, S. 13–14, 27, 51, 58, die Wiederaufnahme des Texts für den A-Teil ist jeweils mit Textincipit und „&c.“ markiert. In Antoine Danchets acht Texten für weltliche Kantaten fehlen solche für die Airs mit Da capo, *THEATRE / DE / M. DANCHET [...]*, Paris 1754, Bd. 4, S. 121–141.

20 Vgl. Schneider, „Gestalt und Funktion der frühen französischen Kantate“, S. 138.

21 In La Barres Air italien „Frà le dotte e le vezzose“ (*Triomphe des Arts*, 1700, IV. Entrée) ist die Reihenfolge der Vertonungen: A-Teil Verse 1–2, 1–2, 2, 1–2, 2, 2; B-Teil Verse 3–4, 3–4, 4; in *Les Fêtes de Thalie* (1714, Prolog, 4, THALIE, „Venez, volez de toutes parts“) vertont Mouret die Verse des A-Teils dreimal, vollständig im Da capo wiederholt; ebd., in III, 4, Un MATELOT, „E ben folle chi non ma“ sind im A-Teil die Verse 1–2 dreimal, im B-Teil die Verse 3–5 zweimal in verschiedenen Vertonungen zu hören, das Da capo des A-Teils ist mit „Da capo“ angegeben; in Stucks „Una Lieto brilla il cor nel petto“ (*Manto la Fée*, 1710, V, 5) sind die Verse im A-Teil zweimal, im B-Teil dreimal vertont, nach der dritten zusätzlich zweimal der letzte Vers.

22 In der Arie „L'Amour se réveille“ in der Kantate *Euterpe* (1706) von Jean-Baptiste Morin.

23 In den Librettodrukken werden Wiederholungen entweder ausgeschrieben oder mit Textincipit und „&c.“ notiert.

ist das Da capo ohne das Anfangsritornell mit dem französischen Dal-segno-Zeichen der Zeit  (in Drucken),  (in Manuskripten) markiert, also nicht ausgeschrieben. Am Ende des B-Teils der italienischen Arie „Ad un cuore tutto Geloza“ (besetzt mit Solovioline) ist „Da Capo“ angegeben.²⁴ Neben einem Air mit Da capo in Lullys Manier hat Campra in *Le Carnaval de Venise* (1699, einschließlich dem „Supplément“) sechs Arien mit italienischem Text eingeführt, davon vier in „Orfeo nell’inferi“, alle mit der Angabe „Da Capo“ am Ende des B-Teils.²⁵ In Theobaldo di Gattis Tragédie en musique *Scylla* (1701) gibt es nur das „Air Italien avec la Simphonie“ in italienischer Sprache, „Per vencer pugnando“ als Air mit Da capo mit der Angabe „Da Capo“.²⁶

Airs mit Da capo ihrer Opern kennzeichnen oftmals auch die in französischen Rezitativen charakteristischen Taktwechsel, die von 1740 an seltener werden.²⁷ Im Unterschied zur italienischen Da-capo-Arie werden Ganz- oder Halbverse in der Regel in Gänze, d. h. ohne mehrfache Wiederholung von Einzelwörtern vertont. Ausnahmen bilden lediglich Imperative wie z. B. „hâtez-vous“, „venez“, „allons“, „volez“ oder „aimons-nous“; allerdings können Wiederholungen dieser Wörter dem Libretto entstammen.

Die Vermittlung des Verses, sprachlich und inhaltlich korrekt, ist von der emotional aufgeladenen mehrfachen Wiederholung von Schlüsselwörtern mit neuer Musik der italienischen Vertonungsweise verschieden. Soloinstrumente kommen in Arien der Prologe, der Divertissements zum Einsatz, aber nach und nach auch in dramatischen Monologen.²⁸ In virtuoson, gelegentlich auch als „Ariettes“ bezeichneten Airs mit Da capo der Divertissements führten die Komponisten italienische Stilelemente, von kurzen Ritornellen unterbrochene Wortwiederholungen,²⁹ konzertant eingesetzte Soloinstrumente und melismatische oder durch Sprünge gekennzeichnete Melodik der Singstimme ein.

Der von Lully stammende Typus des Airs mit Da capo ist zwar seltener anzutreffen – so etwa drei Beispiele in Destouches’ *Marthésie* (1699).³⁰ Die gleiche Textanlage wird von Rameau stilistisch modernisiert, ebenso z. B. durch Pancrace Royer in ACAMAS’ „Charmant espoir d’obtenir ce que j’aime“ (*Pirrhus*, 1743, I, 3).³¹

24 *L’EUROPE / GALANTE / BALET / MIS EN MUSIQUE / Par Monsieur **** [..]*, Paris 1679, S. 6–8, 80–86, 106–109.

25 *LA CARNAVAL / DE VENISE / BALET / MIS EN MUSIQUE / Par M. CAMPRA le Cadet. [..]*, Paris 1699, „Vous qui ne souffrez point les peines“, S. 51–54; „Mi dice la speranza“, S. 102–107; vier Airs mit italienischem Text, S. 207–212, 220–231.

26 *SCYLLA. / Tragedie en Musique / Composée / Par Le Sr. Theobaldo di Gatti [..]*, Paris 1701, S. 88–93.

27 SCYLLAS „Non, je ne cesserai jamais“ (Leclair, *Scylla et Glaucus*, 1746, I, 1), ZAMNIS’ „Pour vous, belle Almaris, mon amour est extrême“ (Royer, *Almasis*, 1748, Szene 1) und ABARIS’ „Que l’amour embellit la vie“ (*Les Boréades*, V, 5) sind noch späte Monologe bzw. Airs mit den charakteristischen Taktwechseln.

28 In Campras Air mit Da capo (mit Devise), besetzt mit Trompeten, Pauken und Streichern „Au bruit éclatant des trompettes“ (*Alcine*, Prolog, zwei Vierzeiler); in *Hippodamie* (1708, II, 5, S. 115–125) „Allez, volez. combattez“, zwei konzertierende Violinen; Henri Desmarest setzt z. B. in dem Air mit Da capo Iphigénies, „Seuls confidens de mes peines secrettes“ die Flöte allemande (Traversflöte) als konzertierendes Instrument ein, *Iphigénie en Tauride* (1704, V, 2).

29 In „Orfeo nell’inferi“ des *Carnaval de Venise* existieren typisch Wiederholungen von italienischen Schlüsselworten „alle’armi“ oder „vittoria“, unterbrochen von Ritornelleinwürfen.

30 *Marthésie*, Prolog, CIBELLE „Descendez, descendez, divinités des cieux“, I, 1, TALESTIS, „Foible fierté“, III, 5, TALESTIS, „O mort“.

31 Im Da capo sind die Stimmen von Flöte mit Violine und Violine vertauscht.

Im 2008 erschienenen Band von *Musica e Storia* ist das französische Air mit Da capo des 18. Jahrhunderts mit drei Artikeln vertreten, je einer zu jenen in der Kirchenmusik, in der Oper und in der Opéra-comique.³² Sylvie Bouissou bemerkt zu Beginn ihres Aufsatzes zu Oper: „il n'existe aucune équivalence possible entre ‚air‘ et aria (sous-entendu *col da capo*), c'est que les deux conceptualisations sont totalement différentes.“³³ Zwar ist der Platz der Da-capo-Arie in der Opera seria nicht der gleiche wie der des Air mit Da capo in der Tragédie en musique, aber der Einfluss der italienischen Aria auf das französische Air in den Gattungen des französischen Musiktheaters seit Lully ist nicht zu bestreiten.³⁴

Ihre Meinung, die „Ariette“ sei vor 1750 ein „morceau de pure virtuosité sans profondeur, confiée aux personnages secondaires et sclérosées dans le divertissement“,³⁵ vertritt auch Vincent Giroud: „such ariettes are typically found in the middle of divertissements and were not sung by the leading characters.“³⁶ Es bedarf nur weniger Beispiele, um diese Auffassung zu widerlegen, Airs mit höchst dramatischem Gehalt und Ausdruckstiefe, zudem auch von Hauptpersonen gesungen:

Campra, *Téléphe* (1713), la GLOIRE³⁷

Mortels, volez à la victoire,
Offrez-lui vos premiers désirs:
Quand vous aurez servi la gloire,
Vous pourrez goûter les plaisirs.
Pour vous livrer à la tendresse,
Attendez que de grands exploits
Puissent excuser la foiblesse
De suivre d'amoureuses loix.

Rameau, *Les Fêtes d'Hébé* (1739), Le RUISSEAU³⁸

Fuis, fuis, porte ailleurs tes fureurs,
Fier Aquilon, ton bruit, ton horrible ravage
Cause trop de frayeurs sur ce rivage;
Fuis, laisse-nous goûter, après l'orage,
D'un calme heureux les flatteuses douceurs.

32 Jean-Paul C. Montagnier, „Da capo arias in French church music (c. 1700–1760), in: *Musica e Storia* XVI/3 (2008), S. 615–636, Sylvie Bouissou, „Une absence d'équivalence“, ebd., S. 637–649, Patrick Taïeb, „L'Air ‚da capo‘ dans l'opéra-comique de Dauvergne à Grétry (1753–1771), ebd., S. 665–680.

33 Bouissou, „Une absence d'équivalence“, S. 637. Zu den Irrtümern des Artikels gehören u. a.: S. 644, Alphis Vers in *Les Boréades* muss lauten „Qu'attendez-vous **encor** d'une poursuite vaine“ (anstelle von „encore“) und „Mais de mon désespoir, vous aimez à jouir“ ist kein Achtsilber, sondern ein Alexandriner, ebd., S. 645.

34 Ihre Beurteilung der unterschiedlichen Stellung der italienischen und französischen Oper in Europa lautet „Cette domination italienne [die Vorherrschaft der Opera seria in Europa] s'explique par des qualités extra-musicales; à l'inverse des Français, les Italiens possèdent un sens aigu de la communication et de la ‚réalité économique‘“. Ebd., S. 638. Am Ende kommt sie zu der Einschätzung: „[l'opéra seria] a pu grâce à des moyens simples, toucher un large public, voire un public populaire [...] tandis que l'opéra français s'isolait dans son exception culturelle, dans son besoin d'un public majoritairement privilégié, donc rarifié“. Ebd., S. 649.

35 Bouissou, „Une absence d'équivalence“, S. 646. In Abschriften werden höchst dramatische Airs als Ariettes bezeichnet, so etwa „Hâtons-nous ; courons à la gloire, / Cherchons le monstre affreux qui ravage ces bords“ (*Dardanus*, 1739, IV, 3), F-Pn Vm² 349, S. 270–275.

36 Vincent Giroud, *French Opera. A short history*, New Haven and London 2010, S. 47.

37 *TELEPHE, / Tragedie, / MISE EN MUSIQUE / Par Monsieur CAMPRA [...]*, Paris 1713, S. 315–327.

38 *LES FÊES D'HÉBÉE, / ou / LES TALENTS LYRIQUES, / BALLET, / MISE EN MUSIQUE PAR MONSIEUR RAMEAU [...]*, Paris 1739, S. 78–82.

Destouches, *Callirhoé* (1712), La REINE³⁹

Régné Amour, portez partout vos loix,
La gloire n'a point à se plaindre.
Allumez des ardeurs que rien ne puisse éteindre,
Vous faites le bonheur des sujets et des Rois.

Montéclair, *Jephté* (1732), IPHISE⁴⁰

Ruisseaux qui serpenitez sur ces fertilles bords,
Allez loin de mes yeux répandre les trésors
Qu'on voit couler avec votre onde.
Dans le cours de vos flots l'un par l'autre chassés,
Ruisseaux, hélas! vous me tracez
L'image des grandeurs du monde.

Spätere Beispiele zeigen dies noch eindeutiger, so etwa ISBÉS Monolog „Laisse-moy soupirer, importune Grandeur“ in Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville *Isbé* (1742, IV, 1) mit ihrer Entsagung der Titelperson an Macht und Größe zugunsten der Liebe zu einem Schäfer – die Tonart c-Moll, die Textanlage mit zwei Vierzeilern in Alexandrinern und zwei Achtsilbern sprechen für sich – oder CORIDONS Air „Triomphez toujours du pouvoir de l'amour“ (ebd. V, 2),⁴¹ in dem sie „un éternel exemple“ des Strebens besingt, oder auch GLAUCUS' „Chantez l'amour, chantez ses douces flammes“ in Leclairs *Scylla et Glaucus* (1746, V, 2, S. 142–146), in dem die Macht der Liebe und ihre Rolle für die Verbindung der Menschen untereinander thematisiert wird.

In Prologen der Tragédies lyriques singen Hauptpersonen wie Venus,⁴² Hebe oder Bacchus Airs mit Da capo, ebenso IPHISE in *Dardanus* das nicht bezeichnete Air mit Da capo, „Cesse, cruel Amour“ (I, 1). Dagegen bezeichnet Rameau in der gleichen Oper zwei Stücke der PHRYGIENNE als Ariette, die durchkomponierte „Courez à la victoire“ (I, 3) und „De mirthe couronnez vos testes“ (III, 6, mit Devise und „Da capo“).⁴³ Nicht erst seit den 1740er Jahren vertrauen französische Komponisten ihren Arietten, auch wenn sie eine solche Bezeichnung nicht haben, eine Fülle verschiedener dramatischer Funktionen an.

Zur Terminologie

Sébastien de Brossard erklärt, die „Arietta“ „a ordinairement deux reprises, ou bien elle se recommence *da capo*; comme un *Rondeau*“.⁴⁴ Der Begriff „monologue“ erscheint weder in Libretti noch in Partituren der Zeit, sondern „seul / seule“ entsprechend dem italienischen „solo / sola“ nach dem Namen der *dramatis persona*. Der Begriff „Air“ begegnet häufig, ohne

39 *CALLIRHOÉ, / Tragedie / EN MUSIQUE, / Par Monsieur Destouches [...]*, Paris 1713, S. 49–55.

40 *JEPHTÉ. / TRAGEDIE / tirée de l'Écriture Sainte / MISE EN MUSIQUE [...] PAR MONSIEUR MONTECLAIR / [...]*, Paris 1732, S. 158–160, Besetzung mit Flûtes à bec, Flûtes traversières, Violons et parties, ohne Bc.

41 Es ist das einzige Vokalstück mit einer Gattungsbezeichnung (Ariette). ADAMAS stilistisch gleiches Air mit Da capo, „Cruel dépit, jaloux transport“ (V, 2, S. 152–154) hat nur die Angabe „viste“.

42 Zwei Beispiele bei Rameau: *DARDANUS, / NOUVELLE TRAGÉDIE, / MISE EN MUSIQUE / PAR M. RAMEAU, [...]*, Paris 1744, Prologue, S. IV–VI: VÉNUS, „Régné, plaisirs, régné, enchantez ce séjour“ und S. XX–XXIII: „Quand l'aiglon fougueux s'échappe de sa chaîne“; in letzterem Air sind sieben Takte des Da capo verändert, da der A-Teil des Anfangs in der Dominante und das Air in der Tonika schließt.

43 Ebd., S. 2–3, 20–21 (die ersten sechs Takte „Courez à la victoire“ beenden die Ariette mit dem Text „Volez à la victoire“), 100–103. Siehe auch Beispiele in Opéras-ballets, Campras *LES SERENADES / ET LES JOUEURS, / CINQUIÈME ENTRÉE / DES FESTES VENITIENNES. / [...] NOUVELLE ÉDITION / MDCC XIX*, S. 37, LÉANDRE „Rassurez votre cœur timide“.

44 Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 21705, S. 5; im Artikel „Rondeau“, S. 299, wird auf „DA CAPO“ verwiesen.

Aufschluss über die Form des Stücks zu geben. Airs mit italienischem Text werden generell als „Air italien“ bezeichnet, Ariette als nicht sehr oft in Partituren verwendete Bezeichnung kann ein Air mit Da capo, ein Air mit Refrain⁴⁵, ein zweiteiliges oder durchkomponiertes Air⁴⁶ beinhalten. Außerdem erscheint der Begriff „cantatille“, so z. B. für EMILIES Arie „Régnez amour, régnez, ne craignez pas les flots“ der Entrée „Les Incas du Pérou“ (*Les Indes galantes*)⁴⁷ oder für das Air mit Da capo „Vole, Amour, vole, lance tes traits“ in Pierre Laujons und Joseph Bodin de Boismortiers *Daphnis et Chloé* (1747, III, 5).

In dem hier behandelten Korpus von Opern Rameaus sind Airs mit Da capo viermal als Rondeau, einmal als „Ariette en rondeau“, als „Air en rondeau“ und als „rondo tendre“ bezeichnet.⁴⁸ Ungenaue oder widersprüchliche Angaben sind an der Tagesordnung: In *Biblis* (1732) von Louis de Lacoste z. B. haben sieben Da-capo-Arien in der Partitur Air als Bezeichnung, im Inhaltsverzeichnis dagegen Rondeau.⁴⁹ In der *Encyclopédie* wird nur ein Typus der Ariette definiert: „grand morceau de musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai et marqué de musique se chante avec l'accompagnement de symphonie.“⁵⁰ Jean-Jacques Rousseaus Unterscheidung zwischen „les grands Airs Italiens“ und „nos Ariettes“,⁵¹ noch wie bei Brossard beide als Rondeau-Formen definiert, die für ihn aus zwei (ABA) oder mehreren Teilen („reprises“, ABACA etc.) bestehen, bei denen stets der erste am Ende steht, ist unpräzise,⁵² fehlt doch u. a. die Unterscheidung von instrumentalen und vokalen Gestalten.

45 Mondonville, *Le Carnaval du Parnasse* (1749, V, 2), „Loin de nos bois, aziles de la paix“.

46 Rameau, *Castor et Pollux*, 1754, IV, 4 „Tendre amour qu'il est doux de porter tes chaînes“ oder die „Ariette vive et gracieuse“ „Jeux et ris qui suivez mes traces“ (*Pygmalion*, 1749, 4. Szene); Mondonville, *Daphnis et Alcimadure* (1754, I, 5), „Bezêts l'ourmel per las flouretos“.

47 Pierre-Louis d'Aquin de Châteaulyon, *Siecle littéraire de Louis XV. ou Lettres sur les hommes celebres*, 1^{re} partie, Amsterdam 1753, S. 72, bezeichnet dieses Air als „une des plus brillantes Cantatilles de M. Rameau.“

48 Rondeau in *Le Temple de la gloire* (LIDIE, „Muses filles du ciel“, F-Pn Vm2 358), in *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, „air gracieux en rondeau“ (I, 5 ORTHÉSIE, „Heureux oiseaux, l'Amour embellit ces bocages“, in *Zaïs* (III, 4, Ariette en rondeau, un SYLPHE „Dans nos feux prenons pour modele“), Air en rondeau (I, 1 ZAÏS, „Non, ce n'est que dans les hameaux“), in *Zoroaste* (AMÉLITE „Soutien des malheureux“), „rondo tendre“ in *Daphnis et Aeglé* (DAPHNIS „Dieu de l'amitié“); das Air mit Da capo der VÉNUS, „Régne, Amour, sur les cœurs contents“ in Campras *Les Amours de Vénus et de Mars* (1717) trägt den Titel „récit“.

49 *BIBLIS, / TRAGÉDIE / EN MUSIQUE / Par Monsieur LA COSTE [...]*, Paris 1732, S. 78, „Amour, signale ta fureur“, S. 86, „Non ce n'est point l'amour“, (S. 94, „Hélas! trop funeste victoire“, Air mit Da capo der Manier Lullys), S. 136, „Séjour impénétrable à la clarté des cieux“, S. 159, „Dans ce séjour délicieux“ (im Divertissement), S. 179, „Calme heureux, où mes jours coulaient dans l'innocence“, S. 191, „Unique apui de la constance“ (Coda mit acht Takten, in welcher der vierte Vers des A-Teils erneut vertont ist), S. 255, „Amour, dissipe mes allarmes“.

50 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751, Bd. 1, S. 651.

51 Rousseau, Art. „Rondeau“, in: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 428.

52 Jean-François Marmontel, *Eléments de Littérature* (1787), Paris 1825, Art. „Air“, S. 156–157, spricht auch noch von Rondeau, aber definiert es von seinem affektiven Verlauf her: „Tantôt il y aura un retour de l'ame sur elle-même, et comme une espèce de révulsion du second mouvement au premier; et alors l'air prendra la forme de rondeau: par exemple, il commencera par la colère, à laquelle succédera un mouvement de pitié, qu'un nouveau mouvement de dépit fera disparaître, en ramenant avec plus de violence le premier de ces sentiments. [...] on voit que l'air en rondeau peut commencer par le sentiment le plus vif, dont la seconde partie soit le relâche, et qui se réveille à la fin avec plus de chaleur et de rapidité.“

Texte für das Air mit Da capo

Die Werkausgaben zweier führender Librettisten, Antoine Houdar de La Motte (1754) und Antoine Danchet (1751) zeigen, dass das Spektrum der Texte für das Air mit Da capo sehr breit gefächert ist. In den Livrets der Jahre 1697–1735 reicht es bei La Motte von 1+2 bis 4+12 Versen, wobei zwei Vierzeiler neben 2+3, 2+4 und 4+5 Versen der Strophen am häufigsten anzutreffen sind. In der Regel wird der Text des A-Teils demnach in dieser Ausgabe bei der Wiederholung ausgeschrieben, in wenigen Fällen mit Textincipit und „&c.“ markiert. Bei den Airs mit italienischem Text steht in *L'Europe galante* und *La Vénitienne* „Da Capo“, der Text wird also nicht zweimal notiert. Bei Danchet reicht das Spektrum zwischen 1698–1735 von 1+3 bis 4+10 Versen. Hier ist die Anlage mit zwei Vierzeilern prozentual fast doppelt so hoch wie bei Houdar de La Motte, am häufigsten neben 2+2, 2+3 und 3+3 Versen, vergleichbar mit Verskonstellationen italienischer Librettisten. In neun Libretti von Simon-Joseph Pellegrin, die nicht in Buchform erschienen – hier sind die zwischen 1713 und 1738 zugrunde gelegt –, zeigen die Texte für Arien mit Da capo eine konservativere Anlage⁵³ – es fehlen auch Airs mit italienischem Text. Die Bandbreite reicht von 1+3 bis zu 4+4 Versen, nur einmal wird der Text des B-Teils mit „&c.“ angezeigt. Am häufigsten ist die Textanlage mit 2+4, gefolgt von 2+2 und 4+4 Versen.⁵⁴

Für *Amadis de Grèce* (1699) komponierten Houdar de La Motte und Destouches drei Monologe in der modernen Da-capo-Form nach italienischem Muster, in allen ist das Da capo ausgeschrieben. Die Verse von „O nuit, déploie ici tes voiles les plus sombres“ (I, 2) und „Manes de son rival“ (V, 2) bestehen aus zwei Vierzeilern, die von „Vous, flots impétueux“ (IV, 2) aus einem Vier- und einem Fünfzeiler. Bei „Murmurez avec moi des maux que je ressens“ (III, 1) handelt es sich um ein Air mit Da capo der Manier von Lully, in dem der erste Vers fünf Verse umrahmt. Für Destouches' *Sémiramis* (1718) schuf Pierre-Charles Roy zwei dramatische Monologe in Da-capo-Form, „Pompeux apprêts“ (zwei Vierzeiler, I, 1), „Haine, transports jaloux“ (Vier- und Siebenzeiler, III, 1) und „Fille de la valeur“ (Zweizeiler für den A- und Vierzeiler für den B-Teil, Divertissement V, 2), das Da capo ist jeweils ausgeschrieben; in „Fille de la valeur“ ist der A-Teil durch eine zusätzliche Vertonung des ersten Verses mit sechs Takten erweitert.

Die Drucke des Livret von Jean François Regnard und der Partitur Campras des *Carnaval de Venise* (1699) enthalten zwei Airs mit modernem Da capo und ein Air mit Da capo bzw. Rahmen der Manier Lullys,⁵⁵ im Partiturdruk dazu vier Da-capo-Arien in italieni-

53 An dem Libretto *Télémaque* (1714) schuf Simon-Joseph Pellegrin nur zwei Texte für Airs mit Da capo: „Dieu des mers, terrible Neptune“ (I, 3, zwei plus vier Verse, Destouches vertont das erste Verspaar zweimal) und „Haine, dépit, fureur“ (V, 1, zwei plus zwei Verse, die Destouches ohne Ritornell vertont hat).

54 Die Librettoausgabe in *Hippolyte et Aricie*, édition de Sylvie Bouissou, in: *Opera Omnia Rameau IV*, 1, folgt dem Druck F-Pn Yf 2160, die hier zugrunde gelegten Zahlen für die Oper jedoch dem Druck F-Pn Yf 2159 (beide 1733 datiert); darin ist der Monolog Thésées, V, 1, ein Air mit Da capo.

55 Das Livret in einer Neuausgabe ist im Internet unter Théâtre classique einzusehen, Eintrag vom 2. Mai 2020, bei Gallica der Originaldruck von 1699. *Le Carnaval de Venise*, S. 3–9, I, 1, LEONORE, „Amour, toy qui peus tout charmer“, sehr interessantes Da capo, in dem die Singstimme ornamentiert ist, ein Beispiel, das zur Orientierung der Ausführung des Da capo dienen kann; II, 1, RODOLPHE, „Vous qui ne souffrez point“, III, 4 CASTELANE, „Entre la crainte et l'espérance“, ist als zweiteiliges Air notiert mit Wiederholung des ersten Teils, aber mit der Wiederaufnahme des ersten Verses mit identischer Musik am Ende des nicht wiederholten B-Teils als Rahmen in der Art des Air mit Da capo Lullys.

scher Sprache, zwei der Euridice und je eine des Orphée und eines Schattens, jeweils mit der Angabe „Da Capo“.

Poetik der Verse für das Air mit Da capo

Rousseau ist der einzige Autor, der das Problem aufwirft, welche Textinhalte für das Air mit Da capo geeignet sind und damit eine Poetik der Texte in Beispielen formuliert.⁵⁶ Drei negative Kategorien firmieren unter dem Motto „il est ridicule“. Die Wiederholung der Worte des A-Teils im Da capo ist unlogisch:⁵⁷

1. wenn ein vollständiger Gedanke auf den A- und B-Teil verteilt wird;
2. wenn die Anwendung eines Vergleichs im B-Teil erfolgt;
3. wenn ein allgemeiner Gedanke im B-Teil auf eine Ausnahme reduziert wird, die sich auf den Zustand des Sprechenden bezieht;

Das Da capo des Texts bewertet Rousseau in vier Kategorien positiv:

- in allen Fällen ist das Da capo der Worte des A-Teils angemessen, wenn das im A-Teil formulierte Gefühl im B-Teil zu einer Reflexion führt bzw. wenn das Gefühl verstärkt und untermauert wird;
- wenn die Zustandsbeschreibung des Sprechers im A-Teil im B-Teil erklärt bzw. verdeutlicht wird;
- wenn eine Behauptung im A-Teil im B-Teil ihre Bestätigung, ihre Bekräftigung findet;
- wenn ein Vorschlag zu einer im A-Teil thematisierten Handlung im B-Teil begründet wird.⁵⁸

*Charakteristische Beispiele für die erste negative Kategorie:*⁵⁹

Pellegrin und Montéclair, *Jephté*, I, 1, Teilmonolog JEPHTÉS:

Abbé de La Mare, Pacrace Royer, *Zaïde*, II, 1, Monolog ISABELLES

Rivages du Jourdain, où le ciel m'a fait naître,
Heureux, & mille fois heureux

Hélas ! je tremble, je frissonne
Je crains à chaque instant quelque nouveau malheur,

56 Marmontel, Art. „Air“, S. 158, geht mit wenigen Bemerkungen auf die musikalische Gestaltung des Air ein. Die wichtigsten betreffen die Dichtungen für das Air, die jedoch in erster Linie die Arie der Epoche Piccinnis (und Glucks) betrifft. Er unterscheidet: „La forme et la coupe de l'air est donc prise dans la nature, soit qu'il exprime un simple mouvement de l'ame, une seule affection développée et variée par ses nuances; soit qu'il exprime le balancement et l'agitation de l'ame entre deux ou plusieurs sentiments opposés; soit qu'il exprime le passage unique d'un sentiment plus modéré à un sentiment plus rapide, *et vice versa*.“

57 Rousseau, Art. „Rondeau“, S. 428.

58 In ihrem Buch *Le Livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Oxford 2013, S. 175–190, verzichtet Béatrice Didier auf die Darstellung der Poetik der Texte für Vokalformen wie das Air mit Da capo oder das Rondeau.

59 In den Drucken der Livrets könnte die Notierung der Verse für den A- und B-Teil mit oder ohne Leerzeile ein Kriterium für die Konzeption des Texts als Ein- oder Zweiheit durch den Librettisten sein, aber die Notierungen sind keineswegs einheitlich oder systematisch, außerdem vermutlich oftmals nicht durch den Dichter, sondern durch den Setzer festgelegt. Daher bleibt die Notierung hier als Kriterium unberücksichtigt.

Le jour qui vous rend à mes vœux!
Lieux chéris, c'est donc vous qu'enfin je vois paroître,
Après un exil rigoureux?
Rivages du Jourdain &c.⁶⁰

Echo, pardonne à ma douleur,
Le triste soin que je te donne.
Pour un moment, consens à m'écouter.
Je n'ay que des pleurs à repandre:
Tu n'auras, désormais, que des plaintes à rendre,
Que des soupirs à repeter.
Hélas ! je tremble, je frissonne *etc.*

In beiden Fällen liegen vollständige Gedanken vor, im Falle von Isabelle ist die zweite Strophe eine Fortführung der Gedanken der ersten. Die Wiederholung des Anfangs ist in beiden Fällen logisch nicht zu rechtfertigen.

In Opern Rameaus existieren zahlreiche Beispiele, bei denen Rameau einen vollständigen Gedanken auf die beiden Teile des Air mit Da capo verteilt und die erste Hälfte im Da capo wiederholt hat.

Louis Fuzelier, *Les Indes galantes*, prologue, 3,
BELLONNE

La Gloire vous appelle; écoutez ses Trompettes,
Hâtez-vous, armez-vous et devenez Guerriers,
Quittez ces paisibles retraites,
Combattez; il est temps de cueillir des Lauriers
La Gloire vous appelle *etc.*

Voltaire, *Le Temple de la Gloire*, prologue, 2,
APOLLON

Pénétrez les humains de vos divines flames,
Charmez, instruisez l'univers,
Régnez, répandez dans les âmes
La douceur de vos concerts.
Pénétrez les humains *etc.*

Voltaire, *La Princesse de Navarre*, II, 11
Une des GRACES

Vents furieux, tristes tempêtes,
Fuyez de nos climats,
Beaux jours, levez-vous sur nos têtes,
Fleurs, naissez sur nos pas.
Vents furieux *etc.*

Adrien-Joseph de Valois d'Orville, Balot de Sovot
Platée, III, 1 JUNON

Haine, dépit, jalouse rage,
Je vous livre mon cœur.
Étouffez mon amour pour un époux volage,
Inspirez-moi votre fureur.
Haine, dépit *etc.*

In diesen vier Airs mit Da capo ist die vierzeilige Strophe – in den Drucken der Livrets existiert die Notierung auf drei verschiedene Arten⁶¹ – jeweils mit zwei Versen auf den A- und B-Teil verteilt.⁶² Nur in dem Air mit Da capo von Fuzelier erscheint die Wiederholung der ersten beiden Verse in gewisser Weise nachvollziehbar, nicht aber in den drei anderen Beispielen, in denen die Abfolge der musikalischen Form die fehlende gedankliche Folgerichtigkeit ersetzt.

60 „&c.“ stammt aus der Quelle, „etc.“ vom Verfasser, um die wiederholte Notierung der Verse zu erübrigen.

61 In Voltaires *Princesse de Navarre* als Vierzeiler notiert, in *Le Temple de la gloire* und in *Platée* sind die ersten beiden Verse nach dem vierten erneut reproduziert; bei Fuzelier steht „La Gloire vous appelle &c.“.

62 In *Les Paladins* hat Rameau den vom Librettisten nicht für eine solche Arie vorgesehenen Vierzeiler ATIS, „Quand sous l'amoureuse loi“ als Air mit Da capo vertont (Livret anonym, I, 5, A-Teil, 3 Verse, B-Teil ein Vers).

Jean-Baptiste Antoine Suard (Art. „Air“, in: *Encyclopédie méthodique. Musique, publiée par MM. Framery et Giguéné*, Paris 1791, S. 64) erwähnt diese Methode und führt eine Begründung an: „Le compositeur eut la facilité de partager un couplet en deux, & de composer par là son air en deux parties, ce qui offrit plus de variété.“

Der in der Kategorie negativ unter 2 behandelte Fall begegnet in den Libretti selten:

Houdar de La Motte und Destouches, *Le Carnaval et la Folie*, 1, 2, Le CARNAVAL

Bacchus, laisse-moi soupirer;
Amour, laisse-moi boire.

Mon cœur entre vos mains se plaît à se livrer
Entre vous deux partagez la victoire.
De tendresse et de vin je me veux enyvrer,
L'Amour fait mes plaisirs et Bacchus fait ma gloire.
Bacchus, laisse-moy soupirer *etc.*

Strenggenommen handelt es in den Versen für den A-Teil nur um eine parallele Aussage, nicht exakt um einen Vergleich; die Wiederholung der ersten beiden Verse ließe sich bestenfalls als wiederholte Bitte rechtfertigen. Da aber die Aussage der Verse 3–6 bereits die Erfüllung der Bitte beinhaltet, erscheint diese Wiederholung obsolet.

Fuzelier, *Les Indes galantes, le Turc généreux*, 2, EMILIE

Vaste Empire des Mers où triomphe l'horreur,
Vous êtes la terrible image
Du trouble de mon cœur.
Des vents impetueux vous éprouvez la rage,
D'un juste desespoir j'éprouve la fureur.
Vaste Empire des Mers *etc.*

In diesem Fall wird der Vergleich in den Versen des B-Teils spezifiziert, „angewendet“, wodurch die Wiederholung des Vergleichs sich aus rationalen Gründen erübrigt.

Beispiele für die Kategorie negativ 3. sind weit zahlreicher.

Fuzelier, Jacques Aubert,
Le Reine de Péris, IV, 1, LA REINE

Volés, favorable inconstance
Qui régnes sur ces bords charmans;
Vous estes le secours des malheureux amans,
Faites briller votre puissance.
De mes soins empressés je n'espere plus rien,
Triomphés, c'est vous que j'implore.
Changés le cœur de l'objet que j'adore,
Vous ne pourriés changer le mien.
Volés, favorable inconstance *etc.*

Marquis Henri-François de La Rivière, Mondonville,
Isbé, III, 1, ISBÉ *seule*

Pompeux apprêts que vôtre aspect m'étonne,
Il m'annonce l'horreur des maux que je prevoy.
Amour, viens calmer mon effroy,
A ton puissant secours mon ame s'abandonne.
Pompeux apprêts *etc.*

In beiden Beispielen steht zu Beginn ein allgemeiner Gedanke, dem eine die Sprecherin betreffende „Ausnahme“ folgt, bei der Königin eine Bitte an die Untreue, ihr Liebhaber solle gegenüber ihrer Rivalin untreu werden und damit sich ihr zuwenden, bei Isbé das an Amor gerichtete Flehen um Hilfe angesichts eines reich geschmückten Saales für ein Fest, bei dem sie etwas Böses erwartet.

Fuzelier, *Les Indes galantes, le Turc généreux*, 1
OSMAN

Il faut que l'Amour s'envole
Dès qu'il voit partir l'espoir.
À l'ennuy la constance immole
Le cœur qui la croit un devoir.

Antoine Gautier de Montdorge, *Les Fêtes d'Hébé*,
I, 3, Le RUISSEAU

Fuis, fuis, porte ailleurs tes fureurs,
Fier Aquilon, ton bruit, ton horrible ravage
Cause trop de frayeurs sur ce rivage;
Fuis, laisse-nous gouter, après l'orage,

Il faut que l'Amour s'envole *etc.*

D'un calme heureux les flatteuses douceurs.
Fuis, fuis, porte ailleurs tes fureurs *etc.*

Osmans proverbialer Mitteilung zufolge schwindet die Liebe, wenn keine Hoffnung mehr auf sie besteht; ihr folgt eine Allerdings-„Regel“ – die Treue verletzt das Herz, das diese als Verpflichtung ansieht. Im Air von *Les Fêtes d'Hébé* wird das die Verwüstungen verursachende Gewitter verbannt, so dass danach wieder Ruhe und Freude für die Menschen einkehren. In beiden wie in den vorausgehenden Fällen der negativen Kategorien Rousseaus ist die Wiederholung des A-Teils rational nicht gerechtfertigt, basiert also rein auf der musikformalen Konvention und der Freude an dem wiederholten Hören der gleichen Musik.

Für Rousseaus erste positive Kategorie existieren in den Livrets zahlreiche Beispiele ganz verschiedener Ausprägung, Rousseau selbst liefert mit der ersten von zwei Airs mit Da capo in seinem *Devin du village* ein „klassisches“ Beispiel:

Rousseau, *Le Devin du village*, Szene 1, COLETTE

J'ai perdu tout mon bonheur;
J'ai perdu mon serviteur;
Colin me délaisse.
Hélas, il a pû changer!
Je voudrais n'y plus songer:
J'y songe sans cesse.
J'ai perdu tout mon bonheur; *etc.*

Die ersten drei Verse stellen die Reflexion dar, die folgenden ihre Vertiefung. Damit entspricht dieses Air mit Da capo der ersten positiven Kategorie Rousseaus. Beispiele für diese Kategorien bei seinen Zeitgenossen:

Houdar de La Motte, Destouches, *Omphale*,
I, 1 IPHIS

Calme heureux, agréable paix,
C'est en vain que je vous appelle;
Calme heureux, agréable paix,
Non, ce n'est plus pour moi que vos plaisirs sont faits.
Languissant sous le poids d'une chaîne cruelle,
Je ne me plains qu'à moi de mes tourments secrets,
Mais malgré ma contrainte et ma douleur mortelle,
Mon amour prend sans cesse une force nouvelle,
Il se nourrit de mes regrets.
Calme heureux, *etc.*

Mennesson, Jean-Baptiste Stuck, *Manto la fée*,
I, 2 ZIRIANE

Ne coulez plus, charmants ruisseaux,
Suspendez vôtre doux murmure,
Ne chantez plus, petits oiseaux,
Soyez touchez des peines que j'endure.
Dans le triste état où je suis,
Tout ce que charme en vous, redouble mes ennuis,
Et rien dans cette solitude,
N'adoucit mon inquiétude.
Ne coulez plus, *etc.*

Im Air von Iphis wird in dem ersten Vierzeiler eine nüchterne Überlegung angestellt, deren Ursache im zweiten begründet und gestützt wird. Zirianes Air gehört einem Standardtypus an, in dem die Natur – hier in Gestalt des ruhig dahinfließenden Bachs und der Vögel, die vom Leid Zilianes gerührt sein sollen – Zeugin des Seelenzustandes der Person ist. Im zweiten Vierzeiler sind drei Elemente ihres traurigen Zustands, Verdruss, Einsamkeit und Ruhelosigkeit, genannt. In beiden Airs wird im Da capo von der individuellen bzw. persönlichen zur allgemeinen Aussage zurückgekehrt.

Pellegrin, *Castor et Pollux*, I, 3 TELAÏRE

Tristes apprêts, pâles flambeaux,⁶³
 Jour plus affreux que les tenebres,
 Astres lugubres des tombeaux,
 Non, je ne verrai plus que vos clartez funébres.
 Toy qui vois mon cœur éperdu,

Pere du jour, ô soleil, ô mon pere !
 Je ne veux plus d'un bien que Castor a perdu,
 Et je renonce à ta lumiere.
 Tristes apprêts *etc.*

Pierre-Joseph Bernard, *Castor et Pollux*, III, 1, POLLUX

Présent des Dieux, doux charme des humains,
 O divine amitié, viens pénétrer nos ames,
 Les Cœurs éclairez de tes flames,
 Avec un plaisir pur n'ont que des jours serains.
 C'est dans tes nœuds charmans que tout est

jouissance,
 Le tems ajoute encor un lustre à ta beauté.
 L'amour te laisse la constance,
 Et tu serois la volupté,
 Si l'homme avoit son innocence.
 Présent des Dieux *etc.*

Nach dem Verlust ihres Geliebten denkt Telaïre über die Trostlosigkeit ihrer Situation nach, um danach ein Gebet an die Sonne zu richten und mit ihrem Entschluss, Castor in den Tod zu folgen, die für sie tragische Konsequenz zu erklären. Pollux ergeht sich im Lobpreis der Freundschaft – deutlicher Beleg für Rameaus Sympathie für das Freimaurertum –; im Text des B-Teils wird diese treue Freundschaft über die Liebe gestellt und dass sie die moralische Ergötzung schlechthin sein könnte, wenn der Mensch unschuldig wäre.⁶⁴ In beiden Fällen ist die Wiederholung des A-Teils überzeugend motiviert.

Beispiele für die zweite Kategorie Rousseaus, in denen in den Versen für den B-Teil durch einen Vergleich ein klares Licht auf den im vorausgehenden Text beschriebenen Zustand geworfen wird, sind selten anzutreffen, wenn man den Begriff Vergleich genau nimmt. Rousseau liefert in der letzten Szene seines *Devin du village* im zweiten Air mit Da capo Colettes wiederum ein passendes Beispiel.

Avec l'objet de mes amours,
 Rien ne m'afflige, tout m'enchanté;
 Sans cesse il rit, toujours je chante:
 C'est une chaîne d'heureux jours.
 Quand on sçait bien aimer, que la vie est charmante!
 Tel, au milieu de fleurs qui brillent sur son cours,
 Un doux ruisseau coule et serpente
 Quand on sait bien aimer, que la vie est charmante.⁶⁵
On danse.

63 Der erste Vers erinnert an Danchets „Tristes appas, funestes charmes“ (*Hippodamie*, III, 4, 1708).

64 Weitere Beispiele dieser Kategorie: *Hippolyte et Aricie*, III, 1, PHÈDRE, „Espoir, unique bien d'une fatale flamme“; Charles-Antoine Leclerc de La Bruère, *Dardanus* (1744), V, 4, DARDANUS, „Triomphe, amour, triomphe un jour si beau“ – Bitte und Reflexion gefolgt von auf das Individuum bezogenen Ausführungen; Cahusac, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, II, 2, CANOPE „Un songe qui cause nos craintes“; Cahusac, *Zaïs*, I, 1, ZAÏS „Non, ce n'est que dans les hameaux“ und CINDOR „Zaïs, pour pouvoir être heureux“;

65 Mit der für die französische Musik außergewöhnlichen Anzahl der wiederholten Textvertonungen in „Avec l'objet de mes amours“ hat Rousseau die Nähe zur italienischen Vertonungspraxis demonstriert: A-Teil Vers 1–3 3 4 4 3 4 3 4, 1–3 3 (1–3 3 musikalisch identisch) 4 4 4 3 4 3 4; B-Teil 5 5 6 7 7 8 8 (Vers 8 8 Musik identisch mit Vers 5 5).

In den Versen für den A-Teil beschreibt Colette ihr Liebesglück, in jenen für den B-Teil wird die glückliche Liebe mit einem Blumenmeer und dem in Windungen dahinfließenden Bach verglichen.

Bei den folgenden Beispielen erscheint es angebracht, den Begriff Vergleich etwas freier im Sinne des beigefügten Verbes „éclaircir“ (klarstellen, verdeutlichen) zu interpretieren.

Fuzelier, Colin de Blamont, *Les Fêtes grecques et romaines*, III, 1, DELIE

Pellegrin, Stuck, *Polidore*, I, 1, ILIONE

Dans ces jardins charmans Flore enchaîné Zéphire:
 Quel aimable Séjour
 Pour un cœur qui soupire!
 Un Printems éternel y regne avec Amour.
 Sous ces arbres témoins de mon bonheur suprême,
 A chaque instant je puis trouver
 Le plaisir de voir ce que j'aime
 Ou du moins celui d'y rêver.
 Dans ces jardins charmans *etc.*

Mes yeux, au sang qui va couler,
 Pouvez-vous donner trop de larmes?
 Polidore échapé de la fureur des armes,
 Des malheurs d'Ilion pouvoit me consoler?
 C'est de m'arracher un bien si pleine de charmes,
 Sur un barbare autel les Grecs vont l'immoler.
 Mes yeux, au sang qui va couler *etc.*

Die schöne Natur ist der Schauplatz für die glückliche Liebe. An diesem Ort kann Délie ihren Geliebten treffen oder auch von ihm träumen. Die Wiederkehr des freundlichen Naturbildes vertieft ihr Glück. Ilione weint hemmungslos; erst in den Versen für den B-Teil erfährt man, dass ihr Bruder Polidore zwar den Kampf überlebt hat, sie aber untröstlich über das Schicksal Trojas ist und den Opfertod Polidors befürchtet. Vor diesem Hintergrund ist der erneute Bericht über ihren Tränenstrom im wiederholten A-Teil gerechtfertigt.

Bernard, *Castor et Pollux*, 1754, II, 1, TELAÏRE,

Cahusac, *Zoroastre* (1756), II, 1, ZOROASTRE

Eclatez mes justes regrets,
 Dans un moment, hélas ! il faudra vous contraindre,
 Le Ciel m'ôtera désormais
 Jusqu'à la douceur de me plaindre.
 La gloire unit en vain tout ce qu'elle a d'attraits
 Pour un Dieu qui m'adore et me force à le craindre.
 L'amour a lancé d'autres traits,
 Ces honneurs que je fuis ne font voir que l'excès
 D'un feu que je ne puis éteindre.
 Eclatez mes justes regrets *etc.*

Aimable et digne objet de l'amour le plus tendre,
 Sans toi, je ne vis plus, mon ame est avec toi.
 De mille ennuis mortels qui s'emparent de moi,
 Le plaisir, qui me fuit, veut envain me défendre:
 Eh ! puis-je l'écouter, m'y livrer, ni l'attendre
 Que dans les lieux où je te voi.
 Aimable et digne objet *etc.*

Telaïre ist derart von ihrer Trauer überwältigt, dass sie befürchtet, die Gottheit könne ihr die Süße ihrer Klage entziehen. In den Versen des B-Teils wird die Begründung dafür gegeben: sie werde als Ehefrau des zukünftigen Königs Pollux den Ruhm mit diesem teilen, sie sei aber Castor in höchstem Maße in Liebe verbunden. Zoroastre kann ohne seine Geliebte sein Leben nicht weiterführen. Von seinen Liebesqualen, die ihn das Leben kosten können, kann er nur erlöst werden, wenn er an den Ort gelangt, wo er sie sehen kann. In beiden Airs mit Da capo ist die Wiederholung des Texts des A-Teils logisch begründet.⁶⁶

Rousseaus dritte Kategorie basiert auf der Logik von Behauptung und Beweisführung.

66 Weitere Beispiele dieser Kategorie: *Hippolyte et Aricie*, I, 1, ARICIE, „Temple sacré, séjour tranquille“; *Zoroastre* (1756), III, 1, ERÉNICE, „Non, tout sert à rallumer“.

d'Albaret, Leclair, *Scylla et Glaucus*, I, 1,
SCYLLA

Non, je ne cesserai jamais

De fuir tes dangereuses chaînes,
Amour, les biens que tu promets,
Peuvent-ils égaler tes peines?
Un cœur séduit par tes attraits,

Eprouve sous tes loix une rigueur extrême;
Et je vois les tourmens où je m'exposerois,
Par les maux que je fais moi-même.
Non, je ne cesserai jamais *etc.*

Joseph-François Duché, Danchet, Campra,
Iphigénie en Tauride, II, 1, ORESTE

O mort ! que tes horreurs auront pour moy de
charmes!

Tu fais mon espoir le plus doux.
Le meurtre de mon pere a fait couler mes larmes;
Pour venger son trépas, mon bras a pris les armes,
Clitemnestre ma mere a péri sous mes coups;
Insensé, furieux, en proye à mes allarmes;
Sur moy les noires Sœurs épuisent leur couroux.
O mort ! *etc.*

Scylla fügt seiner Absage an die Liebe eine rhetorische Frage an, inhaltlich als Feststellung zu verstehen. Er begründet dies in den Versen für den B-Teil: Wenn er sich der Liebe ergibt, setzt er sich selbst auferlegten Qualen aus. Die Rückkehr zu der Versicherung des Beginns ist konsequent. Nachdem Orest betont hat, das Grauen des erhofften Todes nicht zu fürchten, macht er klar, welche tragischen Ereignisse und Bedrohungen ihn dazu bewegen. Durch die Wiederholung der Anfangsverse bestätigt er seine Sehnsucht nach dem erlösenden Tod.

Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, V, 1, ARICIE

Mes yeux, vous n'êtes plus ouverts
Que pour verser des larmes.

En vain d'aimables sons font retentir les airs;
Je n'ai que des soupirs pour répondre aux concerts
Dont ces lieux enchantés viennent m'offrir les
charmes.

Mes yeux, vous n'êtes plus ouverts *etc.*

Cahusac, *Zaïs*, II, 1, ZAÏS

Charmes des cœurs ambitieux,
Éclat trop envié de la grandeur suprême,
Vous ne sauriez remplir mes vœux,
Pourrai-je être aimé comme j'aime!
Mes bienfaits font régner le bonheur en ces lieux.

Que ne sert-il, hélas ! de faire des heureux,
Si je ne puis l'être moi-même?
Charmes des cœurs ambitieux *etc.*

Der klaren Feststellung Aricies, ihre Augen öffneten sich nur, um zu weinen, folgt die Bekräftigung ihres traurigen Zustands, indem sie bemerkt, nicht einmal die herrlich erklingende Musik könne diesen verbessern. Zaïs' sieht in dem einseitigen Streben nach Ruhm keine Garantie für das persönliche Glück. Als Beleg dafür führt er an, er habe seine Untertanen glücklich gemacht, ohne dass er dadurch sein eigenes Glück gefunden habe.⁶⁷

Die vierte und letzte Kategorie einer logischen Zugrundelegung des Da capo erscheint als die überzeugendste: ein Vorschlag der Verse des A-Teils verlangt dessen Rechtfertigung in jenen des B-Teils.

Louis de Cahusac, Antoine Dauvergne,
Les Amours de Tempé, III, 4, TERSANDRE

Vallon toujours chéri de Flore,
Bords tranquilles, riant séjour,
Mon espoir le plus doux est de perdre le jour;
Mais je ne puis mourir sans vous revoir encore.
Dans ces prez arrosés des larmes de l'aurore,
J'aperçus Elmire et je connus l'amour:

Pellegrin, Montéclair, *Jephté*, II, 1, IPHISE

Mes yeux, éteignez dans vos larmes
Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moy.
Tu vois mes mortelles allarmes,
Dieu puissant, j'ay recours à toy.
Pourquoy faut-il hélas ! que je trouve des charmes
Dans un fatal penchant condamné par ta loy?

67 Zur gleichen Kategorie zu rechnen: Fuzelier, *Les Indes galantes, Les Sauvages*, 3, ZIMA „Sur nos bords l'Amour vole et prévient nos desirs“; Cahusac, *Zaïs*, III, 4, un SYLPHE, „Dans nos feux prenons pour modèle“; IV, 4, ZÉLIDIE, „Pour les cœurs tendres et constans“.

J'osai sous ces ormeaux lui parler sans détour
 Du feu constant qui me dévore.
 Plus tendre qu'elle, hélas ! ses beaux yeux que j'adore
 Me flattoient d'un heureux retour.
 Vallon toujours chéri *etc.*

Mes yeux, éteignez dans vos larmes *etc.*

Tersandre will sterben, zuvor möchte sie aber noch einmal das wunderschöne Tal besuchen. Als Begründung führt sie an, sie habe dort ihren Geliebten getroffen, ihm ihre Liebe erklärt und sie hoffe, dorthin zurückzukehren und seine schönen Augen wiederzusehen. Der Wunsch, zu sterben bleibt bestehen, die Sehnsucht, das Tal wiederzusehen, bleibt unerfüllt. Iphise will keine Tränen mehr wegen der von ihr unerwünschten Liebe vergießen, denn sie erhofft sich von Gott Hilfe, ihre von diesem verurteilte fatale Liebe zu besiegen. Da sie noch nicht weiß, ob ihre Hoffnung erfüllt wird, ist die Wiederholung des im A-Teil ausgedrückten Begehrens gerechtfertigt.

Montdorge, *Les Fêtes d'Hébé*, II, 4, IPHISE
 O mort, n'exerce pas ta rigueur inhumaine
 Sur nos guerriers;
 Frappe, détruis les guerriers de Messéne.
 Laisse-nous cueillir les lauriers
 Dont l'Himen veut former ma chaîne.
 O mort, n'exerce pas ta rigueur *etc.*

Cahusac, *Zoroastre*, III, 2 ABRAMANE
 Osons achever de grands crimes:
 J'en attends un prix glorieux.
 Leur nom change s'ils sont heureux:
 Tous les succès sont légitimes.
 Superbe ennemi de mes Dieux
 La mort t'environne en ces lieux,
 Sous tes pas la vengeance a creusé mille abîmes.
 Et toi que j'adorois... vous peuples odieux,
 Vous bravez mon pouvoir, soyez-en les victimes.
 Osons achever *etc.*

Zwei Ersuchen von Iphise, die eigenen Truppen zu schützen und die gegnerischen Krieger zu vernichten, richten sie an den Tod; im Text für den B-Teil wird der Lohn für den militärischen Sieg, die Eheschließung, genannt. Abramane hat keine Skrupel, aus Machtgier Verbrechen zu begehen, die ihm Ruhm einbringen und dann als Siege legitimiert sind. Die Motivation für sein Vorhaben ist die Furcht vor einer drohenden schrecklichen Rache. Das von ihm als verabscheuungswürdig bezeichnete Volk, das sich Abramane entgegenstellt, soll dafür geopfert werden. Die Wiederholung seines Plans ist die Bestätigung seiner Skrupellosigkeit.⁶⁸

Mit diesen Kategorien, so anspruchsvoll und hilfreich sie sind – Beispiele dafür in puristischer Form kommen nur selten vor – erfasst Rousseau nur einen Teil der möglichen inhaltlichen Beziehungen zwischen den Versen des A- und B-Teils. Es gibt zahlreiche anders geartete Fälle, in denen die Wiederholung des Texts nicht überzeugend bzw. sinnvoll erscheint, wie nur an zwei Beispielen aus *Les Boréades* (V, 1, Livret anonyme) und *Zaïs* (III, 2) gezeigt werden kann:

ABARIS
 Que l'amour embellit la vie
 Quand rien ne trouble ses faveurs,
 C'est un ruisseau dans la prairie
 Qui serpente au milieu des fleurs.

ZÉLIDIE
 Coulez, mes pleurs, l'ingrat que j'aime
 Trahit ma flamme et ses sermens.
 Cruel Amour, dans les premiers momens.
 De tes nœuds le charme est extrême ;

68 Der gleichen Kategorie gehören z. B. noch an: Cahusac, *Zaïs*, III, 1, ZAÏS, „Vole, enchante mon coeur, espoir délicieux“; Cahusac, *Naïs*, II, 4, TÉLÉNUS, „Cessez, soupçons jaloux, cessez de m'alarmer“; Cahusac, *Zoroastre*, III, 4, ZOROASTRE, „Accourez, jeunesse brillante“.

Comme un torrent quand on le gêne,
La violence le conduit
Partout où la fureur l'entraîne,
C'est le ravage qui le suit.
Que l'amour embellit la vie *etc.*

Mais bientôt, pour changer leurs douceurs en tourmens,
Tu te sers de nos bienfaits même.
Coulez, mes pleurs *etc.*

Im A-Teil des Air von Abaris geht es um die sich auf das Leben positiv auswirkende Liebe, im B-Teil dagegen um ihre vernichtende Wirkung, wenn man sich ihr entgegenstellt. Zéli-die weint, weil ihr Geliebter sie verlässt und seinen Liebesschwur verrät. Im B-Teil klagt sie Amor an, weil er das Liebesglück in Liebesqualen verwandelt. Nach der Aussage des B-Teils ist in beiden Airs die Rückkehr zum Inhalt des A-Teils kaum nachvollziehbar. In solchen Airs mit Da capo gilt, was Marmontel als pragmatische Erfahrung formulierte, der keine Rationalität zugrunde liegt: „Il peut arriver [...] que la première partie de l'*air* [...] se fasse désirer à l'oreille [...] l'oreille, qui demande et qui attend ce retour.“⁶⁹

Aspekte der Textvertonung in dem untersuchten Korpus an Bühnenwerken

Nach Lully und seit der Zeit, als die Rezeption der italienischen Kantate einsetzt, beginnt die allmähliche Umwandlung des Air mit Da capo in französische Sprache, das Lully praktizierte, in den neuen Standard-Typus der Metastasio-Zeit.⁷⁰ Dass die Kantate dabei eine zentrale Rolle spielte, zeigt sich auch bei den sieben Kantaten Rameaus, in denen 17 als Airs mit da capo und nur drei in anderer Form komponiert sind. Darin gibt es viele Wiederholungen von ganzen Versen oder Teilen davon in neuer musikalischer Gestalt, jedoch nicht Wiederholungen von einzelnen Worten. In dem Air mit Da capo „Servez mes feux à votre tour“ (*Aquilon et Orithie*) z. B. ist die erste Strophe zweimal, die zweite (beide Vierzeiler) dreimal vertont, dies ist eine Ausnahme bei Rameau.

Das hier zugrunde liegende Korpus von 22 dramatischen Werken Rameaus besteht aus 175 Airs mit Da capo, darunter auch noch solche des älteren Typus von Lully, 111 mit großem dramatischem Gewicht, darunter 30 Monologe, fünf mit ernstem (neutralem) Inhalt, d. h. ihr Inhalt ist vom dramatischen Zusammenhang unabhängig, drei mit sprichwörtlicher Aussage bzw. mit einer Lebensregel (siehe Anhang 2),⁷¹ 59 werden in Divertissements, z. T. auch von Hauptpersonen gesungen.

Das untersuchte Korpus der Opern von Zeitgenossen Rameaus von insgesamt 72 Opern umfasst u. a. 16 Werke Campras, elf von Mouret, sieben von Destouches, fünf von Rebel / Francœur, vier von Stuck und Mondonville und drei von Royer und Dauvergne aus der Zeit zwischen 1697 und 1763.⁷² Von den 343 Airs mit Da capo haben 223 dramatisch moti-

69 Marmontel, „Air“, S. 157.

70 Graham Sadler, der die Tradition des Airs mit Da capo der Lully-Tradition der Monologe ebenso wenig berücksichtigt wie dessen allmähliche Verwandlung unter dem Einfluss der neuen Aria con da capo, bemerkt: „By the mid-eighteenth century the majority [of the monologues] were cast in *da capo* form.“ Art. „Air de monologue“, in: *The Rameau Compendium*, Woodbridge 2014, S. 21.

71 Der Begriff „Airs-maximes“ wurde von Lecerf de La Viéville und Dubos verwendet: vgl. Camille Guyon-Lecoq, *La Vertu des passions*, Paris 2002, S. 197–199. Beispiele sind das zuvor zitierte Air Osmans „Il faut que l'Amour s'envole“ und ZERBINS „Démasquer ce qui nous sçait plaire, / C'est s'exposer au repentir. / Il est dangereux de sortir / D'une erreur qui nous est chere“ in Mourets *Les Fêtes de Thalie* (III, 3).

72 Weitere Komponisten: Aubert, Boismortier, Colin de Blamont, Collasse, Desmarest, di Gatti, La Coste, Leclair, Marais und Montéclair.

vierte Inhalte, davon 83 Monologe, und 109 sind Teil von Divertissements – davon 24 mit italienischem Text –, und einige mit ernstem (neutralem, von der Handlung unabhängigem) Inhalt. Der Vergleich der Anteile der Hauptkategorien, der dramatisch motivierten Airs (bei Rameau 63,4 %, bei den Zeitgenossen 65 %) und der Airs, jeweils mit Da capo, in den Divertissements (33,7 % bei Rameau, 39% bei den Zeitgenossen) ergibt nur bei letzteren einen signifikanten Unterschied.

Bei den Texten für Airs mit Da capo ist zu unterscheiden zwischen Texten mit einer oder zwei Strophen und nichtstrophischen Texten, wie die Airs mit Da capo Lullys. Letztere, die auf den A- und B-Teil verteilt sind, bilden bei Rameau die Mehrzahl (62% gegenüber 38% mit zwei Strophen). Bei den Zeitgenossen sind dagegen die Texte ohne strophische Gliederung für die Airs mit Da capo in der Minderzahl (rund 40% gegenüber rund 60% mit zwei Strophen).

Bei den Texten ohne strophische Gliederung in Rameaus Opern existiert die Verteilung 2+2 (35 Fälle), 2+3 (20) und 2+4 Versen (15) am häufigsten. Andere Aufteilungen, 2+5, 2+6, 1+6, 2+12 etwa, stehen den Airs mit Da capo Lullys noch am nächsten.⁷³

Die beiden Strophen auf die beiden Teile des Air mit Da capo zu verteilen, beachten die Komponisten dann nicht, wenn sie eine eigenständige Interpretation des Texts beabsichtigen, so etwa in *Les Amours de Tempé* (1752) von Cahusac und Dauvergne, wo der Text Cahusacs für das Air des SILVANDRE aus zwei Strophen mit nur zwei Reimen besteht, aber beide in verschiedener Reihenfolge (I. Entrée, Szene 2):

Non, non, connoissez mieux mon cœur,
Il ne sçauroit être volage.
Non, pour briser jamais la chaîne qui m'engage,
Il y trouve trop de douceur.
Je me plais dans mon Esclavage,
Et je jouis de ma langueur;
Je sens du moins dans mon malheur
Qu'on ne peut aimer d'avantage.

Dauvergne verwendet die ersten beiden Verse für den A- und die sechs weiteren Verse für den B-Teil seines Air. Die ersten beiden Verse mit einem Imperativ und einer objektiven Aussage, die sechs folgenden Verse mit negativen Perspektiven, Kette, Sklaverei, Unglück, die eine Veränderung ins Positive erfahren, Zärtlichkeit, Sehnsucht, zunehmende Liebe: Durch das Da capo erneuert und bestätigt Silvandre seine Beteuerung, er werde niemals untreu sein. Dauvergne hielt es nicht für richtig, das Air mit der Aussage der letzten beiden Verse der ersten Strophe zu beenden, in denen Silvandre bemerkt, er könne die Liebesbeziehung nicht aufgeben, weil sie ihm so viel liebliche Empfindungen bereite. Mit dem Wechsel des Metrum von o zu O bei „Je me plais dans mon Esclavage“ bringt er das Glücksgefühl zum Ausdruck, ein Sklave der Liebe zu sein und das Wohlgefühl seiner Liebessehnsucht auszukosten.

In *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou Les Dieux d'Égypte*, Livret von Cahusac, besteht der Monolog der Memphis aus drei bzw. vier Versen (II, 3):⁷⁴

73 Parodien von Instrumentalsätzen, die der Gesetzmäßigkeit der Anpassung des Texts an die Musik folgen, bleiben hier unberücksichtigt.

74 Im Librettodruck von 1747 handelt es sich um einen Vierzeiler. Offenbar hat Rameau den dritten Vers nicht vertont, denn in der Version des Air im Partiturdruk von 1748, der zu den Aufführungen in der

Veille Amour, veille sur les jours
 Du fidèle amant que j'adore:
 Vole Amour, vole à son secours, [nur im Librettodruck von 1747]
 C'est pour lui seul que je t'implore.

Rameau vertont sowohl die ersten beiden Verse des Air in f-Moll im A-Teil als auch den dritten Vers im B-Teil zweimal und fügt eine zweifache Anrufung Amors nach der ersten Vertonung des B-Teils ein. Er verzichtet auf den dritten Vers Cahusacs, der konventionell ist und der Vertonungs-Konvention zufolge Melismen auf „vole“ verlangt hätte, um dadurch dem Gebet an Amor den vollkommenen Ernst zu verleihen. Die ingenüose zweimalige Vertonung der Verse in beiden Teilen wird auch durch ein harmonisches Detail, die für die Zeit ungewöhnliche, auch in der zweiten Vertonung des A-Teils wiederholte Akkordfolge b-Moll – G-Dur, unterstrichen.

Abbildung 1: *LES FESTES / DE L'HYMEN ET DE L'AMOUR, / OU / LES DIEUX D'EGYPTE, BALLET HEROÏQUE, / MISE EN MUSIQUE PAR M. RAMEAU. [...]*, Paris, Auteur, Veuve Boivin, Leclair [1748], S. 67

Wie lange der ältere ursprüngliche Typus des Air mit Da capo von Rameau praktiziert wurde, zeigt Chloés Monolog (*Anacréon*, Szene 3), dessen Text im Librettodruck von 1754 fehlt.⁷⁵ Cahusac, so er denn der Textautor der Verse ist, hat sich auf zwei Reime für die acht Verse beschränkt, erster und letzter Vers sind identisch:

Anacréon 1754, Szene 3, CHLOË *seule*

Tendre Amour! vole à mon secours.
 Une chaîne de fleurs, que tes feux ont fait naître,
 Doit, comme eux, triompher, toujours.
 Les vers d'Anacréon me les firent connaître;
 Qu'il me présageoient de beaux jours!
 Père aimable, généreux maître,
 Doit-il, dans leur printemps, en troubler l'heureux cours?
 Tendre Amour! vole à mon secours.

Académie royale de musique erschien, ist dieser Vers auch ausgelassen.

75 Der 1754 für die Aufführungen in La Fontainebleau publizierte Librettodruck enthält diesen Monolog nicht. Er existiert erst im Librettodruck für die posthumen Aufführungen des *Anacréon* 1766 und in der Partiturschrift der Collection Decroix, vgl. *Anacréon*, hrsg. von Jonathan Huw Williams, Paris o. J., S. 101 und 91 (OOR IV. 25). Obwohl Rameau und Cahusac 1764 nicht mehr lebten, ist davon auszugehen, dass Text und Musik des Monologs von beiden Autoren stammen.

Die Logik des Texts findet ihre Entsprechung in der Vertonung. Die Bitte an Amor im ersten Vers wird in einem reich an Melismen in der Singstimme, von Flöten, zwei Violinen und Basse continue begleiteten A-Teil, dann die Erzählung über Anakreon in sechs Versen im B-Teil mit bloßer Generalbassbegleitung in ebenso viel Takten wie der erste Vers in sehr konzentriert knapper Form vorgetragen. Im Da capo unterstreicht Chloé ihre an Amor gerichtete Bitte.

Die zweifache Textvertonung im A-Teil findet bei Rameau in 20% der Airs mit Da capo statt, bei den Zeitgenossen in etwa einem Zehntel der Airs. Die Vertonung von oftmals nur zwei oder drei Versen existiert im B-Teil im Korpus der hier berücksichtigten Opern Rameaus seltener als in jenem der Zeitgenossen.⁷⁶

In Rameaus *Les Talens lyriques* (II. Entrée, 4) beschwört Iphise den Tod, den Kriegern ihrer Lazedemonier die Niederlage und Gefangenschaft zu ersparen und das Heer der Messenen zu schlagen. Im Text des B-Teils erhofft sie den Sieg ihrer Krieger und für sich die Ehe mit dem siegreichen Feldherrn. Die Motivation für die zweite Vertonung im B-Teil liefert Rameau, indem er die neue, rhythmisch weitgehend identische Melodie in eine höhere Lage versetzt und damit ihr Begehren intensiviert – die erste Vertonung endet mit einem weiblichen, die zweite mit einem männlichen Schluss. Wie in französischen Airs mit Da capo meist üblich, verzichtet er auf das Anfangsritornell im „Da Capo“, so die Anweisung am Ende des B-Teils im Druck der Partitur.⁷⁷

Montdorge, *Les Fêtes d'Hébé*, II, 4, IPHISE

O mort, n'exerce pas ta rigueur inhumaine
 Sur nos Guerriers ;
 Frappe, détruis les guerriers de Méssene.
 Laisse-nous cueillir les lauriers
 Dont l'Himen veut former ma chaîne.

In Rameaus *Les Surprises de l'Amour* (I, 4, VÉNUS) erklingen die drei Verse des B-Teils zweimal mit jeweils fünf Takten:

Fuyez une loi trop sévère,
 Je garde un sort plus doux au plus beau des mortels ;
 Venez partager à Cythère
 Et ma tendresse, et mes autels.
 Fuyez une loi trop sévère etc.

Die Musik der Verse 3 bis 5 des B-Teils werden bis auf den kadenzialen Abschluss zuerst in A, dann in D, identisch wiederholt. Vom harmonischen Verlauf her gesehen, handelt es sich um ein Air, dessen tonale Abfolge analog zu dem der Sonate verläuft: Der A-Teil endet auf

76 Die dreifache Vertonung des Texts im A-Teil gibt es mehrfach in Campras Airs mit Da capo mit italienischem und wenigen mit französischem Text, so etwa „Tu connois quel est mon empire“ (*Les Fêtes vénitiennes* 1710, Prolog, Szene 2), in Auberts Air „Chantez, célébrez la victoire“ (*La Reine des Péris*, V, 6, 1725) und im B-Teil des Air „Lieto brillà il cor nel petto“ in Stucks *Manto la fée* (V, 5).

77 Ritornelle bis zu zwölf Takten können wiederholt werden, längere dagegen entfallen in der Regel im Da capo. D'Alembert plädiert dafür, das Da capo in der italienischen Aria zu streichen: „Non-seulement les Italiens devroient supprimer dans leurs airs la répétition si souvent ennuyeuse des memes paroles; ils feroient bien de supprimer aussi la répétition totale de l'air après la reprise. Nous les avons imités dans cette repetition, et nous n'avons pas mieux fait.“ *La liberté de la musique*, in: *Ceuvres et correspondance inédites de D'Alembert publiées avec introduction, notes et appendices par M. Charles Henry*, Paris 1887, S. 445–446.

der Dominante entsprechend dem Abschluss der Exposition; er wird als Da capo identisch wiederholt, dem sich eine weitere Vertonung des vierten Verses anschließt, die entsprechend der Reprise in der Sonate zur Tonika zurückführt.⁷⁸

In folgendem Air mit Da capo ist z. B. eine formale Überlegung Auberts der Grund für seine Vertonungsweise.

Fuzelier, Jacques Aubert, *La Reine des Péris* (1725), III, 1, FATIME *seule*

Ruisseaux qui coulés sous l'ombrage,
Non, ce n'est pas pour moy que naissent tant de fleurs.
Je ne viens sur vôtre rivage
Que pour y répandre des pleurs.

Aubert vertonte den zweiten Vers des A-Teils zweimal, gefolgt von zwei Vertonungen der Verse 3 und 4 im B-Teil und verzichtet beim Da capo auf die Wiederholung des Anfangsritornells. Da Aubert auf die Semantisierung des einzigen Wortes, das in Frage kommt, das am Ende stehende „pleurs“, verzichtet, vertont er die beiden Verse ein zweites Mal, rhythmisch weitgehend gleich, um eine gewisse Proportion zwischen A- und B-Teil zu wahren. Lediglich die Flötenstimme ist bei der zweiten Vertonung lebhafter gestaltet.⁷⁹

Die französischen Komponisten vermieden weitgehend gleichförmige Vertonungen in ihren Airs mit Da capo. So kommt es *in extremis* auch vor, dass die Reihenfolge der Teile im Da capo abgeändert wurde. Beispiel dafür ist Royers Monolog der Zaïde in der gleichnamigen Oper (III, 3):

(A) Dieu des amans fidelles,
Amour, prends soin de mon amant,
Jamais tu as formé des chaînes aussi belles,
Protege ton ouvrage et finis mon tourment.
(B) Le héros que j'adore
À de nouveaux dangers va s'exposer encore;
C'est pour moy seule, hélas, qu'il brave le trépas.
Que ne puis-je le suivre au milieu des allarmes,
Amour, favorise ses armes,
Dans l'horreur des combats accompagne ses pas.
(A) Jamais tu as formé des chaînes aussi belles,
Protege ton ouvrage et finis mon tourment.
Dieu des amans fidelles,
Amour, prends soin de mon amant.

In den ersten beiden Versen des A-Teils richtet Zaïde die Bitte an Amor, ihren Geliebten zu beschützen, in den folgenden beiden Versen folgt auf eine Feststellung die weitere Bitte, ihre Liebesqual zu beenden. Der B-Teil berichtet über den Kampf und die Gefahren, denen sich ihr Geliebter aussetzt. Die Umkehr der Reihenfolge der Bitten im Da capo ist logisch begründet: der Wunsch nach Ende ihrer Qual und erst danach die Wiederholung der an-

78 Weitere Beispiele mit zweifacher Vertonung der Verse im B-Teil: *Les Indes galantes*, *Le Turc généreux*, I, 1, OSMAN „Il faut que l'Amour s'envole“; *Zaïs* III, 4, UN SYLPHE, „Dans nos feux prenons pour modèle“.

79 In gleicher Weise verfahren u. a. Stück in ATALANTES Air „Venez, fertté, raison sévère“ (*Méléagre*, II, 4), Boismortier in der Cantatille seiner *Daphis et Chloé*, III, 5, „Vole, Amour, vole, lance tes traits“, Mondonville in *Isbé*, V, 2, „Triomphez à jamais du pouvoir de l'Amour“, sowie in *Le Carnaval du Parnasse*, II, 1, „D'un trait flatteur, l'amour attaque en vain mon cœur“.

fänglichen Bitte. Da die Musik des zweiten Verses im A-Teil auf der Dominante endet, schließt Royer eine weitere Vertonung des zweiten Verses an, den er dann allerdings nicht in der Tonika, sondern mit Trugschluss beendet als Ausgangspunkt für das Ritornell, das in die folgende Szene überleitet.

Airs mit Dal segno gibt es in Frankreich bereits sehr früh bei Campra: in dem Air des SUIVANT de la GLOIRE, „Au bruit éclatant des trompettes“ (Air mit Devise, *Alcine*, 1705, Prolog) und im Air des TRITON, „Allez, volez, combattez pour l'Amour“ (*Hippodamie*, 1708), II, 5).⁸⁰ Im Air mit Devise der FOLIE, „Tu connois quel est mon empire“ (*Les Fêtes vénitiennes*, 1710, Prolog, *Le Triomphe de la folie sur la raison*, Szene 2), erfolgen nach einem Ritornell von vier Takten zwei Vertonungen der Verse 1 2 2 mit jeweils 17 Takten, dann ein Ritornell und die der Verse 3 bis 7 des B-Teils. Das Dal segno besteht aus der Devise mit dem nachfolgenden viertaktigen Ritornell und der erwähnten zweiten Vertonung.

Rameau führt das Dal segno erstmals mit zwei Beispielen in *Les Indes galantes* (1736) ein, im Prolog, 3, BELLONNE, „La Gloire vous appelle; écoutez ses Trompettes“ und in der Entrée *Les Sauvages*, 1, ADORIO, „Rivaux de mes Exploits“.⁸¹ Anstelle eines Da capo werden in einigen Airs die Verse des A-Teils neu vertont, so die vier Verse des A-Teils des Air der EUROPÉENNE. „Déesse, recevez l'hommage“, nach dem B-Teil, wobei beide Teile in der Grundtonart B-Dur enden (Campra, *Les Noces de Vénus*, 1740, I, 7).⁸² Anders in der „Invocation à la nuit“, CIRCÉS, „Sombre déesse du silence“ (*Canente*, 1760, IV, 1) von Dauvergne, wo die zweite Vertonung der beiden Verse des A-Teils nach dem B-Teil harmonisch motiviert ist, da der A-Teil entsprechend der Exposition einer Sonate auf der Dominante endet und nach dem B-Teil, der in der Durparallele schließt, das „Da capo“ zurück zur Molltonika führt. Zugleich verleiht Dauvergne hierbei der Bitte des zweiten Verses, „O nuit, vient triompher de la Clarté du jour“ durch die zweifache Vertonung mehr Nachdruck.

Das Air mit Da capo, „Cesse, cruel Amour, de régner sur mon ame“ (*Dardanus*, I, 1) existiert in mehreren Versionen, u. a. in der Abschrift F-Pn Vm2 349, in der entgegen der Fassung des Drucks von Ballard von 1739 das Da capo der beiden Verse des A-Teils zur Hälfte aus einer Neuvertonung besteht. In „Volez Plaisirs, célébrez ce beau jour“ (*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, Prolog, 2, AMOUR) hat Rameau im Da capo lediglich die ersten acht Takte neu gestaltet, die folgenden zwölf Takte in der Fassung des A-Teils beibehalten. Das Motiv für die neuen Takte ist hier offenbar die deutliche Trennung der Verselemente durch eingefügte Pausen und dadurch ihre Eindringlichkeit. In dem Koloratur-Air mit Da capo der „Cantatille“ (ebd., III, 4), „Sons brillans, hâtez-vous déclore“ steht dem A-Teil mit drei Versen (Abfolge 1 2 2 3 1 2) und 43 Takten das Da capo bzw. der dritte Teil gegenüber, der mit den identischen ersten vier Takten beginnt, an den sich die Neuvertonung der Verse 3 1 2 mit 20 Takten anschließt. In dem Air der CÉPHISE, „Amants qui vous fuyez,

80 U. a. auch bei Stuck, *Polidore* (1720), I, 4, Un TRACE, „Que la paix avec tous ses charmes“.

81 Weitere Airs mit Dal segno: *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, II, 3, MEMPHIS, „Veille, Amour, veille sur ses jours“; *Naïs*, Prolog, 5, FLORE, „Brillez de mille attraits nouveaux“, III, 5, NAÏS, „Ne quittez plus l'Amour, Plaisirs, lancez vos traits“, NEPTUNE, „Cessez de ravager la terre“; *La Guirlande*, Szene 1, MIRTIL „Ranimez-vous avec ma flamme“, Szene 7, ZÉLIDE, „Vole, Amour, assure ta gloire“, *Naïs*, Prolog, 5, FLORE, „Brillez de mille attraits“; *Daphnis et Aglé*, Szene 5, DAPHNIS, „Bergère, comme vous j'ignore“; *Anacréon*, Szene 6, CHLOË, „L'Amour, riant et sans bandeau“; *Castor et Pollux*, 1754, I, 4, CASTOR, „Quel Bonheur règne dans mon âme“; *Les Boréades*, II, 6, La NYMPHE, „Comme un zéphir qui vole et jamais ne s'engage“.

82 Bei *LES NOPCES DE VENUS / DIVERTISSEMENT*, Paris 1740, handelt es sich um die vierte Version von *Vénus, feste galante* von 1698.

Contre le Dieu qui me poursuit.	Contre le Dieu qui me poursuit.
A	–
C Les Muses et la gloire ont élevé leur temple	B Les Muses et la gloire ont élevé leur temple
Dans ces paisibles lieux:	Dans ces paisibles lieux:
Qu'avec horreur je les contemple!	Qu'avec horreur je les contemple!
Que leur éclat blesse mes yeux!	Que leur éclat blesse mes yeux!
A	A Profonds abîmes du Ténare <i>etc.</i>

Rameau macht den Gegensatz zwischen den vier und den beiden folgenden Versen mit verschiedenen Mitteln deutlich, u. a. durch die Tempo- bzw. Charakterangabe, „gravement“ versus „vivement“, durch die abstürzende versus aufsteigende melodische Linie, durch die Tonarten Molltonika und Dominante, sowie die beiden Fagottstimmen, die im A-Teil motivisch eher im Einklang mit den Singstimmen stehen, im B-Teil eigenständiger behandelt sind.

Tempo- und Charakter-Angaben

Zu Beginn der Airs stehen in den Partituren bei knapp einem Drittel bei Rameau und knapp zwei Dritteln bei seinen Zeitgenossen lediglich Metrumangaben, d. h. diese und der vom Interpreten durch das Studium des Texts und der Musik zu ermittelnde Charakter des Airs sind in diesen Fällen entscheidend für das zu wählende Tempo. Zu Beginn des B-Teils befinden sich bei Rameau und den Zeitgenossen nur höchst selten neue Tempoangaben, dagegen sind Metrumwechsel dort häufiger anzutreffen. Die für die französischen Sologesänge, insbesondere das Rezitativ, aber auch Monologe und Air, verwendeten Metrumwechsel bleiben bei Rameau länger im Gebrauch als bei den meisten seiner Zeitgenossen. Unter den Tempo- und Charakterangaben sind „vif“, danach „gai“ und „lent“ – seine einzige ausschließliche Tempoangabe – bei ihm am häufigsten anzutreffen, danach die ausschließlich den Charakter betreffenden Angaben „gracieux“ und „tendre“, alle anderen sind zugleich Charakter- und Tempoangaben. Deutlich davon verschieden ist bei den Zeitgenossen die Reihenfolge von deren Frequenz: „lent“ (weit häufiger als bei Rameau), „léger“, „gai“, „gracieux“ (häufiger als bei Rameau), „vite“ und „tendre“. Insgesamt herrschen die Charakterbezeichnungen vor. Während Rameau italienische Bezeichnungen bis auf die Ausnahmen, „Andante et louré“⁸³ sowie das mehrfache Andante in *Les Boréades*, meidet, verwenden einige Zeitgenossen diese, besonders früh Campra, seit der Querelle des Bouffons sehr viel zahlreicher: (in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit) Allegro, Andante, Allegretto, Amoroso, Moderato, Affettuoso, Spirituoso, Presto und Tempo giusto. Mit dieser Wahl kann dabei die stilistische Nähe dieser Gesänge zur italienischen Musik verbunden sein. Zu den häufigen zusätzlichen Angaben, die den Ausdruck und teilweise auch die Artikulation betreffen, gehören „fièrement“, „piqué“, „rondement“, „marqué“ oder auch „un peu léger“, „un peu lent“, „un peu léger sans vitesse“, „léger et gai“.

Die tonale Beziehung zwischen A- und B-Teil

Die Angabe der tonalen Beziehung zwischen A- und B-Teil bezieht sich hier lediglich auf den Wechsel vom Abschluss des B- zum Beginn des A-Teils. Bei Airs in Dur bevorzugt Ra-

83 *La Naisance d'Osiris*, I, 1, UNE BERGERE, Ariette, Andante et lourée, „Non, non une flamme volage“.

meau entschieden den Wechsel von der Dominantparallele zur Tonika (bei nur weniger als der Hälfte von deren Anzahl besteht der Wechsel von der Dominante zur Tonika), hinzu kommen eine Reihe von chromatischen Medianten, die bei seinen Zeitgenossen praktisch fehlen (die Beziehungen H-G am häufigsten, Cis-A, D-B, Fis-D, A-F etc.). Der Abschluss des B-Teils in der Parallelen in Moll kommt nur in drei Airs, der in der Doppeldominante nur einmal vor.

In Airs in Molltonarten macht der Abschluss des B-Teils in der Durparallele gegenüber dem auf der Dominante nur einen kleinen Prozentsatz aus. Daneben gibt es einige Fälle mit Abschluss auf der Molldominante und zweimal auf der Subdominante.

Einige dieser Kategorien sind bei Rameaus Zeitgenossen signifikant verschieden. Bei Airs in Durtonarten besteht der wichtigste Unterschied zu Rameau darin, dass der B-Teil in fast zwei Dritteln der Airs auf der Dominante und knapp ein Viertel auf der Dominantparallele und der Mollparallele (bei Rameau nur drei Airs) enden. Das Spektrum von Abschlüssen des B-Teils in geringer Quantität reicht hier von der Doppeldominante, der Subdominantparallelen, der Tonika, der chromatischen Medianten (nur vier Beispiele) bis zu dem Abschluss in der Variante der Grundtonart.

Bei den Airs in Molltonarten ist der Unterschied zu den Tonart-Verhältnissen bei Rameau noch größer, denn hier endet der B-Teil in fast zwei Dritteln der Airs auf der Dominante und knapp ein Drittel auf der Durparallelen oder der Molldominante; darüber hinaus existieren Einzelfälle, in denen der B-Teil auf der Subdominante, ihrer Parallelen oder auf der Molltonika abschließt.

Angesichts der großen Zahl gleicher tonaler Beziehung zwischen dem Abschluss des B- und dem Beginn des A-Teils ist davon auszugehen, dass diese im Einzelfall keine Relevanz für die Beziehung zwischen dem Ausdruck und Gehalt der beiden Formteile hat. Jedoch gibt es Beispiele, in denen spezifische tonale Beziehungen durch die Absicht, den besonderen Inhalt und Ausdruck des Texts dem Hörer zu verdeutlichen, begründet ist. Campra hat früh ein überzeugendes Beispiel bei der Beziehung der Doppeldominante zur Tonika in seinem mit Trompeten und Pauken besetzten italianisierenden Dal-segno-Air in *Alcine* (1705, Prolog) geschaffen. Die Analogie besteht zwischen der Ankündigung der Verbindung von Liebe und militärischem Sieg – der A-Teil endet in einem Trugschluss, ein instrumentaler Übergang führt zur Tonika D-Dur zurück – und dem Gedanken, dass das Liebesglück den Krieger zum militärischen Sieg stimuliert – der B-Teil in E-Dur als doppelt „höhere“ Stimmungslage:

Au bruit éclatant des trompettes
 Volez Amours dans ces retraites,
 Pour charmer des cœurs généreux.
 Que la gloire forme vos nœuds.
 Régnez, triomphez de nos âmes;
 Mille héros suivront vos lois,
 Si vous n'inspirez que des flammes
 Qui les portent aux grands exploits.
 Au bruit éclatant *etc.*

In seiner *Camilla* (1717, I, 5) führt er wohl zum ersten Mal in einem Air den Kontrast zwischen dem a-Moll des A- und dem A-Dur des B-Teils ein, der um 1760 in der Opéra-comique in den Airs mit Da capo in Mode kam. Die zweite Strophe mit den Schlüsselworten „célébrer“ und „inspirer“ sind offenbar die Begründung für den Wechsel in die Durvariante.

Venez, jeunes bergeres,
 Sortez de vos hameaux,
 Dansez sur les fougères,
 A l'ombre des ormeaux.
 Nous célébrons sur nos musettes
 L'amour et ses appas,
 Il inspire nos chansonnettes,
 Qu'il anime vos pas.
 Venez, jeunes bergeres *etc.*

Leclair bringt den Gegensatz zwischen beiden Strophen von Scyllas Air (Amor verbürgt sich für das Treueversprechen des Geliebten – die Perspektive der vollkommenen Liebe und Treue in den Versen 4-8 bleibt hypothetisch) durch den Gegensatz zwischen dem finalen E-Dur im A- und Gis-Dur zum Abschluss des B-Teils zum Ausdruck:⁸⁴

Ta gloire dans ces lieux t'appelle,
 Vole, fils de Vénus, vole; et rassure moi:
 Mon vainqueur me promet une ardeur éternelle;
 Viens être garant de sa foi.
 Que ta victoire seroit belle !
 Que tu triompherois, Amour,
 D'avoir sçu dans le même jour,
 Rendre mon cœur sensible et mon amant fidelle !
 Ta gloire *etc.*

Ein überzeugendes Beispiel für die Rechtfertigung des Kontrasts durch eine chromatische Medianten ist Rameaus Ariette „Vole Zéphire, Hébé t'appelle“ (*Les Fêtes d'Hébé* 1739, Prolog) in G-Dur, in dem der B-Dur-Schluss im B-Teil die höchste Exaltation von „le plus aimable jour“ und besonders den Dreiklang von Sinnesfreude, Grazie und Liebe des sechsten Verses hervorhebt.⁸⁵

Vole Zéphire, Hébé t'appelle,
 Vole, amène ici la cour.
 Transportons la jeune immortelle
 Dans le plus aimable séjour;
 Il va réunir auprès d'elle
 La volupté, les grâces et l'amour.
 Vole Zéphire *etc.*

Der Einfluss des Modulationsverlaufs der Sonatenform ist in Airs mit Da capo deutlich, in denen der A-Teil auf der Dominante bei Dur- und auf der Parallelen in Molltonarten endet, wodurch das Da capo neu vertont wird, um zur Tonika zurückzuführen. Bei Rameau gibt es dafür ein frühes Beispiel in ALCÉES Air „Par les horreurs du noir Tartare“ (*Les Fêtes d'Hébé*, I, 3), wo die Verse des A-Teils zweimal vertont sind, die Musik von dessen Versen 1–3, 2–3 schließt in G-Dur, die der Verse 1–3, 2–3 in Es-Dur; der B-Teil (Verse 4–6, 5–6) endet in g-

84 David Charlton ist der Ansicht, *Scylla et Glaucus* war „perhaps readier than Rameau (at that time) to give significant Da Capo solos to main characters, whether during the *scènes* or the *divertissement*“.
Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism, Cambridge 2013, S. 78.

85 Die gleiche tonale Beziehung besteht in „Fuis, fuis, porte ailleurs tes fureurs“ in der gleichen Szene der *Fêtes d'Hébé*. Der Kontrast zwischen „bruit, horrible ravage, frayeurs“ im A-Teil und „goûter, après l'orage / D'un calme heureux les flatteuses douceurs“ wird auch durch den Wechsel von B-Dur zu G-Dur ausgedrückt.

Moll, und das Da capo beginnt mit der Musik der ersten Vertonung des A-Teils. Nach zwei Ritornell-Takten führt die Musik zurück nach c-Moll. Dieser Modulationsplan im Air mit Da capo wird zu der Zeit, als die Symphonie in Mode kam, in Opern von Mondonville,⁸⁶ Philidor⁸⁷ u. a. zu einem wichtigen Typus.

Resümee

Die Entwicklung des Air mit Da capo in Frankreich zwischen Lully und Quinault, Rameau, seinen Zeitgenossen und ihren Librettisten folgt hinsichtlich des Texts dem Vorbild der italienischen Da-capo-Arie zwischen der Epoche Butis und der Zenos und Metastasios. Daraus ergeben sich naturgemäß auch Einflüsse auf seine musikalische Gestaltung. Französische Spezifika prägen nichtsdestoweniger erheblich sowohl den Text als auch insbesondere die musikalische Gestaltung. Die Erfindung der großen Varietas und Individualität der Texte, der Textaufteilung in den beiden Teilen des Air und seiner Behandlung, der Form der Airs und des Modulationsverlaufs sind charakteristisch für das Air mit Da capo, dessen Platzierung im dramatischen Verlauf und in den Divertissements ebenso durch die Vielfalt der Lösungen gekennzeichnet ist. Campra ist der Komponist, der zuerst die neue italienische Da-capo-Arie in allen Facetten rezipiert hat. Rameau nimmt mit seinen vielfältigen genialen Airs mit Da capo und der musikalischen Umsetzung des Textes eine Sonderstellung ein. Selbst bei ihm, aber auch bei vielen seiner Zeitgenossen, zeigt sich durch die Beibehaltung des formalen Verlaufs des Air mit Da capo Lullys, wie lebendig dieser Typus neben der neuen Gestaltungsweise blieb.

Anhang 1

Die Air mit Da capo in Lullys Tragédies en musique

T=Takt, Rit=Ritournelle, Vn=Violine, Bc=Basse continue; die Tonartangabe bezieht sich auf den Abschluss der Teile

<i>Incipit</i>	<i>A-Teil</i>	<i>B-Teil</i>
<i>Cadmus et Hermione</i> , II, 4, Hermione, Ah! Cadmus! pourquoi m'aimez-vous	Vers 1, 3 T, C-Dur, Bc	Verse 2–6, 8 T, G-Dur, Bc
V, 3, Hymen, Venez, Dieu des festins, aimables jeux, venez	Verse 1–2, 8 T, C-Dur, Bc	Vers 3–5, 9 T, G-Dur, Bc
<i>Alceste</i> , I, 3, Lychas, Je prétends rire	Vers 1, 1, 1, 6 T, a-Moll, Bc	Verse 2–4, 4, 14 T, C-Dur, Bc

86 Ein charakteristisches Beispiel von Mondonville ist das Air, „Armons-nous, préparons nos traits“ (*Le Carnaval du Parnasse*, 1749, II, 3), in dem der A- und B-Teil auf der Dominante schließen, und danach der Text des A-Teils ganz neu vertont wird, um auf der Tonika zu schließen.

87 Beispiele in *Le Bûcheron*, 1763, Sz. 2, „Dès le matin“, der A- und B-Teil enden in G-Dur, das „Da capo“ in der Tonika C-Dur; Sz. 4, „Mais quand j'y songe“, Der A-Teil in b-Moll, der B-Teil („Je vais donc voir“) in c-Moll, das Da capo in neuer Vertonung in Es-Dur; in dem Air „Quand, pour le grand voyage“ des *Maréchal ferrand* (1761) endet der A-Teil in A-Dur, der B-Teil in fis-Moll, das Da capo mit neuer Musik in D-Dur; in „Si l'on dit que je t'adore“ schließen der A-Teil und B-Teil in E-Dur, letzterer mit einer phrygischen Kadenz, das „Da capo“ in der Tonika A-Dur.

<i>Incipit</i>	<i>A-Teil</i>	<i>B-Teil</i>
I, 5, Lycomède, Quand on est sans espérance	Verse 1–2, 1–2, 8 T, d-Moll, Vn	Verse 3–5, 5, 8 T, A-Dur, Vn
II, 6, Alcide, Gardez-vous bien de m'arrêter	Vers 1, 1 T, G-Dur, Bc	Verse 2–5, 7 T, C-Dur, Bc
III, 1 Alceste, Ah! pourquoi nous séparez-vous	Vers 1, 2 T, a-Moll, Bc	Verse 2–4, 8 T, E-Dur, Bc
IV, 1, Charon, Il faut passer tôt ou tard	Verse 1–2, 1–2, 5 T, C-Dur, Bc	Verse 3–8, 8 T, C-Dur, Bc
<i>Thésée</i> , prologue, Mars, Partez, allez, volez, redoutable Bellonne	Vers 1, 1, 4 T, C-Dur, Bc	Verse 2–7, 9 T, C-Dur, Bc
prologue, Cérès, Trop heureux qui moissonne	Verse 1–2, 1–2, 8 T, Bc, g-Moll, Bc	Verse 3–6, 5–6, 21 T, D-Dur, Bc
I, 9, la Prêtresse, Il faut profiter	Verse 1–2, 1–2, 8 T, a-Moll, Bc	Verse 3–8, 12 T, C-Dur, Bc
II, 1 Médée, Doux repos, innocente paix	Verse 1–2, 3 T, e-Moll, Bc	Verse 3–6, 8 T, G-Dur, Bc
III, 7, Médée, Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle	Vers 1, 4 T, F-Dur, Bc	Verse 2–5, 6 T, C-Dur, Bc
IV, 2, Médée, Venez, venez à mon secours	Vers 1, 1, 6 T, C-Dur, Bc	Verse 2–4, 4 T, G-Dur, Bc
V, 1, Médée, Ah! faut-il me venger	Verse 1–2, 1–2, 12 T, G-Dur	Verse 3–5, 12 T, G-Dur, Bc
<i>Atys</i> , I, 2, Idas, Amants qui vous plaignez	Vers 1, 4 T, g-Moll, Bc	Verse 2–5, 15 T, D-Dur, Bc
I, 4, Sangaride, Atys est trop heureux	Vers 1, 3 T, d-Moll, Bc	Verse 2–5, 5, 20 T, d-Moll, Bc
III, 1 Atys seul, Que servent les faveurs	Verse 1–2, 7 T, g-Moll, Bc	Verse 3–5, 6 T, B-Dur, Bc
IV, 1 Sangaride, Hélas! j'aime un perfide	Verse 1–2, 2 T, G-Dur, Bc	Verse 3–4, 4 T, D-Dur, Bc
IV, 1, Sangaride, Revenez, ma raison, revenez pour jamais	Vers 1, 5 T, G-Dur, Bc	Verse 2–5, 7 T, D-Dur, Bc
<i>Isis</i> , prologue, 3, Apollon, Ne parlez pas toujours de la guerre	Verse 1–2, 4 T, G-Dur, Bc	Verse 3–7, 9 T, D-Dur, Bc
III, 2, Hiérax, Dieux tout-puissants! Ah! Vous étiez jaloux	Verse 1–4, 6 T, d-Moll, Bc	Verse 5–7, 5 T, F-Dur, Bc
V, 3, Jupiter, Noires ondes du Styx	Verse 1–2, 5 T, d-Moll, Bc	Verse 3–6, 8 T, A-Dur, Bc
<i>Psyché</i> , III, 2, Psyché Vous n'êtes pas les plus heureux	Vers 1, 3 T, B-Dur, Bc	Verse 2–5, 15 T, F-Dur, Bc
IV, 3, Psyché, Ah! que mes peines sont charmantes	Verse 1–2, 1–2, 7+7 T, G-Dur, Bc	Verse 3–4, 3–4, 6+6 T, D-Dur, Bc
<i>Bellérophon</i> , I, 1, Sténobée, Malgré tous mes malheurs	Verse 1–2, 7 T, C-Dur, Bc	Verse 3–5, 12 T, G-Dur, Bc
I, 1, Sténobée, Espoir qui réduisez les amants	Verse 1–2, 6 T, C-Dur, Bc	Verse 3–7, 10 T, G-Dur, Bc
I, 2 Philonoé, Qu'il est doux de trouver dans un amant	Verse 1–2, 7 T, C-Dur, 1–2, 7 T, F-Dur, Bc	Verse 3–4, 8 T, C-Dur, Bc
II, 5, Sténobée, Hâtez-vous (<i>special case</i>)	Verse 1–2, 1–2, g-Moll, 10 T, 1–2, 1–2 B-Dur, 9 T, Bc	Vers 3, 2 T, F-Dur
III, 1, Sténobée, Impuissante vengeance	Verse 1–2, 1–2, 8 T, D-Dur, Bc	Verse 3–6, 8 T, A-Dur, Bc

<i>Incipit</i>	<i>A-Teil</i>	<i>B-Teil</i>
IV, 1, Amisodar, Quand on obtient ce qu'on aime	Verse 1–2, 6 T, 2 Vn, C-Dur, Verse 1–2, 6 T, a-Moll, Bc	Verse 3–5, 10 T, E-Dur, Bc
<i>Proserpine</i> , prologue, la Paix, Héros, dont la valeur étonne l'univers	Verse 1–2, 1–2, 10 T, d-Moll, Bc	Verse 3–6, 10 T, A-Dur, Bc
La Paix, On a quitté les armes	Verse 1–5, 5 T, d-Moll, Bc	Verse 6–9, 7 T, A-Dur, Bc
I, 1, Cérès, Goûtons dans ces aimables lieux	Verse 1–2, 6 T, F-Dur, Verse 1–2, d-Moll, Bc	Verse 3–12, 21 T, A-Dur, Bc
I, 4 Aréthuse, Vaine fierté, faible rigueur	Verse 1–5, 5, 11 T, g-Moll, Bc	Verse 6–10, 9 T, D-Dur
II, 1, Alphée, Heureux qui peut être inconstant	Vers 1, 2 T, d-Moll, Bc	Verse 2–11, 15 T, A-Dur, Halbschluss. Bc
II, 3, Alphée, Amants qui n'êtes point jaloux	Verse 1–2, 3 T, c-Moll, Bc	Verse 3–9, 14 T, G Halbschluss
III, 3 Alphée, Que l'absence de ce qu'on aime	Vers 1, 3 T, B-Dur, Bc	Vers 2, 3 T. Rit 1 T, Verse 3–5, 9 T, F-Dur, Bc
IV, 2, Proserpine, Ma chère liberté	Verse 1–5, 15 T, d-Moll, 4 Streicher	Rit 3, Verse 6–9, 13 T, A-Dur, 4 Streicher
V, 2, Cérès seule, Déserts écartés, sombres lieux (da capo Sonderfall)	Verse 1–4, 1–2, 10 T, d-Moll, Bc	Verse 5–14, 19 T, d-Moll, Bc; Da capo Verse 3–4, 1–2
<i>Persée</i> , I, 3, Mérope seule, Ah! Je garderai bien mon cœur	Verse 1–2, 4 T=Rit 1–4, d-Moll, Bc	Verse 3–6, 6 T, A-Dur, Bc
II, 9, la Nymph guerrière, Que la valeur et la prudence	Verse 1–3, 8 T, D-Dur, Bc	Verse 4–8, 15 T, Halbschluss D-Dur; da capo Verse 1–2, 6 T
III, 2, Mercure, O tranquille sommeil que vous êtes charmant	Vers 1, 5 T, Rit 4, Vers 1, 5 T, d-Moll, 2 Vn, Bc	Verse 2–5, 13 T, Rit 5, Verse 4–5, 7 T, A-Dur, Rit 2, Vers 5, 4 T, A-Dur, 2 Vn, Bc
IV, 5, Andromède, Dieux! Qui me destinez une mort si cruelle (<i>Gebet</i>) ⁸⁸	Verse 1–3, 5 T=Rit, F-Dur, Bc	Verse 4–15, 23 T, C-Dur, phrygische Kadenz
V, 3, Le Grand-prêtre, Hymen! o doux Hymen! sois propice à nos vœux (Da-capo-Sonderfall)	Verse 1–3, 10 T, C-Dur, Bc	Verse 4–9, 23 T, C-Dur; nach dem Da capo , Vers 1, 5 T, a-Moll
<i>Phaëton</i> , I, 5, Protée, Plaignons les malheureux amants	Verse 1–2, 8 T, a-Moll, 1–2, 8 T, C-Dur, 2 Vn, Rit. 6 T	Verse 3–6, 16 T. G-Dur, Verse 5–6, 7 T, C-Dur, 2 Vn
I, 7, Triton, Non, ne croyez pas nous tromper	Verse 1–2, 7 T, C-Dur, Verse 1–2, 7 T, a-Moll, Streicher	Rit 10 C-Dur, Verse 3–4, 6 T, d-Moll, Verse 3–4, 6 T, C-Dur
I, 8, Protée, Tremblez pour votre fils, ambitieuse mère	Vers 1, 4 T, C-Dur, Streicher	Verse 2–8, 7, 7, 8, 8, G-Dur, Streicher
II, 2, Théone, Ah! qu'il est dangereux	Verse 1–3, 7 T, e-Moll, Bc	Verse 4–7, 13 T, G-Dur

88 Im Livret wird in Céphées „Honorons à jamais le glorieux héros“, IV, 7, die Wiederholung der beiden Anfangverse durch Céphée und dann der Vortrag des gesamten Texts durch den Chor vorgeschrieben, in der Partitur fehlt das Da capo der ersten beiden Verse.

<i>Incipit</i>	<i>A-Teil</i>	<i>B-Teil</i>
II, 3, Libie, Que l'incertitude	Verse 1–2, 5 T, C-Dur, Bc	Verse 3–7, 12 T, C-Dur
II, 4, Épaphus, Je vous perds, charmante princesse	Verse 1–3, 8 T, c-Moll, Bc	Verse 4–6, 10 T, B-Dur, Bc
III, 1, Théone, Ah! Phaéton, est-il possible	Verse 1–5, 12 T, g-Moll, Bc	Verse 6–10, 17 T, B-Dur, Bc
V, 2, Épaphus, Dieu qui vous déclarez mon père (<i>prayer</i>)	Verse 1–4, 10 T, d-Moll, Streicher, Bc	Verse 5–10, 16 T, A phrygische Kadenz
V, 3, Libie, O rigoureux martyre	Verse 1–2, 5 T, a-Moll, Streicher	Verse 3–7, 8 T, E-Dur, Streicher
<i>Amadis</i> , I, 1, Amadis, Ah! Que l'amour paraît charmant	Verse 1–2, 6 T, g-Moll, Bc	Verse 3–6, 12 T, D-Dur, Bc
I, 1, Amadis, Fut-il jamais amant plus fidèle et plus tendre	Verse 1–2, 7 T, G-Dur, Bc	Verse 3–6, 9 T, D-Dur, Bc
II, 5, Corisande, O fortune cruelle	Vers 1, 1, 7 T, g-Moll, 2 Vn	Verse 2–4, 7 T, B-Dur; ; da capo 2. Vertonung von Vers 1
III, 2, Arcabonne, Je vais répondre à votre impatience	Verse 1–2, 4 T, F-Dur, Streicher	Verse 3–5, 6 T, C-Dur, Streicher
IV, 2, Oriane, Á qui pourrai-je avoir recours?	Verse 1–2, 4 T, G-Dur, Bc	Verse 3–5, 5 T, D-Dur, Bc
IV, 4, Oriane, O funeste sort!	Vers 1–2, 5 T, d-Moll	Verse 3–14, 24 T, F-Dur, Bc
<i>Roland</i> , I, 3, Médor, Ah! quel tourment	Verse 1–5, 10 T, B-Dur, Rit 4, Streicher,	Verse 6–13, 21 T, F-Dur, Streicher
I, 6, Ziliante, Triomphez, charmante reine	Verse 1–2, 1–2, 12 T, D-Dur, Streicher	Verse 3–4, 3–4, 3–4, 22 T, A-Dur, Streicher, da capo 2. Vertonung von Vers 1–2
II, 2, Roland, Quelle cruauté! quel mépris!	Vers 1, 2 T, C-Dur, 2 Vn	Verse 2–4, 6 T, G-Dur, 2 Vn
IV, 2, Roland, O nuit, favorisez mes désirs amoureux	Vers 1, 4 T, c-Moll, Streicher	Verse 2–8, 18 T, G-Dur, Streicher
IV, 5, Tersandre, Allez, allez, laissez-nous les soins fâcheux	Verse 1–2, / T, B-Dur, Bc	Vers 3–6, 5–6, 15 T, B-Dur
<i>Armide</i> , II, 4 La Nymphé, Au temps heureux heureux où l'on sait plaire	Verse 1–2, 6 T, g-Moll, Streicher	Verse 3–6, 10 T, D-Dur
III, 1, Armide seule, Ah! si la liberté me doit être ravie	Verse 1–4, 8 T, d-Moll, Streicher	Verse 5–9, 9 T, A-Dur, phrygische Kadenz, Streicher
III, 3, Armide seule, Venez, haine implacable	Verse 1–3, 7 T, D-Dur, Streicher	Verse 4–6, 7 T, Rit 1, A-Dur
V, 2, Renaud, Allez, éloignez-vous de moi	Verse 1–2, 4 T, g-Moll, Bc	Verse 3–4, 3 T, B-Dur, Bc
V, 5, Armide, Le perfide Renaud me fuit	Verse 1–2, 3 T, g-Moll, Streicher	Verse 3–6, 7 T, D-Dur, Streicher

Anhang 2

Airs mit Da capo in dem Korpus von 23 Bühnenwerken Rameaus

Mon=Monolog; spr=mit sprichwörtlichem Inhalt

<i>Titel, Jahr</i>	<i>Anzahl der Airs</i>	<i>mit dramatischem Gehalt</i>	<i>andere ernste Gehalte</i>	<i>Divertissement</i>
<i>Hippolyte et Aricie</i> 1733–1757	5	4 Mon	–	1
<i>Les Indes galantes</i> 1735–1761	17	8 (1 Mon)	2 spr	6, 1 it.
<i>Castor et Pollux</i> 1737–1754	10	6 (4 Mon)	–	4
<i>Les Fêtes d'Hébé</i> 1739–1756	11	7 (2 Mon)	–	4
<i>Dardanus</i> 1739–1760	10	6 (2 Mon)	–	4
<i>Le Temple de la gloire</i> 1745/46	5	3	–	2
<i>La Princesse de Navarre</i> 1745	2	–	–	2
<i>Platée</i> 1745/1749	6	4	–	2
<i>Les Fêtes de Polymnie</i> 1745/1753	5	3 Mon	1	1
<i>Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour</i> 1748	12	7 (1 Mon)	–	5
<i>Zaïs</i> 1748/1761	14	10 (1 Mon)	–	4
<i>Les Surprises de l'Amour</i> 1748/1757	14	12 (2 Mon)	1 Mon	6
<i>Pygmalion</i> 1749	1	–	–	1
<i>Nais</i> 1749	9	7 (1 Mon)	–	2
<i>Zoroastre</i> 1749–1756	16	13 (3 Mon)	–	3
<i>La Guirlande</i> 1751/1752	4	3	–	
<i>Achante et Zéphise</i> 1751	2	1	–	1
<i>Daphnis et Aeglé</i>	3	2	–	1
<i>Anacréon</i> 1754	4	4 (2 Mon)	–	–
<i>La Naissance d'Osiris</i> 1754	3	1	–	2
<i>Nélée et Pirrhus</i> 1754	4	4	–	–
<i>Les Paladins</i> 1760	11	6 (1 Mon)	1 spr	4
<i>Les Boréades</i> 1764	7	5 (3 Mon)	–	2
	175	111 (30 Mon)	5 (3 spr, 1 Mon)	59

Abstract

The starting-point for the development of the French air with da capo was the rudimentary Italian aria with da capo, respectively the aria with a frame that surrounds a much longer central part. This type was widely spread in the 17th century and became the main form of Quinault's and Lully's operatic monologues (the other form is through-composed). It remained present in Italian operas in small numbers when the fully-fledged aria da capo had already become the main type of aria, whereas in France its number decreased much more slowly and petered out in the 1750th. The French cantata, imported from Italy, paved the way for the "classical" da capo aria, first in the opera-ballet, then in Italian divertissements of the "tragédie lyrique", but soon also in French, including in arias with dramatic content and expression in all types of French music theatre. This article examines in details the aria with da capo and the classical da capo aria in operas of Rameau and his contemporaries, especially their individual treatment of text, musical forms and expression. Finally, Jean-Jacques Rousseau's typology of the da capo aria is compared and contrasted with examples taken from contemporary operas.

Besprechungen

Dom JACQUES-MARIE GUILMARD: *L'origine du chant grégorien. Études d'histoire du répertoire. Solesmes: Éditions de Solesmes 2020. 337 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Der Band enthält einen Nachdruck sechs verschiedener Aufsätze zum gregorianischen Gesang, die in internationalen Fachzeitschriften (*Ecclesia orans* und *Revue bénédictine*) zwischen 1994 und 2015 veröffentlicht wurden. Der Autor dieses Bandes, Dom Jacques-Marie Guilmard OSB, sicherlich der momentan größte Kenner des gregorianischen Repertoires aus vorwiegend praktischer Sicht, ist Mönch der Benediktinerabtei Solesmes und Leiter der *Paléographie musicale*, was die Fragestellungen der Aufsätze prägt. Tatsächlich geht er zentral oder am Rande auf die in Solesmes beliebte Frage nach dem Ursprung des gregorianischen Gesangs ein. Allerdings betritt er zur Begründung seiner Hypothesen Neuland. Er untermauert diese unter Heranziehung anderer im Choral involvierter Momente wie insbesondere die Liturgie, der in den sechs Aufsätzen ein genauso großer Platz wie der Musik eingeräumt wird. Guilmard greift zudem auf die mit dem gregorianischen Choral verwandte Tradition des sog. altrömischen Gesangs zurück, die er noch vor Andreas Pfisterers *Cantilena romana* zu seiner Problematik fruchtbar machen lässt. Er leitet eine neue Methodik ein. Er bereichert daher die alte Fragestellung mit neuen Ansätzen und Aspekten.

Die Aufsätze über eine marianische Feierlichkeit (1994) und über die Prozessionsantiphonen u. a. der *Laetania maior* (2009) können als exemplarisch dafür gelten, wie der Benediktinermönch bei aller Verschiedenartigkeit der behandelten Themen an seinen Gegenstand herangeht. Im ersteren, der ältesten Abhandlung des Bandes, widerlegt Guilmard die zuerst von Dom Bernard Botte aufgestellte Hypothese, nach der am ersten

Januar in Rom ein Marienfest stattfand. Er zeigt auf, dass dieses erst im Frankenreich aufgrund eines Missverständnisses entstanden ist. Im letzteren fördert Guilmard den „vieux fonds grégorien“ (S. 215) und damit die Veränderungen zutage, die im Frankenreich im Laufe des 9. Jahrhunderts eingeführt wurden. In diesen beiden Studien bedient er sich der musikalischen Handschriften als vollwertiger liturgischer Quelle. Somit bereichert der Benediktinermönch sowohl die Musik- wie die Liturgiewissenschaft: Erstere lädt er dazu ein, den liturgischen Quellen generell mehr Beachtung zu schenken; letztere fordert er hingegen auf, die meist unberücksichtigt gelassenen Gesangbücher bewusst in die traditionell im theologischen Fach herangezogenen Zeugnisse einzubeziehen.

In einem Triptychon behandelt Guilmard die Ursprünge des Offiziums (2006) und der Messe (Teil A und B, 2015). Dafür wendet er die gleiche Methode wie in den früheren Beiträgen an. Er vergleicht beim Offizium die Organisation des Kirchenjahres aus fränkischen Gesangbüchern und kommt auf diese Weise dazu, die Entstehung des säkularen wie des monastischen Offiziums in Ort und Zeit genau festzulegen. Guilmard erweitert die vergleichende Studie auf den Bereich der Messe, indem er über die fränkischen Gesangbücher hinaus die drei altrömischen Gradualien sowie liturgische Bücher unterschiedlicher Natur (Sakramentare, Missale etc.) heranzieht. Auch in diesem Fall ermittelt er geographisch wie zeitlich das Aufkommen des gregorianischen Messrepertoires. Dabei gelingt es dem Mönch überzeugend festzuhalten, anhand welcher liturgischen Sakramentare das Kirchenjahr im Frankenreich zusammengesetzt wurde. Zudem liefert Guilmard wichtige Argumente dafür, dass sowohl dem Offizium als auch der Messe ein Archetypus zugrunde gelegen haben muss. Er ordnet sich dabei in die Sichtweise bspw. von Kenneth Levy ein und trägt somit mit neuen Argumenten zu einer nach wie vor umstrittenen Frage der Gregorianik bei.

Den sicherlich bemerkenswertesten der sechs Aufsätze liefert Guilnard in den *Nécessités et limites au recours aux mélodies pour établir l'histoire de la création du chant grégorien*. Unter den behandelten Momenten übt er eine Kritik weniger an der „Théorie Modale“ von Dom Jean Claire an sich (wie der Benediktinermönch die Theorie der sog. „modes archaïques“ bezeichnet), als an deren missbräuchlicher Verwendung mit dem Ziel, zum einen um Chronologien und Datierungen innerhalb des gregorianischen Gesangs vorzunehmen, zum anderen um bestimmte Teile des Repertoires der gallikanischen Tradition zuzuordnen. Zum ersteren Aspekt wendet sich Guilnard gegen die bei Veröffentlichung seines Aufsatzes jüngst erschienenen Publikationen von Philippe Bernard, die eindeutig Fehleinschätzungen hervorgebracht haben. Zum anderen Aspekt relativiert er die *communis opinio*, nach der der gregorianische Gesang allgemein auf der Grundlage sowohl des sog. altrömischen als auch des gallikanischen Gesangs entstanden sei, mit einem unabwendbaren liturgiehistorischen Argument: „Si l'on supposait qu'un bon nombre de pièces grégoriennes sont des remplois de pièces gallicanes composées bien avant 750, il faudra s'assurer que ces pièces pouvaient appartenir et à la liturgie gallicane et à l'usage papal tel qu'il sera adapté en Gaule du VIII^e siècle. Or, cela ne pouvait être le cas pour certains éléments liturgiques qui n'ont de sens que dans la topographie romaine.“ (S. 103)

Zu den interessantesten Punkten des Aufsatzes zählt Guilnards vehementes Plädoyer für die breite Heranziehung des sog. altrömischen Gesangs, wenn auf die gregorianische Tradition eingegangen wird. Er regt nicht nur zur Studie dieses lokalen Repertoires an. Er stellt Hypothesen zu seiner Stabilität und zum Bestehen des Oktoechos in Rom vor der Mitte des achten Jahrhunderts auf (letzte Hypothese widerlegte Peter Jeffery zwei Jahre nach Erscheinen des Aufsatzes *Nécessités et limites*). Zudem löst Guilnard auf geradezu elegante Weise das allherrschende Problem

des sog. altrömischen Gesangs: Selbst 130 Jahre nach seiner Entdeckung ist dessen Definition nach wie vor unklar. Deswegen schlägt der Benediktinermönch vor, bis zum gegenteiligen Beweis dieses Repertoire nicht als eine korrumpierte Form des Chorals, sondern trotz seiner späten Überlieferung als die ursprüngliche bzw. der Entstehung nahestehende lokale Gesangstradition der Schola cantorum anzusehen. Dieser Standpunkt erlaubt ihm tiefgreifende vergleichende Untersuchungen des gregorianischen Gesangs, die wie ein Programm anmuten: „L'étude du répertoire grégorien doit être précédée par celle du vieux-romain. Elle ne sera féconde qu'en relation avec l'étude systématique de son modèle. Tout conseille de faire des allers et retours fréquents d'un répertoire à l'autre, en donnant toutefois la priorité absolue au chant de Rome. La mélodie ne sera jamais étudiée seule, mais dans son cadre naturel liturgique, textuel et historique.“ (S. 102) Zusammen mit der im jüngsten Aufsatz befindlichen Datierung des liturgischen Bestandes, der die drei sog. altrömischen Gradualien in ihrer Anlage des Kirchenjahres aufweist, liefert Guilnard unabhängig von Max Haas⁴, Pfisterers und Joseph Dyers Studien einen bahnbrechenden Beitrag zur Erforschung der Verwandten des gregorianischen Chorals.

Der Autor hätte bei den akribischen wie eine große Anzahl an Quellen und Quellentypen involvierenden Untersuchungen beider Repertoires stärker auf die damals verfügbare internationale Sekundärliteratur eingehen sollen. Aber dies war eventuell aufgrund von Sprachkenntnissen nicht möglich. Die Herausgeber des Bandes hätten die Seiten aus den Zeitschriften sorgfältiger scannen können. Manche weisen Striche auf, andere sind etwas unscharf oder zu dunkel. Aber dies wird durch die musik- wie liturgiegeschichtlichen Inhalte weitaus ausgeglichen. Angekündigt wird eine Nachfolgepublikation, die diesmal unveröffentlichte Aufsätze enthalten soll. Sie wird mit Spannung erwartet.

(Oktober 2020) Marie Winkelmüller-Urechia

Motet Cycles between Devotion and Liturgy. Hrsg. v. Daniele V. FILIPPI und Agnese PAVANELLO. Basel: Schwabe Verlag 2019. XIX, 497 S., Abb., Tab., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis Scripta. Band 7.)

Das Phänomen der zwischen den Gattungen der Motette und der Messvertonung stehenden „motetti missales“, die im späten 15. Jahrhundert vor allem in Mailand eine Blüte erlebten, hat die Forschung seit langem beschäftigt. Interesse erregten dabei sowohl die in liturgischer Hinsicht bemerkenswerte Substitution einzelner Ordinariumsteile durch Vertonungen lateinischer Andachtstexte als auch die stilistisch auffällige Kleingliedrigkeit sowie die Häufung klangvoll homophoner, textorientierter Satzstrukturen, die als „Mailänder Stil“ und nicht zuletzt auch prägend für den jungen Josquin Desprez gekennzeichnet wurden, so lange man noch von einem langjährigen Jugendaufenthalt des Komponisten in Mailand ausging. Das zwischen 2014 und 2017 an der Schola Cantorum Basiliensis angesiedelte Forschungsprojekt „Motet Cycles (c. 1470 – c. 1510): Compositional Design, Performance, and Cultural Context“ hat sich des Gegenstands angenommen und neben einer frei zugänglichen Datenbank (www.motetcycles.ch) sowie einem Themenheft des *Journal of the Alamire Foundation* (2017) und einer Sammelpublikation zu den Mailänder Libroni (*Codici per cantare*, LIM 2019) auch den hier zu besprechenden Band vorgelegt, der von den beiden Hauptverantwortlichen Agnese Pavanello und Daniele Filippi basierend auf einer in Basel im April 2016 durchgeführten Tagung herausgegeben wurde. Die Aufsatzsammlung geht jedoch über einen üblichen Tagungsbericht insofern hinaus, als sie nicht nur zusätzliche Beiträge, sondern mit der knapp 120 Seiten umfassenden Studie Joshua Rifkins über Josquin und die Mailänder Motettenzyklentradiation auch eine eigen-

ständige Abhandlung monographischen Charakters einschließt.

Die Einleitung fasst die breitgefächerte Herangehensweise des Projektteams zusammen, die überlieferungs- und gattungsgeschichtliche, analytische sowie liturgie- und kulturwissenschaftliche Perspektiven beeindruckend verknüpft. Diesem Ansatz, der hohes Innovationspotential birgt und sich exemplarisch in das aktuelle Forschungsspektrum zur Neuverortung geistlich-liturgischer Repertoires der Renaissance in ihr kulturelles Umfeld einfügt, sind auch die weiteren Beiträge verpflichtet. Eingangs geht Andrew Kirkman ausgehend von Ordinariumsvertonungen dem Aspekt der Zyklicität nach, deren rituelle, textliche wie kompositorische Determination er mit besonderem Augenmerk auf der musikalischen Inszenierung der Elevation als vielschichtiges semantisches Geflecht kennzeichnet. Im Einzelfall kann eine musikalische Logik überwiegen oder der Text- bzw. Liturgiebezug im Vordergrund stehen; letzteres ist im Falle der „motetti missales“ zu beobachten. Nachfolgend widmet sich Robert Nosow der bis weit in die frühe Neuzeit hinein allgemein üblichen Praxis, die oft zahlreichen Altäre in den Kirchen simultan für die Zelebration von Stiftungsmessen zu nutzen. Am Beispiel der Kollegiatskirche St. Donatian in Brügge kann er aufgrund der Auswertung erhaltener Messpläne („*tabulae missarum*“) zeigen, dass es in dieser bekanntermaßen von prominenten Sängerkomponisten frequentierten Kirche regelmäßig zur parallelen Abhaltung von Messen kam, für die ungeachtet ihrer stillen Zelebration die Beteiligung von Figuralgesang vorgesehen war. Hieran knüpft der Beitrag von Daniele Filippi unmittelbar an, der auf ähnlicher Quellengrundlage analoge Praktiken im Mailänder Dom nachweisen und mit der Frömmigkeitspraxis sowie den spirituellen Traditionen der Herrscherfamilien der Sforza und Visconti in Verbindung bringen kann. Der dadurch wesentlich konkreter fassbar werdende Entstehungs- und Nutzungszusammenhang der

„motetti missales“ erlangt durch den Nachweis einer Reihe der vertonten Texte in Mailänder Andachtsbüchern zusätzliche Plastizität und wird treffend als „sonic interface between the interior space of devotion and the exterior one of liturgy“ beschrieben. Die beiden folgenden Beiträge widmen sich unterschiedlichen Voraussetzungen bestimmter Motettenzyklen. So kann Fañch Thoraval die meditative Gebetspraxis der „horologia passionis“ als Grundlage dreier Zyklen mit Passionsbezug identifizieren, während Hana Vlhová-Wörner der Frömmigkeitsstiftenden Wirkung rhythmisierter Gebete wie Hymnen oder Sequenzen nachgeht und vor diesem Hintergrund den Zyklus *Gaude flore virginali* im Codex Leopold analysiert. Auch der Beitrag von Marco Gozzi befasst sich mit der Überlieferungstradition von Sequenzen, die als Grundlage dreier „motetti missales“-Zyklen dienen, und verweist auf deren häufige Wiedergabe in schlichter, extemporiert Mehrstimmigkeit als Hintergrund für die kompositorische Anlage. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht analysiert Eva Ferro die Texte der beiden Mailänder Motettenzyklen *Salve mater salvatoris* (Gaffurius) und *Ave Domine Jesu Christe* (?Compère) und zeigt die jeweils stark differierenden Kompilationsverfahren auf. Der umfangreiche Beitrag von Joshua Rifkin, der gleichsam das Gravitationszentrum des Bandes bildet, kann an dieser Stelle nur in knappen Worten gewürdigt werden. In Fortschreibung seiner umfanglichen Auseinandersetzung mit dem Themenfeld betont Rifkin die nordischen Wurzeln des Mailänder Phänomens der Motettenzyklen, verortet Josquins *Qui velatus* und *Vultum tuum* in diesem Kontext und postuliert, dass Josquin sich zwischen 1483/84 und 1489 überwiegend im direkten Umfeld der Sforza aufhielt. Nochmals befasst er sich in einem ausführlichen Exkurs mit dem *Ave Maria* und sieht es als möglicherweise „final fruit“ von Josquins Schaffen für Ascanio Sforza. Ebenso beeindruckend wie schwindelerregend erscheint dabei das Ge-

dankengebäude, das auf der vergleichsweise schmalen Quellengrundlage errichtet wird. Den „Mailänder Stil“ nimmt Agnese Pavanello in ihrer differenzierten Untersuchung aus der Perspektive Gaspar van Weerbekes in den Blick und kann in ihren Beobachtungen zu dessen marianischen Motettenzyklen überzeugende textliche und musikalische Bezüge zum frankoflämischen Herkunftsgebiet herstellen, die für Weerbeke und seine Kollegen weniger eine Orientierung an lokalen Usancen, als die Akkulturation transferierter Praktiken nahelegen. Francesco Rocco Rossi begreift in seinem Beitrag die „motetti missales“ aufgrund einer Analyse der von Gaffurius angelegten „tabula“ (Inhaltsverzeichnis) und des Layouts des Mailänder Librone 1 als eine Aufführungspraxis, die nicht zwangsläufig eine zyklisch angelegte Komposition voraussetzte (wie 1968 von Thomas Noblitt als „Motetti missales paradigm“ beschrieben), sondern den Domkapellmeister auch aus einem Reservoir isolierter Motetten schöpfen ließ. Die Dreiermetren als häufig beschriebenes (allerdings meist unpräzise interpretiertes) Spezifikum des „Mailänder Stils“ unterzieht Clare Bokulich einer detaillierten Betrachtung und kann aufgrund einer eingehenden Analyse der „tripla“- und „sesquialtera“-Proportionen aufschlussreiche kompositorische Vorlieben der jeweiligen „motetti missales“-Komponisten offenlegen. Am Ende des Bandes steht Felix Diergartens Auseinandersetzung mit dem anonym in der Hs. München 3154 überlieferten Zyklus *Gaude flore virginali*, der in seiner über weite Strecken dicht komponierten, vollstimmigen Textur nicht nur zum sog. „Mailänder Stil“, sondern zu allen bekannten Merkmalen der Musik um 1500 quer steht und vielmehr auf die Gombert-Generation vorauszuweisen scheint. Die daraus abgeleitete Infragestellung griffiger Lehrbuchmeinungen zur musikalischen Stilentwicklung der Frankoflamen und die Empfehlung, in der Gesamtschau vermeintlichen kompositorischen Randscheinungen größere Aufmerksamkeit zu

schenken, weist über den Gegenstand des Bandes weit hinaus und verdient unbedingte Zustimmung.

Der sauber lektorierte Band mit zahlreichen, teils farbigen Abbildungen in guter Qualität bietet neben einer kumulierten Bibliographie ein Personen- und Sachregister. Dass der Versuch, die überwiegend für sich stehenden Beiträge in vier Hauptthemenbereiche einzuteilen, wenig überzeugt, fällt nicht weiter ins Gewicht. Allenfalls mag man angesichts der so beeindruckenden Breite des Zugriffs fragen, warum ausgerechnet auf kunst- bzw. architekturgeschichtliche Expertise verzichtet wurde, um Fragen nach möglichen Wechselwirkungen des Repertoires mit der Raumgestaltung und künstlerischen Ausstattung des Mailänder Doms zu adressieren. In der Summe bieten die Beiträge einen enormen Erkenntnisgewinn zum Phänomen der „motetti missales“, indem sie die liturgische und musikalische Sonderstellung dieser Motettenzyklen umfassend in ihrem Mailänder Umfeld, innerhalb der textlichen wie musikalischen Traditionen sowie des Schaffens von Komponisten wie Josquin, Weerbeke und Gaffurius verorten.

(November 2020) Klaus Pietschmann

Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682–1715). Musique et spectacles. Hrsg. von Anne-Madeleine GOULET, unter Mitarbeit von Rémy CAMPOS, Mathieu da VINHA und Jean DURON. Turnhout, Brepols 2019. 446 S., Abb., Nbsp., Tab. (Collection „Épitome musical“.)

Während das im Ausbau befindliche Schloss Versailles und seine weitläufige Gartenanlage seit den 1660er Jahren Ludwig XIV. als Schauplatz prächtiger Feste, Musik- und Theateraufführungen gedient hatte, gehörte das glanzvolle Spektakel nach der Vollendung der Bauarbeiten und dem Umzug des französischen Hofes aus Paris im Jahr

1682 bereits der Vergangenheit an. Zwar waren Schauspiel, Ballett und Bälle Teil des höfischen Alltags, doch reduzierte man angesichts kostenintensiver Kriege den Aufwand und verzichtete weitgehend auf umfangreiche Festinszenierungen im Freien. Opern kamen in Versailles – im Gegensatz zu den Theatern der Hauptstadt – meist nur noch konzertant zur Aufführung, der König verlor das Interesse am Schauspiel und wandte sich der Kirchenmusik zu. Künstlerische Innovationen fanden andernorts statt: in den Residenzen der Mitglieder der königlichen Familie, der Minister und der Hocharistokratie in Paris und in der Île-de-France.

Der vorliegende, von Anne-Madeleine Goulet herausgegebene Band *Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682–1715). Musique et spectacles* nimmt dieses Phänomen in den Blick und beleuchtet Orte und Akteure künstlerischer Aktivitäten im Orbit des französischen Königshofs. Die Publikation versammelt 23 Beiträge einer gleichnamigen Tagung, die im November 2015 von Rémy Campos, Anne-Madeleine Goulet und Mathieu da Vinha in Kooperation mit dem Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours und dem Centre de recherche du château de Versailles in der Grande Écurie du château de Versailles veranstaltet wurde. Der Fokus des Bandes liegt auf den drei Jahrzehnten von der Etablierung Versailles' als königlicher Hauptresidenz 1682 bis zum Tod Ludwigs XIV. 1715 – ein Zeitraum, der erst kürzlich von Julia Prest und Guy Rawlands als „Third Reign of Louis XIV“ betitelt und in einem gleichlautenden Tagungsband in seinen politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und religiösen Spezifika charakterisiert wurde (*The Third Reign of Louis XIV, c. 1682–1715*, hrsg. von Julia Prest und Guy Rawlands, London/New York 2017).

Der hier vorgestellte Sammelband interpretiert die Satellitenhöfe im Umkreis des Königshofs als „Foyers artistiques“ und fragt nach den Umständen der dortigen Theater-,

Musik- und Tanzproduktionen. In ihrer Einführung definieren Anne-Madeleine Goulet und Rémy Campos das Foyer als „un espace productif central où s'élaborent des créations nouvelles, appelées à essaimer“ (S. 22). Die an den aristokratischen Residenzen in Paris, in der Île-de-France und in der Stadt Versailles dargebotenen performativen Künste, so die Hypothese des Bandes, waren nicht etwa Ausdruck des Widerstands gegen die am Königshof geförderten Künste, „elles pouvaient être l'émanation d'un esprit nouveau tout en reposant sur un socle partagé puisqu'elles puisaient souvent dans le même vivier d'artistes [...]“ (S. 21).

Die Beiträge der ersten Sektion „La Cour, les cours“ (S. 27–109) beleuchten zunächst einige zentrale Protagonisten im Spannungsfeld zwischen dem Königshof und den anderen Höfen. So widmen sich zwei Aufsätze von Don Fader (S. 37–49) und Laurent Lemarchand (S. 95–109) den Aktivitäten Philipps I. d'Orléans, dem Bruder Ludwigs XIV., und dessen Sohn Philipp II., die ihre Residenz, den einst für Kardinal Richelieu unweit des Louvre errichteten Palais Royal, zu einem pulsierenden Kulturzentrum machten. Zwei Beiträge gelten der Patronagetätigkeit weiblicher Aristokratinnen: Tarek Berrada (S. 51–63) rückt Marie de Lorraine, besser bekannt als Mlle de Guise, in den Fokus, die in ihrem Pariser „hôtel“ ein exzellentes, fünfzehnköpfiges Orchester unterhielt, zu dem auch Marc-Antoine Charpentier zählte. Thomas Vernet (S. 65–77) charakterisiert Marie-Anne de Bourbon-Conti, eine uneheliche Tochter Ludwigs XIV. und seiner Mätresse Louise de La Vallière, als vielseitige Mäzenin, die in ihrer Versailler Residenz ein Theater eingerichtet hatte, in dem sie nicht nur Musik und Schauspiel zur Aufführung brachte, sondern auch selbst als begnadete Tänzerin in Erscheinung trat.

Die nächsten vier Beiträge diskutieren „Les musiciens en partage“ (S. 111–208). Zunächst demonstriert Jean Duron (S. 113–128) die Bedeutung von primär in kirch-

lichen Diensten stehenden Musikern für die adligen „divertissements“ und stellt die Bedeutung der Jesuitenkollegien als Innovationszentren des Musiktheaters heraus. Marie Demeilliez (S. 129–152) vertieft diesen Aspekt, indem sie den theatralen Veranstaltungskalender des renommierten Pariser Jesuitenkollegs „Louis-Le-Grand“ und dessen personelle Verflechtungen mit dem Hochadel aufzeigt. Anhand der Dedikationen von Musikpublikationen der „musiciens du roi“ gelingt es Thomas Leconte (S. 153–188), den sich erweiternden Aktionsradius der royalen Musikerelite aufzuzeigen, der seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert auch Vertreter aus Administration und Finanzen umfasste. Diesen Befund bestätigt auch Catherine Massip (S. 189–208), die eine verstärkte Professionalisierung von Instrumentalisten und Tänzern konstatiert, die durch Auftritte und Unterricht auch in nichtadligen Kreisen ihr Auskommen fanden.

Im ersten Beitrag der nächsten, mit „Un esprit nouveau“ (S. 209–295) überschriebenen Sektion diskutiert Christian Biet die Pariser Theater als soziale und diskursive Foyers eines zunehmend heterogenen Publikums, während Thierry Favier (S. 227–250) die Dynamisierung musikalischer Gattungen, insbesondere der Motette, mit deren Zirkulation in Paris und der Peripherie in Verbindung bringt. Anhand der Korrespondenz der Barone Joseph Kos und Wilhelm Hagen sowie des sächsischen Botschafters Burchard Suhm eruiert Louis Delpech (S. 227–295) die Teilnahme des sächsischen Kurprinzen Friedrich August am kulturellen Wettbewerb in Paris während dessen zehnmonatigen Inkognito-Aufenthalts 1714/15. Gleich zwei Beiträge stellen den *Mercure galant* als ergiebige Quelle heraus: Während Nathalie Berton-Blivet (S. 251–262) mithilfe der Zeitung das Repertoire der „petit opéra“ rekonstruiert, legt Anne Piéjus (S. 325–338) ihren Fokus auf die Verhandlung der „foyers artistiques“ in den monatlich erscheinenden Berichten. Letztere Studie findet sich bereits in der nächsten Sek-

tion, die mit „Foyers réels, foyers imaginaires“ (S. 297–416) überschrieben ist. Auf Grundlage einer systematischen Auswertung von Zeitungsnotizen entwirft Mathieu da Vinha (S. 299–323) eine Typologie ‚privater‘ Feste abseits der offiziellen Festkultur des Königshofs. Barbara Nestola (S. 351–370) erörtert anhand der von italienischem Repertoire geprägten Musikaliensammlung der von 1689 bis 1718 in Schloss Saint-Germain-en-Laye residierenden Stuarts Prozesse der kulturellen Abgrenzung und Aneignung des exilierten englischen Königshauses gegenüber der französischen Aristokratie. Rebekah Ahrendt (S. 399–416) schließlich weitet den Blick auf Europa, indem sie anhand einer außergewöhnlichen Quellensammlung, einer Truhe mit mehr als dreitausend zwischen 1689 und 1706 verfassten, jedoch nicht zugestellten Briefen, die über Korrespondenzen eng verbundenen Musiker und Theatermacher in allen Teilen Europas als supranationale Künstlergesellschaft herausstellt. In dem finalen Beitrag „Pour continuer l'enquête“ skizziert Jean Boutier weitere Forschungsperspektiven wie die kartographische Erfassung der „foyers artistiques“, um mit der Aufforderung „Au travail!“ (S. 427) zu schließen.

Mit seiner polyzentrischen Perspektive zeichnet der vorliegende Sammelband das Bild eines künstlerisch vibrierenden Ambientes und eines hochkompetitiven kulturellen Wettbewerbs im Umkreis von Versailles, der sich in kostspieligen und innovativen Aktivitäten manifestierte. Ludwig XIV. und seine Minister scheinen das kulturelle Wettrüsten, das nicht selten den vom Königshof betriebenen Aufwand überbot, geduldet zu haben. Schließlich waren der König und andere royale Familienmitglieder bisweilen Gäste und Widmungsträger der prunkvollen Veranstaltungen und konnten sich gegenüber ausländischen Gästen mit den prosperierenden Satellitenfesten schmücken.

In der Gesamtschau offenbaren die Einzelstudien ein engmaschiges Netzwerk aus Mäzenen und Künstlern, dessen vertiefende

mikropolitische Analyse als Forschungsdesiderat gelten darf. Dass bei der Darstellung einige zentrale Akteure, etwa der als „le Grand Vendôme“ bekannte Louis II. Joseph de Bourbon, Herzog von Vendôme und Beaufort, oder die Gesandten auswärtiger Mächte, deren Festivitäten zu den glanzvollsten zählten, nicht berücksichtigt sind, ist zwar bedauerlich, in Anbetracht der Komplexität des Untersuchungsgegenstands jedoch verständlich. Die besondere Leistung des Sammelbandes liegt darin, durch den Perspektivenwechsel vom Zentrum in die vermeintliche Peripherie die Dynamik der sich beschleunigenden künstlerischen und intellektuellen Dezentralisierung in den letzten drei Dekaden der Herrschaft Ludwigs XIV. aufzuzeigen und zu weiterführenden Forschungen anzuregen.

(November 2020) Tobias C. Weißmann

„Gesamlet und ans Licht gestellet“. Poesie, Theologie und Musik in Anthologien des frühen 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Dirk NIEFANGER und Dirk ROSE. Hildesheim u. a.: Olms 2019. 325 S., Abb., Tab. (Germanistische Texte und Studien. Band 102.)

Man stößt nicht sehr häufig auf eine Titelillustration für ein Buch, die auf so erstaunlich vielen Ebenen dessen Inhalt widerspiegelt wie im Fall des 2019 erschienenen Sammelbands *„Gesamlet und ans Licht gestellet“. Poesie, Theologie und Musik in Anthologien des frühen 18. Jahrhunderts*. Sie übernimmt einen Kupferstich aus der 1720er-Ausgabe von Christian Friedrich Hunolds (Menantes') Anthologie *Auserlesene und teils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener berühmten und geschickten Männer*. Zu sehen ist eine allegorische Szene: Herakles mit der Figur der Poesie steht an der Gabel der zwei Wege, die jedoch beide auf unterschiedliche Arten zum selben Ziel führen: zu allegorischen Figuren von Tugend und Weisheit. Dies bezieht sich

auf den Topos von Herakles am Scheideweg, der von der Antike an eine sehr prominente Allegorie der Wahl zwischen Tugenden und Laster darstellte. In Hunolds Fall befindet sich Herakles jedoch nicht mehr an einem Scheideweg, sondern er ist eine Personifikation des anstrengenderen, kurvenreichen Pfads zur Tugend; Hunold stellt nicht mehr die Wahl zwischen Tugenden und Lastern dar, sondern zwischen zwei verschiedenen Arten, die Tugend zu erreichen. In seiner Erklärung des Kupfers in der Vorrede behauptet er daher, dass die Poesie – im Vergleich zum „rauen Steg“ des Herakles – „auf einem breiten und angenehmen Wege zur Weisheit und Tugend führe“ (zitiert im Artikel von Rudolf Drux, S. 67).

Die Dichotomie zwischen zwei Pfaden zum selben Ziel wird somit paradigmatisch für die poetisch-stilistischen Debatten in Hunolds Zeit, aber auch für das vorliegende Buch, dessen Inhalt Hunolds Kupferstich gewissermaßen illustriert. Neue Dichotomien – wie zwei herkulische Wege – thematisieren in der bisherigen Forschung oft scheinbar entgegengesetzte Phänomene, die im Sammelband nun jedoch sehr nah zueinander gebracht werden. So erforscht Julian Heigel in seinem Artikel galante und fromme (pietistische) Lyrik und versucht die strengen, traditionellen und typisierten Grenzen zwischen diesen zwei Aspekten aufzuheben oder mindestens zu verwischen. Heigel bezieht sich auch direkt auf den erwähnten Kupferstich Hunolds, und er interpretiert die beiden Wege genau durch die Dichotomie galant-pietistisch. Als noch eine weitere mögliche Dichotomie wird die Verbindung von Poesie und Musik thematisiert, was man – neben verschiedenen Verknüpfungspunkten, die in fast allen Artikeln auftauchen – vor allem in Jörg Krämers Untersuchung der Musik und ihrer Funktion in Hunolds Lyrik finden kann. Der Autor deutet die Dichotomie von Poesie und Musik daher neu, indem er schreibt: „Nicht die Musik ist das Ziel der Lyrik, sondern Musik wie Lyrik streben das gemeinsame Ziel an, Kommuni-

kation in der Gemeinschaft der ‚Galanten‘ zu ermöglichen“ (S. 269).

In einem ähnlichen Kontext beschäftigt sich Tomasz Jabłocki mit Hunolds Position des Zusammenwirkens von Poesie und Musik, in welcher der Musik eine stark affektbezogene Rolle zukommt – was in Krämers Beitrag als Affektdarstellung, -regulierung oder -dämpfung weiterverfolgt wird. Natürlich stehen Hunold und seine Gedichte im Zentrum des Sammelbands; auch wenn es in manchen Beiträgen nicht explizit um Hunolds Werke geht, so sind sie doch ständig als Referenzpunkte und Vergleichsvorbilder präsent. Hunold wird im Band aus verschiedenen Perspektiven untersucht, wobei es nicht nur um seine stilistischen, poetologischen Merkmale als Dichter geht, sondern auch um seine religiösen Gedanken und Überlegungen zur Verbindung von Poesie und Musik.

Der vorliegende Sammelband geht aus einer internationalen Tagung hervor, die vom 11. bis zum 14. Juni 2015 in der Menantes-Gedenkstätte in Wandersleben stattfand, ergänzt um eine extensivere, weitergehende Fortführung der Beschäftigung, die in der 2017 erschienenen Reprintausgabe von Hunolds *Auserlesenen und teils noch nie gedruckten Gedichten unterschiedener berühmten und geschickten Männer*, herausgegeben von Dirk Niefanger und Dirk Rose, greifbar wird.

Wie Hunolds „geschickte Männer“, eröffnen die beiden Herausgeber mit großer Sorgfalt ein Panorama über die Anthologie als spezifische lyrische Quelle nach 1700 im protestantischen deutschsprachigen Raum. Sie beschäftigen sich nicht nur mit den Anthologien als Idee, sondern sie nähern sich selbst, in der Text-Disposition (dispositio) und Kapitel-Struktur, der Idee der Anthologie an. Damit folgen sie einem zentralen Gedanken Hunolds, den Heiko Ulrich in seinem Beitrag zitiert: „Die Invention ist die Seele, die Disposition der Leib.“ (S. 212) In ihrer ausführlichen Einleitung über das Wesen der Anthologie im skizzierten Kontext geben die Herausgeber daher ein Fundament

für das Verständnis des gesamten Bandes. Sie verzichten vollkommen auf die in Einleitungen üblichen Zusammenfassungen der Beiträge, sondern eröffnen eine notwendige und weitreichende Plattform – eine Plattform, auf der die historischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Hintergründe, Funktionen und Bedeutungen von Anthologien grundlegend erklärt werden. Damit liefern sie den angemessenen Rahmen für die einzelnen Beiträge, die großenteils eher auf inhaltliche, thematische Aspekte der ausgewählten Anthologien und die lyrischen Texte konzentriert sind.

Mit der Positionierung der Anthologien in einem Kontext nach der Versreform von Martin Opitz heben die Herausgeber in der Einleitung sechs Funktionen (S. 9–10) und drei Tendenzen der Anthologie (Aktualität, Periodizität und Kausalität, S. 17–20) in dieser Zeit auf einem besonderen Literaturmarkt hervor, um damit die Anthologie als „Medium für die kulturelle (Selbst-)Repräsentation“ (S. 20) zu porträtieren – nicht nur in der Poesie, sondern auch in der Musik und der Theologie, womit die dreiteilige Struktur des Bandes begründet wird. Die scheinbar separaten Wege der drei Kapitel (Poesie, Theologie und Musik) verflechten sich jedoch erstaunlich häufig, und nicht zufällig bildet die Musik oft den wichtigsten Verknüpfungspunkt.

Im Teil über die Poesie stehen Hunolds *Auserlesene Gedichte* gleich in zwei Beiträgen im Zentrum: Rudolf Drux beschäftigt sich in seinem Text mit der Allegorie als einem der wichtigsten Anliegen Hunolds, während Nicolas Detering Beiträge in dieser und anderen Anthologien durch das Prisma von Europapersonifikationen und ihre Bedeutungen betrachtet. Das gesamte Kapitel wird überwölbt durch den grundlegenden Text von Christian Meierhofer, der den in der Einleitung skizzierten Weg über Anthologie als paradigmatisches poetisches Beispiel weiterfolgt. In zwei weiteren Beiträgen wird die Perspektive geweitet durch den Blick auf Autoren wie Benjamin Neukirch (im Artikel

von Tomasz Jabłęcki) und Christiana Mariana von Ziegler (im Artikel von Barbara Becker-Cantarino).

Der stark protestantische Aspekt des Kontextes wird im Teil über die Theologie hervorgehoben. Christian Volkmar Witt beschäftigt sich mit religiöser Positionierung und Kritik in Ernst Salomon Cyprians *Hilaria Evangelica*, während ähnliche Themen (wie z. B. Atheismus) im Beitrag Heiko Ullrichs als Teil von Hunolds Balancieren zwischen dem Frommen und dem Galanten auftauchen. Diese Dichotomie steht auch im Mittelpunkt von Julian Heigels Text, der zeigt, dass diese zwei Conduite bei Hunold und seinen Zeitgenossen näher zusammenstehen und interagieren als häufig gedacht. Ernst Rohmer konzentriert sich in seinem Beitrag auf den Fall der *Historia Passionis Et Mortis Jesu Christi* von Wolf Helmhardt von Hohberg und betrachtet den Text und seine Verbreitung im Kontext der Anthologien von Johann Christian Wächtler.

Der dritte Teil über die Musik umfasst drei Beiträge, in denen vor allem die Musik-Bezüge bzw. die rhetorischen Strategien ihrer affektbezogenen Darstellung in Hunolds Lyrik (Jörg Krämer) und im Kontext des Spiels zwischen Sehen und Hören in „akustisch-musikalischer Metaphorik“ (S. 274) in den Anthologie-Texten von Barthold Heinrich Brockes (Silvan Moosmüller) im Zentrum stehen. Eine besonders interessante Perspektive eröffnet Wolfgang Hirschmann, der sich mit Georg Philipp Telemanns Kantaten beschäftigt und dabei die Frage stellt, ob und wie ein Kantatenjahrgang als Anthologie verstanden werden könnte.

Dass, gemäß Hunold, der Scheideweg des Herakles kein Scheideweg, sondern ein Pfad der (Wieder-)Vereinigung ist, zeigt der bemerkenswerte Band sehr deutlich. Durch Transformation, kritische Prüfung und Neubewertung der bisher existierenden Interpretationsansätze zu den stilistischen, ästhetischen und poetologischen Merkmalen der deutschen Anthologie-Lyrik um und nach

1700 gelingt es dem Band, die Anthologie und ihre spezifischen Eigenschaften sowie deren Funktionen klar zu umreißen. Damit gelingt ein Neuansatz, der weit mehr bietet als, wie die Herausgeber bescheiden behaupteten, den Versuch, die „skizzierte Forschungslücke zumindest teilweise schließen zu helfen“ (S. 23). Denn hier werden nicht nur Lücken geschlossen, sondern neue „herkulische“ Wege und Forschungsperspektiven eröffnet.

(November 2020)

Esma Cerkovnik

Méodies en vogue au XVIIIe siècle. Le répertoire des timbres de Patrice Coirault. Révisé, organisé et complété par Georges DELARUE et Marlène BELLÉY, Paris: BnF Éditions 2020, 962 S.

Méodies en vogue au XVIIIe siècle bildet den Abschluss einer Serie von fünf Publikationen, die dem Fichier Coirault gewidmet sind. Patrice Coirault (1875–1959, in beiden Ausgaben der *MGG* und im *Grove* fehlt ein Eintrag Coirault) stammt aus einem Dorf des Poitou, wo er die bäuerliche Kultur, Musik und Dichtung kennenlernte. In seiner Heimat und später, als er in Paris beruflich tätig war, sammelte und notierte er auf Reisen in der französischen Provinz mündlich überlieferte Gesänge und erwarb alle ihm zugänglichen Publikationen, in denen Timbres verwendet wurden. Seine Sammlung an notierten Timbres, der Fichier Coirault, und seine Bibliothek an Drucken (Chansonniers, Noëls, Cantiques, Vaudevilles, Bühnenwerke populären Charakters, Colportageblätter etc.) gehört zu den Beständen des Département de la Musique der Bibliothèque nationale de France (BnF). Er selbst veröffentlichte *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle* in fünf Lieferungen 1927–1933, *Notre chanson folklorique* 1941 und *Formation de nos chansons folkloriques* in vier Teileditionen 1953, 1955, 1959, 1963. Am bedeutendsten unter seinen Forschungen ist

der Fichier Coirault, die er ca. 1940 eingestellt hat. Er besteht aus mehr als 4.000 Karteikarten im Format 8×12,4 cm und 2.800 Timbres – die Zahlen schwanken allerdings erheblich in den Publikationen zu Coirault. Sein Fichier ist eine Zusammenführung der eigenen Aufzeichnungen von Gesängen und die Auswertung der von ihm gesammelten Publikationen.

Die Vorbereitungen für eine Edition des Fichiers Coirault begann Simone Wallon bereits 1963; 1965 wurden sie unterbrochen und dann erst 1986 in Zusammenarbeit zwischen dem Ethnologen Georges Delarue (* 1926) und den Bibliothekarinnen Simone Wallon und Yvette Fédoroff aufgenommen und nach deren Tod durch die Ethnologin Marlène Belly entscheidend mitgetragen.

Méodies en vogue au XVIIIe siècle gingen zunächst folgende drei Publikationen voraus (alle diese Bände unter dem Titel: Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*), an denen Delarue den Hauptanteil hatte, der sich methodologisch dabei der Konzeption Coiraults anschloss. Die Systematik der drei jeweils sehr umfangreichen Bände, die das gesamte Korpus ohne Abdruck der Melodien im Notentext mit Ergänzungen präsentiert, folgt dem von Coirault eingeführten inhaltlichen Konzept des „Chanson-type“: Bd. I Dichtung und Liebe (1996, mit Bibliographie der zugrunde liegenden Quellen); Bd. II Gesellschaftliches Leben und Militär (2000) und Bd. III Religion, Verbrechen, Vergnügungen (2006). Insgesamt hat Coirault 121 Rubriken des Chanson-type eingeführt. In Band III sind dies z. B. folgende: 14 Rubriken zur Religion von Ordensfrauen bis Nonnen, Eremiten und Verschiedene, fünf zur Kriminalität und zu Verschiedenem von Diebstahl bis Leichenschandverbrechen zwischen Eheleuten, sechs zu Aufzählungen von wachsender Anzahl bis zu variablen Aufzählungen, zwei zu Tieren von Vögeln bis zu allerlei Tieren, sechs zur Tafel vom Wein bis zu Schlemmereien in Singgesellschaften sowie neun zu Späßen

von Satiren bis zu Zoten. Im Avant-propos eines der Bände unterscheidet Jean Favier zwischen „chanson savante“ und „chanson populaire, fille de la poésie improvisée comme de la danse“. Bereits in den der Edition der *Mémoires en vogue* vorausgehenden Bänden war die ordnende Hand der Herausgeber gefragt, „rendre homogène la présentation, normaliser les références, les comparer et les réviser si besoin“, insbesondere die Delarues (angezeigt durch „Adjonction GD“), der seine eigenen Quellen und die Bestände der Sammlung Jean-Baptiste Weckerlins (davon existiert der Katalog von 1908) des Département de la musique der BnF ausgewertet hat und auch auf seine lebenslange Erfahrung zurückgreifen kann. Jedem Titel wurde ein Resümee hinzugefügt, die „chansons-types“ neu organisiert, die Melodien kodifiziert und Verweise auf den Katalog von Conrad Lafor-te ergänzt. Delarue rechtfertigt die Edition in Form der „classification“ und „indexation“ damit, der Fichier Coirault sei nur so für die Forschung verfügbar.

Es folgte als Band 4 die Edition *1900 Textes et mélodies collectés par Patrice Coirault, ouvrage révisé et complété par Marlène Belly et Georges Delarue* (2013) und nun als Abschluss und Krönung der Bemühungen um die Publikation des Fichier Coirault *Mémoires en vogue au XVIIIe siècle* das Repertoire an Timbres des Fichier Coirault auch in Notenschrift wiedergegeben.

In der Einleitung von *Mémoires en vogue* definieren die Autoren diese Melodien als „innombrables lignes mélodiques ayant servi de support pour véhiculer des textes nouveaux / unzählige Melodien, die als Vehikel dazu dienten, neue Texte zu verbreiten“. Diese für die französische Kultur charakteristische Timbre-Praxis umspannt annähernd alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens aller sozialer Schichten, die Lebensbereiche der einfachen Population, der Gebildeten und der Gelehrten, die Sphäre des Ländlichen und des Städtischen, das Theater von der Posse über die Opéra-comique und die Oper bis zur Ko-

mödie, die Dichtung, die erzählende und die autobiographische Literatur sowie religiöse Praktiken. Sie dokumentiert sich oral und in der Verschriftlichung in Gestalt von Drucken aller Arten mit oder ohne Melodien in Notenschrift.

Die anspruchsvolle und zeitaufwendige Aufgabe der beiden Herausgeber bestand in einer Revision, einer Neuorganisation und der Vervollständigung der Angaben zu den Timbres. Nach dem Titel des Timbre wird die Quelle für die Wiedergabe der Melodie angegeben, die Varianten werden bibliographisch oder aber, wenn notwendig, als alternative Version im Notentext ein zweites Mal notiert, und schließlich wird auf die Identität von Teilen der Melodie mit anderen Melodien verwiesen.

Die Ergänzungen des Katalogs von Delarue stammen aus Quellen seiner eigenen Bibliothek oder aus Beständen der Bibliothek von Weckerlin oder sind Ergebnis seiner persönlichen Forschung, markiert mit „Compléments GD“, dazu zusätzlich die Information „nCrlt“ für von Delarue abweichenden Mitteilungen bei Coirault. Um die Anzahl der im Notentext zu reproduzierenden Melodien des Fichier Coirault und dadurch den Umfang des Bandes zu reduzieren, wurden erstens die Melodien reproduziert, die an Quellen überprüft werden konnten; die Wahl fiel zweitens auf die Melodien, zu denen der Text mit Gewissheit zugeordnet werden konnte und deren Timbre-Bezeichnung damit übereinstimmte, und drittens auf die Wahl von Melodien, die von jenen abweichen, die leicht zu finden sind (damit soll die Ausgabe komplementär zu allgemein zugänglichen Versionen sein).

Den weitverbreiteten Begriff des Faux-timbre ersetzen die Herausgeber durch „autre désignation“, „synonyme correspondant à une même mélodie“, d. h. die Verwendung des Timbre mit neuer Namensgebung und diese möglichst in chronologischer Reihenfolge. Mit „emploi“ ist die mit „Sur l'air de...“ in Theaterstücken, Chansonniers, Noël-Edi-

tionen etc. angezeigte Verwendung des Timbre angegeben, in denen der Timbre nicht in musikalischer Notation verzeichnet ist.

Im Fichier Coirault ist die Alltagskultur der alten französischen Provinzen tradiert, das Äquivalent zu Marie-Louise Tenèzes und Paul Delarues *Le conte populaire français. Catalogue raisonné* (4 Bde. 1957–1985). Die Chansonniers Clérambault und Maurepas erschließen dagegen in erster Linie seismographisch die tagtäglichen politischen und gesellschaftlichen Vorgänge und Gerüchte, die auf Timbres gesungen wurden. Im Bereich der religiösen Praxis und der Unterrichtung im Katechismus waren die Cantiques und im schulischen Bereich die gesungenen Fabeln, beide auf Timbres gesungen, in allen sozialen Schichten verbreitet. *Mémoires en vogue* schließt eine Forschungslücke, ist eine Fundgrube für Forscher aus vielen Disziplinen von der Literatur-, Theater-, Musik-, Kultur-, Geschichts- und Politikwissenschaft bis zur Theologie oder Mode, die auf der Suche nach Melodien, den intertextuellen Beziehungen von Texten zu den semantischen Facetten bestimmter Timbres und ihrer „emplois“ sind. Die Semantik der Zitate von Timbres erschließt sich nur, wenn man die „autres désignations“, d. h. die auf das Timbre gesungenen Texte berücksichtigt. Die intertextuellen Beziehungen zwischen „ursprünglicher“ Textierung, weiteren Textierungen zu einer weiteren ergibt in der Regel erst die Semantik des Textes, der auf den Timbre gesungen wird.

Die fünf Indizes sind für die Erschließung und Benutzung der Edition von unschätzbarem Wert:

1. Timbres, von denen keine Melodie zu ermitteln war und ist, 2. Index der Incipits – alphabetische Anordnung und Nummerierung der Stücke (A010 bedeutet z. B. 10. Textincipit beginnend mit A) –, 3. Index der „coupes“ – methodisch dem von Pierre Capelle bekannten System folgend –, 4. Index der Timbres, die aus Opern oder Opéra-comiques stammen, 5. Chansons, die der

oralen Tradition angehören, 5. bibliographischer Index mit den in der Edition eingeführten Siglen der Quellen. Damit wird die Suche nach verschiedenen Kriterien in dem umfangreichen Band ermöglicht.

Wie komplex das Phänomen Timbre ist, zeigen die verschiedenen Namengebungen, die Homonyme – unter „Confiteor“ figurieren z. B. dreizehn verschiedene Melodien –, die Ermittlung der Herkunft der Timbre-Bezeichnungen (bestimmter Vers des Couplets oder der Beginn oder ein anderer Vers des Refrains), die Chronologie der Nachweise des Vorkommens der Timbres und die Timbre-Angaben ohne vorhandene oder nachweisbare Melodien. Nach dem Vorbild der *Clé du caveau* von Capelle wird die „coupe“ (die Versifikation und Form der Texte) angegeben, die u. U. auch bei der Identifizierung einer Melodie hilfreich sein kann. Bei der Kodierung der Melodien haben die Herausgeber das von Marguerite Falk in *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien* (1973) benutzte und von Jacques Chailley propagierte System verwendet (z. B. „G|c..d*e..c|d*G..G| (aha) g*.g| 8aha) g*), das nur den wenigsten Benutzern von *Mémoires en vogue* vertraut ist, aber den Herausgebern als geeignet erschien.

Das Register der Herkunft von Timbres aus der Oper und Opéra-comique, Vokal- und Instrumentalstücke, insbesondere Tänze, zeigt deren Provenienz an. Unter den aus Bühnenwerken stammenden Timbres – es werden Opern und Opéras-comiques genannt – stehen die 63 Lullys an der Spitze. Die exemplarische Überprüfung dieser Provenienzen im Fall der Bühnenwerke Lullys zeigt eine Reihe von Ungereimtheiten oder Fehlern (in den meisten Fällen sind im LWV mehr Quellen von Parodien, besonders auch geistliche, angegeben als in *Mémoires en vogue*). Die als unbekannt verzeichneten drei Stücke Lullys stammen aus dem *Ballet de Flore* (LWV 40/39, A033, Parodie eines Menuetts), dem *Ballet de l'Impatience* (LWV 14/2, S090) und aus den *Trios pour la chambre du roi* (LWV 35/4, D037). Q017 aus Molières *Le Médecin*

malgré (I, 5) ist eine Komposition von Marc-Antoine Charpentier, nicht von Lully. Falsch zugeschrieben sind S091 (stimmt nicht mit „Les Songs funestes“ LWV 53/60 überein), Q153 (LWV 42/20, Menuett, nicht aus *Cadmus et Hermione*), N047 (nicht aus *Phaëton*) und A065 (nicht aus *Proserpine*). Gegen die Reproduzierung der Melodie aus *Hercule amoureux* LWV 17/1 – A202, einer symbolischen „Entrée pour la maison de France“, die weit öfter als bei Belly und Delarue angegeben, parodiert und von Collasse im *Ballet des Saisons* (1695 und 1701, vgl. LWV) wieder verwendet wurde – entschieden die Herausgeber wie bereits Coirault, weil sie zu lang ist. Die unter Lully angegebenen Timbres aus *Achille et Polixène* (A200, B082, N010, S065) stammen alle von Collasse, der den Prolog und die Akte II–V nach Lullys Tod komponierte. Um noch andere Beispiele zu nennen: Bei vermeintlich zwei Timbres aus Gervais' *Hypermnestre* stammt lediglich „Ça du vin mettons-nous“, die Parodie des „Air pour les Matelots“ (II, 4 – CO70), aus diesem Werk, nicht aber das zweite Timbre, „Songez, songez à vous défendre“ (S092). Bei den sieben aus Jean-Jacques Rousseaus *Devin du village* stammenden Timbres sollte „C'est l'enfant“ (letzter Vers des Refrains) wie beim Abdruck der Melodie zumindest auch unter dem Timbre „L'art à l'amour est favorable“ verzeichnet sein (Szene 8, CO57). Die Datierung eines so bekannten Werkes wie *Le Bourgeois gentilhomme* bei A116 mit 1666 anstelle von 1670 ist unverzeihlich. Bei einer Reihe von Stücken hätte man die Liste der Belege durch die Benutzung des LWV und der kritischen Ausgabe der *Clef des chansonniers* ergänzen oder darauf verweisen können.

Angesichts der riesigen Menge von Timbres war es eine kaum zu bewältigende Aufgabe, die Herkunft jedes aus dramatischen Werken stammende Timbre zu überprüfen. So beschränkten sich die Herausgeber des Öfteren darauf, die Quellenangabe aus dem Druck anzugeben, wo die Parodie des ent-

sprechenden Titels erscheint. Es kommt auch vor, dass man die Chronologie nicht berücksichtigt hat, so etwa bei J 286, wo Capelles *Clé du Caveau* zuerst als Quelle und erst danach den *Nouveau recueil de chansons choisies* (Genf 1785, z. B. bei Dezèdes „Je suis simple née au village“ aus Julie, II, 1 – J 286) angegeben ist. Von Coirault aussortierte bzw. weitgehend unberücksichtigte Kategorien sind das Fabel-, Freimaurer-, Revolutions- und Konstitutionschanson.

Die Autoren der Werke des Quellenregisters reichen von anonym bis Veronèse, von 1662 bis 1809, wobei die Komponisten und Autoren des 18. Jahrhunderts den ganz überwiegenden Bestand lieferten. Dieser „index bibliographique“ verzeichnet außerdem Editionen von Chansons des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts. Angesichts des Umfangs des Bandes erscheint es verständlich, dass in diesem Index (S. 939–962) nur in Frankreich und in Genf erschienene Editionen von Quellen und Reprints genannt sind, nicht aber z. B. die kritische Ausgabe der *Clef des chansonniers* von 2005. Die wichtige Ausgabe der *Parodies bachiques* Ballards von 1695 wurde nicht ausgewertet. Aus dem großen Bereich der gesungenen Fabel ist nur der *Recueil de fables choisies dans le goût de La Fontaine* (1749) erwähnt, es fehlen u. a. Guillaume Desprez' und J. Desessartz' *Nouvelles poésies spirituelles* (1830–37), Jean Philippe Valettes *Recueil de fables choisies* (1739) und andere Quellen von gesungenen Fabeln wie die *Trois cent fables chantées*, außerdem Marchants mehrfach edierte *Constitution en vaudeville*, die *Constitution française en chansons* (beide 1792) – damit fehlt dieser Funktionsbereich vollkommen – oder die Anthologie von Joseph-Denis Doche (*Musette du vaudeville ou La nouvelle Clef du Caveau*, 1822). Dagegen sind u. a. die gesungenen Küchenrezepte von J. Le Bas (1788) genannt.

Die Verweise von einer Nummer zu einer anderen dienen dem Nachweis, dass der gleiche Text auf eine zweite Melodie gesungen

wurde (z. B. D062 – S097); der Grund, warum dies im Fall von A195 auf S097 geschieht, ist nicht erkennbar.

Die Ausgabe der *Mémoires en vogue* vermittelt eine Vorstellung, wie viele Melodien oral verbreitet waren und welche Gedächtniskapazität den Menschen, über die sie Texte frei improvisieren konnten, und insbesondere den Schauspielern, die eine Melodie auch im Dialog auf mehrere Personen verteilt zu singen hatten, zur Verfügung stand. Der vorliegenden Edition kommt das große Verdienst zu, die Identifizierung der Timbres des 17. und 18. Jahrhunderts zu ermöglichen. So immens die Zahl der Timbres im 18. Jahrhundert auch erscheinen mag, weit vielfältiger und unüberschaubarer ist allerdings ihre Zahl im 19. Jahrhundert. Capelles *La Clé du caveau* (fünf Editionen zwischen 1811 und 1872 mit mehr als 2.000 Titeln), deren Konzeption auf die Zeit um 1810 zurückgeht, schließt bezüglich der Identifizierung von Timbres des 19. Jahrhunderts diese Lücke nicht. Dafür ein Repertorium zu erstellen, bleibt ein Desiderat. In Frankreich fehlt eine vergleichbare Institution zum Volksliedarchiv in Freiburg und damit ein zentrales Register der Melodien und eine der Forschung dienende Institution. Die Erforschung von Chanson, Vaudeville und Timbre bleibt und wird wohl auch weiterhin auf Einzeluntersuchungen beschränkt bleiben.

Dass die Timbre-Praxis von der Wissenschaft ignoriert worden sei (Introduction von *Mémoires en vogue*, S. 7), zeigt, wie wenig die Herausgeber die Forschung zur Kenntnis genommen haben bzw. unerwähnt ließen oder in der letzten Phase der Fertigstellung der Edition den Aufwand mieden, die jüngsten Veröffentlichungen dazu einzuarbeiten.

Während des von der Stiftung Volkswagen geförderten Frankfurter Forschungsprojekts zum Timbre des 18. Jahrhunderts, dessen Datenbank sehr kompliziert entworfen war und die leider nicht mehr existiert, wurde in Gesprächen mit mehreren französischen Kollegen der Plan entwickelt, gemeinsam

das Repertoire der *Mémoires en vogue* in einer revidierten und komplettierten Version zu veröffentlichen. Die Verhandlungen wurden abgebrochen und mir und den Mitarbeitern der Zugang zum Fichier Coirault von Jean-Michel Guilcher, dem Verwalter des wissenschaftlichen Erbes von Patrice Coirault, schriftlich untersagt, nicht wie Delarue schreibt, wegen einer „manipulation maldroite ou un déclassement involontaire“ des Katalogs, sondern um uns an der Benutzung zu hindern.

Die vielen in den letzten Jahrzehnten an mich gerichteten Anfragen zur Identifizierung von Timbre werden sich von nun an erübrigen, da man in den *Mémoires en vogue* nachschlagen kann. Ein Inhaltsverzeichnis wurde offensichtlich vergessen, als Ersatz wurde ein loses Blatt eingelegt. Die wenigen Faksimiles des Fichier Coirault sind angesichts des üblichen Standards der von der BnF publizierten Bücher hier von ungenügender Qualität und z. T. unlesbar.

Die beiden Herausgeber haben eine kaum zu bewältigende, Jahrzehnte in Anspruch nehmende Arbeit auf sich genommen, ihre Erfahrung und ihre Quellenkenntnis eingebracht und ein außerordentlich wertvolles Nachschlagewerk vorgelegt. Hätte man dieses Projekt vor etwa zehn Jahren begonnen, würde man mit großer Wahrscheinlichkeit eine Ausgabe vorbereitet haben, die (auch) im Internet zugänglich ist und dort Recherchen ermöglicht hätte.

Die Ausgabe macht erfahrbar, welch umfangreiches Phänomen die Timbre-Praxis darstellt. Damit dürfte klar sein, dass das Verdikt eines sehr berühmten deutschen Musikwissenschaftlers, die Musik sei wegen der Parodiepraxis eine Hure, keine Berechtigung hat bzw. ein Missverständnis ist.

(Oktober 2020)

Herbert Schneider

„Göttlicher Meister, ich habe dich verkannt!“ *Gioachino Rossini aus der Sicht des frühen biographischen Schrifttums in deutscher Sprache*. Hrsg. von Guido Johannes JOERG. 3 Bde.: *Dokumente I und II, Kommentare*. Köln: Dohr 2020. XLI, 1.156, 905 S., Abb., Nbsp.

Als Raphael Georg Kiesewetter 1834 seine grundlegende *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* mit einem Kapitel über die „Epoche Beethovens und Rossinis“ enden ließ, dürfte ihm die Entscheidung nicht besonders schwer gefallen sein, den italienischen Komponisten in einem Atemzug mit seinem 18 Jahre älteren Kollegen zu nennen: Im Unterschied zu Beethoven, über den in Ermangelung eines biographischen Schrifttums auch viele Jahre nach seinem Tod in der Öffentlichkeit noch immer vergleichsweise wenig bekannt war, lagen über Gioachino Rossini längst umfangreiche Monographien von namhaften Autoren wie Stendhal, Amadeus Wendt und Giuseppe Carpani vor. Diese Werke reflektierten eine breite und internationale Publizistik, die das Auftreten Rossinis als ein Zentralereignis der jüngsten Musikgeschichte erscheinen ließen. Tatsächlich war Rossini der überhaupt erste Komponist, über den schon zu Lebzeiten zahllose Bücher in diversen Sprachen veröffentlicht wurden. Schon allein diese Ausgangslage verdeutlicht das Desiderat einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der frühen Rossini-Literatur, wurde doch bislang vor allem am Beispiel Beethovens die Entwicklung der Komponisten-Biographik im 19. Jahrhundert nachgezeichnet, besonders grundlegend und luzide in der Habilitationsschrift von Melanie Unseld (*Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, 2014).

Die vorliegende dreibändige Edition mit einem Gesamtumfang von mehr als 2.000 Seiten dokumentiert die bis zum Tode Rossinis (1868) in deutscher Sprache erschienenen

„selbstständigen“ biographischen Schriften und darüber hinaus eine große Zahl von Lexikonartikeln, jedoch keine Aufsatzveröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften. Somit erweist sich das nach diesen Kriterien generierte Textkorpus als recht heterogen: Neben einzelnen umfangreichen Monographien finden sich kürzere biographische Abrisse und auch Vorträge, die nur deshalb berücksichtigt wurden, weil sie auch ursprünglich zwischen zwei Buchdeckeln (und nicht in Periodika) erschienen waren. Andererseits sind einzelne Zeitschriftenartikel auf „Umwegen“ in die vorliegende Anthologie gelangt, indem sie als „Anlagen“ zu einem der Haupttexte firmieren und mit diesem in mehr oder weniger engem Zusammenhang gelesen werden können. Gewiss ließe sich über diese Auswahlkriterien sowie die hieraus resultierende Unübersichtlichkeit diskutieren. So besitzen die meisten der mehr als dreißig dokumentierten Lexikonartikel einen relativ geringen Quellenwert und reproduzieren primär das zum jeweiligen Zeitpunkt allgemein verfügbare (Un-)Wissen über den Komponisten. Wimmelt es im ersten deutschen Lexikonartikel aus der *Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie* von 1819 noch von falschen Angaben (Bd. 1, S. 15f.), so zeigt sich ein allmählicher Konsolidierungsprozess der ästhetischen Urteile, die sich in den Lexika deutlich von der verbreiteten Rossini-Polemik in den Berliner und Leipziger Feuilletons unterschieden: War Rossini bereits 1827 „der beliebteste der jetzt lebenden Operncomponisten Italiens“ (*Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie*, Bd. 1), so galt er wenig später als „der genialste der jetzt lebenden Tondichter der Welt“ (*Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur* 1833, Bd. 1, S. 26) und „der bedeutendste neuere Opernkomponist“ (*Brockhaus* 1856, Bd. 1, S. 399). In der 9. und 10. Auflage des *Brockhaus* (1847 bzw. 1854) ist Rossini schließlich „mit Beethoven zugleich, wenn schon als der äußerste Gegensatz desselben, der musikalische Höhepunkt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (Bd. 1, S. 34 und 37).

In wiederum anderer Weise lässt sich die Verfestigung bestimmter historiographischer Narrative in den Biographien verfolgen. Zahlreiche berühmte Rossini-Anekdoten gehen bereits auf Stendhals *Vie de Rossini* zurück und wurden durch Amadeus Wendt (*Rossini's Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn von Stendhal geschildert und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet*, 1824) rasch auch im deutschen Sprachraum eingeführt. Die in der vorliegenden Edition dokumentierten Lebens- und Schaffensdarstellungen von August Kahlert (1832), Rudolf Hirsch (1836), Eduard Maria Oettinger (1845), Arthur Friedrich Bussenius (alias W. Neumann, 1854), Ferdinand Hiller (1855), Ferdinand Gleich (1863), Adam Struth (1865) und Otto Gumprecht (1868) greifen in unterschiedlichem Ausmaß hierauf zurück. Einen Sonderfall bildet dabei Oettingers Romanbiographie, die in mehreren Auflagen trotz oder gerade wegen ihrer Zugehörigkeit zu einer fiktionalen Gattung in der Musikwelt stark rezipiert und nicht nur in verschiedene europäische Sprachen übersetzt wurde, sondern auch „in Frankreich (nach 1854) und Italien (nach 1867) jeweils gleich mehrere aktuelle Biografien zu Rossini“ anregte (Bd. 1, S. 499). Dass Oettinger in den 1840er Jahren, also lange nach Rossinis Rückzug aus dem Opernbetrieb (1829), mit dem Erscheinen seines Buches für so großes Aufsehen sorgen konnte, führt der Herausgeber auf das *Stabat Mater* zurück, dessen Pariser Uraufführung 1842 zu einem europäischen Medienereignis wurde. Galt Oettinger auch wegen Rossinis persönlicher Ablehnung des Buches bislang als „Super-Spreader“ von Fehlinformationen, so legt Guido Johannes Joerg in seinen Kommentaren dar, dass „nahezu alles, was Oettinger in seinem komischen Roman ausformuliert, [...] auf einen wahren Kern“ gründe (Bd. 1, S. 508). Aber auch Schlagworte wie die „Rossinolatrie“ (Bd. 3, S. 430) oder einzelne notorische Schilderungen kulinarischer Details, die sich zum Teil bis heute

in populären Rossini-Darstellungen gehalten haben, gehen offenbar auf Oettinger zurück.

Unter den späteren biographischen Texten haben Ferdinand Hillers *Plaudereien mit Rossini* (1855) in der bisherigen Forschung besondere Beachtung erfahren, wohl auch deshalb, weil sich für die darin überlieferten Äußerungen Rossinis zu Bach, Haydn, Beethoven, Mendelssohn und anderen ansonsten kaum weitere Belege finden lassen. Eine erste kritische Neuedition hatte Guido Johannes Joerg bereits 1993 in der Schriftenreihe der Deutschen Rossini-Gesellschaft vorgelegt und sich dabei auf 17 Anmerkungen und Kommentare beschränkt; in der nun vorliegenden Edition ist deren Anzahl auf 180 angewachsen. Offenbar von Hiller inspiriert, veröffentlichte auch August Theodor von Grimm 1857 umfassende Protokolle seiner Gespräche mit Rossini, die hier ebenso als „Anlagen“ zu den *Plaudereien mit Rossini* präsentiert werden wie drei spätere Schriften Hillers, die das jahrzehntelange persönliche Verhältnis zwischen beiden Komponisten beleuchten.

Der üppige Kommentarband ist eine wahre Fundgrube an Informationen, die in der deutschsprachigen Rossini-Forschung bislang kaum greifbar waren. Allein den beiden Biographien von Wendt und Oettinger widmet der Herausgeber jeweils mehr als 800 Einzelkommentare und vermag so, die komplexen intertextuellen Bezüge im Kontext des frühen Rossini-Schrifttums wesentlich zu erhellen. Bei aller bewundernswerter Detailkenntnis beanspruchen die Kommentare gleichwohl ein überproportionales Gewicht und hätten im Sinne einer besseren Lesbarkeit (und ggf. eines niedrigeren Ladenpreises) ohne Substanzverlust erheblich gekürzt werden können (so etwa um Erläuterungen zu bekannten historischen Persönlichkeiten, Fremdwörtern u. a.). Nicht zu übersehen ist auch eine gewisse Neigung zu extravaganten editorischen Entscheidungen, etwa wenn als „Einstimmung“ des ersten Bandes ein Programmheftbeitrag von Siegfried Carl aus dem

Jahre 1993 mit dem fiktionalen Titel *Mozart auf der Reise nach Bologna* präsentiert wird. Der Stellenwert dieses gleichsam exterritorialen „Dokuments“ erschließt sich womöglich erst nach längerer Lektüre: Tatsächlich bildet der „Genietransfer“ zwischen dem Ende 1791 gestorbenen Mozart und dem Anfang 1792 geborenen Rossini ein Leitmotiv der Rezeptionsgeschichte. Dass der zweite Band mit einer kleinen Auswahl aus den Nachrufen (darunter den besonders bekannten von Richard Wagner und Eduard Hanslick) abgerundet wird, unterläuft zwar ebenfalls die bis dahin geltenden Auswahlkriterien, schlägt aber erneut den Bogen von Rossini zu Mozart, „als hätte dessen Geist sich wie Gott Wichnu eine neue Incarnation gesucht, um wieder auf der Erde zu wandeln“, wie Hanslick in seinem Nekrolog im November 1868 konstatiert.

Für die Rossini-Forschung stellt diese monumentale Edition eine wertvolle Ergänzung zum Standardwerk der von der Fondazione Rossini in Pesaro herausgegebenen, bislang sechs Bände (bis einschließlich 1836) umfassenden Gesamtausgabe der *Lettere e documenti* dar. Darüber hinaus leisten die drei Bände nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Komponistenbiographik im frühen 19. Jahrhundert, sondern auch zur Dokumentation der häufig behandelten zeitgenössischen Kontroversen über „deutsche“ versus „italienische“ Musik.

(November 2020) Arnold Jacobshagen

BEATRIX BORCHARD: Clara Schumann. Musik als Lebensform. Neue Quellen – andere Schreibweisen. Mit einem Werkverzeichnis von Joachim DRAHEIM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 431 S., Abb.

„Wie situieren wir schreibend die künstlerische Arbeit eines Menschen, für den Musik nicht nur Beruf, sondern Atemluft und eine ‚Lebensform‘ war?“ (S. 75). Diese Frage, so

präzise wie auch einfühlsam formuliert, ist für Beatrix Borchard die zentrale Leitfrage ihrer hier vorliegenden aktuellen Clara Schumann-Biographie, die sie in vielfältigster Form zu beantworten unternimmt.

Unterschiedlichste Herangehensweisen und Methoden, verknüpft mit verschiedenartigen Quellen, ergeben multiple Blickrichtungen: So weitet sich die Perspektive, eröffnet sich Clara Schumanns Lebenswelt in zuvor noch nicht gekannter Weise. Einige Beispiele für diese vernetzende Methodik: Eine Zeichnung, die Clara Schumann beim Kartenspiel mit ihrem Bruder Alwin zeigt (S. 90), führt zu Notizen über Friedrichs Wiecks Erziehungsmethodik seitens Robert Schumanns in seinem Tagebuch wie auch zu Notizen über Alwin Wiecks Musikalität und Charakter seitens Clara Schumanns im „Ehetagebuch“ – und beider Notizen führen wiederum zu Überlegungen Borchards über die Familienkonstellation Clara Schumanns wie auch deren Selbst-Positionierung darin, etwa als „Tochter ihrer Mutter“ (S. 95), und von dort aus noch weiter gehend, zeigt ein „Würdigungsblatt für Clara Schumann mit Musikerinnen-Autographen“ von 1929 (S. 96) einen Versuch, „eine weibliche Genealogie zu konstruieren“ (S. 97). Letzteres war im Übrigen weitgehend zum Scheitern verurteilt, denn Clara Schumann definierte sich als Ausnahme und wurde als solche auch rezipiert: Und nur diese Ausnahmesituation rechtfertigte letztlich ihr Tun, wie die Aussage von Joachim Raff, Direktor des Hoch’schen Konservatoriums zeigt: „Mit Ausnahme von Madame Schumann ist und wird im Conservatorium keine Lehrerin angestellt. Madame Schumann selbst kann ich eben wohl als Mann rechnen.“ (S. 97).

Auszüge aus Briefwechseln Clara Schumanns mit Freundinnen und Freunden, manche davon erst kürzlich ediert, werden zu Ausgangspunkten für weitergehende Verknüpfungen und Überlegungen wie etwa zu Clara Schumanns Religiosität: Ausgehend von Kondolenzbriefen nach dem Tod

Roberts (S. 189), stellt sich die Frage nach ihrer Lebensgestaltung als Witwe – die Joseph Joachim mit Argumentationen um „Seelenschönheit“ und „reinste Verklärung inneren Empfindens“ nun zuhause verorten wollte, sie aber ihre „Pflicht“ gerade eben im reisenden Konzertieren sah (S. 192ff.). Und wiederum ausgehend von Claras Begriff der „Pflicht“: „[...] nicht durch Beten und lesen heiliger Bücher, sondern durch Tätigkeit und das Wirken für andere!“ (S. 194) ist der schreibend-assoziierende Weg nicht weit zu intimen Einblicken in Claras religiöses Fühlen „[...] allein in Gottes freyer Natur [...]“ (S. 196).

Und dann steht natürlich die Musik selbst im Mittelpunkt! Hier ist ganz besonders Claras Musizier-Lebenspartnerschaft mit Joseph Joachim im Fokus, die von Beatrix Borchard so schlüssig als Konstellation zu Viert – mit Robert Schumann und Johannes Brahms – beschrieben wird. Vor allem Briefe wie auch Programme sind Quellen für kluges Nachdenken zur menschlichen wie künstlerischen Charakterisierung Joachims ebenso wie zum gemeinsamen musikalischen Handeln (S. 242ff.), aber wiederum auch zur ästhetischen Positionierung gegenüber den Neu-Deutschen. Und so ist es ebenfalls schlüssig, dass im Folgenden denn auch die komplexe Beziehung zwischen Clara Schumann und Franz Liszt zur Sprache kommt: Claras Urteil über ihn ist großartiges Zeugnis kollegialer Ambivalenz, wenn sie schreibt: „[...]Liszt mag spielen, wie er will, geistvoll ist es immer, wenn auch manchmal geschmacklos, was man aber ganz besonders seinen Compositionen vorwerfen kann; ich kann sie nicht anders als schauerhaft nennen [...]“ (S. 262).

Beatrix Borchard, die wohl derzeit unbestrittene Kapazität zu Clara Schumann, hat in diesem Buch eine profunde und ungemein lesenswerte, enorm materialreiche und dichtgewebte Studie vorgelegt, die sicherlich auch Clara Schumann-ExpertInnen noch manches Neue zu bieten vermag. Und darüber hinaus bereichert sie in ihrem facettenreichen

Arbeiten auch die Möglichkeiten biographischen Schreibens ganz allgemein: Gelebte Biographien sind eben keine linear folgerichtigen Abläufe, sondern entwickeln sich in vielfachen und multiplen Vernetzungen. Beatrix Borchards Vorhaben, Clara Schumanns „Atemluft“ Musik schreibend sichtbar, erlebbar, nachvollziehbar werden zu lassen, ist allenthalben spürbar. Die Gratwanderung zwischen Wissenschaftlichkeit der Quellen und Methoden und spannendem, geradezu literarischem Schreiben ist verdienstvoll und dem Thema äußerst angemessen.

(November 2020) *Dorothea Hofmann*

JAN ASSMANN: Kult und Kunst. Beethovens Missa Solemnis als Gottesdienst. München: C.H. Beck 2020. 272 S., Abb., Nbsp., Tab.

Unter Beethovens Kompositionen gilt die *Missa solemnis* noch immer als eine der anspruchsvollsten. Das betrifft nicht nur Schwierigkeiten für die Singstimmen und die musikalische Faktur im engeren Sinn, sondern ebenso zentrale Voraussetzungen des Verstehens, die im sonstigen Schaffen des Komponisten scheinbar keine Rolle spielen. Theodor W. Adorno nannte es die „Paradoxie, dass Beethoven überhaupt eine Messe komponierte; verstünde man ganz, warum er es tat, man verstünde wohl auch die *Missa*“. So verwundert es nicht, dass auch das jüngste Jubiläumjahr zu diesem Thema eine neue Monographie beschert. Mit Jan Assmann meldet sich ein Autor zu Wort, der – gemeinsam mit Aleida Assmann 2018 Friedenspreisträger des deutschen Buchhandels – an wichtigen intellektuellen Debatten der letzten Jahrzehnte beteiligt war. Aus seiner grundsätzlichen Affinität zur Musik macht er keinen Hehl, auch wenn Mozarts *Zauberflöte* oder Händels *Israel in Egypt* und *Belshazzar* seiner unmittelbaren Fachkompetenz als Ägyptologin wohl näherliegen als Beethovens zweite Messe, die ihm nach eige-

nem Bekenntnis lange „ziemlich fern gestanden“ (Vorwort, S. 9) habe.

Assmann geht „von der These aus, dass Beethovens *Missa Solemnis* die erste Messkomposition darstellt, die sich nicht nur durch ihre äußere, sondern vor allem auch durch ihre innere Größe von dem liturgischen Rahmen emanzipiert hat, in dem sich die Messe als musikalische Gattung bis dahin seit siebenhundert Jahren entfaltet hatte“. (S. 12) Im Mittelpunkt seines Buches steht also eine Emanzipationserzählung, was im Zusammenhang mit Beethoven nicht ungewöhnlich ist. Den biographischen Kern dieser konkreten Erzählung hatte Eduard Hanslick bereits 1861 anlässlich einer Aufführung des Werkes in Wien formuliert; von dort aus wurde sie in verschiedenen Abwandlungen von Generation zu Generation weitergegeben. Nach Hanslick habe Beethoven sich bei der Komposition des Kyrie noch am ursprünglichen Aufführungsanlass orientiert. Als dem Komponisten während der Arbeit am Gloria bewusst wurde, dass eine termingerechte Fertigstellung des Werkes nicht mehr zu realisieren sei, habe er sich weitgehend von den Bindungen an die Liturgie gelöst und die Freiheit genommen, „etwas ganz Neues: die erste Konzertmesse“ zu schaffen. Assmann misst „Beethovens Schritt, eine Messe als Oratorium aus dem Gottesdienst auszugliedern“, eine „revolutionäre Bedeutung“ zu und sieht eine zentrale Aufgabe seines Buches darin, „den Rahmen, den er [Beethoven] bewusst gesprengt hat, [...] wenigstens umrisshaft vor Augen zu führen“ (S. 12f.). Große Teile des vorliegenden Buches lassen sich verstehen als Anreicherung der vorausgesetzten Emanzipationserzählung mit religionsgeschichtlichem Material ganz unterschiedlicher Herkunft. Der gedankliche Bogen reicht von altägyptischen und griechischen Mysterienreligionen über die Exoduserzählung des Alten Testaments und das urchristliche Abendmahl bis zum Aufbau der römischen Messe und ihrer Texte. Dabei folgt der Autor der einschlägigen Fachliteratur bis in aktuelle

Diskussionen hinein, nimmt sich aber andererseits „als Nichtfachmann die Freiheit, von der unüberschaubar ausgedehnten Literatur zu diesen Fragen nur einen höchst selektiven Gebrauch zu machen“. (S. 240, Anm. 2) Im Zusammenhang mit der Geschichte der Messe als musikalischem Kunstwerk greift er auch Hans Beltings für die bildenden Künste entwickelte Überlegungen zur „Kunstwerdung‘ des Gottesdienstes“ (S. 15ff. und 122f.) auf. Gottesdienst wird als „universales Phänomen“ (S. 19) begriffen; andererseits ist er nach Assmann im konkreten Fall der *Missa solemnis* „Textgrundlage einer musikalischen Gattung von [nicht weniger] universaler Bedeutung“ (S. 15).

Alle genannten Aspekte zeigen klar die Gesamttendenz des Buches: Aus der älteren Gestalt einer vorwiegend auf die Biographie des Komponisten fokussierten und deshalb in ihrer Reichweite begrenzten Emanzipationserzählung erwächst bei Assmann – entsprechend dem Titel *Kult und Kunst* – eine umfassende Geschichtskonstruktion, in der Beethovens *Missa solemnis* als eine Art Telos fungiert. „Der Gottesdienst, aus dessen Rahmen die Beethoven'sche Messe sich emanzipiert hat, wird nun zum Thema der Musik, die ihn mit ihren Mitteln darstellt.“ (S. 131) Um von dieser Ausgangsposition aus Details der musikalischen Faktur des Werkes kommentieren zu können, wird die an sich kritisch gesehene, „verrufene“ biographische Methode (S. 135) ausgiebig bemüht. Das führt nicht selten zu freien Assoziationen (z. B. S. 215ff.) und zu Kurzschlüssen in theologischen Detailfragen (z. B. S. 69), die sich dem aufmerksamen Leser nur sehr bedingt erschließen. Ähnliches gilt für die über Generationen hinweg mitgeschleppte Bezeichnung der neunten Sinfonie als „Schwesterwerk“ der *Missa solemnis*. Am deutlichsten greifbar aber wird die Diskrepanz zwischen Beethovens Komposition und Assmanns Deutung angesichts des als „Präludium“ bezeichneten Instrumentalsatzes zwischen Sanctus und Benedictus. Zwar sucht er für das Gesamtwerk den Anschluss an das

von Jan-Heiner Tück entwickelte Konzept der „eucharistischen Zeit“ (S. 83ff.), ignoriert jedoch den Wandlungszeitpunkt, zu dem das „Präludium“ mit seiner spezifischen Faktur – ohne jede Binnenzäsur – das praktisch-liturgische (!) Pendant bildet, und zitiert stattdessen Romain Rollands romantisierende Beschreibung des musikalischen Ablaufs (S. 206). Damit – und auch noch an anderen Stellen – erweist sich das vom Autor präsentierte Ergebnis endgültig als von Anfang an gesetztes methodisches Postulat. In der *Missa solemnis* verwirklicht Beethoven nach Assmann eine „romantische Messe als ein von den Vorgaben des liturgischen Gebrauchs befreites Genre geistlicher Musik“ (S. 131). Referenzautor für diese Sichtweise ist an dieser Stelle nicht zufällig Friedrich Schleiermacher, während Arnold Schmitz mit seinen wichtigen Klärungen zum „romantischen Beethovenbild“ nirgends erwähnt wird. Von der *Missa solemnis* zu behaupten, sie sei „bei aller religiösen Intensität kirchenfern“ (S. 216), ist jedenfalls nicht falsch, sondern nichtssagend. Am Ende bleibt für den aufmerksam-kritischen Leser die immer noch nicht beantwortete Frage, wie sich die in der überlieferten Liturgie verkörperte Wirklichkeit und die Faktur von Beethovens zweiter Messe zueinander verhalten. Diese Frage ist mit allgemeinen Theorien zum autonomen Kunstwerk kaum zu beantworten. Letzteres ist nicht Telos der Musik- oder Religionsgeschichte, sondern eher ein Grenzfall in einem Spektrum von Möglichkeiten. Vielleicht lohnt es sich, einem inzwischen fast 30 Jahre alten Hinweis von Stefan Kunze nachzugehen, dass es Beethoven in der *Missa solemnis* „durch einen unerhörten Akt der Einbildungskraft gelang, das Eigenste zu sagen und zugleich doch an der Allgemeingültigkeit der musikalischen Sprache festzuhalten bzw. sie herzustellen“. Assmanns Buch folgt dagegen einer problematischen Tradition innerhalb des Faches Musikwissenschaft, hinterlässt aber hinsichtlich seines Gegenstandes mehr Fragen als Antworten.

(November 2020)

Gerhard Poppe

MICHAEL HOFMEISTER: Alexander Ritter. Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss. Baden-Baden: Tectum-Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft 2018, 807 S., Abb., Tab., Nbsp. (Frankfurter Wagner-Kontexte. Band 1.)

Alexander Ritter (1833–1896) gehört zu denjenigen Figuren der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, die allein aufgrund ihres Satellitenstatus im Orbit leuchtstarker Fixsterne um ihren Platz im kulturellen Gedächtnis kaum zu bangen brauchen. Kanonisch ist Ritters Mentorenfunktion bei der „neudeutschen“ Initiation des jungen Richard Strauss ab 1885 in Meiningen und München. Zumindest deuterokanonisch ist seine vielgesichtige Rolle in der Biographie Richard Wagners. Im Dresden der 1840er Jahre bildete er zusammen mit seinem älteren Bruder Karl und dessen Schulfreund Hans von Bülow ein Kleeblatt von Wagnerianern der ersten Stunde. Die gleichermaßen entflammte Mutter Julie sollte den flüchtigen Revolutionär bald schon im Züricher Exil alimentieren – solange ihr Kaufmannserbe aus dem russischen Narva dies hergab. Als Geiger im Weimarer Hoforchester befand sich Ritter in den Jahren 1854 bis 1856 im Epizentrum der sich formierenden neudeutschen Bewegung. 1854 heiratete er zudem Wagners Nichte Franziska. Ein persönlicher Kontakt zu seinem Idol kam aber erst in den 1860er Jahren zustande. Im folgenden Jahrzehnt nahm der Umgang mit „Onkel“ Richard und „Tante“ Cosima dann vertraulichere Züge an. Ritter trat in der Presse gelegentlich als Streiter für Wagners Sache auf, blieb im Bayreuther Kreis aber eine periphere Figur.

Obwohl die auf die Stars gerichteten Scheinwerfer zuverlässig Streulicht auf Alexander Ritter abwerfen, blieb seine Figur bislang doch – wie Michael Hofmeister treffend bemerkt – eine Art Phantom, von dem lediglich die groben Konturen erkennbar waren (S. 4). Die beiden einzigen biographischen Texte über ihn von seinem Freund Friedrich

Rösch und seinem (posthumen) Schwiegersohn Siegmund von Hausegger sind über hundert Jahre alt und zudem in einem hagiographischen Narrativ befangen. Noch phantomer ist das Wissen über Ritters kompositorisches Werk. Es ist vom Umfang her zwar überschaubar, entpuppt sich aber als überraschend originell. Auf dem Tonträgermarkt existiert bislang nur eine einzige Einspielung: eine Aufnahme des Lieds „Primula veris I“ mit Dietrich Fischer-Dieskau aus dem Jahr 1971! Einen ersten Vorstoß in dieses Vakuum unternahm 2015 Matthias Schäfers mit einer Studie zu Ritters symphonischer Programmmusik im Kontext der Liszt-Schule. Die 2018 erschienene Monumentalbiographie von Michael Hofmeister beseitigt dieses Forschungsdesiderat nun ein für alle Mal. Sie rekonstruiert Alexander Ritters facettenreiches Leben als Objekt eigenen Rechts und interpoliert dabei eine umfassende Einführung in sämtliche Bereiche seines Œuvres.

Hofmeisters Fleiß im Fahnden nach Quellen verdient alle Bewunderung. Die Suche nach versprengten Teilen des Nachlasses führte ihn bis zu einem Nachfahren in Argentinien, der u. a. einen unbekanntem Brief Richard Wagners präsentieren konnte. Trotz dieses Eifers kommt das angehängte Briefverzeichnis lediglich auf 154 Nummern, einsetzend in Ritters 28. Lebensjahr. Um das Bild zu verdichten, wühlte sich Hofmeister durch Stadtarchive, Polizeiakten, Adressbücher und Fremdenlisten sämtlicher Wohnorte und scannte sie nach potentiellen Kontaktpersonen ab. Auf diese Weise entstehen interessante kulturelle Momentaufnahmen der zahlreichen Ritter'schen Wirkungsstätten, die da waren: Narva, Dresden (mehrfach), Leipzig, Weimar, Stettin, Schwerin, Würzburg (19 Jahre!), Berlin, Chemnitz, Meiningen und zuletzt München. Ritter hatte über sein Leben verstreut nur wenige, jeweils kurzwährende Anstellungen als Geiger oder Musikdirektor und war auch als Publizist nur sporadisch aktiv. Die meiste Zeit lebte er mit seiner Familie zurückgezogen als Privatier

von seinem (dahinschmelzenden) Erbvermögen – allerdings immer in Kontakt mit den führenden Figuren der neudeutschen Bewegung. Erst gegen Ende seines Lebens in Meiningen und München gelang es ihm, einen Kreis junger Komponisten um sich zu scharen und zu einer halböffentlichen Instanz zu werden. Dementsprechend kommt privaten Zeugnissen eine herausragende Stellung zu, die Hofmeister denn auch systematisch ausgewertet. Womöglich ob der Überfülle solchen exklusiven Materials scheint er allerdings die öffentliche Resonanz vernachlässigt zu haben. Zumindest im Fall von Ritters beiden (mehrfach aufgeführten) Opern dürfte es doch ein substantielles Presseecho gegeben haben.

Die Frucht von Hofmeisters Akribie ist ein in vielen Punkten erweitertes, in jedem Fall komplexeres Bild der Person Alexander Ritter. Neu sind insbesondere problematische Aspekte seiner Vita, die die älteren Biographen übergangen oder kaschierten. Anhand entlegener lokaler Quellen gelingt es Hofmeister beispielsweise, Ritters Scheitern als Stadtmusikdirektor in Chemnitz Anfang 1873 en détail zu rekonstruieren. Als Hauptursache erweist sich sein fehlendes Geschick im Umgang mit den eher pragmatisch eingestellten Musikern, bei denen sein hochtrabend-trotziger Idealismus nicht verfiel.

Für die Wagner-Biographie ist der Befund bemerkenswert, dass die Heirat der Nichte Franziska den Zugang zu Ritters Idol zunächst eher behinderte als erleichterte. Subtil arbeitet Hofmeister heraus, wie Wagner einen Kanal der Indiskretion zwischen (allzu viel wissender) Familie und Verehrerkreis fürchtete und darauf panisch reagierte. Nach der Annäherung in den 1860er Jahren gab es 1868 auch eine zwischenzeitliche Verstimmung, nachdem Cosima im Umfeld der *Meistersinger*-Uraufführung den nunmehr arrivierten „Meister“ vor Anhängern der zweiten Reihe – als die sich Alexander und Franziska Ritter fühlen mussten – abgeschotet hatte. Hofmeister analysiert überzeugend,

dass die später so ungetrübt wirkende Harmonie zwischen den Ehepaaren Wagner und Ritter darauf basierte, dass sich letztere „willig den von Wagner (oder Cosima?) diktierten Gesetzen eines Meisterkults“ unterwarfen (S. 260).

Für die Strauss-Biographik, in der Ritter von je her einen wichtigen Platz einnimmt, dürfte vor allem die Rekontextualisierung des „Braunen Kunstbuchs“ von Interesse sein. Es entpuppt sich als Abschiedsgeschenk des väterlichen Freundes an seinen Zögling aus dem Jahr 1889. Strauss notierte hier zunächst Gedanken im weltanschaulichen Geiste seines Mentors, vermutlich auch direkte Sentenzen aus dessen Mund. Von 1892 an wandelt sich das Dokument zum Schauplatz einer forcierten Abwendung von Ritters Doktrin. In späteren Jahrzehnten sollte es dann zu einer Art Inventarbuch mutieren, in dem Strauss minutiös die Preise der für seine Residenzen gekauften Kunstobjekte dokumentierte – eine denkbar provokante und zugleich schelmische Negation des Vermächtnisses eines Mannes, für den der Kampf zwischen Idealismus und Materialismus das Lebensthema schlechthin war (S. 158).

Hofmeister wahrt als Biograph vorbildliche kritische Distanz zu seinem Objekt. Er widersteht aller Heroisierung, verfällt angesichts problematischer Aspekte wie Ritters aggressivem Antisemitismus weder in fragwürdige Apologetik noch in geschichtsfernes Skandalisieren. Seinem Vorsatz, die Materie „ergebnisoffen“ abzuhandeln (S. 6), wird er vollauf gerecht. Er ist nicht in der Leithypothese eines „neuen Bilds“ gefangen und verweigert bis zum Schluss ein monolithisches Charakterporträt. Stattdessen präsentiert er das notwendig lückenhafte Panorama einer pluralen Persönlichkeit, die in verschiedenen Kontexten unterschiedlich handelt.

An manchen Punkten gewänne das neutrale Erörtern der Lebensfakten freilich zusätzliche Würze, wenn es intensiver mit übergeordneten und auch kontroversen Diskursen verknüpft würde. So wäre es spannend

zu erfahren, wie sich Ritters sexualitätsfeindliches Konzept der „himmlischen Liebe“ (das Strauss wohl besonders abstieß) in das zeitgenössische Feld der Wagner-abhängigen Schopenhauer-Rezeption einordnet. Oder wie sich Ritters (nur in einer Fußnote auf S. 603 abgehandelte) Religiosität, die sich in seinen letzten Lebensjahren dogmatisch verhärtete, in das weltanschauliche Umfeld einfügt. Und auch Ritters hasserfüllter Antisemitismus, der sich vor allem auf Hermann Levi kaprizierte (den er gegenüber Strauss als „jüdisches Sauluder“ diffamierte, S. 452), ließe sich durch soziologische Analyse zweifellos noch schärfer konturieren – was auch allgemein für den bei Ritter zu beobachtenden Konnex zwischen heroisch stilisiertem Idealismus und verschwörungsideologischer Abkapselung gilt. Solche offenbleibenden Wünsche sind einer Grundlagenmonographie aber kaum als Manko anzulasten. Sie weisen vielmehr auf fruchtbare Forschungsperspektiven, für die das Terrain nun urbar gemacht ist.

Bei den Werkbetrachtungen betritt Hofmeister eine weitgehend unerschlossene Welt. Man trifft hier auf Kammermusik mit eigenwilligen Synthesen klassischer Formen und neudeutscher Avantgardismen, auf ein opulentes Lied-Ceuvre mit innovativen Gattungshybriden wie dem tristanesken Zyklus *Liebesnächte*, auf populär-patriotische Chorwerke, zwei höchst eigenwillige Operneinakter und die späten sinfonischen Dichtungen mit ihren mitunter peinlich-naiven religiösen Programmen. All dies erschließt Hofmeister ausführlich mit biographischem Kontext, Gattungsdiskussion, formaler Analyse und systematisch-thematischem Werkverzeichnis. Bei den Analysen würde man sich anstelle mitunter ermüdender Verlaufsbeschreibungen oftmals eine strukturiertere Herausarbeitung markanter (oft erstaunlich avancierter) Merkmale wünschen. Inspirierend wäre an manchen Punkten auch etwas mehr an interpretatorischer Courage. Wie Ritter seine Reizharmonik semantisch einsetzt, welchen

musikdramatischen Prinzipien seine Opern und ihre Leitmotivik folgen oder wie die individuellen Formen seiner Programmmusik die poetische Botschaft mitkonstituieren, wird nicht immer so recht deutlich. Bemerkenswert sind allerdings Hofmeisters Deutungen der Opern *Der faule Hans* und *Wem die Krone?* als politische Parabeln im Sinne deutsch-nationaler Aufstiegsverheißungen. Als Geschichten vom märchenhaften Triumph idealistischer Außenseitertypen wären sie zweifellos auch autobiographisch lesbar – vielleicht sogar unter Einschluss des homosexuellen Bruders Karl, dessen Leben noch viel erfolgreicher und tragischer verlief als das Alexanders.

Hofmeisters profunde Arbeit setzt in mehrerer Hinsicht Maßstäbe: als opulentes Förderprojekt eines Richard-Wagner-Verbands, das seinen Gegenstand wissenschaftlich-souverän, ohne alle apologetische Befangenheit behandelt, und als quellensatte Modellbiographie, nach deren Muster noch manch anderes „Phantom“ des neudeutschen Kosmos reanimiert werden könnte. Der Umfang von über 800 eng bedruckten Seiten ist herausfordernd. Belohnt wird der Leser aber mit einer durchweg anregenden Darstellung und frischem, pointiertem Stil. Das Tor zur musikalischen Wiederentdeckung Ritters ist aufgetan, die bisherige Komplettignoranz ab dato sträflich!

(November 2020)

Wolfgang Mende

WILLIAM MELTON: *Humperdinck: A Life of the Composer of ‚Hänsel und Gretel‘*. London: Toccata Press 2020. 438 S., Abb., Nbsp.

Dass seit Hans-Josef Irmens Veröffentlichungen der Jahre 1974 und 1975 kaum Substantielles der Humperdinck-Biographik hinzugefügt worden ist (Tim Michalaks und Christian Ubbers „biografisch-musikalisches Lesebuch“ von 2014 ausgenommen), erhellt die Bedeutung, die dem Komponisten, Pädagogen und Musikschriftsteller durch die

biographische Forschung der vergangenen Jahrzehnte zugemessen worden ist. Während seine Briefe und Tagebücher in Editionen vorliegen, blieb auch die 2. Auflage des erstmals 2005 erschienenen Werkverzeichnisses im Großen und Ganzen unaktualisiert und unkorrigiert.

Großer Vorteil der vorliegenden Publikation ist, dass sie nicht nur auf Irmens umfassender Forschung aufbauen kann, sondern auch auf weiteren Veröffentlichungen, nicht zuletzt mehreren Dissertationen auch jüngerer Zeit zu einzelnen vertiefenden Fragestellungen. Der Autor der vorliegenden neuen Biographie war lange Zeit hauptberuflich Hornist im Städtischen Orchester Aachen, hat sich aber um die Musik des späten 19. Jahrhunderts auch als Autor verdient gemacht. Die Perspektive eines Nicht-Musikwissenschaftlers auf die Thematik hat durchaus ihre Vorzüge, insofern als auf Fachjargon und zu tief ins Detail gehende musikalische Analyse verzichtet wird. Dass Melton aus reichem Material schöpfen kann, ist offenkundig, und in frischer, allgemein verständlicher Sprache wird Humperdincks Biographie vom kränklichen Kind aus dem rheinländischen Siegburg über das Studium bei Hiller, Lachner und Rheinberger in Köln und München und die unsteten Wanderjahre der Gelegenheitsjobs bis hin zum renommierten Lehrer in Frankfurt und später Berlin ausführlich ausgebreitet.

Die biographischen Kapitel, in denen das Buch konsequent abläuft, sind in kluger Weise verknüpft mit Betrachtungen zu zahlreichen Kompositionen. Natürlich nehmen die beiden bekanntesten Werke Humperdincks, *Hänsel und Gretel* und *Königskinder*, hinreichend Platz ein, immer auch eng verbunden mit erhellenden biographischen Details und unter ausführlicher kritischer Betrachtung der (auch negativen) Rezeption beider Werke. Besonders erfreulich ist auch die Berücksichtigung von Humperdincks eigenen Zeitungsbesprechungen von Musik anderer und der Raum, der Humperdincks Einsatz für andere eingeräumt wird. In vorbildlicher

Weise werden so nicht nur ein Leben nachgezeichnet, sondern auch eben jene Brüche und Rückschläge, beruflicher wie privater Art, die in Meltons Prosa auch eine ganz unaufdringliche psychologische Zeichnung erhalten. So wird der Mensch Humperdinck in seinem gesamten Umfeld rundum lebendig.

Während Humperdinck heute zumeist fast ausschließlich als Opernkomponist im öffentlichen Bewusstsein präsent ist – obschon in den vergangenen Jahren nicht nur die Orchestermusik, sondern auch die Lieder und die Kammermusik einige Erkundung in der musikalischen Praxis gefunden haben –, ist es erfreulich, dass William Melton seinen Blick auf alle Schaffensbereiche des Komponisten legt. So gibt es auch für den Musikkenner einiges zu entdecken, etwa die symbolistischen Bühnenmusiken *Das Mirakel / Das Wunder* (1911) und *Der blaue Vogel* (1912) und die späten Spielopern *Die Marketenderin* (1914) und *Gaudeamus. Szenen aus dem deutschen Studentenleben* (1918), aber auch Chorwerke wie die frühe, in England recht erfolgreiche Kantate *Die Wallfahrt nach Kevelaer* (1878) nach Heine. Dass andere Werke, etwa die Klaviersuite *Schillers Lied von der Glocke* (1879) oder verschiedene Streichquartettwerke neben dem großen C-Dur-Quartett von 1920, nur am Rande Erwähnung finden, ist in biographischen Arbeiten nicht immer ganz vermeidbar.

So erfreulich die Veröffentlichung insgesamt wie im Detail ist, mit vorbildlichen Anhängen und Registern, intrikatennachweisen sowie gut lesbaren, sorgfältig gesetzten (auch ausführlicheren) Notenbeispielen, so bedauerlich ist die minderwertige Qualität diverser Schwarzweiß-Abbildungen (ganz abgesehen von ihren auch archivari-schen Ansprüchen zumeist nicht genügenden Legenden). Doch ist dies ein kleiner Wermutstropfen im Vergleich zum Gesamtergebnis. William Meltons Arbeit ist ein wichtiges Buch, das in keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek in Deutschland fehlen dürfte.

(September 2020) Jürgen Schaarwächter

RE-SET. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900. Hrsg. von Simon OBERT und Heidy ZIMMERMANN. Mainz u. a.: Schott Music 2018. 327 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die hier besprochene Publikation der Paul Sacher Stiftung stellt ein Begleitbuch zur Ausstellung *RE-SET. Aneignung und Fortschreibung in Musik und Kunst seit 1900* dar, welche im Frühling 2018 im Basler Museum Tinguely stattgefunden hat. Der Band enthält dreißig auf Beständen der Stiftung fußende Essays von MusikwissenschaftlerInnen und -theoretikerInnen aus der Schweiz, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Österreich, Ungarn und den USA. Das großformatige Buch ist dank der zahlreichen farbigen Quellenabbildungen (etwa von Musikmanuskripten, Briefen oder Photographien) auch visuell sehr wertvoll. Die LeserInnen werden also eingeladen, eine „Promenade“ durch die Bilder der *RE-SET*-Ausstellung zu machen.

Der Unterschied in den Titeln des Bandes und der Ausstellung („Rückgriffe“ vs. „Aneignung“) ist bemerkenswert: Simon Obert und Heidy Zimmermann heben im Vorwort hervor, dass eine kreative Auseinandersetzung der KomponistInnen mit früherer Musik zwar „ein grundlegendes Schaffensprinzip“ sei, doch war es insbesondere für die Zeit ab 1900 charakteristisch (S. 9). Ein Beleg dessen sei eine ganze Reihe mit dem Phänomen verbundener und im 20. und 21. Jahrhundert verwendeter Begriffe (auf der S. 5 werden 37 angeführt: von Adaption über Coverversion, Demontage, Metamorphose, Remake oder Transformation bis Zweitverwertung).

Gegliedert ist *RE-SET* in vier Kapitel: „Eigentümlich fremd. Komponisten im Dialog mit ihren Kollegen“, „Definitiv entwicklungs-fähig. Das Potential der Eigenbearbeitung“, „Urvordenklich modern. Anbindung an die Volksmusik“ und „Unterschwellig elitär. Popularisierung und Nobilitierung“. Jedem Kapitel ist ein theoretischer Beitrag

vorausgeschickt, in dem basale Aspekte des jeweiligen Themas reflektiert werden.

Jonathan Cross beschäftigt sich in seinem Text „Geschichten vom Wiedererzählen“ mit Funktionen und Deutungen von musikalischen Rückgriffen. Seine zentrale Frage lautet: „Inwiefern kann die Ästhetik von Transkription und Bearbeitung als Kernstück modernen und postmodernen Denkens betrachtet werden?“ (S. 18). Anhand von Beispielen wie Igor Strawinskis *Pulcinella*, Dieter Schnebels *Contrapunctus I*, John Cages *Cheap Imitation*, Luciano Berios *Rendering für Orchester* oder Betsy Jolas' *Lassus Ricer-care* werden Besonderheiten des Umgangs mit Musik früherer Zeiten seitens der KünstlerInnen der Moderne und der Postmoderne analysiert. Das Verhältnis zur Vergangenheit sei durch komplexe Beziehungen zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, dem Historischen und dem Aktuellen gekennzeichnet und rufe Marcel Prousts Suche nach der verlorenen Zeit als einer „kennzeichnenden Erfahrung der Moderne“ (S. 29) ins Gedächtnis.

Das Kapitel ist nach Gegenständen von „Re-Sets“ chronologisch gegliedert: Matteo Nanni vergleicht Bearbeitungen Guillaume de Machauts von Harrison Birtwistle, Heinz Holliger und Salvatore Sciarrino, an welchen Unterschiede etwa zwischen einer Instrumentierung und einer Rekomposition deutlich zu sehen sind. Stefan Drees stellt u. a. Péter Eötvös' und Klaus Hubers künstlerische Dialoge mit Musik Carlo Gesualdos und Markus Böttgermann Anton Weberns, Luciano Berios und Sofia Gubaidulina mit jener Johann Sebastian Bachs in den Mittelpunkt. Dass Bach für Gubaidulina eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte ist, hat sie auch verbal mehrfach hervorgehoben, so beispielsweise in einem Interview mit der Rezensentin im Jahr 2011. Denis Herlin untersucht das einzige (erhaltene) Beispiel von Orchestrierung einer fremden Komposition im Schaffen Claude Debussys: seiner Version der *Gymnopédies* des mit ihm

ca. ein Vierteljahrhundert befreundeten Erik Satie. Um die kompositorische Rezeptionsgeschichte von Arnold Schönbergs Opus 19, das in sich sowohl „klassizistische“ als auch „anti-klassizistische“ Züge trage, konkret: um Instrumentierungen Viktor Ullmanns, Wolfgang Rihms, Heinz Holligers und Youngghi Pagh-Paans handelt es sich im Text Hermann Danusers.

Friedrich Geiger schrieb den einführenden Beitrag zu dem zweiten Kapitel „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Eigenbearbeitungen in der Musik“, ausgehend von der Intention, zu einer Präzisierung des Begriffs „Eigenbearbeitung“ beizutragen, wobei insbesondere Unterschiede zur „Komposition“ in den Blick genommen werden. Geiger betont, dass Gründe für Eigenbearbeitungen vielfältig, folglich nicht auf beispielsweise formale Verbesserungswünsche der KünstlerInnen zurückzuführen sind. Außerdem seien Kompositionen keine festen abgeschlossenen Strukturen, sondern Stadien künstlerischer Prozesse, die prinzipiell immer Potential für Eigenbearbeitungen darbieten und also fortgesetzt werden können.

Die Protagonisten des zweiten Kapitels sind: Igor Strawinski, Anton Webern, Edgar Varèse, Pierre Boulez, György Ligeti, Bruno Maderna, Mauricio Kagel und Wolfgang Rihm. Gesine Schröder analysiert Unterschiede zwischen der Ballettpartitur *Der Feuervogel* und den entsprechenden Ballettsuitennummern aus den Jahren 1911, 1919 und 1945. Grundlegende Differenzen der drei Fassungen von Mauricio Kagels *Antithese-Trilogie*, mit denen sich Matthias Kassel auseinandersetzt, liegen im Medienwechsel begründet: Tonbandstück (1962) – Theaterwerk (1963) – Film (1965). Auffällender sei hingegen eine ästhetische Konstante: nämlich die Anwendung elektronischer und „öffentlicher“ (Kagel), d. h. mit Mikrofon festgehaltener Klänge. Ulrich Mosch beginnt seinen Artikel „Verflüssigung der Musik – Verflüssigung des Werks. Zu zwei Werk-Familien von Wolfgang Rihm“ mit der

Feststellung, Eigenbearbeitungen spielen im Schaffen Rihms generell eine wichtige Rolle. Nach der Analyse der „Werk-Familien“ der *Sphere* und der *Vers une symphonie fleuve* hebt der Musikforscher nochmals hervor, dass „Re-Sets“ bei Rihm ein basales Prinzip darstellen, ohne welches sein kompositorisches Denken nicht vorstellbar ist.

Das dritte Kapitel beginnt mit dem Text „Das bearbeitete Volk: Gehört – und ver-kunstet?“ von Jürg Stenzl. Hier wird über die Frage reflektiert, warum „bedeutende Komponisten“ wie Olivier Messiaen, Luciano Berio oder Sándor Veress sich an „eigene oder fremde Volksmusik“ gewendet bzw. sie (mit) kreiert haben. Im ersten Teil des Artikels nimmt Stenzl außerdem als „Vorgeschichte“ die Auseinandersetzung der Komponisten des 19. Jahrhunderts mit diesem Phänomen unter die Lupe.

Im ersten von sieben Artikeln des Kapitels befasst sich Heidy Zimmermann anhand von Bearbeitungen der jiddischen Volkslieder von Darius Milhaud und Stefan Wolpe mit Fragen nach dem komplexen Verhältnis zur jüdischen „Volksmusik“ seitens der assimilierten westeuropäischen Juden, das in sich immer auch etwas „gebrochenes“ habe. Die Autorin definiert die Art und Weise, wie Milhaud und Wolpe mit jiddischen Liedern umgehen, als „Aneignung des fremden Eigenen“ (S. 197). Auch Transkription von Volksmelodien in Béla Bartóks Violinrhapsodie Nr. 1, wie Felix Meyer in seinem Beitrag überzeugend darlegt, ist vom politischen Kontext getrennt nicht zu begreifen. Bartóks Idee der „Verbrüderung der Völker trotz allem Krieg und Hader“ (zit. nach S. 207) sei von erstranger Bedeutung gewesen. Zu sehen ist das beispielsweise darin, dass auch slowakische oder rumänische Quellen zu Grundlagen der Komposition wurden. Im Zentrum des zweiten der ungarischen Volksmusik zugeeigneten Aufsatzes steht die *Transsilvanische Kantate* des Komponisten und Ethnomusikologen Sándor Veress aus dem Jahr 1935: Seine, so der Autor Márton Kerékfy, kompositions-

technisch und aufführungspraktisch komplexeste und subtilste A-cappella-Volksmusikbearbeitung (S. 209). Kerékfy analysiert u. a. formale und ideelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu der *Cantata profana* von Veress' Lehrer Bartók (1930, UA 1934). Der Autor weist am Schluss des Textes außerdem darauf hin, der damals 23jährige Komponist zolle in dem Werk auch den Traditionen der Kirchenkantaten Bachs einen Tribut.

Roman Brotbeck rückt *Alb-Chehr* für Sprecher, kleinen Chor ad libitum und Kammerorchester Heinz Holligers (einem Schüler Veress') in den Mittelpunkt. Der Eindruck, es handle sich um eine „echte Schweizer Volksmusik“, täuscht. In der Realität sei es eine penibel durchdachte Kunstmusik, in der mit Elementen der „Volksmusik“ gearbeitet wird. Adrian Thomas analysiert bis dahin unveröffentlichte Quellen zur *Kleinen Suite*, zum *Konzert für Orchester* und zu den *Tänzerischen Präludien* Witold Lutosławskis sowie teilweise widersprüchliche Aussagen des Komponisten bezüglich seines Verhältnisses zur „Volksmusik“. Nicht alle Quellen von Lutosławskis Werken konnten nachgewiesen werden, so von den letzten drei Stücken aus den *Tänzerischen Präludien*. Wenn es gelingen wird, ihre „Identität“ genau zu definieren, wird es laut Thomas möglich, die Einstellung des Komponisten zur „Volksmusik“ noch präziser zu verstehen.

Simon Obert konzentriert sich in dem vierten und letzten einführenden Beitrag „Aneignung und Verfremdung. Artifizelle Bearbeitungen populärer Musik“ auf Beziehungen zwischen der sogenannten avantgardistischen und der Popmusik. Eigene Abschnitte sind u. a. der Rezeption des Jazz, der Musik der Beatles oder Aussagen und Musik Igor Strawinskis gewidmet. Obwohl das Verhältnis zwischen den beiden kulturellen Praktiken aufgrund von „unterschiedlichen sozialen und ästhetischen Konnotationen“ (S. 265) durchaus einen Sonderfall darstellt, ließen sich auch hier allgemeine Tendenzen beobachten: „Bearbeitungen [sind] – egal wie

nah oder fern sie zur Vorlage sind – grundsätzlich von ihren Vorlagen bedingt“ (ebd.). In welches Licht aber die Letzteren gerückt werden, sei vom jeweiligen Stück abhängig und sollte gerade aufgrund von ambivalenten Beziehungen zwischen der „E-Musik“ und „U-Musik“ ein Thema von bewussten Reflexionen sein.

In den sechs Beiträgen des Kapitels beschäftigen sich die AutorInnen mit Kulturtransferprozessen in den USA bzw. zwischen den USA und Europa. Geht es Helena Bugallo um die Rolle des Jazz und des Boogie-Woogie im Schaffen Conlon Nancarrow, so befasst sich Simon Obert mit Jerry Leibers, Mike Stollers und Morton Feldmans *Montagen* aus der Titelmusik zu dem Film *Something Wild* (1960, Regie: Jack Garfein). Zwei weitere, viel bekanntere, „Re-Sets“ aus dem Bereich der Kinokunst werden von Andreas Meyer (Strawinskis *Le Sacre du printemps* in Walt Disneys *Fantasia*) und Julia Heimerdinger (Ligeti in *2001: A Space Odyssey*) diskutiert. Die „Zusammenarbeit“ an *2001: A Space Odyssey* sei, so Heimerdinger, für György Ligeti und Stanley Kubrick eine Win-Win-Situation gewesen: Sie trug einerseits zur „Popularisierung“ von Ligetis Musik und andererseits zur „Avantgardisierung“ von Kubricks Film bei (S. 309). Von einigen Parallelen lässt sich in dieser Hinsicht auch im Zusammenhang mit *Fantasia* sprechen, doch die Unterschiede sollen andererseits nicht unterschätzt werden: Beispielsweise war nicht nur Strawinskis *Sacre* im Jahr 1940 weitaus bekannter als Ligetis Musik 1968, sondern auch äußerte sich Strawinski nach dem Zweiten Weltkrieg sehr kritisch über *Fantasia* und über die Filmindustrie insgesamt. In den Aufsätzen Stefan Weiss’ und Kate Meehans handelt es sich um Rückgriffe auf berühmte Artefakte: Im Text von Weiss um Dmitri Schostakowitschs „legendäre“ Orchesterfassung des Songs *Tea for Two* Vincent Youmans’ bzw. im Artikel Meehans um Beatles-Arrangements von Louis Adriessen und Luciano Berio für Cathy Berberian, die ein Zeichen eines Wen-

depunkts in ihrer künstlerischen Laufbahn bedeuteten.

Die Lektüre des Bandes hinterlässt einen positiven Eindruck nicht nur dank der Möglichkeit, faszinierende Vielfältigkeit von künstlerischen „Re-Sets“, sondern auch eine solche der individuellen Stile der AutorInnen verfolgen zu können. Die Publikation ist trotz dieser Besonderheit ein harmonisches Ganzes, wobei die Texte sowohl für Fachleute als auch für InteressentInnen von Bedeutung sein können.

Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung haben in den letzten Jahren und Jahrzehnten die musikwissenschaftliche Literatur bereichert. Auch in dem Band *RE-SET* ist die „Handschrift“ der Paul Sacher Stiftung auf erfreuliche Weise erkennbar, mit der nach den höchsten wissenschaftlichen Standards strebend wichtige Kapitel in Erforschung und Vermittlung der Musik des 20. und des 21. Jahrhunderts geschrieben werden. Es besteht kein Zweifel, dass auf den Band von MusikwissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und MusikinteressentInnen rückgegriffen wird. So wird man auch an diesem Beispiel beobachten können, wie die „Re-Set“-Prozesse in unterschiedlichen Formen wie Nachdenken, Diskutieren, Transformieren, Variieren oder auch Dekonstruieren immer weitergehen.

(November 2020) *Anna Fortunova*

ULRIKE HARTUNG: Postdramatisches Musiktheater. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 267 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 36.)

Untersuchungen zum Musiktheater, was dies im Konkreten auch sein mag, scheinen eher das Konfliktpotential anstelle der intermedialen Wirkbeziehungen zwischen musikalischen und theatralen Aspekten zu betrachten. Nicht selten verlagert sich die analytische Perspektive, von den jeweiligen fachspezifischen Kräften getrieben, auf eine der beiden Seiten – mal liegt das Gewicht

auf der sinnlich klanglichen Erfahrung und Struktur, mal auf der rhizomatischen Text- und Kontext-Auslegung. Die Schwierigkeit im Falle des Musiktheaters liegt eher in der Balance der sinnlich erfahrbaren und intellektuell erfassbaren Aspekte – Theater ist ebenso wenig der (post)dramatische Text wie Musik die (post)dramatische Partitur. In der Forschung sind jedoch Ansätze zu erkennen, die gleichermaßen mit strukturellen als auch ästhetischen Aspekten des theatralen und des musikalischen Narrativs umzugehen vermögen.

Ulrike Hartung zieht zu Beginn ihres Buches *Postdramatisches Musiktheater* bereits eine Differenzierung ein, die auf den zeitgenössischen Opernaufführungen zugewandten Musikhistoriker zielt und die Historizität der oftmals bemühten Regietheater-Konzeption betont: Das „Regietheater im Musiktheater und seine spezifische Ästhetik“ ist durchaus bereits als „historisches Phänomen“ (S. 10) zu betrachten. Damit ist, trotz der bisweilen sicherlich berechtigten Kritik an bestimmten Aufführungskonzeptionen, das Regietheater in der Oper nicht zuletzt in der Diskussion um zeitgenössische Zugriffe einer Inszenierung nur bedingt tragfähig. Hartung schlägt in Abgrenzung zu diesem Konzept daher vor, sich den ästhetischen Tendenzen der zeitgenössischen Aufführungspraxis vielmehr über die Vorstellung von einem „postdramatischen Musiktheater“ (ebd.) zu nähern. Inwiefern die ebenfalls bereits gut zwei Jahrzehnte alte Theorie des postdramatischen Theaters nach Hans-Thies Lehmann ebenfalls als „historisch“ zu verstehen ist, wäre gleichfalls zu diskutieren. Allerdings scheint sie sich durch ihre Offenheit und Vielseitigkeit durchaus als konstruktives Mittel und damit als Folie für die Untersuchung zeitgenössischer Aufführungspraktiken in der Oper zu erweisen – was sich in der Auswahl der vorliegenden Fallstudien in Ansätzen widerspiegelt.

Der engagierten Begriffsbestimmung von Oper und Musiktheater im 1. Kapitel des Buches wäre jedoch eine sorgfältige Recherche

mit Blick auf die Oper zu wünschen gewesen, die über *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, *Riemanns Musiklexikon* und einige Veröffentlichungen des Doktorvaters dieser Arbeit hinausginge. Denn die Behauptung, die *MGG* hätte unter dem „Stichwort [Oper] keinen Eintrag“ (S. 15), ist doch irritierend in Anbetracht eines allgemeinen begriffsbestimmenden sowie mehrerer spezifischer Artikel sowohl in der *MGG1*, der *MGG2* als auch der *MGG Online*. Damit zeigt sich leider gleich zu Beginn die bereits erwähnte fachspezifische Gewichtsverschiebung hin zur Theaterwissenschaft mit ihrer Aufführungsanalyse und dem problematischen Umgang mit der dem Begriff inhärenten, auch der Musikforschung durchaus bewussten, terminologischen Indifferenz. Was dieses Kapitel jedoch bietet, ist ein theaterwissenschaftlich informierter Blick auf die Diskussionen und Theorien um postdramatische Theaterkonzeptionen. Dabei werden zentrale Topoi wie die Arbitrarität des Zeichens, die Autorschaft oder die Performanz im Theater in gegebener Kürze nachvollziehbar dargestellt.

Diesem mehr öffnenden als Arbeitsdefinitionen konturierenden Einleitungskapitel folgt die in einigen Fällen äußerst kurssorische Diskussion um bzw. Analyse von fast 20 (!) postdramatischen Musiktheaterproduktionen. Hartung fasst dabei jeweils drei bis sieben Arbeiten unter Feldern wie Theater und Medien/Digitale Strukturen oder Verarbeitung durch Kombination, De-Kontextualisierung und De-Konstruktion zusammen. Dabei zeigt sie mit Blick auf den Umgang mit Werktexten, Bedeutungsfeldern oder der theatralen Performanz, welche künstlerischen Strategien das Postdramatische ausformen. So ist etwa die Aneignung textlicher oder musikalischer Strukturen durch Medien als selbstreflektierender, kritischer Ansatz neben der Intertextualität als Materialerweiterungs- oder die palimpsestartige Verwindung als Zerschlagungsstrategie zu beobachten. Die „Oper als Readymade“ (S. 166) ist zudem ein reizvoller Gedanke, der sich jedoch in den an-

schließenden Fallstudien unter den ebenfalls aus der Kunstwissenschaft entlehnten Begriffen der Collage und Montage auflöst.

Trotz des beachtenswerten Facettenreichtums postdramatischer Ansätze im Musiktheater und dem Vorsatz, eine repräsentative Auswahl an Werken vorzustellen, sind doch möglicherweise ungewollte Schwerpunktbildungen zu beobachten: Zum einen erhalten das Schlingensief'sche und Dombois'sche Œuvre im Einzelnen mehr Diskussionsraum als die 15 anderen Arbeiten; zum anderen bezieht sich fast die Hälfte der Fallstudien auf Werke des Bayreuther Gralshüters Richard Wagner; und schließlich findet die analytische Betrachtung vorwiegend auf der Ebene des Textes bzw. der Kontextualisierung des Textes und kaum auf der musikalischen Ebene statt. Der postdramatische Umgang mit Repertoireoperen, vor allem aber mit ihrem musikalischen Material, ist in der vorliegenden Studie meist nur zu erahnen: Etwa, wenn Hartung die Verwebung von „Barockoper und Musicalnummern“ (S. 154) in Barrie Koskys *Poppea*, das Mischen von Händel-Passagen mit „Blue Notes, Elemente[n] der Salonmusik, des Jazz, der Volksmusik oder des Klezmer“ (S. 182) in *ANESTHESIA* von Nico & the Navigators oder das stimmlich-gesangliche Scheitern der Schauspiel-Diva an Puccinis Opern-Arien (S. 187ff) in Sebastian Baumgartens *Tosca* erwähnt. Die postdramatischen Strategien auf kompositorischer oder klanglicher Ebene werden dabei kaum freigelegt. Spannend wäre beispielsweise gewesen, wie die „Marthaler-Musikcollage“ (S. 167) in dessen Offenbach-Adaption *Die Großherzogin von Gerolstein* ganz konkret Offenbach, Wagner, Brahms, Händel, (David) Hasselhoff u. v. m. musikalisch miteinander verknüpft – wie die „musikhistorischen Zitate“ (S. 168) aufgenommen, moduliert, transformiert und ineinander verflochten werden, um die Oprettenseligkeit des Publikums zu hinterfragen.

Ein Weniger an Fallstudien und ein Mehr an musikalisch-/klanglich-analytischer Tiefe, die auch aufführungsanalytische Perspekti-

ven nicht verneint, wäre zu wünschen gewesen und hätte der Arbeit mehr Kontur verliehen. Nichtsdestotrotz sei dieses Buch allen empfohlen, die sich mit musiktheatralen Arbeiten auseinandersetzen wollen, die weit über eine Aktualisierung des Opernrepertoires durch eine zwar mutige, doch zumeist eng am Werktext orientierte Regie hinausgehen. Was „das“ postdramatische Musiktheater ist, verrät dieses Buch nicht, allerdings zeigt es, welche ästhetischen Strategien in musiktheatralen Arbeiten als postdramatische verstanden werden können.

(November 2020)

Fabian Czolbe

ULLI GÖTTE: Wiederholung als zentrales universelles Gestaltungsmittel der Musik. Berlin: Springer, Stuttgart: Metzler 2020. 562 S., Abb., Nbsp., Tab. (Zeitgenössische Musikwissenschaft.)

Der 1954 in Kassel geborene Ulli Götte wirkt u. a. als Komponist, Jazzmusiker, Instrumentalist und Gamelan-Spieler, Ensembleleiter und Minimal-Music-Festival-Initiator. Als promovierter Musikwissenschaftler lehrt er u. a. an der Musikakademie der Stadt Kassel. Als Komponist minimalistischer Musik verfolgt er einen eigenen Weg jenseits der „Klassiker“ Steve Reich, Philip Glass und Terry Riley, außerdem existieren von ihm Kompositionen mit Bezug zu indonesischer und zu afrikanischer Musik. Bereits in seinen früheren Buchpublikationen spiegelt sich die Vielschichtigkeit seiner Tätigkeiten wider. Exemplarisch seien jeweils eine seiner wissenschaftlichen und seiner pädagogischen Veröffentlichungen genannt: *Minimal Music – Geschichte, Ästhetik, Umfeld*, Wilhelmshaven 2000 (Florian Noetzel-Verlag, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 138), und *Weltsprache Rhythmus. Gestalt und Funktion in der Musik des Abendlandes und außereuropäischer Kulturen*, Wilhelmshaven 2011 (Florian Noetzel-Verlag, Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 42).

Wenn man Göttes erstaunlich vielfältige Tätigkeiten betrachtet, lässt sich diese Schrift als zusammenfassende Konsequenz deuten. – Einleitend untersucht Götte den allgemein gebräuchlichen, aber wohl gerade deshalb relativ unreflektierten Begriff „Wiederholung“, wobei wir dessen Unschärfe aus dem täglichen Leben kennen: Die „subjektive Erfahrung des ‚Wieder-Geholten‘ ist wesentlich stärker als die Erfahrung des Andersartigen“ (S. 1) Wiederholung wird in den verschiedenen Künsten, aber auch in den Disziplinen Pädagogik und Psychologie, Naturwissenschaften und Philosophie in Form präzise dargestellter Exkurse beleuchtet, wobei die Philosophie mit der zunächst überraschenden Erkenntnis aufwartet, dass „es gerade die Einzigartigkeit ist, die Wiederholung ermöglicht“ (S. 1)

Das 2. Kapitel widmet sich zunächst der Begrifflichkeit und anschließend der Beschreibung des Forschungsstandes seit etwa 1990, wobei Götte hervorhebt, wie offenkundig sich der Wiederholungsbegriff „in den musikwissenschaftlichen Diskurs, insbesondere im angelsächsischen Raum“ (S. 31) drängt. Als Resümee lassen sich z. Tl. miteinander korrespondierende Perspektiven ästhetischer, rezeptiver, interkultureller, performativer und soziologischer Art aufzeigen (S. 65). Das führt Götte zu den Leitfragen seiner Studie, von denen die letzte genannt sei: „Welche Bedeutung kommt der Wiederholung zu, wenn man konstatieren muss, dass es letztlich eine reine Form der Wiederholung weder im musikalischen Verlauf (außer ggf. durch technisch produzierte Loops) noch in der Wahrnehmung gibt?“ (S. 70)

Im 3. Kapitel, „Die elementare musikalische Ebene“ (S. 71ff.), deckt die „statistisch operierende Suche nach Wiederholungsstrukturen“ (S. 116) ihre Existenz unterhalb der auditiven Wahrnehmbarkeit auf.

Das Folgekapitel beleuchtet die diversen Wiederholungsformen der europäischen Kunstmusik (z. B. Reprisesformen, aber auch Themenstrukturen: Satz und Perio-

de), um anschließend den Blick auf die von Wiederholung geprägten Strukturelemente in der europäischen Kunstmusik zu lenken. Die Systematik des Ansatzes beleuchtet u. a. die Aspekte Diastematik / Melodik, Rhythmik, Harmonik, um die Erkenntnisse in den sich anschließenden Analysen von Perotin bis Morton Feldman anzuwenden, mit dem Ziel, den „musikalischen Sinn der Wiederholung exemplarisch und in seiner werkbezogenen Ganzheit zu verdeutlichen“ (S. 249)

Eine ungeheure Weitung des Blickwinkels bringt das 6. Kapitel „Wiederholung als Strukturelement in der Musik Afrikas, Indonesiens, Lateinamerikas sowie in europäischen Volkstänzen“ (S. 271ff.). Götte verweist eingangs auf die Problematik der eurozentrischen Sichtweise und Bewertung anderer musikalischer Kulturen, wobei die aus der Betrachtung europäischer Musik entwickelte Terminologie für das Erkennen deren genuiner ethnomusikalischer Substanz wie ein unpassender Filter wirken kann. Schon die Problematik des Übertragens in unsere übliche Notation zeigt Einschränkungen auf. Notgedrungen stützt sich Götte in den Analysen dieses Kapitels „auf Transkriptionen verschiedener Musikethnologen, die bisweilen auch hinsichtlich der Darstellung von Tonhöhenstrukturen zu Vereinfachungen tendieren“ (S. 273) Die knappe, aufschlussreiche Darstellung z. B. der grundsätzlich auf Patterns beruhenden afrikanischen Musik lässt den ungeheuren kulturellen Reichtum ahnen, von dem wir allenfalls ein paar Klischees kennen.

Weitere Kapitel widmen sich der „Wiederholung als Strukturelement in Populärer Musik“ (7. Kap., S. 345ff.: Jazz, Rock/Pop) und in Minimal Music, in der „Wiederholung als Primat“ fungiert (S. 405ff.). Götte belässt es nicht bei einer bloßen systematischen Darstellung der Minimal Music, sondern stellt ihr eine kurze Betrachtung der historischen Entwicklung voran.

Das vorletzte Kapitel widmet sich der „Ästhetik der Wiederholung“ (S. 457ff.), hier

wird das „Bild von Wiederholung als ein bloßes technisch-strukturelles Mittel“ differenziert und erweitert um die „Darstellung bestimmter historischer Situationen und ästhetischer Positionen, in denen das Element der Wiederholung die kompositorische Arbeit entscheidend – ob nun in negativer oder positiver Konnotation – beeinflusst hat“. (S. 457)

Das letzte Kapitel leistet eine „systematische Erfassung der Strategien und strukturellen Typen der Wiederholung“ (S. 501). Im abschließenden Ausblick widmet sich Götte dem „Komplex der Wiederholung aus der Perspektive der Wahrnehmung und der Rezeption“ (S. 521), die er ansonsten ausklammern musste, denn sie „würde eine komplett eigene Untersuchung erfordern“. (S. 521)

Der Untersuchungsgegenstand „Wiederholung“ gehört zu den Erscheinungsformen, die keinen Gegenpol besitzen – vergleichbar verhält es sich auch bei der „Kommunikation“ –, es leuchtet daher vollkommen ein, warum Götte eine primär deskriptive Arbeit anstelle einer thesenorientierten Untersuchung vorgelegt hat. Das im Zuge seiner eindrucksvollen Schrift plausibel nachgewiesene Fazit, nach der Wiederholung das mutmaßlich wichtigste Gestaltungsmittel (nicht ausschließlich) der Musik sei, nimmt man als bereicherndes Resümee mit, wissend, dass sich eine solche These aufgrund des fehlenden Gegenpols nicht „beweisen“ lässt.

Hervorzuheben ist im Übrigen Göttes angenehmer, nirgendwo „abgehoben“ anmutender Sprachduktus. – Die beiden folgenden Details schmälern den positiven Gesamteindruck in keiner Weise:

1. Aufgrund des für diese Untersuchung so zentralen, sogar titelbildenden Begriffs „Wiederholung“ hätte man dessen konsequente Verwendung in der Untersuchung erwartet, stattdessen stößt man wiederholt auf den eben nicht vollkommen deckungsgleichen Begriff „Repetition“, der als Synonym verwendet wird (S. 27, 29, 117 u. a. m.). Götte selbst beschreibt exakt den feinen Unterschied zwischen beiden Begriffen auf S. 31,

wo er Wiederholung als „die unmittelbare, aber auch entfernte Wiederkehr einer musikalischen Gestalt, stets im Bewusstsein ihrer zeitlichen Implikationen“ definiert. Hiervon unterscheidet er Repetition, die – „in einem höheren Allgemeinheitsgrad – die potentiell mehrfache Wiederkehr einer musikalischen Einheit“ bezeichnet.

2. Das 10. Kapitel wird anstelle von „Résumé“ konsequent „Résumé“ (sic) benannt, auch in den lebenden Kolumnentiteln.

In Analogie zu Paul Watzlawicks Axiom, Nicht-Kommunikation sei unmöglich, lässt sich nach dem Lesen von Göttes Referenzwerk konstatieren – ohne Zweifel hat es diesen Rang –: Nicht-Wiederholung ist unmöglich.

(November 2020)

Michael Töpel

NOTENEDITIONEN

JOHN JENKINS: *Fantasia-Suites: III*. Hrsg. von Andrew ASHBEE. London: Stainer and Bell 2019. XXXVII, 186 S. (*Musica Britannica*. Band 104.)

John Jenkins (1592–1678) gehörte zwischen 1623 und 1670 zu den herausragenden englischen Komponisten. Auch als Lauten- und Violenspieler war er hochgeachtet. Während seines 86-jährigen Lebens erlebte er turbulente gesellschaftliche Wandlungen, von der elisabethanischen Epoche über die blutigen Auseinandersetzungen des Bürgerkriegs, die Hinrichtung des Königs und die kurze Herrschaft Cromwells bis zur Restauration der Monarchie. Wie viele Musiker vertrieb der Bürgerkrieg Jenkins aus London. Er zog sich ins weit genug entfernte Norfolk im Osten Englands zurück und wirkte dort als Musiklehrer, Musizierpartner und Komponist in herrschaftlichen Häusern. Nach der Restauration von Charles II. 1660 wurde er Lautenist am Londoner Hof, zog es aber vor, seine letzten Lebensjahre im Haus von Lord

Dudley North und nach dessen Tod bei Sir Philip Wodehouse zu verbringen.

Jenkins wirkte zu einer Zeit, in der sich als Hauptform des häuslichen Musizierens in den 1720er Jahren die mehrstimmige Fantasia-Suite etablierte, in der ein Fantasia-Satz mit ein bis zwei Tänzen verbunden ist. Ihre Entstehung verdankt sich einem Ensemble, das unter dem Namen „Coprario's Musique“ zwischen 1617 und 1625 in Diensten von Charles, Prince von Wales, stand. Darin waren eine Reihe führender Musiker versammelt, unter ihnen die Komponisten Alfonso Ferrabosco, Orlando Gibbons, Thomas Lupo und John Coprario. Jenkins komponierte zwischen 1630 und 1670 fast 80 Fantasia-Suiten und damit seinerzeit die größte Zahl an Werken in diesem Genre. In früheren Bänden der *Musica Britannica* (Bde. xxvi, xxxix, lxx) sind seine vierstimmigen, sechsstimmigen und dreistimmigen Stücke ediert. Der vorliegende Band enthält zwei Gruppen von Suiten: zunächst 17 Suiten für Sopranvioline, Bassvioline und Orgel, die der Herausgeber Andrew Ashbee, ausgewiesener Experte für Jenkins und die Musik seiner Zeit, zu Jenkins' frühesten Kompositionen (zwischen 1630 und 1640) zählt. Eine eigene Gruppe bilden zwei Suiten, die zwischen 1645 und 1655 entstanden sind und sich durch einen virtuosen Streicherstil auszeichnen.

Ashbee führt in seiner konzentrierten Einleitung klare Indizien dafür an, dass Jenkins Coprarios Suiten genau kannte: In einem Orgelbuch für Sir Nicholas L'Estrange hat er für 16 Suiten die Orgelstimmen nachgetragen. Und er belegt, dass Jenkins eigene frühe Fantasia-Suiten, zwischen 1630 und 1640 komponiert, vermutlich in den Haushalten von Derham und L'Estrange gespielt wurden. Während Coprario und Lawes die Oberstimme (treble) für Violine schrieben, da sie über fähige Geiger am Hof verfügten, ließ Jenkins im Blick auf das Instrumentarium seiner Auftraggeber die Besetzung der Oberstimme offen. Über Jenkins' späteren Patron Dudley Lord North ist bekannt, dass er die Viol

(Diskantgambe) bevorzugte. Aus dem Besitz seiner Familie sind mehrere Manuskripte aus der Zeit zwischen 1650 und 1660 erhalten.

Sorgfältig arbeitet Ashbee die stilistische Einordnung von Jenkins' Komponierstil heraus, der sich in der frühen Gruppe gegenüber Coprarios Wechsel madrigalesker kurzer Abschnitte durch ausgedehnte fugierte und imitative Passagen, seltene lebendige Figuration und größere stilistische Einheitlichkeit unterscheidet. Es gehe auf einen Ratschlag von Sir Nicholas L'Estrange zurück, dass Jenkins alle Stufen der diatonischen Leiter als Grundtöne nutzt (S. xxvii). Von Sir Nicholas stammen auch Notizen, die für die Aufführungspraxis einiger *Airs* aufschlussreich sind, dass nämlich ihr Tempo zwischen Galliarde und Corante anzusiedeln sei: „slow measure, betwixt gaillard and coranto time“ (S. xxxiii). Spannend ist der Befund, dass die Orgel, auf der Jenkins' Werke im Hause L'Estrange gespielt wurden, heute als älteste Orgel des Kontinents in der St. Luke's Church in Smithfield, Virginia, USA, erhalten ist (S. xxxii).

Die beiden späteren Suiten werden in der Forschung mit Beispielen von William Lawes verglichen. Ashbee bestätigt dies einerseits, zeigt andererseits aber auch, dass sich ebenso gut auch mögliche umgekehrte Einflüsse belegen lassen. Als dritter Satz steht hier anstelle der Galliarde die modernere Courante. Beide gehören zu Jenkins' feinsten Stücken, mit einer großen Varietät an Stimmungen. Virtuose Divisionen für die wiederholten Satzteile sind kunstvoll in den Gesamttablauf integriert. In der Fantasia von Nr. 18 findet Ashbee eine der expressivsten Passagen bei Jenkins, mit weiten Sprüngen in der Treble-Stimme gegenüber verminderten Quinten im Bass. Die Datierung ergibt sich zweifelsfrei aus einem Notenbuch von Sir Nicholas L'Estrange, der 1655 starb. Vermutlich gelangten beide Suiten in einer Abschrift von Gustav Düben 1654 nach Schweden, wo sie heute in der Universitätsbibliothek Uppsala aufbewahrt werden. Anhand dieser im Internet gut zugänglichen Quellen kann man sich

von der Akkuratessse von Ausgabe und kritischem Bericht überzeugen. Gelegentliche Unterschiede in der Notierung lassen den Herausgeber vermuten, dass möglicherweise Achteelpaare punktiert gespielt wurden (S. xxxiii).

Jenkins war zweifelsohne einer der wichtigsten Komponisten der englischen Kammerfantasia, retrospektiv wurde er von Roger North als Neuerer und Reformier der Musik gelobt. In der Tat sind seine späteren Fantasie-Suiten von den älteren stilistisch um Welten entfernt. Eine Reihe von Quellen aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts belegen, dass Jenkins' Werke intensiv kopiert und musiziert wurden. Bedauerlicherweise sind bei den Beschreibungen der Sammelhandschriften Angaben zu anderen darin vertretenen Komponisten ausgespart, so dass Rückschlüsse auf belegbare Inspirationsquellen für den Komponisten, der nie geist ist, nicht möglich sind. In Zeiten von Corona und Brexit erinnert sein Komponistendasein daran, dass es immer noch schlimmer kommen kann. Er wirkte in einer turbulenten Zeit, in der viele, so Roger North, der Enkel von Jenkins Patron, es vorzogen, im Schutz der eigenen vier Wände zu musizieren, um nicht draußen Gefahr zu laufen, erschlagen zu werden: „The Fantazia manner held thro' the troubles [...] many chose rather to fiddle at home, than to go out, and be knockt on the head abroad.“ (Roger North on Music, hrsg. von John William, London 1959, S. 294).

(Oktober 2020)

Hartmut Möller

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 2 & 7: Les Indes galantes. Ballet héroïque en un prologue et quatre entrées. Livret de Louis FUZELIER. Hrsg. von Sylvie BOUISSOU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXXXVI, 449 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 16: Pigmalion. Acte de ballet. Livret de Sylvain Ballot de Sauvot.

Hrsg. von Nathalie BERTON-BLIVET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XLVII, 84 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 18: Naïs. Opéra en un prologue et trois actes. Livret de Louis de Cahusac. Hrsg. von Pascal DENÉCHEAU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXVI, 349 S.

Im Rahmen der Opera omnia von Jean-Philippe Rameau erschienen 2018 und 2019 drei neue Ausgaben mit musikdramatischen Werken. Pascal Denécheau legt von der Oper *Naïs*, die Rameau mit dem Textdichter Louis de Cahusac schuf, eine erste kritische Edition vor. Der Komponist selbst hatte zu Lebzeiten auf eine Veröffentlichung seiner Oper verzichtet. Obwohl *Naïs* über eine weniger spektakuläre Aufführungsgeschichte verfügt – das Werk erlebte bis auf die Spielzeit 1749 an der Académie royale de musique lediglich kurz vor dem Ableben des Komponisten im September 1764 eine Wiederaufführung –, zeigt sich eine vielschichte Überlieferungssituation. Neben der Aufführungspartitur der Inszenierungen von 1749 und 1764, die im Bibliothèque-Musée de l'Opéra in Paris liegt, existieren unterschiedliche Abschriften des Werkes. Wie auch im Fall von *Les Indes galantes* und *Pigmalion* wurde das Autograph nicht überliefert.

Denécheau konzentriert sich in seiner Edition von *Naïs* auf die Fassung der Uraufführung aus dem Jahr 1749, die er aus der Aufführungspartitur rekonstruiert. Diese Entscheidung ist absolut nachvollziehbar, handelte es sich doch bei der Wiederaufführung im September 1764 um eine Fassung, die musikalisches Material integriert, das aus anderen Bühnenwerken Rameaus stammt, aber auch Streichungen verschiedener Tänze und Kürzungen in einzelnen Passagen vornimmt. Diese Tatsachen sowie der historische Kontext und die Wichtigkeit des Anlasses – es handelt sich um eine Auftragskomposition anlässlich des Friedens von Aachen,

der 1748 dem Österreichischen Erbfolgekrieg ein Ende setzte – sprechen sehr für eine Rekonstruktion der Fassung von 1748. Zudem dürften die Änderungen von 1764 nicht unmittelbar von Rameau vorgenommen worden sein. Denécheau führt sie größtenteils auf Pierre-Montan Berton zurück, der zwischen 1765 und 1778 als einer der Leiter der Académie royale de musique fungierte. Bertons Eingriffe in die Komposition scheinen allerdings, wie der Editor ausführt, zumindest unter der Aufsicht Rameaus erfolgt zu sein. In welchem Verhältnis Rameau und Berton zu diesem Zeitpunkt genau standen, wird nicht näher ausgeführt.

Bertons Änderungen bezogen sich vor allem auf den Entreacte des Prologs sowie verschiedene Tänze in den Divertissements. Das musikalische Material, das er einsetzte, entnahm er *Les Fêtes de Polymnie*, *Le Temple de la Gloire* und *Les Paladins*, allesamt Bühnenwerke, die Rameau mit verschiedenen Textdichtern verwirklicht hatte. Der Austausch dieser instrumentalmusikalischen Teile mag etwas verwundern, scheinen diese eigentlich doch weit weniger motiviert als Eingriffe in Partien von Sängern, deren stimmliche Voraussetzungen sich höchst individuell gestalteten und Veränderungen bei Wiederaufnahmen immer wieder unabdingbar machten. Im vorliegenden Fall scheinen die Eingriffe teils zugunsten einer Straffung der Handlung erfolgt zu sein. Zu fragen wäre allerdings, warum auch einzelne Tänze gegen Tänze aus anderen musiktheatralen Kompositionen ausgetauscht wurden. Waren sie beliebter oder wurden sie als zeitgemäßer empfunden? Zu dieser Motivation finden sich in der Einleitung keine weiterführenden Ausführungen. Nicht ganz klar wird zudem die Rolle, die François Rebel spielte, auf den ein Teil der Streichungen in der Partitur zurückgeht.

Denécheau verweist in seiner Edition an den entsprechenden Stellen in der Partitur auf die auszutauschenden Stücke und abzuändernde Tonarten, verzichtet aber auf eine Edition im Anhang. Im Anhang findet sich

stattdessen die Fassung des frühesten rekonstruierbaren „Partiturzustandes“, den Rameau im Rahmen von Probenprozessen immer wieder abänderte, um schlüssige Lösungen im Sinne der Aufführungslogik vorzunehmen. Letztere werden nicht nur minuziös im kritischen Apparat erfasst, sondern auch tabellarisch in der Einleitung aufgeführt. Zu überlegen wäre hier, inwiefern es nicht sinnvoll gewesen wäre, auch die musikalischen Teile der Inszenierung von 1764 im Anhang abzubilden, da diese noch zu Lebzeiten Rameaus nachweislich in Szene gingen. Obwohl im Anhang auf die Wiedergabe der ausgetauschten Stücke verzichtet wird, werden sie in der Einleitung explizit tabellarisch aufgeführt.

Nais erlebte jedoch nicht nur 1764 Veränderungen, denn nach der Uraufführung im Laufe der Saison ergaben sich Modifikationen, so wurde in verschiedenen Aufführungen zwischen dem 10. Juni und dem 1. Juli am Ende des zweiten Aktes eine Ballettpantomime eingefügt, die Pietro Sodi ausführte, ein international renommierter Tänzer und Choreograph, der u. a. in Paris, London, Wien und Neapel auftrat und später nach Amerika auswanderte. Leider existieren weder zu dieser noch zu den anderen Tänzen Choreographien, eine Situation, die abgesehen von äußerst wenigen Relikten (siehe dazu das „Ferrere Manuskript“, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, RES-68) für die gesamten Bühnenwerke Rameaus festzustellen ist. Denécheau gibt zudem detaillierte Einblicke in die Aufführungssituationen von 1749 und 1764, informiert über orchestrale Besetzungsfragen, Sänger, Tänzer, Bühne und Kostüme.

Eine ganz andere Ausgangssituation zeichnet sich für das Ballet heroïque *Les Indes galantes* ab, das die Editionsleiterin der Opera omnia, Sylvie Bouissou, in einer akribisch recherchierten Ausgabe vorlegt. Rameaus zweite große musikdramatische Komposition, die er auf ein Textbuch von Louis Fuzelier schuf, gehört zu seinen berühmtesten und

erfolgreichsten Werken und erlebte während Rameaus Lebzeiten eine abwechslungsreiche Aufführungsgeschichte, die wiederum unterschiedliche Überarbeitungen und Werkzustände bedingte. Letztere ergaben nicht nur musikdramatisch motivierte, sondern auch instrumentalmusikalische Drucke und Bearbeitungen. Denn wie bei beliebten Bühnenwerken üblich, wurden instrumentalmusikalische Ausschnitte zu Suiten zusammengestellt und publiziert. Entsprechend komplex gestaltet sich die Quellenlage. Es lassen sich unterschiedliche Versionen ermitteln, die für die Edition entscheidend sind. Bouissou macht sechs bzw. sieben Fassungen aus: August/September 1735, März 1736, Mai 1743, Juni 1751, Juli 1761 und eine frühe, die vor August 1735 entstand, die sie übersichtlich und transparent in ihrer Edition präsentiert.

Auch für das Bühnenwerk *Les Indes galantes* veranlasste Rameau keine Drucklegung. Allerdings erschien 1736 *Les Indes galantes, Ballet réduit à quatre grands concerts* im Druck. In dieser reduzierten Fassung veröffentlichte der Komponist besonders repräsentative Ausschnitte seines Ballet heroïque. Außerdem legte er noch eine Bearbeitung zahlreicher Instrumentalmusiken für Cembalo vor. Der einzige komplette Teil des Werkes, der zu Lebzeiten Rameaus im Druck erschien, war *Les Sauvages*.

Die Edition von Bouissou präsentiert eine Fassung, wie sie sich bis März 1736 herausgebildet hatte, bestehend aus dem Prolog und den vier Entrées *Le Turc généreux*, *Les Incas du Pérou*, *Les Fleurs* und *Les Sauvages*. Jedoch hat sich die Editorin dazu entschieden, die Originalversion des Erdbebens von 1735 in den Hauptteil ihrer Edition zu integrieren. Dies erfolgte aus der Überlegung heraus, dass Rameau diesen Ausschnitt wohl nicht aus freien Stücken überarbeitet hatte, sondern sich aufgrund der Publikumsreaktionen zu diesem Schritt veranlasst sah, da die „gewagte Harmonik“ beim Publikum auf wenig Gegenliebe stieß und Kritik erregte. Diese Entscheidung bleibt zu hinterfragen, denn streng

genommen bildet die Edition so nicht einen „einheitlichen Zustand“ von März 1736 ab, wie eigentlich angestrebt. Konsequenter wäre es gewesen, diese Version im Anhang zu präsentieren, wo die Editorin sämtliche Partien, die vom Aufführungszustand vom März des Jahres 1736 abweichen, in neunzehn Anhängen publiziert (einschließlich einer posthumen Version des „Tambourin“ aus *Les Sauvages* von 1773). Die Fokussierung auf die Werksituation von 1736 ist schlüssig, da Rameau für die Aufführungen zu diesem Zeitpunkt alle vier Entrées und den Prolog vorsah, die in der Uraufführung und zu Aufführungen nach 1736 so nicht zusammen auf die Bühne kamen. Durch die Anhänge ist es zudem möglich, die unterschiedlichen Aufführungszustände kennenzulernen und zu studieren. Allerdings würde eine Hybridedition besonders bei diesem komplexen Fall die Übersichtlichkeit erleichtern und einen direkten Zugang zu den verschiedenen Werkzuständen ermöglichen.

Die Edition von Bouissou beruht auf drei musikalischen Hauptquellen: der Aufführungspartitur, wie sie für die Aufführung von *Les Indes galantes* seit 1735 bis 1773 benutzt wurde und welche die ersten drei Entrées samt Prolog enthält, sowie zwei weitere Faszikel, die der Aufführungspartitur zugeordnet werden können, und die Kopie der Aufführungspartitur von *Les Sauvages* aus dem Jahr 1755. Alle primären Quellen werden im Bibliothèque-Musée de l'Opéra aufbewahrt. Da es sich bei den Faszikeln um Stimmenmaterial handelt, erlauben diese zuweilen gezielte Einblicke in die instrumentale Aufführungspraxis. Hinzu treten außerdem mehr als zwanzig sekundäre Quellen. Dass die Quellen ein sehr disparates Bild zeichnen, offenbart der kritische Apparat.

In der Einleitung gibt Bouissou zudem einen ausführlichen Einblick in die Rezeption des Ballet heroïque an den königlichen Musikakademien in Paris und Lyon bis 1773, nennt aber auch weitere Aufführungen an anderen Orten, informiert über ausführende

Sänger, Tänzer, Musiker. Am Rande geht sie auf Kostümbildner und Bühnenausstattung ein. Die unterschiedlichen Werkzustände, die sie akribisch ermittelt hat, werden tabellarisch detailliert erfasst und übersichtlich präsentiert.

Genauso wie *Les Indes galantes* erlebte auch das einaktige Ballett *Pigmalion*, das Rameau auf den Text von Sylvain Ballot de Sauvot komponierte, großen Zuspruch und ging nach seiner erstmaligen Aufführung am 27. August 1748 an der Académie royale de musique noch weit nach Rameaus Ableben bis 1781 immer wieder in Szene. Eine lebhaftere Aufführungsgeschichte gilt zumeist als Indiz für eine eher komplizierte Werksituation. Im vorliegenden Fall gestaltet sich diese, wie die Editorin Nathalie Berton-Blivet schlüssig ausführt, weit weniger komplex, denn das Ballett erlebte zwar nach seinen ersten Aufführungen einige wenige Eingriffe, diese erwiesen sich jedoch letztendlich als dauerhaft, so dass sich für den musikalischen und literarischen Text von *Pigmalion* ein stabiles Aussehen ermitteln lässt.

Berton-Blivet hat sich in ihrer Edition für den Werkzustand von 1754 entschieden. Es handelt sich dabei um die letzte Version des Werkes, die der Komponist selbst verfügte. Als Hauptquellen benennt sie die Aufführungspartitur der Académie royale de musique, die für sämtliche Darbietungen zwischen 1748 und 1781 genutzt wurde, sowie weiteres Aufführungsmaterial, das speziell für die Inszenierung von Fontainebleau im Jahr 1754 erstellt, aber auch an der Académie royale de musique benutzt wurde: eine hervorragende Ausgangslage, die sofort nachvollziehen lässt, warum sich Berton-Blivet für eine Edition des Werkzustandes von 1754 entschieden hat. Bezüglich des Aufführungsmaterials ist anzumerken, dass es sich hier um umfangreiches Stimmmaterial für Orchester, Chor und Solisten handelt, was somit weiterführende und detaillierte Einblicke in die Aufführungspraxis erlaubt, wie z. B. Angaben zu Verzierungen, Wiederholungen,

Dynamik oder Artikulation. Genauso wie die anderen Aufführungspartituren, die als Hauptquellen für die Edition dienen, befindet sich die von *Pigmalion* in der Sammlung vom Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Bezüglich der Nebenquellen gestaltet sich die Lage von *Pigmalion* im Vergleich zu *Naïs* und *Les Indes galantes* anders, da insgesamt drei von Rameau autorisierte Druckfassungen vorliegen. Abgesehen davon existieren noch vierzehn weitere musikalische Quellen in Form von Partiturabschriften und Stimmen. Diesbezüglich bleibt zu überlegen, ob die Partiturabschrift von 1754 (F-Pc H. 720) nicht doch eine spezifischere Erörterung im Rahmen des Gesamtkorpus der sekundären Quellen, gegebenenfalls auch eine herausgehobene Rolle hätte beanspruchen sollen, da sie im engen Zusammenhang mit dem Stimmenmaterial steht, das in der Edition als Hauptquelle dient.

Außer der detaillierten philologischen Analyse von musikalischem und textlichem Material liefert die Edition in der Einleitung zahlreiche Informationen und Hinweise zu Werkgeschichte, ausführenden Sängern, einschließlich des Chores, Wiederaufführungen des Werkes an der Pariser Musikakademie und dem Königshof bis 1781.

Neben einer kritischen Ausgabe des musikalischen Textes liefern die drei HerausgeberInnen jeweils auch kritische Editionen der entsprechenden Textbücher. Als Hauptquellen benutzen sie dabei die Libretti, die anlässlich der fokussierten Aufführungsperioden im Druck erschienen. Im Mittelpunkt der Editionen steht aber vor allem der Notentext. Aufführungspraktische Fragen im Bereich der szenischen Ausstattung spielen in den drei Editionen eine untergeordnete Rolle. Denécheau erwähnt allerdings, dass zu der Produktion von *Naïs* aus dem Jahr 1764 einzelne Kostümentwürfe von Louis-René Boquet im Bibliothèque-Musée de l'Opéra und der Bibliothèque nationale de France erhalten geblieben sind, darunter Darstellungen von Neptune und einigen Tanzrollen. Etwas

ausführlicher auf die Frage der Ausstattungen geht Berton-Blivet ein. Sie benennt verschiedene schriftliche Quellen, die Szene und Kostüme der Aufführungen teils ausführlich erläutern. Ferner führt sie aus, dass von Sébastien-Antoine und Paul-Ambroise Slodtz einige Figurinen überliefert wurden. Da es sich bei einer musikalischen Aufführung immer um ein inter- und plurimediales Spektakel handelt, das in seiner Mehrdimensionalität möglichst auch in einer Edition greifbar werden sollte, wäre eine Wiedergabe zumindest einzelner Zeichnungen im Faksimile-Teil der Edition von Boquet bzw. Sébastien-Antoine und Paul-Ambroise Slodtz wünschenswert gewesen. Das gilt auch für *Les Indes galantes*, zu dem Nicolas Boquet Kostümentwürfe lieferte.

Das Erscheinen der drei Werkausgaben ist sehr zu begrüßen, da sie einem Desiderat begegnen und drei wesentliche Bühnenwerke Rameaus endlich in einer kritischen Edition präsentieren. Alle drei Ausgaben sind Ergebnis detaillierter Quellenforschungen und werden im Rahmen der Opera omnia in einem klaren und ästhetisch ansprechenden Format präsentiert.

November 2020

Margret Scharrer

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie VIII: Bearbeitungen (mit Klavierauszügen). Band 3: Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von Friedrich KIND. Klavierauszug (WeV C.7a). Hrsg. von Joachim VEIT. Redaktion: Solveig SCHREITER. Mainz u. a.: Schott 2019. XXXIX, 289 S.*

Obgleich von der Forschung im Allgemeinen vernachlässigt – denn es ist ja nur eine Bearbeitung und nicht „das Werk selbst“ –, hat der Klavierauszug doch eine wichtige Rolle in der Verbreitung von Opernwerken des 19. Jahrhunderts gespielt, die eine Untersuchung verdient. Carl Maria von Webers Bearbeitungen seiner eigenen Opern markieren ein we-

sentliches Entwicklungsstadium dieser musikalischen Quellenform; denn durch kreative Aneignung unterschiedlicher Bearbeitungs-„Trends“ seit dem späten 18. Jahrhundert gelang ihm eine Zugangsweise, der E.T.A. Hoffmann „etwas Eigenthümliches und Geniales“ attestierte (S. XXXII). Die Aufnahme von Webers Klavierauszügen mit Gesangsstimmen in die Kritische Gesamtausgabe seiner Werke ermöglicht der Forschung somit, die besonderen Qualitäten zu beurteilen, durch die Webers Bearbeitungen bei seinen Zeitgenossen hervorstachen.

Der vorliegende, von Joachim Veit herausgegebene Band enthält Webers Bearbeitung seines wohl berühmtesten und einflussreichsten Werks, des *Freischütz*. Da die Gesamtausgabe die Klavierauszüge mit Gesang als quasi eigenständige, von den Partituren getrennte Werke behandelt, beschäftigt sich Veit in seiner Einleitung mehr mit Ursprung und Veröffentlichung der Klavierpartitur als mit Entstehung, Aufführungsgeschichte und Rezeption der Oper selbst, die an entsprechender Stelle zusammen mit der vollständigen Partitur dokumentiert sind (*Sämtliche Werke*, Serie III, Bd. 5). Tagebucheinträge Webers lassen vermuten, dass er den Kopisten zunächst die Gesangsstimmen aus der autographen Partitur in ein Manuskript übertragen ließ, in die er dann den Stimmenauszug eintrug. Leider ist über den Verbleib dieses Teilautographs, das dem Erstdruck vermutlich als Stichvorlage diente, nichts bekannt. Volkslied (Nr. 14) und die Ouvertüre erschienen separat, bevor die Erstauflage des Klavierauszugs im Oktober 1821 bei A. M. Schlesinger herauskam. Veits Einführung behandelt in erheblichem Umfang (S. XXIV–XXXIV) die Verbreitung von Raubdrucken bis Ende 1822 – von denen einige unzweideutig auf den Schlesinger-Druck zurückgehen – und des Verlegers letztlich erfolglosen Kampf um deren Unterbindung, der in einer Pressefehde zwischen ihm und dem Berliner Musikalienhändler Traugott Trautwein gipfelte, an deren Ende ein Gerichtsentscheid stand, für

den Hoffmann in seiner Eigenschaft als Jurist Webers individuellen Stil bei der Anfertigung von Klavierauszügen hervorhob.

Die kritische Gesamtausgabe der Werke Carl Maria von Webers ist von dem Leitgedanken geprägt, dass jeder Band in erster Linie auf einer einzelnen Quelle basiert, die in der Geschichte des jeweiligen Werks eine besondere Position einnimmt, anstatt mehrere Quellen so zusammenzuführen, dass diese eine „ideale“ Verkörperung des Werkes darstellen, wie sie dem Autor vielleicht vorgeschwebt haben mag (S. XI). Editorische Eingriffe in Musik und Text beschränken sich in der Regel auf Korrekturen offensichtlicher Fehler und die Klärung bestimmter Mehrdeutigkeiten in den Quellen. Da ein Autograph des Klavierauszugs mit Gesangsstimmen ebenso fehlt wie eine autorisierte Abschrift oder korrigierte Fahnabzüge, bildet die erste Ausgabe bei Schlesinger, von der bekannt ist, dass Weber sie vor dem Druck Korrektur gelesen hat (S. XXI), die Grundlage des Bandes. Wegen der großen Popularität des Werkes lässt sich diese Hauptquelle aber nicht so geradlinig bestimmen, wie man vielleicht annehmen könnte. Denn die erste Auflage wurde häufig nachgedruckt, wodurch sich die originalen Stichplatten abnutzten, so dass Ersatzplatten (und später auch Ersatzplatten dieser Ersatzplatten) hergestellt werden mussten, was unweigerlich zu Fehlern und anderen unautorisierten Veränderungen führte. So wurde der Nachweis derjenigen Exemplare, die dem Originaldruck unter den vielen noch existierenden möglichst nahe kamen, ein herausfordernder, aber notwendiger Schritt auf dem Weg zu diesem besonderen Band. Und so kommt diesem Band besonderes Verdienst zu, als er auch die Grundlage für weitere bibliographische Studien der Schlesinger-Ausgabe bereitstellt: Er liefert eine wechselseitige Chronologie aller herangezogenen Exemplare, deren Ergebnisse in genauen Tabellen zusammengefasst werden, in die auch die fortschreitenden Wechsel der Druckplatten im Verlauf der einzelnen Auf-

lagen eingearbeitet sind. Veit gruppiert diese in vier Kohorten, die er „Auflagenserien“ (S. 230, Anm. 7) nennt und die er anhand der jeweiligen Neuordnung des Inhaltsverzeichnisses festmacht. Auf der Grundlage dieser bibliographischen Analyse kann Veit zwei Exemplare der frühesten Auflagenserie als Primärquellen der vorliegenden Ausgabe identifizieren.

Auch erinnert Veit den Leser daran, dass zu Zeiten Webers Klavierauszüge von Musikliebhabern geschätzt wurden, die solche Ausgaben kauften, um auf diese Weise Opernwerke in ihrem Salon oder Wohnzimmer erklingen zu lassen, entweder um die Erinnerung an eine reale Aufführung wach zu halten oder um sich das Vergnügen an einem Werk vorstellen zu können, das sie noch nicht kannten (S. 239). Weber hat in seine Klavierauszüge auch ausführliche Bühnenanweisungen aufgenommen, die die Erinnerungen oder das Vorstellungsvermögen der häuslichen Opernliebhaber stimulieren, gleichzeitig aber auch vermitteln sollten, wie eng Musik, Gestik und szenische Effekte miteinander verbunden waren, Erkenntnisse, die für eine Annäherung an Webers musikalisch-dramatische Gestaltung von größter Wichtigkeit sind.

Dass Weber seine Klavierauszüge offensichtlich nicht in erster Linie zur Vorbereitung von Bühnenproduktionen seiner Opern verwendete, rechtfertigt das Vorhaben, diese als quasi autonome Werkfassungen in die Gesamtausgabe aufzunehmen, ergibt sich dadurch doch allgemein die Möglichkeit, Diskrepanzen zwischen einleuchtenden Lesarten in der Erstaufflage bei Schlesinger und solchen in Webers handschriftlicher Partitur erkennbar werden zu lassen. Mit Hinblick auf die vielfachen klanglichen und aufführungstechnischen Unterschiede zwischen Orchester und Klavier ist es sofort einsehbar, dass Weber Dynamik, Stimmstärke, Akzentuierung usw. bei der Überführung von einem Wiedergabemedium zu einem anderen anpassen musste. Unterschiede der

Gesangsstimmen im Klavierauszug und in der Orchesterpartitur – v. a. geringfügige Abweichungen von Text, Rhythmus, Dynamik, Artikulation und Betonungen – könnten Sängerinnen und Sänger daher irritieren, sollten sie die vorliegende Ausgabe für die Einstudierung und Aufführung ihrer Rollen benutzen wollen. „Definitive“ Antworten auf derartige Textfragen finden sie in diesem Fall im Kritischen Bericht, der über die abweichenden Lesarten in der Partitur Auskunft gibt. Darüber hinaus weisen Fußnoten in der Partitur auf die wichtigsten Abweichungen hin und berichtigen entsprechend den Klavierauszug; will man aber das Werk eher „offen“ als „geschlossen“ ansehen, könnte man die Lesartenvarianten des Klavierauszugs als Alternativen verwenden, die die Interpretationsmöglichkeiten durchaus erweitern.

Damit die Edition für Aufführungen wie Forschung gleichermaßen von Nutzen sein wird, hat der vorliegende Band (wie auch andere Klavierauszüge der Gesamtausgabe) das Prinzip der singulären Quellenbasis in gewisser Weise verlassen. Die Titel wurden denen der Partituredition angepasst, die Gestaltung der Aufführungsanweisungen wie der Gesangsstimmen vereinheitlicht. Um der Vollständigkeit willen enthält die Edition auch die teilweise Wiederholung des Choralrefrains des Volksliedes (Nr. 14), die in der Erstauflage fehlt. Im Gegensatz zur Schlesinger-Ausgabe und den Publikationsgepflogenheiten der Weber-Zeit enthält die Edition auch den vollständigen Text der gesprochenen Dialoge aus den originalhandschriftlichen Quellen.

Der vorliegende Band wird den hohen Standards der Weber-Gesamtausgabe vollaufgerecht. Der Notentext ist ansprechend gestaltet, die Kommentarteile sind – mit Ausnahme der Lesartenvarianten – durchgehend in deutscher und englischer Sprache publiziert. Der Anhang enthält eine großzügig bemessene Zahl von Reproduktionen einzelner Seiten aus verschiedenen Auflagen der Edition von Schlesinger, wie auch unautorisierter

Klavierauszüge von M. J. Leidesdorf, Carl Zulehner und Cappi & Diabelli.
(Mai 2020) *Michael C. Tusa*

Eingegangene Schriften

THOMAS TAXUS BECK: Ein Dreiklang ist kein Wald oder Praxisschock Kompositionspädagogik? Sachdienliche Hinweise für Schule und Musikschule. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2020. 262 S., Abb., Nbsp.

Concertare – Concerto – Concert. Das Konzert bei Telemann und seinen Zeitgenossen. Konferenzbericht Magdeburg 2016. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH, Carsten LANGE und Brit REIPSCH. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2020. 387 S., Abb., Nbsp., Tab. (Telemann-Konferenzbericht. Band 21.)

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Band 25. Hrsg. von Michael REBHÄHN und Thomas SCHÄFER. Mainz: Schott 2020. 102 S., Abb.

Stefi Geyer. Materialien zu ihrer Biografie. Hrsg. von Helga VÁRADI und Dominik SACKMANN. Bern: Peter Lang AG 2021. 520 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Musikstudien. Band 11.)

MICHEL GRIBENSKI: Le chant de la prose. Généalogie de l'opéra en prose française (1659–1902). Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2020. 595 S., Beisp.-CD

GERNOT GRUBER: Kulturgeschichte der europäischen Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag, Berlin: J.B. Metzler 2020. 832 S., Abb.

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Wo die Engel musizieren. Musik im Stift Stams. Brixen: Weger 2020. 544 S., Abb., Tab.

Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith. 2019/XLVIII. Mainz u. a.: Schott Music GmbH 2019. 151 S., Abb., Nbsp.

- Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la IIIe République. Hrsg. von Hervé LACOMBE. Paris: Librairie Arthème Fayard 2020. 1.258 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Instrumente und Aufführungspraxis der Barockmusik. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Lilienthal: Laaber-Verlag 2020. 464 S., Abb., Nbsp., Tab. (Handbuch der Musik des Barock. Band 5.)
- Der Karajan-Diskurs. Perspektiven heutiger Rezeption. Hrsg. von Julian CASSEL. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 446 S., Abb., Tab., Nbsp.
- KARL LEICH-GALLAND: Fromental Halévy 1799–1862. Sa vie, sa musique. A la recherche „des pures beautés de l'art“. Tome 1: Texte/ Sein Leben, seine Musik. Auf der Suche nach „den reinen Schönheiten der Kunst“. Band 1: Text (vom Autor aus dem Französischen übersetzt). Tome 2: Musique. Extraits d'opéras composés par lui. Weinsberg: Edition Lucie Galland 2020. 163/168 & 214 S., Abb.
- Friedrich Wilhelm Marburg. Musiktheoretiker, Komponist und Publizist in der Zeit der Aufklärung. Hrsg. von Karin EBERL-RUF und Carsten LANGE. Beeskow: Ortus Musikverlag 2020. 154 S., Abb., Nbsp., Tab., Doku-CD (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 11.)
- HELEN MARQUARD: The Musial Life. Hedwig Stein: Emigrée Pianist. Leicester: Troubador Publishing 2020. 278 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Hrsg. von Helmut LOOS, Klaus-Peter KOCH und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2020. 212 S., Abb., Nbsp. (Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 22.)
- PETER MOORMANN: Gustavo Dudamel. Repertoire – Interpretation – Rezeption. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019. 544 S., Abb., Tab.
- Musikerinnen in Graz und in der Steiermark. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Musiklebens als Handlungsraum für Frauen. Hrsg. von Christa BRÜSTLE. Graz: Leykam 2020. 166 S., Abb. (Grazer Gender Studies. Band 16.)
- Musik und Gesellschaft. Marktplätze – Kampfbereiche – Elysium. Hrsg. von Frieder REININGHAUS, Judith KEMP und Alexandra ZIANE. Band 1: 1000–1839. Von den Kreuzzügen bis zur Romantik. Band 2: 1840–2020. Vom Vormärz bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 714, 700 S., Abb., Nbsp.
- Music in the Art of Renaissance Italy 1420–1540. Hrsg. von Tim SHEPARD, Sanna RAINEN, Serenella SESSINI und Laura ȘTEFĂNESCU. Turnhout: Brepols Publishers 2020. 408 S., Abb.
- Oktoberrevolution. Ereignis, Rezeption, künstlerische Deutung. Hrsg. von Felicitas FISCHER VON WEIKERSTHAL, Tanja PETER und Dorothea REDEPENNING. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020. 285 S., Abb., Nbsp., Tab. (Heidelberger Abhandlungen zur mittleren und neuen Geschichte. Band 25.)
- Giacomo Puccini. Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 93 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Band 190.)
- ROBERT RABENALT: Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 420 S., Abb., Nbsp., Tab.
- ANATOL STEFAN RIEMER: „Die Rheinixen“ contra „Tristan und Isolde“ an der Wiener Hofoper. Studien zu Jacques Offenbachs Großer romantischer Oper aus dem Jahr 1864. Baden-Baden: Tectum Verlag 2020. 277 S., Abb., Nbsp., Tab. (Frankfurter Wagner Kontexte. Bd. 3.)
- Auf dem Weg zur musikalischen Symbiose. Die Komponistin Younghee Pagh-Paan. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Mainz: Schott Music 2020. 168 S., Abb., Nbsp., Tab. (Edition Neue Zeitschrift für Musik.)

Eingegangene Notenausgaben

GOTTFRIED PHILIPP FLOR (1682–1723): Redet untereinander. Kantate für Tenor, Instrumente und Basso continuo. Hrsg. v. Jörg JACOBI und Arndt SCHNOOR. Bremen: edition baroque 2020. 15 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 12: Le temple de la gloire. Fête en un prologue et trois actes. Livret de Voltaire. Hrsg. von Julien DUBRUQUE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. LXXXI, 463 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 17, 1: Die Jakobsleiter. Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester. Teil 1: Kritischer Bericht. Dichtung. Hrsg. von Ulrich KRÄMER. Mainz: Schott Music / Wien: Universal Edition 2020. XXVI, 369 S.

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavier- und Orgelwerke. Werkgruppe 1: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 6, Teil 1: Noten; Teil 2: Kritischer Bericht. Hrsg. von Timo EVERS und Michael BEICHE. Mainz u. a.: Schott 2020. XXIII, 333 S. / XXVIII / 680 S.

Prof. Dr. Joachim VEIT zum 65. Geburtstag am 5. Januar 2021,

Prof. Dr. Alfred REICHLING zum 90. Geburtstag am 21. Januar 2021,

Prof. Dr. Friedhelm KRUMMACHER zum 85. Geburtstag am 22. Januar 2021,

Prof. Dr. Siegfried OECHSLE zum 65. Geburtstag am 28. Januar 2021,

Prof. Dr. Raimund VOGELS zum 65. Geburtstag am 23. Januar 2021,

Prof. Dr. Axel BEER zum 65. Geburtstag am 17. Februar 2021,

Dr. Hans-Werner BORESCH zum 65. Geburtstag am 18. Februar 2021,

Dr. Markus ENGELHARDT zum 65. Geburtstag am 8. März 2021,

Dr. Uwe SCHWEIKERT zum 80. Geburtstag am 20. März 2021,

Prof. Dr. Michael STEGEMANN zum 65. Geburtstag am 27. März 1956.

Im Rahmen der *Händel-Festspiele 2021 in Halle (Saale)*, die unter dem Motto „Helden und Erlöser“ stehen, findet vom 31. Mai bis zum 2. Juni 2021 die Internationale Wissenschaftliche Konferenz „Erlösung und Moderne – Händels *Messiah* im 19. bis 21. Jahrhundert“ statt. Das Thema der Konferenz akzentuiert die Aufführungs-, Bearbeitungs- und Wirkungsgeschichte des Oratoriums, das wie kein zweites Werk für die Weltgeltung des Komponisten steht. Es erlangte im Laufe seiner von 1741 bis in die heutige Zeit ungebrochenen Aufführungsgeschichte den Status eines spirituellen Bekenntniswerkes, das nicht nur transkonfessionell, sondern auch in säkularen Zusammenhängen wirken sollte und konnte. In seiner Bedeutung für die Händel-Rezeption wird *Messiah* nur noch durch den „Hallelujah“-Chor aus diesem Werk übertroffen, der – um nur zwei Beispiele herauszugreifen – bei der Eröffnung der Olympischen Spiele am 1. August 1936 in Berlin ebenso verwendet werden konnte wie bei einer Freiluftaufführung der „Resistenza musicale permanente“ anlässlich des Rücktritts des italienischen Ministerpräsidenten Silvio Berlusconi am 12. November 2011.

Mitteilungen

Es verstarben:

Herbert MÜLLER am 25. Oktober 2020 in Bordelum,

Prof. Dr. Wilhelm SEIDEL am 20. November 2020 in Neckargemünd.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Paul THISSEN zum 65. Geburtstag am 18. Oktober 2020,

Die Konferenz möchte nicht nur in Erfahrung bringen, was in solchen säkularen Kontexten aus der ursprünglichen christlichen Erlösungsbotschaft des Oratoriums geworden ist, sondern auch, welche (durchaus auch problematischen) Adaptionen und Transformationen zu der heutigen globalen Geltung des *Messiah* und seines berühmtesten Chores beigetragen haben.

Der Festvortrag von Prof. Dr. Dr. h.c. Andreas Waczkat (Göttingen) am 29. Mai 2021 über „Helden und Erlöser. Christusbilder in den Oratorien von Georg Friedrich Händel bis Friedrich Schneider“ wird in die Thematik einführen.

In den Jahren 2021 bis 2030 wird die historisch-kritische Ausgabe *Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke* mit 16 neuen Bänden weitergeführt. Wie bisher wird die Auswahlgabe von der Abteilung Musikwissenschaft am Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung der Landeshauptstadt Magdeburg herausgegeben. Der Editionsplan setzt einerseits begonnene Konzepte fort, andererseits auch neue Akzente: So wird die exemplarische Edition von Segmenten aus Telemanns Kirchenmusik-Jahrgängen fortgeführt, es wird aber auch die erste vollständige historisch-kritische Edition eines handschriftlich überlieferten Jahrgangs erarbeitet: Ausgewählt wurde das *Geistliche Singen und Spielen* (Eisenach 1710/11) wegen seiner bahnbrechenden musikgeschichtlichen Bedeutung und großen Verbreitung bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Weitere Schwerpunkte der Ausgabe liegen auf den Passionsmusiken sowie auf späten Gelegenheitsmusiken und Oratorien, dem Liedschaffen und ausgewählten Instrumentalkompositionen.

Klaus KEIL, der langjährige Leiter der *RISM-Zentralredaktion in Frankfurt*, ist am 31. August 2020 in den Ruhestand gegangen. Keil prägte das RISM über Jahrzehnte und führte es durch viele Veränderungen. Neuer Direktor seit dem 1. September 2020 ist Dr. Balázs MIKUSI, der zuvor Leiter der Musiksammlung der ungarischen Nationalbibliothek in Budapest war. Er gehörte dem IAML-Vorstand als Vizepräsident an und ist ein ausgewiesener Haydn- und Mozart-Forscher.

Apl.-Prof. Dr. Stefan MORENT, Universität Tübingen, hat einen Ruf an die Universität Tübingen auf die W3-Professur/Lehrstuhl für Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Digitale Musikwissenschaft und Musik vor 1600 angenommen und wurde im November 2020 zum Universitätsprofessor ernannt.

Dr. Felix WÖRNER hat sich im Wintersemester 2020 an der Universität Basel habilitiert und die *Venia docendi* im Fach Musikwissenschaft erhalten. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis 21. Jahrhundert*.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Leipzig, 15. bis 17. Oktober 2020
Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig
von Anna Fortunova, Leipzig

Lugano, 4. bis 7. November 2020
Beethoven and the Piano: Philology, Context and Performance Practice
von Claudio Bacciagaluppi, Bern

Die Autoren der Beiträge

DANIEL BRANDENBURG, Priv. Doz. Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter der Gluck-Gesamtausgabe (Frankfurt). Studium der Musikwissenschaft, Klassischen Philologie und Romanistik in Bonn und Rom. 1985–1987 und 1990–1993 Stipendiat am Deutschen Historischen Institut, Rom, 1994–2001 Dozent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg und wissenschaftlicher Mitarbeiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Salzburg. 2001–2007 Assistent am Forschungsinstitut für Musiktheater (Thurnau), Universität Bayreuth. 2005 Habilitation. 2008–2009 Mitarbeiter der Internationalen Gluck-Opernfestspiele Nürnberg, 2010–2015 Gastprofessuren in Salzburg und Klagenfurt, 2015–2018 Leiter des Forschungsprojekts „Italian Operisti as cultural network“ (Universität Salzburg). 2011–2017 Mitherausgeber der Österreichischen Musikzeitschrift. Publikationen zur Opern- und Gesangsgeschichte, darunter das *Wagner-Lexikon*, herausgegeben zusammen mit Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012, *Verdi – Rigoletto*, Kassel 2012, *Gluck und Prag*, herausgegeben zusammen mit Thomas Betzwieser (= Gluck-Studien 7), Kassel 2016 und *Die Operisti als kulturelles Netzwerk* (erscheint im ÖAW-Verlag Wien 2020).

RUDOLF FLOTZINGER, geb. 1939 in Vorchdorf / Oberösterreich. Nach musikalischer Ausbildung und humanistischem Gymnasium in Kremsmünster ab 1958 Studium an der Musikakademie (Tonsatz) und Universität Wien (Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie), 1965 Promotion über *Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster*, 1963–1966 und 1968–1971 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien, dazwischen A. v. Humboldt-Stipendiat in Göttingen, 1969 Habilitation in Wien über den *Discantussatz im Magnus liber*, 1971–1999 o. Prof. und Vorstand des Instituts für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz, 1973 Gründungsmitglied der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, zweimal Direktoriumsmitglied der *Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, 1976–1983 Mitarbeiter von M. Honegger (*Dictionaire*) bzw. Honegger/Massenkeil (*Lexikon der Musik*), St. Sadie (*New Grove Dictionary*), 1991–1999 Schriftleiter der *Acta musicologica*; MGG-Art. Österreich. A (1997) und *Wiener Walzer* (1998). Mitglied der Akademien der Wissenschaften in Ljubljana, Zagreb und Wien sowie der *Academia Europaea* (London). Herausgeber der *Musikgeschichte Österreichs* (gem. m. Gernot Gruber, 1977/79, ²1995), des *Oesterreichischen Musiklexikons* (2002–2006, online fortgesetzt) sowie von *Johann Joseph Fux. Leben – musikalische Wirkung – Dokumentation* (2015). Bücher und Aufsätze v. a. über Musikhandschriften (*Choralhandschriften österreichischer Provenienz* 1991), zur frühen Mehrstimmigkeit (*Von Leonin zu Perotin* 2007, *Das sogenannte Organum* 2011), zur österreichischen Musikgeschichte und Musikwissenschaft.

HERBERT SCHNEIDER, Emeritus der Universität des Saarlandes, ist Herausgeber der *Musikwissenschaftlichen Publikationen* (Band 50 ist in der Herstellung) und der *Œuvres complètes* von Jean-Baptiste Lully (mit J. de La Gorce). Seine Forschungsschwerpunkte sind die Musiktheorie, die französische Musik seit dem 17. bis 20. Jahrhundert, die deutsch-französischen Musikbeziehungen und die Übersetzungen gesungener Gattungen. Unter den größeren Arbeiten erschien zuletzt seine kritische Ausgabe von Lullys *Alceste ou le triomphe d'Alcide*.