

## Zwischen musikalischer *sprezzatura* und *labeur*. Komponieren in der frühen Neuzeit als Investition

Bei der Betrachtung der Vorreden, Widmungen und Huldigungen von musikalischen Werken des 16. Jahrhunderts stechen die Beteuerungen der Komponisten ins Auge, dass ihnen die Vorlage der Werke *Mühe* bereitet hätte. Diese Hervorhebung der Mühe, die sich auch auf die Zusammenfügung mehrerer Werke zu einer Sammlung, auf die Verhandlung mit Druckern und Verlegern, auf die Suche nach einem Patron oder Widmungsträger, nicht zuletzt auf die geeignete Platzierung und Vermarktung der Sammlung in einer anonymen und überregionalen, länderübergreifenden Öffentlichkeit erstrecken dürfte, ist ein Novum. Vor allem aber verknüpft sich die konstatierte Mühe als persönliche Investition intellektueller Art ursächlich mit einem spezifischen Leistungs- und Verantwortungsbewusstsein gegenüber dem Werk, dem Patron, den Käufern und Hörern.

Im 16. Jahrhundert vollzieht sich offenbar ein charakteristischer Wandel in der Bewertung kompositorischer Tätigkeit. Akzentuiert der italienische Humanismus die einfach zu erwerbende Fähigkeit, bei deren Darbietung keine Spuren von Mühe zu entdecken sein dürfen (*sprezzatura*), werden Aufwand und Mühe Teil der öffentlichen Reflexion kompositorischer Arbeit. Die Erwähnung von Aufwand, Anstrengung und Mühe ist damit nicht mehr nur eine devote Floskel gegenüber adligen Patronen, mit der Künstler ihren Gönnern Dank erbieuten. Sie stellt vielmehr eine Individualisierung der eigenen Leistung und eine Form der Vergesellschaftung von Aufwand dar<sup>1</sup>, die, so die These, einen Baustein für neuzeitliche Werk- und Eigentumskonzepte darstellt.

Der Vorgang lässt sich sowohl in der deutschsprachigen Musiktheorie, wo das Komponieren und der Werkbegriff eng geführt werden<sup>2</sup>, als

---

<sup>1</sup> Zur Entwicklung musikalischer Individualstile vgl. K. Hortschansky, Musikleben, in: L. Finscher (Hg.), Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Teil 1, Laaber 1989, S. 23-128, hier: S. 111-118.

<sup>2</sup> Vgl. H. von Loesch, Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Missverständnis, Hildesheim 2001. Dort polemisch gegen die in der Musikgeschichte gebräuchliche Gleichsetzung der im 16. Jahrhundert für musikalische Werke genutzten Bezeichnung *opus perfectum et absolutum* mit dem Werkbegriff des 19. Jahrhunderts.

auch in Sammlungen englischer, französischer und italienischer Komponisten belegen. Sie heben die investierte Zeit und Mühe (engl. *labour*, *effort*; ital. *fatica*) indirekt als Legitimation der Veröffentlichung heraus.

Im Folgenden sind diese Beobachtungen im Sinne einer Archäologie der Propertization in der Musik zu sondieren. Der Begriff Propertization zielt auf die Ausbildung einer kulturellen Praxis, bei der Fragen der Eigentumbildung und des Eigentumsschutzes zunehmend an Bedeutung erlangen<sup>3</sup>. Musikalische Propertization in der frühen Neuzeit ist durch ein Bündel informeller Arrangements, expliziter Rechtsbefugnisse von Druckern, Verlegern und Komponisten, durch Aufführungs- und Honorarreglements und durch die Etablierung des Urhebernamensrechtes geprägt. Zudem überschneiden sich im fraglichen Zeitraum spätabsolutistische und modern-merkantilistische, leistungsbezogene Patronatsmodi, in denen Komponisten agierten<sup>4</sup>.

Erst in allerjüngster Zeit werden in der Geschichte des musikalischen Urheberrechts das überraschend frühe „Rechtsbewußtsein und Durchsetzungsvermögen“ und „überraschend früh entwickelte Urheberrechtsvorstellungen der Autoren“ dokumentiert und reflektiert.<sup>5</sup> Vorliegender Text möchte Anhaltspunkte dafür bieten, wie diese Zusammenhänge vor dem Hintergrund von Eigentumsrechten als kulturellen Handlungsrechten in der Musik und im Musikdruck vertieft werden könnten. Zudem plädiert er dafür, diese Entwicklungen in eine historische Soziologie musikalischer Autor-Funktionen einzubeziehen. Chronologisch siedeln sich die folgenden Materialien im Vorfeld eines musikalischen Eigentumsdiskurses und der juristischen Regelung des Urheberrechts an.

Die Perspektive der Propertization bietet die Gelegenheit, rechtshistorische Fragen zu verbinden mit der Erforschung musikalischer Subjektivität in der frühen Neuzeit, mit der musikalischen Professionalisierung<sup>6</sup>, der Inszenierung von musikalischer Autorschaft und der Würdigung von Kompositionszeugnissen als Werken, die unabhängig vom Urheber zirkulieren können und Bewertungen unterworfen werden (*opus perfectum et absolutum*).

<sup>3</sup> Grundlegend für den Zeitraum H. Siegrist, *The History and Current Problems of Intellectual Property (1600–2000)*, in: A. Zerdick/A. Picot u. a., *E-Merging Media. Communication and the Media Economy of the Future*, Berlin 2005, S. 311–329.

<sup>4</sup> Vgl. für England G. A. Philipps, *Crown Musical Patronage from Elizabeth I to Charles I*, in: *Music & Letters*, (1977) 58, S. 29–42.

<sup>5</sup> Siehe Th. Bösch, Art. „Urheberrecht“, in: L. Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd.9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1203–1214, hier: 1204 und 1207.

<sup>6</sup> Siehe C. Kaden; V. Kalisch (Hrsg.), *Professionalismus in der Musik*, Essen 1999.

Welche Funktion könnte das Eingeständnis von Mühe und Aufwand gehabt haben? Handelt es sich um einen Mechanismus der Authentifizierung? Steht das Eingeständnis für die Inanspruchnahme eines individuell auszufüllenden Handlungsspielraumes? Signalisiert die investierte Mühe eine Neupositionierung von Musik in der Ökonomie kultureller Produktion?

Offenbar ist diese Verschiebung nur vor dem Hintergrund neuer Positionen gegenüber künstlerischer Arbeit und ihrer Professionalisierung nachzuvollziehen. Obgleich in den gelehrten Traditionen des Abendlandes Musik als *Aktivität* apostrophiert wurde, als *ars bene modulandi*, sind die jeweiligen materiellen, zeitlichen und intellektuellen Erfordernisse kaum thematisiert worden. Musik scheint wegen ihrer transzendenten Natur eher auf gleichsam *unhörbaren* Anstrengungen beruht zu haben. Im Spätmittelalter stellte Komponieren, in der Tradition des Aristoteles, eine Variante von Formgebung dar: *introducere formam artis in materiam*. Für Johannes des Grocheio bedeutete *componere* einen höchst künstlichen, zutiefst intellektuellen Prozess, eine poetische Technologie, die der Materie ihre Form zu geben vermochte<sup>7</sup>. *Compositio* bezog sich darauf, die formgebenden Prozeduren zu verstehen. Die Künste im Allgemeinen stellten ein *officium* vor Gott dar. Musik war als *participatio* an göttlicher Wahrheit eine Wissenschaft und Kunst, die über das Klingende hinaus in den Bezirk ontologischer Wahrheiten reichte und damit abbildenden Charakter hatte. Mit dem bei Cusanus reflektierten *anagogicus mos*, dem Bild des Künstlers, der der Natur nachschaffe (*natura naturans*), obwohl er nach Aquinas nur akzidentelle Formen schaffen könne<sup>8</sup>, sind Anhaltspunkte für das Selbstverständnis mittelalterlicher Komponisten benannt. Erst am Ende der Scholastik wurde die Spannung zwischen den *artes mechanicae* und den *artes liberales* aufgelöst. Die mechanischen Künste konnten den Status einer *scientia* annehmen, da auch in ihnen eine *ratio* wirkte.<sup>9</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint die Neuartigkeit frühmoderner Konzepte artistischer Inspiration und Autorschaft umso drastischer.

Bei dem Dichter-Komponisten Guillaume de Machaut (1300–1377) lässt sich das Bedürfnis nachweisen, das eigene *Œuvre* zu ordnen und bereits im Hinblick auf Leser und Publikum zu agieren<sup>10</sup>. Machauts Ver-

<sup>7</sup> Vgl. E. Fladt, Der artifizielle Prozeß im Hochmittelalter, in: Die Musikforschung, 40 (1987), S. 203-229.

<sup>8</sup> Art. „Kunsttheorien im Mittelalter“, in: N. Angermann (Hg.), Lexikon des Mittelalters, Bd. 5, München 1991, Sp. 1573-1576.

<sup>9</sup> Art. „Arbeit“, in: N. Angermann (Hg.), Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, München 1991, Sp. 859-883 und Art. „Artes mechanicae“, Sp. 1063-1065.

<sup>10</sup> K. Brownlee, 1342: Guillaume de Machaut writes his *Remède de fortune*. Lyricism in the Age of Allegory, in: D. Hollier (Hrsg.), A New History of French Literature, Cambridge MA und London 1994, S. 109-114.

waltung seines eigenen Werkes verschob den Fokus von der generellen Tätigkeit des Dichtens und Komponierens hin zum einzelnen Werk. Dies brachte eine Monumentalisierung der eigenen Leistung mit sich, in denen sich Rollenbilder des Liebenden als poetisches Subjekt, des Klerikers und des dichtenden und komponierenden *faiseur* brechen.<sup>11</sup> In seinen Kompositionen, die ein hohes Maß an Aufmerksamkeit bei Lesern und Hörern voraussetzen und sich durch formale Balance auszeichnen, wird der Anspruch, den Machaut mit seinem Verhalten dem Werk gegenüber markierte, künstlerisch eingelöst.

Eine weitere Konstellation, in der sich künstlerisches Leistungsbewusstsein manifest wird, stellen die franko-flämischen und burgundischen Musikergenerationen und ihre Werkstrategien dar. Die Dichter dieser Ära unterstrichen mit den Bezeichnungen *facteur*, *faiseur* und *rhétoricien* die aktive Leistung, die in der Bezeichnung *architecte de la parole* besonders hervortritt und die Aktivität der Buchstabenfügung sowie die Materialität ihres Mediums in den Mittelpunkt rückt. Die Musiker der Zeit verstanden Komponieren als Problemlösungsprozedur, als eine Heuristik, die in der Meisterung aller Regeln mit komplexem ästhetischem Anspruch kulminierte. Guillaume Dufay (1400–1474) als der überragende Meister des 15. Jahrhunderts<sup>12</sup> wurde als Komponist anerkannt, der der Musik in einem pathetischen Sinn etwas zu geben vermochte und ihre Standards neu definierte. Aus der kollektiven Anstrengung mehrerer Generationen, die aus den Netzwerken der Kathedralschulen (*maitrise*) als kulturelle Eliten in der Musik hervorgingen, ragte Dufay heraus. Gedächtnismotetten von Schülern und Kollegen belegen die individualisierbare Leistung dieses Meisters. Er verlieh der Personalisierung musikalischer Stilstiken einen neuen Impuls. Komponisten definieren sich zunehmend über ihre Werke und weniger über ihre Ämter und Funktionen. Nicht von ungefähr fällt die neue Monumentalisierung kompositorischer Fähigkeiten zusammen mit dem durch Reinhard Strohm in die Zeit um 1450 datiertem Auftauchen von tatsächlichen kompositorischen Ambitionen, mit der regelrechten Arbeit an einer künstlerischen *imitatio*, die andere individuell übertreffen möchte<sup>13</sup>.

Doch die Entwicklung hin zur Forcierung von Komponieren als mühsamer Tätigkeit verlief nicht geradlinig. Hier sind nationale und kontext- sowie gattungsspezifische Ausprägungen zu berücksichtigen. Im Milieu des italienischen Humanismus wurde als Gegenbegriff zu merkantilistischen Bestimmungen von Leistung und Mühe die Praxis

---

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Vgl. P. Gülke, Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts, Stuttgart 2003.

<sup>13</sup> R. Strohm, The Rise of European Music 1380–1500, Cambridge 1993, S. 9.

der *sprezzatura* diskutiert, die scheinbar mühelose Erwerb von Fähigkeiten zur etikettenkonformen Darbietung im größeren Kreis. *Sprezzatura* steuerte als Gebot der Etikette und als rhetorische Anforderung an die *actio* sowohl die Konversation als auch das Erlernen und Darbieten von Sprachen, Instrumenten und anderen Fähigkeiten<sup>14</sup>. Dieser humanistischen Gesprächskultur lassen sich die merkantilistischen Kontexte der französischen Musikkultur gegenüberstellen. In ihnen wurde das künstlerische Werk zur Projektionsfläche von Arbeit, Aufwand und Mühe. Es verlässt damit den Raum rhetorischer *imitatio*, aber auch der *natura naturans* – insbesondere sprachliche Schöpfungen verlangen nach einer regelrechten, den Reichtum der Sprache mehrenden Verwaltung.

Die Verschiebungen gegenüber der Anerkennung von Arbeit und Leistung und im Verhältnis zu *otium/negotium* und künstlerischer wie handwerklicher Leistung, die hierin zum Ausdruck kommen, sind für die Musikgeschichte noch nicht erschlossen worden, sind aber für eine Archäologie von Mühe und die Etablierung kultureller Propertization unbedingt beachtenswert. Gerade aus der gemeinsamen Analyse von Prozessen der Professionalisierung, der Problemgeschichte des Komponierens und der Herausbildung von Verantwortungs- und Leistungsbeusstsein, die sich unter Umständen auch in der musikalischen Struktur und musikalischen Semiotisierung<sup>15</sup> zeigen könnte, ließ sich unser Verständnis neuzeitlicher Musik und Musikkultur vertiefen.

Nutzt man die Einsichten der Forschungen zur französischen Sprachgeschichte, ließen sich in einer ersten Sichtung auch musikalische und musikwirtschaftliche Phänomene des 16. Jahrhunderts in neuem Licht interpretieren. Die klug disponierte Vorratswirtschaft des privilegierten Pariser Notendruckers, Typenschneiders und Verlegers Pierre Attaignant ist bekannt<sup>16</sup>. Sie hatte die Blüte einer gesamten musikalischen Gattung, der Pariser Chanson, ermöglicht<sup>17</sup>. Die in Attaignants

---

<sup>14</sup> Gegen 1600 wird *sprezzatura* auch zu einem Gebot der Aufführung vokaler Musik. Siehe G. Caccini, *Le nuove musiche*, Florenz 1602, „Ai lettori“.

<sup>15</sup> Gemeint ist der Anspruch musikalischer Werke, nun gleichsam ‚alles‘ im kleinen zeigen zu wollen. Die damit einhergehende gesteigerte Semiotizität, Beredtheit und Diskursivität hängt mit der Krise religiöser Weltentwürfe und das alten *harmonia*-Begriffs zusammen. Vgl. C. Kaden, Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musikbegriffs, in: W. Lipp (Hrsg.), *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*, Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag, Berlin 1992, S. 27-53.

<sup>16</sup> Vgl. L. Finscher, *Volkssprachige Gattungen und die Musik außerhalb Italiens*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 1), Teil 2 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 3.2.), S. 437-564, hier: 521-524.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 499-536 über die Pariser Chanson.

königlichem Privileg vom 18. Juni 1531 gewählten anerkennenden Formulierungen von der „longue consumption de temps“, der „difficile imagination“, „longue excogitation et travail“, vom „merite de ses la-beurs“<sup>18</sup> erlangen ihre Konturen in dem merkantilistischen Kontext, der in der Sprache und den Künsten eine Ressource erblickte, die auszubeuten und zu mehren war. Nach Philippe Desan fand nach 1550 die materielle und ökonomische Artikulation der Gesellschaft und sozialer Prozesse in Begriffen des Profits, der Steigerung und des Wachstums statt. Auch die Sprache wurde als etwas erachtet, das expandieren und Profit abwerfen konnte, ja die Sprachhumanisten nahmen merkantilistische Anschauungen vorweg. Was für die Dichter der Pleiade noch göttliche Inspiration durch die Musen war, wurde damit durch eine Arbeitsmentalität, eine *mentalité ouvrière*, verdrängt<sup>19</sup>. Sie setzte eine lange und harte Schulung voraus. Die Sprache wurde einer ökonomischen Logik unterworfen: erst die *labeur poetique* ermöglicht ihren Reichtum. Dichter waren angehalten, neue Wörter zu erfinden, die verschiedenen Dialekte einzuschmelzen und einen linguistischen Mehrwert zu schaffen.

*Labeur* wurde zum bevorzugten Ausdruck, um die Aktivität des Verfassens von Texten zu beschreiben. Es ist nun nahe liegend, ermuntert durch die profitorientierte Ausrichtung des Betriebes von Attaignant, auch in der Musik nach Spuren merkantiler Haltungen zu suchen. Kam der Musik in ähnlicher Weise wie der Sprache der Status von Kapital zu, das bearbeitet werden müsse und an das Wert- und Quantifizierungsfragen herangetragen wurden? Schließlich bestanden in der Pleiade enge Verbindungen zwischen Dichtern und Komponisten. Wurde Musik einer *labeur musicale* unterworfen, um – in Anlehnung an eine Formulierung des Literaturwissenschaftlers Terence Cave<sup>20</sup>, neben *cornucopian texts* nun auch ein akustisches Füllhorn, *cornucopian sounds*, zu bestücken?

Guillaume Costeley (um 1530–1606) war ein Mitglied des Kreises von Antoine de Baif. Im Jahr der Gründung der Baif'schen Akademie

<sup>18</sup> „[...] hoher Zeitverbrauch, schwierige Vorstellungskraft, langes Ausdenken und Arbeit“. Siehe den Wortlaut des Privilegs »Francoys par la grace de dieu Roy de France [...]«, das Attaignant dem Primus liber viginti missarum musicalium [...] beigegeben hatte. Faksimile bei D. Hertz, *A New Attaignant Book and the Beginnings of French Music Printing*, in: *Journal of the American Musicological Society*, XIV (1961) 1, S. 9-24, Tafel V.

<sup>19</sup> Die Darstellung des linguistischen Merkantilismus hier und im Folgenden nach P. Desan, *La richesse des mots. mercantilisme linguistique à la Renaissance*, in: ders. (Hrsg.), *L'Imaginaire économique. Themenheft der Stanford French Review*, 15 (1991) 3, S. 297-322. Dort ohne Bezug zur Musik.

<sup>20</sup> T. Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford 1979.

1570 legte er seine *Musique de Guillaume Costeley* vor. Diese in Paris erschienene Sammlung manifestiert frühmodernes Selbstbewusstsein nicht nur äußerlich in Form des Titels, der den Anspruch markiert, einem ganzen Medium einen eignen Stempel aufzudrücken. Sie bietet einen kompletten Überblick über Costeleys stilistische Schaffensbreite, die Kompositionen mit Drittel- und Vierteltönen umfasste, die auf die Reformierung der Musik zielten. Den Kompositionen gehen umfangreiche mythologische und intertextuelle Referenzen in Form von Widmungssonetten voran. Im Widmungsgedicht an den Comte de Retz heißt es:

Monseigneur. ie vous doy, mon tem, & mes seruiccs,  
 le vous doy mes labeurs; tout à vous ie me doy [...]  
 Bref je vous suis debteur de mille benefices. [...]<sup>21</sup>

Der Komponist nutzt auch die Vorrede „A ses amis“, um seine Tätigkeit als *labeur* zu apostrophieren: „Qui me sera occasion de vous faire aussi bien jouïr de mes labeurs à venir que de l'œuure present“.<sup>22</sup>

Costeleys *Musique* war tief eingelassen in komplexe Patronagenetzwerke und in den akademischen Wettbewerb mit Komponistenkollegen. Dankbarkeit und Lob werden dort im Idiom von *labeur* formuliert. Der Bäif höchstselbst zählt Costeley zu den Künstlern, die den Pflug zu handhaben wüssten, „qui saches droitement manier fa charruë“. Costeley würde die Tugenden des Musiker, Poeten und Weise („musiciens, poëtes et sages“) zusammenführen und mobilisieren, „remettre en usage“. Costeley griff die landwirtschaftliche Metaphorik auf und stilisierte sich als Bauern, der eine neue Art von Samen gesät habe:

„labourer en nouveau champ, & y semer semence nouvelle pour apres la moisson, à l'aide des seurs recueillie, vous faire gouster nouveau past“.<sup>23</sup>

Diese fruchtbaren Versprechungen legen einen Hörprozess nahe, der der Einnahme eines Mahls gleicht und der dieselben Bilder exzessiver Re-

<sup>21</sup> Mein Herr, ich verdanke Ihnen meine Zeit und meine Verpflichtung, ich verdanke Ihnen meine Mühlen; alles verdanke ich Ihnen [...] Kurz: Ich bin ein Schuldner unzähliger Vergünstigungen. [...]. Vgl. Costeley, *Musique de Guillaume Costeley*, Paris 1570, Superius Stimmbuch, fol. 2v. Faksimile in Guillaume Costeley, *Selected Chansons*, hrsg. von J. A. Bernstein, New York 1989, Tafel 3.

<sup>22</sup> [Der mir Gelegenheit dazu geben wird, dass Sie sich an meinen künftigen Mühlen ebenso erfreuen werden wie am vorliegenden Werk], vgl. ebenda, Quintus Stimmbuch, Faksimile auf Tafel 4.

<sup>23</sup> [ein neues Feld bestellen und dort neuen Samen säen, um Sie nach der Ernte mit Hilfe aller zusammengenommenen Mühlen ein neues Mahl kosten zu lassen], vgl. ebenda, Tafel 4.

produktion wie in den Äußerungen der Dichter und Sprachforscher der Zeit nutzt. Ähnlich wie die Sprachforscher entlegene französische Dialekte in ein nationales Idiom einzuschmelzen trachteten, erweitert und bereichert Costeley das Tonsystem um neue strukturelle Varianten, die eine gute Ernte abwerfen könnten. Komponisten wurden damit Teil einer nationalen Erntekampagne, bei der die merkantilistischen Konnotationen offen zutage traten: Diese Sichtweise lag Costeley nicht fern: er war ein Steuereintreiber (*esleu*).

Der Komponist Antoine de Bertrand (um 1535–um 1581), der einige von Costeleys Anregungen bezüglich des Tonsystems fortführte, lässt sich ebenfalls in dieses Szenario einfügen, in dem eine Ideologie der Expansion dominierte. In der Vorrede zu seinem *Premier livre des amours* (1576) wollte er das musikalische Lexikon durch chromatische und enharmonische Genera bereichern, also durch die Ausweitung der harmonischen Basis des Komponierens. Er artikuliert sein Anliegen in Begriffen von *travail*, *diligence* und *laborieux & long estude*.<sup>24</sup>

Die Frage, ob die Musik nun die in sie investierte Mühe zeigen und ausstellen kann, weist auf die Crux frühmoderner musikalischer Professionalisierung. Musik wird eingerückt in Prozeduren des Marktes, dort wie eine Ware behandelt, und kann mithin als ästhetisches Objekt keine Garantie über seinen ökonomischen Wert erwarten.<sup>25</sup> Das Kokettieren französischer Komponisten mit dem Vokabular der Expansion und Vermehrung, die aus bewusst isolierter Warte getroffenen Äußerungen des Lautenisten und Komponisten John Dowland (1563–1626), eines Protagonisten musikalischer Melancholie<sup>26</sup>, die in diesem Maß bis dahin unbekanntem Empfehlungen zur Interpretation der Werke für Tasteninstrumente des Organisten an Sankt Peter in Rom, Girolamo Frescobaldi (1583–1643)<sup>27</sup>, stellen unterschiedliche Reaktionen auf die strukturellen Unsicherheiten dar, die der Musikmarkt mit sich brachte.

<sup>24</sup> [Arbeit, Eifer und mühevoller und langem Studieren]. Bertrand in der Vorrede zum *Premier Livre des amours*. Vgl. K. Van Orden, Sexual Discourse in the Parisian Chanson. A Libidinous Aviary, in: *Journal of the American Musicological Society* XLVIII (1995) 1, S. 1–41, hier: S. 34, Anm. 71.

<sup>25</sup> C. Kaden, Professionalismus in der Musik – eine Herausforderung an die Musikwissenschaft, in: *Professionalismus in der Musik* (wie Anm. 6), 17–32.

<sup>26</sup> S. Klotz, ‚Flow my teares‘. Melancholische *delectatio* im pathetischen Ayre bei John Dowland, in: C. Kaden/V. Kalisch (Hrsg.), *Von delectatio bis entertainment*. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik, Essen 2000, S. 53–67.

<sup>27</sup> Der Komponist spricht in der Vorrede seiner *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* [...], Rom 1615/16 von „debole fatiche“ (schwachen Bemühungen/Versuchen). Zit. nach F. Hammond, *Girolamo Frescobaldi. A Guide to Research*, New York 1988, S. 188. Das Verantwortungsbewusstsein des Komponisten er-

Ästhetisches Prestige, die tatsächlich aufgewendete Mühe, Zeit und Rohstoffe, konnten nicht in kommerziellen Begriffen quantifiziert werden. Das Szenario des einsamen Komponisten, der scheinbar durch Freunde zur Veröffentlichung seiner Werke gedrängt wurde, signalisiert die Dialektik zwischen der am Ende doch ungehörten, individuell erbrachten Mühe der Komposition und den hochgradigen Sozialisierungseffekten der Musik, die sie zu entfalten vermag, sobald sie ihren Weg in die Öffentlichkeit findet. Aufzudecken, wie die Musik diese Spannungen registriert hat, wie Umbewertungen von Arbeit und Mühe realisiert wurden und in welcher Form die Komposition Markierungen dieser vertrackten Situation in sich trägt, wäre ein Unterfangen für künftige Forschungen im Zeichen musikalischer Propertization.

Wie löst das Komponieren als heuristisches Experimentieren die rhetorische *inventio* in Nachahmung von Vorbildern ab? Inwieweit gelingt es Komponisten, den Aufwand und die Anstrengung ihres Metiers auch im Werk und den erforderlichen Interpretationsmodi (siehe Frescobaldi) zu dokumentieren, wobei hier Aspekte zu entdecken wären, die weit über rhetorische *elaboratio* hinausgehen? Werden Werke zu Gefäßen der Inszenierung von Mühe? Wie hängen diese scheinbar musikimmanenten, werkpoetischen Strategien mit der Ausbildung musikalischer Arbeitsethiken und der Erlangung musikalischer *auctoritas* zusammen? Wie lässt sich der Vergesellschaftungsgrad der thematisierten Mühe fassen? Die Beantwortung dieser Fragen, oder, vorsichtiger ausgedrückt, die Entwicklung von Kriterien, um die verschiedenen Aspekte überhaupt aufeinander beziehen zu können, würde eine Ausdehnung unserer Vorstellung von Komponieren vor dem Horizont kultureller Handlungsrechte, Arbeitskonzepte und Eigentumsbegriffe ermöglichen. Der Archäologie der musikalischen Propertization wäre mithin eine Geschichte der Phänomenologie musikalischer Mühe an die Seite zu stellen, die die Strukturierungskraft von Eigentumsfragen<sup>28</sup> in der Musik selbst zu erschließen vermag.

---

streckt sich damit nicht mehr nur auf das Werk selbst, sondern auch auf dessen Interpretation.

<sup>28</sup> H. Siegrist im Exposé zur Tagung „Eigentum und Handlungsrechte im Zeitalter der Propertization“, 27-28. Januar 2006. Siehe die Einleitung in diesem Band.