

det. Unter solchen Voraussetzungen wäre dann allerdings die Trennung der Teile der Normalfall, die Verknüpfung die Ausnahme.

Wie angedeutet, bietet die Arbeit vielfältige Anregungen, sich genauer mit der innermusikalischen Seite der Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu beschäftigen.

(Oktober 2005)

Andreas Pfisterer

CHRISTELLE CAZAUX: La Musique à la Cour de François I^{er}. Vorwort von Philippe VENDRIX. Paris: École nationale des Chartes – Programme „Ricerca“ 2002. 414 S. (Mémoires et documents de l'École des Chartes. Volume 65.)

Wie entscheidend die Etablierung, Konsolidierung und Differenzierung von Institutionen für die Musikgeschichte der Frühen Neuzeit war und welche historische und musikalische Dynamik diesem Prozess zu verdanken ist, braucht kaum betont zu werden. Umso erfreulicher ist es, dass mit der Arbeit von Christelle Cazaux ein weiterer, und zwar ein zentraler Stein in das institutionengeschichtliche Mosaik der Renaissance eingefügt wurde. Es ist nicht nur die Dauer der Regierungszeit Franz' I. (1515–1547) als Ansatzpunkt für langfristige, kontinuierliche Entwicklungen, die den französischen Königshof zu einem wichtigen Untersuchungsobjekt macht, es ist auch die topographische, um nicht zu sagen nationale Position der französischen Musik der ersten Jahrhunderthälfte, die sich mit und gegen starke musikalische Zentren in den umrundenden Herrschaftsgebieten entfaltete. Komponistenamen wie Jean Mouton, der noch als Repräsentant des internationalen Parketts gelten kann, dann aber zunehmend solche wie Claude de Sermisy und Sandrin, deren Produktion (vor allem von Chansons) als dezidiert französisch gelten kann, illustrieren die musikalische Rolle des Valois-Hofes.

Um Musik im engeren Sinn geht es allerdings in diesem Buch nicht. Cazaux hat zum Beispiel keinerlei Ehrgeiz, die meist wörtlich wiedergegebenen Instrumentennamen (etwa „hautbois“, „trompette et clairons“) mit konkreten musikalischen Inhalten und Funktionen zu korrelieren, und die wenigen Ausflüge zu stilistischen Fragen und Repertoire-Fragen, etwa bei den Motetten der 1520er- und 1530er-Jahre oder bei den Tasten- und Lautengattun-

gen, referieren Forschungspositionen, bleiben oberflächlich oder verleugnen zu stark, dass es schließlich auch eine Musikpflege jenseits der königlichen Familie gab. Auf sie zu verzichten, hätte den Fokus noch mehr auf das in seiner Dezierttheit völlig überzeugende institutionengeschichtliche Konzept des Werkes gerichtet. Mit seiner methodischen Souveränität im Umgang mit Quellen, seinen minutiösen Nachweisen, seinem klaren Aufbau, seinen einsichtigen Kategorien, seiner äußerst hilfreichen detaillierten Gruppierung der Materialfelder und nicht zuletzt mit seiner sprachlichen Gefälligkeit ist der Band nicht nur ein nützliches Hilfsmittel, das jederzeit wie ein Handbuch und in seinen überaus großzügigen Anhängen als Dokumentensammlung und Nachschlagewerk benutzt werden kann, sondern ein Buch, das eine über weite Strecken spannende Lektüre bietet. Wer sich in eine typische musikalische Organisation eines großen Hofes des 16. Jahrhunderts einarbeiten will, erhält hier eine geschlossene Darstellung, in der das Funktionieren der einzelnen Rädchen exemplarisch vorgeführt wird, in der auch die Problematik der Erforschung aufgrund lückenhafter und teils schütterter zeitgenössischer Quellen deutlich zu erfahren ist. Wer die Arbeit als Baustein einer ortsübergreifenden Geschichte der musikalischen Institutionen und des höfischen Musiklebens in der Renaissance nutzen will, erhält eine dichte Präsentation von baren sowie narrativ aufbereiteten Fakten, die er in seine sonstige Kenntnis von musikalischen Hofstrukturen und Abläufen einordnen kann. Diese Synthese muss man allerdings selbst leisten, da die Verfasserin nur ausnahmsweise Vergleiche mit anderen höfischen Verhältnissen anstellt.

Zu den Spezifika des französischen Hofes gehört etwa die Tatsache, dass Franz I. für den täglichen liturgischen Bedarf eine eigene, weniger reputierte Chapelle de plain-chant aus vorwiegend sangesfähigen Klerikern ins Leben rief, mit der die hervorragenden Sänger der privilegierten Chapelle de musique, die sich oft gar nicht am Hof aufhielten, entlastet wurden. Polyphonie konnte zwar auch im Alltag statthaben, das mehrstimmige Singen der hoch dotierten Luxusabteilung diente aber vorrangig der repräsentativen Gestaltung wichtiger Festeignisse. Diese politische Funktionalisierung spricht auch aus der Tatsache, dass die Mitglie-

der der Chapelle de musique im Unterschied zur Chapelle ecclesiastique zur Verwaltungseinheit der Chambre gehörten und Sonderauszeichnungen wie die Position eines Valet de chambre erhalten konnten. Überhaupt waren die einzelnen Abteilungen durchlässig, auch Mitglieder der auf einem Prestige-Niveau mit der Chapelle de plain-chant stehenden Écurie konnten nach einer Hierarchie der Talente in die am höchsten dotierte Charge der Chambre gelangen. Diesem Auszeichnungssystem kam entgegen, dass es noch keine definierten Ämter gab, und es ist bezeichnend, dass sich der institutionelle Schritt zu Ämtern in der wenig individuellen, vornehmlich kollektiv agierenden Écurie zuerst abzeichnete, dort, wo standardisierte Funktionen erfüllt wurden und sich die vom Hof der barocken Louis-Könige bekannten Familiendynastien zu entwickeln begannen. Hier kamen auch am stärksten die nationalen Spezialisierungen zum Tragen: Trompete, Posaune und Doppelrohrblattinstrumente waren fest in italienischer Hand, die Pfeifer kamen vorzugsweise aus der Schweiz, und die sensationellste Gruppe, die schon seit den 1530er-Jahren bestehenden Violons für Musik bei Banketten und zum Tanz, waren Franzosen (während die Geige als Instrument in der Kammer erst 1577 nachweisbar wird).

Die wichtigste Innovation war der Ausbau genau dieser Kategorie der Chambre. Frappierend ist hier der deutlich verlaufende Klärungsprozess: Die ursprünglich zur Kammer zählenden Pfeifer und Tambourins, die für Tanzmusik sorgten, wurden im Zuge einer zielgerichteten Nobilitierung ausgeschieden, so dass an Instrumentalisten Flöten- und Zinkspieler und die Sänger (zu denen auch ein Knabe sowie Tastenspieler und die Lautenisten, darunter Stars wie Albert de Rippe, zählten) übrig blieben. Die Differenzierung, die nicht nur einer größeren Effektivität diente, sondern ganz klare symbolische Signale aussandte, wird insbesondere dadurch brisant, dass Cazaux im Vorfeld das Bild eines mutmaßlich musikliebenden Fürsten destruiert hatte: Musik nahm für Franz I. symbolisch-politische Funktionen bei Hof ein, es gibt keine Hinweise darauf, dass er die Kammermusik aus eigenem musikischem Interesse verfeinert hätte. Um so bedauerlicher ist die charakteristische Quellsituation: Dort, wo das Musikleben am Hof des Très Chrétien

Roi eher konventionell war, bei den offiziellen Anlässen, kann Cazaux über fast hundert Seiten hinweg Material beibringen, aber dort, wo es innovativ war, beim Vortrag von Motetten und Chansons, Tasten- und Lautenmusik im Kammerbereich, besteht weiterhin die Kluft zwischen spärlichen pauschalen Hinweisen auf Musikpraxis und einem ganz beträchtlichen Korpus an Kompositionen, das vermutlich auch eine Rolle bei Hof spielte, vor allem aber hinsichtlich seiner Zielgruppe anonymisiert als voluminöses Verlagsprogramm von Pierre Attaignant vorliegt. Dieses Wissensvakuum hätte die Autorin eindringlicher thematisieren können, um das Verhältnis zwischen einer faszinierenden Einsicht in die institutionelle und organisatorische Struktur der Hofmusik und die quantitativ umfangreiche, aber qualitativ wenig ergiebige Darstellung der dokumentierten offiziellen Musikanlässe auszutarieren.

(September 2005)

Nicole Schwindt

KERSTIN HELFRICHT: Gregorio Allegri. Biographie, Werkverzeichnis, Edition und Untersuchungen zu den geringstimmig-konzertierenden Motetten mit Basso continuo. Tutzing: Hans Schneider 2004. Textband: XIV, 250 S., Abb., Nbsp.; Notenband: 358 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

Gregorio Allegri ist bekannt als Komponist des berühmten *Miserere*, Kerstin Helfricht jedoch stellt die Generalbass-Motetten in den Mittelpunkt ihrer Frankfurter Dissertation. Grundlage des einleitenden biographischen Teils ist ein umfangreicher Anhang mit insgesamt 43 z. T. bisher unbekanntem Dokumenten vornehmlich aus den Diarien der Cappella Sistina. Unverständlich bleibt, warum wichtige andere, nicht in den Anhang aufgenommene Dokumente, im Haupttext teils im originalen Italienisch, teils aber in deutscher Übersetzung zitiert werden. In einem Einzelfall, wo die Autorin einmal sowohl italienisches Original als auch ihre deutsche Übersetzung druckt (S. 44), bleibt die vorgeschlagene Übersetzung diskussionsbedürftig („ignorante formato“ könnte statt „unkundigen Format“ auch „[von] Unkundigem gebildet“ bedeuten). Mehrfach, so gleich bei der Festlegung des Geburtsjahrs Allegris auf 1582 (S. 3), zeigt sich eine unkritische Übernahme aus früheren Publikationen. Zwei