

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 unbekannten 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

angeblich widersprüchliche Altersangaben lassen sich durchaus vereinbaren, würde Allegris Geburtsdatum auf Mitte Mai 1583 festgesetzt: Dann stand er am 25. Mai 1591 tatsächlich in seinem neunten Jahr („in nono suae aetatis anno“, S. 145) und war am 5. Mai 1630 bei einer Kapellvisitation 46 Jahre alt.

Haberls Urteil über Allegris Lehrer Nanino als einem „der letzten Vertreter der römisch-palestrinensischen Schule“ (zitiert S. 5), wird von der Autorin im Einleitungsabschnitt ohne Zitaternachweis wortwörtlich als ihre Einstufung von Allegrì ausgegeben (S. 3). Nun hat das Palestrina-Bild gerade im letzten Jahrzehnt neue Aspekte gewonnen, darunter z. B. die im Literaturverzeichnis nicht aufgeführten Forschungen von Patrizio Barbieri, wonach Palestrina selbst als Pionier der Aufführung geringstimmig-konzertierender Motetten mit Orgelbegleitung gelten kann. In der Cappella Sistina regierte zwar der „da cappella“-Stil, in den *Vesperi segreti* der Päpste hingegen wurde dieser „da concerto“-Stil schon zu Palestrinas Lebzeiten gepflegt; Helfricht zitiert selbst ein entsprechendes Dokument aus dem Jahr 1631 (S. 148). Wenn sie die Einschätzung Bukofczers übernimmt, nach der Venedig das Zentrum des Fortschritts war, Rom hingegen das Bollwerk des Traditionalismus, so ignoriert sie eine Reihe von Dokumentenbelegen, nach der die neue Praxis geistlicher Generalbassmusik als originär römische gelten kann. Lodovico Grossi da Viadana komponierte seine geistlichen Konzerte bekanntlich 1596/97 in Rom, Emilio de' Cavalieri brachte ebendort 1600 seine *Rappresentazione di anima e di corpo* zur Aufführung. Noel O'Regan hat vor fünf Jahren auf die Anfänge der römischen Konzertpraxis bei Asprilio Pacelli hingewiesen. Und auch ein von Banchieri 1609 veröffentlichter Brief Agazzaris spricht speziell von einer Praxis römischer Musiker des „consertare con Organo“.

Lässt die Arbeit eine kompetente Einordnung in solche Traditionen somit vermissen, so verbleiben dennoch interessante Analysen. Umfassend werden Textvorlagen ermittelt und in den liturgischen Usus eingeordnet. Helfricht stellt die durchweg klare Formstruktur analytisch heraus und veranschaulicht sie in Formtabellen: „Jede Verszeile wird mit einem eigenen Soggetto vertont und als neuer Abschnitt durch eindeutige Kadenzklänge geglie-

dert“ (S. 93). Es gelingt der Nachweis, dass „die modale Tonartenlehre [...] auf die Motetten Allegris applizierbar“ (S. 143) ist – elf zweistimmig-konzertierende Motetten werden mit Kadenzplänen und Angabe der Stimmumfangs analysiert. Helfricht geht dabei von der Achtzahl der Modi aus, Kompositionen im 3. oder 4. Modus sind nicht vertreten. Die modal interessante dreistimmige Motette *Euge serve bone*, die im Sinne einer *Mutatio toni* zu deuten wäre, bleibt leider ohne Analyse. Wichtig sind die analytischen Differenzierungen, wo der Generalbass selbständige Fundamentfunktion erhält und wo er bloße Verdopplungsstimme ist: „Die Motetten für zwei Baßstimmen und Bc. sind faktisch nur Bicinien, da der Generalbaß immer abwechselnd eine der beiden Gesangsbaßstimmen verdoppelt“ (S. 101; im Denken des 17. Jahrhunderts allerdings sind auch Motetten für zwei hohe Stimmen und Generalbass prinzipiell Bicinien, da der Generalbass nicht als eigene Stimme zählte). Wenig Aufmerksamkeit erfährt die ausgefeilte Ornamentik, deren Parallelen zur solistischen Verzierungstechnik im *Miserere* eine Untersuchung wert wären. Etwas unbeholfen wirkt zuweilen die sprachliche Ausdrucksweise, für „Wohlhabenheit“ (S. 25) oder „polychoral“ (S. 56 f.) kennt die deutsche Sprache die einfachen Worte „Wohlstand“ und „mehrchörig“.

Zwei Register ermöglichen das Auffinden von Namen, Sachbegriffen und Werktiteln im Hauptteil der Arbeit. Das Werkverzeichnis ist ein Quellen- und Editionsverzeichnis ohne Werkzählung und thematische Incipits, das leider keinen Zugriff nach Titeln ermöglicht. Verschollene Quellen sind teils berücksichtigt (D-MÜs: Hs. 53), teils ignoriert (San Maria in Vallicella, Chiesa Nuova). Von den beiden überlieferten Drucksammlungen mit konzertierenden Motetten (1619/21) können insgesamt vier wohl aus dem 19. Jahrhundert stammende Abschriften nachgewiesen werden. Ein Fétis offenbar noch zugänglicher, heute aber verschollener erster Band gedruckter *Concertini* Allegris von 1618 scheint hingegen nicht einmal in Teilabschriften überliefert zu sein. Auf eine genaue Wiedergabe von Art und Ort der Autorenzuschreibungen wird verzichtet; in einzelnen Fällen bleibt unklar, ob ein Werk überhaupt explizit Allegrì zugeschrieben ist (z. B. S. 193: „Canzona A“). Die Zuschreibungsproblematik

einer Motette *Christus resurgens* ist im Hauptteil (S. 40) diskutiert: Demnach wird erst im 19. und 20. Jahrhundert Allegri, der eine Parodiemesse über diese Motette schrieb, auch zum Autor der Vorlage. In einem späteren Kapitel (S. 63 f.) wird die Motette dann aber ohne Einschränkungen oder Verweise als Werk Allegris besprochen; im Register sind Motette und Responsorium dieses Titels separat aufgeführt, obwohl es sich offenbar um ein- und dasselbe Werk handelt.

Sämtliche 49 vollständig erhaltenen Generalbass-Motetten Allegris zu zwei bis acht Stimmen werden im zugehörigen Notenband in kritischer Edition vorgelegt, die sich auf die gedruckten Originalquellen stützt. Die Analysen des Textbandes sind somit durchweg am Notentext nachvollziehbar. Ebenfalls enthalten sind drei Motetten von Allegris Patron Giovanni Duca d'Altemps, eine davon bietet ein (im Textband nicht erwähntes) rares Beispiel für einen auf ♭-Vorzeichnung verzichtenden 6. Modus. Die Editionsqualität scheint höchst zuverlässig (einzige Ausnahme: ein rätselhafter kleiner Bogen in T. 8, S. 302). Die Notenwerte werden fast konsequent sowohl in geraden wie in ungeraden Takten auf die Hälfte verkleinert, bei Taktwechseln helfen über das Notensystem gesetzte editorische Proportionsangaben. Taktstriche werden im 4/4- bzw. 3/2-Abstand gesetzt; die Angaben zu entsprechenden Einteilungen in den Generalbassstimmen der Originalquellen sind widersprüchlich (Notenband, S. 5: „nicht vorhanden“, S. 357 „sorgfältig gesetzt“). Es ist zu hoffen, dass sich die teilweise sehr attraktiven Kompositionen, so z. B. das bildreiche Osterkonzert für zwei Bässe *Et ecce terrae motus*, das dem Text gemäß mit drei Tenören besetzte Dreikönigskonzert *Magi videntes stellam* oder die groß angelegte konzertierende Fronleichnamsmotette *Gustate et videte*, die sich als Konglomerat aus sechs verschiedenen Textquellen erweist, in der heutigen kirchenmusikalischen Praxis erneut etablieren. (November 2005) Thomas Synofzik

RAINER KLEINERTZ: *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela*. Kassel: Edition Reichenberger 2003. 2 Bände. XI, 339, 328 S., Abb., Nbsp. (DeMusica 8.)

Trotz des Forschungsbooms, den die italienische Oper des 18. Jahrhunderts in den letzten dreißig Jahren erlebt hat, gilt es noch eine ganze Reihe Wissenslücken zu schließen, insbesondere hinsichtlich des Kulturtransfers zwischen Italien und anderen Opernzentren in Europa. Der durch die politischen Beziehungen zwischen Neapel und Madrid zweifelsohne gegebene, aber bisher kaum untersuchte Austausch ist nur ein Beispiel dafür, wie viel Grundlagenforschung noch in diesem Bereich zu leisten ist. Rainer Kleinertz hat sich des Themas gleichsam aus der spanischen Perspektive angenommen und damit, das sei gleich vorweggenommen, das Fundament für hoffentlich zahlreiche weitere Untersuchungen gelegt.

Beginnend mit der Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges erläutert Kleinertz anschaulich die historisch-politischen Voraussetzungen der kulturellen Verbindung zwischen dem Königreich Neapel und Spanien, die auf beiden Seiten des Mittelmeeres wichtige Impulse setzen konnte. Anhand einer exemplarischen Auswahl von Werken zeigt er auf, dass die dynastischen Veränderungen in Spanien Anfang des 18. Jahrhunderts im kulturellen Leben und damit auch im Musiktheater zu einer Rückbesinnung auf das im emphatischen Sinne „Spanische“ führten. Die damit verbundene besondere Pflege einheimischer Musiktheaterformen wie z. B. der Zarzuela ging aber, so eine der Thesen der Studie, keineswegs mit einer völligen Ausgrenzung des „Fremden“, Italienischen einher: Wenngleich die erste nachweisbare Aufführung einer italienischen Opera seria in Madrid erst 1738 stattfand, bemühte sich der Hof z. B. schon sehr früh um eine Synthese von italienischer Musik und spanischem Drama und regte schließlich die Schöpfung einer spanischen Oper in italienischem Stil an, einer Art spanisch assimilierten Opera seria. Der Madrider Hof wurde auf diese Weise um die Mitte des Jahrhunderts, als Farinelli die Geschicke des Hoftheaters lenkte, zu einer der führenden Pflegestätten der italienischen Oper, die aufkommende Opera buffa mit eingeschlossen. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass in den 1760er-Jahren ein durchschlagender italienischer Erfolg wie *La buona figliuola* von Niccolò Piccinni und Carlo Goldoni auch vor den Grenzen Spaniens nicht Halt machte und dort in der Gattung der Zarzuela rezipiert wurde.