

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.

Von großem Wert für zukünftige Forschungsarbeiten ist der zweite Band des vorliegenden Werks, der ein detailliertes Verzeichnis aller Opern, Zarzuelas und Comedias enthält, deren Musik in der Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (E-Mm), der Biblioteca Nacional de Madrid (E-Mn) und in der Biblioteca del Palacio Real de Madrid (E-Mp) überliefert ist. Weiterhin sind alle einschlägigen Werke erfasst, zu denen ein gedrucktes oder handschriftliches Libretto nachweisbar ist, eine insgesamt von großer Akribie getragene Sammlerleistung. Aufgrund der schwierigen Datierbarkeit vieler Quellen der Biblioteca Histórica Municipal hat sich der Autor entschlossen, in seinem Katalog alle dort überlieferten Materialien aufzunehmen, darunter auch solche, die aus dem 19. Jahrhundert stammen. Deshalb stößt der Leser im Komponisten-Index des zweiten Bandes u. a. auch auf den Namen Vincenzo Bellinis, eine Überraschung, die jedoch in einer einleitenden ersten Fußnote eine Erklärung findet. Etwas undurchsichtig ist hingegen das Ordnungsprinzip des Quellenkatalogs: Italienische und spanische Titel werden nach dem Anfangsbuchstaben des im Titel enthaltenen Namens gereiht, ein vorangestellter Artikel (z. B. *el Demetrio*) dabei nicht berücksichtigt. Dieser gelangt jedoch zu Ehren, wenn das erste ihm nachfolgende Wort kein Name ist, was zur Folge hat, dass z. B. *La pescatrice* (S. 168) ganz woanders aufgelistet wird als das spanische Pendant dazu mit dem Titel *Pescar sin caña* (S. 214). Einfacher wäre gewesen, das Ordnungsprinzip des Katalogs von Claudio Sartori zu übernehmen. Dieser sortiert, wenn ein Titel mit einem Artikel beginnt, ganz pragmatisch nach dem ersten Buchstaben des ersten folgenden Wortes und ermöglicht damit einen schnelleren, weniger komplizierten Zugriff. Das bereits erwähnte Verzeichnis der Komponisten sowie zwei weitere, die die Textdichter und Titelvarianten erfassen, sind nützliche Hilfsmittel zur Erschließung des fast 240 Seiten starken Katalogs. Notenbeispiele und eine Chronologie ergänzen die Analysen des ersten Bandes, eine umfassende Bibliographie gibt einen guten Einstieg in die Literatur zum behandelten Thema.

Ungeachtet dieser kleineren Monita ist Kleinertz' Buch jedoch ohne jeden Zweifel eine Pionierleistung, die jedem, der sich mit der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts befasst,

neue Perspektiven erschließt und hoffentlich zu einer detaillierteren Erforschung des spanischen Musiktheaters jener Zeit führt.

(November 2005)

Daniel Brandenburg

*Haydns Bearbeitungen schottischer Volkslieder. Bericht über das Symposium 21.–22. Juni 2002. München: G. Henle Verlag 2004. S. 299–429, Abb., Nbsp. (Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band VIII, Heft 4, Juli 2004.)*

Es gehört zu den großen Chancen von Gesamtausgaben- und Freien Forschungsinstituten, auch einmal abseitig anmutende Themen einer grundsätzlichen Diskussion zu unterziehen. Einen solchen Gegenstand stellen die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in London beliebten Bearbeitungen schottischer Volkslieder dar (für Singstimme[n] und Klaviertrio), mitunter faszinierende Kleinode, bisweilen gar Geniestreiche en miniature, die aber heutzutage keine Rolle mehr im Musikleben spielen. Während sich Beethoven an den ihm übersandten Melodien motivisch abarbeitete, wirken die früher entstandenen Arbeiten von Joseph Haydn auf den ersten Blick wie Handgelenksübungen (dass auch noch andere Komponisten der Zeit gutes Geld mit derartigen Gelegenheitsarbeiten verdienten, wie etwa Pleyel und Kozeluch, ist weitgehend unbekannt).

Um diese Werkgruppe nicht allein als Serie XXXII der *Haydn-Gesamtausgabe* den Bibliotheksregalen zu übergeben (der letzte Band dieser Serie erscheint 2006), sondern die vielfältigen Ergebnisse und editorischen Probleme einem weiteren Kreis vorzustellen, organisierte das Haydn-Institut in Köln 2002 eine Tagung, deren (erweiterte) Texte nun zum weitaus größten Teil gedruckt vorliegen. Sowohl den kulturellen Kontext, als auch die gewichtige Rolle, die der Verleger George Thomson bei der Produktion dieser Liedbearbeitungen einnahm, erläutert Georg Kirsteen McCue, und Warwick Edwards nimmt anhand von Briefdokumenten eine Neujustierung der Chronologie vor. Doch nicht alle von Haydn aus Wien übersandten Bearbeitungen stammen von ihm selbst; so weist Marjorie Rycroft en détail nach, dass der Haydn-Schüler Sigismund Neukomm von St. Petersburg nicht nur einige Sätze nach Anweisungen arrangierte, sondern gar selbst