

zurückgehen oder in einem größeren Kontext, etwa einer Suite, durch seine Funktion als bewusster Kontrast oder Abwechslung – Simplizität versus Komplexität – motiviert sein. Dieser einengende Blick durchzieht die ganze Arbeit und lässt Händels Klavierwerke als ein großes Korpus an Unterrichtsliteratur erscheinen. Dabei scheint Händel das Unterrichten noch nicht einmal sehr gemocht zu haben – ganz im Gegensatz zu Bach, von dem eine Vielzahl von Schülern bekannt ist. Dass Händel (oder andere) seine Werke für Unterrichtszwecke herangezogen hat, ist möglich und wahrscheinlich. Es gibt jedoch noch eine Vielzahl weiterer Funktionalisierungen, die in Betracht gezogen werden müssen.

Während die unter didaktischen Gesichtspunkten vorgenommene Kategorisierung der Klavierwerke äußerst gelungen ist, hätte man im Kontext der vorliegenden Arbeit gerne mehr erfahren über die typisch englische Bezeichnung der Suite: „Lesson“, „Übung“, was aber leider unterbleibt. Ebenso werden Händels Orgelkonzerte im Zusammenhang mit sich in den Klavierwerken manifestierenden Improvisationstechniken ohne erkennbaren Grund ausgeklammert. Dabei zeigen sich gerade dort an vielen Stellen geforderte Improvisationskünste. Die gedruckten Orgelkonzerte mit ihren zahlreichen Improvisation erfordernden Ad-libitum-Passagen sind auch ein Gegenargument für Ebrechts These, dass die nur handschriftlich überlieferten Werke „für den Unterricht“ mit ihren improvisatorischen Elementen in ihrer gedruckten Fassung für ein breiteres Publikum einer Fixierung bedurften, die zum Beispiel improvisierte Akkordbrechungen sowie willkürliche und wesentliche Manieren in vorgegebener Form aufs Papier bannte. Wie Ebrecht richtig bemerkt, zeigen derartige fixierte Improvisationen Verziernungsmöglichkeiten auf – wie etwa auch die *Methodischen Sonaten* Georg Philipp Telemanns (1728 und 1732) und ähnliche Publikationen –, doch das Gros der Musik im 18. Jahrhundert kommt ohne solche Möglichkeiten aus und erwartete selbstverständlich

eine eigenständige Verzierung und Improvisation durch den dilettierenden oder professionellen Interpreten. Ein Blick über Händel hinaus hätte hier durchaus gut getan.

Der manchmal einseitige Blick mag auch darin begründet sein, dass Ebrecht vielfach auf eine relativ eingeschränkte Literaturbasis zurückgreift. Häufig werden ausschließlich Studien Siegbert Ramples (*Das Händel-Handbuch* 5) oder die Vorworte der Hallischen Händel-Ausgabe zitiert, ohne weitere Forschungen und Sichtweisen einzubeziehen. Neben der Tatsache, dass das wohlbekannte Phänomen von Händels „borrowings“ als künftiges Forschungsfeld deklariert wird, wirkt außerdem befremdlich, dass Literaturverzeichnis und Register hier zum „Anhang“ gehören.

So problematisch Ebrechts Arbeit in manchen Teilen auch sein mag, die eingehende Untersuchung der klaviertechnischen Anforderungen – und hierin liegt der unbestrittene Wert der Arbeit – führt zu einer bisher nicht erfolgten didaktischen Kategorisierung von Händels Werken für Tasteninstrumente sowie ihrer Ordnung nach Schwierigkeitsgraden und nach zu bewältigenden klavieristischen Problemen, Zielsetzungen und Progressionen. Eine solche Ordnung nahm Johann Sebastian Bach für die von ihm im Unterricht benutzten Werke für Tasteninstrumente selbst vor. Für Händel liegt nun in der Arbeit Ebrechts ein Kompendium vor, das für die Musikpraxis und die Didaktik des Cembalo- bzw. Klavierunterrichts neues Repertoire systematisch erschließt.

(Februar 2017)

Berthold Over

*Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750). Hrsg. von Anne-Madeleine GOULET und Gesa ZUR NIEDEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 719 S., Abb. (Analecta musicologica. Band 52.)*

Dieser Band präsentiert eines der Ergebnisse des von der Agence Nationale de la Re-

cherche und der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Forschungsprojekts „Musici“, das zwischen 2010 und 2012 in Rom an der École Française und am Deutschen Historischen Institut durchgeführt wurde. Das Projekt wurde von den Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes koordiniert und hat ein internationales Forscherteam für eine Untersuchung der europäischen Musiker in Venedig, Rom und Neapel zwischen 1650 und 1750 einbezogen. Das Arbeitsprogramm, in dessen Rahmen die von den Mitarbeiter(innen) parallel durchgeführten Forschungstätigkeiten durch regelmäßige Tagungen und Seminare diskutiert wurden, schließt nun mit der Vorlage zweier wichtiger Publikationen. Es handelt sich um diese Veröffentlichung und um eine Datenbank (<http://www.musici.eu>), die die Biographien der etwa 500 aus der Quellenarbeit hervorgegangenen Musiker sammelt.

Schon aus der Sicht des ausgewählten Themas zeigt sich das Forschungsprojekt „Musici“ innovativ. Die übliche Untersuchungsperspektive hinsichtlich der Migration von Musikern in dieser Zeit der westlichen Musikgeschichte und in Bezug auf Italien ist hauptsächlich die der sogenannten Diaspora der italienischen Musiker außerhalb ihres Ursprungslandes. Obwohl es ein wichtiger Ort der Ausstrahlung des musikalischen Geschmacks und für die Ausbildung der auch aus dem Ausland kommenden Musiker sowie ein Bezugsort für das Prestige der Kulturpolitik einiger mitteleuropäischen Höfe bleibt, ist Italien zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert immer weniger in der Lage, den italienischen oder den ausländischen Musikern angemessene und attraktive Arbeitsmöglichkeiten anzubieten, und verliert dadurch im Laufe des 18. Jahrhunderts seine Zentralität im europäischen Musikleben zugunsten der nördlich der Alpen gelegenen Zentren. Das Projekt „Musici“ nimmt hingegen entschieden die entgegengesetzte Perspektive zur üblichen der italienischen Diaspora ein. Ziel des Projekts ist es allerdings nicht, die Sichtweise auf die Migration

der Musiker in Europa im 17. und 18. Jahrhundert umzukehren, sondern deren Verständnis gegenüber den in der anderen Perspektive häufiger durchgeführten Recherchen zu erweitern. Insgesamt ist der Band ein glänzender Beleg für die Erklärungskraft der „histoire croisée“, die als noch relativ junges Paradigma inzwischen auch in die Musikwissenschaft eingedrungen ist. Der Vielzahl von Zentren, Herkunftsorten der Musiker, Berufen im Bereich der Musik – nicht nur Komponisten, Sänger, Instrumentalisten, sondern auch reisende Tänzer, Tanzlehrer und Instrumentenbauer – und den Rollen derjenigen, die sich auf das musikalische Leben der betrachteten Orte auswirken – Patrone, Auftraggeber, Vermittler –, entspricht die methodologische Vielfalt der verschiedenen Beiträge und die des musikwissenschaftlichen Horizonts, der sich im Hintergrund abzeichnet. In dem Projekt treffen sich Forscher(innen) und mit ihnen Arten der Musikwissenschaft verschiedener (vor allem deutscher, französischer, italienischer und angelsächsischer) Provenienz. In dieser Pluralität auf mehreren Ebenen spiegelt sich ein wesentliches Prinzip der *histoire croisée*, das der Multiperspektivität.

Die zentrale Stelle des „Problems der Beobachtungsposition“ für die *histoire croisée* wird von Michael Werner, einem Mitbegründer dieses Paradigmas, hervorgehoben (S. 51). Auf der Grundlage der *histoire croisée* konzentriert sich Werner auf das europäische Musikleben des 19. Jahrhunderts. Obwohl scheinbar nicht zum Zeitraum des Bandes gehörend, zeigt sich der Ansatz grundsätzlich treffend. Der Autor fasst in erster Linie einige der wichtigsten Aspekte der *histoire croisée*, die als theoretische und methodologische Voraussetzungen für die anderen Beiträge nützlich sein werden, zusammen. Er diskutiert dann eine historische Zäsur, nämlich den Wandel der Auffassung des europäischen Raums mit der Herausbildung der Nationalstaaten und der Nationalismen, die gültig für das gesamte Forschungsprogramm ist: Das Forschungspro-

jekt „Musici“ entfaltet sich strikt in einem Zeitraum vor dieser zeitlichen Schwelle. Im ersten der vier einleitenden Beiträge, die auch den Werners einschließen, wird die allgemeine Perspektive der Recherche präsentiert: Diese stellt die dynamischen Paradigmen der Beziehungsgeschichte (*histoire croisée*) den statischeren der traditionellen Historiographie voran (Gesa zur Nieden, S. 13f.). Das Projekt geht in die Richtung einer sozialen und kulturellen Geschichte der Musik, in der das Interesse an der Identifizierung der konkreten Gründe für die Beziehungen unter Personen oder Institutionen und für die daraus oft folgende stilistische Hybridisierung dasjenige an der Definition von abstrakten Modellen und ihrer Generalisierung überwiegt. So kann das Kulturmodell Italien, statt einfach nur bestätigt zu werden, in drei relationale Aspekte differenziert werden: „Erstens die Professionalisierung europäischer Musiker durch Unterricht im ‚Land der Musik‘, zweitens die Zugangsbedingungen und -mechanismen für auswärtige Musiker in den Netzwerken und Institutionen vor Ort und drittens die politischen Konkurrenzen der verschiedenen europäischen ‚nazioni‘ oder Kulturen, die symbolisch auch mittels Musik ausgetragen werden“ (S. 20). Obwohl im betrachteten Zeitraum die Migration von ausländischen Musikern nach Italien abnimmt, stagniert sie nicht. Venedig ist auf dem Abstieg, aber seine *Ospedali* bleiben international hoch angesehene Institutionen für die Ausbildung der Musiker. Neapel ist trotz der komplexen Wechsel der herrschenden Königshäuser seit den frühen Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auf dem Aufstieg und wird eine grundlegende Etappe für die Laufbahn der europäischen Opernkomponisten. In Rom spiegelt sich die Mannigfaltigkeit des sozialen und kulturellen Kontextes in dem Polyzentrismus und Kosmopolitismus des musikalischen Lebens wider. Wenn sie detaillierter betrachtet werden, wie es der zweite Beitrag tut, können diese historischen Bilder der Musikzentren beträchtlich bereichert werden. Um die Interaktion unter Menschen,

Institutionen und lokalen Kontexten im Europa vor der Epoche der Nationen zu verstehen, ist es auch im Falle dieser drei italienischen Musikstädte wesentlich, neue und geeignete, nicht mit dem Begriff der Nation verbundene räumliche Kategorien zu suchen und jeden Einzelfall der Aufnahme des „Fremden“ sorgfältig zu erwägen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die Triade „Ausländer/Auswärtiger/Fremder“ neu zu interpretieren (Anne-Madeleine Goulet). Die Arbeit des traditionellen Historikers bleibt indessen auf jeden Fall nötig, um den Rahmen der Recherche, und sei es auch nur durch die Systematisierung der zur Thematik wichtigen Fakten (Merkmale des italienischen musikalischen Kontextes zu Beginn des 18. Jahrhunderts; die Arten und Zwecke der Reisen der ausländischen Musiker nach Italien in dieser Zeit) zu vervollständigen. Das ergibt sich im vierten einleitenden Beitrag (Michael Talbot).

Die musikalischen Beziehungen zwischen Venedig, Rom, Neapel und dem Ausland, aber auch der drei Städte untereinander und mit den anderen Städten Italiens werden hinsichtlich der Bewegung und der Anwesenheit von fremden Musikern und anderen dem Musikleben verbundenen Persönlichkeiten durch die folgenden 22 Beiträge untersucht. Das Thema wird durch in vier Abschnitte gegliederte Einzelstudien „mappiert“. Im ersten Abschnitt wird ein Blick auf das musikalische Leben der drei italienischen Städte als „europäische Musikmetropolen“ geworfen. Die Auswirkung der fremden Musiker wird aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet: aus dem der Geschichtsschreibung, mit einer Erkundung von mehr oder weniger bekannten Dokumenten, die bezüglich der Haltung der musikalischen Institutionen der Stadt in Venedig (David Bryant und Elena Quaranta) und Neapel (Daniel Brandenburg, Mélanie Traversier) gegenüber Ausländern und Auswärtigen aufschlussreich sind; aus dem kulturellen, mit einer Interpretation des römischen musikalischen Kontextes des 17. Jahrhunderts im Wesentlichen als ein Produkt des Aus-

tausches und als ein spannendes Beispiel von Hybridisierung (Federico Celestini); aus einem zwischen Musikgeschichtsschreibung, Sozial- und Kulturgeschichte, mit einer erhellenden parallelen Analyse von theoretischer Debatte und musikalischer Praxis in Bezug auf die Rolle der französischen Musiker in Rom im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert (Gesa zur Nieden). Der prosopographische Horizont der Verflechtung der Biographien jener vielen Persönlichkeiten, die sich nach Italien bewegen, bestimmt den zweiten Abschnitt. Themen der Aufsätze sind die kroatischen Musiker in Venedig, Rom und Neapel (Stanislav Tuksar), die Musiker aus dem deutschsprachigen Raum (Juliane Riepe, Britta Kägler) und allgemeiner die Musiker und die Tänzer aus dem Ausland in Rom (Élodie Oriol), die ausländischen Orgelbauer in verschiedenen italienischen Städten (Florian Bassani), die internationalen Reiserouten der Schauspieler (Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione) und schließlich die Reisen Johann Adolph Hasses, die anhand der Ikonographie zweier Porträts des Komponisten betrachtet werden (Diana Blichmann). Die Aufsätze des dritten Abschnitts konzentrieren sich auf die Formen der Patronage durch ein wichtiges Beispiel von französischem Mäzenatentum im Rom der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Anne Madeleine Goulet) und auf das Vorhandensein und die Rolle der ausländischen Musiker bei Institutionen wie den nationalen Kirchen (Michela Berti) sowie den deutschen und flämischen Bruderschaften (Émilie Corswarem) in Rom, den römischen und venezianischen Ospedali (Caroline Giron-Panel), den Konservatorien und anderen Musikinstitutionen in Neapel (Giulia Anna Romana Veneziano). Die fünf Beiträge des vierten Abschnitts beschäftigen sich mit der Beziehung zwischen musikalischem Stil und der Mobilität der Musiker. Einflüsse und Spuren des überlokalen Austausches und Transfers werden facettenreich diskutiert: am Beispiel der ebenso einzigartigen wie problematischen venezianischen Opern-Scrittura für Ales-

sandro Scarlatti im Jahre 1707 (Berthold Over), der französischen Musiktheaterexperimente in Italien und der Auswirkungen des französischen Stils auf die italienische Oper im frühen 18. Jahrhundert (Barbara Nestola), des italienischen Einflusses auf die harmonischen Gestaltungsmittel Marc-Antoine Charpentiers (Graham Sadler und Shirley Thompson) und der Musik von Johann Joseph Fux (Harry White), schließlich der stilistischen Konfiguration der Oratorien Hasses (Peter Niedermüller). Den Beschluss des Bandes bildet der Bericht über die Round-Table-Diskussion am Ende der letzten Tagung des „Musici“-Projekts, wo über die Zirkulation in Italien von spanischen (Juan José Carreras) und deutschen Musikern, vor allem Hasse (Raffaele Mellace), und die mannigfaltige Auswirkung der musikalischen Gattungen in den Kulturtransferprozessen (Thierry Favier) nachgedacht und abschließend die „Musici“-Datenbank (Michela Berti und Torsten Roder) vorgestellt wird.

In der Spannweite zwischen Makro- und Mikrogeschichte, traditioneller Geschichtsschreibung und historiographischer Interpretation nach den Paradigmen der Beziehungsgeschichte, Prosopographie und Ikonographie, Sozial- und Kulturgeschichte der Musik und stilistischer Analyse liegt sicherlich eine der Stärken der Publikation, die eine gründliche und erschöpfende Untersuchung des betrachteten historischen Phänomens bietet. Schon allein der Nachweis der Verflechtung der vielen Geschichten reisender Musiker, des hybriden Wesens der Konzeption der Musik, der Stilvielfalt dieser Epoche jenseits der theoretischen Klassifikationen und Einschränkungen; ferner die Hervorhebung der Notwendigkeit, eine generalisierende Vorstellung zugunsten der konkreten Individualität der Begegnung und des Austauschs der historischen Akteure aufzugeben; die wirksame Kontextualisierung der Laufbahnen von wichtigen Musikern wie Georg Friedrich Händel, Hasse oder Christoph Willibald Gluck im weiteren Rahmen der europäischen Migra-

tion, an der sie teilnahmen – all dies sind äußerst bedeutungsvolle Ergebnisse, die den voluminösen Band zu einer Referenzpublikation zum Thema machen.

(Januar 2017)

Matteo Giuggioli

*Die Musik- und Theaterpraxis der Jesuiten im kolonialen Amerika. Grundlagen. Desiderate. Forschungsperspektiven. Hrsg. von Christian STORCH. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2014. 210 S., Abb., Nbsp.*

Der hier anzuzeigende Band reiht sich ein in eine wachsende Zahl von wissenschaftlichen Arbeiten zur Gesellschaft Jesu als wichtigem Akteur in der frühneuzeitlichen Musik- und Theatergeschichte. Seit der Entdeckung zahlreicher Notenhandschriften aus den Jesuitenmissionen der Chiquitos in Südamerika ist die Forschung grundsätzlich auch in der Lage, über die literarischen Beschreibungen der Musikpraxis hinauszugehen. Aufführungen und Einspielungen einzelner Kompositionen aus dem Umfeld der Mission mehren sich. Mit Blick auf die empirische Grundlage hat sich die Basis für die Erforschung jesuitischer Musikpraxis in den Missionen dadurch dramatisch verbessert. Hinzu kommt ein generelles Anwachsen der Forschungsinteressen für die diversen jesuitischen Interventionen in die zeitgenössische Kunstproduktion. Nicht zuletzt wegweisende Überlegungen von John W. O'Malley führten in den letzten Jahren zur Einsicht, dass die Jesuiten ihre Bemühungen zur christlichen Intensivierung in Europa wie in Übersee als sehr umfassende Bewegung kultureller Erneuerung und kultureller Einflussnahme verstanden. Mit anderen Worten: Die Forschung erkennt immer deutlicher, dass die Beschäftigung der Jesuiten mit Malerei, Dichtung, Architektur, Wissenschaft, Musik und Tanz ein zentrales Element – und nicht nur eine Vermittlungsform – der Christianisierungsarbeit der Patres in Europa und Übersee war. Die Beteiligung an den avancierten Formen zeitgenös-

schen Kunstschaffens hatte nicht zuletzt die Funktion, eine (im Sinne der Jesuiten verstandene) genuin christlich-katholische Perspektive auf die Künste zu entwickeln und zu exemplifizieren. Aus beiden Gründen, der praktischen Vermittlungsfunktion und dem Versuch einer grundsätzlichen Einflussnahme auf künstlerische Ausdrucksformen, heraus engagierten sich die Ordensleute auch in der Mission für Tanz und Musik.

Der Beitrag des Sammelbandes zu diesem aktuellen und dynamischen Forschungsfeld bleibt aufs Ganze gesehen überschaubar. Bei der Durchsicht hinterlässt das Buch einen bestenfalls ambivalenten Eindruck. Zum überwiegenden Teil liegen hier Aufsätze vor, die nach literarischen Beschreibungen der Musikpraxis in ausgewählten Quellencorpora suchen: Esther Schmid Heer nimmt sich die Texte Anton Sepps vor (S. 59–74), und Jutta Toelle wendet sich erneut dem Neuen-Welt-Bott zu (S. 75–92). Auch die Aufsätze von Jerzy Henryk Skrabania (S. 93–112) und Hans-Jakob Zimmer (S. 113–112) zu den Chiquitos sowie von Albrecht Classen (S. 133–148) zum nördlichen Mexiko verbleiben hinsichtlich der Quellen weitestgehend in den bekannten Bahnen. Dania Schüürmann nimmt in einem etwas erratischen Aufsatz punktuell Stellung zum Umgang José de Anchieta in seinen Dramen mit der Thematik von Teufel und Dämonen (S. 165–180). Marcos Holler (S. 149–164) nimmt mit Brasilien immerhin eine bisher eher nur schlecht erschlossene Region in den Blick. Hanna Walsdorf schließlich behandelt gewissermaßen den umgekehrten Fall (S. 181–205): In ihrem Aufsatz geht es nicht um die Rolle europäischer Musik in Übersee, sondern um die Präsentation von Ereignissen aus den Kolonien auf den europäischen Theaterbühnen der Societas Iesu. Insgesamt gesehen bleiben diese Aufsätze weitestgehend bei der Präsentation des literarischen Quellenmaterials stehen; sie sammeln also Aussagen der Jesuiten über die Musikpraxis. Ein ums andere Mal wird dabei eine Serie von typischen Dingen präsen-