

ner“ gepflegten Dialoglauda, die sich „in Rom großer Beliebtheit“ erfreut habe [S. 93] und von der aus es nur ein kleiner Schritt zum musikalischen Drama à la *Rappresentatione di anima, et di corpo* gewesen sei.)

Der fast schon essayistische Fluss der Darstellung, der die Lektüre so angenehm macht, hat freilich auch problematische Seiten. Eine schnelle Orientierung erleichtert er nicht. Manchmal hätte man sich eine kleinräumigere Unterteilung der Kapitel oder doch jedenfalls ein Sachregister gewünscht, mit Hilfe dessen man Stichworte wie „Da-capo-Arie“, „aria di baule“, „Pasticcio“, „Ostinato“ etc. hätte nachschlagen können. Behandelt werden sie alle, ebenso wie die Orchesterbesetzung venezianischer Opernhäuser – aber suchen muss man danach. Wer kein Anfänger mehr ist, aber auch noch kein Spezialist, bedauert vielleicht den weitgehenden Verzicht auf Literaturnachweise, der durch ausführliche Literaturlisten nur partiell wettgemacht wird. Der Deutung der Da-capo-Arie als Spiegel des (höfischen) Prinzips der Affektkontrolle (S. 320 f.) wird nicht jede(r) folgen wollen; sehr anregend ist diese These zweifellos.

Auch darüber, ob die *Accademia dell'Arcadia* ein eigenes Kapitel erhalten musste, kann man geteilter Meinung sein. Dass es kaum einen bedeutenderen italienischen Dichter der Zeit gab, der nicht „Pastor Arcade“ war, unterstreicht Leopold selbst (S. 323). Dass damit auch jene Poeten Mitglieder der *Arcadia* waren, die sich für eine Libretto-reform einsetzten, besagt aber wiederum nicht, dass eine solche Reform von der *Arcadia* ausging – dass die *Accademia dell'Arcadia* an sich ein „besondere[s] Interesse [...] an der Entwicklung der Musik“ hatte (S. 322), lässt sich schwerlich so generell sagen. Mancher mag sich an dem Terminus ‚Mäzen‘ stoßen, den Leopold auch dort verwendet, wo andere lieber von ‚Patronage‘ gesprochen hätten. Und Reinhard Keiser wurde nicht in Weisfels (S. 294), sondern in Teuchern geboren.

Aber das ändert nichts daran, dass hier endlich ein wunderbares Standardwerk vorliegt, das nicht nur jedem Interessierten zuverlässige Orientierung bietet, sondern vor allem auch auf die Oper des 17. Jahrhunderts neugierig macht.

(November 2006)

Juliane Riepe

GRETA MOENS-HAENEN: *Deutsche Violin-*

*technik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis.* Hrsg. von der Hochschule der Künste Bremen, Akademie für alte Musik. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2006. 240 S., Abb., Nbsp.

Nach ihrem Standardwerk über das Vibrato legt Greta Moens-Haenen ein Werk über die Violine vor. Für die Fülle der heutigen Streicher in zahlreichen Barockorchestern ist ein solches Buch höchst notwendig, aber leider bleibt die Autorin hinter den Erwartungen zurück.

Die pädagogische Absicht ist deutlich, und wie im *Vibrato*-Buch wendet Haenen eine Technik des Relativierens an, die die Quellen wohltuend ambivalent interpretiert. Allerdings geht sie jetzt zu weit: Ausgehend von der eigenen Situation (Musikhochschule Bremen) scheint sie dem Glauben anzuhängen, dass das Spiel auf der Barockvioline heute grundsätzlich in lockerer Schulteraufgabe geschieht und dass man diesem scheinbar einheitlichen Gebrauch gegensteuern müsste – in Verkennung des Faktums, dass das Festklemmen mit dem Kinn fast überall normale Praxis ist. Um ihren Punkt durchzufechten, strapaziert Moens-Haenen die mageren, längst bekannten Fakten bis zur Zerreißgrenze. Die Hoffnung auf neue Quellen für ihre Argumentation bleibt leider vergeblich; nach wie vor ist es nur der *Musikalische Schliissl* von Johann Jacob Prinner (1677), der den einzigen eindeutigen Beleg bereitstellt. Dieser wird gern zitiert für diese eine Aussage. Weniger gern wird zitiert, dass Prinner die Untergriff-Bogenhaltung fordert und dass sein Streicherensemble aus Geigen für die hohen und Gamben für die tiefen Register besteht. Wer A sagt, sollte gerechterweise auch B sagen und nicht nur das Bequeme herauspicken.

Gerade die Violintechnik des 17. Jahrhunderts macht eine spannende Entwicklung durch, und es wäre wünschenswert gewesen, dass sich die Autorin gründlicher mit organologischen und spieltechnischen Fragen auseinandergesetzt hätte. Die Untergriffhaltung des Bogens („französischer Griff“) wird zwar erwähnt, aber nicht deren Technik und klanglicher Unterschied zur Obergriffhaltung, was man bei diesem Buch doch wohl hätte erwarten dürfen (die akustischen Messungen von Silvia Rieder sind ihr offenbar unbekannt). Von späterer Historie wird unterschiedslos rückprojiziert, und den Lesern wird wieder das alte Märchen von

nobler, aber klanglich unbeweglicher Gambe und ausdrucksstarker, aber plebejischer Violine serviert, als gäbe es nicht eine ganze Bibliographie moderner Forschung, die diese Klischeevorstellungen relativiert.

Schließlich darf die Mär von jüdischen Geigern nicht fehlen, die von Italien aus das europäische Violinspiel revolutioniert hätten. Der einzige fundierte Artikel von Roger Prior („Jewish Musicians at the Tudor Court“, in: *The Musical Quarterly* 69 (1983), S. 253–265) steht nicht einmal in der Bibliographie; Moens-Haenen beruft sich stattdessen auf die Dissertation von Thomas Drescher (*Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing 2004, S. 91 f.) mit dem Sonderfall der jüdischen Musiker Prags, was Haenen umstandslos verallgemeinert, offenbar ohne einen Begriff davon zu haben, dass die jüdische Geschichte in Deutschland gerade während des besprochenen Zeitraums eine Martyriologie der Verfolgung war, in der die Juden anderes zu tun hatten, als Christen Geigenspiel beizubringen. Gerade bei diesem Thema zeigt das Breittreten von ein paar dokumentierten Fällen besonders schädliche Wirkungen.

Bei der Behandlung spieltechnischer Fragen anhand der Notentexte wird Haenen konkreter, und hier sind auch tatsächlich ausgezeichnete Beobachtungen und Bemerkungen zu erschnappen. Aber oft stehen gerade diese Goldkörner in unbeachteten Nebensätzen ohne weitere Behandlung, und man erhält den Eindruck, dass die Autorin zwar vieles weiß, aber dass sie ihre Gedanken nicht genügend durchdacht und geordnet hat. Damit erreicht das Buch leider das Gegenteil von dem, zu dem es geplant war: Neugier und eigenes Nachdenken zu wecken, und animiert eher dazu, geltenden Schlendrian zu perpetuieren.

(Oktober 2006)

Annette Otterstedt

MARC VANSCHEEUWIJCK: *The Capella of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674–95). History – Organization – Repertoire*. Brussels/Rome: Institut Belge de Rome/Belgisch Historisch Instituut te Rome 2003. 422 S., Abb., Nbsp., CD (*Etudes d’his-*

*toire de l’art./Studies over Kunstgeschiedenis. Band 8.*)

Die umfangreichen Studien von Marc Vanscheeuwijck zum Repertoire der Cappella von San Petronio in Bologna reichen zurück bis ins Jahr 1986, als sich dieser in Zusammenhang mit dem dortigen musikalischen Bestand mit einer sehr großen Zahl von Handschriften bedeutender Komponisten wie Maurizio Cazzati, Giovanni Paolo Colonna und Giacomo Antonio Perti konfrontiert sah. Da bisher keiner dieser Vertreter geistlicher Musik die ihm gebührende Aufmerksamkeit der Forschung erfahren hat, entschloss sich Vanscheeuwijck, die Aufführungspraxis an San Petronio unter Giovanni Paolo Colonna exemplarisch zu beschreiben und diesen Komponisten zu würdigen. Dabei fällt auf, dass bisher nur die Instrumentalmusik, nicht aber die vokale oder die instrumentaltbegleitete Kirchenmusik in den Veröffentlichungen zur Bologneser Schule Beachtung fand. Lange Zeit hatte die Forschung die Schwerpunkte auf die venezianische und römische Schule gelegt und dabei andere lokale Kunstzentren vernachlässigt, an denen nicht selten eine eigene stilistische Tradition entstand. Die Kapelle von San Petronio hatte für die Entwicklung einer Kirchenmusik mit Trompeten und Streichern im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Bedeutung erlangt. So kam es nicht von ungefähr, dass sich die Forschung – einige Wissenschaftler ausgenommen – fast ausschließlich der Instrumentalmusik von San Petronio annahm.

Als Basis für seine Forschungen betrachtet der Verfasser das Zusammenspiel zwischen instrumentaler und vokaler Praxis. Die musikalische Produktion war an der Basilika im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts von hoher musikalischer Qualität. Durch das Einbringen von politischen, ökonomischen, architektonischen und ästhetischen Aspekten in den allgemeinen historisch-kulturellen Zusammenhang der Basilika ist eine allgemein gültige Kulturgeschichte Bolognas für die Zeit von Colonnas Tätigkeit entstanden. Von großer Bedeutung für die Schilderung der Aufführungspraxis sind die monatlichen Abrechnungsbelege der Cappella, die Sonderausgaben für den Einsatz auswärtiger Musiker bei besonderen Anlässen wie dem Fest des heiligen Petronius am 3. und 4. Oktober, wobei die dekorative Ausstattung nicht zu-