

Norbert Dubowy (Salzburg)

Italienische Instrumentalisten an deutschen Höfen

Der vorliegende Beitrag knüpft an eine im Jahr 2001 veröffentlichte Studie zu italienischen Instrumentalisten in deutschen Hofkapellen an, die im Rahmen eines Publikationsprojekts zur Diaspora italienischer Musiker in Europa im 18. Jahrhundert entstanden war.¹ Innerhalb des Kontexts der europäischen Musikermigration mag es hilfreich sein, das seinerzeit gesammelte Material noch einmal zu befragen und an einigen Stellen zu erweitern. Ziel war es damals wie heute nicht, lediglich Namen und Geschichten zusammenzutragen, sondern zu versuchen, die Fakten in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Besonderes Anliegen war dabei die Darstellung der sich wandelnden Struktur der Institution Hofkapelle bzw. Hofmusik und der Verortung der darin tätigen Instrumentalisten, sowohl als Gruppe wie auch als Individuen. Während einige der Überlegungen und Fakten der ursprünglichen Studie an dieser Stelle noch einmal nachgezeichnet werden, soll es im Folgenden darum gehen, die eigenen Thesen noch einmal aufzugreifen, auf den Prüfstand zu stellen sowie durch Aspekte, die seinerzeit vernachlässigt werden mussten, zu ergänzen. Einer der leitenden Gedanken soll daher die Frage nach der Funktion der ausländischen Musiker im Verband der Hofmusik als ausführendem Medium sein sowie nach den Aufgaben und Erwartungen, die in diesem Zusammenhang an den individuellen Musiker herangetragen wurden.

Zu den Voraussetzungen

Über die Präsenz italienischer Musiker in Mitteleuropa herrschten bei den Einheimischen schon im 17. und 18. Jahrhundert Vorstellungen, die einer kritischen Prüfung oft nur bedingt standhalten. Fremdenfeindlichkeit, Voreingenommenheit gegenüber Mitgliedern eines anderen Kulturkreises, konfessionelle Konflikte, Sozialneid, das Gefühl, gegenüber Fremden benachteiligt zu sein, sind Haltungen, die auch schon im 18. Jahrhundert artikuliert wurden. Bereits zu dieser Zeit findet man die Auffassung, die Italiener würden alle guten Positionen, die man als einheimischer Musiker haben könnte, besetzen, sodass für die deutschen Musiker kein Platz bliebe. Exemplarisch ist in dieser Hinsicht eine Äußerung von

1 Norbert Dubowy, »Italienische Orchestermusiker in deutschen Hofkapellen im 18. Jahrhundert«, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hg. v. Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 61–120.

Johann Mattheson, der schon 1725 meinte: »Zu verwundern ist es / wie die Italiäner / von so langen Zeiten her / im Besitz der besten musicalischen Aemter bei den Europäischen Höfen gestanden sind / und die Einländer allenthalben weggebissen haben.«² Die Meinung ist aus Sicht derjenigen, die sich auf dem Markt behaupten mussten und für die die Fremden aus dem »Welschland« Konkurrenten waren, verständlich. Die durch Mattheson belegte Auffassung war damals schon so falsch wie heute und beruht auf einer Vorstellung, bei der das Fremde – hier in Gestalt der aus dem Süden stammenden Musikerkollegen – als größer und bedrohlicher wahrgenommen wird, als es tatsächlich ist. Denn in Wirklichkeit sprechen die Fakten eine andere Sprache; um es mit einfachen Worten auszudrücken: Es hat keine Invasion der Italiener gegeben. Und es wäre gleichermaßen falsch anzunehmen, jede Hofkapelle hätte zumindest einen Italiener in ihren Reihen haben müssen. Überblickt man die Entwicklung und den Zustand der Hofmusiken im 18. Jahrhundert, muss man zu der Feststellung kommen, dass es immer Kapellen gegeben hat, die – zumal unter den Instrumentalisten – ganz ohne italienische Musiker auskamen, so wie es Kapellen geben konnte, in denen der Anteil höher war. Auch kann sich die personelle Zusammensetzung einer Hofmusik im Laufe der Zeiten natürlich ändern. Welche Position ein ausländischer Musiker aber einnehmen konnte (und insofern ist Matthesons Erwähnung der »musicalischen Aemter« nicht ganz falsch), war wohl in den seltensten Fällen beliebig, sondern folgte bestimmten Prinzipien oder lässt sich zumindest aus den Umständen erklären, wie im Anschluss noch zu zeigen sein wird.

Eine Gesamtstatistik aller Hofmusiken des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa liegt nicht vor, weshalb alle im Folgenden genannten Zahlen nur einen relativen Wert haben. Bei ca. 30 für diese Studie statistisch erfassten Hofhaltungen, können wir in absoluten Zahlen von ca. 120 italienischen Instrumentalisten sprechen. Nicht berücksichtigt sind in dieser Zahl die Sänger sowie die Kapellmeister, die direkt als solche in ihr Amt berufen wurden. Bei den Kapellmeistern war es immer wieder möglich, dass sie über die Position des Konzertmeisters in die Stellung des Kapellmeisters aufstiegen; dies wäre in der Statistik natürlich zu berücksichtigen.

Die Namen der Musiker stammen aus diversen Quellen; zu diesen zählen zeitgenössische Publikationen wie Hof- und Adresskalender, Periodika wie Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritische Beyträge* oder Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik*, neuere

2 Johann Mattheson, *Critica Musica*, 2. Bd., Hamburg 1725, S. 81. Die hier angesprochene Haltung ist zuletzt auch beleuchtet bei Juliane Riepe, »Die meisten grossen herrn haben einen so entseztlichen Welschlands-Paroxismus.« Italienische Kapellmeister an deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts«, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 287–322.

Sekundärliteratur wie institutionengeschichtliche Untersuchungen zu einzelnen Orten, sowie Datenbanken und Verzeichnisse, darunter auch die Musikerlisten des Projekts der *Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik*, die auf der Webseite des Projekts veröffentlicht worden sind.³

Jede Zahl ist nur ein Näherungswert, da sich die Herkunft eines Musikers oft nicht bestimmen oder belegen lässt, und allein eine italienisch klingende Namensform irreführend sein kann, wie die Namen Rosetti oder Punto belegen. Ich habe an anderer Stelle über den in der Sekundärliteratur als Italiener geführten Oboisten und Flötisten Giovanni Francesco Biarelle (italianisiert: Pirelli) berichtet, der aber wahrscheinlich viel eher aus Flandern denn aus Italien stammte.⁴ In manchen Primärquellen ist die Herkunft eines Musikers genannt, andere Quellen deuten wenigstens durch die typographische Auszeichnung des Namens in einer Liste an, dass ein Musiker aus dem Ausland stammt;⁵ in einigen Fällen hat die Forschung die Herkunft eruieren können. Die Zahl 120 sagt noch nicht viel – zumal es nicht möglich ist (bzw. nicht versucht wurde) die absolute Zahl an Hofmusikern zu bestimmen. Nimmt man die Auflistung der Musiker durch die *Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik* als Vergleichsmaßstab, betragen die italienischen Instrumentalisten im Datenbestand der *Südwestdeutschen Hofmusik* nur ca. 4 Prozent;⁶ das ist ein Wert, den man mit einer gewissen Berechtigung auch für den übrigen mitteleuropäischen Raum annehmen kann.

Gleichermaßen bedeutsam ist die Frage, warum überhaupt Italiener in musikalischen Institutionen an deutschen Höfen aufgenommen wurden, ein Phänomen, das sich – mit wechselnder Intensität – seit dem 16. Jahrhundert beobachten lässt. Diese Frage wäre leicht zu beantworten mit dem Hinweis auf eine allgemeine Mode oder Schwärmerei für das Italienische auf

-
- 3 Die Musikerdatenbank ist erreichbar unter <https://www.haw.uni-heidelberg.de/forschung/forschungsstellen/hofmusik/hofmusik-musiker.de.html?> (letzter Zugriff: 17.2.2020).
- 4 Norbert Dubowy, »Musical Travels: Sources of Musicians' Tours and Migrations in the Seventeenth and Eighteenth Century«, in: *Musicians Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, hg. v. Gesa zur Nieden und Berthold Over, Bielefeld 2016, S. 207–226, hier S. 211 f. Biarelle gilt als Italiener in Dieter Kirsch, *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Würzburg 2002, S. 60; siehe auch Datensatz »Biarelle (Pirelli), Giovanni Francesco« in *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, hg. v. Josef Focht (<http://bml.o.de/b2508>, Zugriff: 1.2.2019).
- 5 Siehe als Beispiel die Auflistung der Hofmusik von Baden-Durlach in *Des hochlöbl. Schwäbischen Krayses vollständiges Staats- und Address-Buch*, Ulm 1771, S. 32. Dort sind die Namen des Kapellmeisters Hyacintho Sciatti (Giacinto Schiatti) und des Waldhornisten Pompeati durch die Verwendung der lateinischen Buchantiqua ausgezeichnet. Während Schiatti (zuvor Geiger in der Württembergischen Hofkapelle, dann Konzertmeister in Karlsruhe) hinlänglich belegt ist, scheint für Johann Heinrich Bernhard Pompeati die italienische Herkunft nicht gesichert.
- 6 Die Berechnung wurde erstellt auf Grundlage der Daten unter <http://www.hof-musik.de/html/hofmusiker.html> (letzter Zugriff: 11.6.2017). Für eine aktuellere Version siehe Anm. 3. Einzelnachweise ggf. auch in: *Südwestdeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1)*, hg. v. Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479.

Seiten derer, die für die Anstellung der Musiker verantwortlich waren, also der Dienstherrn, vom Grafen über den Fürstbischof, Herzog und Kurfürsten bis hin zum Kaiser. Aus der Sicht der Untertanen mag sich diese als übertrieben empfundene Vorliebe für alles Italienische als Bevorzugung italienischer Musiker darstellen, für die Leopold und Wolfgang Amadé Mozart den Begriff »Welschlands-Paroxysmus« verwendet haben.⁷ Aus Sicht der Dienstherrn steht, bei allen Auswüchsen, die es gegeben haben mag, die Vorstellung einer bestimmten Qualität, Schönheit und Eleganz sowie einer gewissen Aktualität, Modernität und Weltläufigkeit im Vordergrund, die man sich an den Hof holen wollte. Man kann also davon ausgehen, dass es vielerorts ein grundsätzliches Interesse an italienischer bzw. italienisch-geprägter Musik gab. Ich glaube aber, dass man an dieser Stelle durchaus tiefer gehen kann und muss, wenn man die Frage beantworten möchte, ob und wie sich diese Vorliebe und vordergründige Schwärmerei sachlich artikuliert und institutionell manifestiert. Wenn es also zur Aufnahme von italienischen Instrumentalisten an deutschen Höfen kam, um welche Musiker und um welche Instrumente handelte es sich, und warum wurden gerade diese Italiener engagiert, d. h. Spieler eines ganz bestimmten Instruments und einer ganz bestimmten Qualifikation und keine anderen? Es gibt mindestens drei Aspekte, die in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind und auf die im Folgenden eingegangen werden soll: die stilgerechte Aufführung, der Zusammenhang von sich wandelnder Ensemblestruktur und Orchester sowie unterschiedliche Aufgaben und Fähigkeiten der Spieler.

1. Italienischer Stil, d. h. spezielles Wissen zur stilgerechten Aufführung italienischer Musik

Es gibt eine bekannte Anekdote zu Georg Friedrich Händel und Arcangelo Corelli von Händels erstem Biographen John Mainwaring. Dieser berichtet, Corelli habe eine Ouvertüre Händels – man nimmt im Allgemeinen an, es sei die Sinfonia zu *Il trionfo del tempo e del disinganno* (1707) – nicht spielen können und habe sich damit entschuldigt, dass diese Musik im »französischen Stil« geschrieben sei, von dem er aber nichts verstehe.⁸ Ob sich die Episode so

7 Maria Anna Mozart an Leopold Mozart mit einer Nachschrift von Wolfgang Amadé Mozart, Brief vom 29./30.9.1777 (Bauer/Deutsch No. 339), Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart, Brief vom 4.10.1777 (Bauer/Deutsch No. 343). Alle Briefe im Folgenden nach *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg (<https://dme.mozarteum.at/briefedokumente/>; letzter Zugriff: 1.2.2019).

8 John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760, S. 56–57; in Mainwarings Bericht ist nur allgemein von Ouvertüren die Rede. Die Verbindung zu *Il trionfo* wird spätestens 1811 gezogen (siehe *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Juni 1811, Sp. 420).

zugetragen hat, sei dahingestellt, aber sie legt Zeugnis ab für das Bewusstsein verschiedener Nationalstile, und dass es speziellen Wissens und Erfahrung bedurfte, die entsprechenden Kompositionen sach- und fachgerecht, d. h. stilgerecht, aufzuführen.

Aus der Sicht der Hofkapelle war es also sicherlich wünschenswert, Musiker mit der entsprechenden Erfahrung in den eigenen Reihen zu haben. Zum einen kann dies gewährleistet sein durch einheimische Musiker, die eine derartige Zusatzerfahrung erworben haben, zum anderen aber auch durch Aufnahme von französischen oder italienischen Musikern, die ihr Gepäck an stilistischer Erfahrung mitbringen und an die Kollegen weitergeben können.

Um dieser Anforderung zu begegnen, haben zahlreiche Musiker, besonders in den Jahren und Jahrzehnten um und nach 1700, die Notwendigkeit verspürt, sich vor Ort, also in Frankreich (z. B. bei Jean-Baptiste Lully) oder in Italien (z. B. bei Arcangelo Corelli), die notwendige Erfahrung anzueignen (Georg Muffat, Agostino Steffani u. a. m.). Diese Art der Instruktion, die Weitergabe und Vermittlung im persönlichen Kontakt, ist von großer Bedeutung. Man spricht hier gerne von Schülerschaft oder Lehrzeit, doch sollte man die Begriffe nicht zu eng nehmen; in vielen Fällen waren die »Schüler« erwachsene, ausgereifte Persönlichkeiten, sodass – anders ausgedrückt – eher von einer Zusatzqualifikation oder Weiterbildung gesprochen werden sollte, wie etwa im Fall von Johann Georg Pisendels Aufenthalt 1716/1717 in Venedig.

Musiker mit der gewünschten Stilkenntnis, seien diese aus den entsprechenden Ländern herbeigeht oder seien es Einheimische mit Auslandserfahrung, sind ein Plus für die Hofkapelle und können einen das gesamte Ensemble prägenden Einfluss haben. Die Dresdener Hofkapelle wird gerne als ein Beispiel angeführt, wo ein Wechsel von einer französischen zu einer italienischen Ausrichtung zu beobachten sei, der sich mit der musikalisch-stilistischen Vorerfahrung ihrer führenden Musiker verbindet und zugleich mit dem dynastischen Wechsel von August dem Starken (Friedrich August I.) zu Friedrich August II. einhergeht.⁹ So werde der durch den flämischen Konzertmeister Jean-Baptiste Volumier (ca. 1670–1728) vertretene französische Stil durch den von Johann Georg Pisendel propagierten italienischen bzw. gemischten Stil abgelöst.¹⁰

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Sensibilität für Nationalstile besonders ausgeprägt. Bedeutsam ist vor allem der Antagonismus von französischem und italienischem Stil,

9 Siehe beispielsweise Ortrun Landmann, »The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach«, in: *Early Music* 17 / 1 (1989), S. 17–30, hier: S. 20.

10 Zu Pisendels stilistischer Einordnung siehe auch Hartmut Krones, »Johann Georg Pisendel und der ›vermischte Geschmack‹«, in: *Johann Georg Pisendel: Studien zu Leben und Werk*, hg. v. Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim 2010, S. 383–400, insb. S. 383–391.

der kompositorisch in plakativer Form auf der Ebene der musikalischen Gattungen greifbar wird. Man nennt üblicherweise die französische Ouvertüre bzw. die Ouvertüresuite einerseits, das Konzert andererseits als Paradigmen des jeweiligen Stils, was Johann Sebastian Bach ja im zweiten Teil seiner *Clavierübung* (1735) so deutlich vor Augen geführt hat. Da nach 1750 im Bereich der Orchestermusik die französische Ouvertüre als Hauptgattung der französischen Musik kaum noch eine Rolle spielt, läge es nahe zu glauben, dass sich auch der stilistische Gegensatz von französisch und italienisch erübrigen würde; aber es gab immer noch genügend andere französisch geprägte Einzelformen und Gattungen, etwa im Bereich der Tanzmusik.¹¹

Der – durchaus naheliegende – Fokus auf die kompositorischen Gattungen bzw. auf kompositionstechnische Ausprägungen von nationalen Stileigentümlichkeiten kann aber leicht den Blick auf das tieferliegende Phänomen verstellen, das die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Nationalstil eigentlich immer begleitet hat und das zugleich dessen Voraussetzung ist, nämlich die Präsenz von Französischem und Italienischem auf der Ebene der Ausführung, der Spielweise, Artikulation und Verzierung. Johann Joachim Quantz beschreibt 1752 in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* entsprechende Elemente, die er nicht – oder zumindest nicht ausschließlich – mit den Gattungen, sondern mit dem Charakter und Tempo eines Stückes in Verbindung bringt wie etwa im folgenden Absatz:

Ueberhaupt ist anzumerken, daß im Accompagnement, insonderheit bey lebhaften Stücken, ein, nach Art der Franzosen geführter, kurzer und articulirter Bogenstrich, viel bessere Wirkung thut, als ein italiänischer, langer und schleppender Strich.¹²

Die italienische oder analog französische Stilistik kann sich, wie Quantz es beschreibt, auf Tempo, Artikulation, Tonansatz und Bogenstrich beziehen, ein ganz wesentlicher Bereich betrifft aber die angemessene Verzierung, wobei bemerkenswert ist, dass hier dem Spieler – insbesondere dem leitenden Ausführenden – von italienischer Musik ein fundamentales Verständnis kompositorischer Zusammenhänge abverlangt wird und nicht allein Sinn für die einzelne Stimme:

11 Ausführlich bei Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 56, S. 268. Hier und im Folgenden zitiert nach der digitalen Textfassung des Deutschen Textarchivs (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/quantz_versuchws_1752; Zugriff: 1.2.2019).

12 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 26, S. 199.

Jedoch da zur Ausführung der französischen, weder die Wissenschaft des Generalbasses, noch eine Einsicht in die Composition erfordert wird; da im Gegentheil dieselbe zur italiänischen höchst nöthig ist: und zwar wegen gewisser Gänge, welche in der letztern mit Fleiß sehr simpel und trocken gesetzt werden, um dem Ausführer die Freyheit zu lassen, sie nach seiner Einsicht und Gefallen mehr als einmal verändern zu können, um die Zuhörer immer durch neue Erfindungen zu überraschen: [...] ¹³

Wendet sich Quantz im vorangegangenen Zitat auch hauptsächlich an den Solisten, so gibt es doch auch Anforderungen, die speziell den nicht-solistischen Musiker bzw. den Orchestermusiker treffen. Das Spektrum an Wissen und Erfahrung, das Quantz vom Spieler verlangt, ist vielfältig. Einige Momente aus der musikalischen Praxis betreffen sehr spezifische Anforderungen beim Ensemblespiel¹⁴ oder die Klangbalance im Zusammenwirken von Soloinstrument oder Singstimme mit Begleitstimmen.¹⁵ Bei der Begleitung der Singstimme durch ein Orchester etwa kommt es ganz wesentlich auf das – modern gesprochen – ›Timing‹, die Phrasierung und die Abstimmung zwischen Bass und instrumentalen Oberstimmen bzw. der Singstimme an, wie Quantz am Beispiel des Rezitativs in der Oper beschreibt, sei dies nun einfach, also nur vom Continuo, oder aber von Streichern begleitet.¹⁶ Und so resümiert Quantz über die Aufgabe der Begleitung:

Man kann daraus abnehmen, daß es nicht so gar leicht sey, gut zu accompagniren; und daß von einem Orchester, wenn es anders vortrefflich seyn will, sehr viel gefodert werde.¹⁷

Welch großer Wert auf die Ausführung der Begleitung gelegt wurde, zeigt die Anekdote um den Gastauftritt der Sängerin Elisabeth Mara 1780 in München, über die Wolfgang Amadé

13 Quantz, *Anweisung*, X. Hauptstück, § 13, S. 94.

14 Ebd., XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 6, S. 198–199, bezüglich der Ausführung eines Trillers im Unisono und Berücksichtigung des Nachhalls.

15 Ebd., *Anweisung*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 34–35, S. 205–206, über begleitende Mittelstimmen und »Bassetchen«, also hohe Begleitstimmen in Bassfunktion.

16 Ebd., *Anweisung*, ausführlich im XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 59, S. 272.

17 Ebd., *Anweisung*, XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 60, S. 273. Der Satz bezieht sich auf die Ausführung der »Ripienstimmen«, worunter hier das orchestrale Gesamtensemble zu verstehen ist.

Mozart ausführlich berichtet. Der Kurfürst bestand darauf, dass die Sängerin nicht wie gewöhnlich vom Ehemann der Sängerin, Johann Mara, der nicht Mitglied der Hofkapelle war, sondern von seinem eigenen Cellisten, dem Italiener Innocenz Danzi, begleitet wurde:

der alte Danzi – |: ein sehr guter accompagnateur :| ist erster violoncellist hier; auf einmal sagt der alte toeski |: auch Director aber in den Moment wenn Cannabich da ist, nichts zu befehlen hat :| zum Danzi |: NB: zu seinem schwiegersohn :| steh er auf, und laß er den Mara hersitzen – als dies Cannabich hört und sieht – schreyt er; Danzi, bleiben sie sitzen – der Churfürst sieht gern wenn seine leute accompagniren. [...]¹⁸

Dem von Mozart geschilderten Auftritt war bereits ein Konzert vorausgegangen, bei dem ebenfalls Mara und nicht die Musiker des Kurfürsten begleitet hatten.¹⁹ Es ist allein aus der Schilderung Mozarts nicht zu entnehmen, was dem Kurfürsten so am Akkompagnement durch die Musiker seiner eigenen Hofmusik gelegen hat.²⁰ Auch kennen wir das Repertoire nicht, das Elisabeth Mara an jenen Abenden vortrug, doch ist kaum anzunehmen, dass es sich ausschließlich um Arien mit obligatem Violoncello gehandelt hätte; vielmehr dürfte es sich schlichtweg um die ganz normale Begleitung der Vokallinie durch eine Bassstimme, sei es in einem Rezitativ oder in einer Arie gehandelt haben, wobei gerade dem Violoncellisten eine besondere Aufgabe zukam.

Es geht bei der Frage einer guten Begleitung zum einen um die schon angesprochenen, gleichsam technischen Qualitäten wie Akkuratessse der Ausführung, die Abstimmung und Balance von Singstimme und Instrument und nicht zuletzt die Phrasierung. Ein weiteres Augenmerk muss aber der Erfassung des Charakters des vorzutragenden Stückes und dem Einfühlen in dasselbe gelten. So meint Heinrich Christoph Koch:

18 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, Brief vom 24.11.1780 (Bauer/Deutsch No. 542), *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition* (wie Anm. 7).

19 Ebd.: »in der Ersten academie da ich noch nicht hier war, spielte er [Mara] Concert, accompagnierte seiner frau, [...]. der Churfürst war mit seinem accompagnement gar nicht zu frieden. sagte: er sähe lieber daß seine leute accompagnirten.«

20 Einen Hinweis bietet etwa Quantz in seinen Ausführungen zum Violoncellisten; Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, IV. Abschnitt, § 6 und 7, S. 215–216. Aufschlussreich ist auch die Anekdote über die Begleitung des italienischen Sängers Senesino durch die Dresdner Hofkapelle 1719; siehe Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, S. 122. Senesino soll zunächst die Begleitung durch das Orchester unter Volumier als zu »hart und rau« kritisiert haben und erst zufriedengestellt worden sein, als Pisendel die Leitung übernommen hatte.

Die Begleitung hat die Absicht den Charakter der Hauptstimme auf das genaueste zu bestimmen, den Zweck derselben zu befördern, die in einer Hauptstimme unvermeidlichen Lücken auszufüllen, und die durch diese Lücken noch getrennten Theile der Melodie völlig an einander zu reihen. Soll dieser Endzweck vollkommen erreicht werden, so muß nicht nur der Tonsetzer selbst, sondern auch jeder Ausführer der begleitenden Stimmen das Seine dazu beytragen.²¹

Der letzte Teil des Satzes macht unmissverständlich deutlich, dass es Koch hier nicht, wie man vielleicht geneigt wäre anzunehmen, um das kompositorische Verhältnis von Melodie und Begleitung geht; vielmehr ist die praktische Ausführung gemeint und hier insbesondere die Aufgabe, die musikalischen Gedanken und Affekte herauszuarbeiten, was – um nun wieder Quantz zu Wort kommen zu lassen – »eine vorzügliche Schönheit des Accompagnements« sei.²²

Das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steigende Interesse an der Gattung der italienischen Oper kann als wichtiger, wenn auch nicht ausschließlicher Faktor²³ für die Beschäftigung entsprechend geschulter Musiker gelten. An Orten, an denen italienische Opern aufgeführt wurden, war es ohne Zweifel von Vorteil, über Personal zu verfügen, das von der Praxis der italienischen Oper Kenntnis hatte, wozu auch die Vertrautheit mit den Ausdrucksformen derselben gehört. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang noch ein besonderes Moment, das Beherrschen der italienischen Sprache auf Seiten des Akkompagnisten. Hier waren italienische Musiker sicherlich im Vorteil, da die sprachlich-poetische Gliederung des Textes und dessen inhaltlich-semantische Erfassung von einem Italiener viel leichter zu leisten waren und in eine adäquate musikalische Phrasierung oder Begleitung umgesetzt werden konnten als von jemandem, der der Sprache nicht kundig war.

Zusammengefasst kann man also sagen, dass mit der Dominanz der italienischen bzw. italienisch geprägten Musik, mit den Gattungen des Konzerts, z. T. mit der sich allmählich etablierenden Sinfonie und nicht zuletzt der Oper, eine entsprechende Stilsicherheit und

21 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Offenbach a. M. [1802], Sp. 233.

22 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, IV. Abschnitt, § 7, S. 216.

23 Ob der Zustrom italienischer Musiker nach Mitteleuropa von der Verbreitung der italienischen Oper getragen war, hat zuletzt Riepe anhand der Anstellung italienischer Kapellmeister untersucht (Riepe, »Italienische Kapellmeister«, S. 291 ff.). Die faktenreiche Argumentation – die im Übrigen vielfach zu ähnlichen Ergebnissen wie die vorliegende Studie gelangt – ist insofern zu einseitig, als sie die aus der Ensemblepraxis genährte Wandlung der Hofmusik nicht erklären kann.

Erfahrung mit der jeweiligen Ausführungspraxis von großem Vorteil war, wobei diese am besten durch italienische Musiker gewährleistet werden konnte.

2. Ensemble – Orchester – Hofkapelle

Der zweite Sachverhalt, der hier beleuchtet werden soll, bezieht sich auf drei verschiedene, wenn auch eng miteinander verknüpfte Aspekte: das Ensemble als der kompositorisch und aufführungspraktische Bezugspunkt, das Orchester als eine ganz bestimmte, historisch determinierte Ausprägung desselben sowie die Hofkapelle als institutioneller und organisatorischer Rahmen, in dem sich diese Strukturen wiederfinden. Voraussetzung der Überlegungen ist der fundamentale Wandel der Satzkonzeption vom 17. zum 18. Jahrhundert, der auf einer ganz bestimmten Ensemblepraxis beruht. Aus diesem komplexen Vorgang geht u. a. das Orchester als mehr oder weniger standardisiertes Aufführungsmedium im eigentlichen Sinn hervor.²⁴ Der Wandel hat seinerseits Einfluss auf die institutionellen Strukturen, d. h. er bewirkt einen Wandel der Hofmusik. Dies wiederum ist ein Vorgang, der begleitet und gefördert wird vom Aufstieg der – sehr verkürzt ausgedrückt – italienischen oder italienisch geprägten Musik in Mitteleuropa, und der ohne diese Musik nicht denkbar ist. Dieser zugegeben sehr komprimiert ausgedrückte Gedankengang, soll im Folgenden in einige Einzelschritte aufgelöst werden.

a. *Wandel der Satzkonzeption und musikalische Ensemblepraxis: Vom generalbasszentrierten Ensemble zum Streicher- bzw. Streicher/Bläser-basierten Orchester*

Es hat zwar auch im 17. Jahrhundert immer wieder größere Instrumentalensembles – seien dies ad hoc-Gebilde oder auch stärker institutionalisierte Strukturen – gegeben, die gelegentlich auch Vorbildfunktion und Modellcharakter haben konnten; ihre Zusammensetzung war aber satztechnisch nicht verbindlich und nicht standardisiert. Im Kern waren instrumentale Ensembles generalbasszentriert, mit einem variablen Komplex an Ober- und Mittelstimmen,

²⁴ Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass auch der Begriff des Orchesters selbst wiederum in mindestens drei verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird, als kompositorischer Bezugsrahmen, als Aufführungsmedium und selbst wiederum als Institution. Für die Standardisierung als Aufführungsmedium sei auf den grundlegenden Beitrag von Neal Zaslaw verwiesen (Neal Zaslaw, »When is an Orchestra not an Orchestra?«, in: *Early Music* 16 [1988], S. 483–495). In der umfangreichen Publikation, in der dieser Beitrag aufgegangen ist (John Spitzer und Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004), ist bedauerlicherweise eine terminologische Unschärfe festzustellen, der zufolge die verschiedenen Bedeutungsebenen nicht ausreichend auseinandergehalten werden.

der sich häufig am Satzmodell des Triosatzes orientiert. Die Anzahl der Stimmen und die Zahl der Spieler in den Ober- und Mittelstimmen war veränderlich, oft auch optional. Der Generalbass – in vielen Fällen einer ganzen Gruppe von Spielern zugewiesen – war auf jeden Fall sowohl satztechnischer wie aufführungspraktischer Bezugspunkt. Dies spiegelt sich – wenn wir hier schon einmal einen Seitenblick wagen wollen – auch in der Beschäftigung italienischer Musiker in Deutschland wider, die sich im 17. Jahrhundert eben aus der Gruppe der Spieler generalbassfähiger Instrumente rekrutieren; es sind also vorwiegend Lautenisten, Cembalisten und Organisten (Giovanni Battista Maccioni in München, Paolo Maria Mazzucchelli in Darmstadt und Kassel, Giuseppe Trevisani in München). Die Verpflichtung des Geigers Giuseppe Torelli als Konzertmeister in Ansbach am Ende des Jahrhunderts ist Zeichen eines Wandlungsprozesses, der zu dieser Zeit in Gang gekommen war.²⁵ Denn das generalbasszentrierte Ensemble wird im 18. Jahrhundert allmählich abgelöst durch das Orchester, dessen Grundstock das chorische Streicherensemble ist, d. h. ein Ensemble mit einer obligatorischen Mehrfachbesetzung der Violinen – und zwar in zwei Stimmen – und einer dazu proportionalen Besetzung der tieferen Streicherstimmen. Dazu treten, ebenfalls in proportionalem Anteil, Holzbläser – in erster Linie Oboen – und unter Umständen Blechbläser, meistens Hörner. Ein Ensemble aus Streichern mit zwei Oboen (oft als Verstärkung der Violinen) und zwei Hörnern bildet in vielen Fällen den Grundstock, wobei für den Bassbereich mit Cello, Kontrabass, Fagott, Cembalo oder Orgel immer noch eine gewisse Variabilität herrscht.

b. Umstrukturierung der Hofkapellen

Die Tatsache, dass in allen nicht-kammermusikalischen Gattungen das Orchester das standardisierte Aufführungsmedium wird, hat Konsequenzen für die Strukturierung der altehrwürdigen Institution der Hofkapelle. Im ursprünglichen Sinn von Kapelle bilden die Sänger den Kern, und an vielen Hofkapellen des 18. Jahrhunderts – wobei man jetzt eher von Hofmusik statt -kapelle sprechen sollte – sind die Sänger nach wie vor zentraler Bestandteil der Institution. Ihnen steht jetzt aber eine ebenso bedeutsame, zahlenmäßig oft sogar noch stärkere Gruppe von Instrumentalisten gegenüber, die bei größeren Höfen nach Instrumenten zusammengefasst werden. Illustratives Beispiel ist etwa die Bonner Hofmusik des Erzbischofs und Kurfürsten

²⁵ Torelli war mit der Instruktion von Musikern betraut, was auf die Präsenz eines Ensembles hindeutet. Sein bekanntester Schüler sollte Pisendel sein. Siehe Köpp, *Pisendel*, Exkurs 1, S. 50–58. An berühmten italienischen Geigern vor Torelli, die nördlich der Alpen tätig waren, ist Biagio Marini zu nennen, der am Hof von Pfalz-Neuburg angestellt war; es ist aber nichts darüber bekannt, dass damit die Etablierung eines größeren (Streicher-) Ensembles verbunden gewesen wäre.

von Köln, wie sie im Hofkalender von 1718 beschrieben ist. Hier sind die *Hof-Musicanten* in zwei Gruppen gegliedert, die *Vocalisten* und die *Instrumentalisten*, wobei die Trompeter und Oboisten noch außerhalb der Gruppe der »Hof-Musicanten« geführt sind.²⁶ Selbst am Württembergischen Hof sind Jahre später die Trompeter und Pauker verwaltungstechnisch und »arbeitsrechtlich« noch nicht in die Hofmusik integriert, wie ein Blick in den Adresskalender von 1759 zeigt.²⁷ Ansonsten sind die Mitglieder der nach den drei Funktionsbereichen Kammer, Hof und Kirche benannten Hofkapelle nach ihrem jeweiligen Stimmfach oder (Haupt-) Instrument benannt, wobei unschwer eine stattliche Anzahl von italienischen Musikern und Musikerinnen (Letztere unter den Sopranen) auszumachen sind. Eine Quelle wie diese, also ein Hof- oder Adresskalender, gibt natürlich nicht das ganze Bild wieder, weil sie sozusagen nur die besetzten Planstellen ausweist. Weder sind die Musiker mit ihren Nebeninstrumenten genannt, noch sind all die anderen Musiker erwähnt, die sozusagen im Wartestand auf eine freiwerdende Planstelle u. U. über Jahre an den Aufführungen mitwirkten. Dennoch ergibt sich ein in den großen Linien aussagekräftiges Bild, wie eine Hofkapelle strukturiert sein konnte, wenn man die eben genannten Faktoren sowie lokale Varianten außer Acht lässt.

c. Anteil und Position der italienischen Instrumentalisten

Die Mehrheit der italienischen Instrumentalisten, die wir in den mitteleuropäischen Hofmusiken des 18. Jahrhunderts finden, besteht in Spielern von Streichinstrumenten. In der Mehrzahl sind es Geiger,²⁸ hinzu kommt eine nicht unbeträchtliche Zahl Cellisten,²⁹ sowie eine kleine Gruppe an Kontrabassisten.³⁰ Dieses Bild, d. h. der relativ hohe Anteil an Streichern, dürfte wohl weitgehend unseren Erwartungen entsprechen, bedenkt man, wie viele bedeutende Spieler von Streichinstrumenten, namentlich Geiger, Italien hervorgebracht hat. Wie aber steht es mit den Bläsern? Schubart glaubte, in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, in Bezug auf die Italiener beobachtet zu haben, dass

26 *Chur-Cölnischer Capellen- und Hof-Calender* [...], Bonn 1718. Siehe Dubowy, »Musical Travels«, S. 211.

27 *Des hochlöbl. Schwäbischen Crayses neues Adress-Handbuch*, Ulm 1759, S. 84–85.

28 Hier und im Folgenden ohne Anspruch auf Vollständigkeit: u. a. Almerigi, Babbi, Baglioni, Basconi, Bianchini, Bigazzi, Bini, Biotto, Bocelli, Borghi, Brescianello, Brunetti, Campagnoli, Carazzi, Cattaneo, Cattenati, Cavallari, Celestino, Colonna, Demachi, Donnini, Emiliani, Ferrari, Fiorelli, Fracassini, Galetti, Giura, Hunt, Latouche, Lenzi, Liverti, Lolli, Manfredini, Mattioli, Martinez, Meroni, Nardi, Nardini, Piana, Piantanida, Pierri, Poli, Polzelli, Poresi, Potenza, Rossi, Schiatti, Serta, Strinasacchi, Toeschi, Venturini, Veracini, Vio.

29 dall'Abaco, Aliprandi, Allivieri, Califano, Cristofori, Danzi, de Rossi, Ferrari, Pellandi, Penazzi, Perroni, Piantanida, Pincinetti, Planti, Poli, Rubini, Schiavonetto, Ungarini, Zandonati.

30 Bordoni, Conti, Gaggi, Gianini, Marconi, Passavanti, Personelli, Scotti.

ein wollüstiges Clima gewöhnlich Engbrüstigkeit zu erzeugen pflegt; so lassen sich aus Italien eben keine besonderen Blas-Instrumentalisten erwarten. – Die Geschichte kennet keinen einzigen großen italiänischen Trompeter oder Posaunisten, Zinkenisten, Waldhornisten, Fagottisten; und ihre Flautisten reichen kaum um einen Grad über das Mittelmäßige hinaus.³¹

Die Oboisten sind in Schubarts Aufzählung interessanterweise ausgespart. Und in der Tat ist es so, dass sich unter den italienischen Instrumentalisten doch eine vergleichsweise große Zahl an Oboisten befindet.³² Hinzu kommen noch zwei Flötisten (Francesco Saverio Agostinello / Augustinelli, Pietro Grassi Florio). Schubart wird aber insofern bestätigt, als in unserem Material kein italienischer Fagottist nachweisbar ist, und unter den Hornisten nur zwei Namen vermeldet werden können (Johann Bernhard Pompeati, Giovanni Patricius), über deren Herkunft nur wenig gesagt werden kann.

Erwähnt sei, dass es in der ersten Jahrhunderthälfte noch einige wenige Spieler von Zupfinstrumenten gibt (Francesco Arigoni, Carlo Romanini, Raimondo Albertini), die noch für die überkommene, aber im Laufe der Jahrzehnte allmählich ausklingende Praxis stehen, während das kurzfristige Engagement von Domenico und Giuseppe Cola in Stuttgart (1760/61) als Spieler des Colascione, einem süditalienischen Lauteninstrument, eher einer vorübergehenden Mode geschuldet zu sein scheint.

Schlagen wir wieder den Bogen zurück zur Frage bzw. der Korrelation von Ensemblepraxis, Satz und Struktur der Institution Hofmusik: Italienische Musiker sind, wie gesehen, in zwei Komponenten stark, den Streichern, insbesondere bei Violine und Violoncello, sowie dem führenden Holzblasinstrument, der Oboe. Italienische Musiker sitzen somit, sowohl was die institutionelle als auch die aufführungspraktische Seite angeht, an strategischen Stellen im Orchester: Oberstimme der Streicher (Violine) – Streichbass – Holzbläser (Oboe), also die Eckpunkte des modernen Orchesters in seiner einfachsten Form.

Die eigentliche Schaltstelle im Orchester ist die Position des Konzertmeisters, die in der Regel von einem Geiger eingenommen wird. Sie ist von herausragender Bedeutung, umfasst sie doch verwaltungstechnische Aufgaben innerhalb der Hofkapelle, erzieherisch didaktische Aufgaben im Hinblick auf spieltechnische Fähigkeiten und Ausdrucksmöglichkeiten des gesamten

31 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. v. Ludwig Schubart, Wien, Degen, 1806, S. 58.

32 Balestrini, Antonio und Carlo Besozzi, Ciceri, Colombazzi, Ferlendis, Morandi, Platti, Scolari, Schiavonetti, Secchi, Staggi.

Ensembles, vor allem aber die Führung des instrumentalen Ensembles bei der Aufführung. Dies ist die Position, die mit dem »Anführer« gleichzusetzen ist, dem Quantz so viel Aufmerksamkeit widmet.³³ Laut Quantz ist er es, der die anderen Musiker zu instruieren und zu erziehen hat:

Man sollte sich um einen Mann bemühen, der so wohl die Gabe, als die Aufrichtigkeit, andern die ihnen nöthigen Wissenschaften bezubringen, besäße.³⁴

Und er ist es auch, der einen Vortrag zu garantieren hat, der dem Charakter der jeweiligen Komposition entspricht:

Der höchste Grad, der von einem Anführer erforderlichen Wissenschaft, ist: daß er eine vollkommene Einsicht habe, alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaaße zu spielen. Es muß derselbe also fast mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke haben, als ein Componist selbst.³⁵

Es nimmt nicht Wunder, dass in vielen Hofkapellen die Position des Konzertmeisters oder »Anführers« mit einem Italiener besetzt ist,³⁶ und manchmal auch die einzige Stelle ist, die von einem Italiener gehalten wird.³⁷

33 Zwischen den Begriffen »Konzertmeister« und »Anführer« besteht keine prinzipielle Diskrepanz, sondern nur eine der Perspektive: Während »Konzertmeister« wohl eher die institutionelle Position bezeichnet, umschreibt »Anführer« die Leitungsfunktion bei der Aufführung. Der Begriff des Anführers auch bei Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg³1787, S. 259 (Das zwölfte Hauptstück, § 4): »Anführer des Orchesters«. Auch für Koch ist der Anführer mit dem Konzertmeister gleichzusetzen; der Unterschied zwischen beiden Begriffen liege laut Koch darin, dass Konzertmeister (Concertmeister) im höfischen, Anführer (oder Vorspieler) im nicht-höfischen Bereich verwendet würde; Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 356. Zum Konzertmeisteramt siehe auch Köpp, *Pisendel*, Kapitel III.

34 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, I. Abschnitt, § 2, S. 178.

35 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, I. Abschnitt, § 4, S. 179.

36 Zu nennen sind etwa Cristoforo Babbi, Giovanni Battista Bianchini, Pasquale Bini, Antonio Brunetti, Bartolomeo Campagnoli, Francesco Maria Cattaneo, Angelo Colonna, Girolamo Donnini, Luigi Fracassini, Giovanni Peregrino Lenzi, Antonio Lolli, Pietro Nardini, Giacinto Schiatti, Pietro Serta und Alessandro Toeschi.

37 Nach derzeitigem Stand der Erkenntnis beispielsweise Giovanni Peregrino Lenzi in Darmstadt, Bartolomeo Campagnoli in Freising oder Eligio Celestino in Schwerin.

Die Besetzung bestimmter Stellen in der Hofmusik ist also in den seltensten Fällen willkürlich. Vielmehr ist an vielen Orten tendenziell eine ähnliche Vorgehensweise erkennbar, die bei kleineren Hofhaltungen sogar noch deutlicher zutage tritt als an den großen Höfen, weil mit den beschränkten finanziellen Mitteln sorgsam umgegangen werden musste: Nicht die gesamte Instrumentalmusik der Hofkapelle wird mit italienischen Musikern besetzt, sondern es werden selektiv bestimmte Funktionen und Positionen in der Hofmusik an Italiener vergeben. Die bei der Aufführung relevanten Positionen sind die des Konzertmeisters sowie die der Stimmführer der einzelnen Streichergruppen (die Position kann mit der des Anführers zusammenfallen) und der wichtigsten Holzbläser, der Oboen, deren Part im modernen Orchestersatz häufig eng auf den der Violinen abgestimmt ist.

An dieser Stelle sei doch auch kurz auf den Kapellmeister eingegangen, den wir bislang von der Betrachtung ausgespart haben. Auch diese Stelle ist im 18. Jahrhundert häufig – gerade zum Leidwesen Leopold Mozarts – mit einem Italiener besetzt.³⁸ Es ist nicht ganz leicht, seine Stellung richtig zu bewerten, da das Aufgabengebiet von Fall zu Fall ganz unterschiedlich definiert sein kann. Es ist sicher die prestigeträchtigste und in gewisser Weise auch »politischste« Position innerhalb des Gefüges der Hofmusik. Ihm obliegen Komposition, Organisation und Verwaltung, die Leitung großer Aufführungen mit vokaler und instrumentaler Beteiligung, zum Teil auch die Repertoireauswahl und der Unterricht bzw. das Training und die Betreuung der Sänger. Wenn es aber um die Führung der Instrumentalisten in der Aufführung ging, war der Konzertmeister der Bezugspunkt,³⁹ der auch mit bestimmten Verwaltungsaufgaben betraut sein konnte.⁴⁰

d. Das Orchester als Ensemble

Zeitgenössische Kommentatoren wie Johann Joachim Quantz oder Leopold Mozart werden nicht müde zu betonen, welche Bedeutung das Ensemblespiel, das Spiel des ganzen Orchesters hatte. Die Orchestermusiker sind dabei mit den Begriffen wie Akkompagnisten (was nicht zu einseitig auf das »accompagnement«, die Begleitung, bezogen sein sollte) oder Ripienisten (womit wiederum nicht zu eng die Spieler von Füllstimmen gemeint sein sollten) umschrieben. Die gute orchestrale Ausführung, der »Orchesterklang« im weitesten Sinn, für den die

38 En detail Riepe, »Italienische Kapellmeister«.

39 Die im oben zitierten Brief von W. A. Mozart mitgeteilte Episode macht deutlich, dass Christian Cannabich, der Konzertmeister, das Sagen hatte, während der eigentliche Kapellmeister, Ignaz Holzbauer, nicht erwähnt wird.

40 So oblag Leopold Mozart etwa die Rekrutierung von neuen Spielern. Zu den Aufgaben Pisendels siehe Köpp, *Pisendel*, S. 237 ff.

Orchestermusiker mit ihrem Konzertmeister verantwortlich sind, wurde als große Herausforderung empfunden. Orchesterklang sollte nicht nur – wie es heute gerne verstanden wird – unter dem Aspekt von Klangschönheit, -fülle oder -charakteristik gesehen werden, sondern vor allem unter dem Gesichtspunkt der Präzision im Zusammenspiel und der Fähigkeit, sich den kompositorischen, satztechnischen, stilistischen und expressiven Anforderungen eines Stückes als kollektiver Klangkörper anzupassen. Dafür bedarf es einiger Voraussetzungen. So preist Quantz besonders jene Spieler, die vielfältige Erfahrung im Ensemblespiel auch außerhalb des höfischen Orchesters gesammelt haben:

Er [der Anführer] wird die Accompagnisten dadurch gewöhnen, ein jedes Stück nach seiner Eigenschaft, prächtig, feurig, lebhaft, scharf, deutlich, und egal zu spielen. Die Erfahrung beweiset, daß diejenigen, welche unter guten Musikanten-Banden erzogen sind, und viele Zeit zum Tanze gespielt haben, bessere Ripienisten abgeben, als die, welche sich nur allein in der galanten Spielart, und in einerley Art von Musik geübet haben.⁴¹

Mit den »Musicanten-Banden« dürfte Quantz insbesondere Tanzmusikensembles gemeint haben, in denen es viel auf gegenseitiges Hören, eventuell auch auf Improvisation und ein abwechslungsreiches Repertoire ankam.

Auch Leopold Mozart sieht das Ensemblespiel als Herausforderung an, die nicht jeder meistert:

Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? Diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig [...]⁴²

Qualitäten des Ensemblespiels sind besonders in der Musik des neueren Stils des 18. Jahrhunderts gefragt, wie er sich ab ca. 1720 abzeichnet, und der in wesentlichen Zügen italienisch geprägt ist. Das Repertoire mag dabei aus genuin italienischer Musik bestehen oder

41 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 11, S. 182.

42 Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 259.

aus Kompositionen, die sich am italienischen Stil orientieren. Ein italienisch trainiertes und geprägtes Ensemble, das die Flexibilität von Dichte und Textur, das Vor und Zurück der Dynamik und die brillante Klanglichkeit des neueren Stils beherrschte, war sicher von Vorteil.

Als Beispiel für eine derartige Komposition sei hier der erste Satz der Sinfonia zur Oper *Lucio Papirio* von Johann Adolf Hasse nach angeführt: (s. Abb. 1–4). Hasse ist zwar kein gebürtiger Italiener, aber ein in Italien ausgebildeter Komponist, der den Stil der Jahrzehnte vor und um die Mitte des Jahrhunderts entscheidend mitgeprägt hat.⁴³ Die Oper *Lucio Papirio* war 1742 für Dresden geschrieben, wurde also von der dortigen Hofkapelle aufgeführt. Die Besetzung ist – nach Ausweis der Partitur – sozusagen orchestraler Standard für diese Zeit: vierstimmiger Streichersatz mit zwei Oboen und zwei Hörnern; in der Bassgruppe, die nach Augenschein der Notierung in der Dresdner Partitur⁴⁴ vermutlich geteilt ist, sind außerdem Fagotte beteiligt.⁴⁵ Die Generalbassinstrumente sind nicht spezifiziert. Mehr Informationen erhält man bei Hinzuziehung des zeitgenössischen Stimmensatzes, der in Ergänzung der Oboen zusätzlich zwei Flötenstimmen (im Unisono) aufweist. Für den Bass sind je ein Violoncello, ein Violone, eine Theorbe und Fagotte vorgesehen.⁴⁶

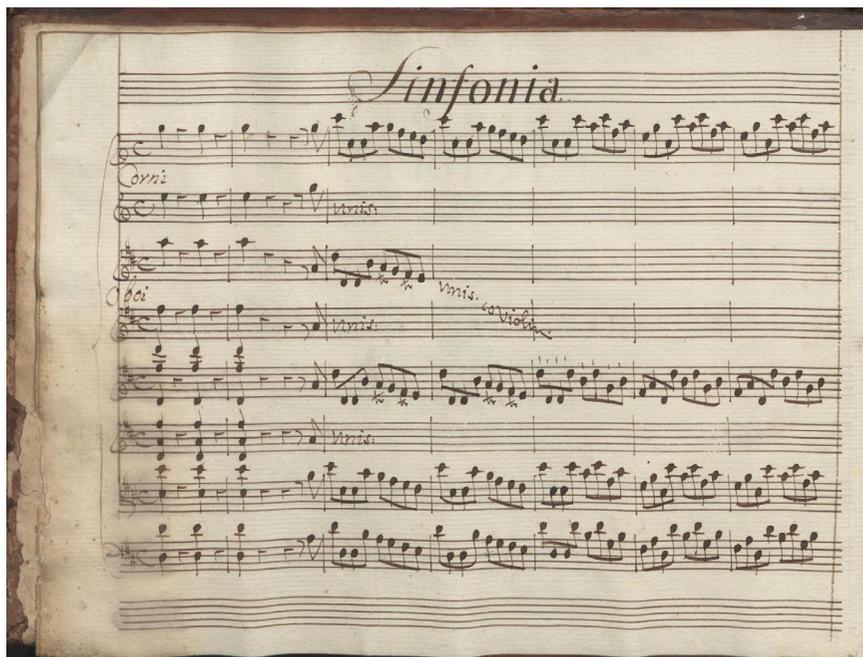
Die stark besetzten Violinen und der Bass bilden eindeutig das Gerüst der Komposition. Der Satz zeigt Charakteristika des italienischen Orchestersatzes, so die relativ dünne Textur mit häufigen Verdoppelungen, etwa zwischen Violine I und II, zwischen Bass und Viola, zwischen Oboen und Violinen. Konstitutiv für den Klangeindruck sind die vielen Unisono-Passagen; das Stück beginnt nach den ersten Akkordschlägen bereits mit einer dieser Stellen, mit der zugleich die musikalische Idee des Satzes exponiert wird. Hinzu kommt als weiteres Moment das Umschlagen in einen stimmigen, vollharmonischen Satz auf sehr engem Raum, wie etwa am Ende der Unisono-Passage in T. 8–9. Stellt einerseits das Unisono eine besondere Herausforderung für Zusammenspiel und Intonation dar, so gilt dies nicht minder für die kleingliedrigen Wechsel der Textur, so z. B. für die Oboen (bzw. Flöten), die sich im *colla*

43 Die Partitur ist in verschiedenen Bibliotheken als Digitalisat online zugänglich, z. B. J. A. Hasse, *Lucio Papirio dittatore* (1742): D-Dl Mus.2477-F-34 (PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id306879719>; urn:nbn:de:bsz:14-db-id3068797195) bzw. D-LEu N.I.10310 (PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id469811110>; urn:nbn:de:bsz:14-db-id4698111102). Für einen Höreindruck sei verwiesen auf die Einspielung durch: *Tempesta di mare. Philadelphia Baroque Orchestra* (<https://www.youtube.com/watch?v=YnSq8p9B8F0>), letzte Zugriffe: 1.2.2019.

44 D-Dl Mus.2477-F-34: Die gegenläufige Halsung in T. 1–2 deutet auf nicht-akkordische Ausführung hin.

45 In Quelle D-LEu findet sich zweimal die Angabe »Fagotti soli« (T. 38 und 48), einmal nur »Fag.« (T. 54).

46 Stimmensatz D-Dl Mus.2477-F-32a (PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id448850451>; Zugriff: 1.2.2019): je drei Stimmensätze für *violino* 1 und 2, zwei Stimmensätze für die *violetta*, je ein Stimmensatz für *violoncello*, *violone*, *tiorba*, *flauto traverso* 1 und *flauto traverso* 2, *oboe* 1 und *oboe* 2, *fagotto* 1 und *fagotto* 2. Die Hornstimmen fehlen.



1



2

Abb. 1-2. J. A. Hasse, *Lucio Papirio dittatore* (1742): D-LEu N.I.10310 (PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id469811110>), f. 1v-2r.



3



4

Abb. 3-4. J. A. Hasse, *Lucio Papirio dittatore* (1742): D-LEu N.I.10310 (PURL: <http://digital.slib-dresden.de/id469811110>), f. 2v-3r.

parte an die Violinen anlehnen, sich dann auch wieder plötzlich loslösen und rhythmisch, an einigen Stellen wieder melodisch dagegenhalten. Der permanente Wechsel der Dynamik verlangt ebenfalls höchste Konzentration. Diese Musik erfordert Uniformität und Disziplin in der Ausführung, etwa auch auf der Ebene der Artikulation, die nicht nur die einzelne Stimme, sondern das ganze Orchester betrifft. Es ist eine Demonstration von Orchesterklang, bei dem das Ensemble wie ein einzelner Musiker agieren muss. Der Satz wirkt vordergründig wie eine reine Klangmusik, die dann aber auch wieder durch den für Hasse so typischen, äußerst ökonomischen Umgang mit der motivischen Substanz in eine kohärente Form gebracht wird.⁴⁷ Wie erwähnt, neigt das Stück in der Textur und in der Betonung der Klanglichkeit stilistisch dem italienischen Repertoire zu, auch wenn keine direkten Modelle ausfindig gemacht werden können. In der Haltung ähnlich sind einige Sinfonien von Giovanni Battista Pergolesi, etwa der erste Satz der Sinfonia zu *Olimpiade* von 1735.⁴⁸ Auch ein Vergleich mit Nicolò Jommellis Sinfonia zu *Vologeso* (1766) ist lohnend,⁴⁹ da hier eine ähnliche Demonstration von Orchesterklang vorexerziert wird, wobei die Anlage des Satzes aber weniger stringent und eher reihend ist. Alle Stücke dieser Art verlangen in der Ausführung ein auf die gemeinsame Artikulation trainiertes Ensemble und eine entsprechende Besetzung der relevanten Positionen des Orchesters.

3. Akkompagnisten und Solisten: die individuellen Qualitäten

Die Hofkapelle ist kein Orchester oder zumindest nicht nur Orchester. Auch wenn im vorangehenden Abschnitt versucht wurde, die Hofkapelle als institutionellen Rahmen mit dem Orchester als Ausführungsmedium in Beziehung zu setzen, so sind auch noch andere Faktoren zu berücksichtigen. Die Hofkapelle und das Orchester sind nicht identisch, sondern die Hofkapelle ist eine Institution, aus der nach Bedarf verschiedene Klangkörper oder Ensembles generiert werden können, die für unterschiedlichste musikalische Aufgaben herangezogen werden und dabei die verschiedensten Gattungen bedienen müssen. Daraus ergibt sich auf

47 Zu Hasses Opernsinfonien siehe Judith L. Schwartz, »Opening Themes in Opera Overtures of Johann Adolf Hasse: Some Aspects of Thematic Structural Evolution in the Eighteenth Century«, in: *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, hg. v. Edward H. Clinkscale und Claire Brook, New York 1977, S. 243–259.

48 Giovanni Battista Pergolesi, *L'Olimpiade*, Introduction by Howard Mayer Brown, New York 1979 [= Faksimile nach der Handschrift der Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Brüssel (B-Bc, ms. 2287)]. Die Sinfonia ist auch als Einleitung zum *Dramma sacro Li prodigi della Divina Grazia nella conversione, e morte di S. Guglielmo [Duca d'Aquitania]* von 1731 überliefert (I-Nc, 30.4.18–19).

49 Nicolò Jommelli, *Il Vologeso*, 1. Akt, D-Sl, HB XVII 253a.

Seiten der einzelnen Musiker u. a. die Doppelung des Anforderungsprofils von Solist und Orchestermusiker, das bei Quantz sehr deutlich artikuliert wird:

Der Glanz eines Orchesters wird aber auch besonders vermehret, wenn sich gute Solospieler, auf verschiedenen Instrumenten, in demselben befinden. Ein Anführer muß sich also bemühen, gute Solospieler zuzuziehen.⁵⁰

Leopold Mozart bringt den Erwartungshorizont, mit dem ein Musiker konfrontiert war – in der ihm eigenen, beißenden Art – auf den Punkt, wenn er über das letztlich nur kurzfristige Engagement des Venezianers Giacomo Latouche schreibt:

der neue Geiger ist am Charfreytag angekommen, hat aber noch keine Noten *Solo* gespielt; und so viel merke, werden wir auch schwerlich so bald ein *Concert* von ihm zu hören bekommen; etwa ein *Quartetto*, das mag seÿn, denn die wälschen sagen: der arme Mensch, – er ist ein prafer Professore, das muß man ihm lassen, und ist gut die 2^{te} Violin zu dirigieren: allein auf Concertspielen hat er sich nicht verlegt. Er kann allenfalls ein *Trio* oder *Quartetto* sauber spielen, und überdaß ist er forchtsamm. Nun ist es ihm auch nicht zu verüben, daß er furchtsamm ist, denn er ist ja erst 30 Jahr alt.⁵¹

Erwartet hatte man in Salzburg also einen Musiker, der in der Lage war sich in einem Konzert als Solist zu produzieren; bekommen hatte man einen Akkompagnisten, der allenfalls zum Stimmführer der zweiten Geige im Orchester taugte. Leopold Mozart erwähnt aber auch die Gattungen Trio und Quartett, die er für den neuen Musiker als spielbar einstuft. Damit ist explizit auf kammermusikalische, also nicht-orchestrale Gattungen verwiesen, wobei sicherlich nicht generell von einer leichteren Ausführbarkeit von Kammermusik ausgegangen werden kann. Vielmehr stellt die Kammermusik eine weitere Spezialisierung dar, in der sich Musiker

50 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 12, S. 182.

51 Leopold Mozart an Maria Anna Berchtold zu Sonnenburg, Brief vom 18.4.1786 (Bauer / Deutsch No. 950); zitiert nach *Mozart Briefe und Dokumente* – Online-Edition (wie Anm. 7). Zum kurzen Aufenthalt Latouches in Salzburg siehe Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806: Organisation und Personal*, Phil. Diss. masch. Salzburg 1972, S. 215f.

vielleicht weniger in puncto Technik und Virtuosität, dafür umso mehr in Einfühlungsvermögen und Geschmack exponieren konnten.

Den besonderen Befähigungen als Solisten wurde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an einigen Höfen Rechnung getragen, indem diese Musiker den Titel eines Kammervirtuososen bzw. der Kammervirtuosin führten. Koch definiert Kammervirtuososen als »diejenigen Tonkünstler, die sich als Concertspieler vorzüglich auszeichnen.«⁵² Der Begriff ist nicht zu verwechseln mit anderen Wortzusammensetzungen aus »Kammer-« wie »Kammermusikus«, »Kammer-Compositeur« usw., wo auf eine verwaltungstechnische, organisatorische Zuordnung zur Kammer – im Gegensatz zur Kirchen- oder Kapellmusik – Bezug genommen wird, wenn sich auch in einigen Fällen die Begriffe Kammervirtuose und Kammermusiker decken mögen. Viele Musiker, beispielsweise der Stuttgarter Hofkapelle, haben den zusätzlichen Titel eines Kammervirtuososen, der auf die solistischen Fähigkeiten verweist.

Man kann davon ausgehen, dass die doppelte Erwartung ›Solist und Akkompagnist‹, die einen Giacomo Latouche traf, an viele Musiker herangetragen wurde; inwieweit sie erfüllt wurde oder aber zu Enttäuschungen geführt hat, ist aus heutiger Sicht nur zu erraten. Es war, wie Quantz und Leopold Mozart immer wieder betonen, eine Frage des Könnens und Wissens, aber auch eine des Temperaments: Für Leopold Mozart war Latouche zu »brav« und »furchtsam«, also für einen Solisten wohl zu wenig extrovertiert oder nicht draufgängerisch genug, um sich alleine vor dem Publikum zu produzieren. Waren die beiden Rollen in einer Person vereint, konnte der – vom Dienstherrn wie vom Leitungsfunktionär erwartete – Rollenwechsel vom Solisten zum Akkompagnisten also durchaus Konflikte in sich bergen. Es war wohl oft eine Gradwanderung zwischen der Freiheit, an die der Solospieler gewöhnt ist, und der Disziplin, die das Ensemblespiel erfordert. So ist schon aus einer Bemerkung Pisendels gegenüber Telemann herauszulesen, dass seine Italiener sich mitunter nicht einordnen wollten, weil auch sie Solistenallüren hatten.⁵³ Und auch Leopold Mozart klagt über den Mangel an guten Orchestergeigern und nennt als Begründung lakonisch:⁵⁴ »denn heut zu Tage will alles Solo spielen.«

Ein Violinist, der sich durch seinen solistischen Vortrag einen Namen gemacht hat, muss also nicht zwangsläufig auch ein guter Orchestergeiger oder gar Konzertmeister gewesen

52 Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 822.

53 So meinte Pisendel, Hasse sollte ihm »um Himmels willen [...] keine Italiäner mehr in die *orchestre* setzen, nicht als wenn ich an ihren Spihln was auszusezen *e. g.* in *Solis* und *Concerten*, nur allein deßwegen daß sie niemals gewohnt *Subject* zu seyn.« Pisendel an Georg Philipp Telemann, Brief vom 3.6.1752; siehe Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hg. v. Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 361, Brief No. 120.

54 Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 259. Fortsetzung des Zitats von oben S. 178.

sein. Man mag sich durchaus fragen, wie gut ein Antonio Lolli oder Eligio Celestini, die so sehr als Solisten gerühmt wurden und auch intensive Solistenkarrieren als Konzertreisende betrieben, als Konzertmeister taugten.

Wenn das nachfolgende Urteil eines Zeitgenossen im *Magazin der Musik* zutrifft, dann wäre Lolli als Konzertmeister, eine Position, die er am Württembergischen Hof ab 1762 innehatte,⁵⁵ eher eine Fehlbesetzung gewesen:

Es war wohl sehr sichtbar, daß Herr Lolli weder zum Ripienspieler geboren ist, noch daß er sich leicht mit irgendeiner Begleitung vertragen werde. Da er gewohnt ist, sich so ganz seiner eigenen Laune zu überlassen, ihr zu folgen, wohin sie ihn auch ableitet; da er fast nie die Compositionen anderer Satzmeister, sondern immer seine eigene vorträgt; da er sich an kein Zeitmaß bindet, und wie es seine Gebieterin, die Laune, gerade gut findet, in den allerungewissensten, unmöglich zu verfolgenden Pulsen umher irret: so ist er so wenig für ein Orchester, als irgend eine Begleitung für ihn seyn kann.⁵⁶

Ob Lollis Dienstherr, Herzog Carl Eugen von Württemberg, die Ansicht des Rezensenten teilte, muss dahingestellt bleiben. Lollis gute Gehaltsentwicklung in Stuttgart spricht dafür, dass er durchaus geschätzt war.⁵⁷ Und es scheint, dass es gerade seine solistischen Fähigkeiten, vielleicht sogar die Kapriziertheit und Exzentrik waren, die ihn attraktiv machten, und die sein Dienstherr in Kauf nahm. Vielleicht waren Letztere aber auch nur eine Haltung, eine künstlerische Pose, die Lolli ablegte, sobald er selbst dem Orchester als Leiter vorstand.⁵⁸ Lolli

55 Zur Biographie siehe die einschlägigen Lexikonartikel; siehe auch Walter Pfeilsticker, *Neues württembergisches Dienerbuch*, 3 Bde., Stuttgart 1957–1974, Bd. 1, § 898; Lolli war zunächst Orchestergeiger unter dem Konzertmeister Pasquale Bini und führte den Titel eines »Cammer Virtuosen« (*Des Hochlöbl. Schwäbischen Crayses neues Adress-Handbuch*, Ulm 1759, S. 85).

56 N.N., »Ueber Musik und Lolli«, in: Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, 2. Jg., Hamburg 1786, S. 902–914, hier S. 911. Das Urteil ist bestätigt in der langen Betrachtung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 37, 1799, Sp. 577–584, hier S. 582: »Als Ripenist war Lolly im Orchester – ich möchte beinahe sagen: gar nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatte weg – wie die meisten Virtuosen seines Instrumentes; rupierte gewöhnlich das Tempo und konnte es nicht über's Herz bringen, er musste seine eigenthümlichen Verzierungen einschalten. – Gewiß einer der Hauptfehler eines Spielers im Orchester.«

57 Albert Mell, »Antonio Lolli's Letters to Padre Martini«, in: *The Musical Quarterly* 56 (1970), S. 463–477, hier S. 465 f.

58 Der Herzog hatte u. a. zunächst den charakterlich ganz anderen Pietro Nardini als Konzertmeister in seinen Diensten. Andere, etwa Pietro Martinez, dürften die Aufgaben des Konzertmeisters an Lollis Stelle erfüllt haben.

war häufig auf Konzertreisen, war aber nominell bis 1772 in württembergischen Diensten. Auch wenn seine Abwesenheit in erster Linie ökonomische Gründe gehabt hat – er musste Geld verdienen, um seine Schulden zu begleichen –, dürfte er als Solist und Virtuose eine Art der Patronage genossen haben, wie sie als Modell bereits Jahrzehnte früher bei Opernsängern und -sängerinnen geübt wurde. Dabei begnügten sich die Dienstherren damit, den Künstlern ihre Protektion zu leihen, und sich mit ihnen zu schmücken, auch wenn sie sonst am eigenen Hof wenig von ihren Musikern zu hören bekamen.

Andere Musiker waren wohl besser in der Lage auf die unterschiedlichen Anforderungsprofile des Solisten und Akkompagnisten zu antworten. So schreibt Schubart über den in München tätigen Oboisten Gioseffo Secchi, er sei

der süsseste liebenswürdigste Hautboist seiner Zeit. Die Töne seufzten unter seinen Lippen [...] und ergossen sich in sein Zauberinstrument. Er spielte nicht, er *sang*. [...] Er war in der Begleitung wie im Solo gleich stark, und der geschickteste Sänger hatte oft genug zu thun, noch neben ihm zu glänzen.⁵⁹

Das Urteil über Secchi zeigt einmal mehr, dass die Unterscheidung der beiden Aufgaben (Begleitung bzw. Solo) im Bewusstsein der Fachleute des 18. Jahrhunderts tief verankert war. Auf sie wurde bei der Beurteilung immer wieder rekurriert. Überraschend mag sein, welche große Bedeutung dem Akkompagnement, sei es im Orchesterverband oder in kleineren Formationen, an sich zukam, denn eines wird auch deutlich: Im Ansehen der Musik konsumierenden Öffentlichkeit wie auch beim einzelnen Musiker war das solistische Spiel, in dem der Musiker seine Individualität entfalten konnte, höher bewertet und natürlich auch lukrativer als die Aufgabe der Begleitung, bei der sich der Musiker einer Gemeinschaft unterzuordnen hatte. Auf beiden Feldern dürften die italienischen Musiker zu bestimmten Zeiten eine sowohl technische wie stilistische und geschmackliche Vorbildfunktion gehabt haben. Man könnte die vorsichtige Hypothese wagen, dass für die Verpflichtung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als die Umgestaltung der Hofmusiken und die Etablierung des Orchesters und dessen Repertoire eigentlich abgeschlossen war, die Aufgaben von Leitung und Stilbildung im Orchesterverband weniger Bedeutung hatten als zu Beginn des Jahrhunderts.

59 Schubart, *Ideen*, S. 126.

Beschluss

Die hier zusammengestellten Beobachtungen sind Teil einer größeren Fragestellung, die noch zahlreiche andere Aspekte und genügend Material für weitere Forschungen bereithält. Daher sei anstelle einer Zusammenfassung und eher als eine Art des Ausblicks auf künftige Forschungen ein letzter Aspekt genannt. Es ist dies die kompositorische Tätigkeit vieler italienischer Instrumentalisten, die für sich selbst und ihr Instrument komponiert haben (man denke nur an die oben zitierte Bemerkung zu Lolli, der nach Aussage seines Rezensenten nur eigene Werke spielte). In der Beurteilung des Musiktheaters des 18. Jahrhunderts ist der nachfolgend formulierte Gedanke eher vertraut, aber in Bezug auf die Pflege der Instrumentalmusik ist er noch nicht wirklich in unser kollektives Bewusstsein eingedrungen: Die in Deutschland entstandenen Instrumentalwerke der italienischen Instrumentalisten sind Teil einer italienischen Auslandskultur. Es ist italienische Musik, die aber in einem nicht-italienischen Umfeld geschrieben und aufgeführt wurde, die auf dieses Umfeld wirkte und einwirkte, aber ebenso gut auch Impulse von diesem Umfeld erhielt und mit diesem in Wechselwirkung getreten ist. Es ist faszinierend zu sehen, dass hier emsige Musiker tätig waren, die einen enormen Beitrag zur Musikkultur ihres Gastlandes – aber auch zum kulturellen Erbe ihres Heimatlandes – geleistet haben, aber dieser Beitrag ist heute in vielen Fällen unbekannt. Vieles liegt brach oder harret der Identifikation. Wer kennt die Sonaten eines Pietro Sertà,⁶⁰ eines Giovanni Peregrino Lenzi⁶¹ oder eines Pasquale Bini?⁶² Die Würdigung des Beitrags dieser Musiker zur Repertoirebildung und zur Geschmacksbildung ist kein leichtes Unterfangen, doch erst wenn dieser Aspekt in Angriff genommen ist, wird man die Rolle der italienischen Musiker in Mitteleuropa ganz verstehen. Vieles ist dank Katalogisierung, Digitalisierung und Herausgabe schon geschehen, und wir wissen, dass die *Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik* gerade hier Enormes leistete. Aber es gibt immer noch einen großen Schatz, den es zu heben und letztlich kritisch zu bewerten und einzuordnen gilt, um unser Narrativ von der Geschichte und der Rolle der italienischen Instrumentalisten an deutschen Höfen zu bestätigen, zu verfeinern, zu korrigieren oder aber neu zu schreiben.

60 Pietro Sertà, Hofmusiker/Konzertmeister in Salzburg; von ihm vielleicht die Sonata in A-Sd (A 820) und die »Partie ex C« in A-Su (M III/25; siehe Hintermaier, *Salzburger Hofkapelle*, S. 405 f).

61 Giovanni Peregrino Lenzi, Konzertmeister in Darmstadt; von ihm möglicherweise die Violinsonate in D-Dl (Mus.3381-R-1; Schrank II), »Del Sig. G. Lentzi«.

62 Pasquale (Pasqualino) Bini, Konzertmeister in Stuttgart; er hinterließ einige Konzerte und Sonaten.

Quellen

Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1798–1848.

Chur-Cölnischer Capellen- und Hof-Calender [...], Bonn 1718.

Des hochlöbl. Schwäbischen Krayses vollständiges Staats- und Address-Buch, Ulm 1771.

Des hochlöbl. Schwäbischen Crayses neues Adress-Handbuch, Ulm 1759.

Hasse, Johann Adolph: *Lucio Papirio dittatore* (1742).

D-DI Mus.2477-F-34

D-DI Mus.2477-F-34a

D-LEu N.I.10310

Jommelli, Nicolò: *Il Vologeso*, 1. Akt, D-SI, HB XVII 253a.

Pergolesi, Giovanni Battista: *L'Olimpiade, Introduction by Howard Mayer Brown*, New York 1979 [= Faksimile nach der Handschrift der Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Brüssel (B-Bc, ms. 2287)].

Pergolesi, Giovanni Battista: *Li prodigi della Divina Grazia nella conversione, e morte di S. Guglielmo [Duca d'Aquitania]*, 1731 (I-Nc, 30.4.18–19).

Literatur

Dubowy, Norbert: »Italienische Orchestermusiker in deutschen Hofkapellen im 18. Jahrhundert«, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hg. v. Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 61–120.

Dubowy, Norbert: »Musical Travels: Sources of Musicians' Tours and Migrations in the Seventeenth and Eighteenth Century«, in: *Musicians Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, hg. v. Gesa zur Nieden und Berthold Over, Bielefeld 2016, S. 207–226.

Hintermaier, Ernst: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806: Organisation und Personal*, Phil. Diss. masch. Salzburg 1972.

Kirsch, Dieter: *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Würzburg 2002.

- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Offenbach a. M. [1802].
- Köpp, Kai: *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005.
- Krones, Hartmut: »Johann Georg Pisendel und der ›vermischte Geschmack‹«, in: *Johann Georg Pisendel: Studien zu Leben und Werk*, hg. v. Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim 2010, S. 383–400.
- Landmann, Ortrun: »The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach«, in: *Early Music* 17/1 (1989), S. 17–30.
- Leopold, Silke und Pelker, Bärbel (Hg.): *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1)*, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479.
- Mainwaring, John: *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760.
- Mattheson, Johann: *Critica Musica*, 2. Bd., Hamburg 1725.
- Mell, Albert: »Antonio Lolli's Letters to Padre Martini«, in: *The Musical Quarterly* 56 (1970), S. 463–477.
- Mozart, Leopold: *Gründliche Violinschule*, Augsburg ³1787.
- N.N.: »Ueber Musik und Lolli«, in: Carl Friedrich Cramer: *Magazin der Musik*, 2. Jg., Hamburg 1786, S. 902–914.
- Pfeilsticker, Walter: *Neues württembergisches Dienerbuch*, 3 Bde., Stuttgart 1957–1974.
- Riepe, Juliane: »›Die meisten grossen herrn haben einen so entsezlichen Welschlands-Paroxismus.« Italienische Kapellmeister an deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts«, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 287–322.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806.
- Schwartz, Judith L.: »Opening Themes in Opera Overtures of Johann Adolf Hasse: Some Aspects of Thematic Structural Evolution in the Eighteenth Century«, in: *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, hg. v. Edward H. Clinkscale und Claire Brook, New York 1977, S. 243–259.
- Spitzer, John und Zaslav, Neal: *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004.

Telemann, Georg Philipp: *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hg. v. Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972.

Zaslaw, Neal: »When is an Orchestra not an Orchestra?«, in: *Early Music* 16 (1988), S. 483–495.

Online (letzte Zugriffe 1.2.2019)

Bayerisches Musiker-Lexikon Online, hg. v. Josef Focht (<http://bmlo.de>).

Hasse, Johann Adolph: *Tempesta di mare. Philadelphia Baroque Orchestra* (<https://www.youtube.com/watch?v=YnSq8p9B8F0>).

<http://www.hof-musik.de/html/hofmusiker.html>

Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg (<https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/>).

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/quantz_versuchws_1752).