

**Manuela Maria Mitterer**

01272009

**Melting Pot Dresden**  
**Musikalisch internationale Einflüsse in**  
**der Barockzeit**

Wissenschaftliche

**BACHELORARBEIT**

zur Erlangung des Grades  
Bachelor of Arts

**Universität Mozarteum Salzburg**

**2018/19**

**Studium:** U 033 123 Bachelorstudium Blockflöte

**Begutachterin:** Prof. Sigrun Heinzelmann PhD.

1	Einleitung .....	3
2	Die Dresdner Hofkapelle .....	5
2.1	Die Förderung August I. von Bildungsreisen .....	7
2.2	Johann Joachim Quantz in Dresden.....	9
2.3	Die Entwicklung zum Orchester .....	10
2.4	Andere Ensembles in Dresden .....	11
2.5	Machtspiele und Rivalitäten.....	13
3	Die italienische Mode.....	16
4	Der französische Goût .....	20
4.1	Die égale französische Art des Vortrags .....	23
5	Englische Komödianten .....	23
6	Der vermischte Geschmack .....	24
7	Schlusswort.....	27
8	Danksagung.....	28
9	Bibliografie .....	29
10	Einverständniserklärung .....	31

# 1 EINLEITUNG

---

Der musikalische Geschmack im deutschsprachigen Raum im 16. und 17. Jahrhundert war eindeutig durch zwei Nationalstile geprägt. Die italienische *Moda* und der französische *Goût* hatten je nach politischen Verhältnissen verschieden große Einflüsse. Die Herrscher bevorzugten vor allem das Genre der italienischen Oper. In jener Sparte konnten nämlich alle Kunstformen zusammenfließen und die große Macht des Regenten am besten darstellen. Dennoch gab es auch andere Nationalstile, welche in Dresden Einfluss nahmen. Zum Beispiel führten englische Komödianten die Tradition des elisabethanischen Theaters ein. All jene Stile führten schlussendlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dazu, den deutschen oder vermischten Geschmack zu seiner Hochblüte zu bringen.

Durch die lange italienische Tradition der Oper reisten viele Sänger von der Apennin-Halbinsel an und wurden an den Höfen angestellt. Auf Grund der Herkunft der Oper war es auch naheliegend die bekanntesten Geiger aus Italien in den Norden zu holen. Viele Höfe stellten sie als Konzertmeister oder *Capellmeister* an. Beispielsweise belegten Antonio Sartorio in Hannover, Giuseppe Torelli in Ansbach oder Francesco Maria Veracini in Dresden hohe Positionen als Geiger. Die Italiener waren sich ihrer Popularität und ihres Talents bewusst und forderten demnach auch ein dementsprechend hohes Gehalt. Immense Summen wurden an die italienischen Musiker ausbezahlt. Die deutschen Musiker wussten von den unfair verteilten Löhnen und Streitereien untereinander bahnten sich an. Der deutsche Musiker Johann Mattheson beschwerte sich über diese Zustände:

„Man trifft hin und wieder dieses verzärtelte Volk in solchen Umständen an, daß ein einziger von ihnen mehr gewinnet, als zehn Schulmeister und Chorlehrer einzunehmen haben. Sie bringen auch nur darum Geld zusammen, damit sie hernach desto üppiger leben können.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mattheson: S. 101

Durch den Westfälischen Frieden und die Unterzeichnung des Münsterschen Friedensvertrags durch Kaiser Ferdinand III und Louis XIV (1648) garantierte Frankreich den deutschen Höfen Souveränität. Durch diese Friedensverhandlungen verbesserten sich die politischen Beziehungen zu Frankreich. Das Interesse am französischen Geschmack stieg und viele Adelige reisten an den Hof nach Frankreich, um Manieren und die Sprache zu erlernen. Auch gingen viele Musiker nach Paris, um sich des Stiles anzunehmen. Bald komponierten viele deutsche Meister, wie beispielsweise Georg Philipp Telemann im französischen Stil.<sup>2</sup> Johann Kusser, ein deutscher Musiker, studierte sechs Jahre lang mit Jean-Baptiste Lully und nannte sich nach der Rückkehr selbst *Jean Cousser*.

Bald erreichte die Mode des *Ballet de cour*, eine französischen Halb-Oper, die deutschen Höfe. Französische Gruppen, bestehend aus Tänzern, Instrumentalisten und Sängern, wurden an die deutschen Höfe geladen. 1708 erreichte ein französisches Ensemble den Dresdner Hof. Diese Gruppe bestand aus sieben Männern und sechs Frauen, welche tanzten und sangen, ebenfalls waren noch vier Geiger als Musiker dabei.

Der Dresdner Hof war aus der Sicht von Musikern einer der Beliebtesten. Unter der Herrschaft von Kurfürst August I. des Starken und seines Sohnes Friedrich August II. florierten sämtliche Sparten der Künste, allen voran die Musik. Die Zusammenkunft von verschiedenen Kulturen kreierte ein außergewöhnliches Flair bei Hofe. Der allgemein ausgezeichnete Ruf des Orchesters und die hohen Löhne zog die Top-Musiker der Zeit an. Zu ihnen zählten die Geiger Francesco Maria Veracini, Johann Georg Pisendel, Jean-Baptiste Volumier, Antonio Lotti, die Sängerin Faustina Burdoni, die Kontrabassisten Constantin Christian Dedekind und Jan Dismas Zelenka, die Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin und Johann Joachim Quantz, die Oboisten Francois le Riche und Johann Christian Richter und der Lautenist Silvius Leopold Weiss.<sup>3</sup>

Durch diesen Melting-Pot verschiedener Nationalstile, aber den auch durchaus unfairen Lohnbedingungen, entwickelten sich naturgemäß gewisse Spannungen.

---

<sup>2</sup> Im Teil „Der französische Goût“ wird nochmals etwas näher auf die Charakterisierung des französischen Stils eingegangen.

<sup>3</sup> Sadie: S. 149-153.

Diese arteten teilweise in öffentliche Dispute aus und wurden so bereits in der Barockzeit über weite Teile Europas bekannt. Musikkritiker, wie zum Beispiel Johann Mattheson, berichteten in ihren musikalischen Zeitschriften über jene Vorfälle. Dadurch kann man auch aus heutiger Sicht erkennen, dass der Wettbewerbsgedanke bereits damals vorherrschte und der Eifer groß war. Die Hofkapelle war sicherlich eines der bekanntesten Orchester der Zeit und zog viele Virtuosen und Diven an. Von den Herrschern wurden also nahezu ideale Bedingungen für den florierenden Kunstbetrieb geschaffen. Somit bereiteten sie einen wertvollen Nährboden für die Weiterentwicklung des deutschen Geschmacks.

## 2 DIE DRESDNER HOFKAPELLE

---

Die Dresdner Hofkapelle hatte bereits vor der Barockzeit eine relativ lange Tradition. Als Gründungstag gilt der „Tag Mauritici“, der 22. September 1548. Der Kurfürst Moritz von Sachsen erließ eine Cantoreyordnung an jenem Tag. Diese Cantorey bestand aus Buben und Männern, die im lutherischen Gottesdienst singen würden. Der Chor wurde von Johann Walther dem Älteren geleitet, welcher direkten Kontakt zu Martin Luther pflegte. Zu Beginn waren die zwei Posten des Kapellmeisters und Kantors von einer Person besetzt. Im 17. Jahrhundert wurden die Aufgabenbereiche deutlich getrennt. Der Kantor war für die musikalischen Aufführungen in der Hofkirche verantwortlich und der Kapellmeister trug die Verantwortung für die Kammer- und Theatermusik. Dieser Kapellmeisterposten war seit jeher einer der Meistbegehrten. Zu Beginn hielten zumeist italienische Meister diesen Posten inne, beispielsweise Mattheus de Maistre (aus Mailand), Anton Scandellus und Giovanni Battista Pinelli.<sup>4</sup> Interessanterweise war der Kantorenposten weniger begehrt. Es könnte vielleicht daran gelegen haben, dass in der Kammer- und Theatermusik zu jener Zeit der Leiter noch wesentlich mehr künstlerische Freiheit einbringen konnte. Auch die Arbeit mit professionellen Musikern schien ein besserer Anreiz gewesen zu sein, eher mit dem Kapellmeisterposten zu liebäugeln. Jener war auch besser bezahlt. Die Einflüsse der weltlichen Musik auf die geistliche konnte man einige

---

<sup>4</sup> Treuheit: S. 49 ff.

Jahrzehnte später, ab ca. 1710, sehen, als Johann Sebastian Bach die neuen Strömungen der weltlichen Kunstmusik in seine geistlichen Kantaten einfließen ließ. Somit könnte man davon ausgehen, dass die künstlerische Weiterentwicklung sich eher in der Kammer- und Orchestermusik abspielte, während der Kantorenposten stand – vor allem vor 1700 – eher für eine traditionelle Einstellung gegenüber der Musik stand. Die Herrscher förderten Qualitätserhaltung und die Entwicklung der Musiker der Hofkapelle sehr. Bald würde das Orchester zu einem der Besten der damaligen Zeit zählen.

Ab dem Jahr 1615 wurde Heinrich Schütz Kapellmeister und legte die wahren musikalischen Grundsteine für das Orchester. Unter ihm entwickelte sich das Ensemble von einst 18 Mitgliedern zu einem wahren Orchester, welches im Jahr 1666 sogar 53 Mitglieder zählte. Zu jener Zeit war Schütz bereits im fortgeschrittenen Alter, zog sich nach und nach zurück, um den vier italienischen Kapellmeistern Bontempi, Albrici, Pallavicini und Perandi den Vortritt zu lassen. Prinz Friedrich August I. wurde im Jahr 1694 Kurfürst und Herzog von Sachsen. Auf seiner dreijährigen Reise verbrachte er 1687 bis 1688 in Italien. Er bereiste die italienischen Städte Venedig, Mailand und Bologna; Neapel war damals noch kein geplanter Halt der sogenannten *Kavalierstour*. Um den Stil der Oper zu studieren, traute man nur dem italienischen Genre. Das Zentrum war Venedig. Prinz Friedrich August besuchte während seines fast dreimonatigen Aufenthalts in Venedig 24 Opernvorstellungen. Ebenso besuchte er im Süden Europas die Städte Paris, Madrid und Lissabon. Sein großes Vorbild war der französische König Louis XIV. Der Geschmack des Prinzen, was insbesondere die Instrumentalmusik betraf, lag auf der Seite der französischen Musik. Die bevorzugten Freizeitbeschäftigungen des Kurfürsten waren vor allem die Jagd und die Musik. Diese zwei Aktivitäten wusste er auch durchaus zu verbinden, indem er eine Jagdmusik anstellte. Unter seiner Herrschaft, und später der seines Sohnes, erreichte die Hofkapelle ihre Hochblüte in der Barockzeit. Als 1697 die Rangerhöhung durch den Erwerb der polnischen Königskrone und der Wechsel vom Protestantismus zum Katholizismus erfolgte, profitierte das Orchester davon. Dresden wurde zu einem der ersten Fürstenhöfe Europas. Die Förderung

der Musik trug zu erheblichen Maße bei der Entwicklung der Es bestand aus 32 Mitgliedern, welche alle aus Deutschland kamen.<sup>5</sup>

Bald wurde das Orchester mit französischen und italienischen Musikern aufgestockt, bis schließlich 1709 der spanische Geiger Jean-Baptiste Volumier Konzertmeister wurde. 1712 wird Johann Georg Pisendel, welcher ein begnadeter Geigenvirtuose war, als Geiger in das Orchester berufen.

Weitere Musiker waren: Johann Georg Lehneis (Viola), Christian Petzold (Komponist), Johann Dismas Zelenka (Kontrabass) und Johann Christian Richter (Oboe).<sup>6 7</sup>



Abb. 1: Der Geiger Johann Georg Pisendel<sup>8</sup>

## 2.1 DIE FÖRDERUNG AUGUST I. VON BILDUNGSREISEN

Der Herrscher August I. (Prinz Friedrich August I. oder auch August der Starke) legte großen Wert auf die Weiterbildung der Musiker und darauf, dass sie sich *vollkommen* könnten.<sup>9</sup> Zu diesem Zweck sandte August I. seine Musiker auf längere Auslandsreisen. Aus einem Brief vom 19. April 1712 geht hervor, dass „Capell Meister Schmidt, Concert Meister Woulmyer [Volumier], Cammer Organist Pezold, Violiste Piesendel und hautboiste Richter auf etliche Monathe eine Reise nach Franckreich und Italien thun mögen“.<sup>10</sup> Zwei Jahre später traten die Musiker ihre Reise auch an. Als sie in Paris ankamen, war August I. auch in der französischen Hauptstadt anwesend. Das Ensemble gab in Paris Konzerte

---

<sup>5</sup> Treuheit.: S. 50

<sup>6</sup> Ebd.: S.51

<sup>7</sup> Bacciagaluppi: S. 147-151

<sup>8</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Georg\\_Pisendel#/media/File:Johann\\_Georg\\_Pisendel.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Georg_Pisendel#/media/File:Johann_Georg_Pisendel.jpg)

<sup>9</sup> Treuheit: S. 75

<sup>10</sup> Ebd.: S. 76

und war damit verpflichtet, bei festlichen Anlässen „aufzuwarten“. Besonders Pisendel tat sich als Geiger hervor und der gute Ruf verbreitete sich bis zu den wichtigsten Höfen Europas. So erhielt Pisendel bald nach seiner Rückkehr eine Einladung des Königs nach Berlin. Solche Bildungsreisen legten die Grundsteine für die Weiterentwicklung des deutschen Geschmacks, der sich allmählich zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu seiner Hochblüte entwickelte.

1716 führte Pisendel und den Oboisten Richter eine musikalisch sehr fruchtbare Reise nach Venedig. Dort spielte Pisendel für den damaligen *königlichen Churprinzen, die Musik, fast täglich*.<sup>11</sup> Ein Jahr später setzte der Geiger seine Reise nach Rom und später Neapel fort. Auf der Rückreise lernte er einige Geigenvirtuosen kennen, wie zum Beispiel Montanari in Rom, in Florenz Martino Bitti und in Venedig Antonio Vivaldi. So berichtete Hiller in den *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* im Jahr 1767: „Von Vivaldi und Montanari hat er sogar noch förmliche Lectionen auf der Violin gemein.“<sup>12</sup>

Die *Kavalierstour* war eine sehr wesentliche und aus heutiger Sicht enorm wichtige Reise, welche Adelige im Barock selbst unternahmen. Reisen, welche teilweise über Jahre dauerten, bildeten Adelige in Sprache, Kunst und Kultur weiter. Aus heutiger Sicht waren diese Kavaliersreisen enorm wichtig für die kulturelle Entwicklung der europäischen Höfe. Der rege Austausch über Kunst und Kultur, welcher damals zwischen den Höfen stattfand, schaffte zur Barockzeit somit einen wahren Melting-Pot an Nationalstilen.

Wenn die Herrscher diese Reisen, sei es jene der Künstler oder die eigenen, nicht unterstützt bzw. selbst unternommen hätten, hätten sich die Kunstformen sehr wahrscheinlich wenig, langsamer und mit Sicherheit in andere Richtungen entwickelt. Durch den direkten Austausch von Kultur war es möglich, die Kunstformen aus Italien und Frankreich in ihrer unveränderten Form an den Dresdner Hof zu holen.

---

<sup>11</sup> Treuheit: S. 77

<sup>12</sup> Ebd.: S. 78



## 2.2 JOHANN JOACHIM QUANTZ IN DRESDEN

Johann Joachim Quantz begab sich 1716 nach Dresden. Mit dem musikalischen Hintergrund eines Stadtpfeifers und dem Wunsch ein Virtuose auf der Traversflöte zu werden, wollte er unbedingt an den Dresdner Hof. Er schreibt in seiner Autobiografie:

„Das königliche Orchester war zu der Zeit schon in besonderm Flor. [...] Es prangete damals mit verschiedenen berühmten Instrumentisten, als: Pisendeln und Veracini auf der Violine; Pantaleon Hebenstreiten auf dem Pantalon; Sylvius Leopold Weißen auf der Laute und Theorbe; Richtern auf den Hoboe; Buffardin auf der Flöte traversiere; der guten Violoncellisten, Fagottisten, Waldhornisten, und Contraviolenisten, zu geschweigen.“<sup>13</sup>

Vorerst sei das Hauptinstrument die Violine gewesen, später gab Quantz der Oboe den Vorzug, da er eine Stelle in der polnischen Kapelle bekam. Sachsen und Polen bildeten ab 1697 bis fast durchgehend 1763 eine Personalunion. August I. wurde als August II. zum König von Polen gewählt.<sup>14</sup> Demnach scheint es naheliegend, dass der Herrscher nicht nur in Dresden ein Orchester benötigte, sondern auch in den polnischen Gebieten. Da es sich aber als schwierig erwies, sich als erster Oboist hervorzutun, begann er intensiver auf der Traversflöte zu üben.



Abb. 2: Sachsen-Polen (Personalunion)

„Der Verdruß hierüber veranlassete mich bishero für mich selbst geübet hatte, mit Ernst zur Hand zu nehmen : weil ich hierauf, unter der Gesellschaft wo ich war, eben keinen sonderlichen Widerstand

<sup>13</sup> Marpurg: S. 206-207

<sup>14</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Sachsen-Polen#/media/File:Sachsen-Polen.png>

zu befürchten hatte : um so viel mehr, da der bisherige Flötenist Friese, dessen größte Neigung eben nicht auf die Musik gieng, mir den ersten Platz bey diesem Instrumente freywillig abtrat.“<sup>15</sup>

Quantz war von dem hohen Maßstab an musikalischen und instrumentalen Können der Dresdner Kapelle begeistert und wurde „in Verwunderung gesetzt; und mein Eifer, in der Musik weiter nachzuforschen, verdoppelte sich“<sup>16</sup> In seiner Hochschätzung war er nicht alleine: viele bekannte Musiker der Zeit reisten nach Dresden, um die Hofkapelle zu hören.

Quantz nahm also dort vier Monate lang Unterricht beim Soloflötisten der Hofkapelle, Pierre-Gabriel Buffardin, „um die Eigenschaften dieses Instruments kennen zu lernen“. Sie spielten anscheinend aber „nichts als geschwinde Sachen“, worin auch die Stärke des Meisters lag.<sup>17</sup>

### 2.3 DIE ENTWICKLUNG ZUM ORCHESTER

Ab den Jahren 1717/18 wurde die Kapelle als *Orchester* oder *Orchestre* bezeichnet. Sie bot eine kulturelle Vielfalt an Musikern an, welche in Italien, Frankreich oder Deutschland studiert hatten. Von 1729 bis 1756 war der bezeichnende Titel des Ensembles generell *Die Königliche Capelle und Cammer-Musique*. Die hierarchischen Unterteilungen, wie sie aus dem heutigen Orchester bekannt sind, kann man an den verschiedenen hohen Löhnen erkennen. Beispielsweise verdiente der Maitre de Concert, Jean-Baptiste Volumier, 1200 Thaler, während ein Ripieno-Geiger, wie Johann Friedrich Lotti, nur 400 Thaler verdiente. Der hohe Anspruch an die Hofkapelle konnte nur durch eine ausgezeichnete Organisation so gut befriedigt werden. Es gab im Jahr 1717 zusätzliche Festanstellungen, wie einen Kapell-Diener, Gottlob Werner, einen Instrumenten-Inspektor, Georg August Kümmelmann, einen Orgelbauer und Stimmer, Johann Heinrich Gräbner, und einen Kopisten, Johann Jacob Lindner.<sup>18</sup> Ebenso wurden die Instrumente für Streicher zumeist in einer Sammelbestellung aufgenommen. Meisterinstrumente aus Cremona und Venedig wurden für die

---

<sup>15</sup> Marpurg: S. 209

<sup>16</sup> Ebd.: S. 207

<sup>17</sup> Ebd.: S. 209

<sup>18</sup> Stockigt: S. 38-39

Hofmusiker angeschafft. In 1718 wurden zwei Waldhörner mit Silbermundstücken aus Wien bestellt.<sup>19</sup> Aus diesen Bestellungen sieht man, dass die Hofkapelle die Instrumente für die Musiker anschaffte. Vielleicht wollten sie damit auch einen möglichst homogenen Klang im Orchester schaffen? Für Streicher ist die Einrichtung der Darmsaiten im Verhältnis zum Steg stehend sehr wichtig und maßgebend für Intonation. Auf Barockgeigen war die Länge des Griffbretts auch jeweils unterschiedlich, sodass die Intonation sich für die Spieler, falls sie das Instrument wechselten, drastisch veränderte. Für Blasinstrumente könnte die Motivation für die Bestellungen jedoch durch die unterschiedlichen Stimmtönen begründet sein, welche an den europäischen Höfen des Barock verwendet wurden. Um Transpositionen, welche dann gar um einen Ganzton gemacht werden mussten, zu vermeiden, war die Anschaffung eigener Instrumente die einfachste Lösung. Die führenden Oboenbauer befanden sich zu der Zeit hauptsächlich in Deutschland, wie zum Beispiel Johann Eichentopf in Leipzig oder Jacob Denner in Nürnberg.<sup>20</sup>

Das Orchester hatte mittlerweile einen hoch angesehenen Ruf und so besuchten auch sogar noch in 1731 Wilhelm Friedemann Bach und Vater den Hof.<sup>21</sup>

## 2.4 ANDERE ENSEMBLES IN DRESDEN

Neben dem Orchester gab es noch verschiedene andere Formationen, welche den König und die Hofgesellschaft bei anderen Veranstaltungen und Aktivitäten begleiteten. Die Musik war bei Hofe das wichtigste Unterhaltungsmedium und diente der Umrahmung von Feierlichkeiten oder beispielsweise alltäglichen Mahlzeiten. August der Starke liebte neben der Musik auch die Jagd. So ließ er die Formation der Bock- und Jagdpfeifer gründen. Diese Gruppe bestand aus polnischen Dudelsackspielern und verschiedenen Streichinstrumentalisten. Durch die große Lautstärke, welche jene Instrumente zu produzieren vermögen, begleiteten die Bock- und Jagdpfeifer Aktivitäten wie zum Beispiel Schießwettbewerbe oder die Jagd. Der Hofkomponist Johann Adolf Hasse

---

<sup>19</sup> Ebd.: S. 25

<sup>20</sup> Haynes: S. 335

<sup>21</sup> Sadie: S. 194

verwendete diese Gruppe auch für ein Stück in seiner Oper *Demofonte*. Dieses Werk wurde beim Dresdner Karneval 1748 aufgeführt.<sup>22</sup>

Andere Gruppen, welche innerhalb und außerhalb der Stadt Dresden vor allem ab 1720 spielten, waren die *Garde du Corps*, die *Drachen*, die *Grand Musquetairs* und die *Janitscharen-Musicanten*. Das letztgenannte Ensemble hatte die Tafelmusik in Pilnitz im Januar 1731 gestaltet, da die Hofgesellschaft sich dort zum Schlittenfahren zusammengefunden hatte.<sup>23</sup>

Eine weitere Novität am Dresdner Hof, welche August der Starke einführte, war die *Bande Hautboisten oder Kammerpfeifer*, heutzutage Oboeband genannt. Er beschäftigte sie bald nach seinem Machtantritt 1694. Der frankophile Herrscher holte dieses Ensemble direkt aus Frankreich. Die Form der Oboeband verdrängte die Ensembles der Zinken und Trompeten, welche davor an Höfen tätig waren. In Paris arrangierten Komponisten, wie zum Beispiel Jean-Baptiste Lully, bereits Werke für die Oboeband. Fagotte übernahmen die Basslinien, eine Taille den Viola-Part und Oboen die erste und zweite Geigenstimme. Oft wurde die Taille-Stimme auch dazukomponiert, da im Orchester des 17. Jahrhunderts häufig nur Basslinie mit zwei Oberstimmen die Norm war. August der Starke entschied sich im Jahr 1707 dazu, alle Kammerpfeifer zu entlassen. Einige von ihnen durften bleiben und als *königliche Musici* dienen.<sup>24</sup>

1708 kam eine ganze Gruppe von französischen Tänzern, Schauspielern und Musikern an den Hof, um dort Werke, u.a. auch von Jan Dismas Zelenka, aufzuführen.<sup>25</sup>

Mit den verschiedenen Aktivitäten der Hofgesellschaft war auch eine große Varietät an musikalischen Formationen gefragt. Musik beim Jagen, Schlittenfahren, Tanzen oder Essen umrahmte den jeweiligen Zeitvertreib. Heutzutage ist es schwer, sich einen Tag bei Hofe vorzustellen. Abgesehen davon, dass es keinen Maschinenlärm oder Autoverkehr gab, waren Tagesabläufe von anderen Parametern bestimmt. Öllampen und Kerzen

---

<sup>22</sup> Stockigt: S. 19 ff.

<sup>23</sup> Ebd.: S. 21

<sup>24</sup> Ebd.: S. 23

<sup>25</sup> Ebd.: S. 24

beleuchteten die Konzertsäle, die Winter waren kalt und als Musiker musste man sich bestimmt extremeren Verhältnissen aussetzen als heute.

## 2.5 MACHTSPIELE UND RIVALITÄTEN

Der flämische Geiger Volumier (auch Woulmier oder Woulmyer) hielt den Posten des Konzertmeisters von 1709 bis 1728 inne. Er brachte den französischen Stil nach Dresden.<sup>26</sup> In der Zeit von 1719 bis 1728 blieb Johann Georg Pisendel ununterbrochen in der Sächsischen Hauptstadt.<sup>27</sup> Gleichzeitig waren Johann David Heinichen (Kapellmeister), Francesco Maria Veracini (Geiger), Fernando Senesino (Kastrat), Matteo Berselli (Kastrat) und Antonio Lotti (Kapellmeister) dort tätig. Durch diese gemischten Nationalitäten im Ensemble entstanden – sehr wahrscheinlich kulturbedingte – Spannungen und natürlich auch Feindschaften innerhalb der einzelnen Instrumentengruppen. So bestimmten zu jener Zeit auch Machtspiele und Rivalitäten den Alltag der Musiker.

Der Geigenvirtuose Francesco Maria Veracini wurde 1714 in Venedig bei einer Akademie vom Kurprinzen August I. entdeckt. Er war der damalige Rivale von Giuseppe Tartini, welcher angeblich auf Grund des eindeutig überlegenen Spiels von Veracini sofort aus Venedig abreiste. In Dresden erhielt er die Stelle des Hofkomponisten, wobei er als Geiger besser und bekannter war. Die Fronten verhärteten sich, denn der französische Geigenstil Volumiers traf nun auf den italienischen Stil Veracinis und Lotti. Auf Grund der Spannungen schrieb der Prinz einen Brief an den Musikmäzenen Watzdorff, um ihn zu bitten, durch seine Autorität die Wogen zu glätten. Der Prinz bat ausdrücklich darum, ein Auge auf Schmidt und Volumier zu haben, um Schlimmeres zu vermeiden. Diese Zwei könnten nämlich eine Intrige gegen die Italiener Lotti und Veracini planen.<sup>28</sup> Das aufregende Leben des Geigers Veracini nahm jedoch fast sein Ende, als er aus dem zweiten Stock eines Wohnhauses sprang. Er überlebte es mit einem Hüft- und einem doppelten Beinbruch. Es gibt zwei Theorien, warum sich Veracini aus dem Fenster gestürzt hatte. Die erste besagt, dass er mit der Zeit verrückt geworden sei und sich Selbstmord begehen wollte. Auch hätte er zu viele

---

<sup>26</sup> Stockigt: S. 24

<sup>27</sup> Fürstenau: S. 86

<sup>28</sup> Hill: S. 19 ff.

alchemistische Schriften studiert, welche ihn geistig verwirrten.<sup>29</sup> Dies beschrieb Johann Mattheson nur wenige Monate nach dem Vorfall. Die andere Quelle von Carl Friedrich Cramer im Magazin der Musik besagt, dass er in einer Probe von Pisendel bloßgestellt worden wäre. Dieser hätte einem der untersten Ripieni-Geiger sein eigens komponiertes Konzert vor der Probe vorgelegt und mit ihm einstudiert. In der Hauptprobe sollte sich Veracini gegenüber dem Ripieni-Geiger im vorgetäuschten Blattspiel des Konzerts durchsetzen. Der Ripieni-Geiger gewann dieses unfaire Messen an Blattspiel-Können logischerweise und Veracini musste sich bitter geschlagen geben. Durch diese Scham und Bloßstellung wollte sich Veracini das Leben nehmen. Dieser Artikel von Cramer wurde 63 Jahre nach dem Vorfall verfasst. Ob man nun diesem Artikel großen Glauben schenken möge, sei dahin gestellt. Fest steht aber, dass sich der Geigenvirtuose aus dem Fenster stürzte.<sup>30</sup>

Der Geiger Antonio Lotti kam mit seiner Frau und eigenem Ensemble im Jahr 1717 nach Dresden. Dort erhielt das Ehepaar einen Lohn von 10500 Thaler, den Sängern wurden 3000 bis 7000 Thaler ausbezahlt, die Kontrabass-Spieler Gerolamo Personelli und Angelo Gaggi erhielten 1000 bzw. 400 und der Souffleur Felicetti 200 Thaler. Die hohen Löhne, welche an die italienischen Mitglieder ausbezahlt wurden, waren ein Grund für die weniger hoch bezahlten deutschen Orchestermitglieder, Neid gegenüber den Italienern zu empfinden. In 1717 erhielt der höchstbezahlte deutsche Musicus am Dresdner Hof 1200 Thaler. Wenn man hingegen das Gehalt der sieben maßgebenden Italiener teilt, kommt man auf ein Pro-Kopf-Einkommen von 4500 Thalern.<sup>31</sup>

Trotz guter Gagen für die italienischen Sänger gab es auch andere Beweggründe für sie, Machtspiele untereinander auszutragen. Nachdem Lotti mit dem Ensemble in 1719 Dresden wieder verließ, blieben unter anderem die beiden berühmten Kastraten Berselli und Senesino zurück. Diese sorgten für einen großen Skandal in einer Probe für Heinichens Oper *Flavio Crispo*. Senesino war angeblich über die Setzung der italienischen Worte auf die Melodie so empört, dass er die Partitur zerriss und Heinichen vor die Füße warf. Dieses extreme

---

<sup>29</sup> Ebd.: S. 23

<sup>30</sup> Ebd.: S. 24-26

<sup>31</sup> Stockigt: S. 24 ff.

Verhalten widerfuhr dem Herrscher August I. so stark, dass er das gesamte Sängerensemble entließ und das Opernhaus schließen ließ.<sup>32</sup>

Allerdings machten es die Italiener den deutschen Musikern auch nicht immer leicht. Auf Pisendels Italienreise in den Jahren 1716-1717 spielte der Geiger auf Befehl des Churprinzen von Sachsen zwischen den Akten. Er wurde dazu „genöthigt“ ein Violinkonzert spielen.<sup>33</sup> Angeblich waren die italienischen Orchestermitglieder darüber neidisch und hätten den deutschen Geiger in seinen Soli so vorangetrieben, um ihn „confus zu machen“. Hiller berichtete, dass Pisendel aber „so lange mit dem Fuße dazu stampfte, bis er sie gebändigt und nicht wenig beschämt hatte. Dem Prinzen machte der Vorfall und die Standhaftigkeit Pisendels keine geringe Freude“.<sup>34</sup>

Später war auch der Komponist Nicola Antonio Porpora in Dresden anwesend, da er die Nachfolgestelle Leonardo Leos in Neapel nicht erhalten hatte. Pisendel missfiel der Neuankömmling doch auch sehr. 1750 schreibt er:

„[...] Herr Scheibe hat ihm [Porpora] sehr wol beschrieben: viel Geschrey wenig Wolle, er ist und thut hier gar nichts, und hat doch jährlich 1200 Thl. Besoldung.“<sup>35</sup>

Porporas Schülerin Regina Mingotti hatte eine Anstellung an der Dresdner Oper von 1747-1752. Die Rivalitäten zwischen ihr und der Ehefrau Hasses, Faustina Burdoni, gingen so weit, dass Metastasio angeschrieben wurde, mit der Bitte, er solle den Streit doch schlichten. Nach Angaben Pisendels gab es auch direkte Streitigkeiten zwischen Mingotti und Hasse. Die Sängerin habe ihn öffentlich beschimpft. Durch dies und der zu hohen Gehaltsforderungen sei Mingotti entlassen worden.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Ebd.: S. 26

<sup>33</sup> Treuheit: S. 82

<sup>34</sup> Ebd.: S. 82 ff.

<sup>35</sup> Mücke: S. 37

<sup>36</sup> Mücke: S. 37 ff.

### 3 DIE ITALIENISCHE MODE

---

Bereits unter der Herrschaft von Fürst Moritz von Sachsen Mitte des 16. Jahrhunderts spielte der Einfluss der *Italianità* in Dresden einen großen Einfluss in Architektur, Malerei und Musik. Der Fürst bereiste viele Städte Norditaliens, darunter beispielsweise Mantua. In jener Stadt lernte er die Gebrüder Tola aus Brescia kennen, welche den Riesensaal mit Fresken dekorierten und die bis dahin in Dresden noch unbekanntes *sgraffito* Verzierungen an die Fassade des Palastes anbrachten.<sup>37</sup>



Abb. 3: Sgraffito-Verzierungen am Dresdner Schloss<sup>38</sup>

Dankenswerterweise waren die Gebrüder auch gleichzeitig Musiker. Mit ihnen formten Antonio Scandello und Cerobino und Mattia Besozzi eine Gruppe bestehend aus Zinkenisten und Dudelsackspielern. Dieses Ensemble holte der Fürst zu sich nach Dresden, um die *Welsche Music* zu gründen. Sie waren für die Aufführung weltlicher Werke am Hofe zuständig. Nach dem Tode des Fürsten wurde in 1568 Antonio Scandello, einer der Zinkenisten, der erste italienische Kapellmeister Deutschlands.<sup>39</sup>

Johann Georg I., der Sohn von Fürst Moritz, bereiste im Jahr 1601 für dreizehn Monate Italien. Er entschied sich dazu, inkognito zu reisen. Somit konnte er den Empfängen in den einzelnen Städten, welche zu Ehren eines Adligen traditionellerweise gemacht wurden, entgehen. Die Kavaliersreise führte ihn bis nach Sizilien und Neapel wo er „die Grotte Sibyllae / dann Centum Camerae (so

---

<sup>37</sup> Watanabe-O’Kelly: S. 37

<sup>38</sup> <http://archiv.neumarkt-dresden.de/schloss/sgraffito-large.html>

<sup>39</sup> Watanabe-O’Kelly: S. 38



ein wunderlich steinern Gebäude unter der erden) item die waarme Bäder / des Virgilii auch Ciceronis Palatium und Garten/ die rudera der alten Stadt Cuma und andere antiquität: und raritäten“.<sup>40</sup> Durch jene Italienreise erhielt der zukünftige Fürst von Sachsen viele Einflüsse in den Sparten der Architektur, bildenden Kunst und Musik. Johann Georg studierte sogar für einige Monate an der Universität in Verona. Dies ist durch die Verleih-Liste der Bibliotheken in Verona nachweisbar.<sup>41</sup>

Der erste große Verdienst für das bald florierende Musikleben in Dresden war die Anstellung von Heinrich Schütz als Kapellmeister im Jahr 1617. Schütz verbrachte die Jahre 1609-1612 in Venedig und studierte dort unter Giovanni Gabrieli. Er würde außerdem die verschiedenen Manieren, Musik zu komponieren, zusammenführen: den deutschen, niederländischen und italienischen Stil. Er komponierte für die Popularität der italienischen Oper wichtige Kantaten, wie zum Beispiel im Jahr 1617 die *Wunderliche translocation Des Weitberümbten und fürtrefflichen berges Parnassi und seiner Neun Göttin/ mit ihren Großfürsten und Prasidenten Apolline / Welche von den unsterblichen Göttern/ Ihr Kayser- und könglichiche Majestät auch Ertzherzogliche Durchleuchtigkeit zu empfangen und zu ehren in die Wolverwarte Hauptvestung Dreßden ablegiert worden sein*. Ebenso ist Schütz die wahrscheinlich erste deutsche Oper mit dem Titel *Dafne* zu verdanken, deren Partitur allerdings verschollen ist.<sup>42</sup>

Philipp Hainhofer, ein Diplomat und Kunsthändler, bemerkte, dass in der Pfeiffenkammer im Dresdner Palast vierzehn Portraits von ehemaligen Kapellmeistern hingen, neun davon seien Italiener und vier davon seien am Markusdom in Venedig angestellt gewesen.<sup>43</sup> Dies zeigt, wie groß der Einfluss der Italiener auf den Musikgeschmack in deutschen Gebieten war. Eines der bedeutendsten Zentren war Venedig. Dort hielten sich viele Musiker auf, um beispielsweise die Kompositionstechnik der Mehrchörigkeit zu erlernen.

---

<sup>40</sup> Weck: S. 142

<sup>41</sup> Wanatabe-O'Kelly: S. 37

<sup>42</sup> Ebd.: S. 38 ff.

<sup>43</sup> Ebd.: S. 39 ff.

Der deutsche Geiger Johann Georg Pisendel bildete sich in verschiedenen Musikzentren Europas weiter. In den Jahren von 1714-1718 bereiste er Frankreich, Italien und die Städte Berlin und Wien. Auf jenen Bildungsreisen schloss er wichtige Verbindungen zu den führenden Musikern der Zeit. So verbrachte er einige Monate auch in Venedig und wurde dort im Jahr 1717 Schüler von Antonio Vivaldi. Der venezianische Komponist schrieb einige Violinkonzerte für Pisendel. Dieser spielte die Stücke in Italien, brachte die Werke aber auch nach Dresden, um sie dort am Hofe aufzuführen. Diese Form des Solokonzerts war damals eine Novität und beeinflusste viele deutsche Komponisten der Zeit. Heinichen, Graupner, Telemann und Bach setzten sich mit der neuen Materie auseinander.<sup>44</sup>

Für die Hofkapelle war es wohl sehr wichtig, einen uniformen Streicher-Klang erzeugen zu können. Somit reiste Volumier 1715 nach Cremona, um dort sechs Violinen, drei Violas und drei Violoncelli von dem berühmten Instrumentenbauer Antonio Stradivari zu kaufen. Die Bestellung der Instrumente ist durch vier Briefe dokumentiert, welche in Privatbesitz in Warschau sind.<sup>45</sup>

Nicht nur die Hofkapelle erhielt entscheidende Einflüsse von italienischen Musikern oder solchen, die dort ihre Ausbildung genossen. Theatergruppen aus dem Süden waren auch in deutschen Gebieten sehr bekannt. Sie verbreiteten die Tradition der *commedia dell'arte*. 1716 reiste eine Gruppe von Schauspielern nach Dresden, um dort die Mode der *commedia dell'arte* einzuführen. Tommaso Ristori leitete dieses Ensemble.<sup>46</sup>

Am 5. September 1717 verließ ein Sängersenble Venedig, um nach Dresden zu reisen. Sie erhielten dort Einjahres-Verträge. Der Leiter des Ensembles war Antonio Lotti, welcher in dieser Zeit von seinem Organistenposten im Dom zu San Marco pausierte. Berühmte Sänger aus der Zeit waren Teil des Ensembles. Darunter waren Antonio Lottis Frau Santa Stella, Margherita Zani, Lucia Gaggi,

---

<sup>44</sup> Fürstenau: S. 88

<sup>45</sup> Stockigt: S. 24

<sup>46</sup> Ebd.: S. 23

Francesco Bernardi, Matteo Berselli und Francesco Guicciardi. Der Lohn jener italienischen Sänger war doppelt so hoch, wie zwanzig Jahre zuvor.<sup>47</sup>

Der Geiger Francesco Maria Veracini komponierte im Jahr 1716 zwölf Sonaten für den Prinzen August II und er wurde ab 1717 in Dresden angestellt. Er reiste nicht mit dem Opernensemble mit und wurde auch eher isoliert von den anderen Orchestermitgliedern behandelt.<sup>48</sup>

1719 heiratete Prinz August II die Habsburgerin Marie Josepha von Österreich in Wien. Die Hochzeitsfeierlichkeiten wurden in Dresden ausgetragen und dauerten fast den ganzen September. Es kam zu einem musikalischen Gipfeltreffen, welches Komponisten, wie zum Beispiel Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel und Antonio Maria Veracini, alle an einen Ort führte. In jenem Jahr verließ auch der Großteil des Sängerensembles inklusive Antonio Lotti den Dresdner Hof. Der Graf Jacob Heinrich von Flemming beschreibt in einem Brief an Mademoiselle de Schulenburg, dass es keine Opern mehr in Dresden gäbe.<sup>49</sup>

Nach dem Tod der Hofkapellmeister Johann Christoph Schmidt im Jahr 1728 und Johann David Heinichen im Jahr 1729 wurde die Stelle vakant. Der in Venedig komponierende Johann Adolf Hasse wurde für den Posten vorgeschlagen. Durch dessen Eheschließung 1730 mit der Sopranistin Faustina Burdoni kam es jedoch zu einer Verhinderung des Amtsantritts. Ein Jahr später wurde das Ehepaar zu einem Gastspiel nach Dresden eingeladen. Das Gastspiel wurde zum vollen Erfolg; die Oper *Cleofide* bildete den musikalischen Höhepunkt. Aus dem zeitgenössischen Artikel in *Alte und Neue Curiose Saxonica* geht Folgendes hervor:

---

<sup>47</sup> Hill: S. 19

<sup>48</sup> Ebd.: S. 20

<sup>49</sup> Ebd.: S. 23

„[...]so hat die jetzige Opera den seltenen Vorzug, den sie vor andern mit Recht fodern kan, daß sie durch die unvergleichliche Stimme und Action der in ganzt Welschland und Engelland berühmtesten und grössesten Sängerin itziger Zeit, Madame Faustinen, itziger vermählten Madame Hassen, [...], auf das höchste erhoben ist.“<sup>50</sup>



Abb. 4 Faustina Hasse als Primadonna in Dresden<sup>51</sup>

Erst zwei Jahre später, nach der Thronbesteigung Friedrich August II. im Jahr 1734, hat Hasse dann den Posten des Hofkapellmeisters angenommen.

Der Sohn von König August II. führte ab den 1730er Jahren grundlegende Veränderungen in der Musiklandschaft Dresdens ein. Er löste die polnische Kapelle auf und beendete den Vertrag mit dem französischen Vokalensemble. Dafür förderte er die italienische Oper, das französische Ballett und die italienische Komödie.<sup>52</sup>

## 4 DER FRANZÖSISCHE GOÛT

---

Die Tradition des *Ballet de Cour* entwickelte sich in Frankreich schon am Anfang des 17. Jahrhunderts zu seiner Hochblüte. Musik, Schauspiel, Tanz und Bühnenkunst wurden in einem Werk vereint. Die Tänzer waren nicht nur Professionelle, sondern auch Aristokraten, welche auch bei allen Proben dabei

---

<sup>50</sup> Mücke: S. 29

<sup>51</sup> [https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB\\_gideon\\_oaibaa9276220&context=L&vid=ONB&lang=de\\_DE&search\\_scope=ONB\\_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default\\_tab&query=any,contains,faustina%20bordoni&offset=0](https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_gideon_oaibaa9276220&context=L&vid=ONB&lang=de_DE&search_scope=ONB_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,faustina%20bordoni&offset=0)

<sup>52</sup> Ebd.: S. 30

sein mussten. Als besonderer Tänzer, zum Beispiel im *Ballet de la Nuit* (1653), war der junge König Louis XIV. zu sehen. Der junge König war ein begeisterter Tänzer und Darsteller in den Ballets. Auch Minister Mazarin fand Gefallen daran, dass sich der junge König so von den Krisen des Reiches ablenken ließ. Als der einflussreichste französische Komponist des 17. Jahrhunderts ist Jean-Baptiste Lully zu nennen. Der Italiener, welcher dort als Giovanni Battista Lulli bekannt war, kam erst in seiner Jugendzeit als Kammerdiener nach Frankreich. Dort stand er im Dienste der Grande Mademoiselle Anne Marie Louise d'Orleans. Er spielte die Gitarre für sie oder ordnete ihre Garderobe. Weiterhin erhielt er Unterricht auf der Violine und wurde auch Tänzer im *Ballet de Cour*. Dort lernte er Louis XIV. kennen und wurde bald als Hofmusiker angestellt. Später wurde er Surintendant der *Académie royale de musique* und entwickelte die französische Nationaloper weiter.<sup>53</sup>

Durch französische Musiker, oder jene, die in Frankreich studierten, kam der Stil vom königlichen Hofe in Paris in die deutsche Stadt. Besonders am französischen Stil waren die Manieren oder *Manières*. Ohne jenen kleinen Verzierungen würden die Melodien *mager und einfältig*<sup>54</sup> klingen, so J.J. Quantz. Sie dienen der *Aufmunterung und Fröhlichkeit* eines Stückes.<sup>55</sup> In französischen Werken wurden die *Manières* sehr oft durch spezielle Zeichen in die Musik eingetragen, welche dann auf den relativ schlichten Notentext vom Spieler zu übertragen waren. In *Pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse continue, Op. 2* (1708) von Jacques Hotteterre ist zu Beginn des Werkes eine Tafel mit Erklärungen zu den Zeichen aufgelistet:

---

<sup>53</sup> Hajdu-Heyer: S. 26

<sup>54</sup> Quantz: S. 77

<sup>55</sup> Ebd.: S. 81

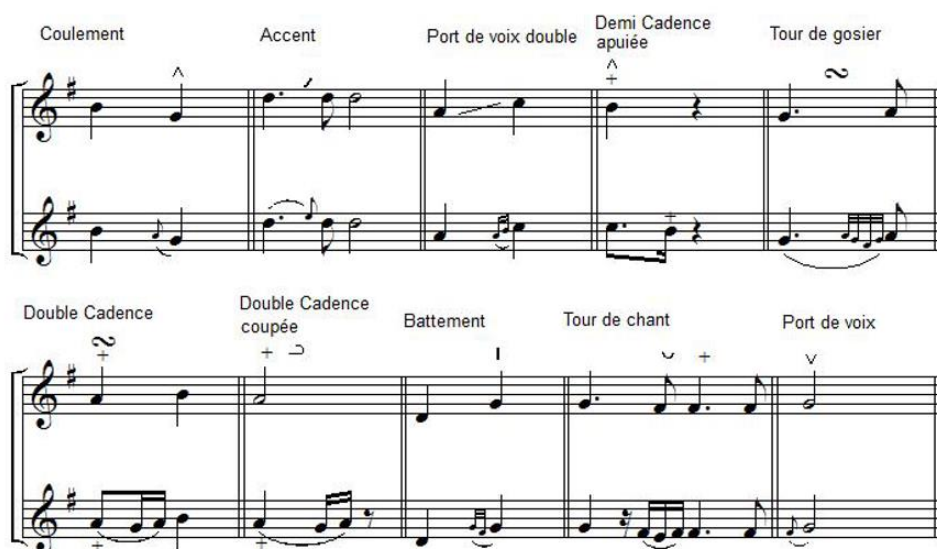


Abb. 5: Erklärung der Agréments (oder Manières) von Hotteterre (1708)<sup>56</sup>

Hotteterre schlägt Verzierungen von Tonschritten, Terzen bis Quarten vor. Der Komponist bezeichnete sie mit Coulement, Accent, Port de voix double, Demi Cadence apuiée, Tour de gosier, Double Cadence, Double Cadence coupée, Battement, Tour de chant und Port de voix. Die Ausführung der Zeichen wird in der jeweiligen unteren Notenzeile beschrieben. Die *Manières* wurden später im deutschen Stil auch *wesentliche Manieren* genannt. Quantz fordert somit zumindest um 1752 die Anwendung dieser Verzierungen und widmet sich diesem Thema im 13. Hauptstück im *Versuch einer Anweisung*.<sup>57</sup>

Pierre-Gabriel Buffardin war maßgebend daran beteiligt, die Traversflöte als neues Soloinstrument in Deutschland vorzustellen. Er war einer der bekanntesten Flötenvirtuosen in der Barockzeit. In Dresden unterrichtete Buffardin unter anderem auch Johann Joachim Quantz. Der Franzose brachte die neue Mode des Traverflötenspiels an den Dresdner Hof und wurde 1715 Soloflötist der Kapelle.<sup>58</sup> Bis dahin war die Traversflöte als barockes Instrument in Deutschland noch nicht etabliert. In Paris wurde die Renaissance-Traversflöte insbesondere durch die Instrumentenbauerfamilie der Hotteterres weiterentwickelt. Johann Sebastian Bach würde erst ab ca. 1715 für Traversflöte komponieren. Ob das *Solo pour la flûte traversière par J. S. Bach* das erste Werk

<sup>56</sup> Mather: S. 82-83

<sup>57</sup> Quantz: S. 118 ff.

<sup>58</sup> MGG: Bj-Cal, S. 1219

für eine Solo-Traversflöte war, ist jedoch ungewiss. Vor 1700 war die Blockflöte noch immer das bevorzugte Flöteninstrument. Zunehmend wurde die Traversflöte der Blockflöte, vor allem in Frankreich und Deutschland, vorgezogen. Ab circa 1710 kam die Blockflöte langsam aus der Mode und wurde von der Traversflöte verdrängt. Diese entsprach dem neuen Klangideal und wurde durch die Weiterentwicklung in ihrer Bauform für Komponisten interessanter.

#### 4.1 DIE ÉGALE FRANZÖSISCHE ART DES VORTRAGS

Der Konzertmeister Jean-Baptiste Volumier führte den französischen Geigenstil ein. Quantz nennt es in der Autobiografie die *égale französische Art des Vortrags*. Er äußert sich aber nicht weiter zu diesem Thema. Es scheint damals bekannt gewesen zu sein, was die *égale Art* war. Vor Lully scheint es keine Streichordnung im Orchester gegeben zu haben. Er war der erste, der die Striche für die Musiker vorsah und sie auch in die Partitur eintrug. Somit kann man aus heutiger Sicht davon ausgehen, dass diese *égale Art des Vortrags* bedeutete, dass nun alle Streicher mit dem Bogen in dieselbe Richtung strichen. Da Volumier bei Lully in Frankreich studiert hatte, helfen uns Hinweise im Werk eines anderen Lully Schülers, nämlich Georg Muffat, den Stil oder die Art von Lully zu verstehen. Nähere Beschreibungen zum Lullianischen Stil findet man im Vorwort von Georg Muffats *Florilegium Secundum* (1698). Er schreibt, dass jeder erste Schlag im Takt mit einem Abstrich gespielt gehört. Muffat gibt dazu ein Menuett als Beispiel und beschreibt die unterschiedlichen Stricharten. Einmal, wie es deutsche und italienische Geiger spielen würden, einmal, wie es die Lullisten spielen würden. Das Ergebnis ist stets ein Abstrich auf der Eins des Taktes, die Synkopen oder Gegenakzente werden mit keinem zusätzlichen Abstrich betont.<sup>5960</sup>

## 5 ENGLISCHE KOMÖDIANTEN

---

Viele englische Schauspieler fanden durch die Pest und den Aufstand der Puritaner keine Möglichkeit mehr, ihre Profession in England auszuführen. Somit

---

<sup>59</sup> Muffat

<sup>60</sup> <http://www.european-musicology.eu/assets/Volumes/2002/20025.pdf>

gründeten sie Theatergruppen, mit denen sie vierzig Jahre lang in den wichtigsten Städten Europas, angefangen mit Kopenhagen, spielten. Zu Beginn wurden die Dramen in englischer Sprache aufgeführt, später stellten die Theatergruppen auch deutsche Schauspieler ein und demnach wurden immer öfter Dramen in deutscher Sprache aufgeführt. Durch die enge Verbindung zwischen dem Dresdner Hof und Dänemark kamen die englischen Komödianten bald in die deutsche Stadt und bespielten die Aristokraten mit ihren Theaterstücken.

In 1620 startete in Dresden eine Reihe von zehn Dramen und sechs Zwischenspielen mit dem Titel *Englische Comedien und Tragedien. Das ist: Sehr Schöne/ herrliche und außerlesene/ geist= und weltliche Comedi und Tragedi Spiel/ Sampt dem Pickelhering/ Welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurtzweilige auch theils warhafftigen Geschicht halber/ von den Engelländerin in Deutschland an Königlichen/ Chur= vnd Fürstlichen Höfen auch in vornehmen Reichs=See= und HandelStädthen seynd agiret und gehalten worden...*

Die in Dresden gespielte Stücke deckten das elisabethanische und jakobinische Repertoire ab. Viele Schauspieler trugen das noch nicht veröffentlichte Skript mit sich und übersetzten die englischen Werke in die deutsche Sprache. Somit trugen sie viele Dramen von Shakespeare vor. Zum Beispiel *Romeo und Julia*, *Hamlet*, *Prinz in Dänemark* oder *Lear, König in England*. Diese Werke wurden im Kirchsaale oder im Eckgemach im Dresdner Palast aufgeführt.

Johannes Velten war ein gut ausgebildeter Schauspieldirektor und des französischen Dramas. Unter den zehn französischen Werken, welche in Dresden zum ersten Male in deutscher Sprache aufgeführt wurden, waren acht von Molière. Darunter *Tartuffe* in 1677 oder *Der alte Geizhals* in 1684.

## 6 DER VERMISCHTE GESCHMACK

---

Der Traversflötist Johann Joachim Quantz ist einer der Vertreter, die den vermischten Geschmack beschrieben. Als heutzutage vielleicht sogar meistzitierte Quelle des 18. Jahrhunderts beeinflussten Quantz' Schriften einen großen Teil in der historisch informierten Aufführungspraxis. Er war ein Ausnahmetalent, der sich vom Stadtpfeifer zum Virtuosen entwickelte. Seine



Schriften zeugen von sehr detaillierten Beobachtungen und geben reflektierte Ratschläge. Auch erlebte er das sehr kosmopolitische Hofleben in Dresden mit und reiste selbst einige Jahre nach Italien und Frankreich.

„Sein Beyspiel [Pisendel] hat so tief bey mir Wurzel gefasset, daß ich nachher beständig den vermischten Geschmack in der Musik dem National Geschmacke vorgezogen habe.“<sup>61</sup>

In jenem Zitat erkennt man Quantz' Beobachtungsgabe und auch, dass er selbst bewundernder Musiker war. Pisendel, der sich jahrelang im Ausland aufhielt, hatte den italienischen und französischen Stil in sich „durchgereifet“.<sup>62</sup>

Quantz hielt sich ab dem Jahre 1716 immer wieder in Dresden auf. Er war Flötist und vorerst auch Oboist in der Stadtkapelle, nahm später Unterricht bei Pierre-Gabriel Buffardin, dem Soloflötisten der Kurfürstlich-Sächsischen und Königlich-Polnischen Kapelle, und wurde schlussendlich im Jahr 1728 selbst Flötist in der Kapelle, nachdem er schon lange Zeit mit einer Stelle in diesem hochangesehenen und gut bezahlten Orchester geliebäugelt hatte. Außerdem war er (wie schon zu Anfangs erwähnt) vom spielerischen Können dessen Mitglieder begeistert. Später gab er dem Kurprinzen Friedrich I. Flötenunterricht und als Friedrich im Jahr 1741 König wurde, reiste er nach Berlin, um dort Kammermusikus und Hofkomponist zu werden.<sup>63</sup> Als langjähriger Lehrer und musikalischer Ratgeber von König Friedrich I. beeinflusste er den Stil am Hofe in Berlin maßgebend.

Die verschiedenen Nationalstile in einem vereint nennt Johann Joachim Quantz den *vermischten Geschmack*. Er beschreibt in seiner autobiografischen Schrift:

„Durch die von dem damaligen Concertmeister Volumier eingeführte französische egale Art des Vortrags, unterschied es sich bereits von vielen anderen Orchestern: so wie es nachgehends, unter der Anführung des folgenden Concertmeisters Herrn Pisendel, durch Einführung eines vermischten Geschmacks, immer nach und nach zu solcher Feinigkeit der Ausführung

---

<sup>61</sup> Marburg: S. 211

<sup>62</sup> Ebd.: S. 211

<sup>63</sup> Marburg: S. 205 ff.

gebracht worden; daß ich auf allen meinen künftigen Reisen, kein bessers gehört habe.“<sup>64</sup>

Quantz beschreibt im *Versuch einer Anweisung die flûte traversière* zu spielen, dass der deutsche Geschmack vor 1693 kein guter gewesen sei. Sie führten Stücke, die auf dem Papier sehr virtuos und schwierig aussahen, in einer „gelassenen Geschwindigkeit“ aus, sodass es „matt und schläfrig“ klänge. Der deutsche Geschmack zeichnete sich dadurch aus, „mehr Verwunderung zu erwecken, als zu gefallen“.<sup>65</sup> Die Wichtigkeit lag scheinbar darin, mehr harmonisch als melodisch zu denken. Auch war es eine Konvention die Geigensaiten anders zu stimmen (*scordatura*), sodass es möglich war, viele Akkorde darauf zu spielen. Demnach war der italienische Stil der *Passagi*, also gesanglichen Linien, welche auf Tonschritten basieren, nicht verbreitet und beliebt. Es schien auch lange gedauert zu haben, bis dieser Stil in Kirchen eingeführt werden konnte. So gab es Kantoren, welche sich laut Quantz jahrzehntelang weigerten, Kirchenwerke Georg Philipp Telemanns aufzuführen, welche den vermischen Stil vorbildlich demonstrieren. Kurz vor der Jahrhundertwende in 1693 veränderte sich anscheinend Grundlegendes in Hamburg, als der Kapellmeister „Cousser die neue oder italiänische Singart in den hamburgischen Opern eingeführet hat“.<sup>66</sup>

„Diese [Deutschen] haben also, sowohl von dem einen als von dem andern den Geschmack angenommen, und eine solche Vermischung getroffen, welche sie fähig gemacht hat, nicht nur deutsche, sonder auch italiänische, französische, und engländische Opern, und andere Singspiele, eine jede in ihrer Sprache und Geschmacke zu componiren, und mit großen Beyfalle auszuführen. Weder von den italiänischen noch französischen Tonkünstlern kann man dergleichen sagen. Nicht daß es ihnen am Talente dazu fehlete: sondern weil sie sich wenig Mühe geben, fremde Sprachen zu erlernen; weil sie allzusehr von Vorurtheilen eingenommen sind.“<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Marpurg: S. 206 ff.

<sup>65</sup> Quantz: S. 327

<sup>66</sup> Ebd.: S. 327 ff.

<sup>67</sup> Ebd.: S. 332

Abschließend bestärkt Quantz den *Deutschen Stil*, welcher der vermischte Stil sei. Dieser hätte von allen Richtungen das Wahre genommen, das „bizarre und freche“ von den Italienern und das etwas Einfachere von den Franzosen.<sup>68</sup>

Quantz beklagt im *Versuch einer Anweisung* das Desinteresse der Italiener und Franzosen voneinander lernen zu wollen.<sup>69</sup> Dies entspricht aber nicht der ganzen Wahrheit, da sich gewisse Franzosen sehr wohl mit anderen Stilen auseinandersetzten. Zum Beispiel veröffentlichte Francois Couperin in Paris 1724 eine Sonaten-Sammlung mit dem Titel *Les Goûts réunis, ou nouveaux concerts*. In jener Sammlung zeigt der Franzose die Verschmelzung des italienischen und französischen Stils. Die letzte Sonate *L'apothéose de Corelli* ist als Trio-Sonate komponiert. Sie beschreibt den Weg des italienischen Komponisten Arcangelo Corelli auf den Hügel Parnasse, wo der Gott der Künste Apollo mit seinen Musen lebt. Auch der französische Geiger Jean-Marie Leclair studierte in Italien und den Niederlanden. Er brachte vor allem den italienischen Geigenstil nach Frankreich, denn er studierte unter einem Schüler Corellis, Giovanni Battista Somis. Als er bei Somis in Turin studierte, ist er dort auch Quantz begegnet. Diese italienischen Einflüsse in Leclairs Kompositionen wurden vom Pariser Publikum gefeiert.<sup>70</sup>

## 7 SCHLUSSWORT

---

Die Grundsteine für das heutige Orchester, die Dresdner Staatskapelle, wurden tatsächlich im 16. Jahrhundert gelegt. Durch die stets gute finanzielle Situation des Hofstaates entstand eine kontinuierliche Weiterentwicklung vom Ensemble zum Orchester. Herrschern der Barockzeit, wie vor allem Johann Georg I., August der Starke und Friedrich August II., ist für die florierenden Künste in Sachsen zu danken. Sie stellten wegweisende Musiker und Komponisten ein. Herausragend unter ihnen war im 17. Jahrhundert vor allem Heinrich Schütz, welcher Schüler Giovanni Gabriellis in Venedig gewesen war. Später waren Hofkomponisten, wie

---

<sup>68</sup> Ebd: S. 333

<sup>69</sup> Ebd: S. 331 ff.

<sup>70</sup> Keefe: S. 65

zum Beispiel Johann David Heinichen und Jan Dismas Zelenka prägend für den vermischten Stil. Der deutsche Komponist Johann Adolf Hasse brachte die venezianische Oper in die Sächsische Hauptstadt. Churfürst August der Starke legte großen Wert auf die internationale Weiterbildung der Musiker und sandte sie auf Reisen nach Frankreich und Italien. Dies hatte unter anderem zur Folge, dass der eifrige Musiker, Geiger Pisendel, den italienischen Geigenstil mit Vivaldis Solokonzerten im Norden bekannt machte. Jean-Baptiste Volumier, der jahrelange Konzertmeister des Orchesters, war ein Schüler Lullys in Paris und führte die égale Art des Vortrags im Orchester ein. Ebenso wurden Theatergruppen aus Italien und England, Opernensembles vor allem aus Italien und Ballette aus Paris eingeladen, um bei Hofe mehrere Jahre tätig zu sein.

Die Künste erlebten in Dresden in der Barockzeit ihre Hochblüte, allen voran war die Musik die repräsentativste Form für die Herrscher. Das Streben nach Perfektion und Virtuosität war in Dresden somit bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Regel und machte die Stadt zu einem der florierendsten Musikzentren Europas.

Die internationalen Musiker in der Sächsischen Hauptstadt brachten Stile mit, die wiederum den Geschmack dort prägten. Dies ist kulturell gesehen ein sehr wichtiger Baustein, der nicht nur den Hof in Dresden wesentlich beeinflusste. Auch bei anderen Höfen, je nach Größe und Interessen des Herrschers, gehörten andere „Geschmäcker“, „zur guten Bildung“.

Das Recherchieren für diese Arbeit stellte sich als sehr bereichernd für meinen musikalisch-historischen Horizont heraus. Besonders interessant fand ich auch die relativ genaue Dokumentation der Geschehnisse durch Briefe oder andere Schreiben. Somit konnte ich mir ein viel besseres Verständnis vom musikhistorisch bedeutsamen Einfluss des Dresdner Hofes schaffen.

## 8 DANKSAGUNG

---

Hiermit möchte ich mich bei meiner Betreuerin Prof. Sigrun Heinzelmänn bedanken. Ohne ihre Bemühungen und Unterstützung wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Ein herzlicher Dank gilt meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht und mich in all meinen Entscheidungen unterstützt haben.

## 9 BIBLIOGRAFIE

---

- Bacciagaluppi, Claudio: Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa, Kassel: Bärenreiter, 2010.
- Becker-Glauch, Irmgard: Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken. Kassel: Bärenreiter, 1951.
- Burney, William: An eighteenth-century musical tour in France and Italy, London: Oxford University Press, 1959.
- Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil 3. Bj-Cal, Kassel: Bärenreiter, 2005.
- Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürstens von Sachsen und Könige von Polen, vol. II, Dresden, 1862.
- Hajdu Heyer, John: Jean-Baptiste Lully and the music of the french Baroque. Essays in Honor of James R. Antony, Cambridge: University Press, 1989.
- Haynes, Bruce: The eloquent oboe. A history of the hautboy form 1640 to 1760, Oxford: University Press, 2001.
- Hill, Johan Walter: I. Ann Arbor: University Microfilms International. 1979.
- Keefe, Simon P.: The Cambridge Companion to the Concerto. Cambridge: University Press, 2005.
- Mather, Betty Bang: Interpretation of French Music from 1675 to 1775 for woodwind and other performers. Additional comments on German and Italian music, McGinnis & Marx Music Publishers, 1973.
- Mattheson, Johann: Matthesons philologisches Tresenspiel, als ein kleiner Beytrag zur kritischen Geschichte der deutschen Sprache, vornehmlich aber, mittelst gescheuter Anwendung, in der Tonwissenschaft nützlich zu gebrauchen, Hamburg: Johann Adolph Martini, 1752.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, I. Band, Erstes Stück, Berlin: Jacob Schützens, 1754.
- Muffat, Georg: Florilegium Secundum, Passau: Georg Adam Höller, 1698.
- Mücke, Panja: Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur, Köthen: Laaber, 2003.
- N.N.: Die italiänischen Musiker an deutschen Höfen im XVII. Jahrhundert, in: Niederrheinische Musik-Zeitung: 12. Juli 1862, S. 217-221.
- Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.

- Sadie, Julie Anne (Hrsg.): Companion to baroque music. London: Butler and Tanner Ltd, 1990.
- Stockigt, Janice B.: The Court of Saxony-Dresden, in: Music at German Courts, 1715-1760. Changing artistic priorities. Edited by Samantha Owens, Barbara M. Reul and Janic. B. Stockigt, Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Treuheit, Albrecht: Johann Georg Pisendel (1687-1755). Geiger – Konzertmeister- Komponist. Dokumentation seines Lebens, seines Wirkens und Umgangs und seines Werkes, Markt Erlbach: Druckerei und Buchbinderei Heinz Feuerlein, 1987.
- Watanabe-O'Kelly, Helen: Court Culture in Dresden. From Renaissance to Baroque, Chippenham: Antony Row Ltd. 2002.
- Weck, Anton: Der Chur=Fürstlichen Sächsischen weitberuffenen Residentz= und Haupt-Vestung Dresden Beschreib: und Vorstellung/ Auf der Churfürstlichen Herrschafft gnädigsten Belieben in Vier Abtheilungen verfaßet/ mit Grund: und anderen Abrißen/ auch bewehrten Documenten erläutert durch Ihrer Churfürstlichen Durchl. Zu Sachsen/ etc. Rath/ zu den Geheimen: und Reich=Sachen bestalten Secretarium und Archivarium Antonium Wecken, Nürnberg: Johann Hoffmanns, 1653.

### Internetlinks

1. [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Georg\\_Pisendel#/media/File:Johann\\_Georg\\_Pisendel.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Georg_Pisendel#/media/File:Johann_Georg_Pisendel.jpg) (letzter Aufruf: 09.11.2018)
2. <http://archiv.neumarkt-dresden.de/schloss/sgraffito-large.html> (letzter Aufruf: 10.11.2018)
3. [https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB\\_gideon\\_oaibaa9276220&context=L&vid=ONB&lang=de\\_DE&search\\_scope=ONB\\_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default\\_tab&query=any,contains,faustina%20borloni&offset=0](https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_gideon_oaibaa9276220&context=L&vid=ONB&lang=de_DE&search_scope=ONB_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,faustina%20borloni&offset=0) (letzter Aufruf: 31.10.2018)
4. <http://www.european-musicology.eu/assets/Volumes/2002/20025.pdf> (letzter Aufruf: 10.11.2018)

## EINVERSTÄNDNISERKLÄRUNG

Familiennamen: Mitterer Vorname: Manuela

Matrikelnummer: 01272009 Studium: Bachelor Blockflöte

Titel der Bachelorarbeit/Masterarbeit/Diplomarbeit/Dissertation:

Melting Pot Dresden - Musikalisch internationale Einflüsse in der Barockzeit

---

---

Meine Arbeit ist abgeschlossen und ich bin mit der offiziellen Einreichung einverstanden.

Ich versichere, dass meine Abschlussarbeit ausschließlich das Produkt eigener geistiger Arbeit darstellt und erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Abschlussarbeit selbständig und nur unter Verwendung des im Literaturverzeichnis angegebenen Schrifttums verfasst habe. Jedwede fremde Hilfe (Lektorat, Übersetzung) ist angeführt. Übernommene wörtliche und sinngemäße Zitate sind ordnungsgemäß gekennzeichnet. Die Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden.

Ich nehme zur Kenntnis, dass die vorgelegte Arbeit mit geeigneten und dem derzeitigen Stand der Technik entsprechenden Mitteln (Plagiat-Erkennungssoftware) elektronisch überprüft wird und zu diesem Zweck auf dem Server des Softwareanbieters gespeichert und zum Vergleich mit anderen Arbeiten herangezogen wird. Die Plagiatsüberprüfung dient der Wahrung der Richtlinien guter wissenschaftlicher Praxis, wobei durch einen Abgleich mit anderen wissenschaftlichen Abschlussarbeiten auch Verletzungen meines persönlichen Urheberrechts vermieden werden.

Wien, 30.11.2019

Ort/Datum

  
Unterschrift der Verfasserin/des Verfassers