Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 17 (1993)

Rubrik: [Orchesterpraxis in klassischer Zeit]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

THE ORIGINS OF THE CLASSICAL ORCHESTRA

by Neal Zaslaw

„Definitions are hazardous," the great eighteenth-century lexicographer Dr. Samuel Johnson cautions. In working on the early history of the orchestra, I have had more than one occasion to meditate upon this dictum. The difficulty in defining „the classical orchestra" arises not merely from our close familiarity with orchestras but from their changeable nature: over the centuries the orchestra has assumed as many forms as Proteus. We feel we know what an orchestra is and that we can recognize one when we see or hear it. Yet explaining precisely what an orchestra is and how it differs from other groups of instrumentalists proves a daunting task.

I have looked up „orchestra" in dozens of dictionaries and encyclopedias, but the definitions I found disappoint me. I wish to know not only what an orchestra is, but how it functions. In this paper I will, therefore, attempt to examine as many of the characteristics of this central institution of Western music as I can.[1] This will not be an etymological investigation of the various meanings of the word „orchestra" over the centuries, a task that has already been ably undertaken by the Swiss scholar Martin Staehelin.[2] Rather, I am seeking an acceptable description of what we consider an orchestra to be, no matter by what name it may have been called at the time. And what were those names? Speaking primarily of the second half of the seventeenth and first half of the eighteenth centuries, we find the following. In Italy large ensembles of instrumentalists were sometimes called *la capella, il coro, il concerto, il concerto grosso, la sinfonia,* or *gli stromenti.* And the doubling of parts was called for by the instruction „radoppiati."

In France large ensembles of instrumentalists were sometimes called *les violons, les grands violons, les petits violons, les concertan[t]s, les instrumen[t]s, les joueurs d'instrumen[t]s,* and, from 1672 at the latest, *l'orquestre.*[3]

In Germany we find *die Kapelle, der Chor, die Musik, eine starke Musik eine grosse Musik,* and *die Instrumenten.* In England we have *consort, band, grand band, the violins,* and *the gentlemen of the music room.* Many of these expressions in all four languages were sometimes also used to refer to mixed groups of voices and instruments. And two cognate groups of them (*capella/*

[1] The present essay enlarges upon an earlier effort: „When is an Orchestra not an Orchestra?," *Early Music* 16 (1988) pp. 483–95.

[2] „Orchester," *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie,* ed. H. H. Eggebrecht (Wiesbaden, 1971–).

[3] „Ordonnance portant défenses aux Comédiens de se servir dans leurs représentations de plus de deux voix et de six violons" (22 April 1672). Paris: Archives de la Bastille, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 10,295, published in Pierre Mélèse, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659–1715* (Paris, 1934), pp. 417–18.

Kapelle/chapel, *orquestre/orchestre/Orchester*/orchestra) and possibly a third (*coro/Chor/chœur*/choir) are metonymic in origin – that is, they acquired their names from the venues with which they are associated.

Let us put terminology aside and turn now to defining, describing and explaining what the classical orchestra was. My research suggests that the following dozen interlocking and overlapping characteristics must be considered in examining what is necessary and sufficient to the existence and functioning of early orchestras.

(1) *Violin-family instruments.* The string band had been known in many parts of Europe from at least the early-sixteenth century, sometimes made up of viols, sometimes violins, sometimes doubled, often one on a part.[4] But it was the brilliance and prestige of the proto-orchestral Vingt-quatre violons du roi at the French court in the mid-seventeenth century that led eventually to emulation in Germany, Italy and England in the last third of the century. An orchestra is based on a core group of bowed stringed instruments of the violin family. The core group of violin-family instruments is a defining characteristic.

(2) *Strings doubled but unequally.* In a five-part Renaissance string consort, doubling (when used) could mean ten players, two per part; larger forces could mean fifteen players, three per part; and so on. In Monteverdi's *Orfeo* of 1607, for instance, the ten violin-family instruments are divided into two five-part consorts that play sometimes separately and sometimes doubling. In an orchestra, however, the stringed instruments are multiplied, but seldom equally – that is, there will almost always be more violins than lower strings. The presence of violin „sections" is defining for the orchestra. Violas, on the other hand, may be only one or two, or sometimes even absent entirely.

As for the bassline, it will almost always be played by several instruments but not necessarily by anything resembling cello or double bass „sections." Consider, for instance, Haydn's instructions in 1768 to an unknown orchestra:

> ... the bassoon can be omitted if absolutely necessary, but I would rather have it, especially since the bass is obbligato throughout. And I prefer an orchestra [*Music*] with three bass instruments – cello, bassoon and double bass – to one with six double basses and three cellos, because [in the latter scoring] certain passages cannot be heard clearly.[5]

[4] Peter Holman, *‚Four and Twenty Fiddlers': The Violin at the English Court 1540–1690* (Oxford, 1993); François Lesure, „Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVIe siècle", *Revue de musicologie* 36 (1954), pp. 39–54.

[5] H. C. Robbins Landon and Dénes Bartha (eds.), *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel, 1965), p. 60; trans. H. C. Robbins Landon, *Joseph Haydn: Collected Correspondence and London Notebooks* (London, 1959), pp. 10–11, as modified by James Webster. „In der Sopran Aria kan allenfahls der Fagot ausbleiben, jedoch wäre es mir lieber, wan selber zugegen wäre, zu mahlen der Bass durchaus obligat, und schätze jene Music mit denen 3 Bassen, als Violoncello, Fagot und Violon höher, als 6 Violon mit 3 Violoncello, weil sich gewisse Passagen hart distinguiren."

(3) *Winds.* Orchestras include wind instruments whose functions usually extend beyond *colla parte* doubling of (or substituting for) the strings. The presence of wind instruments, most often in smaller numbers than the violin-family instruments, is a defining characteristic of the so-called symphony orchestra, although string orchestras can and do exist. Woodwind instruments may or may not be doubled, depending upon the splendor of the occasion, the musical genre, local traditions, the number of strings, and the size and acoustic of the venue. Whether or not doubled, these woodwinds are not Renaissance recorders, shawms and curtals or *dulcian*s, but Baroque oboes, bassoons, recorders and transverse flutes. For most of the eighteenth century, flutes and clarinets were oboe substitutes handled by the oboe players. Bassoons, when they lacked obbligato parts, usually played along on the bassline.

The availability of pairs of horns was defining for the Classical orchestra, although not for the Baroque orchestra. Trumpets and timpani were optional instruments, for festive music; the players were sometimes not regular members of the orchestra but belonged to the local waits, cavalry or military band. The rise of orchestras in Europe at the end of the seventeenth or beginning of the eighteenth century coincides with the spread of the new „Baroque" woodwind instruments as well as the domestication of the hunting horn. Most studies of the new woodwinds have attributed their development to makers and players associated with the French court in Paris and Versailles. But there was apparently an important Dutch connection, because the clearest surviving evidence for the evolution of the Baroque oboe comes from surviving Dutch instruments, and the earliest evidence for the Baroque bassoon comes from a Dutch painting of the 1660s.[6] The transverse flute, the clarinet and orchestral horns emerged a few decades after the double reeds.

The introduction of horns into the orchestra resulted from a journey by Count Franz Anton Sporck, who in 1681 brought French hunting horns and players from Paris to his estate in Bohemia, where others were taught to play the instruments. Within two decades horns began to be used for art music.[7]

(4) *Stable instrumentation.* Certainly in the Middle Ages and Renaissance there were favored instruments and groupings of instruments for church, chamber and theater music, but these were rarely specified and almost any work, and each new production of the same work, could be freely re-instrumented. The orchestral idea maintained the basics of instrumentation relatively constant for a given period and repertory, however much composers

[6] Lyndesay G. Langwill, *The Bassoon and Contrabassoon* (London, 1965), pl. 9, fig. 1; James B. Kopp, „Notes on the Bassoon in Seventeenth-Century France," *Journal of the American Musical Instrument Society* 17 (1991), pp. 85–114; Bruce Haynes, „Lully and the Rise of the Oboe as Seen in Works of Art," *Early Music* 16 (1988), pp. 324–38; William Waterhouse, „A Newly Discovered Seventeenth-Century Bassoon by Haka," *Early Music* 16 (1988), pp. 407–10.

[7] Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830* (London, 1970), pp. 9–25.

and performers may have adjusted for special effects or local preferences and even though orchestras existed in many different sizes and configurations. It was this fact that permitted the international diffusion of French *ouvertures*, Italian operas and concertos, and German symphonies in the eighteenth century.

The „invention" of the orchestra has often been attributed to Jean-Baptiste Lully. But when we attempt to investigate „Lully's orchestra," we are faced with severe problems. Lully's early music – the repertory contemporaneous with his orchestral innovations – survives only in very late and even posthumous sources, which appear to have been cleaned up and modernized by his followers, who apparently refined the partwriting, eliminated modal harmonies, and may even have tampered with the instrumentation. It was in any case mostly the music and performance practices of the later Lully – the Lully of the famous operas – that were imitated in Germany and Italy. And then, more often than not, when Lully's music left France, the five-part string texture with oboes doubling the top part and bassoons the bottom part was altered. This meant any of the following: changing the five-part scoring from violin, three violas and cello to a different five-part scoring comprising two violins, two violas and cello; or reducing the five parts to four, either violin, 2 violas and cello or 2 violins, 1 viola and cello; or doubling the cellos in the 16' register with violone(s) or contrabass viol(s).[8]

(5) *Chordal continuo instruments.* More often in the seventeenth and eighteenth centuries than has usually been recognized, orchestral melody instruments and chordal continuo instruments occupied the same or adjacent locations in theaters while maintaining their separate functions: that is, overtures, dances and entr'actes were rendered by the orchestra, vocal solos by the continuo group. (What happened during the orchestral ritornellos of arias is an interesting question that, to my mind, has not yet been satisfactorily answered.) Chordal continuo instruments were present in many times, places and genres, but by no means all, and when present, they did not necessarily play all the time.[9]

(6) *16' bassline.* Prior to the rise of orchestras, contrabass bowed stringed instruments were occasionally used in concerted music in Italy and Germany as an ad hoc means of enlarging basslines into the 16' register. As already mentioned, Lully's much imitated string groups apparently never used 16'

[8] Neal Zaslaw, „Lully's Orchestra," in Jérôme de La Gorce and Herbert Schneider (eds.), *Jean-Baptiste Lully: Actes du colloque/Kongreßberich, Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987* (Laaber, 1989), pp. 539–79; H. Schneider, „The Amsterdam Editions of Lully's Orchestral Suites," in J. H. Heyer (ed.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honour of James R. Anthony* (Cambridge, England, 1989), pp. 113–30; Rebecca Harris-Warrick, „A Few Thoughts on Lully's *Hautbois*," *Early Music* 18 (1990) pp. 97–106.

[9] Graham Sadler, „The Role of the Keyboard Continuo in French Opera 1673–1776," *Early Music* 8 (1980), pp. 148–57; Peter Holman, „Reluctant Continuo," *Early Music* 9 (1981) pp. 75–78.

instruments of any sort. It was with Lully's emulators in Italy and Germany that these instruments began to be added in a systematic way to the bassline of string bands.The interest in using 16' string basses came in the wake of a crucial technological advance: the introduction of wound or overspun strings (*les cordes filés; die umsponnenen Saiten*) in the last part of the 17th century.[10] In orchestras the 8' bassline was usually doubled in the 16' register by one or more violones or contrabass viols.

For a comparison touching upon several of these points, one may listen to the following recordings; this comparison concerns the first international orchestral repertory – the repertory of French ouvertures:

Jean-Baptiste Lully, Ouverture to *Atys* (Paris, 1676), William Christie, Les arts florissants (Harmonia Mundi HMC 901257–59).

Johann Kusser (John Cousser), Ouverture to the Suite No. 4 in C major (Stuttgart, 1682), Michi Gaigg, L'Arpa Festante München (Amati SRR 9012/1).

Georg Muffat, Ouverture to the Suite in G major „Laeta poesis" (Passau 1692). Sigiswald Kuijken, La Petite Bande (Deutsche Harmonia Mundi 77074-2-RG).

Henry Purcell, Ouverture to *Abdelazer, or the Moor's Revenge* (London, 1695), Christopher Hogwood, The Academy of Ancient Music (L'Oiseau-Lyre DSLO 504).

George Frideric Handel, Ouverture to *Clori, Tirsi e Fileno* (Rome, 1707), Nicholas McGegan, Philharmonia Baroque Orchestra of San Francisco (Harmonia Mundi HMU 907045).

In Lully and Purcell there should be neither 16' bass nor harpsichord continuo; in Muffat and Cousser either is optional; in Handel both are mandatory. Lully and Muffat called for violin, 3 violas and cello (although the „cellos" were actually the larger *basses de violon,* tuned a whole step lower), Cousser for 2 violins, 2 violas and cello, Purcell and Handel for 2 violins, 1 viola and cello, and Handel also expected double bass. Handel and Bach belong to only the third generation of orchestral composers.

(7) *Stable personnel / hierarchical structure.* Reading the personnel records from those long-standing orchestras for which we have extensive lists, one is struck by how seldom family names change over the decades. Men apparently frequently acquired their positions early in life from a father, or uncle, kept them for long years, and more often than not finally yielded them to a son or nephew. In this regard early orchestras functioned like medieval guilds. The famous, admired, and imitated orchestras were usually recognized institutions with stable membership, fixed functions, statutory operating rules, and hierarchical administrative structures.

(8) *Idiomatic orchestration.* Late-Renaissance instrumental music, for example, the French dances for four, five or six parts by François Caroubel published in Michael Praetorius's collection *Terpsichore* (1612), instrumented

[10] Stephen Bonta, „From Violone to Violoncello: A Question of Strings?", *Journal of the American Musical Instrument Society* 3 (1977), pp. 64–99.

according to Praetorius's advice, would be, by my definition, non-orchestral no matter how many instruments of whatever sort were employed. In orchestras instrumentation or orchestration was idiomatic rather than generic. That is, in place of contrapuntal parts, each roughly equally clothed in instruments, we find a predominantly homophonic texture divided into melody instruments, fundament or harmony instruments, and frequently also what may be called „inner parts." The performance of repertories with idiomatic orchestration provides a defining characteristic of the orchestra. To begin to comprehend the difference between Renaissance, generic instrumentation and classical, idiomatic orchestration, one need only compare some Caroubel-Praetorius dances of 1612 played by a band of Renaissance violins[11] with sixteenth-century tunes orchestrated by Ottorino Respighi (e.g., the Suite No. 3 from his *Ancient Airs and Dances,* 1931). As for wind instruments, in orchestral writing the combination of the string section with winds works somewhat as if a seventeenth-century concertante or polychoral piece intended for performance from several balconies were compressed into a single location. Idiomatic orchestration creates illusions of space, of depth and of movement despite the single location. The occasional fugato aside, the layers of melody by which Renaissance textures are achieved were replaced in orchestral music by layers of, or alternations between, contrasting timbres and stratified functions. How this was accomplished is suggested by the next point.

(9) *Flexibly divided forces.* This refers not only to standing subdivisions, as between the tutti and double-reed trio in a pair of dances, or between the concertino and ripieno in concerti grossi, or between the soloists and orchestra in sinfonie concertante or in solo concertos, but also to the flexibly changing combinations of instruments found in orchestral suites and in concertos for orchestra of the first half of the eighteenth century as well as in symphonies, overtures and dances of the second half of the century. Orchestration is not monolithic and unchanging during the course of a piece. True classical orchestration involves alternations among a tutti texture, a wide assortment of soloistic textures, and various subgroupings and mixed textures.

(10) *Orchestral discipline.* Many of us who grew up listening to and playing in orchestras may take orchestral discipline for granted, but we probably shouldn't. To come into existence, orchestral discipline requires considerable training, resources, and social consensus. This may include prescribed dress or livery, hierarchical leadership, fines for absenteeism or insubordination, uniform bowing and nuance, and the suppression of improvised ornamentation among ripienists. Generally the livery of orchestra members was distinguishable from the dress of audience members as well as from the costumes of actors, singers and dancers.

[11] Peter Holman, Parley of Instruments (Hyperion CDA 66200).

A number of historical documents contain expressions of wonder at orchestral discipline at a time when it was still a novelty and not yet to be heard everywhere. Here, for instance, is a story published in Paris in 1650, a few years before Lully came on the scene. A beloved wife had fallen into profound melancholy. Her husband, in despair and having exhausted all known remedies, decided to follow the advice of a friend and hired the *Vingt-quatre violons du roi*. The king's band tuned their instruments in advance and then crept noiselessly behind a tapestry suspended in the bedroom where the wife was sleeping.

> The violins all began together. The force of these instruments, which twenty-four men made to sound with all their strength and with great intensity, surprised the lady greatly, for it was the last thing she expected. This harmony made such an impact that it instantly banished her baleful melancholy. She recovered her former health and her merry disposition.[12]

This story suggests that when Lully came on the scene in the 1650s, the Vingt-quatre violons du roi were already a highly disciplined ensemble. Lully is reputed to have increased that discipline and extended it to the other instruments, the singers and the dancers. Here is a description of his techniques of leadership:

> [Lully's] instrumentalists did not take it upon themselves to ornament their parts. He would not have allowed them to do this any more than he allowed it with his singers. He did not think it right when they imagined they knew more than he did and added graces to their parts. When this happened, he grew angry and quickly set them straight. It is a true story that more than once in his life he broke a violin across the back of a musician who was not playing it the way he wanted. When the rehearsal was finished, Lully summoned the violinist, paid him three times what his violin was worth, and took him to dinner. The wine dispelled the ill feelings. In this way Lully had set an example [for the other musicians] while the violinist had earned some money, a meal and a good lesson. But Lully's care to add to his orchestra only instrumentalists of demonstrated ability freed him from having to resort often to these violent punishments.[13]

[12] Jean Denis, *Traité de l'accord de l'espinette*, 2nd ed. (Paris, 1650), pp. 24–25; trans. Vincent J. Panetta, Jr., as *Treatise on Harpsichord Tuning* (Cambridge, 1987), pp. 82–83. „ ... les Violons commencerent tous ensemble, la force de ces Instruments, que vingt-quatre hommes font sonner de toutes leur forces, & d'vne grande violence, tellement que la Damoiselle surprise, n'attendant rien moins que cette Harmonie, qui eut tant de force que de chasser tout à coup cette meschante melancholie, & reprit sa premiere santé & sa gaillarde humeur."
This may be viewed as a retelling of the Old Testament story of David's harp playing curing Saul's „evil spirits" (1 Samuel, XVI:23), which later writers have usually interpreted as melancholy.

[13] Jean Laurent Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 2nd ed. (Brussels, 1705–06), Part II, pp. 227–28. „ ... sur tout les instrumens ne s'avisoient gueres de rien broder. Il ne le leur auroit pas plus souffert, qu'il le souffroit aux Chanteuses. Il ne trouvoit point bon qu'ils prétendissent en sçavoir plus que lui, & ajôuter des notes d'agrément à leur tablature. C'étoit alors qu'il s'échaufoit, faisant des corrections brusques & vives. Il est vrai que plus d'une fois en sa vie, il a rompu un Violon sur le dos de celui, qui ne le conduisoit pas à son gré. La répetition finie, Lulli l'apelloit, lui payoit son Violon au triple, & le menoit dîner avec lui. Le vin chassoit la rancune, & l'un avoit fait un exemple: l'autre y gagnoit quelques pistoles, un repas & un bon avertissement. Mais le soin qu'avoit Lulli de ne mettre dans son Orchestre que des instruments d'une habilité connue, l'exemptoit d'en venir souvent à ces corrections violents."

Lully's power over his musicians derived from Louis XIV, who ruled by Divine Right. In the case of Louis XIV's cousin and enemy, the Emperor Leopold I (reigned 1658–1705), who was himself an accomplished composer and performer, the chain of command could sometimes be more direct:

> His [Leopold I's] orchestra [*Kapelle*] can doubtless be called the most perfect in the world, and that is certainly no surprise, given that the Emperor auditioned them himself. Whenever an applicant was accepted, he had been judged only on his merit and not out of favoritism. ... One can judge from the great number of the most seasoned musicians [he employed] how much they must have cost the Emperor ... Whenever the Emperor attended a concert of his always incomparable orchestra, he enjoyed himself as much – he listened with such total attention – as if he were hearing it for the very first time; and during an opera he did not turn his eye away for a second, so closely did he watch all the notes of the score he held in his hands. When a passage was performed that particularly pleased him, he closed his eyes in order to listen with greater attention. His ear was so acute that from among fifty players, he could detect one who bowed incorrectly.[14]

The methods of Johann Kusser (John Cousser), as opera composer and Kapellmeister in Wolfenbüttel between 1690 and 1694, were similar to Lully's, at least according to one report:

> Cousser possessed a gift [as director] that could not be improved upon ... He was indefatigable in training; he caused all the people who were under his supervision, from the greatest to the least, to come home with him; he sang and played before them every single note as he wanted it performed, and he did this for each individual with such gentleness and charm that everyone loved him and had to be extremely indebted to him for the genuine instruction. But when it came to the point of performance, and to public performance or rehearsal, then nearly everyone trembled and shook before him, not only in the orchestra but on the stage: there he knew how to reproach many a one for their errors in such a severe manner that they often burst into tears. In reaction he calmed back down and purposely sought an opportunity, by means of an

[14] [Eucharius Gottlieb Rinck], *Leopold's des Großen, Röm. Kaysers, wunderwürdigem Leben und Thaten, aus geheimen Nachrichten eröffnet, und in vier Teile getheilt* (Leipzig, 1709), pp. 57–62, as quoted in Guido Adler, „Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik," *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), pp. 252–74, here 263–64. „Seine Kapelle kann wohl die vollkommenste in der Welt genennet werden, und dieses ist gar kein Wunder, nachdem der Kaiser allemal selbst das Examen anstellte, wenn einer darinnen sollte angenommen werden, da denn bloß nach Meriten, und nicht nach Neigungen, geurtheilet ward. ... Man kann aus der Menge der erfahrendsten Künstler urtheilen, wie hoch sie den Kaiser muß zu stehen kommen. ... Wenn der Kaiser in einem Concert dieser seiner allzeit unvergleichlichen Capelle war, fand er sich so vergnügt dabei, mit einer solchen unendlichen Attention, als wenn er sie dieses Mal zum allerersten hörte; und in einer *Opera* wird er nicht leicht ein Auge von der in Händen habenden Partitur gewendet haben, so genau observirte er alle Noten. Wenn eine besondere Passage kam, die ihm gefiel, drückte er die Augen zu, mit mehr Attention zuzuhören ... Sein Gehör war auch so scharf, daß er unter funfzig denjenigen merken konnte, welcher einen Strich falsch gethan."

extraordinary courtliness, to bind the wounds thus inflicted. In such manner he worked things out so that nobody dared inpugn him. He can serve as a model.[15]

Cousser had studied and worked in Paris for eight years during Lully's ascendancy.

Of Dietrich Buxtehude's famous Abendmusik performances during roughly the same period, an observer wrote,

[T]he incomparable Mr. Buxtehude of Lübeck ... has the strings manned ... by fully twenty, thirty and even more persons; however, all these instrumentalists must not change or add any note or dot to what he writes down for them ... Indeed, they then must be and sound as alike as it was in 2 Chronicles, V:13 ... [16]

2 Chronicles, V:13 reads, „It came even to pass, as the trumpeters and singers were as one, to make one sound to be heard in praising and thanking the Lord.... "

Moving to the first decade of the eighteenth century, Corelli's pupil Geminiani (in part quoting Alessandro Scarlatti) remembered Corelli's

nice management of his band, the uncommon accuracy of whose performance, gave the concertos an amazing effect; and that, even to the eye as well as the ear[; for] Corelli regarded it as essential to the *ensemble* of a band, that their bows should all move exactly together, all up, or all down; so that at his rehearsals, which constantly preceded every public performance of his concertos, he would immediately stop the band if he discovered one irregular bow.[17]

C. P. E. Bach left two rather laconic accounts of his father's gifts as conductor:

[15] Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), pp. 480–81.„Der ehemalige Wolffenbüttelsche Capellmeister, J. S. Cousser, besaß in diesem Stücke eine Gabe, die unverbesserlich war .... Er war unermüdet im Unterrichten; ließ alle Leute, vom grössesten bis zum kleinesten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich ins Haus kommen; sang und spielte ihnen eine iede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bey einem ieden ins besondre, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß ihn iedermann lieben, und für treuen Unterricht höchst verbunden seyn muste. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur öffentlichen Aufführung, oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze: da wuste er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabey offt übergingen. Hergegen besänfftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachte Wunden durch eine ausnehmende Höfflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreiffen dürfen. Er kan zum Muster dienen."

[16] M. H. Fuhrmann, *Musicalischer Trichter* (Berlin, 1706), pp. 78. „Wem dieses mißfällt/der höre einmal den unvergleichlichen Herrn Buxtehuden zu Lübeck musiciren/der läst die Violinen ... 20. und 30fach und noch wol mit meh Personen besetzen; allein alle diese Instrumentisten müssen ihm auch keine Note oder Punct verrücken und anderst streichen/als ers ihnen vorgeschrieben etc. Ja so solte es seyn/und klinget denn alles so gleich/als wäre es einer 2. Chron. V.13." Fuhrmann probably attended and was describing the same 1705 Abendmusik performance attended by J. S. Bach, which included the lost composition *Templum honoris* that, according to the libretto, began with a „Sinfonia all'unisono a 25 violini" (information kindly supplied by Karela Snyder).

[17] Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, mod. ed. by Frank Mercer (New York, 1957), vol. II, p. 443.

His hearing was so fine that he was able to detect the slightest error even in the largest ensembles. It is but a pity that it was only seldom he had the good fortune of finding a body of such performers as could have spared him unpleasant discoveries of this nature. In conducting he was very accurate, and of the tempo, which he generally took very lively, he was uncommonly sure.

The exact tuning ... of the whole orchestra had his greatest attention. ... The placing of an orchestra he understood perfectly ... He heard the slightest wrong note even in the largest combinations ... In his youth, and until the approach of old age, he played the violin cleanly and penetratingly, and thus kept the orchestra in better order than he could have done with the harpsichord.[18]

A Leipzig writer, Johann Matthias Gesner, recorded a more colorful description of Bach in action, one which would seem to confirm Bach's lack of „good fortune" in his orchestras, suggesting that the suavity of Paris, Vienna, Rome, or even Wolfenbüttel and Lübeck, was not given to Bach in Leipzig:

If you could see him ... singing along with one voice and playing his own parts, but watching over everything and bringing back to the rhythm and the beat, out of thirty or even forty musicians, the one with a nod, another by tapping with his foot, the third with a warning finger, giving the right note to one from the top of his voice, to another from the bottom, and to a third from the middle of it – all alone, in the midst of the greatest din made by all the participants, and, although he is executing the most difficult parts himself, noticing at once whenever and wherever a mistake occurs, holding everyone together, taking precautions everywhere, and repairing any unsteadiness, full of rhythm in every part of his body – this one man taking in all these harmonies with his keen ear and emitting with his voice alone the tone of all the voices.[19]

[18] C. P. E. Bach as translated by Hans T. David and Arthur Mendel (eds.), *The Bach Reader*, 2nd ed. (New York, 1966), pp. 222, 276–77. „Sein Gehör war so fein, daß er bey den vollstimmigsten Musiken, auch den geringsten Fehler zu entdecken vermögend war. Nur Schade, daß er selten das Glück gehabt, lauter solche Ausführer seiner Arbeit zu finden, die ihm diese verdrießlichen Bemerkungen ersparet hätten. Im Dirigiren war er sehr accurat, und im Zeitmaaße, welches er gemeiniglich sehr lebhaft nahm, überaus sicher." (Hans-Joachim Schultze [ed], *Bach-Dokumente*, vol. 3 (Kassel etc. 1972), p. 87.) „Das reine stimmen seiner Instrumente so wohl, als des ganzen *Orchestres* war sein vornehmstes Augenmerck. ... Die *Rangirung* eines *Orchestres* verstand er ganz vollkommen. ... Er hörte die geringste falsche Note bey der stärcksten Besetzung. ...In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel Ausrichten können." (op. cit., 285).

[19] Johann Matthias Gesner as translated by David and Mendel, *The Bach Reader*, p. 231. „Si videres, dum illud agit, quod plures citharistae vestri, & sexcenti tibicines non agerent, non vna forte voce canentem citharoedi instar, suasque peragentem partes, sed omnibus eundem intentum, et de XXX vel XXXX adeo symphoniacis, hunc nutu, alterum supplosione pedis, tertium digito minaci reuocantem ad rhythmos & ictus; huic summa voce, ima alii, tertio media praeeuntem tonum, quo vtendum sit, vnumque adeo hominem, in maximo concinentium strepitu, cum difficillimis omnium partibus fungatur, tamen eadem statim animaduertere, si quid & vbi discrepet, & in ordine continere omnes, & occurrere vbique, & si quid titubetur restituere, membris omnibus rhythmicum, harmonias vnum omnes arguta aure metientem, voces vnum omnes, angustis vnis faucibus edentem." (Werner Neumann and Hans-Joachim Schulze [ed.], *Bach-Dokumente*, vol 2 (Kassel etc. 1969), pp. 331–332. As Robert L. Marshall has pointed out to me, Gesner's „thirty or even forty musicians" of 1738 nicely confirms Bach's own „Short but most necessary draft for a well-appointed church music" of 1730 (*Bach Reader*, pp. 120–24), in which Bach calls for a choir of 16 and an orchestra of no fewer than 18.

Here is the account of a Swiss traveler on a visit to Vienna around 1780:

> [A]s far as orchestral music is concerned, one can hardly hear anything more beautiful in the whole world. I have already heard approximately thirty or forty instruments play together, and they produced a tone so true, so pure, and so distinct that one could believe he heard a single, supernaturally powerful instrument. One stroke [of the bow] animated all the violins and one breath, all the wind instruments.[20]

Finally, here is the only contemporary account known to me of Mozart directing an orchestra:

> [Mozart] appeared to grow in stature and to take his place among beings of a superior race, as soon as he sat down before a keyboard instrument. . . . The largest orchestra posed no difficulties for him, nor did it prevent him, even in the heat of performance, from observing the least note misplaced; and he would point his finger then and there, with an accuracy that was well-nigh uncanny, at the instrument which was guilty of the fault, and demonstrate which note should have been played instead.[21]

These ten descriptions of orchestral discipline originated from several parts of Europe over more than a century, yet they contain much in common: a strong leader of unquestioned authority with the ability to detect the slightest infractions, training that enabled the rank and file to play as if with a single will, the stunning effects of perfectly coordinated, uniform bowing, and the aura of wealth and power projected by the existence and functioning of such groups of instrumentalists.

(11) *Sightreading / rehearsals / memorization.* Here is a peculiarity – make of it what you will. Operas were usually rehearsed at considerable length; the singers memorized their music, the orchestra members played from parts. Concerts, on the other hand, were almost always performed with but a single rehearsal; both singers and instrumentalists used music. This explains why

[20] Johann Kaspar Riesbeck, *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. An seinen Bruder zu Paris* (Zurich, 1783); mod. ed. by Wolfgang Gerlach (Stuttgart, 1967), pp. 139: „ ... aber was die Orchestermusiken betrifft, so kann man schwerlich etwas Schöneres in der Welt hören. Ich habe schon gegen dreißig bis vierzig Instrumente zusammenspielen gehört, und alle geben einen so richtigen, reinen und bestimmten Ton, daß man glauben sollte, ein einziges übernatürlich starkes Instrument zu hören. Ein Strich belebte alle Violinen und ein Hauch alle blasenden Instrumente."

[21] Friedrich Schlichtegroll in the *Nekrolog auf das Jahr 1791* (Gotha, 1792), vol. II, pp. 82ff. „Aber eben dieser immer zerstreute, immer tändelnde Mensch schien ein ganz anderes, schien ein höheres Wesen zu werden, sobald er sich an das Klavier setzte. ... Auch bey der vollständigsten Musik bemerkte er den kleinsten Misston, und sagte zugleich mit treffender Genauigkeit, auf welchem Instrumente der Fehler gemacht worden sey und welcher Ton es eigentlich hätte seyn sollen." An account by Friedrich Rochlitz of Mozart leading the Leipzig orchestra in 1789 (*Allgemeine musikalische Zeitung* [November 7, 1798], vol. I, cols. 85–86) is not trustworthy; see Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (Oxford, 1989), pp. 423–25, and Maynard Solomon, „The Rochlitz Anecdotes: Issues of Authenticity in Early Mozart Biography," in Cliff Eisen (ed.) *Mozart Studies* (Oxford, 1991), pp. 1–59, here 23–40. Further concerning orchestral discipline, see John Spitzer and Neal Zaslaw, „Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras," *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), pp. 524–77.

Quantz, Leopold Mozart and other eighteenth-century writers emphasized the importance of fluent sightreading as a necessary attribute of orchestral musicians. In orchestras assembled for balls, however, the musicians seem to be without music in front of them, at least judging from the rather considerable iconographic evidence, a tiny portion of which is presented below (Figures 18-20). This would have functioned perfectly well for traditional dances, as it still does today, but how it could have worked for the newly composed dance-music commissioned for each carnival season is a mystery.

(12) *Centrality and Symbolism.* My final point I owe to John Spitzer.[22] According to numerous pictures of large-scale Renaissance spectacles, the instrumentalists were often either off in a corner or up in a balcony and difficult to notice, or they were in costume and on the stage as part of the scenery and the action. In portrayals of late-seventeenth and early-eighteenth century operas, oratorios and orchestral concerts, however, the instrumentalists were almost invariably centrally placed. And in opera the orchestra remained visually central until Wagner instituted the sunken pit and darkened theater, by which time, however, orchestral concerts had evolved from their relatively minor role in the eighteenth century to the central role accorded them in the nineteenth and twentieth centuries.

Considerable resources are required to assemble, train and maintain large groups of musicians. From a symbolic point of view, the message of liveried string players bowing in perfect unison is similar to that conveyed by smartly uniformed soldiers marching in perfect lockstep: accumulated wealth and strongly centralized control. Indeed, the metaphors used to describe orchestras in writings of the period are predominantly military. One reason that the chordal continuo was doomed once the idea of the orchestra caught on and developed in Western Europe may be that even the relatively small degree of improvisation it represented was a problem in an ensemble designed to project unity and control.

Whether or not the twelve interlocking traits just enumerated provide all the necessary and sufficient concepts for an adequate definition and description of the functioning of the classical orchestra is difficult to say. Certainly, it is easy to imagine omitting some of the twelve and still feeling comfortable calling the resulting ensemble an orchestra. Reviewing the origins of the twelve, we find that the development of the classical orchestra was a pan-European phenomenon. The double reeds may have come from Holland; the horns from Bohemia; the enlarged violin band from France and England; orchestral discipline, centralized authority, dance, ballet and ouverture from

[22] „The Birth of the Orchestra in Rome – An Icographic Study," *Early Music* 19 (1991), pp. 9–27.

France; opera, continuo practices, 16' bassline doubling, virtuoso fiddling, concertos and sinfonias from Italy; brilliant, flexible wind orchestration and a definitive synthesis of French and Italian practices from Central Europe.

*

John Spitzer and I have for some years been collecting seventeenth- and eighteenth-century pictures of instrumental groups; we now have more than 500 such representations. Reviewing them recently, I was struck by the fact that, despite their great diversity, they show certain frequently recurring placements of the musicians, of which I should like to discuss four. These four placements are: in a balcony, in a pit, in tiers and on the floor. (I will pass over such other placements as out-of-doors serenades, parades, carriages, wagons, floats, barges, triumphal arches, cloud machines, platforms, music pavillions, and others, all of which occur less frequently in our iconography than these four.)

(1) *Balconies.* The placement of musicians in a high balcony at a ball, banquet or civic function represents an archaic practice traceable to the Middle Ages. Very few eighteenth-century pictures of balconies in our iconography seem orchestral in nature; those that do perhaps represent the intersection of a new form of music-making with old architecture and old habits. A picture like that from the *Chronique d'Angleterre* by Jean de Wavrin of three musicians in a balcony playing a *basse danse* (see E. A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977, Figure 36) shows the old tradition, while Figure 1 illustrates that old tradition carried into the beginning of eighteenth century; Figure 2–3 represent what would seem to be genuine orchestras in balconies, and Figure 4 suggests the survival of this practice in the nineteenth century.

As for musicians in the choir lofts of churches, in our collection of pictures they are mostly in non-orchestral configurations suitable for the seventeenth-century concertato or polychoral styles. Nonetheless, a well-placed balcony or music loft can reflect orchestral (and choral) sound off the ceiling of a hall or church in absolutely extraordinary ways, as anyone who has heard a concerted Mass performed in the Hofkapelle in Vienna can testify. It seems that orchestras were invented and propagated in the first instance for secular functions. They made their way into church music slowly and sporadically – and particularly when popes, emperors, kings, princes or archbishops were present and especially on royal birthdays, namedays and weddings, coronations and victory celebrations, all occasions on which secular wealth and splendor intersected with worship.

Based upon the iconographical evidence for orchestras, I suspect that balconies in general and choir lofts and church music in particular are of little importance to the evolution of the orchestra. (I suggest why this may have been so in my concluding remarks.) I should therefore like to propose for the study of

the orchestra that in place of the traditional sociological distinctions between church music, chamber music and theater music, we substitute another tripartite scheme: in the pit, in tiers and on the floor. These three are the most commonly portrayed placements of orchestral musicians: in the pit for staged events, in tiers for oratorios, public concerts and balls, and on the floor for concerts in chambers, halls and salons. There are of course many possibilities, but the striking frequency of representations of these three placements suggests their importance and possibly even a normative function.

(2) *In the pit.* Long before orchestras existed, in the defining sense of massed violin sections, the instruments accompanying operas, ballets and plays were placed in front of the stage, usually enclosed by a wall or railing. The name given by architects to this location in the theater is of course „orchestra," a term that at the end of the seventeenth century began to be attached by association to the musicians who occupied that location. For most of the seventeenth century, the instruments in the architectural „orchestra" did not form an „orchestra" in the musical sense I have been proposing. In many cities it is possible to document the period in which there began to be an orchestra (in the musical sense) present in the orchestra (in the architectural sense), often signalled by the arrival of oboes from France, a decrease in the number of lutes and theorboes, and an increase in the number of violins. These developments occurred in many European cities in the last decade of the seventeenth century or the first decade of the eighteenth. Three „in the pit" pictures, drawn from dozens of such representations, are reproduced in Figures 5-8, and four more may be seen in Figures 9–12 of John Spitzer's article in this volume.

(3) *In tiers.* The tiers prominently placed in so many pictures of oratorios, concerts and balls were most often temporary structures – scaffolding put up for an occasion and then removed. I suspect that there were visual, acoustical and functional reasons for the widespread use of tiers, and I should like to propose that we experiment with reviving the practice. Visually, tiers display the musicians attractively in a kind of tableau, with protocol observed by having every face turned toward the important personages in the audience. Acoustically there was an uninterrupted line from each instrument to every listener and, in many of these setups but not all of them, a hard surface directly behind each player to act as a sound reflector. Functionally, each musician was enabled to see the leader of the group. Pictures of musicians in tiers may be organized by genres: oratorios (Figures 9–13), concerts (Figures 14–16) and balls (Figures 17–18 as well as Spitzer's Figure 2).

(4) *On the floor.* I have left for last the placement that is most difficult to explain. Among representations of concerts on the floors of chambers, halls or salons, many seem to show no more strings than two violins, a viola, a cello, and sometimes a double bass (Figures 19–20 as well as Spitzer's Figure 4–6). In the past this has usually been taken to mean that the music being performed was chamber music in the modern sense, meaning not orchestral. *But there is*

no repertory of chamber music calling for two violins, one viola, a few winds and keyboard instrument, with or without vocal or instrumental soloists. The only reasonable conclusion, I think, is that the numerous pictures showing such configurations represent a practice in private concerts of performing non-orchestrally music that we consider orchestral.

Other pictures of concerts on the floors of halls or salons do show orchestral doubling of the strings, although never in the numbers found in some of the larger public venues (Figure 21). Throughout the eighteenth century there were certainly many more private than public concerts, but these are poorly documented except by pictures of this kind.

*

In the acoustic of a church a motet by, for example, Heinrich Schütz can sound sublime with a small choir, a few vocal soloists, two violins, two cornetti, three sackbutts with organ and perhaps one or more large lutes. Throughout the seventeenth and eighteenth centuries most churches in which concerted music was regularly performed made do with little more than two violins and organ to accompany the voices. Because of the characteristic church acoustic, this can work beautifully, and larger forces may simply be superfluous.

When it came to creating comparably powerful, moving and sublime sounds in other venues, however, the multiplication of voices and instruments became a necessity, and hence the orchestra came into its own. It is perhaps no coincidence that orchestras in secular venues rose in importance in European culture during precisely the period when sacred music was gradually losing its millenium-long leading role. Doubling began as an ad hoc technique for amplifying sound in large spaces for extraordinary occasions. Eventually it became regularized and exploited as an artistic resource in its own right. Orchestras enabled musicians to project the effects of large-scale concerted music without a church acoustic and to experiment with the grand effects of musical sublimity.

In an important recent book, Michael Forsyth begins by quoting the English acoustician Hope Bagenal to the effect that all auditoriums „fall into two groups: those with the acoustics of the cave and those with the acoustics of the open air. From the former, where music originated, grew the concert hall, and from the latter, where the spoken voice belongs, grew the theater."[23] In his book Forsyth examines a number of the most famous concert halls and opera houses of various times and places from this, and other, points of view. If we construct a continuum of the venues I have been discussing from most cave-like to least cave-like, we would have: 1) churches, 2) halls like the „shoe-box"

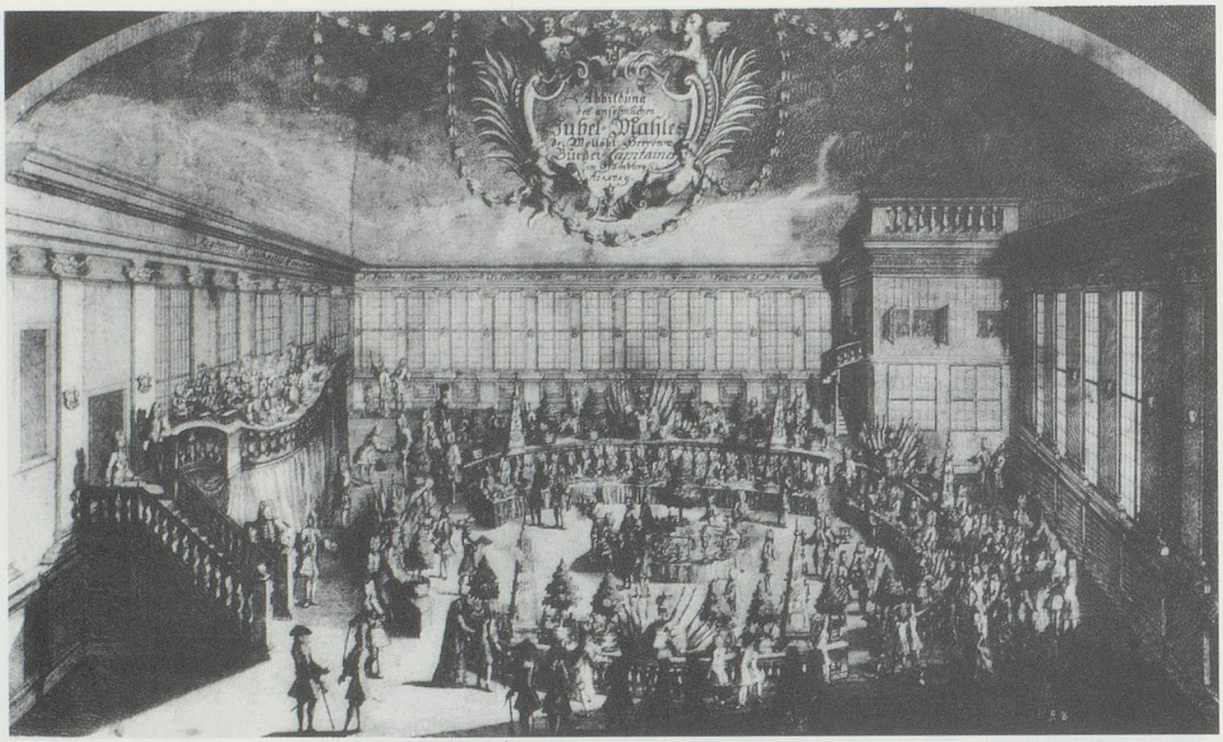
[23] *Buildings for Music: The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day* (Cambridge, MA, 1985), p 3.

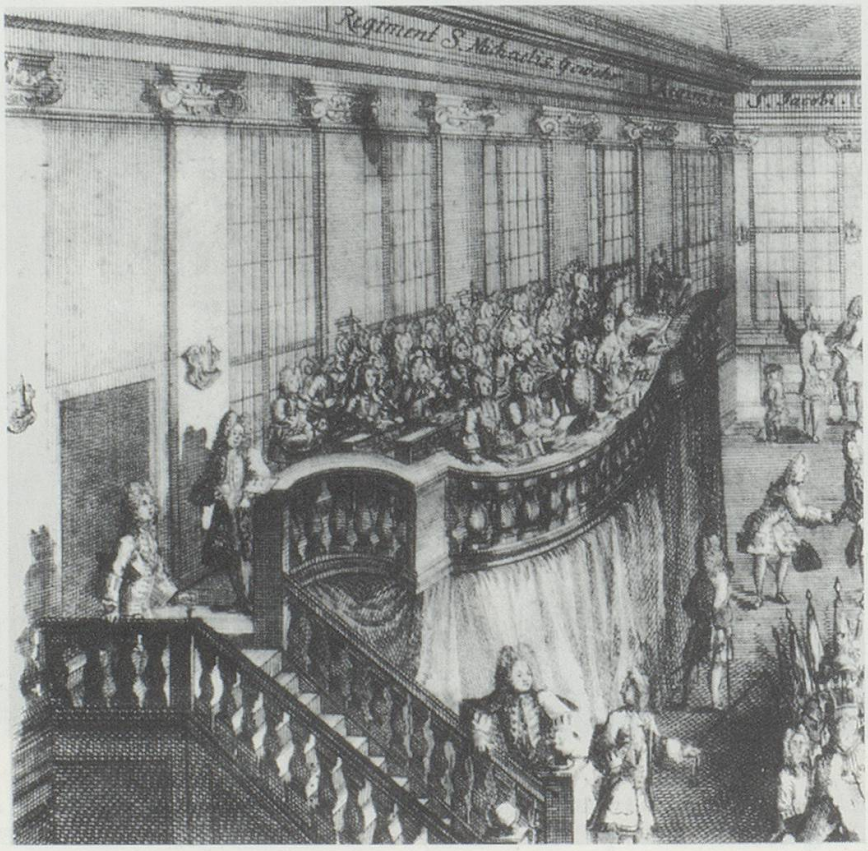
halls in which Haydn worked in Eisenstadt and Esterháza, the old hall of the Leipzig Gewandhaus in which Mozart gave a concert in 1789 (Figure 22), the eighteenth-century Holywell Music Room in Oxford or the new hall of the Gewandhaus (1884) and Symphony Hall in Boston modelled on it, 3) opera houses and concert halls in the form of theaters, and 4) the out-of-door festivals, of which we have seen representations from Versailles and Rome. In general, churches do not require orchestras and, in some of them, the extreme echo swamps the sound of one. „Shoe-box" halls make even a modest orchestra sound grand. Large theaters, however, may require stronger forces to fill their space with adequate tutti sound, and the out-of-doors calls for larger forces still.

Prior to the practical application of the vacuum tube in the late 1920s, suitable acoustics, careful placement and increased numbers of instrumentalists provided the only amplification possible. Although the classical orchestra was created in the first instance as a means of amplification, it turned out to be not merely a louder version of a Renaissance consort, but a new artistic medium of expression so exquisite in its possibilities that today, when we have much more powerful means of amplification at our fingertips, we reject these new means and remain devoted to this fortunate discovery that we call „the orchestra."



Figure 1: Detail from „Die Kayserl:Taffel in der Ritterstuben", engraving by J. A. Pfeffel and C. Engelbrecht after J. C. Hackhofer, from J. B. Mair von Mairsfeld, *Beschreibung, was auf Ableiben weyland Ihrer Keyserl. Majestät Josephi bisz nach vorgengener Erb-Huldigung welche dem ... Römischen Kayser Carolo Dem Sechsten ... als Erzhogen zu Oesterreich* (Vienna, 1712).
Source: Edmund A. Bowles, *Musical Ensembles in Festival books. 1500–1800: An Iconographic and Documentary Study* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1989), p. 414.





Figures 2a and b: Banquet music under the direction of Matthias Christoph Wiedeburg, in the Drillhaus of the city militia, Hamburg, 1719. Engraving by Christian Fritsch. Source: Heinrich W. Schwab, *Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971), p. 55.

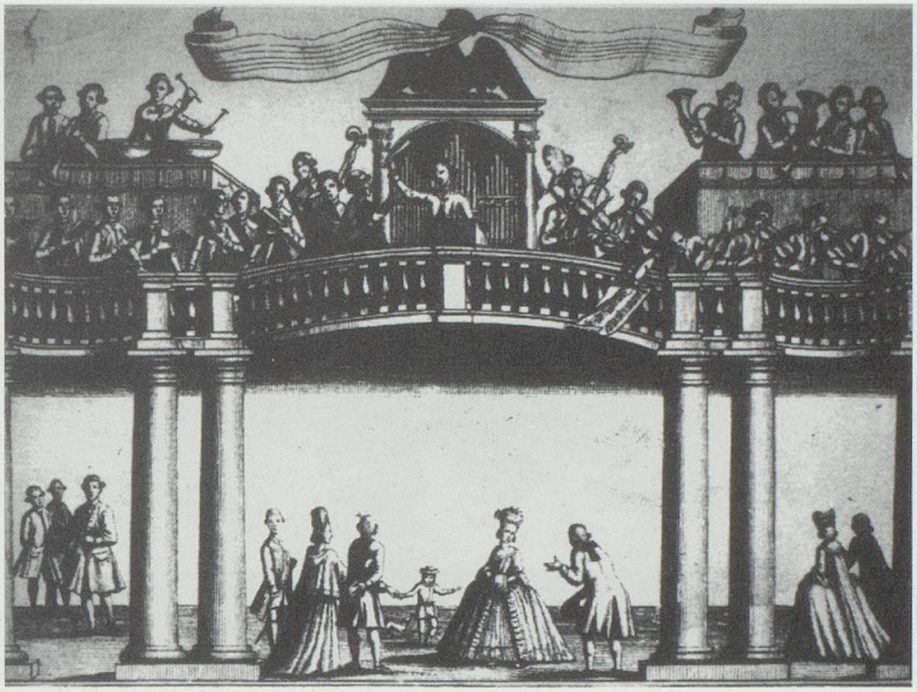


Figure 3: Sacred concert, Florence, c.1780. Engraved passe-partout title page of the publisher Giovanni Chiari.
Source: Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (Oxford: Clarendon Press, 1989), Plate X.

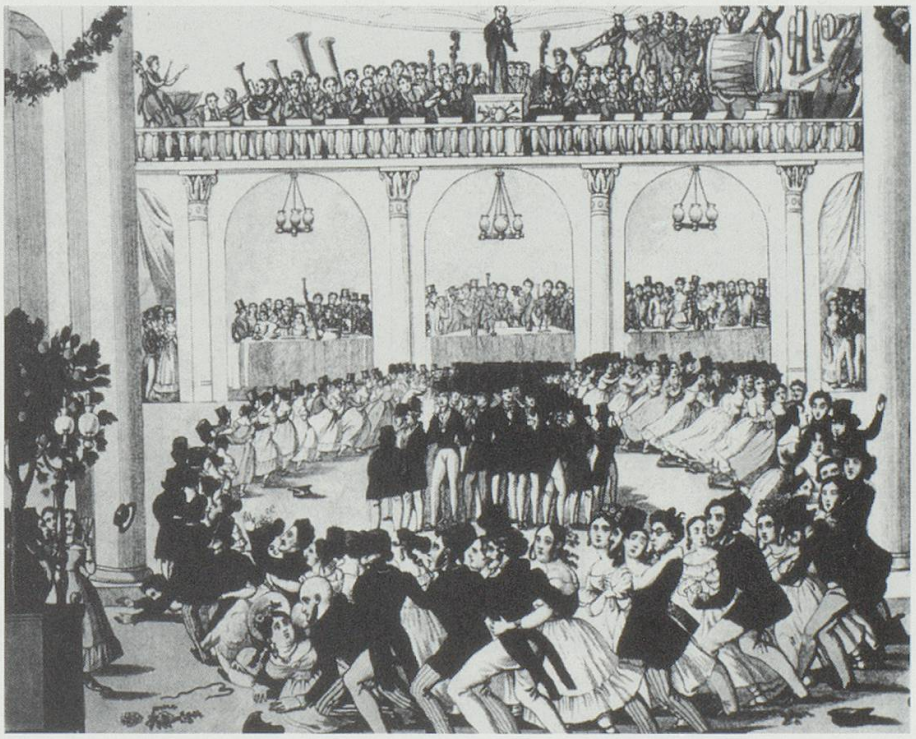


Figure 4: „Wiener Scene. Der große Galopp." Johann Strauss, the elder, directing his dance orchestra. Vienna, 1839. Engraving after Johann Christian Schoeller.
Source: Marcel Prawy, *Johann Strauss: Weltgeschichte im Walzertakt* (Vienna: Fritz Molden, 1975), p. 63.

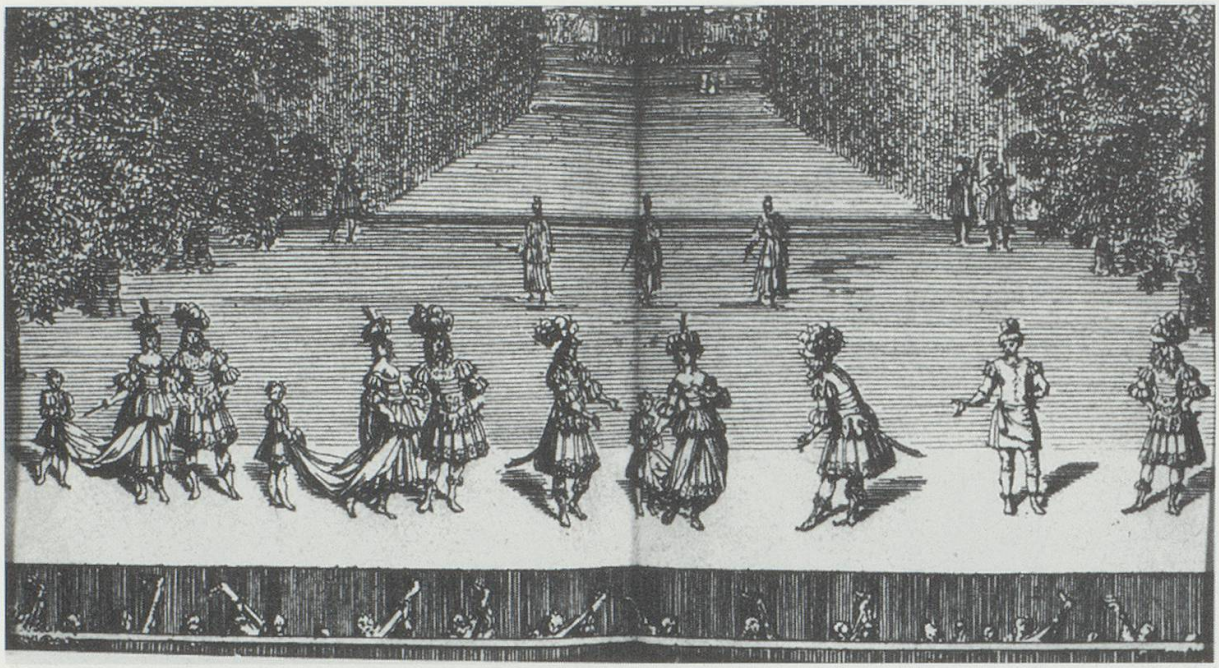


Figure 5: Molière's and Lully's *La princesse d'Elide* (1664) in a temporary theater in the gardens at Versailles. Detail from an engraving by Israël Silvestre. For full information, see Edmond Lemaître, „Les sources des *Plaisir de l'Isle enchantée*," *Revue de musicologie* 77 (1991), pp. 187–200.
Source: Princeton University Library.

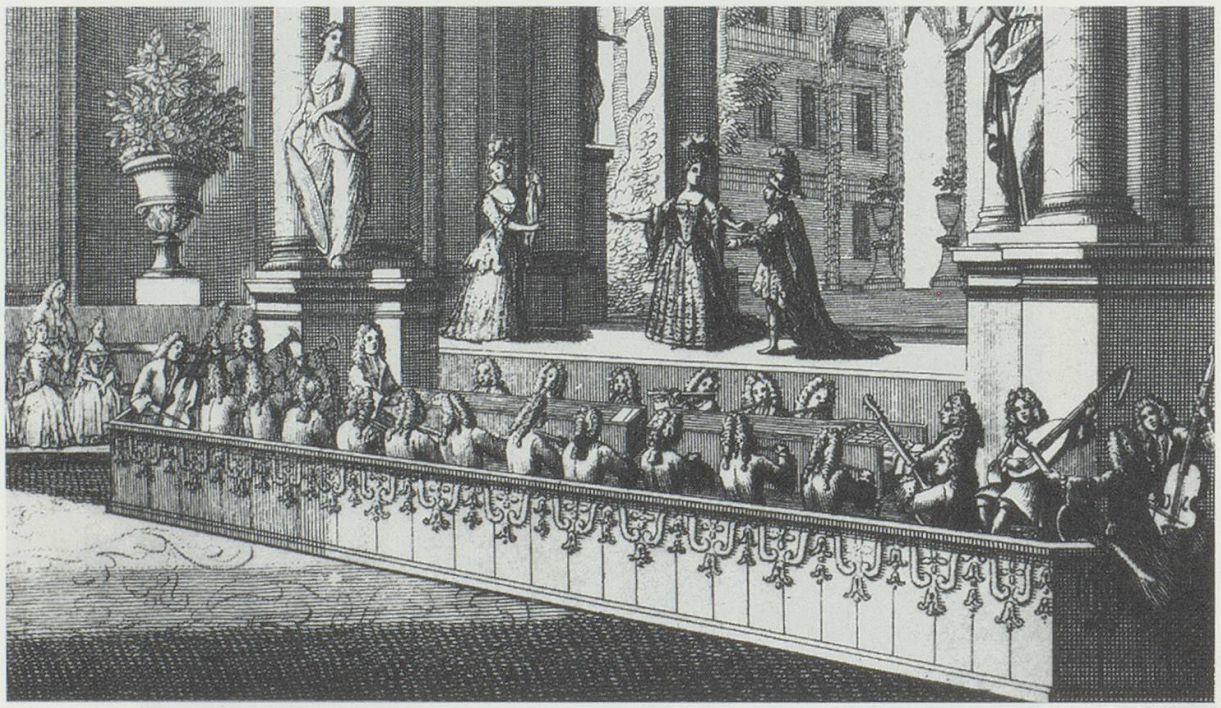


Figure 6: Temporary opera theater („Teatrino del Rondò" „Teatro delle Feste") erected in the royal palace by Filippo Juvarra for a performance of *Ricimaro, rè di Vandali*, music by Angelo Maria Fiorè, libretto by Matteo Norris, at the celebration of the wedding of Prince Carlo Emanuele to Anna Cristina of Bavaria. Engraving by A. Aveline, Turin, 1722.
Source: Marie-Thérèse Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino I: Il Teatro di Corte dalle Origini al 1788* (Turin: 1976), plate XX.

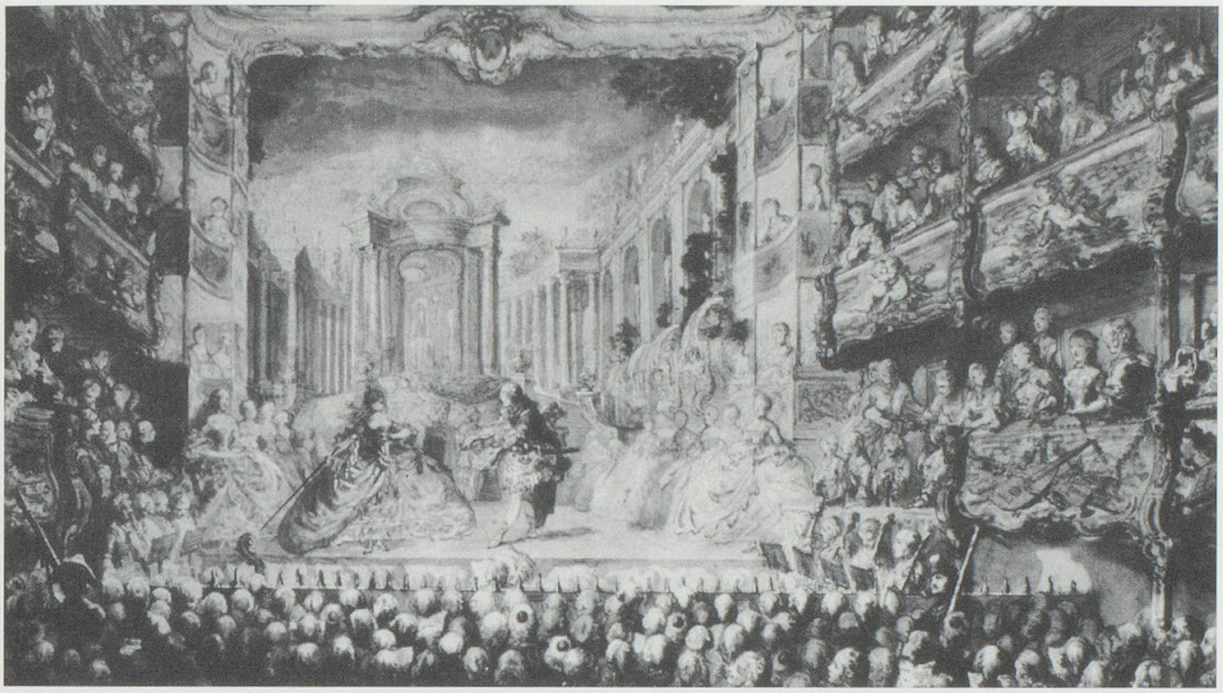


Figure 7: Performance of Lully's *Armide* at the Paris Opéra (Académie royale de musique) in the theater of the Palais royal. Paris, 1747. Pen and ink, watercolor and gouache by Gabriel-Jacques de Saint-Aubin (Boston, Museum of Fine Arts).
Source: Neal Zaslaw, „At the Paris Opera in 1747," *Early Music* 11 (1983), p. 514.

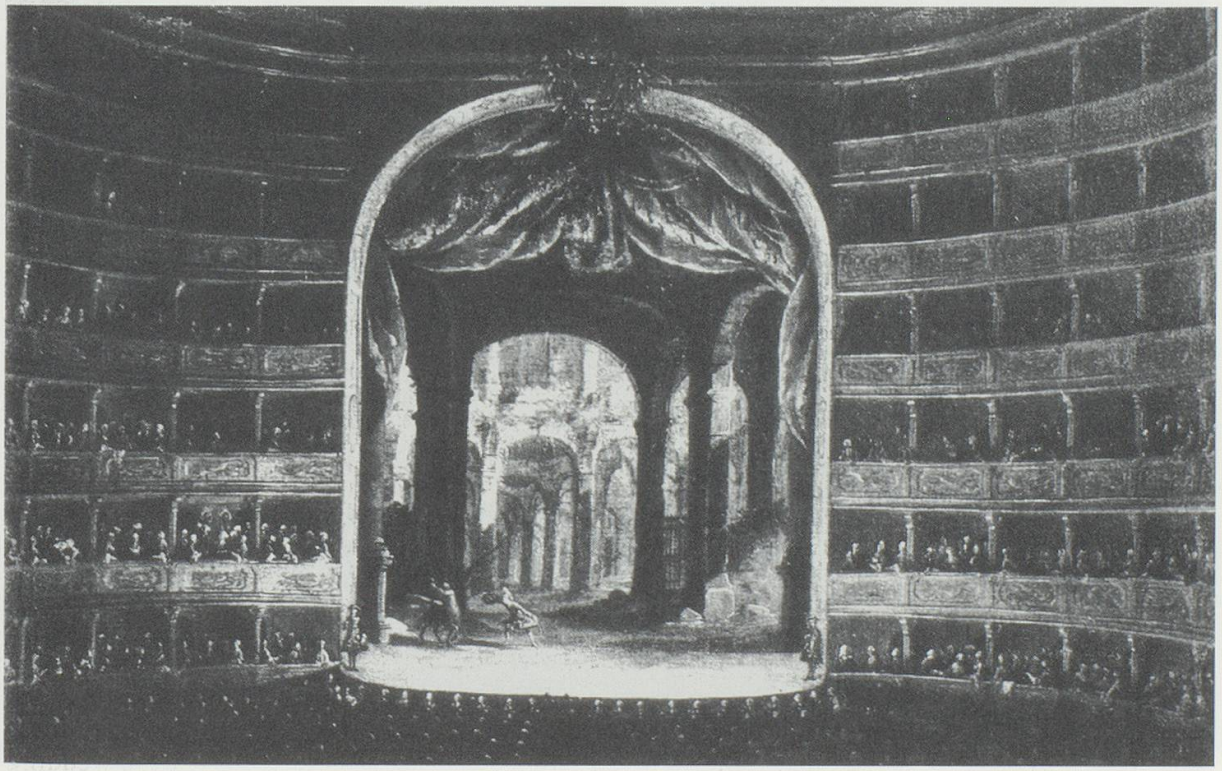


Figure 8: San Carlo Theater, Naples, before 1817. Painting by Michele Foschini (Naples, Museo di San Martino).
Source: Franco Mancini, *Il Teatro di San Carlo 1737–1987: la storia, la struttura* (Naples: Electa, 1987), p. 64.



Figure 9: Concert in Rome, c. 1660. Pen and ink with watercolor by Peter Paul Sevin (Stockholm, Nationalmuseum).
Source: John Spitzer, „The birth of the Orchestra in Rome, " *Early Music* 19 (1991), p. 13.

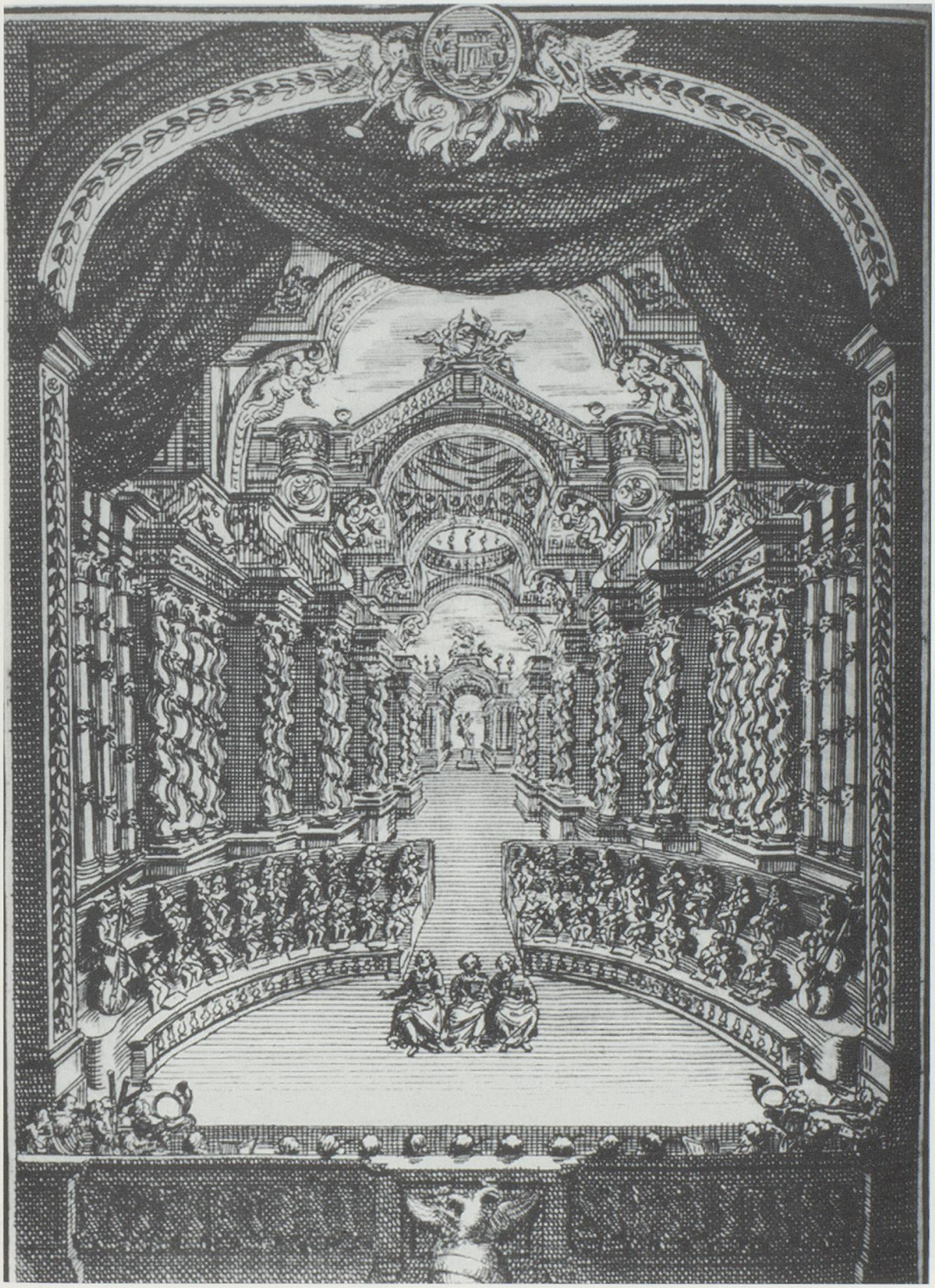
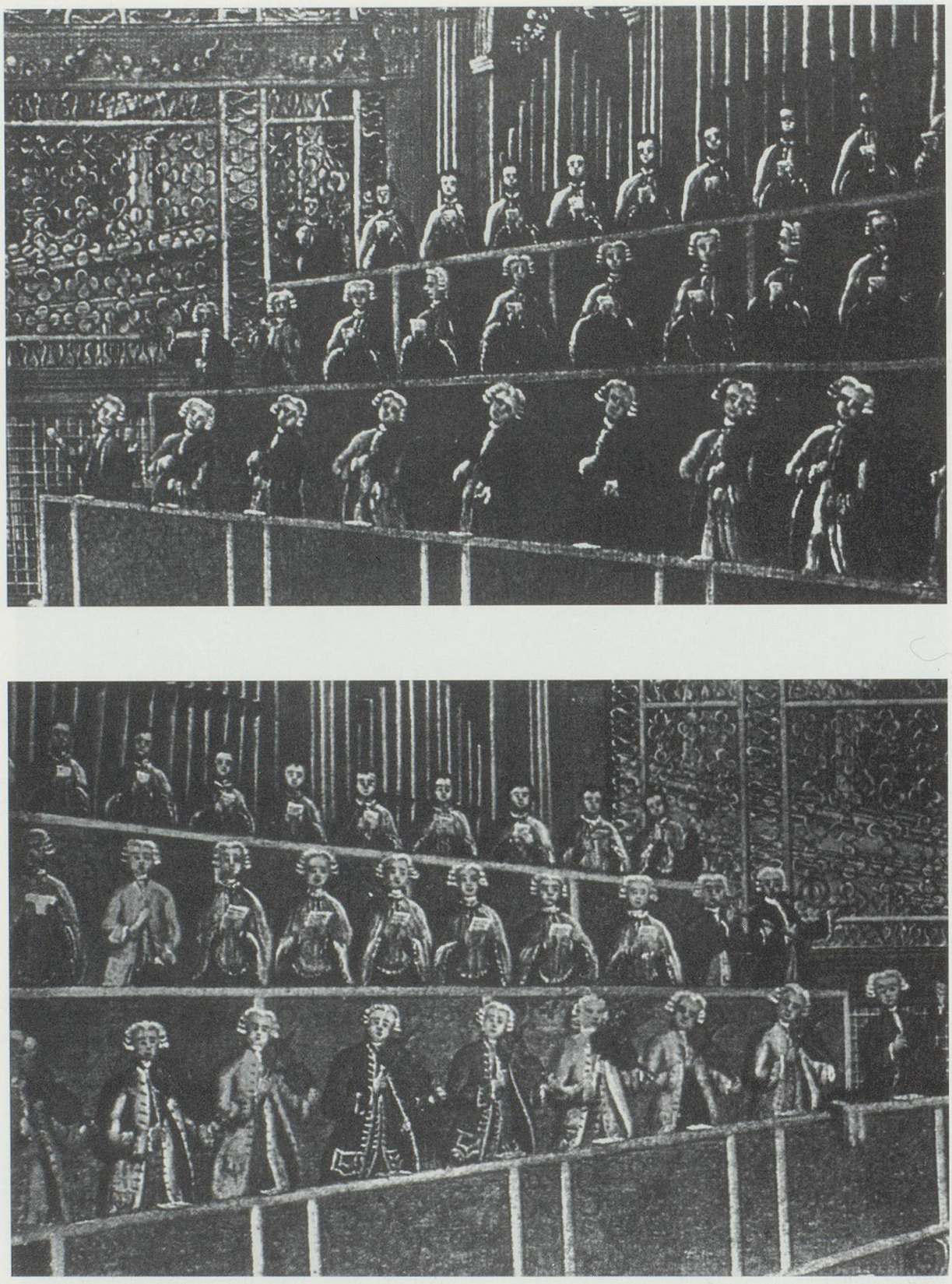


Figure 10: Engraved frontispiece by Franceschini from the libretto of Giovanni Battista Costanzi's and Metastatio's *Componimento sacro* at the Palazzo della Cancelleria, Rome, 1727. Source: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), vol. XIII, p. 670.



Figures 11a and b: Investiture of a Venetian noblewoman. Venice, mid-18th century. Two details from a painting by Gabriel Bella (Pinacoteca Querini Stampalia, Venice). Source: Richard de Combray, *Venice: Frail Barrier* (Garden City, NY: Doubleday, 1975), between pp. 96–97.

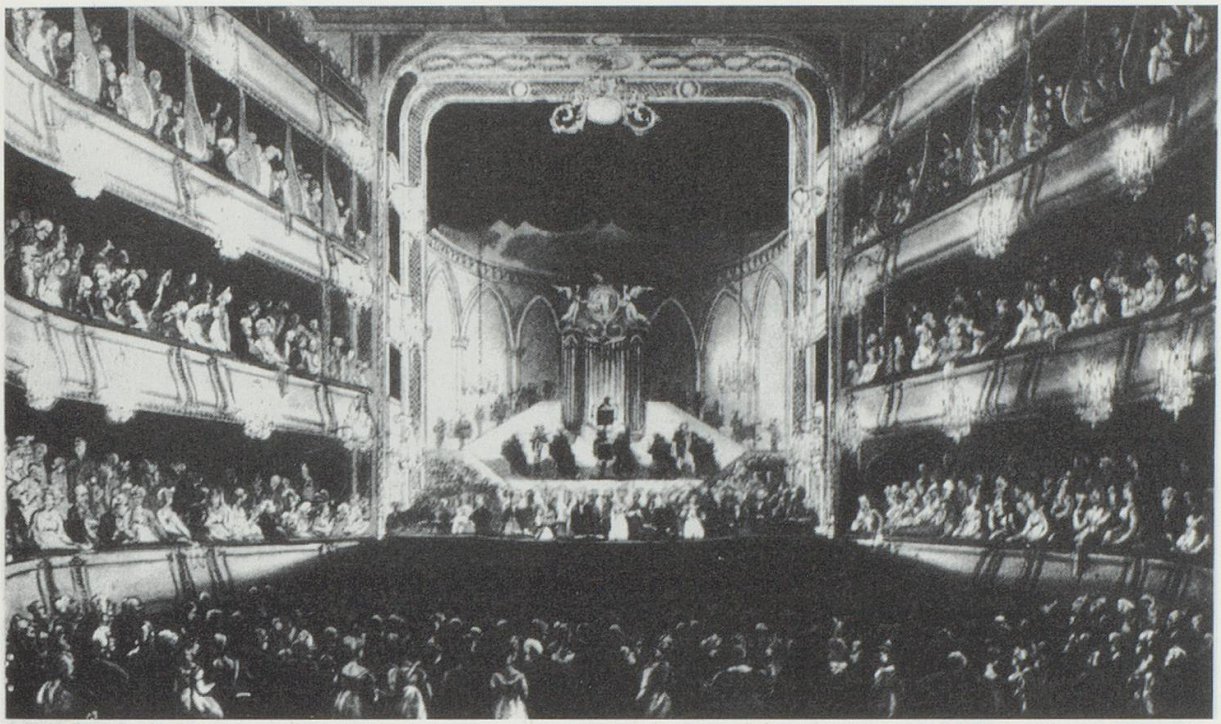


Figure 12: Oratorio performance in Covent Garden, showing Handel's organ. London, before 1808. Colored engraving by Augustus Pugin and Thomas Rowlandson.
Source: Fiona St. Aubyn, *A Portrait of Georgian London based on Ackermann's „The Microcosm of London", published 1808–1810* (Churt: David Leader, 1985), p. 131.

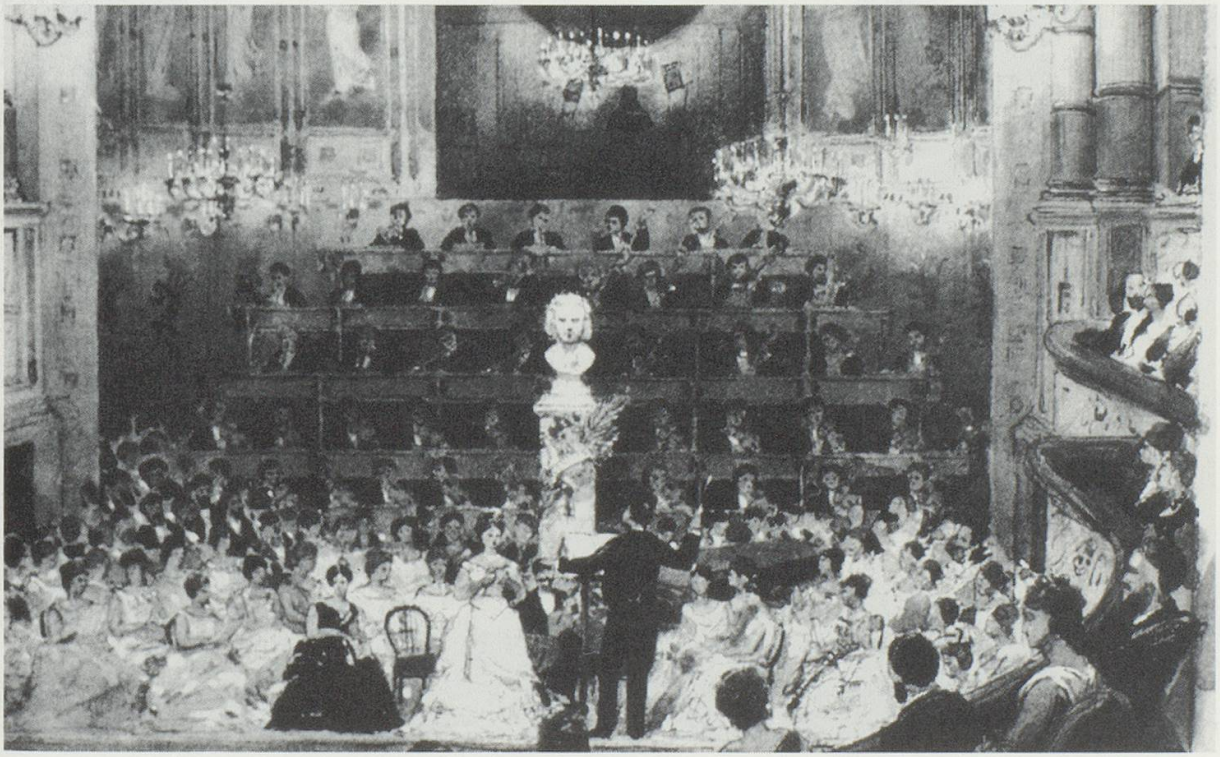


Figure 13: Performance of J. S. Bach's *Saint Matthew Passion* in the Salle du Conservatoire, Paris, 1885. Detail of a watercolor by C. Moyaux.
Source: *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal,* ed. Marc Honegger and Paul Prévost (Paris: Bordas, 1991), vol. II, facing p. 1172.

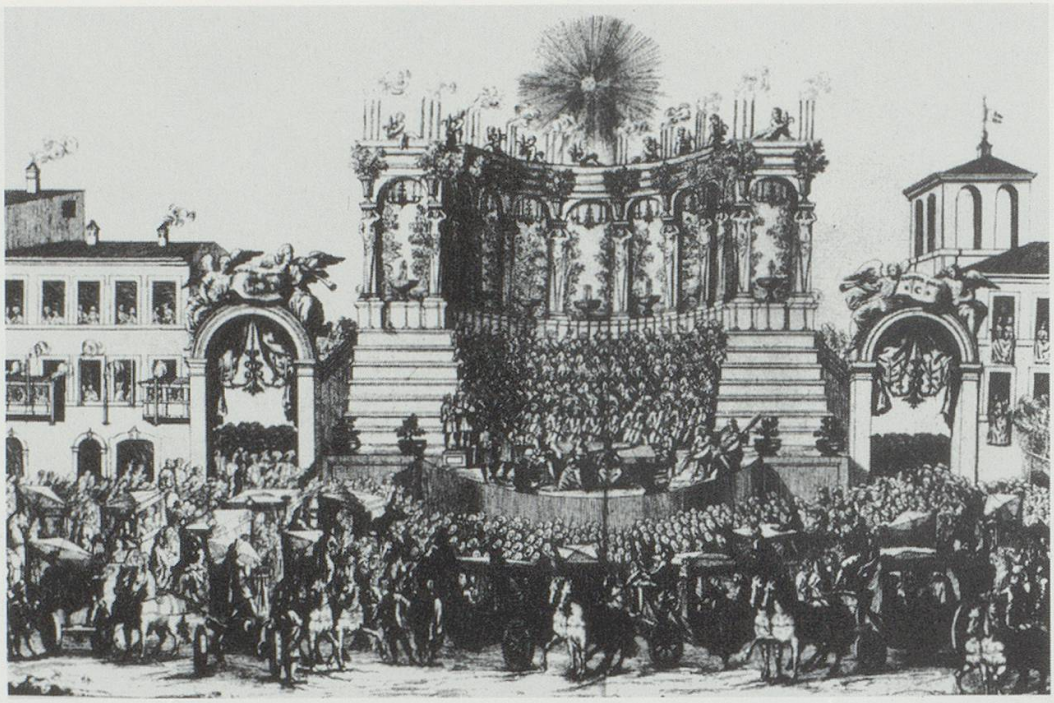


Figure 14: „Festa celebrata dall' Ambasciadore del Ré Cattolico in Roma ... " Massed Strings with continuo and vocal soloists, led by Arcangelo Corelli in the Piazza di Spagna, Rome, August 25, 1687. Detail of an engraving by Christofer Schor.
Source: Per Bjurström, *Feast and Theater in Queen Christina's Rome* (Stockholm: Nationalmuseum, 1966), p. 148.

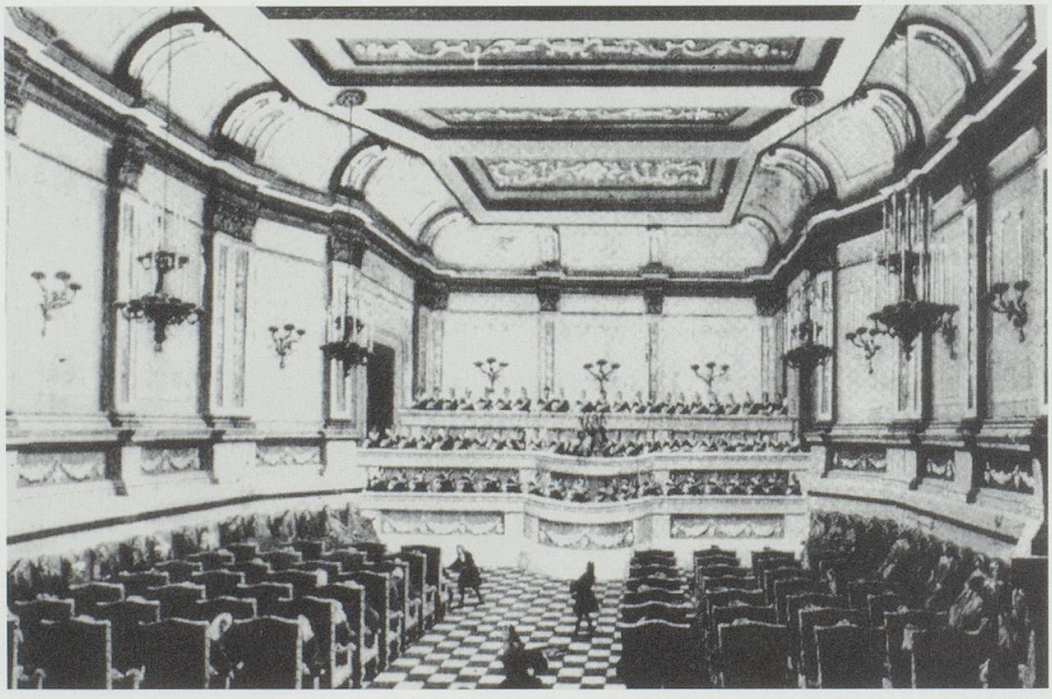


Figure 15: Concert in a Venetian conservatorio. Fresco by Francesco Battagliuoli in the music room of Villa Strà.
Source: Neal Zaslaw (ed.), *Man and Music: The Classical Era from the 1740s to the End of the 18th Century* (London: Macmillan, 1989), p. 42.

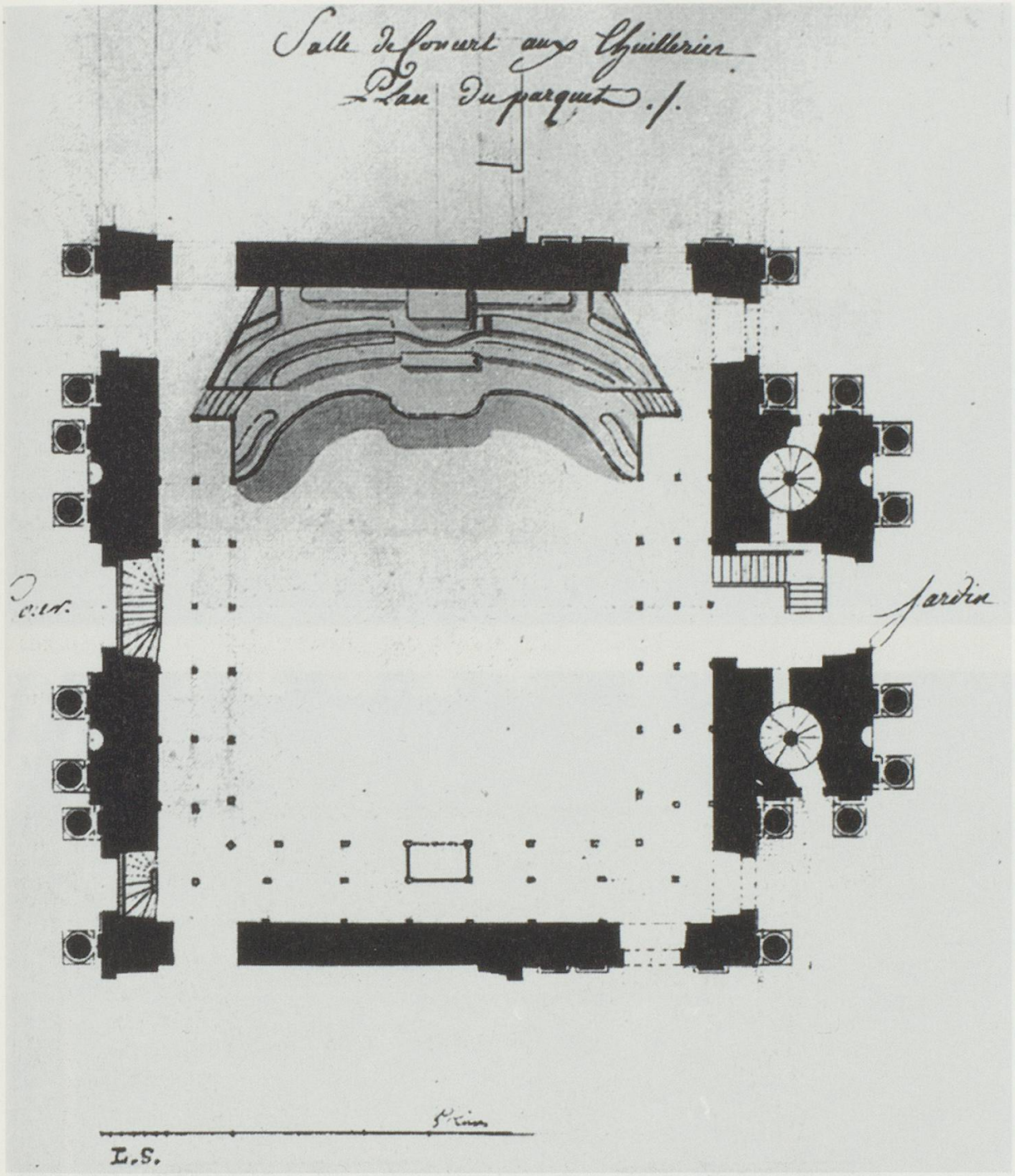
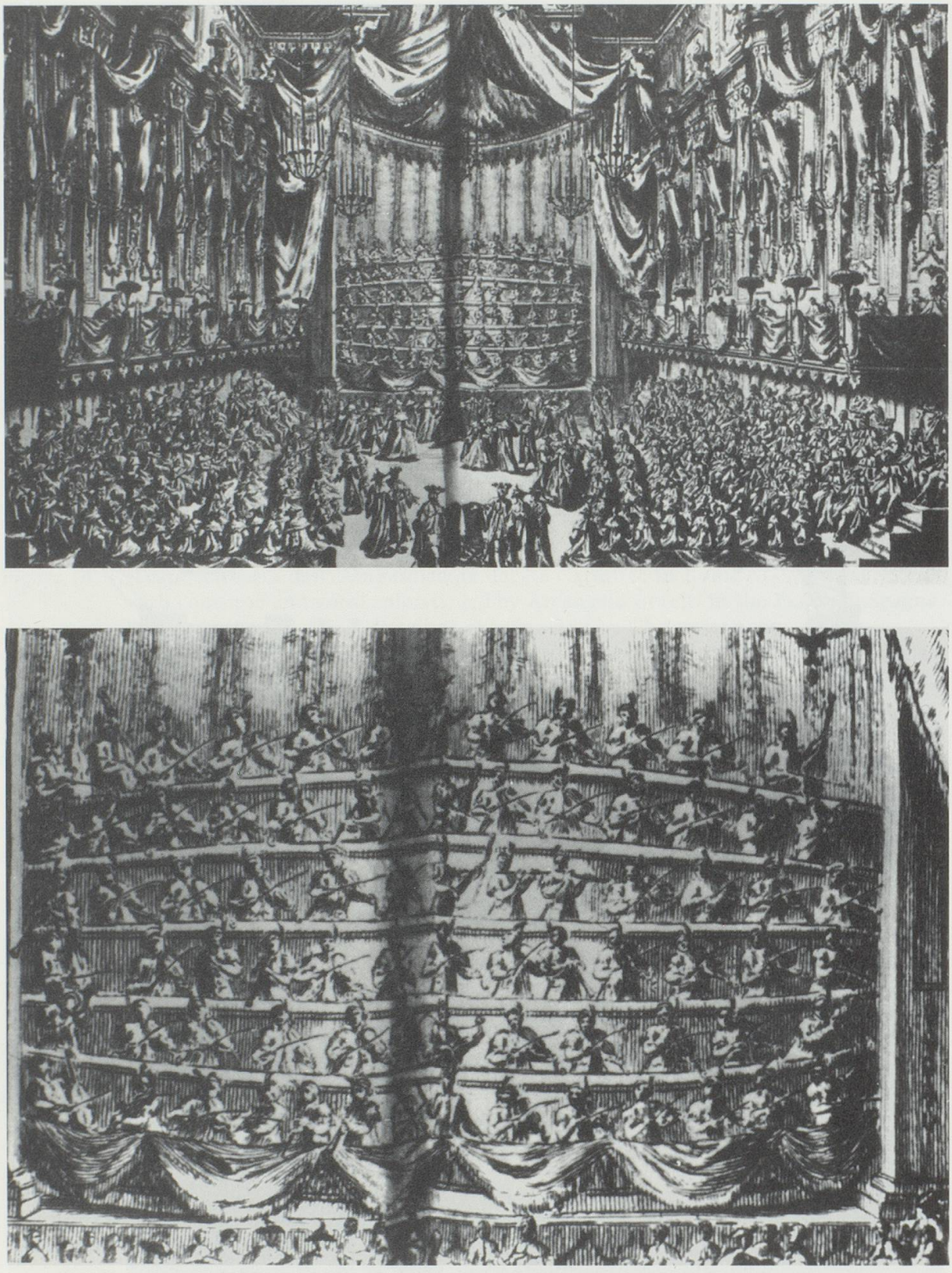
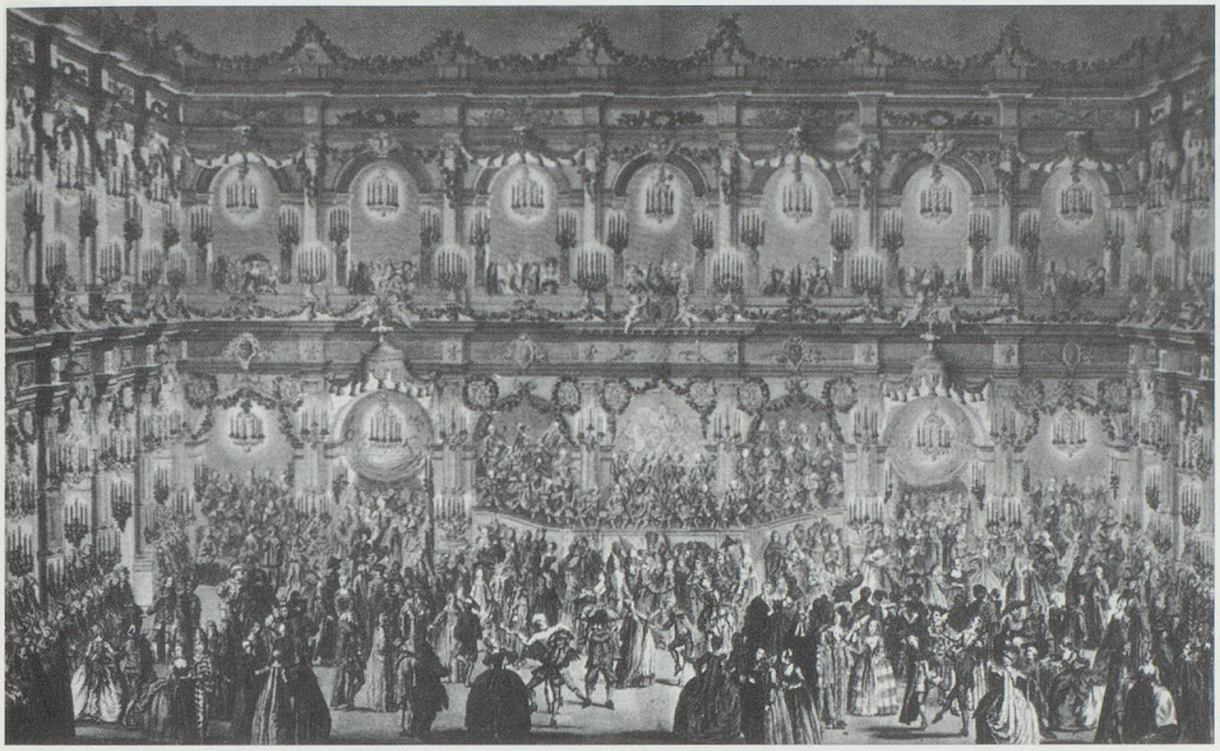
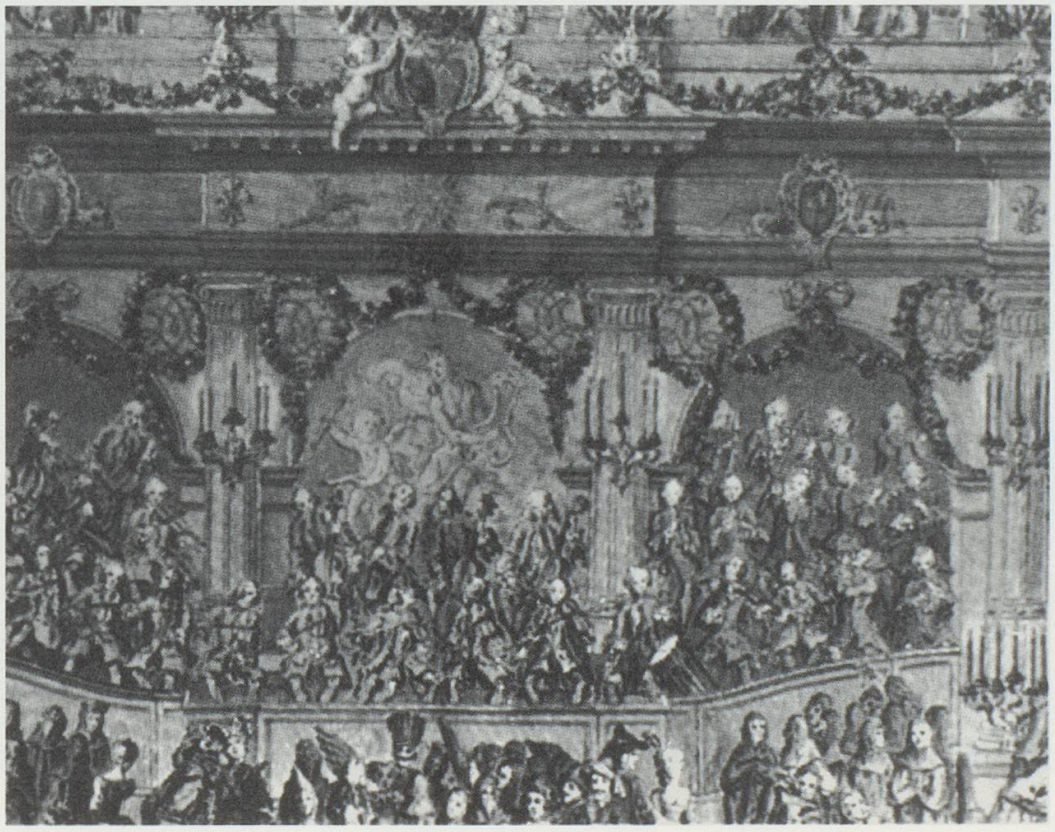


Figure 16: Mid-18th-century plan of the Salle des Cents Suisses in the Tuilleries, showing the temporary tiered structure erected for the orchestra and choir of the Concert spirituel. Source: Emmanuel Jacquin et al., *Les Tuilleries au XVIIIe siècle* (Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1990), p. 28.



Figures 17a and b: Temporary tiered structure erected in the procenium arch of the theater in the Royal Palace for a masked ball. Naples, 1747. Engraving by Felice Polanzani after Vincenzo Rè.
Source: Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (Oxford: Clarendon Press, 1989), Plate XVII.





Figures 18a and b: „Vue Perspective de la Salle du Bal, construite dans la Cour de l'Hôtel de Ville pour le mariage du Dauphin avec Marie-Thérèse d'Espagne." Paris, 1745. Colored engraving by Charles-Nicolas Cochin.
Source: Pierre Gaxotte, *Louis XV* (Paris: Flammarion, 1980), p. 213.



Figure 19: Collegium musicum concert. Zurich, 1777. Engraving by Johann Rudolf Holzhalb after Johann Rudolf Schellenberg, from the *Neujahrsgeschenk ab dem Musik-Saal.* Source: Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (Oxford: Clarendon Press, 1989), Plate VI.

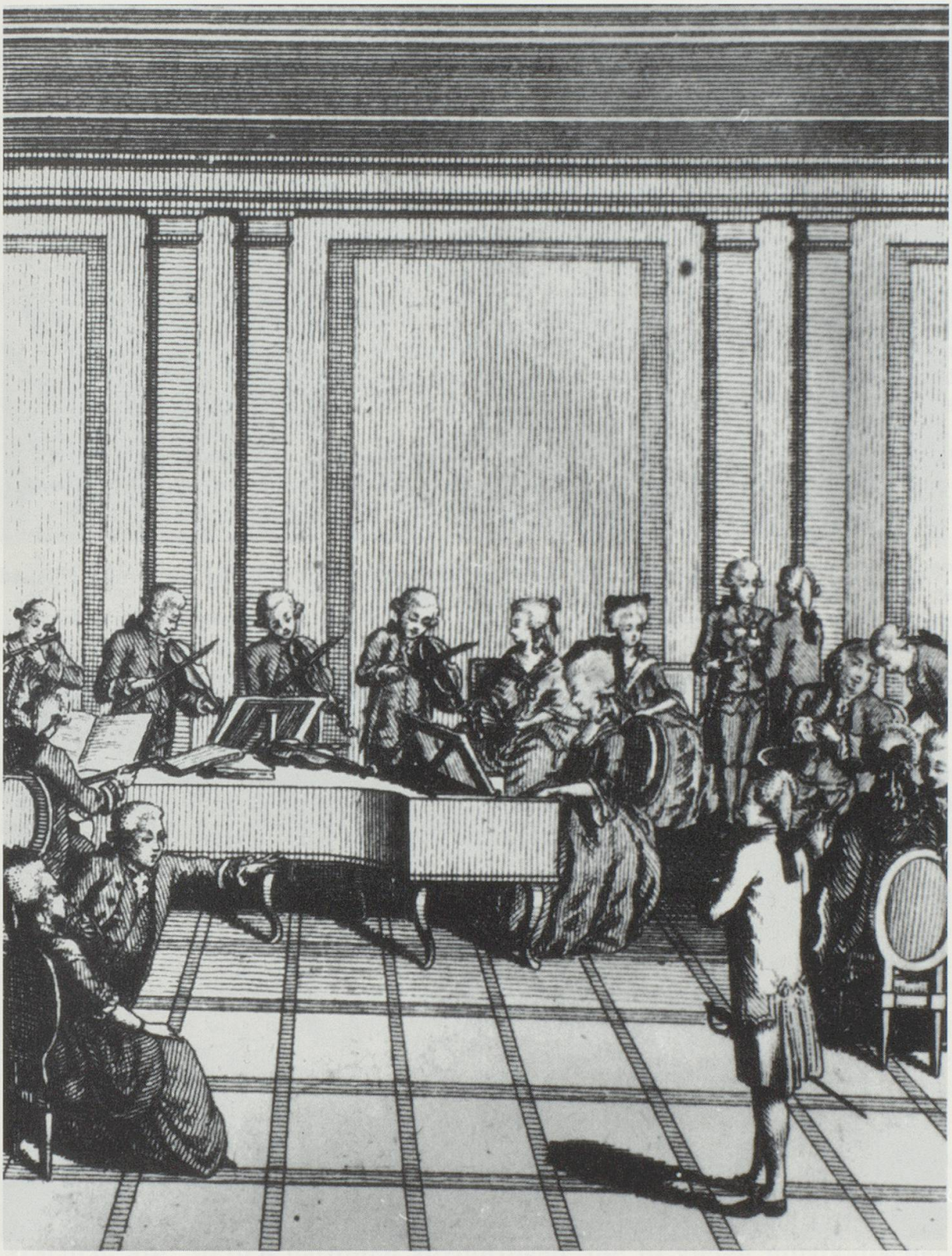


Figure 20: Private concert. Engraving by Johann Ernst Mansfeld from J. Richter, *Bildgalerie weltlicher Missbräuche* (Vienna, 1785).
Source: Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (Oxford: Clarendon Press, 1989), Plate XIII.



Figure 21: Mid-18th-century concert or rehearsal, perhaps from Florence. Drawing attributed to Johann Joseph Zoffany (private collection).
Source: *Early Music* 19 (1991), p. 501.

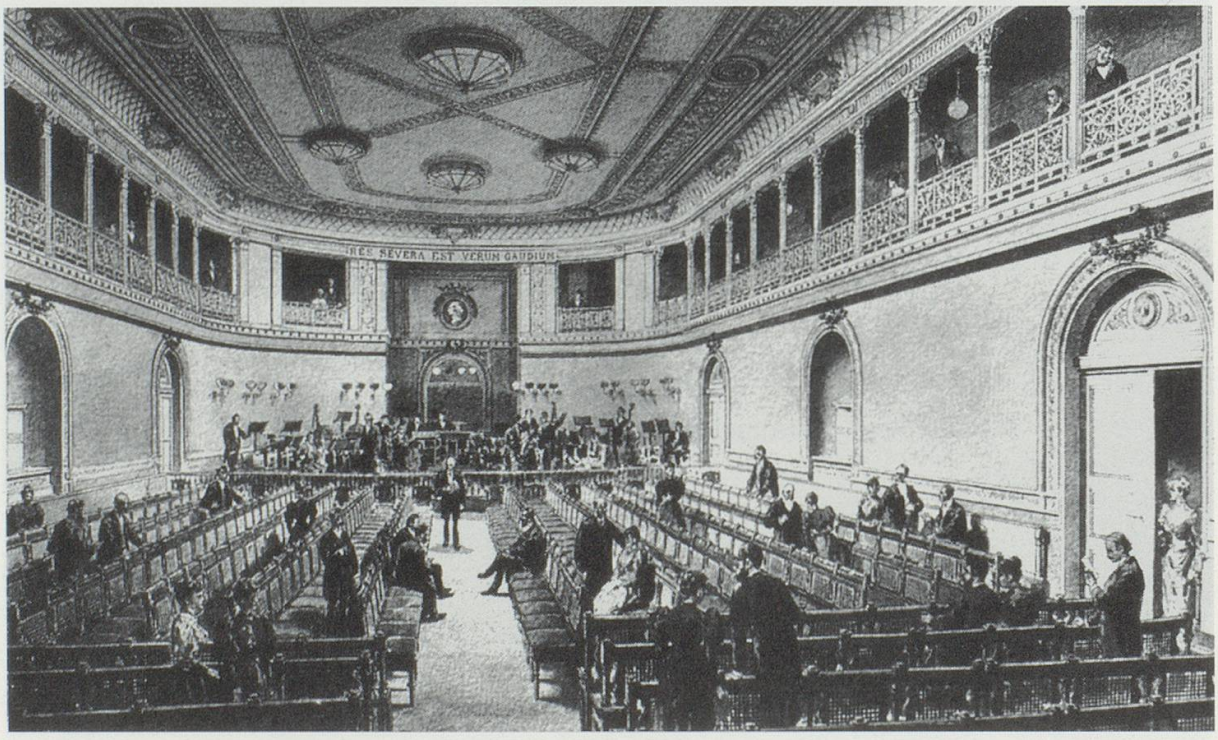


Figure 22: The Old Gewandhaus Concert Hall, Leipzig, built by Johann Friedrich Dauthe, 1780–81. Watercolor by Gotthold Theuerkauf, 1895, a year after the hall's demolition (Museum für Geschichte der Stadt Leipzig).
Source: Michael Forsyth, *Buildings for Music: The Architect, the Musician and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985), color plate 3.

STRING PLAYING PRACTICES IN THE CLASSICAL ORCHESTRA

by Clive Brown

In his *Anweisung zum Violinspielen* of 1774 George Simon Löhlein was at pains to point out that the difference between solo and orchestral playing was more than merely a matter of technical skill. One aspect of this difference is brought out in his discussion of bowing, where he remarked:

> In triple time, in any case, one can only stick to the rule of up- and down-bow to a small extent or, indeed, not at all, for otherwise one would not get on well with it. In orchestral playing, therefore, it is almost impossible for a large ensemble to play with uniform bowstrokes in this metre; but in even meters it is easier. On the other hand solo and concerto players are never satisfied with the normal types of bowing; rather, they always want to have something special. For that reason they are seldom good orchestral players, because like a trained horse they always cut capers on all sides, although in normal performance, as in moving a waggon, the whole team must pull together.
>
> Im Trippeltakte kann man sich ohnehin wenig oder gar nicht an die Regel des Auf- und Nieder-Striches binden, denn sonst würde man nicht gut darinnen fortkommen. Beym Ripienspielen ist es also bey nahe nicht möglich, daß viele mit einem und denselben Striche in dieser Tacktart solten spielen können; aber bey den geraden Tacktarten geht es leichter an. Hingegen sind die Solo und Concert-Spieler niemals mit der gewöhnlichen Strichart zufrieden; sondern sie wollen immer was besonders haben. Daher sind sie selten gute Ripienisten, weil sie immer gleich einem Schulpferde allerhand Capriolen schneiden, da doch bey der allgemeinen Ausführung, so wie bey der Bewegung eines Lastwagens, das ganze Gespanne einmüthiglich an einem Strange ziehen muß.[1]

Löhlein further observed that: „good orchestral players are rarer than concerto or solo players; even though the former are more indispensible to the good performance of a piece than the latter" [„die guten Ripienisten seltener sind, als Concert und Solo-Spieler; ob gleich jene zur guten Ausführung eines Stückes unentbehrlicher sind, als diese"][2]. The avowed intention of Löhlein's *Anweisung* was to deal primarily with the techniques and disciplines required of Ripienists; as he observed after his 24 practice pieces: „I believe that, through the present practice pieces, I will have paved the way to orchestral playing just up to the borders of solo and concert playing"; and his next sentence suggests that he aimed to include everything of importance to the orchestral player, for he wrote: „I have especially taken care to bring in all the features that appear singly or dispersed in many pieces of music" [„Ich glaube daß ich den Weg zum Rippien-Spielen, bis an die Gränzen des Solo und Concerts, durch die gegebenen Uebungsstücke werde gebahnt haben. Ich habe vorzüglich darauf gesehen, alle Stellen darinnen anzubringen, die in vielen musikalischen

[1] George Simon Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen* (Leipzig & Züllichau 1774) p.113.
[2] ibid p.114.

Stücken einzeln und zerstreut vorkommen"][3]. Löhlein's consideration of skills specific to solo playing is contained in only 8 pages of his 136 page treatise.

The conflicting requirements of solo and ensemble playing had been discussed or touched on by earlier writers, most notably by Quantz,[4] but also by less well-known authors such as Joseph Riepel[5]. With the growing perception of the orchestra as a distinct entity with its own discrete repertoire (especially of symphonies) it is scarcely surprising that disciplines appropriate to such a body should have exercised the minds of a number of late eighteenth-century writers. Löhlein's informative treatise is complemented by Johann Friedrich Reichardt's even more specific monograph *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten* (*On the Duties of the Orchestral Violinist*), published in the year he was appointed Royal Kapellmeister in Berlin, which provides an invaluable compendium of the abilities expected of an orchestral player. In addition to these two major instruction manuals many other writers of the period offer insights into the subject and much, too, can be gleaned from considering their remarks in conjunction with the internal evidence of the music itself.

Despite regional differences and stylistic development during the later eighteenth century, there was general agreement that some techniques expected of or allowed to solo players were neither necessary nor, in some cases, desirable in orchestral playing.

Most prominent among the techniques that were not required was the ability to play in high positions. Although soloists might explore the extreme limits of the fingerboard, the late eighteenth-century orchestral violinist was seldom required to go more than an octave above the E string. By the end of the century orchestral violin parts occasionally contained an F, but as late as 1816 Antoine Reicha could recommend composers not to write anything higher than this for the violins because he considered that it should be possible to sight-read orchestral music.[6]

The introduction of extemporary ornamentation or elaboration of the melodic line, common, indeed expected in solo playing, was among the practices most strictly forbidden to orchestral players. Yet there is considerable evidence that many musicians disobeyed this ban and in some places, especially Italy, the abuse continued well into the nineteenth century. In 1817, Spohr notated an example of the cacophanous anarchy

[3] ibid p.100.

[4] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752).

[5] Joseph Riepel, *Gründliche Erklärung der Tonordnung* [...] (Frankfurt & Leipzig 1757).

[6] Antoine Reicha, *Cours de composition musicale*, (Paris1816?–18) I,iii, 303.

that reigned at cadences in Italian orchestras and Mendelssohn observed much the same thing in 1831.[7]

Another form of improvised embellishment acknowledged as a legitimate expressive device in solo playing but strongly discouraged in the orchestra was portamento. Reichardt observed:

> Sliding with a finger through different positions is absolutely forbidden to the orchestral player, although it is occasionally permissible for the soloist. A great deal of delicacy is required in this to make it bearable to a refined ear; as most violinists do it, it sounds exactly like the sighs of a desperate tom cat on the doorstep of his half deaf beloved. But even if it is done in the best possible manner, one could not tolerate it from two together, it is therefore doubly disallowed to the orchestral player.
>
> Das Rücken mit einem Finger durch verschiedene Aplicaturen ist dem Ripienisten schlechterdings zu verbieten, obgleich es dem Solospieler zuweilen erlaubt ist. Es gehört sehr viel Delicatesse dazu, um es einem feinen Ohr erträglich zu machen; wie es die mehresten Violinisten machen, drückt es die Seufzer eines verzweifelnden Katers unter der Thürschwelle seiner harthörigen Geliebten, vollkommen aus. Aber auch auf die allerbeste Weise könte man es nicht von zweyen zugleich vertragen, es ist also für den Ripienisten aus doppelten Ursachen unerlaubt.[8]

Here, too, however, there is evidence that the prohibition was widely disregarded towards the end of the eighteenth century. The author of a report on the state of music in Magdeburg in 1798 observed:

> The theatre here employs 10 of its own musicians who all individually play really well, but who, on account of the lack of uniformity in their performance styles, do not make a good ensemble. This observation is particularly applicable to the violinists. – Thus, for instance, I heard how in a symphony one of these players played the third, D to F sharp, with a slide from the D to the F sharp instead of playing it as two separate crotchets one after the other. Certainly the higher note is easier to find in this manner, but do such aids, which are used to a disgusting extent by the majority of violinists, belong in a piece where 3 or 4 players are on the same part? I have actually now noticed this so disfiguring embellishment in the orchestras of many places.
>
> Das hiesige Theater unterhält 10 eigene Musiker, die alle einzeln recht brav spielen, wegen ihres ungleichen Vortrags aber kein gutes Ensemble bilden. Diese Bemerkung betrift vorzüglich die Violinspieler. – So hörte ich z.B. wie einer dieser Spieler bey einer Sinfonie die Terz d-fis, statt sie als zwey nach einander anzuschlagende Viertheil zu spielen, von d zu fis fortgleitete. Freilich ist der höhere Ton auf diese Art leichter zu finden, aber, gehören solche von den mehrsten Violinspielern bis zum Ekel abgenutzte Behelfe in ein Tonstück, wo noch dazu 3 oder 4 Spieler an einer Stimme stehen? Ich habe überhaupt diese im Tutti so entstellende Verziehrung jetzt in den Orchestern vieler Orte bemerkt.[9]

[7] Louis Spohr, *Lebenserinnerungen* 1, pp.296–297; Mendelssohn letter of 17 May 1831 given in *Letters from Italy and Switzerland*, trans. Lady Wallace (London 2nd ed., 1862), pp.149–150.

[8] Johann Friedrich Reichardt, *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*, (Berlin and Leipzig, 1776) p.35.

[9] *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798–99), p.461.

Despite the reitterated condemnation of this practice by such respected authorities as Salieri[10] and Spohr[11] in the early nineteenth century it seems likely that it continued to feature in orchestral performance until it was finally accepted as a legitimate orchestral device (executed by the section in unison) later in the century.

Whether left-hand vibrato was sometimes expected to be employed in the orchestra is a more difficult point to determine; Erich Schenck has argued that some of Gluck's markings specifically demand its use,[12] but a distinction between bow vibrato and left-hand vibrato is difficult to extrapolate from the notation, and his conclusions seem questionable. Reichardt's failure to mention vibrato at all in his treaties suggests that he did not regard it as an attribute of the Ripienist. The most explicit indictment of vibrato in late eighteenth-century orchestral playing had been made by Robert Bremner in 1777 (translated and commented upon six years later in Cramer's *Magazin der Musik*, where the author, despite finding Bremner's strictures against vibrato in solo playing too strong, raised no objections to his total condemnation of its use in orchestral playing).[13] It seems probable that Reichart would have been in sympathy with this viewpoint; his failure to mention vibrato may indicate that it was less of a problem among professional German orchestral players than among the gentleman amateurs of London at whom Bremner's admonitions seem primarily to have been directed.

Löhlein, despite severe warnings against using vibrato too often, suggested several places in his practice pieces where it might be introduced; in a polonaise, for instance, he instructed that „the long notes which stand between the short ones are played with an increasing pressure of the bow, well sustained, with an appropriate vibrato" [„die langen Noten, die zwischen kurzen stehen, werden mit zunehmendem Drucke des Bogens, wohl unterhalten, mit einer angemessenen Bebung gespielt"].[14] (Ex.1) He recommended vibrato similarly in the performance of slow dotted figures (see Ex.6) and once on a long-held note, where he marked it with dots and a slur. (Ex.2) The introduction of vibrato in these places may, perhaps, only

[10] See Clive Brown „The Orchestra in Beethoven's Vienna", *Early Music* 15 (1988) 19 and „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing", *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988) 122–123.

[11] Louis Spohr, *Violinschule*, (Vienna, 1832) p.249.

[12] Erich Schenk „Zur Aufführungspraxis des Tremolo bei Gluck", *Anthony van Hoboken: Festschrift zum 75. Geburtstag*, ed. Joseph Schmidt-Görg (Mainz, 1962) 137–145.

[13] Robert Bremner *Some Thoughts on the Performance of Concert Music*, (London, 1777); translated and commented upon in Cramer's *Magazin der Musik*; both publications reproduced with translation and commentary by Neal Zaslaw in *Early Music* 7 (1979) 46ff and 8 (1980) 71ff.

[14] Löhlein op. cit. p.74.

be envisaged where there is one player to a part, though in view of Löhlein's later remarks about having paved the way just up to the borderline between orchestral and solo playing it may be that he did not consider the use of vibrato, if limited to such places, as inappropriate in orchestral playing.

The question of where and when it was permissible or desirable to use open strings in orchestral playing was discussed at some length by Reichardt. His rule was simple and logical. In slurred figures the priority was to avoid string crossing. He observed: „If, for example, in a single bowstroke the E comes together with a note that should also be taken on the E string, the open E must be used, if, however, it comes together with a note that should be taken on the A string, it must be stopped". [„Wenn das e z.B. mit einer Note auf einen Strich kommen soll, die auch auf der e Seite gegriffen wird, so muß das e blos genommen, gehört es aber zu einer Note, die auf der a Seite gegriffen wird, so muß es verdeckt genommen werden".] Where notes were bowed separately he advised: „If it is a short note and should be sharply staccatoed, one uses the open string; if, however, it is a long note, or also if it only comes in a series of gentle notes, it must be stopped". [„Ist es eine kurze Note und soll sie scharf gestoßen werden, so nimmt man sie blos; ist es aber ein langer Ton, oder steht er auch nur in einer Folge sanfter Töne, so muß er verdeckt genommen werden".][15] For Reichardt, much depended on speed and in slower tempi he recommended the avoidance of open strings. The fingerings in Löhlein's exercises accord fairly well with Reichardt's instructions, though a number of fairly long notes are given as open strings. The trend in the late eighteenth century may have been towards a somewhat freer use of open strings, even in solo playing. Abundant evidence from the first half of the nineteenth century certainly indicates a greater tendency to use open strings and also natural harmonics on prominent long notes and in lyrical contexts than might be inferred from many mid eighteenth-century treatises; how early this practice may have begun remains uncertain.[16]

Among the most important positive attributes required of the orchestral player were uniformity of tempo and dynamic nuance, though the latter was regarded even by Reichardt as difficult to achieve. He observed:

> The majority of orchestras only recognize and practise forte and piano without bothering about the finer degees or the shading of the whole. That is to say they paint the wall black and white: it's all very well if it is beautiful white and beautiful black, but what does it say? It is difficult, extraordinarily difficult, to get a whole orchestra to do that which

[15] Reichardt op. cit. p.31.

[16] Clive Brown „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing", *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988) 117ff. and „Ferdinand David's Editions of Beethoven", in: *Performing Beethoven's Instrumental Music*, ed. Robin Stowell (Cambridge University Press) (forthcoming).

already gives a single virtuoso much trouble. But it is certainly possible: one hears this in Mannheim, one has heard it in Stuttgart.

Die mehresten Orchester kennen und üben nur das forte und piano aus, ohne sich um die feineren Grade, um die ganze Schattierung zu bekümmern. Das heißt die Wand schwarz und weiß angestrichen; wenns schönes Weiß und schönes Schwarz ist, lästs auch gut, aber was sagts?

Schwer ists, ungeheuer schwer, mit einem ganzen Orchester das zu thun, was einem einzelnen Virtuosen schon viele Mühe macht. Aber möglich ists doch: das hört man in Mannheim, das hat man in Stuttgard gehört.[17]

He also acknowledged that many composers were themselves to blame for a lack of light and shade in the performance of their orchestral music since they failed to mark their scores in a sufficiently detailed manner, and he described how they should give minute instructions for dynamic levels. In his own scores, however, he does not seem to have specified dynamics with such thoroughness.

The desirability of orchestral string players adhering to similar principles of bowing is also implicit or explicit in the comments of various writers. Yet absolute conformity of up and down bows was rarely implied and, to judge from a mass of evidence, even more rarely achieved. The passage from Löhlein's treatise quoted above (ref.1) argues a relatively laissez faire attitude, and the total absence of bowing marks in eighteenth-century orchestral parts (as far as the present writer has been able to discover) is scarcely compatible with uniformity of bowing. In 1832 Spohr could still assert that there were very few orchestras in which this discipline was practised or even in which a similar bowing style obtained (he singled out the orchestras of the Conservatoires of Naples, Paris and Prague as notable exceptions).[18] The most that seems to have been expected in the majority of orchestras was a fair degree of concurrence of up and down bows, at least at the most important points, resulting from observation of the principle of down bows on strong beats and up bows on weak beats. But, as Reichardt observed, an overzealous application of this rule was undesirable; he stressed that the rule should apply rather to the beginning of each main phrase than to each bar. He gave the following example in which, contrary to what might be expected, the triplet scale in the third bar begins up bow. (Ex.3)[19] A similar attitude is apparent in Löhlein's *Anweisung*; the practice pieces in which he indicated up and down bows, reveal a tendency to bow the music out regardless of whether down bows always occur on strong beats. Taken as a whole Löhlein's and Reichardt's examples suggest a more flexible approach to this aspect of bowing than, for instance, Leopold Mozart's, or indeed than is adopted by many modern players on period instruments.

[17] Reichardt op. cit. p.59.
[18] Spohr, *Violinschule*, p.248 (footnote).
[19] Reichardt, op. cit p.11.

Since bowing was regarded as the primary means of imparting expression to the performance, evidence of the Classical orchestral player's view of this matter is of particular significance for understanding eighteenth-century performance style. Much can be learned by identifying the bowing techniques that were regarded as appropriate or necessary in orchestral playing, by considering where and how these might have been used, and by investigating what the notation of the music of the period, together with composers' performance directions, can reveal about the types of bowing envisaged in particular passages.

A variety of bow designs developed during the period under discussion, but there were two principal categories: the pike-head type similar to that illustrated in Leopold Mozart's *Violinschule* and the Carmontelle portrait of the Mozart family in 1766, and the hatchet-head type associated variously with Cramer, Fränzl, Mestrino and other players prominent in the last decades of the eighteenth century. Michel Woldemar, writing in about 1798, asserted that the so-called Cramer bow „was adopted during his [Cramer's] time by the majority of artists and amateurs" [„fut adopté dans son [Cramer's] temps, par la majorité des Artistes et des Amateurs"],[20] however, writing in Paris, he may well have underestimated the conservatism of players elsewhere. François Tourte probably developed the prototype of the modern bow in the 1780s, but it is unlikely to have been used by orchestral players before the turn of the century, although in 1798 Woldemar could maintain that it was „almost exclusively in use nowadays" [„aujourdhui presque seul en usage"],[21] and by 1801 that it was „exclusively in use" [„seul en usage"].[22]

At the time of Löhlein's and Reichardt's treatises the pike-head bow was probably still used by most players, but by the time Reichardt came to edit Löhlein's *Anweisung* in the 1790s the hatchet-head had almost certainly replaced it in most places. Nevertheless, Reichardt made no significant additions to the range of bowings discussed by Löhlein, and there is little to suggest that developments in bow design led to any significant expansion of the late eighteenth-century orchestral player's repertoire of bowstrokes.

In *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten* Reichardt began his examination of bowing by describing separate bowstrokes in which, first, the whole length of the bow is employed smoothly for semibreves, then the bow is used faster throughout its whole length for crotchets (probably with somewhat greater separation), then half the bow from the middle to point

[20] Michel Woldemar, *Grande Méthode*, (Paris, 1798) p.3.
[21] ibid.
[22] *Méthode de violon par L. Mozart*, revised by Woldemar (Paris n.d. [c.1801]) p.5.

is used for similar length notes and finally short bows in the upper quarter of the bow are employed for quavers and triplet quavers with staccato marks. (Ex.4) All these strokes can be paralleled in Löhlein's examples and are similarly catalogued in other treatises. Reichardt also described two rather different styles of separate bowstrokes for repeated accompaniment notes. He instructed that those without any form of staccato mark should „be played short but not sharp, that is to say, the bow remains resting on the string after the note has received a short stroke" [„kurz aber nicht scharf gespielt werden, das heißt, der Bogen bleibt, nachdem die Note kurz angestrichen ist, auf der Saite ruhen"].[23] Perhaps this was intended to convey the same as Joseph Riepel's description of accompaniment notes in his *Gründliche Erklärung der Tonordnung* of 1757 where „the bow hair should only make a stroke of a hair's breadth on the string" [„die Haare des Violin Bogens nur einen halben Messer-Rücken breit auf die Saiten stossen müssen"].[24] Those accompaniment notes, on the other hand, which had staccato marks were, according to Reichardt, to be played so that between each note the bow was „lifted completely from the string" [„ganz von der Saiten abgehoben"].[25] They are written as quavers but no tempo is specified. However, it seems unlikely that, in this instance, Reichardt's association of notation and performance style can, in practice, be relied on. Few eighteenth-century composers were consistent or careful in the matter of staccato marks, especially with respect to a distinction between strokes and dots; as Riepel said of the notational distinctions in his own treatise: „I have only put the stokes and dots over the notes for the purpose of explanation, for in pieces one does not see them, except if it is sometimes perhaps necessary on account of clarity" [„Ich habe die Striche und Punkten nur um der Erklärung wegen wiederum drüber gesetzt; denn in Musicalien sieht man sie nicht; ausser, wenn es um der Deutlichkeit wegen manchmal vielleicht notwendig ist"].[26]

Löhlein did not specifically describe any strokes where the bow should be raised from the string between notes, except when rests separate the notes. In such instances he suggested that it was best to take them all on up bows whether or not they were on or off the beat. His employment of these bowstrokes in an Andante shows both uses. (Ex.5) Though the quavers followed by quaver rests theoretically represented the same amount of note and rest as crotchets played staccato, Löhlein made an important distinction with respect to performance. He wrote: „The crotchets over which strokes stand will indeed be played as short as quavers, but with a

[23] Reichardt, op. cit. p. 23–24.
[24] Riepel, op. cit. p.22.
[25] Reichardt, op. cit. p.24.
[26] Riepel, op. cit. p.16.

gentle bow, sustained somewhat longer than if they were quavers with quaver rests" [„Die Viertelnoten worüber Striche stehen, werden zwar so kurz als Achtel angegeben, aber mit einem gelinden Bogen etwas länger unterhalten, als wenn es Achtelnoten mit Achtelpausen wären"].[27]

In their discussion of bowing for dotted figures Reichardt's and Löhlein's treatises provide evidence of two significantly different approaches which were current at that time. Reichardt, rather conservatively, made no reference to anything but separate bows for each note; Löhlein, however, preferred the method, which later became the norm, of tucking the short note into the same bow as the long note. He observed:

> One can certainly perform each of these figures with a separate bowstroke, but they sound somewhat lame and limping; even if one sustains the bow very much. Therefore it is better if one here takes a pair of notes in each bowstroke. The first note with the dot must be played with a long powerful stroke where one strengthens the tone in the middle and makes a little vibrato with the finger; for the following short note the bow, which is almost at its end on the long note, will be lifted, so that the sound disappears just until one plays the short note shortly and clearly with the end of the bow.
>
> Man kann zwar diese Figuren jede mit einem besondern Bogenstriche ausführen, sie klingen aber etwas lahm und holpericht; wenn man auch den Bogen noch so sehr anhält. Daher ist es besser, man nimmt hier zwey und zwey Noten in einem Bogenstriche. Die erste Note mit dem Punkte muß mit einem langen kräftigen Zuge, da man den Ton in der Mitte verstärkt, und eine kleine Bebung mit dem Finger macht, vorgetragen werden; bey der darauf folgenden kurzen Note wird der Bogen, welcher nun bald auf der vorgehenden langen zu Ende war, ein klein wenig gehoben, so, daß nur der Ton so lange verschwindet, bis man die kurze Note noch mit dem Ende des Bogens ganz kurz und deutlich abfertiget.[28]

This is in an Adagio, but he later recommended the same bowing in faster music.[29] (Ex.6)

Riepel and Löhlein both discussed the possibility of using two cleanly detached up bows in figures of three notes (down-up-up), or alternatively retaking the down bow (down down-up). Despite the well-established tradition of craquer bowing, Riepel described the former as the „new manner" [„neue Art"] of executing these sorts of figures, and the latter as the „old manner" [„alte Art"].[30] Löhlein contented himself with describing Riepel's „old manner" as „good" and his „new manner" as „better".[31] (Ex.7) Reichardt unlike these and other older contemporaries (such as Leopold Mozart) scarcely considered retaking the down bow, except in the context of slow figures and after chords; he regarded the use of two up bows in such figures as an indispensible technique for the orchestral player and his description provides valuable information about the way this was to be

[27] Löhlein, op. cit. p.72.
[28] ibid p.80.
[29] ibid p.85.
[30] Riepel, op. cit p.17.
[31] Löhlein, op. cit. p.113.

executed. It was not, as might be thought (since this is how such figures are usually played by modern players), to be performed with a lifted or thrown stroke in the lower half of the bow, but evidently with an on-the-string stroke in the upper half. Reichardt explained: „For this bowstroke one must, however, use little bow, at most an eight part of the total length of the bow, and it should be in the region of the third quarter of the bow, reckoning from the hand" [„Zu diesem Bogenstrich muß man aber wenig Bogen nehmen, höchstens den achten Theil der ganzen Länge des Bogens, und zwar in der Gegend des dritten Viertheils des Bogens von der Hand gerechnet"].[32]

Reichardt regarded a succession of such strokes as a useful substitute for the soloist's staccato in a single bowstroke „which is far more difficult and detrimental to the hand, since it requires a somewhat stiff hand and therefore takes away its suppleness" [„welches weit schwerer und der Hand nachtheilig ist, indem dieses eine etwas steife Hand erfordert, und ihr dadurch die Gelenkigkeit benimmt"].[33] There was general agreement that the slurred staccato was not normally a Ripienist's stroke. Christoph Heinrich Koch observed: „One leaves the execution of running notes in fast tempo in this type of stroke to concerto players who have particularly practised it; however, on notes which are repeated on the same degree of the scale and are to be performed in a moderate tempo, one uses this type of stroke also in orchestral parts" [„Die Ausführung laufender Noten in geschwinder Bewegung in dieser Art des Striches überläßt man den Conzertspielern, die sich darinnen besonders geübt haben; bey Noten aber, die auf eben derselben Stufe wiederholt, und in einer mäßiger Bewegung vorgetragen werden bedient man sich dieser Art des Striches auch in den Ripien Stimmen"].[34] Koch's examples (Ex.8), though confined to repetitions of the same note and containing up to three notes in a bow, seem close to the stroke described by Reichardt.

Portato, also notated with dots under slurs, was usually used on notes repeated at the same pitch, and was much less separated. Reichardt described it as „the softest" [„die sanfteste"][35] manner of executing repeated notes. Löhlein explained their performance thus: „one presses and then releases the bow on such notes so that the notes are separated from each other, yet so that through the gentle sustaining of the bow they acquire a connection" [„man gibt solchen Noten einen Druck und läst den Bogen wieder nach, damit sich die Töne von einander unterscheiden, aber doch durch das gelinde Anhalten des Bogens einen Zusammenhang bekommen"].[36]

[32] Reichardt, op. cit. pp.16–17.
[33] ibid p.17.
[34] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main,1802) art. „Piquiren".
[35] Reichardt, op. cit. p.24.
[36] Löhlein, op. cit. p.64.

But as his description of the execution of similarly marked notes elsewhere indicates, the degree of separation was entirely dependent on the musical context.[37]

Among the strokes that seem seldom if ever to have been required in eighteenth-century orchestral playing is martelé; this is generally recognised by modern performers on period instruments. The matter of whether springing bowstrokes are stylistically anachronistic in eighteenth-century music, however, has generated a certain amount of controversy among players of period instruments, many of whom use springing strokes extensively and are sometimes reluctant to consider an alternative approach.

There are good grounds for thinking that most of the passages in this repertoire which are commonly played with such strokes in the lower half or middle of the bow would have been played by an eighteenth-century orchestral player with a more or less detached stroke, according to context, in the upper half of the bow. The springing bowstroke is unlikely to have been employed in orchestral playing except, possibly, to a limited extent, at the end of the century when this type of stroke was certainly popular with many soloists in particular musical contexts. There is little doubt that the development and exploitation of this technique was associated with the celebrated Mannheim trained violinist Wilhelm Cramer (1746–1799). Schubart, in his *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, posthumously published in 1806 but written in 1784–5, observed of Cramer: „His bowstroke is completely original: he does not make it straight down like other violinists but up and away, he takes it short and extremely precisely. No-one staccatos the notes with such uncommon precision as Cramer" [„Sein Strich ist ganz original: er führt ihn nicht wie andere Geiger gerade herunter, sondern oben hinweg, er nimmt ihn kurz und äusserst fein. Niemand stakirt die Noten mit so ungemeiner Präcision wie Cramer"].[38] During the last two decades of the century Cramer's bowstroke seems to have been widely imitated and Woldemar's *Grande Méthode* (1798) identified this technique as the coup d'archet à la Cramer [Ex.9], saying that it was played with „one bowstroke per note, the bow straight [upright?] on the string about the middle of the stick" [„chaque coup d'archet chaque notte, l'archet droit sur la corde vers le milieu de la baguette".][39] In connection with another illustration of Cramer's style [Ex.10] he gives the instruction: „This genre requires a lot of neatness, of precision, of exactness, and the first note of the bar is usually forte" [„Ce genre exige beaucoup de netteté, de précision, de justesse, et la premiere notte de la

[37] ibid p.32.

[38] Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, (Vienna, 1806) [p.139].

[39] Woldemar, *Grande Méthode*, p. 47.

measure est ordinairemant Forté"].[40] It seems clear from Woldemar's descriptions and music examples that the *coup d"archet à la Cramer* consisted of a series of very short bowstrokes in the middle of the bow similar to modern sautillé, rather than the somewhat longer ones in the upper half of the bow which other violinists might have been expected to use for the same music. An admirer of this style of playing wrote in 1804:

> Cramer in London was the first to introduce a new, more attractive manner of playing into his concertos. Half, even whole pages full of rolling passagework were played staccato. Whereas formerly one played these fast notes with the end of the bow, now one used the middle of the bow. Thereby they were made more separate, rounder, in a word, more beautiful.
>
> Cramer in London war der erste, der in seinen Konzerten eine neue, gefälligere Spielart einführte. Halbe, auch ganze Seiten voll rollender Passagen wurden staccato gespielt. Wie man vorher mit der Seite des Bogens diese geschwinden Noten abspielte, so brauchte man jetzt die Mitte des Bogens. Dadurch wurden sie abgesondeter, runder, mit einem Worte, schöner.[41]

In another article this kind of bowstroke is referred to (probably by the same writer), as played „with a half-bouncing bow" [„mit einem halb hüpfeneden Bogen"],[42] but, however neatly Cramer himself executed this bowstroke, it seems that many of his imitators were less successful. The admirer of Cramer's bowing went on to say:

> Many, however, also ruined their previously good manner of playing after laborious effort to play with the middle of the bow, through too strong a pressure on the strings. The bow hopped here and there, and the tone became unpleasant rough and scratchy.
>
> Mancher verdarb sich aber auch seine vorige gute Spielart nach mühsamer Applikation, mit der Mitte des Bogens zu spielen, durch zu starken Druck auf die Saiten. Der Bogen hüpfte hin und her, und der Ton ward unannehmlich, rauh und kratzend.[43]

Despite its popularity in some quarters this technique was not universally adopted. There is no clear evidence of its having been used by orchestral players, and those solo players who did use it seem specially to have employed it in the passagework of concertos. Even in that context, many other musicans do not seem to have been so enamoured of this bowstroke and it appears already to have acquired a bad name in some quarters at an early stage. Leopold Mozart wrote to his son in 1778 giving an account of a visit to Salzburg by the violinist Janitsch. He admired many aspects of his playing, commenting especially on his „facility and lightness of bowing" and describing it as similar to Lolli's except that he played Adagio better. The comparison of Janitsch's playing with that of Lolli is revealing,

[40] ibid p.37.
[41] *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1803–4) 730 „Über die heutige verworrene Strichbezeichnung".
[42] *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1802–3) 665.
[43] *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1803–4) 730.

for a writer in 1799 observed of Lolli's performance in allegro: „his was not the modern use of the bow where it is believed that effectiveness is to be found in clipped, hopping strokes and where the bow's long melting stroke, which almost outbids the beauty of the human voice, is neglected"[44]. Leopold contrasted Janitsch's style of playing with that of other unnamed violinists (but most probably having followers of Cramer in mind), saying: „I am no lover of rapid passages where you have to produce the notes with the half tone of the violin and, so to speak, only touch the fiddle with the bow and almost play in the air".[45] Everything that is known of the violinists with whom W. A. Mozart associated and whom he admired, argues that he shared his father's preference for the broader style. This is suggested in particular by his praise for the playing of Ferdinand Fränzl[46] and by Rochlitz's comment that Mozart specially admired the playing of Johann Friedrich Eck, for its tone, bowing and command of legato.[47] That Fränzl and Eck probably rejected the Cramer stroke entirely is suggested by what is known of their joint pupil, Eck's younger brother Franz. Franz Eck undoubtedly helped to foster his 19-year-old pupil Spohr's profound prejudice against springing bowings during their trip to St Petersburg in 1803.[48] From this and other scraps of evidence (for instance Schubart's descriptions of other violinists' styles of playing),[49] it seems clear that Cannabich (Cramer's teacher), Eck and other members of the Mannheim school during the 1770s and 80s did not cultivate Cramer's style of bowing, which he almost certainly developed after he left Mannheim, at about the age of 20, during the mid 1760s.

If we exclude springing bowings from the repertoire of the eighteenth-century orchestral player we are left with a variety of on-the-string strokes ranging from smoothly connected legato to accented and sharply detached staccato, as well as strokes which are detached by raising the bow from the string between notes. The distinction between raising the bow and bouncing it through the use of the elasticity of the stick is an important one. Quantz made much of the necessity of detaching the bow from the string where possible to achieve a cleanly separated staccato; but to avoid misunderstanding he observed:

[44] *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798–9) 579.

[45] Emily Anderson ed. *Letters of Mozart and his Family* (London, 1938, 2nd ed.1966) p.455; W. A. Bauer, O. E. Deutsch and J. H. Eibl, *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel, 1967–75) ii, 244.

[46] Anderson op. cit. p.384 [Bauer et al. op. cit. ii,137].

[47] *Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1799–1800) 316.

[48] Clive Brown „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing", *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988) 101.

[49] Schubart, op. cit. pp.59, 158, 298 etc.

It was said above that the bow must be somewhat raised from the string for notes which have a little stroke over them. I only mean this to be so in the case of notes where there is sufficient time. Thus in Allegro, the quavers and in Allegretto the semiquavers are excepted from this if many follow one another: for these must certainly be played with a very short bowstroke, but the bow will never be lifted or separated from the string. For if one wanted always to lift the bow as far as is required for the so-called *Absetzen*, there would not be enough time remaining to return it again at the right time, and notes of this sort would sound as if they were hacked or whipped.

Oben ist gesagt worden, daß bey den Noten über welchen Strichelchen stehen, der Bogen von der Seyte etwas abgesetzt werden müsse. Diese verstehe ich nur von solchen Noten, bey denen es die Zeit leidet. Also werden in Allegro die Achttheile, und im Allegretto die Sechzehntheile, wenn deren viele auf einander folgen, davon ausgenommen: denn diese müssen zwar mit einem ganz kurzen Bogenstriche gespielt, der Bogen aber niemals abgesetzt, oder von der Seyte entfernet werden. Denn wenn man ihn allzeit so weit aufheben wollte, als zum sogennanten Absetzen erfordert wird, so würde nicht Zeit genug übrig seyn, ihn wieder zu rechten Zeit darauf zu bringen, und diese Art Noten würden klingen, als wenn sie gehacket oder gepeitschet würden.[50]

Since Quantz specified tempo in terms of pulse beats it is possible to be fairly certain about the speed of notes to which he referred. His Allegro has 80 minims to the minute and his Allegretto 80 crotchets; thus the notes which he wished to be played on the string are at a tempo where such notes are nowadays often played off the string.

In fact, both positive and negative evidence for faster notes being played on the string at this period is easily found. Whenever writers of string methods during the late Baroque, Galant and Classical periods were specific about which part of the bow would normally be employed for shorter strokes, they invariably referred to the upper half, or indeed to the top quarter of the bow. Corrette in 1738 instructed that „quavers and semiquavers are played at the tip of the bow" [„les croches et les double croches se jouent du bout de l'archet"],[51] Robert Crome in the 1740s cautioned: „take care you don't let your Bow Hand come too near the Fiddel, but rather play with the small end of the Bow, unless it be to lengthen out a long note".[52] The accounts of bowstrokes in Reichardt, Löhlein and all other treatises of the period, before Woldemar, which the present writer has seen, do not recommend the use of anything that can reasonably be identified as a springing bowstroke.

At this point it may be appropriate to consider the relationship of these various types of bowstroke to the orchestral music of the Classical period and to look at some of the clues to composers' intentions which can be found in the scores.

[50] Quantz, op. cit. ch.17 section 2, para.27.

[51] Michel Corrette, *L'école d'Orphée* [...] (Paris, 1738) p.7.

[52] *The Fiddle New Model'd* (London n.d. [c.1750]); quoted in Edmund van der Straeten, *The Romance of the Fiddle*, (London, 1911) p.204.

Generally, the shorter and more delicate the stroke envisaged by the composer, the nearer to the point he would have expected it to be played. Thus Kirnberger specified the extreme point of the bow for light metres, requiring well-separated bowstrokes.[53] In contexts where this sort of specially distinct but light bowstroke was required composers occasionally gave the instruction *punta d'arco colla punta del arco*, sometimes *punto d'arco*, especially in German sources, or various abbreviated versions), apparently to obtain a lighter stroke than the ordinary detached stroke in the upper half which might otherwise have been used. Piccini indicated it in *La Cecchina, ossia La buona figliuola* (1760) (Ex.11) and David Perez in *Solimano* (c.1768) (Ex.12, 13, 14b). It is specified in the third movement of Haydn's String Quartet Op. 55 No.1, and was later to be required in similar contexts by Rossini in *L'Italiana in Algeri* and many other operas, by Weber in *Der Freischütz*, by Beethoven in the String Quartet op. 132, by Meyerbeer in *Il crociato in Egitto*, and by Berlioz in the *Symphonie Fantastique*.

In many ways the *punta d'arco* of the eighteenth and early nineteenth centuries seems to have been the Classical equivalent of the modern springing (*sautillé or spiccato*) bowstroke. It is interesting that Hermann Schröder in his *Die Kunst des Violinspiels* of 1887, having remarked that springing bowstrokes were then „an indispensible type of bowing for every violinist" [„eine unentbehrliche Strichart für jeden Geiger"], went on to say:

> In the old Italian and particularly in the German school up to L. Spohr, it was less used. One played passages suited to these bow strokes on the whole with short strokes with an on-the-string bowing at the point.
>
> In den italienischen, besonders in den deutschen Schulen bis zu L. Spohr wurde sie weniger angewandt. Man spielte die diesem Striche angemessenen Stellen grösstentheils mit kurzen Strichen im liegenden Bogen an der Spitze.[54]

The term *punta d'arco* itself was defined by Lichtenthal in 1826 thus: „The notes marked with this expression require a particular execution which consists of striking gently on the string with the point of the bow thus producing a light staccato" [„Le Note marcate con tale espressione richiedono un'escuzione particolare, la quale consiste nel battere dolcamente colla punta dell'arco sulla corda, producendo così uno staccato leggiero"].[55] And Busby's dictionary explained *punta d'arco* as: „with the end, or with a

[53] Kirnberger, *The Art of Strict Musical Composition* (New Haven, Yale University Press, 1982) p.388.

[54] Hermann Schröder, *Die Kunst des Violinspiels* (Köln, 1887) p.72.

[55] Peter Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della Musica* (Milan, 1826) art. „punta d'arco".

slight touch of the bow".[56] Johann Adam Hiller defined the term rather differently, applying it to the staccato produced at the point of the bow by a series of short strokes in one up-bow, but this would not fit most of the instances where the expression appears in eighteenth- and early nineteenth-century music.[57]

In all the places marked *punta d'arco* in Ex.11–15 the natural instinct of the modern player would be to use the middle or lower-half of the bow with an off-the-string stroke; but it seems clear that this instinct did not come so naturally to eighteenth- and even nineteenth-century players. For instance, defining the word „spiccato" in his Dictionary of Musical Terms J. A. Hamilton wrote: „Pointedly, distinctly. In violin music, this term implies that the notes are to be played with the point of the bow."[58] And as late as the 1870s the anonymous author of *The Violin: How to master it. By a professional player,* discussing the use of the upper half of the bow, remarked: „All rapid music, which is bowed and not slurred, ought to be played with this part; all that is fine and delicate in violin playing is found in the upper half of the bow"; he only allowed the use of the lower half when „the short stroke is wanted crisp, loud and noisy".[59]

Other terms used to indicate various types of separation frequently encountered in Classical scores include *spiccato, staccato* and *sciolto.* Defining *spiccato,* Burney wrote:

> Distinct, detached, separated, in Music as if half the note were cut off by a rest. This term is nearly of the same signification as sciolto and staccato; except that on the violin, when spiccato is written over or under a group of notes, they are to be touched lightly with a vibration of one bow; and sciolto and staccato passages and movements require a strong bow to every note.[60]

In Burney's definition, therefore, like Hamilton's, *spiccato* seems to be essentially the same as *punta d'arco,* and this tallies with Schröder's observation that the short stroke at the point was often indicated by the instruction *leggiero.*[61] For some musicians, however, *sciolto* was also quite different from *staccato.* Fröhlich observed in 1810:

> Yet another type of gentle staccato is specified by the word sciolto under the notes, which means free, detached. It should therefore be played lightly without stiffness, but especially with much movement of the wrist.

[56] *Thomas Busby's Dictionary of 300 Musical Terms,* 3rd Edition revised by J. A. Hamilton (London [1840]) p.40.
[57] Johann Adam Hiller, *Anweisung zum Violinspielen* [...] (Leipzig [1792]) p.41.
[58] J.A.Hamilton, *Dictionary of Musical Terms,* 4th Edition 1837 art. „spiccato".
[59] *The Violin: How to master it. By a professional player,* (Edinburgh, 5th Edition 1882) p.55.
[60] In Abraham Rees, *Cyclopaedia* (London, 1802–1819) art. „spiccato".
[61] Schröder, op. cit. p.72.

> Noch eine Art des gelinderen Stoßes wird durch das unter den Noten gesetzte Wort Sciolto ausgedrückt, welches frey, ungebunden heißt. Sie sollen also mit Leichtigkeit ohne Steifheit, sondern vorzüglich mit vieler Beweglichkeit des Handgelenkes gespielt werden.[62]

Some eighteenth-century composers evidently used these words with distinct meanings while others did not. Many seem to have used *sciolto* to signify separate as opposed to slurred, but not to mean sharply accented or detached, reserving *staccato* for that purpose. Ex.14a, 15 and 16 from David Perez *Solimano* are instructive. In 14a a forte passage is marked *staccato* in the strings and at the same time *battute* in the wind (a combination often found in Perez's scores). When a similar passage occured in a piano dynamic he wrote *pun.do* (*punta d'arco*) (14b). In Ex.15 the instruction *sciolte ed eguale* is probably designed to ensure a separate but smooth performance rather than slurred or staccato. In Ex.16 *lig.* (*ligato*) reinforces the slurs while *sciol.* (*sciolte*) indicates separate but probably not staccato bowing (note the simultaneous slurs in the wind instruments on the top two staves).

Another word occasionally encountered in this sort of context which is often misunderstood is *vibrato*. Before the middle of the nineteenth century it primary indicated accent rather than oscillation of pitch or intensity. Lichtenthal defined *vibrato* as „strongly accented" [„marcato fortamente"],[63] and it is often found in Italian opera scores during the early nineteenth century, evidently in this sense. Georg Joseph Vogler, however, seems to have used it rather differently, to indicate a succession of lightly accented detached notes, as Ex.17, from the autograph of his symphony in G suggests. (The word occurs in a similar context in Vogler's melodrama *Lampedo* p.36ff.) This use of the term may be reflected in a definition of vibrato from the *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung* of 1813, where it is decribed thus: „Here the notes will not be torn out by the roots but merely tickled at their tips" [„Die Töne werden hier nicht mit der Wurzel heraus gezogen, sondern nur an ihren Spitzen gekitzelt"].[64]

Finally, there is the important matter of slurring. In many cases, even such a basic matter as whether notes should be slurred or bowed out is difficult to determine. Various inconsistent conventions governed this. Many eighteenth-century composers and copyists, for instance, seem to have assumed that notes above a certain velocity would be slurred as a matter of course and omitted slurs, or only haphazardly marked them over such notes. Often a composer seems to have found it more convenient to use a term such as *staccato* or *sciolto* to show that a passage of fast notes

[62] Joseph Fröhlich, *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*, (Bonn, 1810–1811) p.49.
[63] Lichtenthal, op. cit. art. „vibrato".
[64] *Wiener allgemeine Musikalische Zeitung* 1 (1813) 435.

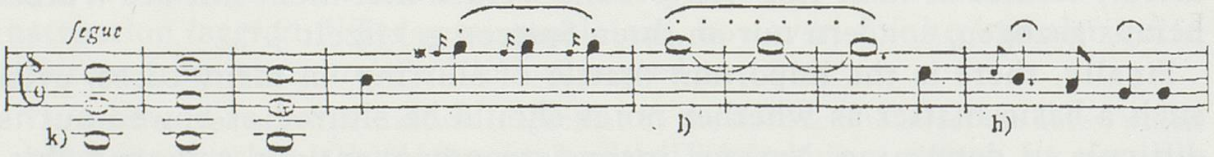
should be separate than to mark slurs where he expected them to be played. Sometimes a staccato mark on one or more notes seems to have been an indication that the others should be slurred; in Ex.18a the staccato marks on the quavers in the 2nd violin part may show that this note should not be included in the slur which, in the absence of instructions to the contrary, the player would almost certainly have inferred from the demi-semiquavers. Ex.18b shows the copyist occasionally writing in a slur on these figures.

Much knowledge of the assumptions or intentions of Classical composers in these matters is irretrievably lost, for the relationship between terminology, notation and practice is often impossible to establish. Study and comparison of eighteenth-century scores and parts in conjunction with treatises, documentary and journalistic sources can clarify some points and demonstrate areas of contradiction. In the end, though, our application of the knowledge gleaned from these studies to the performance of the music of the period must always be more an exercise of creative imagination than a matter of historical accuracy.

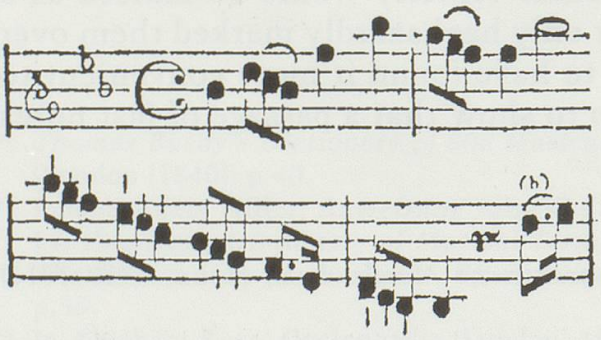
Music Examples



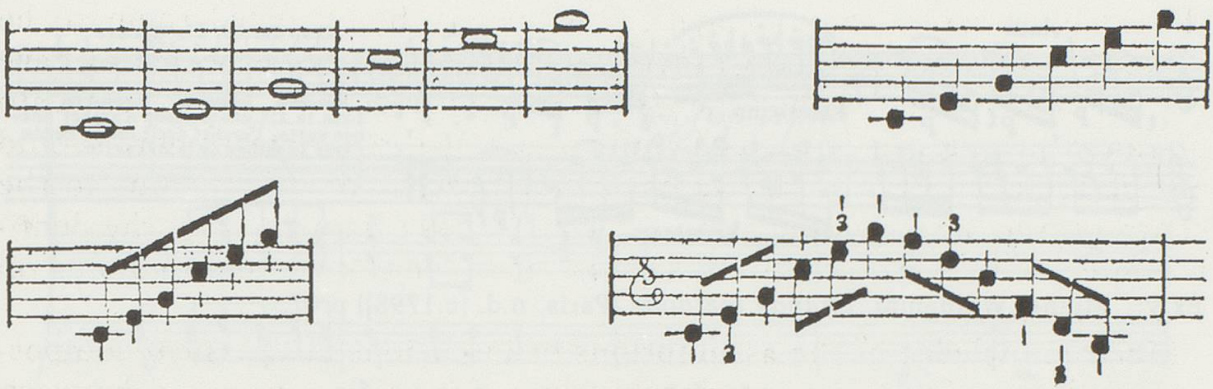
Ex.1: Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen* (Leipzig & Züllichau, 1774) p.74.



Ex.2: ibid, p. 68 [Allegro].



Ex.3: Reichardt, *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten* (Berlin & Leipzig, 1776), p.11.



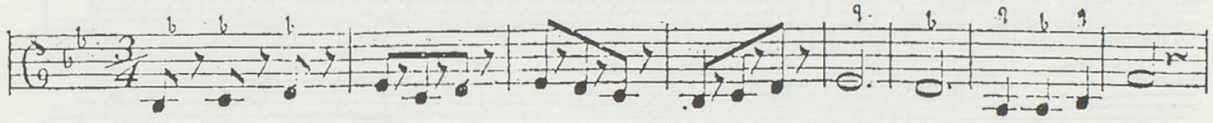
Ex.4: Reichardt, op. cit., pp.9–10.

Violin I

XIX. Andante. *b = up bow q = down bow*

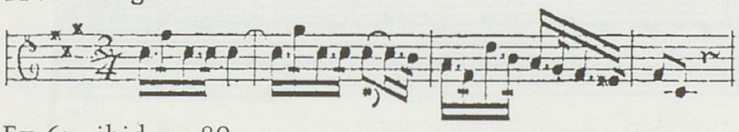


Violin II

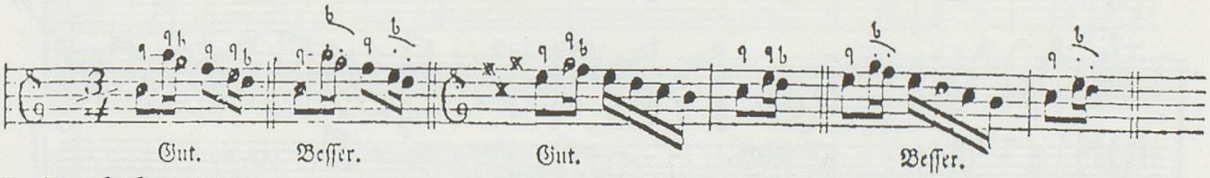


Ex.5: Löhlein, op. cit., pp.86 & 87.

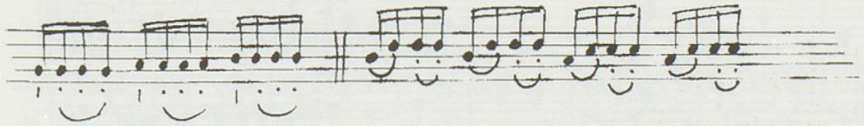
XVI. Adagio.



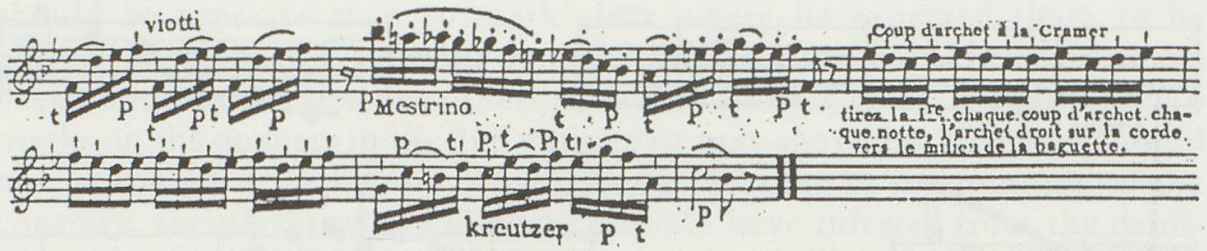
Ex.6: ibid., p.80.



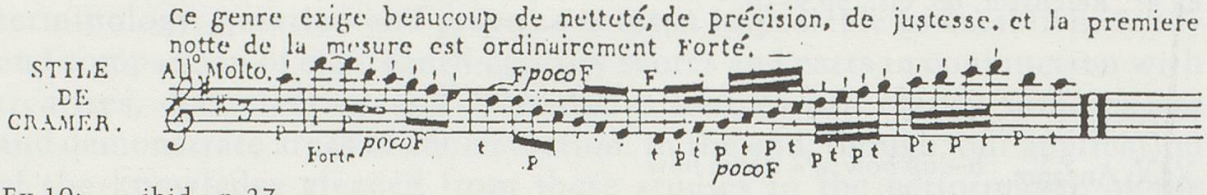
Ex.7: ibid., p.113.



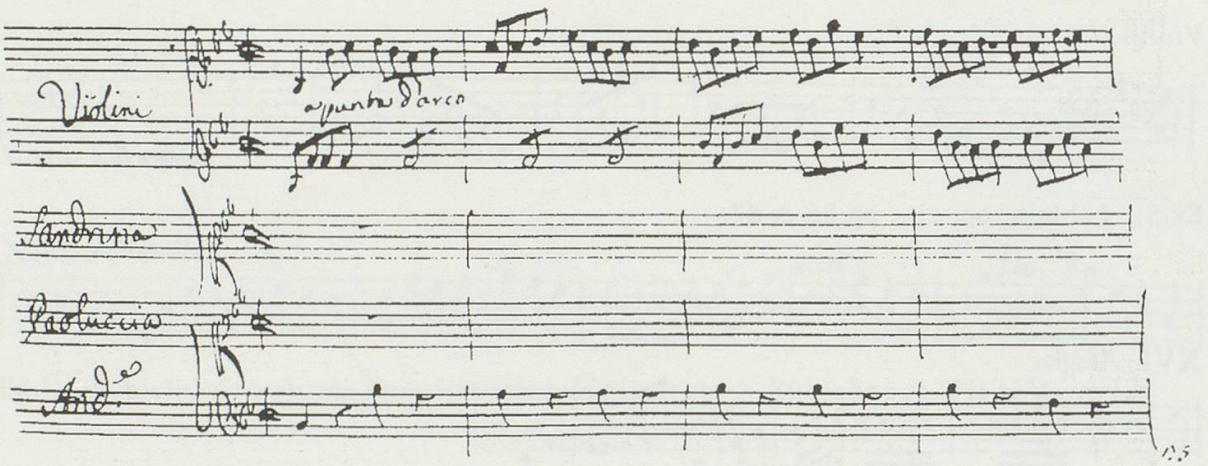
Ex.8: Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main, 1802) art. „Piquieren".



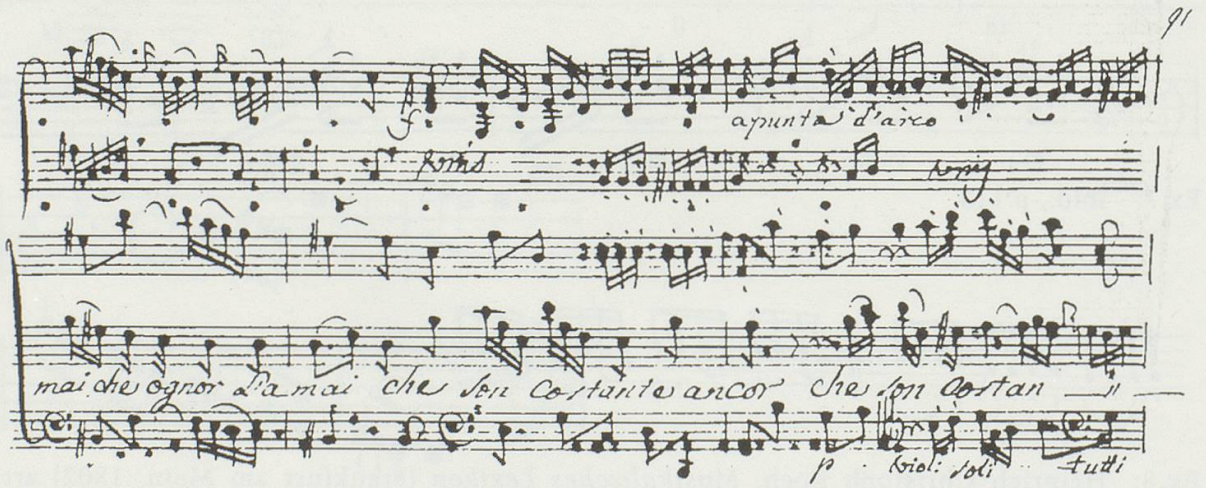
Ex.9: Michel Woldemar, *Grande Méthode* (Paris, n.d. [c.1798]) p.47.



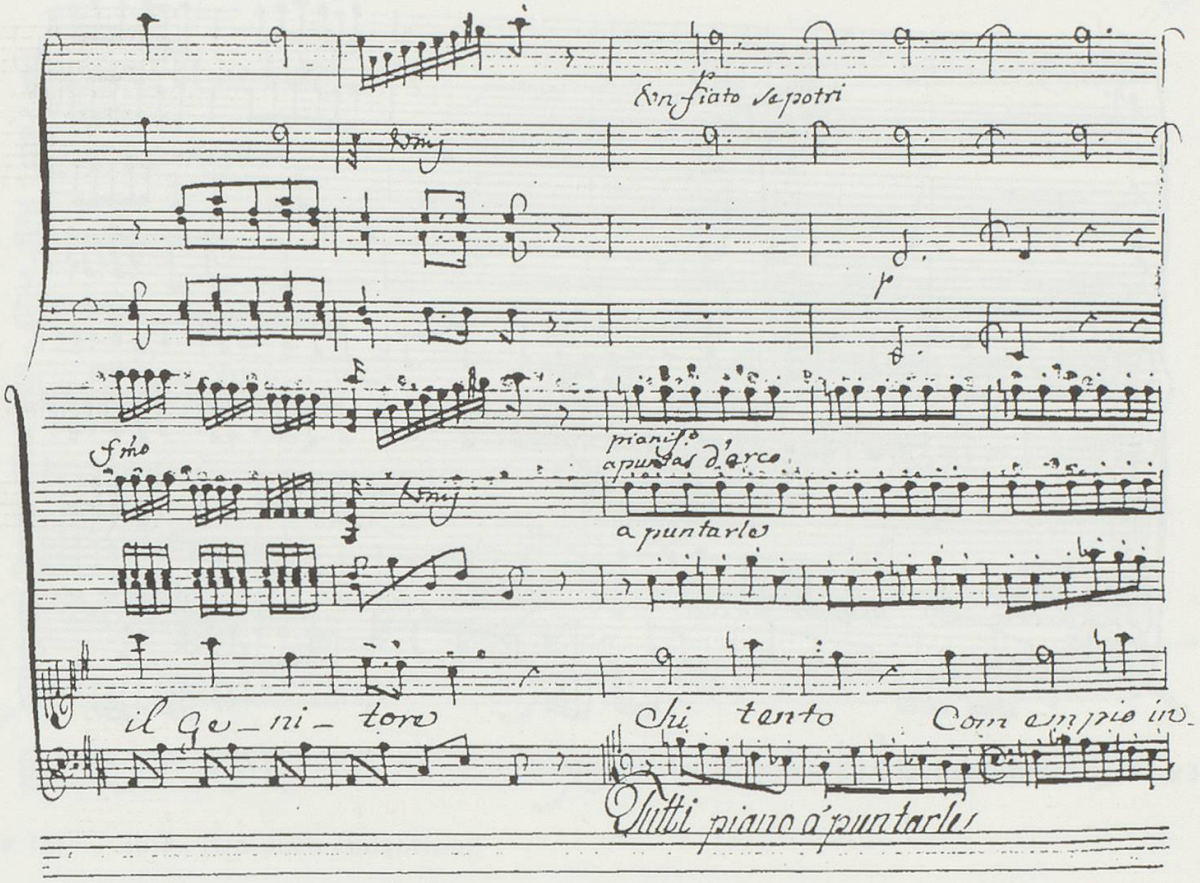
Ex.10: ibid., p.37.



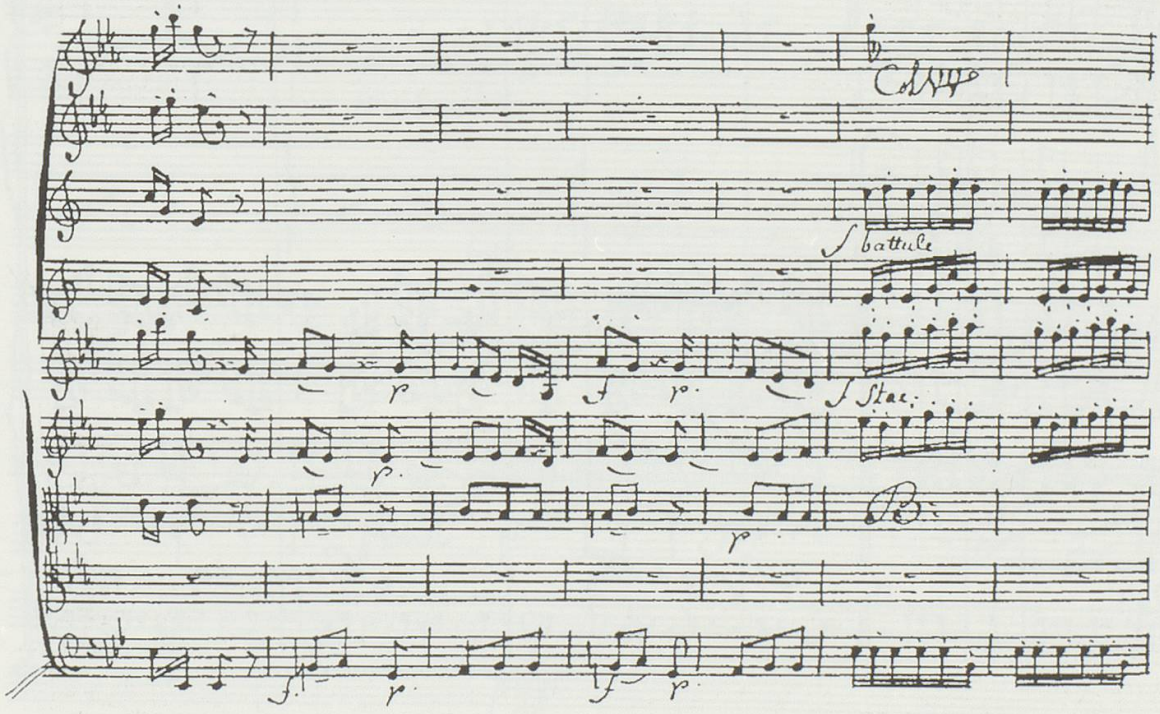
Ex.11: Nicolo Piccini, *La Cecchina ossia La buona figluola* [Andantino].



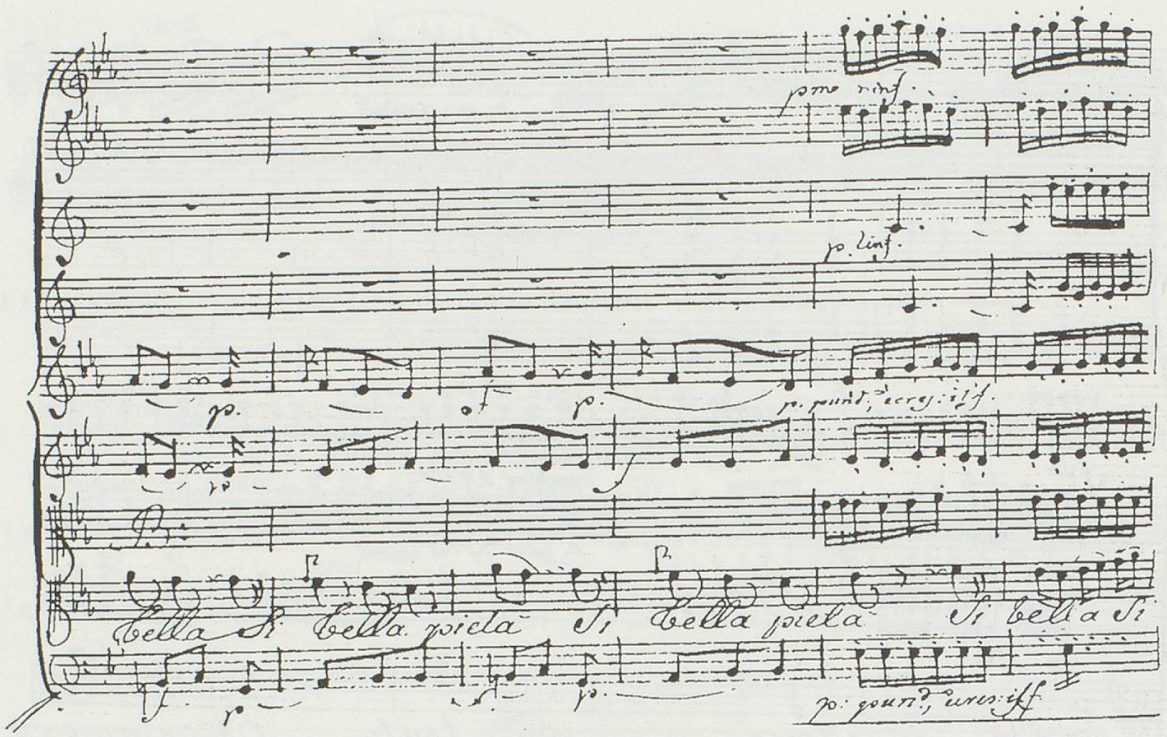
Ex.12: David Perez, *Solimano* [Andantino comodo al cantante].



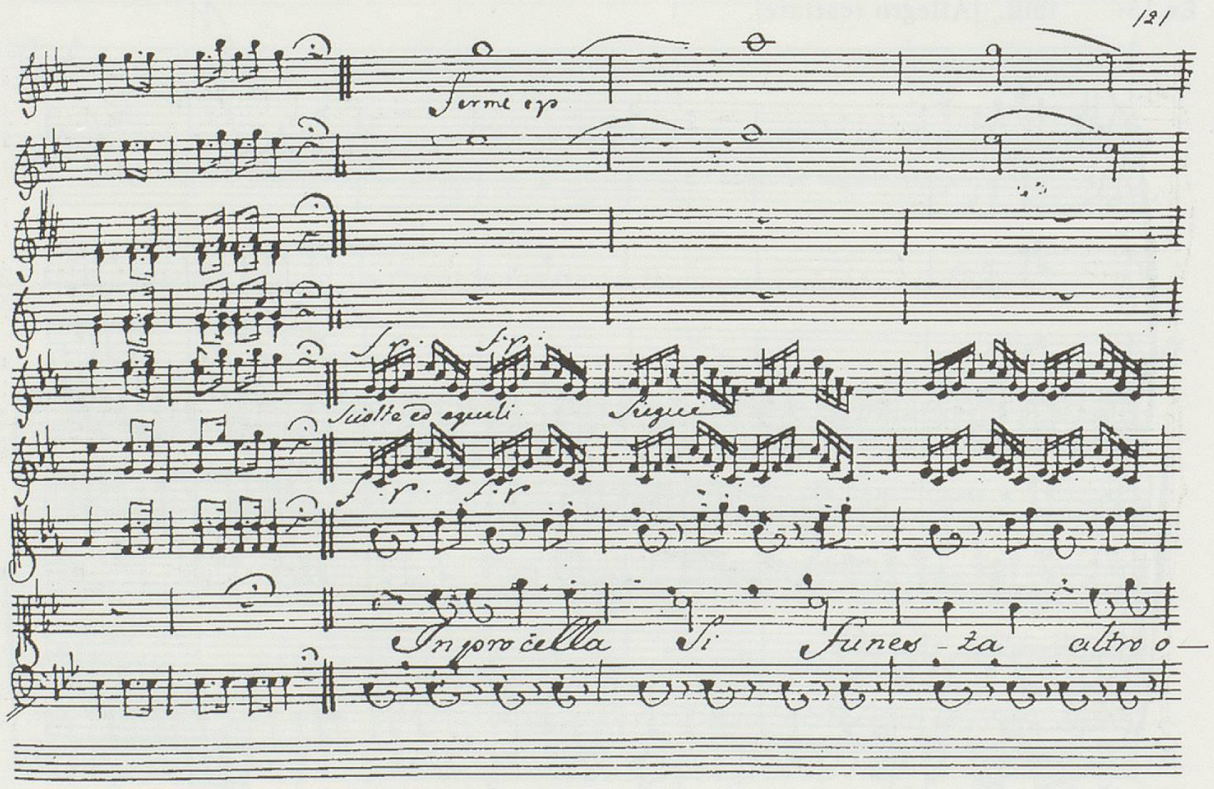
Ex.13: ibid., [Allegro teatrate].



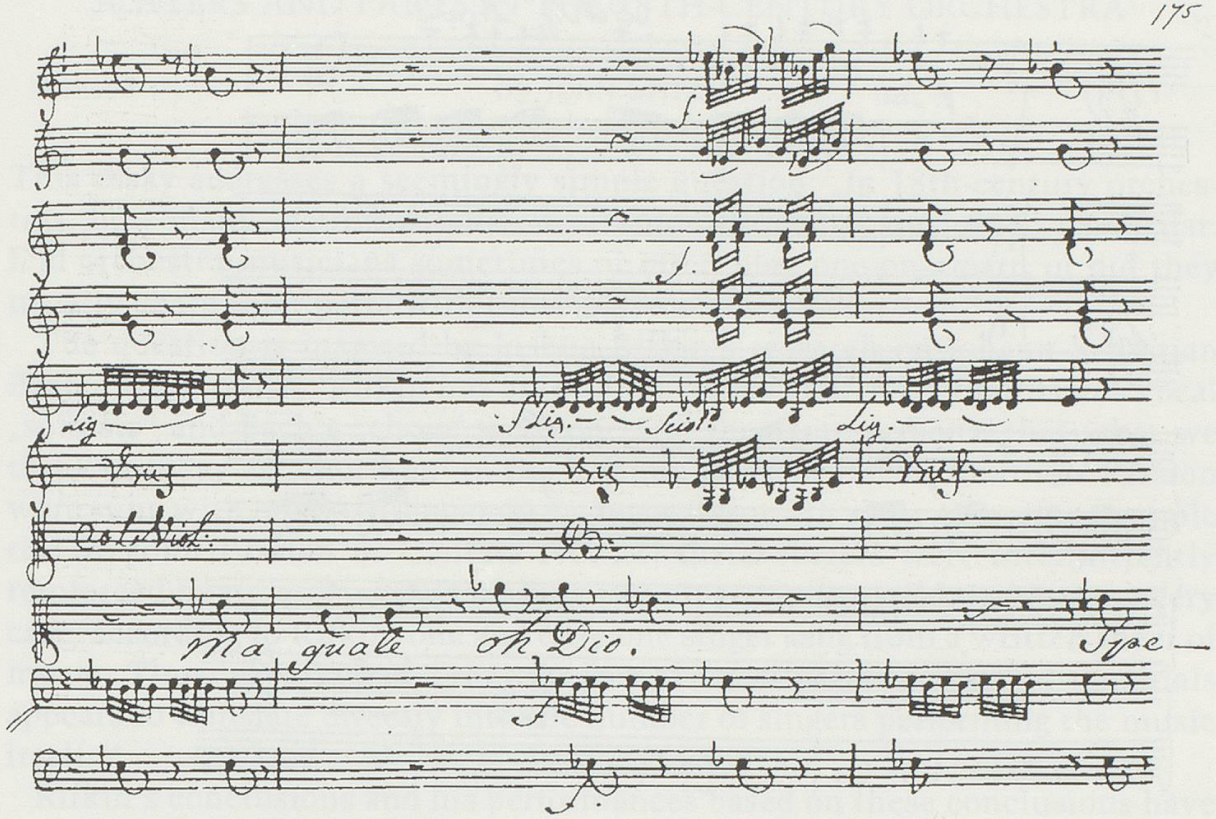
Ex.14a: ibid., [Allegretto cantabile ed affetuoso].



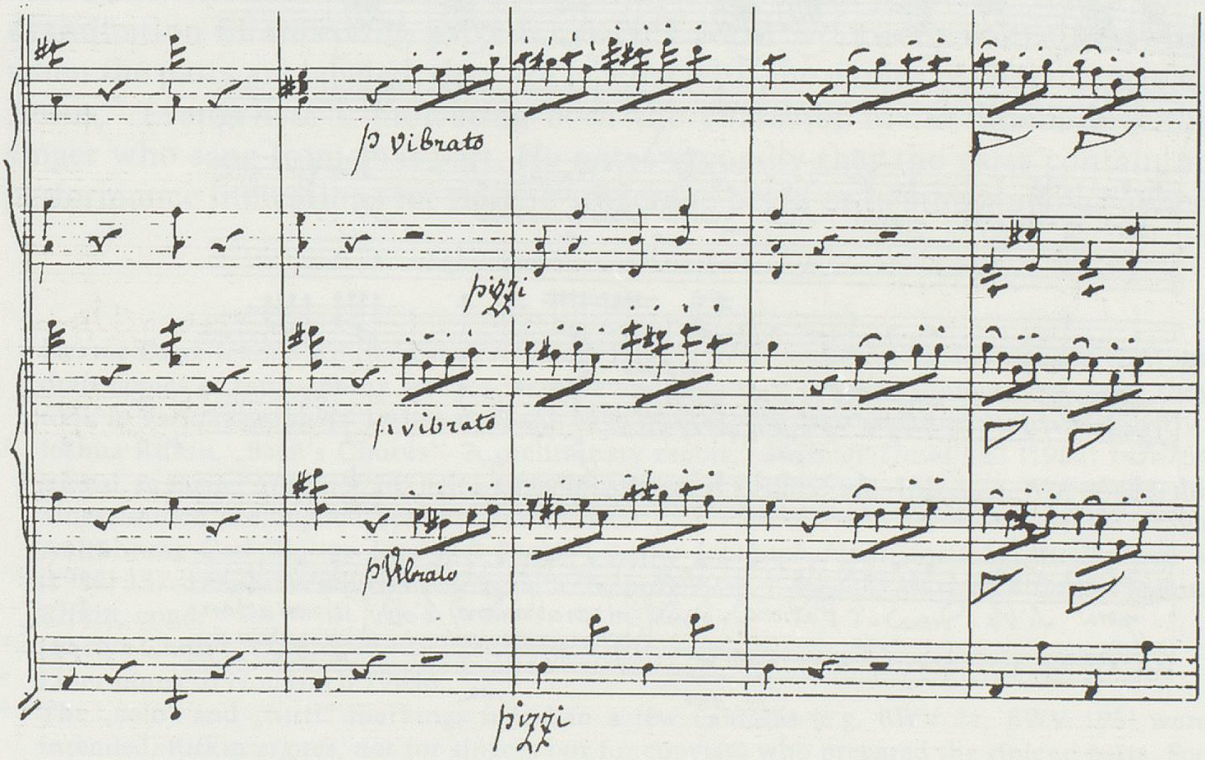
Ex.14b: ibid., [Allegretto cantabile ed affetuoso].



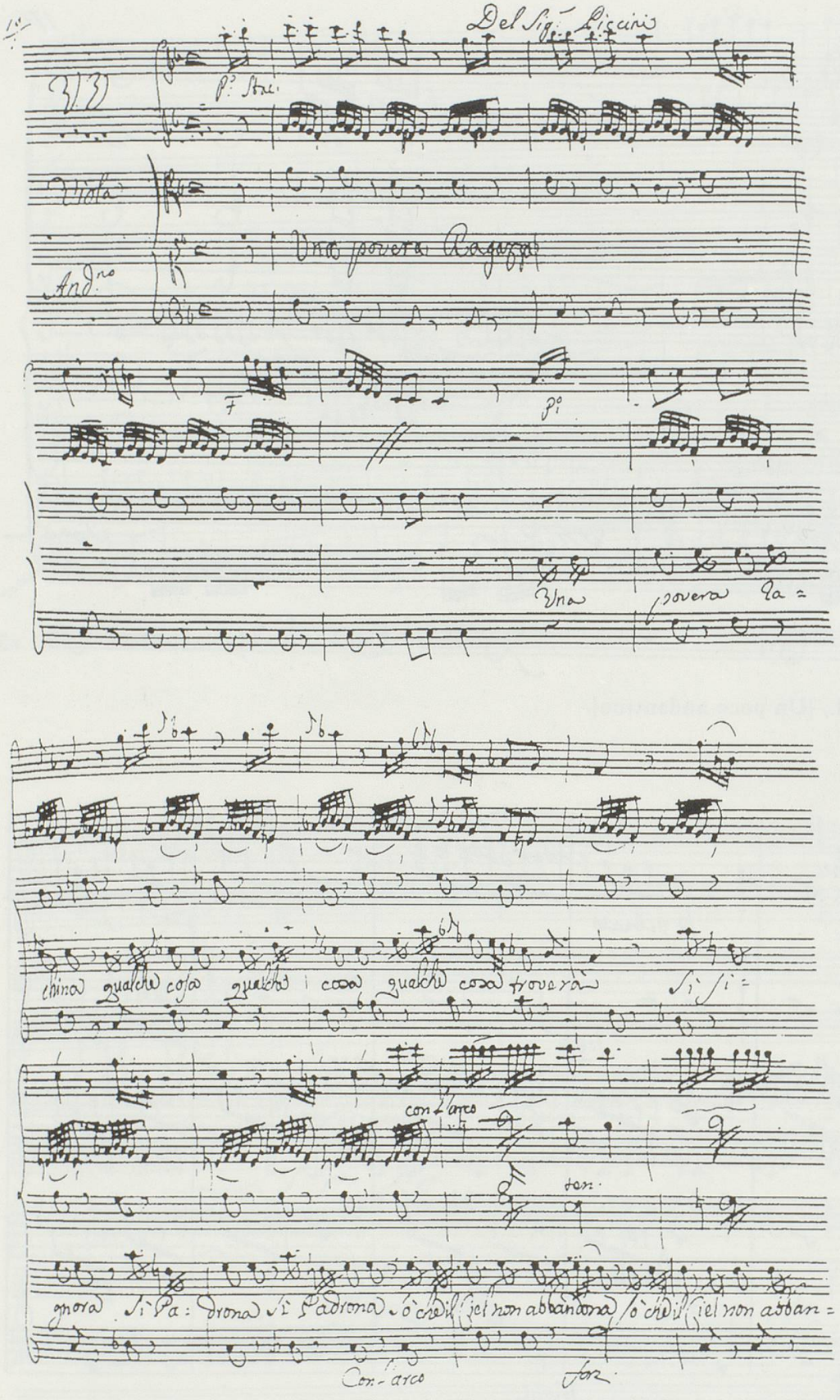
Ex.15: ibid., [Allegro assai].



Ex.16: ibid., [Un poco andantino].



Ex.17: Georg Joseph Vogler, Symphony in G (1779) [Allegro].



Ex.18a & b: Nicolo Piccini, *La Cecchina ossia La buona figluola* [Andantino].

PLAYERS AND PARTS IN THE 18TH-CENTURY ORCHESTRA[1]

by JOHN SPITZER

This essay addresses a seemingly simple question: „In 18th-century orchestras, how many instrumentalists read from a sheet of music?" In particular: Did orchestra musicians sometimes or often play one-on-a-part, or did they usually share their parts with other players?

The question is inspired by Joshua Rifkin's research on Johann Sebastian Bach's vocal music. Rifkin has argued in a series of articles that Bach's vocal „soloists" and Bach's „choir" were one and the same persons, that what we think of today as „choruses" in the B-minor Mass or the St. Matthew Passion were sung with only one singer on each vocal line.[2] In some cases (for example the St. John Passion or Cantata No. 21) these singers were intermittently reinforced by ripienists, thus making two singers per vocal line.[3] But in every case, according to Rifkin, one and only one singer sang from a written sheet of music. Thus, says Rifkin, „the number of vocal parts in a set of materials appears to translate directly into the number of singers performing the music itself."[4]

Rifkin's conclusions and his performances based on these conclusions have aroused a great deal of controversy. The present essay will side-step this debate and look instead at the reasoning by which Rifkin reaches his conclusions, in order to see whether the same or similar reasoning can be applied to instrumentalists as well as singers. Rifkin's argument proceeds from a close examination of surviving parts for Bach's vocal works. He notes first that when the parts are labeled, they are labeled with the names of characters (e.g., „Jesus," Evangelista"), indicating both the character in the drama and the singer who sang from that part. He notes secondly that the parts contain no performance indications for ripieno singers to begin or to stop singing.[5] When

[1] Dexter Edge, Joshua Rifkin, Laurie Ongley, Eugene Wolf and Neal Zaslaw shared with me draft copies of forthcoming articles, xeroxes and photos of primary sources, and notes they took in various archives. I want to thank each of them for their generosity and collegiality.

[2] Joshua Rifkin, „Bach's Chorus – A preliminary report," *Musical Times* 123 (1982) 747–754 (transl. in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 9 [1985] 141–155); „ ‚... Wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen . . .' – Zum Credo der h-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs," *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 9 (1985) 157–172; Liner notes to Nonesuch Record 79036, J. S. Bach, *Mass in B-minor*, Joshua Rifkin, cond.

[3] „Bach's Chorus," 749.

[4] Liner notes to Nonesuch 79036.

[5] The „solo" and „tutti" markings found in a few cantatas (e.g. BWV 21, BWV 195) were intended, Rifkin argues, not for singers but for copyists who prepared the ripieno parts. See Rifkin's review of the *NBA* facsimile edition of the B-minor Mass in *Notes* 44 (1988) 787–798, here 797.

Bach wanted more than one singer on a line, he had a ripieno part written out for the second singer, as surviving vocal ripieno parts show. Third, Rifkin argues that surviving sets of parts for most of Bach's vocal music are complete. There are no lost ripieno parts or doublets that might imply that Bach's choir was larger than the extant parts suggest it was. Fourth and finally, Rifkin looks at contemporary records, like the 1723 regulations for the Thomasschule and Bach's *Entwurff* of 1730, and tries to compare the number of singers available to Bach with the number of parts transmitted for Bach's vocal works. From these four types of evidence – part labeling, solo-ripieno practice, completeness of transmission and rosters of performers – Rifkin concludes that Bach's singers always sang one-on-a-part. Rifkin claims further that one-on-a-part performance was not peculiar to Bach but was „standard practice" in the 18th century. Singers – in Cöthen, in Leipzig and elsewhere, before and after Bach – sang from their own parts; they did not share with other singers.[6] Thus the reasoning that has given us performances of the B-minor mass with a chorus of four singers could potentially lead to one-on-a-part performances of choral works by Telemann, C. P. E. Bach, Haydn and Mozart.

Can the same reasoning be applied to Bach's instrumentalists as to his singers? So far, Rifkin has been cautious. In a recent article Rifkin argues – on the basis of ripieno parts and rosters of performers – that Bach's instrumental ensembles were relatively small.[7] He stops short of saying that Bach's instrumentalists were necessarily playing one-on-a-part, implying, however, that the argument can be made.[8]

In a forthcoming paper Dexter Edge examines parts for Viennese concertos, beginning with the observation that the overwhelming majority of manuscript sources of Viennese concertos consist of single rather than multiple copies of each orchestral part.[9] He argues that these sets of parts are in many cases complete, and that therefore orchestras for Viennese concertos were often relatively small. Sometimes there is good reason to think that concertos were performed with just one player on those single parts. Reports of some concerto performances make it clear that only a few performers were available. In addition Edge examines two 18th-century pictures that may be interpreted as concerto performances.[10] They depict very small ensembles, though then do not show unequivocally that the instrumentalists are playing one-on-a-part.

6 „Bach's Chorus," 747, 753.

7 Joshua Rifkin, „More (and Less) on Bach's Orchestra," *Performance Practice Review* 4 (1991) 5–13.

8 „Even if players might have shared their parts – something I very much doubt but do not wish to argue at this juncture . . .," „More (and Less)," p. 7.

9 Dexter Edge, „Manuscript Parts as Evidence of Orchestra Size in the Eighteenth-Century Viennese Concerto," in: *Mozart's Piano Concertos. Texts, Context, Performance* (Ann Arbor, in press).

10 One of the pictures Edge discusses is reproduced below as Figure 4.

Edge concludes that, although concertos by Mozart and his contemporaries were sometimes performed with large accompanying orchestras,[11] they were more often performed by relatively small ensembles, and that „concerto performances with single players on a part were permissible or even common in Vienna".[12]

Many 18th-century symphonies, concertos and operas are transmitted in sets of single parts. Should we assume one player per part and perform them accordingly? Even if the sets include doublets for some instruments, we could still calculate on the basis of one-on-a-part and come up with orchestras much smaller than is customary today, even in „performance practice" circles. Neal Zaslaw, for example, has argued recently that the violins at the first performance of *Idomeneo* were playing one-on-a-part, and that therefore Mozart presided over a rendition of the opera with only six first and six second violins.[13]

The present essay proposes to look at evidence for and against one-on-a-part instrumental performance practice in the 18th century.[14] It does not confine itself to one place or one genre or one period but instead attempts a broad survey, focusing on that we think of today as „orchestral" music – symphonies, concertos, operas and masses – and concentrating on German music and German ensembles, particularly during the period 1750-1800. It uses the same four kinds of evidence as the arguments previously cited: 1) names on parts, 2) internal indications like solo-tutti or divisi, 3) number of available players vs. number of parts, and 4) pictures of orchestras in performance.

Names on Parts

Looking through sets of parts for 18th-century instrumental music, one occasionally encounters a performer's name written at the top of the first page. For example, in her article on „The Dresden Hofkapelle in the Time of J. S. Bach," Ortrun Landmann prints a photograph of the parts of a Telemann 2-violin concerto, which she dates c. 1715.[15] Each part has a single player's name written at the top. Many of the names can be found on the Dresden player

[11] Examples of Viennese concerto performances with large orchestras are the academies of the *Tonkünstler-Societät* in the 1780s and 1790s. See Edge, „Manuscript Parts."

[12] Edge, „Manuscript Parts." In another article Edge says „ ... it may have been common in 18th-century Vienna for players to have parts to themselves." „Mozart's Viennese Orchestras," *Early Music* 20 (1992) 64–88, here 81.

[13] Neal Zaslaw, „Mozart's Orchestra for *Idomeneo*," in: *Proceedings of the Kunitachi Mozart Conference, Tokyo, 1991* (ed. B. Ebisawa), forthcoming.

[14] „One-on-a-part" has two possible meanings. We may be talking about how many players play the same line of music, or we may be talking about how many players read from the same page. This essay uses only the second meaning: did orchestra musicians share parts or did each instrumentalist read from his own sheet of music?

[15] Ortrun Landmann, „Die Dresdener Hofkapelle zur Zeit Johann Sebastian Bachs," *Concerto*, No. 51, Jg. 7 (1990) 7–16, here p. 12.

roster of approximately the same period. Did the named players constitute the entire orchestra for the performance of this concerto – each man playing alone from the part with his name on it? This would be a reasonable conclusion. But it is also possible that some of the named players shared parts with other, unnamed players.

Sets of parts, seemingly complete, survive for many of the operas Haydn produced at Eszterháza during the 1770s and 80s. Bartha and Somfai describe them in some detail, occasionally noting names of players written on them.[16] For example a first violin part for Dittersdorf's *Lo Sposo burlato*, staged in 1776, bears the name „Sig. Pauer," that is, Franz Pauer, who played in the orchestra from 1769 until 1790.[17] In Dittersdorf's *Il barone di rocca antica* of the same year, Pauer's name is again written in, this time crossed out and replaced by „Sig. Luigi," i.e., Luigi Tomasini, the concertmaster.[18] The parts for Cimarosa's *L'Italiana in Londra*, staged in 1783, contain the names „Sigr. Babbi" and „Sigr. Righi," written on separate violin parts. Neither Babbi nor Righi played in the Eszterháza orchestra; the names were probably left over from an earlier performance, perhaps in Dresden.[19] The name of Johann Tost turns up on a second violin part from 1788, Luigi Tomasini's again on a first violin part from 1790.[20] Should we interpret these names like Rifkin interprets „Evangelista" or „Jesus" in the *St. John Passion*? Do they mean that Pauer or Tomasini or Tost were the *only* violinists who played from the parts that bore their names? Since most of the Eszterháza materials contain two first and two second violin parts, we would have to conclude that, although Haydn had 8 or 9 violinists on the payroll during most of this period, he was performing operas by Dittersdorf, Cimarosa and others with four violins. It seems more reasonable to imagine that Pauer and Tomasini and Tost shared their parts with other violinists and that the name on the part represents the performer who played at the singers' rehearsals or the man who was responsible for keeping track of the music.

[16] Dénes Bartha and László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, (Budapest, 1960) 179ff.

[17] Bartha and Somfai, „Haydn," 181. See also Sonja Gerlach, „Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774," *Haydnstudien* 4 (1976) 35–48, here p. 39. Pauer is listed in the Eszterháza rosters as a horn player, but it seems as though he often, perhaps usually, played violin. See Gerlach, „Orchestermusiker," 46; also H. C. Robbins Landon *Haydn at Eszterháza, 1766–1790* [Haydn – Chronicle and Works, Vol 2] (Bloomington and London, 1978) 91–92.

[18] Bartha and Somfai, *Haydn*, 181.

[19] Bartha and Somfai, *Haydn*, 274. Cristoforo Babbi was concertmaster in Dresden from 1782 until around 1812. His name appears on at least two violin parts in the Sächsische Landesbibliothek. The name Righi, on the other hand, does not appear in the Kalender for the Dresden court. (I thank Laurie Ongley for this information).

[20] Bartha and Somfai, *Haydn*, 329. The part with Tomasini's name on it is for Mozart's *Le nozze di Figaro*, which, according to Bartha and Somfai (p. 368), was rehearsed but never performed at Eszterháza.

Internal Indications in Parts

Manuscript parts for 18th-century orchestra music frequently have indications that read „solo," both in wind parts and in the strings as well. When we see such an indication we are tempted to infer that the part must have been intended for two players and that the marking was intended to tell one of them to stop playing. If the ensemble was one-on-a-part, the players would have been solo in any case, and the indication would be unnecessary. This interpretation is problematic, however, because a „solo" indication can mean at least three different things. It can mean that of two instruments playing from the part only one should play; it can be a warning of an exposed passage, an exhortation to „play like a soloist"; or it can mean that someone else, usually a concertante instrument, has a solo.[21] When a „solo" indication is followed by „tutti" or „a due," then we can more safely conclude that the part was intended to be shared.

An indication of „divisi," on the other hand, when a part divides into two lines that cannot be played as double-stops, is almost certainly intended for two players. For example, the parts of Zelenka's oratorio *Gesù al Calvario*, which Janice Stockigt has studied in detail, contain one part for Oboe I and one part for Oboe II.[22] However in a bass aria with a two-oboe obligato, the Oboe I part divides into two staves with the two obligato parts, while Oboe II is marked „tacet." In the performance for which these parts were copied, two players must have shared the Oboe I part. Were all the winds similarly doubled? Stockigt believes they were, though the parts contain no other examples of divisi passages.[23]

The divisi viola passages in Mozart's symphonies provide an interesting case. In the D-major symphony K.181, for example, Mozart divides the violas for much of the second movement. When copyists - either professional copyists or house copyists at various Kapellen – copied Symphony K.181, how did they handle these divisi passages? The parts from the Thurn und Taxis Kapelle, now in the Regensburg library, call for „2 viole" on the folder, but there is only one part in the set.[24] The copyist, when he comes to the second movement, writes the two viola parts on the same staff. Thus either two violists shared the single part, or one of the viola lines didn't get played by the Thurn and Taxis orchestra. The configuration is exactly the same in the sets of parts in the Oettingen-Wallerstein collection in Harburg and in the Lobkowitz collection in Prague: the folder reads „due viole," but there is a single part with the

[21] See Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt, 1802; R\1964), s.v. „Solo."

[22] Janice Stockigt, „Zelenka and the Dresden Court Orchestra 1735 – A Study," *Studies in Music* 21 (1987) 69–85, here 72, 83.

[23] Stockigt, „Zelenka," 72.

[24] *W.A. Mozart – Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NMA)* Serie IV, Werkgruppe 11, Band 4 – Kritische Bericht (Herman Beck, ed.), p. 20.

lines divided on the staff.[25] On the other hand, the copyist who wrote out the set of parts in the Haugwitz collection wrote out separate parts for Viola I and Viola II.[26] In this performance the violists probably played one-on-a-part.[27] Configurations of parts for Mozart's Paris Symphony (K.297) are similar. Sets of parts in Harburg, Milan and Marburg all say „due viole" on the folder but contain single parts, divided on the staff when necessary.[28] These examples seem to show that in most cases two violists read from the same page of music. The copyists assumed that there would be two players sharing the viola part, and that they could divide the line when they needed to.[29]

Number of Players vs. Number of Parts

Sets of parts preserved in the same library are often known to have been played by a single orchestra. For example, many of the parts in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden were played by the Dresden Hofkapelle; much of the 18th-century orchestral music in manuscript at the Library of Congress in Washington D.C. comes from the Bishop's Kapelle in Fulda;[30] some parts in the Bayerische Staatsbibliothek come from the Munich Hofkapelle, others from Mannheim, and so on. Rosters for many of these orchestras are transmitted in Hof- und Staatskalender from the various courts and also in periodicals like Marpurg, Forkel and Cramer.[31] If a set of parts can be dated, and if there is a roster from that year, then the arithmetic seems simple: take the number of players on the roster for a given instrument and divide by the number of parts for that instrument; the result tells whether the performers played one- or two-on-a-part.

In practice the arithmetic is more problematic. If parts from the set have been lost or have been culled by a librarian, then it will seem as though players shared parts when actually there were once enough parts to go around one-on-a-part. To avoid this difficulty it is safest to consider only parts from

[25] *NMA* IV/11/4, KB, 20–21.

[26] *NMA* IV/11/4 , KB, 20.

[27] Four violas playing two-on-a-part would also be possible, but not likely unless the orchestra was unusually large.

[28] *NMA* IV/11/4 KB, 40–41. The set of parts for K.297 in the Lobkowitz collection contains two viola parts, but in the divisi passages both parts give the two lines on a single staff.

[29] Some of the parts in the examples above are professional copies made by Viennese copyists who would not have bothered copying another viola part just for a few divisi passages. However local copyists, for example in the Oettingen-Wallerstein establishment, wrote out doublets as needed. If they wrote out no viola doublets, this means that they knew that the violists would share a part.

[30] See Eugene K. Wolf, „Fulda, Frankfurt, and the Library of Congress: A Recent Discovery," *Journal of the American Musicological Society* 24 (1971) 286–91.

[31] F. W. Marpurg *Historisch-Critische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1754–78); J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahre 1782* (Leipzig, [1781]); J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783* (Leipzig, 1782); C. F. Cramer, ed., *Magazin der Musik* (Hamburg, 1783–86).

collections that contain many doublets and thus probably have not been culled, and to ignore sets from which parts are evidently missing. The numbers of players on rosters is sometimes inflated by pensioners and other absentees.[32] This again can make it seem as though players had to play two-on-a-part, when in fact there were fewer players and enough parts for each player to have his own. For this reason it is prudent to adjust rosters as far as possible to compensate for absentee musicians.

A more serious problem arises from the logic of the method itself. It is possible to prove that certain instruments or an entire orchestra played a piece one-on-a-part – namely if there is a part for each and every instrumentalist in that section or that orchestra. But it is not possible to prove that a section or an orchestra played two or more on-a-part. Take for example the premiere of *Idomeneo*. The Munich Hof- und Staatskalender for 1781 lists 7 violists and 8 cellists; the size of the sections had been inflated by the recent merger of the Mannheim and Munich Kapellen. We don't have parts for *Idomeneo*, but we do have the instructions to the copyist, and they call for two viola parts and only one cello part.[33] Do we conclude, then, that the violas played 3- or 4-on-a-part and the cellos 8-on-a-part? Obviously not. We conclude that only a portion of the available instrumentalists played *Idomeneo*. How many played? Did they play one-on-a-part or two-on-a-part? We still don't know.

Despite these problems, it is still worthwhile to examine correlations of parts and rosters to see whether meaningful patterns emerge and whether these patterns suggest one-to-a-part performance. Correlations for several orchestras are presented in Tables 1–5 at the end of this article.

Table 1 compares the rosters of the Eszterháza Kapelle for 1776, 1781 and 1783 with the configuration of parts for three operas performed during those years. Both rosters and parts lists are taken from Bartha and Somfai's *Haydn als Opernkapellmeister*. A few players who appear on the roster as hornists have been counted as violinists, because by all accounts they played violin most of the time.[34] The configuration of parts in Table 1 – 2 first violin parts, 2 second violins, 1 viola, 1 basso and single winds – seems to have been standard at Eszterháza. Usually the basic set of parts was purchased from elsewhere, then doublets were copied at Eszterháza. The winds in Haydn's orchestra, according to Table 1, seem always to have played one-on-a-part. That is, there are 2 oboe parts and only 2 oboists to play them, 2 horn parts for 2 players, etc. One of the cellists must have read from the score; the other shared a part with the double bass. Violins and violas could logically have played either one- or two-on-a-part, but, given the small size of the orchestra

[32] See Eugene Wolf's discussion of the Mannheim orchestra in this volume, p.113–138.

[33] Zaslaw, „Mozart's Orchestra for *Idomeneo*."

[34] See above, note 16. Hornists at Eszterháza were paid more than violinists, and players who could play both instruments preferred to be employed as hornists.

and the importance of opera to the Prince, it is hard to imagine that anyone was excused from playing. Thus two-on-a-part seems more likely for the upper strings.

Part-sharing seems to be the message once again in Table 2, which compares a roster for the Oettingen-Wallerstein Kapelle published in the *Musikalische Realzeitung* of 1788 with the parts for Haydn symphonies performed by the Oettingen-Wallerstein Kapelle around that time. The original parts were sent to Oettingen-Wallerstein by Haydn, and they contain occasional autograph corrections. The violin doublets, however, and probably the basso doublets as well, were copied locally.[35] Most of the time the winds seem to have been one-on-a-part, but there are cases where first and second flute or first and second bassoon shared a single sheet of music. Similarly the table suggests that the copyist sometimes copied separate parts for cellists and bassists, but in other cases intended the cello and the contrabass to read from the same page. The violas consistently have one part for two players. The violins, even with the locally copied doublets, are still crowded. The extra parts, both for first and for second violins, seem to have been shared by three players. Of course it is possible that two of the Wallerstein violinists were excused from Haydn symphonies. But these are symphonies that Haydn wrote with large orchestras in mind and that rely on effects of massed strings. It is not likely that they were performed at Wallerstein with deliberately reduced forces.

Table 3 presents correlations from the Thurn and Taxis Kapelle in Regensburg. Again we have only a single roster, from Forkel's *Musikalischer Almanach* for 1783.[36] To this are compared the configurations of parts for symphonies and concertos by Dittersdorf dated „c. 1780" in Gertraut Haberkamp's catalog of the Regensburg library.[37] In no case are there enough parts for the entire violin section, even reading two-on-a-part. Here, however, the case for 3-on-a-part is less compelling than with Oettingen-Wallerstein. These symphonies are considerably less pretentious than Haydn's Paris Symphonies, and many of the sets have no doublets at all. This suggests that Dittersdorf symphonies and concertos were played in Regensburg by only a portion of the available instrumentalists. The concertos in particular are almost always transmitted in single copies, reinforcing Edge's observations about Viennese concertos. The symphonies at Regensburg seem to fall into two groups: either they are transmitted in single copies like the concertos, or they come with doublets for violins and for bass instruments. This suggests that there may have been two

[35] Information on the parts is drawn from Gertraut Haberkamp, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloss Harburg* (Munich, 1976). The dates at the heads of the columns represent the dates at which the doublets were copied (not the dates of composition of the symphonies).

[36] Forkel, *Musikalischer Almanach, 1783*, 99.

[37] Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg* (Munich, 1981).

sorts of occasions for symphony performance at the Oettingen-Wallerstein court, one with a very small ensemble like concertos, the other with a larger ensemble. Symphonies and concertos by other composers in the Thurn und Taxis collections present similar configurations of singlet vs. doublet parts. It is tempting to think that the first type of performance was one-on-a-part, but there is not way to confirm this, since there were plenty of players available to double the string parts if that was desired.

For music at the Dresden Cathedral we have substantially more numbers to correlate, thanks to Laurie Ongley's research in the Dresden archives.[38] Table 4 shows rosters from the Hof- und Staatskalender for selected years compared to parts for church music composed (and presumably performed) during those years.[39] One striking thing about the table is how similar the configuration of parts is within years. This suggests that the copyists had standing instructions and turned out the same number of parts for piece after piece. In almost every case the configuration of parts comes close to matching the roster, if we assume that the musicians played two-on-a-part in both winds and strings. Often the calculation yields one extra part in the string section: for example, in 1770 there are 5 first violin parts for what we assume would be 9 players; similarly there are 2 „violone" parts for 3 players. This may be because there were odd numbers of players, but it could also be that the concertmaster needed a part of his own. As before, it is possible to interpret this table as one-on-a-part performance, with only a portion of the Kapelle playing at a time. However, the configuration of parts is so consistent from piece to piece that any reduced-force practice would seem to require systematic rotation, something we do not have evidence of from Dresden. Also Ongley has found instances of the first bassoon part dividing into two lines; in another piece there is an indication next to the bassoon line in the score reading „due soli, l'altri col basso."[40] This implies that the bassoons played two-on-a-part, and it is not unreasonable, given the configuration of parts in Table 4, to think that other winds did too. Thus we come to the conclusion that in most cases the entire Kapelle played in the Dresden Cathedral and that both strings and winds played two-on-a-part.

[38] Ongley discusses performance practices at Dresden in „The Performance of the Classical Mass in Dresden," unpublished paper, American Musicological Society meeting, Chicago, 1991.

[39] The rosters in Table 4 are taken from Christoph-Hellmut Mahling, „Orchester und Orchestermusiker in Deutschland von 1700 bis 1850" (Habilitationsschrift, Universität Saarbrücken, 1971). Since the Kalenders came out midway through the year, rosters are listed for previous years in the table (e.g., the roster from the Kalender of 1771 appears in Table 4 under the date 1770). Dates for the music are taken from the scores. Shelf numbers of the sets of parts shown in Table 4 are as follows: (1770) Mus 3480-E-527, Mus 3480-E-534; Mus 3480-D-565; (1772) Mus 3550-D-505, Mus 3550-D-506, Mus 3550-D-508; (1787) Mus 3549-E-577a; (1788) Mus 3549-E-578a; (1789) Mus 3549-E-530a, Mus 3550-E-0536.

[40] Ongley, „Classical Mass."

The final example concerns church music in Munich at the end of the 18th century. This example is interesting because the Munich Court used a system of rotation in which the Hofkapelle was divided into two *Dienstlisten*, which alternated duty in the Royal Chapel.[41] The system is documented in a series of „Anzeige" from the beginning of the 19th century. The „Anzeige" for 1807 call for platoons of 12 violins, 3 violas, 2 cellos and 3 basses, plus pairs of winds to play „bei den Hauptämtern und Abenddiensten."[42] Table 5 compares these figures with the configuration of parts for sacred music by Michael Haydn composed during the 1790s and also with a roster for the Munich Kapelle as given in the Hof-und-Staatskalender of 1802.[43] The numbers suggest strongly that the Haydn pieces, although they were probably performed at Munich somewhat earlier than the date of the „Anzeige", were copied out for an ensemble very much like the one that the „Anzeige" describes. And they seem to indicate pretty unequivocally that violins and violas played two-on-a-part – that is, in each case there are 3 first violin parts for 6 players, 3 second parts for 6 players, and a part for the first two violas, with the last viola getting his own part. The winds, when they play at all, also get their own parts. The only problem is with the cellos, basses and perhaps the bassoons, who never seem to have enough parts to go around, even if some of them read over the organist's shoulder. Perhaps not all the bass instruments played in Michael Haydn's music.

Pictures

The last type of evidence is that of pictures, and here the argument for one-on-a-part practice may be somewhat stronger. It is customary to begin any discussion of iconography with a string of caveats: a picture is not a photograph, we cannot take a picture at face value, we have to consider the artist's motives, etc. However, we should also consider that when an artist sketches or paints or engraves a picture, he *means* it. The picture may not be exactly what he sees, and it is certainly not just what we would see if we looked at the same scene, but it communicates a social ideal or at least a social possibility. If an artist depicts instrumentalists playing one-on-a-part, then he must believe that such a performance practice is possible, and perhaps significant in the situation he is portraying. The same applies to depictions of musicians playing two-on-a-part. Unfortunately it is often hard to tell just how many instrumentalists on a part the artist means to show.

[41] See Gertraut Haberkamp and Robert Münster, *Die ehemaligen Musikhandschriftensammlungen der Königlichen Hofkapelle und der Kurfürstin Maria Anna in München* (Munich, 1982), p. xix.

[42] Haberkamp and Münster, „München," xix.

[43] The Kalender figures are taken from Mahling, „Orchester und Orchestermusiker." Dates for the Haydn compositions are taken from Anton Maria Klafsky (ed.) *Michael Haydn – Kirchenwerke* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. 32/1, Band 62). It is assumed that the pieces were performed in Munich soon after they were composed.

Figures 1–12 are 18th-century engravings, drawings, oil paintings and watercolors depicting instrumental ensembles, mostly in Germany, but also in France and Italy. They are arranged according to Neal Zaslaw's categories: balconies, tiers, „in the pit" and „on the floor."[44]

For orchestras on balconies and in tiers the question of one- vs. two-on-a-part is irrelevant, because the instrumentalists typically have no music at all. Figure 1 shows an *apparato* that Charles of Bourbon built in Palermo, Sicily to celebrate his marriage with Maria Amalia of Saxony in 1738.

Instrumentalists can be seen in the left and right balconies, but except for the rolled-up scrolls in the timebeaters' hands, there is no written music to be seen. Figure 2 depicts an orchestra in tiers. This is a dance orchestra in the „Temple of Momus," constructed in Paris for the festivities to celebrate the marriage of the Dauphin in 1745. Again no music is visible. The musicians have been drawn to look as if they were improvising their parts on the spur of the moment.

Although the instrumentalists in pictures of ensembles in balconies and in tiers seldom have any music, the singers almost invariably do have music. This is shown in a drawing from Dresden in 1719, which depicts a serenata on the River Elbe to celebrate the marriage of the Prince of Saxony (Figure 3).[45] The singers hold their music in their hands, and each singer sings from his or her own part. There is scarcely a single example of an 18th-century picture where singers share parts.[46] Indeed the sheet of music becomes an iconographical symbol: the viewer can recognize who is a singer because that person holds a sheet of music in his or her hand. That singers in the 18th century are inevitably depicted as holding their own parts can be taken as an argument in favor of Joshua Rifkin's theory of the general prevalence of one-on-a-part vocal practice.

Instrumentalists playing „on the floor," unlike those in balconies and tiers, are almost always depicted as playing from written music. Sometimes the players are visibly one-on-a-part; sometimes they are visibly two-on-a-part. Often the artist's intention is not clear. One problem here is that we almost never know what music or what kind of music is being played – whether it is a divertimento, a concerto or a symphony, a cantata or an aria from an opera. So usually we cannot tell whether we are looking at a performance that we would consider „chamber" music or „orchestral" music.

[44] See Neal Zaslaw's article in this volume, pp.9–40.

[45] The drawing is believed to depict a performance of J. D. Heinchen's „Serenata fatta sulla Elba."

[46] An example of a depiction in which singers atypically share parts is Hogarth's engraving of a chorus rehearsal for *Judith* by William Defesch (1732). Here three and even four singers share single sheets of music. See Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, 3rd Revised Edition (London 1989), plate 133.

An example of „on the floor" performance is an engraving by Mansfeld, published as an almanac illustration in 1785 (Figure 4).[47] Written music is clearly a significant element in the picture: the artist depicts not only the music that the musicians are playing from but also two more volumes or folders lying on the Klavier. Nonetheless, the flutist on the far left seems to have no music. The two violinists next to him are clearly depicted as reading from a single part. The third violinist (or is he a violist?) has no music, unless he is reading from the keyboard part. The cellist has his own part; he does not share with the keyboardist.[48]

Figure 5 is a clearer example of one-on-a-part practice. This engraving by Daniel Nikolaus Chodowiecki was published in 1769 as an illustration of „Übereinstimmung." Here we see a singer accompanied by a string ensemble with keyboard. The singer, as we would expect, holds his own music. Cellist and keyboardist share a part – a pattern that emerged already in the correlations of rosters and parts above. Each violinist has his own part, and so does the violist. There is no reason for them to share in any case, since they are presumably playing four-voice music. Is this a cantata? An opera aria? Is it from a repertory that we think of today as „orchestral," or is it what we would call „chamber music"? It is impossible to tell.

Figure 6, an oil painting that hangs in the Casa Goldoni in Venice, dates from the latter part of the 18th century and looks considerably more „orchestral." Written music is visible on racks, but it is not clearly depicted. The oboes and horns seem to have their own parts, but the violins seem to be sharing. Two cellists share a part with the keyboardist.

Two pictures from Germany around the middle of the century show one-on-a-part practice more clearly. Figure 7, a watercolor from the „Stammbuch" of a student in Jena, seems to depict a collegium musicum. There are 4 singers and 29 instrumentalists. Singers, once again, hold their music and sing one-on-a-part. The instrumentalists whose parts are visible, the trumpets and bassoons in the lower left, also play one-on-a-part. Unfortunately the string players' parts cannot be seen. In Figure 8, a companion to the previous picture, more written music can be seen. The basses (on the right) clearly play one-on-a-part, as do the other musicians with their backs to us – bassoons in the middle and oboes (?) on the left. Once again we cannot see what the violins are doing. Their posture does not suggest that they are sharing, but we cannot see the music on their stands.

[47] The engraving is entitled „Über die Trauer," and it appeared in an illustration in an almanac published by Joseph Richter. For an excellent discussion of this picture, see Edge, „Manuscript Parts."

[48] Note that the Klavier in this engraving is reversed: the treble is on the left, the bass on the right. This may be clumsiness on the part of the engraver, but it does not invalidate what he is trying to communicate about the relation of players to parts.

Despite the great variety in these depictions of „on the floor" ensembles, some generalizations are possible. In „on the floor" ensembles, unlike the previous group, written music occupies a prominent place. The artists mean to depict the instrumentalists as playing from music, perhaps to emphasize the musical literacy of these social circles. Although the ensembles are modest in size, violins are depicted in several cases as playing two-on-a-part. The cellist usually (but not always) shares a part with the keyboardist. The winds are one-on-a-part in almost every case. It is not clear, however, whether part-sharing, when it occurs, should be taken as a reflection of a standard performance practice, or whether it is intended to represent ideals of sociability or group solidarity. It must, however, be acknowledged as a social possibility.

Orchestras in theaters tend to be larger than orchestras „on the floor," and it is more probable that instruments (particularly strings) are playing with two or more performers on the same line of music. Nevertheless, one-on-a-part representations seem to be at least as common here as they are in the „on the floor" ensembles.

Figure 9 has been said to represent a performance of Haydn's *L'incontro improviso* in 1775.[49] The interpretation has been challenged, but it seems to depict the Esterházy Kapelle performing some opera. Out of 8 players with their backs to us, 7 are violinists or violists, and it is striking that each one is depicted as playing from his own part. The only exception is the third violinist from the left, whose music (it seems) the artist has neglected to draw in. We cannot see the parts on the other side of the desk, but the 7 violinists on that side do not look as though they are sharing. If the picture shows 11 violins and 2 violas playing one-on-a-part, this means that the ensemble would need 6 first violin and 5 second violin parts – considerably more than are found in the sets from the Esterházy library.[50]

Parts are shown with similar clarity in Figure 10, an oil painting by Olivero of the performance of Feo's *Arsace*, which inaugurated the Teatro Regio in Turin in 1740. The players facing the stage are mainly violinists, though one may be an oboist. We see 10 parts, but 13 heads. Thus, 6 players would seem to be sharing. However, none of the players visibly form a pair. Nor are there any pairs among the violinists with their backs to the stage, whose music we cannot see. Basses and cellos again read from the keyboard part. The bassoonist on the left has his own part; the cellists on the right seem to be sharing.

[49] See the discussion in Bartha and Somfai, *Haydn*, 48. Bartha and Somfai hypothesize that there are unseen hornists and bassoonists at either end of the pit, outside the frame of the picture. Edge adds some useful comments in „Manuscript Parts."

[50] See above.

Two-on-a-part practice is more obvious in Cochin's drawing of Rameau's *Princesse de Navarre* at Versailles in 1745 (Figure 11).[51] Here several of the players are obviously sharing parts, for example the basses on the left are depicted two on one part, one on the other. The basses on the right seem to be arranged in the same way, and the bassoons in front of them are obviously two-on-a-part. To the left of the timebeater, players 2 and 3 and players 4 and 5 (all of them probably violinists) form pairs; so do players 1 and 2 to the right of the keyboardist. Indeed, Cochin uses part-sharing as a way of animating his drawing, of giving personality to the musicians in the pit. However, he may also be documenting the standard practice of the Paris Opéra. The correlation between rosters of the Opéra and surviving parts suggests that 2-on-a-part was indeed common at the Opéra among both strings and winds.[52]

In Figure 12, on the other hand, most of the players seem to be one-on-a-part. This painting by Greipel of a performance of Gluck's *Il parnasso confuso* in the Schönbrunn Palace in 1765 is actually a giant group portrait. In the front row of spectators are Maria Teresia, Joseph II, Franz I and the rest of the royal family. At the keyboard is Archduke Leopold. Parts are shown clearly on the desks, and the trumpets and violins facing the stage are clearly playing one-on-a-part. Greipel may be using one-on-a-part here to convey the exclusiveness and the lavishness of a performance in the palace, or he may be depicting the standard practice of Viennese theater orchestras. The picture itself offers no way to decide.

What, if anything, can we conclude from all these pictures? First, cello, bass and keyboard frequently share the basso part in all types of ensembles. Almost all the artists communicate this to us, and we can be sure that it reflects the practice of the time. Second, several artists clearly intend to depict all the instrumentalists playing one-on-a-part, while several others equally clearly depict violins and sometimes cellos or basses as sharing parts. Of the wind instruments, bassoons are the only ones we see sharing parts. Otherwise winds are one-on-a-part consistently. It is striking that one-on-a-part depictions are no more common in „on the floor" pictures than in pictures of the theater. Indeed in the examples chosen, part-sharing was slightly more common in „on the floor" ensembles. Finally, the artists' intentions, when they show musicians playing one- or two-on-a-part, are not always clear. The artists may be documenting a performance practice, but they may also be trying to depict musical literacy, sociability or social status. The most we can say from the pictures is that one-on-a-part is a possibility – both in „on the floor" orchestras and in „pit" orchestras – but that it is a probability or a standard performance practice seems unlikely.

[51] For a reproduction and discussion of this picture, see François Lesure, *L'opéra classique français* (Paris, 1972), 17.

[52] See Jérôme de La Gorce, „L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau," *Revue de Musicologie* 76 (1990) 23–43.

Conclusions

This essay began with Joshua Rifkin's hypothesis about one-on-a-part performance of choral music in the 18th century, and it tried to look at instrumental music using the same types of evidence as Rifkin does for vocal music. The conclusions are not nearly as clear as Rifkin's. The internal evidence that forms the backbone of Rifkin's argument – names on parts, solo indications, etc. – proves much less useful in the case of instrumental music than it was for vocal music. What internal evidence does seem relevant – divisi markings and other indications in parts – seems to point to two- rather than one-on-a-part. Because many surviving sets of parts for symphonies, concertos and operas contain no doublets or only a couple of violin doublets, we can say that repertories that we now think of as „orchestral," such as concertos and symphonies, were often performed by relatively small ensembles in the 18th century. In many cases the winds were evidently one-on-a-part. In some cases the strings *may* have been one-on-a-part. But, comparing rosters of musicians to sets of parts, there are no cases in which we can say this repertory or that piece *must* have been played one-on-a-part. Indeed most of the cases examined seemed to suggest two-on-a-part in the upper strings.

Pictures of 18th-century orchestras and ensembles are not much help. They show convincingly that 18th-century singers sang one-on-a-part; but it is much harder to draw conclusions about the instrumentalists. Even when the number of parts on the stands equals the number of players, we cannot tell what repertory is being performed, whether it is music that we think of as „orchestral" or whether it is „chamber" music. Most of all, and here we return again to Rifkin and his argument, none of the evidence shows that one-on-a-part was a *standard* practice in 18th-century instrumental ensembles as it was in the choir. It was a possible practice – some of the pictures and some of the correlations seem to tell us that. It may have been particularly likely for some repertories, for example concertos. But it does not seem that one-on-a-part was the customary or usual or standard performance practice in 18th-century orchestras.

	1776		1781		1787	
	Roster	Parts (1st/2nd)	Roster	Parts (1st/2nd)	Roster	Parts (1st/2nd)
Violin	8	2/2	8		8	2/2
Viola	1	1	2	1	2	?
Cello	1		2		2	
Contrabass		1 basso	1	1 basso	1	1 basso
Keyboard	1		1		1	
Oboe	2	1/1	3	1/1	1	?
Flute	2	1/1	1	1	2	?
Bassoon	2	1/1	2	1/1	3	1
Horn	2	1/1	3	1/1	2	?
Trumpet	2	1/1				
Timpani	1	1				

1776: Sacchini: L'isola d'amore
1781: Righini: Il convitato di pietra
1783: Cimarosa: L'italiana in Londra

All figures from Bartha/Somfai (1960)

Table 1. Eszterháza: rosters vs. sets of parts.

	Roster 1788	Symphony 82(1788)	Symphony 85 (1788)	Symphony 90 (1789)	Symphony 93 (1793)
Violin	5/5	2/2	2/2	2/2	2/2
Viola	2	1	1	1	1
Cello	1	1 basso		1 cello &	1 cello &
Contrabass	1	1 violone	2 basso	basso	basso
Keyboard	[1]			1 cello & cb.	1 violone
Oboe	2	1/1	1/1	1/1	1/1
Flute	2	1		1	1 due flauti
Bassoon	2	1/1	1	1 due fagotti	1 due fagotti
Horn	2	1/1	1/1	1/1	1/1
Trumpet	2	1/1		1/1	1/1
Timpani	1	1		1	1

Roster from Musikalische Real-Zeitung (1788); parts from Haberkamp (1976)

Table 2. Oettingen-Wallerstein: Roster vs. parts for J. Haydn symphonies.

	Roster 1782	Oboe concerto Krebs 176	Oboe concerto Krebs 177	Symphony in D Krebs 44	Symphony in F Krebs 71	Symphony in G Krebs 52	Symphony in A Krebs 50
Violin	12	1/1	1/1	1/1	1/1	1/2	2/2
Viola	2	1	1	1	1	1	1
Cello	2	1	1 basso ripieno	1 basso	1 basso	1 basso	1 basso & cello
Contrabass	2	1 basso	1 basso continuo				1 vlne.
Oboe	2	1 oboe obligato	1 oboe solo	1/1	1/1	1/1	1/1
Flute	2						
Clarinet	2		1/1				
Bassoon	2					1/1	1
Horn	4	1/1		1/1	1/1	1/1	1/1
Trumpet	4						
Timpani	1						

Roster from Forkel (1782); parts from Haberkam (1981)

Table 3. Regensburg: Roster vs. parts for Dittersdorf symphonies and concertos.

	1770				1770			
	Roster	Naumann: Domine ad adjuvandum	Naumann: O, veni sanctus	Naumann: Gloria	Roster	Seydelmann: Gloria	Seydelmann: Credo	Seydelmann: Agnus dei
Violin	16	4/4	5/4	5/4	16	4/3	4/3	4/3
Viola	4	2	2	2	4	2	2	2
Cello	4	2		2	4	2	2	2
Contrabass	3	2	2	2	3	2	2	2
Organ	2	1	1	1				
Oboe	4	1/1	1/1	1/1	4	1/1	1/1	1/1
Flute	3		1/1	1/1	3			
Bassoon	4	2	2	1/1	4	1/1	2	2
Horn	3	1/1	1/1		2	1/1		
Trumpet	9	1/1	1/1					
Timpani	1	1	1					

	1787		1788		1789		
	Roster	Schuster: Miserere	Roster	Schuster: Regina coeli	Roster	Schuster: Offertory	Seydelmann: Dixit
Violin	17	5/4	20	6/5	19	6/5	6/5
Viola	5	2	6	2	6	2	2
Cello	4	2	4	2	4	2	
Contrabass	4	2	5	2	4	2	1
Organ	2	1	2	1	2	1	
Oboe	4	1/1	4	1/1	5	1/1	1/1
Flute	2		2		3		
Bassoon	4	1/1	4	1/1	4	2	1/1
Horn	3	1/1	4	1/1	4		1/1
Trumpet					9	1/1	
Timpani					1	1	

Roster from Mahling (1971); parts from Ongley (unpublished)

Table 4. Dresden Cathedral: Roster vs. parts.

	Roster 1802	Anzeige 1807	Confitebor 1793	De Profundis 1793	Miserere 1795	Mass 1801	Mass 1803
Violin	31	6/6	3/3	3/3	3/3	3/3	3/3
Viola	7	3	2	2	2	2	2
Cello	6	2				1	
Contrabass	7	3					2
Organ		1	1	1	1	1	
Oboe	6	2				1/1	1/1
Flute	7	2					1
Clarinet	4	2					
Bassoon	5	1-2	1/1				1/1
Horn	7	2	1/1		1/1	1/1	1/1
Trumpet	16					1/1	1
Timpani	2					1	1

Roster from Mahling (1971); Parts from Haberkamp and Münster (1982)

Table 5. Munich Kapelle: Rosters vs. parts for M. Haydn sacred music.

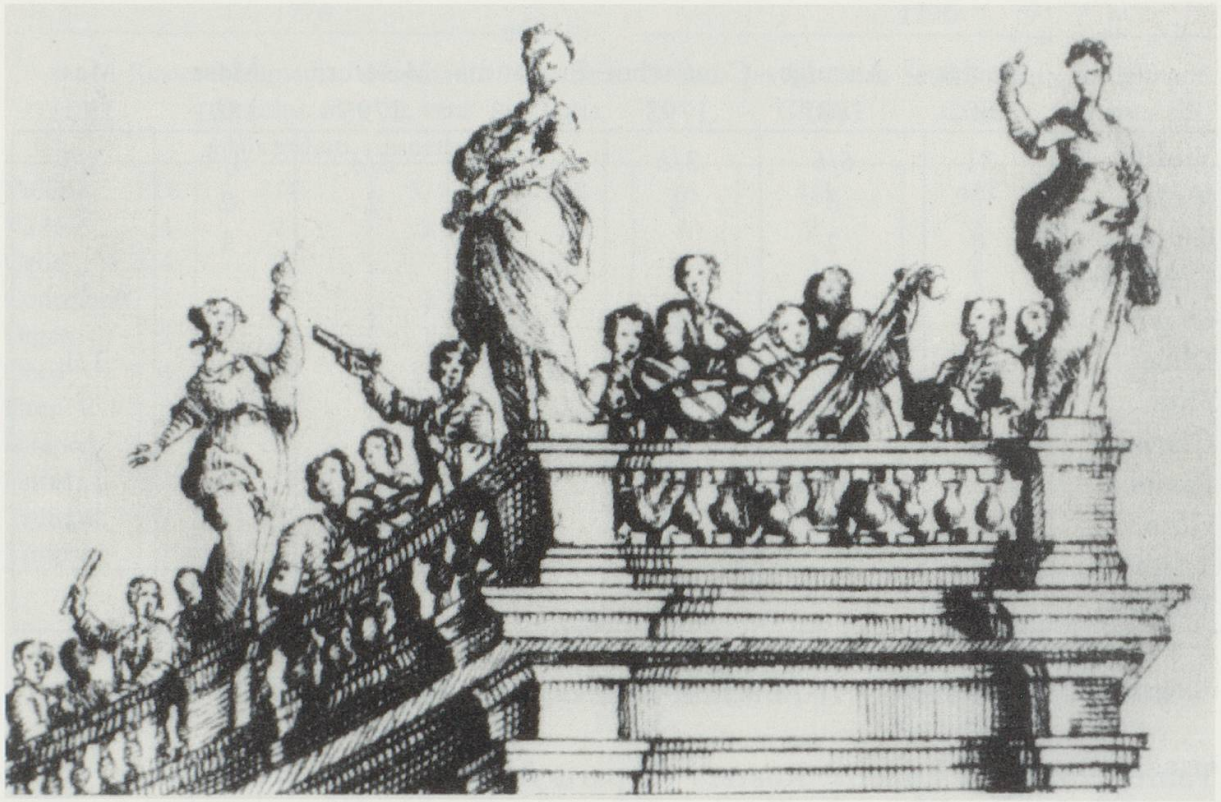


Figure 1. *Aparato* for wedding of Carlo Borbone and Maria Amalia of Saxony. Palermo, 1738 right balcony. (P. La Placa, *Relazione delle pompe festive.* Palermo, 1739; from Edmund A. Bowles, *Musical Ensembles in Festival Books, 1500–1800*, Ann Arbor 1989)



Figure 2. „Temple of Momus" – Pavilion at the Hôtel de Ville. Paris, 1745. *(Fêtes publiques données par la ville de Paris ...* , Paris, 1745, Plate VII; from Bowles, op. cit.).



Figure 3. „Ankunft Dianas auf der Elbe." Dresden, 1719. (Dresden, Kupferstichkabinett; from Bowles, op. cit.).

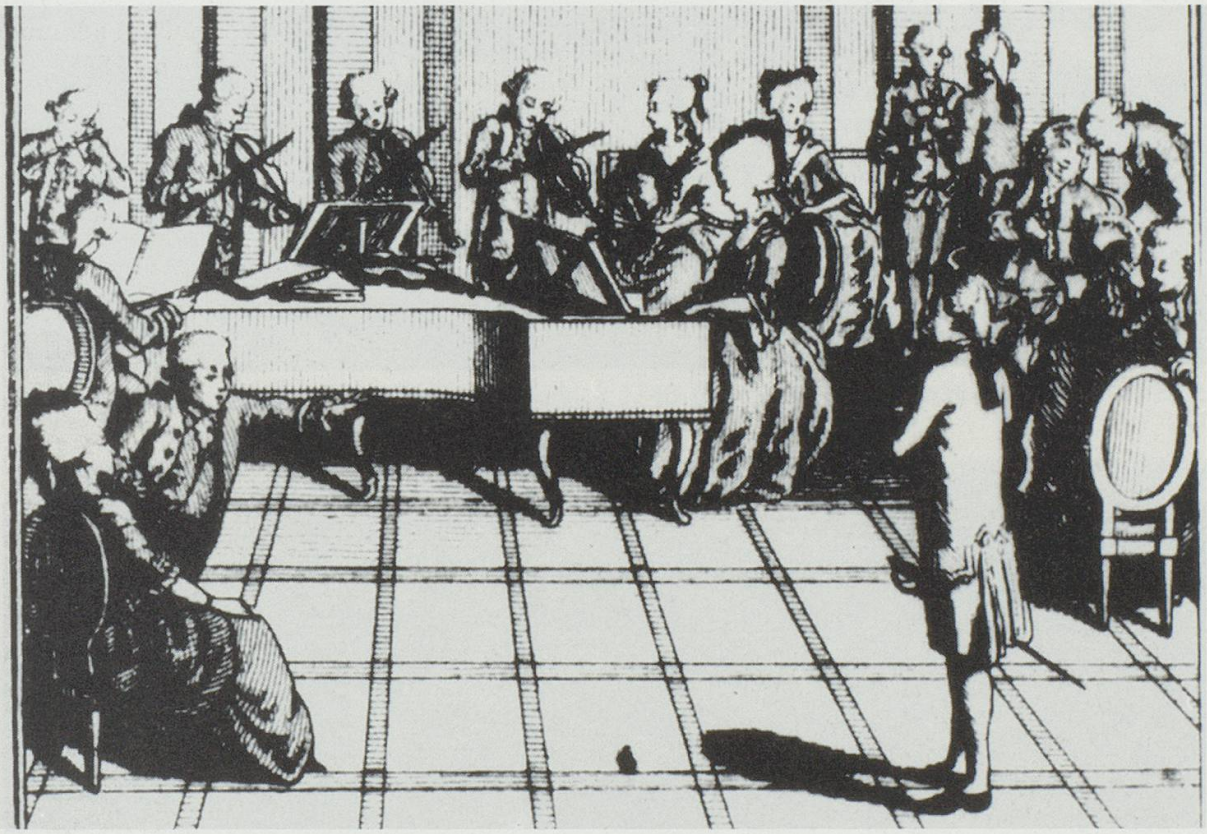


Figure 4. „Über die Trauer," engraving by J. C. Mansfeld. Vienna, 1785. (From Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig 1969 [Musikgeschichte in Bildern IV/3]).

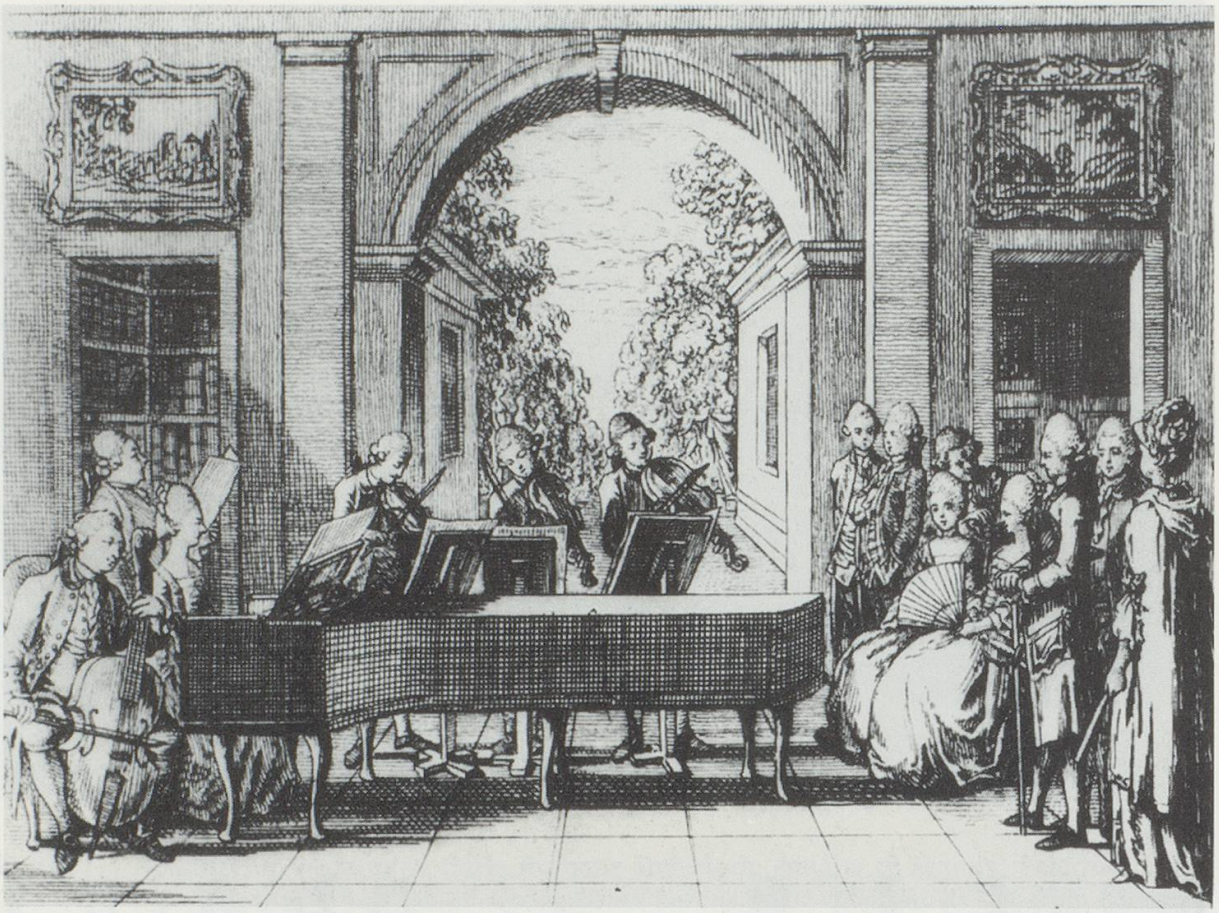


Figure 5. „Übereinstimmung," engraving by D. N. Chodowiecki. Berlin, 1769. (From Salmen, op. cit.).

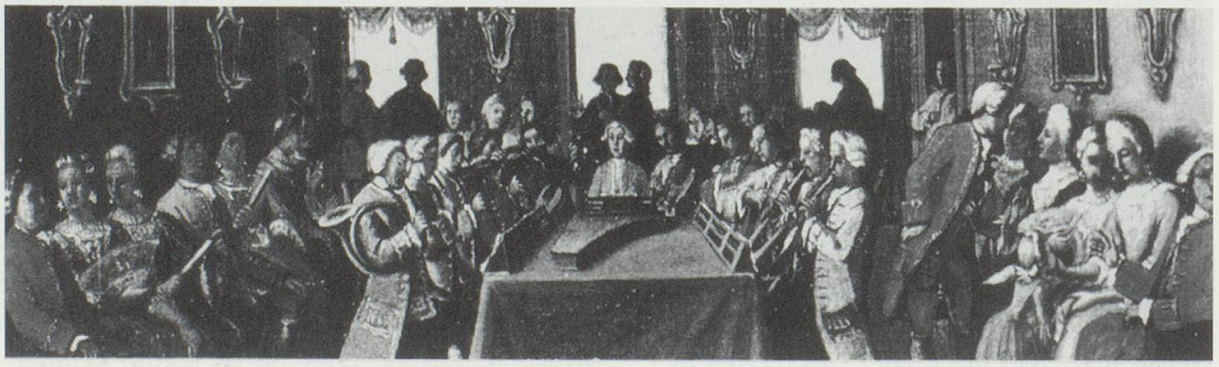


Figure 6. Italian orchestra, late 18th century. (Venice, Casa Goldoni; from Stanley Sadie, *The Elements of Music*, 1986).

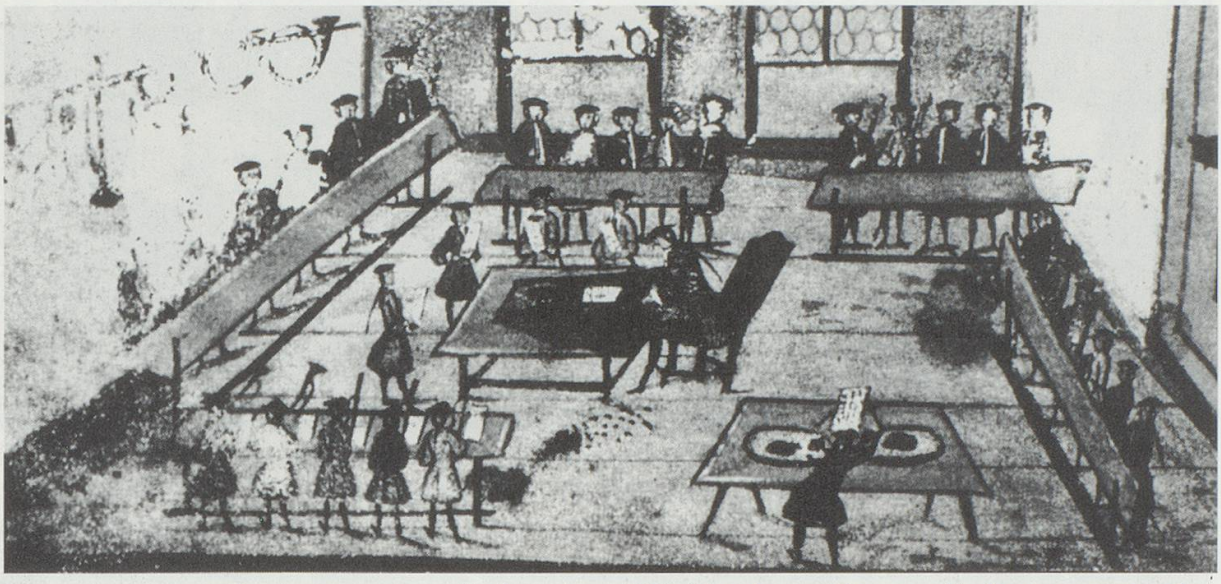


Figure 7. Jena collegium musicum (indoors), c. 1740. (Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe; from Heinrich W. Schwab, *Konzert – Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971 [Musikgeschichte in Bildern IV/2]).

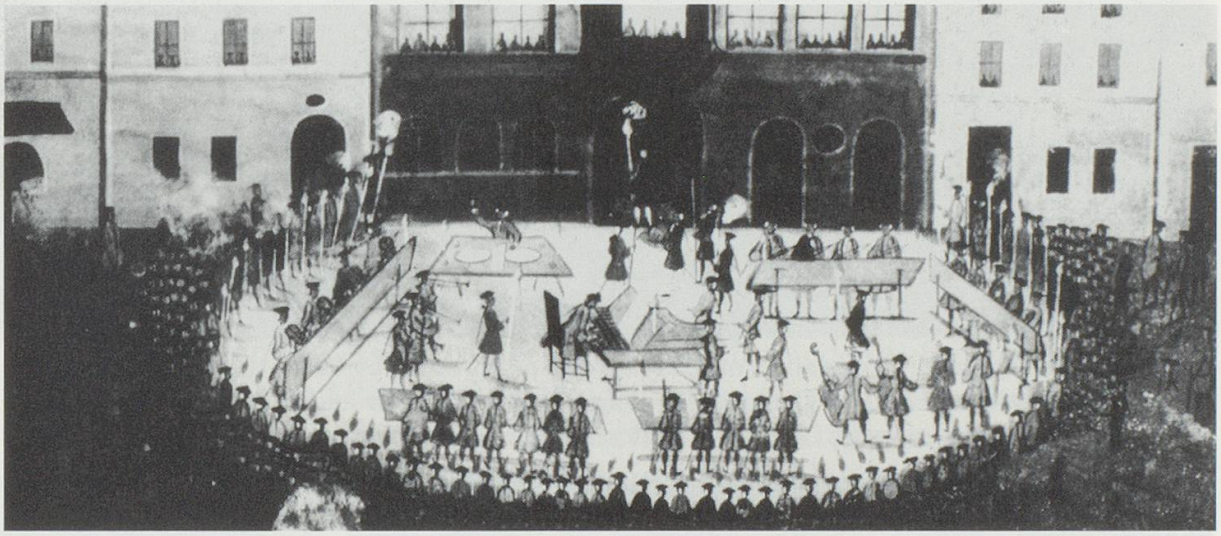


Figure 8. Jena collegium musicum (outdoors), c. 1740. (Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe; from Schwab, op. cit.).

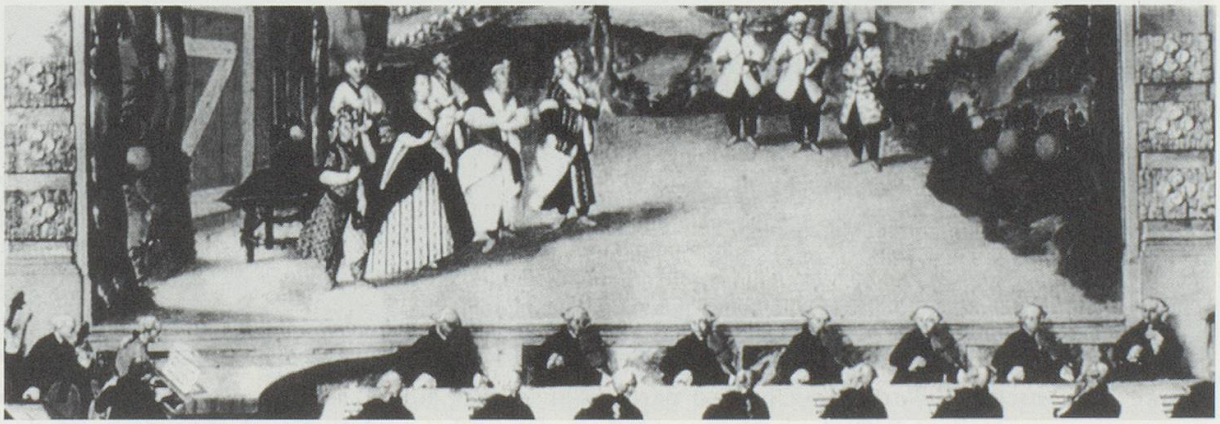


Figure 9. Esterházy opera orchestra, c. 1775. (Munich, Theater-Museum; from Ursula von Rauchhaupt, *Die Welt der Symphonie*, Hamburg 1972).

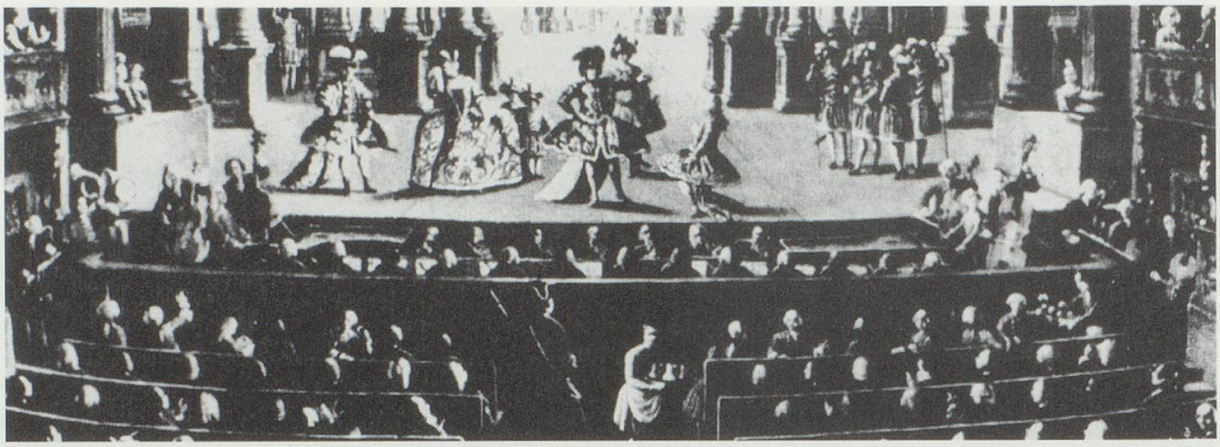


Figure 10. Opera performance in the Teatro Regio, Turin, 1740 – Oilpainting by P. D. Olivero. (Turin, Museo Civico d'Arte Antica; from Hellmuth Chr. Wolff, *Oper – Szene und Darstellung von 1609 bis 1900*, Leipzig, n.d. [Musikgeschichte in Bildern IV/1]).



Figure 11. Performance at Versailles of „La Princesse de Navarre" by Voltaire and Rameau (1745) – Drawing by C. N. Cochin, fils. (Paris, B. N., Opéra; from François Lesure, *L'opéra classique français*, Geneva 1972 [Iconographie musicale 1]).

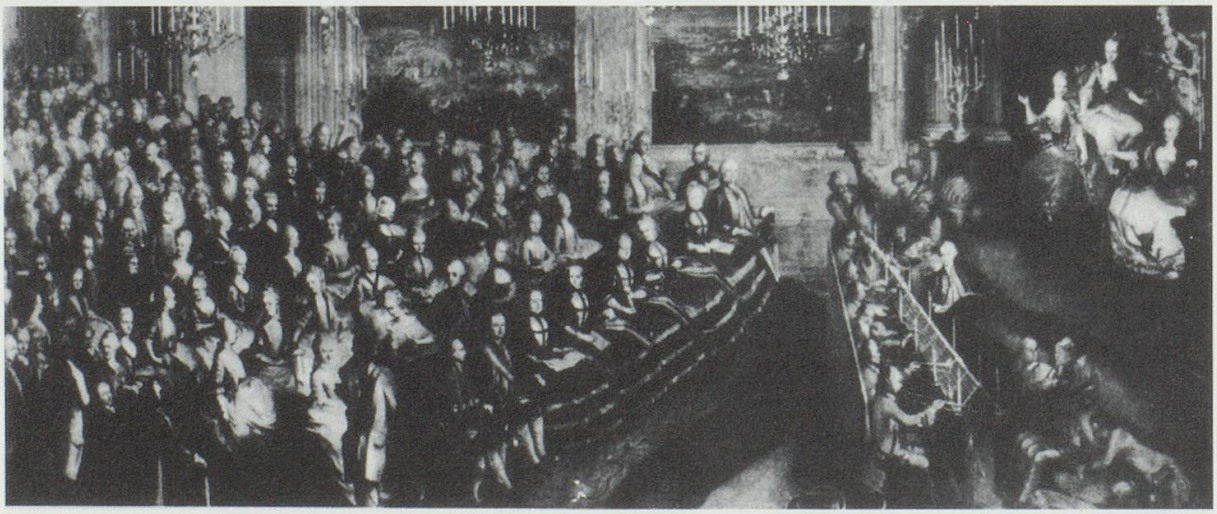


Figure 12. Gluck's *Il Parnasso Confuso* performed for the Royal Family, Vienna 1765 – Oil painting by J. F. Greipel. (Vienna, Hofburg; from Christoph W. Gluck, *Sämtliche Werke*, Abt. III, Bd. 25, *Il Parnaso confuso* , ed. B. Baselt, Kassel etc. 1970).

ZUR MITWIRKUNG DES SOLISTEN AM ORCHESTER-TUTTI BEI MOZARTS KONZERTEN

von MANFRED HERMANN SCHMID

Die Vielfalt geschichtlicher Erscheinungen macht es unwahrscheinlich, daß sich aufführungspraktische Fragen in der ausschließenden Art eines Entweder/Oder überhaupt stellen lassen.[1] Dem Historiker wird es wichtiger sein, zu differenzieren und die jeweiligen Bedingungen zu verstehen. Moderne Aufführungspraxis, und gerade, wenn sie sich „historisch" nennt, ist demgegenüber nicht selten in der Gefahr dogmatischer Erstarrung. Zu den neuen Dogmen zählt das Beteiligungs-Gebot für den Solisten am Orchester-Tutti: „The total absence of piano sound is not one of the composer's options", formuliert Henry G. Mishkin für die Klavierkonzerte.[2] Spätestens seit der Dissertation von Faye Ferguson gilt die solistische Mitwirkung im Tutti als unverzichtbar.[3] Musiker mit Interesse für historische Aufführungspraxis haben sich diese Meinung einstweilen so weit zu eigen gemacht, daß man bereits Mühe haben wird, eine Aufführung von Mozarts Klarinettenkonzert zu hören, ohne daß der Solist im Eingangstutti den Part der ersten Geige mitspielt. Der als „historisch" geltenden Praxis steht aber auch ein musikalisches Unbehagen gegenüber. So ist in Mozarts Bläserkonzerten auffällig, daß die Farbe des Soloinstruments fast regelmäßig im Orchester ausgespart wird. Die Flötenkonzerte verlangen sonst keine Flöten, das Oboenkonzert keine Oboen, zwei der Hornkonzerte keine Hörner und eben das Klarinettenkonzert keine Klarinetten im Ripieno. Dieses offenkundige Trennen in den Klangsphären von Solo und Tutti wird durch die Aufführungspraxis jedoch wieder aufgehoben trotz der Warnung von Eva und Paul Badura-Skoda, die bei den Klavierkonzerten KV 466 und 491 von einem „geradezu dualistischen Charaktergegensatz" gesprochen hatten, der „durch ein dauerndes Mitspielen des Klaviers bei den Streicherstellen ... naturgemäß abgeschwächt würde".[4]

[1] Für Hinweise im Rahmen der Diskussion beim Symposium der Schola Cantorum Basiliensis am 1.4.1992 danke ich Jesper Christensen, Jürgen Eppelsheim und Joshua Rifkin.

[2] Henry G. Mishkin, „Incomplete notation in Mozart's piano concertos", in: *MQ* 61 (1975) 345–359 (349).

[3] Faye Ferguson, *„Col Basso" and „Generalbass" in Mozart's keyboard concertos: Notation, performance theory, and practice*, PhD diss., Princeton U. 1983; UM 83–16796. Eine Zusammenfassung gibt die Autorin in *Early Music* 12 (1984) 437–445 („The Classical keyboard concerto. Some thoughts on authentic performance") und in *Mozart-Jahrbuch* 1984/85, 32–39 („Mozart's keyboard concertos: Tutti notations and performance models").

[4] Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien und Stuttgart 1957, 203.

1. Forschungsgeschichte

Die Entwicklung der Forschungsmeinung läßt sich an einer Reihe von Publikationen im Kontext der *Neuen Mozart-Ausgabe* (*NMA*) verfolgen. Speziell die Vorworte zeugen von einer allmählichen Verschiebung in der Beurteilung.

1957 Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*,Wien und Stuttgart 1957 (S.198–208: „Generalbaß-Spiel")
1958 Paul Badura-Skoda, „Über das Generalbaß-Spiel in den Klavierkonzerten Mozarts", in: *MJb* 1957, Salzburg 1958, S. 96–107.1959 1960
1959 Hermann Beck, Vorwort zu *NMA* V/15,7 (KV 488, 491, 503)
1960 Wolfgang Rehm, Vorwort zu *NMA* V/15,8 (KV 537, 595)
1961 Horst Heussner, Vorwort zu *NMA* V/15,6 (KV 466, 467, 482)
1965 E. u. P. Badura-Skoda, Vorwort zu *NMA* V/15,5 (KV 453, 456, 459)
1972 Marius Flothuis, Vowort zu *NMA* V/15,1 (KV 175, 382, 238, 242)
1975 Marius Flothuis, Vowort zu *NMA* V/15,4 (KV 449, 450, 451)
1976 Christoph Wolff, Vorwort zu *NMA* V/15,3 (KV 413, 414, 415)
1976 Christoph Wolff, Vorwort zu *NMA* V/15,2 (KV 246, 271, 365)

Auf der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1957 mußte eine Entscheidung über das Editionsverfahren im Hinblick auf die Klavierkonzerte getroffen werden. Damals referierte Paul Badura-Skoda Fragen der Quellenkenntnis, der Problemstellung und möglicher Lösungen. Sein glänzender, in allen musikalischen Fragen ungemein kenntnisreicher und sensibler Beitrag, der sich auf ein Kapitel seines gemeinschaftlich mit Eva Badura-Skoda verfassten Buches „Mozart-Interpretation" stützen konnte und im Mozart-Jahrbuch 1958 gedruckt erschien, vertrat die These, daß mit notierten Tutti-Vermerken generell Spielhinweise gemeint sind, die freilich nicht „durchwegs" und nicht immer „wörtlich" auszuführen seien, zumal der moderne Flügel sich dazu wenig eigne. Außerdem wäre immer mit graduellen Unterschieden je nach Besetzungsstärke und Qualität des Orchesters zu rechnen. Ferner unterschied Badura-Skoda zwischen reiner Stimm-Verdopplung, nämlich wenn die linke Hand den Baß verstärkt, und Generalbaß in den Fällen, wo die rechte Hand tätig werden müsse. Als Editionsprinzip empfahl er, die Tutti-Angaben in der Solostimme „originalgetreu" mitzuteilen und von KV 175 bis 415 moderne Generalbaß-Aussetzung im Kleinstich zuzufügen.

Die *Neue Mozart-Ausgabe* unter der damaligen Editionsleitung von Ernst Fritz Schmid ist dem weitreichenden zweiten Vorschlag nicht gefolgt, wohl aber dem ersten. Ein Problem war nur, was als „originalgetreu" zu gelten hatte. In der Solostimme stehen beim Tutti gewöhnlich eingetragene Noten, in der Partitur dagegen nur colla-parte-Vermerke. Die Entscheidung fiel für das komplette Ausschreiben, was im Kontext einer Partiturumstellung nach modernen Kriterien[5] allerdings ein völlig neues Erscheinungsbild schuf, welches das

[5] „Normalisieren" nannte Wolfgang Rehm im seinem Vorwort von 1960 das Verfahren (*NMA* V/15,8, S.XXVIII).

Mißverständnis barg, in der aufdringlichen Hervorhebung eines Elements, das in Mozarts Kompositionsniederschrift denkbar nebensächlich behandelt wird, für seine Isolierung im Sinne eines weiteren „solistischen Anteils" auf zweiter Ebene zu sorgen.

Für den ersten, 1959 erschienenen Konzertband (mit KV 488, 491 und 503) zeichnete dann Hermann Beck als Herausgeber verantwortlich. Seiner Meinung nach war die Diskussion, wie der edierte Notentext zu verstehen sei, noch nicht abgeschlossen: „Inwieweit nun die Notierung der Klavierbaßstimme in Tuttiabschnitten nur ein konventionelles Relikt aus früheren Praktiken darstellt oder tatsächlich ein Generalbaßspiel meint, blieb bis heute umstritten" (1959, S. X). In den Folgebänden wurden Bedenken gegen eine Tutti-Beteiligung des Solisten jedoch immer leiser. Horst Heussner zeigt sich von „praktiziertem Generalbaß-Spiel" überzeugt (1961, S. XI). Die Badura-Skodas wollten Einschränkungen nur noch für den modernen Konzertflügel gelten lassen („... solange nicht Hammerklaviere nachgebaut und verwendet werden ...", 1965, S. XII). Wohlbegründete Einwände von Walter Lebermann blieben unberücksichtigt, ja wurden nicht einmal bibliographisch nachgewiesen.[6] Ihre endgültige Verfestigung erfuhr die Solo-Beteiligungs-Position, als aus Gründen der Quellenlage jene Konzerte zur Edition kamen, für die Autographe nicht zur Verfügung standen.[7] Denn das Stimmenmaterial, auf das man sich nun primär stützen mußte, schien in seiner Mitteilung noch viel suggestiver und unmißverständlicher. „In allen Klavierkonzerten rechnet Mozart an den Tutti-Stellen mit einer Beteiligung des Klaviers als Generalbaßinstrument, was in den frühen Konzerten durch Bezifferung des Basses angedeutet, in den späteren durch die Bezeichung ‚col Basso' gefordert wird", schreibt Marius Flothuis (1972, S. X) und zieht die Konsequenz, daß „das Klavier gleichzeitig als Solo- und Generalbaßinstrument verwendet" wird (1975 S. XII). Hatte Badura-Skoda ein gelegentliches Pausieren wenigstens noch zugelassen, wird es von Christoph Wolff regelrecht verboten: „Das Soloinstrument hat während der Tuttipartien nicht zu pausieren, sondern ‚col Basso' bzw. im schlanken Generalbaß mitzuwirken oder auch nur die linke Hand (‚tasto solo') mitgehen zu lassen" (1976, Band 3, S. XIII). Seine Lesung der Quellen kulminiert in der Aussage, daß der Schriftanteil für den Solisten im Tutti nicht nur als Aufführungskonvention, sondern in hohem Sinne als „integrierter Bestandteil der kompositorischen Faktur" zu verstehen sei: „Die notierten Generalbaßpartien

[6] Walter Lebermann, „Zur Frage der Eliminierung des Soloparts aus den Tutti-Abschnitten in der Partitur des Solokonzerts", in: *Mf* 14 (1961) 200–208.

[7] Es handelt sich um einen Teil der kriegsbedingt ausgelagerten Berliner Bestände, von polnischen Stellen der Universitätsbibliothek Krakau angegliedert, die bekanntlich seit 1979/80 wieder zugänglich sind (dazu: *Neue Mozart-Ausgabe.* Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 29.–30. Mai 1981, hrsg. von der Editionsleitung: Dietrich Berke, Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm; Redaktion Dorothee Hanemann, Kassel 1984).

sind zumindest bei KV 246 und 271 deutlich und dokumentierbar ein integrierter Bestandteil der kompositorischen Faktur und des klanglichen Erscheinungsbildes der Konzerte. Sie widersprechen der heute gängigen Ansicht, daß sie auch bei den früheren Klavierkonzerten Mozarts lediglich als ein aufführungspraktisches Hilfsmittel anzusehen sind, auf das ohne weiteres verzichtet werden kann" (1976, Band 2, S. XIII).

Editorische Festlegungen und Quellenbewertung schienen am Beispiel der Klavierkonzerte längst geklärt und in ihrem Verständnis gesichert, als die Reihe an Konzerte anderer Besetzungen kam. Eine Diskussion wurde nicht mehr geführt.

1975 Christoph-Hellmut Mahling, Vorwort zu *NMA* V/14,2 (KV 190, 364)
1977 Franz Giegling, Vorwort zu *NMA* V/14,4 (KV 622)
1981 Franz Giegling, Vorwort zu *NMA* V/14,3 (KV 191, 313, 314, 315)
1983 Ch.-H. Mahling, Vorwort zu *NMA* V/14,1 (KV 207, 211, 216, 218f)
1987 Franz Giegling, Vorwort zu *NMA* V/14,5 (KV 412, 417, 447, 495)

Christoph-Hellmut Mahling teilt lakonisch ohne Quellenangaben mit: „Daß der Solist, der ohnehin nur als primus inter pares galt, in den Tutti-Abschnitten den Part der ersten Violinen mitspielte, gehörte ebenfalls zu den Selbstverständlichkeiten der Zeit, nach denen sich auch heute gerichtet werden sollte" (1983, S. XII). Das Auffüllen von Solostimmen in der Partitur mit Tuttiabschnitten wird selbst dann die Regel, wenn verläßliche Quellen fehlen. Beim Klarinettenkonzert ist dieses Faktum für die Partitur-Rekonstruktion nicht einmal mehr einer Erwähnung im Vorwort oder Kritischen Bericht wert.

Wie immer bei aufführungspraktischen Fragen geht die Diskussion einerseits um Schrift, andererseits um Klang. Einer Deutung des Quellentextes muß die Klärung seiner Lesarten vorausgehen. Bei der Auseinandersetzung um die Mitwirkung des Solisten im Tutti ist statt von Schrift nurmehr von Klang gesprochen worden. An die Stelle von Sachverhalts-Beschreibung – seit 1972 wurden bei Mitteilungen über Quellen aus „mitgeschriebenen" Noten ausnahmslos „mitgespielte" Noten – ist ersetzend Interpretation getreten.[8] Eine erneute Diskussion muß deshalb zunächst zu Fragen der Schrift zurückkehren. Wo mein Beitrag sich auf eigene Quellenprüfung stützt, handelt er von den Klavierkonzerten Mozarts. Die Quellenlage darf hier, zumindest für die Werke KV 238 bis 466, als nahezu ideal gelten. Erhalten sind nämlich neben den autographen Partituren auch noch authentische und nach diesen

[8] Die voreilige und diskussionslose Gleichstellung von „schreiben" und „spielen" nimmt bereits Henry G. Mishkin vor: „By writing *col basso* in the lower staff of the piano part Mozart shows that he requires the piano to play in the orchestral tuttis" (1975, 349).

Partituren kopierte Aufführungsmaterialien.[9] Eine Edition, die gleichermaßen beide Komplexe hätte zugrundelegen können, gibt es jedoch der erwähnten Umstände wegen nicht (vgl. Anm. 7). Der Alten Mozart-Ausgabe lagen die Autographe vor, der *Neuen Mozart-Ausgabe* die Stimmen.

2. Der Quellenbefund

Partitur und Stimmen unterscheiden sich in der Notationstechnik ganz wesentlich. Voll ausgeschriebene Tuttipassagen kommen in Mozarts Autographen nicht vor. Die Partitur gibt, wenn überhaupt, nur abgekürzte Hinweise. Bei Konzerten für ein Melodie-Instrument lassen sich drei Varianten unterscheiden:

– Mozart schreibt einige Noten textgleich mit der ersten Geige und kürzt dann ab: mit „col primo Violino" oder mit „unisono" (Violinkonzerte KV 211 und 218; Faksimile *NMA* V/14,1, S. XVI und VXIII).

– Mozart trägt von vornherein nur den Verweis auf eine andere Stimme ein: „con violino primo unisono" oder „col 1mo violino" (Violinkonzerte KV 207 und 219; Faksimile *NMA* V/14,1, S. XV und XIX).

– Mozart läßt das System der Solostimme im Tutti völlig leer.

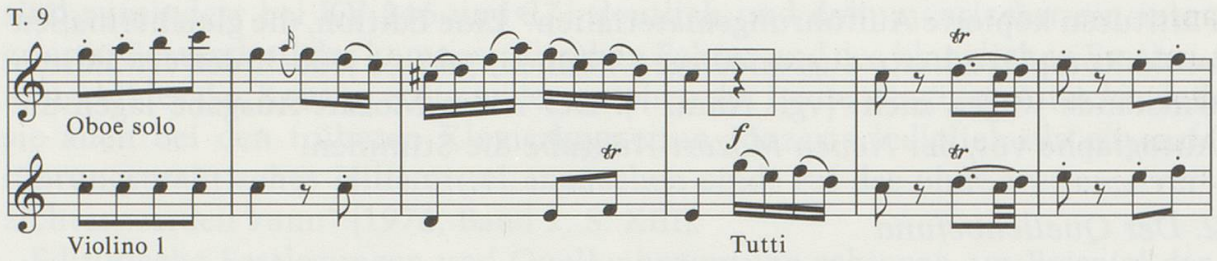
Folge ist, daß in den ersten beiden Fällen der Kopist, wenn er die Solo-Stimme ausschreibt, statt Pausen Noten aus der Tutti-Violine mit einträgt. Diese Praxis war ihm wohl so geläufig, daß er auch beim Fehlen eigener Vermerke wie in Fall 3 Passagen umkopiert. Die Bezugsstimme ist gewöhnlich der Nachbar bzw. eigentliche Platz-Halter in der Partitur. Mozart schreibt bei Melodie-Instrumenten eine einzelne Solostimme regelmäßig am Ort der ersten Geige, nämlich im obersten System.[10] Die erste Geige rückt eine Zeile tiefer in der Partitur. Auch der Bläsersolist bekommt so Passagen aus der Violine 1 in seine Stimme.[11] Das belegt beispielsweise das authentische Salzburger Aufführungsmaterial zum Oboenkonzert KV 314 (Faksimile *NMA* V/14,3, S. XIV). Mozarts nicht erhaltenes Autograph dürfte in die Kategorie 3 gehört haben. Der Kopist mußte selbständig entscheiden. Daraus vermutlich erklären sich gewisse Eigenarten der Quelle.[12]

[9] Die Herkunft dieser Stimmensätze aus dem Besitz Nannerl Mozarts, aufbewahrt im Musikarchiv des Benediktinerstifts St. Peter zu Salzburg, war erst 1983 zu klären (Manfred Hermann Schmid, „Nannerl Mozart und ihr musikalischer Nachlaß", in: *MJb* 1980–83, 140–147; vgl. ders., „Musikalien des Mozartschen Familienarchivs im Stift St. Peter", in: *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, hrsg. von P. Petrus Eder OSB und Gerhard Walterskirchen, Salzburg 1991, 173–185).

[10] Klaus Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970, 153.

[11] Diesen Geigenbezug hat bei Oboenkonzerten Walter Lebermann auf der Basis von Mannheimer und Pariser Repertoire quellenmäßig mit zahlreichen Beispielen belegt (1961, 202–204).

[12] Franz Giegling fand sie im Hinblick auf das „Mitspielen des Solo-Instruments" im Tutti „nicht unbedingt überzeugend und musikalisch" (*NMA* V/14,3, Vorwort X); in der Ausgabe sind die Tutti-Einträge des Kopisten in die Partitur aufgenommen und mit Kleinstich kenntlich gemacht.



Notenbeispiel 1: Oboenkonzert KV 314, 3. Satz, nach *NMA* V/14,3, S.119f

Als Spielanweisung verstanden, überraschen die Ergänzungen durch Ungereimtheiten, die man von einem professionellen Kopisten, der in der Regel auch Musiker war, nicht erwarten würde. So gibt es bei der Nahtstelle im Finale (T. 12) einen Bruch, der offenbar damit zusammenhängt, daß der Kopist *nach ganzen Takten* zuordnet und deshalb im Schlußtakt des Solo noch eine Pause schreibt, so daß der Auftakt zum Orchesterthema im Solo fehlt.[13] Ganztaktgrenzen kennzeichnen auch Mozarts eigene Hinweise. Ausgeschriebene Noten beginnen und enden immer wieder mit einem Taktstrich.[14]

Eine Sonderstellung in der Notierunsgpraxis haben die Klavierkonzerte. Das zeigt bereits die Partituranordnung. Die Solostimme steht an eigener Stelle, nämlich immer in unmittelbarer Nähe des Basses. Die Zuordnung aus der Tradition des Generalbasses ist noch so stark, daß Mozart ausnahmslos an ihr festhält. So nimmt er beim angefangenen Doppelkonzert für Violine und Klavier KV Anh. 56 (Faksimile in *NMA*, S. XVIII) lieber in Kauf, daß die Soloinstrumente in der Partitur getrennt werden, als den Sonderplatz für das Klavier aufzugeben: Die Geige steht ganz oben, das Tasteninstrument unten über dem Basso-System. Ähnlich den anderen Konzerten finden sich auch beim Klavier „col"-Vermerke für Tutti-Übertragungen in die Solostimme. Und wieder gibt das Nachbarsytem den Bezug. Dieses System ist jetzt der Baß. In den Autographen steht deshalb jeweils in der Zeile für die linke Hand ein „col Basso" oder abgekürzt „ColB", das gelegentlich wie beim c-moll-Konzert KV 491 auf jeder neuen Seite wiederholt wird. Aus dem Nachbarschaftsbezug erklärt sich auch die Anordnung des Klaviers *über* dem Baß; würde es ganz unten stehen, liefen weniger günstig rechte Hand und Basso parallel.

Der Kopist schreibt also bei Klavierkonzerten den Orchesterbaß in die Solostimme. Wenn Platzgründe es nahelegen, genügt sogar die Mitteilung auf einem System. So ist für das d-moll-Konzert KV 466 bei dem kopierten Stimmenmaterial, das Leopold Mozart 1785 nach seinem Wiener Besuch in Salzburg

[13] Daß es sich nicht um eine „Atemstelle" für den Bläser handelt, zeigen ähnliche ganztaktorientierte Fälle in den Klavierkonzerten (vgl. Horst Heussner, Vorwort 1961, S. XI, Anm. 38).

[14] Auf diese Schreibgewohnheit hat Horst Heussner bei den Klavierkonzerten aufmerksam gemacht (*NMA* V/15,6, S. XI, speziell Fußnote 38).

anfertigen läßt,[15] für den Anfang des ersten Satzes lediglich ein System benutzt, weil das Eingangsritonell so auf eine Seite paßt. Die Stimme sieht von der Überschrift „Cembalo" abgesehen[16] aus wie ein gewöhnlicher Baß. Erst beim Umblättern, mit dem ersten Solo, wechselt der Kopist auf die dann durchgängig beibehaltenen zwei Systeme des Klaviers.

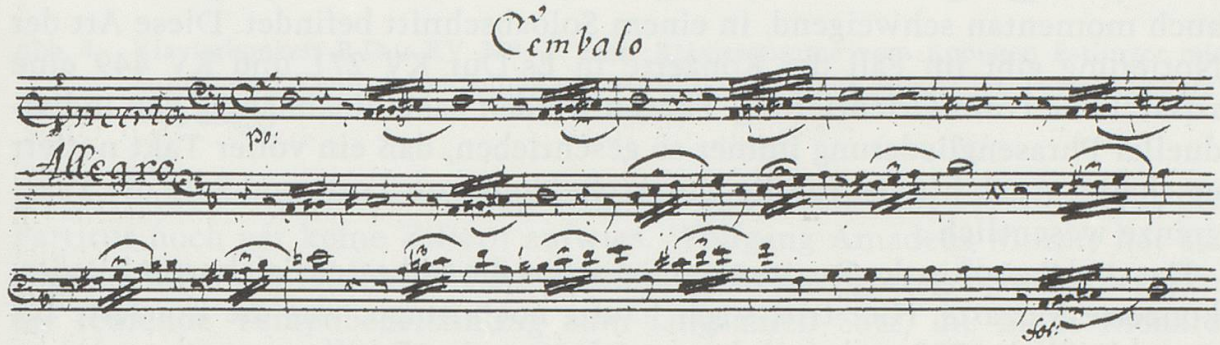


Abb. 1: Klavierkonzert d-moll KV 466, Solostimme, Beginn der 1. Seite (St. Peter, Salzburg: Moz 275.1)

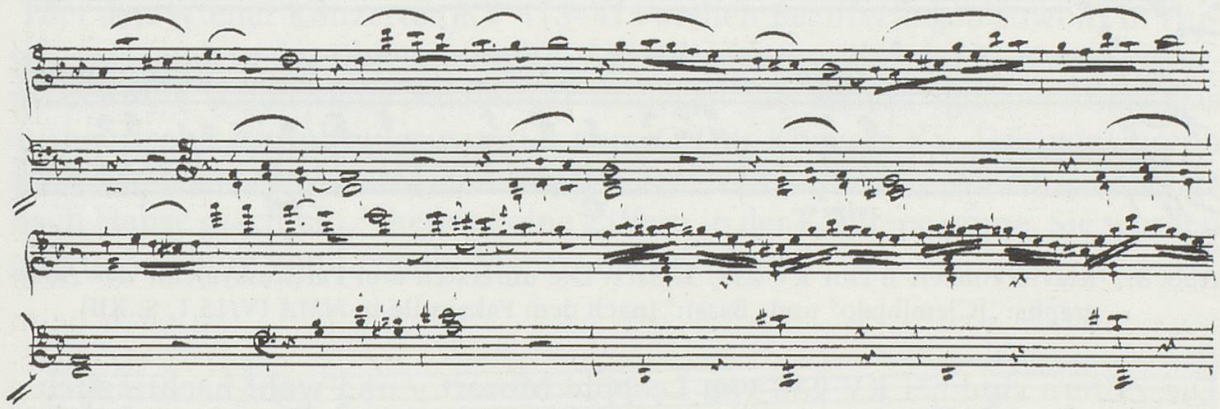


Abb. 2: Klavierkonzert d-moll KV 466, Solostimme, Beginn der 2. Seite (St. Peter, Salzburg: Moz 275.1)

Im Normalfall allerdings ist die Klavierstimme von Anfang an in Zeilenpaaren vorrastriert. Der Basso der Partitur wird in das System der linken Hand

[15] St. Peter Salzburg, Moz.275.1 (Manfred Hermann Schmid, *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Katalog I: Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn*, Salzburg 1970). Vgl. Horst Heussner in NMA V/15,6, Kritischer Bericht 1986, f/14–15.

[16] Die nur im modernen Wortgebrauch mißverständliche Instrumentenangabe bezieht sich nicht auf die Mechanik, sondern die Korpusform. Mozart will das große Modell mit Flügelumriß vorgeschrieben wissen (vgl. zur Terminologie wie zur lokalen Instrumentengeschichte Eva Badura-Skoda, „Prolegomena to a history of the Viennese fortepiano", in: *Israel Studies in Musicology* II, Jerusalem 1980, 77–99, hier 84f). In Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis ist KV 466 als „Klavier Konzert" eingetragen.

eingetragen, das System der rechten Hand mit Pausen gefüllt.[17] Eine spezielle verbale Kennzeichnung von Solo und Tutti erübrigt sich dabei, weil das Solo durch Ausfüllen des oberen Systems angezeigt ist. Im Mozartschen Familienkreis war aber noch eine andere Technik üblich: Wenn Nannerl die Klavierstimme für ein Konzert kopiert, läßt sie das obere System im Tutti einfach leer. Pausen für die rechte Hand zeigen dagegen an, daß der Spieler sich, wenn auch momentan schweigend, in einem Soloabschnitt befindet. Diese Art der Notierung gibt im Fall der Konzerte in Es-Dur KV 271 und KV 449 eine zusätzliche Form-Orientierung. Pausen werden dabei unabhängig von individueller Phrasengliederung immer so geschrieben, daß ein voller Takt notiert erscheint. Auch hier ist für die Unterscheidung von Tutti und Solo die Taktgrenze wesentlich.

Das „col Basso" in der Partitur kennen schon die frühesten Salzburger Klavierkonzerte Mozarts. Hier tritt sogar häufig noch hinzu, was die Konzerte bis einschließlich 1783 mehrfach kennzeichnet – eine Bezifferung:

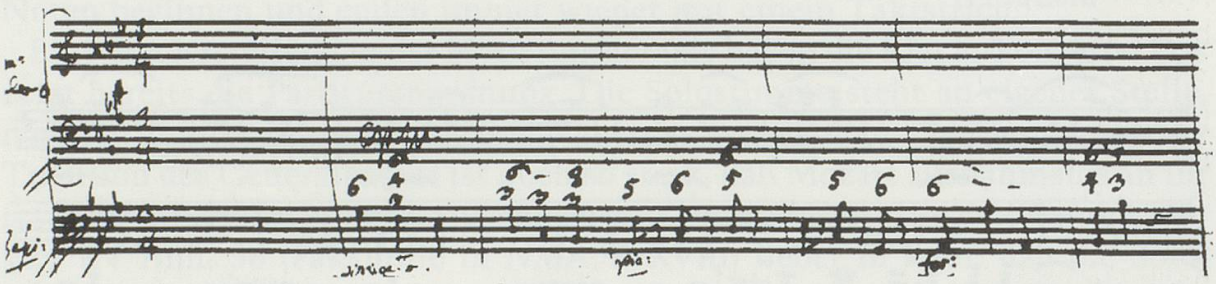


Abb. 3: Klavierkonzert B-Dur KV 238, 2. Satz. Die untersten drei Partitursysteme des Autographs: „[C]em[b]alo" und „Bassi:" (nach dem Faksimile in *NMA* IV/15,1, S. XII)

Die Ziffern sind bei KV 238 von Leopold Mozart – und wohl nachträglich – eingetragen worden. Auch gelten sie der Gewohnheit nach, Bezifferung bei ausreichendem Platz *über* die Noten zu schreiben, nicht dem Klaviersystem, sondern dem Basso.[18] Im Fall des Es-Dur-Konzerts KV 271 tritt dann in der Tat eine Bezifferung bei der Basso-Stimme des Orchestermaterials auf[19] – Indiz dafür, daß Bezifferungen sich nicht ausschließlich an den Solisten wenden müssen.

Die Bezifferung im Autograph von KV 238 ist bezeichnenderweise in die Solostimme gar nicht übertragen worden:

[17] Auf die Pausensetzung der Kopisten hat Marius Flothuis 1972 hingewiesen (*NMA* V/15,1Vorwort, S. IX).

[18] Vgl. hingegen Marius Flothuis in *NMA* Krit. Ber. 1991, a/52: „Die Bezifferung ist von Leopold Mozart in das System der Bassi bzw. in das untere System des Cembalo eingetragen."

[19] Dieses Faktum ist in Vorwort wie Kritischem Bericht der *NMA* unerwähnt geblieben.

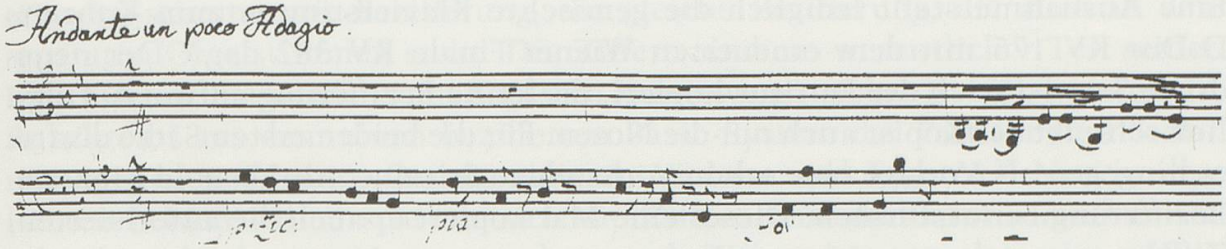


Abb. 4: Klavierkonzert B-Dur KV 238, 2. Satz, Klavierstimme vom Kopisten Estlinger mit autographer Tempobezeichnung von Wolfgang Amadeus Mozart (St. Peter, Salzburg: Moz 230.1)

Der Grund könnte hier allerdings sein, daß zum Zeitpunkt des Kopierens die Partitur noch gar keine Ziffern aufwies. Wolfgang Amadeus Mozart hat sie aber auch bei der Durchsicht der Stimme nicht nachgetragen, wohl dagegen die fehlende Tempobezeichnung zum langsamen Satz, die nicht Richard Estlinger als Kopist, sondern Mozart selbst vergessen hatte. Im Autograph (vgl. Faksimile in *NMA* IV/15,1, S. XII) war nichts gestanden, was abzuschreiben gewesen wäre.

Bei den Wiener Konzerten KV 413–415 stehen Bezifferungen sowohl in Partitur als auch in der Klavierstimme. Auffällig ist nur, daß der Kopist gleichermaßen wie schon seine Salzburger Kollegen die Ziffern ignoriert hat. Das authentische Aufführungsmaterial zum C-Dur-Konzert KV 415, von Joseph Arthofer nach dem Autograph kopiert und von Wolfgang Amadeus Mozart nach Hause geschickt,[20] kennt keine Ziffern in der Klavierstimme. Sie wurden erst in Salzburg von Leopold Mozart nachgetragen.

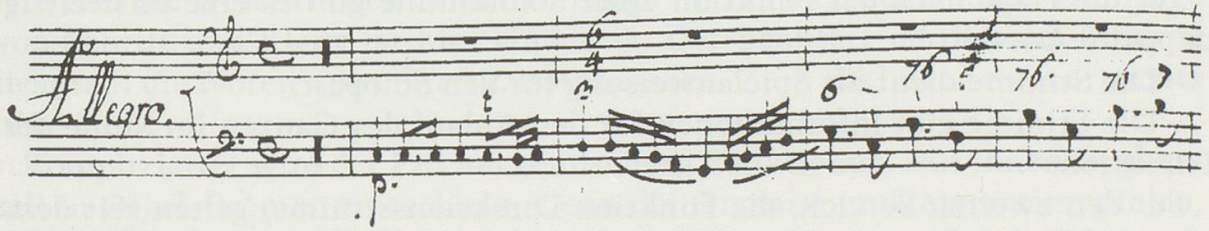


Abb. 5: Klavierkonzert C-Dur KV 415, Klavierstimme vom Kopisten Arthofer, mit Bezifferung von Leopold Mozart (St. Peter, Salzburg: Moz 260.1)

Noch beim Klavierkonzert KV 466 erwähnt Leopold seine Gewohnheit, Ziffern selbst zu ergänzen.[21] Sie werden deshalb nie von Kopisten geschrieben.

[20] Zu dieser Handschrift s. Manfred Hermann Schmid 1991, 175, zur Identifizierung des Schreibers durch Dexter Edge *NMA* V/15,3, c/17.

[21] „Wenn ich das andere Concert hinaus schike, kannst mir dieses wieder herein schicken, damit die *Ziffern* darauf schreiben kann" (5.1.1786, *Briefe*, ed. Bauer/Deutsch, III, 483).

Eine Ausnahme stellt lediglich die gemischte Klavierstimme zum Konzert D-Dur KV 175 mit dem erneuerten Wiener Finale KV 382 dar.[22] Der neue dritte Satz ist nach der Partitur kopiert, die keine Bezifferung aufweist. Folglich schreibt der Kopist auch nur die Noten. Für die beiden ersten Sätze dürfte er hingegen als Vorlage eine schon vorhandene Stimme mit Leopold Mozarts Bezifferung benutzt haben. Dieses eine Mal kopiert er auch die autorisierten Ziffern.

Einen Sonderfall an Schriftlichkeit bedeutet das Konzert KV 246 (Faksimile in *MJb* 1958, neben S. 96). Hier sind statt einer Bezifferung in die vom Kopisten erstellte und mit Pausen im oberen System gefüllte Klavierstimme Noten eingefügt worden – und zwar von der Hand Wolfgang Amadeus Mozarts. Damit ist nun freilich ein ganz unbezweifelbarer Beweis erbracht, daß der Pianist auch außerhalb der Soli gespielt hat. Es wird aber geprüft werden müssen, ob man alle Einzelfälle zu einem Gesamtbefund addieren und die Quellenauskünfte zu KV 246 so generalisieren darf, als gäbe es nur eine einzige Möglichkeit, Konzerte zum Erklingen zu bringen.

3. Direktionsstimmen

[a] vokal

Bei gleicher Schriftgröße gelten dem modernen Leser alle Zeichen gleich. Sie gehören ein und derselben Kategorie an. Und wenn sie in einer Stimme stehen, werden sie als Anweisung zum Spielen verstanden. Von Partien, die davon ausgenommen sind, erwarten wir typographische Differenzierung wie bei den Stichnoten. „Stumme" Schrift hat aber ihre Sondertraditionen in der Geschichte. Abhängig sind sie von den Funktionen eines Stimmheftes.

Für die Frage nach der Funktion einer Solostimme gibt es eine unstreittig doppelte Antwort:[23]

– Die Stimme dient als Spielanweisung für den Solopart.

– Die Stimme gibt Informationen für den Ablauf des Ganzen im Sinne der Direktion.

Für den zweiten Bereich, die Funktion Direktionsstimme, gelten seit dem 17. Jahrhundert eigene und bis mindestens Ende des 18. Jahrhunderts gültige Regeln. Wenn im Salzburger Dom zu Bibers oder Mozarts Zeiten Musik gemacht wird, schlägt der komplizierten räumlichen und akustischen Verhältnisse wegen ein Dirigent den Takt.[24] Vor sich hat er keine Partitur, sondern

[22] St. Peter Salzburg, Moz 340.2 (Manfred Hermann Schmid 1970, 68). Die Stimme ist einheitlich in einem Zug in einem einlagigen Heft von sechs Doppelblättern geschrieben; KV 382 beginnt auf der Rückseite vom Ende des zweiten Satzes. Die Stimme kann also nicht vor März 1782 entstanden sein.

[23] Vgl. Walter Lebermann 1961, 205f; Henry G. Mishkin 1975, 349; Faye Ferguson 1984, 437f.

[24] Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, mschr. Diss. Salzburg 1972.

eine Baßstimme mit Bezifferung, die gleiche Bezifferung, die auch in den separaten Orgelstimmen steht. Die Ziffern sind ein wesentlicher Teil seiner Information. Sie werden vom Kopisten keineswegs mechanisch übernommen. Er schreibt aus dem einen bezifferten Basso-System der Partitur fünf Stimmen: Battuta, Organo, Organo ripieno, Violone und Fagotto.[25] Nur in den letzten beiden Fällen spart er sich die Ziffern. Für die Batutta muß er sie schreiben. Nicht nur Noten, sondern auch Ziffern können also reinen Hinweischarakter haben.

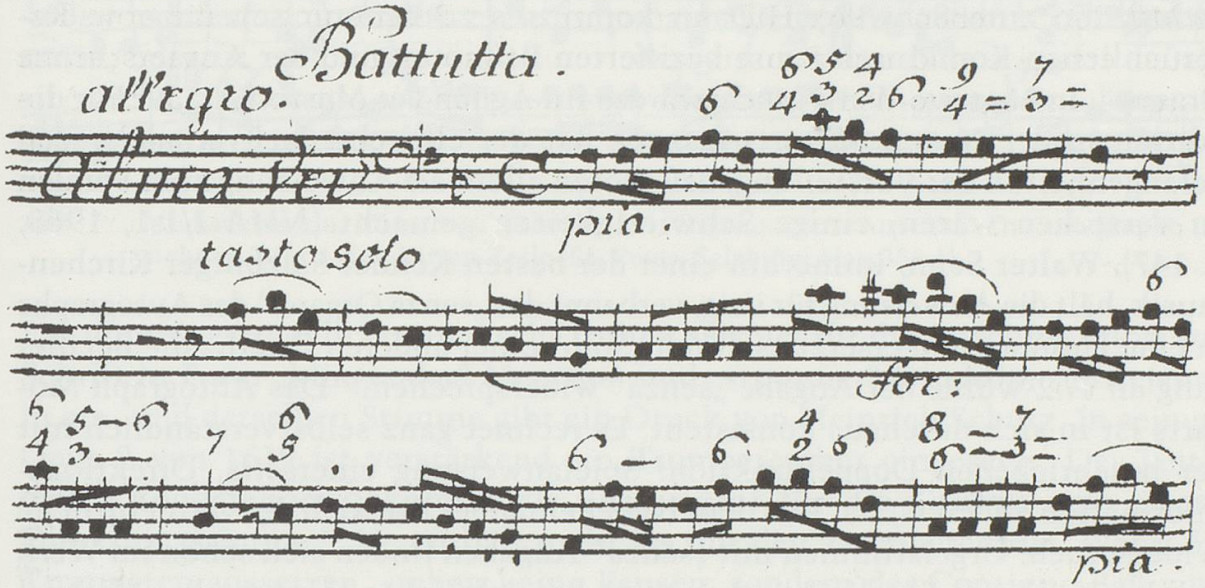


Abb. 6: Alma Dei Creatoris KV 277: „Per la Battutta" (St. Peter, Salzburg: Moz 205.1)

Die Stimme gibt dem Kapellmeister die nötigen Informationen über den Verlauf und die wesentlichen Stimmvorgänge im musikalischen Satz. Die Frage von Schrift und Klang ist hier eindeutig. Der Benutzer der Battuta-Stimme liest still die Noten samt ihren Zusatzangaben. Zum Erklingen trägt er nichts bei.

Komplizierter wird der Fall bei gemischten Funktionen. Mit ihnen ist generell in Orgelstimmen zu rechnen. Denn der Organist muß einerseits spielen, andererseits Leitungsaufgaben übernehmen. Bei kleinerer Besetzung ist er Alleindirigent, in Salzburg so beispielsweise an der Stiftskirche St. Peter. Bei großer Besetzung kommt ihm immerhin noch die Aufgabe eines Subdirigenten zu. Im Salzburger Dom hat er seinen Platz auf der Solistenempore in unmittelbarer Nähe des dirigierenden Kapellmeisters.

Wenn ein Spieler schweigen soll, wird das üblicherweise durch Pausen angezeigt. Eben das macht für den Organisten keinen Sinn: aus Pausen kann er nicht dirigieren. Er braucht auch dann, wenn er nicht spielen soll, Noten und zusätzlich zur Orientierung über den musikalischen Satz auch Ziffern. Signal

[25] Manfred Hermann Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing 1976, 251–254.

für mögliches Pausieren ist für ihn immer der Schlüsselwechsel. Sowie der Baß aussetzt, wird der Generalbaßspieler in Basso-seguente-Manier durch einen neuen Schlüssel über die augenblicklich tiefste Stimme informiert; das kann der Sopran sein.[26] Dem Organisten ist freigestellt, höhere Stimmen stützend mitzuspielen oder im Vertrauen auf die Fähigkeiten seiner Musiker bloß zuzuhören und mitzulesen. Im Normalfall wird er wohl spielen; Musiker sind bekanntlich leichter zum Spielen als zum Pausieren zu bringen. In besonderen Fällen verweigert der Komponist dem Orgelspieler aber das Spiel und zwingt ihn zum Schweigen. Dann kommt es zu der nur scheinbar widersprüchlichen Kombination von bezifferten Baßnoten und der Angabe „senza Organo". In Mozarts Werk geschieht das im Agnus der Messe KV 139. Für die Edition in der *Neuen Mozart-Ausgabe* hat der einfache Sachverhalt wegen Befangenheit in der Vorstellung, daß Noten allein als Anweisung zum Spielen zu verstehen wären, einige Schwierigkeiten gemacht (*NMA* I/1:1, 1968, S. 147). Walter Senn, immerhin einer der besten Kenner Salzburger Kirchenmusik, hält die Anweisung für irrig, verbannt das „senza Organo" des Autographs in eine Fußnote und ersetzt es durch „Solo" einer anderen Quelle: die Bezifferung ab T. 2 würde der Angabe „senza" widersprechen.[27] Das Autograph Mozarts ist in sich durchaus konsistent. Es rechnet ganz selbstverständlich mit der beschriebenen Doppelfunktion: Spielanweisung einerseits, Direktionsinformation andererseits. Aus dem Nebeneinander löst sich der vermeintliche Widerspruch. Orgelstimmen mit „senza"-Angaben finden sich schon im Werk von Johann Ernst Eberlin[28] und dann in beträchtlicher Häufung bei Michael Haydn. Bei dem 1778 für St. Peter angeschafften Material zur Missa S. Nicolai ist die Orgelstimme vom Komponisten selbst durchkorrigiert worden.[29] In einer der vielen kleinen „senza Organo"-Stellen, nämlich beim „Et resurrexit" des Credo, ergänzt Michael Haydn eigenhändig eine Ziffer „7". Ziffern selbst in einer Stimme für Tasteninstrument sind also kein verläßliches Argument für klingende Realisierung.

[26] Moderne Editionen machen den Stimm- und Schlüsselzusammenhang unkenntlich; hier rächt sich der großzügige Ersatz alter Schlüssel – eine Information wird einfach zum Verschwinden gebracht, in besonderer Weise, wenn nicht einmal gewechselt, sondern der Baßschlüssel weiterbenutzt wird.

[27] „Die Anweisung des Autographs wird dadurch problematisch, daß ... Takt 2 die Bezifferung ... beginnt" (Walter Senn, NMA I/1,1, 1968, Vorwort, S. XI); vgl. dazu die Bemerkung bei Manfred Hermann Schmid 1976, 265f. Verständlich ist die Argumentation Senns insofern, als „senza organo"-Stellen sich in der Mehrzahl der Fälle mit einem Aussetzen der Bezifferung treffen, so beim Gloria und Sanctus von KV 337 (*NMA* Bd. 4, S. 214–231, 277, 294). Im Dommaterial zu KV 192, 194, 257, 258, 277 und 321 gibt es weder in der Battuta- noch in der Organo-Stimme Bezifferungen innerhalb des „senza organo" (freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Ernst Hintermaier vom 16.6.1992).

[28] Manfred Hermann Schmid 1976, 266.

[29] St. Peter, Salzburg Hay 355.1; Manfred Hermann Schmid 1970, 104.

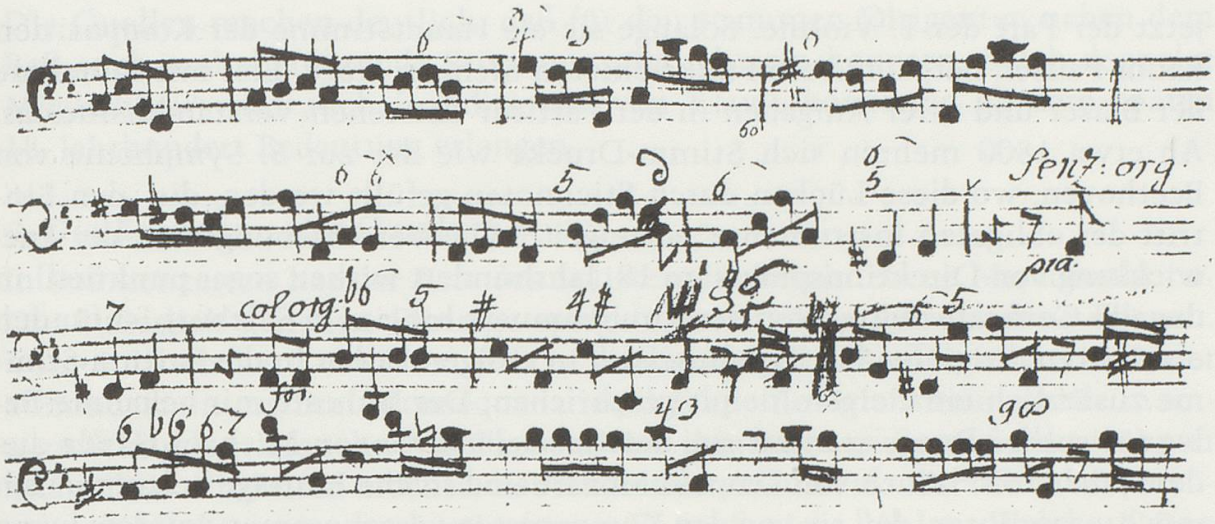


Abb. 7: Michael Haydn, Missa in C (Klafsky I,4), Organo: „Et resurrexit". Die autographe „7" steht in Takt 1 der dritten Zeile (St. Peter, Salzburg: Hay 355.1)

Ein unmißverständliches und sehr frühes Beispiel für die Mischfunktion von Schrift in Form „klingender" Notation und „stummer" Direktionsanweisung in ein- und derselben Stimme gibt ein Druck von Heinrich Schütz. In seinem Opus 2 von 1619 ist verstärkend ein Trompeterchor eingesetzt. Der Leiter dieses Sonderchors bekommt als Subdirigent für die Gruppe eine eigene Direktionsstimme.[30] Sie enthält mehr als nur den Trompetenpart. Wenn die Trompeten aussetzen, stehen keine Pausen, sondern der Continuo-Baß zum Mitlesen. Hier ist das Phänomen partiell stummer Schrift ganz unbestreitbar. Jedenfalls ist noch niemand auf die Idee gekommen, vom Prinzipal-Trompeter zu verlangen, daß er zwischendurch Generalbaß bläst.

[b] instrumental

Vom 17. Jahrhundert her gilt nahezu ausschließlich die Baßstimme als Repräsentant von musikalischem Satz. Kirchenmusik bewahrt diese Tradition bis ins 19. Jahrhundert. Bei Instrumentalmusik geht im Laufe des 18. Jahrhunderts die Direktionsfunktion auf die Geigenstimme über. Mit zurücktretender Generalbaßpraxis wechselt die Leitung vom Cembalospieler auf den ersten Geiger. Die Mannheimer Geigendirektion wird von Mozart in einem Brief vom 12.11.1778 beschrieben. Zeugnisse dieser Konzertmeister-Praxis sind überaus zahlreich.[31] Orientierungsstimme für den spielenden Leiter wird

[30] Manfred Hermann Schmid, „Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz", in: *Schütz-Jahrbuch* 1991, 28–55, Faksimile 40f.

[31] Zusammengestellt bei Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913 (Kapitel V: „Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert"); vgl. Hans Joachim Moser, Art. „Dirigieren" in MGG 3, 1954 (bes. Sp.543–545) und Jack A. Westrup, Art. „Conducting" (§ 2) in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, Band 4, 641–651.

jetzt der Part der 1. Violine. Solange sie als Hauptstimme der Komposition kaum Pausen hat, stand ein Funktionieren nicht in Frage. Erst mit Zunahme der Bläser und ihrer Aufgaben in der Partitur entstehen Verständnislücken. Ab etwa 1800 mehren sich Stimm-Drucke wie der zur 5. Symphonie von Beethoven, wo diese Lücken durch Stichnoten gefüllt werden, die „den Eintritt der obligaten Instrumente" anzeigen.[32] Die Verschiebungen in der Entwicklung von Direktionspraxis im 18. Jahrhundert wirken sogar punktuell in die alte Generalbaßdirektion der Kirchenmusik hinein. In Salzburg ist für den erwähnten dirigierenden Kapellmeister in einigen Fällen in die Battuta-Stimme zusätzlich ein Geigen-Incipit geschrieben. Der früheste mir bekannte Beleg für solche Praxis stammt aus der Gabrielsmesse von Michael Haydn aus dem Jahr 1768.[33] Auch von Leopold Mozart sind solche Einträge bekannt.[34] Ich möchte vermuten, daß sie von den Komponisten vorgenommen wurden, wenn zu erwarten war, daß sie ein Werk nicht selbst dirigieren würden. In einem Sonderfall hat schon der Notenkopist den Auftrag erhalten, die Satzanfänge doppelt zu kennzeichnen.[35] Eine Zeile lang in dieser Messe Michael Haydns von 1786 gibt es bei jedem Satz-Beginn zwei Systeme zur Orientierung; ab der zweiten Zeile setzt der Baß dann jeweils allein fort.

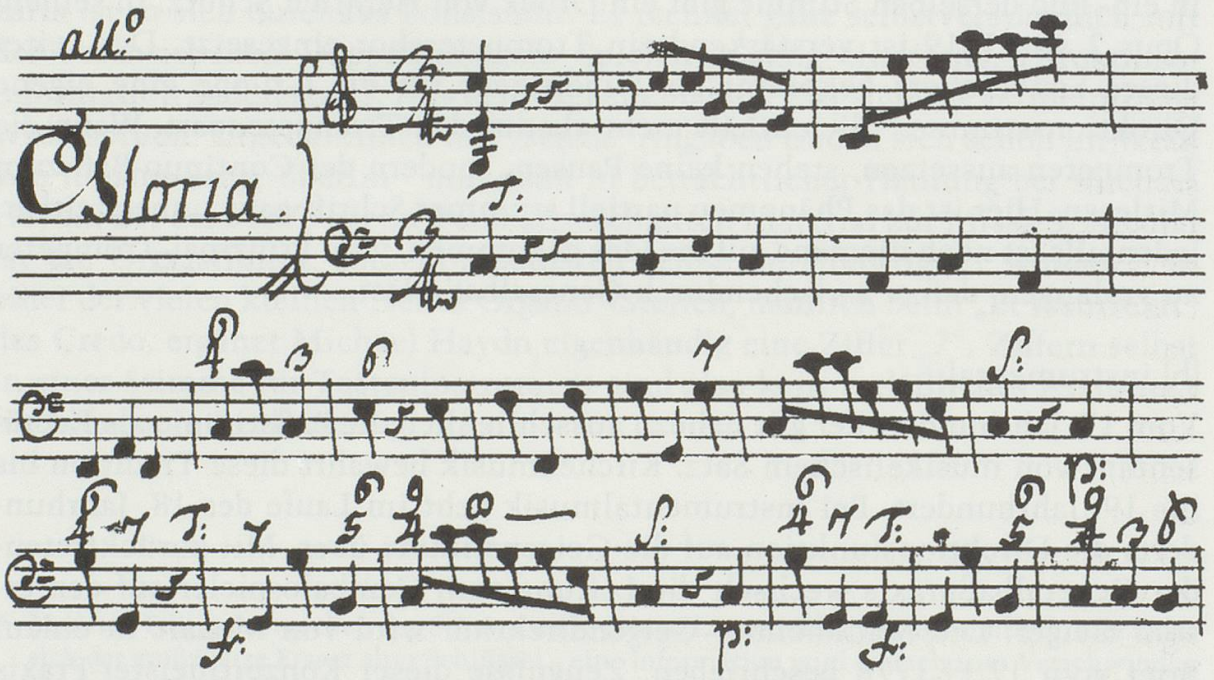


Abb. 8: Michael Haydn, Dominicus-Messe 1786: „Battuta" (St. Peter: Hay 405.1)

[32] So die Formulierung E.T.A. Hoffmanns in einer Rezension der *AMZ* 1810, zitiert nach Walter Lebermann 1961, 201. In der Unterhaltungsmusik haben sich solche Direktionsstimmen für Geiger bekanntlich bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten.

[33] St. Peter, Salzburg, Hay 360.1; Manfred Hermann Schmid 1970, 105.

[34] Manfred Hermann Schmid 1976, 254; zu KV 262 s. Faksimile in NMA I/1,1 Band 2, S. XXIV.

[35] Michael Haydn, *Dominicus-Messe* 1786, Hay 405.1 (Manfred Hermann Schmid 1970, 111). Das Material ist für St. Peter geschrieben, aber von der Hofmusik benutzt worden, die verpflichtet war, bei Abtweihe die Musik in der Stifstkirche zu versehen.

Die Quellen machen deutlich, daß für den stummen Dirigenten neben dem Baß auch melodieführende Stimmen nützlich sein konnten. Solch doppelte Möglichkeit wird auch in Editionen von Klavierkonzerten ab dem späten 18. Jahrhundert Bedeutung erlangen.

4. Die Bewertung des Quellenbefunds

In Solokonzerten hat der Part des Solisten die beschriebene Mischfunktion. Die äußerlich gleichen Einträge spiegeln zwei völlig verschiedene Ebenen. Vom Solisten wird erwartet, daß er dirigierend eine Aufführung leitet oder zumindest unterstützt. Konsequenz ist, daß er eine Orientierungshilfe in seinem Stimmheft braucht. Mit Pausen wäre ihm nicht gedient. Selbst wenn er nicht aktiv eingreifen möchte, hat ein notiertes Tutti für ihn noch die Vorzüge vereinfachter Standortbestimmung. Er muß nicht zählen. Welche Noten der Solist für die Tuttipassagen geschrieben bekommt, hängt wesentlich von seinem Instrument ab. Spielt er ein Melodie-Instrument, das der Geige nahesteht und in der Partitur ihren Platz einnimmt (Violine selbst, Oboe, Klarinette, Flöte), werden in seiner Stimme Auszüge aus der ersten Geige nach Art der jüngeren instrumentalen Direktionspraxis stehen. Das Fagott als Instrument tiefer Lage bekommt die Baßstimme. Ist die Solorolle einem Tasteninstrument zugeteilt, gilt die ältere Generalbaßtradition; der Spieler wird einen Baß finden, der sogar beziffert sein kann. Sinn des Eintrags ist, daß der Solist Noten bekommt, die einerseits repräsentativ sind für die Satzanlage, andererseits innerhalb seiner Spielmöglichkeiten liegen, ihm also *erlauben*, nötigenfalls mitzuspielen. Deshalb wird bei Gruppenkonzerten die Solostimme vorzugsweise ihrem jeweiligen Tuttipartner zugeordnet, bei der *Sinfonie concertante* KV 364 die Geige der Geige und die Bratsche der Bratsche.[36] Für das Horn, das nicht unbedingt direktionsgeeignet ist – in den Pausen hat der Spieler die banale Aufgabe, das Kondenswasser aus dem Instrument zu entfernen – und keine Satz-repräsentative Partnerstimme in der Partitur finden kann, die bei Bedarf mitzuspielen wäre, entfallen Informationen. Mozarts autographe Partituren geben sinnvollerweise hier keinerlei „col"-Vermerke.

Bei Konzerten mit zwei oder drei gleichen Solisten kann es zu Mehrfach-Zuweisungen kommen. Beim *Concertone* KV 190 koppelt Mozart seine Protagonisten an beide Tutti-Geigen. In den Konzerten für zwei und drei Klaviere KV 365 und 242 bleibt ihm aber nur der eine Baß als Bezugsstimme. Er kommt somit beim Aufführungsmaterial gleichartig in allen Solostimmen zu stehen. Marius Flothuis als Herausgeber des *NMA*-Bandes im Fall von KV 242 zögert dieses eine Mal, die Einträge diskussionslos als Spielanweisungen zu verstehen und vermerkt einschränkend: „wenngleich in der Praxis die Harmonien nur von einem einzigen Klavier gespielt worden sein dürften". Die Vorstel-

[36] Besonders aufschlußreich sind hier Mozarts Fragmente KV Anh. 56 und Anh. 104 (Faksimiles in NMA V/14,2, S. XVIIIf).

lung von drei gleichzeitig Generalbaß spielenden Pianisten ist in der Tat beängstigend. Das Ausschreiben scheint gleichwohl unter dem Gesichtspunkt der Satz-Orientierung für alle Solo-Stimmen sinnvoll. Ein Kopistenversehen liegt hier nicht vor. Die Stimmen zum Doppelkonzert KV 365 wurden immerhin im Mozartschen Familienkreis benutzt; den Tutti-Bässen sind von Leopold Mozart in der Klavierstimme II sogar dynamische Angaben hinzugefügt worden.[37]

Der Anlaß für Tutti-Einträge in Solostimmen ist immer der gleiche. Ein Solist *muß* informiert werden, und zwar in einer Weise, daß er mitspielen *kann*. Die Direktionsfunktion im Kontext des Taktierens dürfte dabei der Grund sein, daß im Wechsel der Aufgaben die Taktgrenze eine Rolle spielt. Das erleichtert nicht nur dem Spieler seine Aufgabe, sondern auch dem Kopisten, der nie *innerhalb* von Takten die abzuschreibenden Systeme der Partitur wechseln muß. Mozart notiert regelmäßig den Schlußtakt einer Solopassage taktfüllend aus. Dabei kann es zu Angleichungen in der Stimmführung kommen. Henry G. Mishkin hat darin einen Beweis für Spielpraxis gesehen.[38] Aber die Veränderungen bei den Übergängen vom Solo ins Tutti entstehen keineswegs unter dem Gesichtspunkt der Spielbarkeit. Die erwähnten Stellen im ersten Satz des c-moll-Konzerts KV 491 (T. 118 und 265) wären auch in der Gleichzeitigkeit von Schlußnote und Anfangsimpuls ausführbar. Doch Mozart strebt bei Motivüberlagerungen ein musikalisch sinnvolles Bild innerhalb eines Systems an, das auch den Kopisten richtig leitet. Im einen Fall (T. 114) muß das Tutti ein Viertel zurückstehen, im anderen der Soloschluß auf ein Achtel an Ausdehnung verzichten (T. 265).

Die Gepflogenheiten in der Schrift haben weitreichende Verbindlichkeit. Aufschlußreich sind die verschiedenen Varianten bei den Früh- und Erstdrukken Mozartscher Konzerte nach den Autographen durch André um 1800.[39] Die Klavierstimme zu KV 491 hat die einfachste Form mit einem Baß samt Ziffern.[40] Bei KV 246 und 467 gibt es für das Eingangstutti einige Takte lang eine zweifache Notierung mit Baß und Geigenstimme; dann wird die Information auf den Baß allein beschränkt, im einen Fall mit Ziffern (KV 467), im anderen ohne Ziffern (KV 246). Bei KV 482 und 488 ist der bezifferte Baß mit leerem oberem System zusätzlich mit Instrumentierungs-Hinweisen versehen. Die Konzerte KV 459 und 503 versah der Herausgeber in den Solostimmen mit erweiterten Angaben. Tutti-Passagen sind komplett auf zwei Systemen wiedergegeben: das untere enthält den Streicherbaß, das obere verschiedene melodieführende Stimmen im Kleinstich. Die Simrocksche Stimmenedition von KV 503 von 1797 gibt bei gleicher Technik sogar spezifische Bläserhinweise bei Abweichung von der ersten Geige im oberen System („Oboe").

[37] St. Peter Salzburg, Moz 245.1 (Manfred Hermann Schmid 1970, 60f).
[38] Henry G. Mishkin 1975, 350.
[39] Vgl. dazu die Angaben von Henry G. Mishkin 1975, 350–352.
[40] *NMA* V/15,7, S. X.

Systematisch geordnet lassen sich in der Editionspraxis zwischen 1770 und 1800 für Tutti-Hinweise bei Klavierkonzerten sieben Möglichkeiten nach drei Klassen unterscheiden:[41]

I: Auf einem System:
   1) Bloßer Baß
   2) Baß mit Bezifferung
   3) Baß mit Bezifferung und Instrumentierungs-Hinweisen

II: Auf einem System mit Anfangserweiterung auf zwei Systeme:
   4) Baß mit Melodiestimme im oberen System für die Anfangstakte
   5) Bezifferter Baß mit Melodiestimme im oberen System für die Anfangstakte

III: Auf zwei Systemen:
   6) Baß mit durchgehender Melodiestimme im oberen System
   7) Baß mit durchgehender Melodiestimme im oberen System und Instrumentierungs-Hinweisen

Der letzte Fall nähert sich bereits einem regelrechten Klavierauszug. Doch alle Varianten leisten gleichermaßen bei unterschiedlicher Ausführlichkeit das nötige Minimum: die Information über den Fortgang und die Möglichkeit zur Mitwirkung.[42]

5. Aufführungen in reduzierter Besetzung

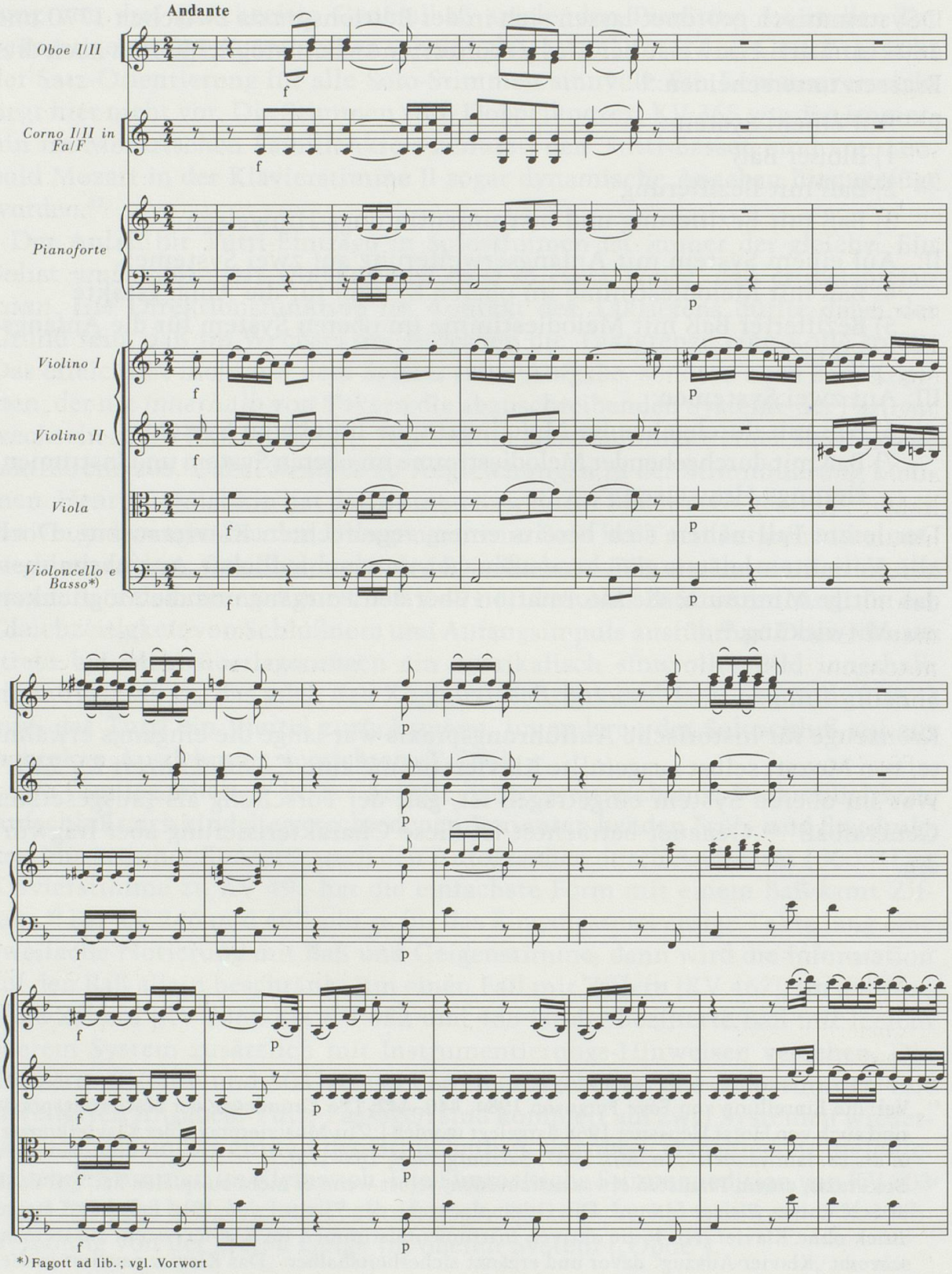
Kronzeuge für historische Aufführungspraxis war lange die eingangs erwähnte, von Mozart selbst ausgefüllte Klavierstimme zum C-Dur-Konzert KV 246.[43] Was im oberen System eingetragen ist, galt der Forschung als „ausgesetzter Generalbaß".[44] Genauer betrachtet ist diese Charakterisierung aber fragwürdig.

[41] Vgl. die Einteilung von Faye Ferguson 1984, 440–442. Die Grundzüge der Notierungspraxis sind auch von Horst Heussner 1968 dargelegt worden („Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert", in: *MJb* 1967, Salzburg 1968, 165–175).

[42] Die Praxis, einem Pianisten etwas mitzuteilen, selbst wenn er nicht zu spielen hat, gilt noch in Schönbergs *Pierrot lunaire*. Die Originalausgabe der Partitur von 1912 faßt beim ersten Stück ohne Klavier (Nr. 4) die aktiven Instrumentalstimmen im Klaviersystem zusammen, schreibt „Klavier-Auszug" davor und ergänzt sicherheitshalber: „Das Klavier pausiert in diesem Stück".

[43] Bekannt ist die Quelle seit der Entdeckung durch Augustin Jungwirth 1920 („Mozarts Handschriften im Stifte St. Peter in Salzburg", in: *Mitteilungen der Int. Stiftung Mozarteum* 2, 91–93).

[44] Paul Badura-Skoda 1958; Hermann Beck, Vorwort zu *NMA* V/15,7, 1959, S. X; Christoph Wolff im Vorwort *NMA* V/15,2, 1976, S. XI.



Notenbeispiel 2: KV 246, Anfang des 2. Satzes nach *NMA*, Klavierkonzerte Band 2, S. 29 (vgl. das Faksimile bei Badura-Skoda 1957, Tafel VI nach S. 348).

Der rechten Hand sind zunächst die Töne der Bratsche übertragen, T. 3–4 ergänzt mit Partikeln aus Violine 2 und beiden Oboen. In T. 7–8 kommen Ergänzungen zur abermals wiederholten Bratsche aus Violine 1 (bzw. der oktavierten Oboe) und Horn 1. Dann folgen im Unisono die Einwürfe der solistischen Oboen. Das widerspricht Generalregeln aller Continuo-Experten.[45] Die Eintragungen von Mozart sind keine beliebigen Akkord-Verstärkungen, sie haben Ersatz-Charakter. Das wurde von Charles Rosen schon vor zwanzig Jahren erkannt und beschrieben – doch ohne weitere Folgen für die Diskussion.[46]

Ganz unmißverständlich deutlich wird der Ersatz-Charakter vor dem Hintergrund eines Briefes von Leopold Mozart an Frau und Sohn in Paris vom 12.4.1778:[47] „Alle abend, wenn nicht große Musik ist, kommt er [Cecarelli] zu uns, bringt allzeit eine Arie, und ein Motetto mit, ich spiel das Violin, und die Nannerl accompagniert und macht die Solo die für die Violen oder für die blasenden Instrumenten vorkommen. dann machen wir ClavierConcert, oder auch ViolinTrio, wo der Ceccarelli das zweyte Violin spielt ...“ In einer häuslichen Praxis der Aufführung muß das Klavier auch bei Konzerten über Soli hinaus wichtige weitere Aufgaben wahrnehmen. Es muß ständig den Baß liefern und zusätzlich dafür sorgen, wie die zitierte Briefstelle treffend sagt, daß auch „die Solo für die Violen und die blasenden Instrumente vorkommen“. Eben das spiegelt die Klavierstimme zum Konzert KV 246.[48] Nicht notengenau aber immer noch ausreichend für Ergänzungen wird der Spieler in anderen Fällen durch Generalbaßziffern informiert, denen in dieser Situation ein erweiterter Sinn zukommt.

Für Leopold Mozart hatte das beschriebene Musizieren immer auch einen pädagogischen Aspekt, weil Übung im Generalbaß das Verständnis für Fragen des musikalischen Satzes fördern soll. Das berichtet ein früherer Brief vom 25./26. Februar des gleichen Jahres 1778.[49] Soweit es Bezifferungen in den

[45] „Ein Mitspielen der Oberstimme ist nach Möglichkeit zu vermeiden. Auch Mittelstimmen sollten nur auf kurze Strecken verdoppelt werden“, verlangt Paul Badura-Skoda 1958 und hatte an anderer Stelle empfohlen: „Bei der Aussetzung des Generalbasses ist es besser, womöglich keine Stimmen des Orchesterparts, vor allem keine Holzbläserpartien mitzuspielen“ (1957, 204).

[46] Charles Rosen, *The Classical Style*, London 1972, 193: „This realization, then, must have been for a performance without winds, ... [and] has, therefore, no bearing on public performances of the concertos.“ Faye Ferguson hat das Argument mit Hinweis auf eine Aufführung an zwei Klavieren zu entkräften versucht (*MJb* 1984/85, 34–36). Es gibt aber nicht den geringsten Beleg, daß zu Mozarts authentischen Aufführungsmaterialien je zwei Klavierstimmen existiert hätten.

[47] *Briefe* (ed. Bauer/Deutsch) II, 337.

[48] Ein weiteres Indiz für reduzierte Aufführung geben Oktavlagen. Wenn die Geigen allein Repräsentanten des Orchesters sind, muß der Solist im Tutti darauf achten, daß er die erste Violine nicht überschreitet. Daran hält Mozart sich ganz konsequent. Verstärkende Oboenstimmen an forte-Stellen des Tutti werden nach unten oktaviert (1. Satz T. 23f und 26f vgl. schon das c^2 in T. 12–14 gegenüber dem c^3 der 1. Oboe; 3. Satz T. 13f, 96f und 285f; auch im 2. Satz läßt sich der erwähnte Takt 7 als Oboenoktavierung lesen).

[49] *Briefe* (ed. Bauer/Deutsch) II, 300, vgl. Manfred Hermann Schmid 1976, 192.

Stimmen gibt, stammen sie bezeichnenderweise ausschließlich von der Hand Leopold Mozarts.[50]

Die Gewohnheit verkleinerter Aufführungen wirkt sogar bis in die Komposition hinein. Mit der Dreiergruppe KV 413–415 schreibt Wolfgang Amadeus Mozart Konzerte, bei denen Bläser entbehrlich sind und die man kammermusikalisch ohne 16-Fuß-Baß mit Streichquartett „a quattro, nämlich mit 2 Violinen, 1 Viole, und Violoncello aufführen kann".[51] Konsequenterweise bedarf es eines bezifferten Basses, den Mozart, zum ersten und einzigen Mal dem Vater die Arbeit abnehmend, selbst ins Partiturautograph einträgt, für den Erstdruck aber doch keiner vervollständigenden Revision mehr unterzieht; die gedruckte Version mit verschiedenen Unstimmigkeiten ist wohl im Verlag erstellt worden.[52]

Reduzierte Aufführungen bis hin zum Spiel von Klavierkonzerten als Klaviersonaten haben zweifellos im allgemeinen Musikleben überwogen. Belege sind dafür mehrfach von Horst Heussner genannt worden. So sagt schon ein Titel von Konzerten Agrells um 1760: „... anche a Cembalo Solo. Senza gli altri stromenti".[53] Für den Mozartschen Familienkreis läßt sich die Praxis an den Abnutzungsspuren des Stimmenmaterials erschließen. Der Klavierpart, gerade der zum Konzert KV 246 (auffällig auch bei KV 238), ist geradezu speckig geworden vom vielen Spiel. Umblätterspuren weisen in weit geringerem Maße nur noch die Geigenstimmen auf. Alle anderen Stimmhefte wirken fast unbenutzt.[54]

Was Nannerl Mozart zuhause erleben konnte, hat sie noch ihre eigene Tochter Johanna lernen lassen. Aus deren Besitz ist eine Arienabschrift aus Peter Winters Oper *I fratelli rivali* nachweisbar, das die beschriebene reduzierte Aufführung abbildet. Der Partiturauszug notiert Singstimme, Violine 1 und Baß unter Einbeziehung von Mittelstimmen.[55] Auf häusliches und halböffentlich geselliges Musizieren rechnen aber auch die Verleger, für die sonst eine Druckausgabe wenig erfolgversprechend wäre. Die Tutti-Vermerke von Konzerten müssen also auch hier zumindest potentiell im Zeichen kleiner Besetzungen gesehen werden. Dafür geben die Bonner Ausgaben von Nikolaus Simrock für KV 459 und 503 (und ebenso Beethovens op. 15) einen klaren Beleg.[56] Die

[50] So hat er sie bei KV 271 zuerst in der Partitur erstellt und dann auf die Stimme weiterübertragen.

[51] Verlagsanzeige in der Wiener Zeitung vom 15.1.1783 (zitiert nach NMA V/15,3, Vorwort S. VII). Spätere Werke mit Anpassungsmöglichkeiten an variable Gegebenheiten sind KV 449 und 537, in Mozarts Werkverzeichnis durch „ad libitum" gekennzeichnet, das sich bei KV 537 aber vielleicht nicht auf den ganzen Bläserapparat, sondern nur auf die Trompeten und Pauken bezieht.

[52] Vgl. die kritischen und präzisen Bemerkungen von Charles Rosen 1971, 191.

[53] Horst Heussner 1968, 171.

[54] Die Kritischen Berichte der *NMA* bieten solche Informationen leider nicht.

[55] Manfred Hermann Schmid, *MJb* 1980–83, 140f.

[56] Einen Hinweis auf die besondere Technik dieser Editionen gibt Henry G. Mishkin 1975, 350f, eine genaue Beschreibung Faye Ferguson 1984, 442f.

Klavierstimme enthält im Tutti in Normalgröße den kompletten Baß, ergänzt mit Bläserstimmen im Kleinstich. Diese Bläserstichnoten erscheinen samt Instrumentenangaben auch in den Streichern. Eine Zusatzstimme „Extra Viole" faßt Fagotte und Hörner zusammen. Ein eigenes Vorwort erläutert die Besetzungs-Möglichkeiten: 1) ganz ohne Bläser, die von den Streichern ersetzt werden; 2) mit unvollständigen Bläsern; 3) mit vollem Orchester.[57] Mitte des 19. Jahrhunderts erscheinen solche Varianten auch in Partiturausgaben. Die Erstveröffentlichungen von André ab 1852 geben für die Solostimme in Normalgröße den kompletten solistischen Anteil, im Tutti mit Kleinstich einen Klavierauszug, so daß die Werke am Klavier allein gespielt werden können; bei Aufführungen mit Orchster sind freilich „die kleinen Nötchen in der Klavierstimme gänzlich unberücksichtigt zu lassen."[58]

6. Folgerungen für Editions- und Aufführungspraxis

Daß in einer Solostimme Tuttipassagen stehen, ist kein zwingendes Argument für die Mitwirkung des Solisten am Tutti.[59] Im 18. Jahrhundert ist die beschriebene Notierungstechnik ausschließlich Sache der kopierten Stimmen. Die Partitur, die in ihrer Schrift primär musikalischen Satz spiegelt und nicht Aufführung, bleibt davon unberührt. Kein einziges Partitur-Autograph Mozarts schreibt bei eigenem System für die Solostimme Tuttipassagen komplett aus. Die Partitur gibt nur einen Fingerzeig. Neben der Hauptaufgabe, die Fixierung eines Werkes zu ermöglichen, hat sie die sekundäre Funktion, Anweisung für den Kopisten zu geben. Die „Col"-Vermerke braucht der Komponist nicht für sich selbst, sie richten sich allein an diesen Kopisten. Wie weit er präzise Angaben bekommt, hängt immer vom Einzelfall ab. Manche Gewohnheiten sind so selbstverständlich, daß es keiner Erläuterungen bedarf. Colla-parte-Posaunen in der Kirchenmusik bleiben in der Partitur in der gleichen Regelmäßigkeit unbenannt, wie der Kopist Stimmen schreibt.

Wenn Hinweise in der Partitur stehen, sind sie aber doch bezeichnend. Wären klingende Noten bei der Solostimme gemeint, müßte man erwarten, daß in ihrem System die Komposition entworfen wird und der „Col"-Vermerk in den parallel laufenden Tuttipart kommt. Das ist, soweit ich sehe, nie der Fall. Im Austausch Komponist/Kopist kann es punktuell zu unterschiedlichen Lösungen kommen. Sobald die Basso-Stimme zwischen Violoncello und Kontrabaß teilt, gibt es für den Kopisten mehrere Wege. Er kann sich für eine Stimme allein oder für beide entscheiden. Ein solcher Fall tritt in KV 451 ein (1. Satz T. 26–34). Kopist für die Solostimme des authentischen Aufführungs-

[57] Der ganze Text zitiert bei Faye Ferguson 1984, 442f.

[58] Zitiert nach Walter Lebermann 1961, 205.

[59] Mein entsprechender Vorbehalt 1981 auf der Mitarbeitertagung der *Neuen Mozart-Ausgabe* in Kassel wurde zwar von Eduard Reeser aufgegriffen, nicht aber von den Herausgebern des Tagungsberichts (vgl. Anm. 7), wo in der Rubrik „Diskussion" ein entsprechender Hinweis unterblieben ist.

materials ist in diesem Fall Nannerl Mozart.[60] Sie überträgt komplett den Partitureintrag in ihre Klavierstimme, einschließlich der Instrumentenangabe „Violonzello" für den höheren Part. Marius Flothuis verstand das als konkrete Vorschrift, die in der Klavierstimme keinen Sinn macht, und ließ für die Edition der *Neuen Mozart-Ausgabe* nur die Viertel des Kontrabasses weiterlaufen, als hätte ihr Erscheinen im Klavier eine andere Funktion. Hier führt das Mißverständnis zu einer inkonsistenten und philologisch fragwürdigen Entscheidung. Hätte ein bequemerer Kopist vereinfacht, wäre die Violoncello-Stimme als Orientierungsgeber zu erwarten – der Kontrabaß hat dafür zu viele Pausen.

Die Schriftschicht zur Direktion ist keine Angelegenheit der Partitur. Diese Erkenntnis sollte in der Editionspraxis wieder mehr zum Tragen kommen. Andererseits haben sich zugegebenermaßen die Funktionen von Partitur seit der Zeit kritischer Gesamtausgaben wesentlich geändert. Wir erwarten, hier möglichst viel vom Quellenbefund dokumentiert zu finden, selbst wenn er heterogen ist. Deshalb wäre es künstlich, Informationen aus dem Aufführungsmaterial strikt unterdrücken zu wollen. Daß „Col"-Vermerke an der ersten Violine entlang in der Partitur konsequent ausgeschrieben werden, scheint mir allerdings unnötig und irreführend. Eine schriftliche Umsetzung des „Col Basso" bei Klavierkonzerten halte ich eher für sinnvoll, zumal, wenn Bezifferungen mitzuteilen sind. Nur würde ich mir wünschen, daß die aufeinander bezogenen Systeme beisammen bleiben, also Baß und linke Hand, und daß das Klavier nicht in einer umgestellten Partitur behandelt wird, als wäre es eine Geige.

Aufführungen im 18. Jahrhundert waren weniger normiert als die heutigen. „Die Instrumente, welche der Concertstimme zur Begleitung zugegeben werden, und insgemein aus zwo Geigen, einer Bratsche und dem Grundbasse bestehen, die aber bei der Aufführung des Stückes, nach Gutbefinden, aber auch nach der Menge der vorhandenen Musikanten doppelt, oder mehrmal, besetzt werden können, gehen insgemein mit dem Hauptsatz des Concerts voraus, und die Concertstimme kann entweder inzwischen s c h w e i g e n, oder auch m i t s p i e l e n, nachdem es nämlich der Componist für gut hält. Das ist nun gleichsam das Ritornell". Dieser Passus bei Johann Adolph Scheibe (Critischer Musicus ^{2}1745, S. 631, Sperrung nicht original) gibt unmißverständliche Besetzungs-Hinweise allerdings nur auf nachgeordeneter Nebensatzebene.[61] Danach kann die Besetzungsstärke je nach den Verhältnissen wechseln. Die Schlußauskunft für den Solisten von *schweigen* oder *mitspielen* steht in

[60] St. Peter Salzburg, Moz 270.1 (Manfred Hermann Schmid 1970, 62); unerwähnt geblieben ist hier der originale Kopisten-Titel, wo in der Besetzungs-Auflistung die erste Lesung „Bassi" in „Basso et Violoncello" verändert wurde. Weitere Zusätze wie die Tonartangabe „in D" und die Ergänzung „per l'andante" für die Stimmungsangabe „G" der Hörner stammen von der Hand Leopold Mozarts.

[61] Das Text-Zeugnis ist erstmals von Walter Lebermann für aufführungspraktische Fragen beim Konzert herangezogen worden (1961, 206), danach bei Faye Ferguson 1984, 437).

einem Hauptsatz. Sie dürfte deshalb eher der Form und Satzanlage gelten, dem wesentlichen Thema Scheibes in seinem 69. Kapitel. Die Angabe bezieht sich so verstanden vorrangig auf die Stimme im musikalischen Satz und nicht auf den Spieler im Ensemble – der Verfasser könnte an ein Werk wie J. S. Bachs E-Dur-Violinkonzert denken, wo es zu Solo-Einwürfen schon im Eingangsritornell T.1–11 kommt.

Unabhängig von der Frage eines „solofreien" oder „solobestückten" Eingangsritornells gehört es jedoch zu den Schrifttraditionen, daß der Solist Informationen über den Fortgang des Tutti erhält. Was er aus diesen Informationen macht, bleibt ihm und seiner Einschätzung der Umstände überlassen. Wenn es ihm beliebt, mag er die Noten zum Spielen benutzen, solange er sich seine Spielart dadurch nicht verdirbt. Diese Warnung spricht Tromlitz 1791 aus: „Da ein Concert- und Solospieler immer studirte Sachen vortragen, und sich mit vielen Auszierungen und anderen Künsteleyen beschäftigen muß, so thut er, meines Erachtens, nicht wohl, wenn er oft Ripienstimmen mitspielet; er würde sonst, da eine Ripienstimme plan und einfach vorgetragen werden muß, gewiß durch seine sich eigen gemachten, und zur anderen Natur gewordenen Künsteleyen dem Ganzen nachtheilig seyn; oder, wenn er es doch thun, und sich an das plan Spielen gewöhnen wollte, so würde er seinem Vortrage beym Concert und Solo schaden".[62] Für das klangliche Ergebnis muß aber vor allem von Bedeutung sein, ob das Solo-Instrument zur Orchesterbesetzung gehört oder nicht. Wenn im Violinkonzert der Solist am Tutti mitwirkt, hat das Konsequenzen allein für die Klangbalance, nicht für den Klangcharakter. Bei Bläserkonzerten ist das Mitspielen dagegen problemlos nur in lauten Passagen möglich. Der Spieler kann hier Ansatz und gegebenenfalls Rohrblatt kontrollieren. Sowie der Klang seines Instruments aber deutlich hervortritt, kommt es zu Differenzen zwischen Formstruktur und Klangfarbe. Schon Quantz empfiehlt selbst für die zurückhaltende Flöte bei leisen Passagen ein Pausieren des Solisten: „Wenn ein Flötenist ein wohlgesetztes Ritornell, in einem Arioso, welches mit Dämpfern, oder sonst piano gespielet werden soll, und dessen Melodie zu Anfange wieder vorkömmt, mit der Flöte mitspielen wollte: so würde solches eben die Wirkung thun, als wenn ein Sänger das Ritornell einer Arie mitsänge; oder als wenn einer in einem Trio, anstatt der Pausen, des andern seine Stimme mitspielete. Wenn man aber das Ritornell den Violinen allein überläßt; so wird das darauf folgende Solo der Flöte viel bessern Eindruck machen, als sonst geschehen würde".[63]

[62] Johann Georg Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig 1791, 369 (den Hinweis auf die Textstelle verdanke ich Herrn Dr. Thomas Seedorf, Freiburg); ob Tromlitz speziell vom Verhalten während eines Konzertsatzes spricht oder eine generelle Empfehlung gibt, bleibt offen.

[63] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen* von 1789, 173; zitiert nach Walter Lebermann 1961, 203f (vgl. Faye Ferguson 1984, 437).

Im Fall von Klavierkonzerten dürfte ein vergleichbares Klang-Verständnis gelten. Solange das Tasteninstrument als regulärer Bestandteil des Ensembles verstanden wird, kann der Solist ebenso beliebig viel mitspielen wie der Geiger, muß es möglicherweise sogar, wenn sonst kein Generalbaßspieler beteiligt ist. Mit dem Verzicht auf Continuo-Ausführung in der allgemeinen Musizierpraxis wird aber ständiges Mitspielen für den Pianisten unzweckmäßig. Am konkreten Werk allein muß das gar nicht ablesbar sein. Aber wenn eine Akademie mit dem obligatorischen Sinfoniesatz beginnt, der ohne Generalbaßbeteiligung ausgeführt wird, kann eine solche Beteiligung beim folgenden Solokonzert nicht mehr als geboten gelten – als möglich freilich immer. Die Verhältnisse beim Klavierkonzert zeichnen sich aber speziell dadurch aus, daß Ersatzmöglickeiten für den Solisten ungleich größer sind als in allen anderen Fällen. Die Vorstellung von Tabulatur ist im 18. Jahrhundert noch durchaus lebendig. Das Tasteninstrument kann Stimmen sämtlicher Gattungen vom Baß bis zu den Bläsern übernehmen, so daß reduzierte Aufführungen unterschiedlichster Formen denkbar werden, eben bis hin zum Konzert ohne Orchester. Zwischen den Extremen großer Ausführung und reinem Solospiel bestehen zahllose Stufungen. Fehlt eine Stimme im Orchester, *muß* der Solist ergänzend mitwirkend. Bei vollständiger, aber kleiner Besetzung *kann* er zur Stärkung des Forte im Tutti beitragen. Bei großer Besetzung besteht dafür keine Notwendigkeit. Hier wird er nur nötigenfalls zur Temporegulierung dirigierend eingreifen und gelegentlich Einsätze mitspielen.[64] Im Fall professioneller öffentlicher Aufführungen wie den Akademien im Wiener Burgtheater erübrigt sich auch dies. „Das Orchester war vortrefflich", berichtet Leopold Mozart am 14.2.1785 über ein solches Konzert. Der Solist kann in einem solchen Fall gelassen seinen Kollegen zuhören – dem Usus nach birgt Mitspielen ja die latente Auskunft über unzureichende Verhältnisse. Erst beim Pausieren werden auch bestimmte Strukturen der Komposition im Klangbild darstellbar sein. So gibt es in den späten Konzerten Mozarts immer wieder eine Art Auftritt des Solisten, bevor er sich auf die thematischen Vorgaben der Exposition einläßt. Fast szenisch ist das im B-Dur-Klavierkonzert KV 450 ausgeführt. Bezeichnenderweise gehört dieses Konzert zusammen mit KV 451 und 453 in eine Gruppe, von der Mozart dem Vater vorsichtshalber schreibt, daß sie nur „mit allen Stimmen und gut producirt" (Brief vom 26.5.1784) gehört werden dürfe; das Weglassen von Instrumenten, das den Solisten wiederum zu erweitertem Einsatz zwingt, ist also ausdrücklich untersagt.

Auch die heutige Praxis könnte etwas von dem Gespür für die jeweiligen aktuellen musikalischen und technischen Gegenbenheiten wiedergewinnen. Das müßte bedeuten, daß gerade in professionellen Aufführungen mit bester Besetzung und höchsten Ansprüchen der Solist im Tutti schweigen sollte.

[64] Solche Situation hat noch für das 20. Jahrhundert Paul Badura-Skoda (1958, 100) als Konzertpianist geschildert.

ON THE COMPOSITION OF THE MANNHEIM ORCHESTRA, ca. 1740–1778

by Eugene K. Wolf

The encomia are familiar, perhaps even overly familiar. From Charles Burney in 1773:

> I cannot guit this article, without doing justice to the orchestra of his electoral highness [in Mannheim], so deservedly celebrated throughout Europe. I found it to be indeed all that its fame had made me expect: power will naturally arise from a great number of hands; but the judicious use of this power, on all occasions, must be the consequence of good discipline; indeed there are more solo players, and good composers in this, than perhaps in any other orchestra in Europe; it is an army of generals, equally fit to plan a battle, as to fight it.[1]

From Daniel Schubart, writing in 1784/85:

> Kein Orchester der Welt hat es je in der *Ausführung* dem Manheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo – ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluss, sein Piano ein Frühlingshauch.[2]

And more prosaically – what would *not* sound prosaic after Schubart's cascade of metaphors? – from Leopold Mozart in 1763:

> Das [Mannheimer] Orchester ist ohne Widerspruch das beste in Teutschland.[3]

As these and other quotations indicate, there seems to have been universal agreement in the eighteenth century concerning the superior quality of both the individual members and the ensemble execution of the Mannheim orchestra under Elector Palatine Carl Theodor (reigned in Mannheim 1743–78, in Munich 1778–99). Yet despite its fame, the Mannheim orchestra has never in fact received the full-scale scholarly study it deserves – nothing, for example, to compare with Robert Münster's studies of the Munich orchestra, which incorporated a majority of the Mannheim musicians after the court trans-

[1] Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* (London 1773), quoted from the mod. ed. by Percy A. Scholes, *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, vol. 2: *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands* (London 1959), 35.

[2] „No orchestra in the world has ever surpassed that of Mannheim in performance. Its forte is like thunder, its crescendo a cataract, its diminuendo a crystal stream burbling into the distance, its piano a breath of spring." Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Vienna 1806, written 1784/85), 130. All translations in the present article are my own unless otherwise indicated.

[3] „The [Mannheim] orchestra is without question the best in Germany." Leopold Mozart, letter of July 19, 1763, as quoted in *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe*, ed. Wilhelm Bauer, Otto Erich Deutsch, and Joseph Heinz Eibl, vol. 1 (Kassel 1962), 79.

ferred to Bavaria in 1778.[4] Moreover, many published treatments of the electoral orchestra have been methodologically flawed, especially in their failure to distinguish carefully among the various types of evidence available to us. For this reason, I shall take special pains in what follows to outline how one can and cannot use the often meager source material that has survived from the palatine court.

I

The particular concern of the present essay is the size and makeup of the Mannheim orchestra *in performance*. Here a common error has been to confuse the size of the court's entire musical establishment or *Kapelle* with the size of an actual ensemble at the court. As Neal Zaslaw has pointed out, „It was the normal procedure in large musical organizations like those at Mannheim, Munich, or Salzburg to employ many more musicians than were needed for any given occasion";[5] a *Dienstplan* or system of rotation provided the actual assignments of the orchestral players and their leaders. Yet scholars have persisted in citing the full roster of Mannheim musicians, which should be thought of as representing a *maximum* number of available performers, as though it were synonymous with the actual orchestra led by Johann Stamitz

[4] See especially Münster's article „Das Münchener *Idomeneo*-Orchester von 1781," in *Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo 1781–1981: Essays, Forschungsberichte, Katalog*, Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 24, ed. Rudolph Angermüller and Robert Münster (Munich 1981), 106–21. The only work known to me that purports to provide a full-scale study of the Mannheim orchestra, Mary Alyce Groman, *The Mannheim Orchestra under the Leadership of Christian Cannabich* (Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1979), is based on a highly incomplete survey of the sources and contains too many errors to merit recommendation. Somewhat surprisingly, none of the articles in the recent volume *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, ed. Ludwig Finscher (Mannheim 1992), is devoted to the electoral orchestra per se.

[5] Neal Zaslaw, „Mozart's Orchestra for *Idomeneo*," in *Proceedings of the International Mozart Symposium, November 18–20, 1991, Kunitachi College of Music, Tokyo*, ed. Bin Ebisawa (in press). I am grateful to Professor Zaslaw for sending me a pre-publication copy of this essay. See also his fundamental article „Toward the Revival of the Classical Orchestra," *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976/77): 180, reprinted with an addendum in *The Garland Library of the History of Western Music*, ed. Ellen Rosand, vol. 7: *Classic Music* (New York 1985). Groman, *Mannheim Orchestra*, 73, touches briefly upon this problem, but her subsequent discussion neither addresses it in depth nor is free of errors (e.g., her assumption that the Hiller list of 1767 is based on direct observation of the orchestra and her statement that „only payroll-type lists indicate the presence of accessists by including their names and giving their salaries as 0 florins" [p. 74]; unpaid accessists do not in fact appear in the Mannheim payment lists, and accessists are in fact included in the *Calender* and *Almanachs* beginning in 1767).

or Christian Cannabich.[6] Though the size and composition of the two entities are obviously related, and each has importance in its own right, they cannot be equated, at least at a large and culturally active court like Mannheim.

Let us first consider the former subject, the size of the full electoral *Kapelle*. Here the principal source of information is the official *Chur-Pfältzischer Hoff- und Staats-Calender* or its French equivalent the *Almanach électoral palatin*, both published yearly by the court.[7] Along with useful information on feast-days, celebrations, and the like, the *Calender* provide a full listing of the organization and personnel of the court, including that of the *Hofmusik* and related divisions. *Calender* or *Almanachs* from Mannheim have now been found for all but one year between 1748 and 1778.[8] Before that there exist only two *Calender*, from 1734 and 1736, plus a similar handwritten list from 1723.

A number of cautions must be sounded in dealing with the information in these and similar sources. In the first place, the musicians at Mannheim and other courts held appointments not only in the *Hofmusikstab* (court music staff) but in other administrative entities as well. This fact can lead to two opposite results. On the one hand, an important group of instrumentalists like the twelve (originally ten) electoral trumpeters and two timpanists, whose members often doubled on other instruments and who performed with the orchestra whenever needed, were not listed with the *Hofmusik* but rather with the *Oberstallmeisterstab* (equerry), since that is who paid their salaries. On the other hand, several of the musicians listed with the *Hofmusik* had responsibilities elsewhere and may have participated less fully in the orchestra than regular members, for example the dance-master Jean Duruel and the *répétiteurs* Gottfried Schönge and Sigismund Falgera, who also appear as violinists in the *Calender*.

[6] See, e.g., Adam Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century* (Cambridge 1940), 23, 29. Carse's undifferentiated listings of orchestral makeup have been the source of frequent errors of this type. It may be noted here that Carse's date of „1720" for the first of his Mannheim listings should be 1723 and that his figures for violas and for woodwinds plus horns are one too low. Groman, *Mannheim Orchestra*, 4, gives both Carse's „1720" list – with its errors – and the correct 1723 list as though they were two separate listings.

[7] A reproduction of the title page of the 1760 *Calender* appears in Roland Würtz, *Verzeichnis und Ikonographie der kurpfälzischen Hofmusiker zu Mannheim nebst darstellendem Theaterpersonal 1723–1803*, Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 8 (Wilhelmshaven 1975), 21. Two pages from the 1748 *Calender*, anomalous in that it gives addresses for the musicians, are reproduced in Gabriele Busch-Salmen, „, ... Auch unter dem Tache die feinsten Wohnungen': Neue Dokumente zu Sozialstatus und Wohnsituation der Mannheimer Hofmusiker," in Finscher, *Mannheimer Hofkapelle*, 33.

[8] The most complete listing of the *Calender* and *Almanachs* to date, though one that still contains many gaps, is that in Würtz, *Verzeichnis*, 30–33. Other volumes have been located by Dr. Paul Corneilson (Madison, WI) and Drs. Bärbel Pelker and Jochen Reutter of the „Projekt Mannheimer Hofmusik" of the Heidelberger Akademie der Wissenschaften, each of whom I would like to thank for supplying me with copies of issues I was lacking. The missing year, as will be apparent from an examination of Table 1 below, is 1753.

A second problem in dealing with the listings in the *Calender* is that many musicians who had long since retired continue to appear in the lists until their deaths, without any indication to that effect. For example, the concertmaster Carl Offhuis or Offthuis, who retired as early as the mid-1740s, is listed in the *Calender* for another twenty-five years. Likewise, Christian Cannabich's father, the flutist Matthias Cannabich, heads the list of flutists from the mid-1750s, when he retired, to his death in 1773. In these and other cases the number of available instrumentalists appears to be higher than it actually is. In Table 1, below, which provides information on the composition of the full electoral *Kapelle* between 1723 and 1778, musicians who are known to have been pensioned are omitted from the totals.

A third caution derives from the fact that, as is well known, Carl Theodor encouraged his musicians to travel, both for extended engagements elsewhere and for purposes of study. Thus Johann Stamitz was in Paris for the year 1754/55, giving concerts and conducting the orchestra of the *fermier général* La Pouplinière, while the young violinist and composer Johannes Ritschel spent the years 1758–62 in Italy, studying with Padre Martini. Yet the *Calender* for these years list both musicians without annotation. Clearly, the two problems just discussed – that of retirees and that of nonresident musicians – necessitate a thorough knowledge of the archival material of the court; one cannot simply give the personnel printed in *Calender* and *Almanachs* and expect the listing to have any practical validity.[9]

A final difficulty with the listings in the *Calender*, though one not as severe as in the case of payment lists, is that of the so-called *Accessisten* (modern German *Akzessisten*). These were young performers, often sons of court musicians, who played in the orchestra for little or no salary until a position became available. Somewhat equivalent to apprentices in the guild system, they may be referred to in English as „probationers" or (my term) „accessists." Because accessists were sometimes quite young – Christian Cannabich was one by the age of thirteen – they would presumably have played less regularly in certain cases than full-fledged members of the *Kapelle*. The other problem for the scholar arises from the fact that before 1767 the Mannheim *Calender* do not specify which musicians are accessists. In general, the last three to five of the violinists may be assumed to be such, based on information contained in several payment records (to be considered below) and on the listings after 1767. But just how to „discount" the totals based on this information will remain a matter of informed speculation.

[9] More complete knowledge of such matters as dates of appointment, promotion, and retirement at the Mannheim court will doubtless emerge as a result of the extensive archival and bibliographical work presently being carried out at the „Projekt Mannheimer Hofmusik" in Heidelberg (see fn. 8).

Two other useful personnel listings were printed by Friedrich Wilhelm Marpurg in 1756 and Johann Adam Hiller in 1767.[10] Though Marpurg's list of musicians in the *Historisch-kritische Beyträge* for 1756 is similar to that of the 1756 *Calender*, it is more analytical in distinguishing between pensioners and active employees and in making clear the division of responsibilities at court among the different *Kapellmeister*, directors, and concertmasters. Thus Johann Stamitz's title is given by Marpurg as *Concertmeister und Director der Instrumental-Kammermusik*, while that of Alexander Toeschi is *Director der Instrumental-Kirchenmusik;* in the *Calender* they appear merely as *Instrumental-Music-Director* and *Concert-Meister*, respectively. Marpurg also distinguishes between the first and second violinists and between two *Violoncellisten* and two *Ripienvioloncellisten*. Especially informative is the fact that Marpurg appears to list the musicians in their actual seating order rather than by length of service, as in the *Calender*. By contrast, Hiller's roster in the *Wöchentliche Nachrichten* for 1767 is similar to those of the electoral *Calender* for 1765 and 1766 and doubtless derived directly from them.[11]

As we have seen, the listings of musicians in sources like the *Calender* tend to give a somewhat inflated picture of the size of the *Hofkapelle*. Precisely the opposite effect can occur with the other principal type of evidence available to us, the payment lists or annual budgets of the court: because musicians may be paid from many different sources, not just the *Hofmusik*, the scholar must always study the entire budget of the court to glean information about the various musicians available in any given year. Moreover, the lists themselves are often vague and require much supplementary information; after all, their concerns were primarily budgetary. The payment lists for 1744 and 1745, years for which no *Calender* exist, provide an all too glaring case in point.[12] The section for the *Hofmusikstab* lists only eleven „Violinisten." But it turns out, as annotated in Table 1, that this list includes one known cellist and three double bassists.[13] (No other string players are given.) Hence, external evidence forces us to reduce the number of violinists from eleven to seven (plus the two concertmasters) – a seemingly meager complement, even for the war years of 1744–45.

[10] Precise citations for these and other sources appear in fn. a of Table 1, below.

[11] On the Hiller list see also Table 1, fn. o.

[12] Citations for these and the other extant payment lists will be found in Table 1, fn. a, under (2).

[13] The cellist is „Beroni" (Carl Peroni), the bassists [Georg Wenzel] Ritschel, [Jacob] Halsegger, and [Georg Anton] Hönisch.

Table 1: Number of Orchestral Personnel in Mannheim, 1723–1778

Date	Source[a]	Dir.,CM[b]	Vn.	Va.	Vc.	Cb.	Fl.	Ob.	Cl.	Bn.	Hn.	Tr.[c]	Ti.[c]	Org.[d]
1723	Hofstaat	0, 1	11	3	2	3	—9[e]—			2	3			2
1734	*Cal.*		4	1	1	3	—6[e]—			3	5			2
1736	*Cal.*		6	2	3[f]	2[f]	—5[e]—			3	5			2
1744[g]	Bes.	0, 2	7 [–13]	0 [–2]	2 [–3][f]	2[f]	2	2		1	5 [4]	1 [2]	1	2
1745[g]	Bes.	0, 2	7 [–13]	0 [–2]	2 [–3][f]	2[f]	2	2		1	4	1 [2]	1	2
1748	*Cal.*	0, 2	13	2	4+1[h]	2	2	2		2	3			2
1749	*Cal.*	0, 2	13	2	4+1[h]	2	3	2		2	3			2
1750	*Alm.*	0, 2	13	2	4	2	3	2		2	3			2
1751	*Cal.*	1, 1	14	2	4	2	3	2		2	5			2
1752	*Cal.*	1, 1	12	2	4	2	3	2		2	4			2
1754[i]	*Cal.*	1, 1	12	3	4	2	4 [–2]	3		3	4			2
1755[i]	*Cal.*	1, 1	14	4	5 [4]	2	4 [–2]	3		3	4			2
1756	*Cal.*	1, 1	19 [18][j]	4	4	2	2	3		3	4			2
1756[k]	Marpurg	2	9+9	4	2+2	2	2	2		2	4			2
1757	*Alm.*	1, 1	21	4	4	2	2	3		3	4			2
1758	*Cal.*	0, 1	20[l]	4	4	1	2	3		3	4			2
1759[m]	*Cal.*	0, 2	16	5	4	2	2	3	2	3	4			2
1759[m]	Bes.	0, 2	16 [14]	1 [5]	2+2	2	2	4		3	2			2
1760	*Cal.*	0, 2	18[n]	5	4	2	2	3	2	3	4			2
1761	*Cal.*	0, 2	20[n]	4	4	2	2	3	2	3	4			2
1762	*Cal.*	0, 2	22	4	4	2	2	3	2	3	4			2
1763	*Cal.*	0, 2	22	4	4	2	3	3	2	3	6	4		2
1764	*Cal.*	1, 2	19	4	3	2	3	4	2	4	5	4		1
1765	*Cal.*	1, 2	17	4	3	2	3	3	2	4	5	4		1
1766	*Cal.*	1, 2	17	4	3	2	3	3	2	4	5	4		2
1767[o]	Hiller	0, 2	8+8	4	2	2	3	3	2	4	5			1
1767[p]	*Cal.*	0, 2	16	4	3	3	3	3	2	4	7	4		2
1768	*Cal.*	0, 2	16	4	3	3	3	3	2	4	7	4		2
1769	*Cal.*	0, 2	16	4	3	3	3	3	2	4	7	4		2
1770	*Cal.*	0, 2	17	4	4	3	3	3	4	4	7	4		2
1771	*Cal.*	0, 2	17	6	4	3	3	5	4	4	6	4		2
1772	*Alm.*	0, 2	18	6	4	3	3	3	4	5	6	4		2
1773	*Cal.*	0, 2	19[q]	7	4	3	3	3	4	4	6	4		3
1774	*Cal.*	2, 2[r]	16[q]	7	4	3	3	3	4	4	6	7		3
1775	*Cal.*	2, 2	19[q]	4[s]	4	3	3	3	4[s]	4	6	7		3
1776	*Cal.*	2, 2	17[q]	4[s]	4	3	3	3	4[s]	4	6			3
1776	*Alm.*	2, 2	18[q]	4[s]	4	3	3	3	4[s]	4	6			3
1776[t]	Bes.	2, 2	17	1 [3][s]	4	3	3	3	3[s]	4	5 [6]			2
1777	*Cal.*	2, 2	18[q]	4[s]	4	3	3	3	4[s]	4	6			2
1778[u]	*Cal.*	2, 2	21	3	4	3	4	3	4	4	6			2
1778	Status	2, 2	21	3	4	3	4	3	3	4	6			2

Footnotes to Table 1:

[a] Sources: (1) *Alm.* = *Almanach électoral palatin.* (2) *Bes.* = yearly *Besoldungsdesignationen* (payment lists or budgets) for 1744 and 1745, Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, 77/1648 and 1647; the „Music Staabs Lista" of July 28, 1759, *ibid.*, 77/6193, fols. 51–52, printed in Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898), 344 (with incorrect call number; I am grateful to Dr. Bärbel Pelker for supplying me with the correct citation); and the comparative „Besoldungs Status. / der Hof und Kapell Music / in / Pfalz ... de anno 1776 ... [, in] Baiern ... de Anno 1777," Munich, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (formerly in Staatsarchiv für Oberbayern), HR I, 457/13. (3) *Cal.* = *Chur-Pfältzischer Hoff- und Staats-Calender* (title varies; 1734 and 1736 eds. = *Chur-Pfältzischer Staats- und Stands-Calender).* (4) Hiller = Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* 2 (1767): 167–68. (5) Hofstaat = „Titul und Nahmen Buch von Ihrer Churfürstlichen Durchleucht zu Pfaltz Gesammten Hofstatt" (MS, 1723), Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. 1665. (6) Marpurg = Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 2 (1756): 567–70. (7) Status = „Status / Sämtlicher bei der Churfürstl. Hof Music in Mannheim sich befindenden ... Personen" (August 6, 1778), Munich, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR I, 457/13.

[b] Dir. = Director (usually „Director *[sic]* der Instrumentalmusik"); CM = Concertmaster (usually „Concert-Meister" or „Concertmeister"). Only personnel of this rank who were violinists are included in column 3; the numbers in this column should therefore be added to those in column 4 to obtain the total number of violinists at the court in any given year, though only one of these musicians would presumably be present at many (most?) performances. In the 1736 *Calender* the violinist Carl Off(t)huis is named as both „Vice-Concert-Meister" and as the first of the six violinists; I have chosen to list him in the latter capacity. Under 1764–66 the first digit refers to the composer and violinist Johannes Ritschel (d. 1766), whose title was vice-Kapellmeister. It should be noted that here and throughout this table, instrumentalists known to have retired are not included in the totals. Those away on travels are included, but with an annotation to that effect.

[c] Tr. = trumpet, Ti. = timpani. Here as elsewhere in Table 1, only those musicians paid through the *Hofmusikstab* are included. Trumpeters and timpanists were supplied as needed by the *Oberstallmeisterstab* (equerry), which provided positions for an *Obertrompeter,* twelve *Hoftrompeter* (ten in 1723), and two *Hofpauker.* Many of these musicians doubled on other instruments, receiving an additional stipend from the *Hofmusikstab.*

[d] Those holding the position of „organist" at Mannheim evidently supplied the keyboard parts for orchestral performances unless a keyboardist such as Holzbauer or Vogler was conducting. It may be noted here that a theorbist is included in the 1723, 1734, and 1736 listings and that one or two lutenists appear through 1754.

[e] In the 1723, 1734, and 1736 listings the flutists and oboists are grouped together under the rubric „Hautboisten." At least two of the musicians named in each of these lists are flutists.

[f] The 1736 *Calender* includes Jacob Halsegger, given as a bassist in 1723 and 1734, among the cellists; he is also designated as a cellist in an electoral rescript of January 28, 1745, that reports his death (Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, 77/1660, fol. 3). The figures given in columns 6–7 assume that he did indeed function as a cellist after 1734.

[g] In the *Besoldungsdesignationen* for 1744 and 1745 all the string players are listed together as „violinists" and the flutists and oboists together as „oboists"; the statistics given here separate them by instrument. The numbers in brackets include other string players at court who were not listed with the *Hofmusik* in these two documents (i.e., who were paid through other budgets). The concertmaster Carl Offhuis, who had evidently retired by September of 1744, still appears with full pay in both these lists and is included in column 3. I have omitted him thereafter, however (he continues to appear in the *Calender* until 1769).

[h] The 1748 and 1749 *Calender* list four cellists and one „Bassettel-Geiger," the latter grouped here with the cellists (cf. fnn. k and m, below).

[i] No *Calender* or *Almanach* has been found for the year 1753. Johann Stamitz, appointed director of instrumental music in February of 1750, was in Paris for the season 1754/55. The

increase in the number of violists from two in 1752 to three and then four in 1754–55 results from the addition of violists who also served as official court copyists; such violists/copyists are listed with the violas until 1775 (see fn. s, below). The number *2* in brackets in the flute column for 1754 and 1755 indicates the possible retirements during that time of Nicolaus Lerch and Matthias Franz (Martin Friedrich) Cannabich, both of whom had definitely retired by 1756 (and are therefore omitted from the totals given here after that date). Cannabich continues to be listed in the *Calender* and *Almanachs* until his death in 1773. The number *4* in brackets in the cello column for 1755 reflects the probable departure from service of Carl Peroni in that year.

j The violinist Angelo Gagi died in 1755, probably after the *Calender* had been prepared.

k Marpurg divides the violins equally into firsts and seconds and the cellists into „Violoncellisten" and „Ripienvioloncellisten." He actually lists ten first and ten second violins, the former headed by Johann Stamitz, the latter by Franz Xaver Richter, whom he mistakenly includes here rather than with the (vocal) basses at the top of the same page. Richter is never otherwise identified as a violinist.

l Johannes Ritschel was in Italy in 1758–62; his name appears in the *Calender* during that period but not in the payment list of 1759. The „premier violon" Dominicus Basconi died in May of 1758 and the concertmaster Alexander Toeschi in October of the same year. A year before that Johann Stamitz had died, as well (in late March).

m In the wake of the various deaths enumerated in the previous footnote, Christian Cannabich and Joseph Toeschi were appointed co-concertmasters in 1759, positions they retained until they became „Directores" in 1774 (see fn. r). Of the last five violinists listed in the 1759 *Calender*, the first three are grouped separately under „Accessisten" in the 1759 payment list; hence the remaining two doubtless were accessists also (presumably without payment, as they do not appear in the payment list). The figures given in columns 6–7 correct the mistaken inclusion of the contrabassist Joseph Ressler among the cellists in the *Calender* and *Almanach* listings for 1759. The 1759 payment list includes two violists among the violinists, and two others are given separately as copyists. This list also divides the cellists into two „Violoncellist[en]" and two „Bassetlist[en]," the latter the same individuals designated by Marpurg in 1756 as ripieno cellists (see fn. k, above).

n These figures include the violinist Franz Wendling, who was in Italy for one year in 1760/61.

o Hiller's listing of 1767 (see fn. a, no. 4) comes closest to those of the *Calender* for 1765 and 1766 but is identical to neither. For example, Hiller omits the name of the former vice-Kapellmeister Johannes Ritschel, who died in March of 1766.

p The 1767 *Calender* is the first to indicate which instrumentalists are accessists – here one cellist and three hornists – though the designation of accessists is rather haphazard at first (e.g., no violinists are so labeled in 1767–69, though two of the same musicians appear among the four accessist violinists in the 1770 *Calender*). The number of accessist violinists rises to five in 1775–78.

q These figures include Wilhelm Cramer, who left for London in 1772, where he remained. He appears in the *Calender* and one *Almanach* until 1777 but is omitted from the payment list of 1776.

r In 1774 Cannabich and Joseph Toeschi were appointed directors (of instrumental music and „Cabinetmusik," respectively), their positions as concertmasters being taken over by Johann Toeschi and Ignaz Fränzl.

s From 1775 onward the three copyists are finally given a separate listing, reducing the number of violists to the more realistic figure of four and then three. In addition, in the *Calender* for 1775–78 Thaddäus Hampel is listed as both a violist and a clarinettist; in the „Besoldungs Status" of 1776 he appears only as a clarinettist, in the „Status" of 1778 only as a violist.

t The „Besoldungs Status" of 1776 lists two known violists with the violinists, but does not include three other violinists at the court, Gottfried Schönge (paid as a trumpeter through the *Oberstallmeisterstab)* and the unpaid accessists Franz Heroux and Johann Baptist Geiger (the latter listed in the *Almanach* but not the *Calender* for 1776); it does, however, include the violinist Paul Grua, who never appears in any *Calender* or *Almanach*. Under clarinet the list includes [Thaddäus] Hampel (see also fn. s), but excludes the unpaid accessist Franz Wilhelm

Tausch. In the horn column the figure of five rather than six hornists reflects the fact that, according to the „Status" of 1778, the hornist Joseph Ziwini was paid entirely through the „Chatouille" budget.

[u] One additional listing, published in Johann Nikolaus Forkel's *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782* (Leipzig: Schwickert, 1782), 123–26, is identical with the list in the 1778 *Calender* except for a few errors and variant spellings.

But study of the full *Besoldungsdesignationen*, together with archival and other information about the musicians at court, allows us to re-expand that number significantly, as indicated by the figures in brackets under 1744 and 1745 in Table 1. One additional violinist was the aforementioned dancemaster Jean Duruel, who was paid through the *Oberstallmeisterstab* (!). At least one and probably two more were Christian Cannabich and his brother, who according to a petition of May 1744 had already been appointed *Scholaren* or accessists in the *Kapelle*.[14] A fourth was Jacob Cramer, listed as a timpanist in 1744–45 but primarily a violinist and copyist. And finally, the listing by name in the *Besoldungsdesignationen* of the normally anonymous trumpeters and timpanists of the *Oberstallmeisterstab* shows that many are recognized performers on other instruments who doubled on trumpet or timpani, including two violinists, one violist, and one cellist.[15] Though evidently paid at this point through the *Oberstallmeisterstab*, not the *Hofmusikstab*, these musicians would certainly have been available on their primary instruments for service in the orchestra. In sum, the meager number of string players given in the payment lists for these years furnishes a completely false picture of the size and composition of the *Kapelle*, illustrating once again the dangers of uncritical use of such documents.

Unfortunately, in the case of Mannheim there exists a still more basic problem with the use of payment lists, namely that very few have survived. Aside from the two just discussed, the only extant lists are (1) one for 1759;[16]

[14] Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, 77/1657, fol. 1; see also Jean K. Wolf, „Christian Cannabich," in *The Symphony at Mannheim: Johann Stamitz, Christian Cannabich*, ed. Eugene K. and Jean K. Wolf, ser. C, vol. 3 of *The Symphony, 1720–1840*, ed. Barry S. Brook et al. (New York 1984), xlii. Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe* (Leipzig 1898), 211, gives the date of this document incorrectly as May 6.

[15] The violinists are [Johann Philipp] Bohrer and Wilhelm Sepp (the latter only appears in the 1745 list; both are listed as violists beginning in 1759), the violist [Ferdinand] Fränzl, and the cellist Wilhelm Friedel. In addition, [Joseph] Götz, listed as a hornist with the *Hofmusik* and a trumpeter with the *Oberstallmeisterstab* in the 1744 and 1745 budgets, is given as a violist from 1748 until his death in 1758 and would doubtless have been available on that instrument when needed.

[16] This list is printed in its entirety in Walter, *Geschichte*, 344. The number of the fascicle in the Generallandesarchiv Karlsruhe given by Walter is incorrect; the correct number, 77/6193, was kindly sent to me by Dr. Bärbel Pelker of the „Projekt Mannheimer Hofmusik."

(2) one for 1776, not a true budget but rather a detailed comparative listing, with salaries, of the personnel of the *Hofmusik* in Mannheim in 1776 and Munich in 1777;[17] and (3) the celebrated *Status* of 1778 showing the planned organization of the entire *Hofmusik* after transfer of the court to Munich. As shown in Table 1, the 1759 list differs from that in the *Calender* most notably in its handling of the violas, two of whom are listed with the violins and two as copyists alone. The payment list also omits two of the violinists found at the end of the *Calender* listing, undoubtedly because they were unpaid accessists. Similarly, Johannes Ritschel, in Italy at the time, appears in the *Calender* but not in the payment list. The 1776 list reveals similar discrepancies by comparison with the *Calender*, for example the continued inclusion of the violists Wilhelm Sepp and Johann Philipp Bohrer among the violins (cf. Table 1, fn. t, and also fn. 15, above). In contrast to the 1759 and 1776 lists, the names in the detailed *Status* of 1778 match those in the *Calender* quite closely; like the 1776 list, the *Status* was not an official yearly budget for the entire court, but rather a comprehensive organizational plan showing which musicians were following the court to Munich, which were remaining behind in Mannheim, and the precise source of each musician's salary and other emoluments.

II

Keeping in mind the various red flags I have raised, let us now consider briefly what the different types of evidence just discussed tell us about the constitution of the *Hofkapelle* at Mannheim. Though I have emphasized the distinction between the size of the full roster of the *Kapelle* and that of the orchestra on a particular occasion, the former is neither unimportant nor lacking in relevance to the latter. Obviously, the makeup of the full *Kapelle* is of intrinsic interest, both historically and sociologically. More tangibly, the number of instrumentalists in any given category represents a sort of flexible ceiling on the number of musicians participating in any specific performance, as I have already mentioned.

Lastly, and doubtless more arguably, the *proportions* among these totals may, if used with care, provide an approximate notion of the *relative* size of the sections of an actual orchestra. Thus, it seems valid to cite as evidence indicative of actual orchestral size the changing ratios of cellists to bassists shown in Table 2, part a; these ratios, derived from the figures given in Table 1, remain a high 4 or 5:2 in the years 1748 to 1763, after which they drop to 3:2 and later 3:3 (2:2 in Hiller) before stabilizing at 4:3 in 1770.

[17] A full reproduction of this undated document, which like the *Status* was probably prepared in conjunction with the move from Mannheim to Munich, appears in Roland Würtz, „Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle," in Finscher, *Mannheimer Hofkapelle*, 40–43.

Similarly, it is suggestive that during the same early period, 1748–63, the number of violinists increases sharply, from an average of fourteen through 1755 to an average of twenty-one for the period 1756–63 (both figures including one concertmaster). As shown in Table 2b, this reflects a proportional increase in the number of violins versus the number of cellos and basses combined from 2.2 or 2.3:1 through the year 1755 to over 3:1 thereafter, where it remains until departure of the court for Munich in 1778. The ratio of strings to woodwinds also increases during this time, from about 2.3:1 in 1748–55 to 2.8:1 in 1756–78; the increase is more moderate if horns are included (see Table 2d–e).

Table 2: Comparative Ratios of Various Sections

a. *Ratio of Cellos to Basses, Full Kapelle*

1748–1763	1764–1778
4–5:2 = 2–2.5:1	3:2, 3:3 (2:2 Hiller), 4:3 = 1–1.5:1

b. *Ratio of Violins to Cellos/Basses, Full Kapelle*

1748–1755 (average 14 violins)	1756–1778 (average 19 violins)
2.2–2.3:1	3.1:1

c. *Ratio of Violins to Cellos/Basses, Sacred Performances*

Mozart Report, Mass of Nov. 1, 1777	Holzbauer Masses (estimated)
20–22:8 = 2.5–2.75:1	16:6 = 2.67:1

d. *Ratio of Strings to Woodwinds, Full Kapelle*

1748–1755	1756–1778
2.2–2.4:1	2.8:1

e. *Ratio of Strings to Woodwinds plus Horns, Full Kapelle*

1748–1755	1756–1778
1.6–1.7:1	1.9:1

Note: The figures for violins given above include one concertmaster.

The lack of full documentation at Mannheim before 1748 makes it difficult to draw meaningful conclusions about the evolution of the *Kapelle* during its early years. The first known listing dates from 1723, three years after the Elector Palatine Carl Philipp, Carl Theodor's uncle, moved his court from Heidelberg to Mannheim. As outlined in Table 1, this list shows a moderate-sized orchestral complement of thirty-six performers including one theorbist and two organists, to which we may add the trumpeters and timpanists of the equerry. I might mention here that the position of organist at Mannheim was the only one devoted specifically to a keyboard instrument; one of these musicians must have served as harpsichordist in the orchestra. The only real anomaly in the 1723 list is the presence of nine musicians labeled as *Hautboisten*; two of these can in fact be identified as flutists, Matthias Franz Cannabich (given in the *Calender* as „Martin Friedrich" Cannabich through 1756) and Nicolaus Lerch.

In the *Staats- und Stands-Calender* of 1734 and 1736 the number of orchestral players has shrunk drastically: the violinists have gone from eleven in 1723 to four and six in 1734 and 1736 (though additional violinists were undoubtedly available from other sources), while the „oboists" have been reduced from nine to six and then five (still including at least two flutists). Perhaps the vast expenditures incurred by Carl Philipp in constructing the Mannheim palace, which was not completed until 1741, were reflected in the reduced size of the *Kapelle*. However that may be, by 1744–45, two years after the ascendancy of the new elector Carl Theodor and three years after the arrival in Mannheim of Johann Stamitz, the number of string players had rebounded to approximately the 1723 level, at least if one accepts my emendations to the payment lists from those years. Also noteworthy is the more up-to-date division of the woodwinds into two flutes, two oboes, and one bassoon and the omission of a theorbist.

The year 1748, the next for which we have a *Calender* or other listing, marks the end of the War of the Austrian Succession, in which Carl Theodor was an active participant. From that date until 1755 the number of string players remains generally stable. As already observed in our discussion of Table 2b, the violins average about thirteen in addition to the concertmaster, as opposed to four or five cellos and two basses. The violas, which number two until at least 1752, increase to three and then four in 1754–55; but the two additional players (Johann Lochner and „Reinhard", first name unknown) are also the official court copyists and may have been required to perform less often. All the winds eventually show an increase of one player during the same period, bringing the total number of orchestral players, minus trumpets and timpani, to some forty-one in 1755; this compares with a total of thirty-five in 1748.

The next two years, 1756 and 1757, are the last two of Johann Stamitz's reign as concertmaster and director of instrumental music. As stated already, these years reveal a significant increase in the number of violins in the *Kapelle*, from twelve or fourteen to eighteen and then twenty-one; this brings the complement of violins to approximately the size it was to have for the next twenty years under the direction of Christian Cannabich, during which the number of violinists fluctuated between sixteen and as many as twenty-two (depending in part on the number of accessists admitted to the orchestra). It is difficult to avoid relating this increase to Johann Stamitz's return from Paris after his sojourn there in 1754/55, during which he was exposed to large orchestras like that of the Concert Spirituel. In any event, it is striking that most of the changes that take place from now on are gradual and incremental – for example, the previously mentioned reduction from four to three cellos in 1764 (and back to four in 1770), the addition of another bassoon in the same year, and the addition of a third double bass in 1768. These changes eventually bring the number of orchestral players at court from forty-seven in 1757, at the end of Stamitz's tenure, to a total of about fifty-seven in the years 1771–78,

at the height of Cannabich's leadership.

One of the more significant innovations, probably again traceable to Johann Stamitz's stay in Paris, is the addition of a pair of clarinets in 1758.[18] However, several of the other apparent increases in size can easily be explained by external circumstances. For instance, the jump in the number of horns from five to seven in 1767 merely reflects the addition of two accessists, not any permanent increase in size. Likewise, the large number of violists in the years 1771–74 again results from the inclusion of the viola-playing court copyists – two in 1772, three in 1773 and 1774 – before they are finally given a separate listing beginning in 1775. At this point the number drops back to four and eventually three, surely a more reasonable indication of how many violists might actually have been present on any given occasion. And finally, beginning in 1763 the names of four *Chortrompeter* active in the *Hofmusik* begin to be included in the *Calender*, increasing to eight (with one vacancy) in 1774 and 1775; after that the trumpeters again disappear from the *Hofmusik* lists. Nonetheless, the conclusion seems inescapable that the basic size and makeup of the Mannheim *Hofkapelle*, or rather of the orchestral component of it, were to a large extent established during the final two years of Johann Stamitz's directorship.

III

Our greatest practical interest naturally centers on the actual size of a Mannheim orchestra, that is, on the number of musicians who would actually have performed on any given occasion. Here, sad to say, direct documentary evidence in the form of official *Dienstpläne* (or other lists) or of contemporary descriptions is almost completely lacking. The only eyewitness report known to me that provides specifics on the number of players is in fact the oft-quoted letter of Mozart written to his father on November 4, 1777, five days after he and his mother had arrived at Mannheim. On November 1, All Saints' Day, Mozart had attended high mass in the court chapel, at which a mass by Georg Joseph Vogler was performed. He writes to his father as follows:

> Nun Muss ich von der hiesigen Musick reden. Ich war sammstag am allerheiligen tag in der kapelle in Hochammt. Das orchestre ist sehr gut und starck. Auf jeder seite 10 bis 11 violin, 4 bratschn, 2 oboe, 2 flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 violoncelle, 4 fagotti und 4 Contrabassi und trompetten und Paucken. Es läst sich eine schöne Musick machen ...[19]

[18] Clarinets were probably present at Mannheim before that date, however; see my book *The Symphonies of Johann Stamitz: A Study in the Formation of the Classic Style* (Utrecht 1981), 293, 343 (nn. 15–16).

[19] „Now I must tell you about the music here. On Saturday, All Saint's Day, I was at High Mass in the court chapel. The orchestra is very good and strong. On each side [of the organ] there are ten or eleven violins, [plus] four violas, two oboes, two flutes, two clarinets, two horns, four cellos, four bassoons, four double basses, and trumpets and timpani. They can make lovely music." Mozart, *Briefe* 2:101; Engl. trans. after Emily Anderson, *The Letters of Mozart and His Family*, 2d ed. by A. Hyatt King and Monica Carolan (London 1966), 355–56.

The figures given by Mozart are reproduced in Table 3.

Table 3: The Mannheim Orchestra at High Mass on All Saints' Day, 1777, as Reported in Mozart's Letter of November 4

Cond. or CM	Vn. 1	Vn. 2	Va.	Vc.	Cb.	Fl.	Ob.	Cl.	Bn.	Hn.	Tr.	Ti.	Org.
Vogler (?)	10–11	10–11	4	4	4	2	2	2	4	2	2	1	1

As one can see by comparing these figures with those in Table 1 from the Mannheim *Calender* of 1778 – which in fact represents the roster of musicians from the end of *1777*, when Mozart was there – his figures match closely with the total available string players and bassoonists. Indeed, in the case of the violas and basses, Mozart's numbers exceed the number of players on the official roster by one; assuming his figures are correct, these must have been extra players, in the case of the viola section probably one of the copyists. Provocatively, even with such a large string section, only the usual pairs of high winds and horns were present, though additional performers on each instrument were theoretically available. As a result, the proportion of strings to woodwinds is a high 3.2–3.4:1 (2.67–2.8:1 if the two horns are included; cf. Table 2d–e).

Given the specificity of Mozart's information, are we not justified in citing it as clear proof of the normal size and proportions of the famous Mannheim orchestra, as has frequently been done by scholars in the past?[20] In my opinion, the answer must be „no"; or rather, always a safer reply for the scholar, „It depends." For Mozart's description is of the orchestra at a major sacred service; the size of the orchestra on such an occasion can no more be equated with that of the orchestra for a concert or „academy" than it can with that of the orchestra for an opera or a theatrical presentation. At Mannheim these occasions all had different venues, and the well-documented sensitivity of the period to the relationship between the size of the hall, the character of the occasion, and the performing forces involved must always be taken into account.[21] In the present case, for example, the mass Mozart attended took place in the court chapel (see Fig. 1, letter a), a large space approximately the size of

[20] E.g., Georges de Saint-Foix, *The Symphonies of Mozart*, trans. Leslie Orrey (London 1947, orig. ed. 1932), 68.

[21] Especially revealing in this regard are Johann Adolph Scheibe's comments in *Der critische Musikus* (rev. ed., Leipzig 1745), 620–21.

the auditorium (not including the vast stage) of the palace opera house.[22] Furthermore, the service Mozart attended was not just any service, but the principal mass for All Saints' Day – even more important at Mannheim than elsewhere because it preceded by only three days the name day of the elector Carl Theodor, with its festive string of celebrations known as the gala days. On such an occasion the largest possible performing forces would surely have been employed – certainly larger than those for a more quotidian service. Also worth noting is that, somewhat atypically for Mannheim, the Vogler mass heard by Mozart utilized a full complement of winds, including flutes, oboes, clarinets, horns, and trumpets as well as four bassoons; a wind group of this size presupposes a somewhat larger string complement.

Orchestral concerts at Mannheim, called „academies," were quite different occasions. They took place in the *Rittersaal*, located in the central tower of the palace (see Figs. 1–2). Though large in comparison with typical concert spaces of the time, the *Rittersaal* is some 20% smaller than the chapel and has lower ceilings. Moreover, by contrast with the pomp of either a major mass performance or an opera,[23] the academies were relatively informal social gatherings. This fact emerges clearly from a gossipy epistolary description from May of 1785, when the court returned temporarily to Mannheim after its removal to Munich in 1778. The writer first describes his visit to the elector's famous collection of antique sculpture, then continues as follows:

> Es war diesen Abend Akademie, oder – welcher Ausdruk mir passender zu seyn scheint – Konzert bei Hof. Ich verliess daher nach fünf Uhr meine Statuen, und eilte in den Rittersaal, wo das Konzert gegeben wurde. Der Hof kam erst nach sechs Uhr, und ich hatte also noch viel Zeit, mich umzusehen. Der Saal macht ein grosses Oval aus, mit vier hohen Fenstern und einem Attik.[24] Die Decke, al Fresko gemahlt, stellt eine Seeparthie, den Neptun und sein Gefolge, vor.[25] Die Wände sind oben mit Bildnissen alter Kurfürsten in Lebensgrösse behängt

[22] The chapel measures approximately 15 x 30 meters, the *Rittersaal* 15 x 24 meters. I might note here that when the chapel was rebuilt after destruction of the palace in World War II, the choir loft was moved to the back of the church. For a view of the original placement at the front of the church see Jochen Reutter, „Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof," in Finscher, *Mannheimer Hofkapelle*, 100, or Eduard Schmitt, ed., *Kirchenmusik der Mannheimer Schule*, vol. 1, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, new ser., vol. 2 (Wiesbaden 1982), cxiii. The opera house, destroyed in 1795, was located in the west (or north) wing of the palace (see Fig. 1, letter b). The stage of the opera house, excluded in the above comparison, was over thirty meters deep – one and one-half times the depth of the auditorium. A good sense of the proportions of the various spaces discussed here can be gained from the plan reproduced in Friedrich Walter, *Geschichte Mannheims von den ersten Anfängen bis zum Übergang an Baden (1802)* (Mannheim 1907), 551.

[23] On the ceremonial, ritualistic, often transparently political aspects of mass and opera at Mannheim see my chapter „The Mannheim Court" in *Man and Music: The Classical Era*, ed. Neal Zaslaw (London and Englewood Cliffs, NJ 1989), 216–22.

[24] There are actually only three large windows. The „Attik" is the classical cornice just below the ceiling fresco in Fig. 2.

[25] The principal subject matter of the fresco, by Cosmas Damian Asam, is really a banquet of the gods.

... Unten sind wieder etliche Gemählde und zwo Nischen, worinnen die Statuen des jezigen Kurfürsten und seiner Gemahlin in Lebensgrösse stehen. Der Saal wird durch elf Kronleuchter erleuchtet, der Boden ist eingelegt.

Oben und rechter Hand an den Fenstern herab waren Spieltische gesezt, linker Hand ist der Platz des Orchesters, etwas über dem Fussboden erhaben und mit einem Gelender eingefasst.[26] Nach sechs Uhr kam der Hof, der Kurfürst und beide Kurfürstinnen[27] samt den Hofdamen und Kavaliers. Die Musik gieng nun an, und man setzte sich gleich zum Spiel. Oben am ersten Tisch sassen die beiden Kurfürstinnen, und in ihrer Gesellschaft spielten die Frau von Sickingen

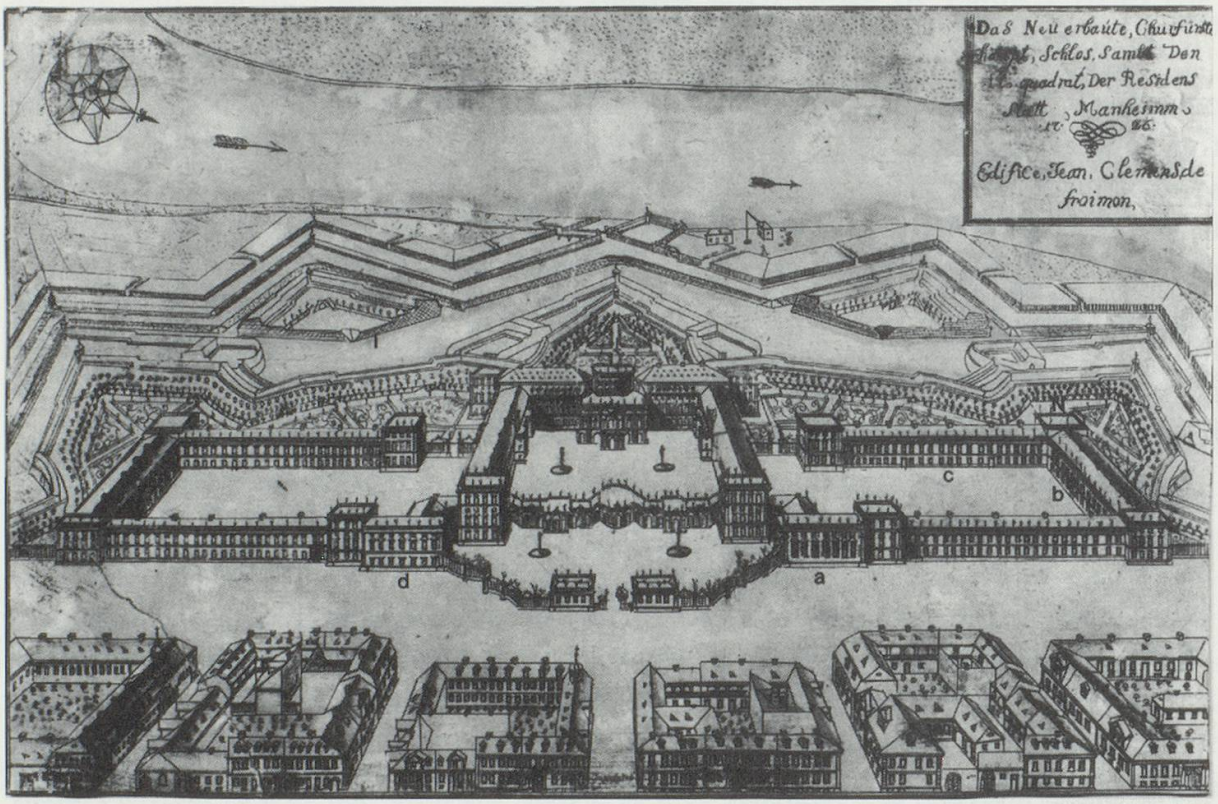


Figure 1: View of the electoral palace at Mannheim showing the central tower containing the *Rittersaal*, the court chapel (a), the opera house (b), the ball-house (c), and the library (d). Anonymous engraving of 1726, after the drawing by Jean-Clément Froimon(t). Mannheim, Städtisches Reiss-Museum, Kat. Nr. A 162.

[26] I interpret this statement to mean that the orchestra was in the approximate position of the photographer of Fig. 2, i.e., to the left of the main doors. Bärbel Pelker, „Musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim," in Finscher, *Mannheimer Hofkapelle*, 53, locates the orchestra along the right wall of the photograph, across from the windows; she feels that the writer can only be describing the scene from a position near the right side doors, those seen in the center of Fig. 2. This placement would, however, put the orchestra in front of the main entrance to the room (or in front of one of the large fireplaces that flank it), and it would also be somewhat abnormal for the period.

[27] I.e., the electress of the Palatinate and the dowager electress of Bavaria.

und von Dahlberg.[28] Man sagt es seye L'Omber, was sie spielten ... Anfänglich gab ich alle Hoffnung auf, mich durch das Gedränge durchzuschlagen, um die fürstlichen Personen selbst zu Gesicht zu bekommen. Allein ich wagte es mit einigen Abbé's, Rippenstösse auszuhalten, und wieder zu ertheilen, – und so kamen wir endlich wohlbehalten nahe bei den zwei fürstlichen Spieltischen an.

Aber was sahe ich da? – den Kurfürsten zwar in einem neuen Kleide, – allein es war Karl Theodor, wie im alten auch. – Die Kurfürstinnen hingegen, auf die ich eigentlich ausgegangen war, sassen so, dass ich sie nicht im Gesicht sehen konnte ... Doch ich gab mich zulezt in Gedult, und horchte inzwischen auf das Orchester, mich durch die bezaubernden Töne einer Mamsell Schäfer[29] wieder mit meinem Schiksal aussöhnte. Der Kurfürst stund etlichemal auf, und gieng mit einem heiteren Lächeln an den Spieltischen herum. – Und nun erhoben sich dann auch die beide Kurfürstinnen von ihren Sesseln, kamen gegen das Orchester her, und hatten die Gnade, meine Neugierde durch ihr zugewandtes Antliz sattsam zu befriedigen ... [Here the writer devotes an entire paragraph to a description of the electresses.]

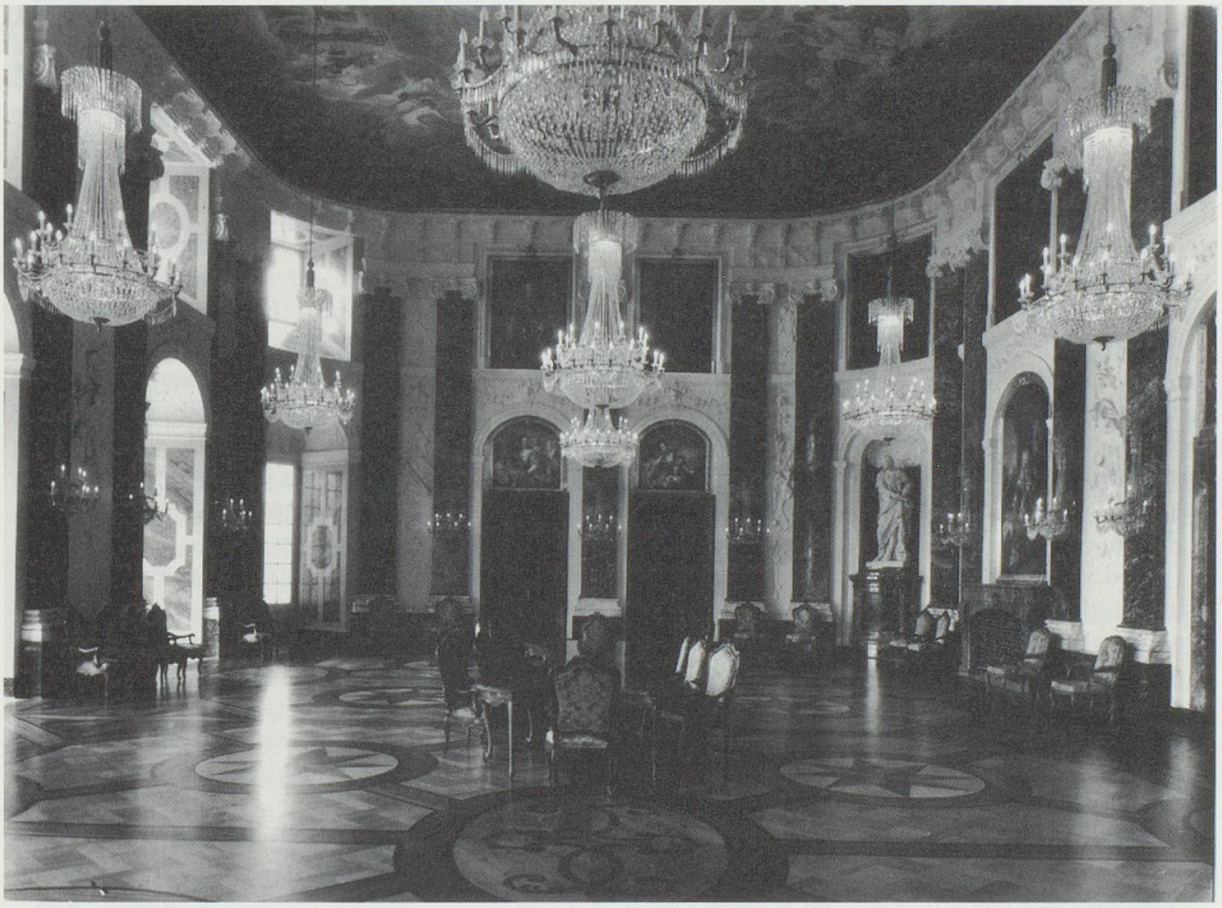


Figure 2: The *Rittersaal* of the palace, scene of the orchestral academies. Photo: Robert Häusser (Mannheim, Verkehrsverein e. V).

[28] „Frau von Sickingen" was presumably the wife of Carl Theodor's envoy in Paris, Count Carl Heinrich Joseph von Sickingen; Wolfgang Heribert von Dalberg was Intendant of the Nationaltheater in Mannheim.

[29] The soprano Josepha Schäfer or Schaeffer (d. 1827), student of Dorothea Wendling and a leading singer at the Mannheim Nationaltheater.

Als sich die fürstlichen Personen wieder gesetzt hatten, wartete ich noch so lange, bis die Kronleuchter angestekt wurden, und dann gieng ich ab, – vergnügter, als vielleicht mancher, den die Etikette an die Spieltische gefesselt hatte, die ich vorbei passirte.[30]

A second, briefer description of an electoral academy, this time in Munich, makes clear that card-playing – and relative inattention to the music – continued into the 1790s:

Der Hof[,] der sich mit Spielen unterhielt, schien der Musik wenig zu achten. Freilich kann die Gewohnheit auch das vortreflichste zum Gewöhnlichen herabwürdigen.[31]

These descriptions recall in their essentials the depiction in Louis Spohr's autobiography of academies at Braunschweig in 1799, at which the duchess

[30] „This evening there was an academy, or what I would call a concert at court. I therefore left my statues and hastened to the *Rittersaal*, where the concert was to be given. The court was to assemble after six o'clock, and I therefore had time to look around. The hall is large and oval-shaped, with four [three] high windows and an attic. The ceiling has a fresco portraying a sea-party, Neptune with his train. The walls are hung above with life-size paintings of former electors ... Below there are other paintings and two niches with life-size statues of the present elector and electress. The room is lit with eleven chandeliers, and the floor is inlaid. In front and to the right of the windows [literally „above and to the right around the windows"] card tables had been set up, and to the left was the space for the orchestra, raised somewhat off the floor and encircled with a railing. After six o'clock the court entered, the elector and electress, the [dowager] electress of Bavaria, and the ladies-in-waiting and cavaliers. Then the music began, and at the same time everyone began to play cards. The two electresses sat at the first table, together with Frau von Sickingen and von Dalberg. I was told that it was ombre that they were playing ... [In the section for standees] there was such a crush of people that I at first gave up any hope of getting through to see their highnesses up close. But then I decided, together with some priests, to endure and also mete out some elbows in the ribs – and in this manner we finally came close to the two princely tables.

And what did I see there? Well, Carl Theodor in a new robe, just as in former times [i.e., before the transfer of the court from Mannheim to Munich]. But the electresses ... were seated so that I was unable to see their faces ... So I waited patiently, and in the meantime listened to the orchestra, which through the magical tones of one Mamselle Schäfer reconciled me to my fate. The elector stood up several times and went from table to table with a cheerful laugh. Finally, the two electresses had the honor to satisfy my curiosity by getting up from their seats and going up to the orchestra, giving me the opportunity to examine their faces to my heart's content ...

After their princely highnesses had again been seated, I stayed until the last candle had been extinguished, and then departed – as satisfied, perhaps, as certain others [that night] who indulged in a pastime I denied myself: stealing the place-cards from the tables as souvenirs." Gottfried von Rotenstein, *Lustreise in die Rheingegenden, in Briefen an Fr. J. v. Pf.* (Frankfurt 1791), 102–6 (letter of May 11, 1785), as quoted in Friedrich Walter, „Ein Akademiekonzert im Rittersaale des Mannheimer Schlosses 1785," *Mannheimer Geschichtsblätter* 10 (1909): 210–11. The writer, not named by Walter, is identified as von Rotenstein in Pelker, „Musikalische Akademien," 54 and 58, which also provides a good treatment of the social aspects of the academies.

[31] „The court, which played cards and conversed, seemed to pay little attention to the music. Of course, habit can transform even that which is most excellent into something routine." Philipp Ludwig Hermann Röder, *Reisen durch das südliche Teutschland* (Frankfurt 1795), 4: 22–23; quoted in Pelker, „Musikalische Akademien," 56.

forbade the orchestra to play forte so that her card-playing would not be disturbed.[32] They also agree with Mozart's statement about his performance at Mannheim in the gala concert of November 6, 1777, that „in der accademie, alle zweymal wie ich spiellte so gieng der Churfürst und [Churfürstin] völlig neben meiner zum Clavier."[33] The informal social character of a Mannheim academy, at which conversation and cards competed with the music,[34] together with the smaller size of the *Rittersaal,* may well imply the presence of at least somewhat smaller performing forces than those Mozart heard in the chapel on All Saints' Day.

As it turns out, there is at least some concrete evidence to support the contention that Mozart's figures should not be regarded as typical for an orchestral academy at Mannheim. This evidence takes the form of manuscript parts that research by my wife and myself has shown to stem from the actual Mannheim performance library.[35] The first group of such parts is the important series of Cannabich symphonies at the Bayerische Staatsbibliothek in Munich. Unfortunately, these works had their duplicate parts removed in the nineteenth century, thus destroying what would have been prima facie evi-

[32] *Louis Spohr's Selbstbiographie,* vol. 1 (Kassel 1860), Engl. trans. by Henry Pleasants, *The Musical Journeys of Louis Spohr* (Norman, OK 1961), 4–5.

[33] „At the academy, both times I played the elector and electress came right up next to me at the keyboard." Mozart, *Briefe* 2: 109, letter of November 8, 1777. The report of this concert by the Saxon envoy to the Palatinate, Count Andreas von Riaucour, states only that Princess Marianne sang two arias; Mozart is never mentioned (cf. Bärbel Pelker, „Theateraufführungen und musikalische Akademien am Hof Carl Theodors: Eine Chronik der Jahre 1742–1777," in Finscher, *Mannheimer Hofkapelle,* 257).

[34] Barbara Russano Hanning, „The Iconography of a Salon Concert: A Reappraisal," in Georgia Cowart, ed., *French Musical Thought, 1600–1800* (Ann Arbor, MI 1989), 129–48, argues that music and conversation did not necessarily vie with each other in concerts of the time – that the frequent representations showing little attention to the music are not, and are not meant to be, realistic, but rather that they „telescope" or synchronize temporally disparate moments in the course of the social occasion. Given the evidence presented above (and much other), this argument must count as sophistic. This is not to say, however, that music for an academy was merely background music, like *Tafelmusik* or Muzak, but only that it probably enjoyed less concentrated attention than that of a public concert later in the century, to which one paid admission.

[35] The results of this research were first presented in Eugene K. and Jean K. Wolf, „A Newly Identified Complex of Manuscripts from Mannheim," *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974) 379–437. Research since then has greatly extended the findings of this article, both in the number of manuscripts identified as being from Mannheim (now over 300) and in the precision with which provenance and date can be determined; see, e.g., our article „Rastrology and Its Use in Eighteenth-Century Manuscript Studies," in *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue,* ed. Eugene K. Wolf and Edward H. Roesner (Madison, WI 1990), 237–91, esp. pp. 269–71, 280–87. We are presently completing a book on the entire Mannheim corpus of manuscripts, tentatively entitled *Music from Mannheim: A Methodological Study of the Manuscripts.*

dence of the number of performers utilized. But what has seemingly gone unnoticed until now is that at Mannheim duplicate parts were often numbered, using roman numerals. Luckily for present purposes – though for few others – when the manuscripts were culled the selection was made more or less at random. The result is that one can make at least a provisional judgement as to how many parts were present simply by observing how high the roman numerals go. Briefly, five of the sets of violin parts bear the number III, while a sixth has the numeral IV (see Fig. 3).

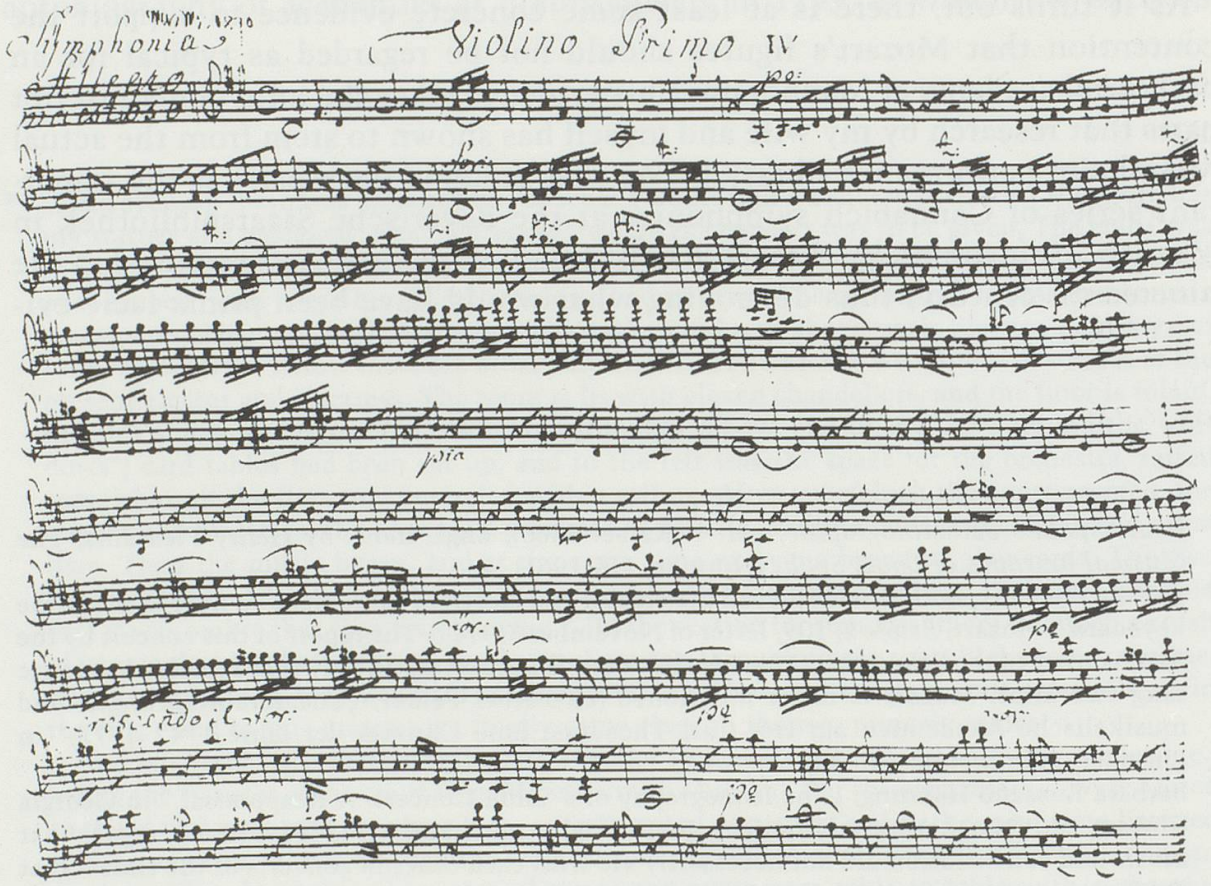


Figure 3: First page of the violin 1 part to Christian Cannabich's Symphony No. 46, showing the roman numeral IV to the right of Violino Primo." Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. Ms. 1890.

However, in the latter case the number itself is later – from the Munich period – and could reflect the addition of extra parts for performance there. Hence, these numbers provide some indication that three or possibly four first and second violin parts were normally provided in these works. As we shall see, there is certain other evidence to support this hypothesis. If we assume two

performers to a part,[36] this would produce a violin section of some six to eight firsts and six to eight seconds or, as the concertmaster presumably did not share his part, five to seven of each. (The only two listings of the Mannheim orchestra that split the violins into firsts and seconds, those of Marpurg and Hiller, show them evenly divided.)

There are often two viola parts in the Cannabich symphonies at Munich, marked „Viola Prima" and „Viola Seconda." However, intensive study of the handwriting, watermarks, and staving of these parts shows that, with one exception, all the second viola parts have been added at a much later date, after the court had arrived in Munich. Thus, a maximum of two or at most three performers must have been involved. The exception just mentioned is Cannabich's one-movement „Sinfonia â 15 Strometi [*sic*]" No. 11 of ca. 1760–61,[37] probably written as an overture. This work calls for pairs of flutes, oboes, bassoons, horns, and trumpets; the double viola parts may have been intended to allow for a larger viola section of as many as four performers. But this would clearly be an exception and would almost certainly require a proportional reinforcement of the other string parts.

The bass parts of the Cannabich symphonies are generally of the all-purpose type, labeled „Contrabasso con Violoncello" or something similar. The highest roman numeral found among them is a III. Though this occurs only once,

[36] As the article by John Spitzer in the present volume demonstrates, this is not an assumption one can automatically make, as many iconographic data from the period show one performer on a part. However, it seems a reasonable one in the case of Mannheim. For one thing, Mozart reports that the festive Vogler mass he heard had „ten or eleven" first violins and the same number of seconds. As we shall see in a moment, the parts from which the violinists played in the Mannheim court chapel generally numbered four firsts and four seconds, meaning that some stands would have had *three* players (unless parts have consistently disappeared since then or Mozart was mistaken). The same is true of the various bass parts (cello, organ, etc.), while the usual two viola parts of the extant manuscripts would each have been performed two on a part (Mozart mentions four violists). With only three or four firsts and the same number of seconds (i.e., with one player per part) the resulting balances vis-à-vis the winds would be askew in much of this repertoire; see, e.g., Neal Zaslaw's comments on the practical difficulty of maintaining acceptable balance with so few strings (*Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* [Oxford 1989], 456). The forceful, often massive style of the typical Mannheim symphony, rooted in the style of the Italian opera overture and often adding trumpets and timpani, is particularly difficult to imagine with such a small orchestra. It may be mentioned here that we have no direct evidence regarding the size of the orchestra used in an opera performance at Mannheim, though there would surely have been more than six to eight violins in toto. One final thought: the choice of number of players per part need not involve a binary, either/or decision in which all parts are either doubled or not; there was undoubtedly some flexibility on this issue based on such parameters as style, performance venue, social function of the music, and availability of personnel, as the Mozart example illustrates. Cf. also fn. 47, below, and related discussion.

[37] Munich, Bayerische Staatsbibliothek (hereafter D–Mbs), Musikabteilung, Mus. Ms. 1837. For the dating of this work see J. Wolf, „Cannabich," pp. liii, lxviii.

there is other evidence, to be discussed shortly, to suggest that a total of three such cello/bass parts was fairly normal at Mannheim. This would mean a total of five or six performers in addition to the cembalist, probably divided into two to four cellos and two basses until at least 1768, since only two bassists appear on the court rosters until that date.

The figures just outlined are summarized in Table 4, which provides tentative suggestions for performance of an orchestral work at Mannheim.

Table 4: Probable Size of the Mannheim Orchestra for Performance at an Academy, ca. 1748–1778

CM (violin)	Vn. 1	Vn. 2	Va.	Vc.	Cb.	Fl.	Ob.	Cl.	Bn.	Hn.	Tr.	Ti.	Kbd.
1 +	4–7[a]	5–8	2–3 or 4[b]	2–3 or 4	2–3	2	2	2	1–2	2	2	1	1

Note: In general, the smaller sizes given for the string sections would be appropriate for earlier works in the repertory, especially those without full winds and/or trumpets and timpani (refer to Table 1).

[a] The sizes suggested for the first violin section assume the presence of a (violin-playing) concertmaster.

[b] Occasional fully-scored works with two separate original viola parts may call for four performers.

In general, the initial figures in each column would seem to be appropriate for earlier works (especially with reduced winds), the higher ones for later works. Incidentally, the figures for the strings in Table 4 match rather well with those given for ideal string sections by Quantz in 1752, Johann Samuel Petri in 1782, and Francesco Galeazzi in 1791,[38] which Neal Zaslaw has pointed out are more suitable for a midcentury treble-dominated repertory like that at Mannheim than for works like the late Mozart symphonies.[39]

The wind parts of the Cannabich symphonies at Munich require no special comment other than to remark that the two obbligato bassoons called for in many of his works are always notated on a single part, divisi; therefore, they were probably not doubled. As already noted, a keyboard instrument seems generally to have been included at performances by the Mannheim orchestra. Evidence for this statement appears in several Cannabich symphonies that contain figures in one of the cello/bass parts and in Vogler's statement in the *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* that, although a fully scored

[38] The figures given by these and other writers are conveniently assembled in Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, 461–62 (with full citations).

[39] *Ibid.*, 461.

(„vollstimmige") symphony does not *require* a cembalo, one can direct the orchestra from there.[40]

In support of the conclusions presented above, one can cite certain additional evidence regarding the number of duplicate parts common at Mannheim – all of it, though, from the realm not of orchestral but of sacred music. In addition to the Cannabich symphonies, the Bayerische Staatsbliothek houses a second large group of manuscripts brought to Munich from the Mannheim court, containing masses and other sacred works by the Mannheim Kapellmeisters Carlo Grua and Ignaz Holzbauer.[41] Like the Cannabich manuscripts, these sources were culled of duplicate parts in the mid-nineteenth century. But by great good fortune, Robert Münster was able in 1971 to obtain for the Staatsbibliothek an early nineteenth-century thematic catalogue of the church music then owned by the Königliche Hofkapelle in Munich, music that was eventually deposited in the Staatsbibliothek. This catalogue has been published in the series *Kataloge bayerischer Musiksammlungen*.[42] What commands our attention here is the presence in the catalogue of pencil annotations from the nineteenth century giving the number of multiple parts extant at the time, before the duplicates were discarded.

For the one Grua mass with such notations, from 1751, the figures are two parts each for violin 1 and 2 and viola, plus one bassoon, one *basso,* and one organ part.[43] This small complement of players, probably characteristic of most performances of sacred music at Mannheim during the 1740s and early 1750s, enlarges significantly in the listing for the masses of Holzbauer, whose works span the period from 1753, when he arrived at Mannheim, to 1778, when the court departed. Of the fifteen Holzbauer masses with notations in the catalogue,[44] three works have three first and three second violin parts and eight have four of each; the four remaining works contain uneven groupings

[40] „Zu einer vollstimmigen Sinfonie ist der Zembalist unnöthig, es sei dann, der Tonsezer size am Clavier, und gebe den verschiedenen Hauptleuten [the leaders of each section] ... das ächte Zeitmas und die Modificationen zu erkennen." Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, vol. 2 (Mannheim 1780), 296.

[41] D–Mbs, Mus. Mss. 1981–82 and 1987 (Grua), and 2289–2301, 2305–6, and 2721 (Holzbauer); see Wolf, „Manuscripts from Mannheim," 381–86, 406–9. For a thematic index of Grua's liturgical music see Schmitt, *Kirchenmusik der Mannheimer Schule*, vol. 1, xxxiii–xxxvi; for thematic indexes of the Holzbauer masses see *ibid.*, vol. 2 (1980), lxxi–lxxx, and Deanna D. Bush, *The Orchestral Masses of Ignaz Holzbauer (1711–1783): Authenticity, Chronology, and Style* (Ph.D. diss., Eastman School of Music 1982), Appendix I. Chapters 3–4 and pp. 475–84 of the latter study discuss the Holzbauer manuscripts in Munich.

[42] Gertraut Haberkamp and Robert Münster, *Die ehemaligen Musikhandschriftensammlungen der Königlichen Hofkapelle und der Kurfürstin Maria Anna in München: Thematischer Katalog*, Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 9 (Munich 1982).

[43] *Ibid.*, 48; the manuscript in question is D–Mbs, Mus. Ms. 1987.

[44] *Ibid.*, 92–94; D–Mbs, Mus. Mss. 2289–2301, 2305, 2721.

of 2 + 4, 3 + 4, and 4 + 3 first and second violin parts that should very probably be interpreted as originally quadruple parts of which one or two had already gone astray. Interestingly, there are always two viola parts, as in the Grua entry and as implied in Mozart's figure of four violists, presumably to provide better support for the middle voice parts; as we have seen, one viola part, often divisi, was the norm in the orchestral works played at the academies.

The bass instruments listed in the catalogue for the Holzbauer masses always include an organ part, from which, as we know from iconographic evidence, other instrumentalists might read. The other bass instruments present range from a single bassoon part (found in four masses), to two cello/bass plus one or two bassoon parts, to three cello/bass parts with no bassoons. No particular pattern is evident, not even the expected correlation between the number of violin parts and the number of bass parts. For this reason, and because one cannot know exactly which instruments played from the organ and cello/bass parts, it is difficult to make precise recommendations in this sphere. It is worth remarking, though, that if we assume two performers to a part, the presence of four first and four second violin parts plus three cello/bass parts, for a total of sixteen violins and six cellos and basses, almost exactly duplicates the ratio of violins to cellos and basses in Mozart's listing, as can be seen in Table 2c, above. Mozart mentions twenty or twenty-two violins vs. eight cellos and basses, a ratio of 2.5–2.75:1, whereas sixteen violins vs. six cellos and basses produces a ratio of 2.67:1.

Welcome substantiation of the figures from the Munich catalogue comes from two other extant groups of manuscripts that my research shows to have been part of the Mannheim performance library. Unlike the sources in Munich just discussed, these have *not* been winnowed of their duplicate parts and thus seem to represent the manuscripts more or less as they were used at Mannheim. The first of these is a group of three sacred works in the collection of the Frauenkirche in Munich by, again, Carlo Grua. These manuscripts are especially informative because two of them, unlike most Mannheim sources, bear the precise dates at which their parts were copied. The first of these, a *Memento Domine David* of 1753,[45] originally contained two each of first violin, second violin, and viola parts, plus single parts for cello, bassoon, and organ respectively. Except for the designation „Violoncello" for what had been a *basso* part, this orchestra precisely matches that of Grua's 1751 mass in the Munich catalogue. What is noteworthy, though, is that three years after the main set had been copied, two additional violin parts were added, dated 1756, bringing the number of violin parts to three firsts and three seconds. The other two Grua manuscripts in the Frauenkirche collection, one of which is dated 1757, contain precisely the same number of parts as the enlarged version of

[45] Mf 596; Schmitt, Carlo Luigi Pietro Grua d. J., II, 2. The manuscripts of the Frauenkirche (Munich Cathedral) are now housed at D–Mbs.

the 1753 mass – three first and three second violins, two violas, one cello, one bassoon, and one organ.[46] These three manuscripts provide invaluable evidence of the performing forces typical at Mannheim during the 1750s. Together with the figures for the 1751 Grua mass in the Munich catalogue, they add both weight and chronological precision to my thesis of an expansion in the size of the Mannheim orchestra after Holzbauer's arrival in 1753 and Stamitz's return from Paris in 1755.

The second cache of manuscripts from Mannheim again presents the electoral orchestra in its function of accompanying sacred vocal music, this time near the end of its stay in Mannheim. This is the large group of sources, including parts and autograph scores, by the Mannheim Kapellmeister, court chaplain, and *Geistlicher Rat* Georg Joseph Vogler that was left in Darmstadt after his death there in 1814. These are now housed in the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt (D–DS). The upper string parts here are quite consistent, exactly reflecting the practice documented in the Munich catalogue for Holzbauer's larger masses: nearly every manuscript contains four first and second violin parts and two viola parts. In one case alone, Vogler's big German cantata *Die Auferstehung Jesu* of 1777, there are six rather then four first violin parts.[47]

The consistency with which Holzbauer's and Vogler's manuscripts from Mannheim made use of four first and four second violin parts may imply a similar size for the performance of orchestral works at the academies, at least during the later years; as will be recalled, this is the number of violin parts indicated by the roman numeral IV in one of the Cannabich symphonies. Again generally assuming two on a part, the presence of four first and four second violin parts would permit a total of sixteen violinists for such a performance, the maximum I have chosen for Table 4. As mentioned earlier, however, it seems likely that the concertmaster, normally a violinist at Mannheim, would have had his own stand, reducing that number by one. Alternatively, one could argue for *three* stands each of firsts and seconds, on the contention that the single Cannabich manuscript with a roman numeral IV in Munich might be an anomaly (five bear the number III, and the IV is

[46] Mf 597 (anonymous, but unquestionably by Grua; dated 1757) and 598; Schmitt, C. L. P. Grua d. J., I, 4–5.

[47] D–DS, Mus. ms. 1059e. This manuscript is of interest in that the main string parts contain the names of the Mannheim performers: the first of the violin 1 parts is marked „H. Director Canabich," the first of the violin 2 parts „H. Toeschi / H. Dan[ner]," the second of the violin 2 parts „H: Winter," and two of the bass parts „H. Bohrer" and „H. Friedel." These names, all in the same hand, refer to prominent Mannheim performers. It is unclear, however, what if any significance one should attach to them as evidence of how many players performed from a part (cf. fn. 36, above). On the one hand, the two names on the second violin part could be alternates, and on the other, the single names on the remaining parts may refer merely to the principal or desired performers, and do not preclude their being joined by additional players.

from the Munich period) and that performances of sacred music in the court chapel would have utilized somewhat larger orchestras than orchestral academies in the *Rittersaal*. A different issue is raised by the fact that the Vogler works just discussed are precisely the type Mozart heard and commented upon in 1777, in which there were „ten or eleven violins on each side"; if so, several of them must have played *three* to a part, unless extra parts were provided that have consistently disappeared since then (cf. fn. 36, above).

The lower parts of the Vogler manuscripts in Darmstadt generally consist of two to three combined cello/bass parts plus an organ part, again close to the proportions of the orchestra Mozart heard. Mozart's large group of four cellists and four double bassists could be accommodated by three cello/bass and one organ part if two of the players read from the organ part. Bassoon parts in the Vogler manuscripts are present only when they are part of a larger wind complement; otherwise, bassoonists presumably played from one of the other bass parts.

*

Owing to the loss of most of the archival and performance materials from Mannheim, scholars working in this area typically find that they must resort to indirect, even convolute methodological approaches in order to answer quite basic questions of biography, chronology, influence, performance practice, and the like. In the present essay, for example, much of the evidence presented about the size of the Mannheim orchestra in performance is in essence a byproduct of research on the distribution and physical characteristics of manuscript sources traceable to Mannheim. Likewise, the process of argumentation in such studies tends to involve not direct proof but the accumulation of circumstantial evidence of various kinds. Needless to say, things would have been far simpler for all concerned if Mozart in one of his letters to his father had only chosen to describe the orchestra at an electoral academy in as much detail as that for the Vogler mass! But even here, might not Mozart's failure to comment upon the size of the orchestra for one of his concerts at Mannheim conceivably indicate that he did not consider it out of the ordinary? If so, it presents us with yet another shred of circumstantial evidence on which to build our case.

„Die Pracht, dieß schöne Ensemble hat kein Orchester"

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT ALS LEITER DER BERLINER HOFKAPELLE

von Thomas Drescher

Reichardt in Berlin

Orpheus verbesserte die Leÿer, wie uns die Poeten erzählen (:und wann wir ihnen glauben wollen:) so verrichtete er damit die größten Wunder.
Die Orchester von Neapel, Manheim, Turin und Wien, mit einander vereinigt, würden schwerlich ein gleiches thun können.[1]

Dieser sonderbare Vergleich eines Basler Musikers von 1792 zeigt eindrucksvoll, welch hohen Stellenwert das Instrument „Orchester" gegen Ende des 18. Jahrhunderts gewonnen hatte, wenn es als Analogie zur Leier des Orpheus – dem Sinnbild der erklingenden Musik schlechthin – herangezogen werden konnte. Das Berliner Hoforchester, zuständig für die Aufführungen der italienischen Hofoper seit 1742, kommt in der repräsentativen Auswahl allerdings nicht vor. Der Grund könnte sein, daß die Gattung Opera seria, wie sie in Berlin mit anachronistischem Eifer bis um 1800 gepflegt wurde, andernorts schon in den 1780er Jahren an Popularität eingebüßt hatte, und im Zuge dieser Entwicklung auch die Leistungen der damit befaßten Ensembles geringere Beachtung fanden. Daß dies in früheren Zeiten anders war, daran erinnert eine Stimme von 1777: „Man weiß, daß die Dresdner, Berliner und Stuttgardische Opern und Orchester in Teutschland die besten waren, als die Kapellmeister Graun, Hasse und Jomelli, als Komponisten, das Direktorium darüber führten."[2]

1742 wurde das vom jungen König Friedrich II. errichtete neue Berliner Opernhaus eröffnet. Carl Heinrich Graun hatte die musikalische Leitung als Kapellmeister und sein Bruder Johann Gottlieb diente als Konzertmeister, später abgelöst von seinem Schüler Franz Benda. Nach dem Tod des Kapellmeisters Graun im Jahr 1759 wurde Johann Friedrich Agricola musikalischer Direktor, ohne allerdings an die frühere Glanzzeit anschließen zu können. Eine Ursache hierfür waren sicher auch die politischen Umstände, denn der Siebenjährige Krieg 1756–63 setzte naturgemäß andere Prioritäten im höfischen Leben und führte sogar zur zeitweisen Aufhebung des Opernbetriebes.

[1] Johann Jacob Christoph Kachel, *Kurtzer Historisch Critischer Versuch Über Die Alte, Mittlere Und Neue Music* ... In Basel Anno 1792. (Handschrift in der UB Basel).

[2] *Wahrheiten, die Musik, betreffend. Gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann*, Frankfurt am Mayn 1777, S. 46. – Der anonyme Autor wird im weiteren Text als „Biedermann" geführt.

Anfang der 1770er Jahre kam es jedoch zu einem gewissen Aufschwung durch neue Sänger wie etwa die überragende Primadonna Gertrud Elisabeth Mara-Schmeling. Agricola starb jedoch 1774, und das Ensemble mußte sich wieder nach einem neuen Leiter umsehen. In diesem Moment wurde der König auf Johann Friedrich Reichardt aufmerksam, der mit seiner Bewerbung die Oper *Le feste galanti* vorlegte, in der er den alten Vorbildern Hasse und Graun nachzueifern suchte. Damit entsprach er gänzlich dem konservativen Geschmack Friedrichs, der die zeitgenössischen italienischen Opernkomponisten ablehnte. Ganz überraschend stellt der König Ende 1775 den 23jährigen Musiker als Kapellmeister an. Reichardt diente ihm bis zu dessen Tod im August 1786 und wurde dann vom Nachfolger Friedrich Wilhelm II. im Amt bestätigt. In den letzten Jahren Friedrichs II. erlahmte allerdings das Interesse an der Hofoper durch den rigorosen Konservatismus des Königs, der hauptsächlich Wiederholungen älterer Opern seiner Favoriten Hasse und Graun aufs Programm setzte. Seit 1781 betrat sogar Friedrich selbst das Opernhaus nicht mehr.[3] Hierdurch lagen Reichardts Fähigkeiten als Musiker und Komponist brach, was er mit Aktivitäten in Berlins bürgerlichem Musikleben und durch Auslandsreisen zu kompensieren versuchte. Erst mit dem Wechsel der Regentschaft im Jahr 1786 kam neuer Schwung in die Hofoper. Zugleich ereignete sich ein Umbruch im königlichen Orchester, verbunden mit einer merklichen Vergrößerung, denn die vormals kronprinzliche Kapelle mit ausgezeichneten Musikern wie dem Geiger Pierre Vachon und dem Cellisten Jean-Pierre Duport wurde mit dem königlichen Orchester vereinigt. Im anschließenden Streit um die Führung des Ensembles, den die beiden Leitfiguren Duport und Reichardt miteinander ausfochten, behielt allerdings letzterer die Oberhand, soweit es die musikalische Leitung des Orchesters betraf.

Reichardt ist in der deutschen Musik- und Geistesgeschichte eine außerordentlich kontrovers diskutierte Persönlichkeit. Seine ambivalente, vielfach begabte Persönlichkeit, sein extremes Selbstbewußtsein, sein ausgeprägtes Mitteilungsbedürfnis, verbunden mit ungewöhnlicher sprachlicher Gewandtheit, sowie vor allem seine starke Konfliktfreudigkeit haben ihm eine respektable Anzahl Feinde eingetragen, die nicht mit üblen Schmähungen sparten. Johann Philipp Kirnberger sah die musikalische „Wissenschaft" in der Tradition der Bach-Familie von diesem „Ignoranten" und „Dorfmusikanten" gefährdet[4], und die Sängerin Elisabeth Mara nannte ihn schlicht einen „aufgeblase-

[3] Angeblich ärgerte er sich anläßlich einer Aufführung von Grauns *I Fratelli nemici* im Jahr 1781 so sehr über die schlechten Leistungen der Sänger, besonders der Primadonna Gervasio, daß ihm dies die Freude an der Oper für den Rest seiner Tage vergällte. Der König ließ sich seither nur noch von seiner Opera buffa in Potsdam vorspielen. – Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Konzerthauses in Berlin*, Berlin 1852, S. 195–196.

[4] Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, Freiburg i. Br. und Zürich 1963, S. 39.

nen Egoisten".[5] Zu solch einem Urteil mag auch Reichardts intellektuelles Selbstverständnis beigetragen haben, das er mit dem Bekenntnis „Ich bin nicht dumm genug, um ein großer Musiker in solcher Zeit zu werden"[6] anschaulich charakterisierte. Wenn er darüber hinaus sagen kann „Mancher Fürst wendet so viel an Geiger und Pfeiffer daß diese mit ihrem Getöne das allgemeine Nothgeschrey seiner hungernden Unterthanen überschallen können"[7], so belegt dies außerdem die kritische Distanz, mit der er seiner Tätigkeit als Diener eines absolutistischen Monarchen nachging.

Trotz aller Anfeindungen und Selbstzweifel blieb er jedoch de facto Berliner Hofkapellmeister bis 1791, wurde dann aber vom Vizekapellmeister Felice Alessandri verdrängt und nach einer dreijährigen Beurlaubung 1794 schließlich offiziell entlassen, als sein Engagement für die Ideen der französischen Revolution das Mißfallen des Hofes erregte. Während Reichardts Schaffen als Liederkomponist, seine Gedanken zur Kunstästhetik, seine engen Beziehungen zu Goethe und Vertretern der deutschen Romantik sowie nicht zuletzt sein politisches Engagement viel Beachtung gefunden haben, blieb seine langjährige Tätigkeit als Orchesterleiter – immerhin sein Brotberuf für 18 Jahre – bisher nahezu unbesprochen.

Reichardts publizistischer Eifer und die Situation Berlins als diskussions- und theoriefreudiges Zentrum der deutschen Aufklärung führten dazu, daß zur Berliner Hofkapelle und zur Hofoper zahlreiche gedruckte Texte aus der Zeit vorliegen, die ein relativ dichtes Bild der Orchesterkultur dieses Ensembles ergeben und es damit zu einem dankbaren Untersuchungsgegenstand machen, an dem sich paradigmatisch die Probleme eines Opernorchesters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erörtern lassen. Besonders glücklich ist überdies der Umstand, daß Reichardt in einer kleinen Schrift von 1776 ein Idealbild der Streicherpraxis im Orchester zeichnet, das seine Vorstellungen bis in spieltechnische Details hinein deutlich werden läßt.

Der junge Kapellmeister besaß eine fundierte Ausbildung als Geiger, Klavierspieler und – weniger intensiv – als Komponist. Er stand als Streicher in der Berliner Tradition der Benda-Schule, hatte aber wohl auch süddeutsche Elemente kennengelernt. Beides war in seinem wichtigsten Violinlehrer Franz Adam Veichtner vereinigt, der aus Regensburg stammte und sich in Berlin bei Franz Benda, Reichardts nachmaligem Konzertmeister, vervollkommnet hatte. Hierdurch ergab sich die ungewöhnliche Konstellation, daß ein Enkelschüler als Vorgesetzter seines „Großvater-Lehrers" fungierte – wenn dieser

[5] „Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara", [Leipziger] *AMZ* 10 (1875), Sp. 562.

[6] Der Satz wurde von Achim von Arnim überliefert. Zitiert nach Günter Hartung, „Johann Friedrich Reichardt, der Musiker und der Publizist", *Händel-Jb* 38 (1992), S. 141.

[7] Johann Friedrich Reichardt (Hg.), *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, Berlin 1782, S. 203.

Neologismus erlaubt ist. Verwandtschaftliche Bindungen kamen hinzu, als Reichardt auch noch Franz Bendas Schwiegersohn wurde. Seinen ersten Besuch im Hause Benda und die „bendaische Art" des Violinspiels beschreibt der junge ostpreußische Musiker ausführlich im neunten seiner Reisebriefe von 1774.[8]

Die Berliner Hofkapelle

Reichardts erste Bekanntschaft mit dem Berliner Orchester geht in die gleiche Zeit zurück. In denselben Briefen lobte er dessen Qualität mit den Worten, es „spielte sehr gleich, und oft mit vielem Nachdrucke; man erkennet an der seltenen Uebereinstimmung im Vortrage, daß sie fast alle aus der Schule unsers großen Bendas und Grauns sind."[9] Doch folgt auf dem Fuß eine längere Kritik über die seiner Meinung nach undifferenzierte Dynamik. Gleichwohl hebt er an anderer Stelle den unverwechselbaren Stil des Orchesters hervor, der im Kontext der für dieses Ensemble geschriebenen Literatur gesehen werden muß. Einem imaginären Briefpartner erläutert er:

> Sie sagen, Sie hätten Proben davon, daß auch Leuten von gutem Geschmack und richtigem Gefühle manches Bendaisches oder Bachisches Stück nicht gefallen hätte. Hörten die das Stück vom berlinischen Orchester spielen? Hörten Sie es von Bachen selbst, von einem seiner würdigen Schüler spielen? – Das ist der wichtige Punkt, mein Freund! Berlinische Stücke müssen auch berlinisch vorgetragen werden. [...] Bachen seine Arbeiten recht vorzutragen, dazu gehört ein anderes Orchester, als Wagenseil und Collizzi zu spielen.[10]

Als nun der junge Kritiker unversehens selbst zum Leiter des Hoforchesters wurde – zuständig für die Aufführungen der italienischen Hofoper in Berlin – forderte ihn Friedrich der Große beim ersten Gespräch in Potsdam, Anfang Januar 1776, auf: „Nu geh er nach Berlin, hör er noch einige Opern, und erzie' er dann die alten Musikanten nur recht tüchtig." Reichardt kommentiert dies selbst mit den Worten: „Das war ein gefährlich Wort, das den jungen, feurigen Kapellmeister manchen sauern Tag gebracht hat".[11]

Die Arbeit mit dem Berliner Orchester scheint in der Tat nicht einfach gewesen zu sein. Die Besetzung war überaltert, die Musiker – fixiert auf ihre berühmte Tradition seit Graun – neuen Ideen gegenüber wenig aufgeschlossen. Reichardts Freund, der Theologe Johann Georg Hamann, berichtet in

[8] Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Erster Theil, Frankfurt und Leipzig 1774 [Reprint 1977], S. 161–170. Einen guten Eindruck von Reichardts avancierten Fähigkeiten als Violinspieler bieten seine *VI. Sonate per il Violino solo e basso*, von denen die letzten beiden sogar für Violine „senza basso" geschrieben sind. Zu Reichardt als Geiger außerdem: Joseph Müller-Blattau, „Benda – Veichtner – Reichardt – Amenda. Zur Geschichte des norddeutschen Violinspiels in der Frühklassik", in: *Musik des Ostens* 3 (1965), S. 178–179.

[9] Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, a.a.O., S. 9.

[10] *Schreiben über die Berlinische Musik* (Eine Beylage zu dem ersten Theile der Briefe eines aufmerksamen Reisenden), Hamburg 1775, bey Carl Ernst Bohn, S. 12–13.

[11] „Bruchstücke aus Reichardt's Autobiographie", *AMZ* 15 (1813), Sp. 615.

einem Brief vom 10. August 1776 an Herder: „Er [Reichardt] hat übrigens einen schweren Stand, – eine Bande Virtuosen zu regieren, ist ärger, als ein Regiment Soldaten."[12] Dennoch scheinen Reichardts Bemühungen einen gewissen Erfolg gehabt zu haben, ja man stellte ihn sogar in die ehrwürdige Tradition von Jomelli, Hasse und Graun. 1777 berichtet der „Biedermann", der sich über die Berliner Verhältnisse allgemein sehr gut informiert zeigt:

> [...] die Berliner [Oper] war nach Grauns Tode dem Verfall sehr nahe; der jetzige Kapellmeister, Herr Reichardt daselbst, hat aber Anstalten getroffen, sie wieder in Ordnung zu setzen, und wird vom großen Friederich auf rechtmäßige Art dabey geschüzt.[13]

Und Carl Ludwig Junker bescheinigt dem neuen Kapellmeister 1778:

> Das Orchester zu Dresden übertraf zu Haßens Zeit, bey weitem, das Berliner besonders an der genauen Ausführung! [...] Das Berliner Orchester (und selbst Graun) nahm es nie so genau, und gewöhnt sich erst jetzt, unter Reichardt, zu der bestimmtesten Ausführung.[14]

Ein sehr positive Stellungnahme aus dem Jahr 1784 spricht allerdings auch die strukturellen Probleme an, mit denen Reichardt zu kämpfen hatte:

> Was auf Einspielen und eine Schule ankommt, sieht man am Orchester, welches noch immer ein Ganzes bleibt, wie man wenige hören wird; obgleich viele seiner berühmten Mitglieder fehlen, und mancher Stümper von Alter und Profession darinnen ist. Die Art die Accente zu markiren, die Vorschläge anzubinden, und das Abziehen der Hauptnote, die Absetzung der Perioden, der kurze elegante Vortrag bey Sechzehntheilen, bey zuweilen kurzen Stellen von Ouvertürnoten, bey punctierten, die Pracht, dieß schöne *Ensemble* hat kein Orchester. [...] Große und mächtige Ueberbleibsel der unsterblichen Schule Grauns und Bendas.[15]

Nach dem personellen Umbruch, den der Regierungsbeginn von Friedrich Wilhelm II. mit sich brachte, klingt der Kommentar eines „Reisenden" im Jahr 1788 jedoch ganz entgegengesetzt:

> Dem Orchester aber fehlt noch sehr viel um vollkommen zu werden. Das erste ist die Gleichheit, die es noch lange nicht hat, vielweniger Präcision; auch Discretion mangelt sehr, denn die Begleitung war meist zu stark, [...] Reinigkeit ist da, auch die Schwierigkeiten werden von jedem einzelnen gemacht, nur das Ensemble fehlt [...] Wenn das Orchester erst einige Jahre wird beisammen seyn [...] so wird es gewiß eins der besten Orchester in der Welt.[16]

Ganz deutlich wird hier ein qualitativer Einbruch des Orchesters beschrieben. Die angesprochenen Probleme des Zusammenspiels lassen sich allerdings nicht ohne den Kontext technischer und organisatorischer Veränderungen im Ensemble erklären, die im folgenden zur Sprache kommen sollen.

[12] Zitiert nach Hans Michael Schletterer, *Joh. Friedrich Reichardt*, Augsburg 1865, S. 309.

[13] *Wahrheiten, die Musik betreffend*, a.a.O., S. 46.

[14] Carl Ludwig Junker, *Betrachtungen über Mahlerey, Ton und Bildhauerkunst*, Basel 1778, S. 105–106.

[15] Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, 2(1784) [Reprint: Hildesheim – New York 1971], S. 81–82. Der Artikel ist gezeichnet mit „St. R".

[16] *Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebene öffentliche Musiken, Kirchenmusik, Oper, Concerte, und Königliche Kammermusik betreffend*, Halle 1788, S. 75–76. – Der anonyme Autor wird im weiteren Text als „Reisender" angesprochen.

Besetzungsstärke, Aufstellung und Direktion

Über die Besetzungsstärke des Berliner Hoforchesters gibt Friedrich Nicolai 1779 folgende knappe Aufzählung:[17]

> Bey der königl. Kapelle stehen: Der Kapellmeister, (jetzt Hr. J.F.Reichard,) der Konzertmeister, (jetzt Hr. Franz Benda der ältere) zwölf Violinspieler, sechs Violoncellspieler, drey Violonspieler, zwey Klavierspieler, Ein Harfenspieler, drey Hobospieler, vier Fagottspieler, zwey Waldhornspieler. Desgleichen Ein Kapelldiener.[18]

Sie unterscheidet sich damit nur wenig von einer Liste von 1778, die 12 Violinen, 4 Bratschen, 4 Celli, 3 Bässe, 4 Flöten, 4 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Cembali sowie fakultativ Theorbe und Harfe aufführt.[19] Das Orchester war in jenen Jahren kaum größer als schon unter Graun. Marpurgs entsprechende Liste von 1754 verzeichnet 12 erste und zweite Violinen, 3 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 Kontrabässe, vierfache Flöten und Fagotte, 3 Oboen, 2 Hörner und 2 Cembalisten.[20] Im „Verzeichnis der besten Kapellen deutscher Höfe" von Johann Nicolaus Forkel aus dem Jahr 1782 figuriert die Berliner Hofkapelle mit 12 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 Violonisten, jeweils doppelt besetzten Holzbläserpaaren, 2 Waldhornisten, 2 Klarinettisten, 2 „Clavieristen" und einem Harfenisten.[21] Und auch 1783 nennt Carl Friedrich Cramer mit 6/6/4/6/3 Streichern, vierfachen Holzbläsern, 2 Hörnern, 2 „Clavierspielern" und einer Harfe nahezu dieselben Zahlen.[22]

Die Besetzungsstärke mit 12 Violinen scheint in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wenigstens im deutschsprachigen Raum eine Art Standard für Theaterorchester gewesen zu sein.[23] Forkel führt mehrere Hofkapellen

[17] Eugene K. Wolf hat in seinem Artikel des vorliegenden Bandes mit guten Argumenten grundsätzliche Zweifel an der Deckungsgleichheit von Personallisten und tatsächlicher Besetzungsstärke eines Orchesters geäußert. Diese gelten auch für die nachfolgend zitierten Zahlen des Berliner Orchesters, besonders hinsichtlich der stark schwankenden Bläserzahlen. Aus Mangel an Informationen über konkrete musikalische Ereignisse bleiben diese Quellen aber einstweilen die einzige Grundlage für die Stärke des Opernorchesters.

[18] *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten*, Berlin 1779, bey Friedrich Nicolai, Bd.1, S.210. – Erstaunlicherweise sind keine Bratschisten genannt, dagegen fällt aber die ungwöhnlich hohe Anzahl von 6 Violoncellisten auf.

[19] *Briefe, zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten ... aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740 bis 1778*, Bd. 1, Berlin 1778, S. 101. Zitiert nach Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, S.179.

[20] Friedrich Wilhelm Marpurg, „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Oper und Musik des Königs", in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754 (Reprint: Hildeheim 1970), S. 76–78. Eventuell unbesetzte Planstellen sind hier nicht aufgelistet.

[21] Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig 1782 (Reprint 1974), S. 146–148 (mit Angabe der einzelnen Musikernamen).

[22] Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik* 1 (1783), S. 605–608.

[23] Siehe auch die ausführlichen Besetzungslisten bei Neal Zaslaw, „Toward the Revival of the Classical Orchestra", *PRMA* 103 (1976–77), S. 171–177. Zaslaw zitiert allerdings nur modernere Sekundärliteratur.

vergleichbarer Größe auf, wie etwa die in Ansbach, Stuttgart, Regensburg, Trier und in Esterhaza.[24] 1782/83 und 1786/87 spielte das Orchester des Wiener Nationaltheaters[25] mit 6/6/4/3/4 Streichern[26] und unterschied sich damit kaum vom Ensemble des Burgtheaters, das 1791 mit 6/6/5/3/6 Streichern arbeitete, ebenso wie das des Kärtnertor-Theaters, das 6/6/4/4/3 Streicher aufzuweisen hatte[27]. Georg von Unold nimmt 1802 Bezug auf das von Johann Adam Hiller eingerichtete Leipziger „Konzert" mit 6/6/(?)/3/3 Streichern, ohne Bratschen anzuführen. Im gleichen Kontext erwähnt er auch das Beispiel eines „kleineren Orchesters" mit 25 Spielern („5 erste, 4 zweyte Geigen, 2 Violen, 1 Violon, 1 Violoncell [...]"), wobei wohl besonders die schwache Baßgruppe für die Klassifizierung „klein" verantwortlich war.[28]

Wie schon angesprochen, erfolgte nach dem Tod Friedrichs II. eine Neuorganisation des Orchesters. Ein Kabinettsschreiben Friedrich Wilhelms II. an Reichardt vom 5. September 1786 entschied: „Als mein Kapellmeister haben Sie die Direction über alle meine Musici, Benda bleibt bei der ersten Violine, Duport beim ersten Violoncell, alle Uebrigen rangieren Sie nach ihrem Talent".[29] Der „Reisende" beschreibt das erweiterte Ensemble der Hofkapelle dann folgendermaßen:

> Das Orchester bestand aus zwanzig Violinen, deren Anführer, Herr Vachon königlicher Concertmeister, war, sechs Bratschen, acht Violoncellen, vier Violons, zwo Flöten, vier Hoboen, vier Fagotts, vier Hörner, zwey Clarinetts, drei Posaunen, zwei Trompeten, ein Paar Paucken, und eine Harfe.[30]

Das Berliner Orchester war auf diese Weise schon 1788 wesentlich größer als die oben beschriebenen Wiener Ensembles im gleichen Zeitraum.[31] Offenbar war damit auch eine kritische Grenze für die traditionellen Direktionsmethoden erreicht, was Reichardt zu einer völligen Veränderung von Aufstellung und Leitung bewegte.

[24] Forkel, *Musikalischer Almanach*, a.a.O., S. 123–154. Nachträge im Almanach 1783, S. 99–103.

[25] „Nationalthater" nannten die Wiener zu jener Zeit „Das deutsche Schauspiel im Theater am Burgthore" – so Friedrich Nicolai im Jahr 1784 (wie Anm. 63, S. 561).

[26] Dexter Edge, „Mozart's Viennese orchestras", *EM* 20 (1992), S. 72–73. Edge gibt noch viele weitere Besetzungslisten der verschiedensten Wiener Ensembles. Die großen Theaterorchester bleiben aber weitestgehend im beschriebenen Rahmen.

[27] John Arthur Rice, *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater*, 1790–1792, Ph.D.Univ. of California, Berkeley 1987, S. 399–406.

[28] Georg von Unold, „Einige Bemerkungen über die Stellung der Orchester und Einrichtung der Musiksäle", *AMZ* 4 (1801/02), Sp. 782–784.

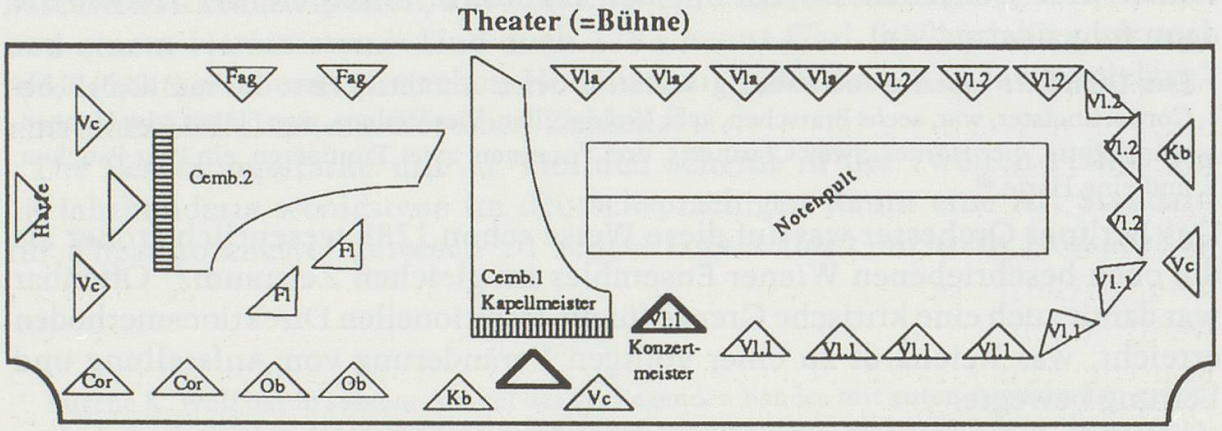
[29] Louis Schneider, *Geschichte*, a.a.O., S. 214–215. Dort in Anm. 2 auch eine Namensliste aller Kapellmitglieder.

[30] *Bemerkungen*, a.a.O., S. 56–57. Die Beobachtungen wurden in der Karnevals-Saison vom Januar 1788 gemacht. Die in Anm. 29 erwähnte Liste der Kapellmitglieder von 1786 nennt 20 Geiger (ohne Konzertmeister Vachon), 7 Bratschisten, 8 Cellisten, 4 Kontrabassisten, 4 Flötisten, 5 Oboisten, 5 Fagottisten, 5 Hornisten, 2 Klarinettisten.

[31] Ein Umbau der Oper im Inneren wurde im November 1787 vollendet. Möglicherweise wurde auch der Orchestergraben dabei der größeren Besetzung angepaßt.

Über Reichardts Direktion in den ersten Jahren seines Amtes ist nichts bekannt. Er hatte als versierter Geiger sicher Erfahrung darin sammeln können, wie man ein Orchester als Konzertmeister vom ersten Pult aus führt. Dies war ihm jedoch in seinem neuen Amt verwehrt, da es der ausgeprägten Hierarchie einer Hofkapelle widersprochen hätte, derzufolge der Kapellmeister vom Tasteninstrument aus leitete und der ihm untergeordnete Konzertmeister die Streicher organisierte. Reichardt saß also höchstwahrscheinlich am Cembalo (in der damaligen Terminologie: Flügel), während Joseph Benda in Vertretung seines älteren Bruders Franz, der nicht mehr in der Lage war zu spielen, die Leitung als Konzertmeister innehatte. Diese pragmatische Art der Doppeldirektion mit Tasteninstrument und erster Violine war der Normalfall in größeren Orchestern des 18. Jahrhunderts.

Eng verbunden mit der Direktion war natürlich die Orchesteraufstellung. Für die traditionelle Lösung in der Oper bietet sich Quantz' Beschreibung von 1752 an, die sich im konservativen Berliner Klima bis in Reichardts erste Jahre hinein gehalten haben wird.[32]



Die Violinen und Bratschen sitzen sich in einem langgezogenen Halbkreis horizontal vor der Bühne gegenüber, die Bratschen mit dem Rücken zur Bühne. Als Kapellmeister und „Direktor" fungiert der erste Cembalist in der Mitte der Aufstellung. Der Konzertmeister, zuständig für das Zusammenspiel der Streichergruppe, ist rechts neben ihm postiert. Die lang andauernde Aktualität dieser Anordnung wird noch für die Zeit um 1800 durch den Artikel

[32] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; R: der dritten Auflage (Breslau 1789), Kassel etc. 1953, S. 183–184. Die Skizze ist ein Interpretationsversuch von Quantz' nicht immer ganz eindeutiger Beschreibung, die stark am Dresdner Opernorchester orientiert ist. Die hier gegebene Variante folgt Quantz' Vorschlägen für einen schmalen Graben. Die Besetzungsstärke orientiert sich an Forkels Angaben von 1782 (siehe oben), wobei die Theorbe in Quantz Beschreibung durch Forkels Harfe ersetzt ist.

„Stellung" in Kochs Lexikon unterstrichen,[33] allerdings oft mit nur einem Tasteninstrument. Entscheidend für alle Aufstellungen dieser Art ist die Ausrichtung der Spieler auf die Position des Kapellmeisters am Cembalo, dessen Platz sich von selbst ergibt, da er, um von den Mitspielern gesehen zu werden, im Zentrum des Orchesters sitzen muß, und zwar so, daß er gleichzeitig noch das Geschehen auf der Bühne verfolgen kann. Hinzu kommt die Teilung des Ensembles in eine Streicher- und eine Bläserseite. Ausnahmen bilden nur jene Violoncelli und Kontrabässe, die dem zweiten Cembalo zugeordnet sind. Es ist einleuchtend, daß mit dieser Aufstellung der Klang nicht auf das Publikum ausgerichtet war, sondern auf den Kapellmeister. Außerdem waren der Kommunikation Grenzen gesetzt, die sich durch die jeweiligen Distanzen zum Leiter ergaben.

Reichardt verfolgte jedoch mit dem vergrößerten Orchester 1788 ein ganz anderes Konzept, das der „Reisende" mißbilligend kommentiert:

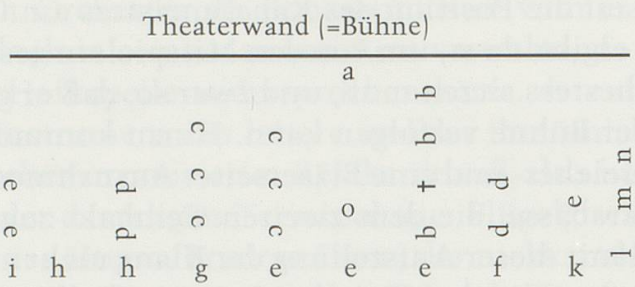
> Der Flügel war weggelassen worden, und Herr Reichardt schlug den Takt, deswegen denn die Sänger, besonders wenn sie etwas entfernt vom Orchester waren, ganz artig herunterzogen.[34]

Obwohl Reichardt hier offensichtlich etwas sehr „Modernes" versucht, nämlich die Leitung durch eine einzige Person, die nicht mit einem Instrument beschäftigt ist, war das Cembalo aus praktischen Gründen vor allem in Verbindung mit Sängern noch unverzichtbar. Gleichwohl läßt Carl Friedrich Rellstab in einer Entgegnung auf die Bemerkungen des „Reisenden" erkennen, daß der Gebrauch der Tasteninstrumente auf breiter Front abgelehnt wurde, denn man bediene „sich ja fast an keinem Orte mehr des Flügels; entweder gar kein Clavierinstrument, oder ein Pianoforte, und dies letzte hilft den Sängern wenig, wenn es nicht ein Flügelregister wie das meinige hat."[35] Aber die Konsequenz daraus war nicht die Verlagerung der Leitungsaufgaben auf einen Dirigenten, sondern zunächst auf den schon vorhandenen und erprobten Konzertmeister.

Besonders begünstigt wurde diese Entwicklung durch die Emanzipation der durchgearbeiteten symphonischen Orchesterliteratur, wie etwa in den Werken der Wiener Klassik. In ihnen verlor der Generalbaß und das damit verbundene Tasteninstrument so viel von seiner angestammten integrierenden Funktion, daß auch die Leitungsaufgaben nicht mehr adäquat ausgeführt werden konnten. Diese Entwicklung wird sogar an einem der Heroen selbst deutlich, wenn Forkel schreibt, daß Joseph Haydn in Esterhaza als „Direktor und Kapellmeister [...] zugleich die erste Violine" spielte.[36]

[33] Christoph Heinrich Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, (Reprint: Hildesheim 1964).
[34] *Bemerkungen*, a.a.O., S. 57.
[35] Johann Carl Friedrich Rellstab, *Ueber die Bemerkungen eines Reisenden*, Berlin [1789], S. 6.
[36] Forkel, Nachtrag zum Verzeichnis der besten Kapellen ..., Musikalischer Almanach von 1783, a.a.O, S. 101. – Siehe hierzu auch: James Webster, „On the absence of keyboard continuo in Haydn's symphonies", *EM* 18 (1990), 599–608.

Die von Reichardt modifizierte Orchesteraufstellung macht der „Reisende“ in folgender Skizze deutlich:



a ist der Capellmeister, der den Takt schlägt, b† der Concertmeister, die übrigen b erste Violinen, c zweite Violinen, d Bratschen, e Bäße, f Hörner, g Flöten, h Hoboen, i Fagotts, k Clarinetten, l m n Posaunen, Trompeten und Pauken, o Harfe.[37]

Durch die Aufgabe der Direktion vom Tasteninstrument aus ergaben sich ganz neue Gruppierungsmöglichkeiten. Reichardt nutze sie, um der klanglichen Trennung der einzelnen Instrumentenfamilien entgegenzuwirken. Die beiden Violinen, die Bratschen und die Bässe[38] sind nun gleichmäßig über die Breite des Orchestergrabens verteilt, die Bläser sitzen in einer Reihe mit dem Rücken zum Parkett und im Zentrum ist die Harfe postiert, die wohl als Ersatz für die Tasteninstrumente gedacht war.[39] Ihr sind – nach altem Brauch – Baßstreicher beigegeben.

Die Kritik des „Reisenden“ am Spiel dieses Orchesters wurde schon zitiert. Besonders bemängelte er das schlechte Zusammenspiel der Violinen sowie die Verstimmung der Bläser und deren mangelnde Präzision bei Einsätzen. Rellstab erwidert entschuldigend, zwischen erster und zweiter Violine seien noch einige Bässe gestanden, was den Geigern das Zusammenspiel erschwert hätte. Dieses Detail ist dem oben angeführten Plan allerdings nicht zu entnehmen. Bezüglich der Blasinstrumente muß freilich auch er zugeben, daß die Stimmung „würklich oft ein glückliches Ungefähr“ sei und die verspäteten Einsätze aus einer „übelen Gewohnheit“ resultierten, denn die Spieler „pausieren nämlich ganz aus, und setzen alsdenn erst das Instrument an, dadurch geht der Augenblick des punctuellen Eintretens verloren.“[40]

Reichardt stand nach der Beschreibung im Orchestergraben an der Bühne und „schlug den Takt“ in Sichtkontakt mit den Sängern. Worin dieses Schlagen bestanden hat, kann nur vermutet werden. In Übereinstimmung mit allen

[37] *Bemerkungen*, a.a.O., S. 57. Abgedruckt auch bei Schünemann, *Geschichte*, a.a.O., S. 202.

[38] Der „Reisende“ unterscheidet nicht zwischen Violoncelli und Kontrabässen.

[39] Louis Schneider (*Geschichte*, a.a.O., S. 87–88) beschreibt die Praxis im Jahr 1742 folgendermaßen: „Um den Flügel her sassen zunächst zwei Theorbisten, der Harfenist und zwei Violoncelli, welche zusammen nach damaliger Sitte die Recitative begleiteten“. Leider erwähnt Schneider nicht, welche Dokumente ihn zu dieser Darstellung veranlaßten.

[40] Rellstab, *Ueber die Bemerkungen*, a.a.O., S. 49–50.

Quellen des 18. Jahrhunderts darf man neben optischen Zeichen, deren Grundlagen schon um 1700 gelegt waren, durchaus auch akustische Signale erwarten.[41] Ob er einen Taktstock gehabt hat, bleibt zweifelhaft, denn diesbezüglich äußerte er: „Den Taktstock lieb' ich auch nicht, und glaube, daß ein gutes d e u t s c h e s Orchester auch ohne ihn fertig werden könnte. Für die Chöre ist er aber nothwendig."[42]

Auch bei anderer Gelegenheit zeigte Reichardt eine bemerkenswerte Konsequenz in der Vermeidung des Generalbaß-Tasteninstruments. Schon in seiner Trauermusik für Friedrich II., dem bekannten „Cantus lugubris", und einem Krönungs-Te Deum für Friedrich Wilhelm II. aus seiner Feder, die beide im Herbst 1787 in der Garnisonskirche aufgeführt wurden, bemängelte der „Reisende" das Fehlen des Flügels, wieder verbunden mit dem entsprechenden „Herunterziehen der Sänger". Im konkreten Fall sah Rellstab allerdings nur ein vereinzeltes Experiment Reichardts, an das die Sänger eben nicht gewöhnt waren.[43] Diese Entschuldigung klingt aber nicht sehr überzeugend, wenn man den repräsentativen Anlaß dieser Aufführung berücksichtigt und bedenkt, daß eben dasselbe Experiment kurze Zeit später im Opernorchester wiederholt wurde.

Eine zusätzliche, quasi psychologische Erklärung für den gänzlichen Wegfall eines Flügels könnte in der konventionellen Aufgabenverteilung des Orchesters zu finden sein, bei der das Tasteninstrument traditionell so stark mit der Person des leitenden Kapellmeisters gekoppelt war, daß mit dessen Wechsel zum „Taktschlagen" ohne Instrument auch sein früheres Werkzeug, das Cembalo, als überflüssig erachtet wurde. Die Harfe als Ersatz konnte sich im großen Orchester klanglich wohl nicht durchsetzen.

Bezeichnenderweise hielt der Streit um die Abschaffung des Flügels viele Jahre an. Friedrich Rochlitz plädierte noch 1799 für das Tasteninstrument,[44] denn für ihn sichert es erstens die temperierte Stimmung des ganzen Ensembles und hält zweitens die „Harmonie" zusammen, was umso wichtiger sei „je mehr das Ueberfüllete der Harmonien und das zerstückelte Vertheilen der einzelnen Ideen an mehrere Instrumente, vornehmlich durch blinde Nachahmer Mozarts – zur Sitte wird." Drittens schließlich sei das Tasteninstrument

[41] Siehe hierzu Schünemann, *Geschichte*, a.a.O., Kapitel 5, passim.

[42] *Berlinische Musikalische Zeitung*, hrsg. v. Johann Friedrich Reichardt 1 (1805), S. 577, Anm. **. – Reichardt kommentiert hier den Brief eines ungenannten ehemaligen Orchestermitgliedes des Berliner Nationaltheaters, das sich darüber beklagt, daß die seiner Meinung nach beachtlichen Leistungen seines Ensembles – u.a. unter der Violindirektion von Georg Benda – nicht ihrem Verdienst gemäß geschätzt würden: „Jetzt sprechen die Herren von Ensemble wie von einer Erfindung des neuen Jahrhunderts, und wenn sie darbei nicht unaufhörlich den Stock winken und wanken sehn, gehen sie in der Irre und stolpern übereinander."

[43] Rellstab, *Ueber die Bemerkungen*, a.a.O., S. 6.

[44] Friedrich Rochlitz, „Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer, Zweyter Brief. Ueber die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern", *AMZ* 2 (1799/1800), Sp. 17–19.

bei Rezitativen unentbehrlich. Als seiner Meinung nach schlechtere Alternative nennt Rochlitz allein die Leitung von der Violine aus, die, wie er zugibt, „jezt immer gewöhnlicher wird." Einen Dirigenten im heutigen Sinn konnte er sich noch nicht vorstellen.

Ein zweiter, unkalkulierbarer Faktor bei Reichardts Versuch des Takschlagens blieb wohl auch der Konzertmeister, der nun, da ein autokratischer Dirigent vorhanden war, seiner nebengeordneten Direktionsaufgaben enthoben war und diesen Machtverlust sicher nicht kampflos hingenommen haben wird. Es ist gut vorstellbar, daß zumindest die Streicher weiterhin in ihm ihre Bezugsperson sahen. Reichardt schüttete also gleichsam das Kind mit dem Bade aus, als er das Tasteninstrument ganz entfernte. Die Strukturen für seine neue Direktionsmethode waren einfach noch nicht reif. Es mußte zunächst die Stufe der Violindirektion durchlaufen werden.

„Pflichten des Ripien-Violinisten": Das Orchester als Begleitinstrument

Reichardts intensives Bemühen um eine Verbesserung des Orchesterspiels zeigt sich natürlich am deutlichsten an den schon genannten *Pflichten des Ripien-Violinisten,* die im Jahr seines Dienstantritts in Berlin erschienen.[45] Es scheint dies die erste und im 18. Jahrhundert einzige selbständige Schrift über das Thema zu sein. Der Autor stellt sie in die Reihe der großen Instrumentalschulen seiner Zeit, wenn er am Schluß des Traktats zur ergänzenden Lektüre auf Quantz, Mozart, C. Ph. E. Bach, Marpurg, Hiller und Rousseau verweist. Das Büchlein selbst hatte seinerseits Einfluß bis in die Zeit um 1800. Johann Georg Sulzer nennt es im Artikel „Ripienstimmen" als weiterführende Quelle,[46] und noch Christoph Heinrich Koch verweist im Artikel „Ripienspieler, Ripienist" seines Lexikons neben Quantz auf Reichardts Schrift.[47] 1797 empfiehlt Reichardt selbst die *Pflichten* zur ergänzenden Lektüre einer Violinschule von Georg Simon Löhlein.[48] Erstaunlich genug gibt auch der vielfach genannte „Reisende" durch ein kurzes Zitat zu erkennen, daß ihm Reichardts Traktat geläufig war.[49]

Es ist nur zu wahrscheinlich, daß die Konfrontation mit der Berliner Kapelle die unmittelbare Veranlassung für diese Schrift bildete. Da die Streichergruppe prägend für den Gesamtklang eines Orchesters ist und Reichardt ein-

[45] Johann Friedrich Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien=Violinisten, Berlin und Leipzig 1776,* bey George Jacob Decker [92 S., klein-8°].

[46] Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste,* neue vermehrte 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1794 (Reprint: Hildesheim 1970), S. 108.

[47] Christoph Heinrich Koch, *Musikalisches Lexikon,* Frankfurt 1802, [Reprint 1964], Sp. 1268.

[48] *Georg Simon Löhlein's Anweisung zum Violinspielen ... vermehrt herausgegeben von Johann Friederich Reichardt,* Leipzig und Züllichau 1797, Vorbericht des Herausgebers.

[49] *Bemerkungen,* a.a.O., S. 17: „kann auch ein Tauber schwören ...". Zitiert nach Reichardts *Pflichten,* S. 79.

schlägig auf der Violine bewandert war, lag es nahe, sich auf diese Kerngruppe des Orchesters zu konzentrieren. Beim eingefleischten Konservatismus des Berliner Orchesters zur Zeit Friedrichs II. wäre es aber vermessen zu glauben, die Kapellmitglieder hätten sich das Buch in häuslicher Lektüre angeeignet und dann treulich danach musiziert. Reichardts Idee war es wohl, seine Idealvorstellung vom Orchesterspiel der Streicher bekannt zu machen – besonders wenn die Realitäten diesem Ideal hinterher hinkten. Darüber hinaus beabsichtigte er sicher gleicherweise die bürgerliche Öffentlichkeit anzusprechen, die seit der Mitte des Jahrhunderts mit allerlei ambitionierten musikalischen Vereinigungen auch in Berlin damit begonnen hatte, die Exklusivität höfischer Orchesterpflege aufzubrechen.[50]

Die einzelnen Kapitel des Traktats tragen folgende Überschriften:

I. Vom guten vollen Ton (S. 4–9)
II. Vom sicheren und gelenkigen Bogen (S. 9–29)
III. Von der Fertigkeit und Sicherheit in der Fingersetzung (S. 29–38)
IV. Von den Verzierungszeichen und Vorschlägen (S. 38–58)
V. Von der Stärke und Schwäche und ihrer verschiedenen Nuancirungen (S. 59–70)
VI. Von dem Vermögen vorauszusehen (S. 70–74).
VII. Von der Festigkeit im Takte (S. 74–79).
VIII. Von der Gewissenhaftigkeit in Ausübung der vor sich habenden Noten (S. 79–85).
IX. Von den Instrumenten (S. 85–90)

Schlägt man nun das Büchlein auf, ist der heutige Leser erfreut und enttäuscht zugleich. Erfreut wegen zahlreicher konkreter Hinweise in den beiden ersten Dritteln, wo es vor allem um spieltechnische Details geht, etwa um Artikulationsanweisungen für begleitende Noten, um Verzierungsregeln, dynamische Hinweise, Strichregeln, Bemerkungen zu Fingersatz und Bogenstrich sowie zur Haltung. Enttäuschung macht sich aber breit, wenn man im letzten Drittel des Textes – ab Kapitel 6 – über Maßregeln belehrt wird, die heutigen Streichern schon im Schulorchester vermittelt werden, etwa: „Festigkeit im Takte" zu üben,[51] oder als „allerstrengste Pflicht des Ripienisten" die „Gewissenhaftigkeit in Ausübung der vor sich habenden Noten", „nicht einen Strich mehr oder anders, als da steht"[52]. Muß denn – so fragt man sich – über solch triviale Dinge im 18. Jahrhundert ein Buch geschrieben werden, und wie mögen dann die Aufführungen ausgesehen haben?

[50] Näheres hierzu im Artikel von Ingeborg Allihn im vorliegenden Band.
[51] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 74.
[52] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 79.

Ein Satz wie „Der Ripienist muß, sobald er begleitet, sich selbst nicht zeigen wollen, sondern nur immer den Sänger oder Solospieler vor Augen haben“[53] öffnet schließlich den Blick für den Kontext, der für diese Ermahnungen verantwortlich ist. Es handelt sich hier um Anweisungen, die sich an das Orchester in Begleitfunktion richten. Die heutige Vorstellung vom Orchester als einem autonomen musikalischen Werkzeug, bedient vom Dirigenten, mit einem gewaltigen symphonischen Repertoire im Hintergrund, widerspricht den Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts. Wie die buntscheckigen Programme der „Liebhaberkonzerte“, „Akademien“ oder etwa Reichardts eigener „Concerts Spirituel“ in Berlin zeigen, war die Hauptaufgabe des damaligen Orchesters die Begleitung des oder der Solisten, einerlei, ob es sich um Sänger oder Instrumentalisten handelte. In diesem Sinn ist auch und besonders eine Opernaufführung – Reichardts eigentliches Aufgabenfeld – eine Darbietung von Solisten mit Orchesterbegleitung, vor allem in der Tradition der Opera seria, die den Sängern unangefochtene gestalterische Priorität einräumte.

Auch das spektakuläre solistische Instrumentalspiel der reisenden Virtuosen zog verständlicherweise die Aufmerksamkeit des großen Publikums auf sich und wurde allenthalben nachgeahmt. Leopold Mozart erklärte hierzu lapidar: „Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen“.[54] Aus diesem Grund machten er und Quantz[55] in ihren Instrumentalschulen auf die eigenen Regeln des Orchesterspiels besonders aufmerksam.

Es ging also einerseits darum, die anschwellende Zahl der Amateure auf die Unterschiede der Anforderungen von Solisten und Ripienisten hinzuweisen, andererseits aber auch die Ripienisten auf die oft überzogenen Freiheiten der Solisten vorzubereiten. Vater Mozart beschreibt beispielsweise die Leiden der „Accompagnisten“, wenn sie sogenannten „Einbildungsvirtuosen“ folgen müssen: „da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, biß er [nämlich der Einbildungsvirtuose, T.D.] gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kommt“.[56]

Robert Bremner hält es trotzdem für unabdingbar dem Solisten rückhaltlos zu folgen, denn dieser „hat vollkommene Freyheit, alle die Kräfte der Music und die Verschönerungen geltend zu machen, die ihm die Natur oder seine Kunst verliehen hat; und das von Rechts wegen: denn er stehe oder falle in der Achtung seines Auditorii; so ist das seine Sache allein.“ Sollte ein Ripienist

[53] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 81.
[54] Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 [mehrere Reprints], S. 254.
[55] Quantz, *Versuch*, a.a.O., besonders das 17. Hauptstück.
[56] Mozart, *Versuch*, a.a.O., S. 262–263.

hingegen „im geringsten von dieser Gleichförmigkeit [aller Orchesterspieler, T.D.] abweichen [...] so folgt [...] daß sein Spiel für schlechter als gar keins geachtet werden müsse."[57]

Derselben Meinung ist noch Friedrich Rochlitz, der erläutert, daß eben jene Eigenschaften, die einen Konzertisten zum guten Solospieler machen, nämlich die reichen Verzierungen, Modifikationen im Tempo (Eilen, Schleppen), melodiöses Spiel (d.h. wenig Akzente), Feinheit und Eleganz des Spiels, verbunden mit exzentrischem Habitus, – daß eben dies alles ihn ungeeignet zur Führung eines Orchesters macht und natürlich noch ungeeigneter zum einfachen Ripienisten im Orchesterkörper selbst.[58]

Ein früheres Beispiel illustriert die langandauernde Aktualität des Problems: Der für seine Strenge berühmte Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel beklagte sich 1752 bei Georg Philipp Telemann, er habe seinen Kapellmeister Hasse „um gottes Willen gebethen, dass er keine Italiäner mehr in die orchestre setzten wolle. nicht als wenn ich an ihren Spihle was auszusetzen e.g. in Solis oder Concerten, nur allein deswegen dass sie niemals gewohnt Subject zu seyn, sondern vielmehr selbst dirigieren, dahero auch kein Ernst in der Execution, mithin ohne auf andere zu hören spihlen wenn und wie sie wollen etc."[59]

Die Unterscheidung zwischen Solist und Ripienist geht sogar so weit, daß Christoph Heinrich Koch dem Orchestermusiker empfiehlt weniger zu üben, denn andernfalls würde er zuviel von seiner „individuellen Empfindungsart" in seine Stimme einbringen, was dem Musizieren im Orchesterverband abträglich sei.[60] Damit verlagert er das Problem gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf eine ästhetische Ebene im Rahmen der Diskussion um Empfindung/Empfindsamkeit und spitzt die Situation auf den Gegensatz von „Individuum" und „Menge" zu. Hier ist auch der Ansatz für die Emanzipation des Orchesterparts im Solokonzert zu suchen:

> ... der einzelne Mensch interessiert uns bey der Darstellung seiner Empfindung durch die feineren Züge der Modifikationen seiner Empfindung, die wir in einem gewissen Zusammenhange wahrnehmen, oder doch wenigstens wahrzunehmen glauben; die Darstellung der Empfindung einer ganzen Menge aber interessiert uns durch den Zusammenfluß der hervorstech-

[57] Robert Bremner, „Some Thoughts on the Performance of Concert Music", in: J.G.C. Schetky, *Six Quartettos for two Violins, a Tenor, & Violoncello*, Op.6 (London 1777); kommentierte Ausgabe des Textes von Neal Zaslaw in „The Compleat Orchestral Musician", *EM* 7 (1979), S.46–57; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Carl Friedrich Cramer in seinem *Magazin der Musik*, 1 (Hamburg 1783), (Reprint: Hildesheim 1971), S.1213–1235.

[58] Rochlitz, Bruchstücke aus Briefen, a.a.O., Dritter Brief. „Die gewöhnlichen Fehler der Direktoren, welche zugleich Konzertspieler, und der Konzertspieler, welche zugleich Direktoren sind", Sp.20–22.

[59] Hans Rudolf Jung (Hg.), *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, Leipzig 1972, S.161–362. In gleichem Sinn äußert sich auch Quantz in seinem *Versuch*, S.312–313.

[60] Heinrich Christoph Koch, „Ueber den Charakter der Solo- und Ripienstimme", in: H.Ch.Koch (Hg.), *Journal der Tonkunst*, Erstes Stück, Erfurt 1795, S.155.

endsten Züge der individuellen Empfindungsarten der einzelnen Glieder, und durch die Modifikationen, welche dadurch das Ganze selbst gewinnt."[61]

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß im 18. Jahrhundert ein erstaunlich großer Unterschied zwischen solistischem Spiel und Ripieno-Spiel gemacht wurde. Erst vor diesem Hintergrund werden die scheinbar banalen Hinweise für Ripienisten auf korrekte Wiedergabe des Notentextes, auf Beachtung der Dynamik, Halten des Tempos und andere „Selbstverständlichkeiten" plausibel.

Berliner und Wiener Orchester, ein Vergleich

Auf spieltechnische Details, die ausführlich in Reichardts Schrift angesprochen werden, soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.[62] Stellvertretend sei aber eine längere Passage in Friedrich Nicolais Reisebeschreibung von 1781 zitiert. Sie bezeugt, daß sich die Orchesterpraxis in Berlin und Wien – wo sich Nicolai gerade aufhielt – nicht grundsätzlich voneinander unterschied, was für die Gültigkeit von Reichardts Schrift auch außerhalb des Berliner Umfeldes spricht. Signifikante Differenzen in der Artikulation ergaben sich lediglich durch den „gewöhnlichen leichten Bogenstrich" der Wiener Streicher:

Des Orchesters im Theater am Kärntherthore habe ich schon erwähnt. Das im Theater am Burgthore scheint mir fast noch vorzüglicher. Ich bin sehr aufmerksam gewesen, nicht allein in Singspielen, sondern auch auf die Symphonien zwischen den Akten, auf welche die Zuhörer gewöhnlicherweise so wenig Acht zu geben pflegen. Es fügte sich, daß ich verschiedene Symphonien von Haydn und Vanhall hörte, die ich in Berlin oft gehört, und sie ziemlich behalten hatte. Ich war auf die Art des Vortrags sehr aufmerksam. Ich glaubte vorher, eines Wienerischen Orchesters Vortrag würde von dem Berlinischen noch mehr unterschieden seyn, als ich wirklich fand. Besonders merkte ich bey Symphonien von Wienerischer Komposition, daß gute Berlinische Orchester das Zeitmaaß, den Nachdruck und die Abwechslung gewisser Stellen darinn besser gefaßt hatten, als ich selbst geglaubt hatte; obgleich hier der Unterschied am auffallendsten hätte seyn können. Ich hörte in Wien Haydns und Vanhalls Symphonien beynahe eben so, wie ich sie in Berlin gehört hatte. Im Bogen war der Unterschied am merklichsten, aber nicht so merklich, als ich mir vorgestellt hatte. Bey den Stellen wo die Stärke des Bogens kurz gebraucht, und abgesetzt wird, welches besonders Haydns Werke auf eine besondere Art erfodern, desgleichen, wo verschiedene kurze tokkirte Noten mit kurzem Bogen nacheinander gespielt werden müssen, merkt man den Unterschied am deutlichsten. Die letztere Art von Noten spielen die Wienerischen Orchester mit einer Gleichheit und Präcision, wozu bis jetzt in Berlin vielleicht noch kein großes Orchester geübt worden ist; denn einzelne Virtuosen daselbst kennen diesen Vortrag auch sehr wohl. Hingegen lange gezogene Töne pflegen selten von ganzen Orchestern in Wien so völlig egal gemacht zu werden, als in Berlin, wie ich dieß in der Komödie und auch bey den besten Kirchenmusiken in Wien bemerkt habe. Der gewöhnliche leichte Bogenstrich verursacht dieses. Ein feiner aber doch merklicher Unterschied zwischen dem Wiener und Berliner Vortrage ist beym Andante zu hören. Wenn ein Stück dieser Art an beiden Orten sonst gleich gut, und auch in gleichem Zeitmaaße gespielt

[61] Koch, „Ueber den Charakter ...", a.a.O., S. 147–148.
[62] Hiermit befaßt sich der Artikel von Clive Brown im vorliegenden Band.

wird, so gehet es doch in Wien einen leichter[en] Gang. Wer ein Hassisches Andante oder Adagio in Dresden und in Berlin hat spielen hören, und auf den Unterschied aufmerksam gewesen ist, wird mich verstehen. In Dresden wird es hebender gespielt, als in Berlin. In Wien ist der Gang aber noch leichter als in Dresden. Hüpfend würde zuviel gesagt seyn, und würde einen widrigen Nebenbegriff haben, der mir gar nicht im Sinne liegt. Das französische lestement kommt vielleicht dem Sinne am nächsten. Hingegen hörte ich im Schauspielhause zufälliger Weise zwischen den Aufzügen eines Stücks eine Art von *grave*, welches wenn ich nicht irre in Hamburg komponirt ist. Hier war wieder der Vortrag vom Berliner Vortrage merklich unterschieden. Die punktirten Noten eines grave werden in Berlin mehr gehalten, und mehr mit gedehntem Bogen gespielt, als in Wien, und empfangen wirklich dadurch auch einen ziemlich veränderten, und wie ich glaube bessern Ausdruck. Ich habe dieß auch in Wien bey pathetischen Stellen in Kirchenmusiken oft bemerkt.[63]

Abschließend sollen noch einige Passagen in Reichardts Text zur Sprache kommen, die sich mit übergeordneten Themen der Orchesterorganisation befassen.

Kommunikation im Orchestergraben: eine Haltungsfrage

Nochmals auf die Solo-Ripieno-Problematik und darüber hinaus auf Aspekte der Orchesteraufstellung führt ganz überraschend ein Rat zu Fingersatzproblemen. Im dritten Kapitel weist Reichardt auf die bequeme Möglichkeit hin, den vierten Finger der linken Hand auf der E-Saite der Violine zum c‴ zu überstrecken. Gleichzeitig sagt er aber, daß viele Geiger dazu nicht in der Lage seien, weil sie den Daumen, der eigentlich gegenüber dem zweiten Finger stehen müßte, zu weit gegen die Schnecke hin plazierten. Ein weiterer Vorteil der besseren Handstellung sei der, daß der Ballen (gemeint ist wohl der des Zeigefinger-Grundgelenks) hierdurch die Violine auf natürliche Weise nach dem Körper hin andrückt, diese aber „nicht ängstlich fest mit dem Kinne oder gar mit der linken Hand gehalten werden darf. Das erste giebt ein übles Aussehen, und hindert dem Gesichte, das zweyte benimmt der Hand die Gelenkigkeit und macht außer steifen Fingern, noch das öftere Rücken der Hand schwer."[64]

Reichardt verlangt also vom Orchestergeiger eine Haltung ohne starre Fixierung der Violine mit dem Kinn mit den Argumenten, dies würde einen ungehinderten Blickkontakt ermöglichen und darüber hinaus – erstaunlich genug aus heutiger Sicht – den Lagenwechsel erleichtern.

Das erste Argument, die bessere Rundumsicht, muß im Zusammenhang mit der Aufstellung gesehen werden, die in der traditionellen Weise – wie oben beschrieben – sehr in die Breite gezogen war. Die Geiger und Bratscher waren nach Quantz' Darstellung sogar um 180° gedreht postiert. Man kann sich plastisch vorstellen, daß ein solches Ensemble nur dann gemeinsam agieren konnte, wenn dennoch ein guter Blickkontakt gewährleistet war, doch

[63] Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Bd. 4, Berlin und Stettin 1784, S. 541–543.

[64] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 36–37.

erforderte dies von einzelnen Streichern eine erhebliche Torsion des Kopfes. Wenn die Geige oder Bratsche aber mit dem Kinn fixiert wurde, war die nötige Flexibilität unmöglich zu erreichen. Kinnlose Haltung im Ripieno-Spiel hatte also ganz zwingende aufstellungstechnische Gründe. Allerdings, so betont Reichardt in anderem Zusammenhang, „wo man schon mehr als einen Hals sich in die Höhe recken sieht, um das Orchester in Ordnung zu halten, da kann auch ein Tauber drauf schwören, daß es unordentlich gegangen."[65]

Leopold Mozart beschreibt sowohl die Haltung mit fixierendem Kinn, wie diejenige ohne. Er präsentiert übrigens letztere nicht als die schlechtere Variante, wie manchmal behauptet wird, sondern als die schwerer zu erlernende. Er gesteht ihr sogar die größere Ungezwungenheit und Eleganz zu, nur berge sie technische Nachteile, aber nur dann, „wenn nicht durch eine lange Uebung der Vortheil, selbe [die Violine, T. D.] zwischen dem Daume und Zeigefinger zu halten, erobert wird."[66] Die kinnlose Haltung erweist sich damit als diejenige der Berufsmusiker, die im Gegensatz zu den Amateuren die „lange Uebung" praktizieren konnten.

Wie verschiedene funktionelle Aufgaben zu unterschiedlicher Haltung in ein- und demselben Ensemble führen können, wird besonders kraß an der Tradition der usuellen ungarischen Streichergruppen sichtbar, in denen der Primas die Violine unter dem Kinn hält, die stereotyp begleitenden Geiger und Bratscher aber ihr Instrument steil vor sich auf die Brust setzten.[67]

Zufälligerweise gibt es zur Haltungsfrage sogar eine authentische Äußerung Reichardts. In der im allgemeinen sehr behutsam revidierten Neuauflage der Violinschule von Georg Simon Löhlein aus dem Jahr 1797 veränderte er ausgerechnet den Artikel zur Haltung besonders deutlich. Löhlein formulierte in der Erstauflage von 1774:

> Man stemme die Violin [...] gegen die linke Schulter, und drehe das Instrument etwas einwärts, nach der rechten Schulter zu, und lege das Kinn auf die Seite der Decke, die nach der linken Hand zu ist: in dieser Lage wird sie feste liegen, und nicht abgleiten können. Will man das Kinn auf die rechte Seite der Decke legen, wie manche thun, so entstehet dadurch eine üble Richtung des Instruments, die einen gespannten und schiefen Bogenstrich verursachet; da doch zum guten Tone der gerade Bogenstrich unentbehrlich ist. Ich halte also diese letzte Art die Violin zu halten für fehlerhaft; die Probe, die ein jeder leicht selbst machen kann, wird den Beweis geben.

[65] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 79.

[66] Mozart, *Versuch*, a.a.O., S. 53–54. Es sei an dieser Stelle nicht verschwiegen, daß sich in Frankreich offenbar schon relativ früh eine Haltung mit fixierender Unterstützung des Kinnes durchsetzte, wie sich an den Schulen von Michel Corrette (*L'École d'Orphée*, Paris 1738, S. 7) und L'Abbé le Fils (*Principes du Violon*, Paris 1761, S. 1) ablesen läßt. Nicht zufällig wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Pariser Geigerschule um Viotti zur führenden europäischen Bewegung ihrer Art und übt nachhaltigen Einfluß auf das Violinspiel im 19. Jahrhundert aus. Offenbar war der deutsche Sprachraum hinsichtlich der Violinhaltung traditioneller eingestellt.

[67] Ein leicht zugängliches Foto dieser Konstellation findet sich in *New Grove*, Artikel „Gypsy Music", Bd. 7, S. 867.

Doch fügt er hinzu:

> Man hüte sich aber sorgfältig, daß man nicht auf eine gezwungene Art das Kinn zu sehr auf die Violine drücke.[68]

Reichardt formulierte diese Passage 23 Jahre später neu:

> Einige Violinisten legen auch das Kinn fest auf die rechte Seite der Decke, andere auf die linke; am freiesten bleibt der Körper und das Instrument, wenn man hier eben so wenig des festen Drucks mit dem Kinne als oben mit den Fingern zur sichern Lage bedarf. Bey Schwierigkeiten, wo die Hand oft auf und ab fährt, ist indeß der Druck auf die rechte Seite vorzuziehen.[69]

Er plädiert also für eine freie und unverkrampfte Haltung, die das Kinn nur bei besonderen Problemen als Hilfe heranzieht und zwar – nach alter Manier – auf der rechten Seite der Decke. Was von heute aus als Konservatismus gesehen werden kann, macht vor dem beschriebenen Hintergrund der Aufstellungsordnung des Orchesters durchaus Sinn.

An Hand solcher Zeugnisse und ihrer funktionalen Zusammenhänge erweist sich die leidige und immer wieder ideologisch kontrovers geführte Haltungs-Debatte unter „Barockgeigern" als völlig überflüssig, da die Haltung eben ganz pragmatisch den jeweiligen Aufgaben des Spielers angepaßt war.

Aspekte der täglichen Arbeit: Das Stimmen

Die eigentliche Arbeit des Orchesters beginnt mit dem Stimmen. Die Autoren des 18. Jahrhunderts sind in diesem Punkt erstaunlich einhelliger Meinung, indem sie das einzelne Einstimmen der Streicher fordern. Reichardt gibt die Empfehlung, „die Violinisten sollen ihre Instrumente alle aufs genaueste einzeln nach der Violine des Anführers und nicht unter sich stimmen."[70]. In gleicher Weise äußert sich auch schon Quantz, wenn er rät: „Der Anführer muss also [...] zuerst nach dem Claviere rein stimmen; und darauf, nach demselben einen jeden Instrumentisten insbesondere einstimmen lassen."[71] Die Methode des einzelnen Einstimmens läßt sich bis in die Zeit um 1700 zurückverfolgen. Durch ein indirektes Zeugnis ist sie in der stark von französischer Tradition beeinflußten Hannoveraner Hofkapelle um 1700 bezeugt. Ein neubestallter Lüneburger Ratsmusiker geriet nämlich im Jahr 1711 mit seinen Kollegen in Streit, als er altgedienten Mitgliedern der Stadtkapelle die Geigen einzeln stimmen wollte, was jene aber als offenes Mißtrauensvotum in ihre erprobten Fähigkeiten werteten. Zu seiner Rechfertigung berief sich ihr neuer Anführer darauf, daß er dies früher bei den „Hoff-Musicis" in Hannover unter den Konzertmeistern Farinelli und Venturini beobachtet hätte und

[68] Georg Simon Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen*, Leipzig und Züllichau 1774, S. 12.
[69] *Georg Simon Löhlein's Anweisung zum Violinspielen ... vermehrt herausgegeben von Johann Friederich Reichardt*, Leipzig und Züllichau 1797, S. 9.
[70] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 89.
[71] Quantz, *Versuch*, a.a.O., S. 181.

also nichts Ehrenrühriges dabei finden könne.[72] Auch am Ende des 18. Jahrhunderts gilt diese Regel noch, denn Friedrich Rochlitz empfiehlt einem „jungen Tonsetzer": „Halten sie darauf, dass ihr Orchester frühzeitig beisammen seyn muss, lassen Sie jeden e i n z e l n einstimmen."[73]

Probenarbeit

Eine sehr unterschiedlich zu beantwortende Frage ist die nach dem Probenaufwand früherer Orchester. Reichardt kommt im sechsten Kapitel seiner Schrift indirekt darauf zu sprechen und knüpft dabei nochmals an den Unterschied „Solo" vs. „Ripieno" an. Er hält das „Vermögen voraus zu sehen", für „die Eigenschaft, die dem Ripienisten am mehresten vom Solospieler unterscheidet", denn „der Ripienist muß alles, was ihm vorgelegt wird, oft zum erstenmale spielen".[74] Orchesterspiel war also in jener Zeit häufig Prima-vista-Spiel.

Ein sehr bekanntes Beispiel dieser Gepflogenheit ist die von Franz Xaver Niemetschek überlieferte Anekdote über Mozarts „Don Giovanni"-Ouverture. Der Komponist schrieb sie erst in der Nacht vor der Uraufführung 1787 in Prag nieder, offenbar auch mit dem Vorsatz, die Nerven seiner Mitstreiter hierdurch einer kleinen Probe auszusetzen. Kaum waren die Stimmen kopiert, spielte das Orchester das Stück bei der ersten Vorstellung vom Blatt, „vortrefflich" immerhin, wie Niemetschek mitteilt,[75] und zwar deshalb, weil die Prager Orchestermitglieder „verdiente Männer [seien], die zwar größtenteils keine Konzertisten, aber desto gründlichere Kenner und Orchestersubjekte sind", wie er an anderer Stelle lobt.[76] Generell ist es sicher zutreffend, daß auch große Aufführungen mit nur einer, höchstens zwei Proben vorbereitet wurden. Zahlreiche Belege hierfür finden sich in den Mozart-Briefen und anderen Berichten der Zeit.[77]

Allerdings wäre der Eindruck falsch, es sei in Orchestern früherer Zeiten nur mehr schlecht als recht vom Blatt musiziert worden. Vor allem in der Frühzeit französischer Orchesterkultur scheint ausgesprochen viel geprobt worden zu sein. Mattheson beschreibt 1713, wie die Franzosen ihre Ouverturensuite fast auswendig lernten, „damit es ja fein accurat gehe", worüber die Deutschen aus einem „principio pigritiae" – also aus Faulheit – nur spotten würden.[78] Reichardt selbst nennt noch den Dresdner Konzertmeister Pisendel,

[72] Harald Müller, *Johann Ulrich Voigt. Stadtmusikus zu Celle und Lüneburg*, Celle 1985, S. 77–78.
[73] Friedrich Rochlitz, „Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer", *AMZ* 2 (1799–1800), Sp. 57.
[74] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 70.
[75] Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, Nachdruck hrsg. und kommentiert von Jost Perfahl, München 1984, S. 55–56.
[76] Niemetschek, *Leben*, a.a.O., S. 26.
[77] Hierzu: Neal Zaslaw, „Toward the Revival", a.a.O., S. 167.
[78] Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 226.

der „jede Stimme auf genaueste bezeichnete", als Beispiel für die größte Präzision im Ripieno-Spiel.[79] Außerdem darf gerade hinsichtlich der Berliner Hofkapelle nicht vergessen werden, daß das Repertoire zur Zeit Reichardts vielfach aus Wiederholungen bestand und den Musikern deshalb gut bekannt war. Der einheitsstiftende Stil einer etablierten Berliner Streicher-Schule durch Johann Gottlieb Graun und Franz Benda mag zudem über manche Klippen des Zusammenspiels hinweg geholfen haben.

Der „ideale" Ripienist

Zusammenfassend zählt Reichardt im sechsten Kapitel nochmals jene Eigenschaften auf, die ganz allgemein einen guten Ripieno-Streicher auszeichnen. Es sind dies:

1) „Ein gutes, scharfes, geübtes Auge"
2) „Dreustigkeit"
3) „Ein gutes Gedächtnis"
4) „Gewißheit in sich selbst"[80]

Der erste Punkt versteht sich von selbst, wenn man an die Lichtverhältnisse bei Kerzenschein denkt und an die schon beschriebenen Erfordernisse der Aufstellung. Der dritte Punkt bezieht sich auf die Fähigkeit, einen Notentext rasch zu überblicken, die Fingersätze zu koordinieren und voraus zu lesen, eine Eigenschaft, die durch die Prima-vista-Gewohnheiten hinlänglich zu erklären ist.

Die Punkte zwei und vier aber benennen charakterliche Eigenschaften. „Dreistigkeit" wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts als „Muth in Gefahren, beherztes Betragen im gesellschaftlichen Umgange ..."[81] definiert, also noch ohne die pejorative Konnotation im heutigen Sprachgebrauch. Reichardt konkretisiert für das Spiel: „Dreustigkeit ist nothwendig, um sich durch anscheinende Schwierigkeiten nicht abschrecken zu lassen, und die beste Art zu ihrer Ausübung – sie sey auch die schwereste – kühn zu unternehmen."[82]

Das vierte Kriterium, die „Gewißheit", ist nach Adelung „1) Der Zustand, da man vor unwillkürlichen Bewegungen sicher ist" und sie bedeute „2) Die Abwesenheit der Gefahr, des Aufhörens, der Veränderung".[83] Die zwei Definitionen kennzeichnen also physische und psychische Sicherheit. Reichardt sieht die „Gewißheit in sich selbst" als „die Haupttugend des Ripienisten", und

[79] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 80.
[80] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 71.
[81] Johann Christoph Adelung, *Grammatisch=kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart ...*, 2. Aufl. Leipzig 1793.
[82] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 71.
[83] Adelung, *Wörterbuch*, a.a.O.

„diese kann er durch nichts erlangen, als daß er für sich von allen bekannten Componisten Stücke spielt, ihnen ihre Manier absieht, und sucht, wie jedes Sachen am besten auszuführen sind. Weiß er dieses einmal, so muß erst ein Original=Genie, ein C. P. E. Bach, gebohren werden, um ihn zu überraschen, und erreicht er nicht Methusalems Alter, so möchte ihm das wohl nicht ofte vorkommen."[84]

Als „Selbstvertrauen" und „Erfahrung" würde man die beschriebenen Eigenschaften heute bezeichnen. Beide gehören immer noch zur elementaren Ausstattung eines guten Musikers, vor allem im Orchester. Sie waren im 18. Jahrhundert wohl deshalb von besonderer Bedeutung, weil das einzelne Mitglied eines Opernorchesters durch die kleinere Besetzung, ungünstige Aufstellung, geteilte Direktion, kurze Vorbereitung und unberechenbare Aktionen der Solisten viel mehr Eigenverantwortung am Gelingen einer Aufführung hatte, als in der heutigen, vom Dirigenten beherrschten Arbeit.

Dieser Befund erstaunt gerade im Umfeld der absolutistischen Verhältnisse unter Friedrich II., verweist aber gleichzeitig auf eine heute verlorene Flexibilität beim Musizieren. Es wäre kein geringes Ziel beim Wiederbeleben historischer Orchestertechniken, eben diese Dichotomie zwischen der Freiheit des Solisten und dem disziplinierten Orchesterspiel wenigstens ansatzweise wieder zurückzuerobern. Johann Friedrich Reichardts Arbeit mit der Berliner Hofkapelle bietet hierfür die besten Anregungen.

[84] Reichardt, *Pflichten*, a.a.O., S. 73–74.

WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN BESETZUNGSMÖGLICHKEIT, KOMPOSITORISCHEM VERHALTEN UND PROGRAMMGESTALTUNG AB 1740 IM BERLINER HALBÖFFENTLICHEN UND ÖFFENTLICHEN KONZERTLEBEN

von Ingeborg Allihn

Konsolidierung und Veränderung bestimmen den Gang der Geschichte. Diese Binsenweisheit trifft auch auf die Musikgeschichte zu. Die Musikgeschichte von Berlin und Cölln, im 18. Jahrhundert die Residenzstädte des preußischen Königreichs, (in der Folge als „Berlin" behandelt), machen hierin keine Ausnahme. Allerdings – und darin liegt dann wohl doch das Besondere – scheint sich das Rad der Geschichte hier etwas anders zu drehen: mitunter rasend schnell, dann wieder quälend langsam. Auffallend sind spontane Entwicklungssprünge. Die zur Diskussion stehende Periode weist beide Bewegungsmomente auf. 1740, zu Beginn der Regentschaft Friedrichs II., hatte die höfische Musikkultur innerhalb kürzester Zeit ein weithin bewundertes, absolut glänzendes Niveau erreicht. Im letzten Drittel des Jahrhunderts höhlte sie sich langsam selber aus. Auf dem immer karger werdenden Boden jedoch schlugen neue „Pflanzen" – erst behutsam, dann immer kräftiger – ihre Wurzeln. Neue tragfähige gesellschaftliche – also soziale, ökonomische und kulturelle – Strukturen entstanden und festigten sich. Um die regressiven und progressiven Tendenzen, die letztendlich in alle Lebensbereiche – also auch in den des Orchesters – hineinreichen, sachgerecht einordnen zu können, erscheint es mir notwendig, den historischen, sozialen und geistig-kulturellen Hintergrund des preußischen Königreichs und speziell denjenigen Berlins von 1740 bis 1800 in gebotener Kürze darzulegen.

Im Unterschied zu anderen europäischen Residenzen hat sich Berlin, die Hauptstadt des Königreichs Preußen, relativ spät außerhalb der Landesgrenzen musikalisch bemerkbar gemacht. Dann jedoch nachdrücklich, nämlich 1742 mit der Eröffnung eines repräsentativen Opernhauses, zu dem als selbstverständliche Voraussetzung natürlich ein leistungsfähiges Orchester gehörte (43 Mitglieder). Aus dem brandenburgisch-märkischen Sparta war gleichsam über Nacht ein Athen geworden. Ich möchte mich im folgenden jedoch nicht mit der Königlich-Preußischen Hofkapelle beschäftigen. Im Mittelpunkt meiner Ausführungen soll das private, halböffentliche und letztlich dann öffentliche Berliner Musikleben stehen, die Orchesterpraxis der zahlreichen privaten und später öffentlichen Musizier-Vereinigungen.

Der Zeitraum, der uns hier beschäftigt, stimmt mit historisch gesetzten Zäsuren im preußischen Berlin überein. 1740 hatte Friedrich II. den Thron bestiegen. Er starb 1786. 1797, am Jahrhundertende, beginnt die vierzig Jahre dauernde Regierungszeit von Friedrich Wilhelm III. Dazwischen liegt – von 1786 bis 1797 – das Interregnum Friedrich Wilhelms II.

1740 hatte Berlin 90.000 Einwohner. 60 Jahre später, auf der Schwelle zum neuen Jahrhundert, war die Bevölkerung auf 172.000 angewachsen. Ihre Sozialstruktur bildete folgende Pyramide – ich beginne mit der größten Bevölkerungsgruppe und ende mit derjenigen, die zahlenmäßig am schwächsten vertreten ist: Manufakturarbeiter; Handels- und Manufakturbourgeosie; Handwerker und Gesellen; Militär – in ungewöhnlich starker Repräsentanz (1777 werden 52.969 Einwohner zur „Militärbevölkerung" gezählt!) – ; Beamte und Intelligenz; Adel. Die Bevölkerung hatte sich im zur Rede stehenden Zeitraum fast verdoppelt. Und das trotz der Verluste durch die drei Schlesischen Kriege (1742; 1744/45; 1756–1763) und den Bayrischen Erbfolgekrieg (1778/79). Preußen beschritt erfolgreich seinen Weg zu einer europäischen Großmacht.

Und Berlin wurde endgültig eine Hauptstadt. Der Residenzcharakter verschwand. Ihn konnte man nur noch in Sanssouci erleben – schon deswegen, weil Friedrich II. sich immer mehr dorthin zurückzog. In Berlin dagegen saßen die Zentralbehörden des Staates, die fünf Departements (Justiz, Polizei, Ökonomie, Kämmerei und Kommerzien sowie „Manufaktur- und Fabriksachen"), die kurmärkischen Provinzialbehörden und das Justizkollegium. Hier befanden sich die Paläste des Hochadels, in denen sehr bald auch musiziert wurde – ich werde darauf zurückkommen – , hier befanden sich aber auch die ausländischen Residenzen, ebenfalls ein Hort für die Künste. Zudem hatte Friedrich II. die unter seinem Vater, dem „Soldatenkönig" Friedrich Wilhelm I., fast in Vergessenheit geratenen Akademien der Schönen Künste und der Wissenschaften zu neuem Leben erweckt. So entstand inmitten eines nach wie vor rückständigen Landes, in dem sich das Gewerbe eher kümmerlich entwickelte und es weiterhin eine leibeigene Landbevölkerung gab, ein progressives geistiges und wirtschaftliches Zentrum.[1] In dieser Zeit wurde Berlin zum Kristallisationskern der deutschen bürgerlichen Aufklärung, personifiziert durch den Dichter Gotthold Ephraim Lessing, den Philosophen Moses Mendelssohn und den Publizisten Friedrich Nicolai. Am Beginn dieser bedeutenden geistig-kulturellen Bewegung stand in Preußen die auf Initiative Friedrichs II. 1746 eingeleitete Justiz-Reform. 1788, am Ende dieser Periode und zugleich am Vorabend der Französischen Revolution, wird die geistige Freiheit – wiederum initiiert von einem König, nun jedoch von Friedrich Wilhelm II. – durch zwei Edikte, die Religion und die Zensur betreffend, empfindlich eingeschränkt. 1796 folgt – man möchte schon sagen: konsequent – das Verbot aller geheimen Gesellschaften (z.B. der Illuminaten, die in Berlin u.a. mit dem Bruder Friedrichs II., Heinrich Prinz von Preußen, mit Friedrich Gedike und Johann Erich Biester, den Herausgebern der *Berlinischen Monatsschrift* 1783–1796, mit dem Dichter Johann Jakob Engel und dem Justizrat Ernst Ferdinand Klein bedeutende Vertreter hatten).[2]

[1] Siehe dazu Helga Schultz, *Berlin 1650–1800. Sozialgeschichte einer Residenz*, Berlin 1987, S. 163ff.

[2] H.C.Robbins Landon: *Mozart. Die Wiener Jahre 1781–1791*, München 1990. Anhang 5, S. 258.

Der „aufgeklärte Absolutismus" Friedrichs II. hatte zu keiner Revolution „von oben" geführt, sondern die absolutistischen Strukturen restauriert. Doch zwischen diesen beiden „Eckpunkten", der Justiz-Reform und dem Zensuredikt, eroberte sich das preußische Bürgertum nach und nach sein Terrain.[3] Das hoffnungsvolle Sinnbild dieser gesellschaftlich-sozialen Situation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der Gendarmenmarkt, auf dem heute das Schinkelsche Schauspielhaus steht. Damals, im zur Rede stehenden Zeitraum, mußten die Pferdeställe des Hugenotten-Regiments *Gens d'Armes* bürgerlichen Kultur- und Wohnbauten weichen. Und endlich konnte hier, im 1776 erbauten Französischen Comödienhaus, zehn Jahre später das Königliche Nationaltheater seine Pforten öffnen!

Charles Burney hat es in seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise* aus dem Jahre 1772 überliefert: „Damals [gemeint ist das Jahr 1752] war das berlinische Orchester das glänzendste in Europa. Es befanden sich darunter die berühmten Männer Bach, Benda, Czarth, Graun, Hesse, Quantz und Richter."[4] Dreißig Jahre später plazierte Johann Nikolaus Forkel in einem *Verzeichnis der besten Kapellen deutscher Höfe* die Königlich-Preußische Hofkapelle auf den 17. Platz! Die ersten vier Positionen belegen Mannheim, Mainz, Bonn und Bückeburg.[5]

Wodurch war dieser Qualitätsverlust verursacht worden? Ein wesentlicher Grund ist in dem starren Geschmacksurteil des Königs zu sehen: Anfangs hatte Friedrich II. durchaus progressive künstlerisch-ästhetische Positionen vertreten und somit – ob gewollt oder ungewollt, sei dahingestellt – den empfindsamen Stil gefördert. Dann aber ließ er nur noch Werke seines Kapellmeisters Carl Heinrich Graun, solche des großen Johann Adolph Hasse, seines Zeichens kursächsischer Hofkapellmeister in Dresden, und die Kompositionen seines Lehrers Johann Joachim Quantz gelten. Ein weiterer, nicht minder wesentlicher Punkt war die permanente Unterbeschäftigung der Kapellmitglieder. Zwar hatten sie wechselweise ihren täglichen Dienst bei der Kammermusik des Königs zu versehen – so er denn da war –, doch ansonsten war wenig zu tun. Die *Vossische Zeitung* veröffentlicht am 3. Januar 1792 folgenden Bericht: „Die Karnevals-Lustbarkeiten, welche mit dem 9ten d. M. ihren Anfang nehmen, und den 5ten Februar endigen werden, sind von Sr. Königl. Majestät folgendergestalt allerhöchst angeordnet und genehmigt worden: Des Sonntags große Cour bei Ihro Majestät der regierenden Königin; Montags

[3] Siehe dazu Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich. Hamburg 1984*, S. 101–168; S. 293–319. Leo Balet/ E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik*, Dresden 1979, S. 149ff.

[4] Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling, Hamburg 1772. Nachdruck Leipzig 1968, S. 380

[5] Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig 1782, S. 123ff.

Oper, welche unverändert um halb 6 anfängt; Donnerstags große Cour...; Freitags Oper, und Sonnabends Assemblee in der Stadt. In ähnlicher Art wird wöchentlich bis zum 5ten Februar fortgefahren."[6]

Das war die Saison! Auch wenn man die Verpflichtung der Kapellmitglieder zur Tafelmusik und zu anderen festlichen Gelegenheiten sowie zu Konzerten dazurechnet, die von der Königin und anderen Angehörigen des Herrscherhauses veranstaltet wurden, die Musiker waren damit nicht ausgelastet. Zieht man dann noch in Betracht, daß die Mehrzahl der Kapellmitglieder nicht nur glänzende Virtuosen waren, sondern auch Komponisten, so ist es nur zu verständlich, daß sie für ihre brachliegenden schöpferischen Potenzen andere Betätigungs-Möglichkeiten suchten – Betätigungs-Möglichkeiten, mit denen sie sich identifizieren konnten. Die erste dieser Art ist die *Musikalische Akademie* des Kontrabassisten Johann Gottlieb Janitsch, eine Einrichtung, die bereits im Rheinsberg des Kronprinzen Friedrich 1736 bestanden hatte. Mit Janitsch, der 1740 Mitglied der Hofkapelle wurde, ging auch die *Akademie* – allesamt Königliche Kammermusici – nach Berlin.

Dieses Ereignis scheint eine Initialzündung gewesen zu sein. Andere folgten dem Beispiel und gründeten private bzw. halbprivate Musizierkreise: der Cellist Christian Friedrich Schale mit seinem *Assemblee*, der Hofkomponist Johann Friedrich Agricola mit dem *Concert*, der nachmaligen *Musikausübenden Gesellschaft*; der Hornist Christian Mengis mit einer *Mengis'schen Musikveranstaltung*, und etliche andere. Die bedeutendste unter diesen Musiziervereinigungen war die 1749 gegründete *Musikausübende Gesellschaft*.[7] Sie zog sich 1763 wieder in den privaten Raum zurück. Der Siebenjährige Krieg hatte das öffentliche musikalische Leben in der Stadt völlig zum Erliegen gebracht. Die *Musikausübende Gesellschaft* reagierte darauf mit bemerkenswerter Konsequenz.

Doch zurück zur Anfangszeit der Vereinigung, die aus 12 Ehren- und acht ordentlichen Mitgliedern bestand, unter ihnen zwei Kapellmusiker. Man kam gewöhnlich jeden Sonnabend zusammen und musizierte drei Stunden. Anfangs in der Wohnung des Organisten und Gründungsmitglieds Johann Phillipp Sack, später wegen der vielen Zuhörer in öffentlichen Lokalen (*Stadt Paris* und *Englischer Garten*). Einmal im Jahr, am Gründonnerstag, trat die *Musikausübende Gesellschaft* mit einem Konzert an die Öffentlichkeit. Erster grosser Höhepunkt ihres Wirkens wurde 1755 die Uraufführung der Passionsmusik *Der Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun. Bei diesem Ereignis wurde die Gesellschaft von Mitgliedern der Königlichen Hofkapelle unterstützt. Die

[6] *Königl. privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen.* Im Verlage der Vossischen Buchhandlung. 1stes Stück. Dienstag, den 3ten Januar 1792.

[7] Siehe dazu *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. 1, Berlin 1754 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 385–413. Siegbert Loewenthal, *Die Musikausübende Gesellschaft zu Berlin und die Mitglieder Joh. Phil. Sack, Fr. Wilh. Riedt und Joh. Gab. Seyffarth*, Langen bei Berlin 1928.

Instrumental-Besetzung bestand aus Streichern und B.c., nur in einigen Nummern wurden 2 Flöten und 2 Fagotte sowie für den Schlußchor 2 Oboen gefordert.

Das von der *Musikausübenden Gesellschaft* praktizierte Zusammenwirken von Berufsmusikern und musizierenden Laien ist repräsentativ für alle anderen gleichgeordneten Musiziergemeinschaften in Berlin. So finden wir bei diesem Ensemble neben den drei professionellen Instrumentalisten (dem Flötisten Friedrich Wilhelm Riedt, dem Geiger Gabriel Seyfart und Friedrich Wilhelm Sack am Cembalo) adelige und bürgerliche Laien (die Herren von Arnim und von Heyden als Flötisten, die Bürgerlichen Wolf, Reinbeck und Bitanbee als Geiger und die Herren von Schwerin und von Caps am Cembalo). Verlangten es die Kompositionen, musizierten weitere Kgl. Kammermusiker mit. Neun Namen sind dokumentiert (1 Violine, 1 Violoncello, 2 Flöten, 2 Waldhörner, 3 Fagotte). Aber auch auswärtige Gäste, wie der berühmte Zerbster Geiger Carl Hoeckh mit einem „überaus schönen Violinkonzert", traten bei der *Musikausübenden Gesellschaft* auf.[8]

Und auch dies ist charakteristisch: Was im gesellschaftlichen öffentlichen Leben Preußens kaum möglich war, wurde hier völlig unkompliziert Realität. Adel und Bürgertum saßen mit der größten Selbstverständlichkeit an einem Pult. Doch die vermeintliche Solidarität war eben streng nur auf diese Ebene beschränkt. Weiterführende gesellschaftliche Forderungen gingen nicht davon aus. Ähnliche Verhältnisse finden wir bei den Konzerten in adeligen Häusern. Charles Burney berichtet über so ein Ereignis beim „Baron von Seidlitz, einem von Se. Majestät Ministern, woselbst mich Herr Joseph Benda einführte. Der Baron ist sein Scholar und spielte ein Konzert von Franz Benda für einem Liebhaber sehr gut. Herr Grauel, Violincellist und Kammermusikus des Königs, spielte auch ein Konzert auf seinem Instrumente. Herr Joseph Benda ein anders von seinem Bruder sehr nett ..."[9]

Es ist anzunehmen, daß die hier vorgetragenen Konzerte lediglich vom Cembalo begleitet wurden. Während es sich beim Baron von Seidlitz offenbar mehr um ein extra arrangiertes Ereignis gehandelt hat, unterhielten die verschiedenen Mitglieder des Könighauses, aber auch die in Königlich-Preußischen Kriegsdiensten stehenden Prinzen (Friedrich Franz von Braunschweig, Friedrich Eugenius von Württemberg, Graf von Schafgotsch) sowie Vertreter ausländischer Mächte (z.B. der Herzog von Kurland, der schwedische Graf de Geer) eigene und zum Teil beachtlich umfangreiche Kapellen. Friedrich Wilhelm Marpurg, der sorgfältige Chronist seiner Zeit, hat die Besetzung z. B. für die „Capelle Sr. Königl. Hoheit des Prinzen und Markgrafen Carl" von Branden-

[8] *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. 3, Berlin 1757 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 129.

[9] Charles Burney, a.a.O., S. 429.

burg-Schwedt, eines Bruders Friedrichs II., dokumentiert: Sie bestand aus 6 Violinen, 1 Viola, 2 Violoncelli, 1 Kontrabaß, 1 Flöte, 3 Oboen, 2 Hörnern, 1 Harfe/Gesang (Therese Petrini hatte sich „die Geschicklichkeit erworben, sich zugleich mit der Harfe, wenn sie singet, zu accompagniren") und 1 Cembalo. Das ist der Stand von 1754. 1782 hatte sich das Bild wie folgt verändert: 8 Violinen, 2 Violen, 3 Violoncelli, 1 Violone, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 1 Clavierspieler. Der Klang hatte sich zugunsten der Bläser verschoben. Das Baß-Fundament wurde verstärkt.[10] Die Capelle des Prinzen Heinrich, ebenfalls eines Bruders des Königs, bestand 1754 aus 8 Violinen, 1 Viola, 1 Violoncello, 1 Kontrabaß, 2 Flöten, 1 Oboe und 1 Cembalo.[11] Auch hier gab es Veränderungen: 1782 gehörten zu diesem Klangkörper 6 Violinen, 2 Violen, 1 Violone, 2 Flöten/Oboen, 2 Hörner, 1 Clavierspieler.

Insgesamt hat es in der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts in Berlin ungefähr 18 mehr oder weniger große Kapellen in den Adelshäusern gegeben, alle mit ausgebildeten Instrumentalisten besetzt. Dazu kommt das Theaterorchester der *Doebbelinschen Schauspielergesellschaft*, die ab 1786 zum Ensemble des Königlichen Nationaltheaters wurde: 8 Violinen, 2 Violen, 1 Violoncello, 1 Flöte, 1 Oboe („wenn Flöte und Oboe zugleich gebraucht werden, so sind noch zween Flötisten da, die aber nicht in Sold stehen"), 2 Waldhörner, 1 Clavierist (Kapellmeister Joseph André).[12] Dieses Orchester war immerhin in der Lage, Anton Schweitzers fünfaktige Oper *Alceste* oder Ernest Gretrys Erfolgsoper *Zemire und Azor* aufzuführen. Und jene berühmte Andekdote, nach der Mozart bei dem Berlin-Besuch im Mai 1789 während einer Aufführung seiner Oper *Die Entführung aus dem Serail* (in Berlin unter dem Titel *Belmonte und Konstanze*) die richtigen Töne eingefordert haben soll, bezieht sich auf dieses Orchester.[13] Es ist anzunehmen, daß damals zwei Klarinettisten gastweise mitgewirkt haben, die bei der Constanze-Arie „Traurigkeit war mir zum Lose" auch die Partien der beiden Bassetthörner übernommen haben. Es sei denn, die Klarinettenstimmen waren überhaupt anderen Instrumenten (z.B. Oboen) übertragen worden – eine Praxis, die allgemein üblich war.

Neben diesen halbprofessionellen und professionellen Orchestern existierten natürlich auch zahlreiche Laienensembles, z.B. das 1776 durch „eine Gesellschaft von Liebhabern" gestiftete *Uebungs-Concert*, bei dem die „Unterhalter des Concerts selbst mitspielten".[14] Oder das von dem Königl. Sopran-Sänger Concialini ins Leben gerufene *Wohltätigkeits-Concert*, das die bereits bestehenden *Freimäurer-Concerte* fortführte.[15]

[10] Johann Nikolaus Forkel, a.a.O., S. 127.
[11] Ebd., S. 128.
[12] Ebd., S. 132.
[13] Friedrich Rochlitz, „Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben...", in: *AMZ* 1798, Nr. 2.
[14] *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg.1779, S. 144.
[15] Ebd., Jg. 1784, S. 88ff.

Charakteristisch für diesen Bereich des Musiklebens ist ein Bericht des Johann Friedrich Borchmann „von dem herrlichen Aufgange der Tonkunst in Berlin". Hier schreibt er über einen Musizierabend anläßlich eines Besuchs seines Vaters am 14. Juni 1777: „ ... so kamen viele junge Tonkünstler zusammen, daß sie alle Stimmen hinlänglich besetzen konnten; ... er [der Vater; I.A.] bewunderte die Fertigkeit der jungen Spieler, welche die Musik doch nur, als ein Nebenwerk, behandelten."[16] Unerwähnt müssen die zahlreichen Musiziergemeinschaften in den Kirchen bleiben, einige von ihnen zum Teil beachtlich aktiv. Ich erinnere an die Berliner Erstaufführung des Telemannschen Oratoriums *Der Tod Jesu* 1756 in der Petrikirche. C. H. Graun hat Telemann darüber lobend berichtet: „Dero Paßions Oratorium ist hier mit großer Approbation auffgeführet worden. Unsere Petri Kirche ist niehmals so voll gewesen. Die Instrumental Music [Telemann verlangte 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher und B.c.; I.A.] wurde gut executieret, aber die Sänger in allen Sächsischen und Thüringischen Städtgen würden es beßer gemacht haben ..."[17]. Ein Zustand, der offenbar auch noch um 1788 repräsentativ für alle Berliner Chöre gewesen ist: „Es ist eine Schande, das Brüllen, Blaffen, Quäken und Kreischen in der Oper und in den Concerten zu hören."[18] Auch die Berliner Erstaufführung von Carl Philipp Emanuel Bachs Oratorium *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Wq 240/H 777 am 20. Mai 1789 in St. Nikolai gehört zu den musikalischen Aktivitäten der Kantoren. (Zu diesem Zeitpunkt hielt sich Wolfgang Amadeus Mozart in Berlin auf, der wenige Wochen davor das Bachsche Werk in Wien aufgeführt hatte. Ob Mozart das Berliner Ereignis zur Kenntnis nahm, konnte bis heute nicht nachgewiesen werden, liegt jedoch nahe.) C. Ph. E. Bachs Partitur sieht 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 3 Trompeten, Pauken, Streicher und Continuo vor. Wenigstens am Rande erwähnen möchte ich auch die Schulkonzerte z. B. am Joachimsthalschen Gymnasium oder am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster.

Während alle diese Aktivitäten weiterhin einen mehr oder weniger halböffentlichen Charakter hatten, beschritten insbesondere zwei Vereinigungen konsequent den Weg in die Professionalität, ins bürgerliche Konzertwesen: Das 1783 gegründete *Concert spirituel* und das 1787 durch Carl Friedrich Rellstab ins Leben gerufene *Concert für Kenner und Liebhaber*. Für letzteres

[16] Johann Friedrich Borchmann, *Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten und rühmliche Personen a.d. wicht. Zeitlaufe von 1740–1778*, Berlin 1778, S. 144.

[17] *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, hrsg. v. Hans Grosse u. Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 293.

[18] Ernst Wilhelm Wolf (mutmaßlicher Verfasser): *Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebenen öffentlichen Musiken ...*, Halle 1788 , S. 36f.

mußte man Billette erwerben.[19] Es wurde ein Programmzettel gedruckt: „[man] erhält einen Zettel, worauf die Sachen stehn, die aufgeführt werden, oder den Text der großen Musik, welcher allemal mit einem Commentar des Directeurs [das war C. F. Rellstab; I. A.] begleitet ist."[20] Es gab einen feststehenden Auftrittsort, das *Hotel Stadt Paris*. (Bereits die 1770 durch den Königl. Bratschisten Carl Ludwig Bachmann und den Geiger Johann Friedrich Benda gegründeten „Liebhaber-Concerte" hatten im *Corsicaschen Haus*, ebenfalls einem Hotel, einen ständigen Konzertsaal gefunden).

Sowohl das *Concert spirituel* als auch das *Concert für Kenner und Liebhaber* setzten Maßstäbe: „ ... das Orchester [gemeint ist dasjenige des *Concerts für Kenner und Liebhaber*; I.A.] spielte rein, mit Nachdruck, discret, und mit gehöriger Unterscheidung"[21] Es wurde nicht „vor den Ohren der Zuhörer [ge]stimmt", sondern in „einem Nebenzimmer nach einer Flöte".[22] In diesem Ensemble musizierten 21 Berufsmusiker zusammen mit 7 „Liebhabern" – die Besetzung bestand aus 16 Violinen, 3 – 4 Bratschen, 5 Violoncelli, 3 Violonen „nebst gehörigen Blasinstrumenten" – in folgender Orchesteraufstellung in „vier Abtheilungen": die erste „etwan zwei Fuß hoch", zwei weitere „etwan jede um einen Fuß höher"; „die vierte ist ein Chor, auf dem bei den Singstücken die Posaunen, Pauken, Trompeten und Choristen stehen."

Gespielt wurden z. B. bei dem ersten Konzert dieser neuen Musiziergemeinschaft am 18. März 1783 der zweite Teil des Oratoriums *Cain und Abel* von Leonardo Leo; danach – im zweiten Konzert-Teil – folgende Werke: eine Reichardtsche Sinfonie, die Ariette „Numi se giusti siete" von Reichardt, ein Violoncello-Solo von Duport, ein Duo von Majo, ein Flötenkonzert von J. Krause und eine Sinfonie von Haydn. Der Rezensent schreibt, das Publikum hätte „die wahre Musik so richtig gefühlt."[23] Wir kennen solche Konzertfolgen aus anderen Zusammenhängen. Sie alle bevorzugen den Wechsel von Vokal- und Instrumental-, von konzertanten und sinfonischen Werken. Dennoch, das *Concert für Kenner und Liebhaber* konnte sich nicht halten. Allerdings wurde es als Privatkonzert in Rellstabs Wohnung noch bis 1806, bis zum Sieg Napoleons über Preußen bei Jena und Auerstädt und dem darauffolgenden Einmarsch napoleonischer Truppen in Berlin, fortgesetzt.

[19] Während E. W. Wolf in den *Bemerkungen* ... – siehe Anm. 18, S. 42 – schreibt, daß „die Bilette von D.(aniel) Chodowiecky sehr sauber gestochen" gewesen seien und „eine sehr feine Allegorie mit dessen Namen" gehabt hätten, stellt Carl Friedrich Rellstab diesen Sachverhalt in seiner Replik mit dem Titel *Über die Bemerkungen eines Reisenden* ..., Berlin 1789, S. 46 zu den Wolfschen *Bemerkungen* ... fest: „Die Billets zu meinem Concert sind nicht von D. Chodowiecky, sondern vom Hrn. Henne gestochen."

[20] Ebd., S. 44f.

[21] Ebd., S. 36.

[22] Ebd., S. 43.

[23] *Litteratur- und Theater-Zeitung*, 6. Jg. 1783, Berlin 1983, Nr. XIII, S. 193.

Die *Liebhaber-Concerte* dagegen bereiteten den Boden für die künftigen Sinfoniekonzerte, jedoch ohne den Schritt in die ausschließliche Professionalität zu wagen. Nach wie vor hielt man am Zusammenspiel von Berufsmusikern mit Laien fest – hier von 10 Musikern mit 13 Liebhabern! Einen entsprechenden Qualitätsverlust nahmen die Spieler offenbar ohne große Schwierigkeiten hin. „Armer Haydn!", heißt es in den *Bemerkungen eines Reisenden* von 1788, „wie du hier mit deinem feinen attischen Salze zum Puppenspieler einer Baurenschenke erniedriget wirst, wünsche ich dir nicht [zu] hören!"[24] Das Publikum scheint dementsprechend reagiert zu haben, glaubt man den grundsätzlichen *Bemerkungen* über die Berliner Konzertbesucher: „Es ist auch als wenn das Auditorium blos der Conversation und Societé wegen, von der Erbärmlichkeit der Musik überzeugt, hinkäme; und Unterhaltung ist auch wirklich das einzige, womit ein Berliner Publikum das Hinlaufen zu einer solchen Musik [Werke von Ditters von Dittersdorf, Johann Friedrich Reichardt, Johann Heinrich Rolle, Johann Abraham Peter Schulz; I.A.] entschuldigen kann." So „unverschämt laut" sei geplaudert, gelacht und getändelt worden.[25] Ein Zustand, mit dem sich die Künstler schon länger plagten: „Das [nämlich seichte Singspiele; I.A.] sind ihnen die willkommensten Schauspiele, in denen sie lachen und weinen können, ohne zu wissen, warum? In denen sie ihren Verstand nicht sehr anzustrengen brauchen, und in denen sie das edle Verdauungswerk abwarten können."[26]

Ein zeitgenössischer Bericht überliefert die Besetzung: Sie „ ... besteht gemeiniglich aus neun ersten Violinen, fünf bis sechs zweiten, zwei bis drei Bratschen, zwei Violons, zwei bis drei Violoncellen, und gehörigen Blasinstrumenten ..."[27],– was Flöten, Oboen, Hörner und Fagott hieß. Die Zeichnung gibt die Aufstellung des Orchesters wieder.

Es war „gegen den Saal etwan um 1 1/2 Fuß erhöht, und geht nach hinten schräg hinauf. Die Hörner, Hoboen und Bratschen sitzen, die übrigen stehen." Der Directeur stand „so, daß er alle Hauptpersonen des Orchesters im Rücken hat[te]".[28]

[24] *Bemerkungen eines Reisenden*, a.a.O., S. 18.
[25] Ebd., S. 21.
[26] *Litteratur- und Theater-Zeitung*, 1. Jg. 1778, Berlin 1778, S. 87.
[27] *Bemerkungen eines Reisenden*, a.a.O., S. 11.
[28] Ebd., S. 13ff.

	Wand des Chores						
3. Erhöhung		i	e	d		h	
2. Erhöhung		c	c	d		b	b
1. Erhöhung		c e	c k	l	a	b + m	g n

a = Klavier
b = 1. Violine
+ = Konzertmeister
c = 2. Violine
d = Viola
e = Bässe
f = Flöte
g = Oboe
h = Fagott
i = Horn
k, l, m , n = Solo-Sänger und -Spieler

„Konzert für Kenner und Liebhaber", Ltg.: C. F. Rehstab im Hotel „Stadt Paris" in der Brüderstraße

Inzwischen schreiben wir das Jahr 1788. Noch immer ist bei den *Kennern und Liebhabern* keine Klarinette zu entdecken. Offenbar war das jüngste unter den Orchesterinstrumenten auch bis zu diesem Zeitpunkt bei der preußischen Militärmusik ausgespart worden. Immerhin, Johann Friedrich Reichardt, seit 1775 Königl. Kapellmeister, sorgte in eben diesem Jahr 1788 dafür, daß in der Hofkapelle die vorhandenen Holzblasinstrumente durch 2 Klarinetten ergänzt wurden. Die Hofkapelle hatte nun folgende Besetzung: 20 Violinen, 6 Violen, 8 Violoncelli, 2 Flöten, 4 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte, 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten, 1 Paar Pauken, 1 Harfe. Mit Franz Tausch und Joseph Beer (auch Bär resp. Bähr) wurden 1791 bzw. 1792 zwei herausragende Instrumentalisten als Königlich-Preußische Kammermusiker engagiert. Über den in Böhmen geborenen Beer schreibt Gerber in seinem Lexikon: „Er ist der Erste gewesen, der es auf der Klarinette zu einer noch nie erhörten Fertigkeit und Deutlichkeit in der Ausführung gebracht hat. Und was ihm den Namen eines Meisters noch mehr sichert, ist, das er ein eben so sicherer Orchesterspieler ist."[29] Auf das allgemeine Musikleben jedoch hatten die „Fertigkeiten" dieser offensichtlich exzellenten Musiker einen nur sehr zögerlichen Einfluß.

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Berlin entstandenen Kompositionen bestätigen die kritische Meinung von Charles Burney: „In Berlin sind mehr musikalische Streitschriften und mit mehr Hitze und mehr Eifer gewechselt worden als anderwärts. Es gibt in dieser Stadt auch wirklich mehr theoretische als praktische Tonkünstler, und das hat vielleicht weder den Geschmack verfeinert noch die Phantasie begeistert."[30] Johann Friedrich Reichardt stand 1775 dieser Theorieneigung durchaus noch positiv gegenüber: „Es ist noch niemals, in keiner Sprache, ein musikalisches Werk erschienen, das dem Kirnbergerischen Werke ‚Von der Kunst des reinen Satzes' gleichkä-

[29] E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkunst*, Leipzig 1790, Art. Joseph Beer.
[30] Charles Burney, a.a.O., S. 437.

me. Welche Ordnung und Unterscheidung herrschet nicht darinnen, und wie klar, wie einleuchtend alle die Wahrheiten gesagt sind!“ [31] Ein Vierteljahrhundert später bestätigt er in seiner Autobiographie Burneys herbes Urteil über die Berlinischen Komponisten: „Noch bliebe hervorzuheben, daß in Berlin einige bedeutende Gelehrte usw., sich der Theorie bemächtigten und in zahlreichen, breiten Schriften den harmonischen Teil der Musik, den sie selbst einigermaßen übersehen und erlernen konnten, fest zur Hauptsache der Kunst machten und diesen dann mit einer überfeinen, haarscharfen Kritik, auf welche die Speculation nur durchs Auge kommen konnte, bearbeiteten, wodurch sie jeden neuen frischen Aufschwung, den die Musik im Süden nahm, für lange Zeit hinaus im Norden die Flügel lähmten ...“[32]

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Kataloge des Leipziger Verlegers Breitkopf, ab 1795 Breitkopf & Härtel, oder die Ankündigungen der Berliner Musikalienhändler – im Jahre 1783 waren das Georg Jacob Decker, die Handlung Haude und Spener, der Königl. Preuß. Musikrath J.J.Hummel, Gottlieb August Lange, Carl Friedrich Rellstab, Chr. F. Voß und Sohn sowie Georg Ludwig Winter – bietet sich folgendes Bild: Im *Catalogo delle Sinfonie*[33] waren unter den 1762 bis 1765 angebotenen 450 Sinfonien, die Breitkopf nach ihm vorliegenden Manuskripten stechen ließ, immerhin 81 Werke von Berliner Komponisten vertreten, darunter von C. Ph. E. Bach, C. H. Graun, J. G. Janitsch und Georg Benda. Die Besetzung sieht den üblichen Streicherapparat vor (Vl., Va., Vc.). Inwieweit Colla-Parte-Bläser einbezogen waren, muß offen bleiben – es soll aber wenigstens als Möglichkeit erwähnt werden. Nur in vier Sinfonien wird für die Verstärkung des Baßfundaments ausdrücklich ein Fagott verlangt, ansonsten setzte man die übliche Continuo-Besetzung – Cembalo, Kontrabaß/ Violone und Fagott – voraus. Während in besagtem Katalog von 1762 /65 in 11 Werken – ich rufe in Erinnerung: von 450 insgesamt – Flöten und Oboen besetzt sind, in 27 Opera Hörner verlangt werden, nimmt der Bläseranteil in den Verzeichnissen von 1766 bis 1787 kontinuierlich zu.

Das Konzertschaffen präsentiert sich folgendermaßen: 1762 zeigt Breitkopf[34] 176 Violinkonzerte an. Für 42 Werke werden Berliner Autoren genannt – vorrangig Franz Benda. Von den 102 angegebenen Cembalokonzerten weisen 31 nach Berlin (Ch. Schaffrath, C. Ph. E. Bach, C. H. Graun, J. G. Janitsch). Für den Zeitraum von 1766 bis 1787 werden von Berlinischen Komponisten

[31] Johann Friedrich Reichardt, *Schreiben über die berlinische Musik*, Hamburg 1775. Zitiert nach J. F. Reichardt: *Briefe, die Musik betreffend*, Leipzig 1976, S. 77.

[32] Johann Friedrich Reichardt, *Autobiographie*; zitiert nach Dietrich Fischer-Dieskau: *Weil nicht alle Blütenträume reiften. Johann Friedrich Reichardt – Hofkapellmeister dreier Preußenkönige*, Stuttgart 1992, S.123.

[33] *Catalogo delle Sinfonie, che si trovano in Manuscritto nella officina musica*. Vorbemerkungen von Immanuel Breitkopf, Leipzig 1762–1765.

[34] *Catalogo dei soli, duetti, trii e concerti per il violina*, Leipzig 1762.

22 Cembalokonzerte, 15 Violinkonzerte (Georg Czarth, Franz Benda), 1 Violakonzert (K. F. Zelter), 3 Violoncellokonzerte, 1 Klarinettenkonzert (von Joseph Beer), 2 Oboenkonzerte (E. Eichner, J. J. Reichardt) und 3 Fagottkonzerte (E. Eichner) angeboten. Übrigens überwiegt bei den Ankündigungen der Berliner Musikalienhändler eindeutig das Liedschaffen – immerhin rühmte sich Berlin einer Liederschule – und die Kammermusik. Häufig sind es Stücke, die für den eigenen Gebrauch entstanden sind, wie die 50 Duos für zwei Waldhörner op. III von Carl Türrschmidt oder die Violinkonzerte des Benda-Schülers und ab 1782 Konzertmeisters der Kgl. Hofkapelle, Carl Haack. Allerdings sollte man wohl bei der Auswertung von Verlagsverzeichnissen die Vorbemerkung von Immanuel Breitkopf in dem Katalog von 1762 nicht vergessen, die sich mit Sicherheit auch auf die Colla-Parte-Praxis bezieht: „Wer weiß nicht, welche Freyheit sich dieser oder jener Musiker nimmt, bey einem Stücke bald Stimmen hinweg zu lassen, bald zuzusetzen; bald Stücke, die auf dieses oder jenes Instrument gesetzt sind, auf ein anderes über zu tragen? Auch von dergleichen willkührlichen Veränderungen habe ich Spuren genug gefunden...". Die Musikpraxis folgte auch damals ihren eigenen, keineswegs immer glücklichen Gesetzen.[35]

Ich fasse zusammen: Der Instrumentenbestand der einzelnen privaten, halböffentlichen und am Jahrhundertende öffentlichen *Concerte* ist an dem Klangideal orientiert, das um 1750 durchaus progressiv gewesen war: Ein Streicherklang, unterstützt durch Flöten, Oboen und gegebenenfalls Hörner, begleitet von einem Continuo-Instrument. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts werden zunehmend Holzbläser besetzt, jedoch ohne Klarinetten. Die Berlinischen Komponisten hatten sich ganz offensichtlich auf diese Norm eingestellt – ihre theoretisch-ästhetischen Schriften bestätigen es. Und die Vorliebe des damaligen, Violoncello spielenden Königs Friedrich Wilhelm II. (Regierungszeit: 1786–1797) für das Streichquartettspiel unterstützte diese Neigung. Denn noch immer gab in Preußen und damit auch in Berlin der König im wahrsten Sinne des Wortes den Ton an. In den *Bemerkungen eines Reisenden* wird berichtet: „Die Königliche Cammermusik (nur die Virtuosen, die Sr. Majestät schon als Kronprinz dienten) besitzt besonders vorzügliche Virtuosen; an deren Spitze der Concertmeister Herr Vachon".[36] Die „Virtuosen" aus der kronprinzlichen Zeit Friedrich Wilhelms II. waren die Geiger Carl Haack (Haake), Carl Möser und Samuel Dietrich Grosse, die Cellisten Jean-Pierre Duport und Ferdinand Hansmann, die Waldhornisten Johann Palsa und Carl Türrschmidt (beide aus der Mozart-Literatur bestens bekannt), der Fagottist Johann Christian Knoblauch und der Oboist Ebeling – Namen, die in der Berliner Musikgeschichte durchaus Spuren hinterlassen haben.

[35] Siehe Anm. 26.

[36] „Bemerkungen eines Reisenden", a.a.O., S. 76.

Der Bogen schließt sich. Die im preußischen Berlin nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges langsam einsetzende restaurative Tendenz – ich erinnere daran, daß sowohl Carl Philipp Emanuel Bach als auch Gotthold Ephraim Lessing der Stadt erleichtert den Rücken kehrten – wirkte in alle gesellschaftlichen Lebensbereiche hinein. Berlin hat zwar keinen Wolfgang Amadeus Mozart aufzuweisen. Insofern ist der folgende Vergleich nicht ganz korrekt. Mozart hatte bereits 1778 in seiner Pariser Sinfonie D-Dur KV 297 Klarinetten gefordert. Seit Beginn der 80er Jahre gehörte diese Klangfarbe zu seinem kompositorischen Denken (*Gran Partita* KV 361, *Serenade* Es-Dur KV 375, *Idomeneo* usw.). Nichts dergleichen in Berlin. Und doch, erste Veränderungen kündigten sich an. Mit Joseph Beer, mit Franz Tausch, seit 1791 Klarinettist im Königlichen Orchester; genau wie Beer hat auch er ein Klarinettenkonzert (1796) komponiert. Und wieder verläuft der Weg in neue Klangwelten über private „Kanäle": Tausch veranstaltete ab 1799 wöchentlich musikalische Versammlungen. Diese Aktivität führte 1805 zur Gründung des Instituts für Blasmusik – eine absolute Novität in Berlin. Erwähnt werden muß hier aber auch, daß dieser Sektor der Orchesterpraxis zahlreiche Anregungen von der Militärmusik und durch die Blaskapellen der böhmischen Einwanderer – das gesamte Posaunenwerk der Evangelischen Kirche Deutschlands geht auf die Musizierpraxis der böhmischen Brüder zurück – erhielt. Über Tausch schreibt Ledebur in seinem Lexikon: „Tausch ist der Erste, der die Klarinette sowohl als Virtuose wie auch als Lehrer [nämlich an der Militärmusikschule in Potsdam, wo auch Joseph Beer unterrichtete; I.A.] in Berlin zur Aufnahme brachte." In der preußischen Hauptstadt begann damit ein neues Kapitel im Buch der Orchesterpraxis.[37]

[37] C. Frh. von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins*, Berlin 1861, Art. Franz Tausch.

DIE ENTWICKLUNG DER DRESDENER HOFKAPELLE ZUM „KLASSISCHEN" ORCHESTER

Ein Beitrag zur Definition dieses Phänomens

von Ortrun Landmann

Daß die Dresdener Hofkapelle unter Heinrich Schütz, Johann Adolf Hasse, Francesco Morlacchi und Carl Maria von Weber, Carl Gottlieb Reißiger und Richard Wagner, Ernst von Schuch weithin im Blickpunkt stand und Musikgeschichte mitgestaltet hat, ist dem allgemeinen musikhistorischen Bewußtsein präsent. Daß die Glanzzeiten sich nicht mit dem Wirken der genannten Kapellmeister erschöpfen, wird dagegen weniger beachtet, und speziell im Zusammenhang mit der Wiener Klassik denkt „man" nicht an Dresden. Zur damaligen Zeit verhielt es sich anders: da zählten als Orchestererzieher und als Komponisten Johann Gottlieb Naumann und sein Nachfolger Ferdinando Paer zu den europäischen Berühmtheiten, da gehörte das Hören der Dresdener Hofkapelle – neben dem Besuch der Gemäldegalerie, des Grünen Gewölbes und der Kurfüstlich-Königlichen Bibliothek – zum Dresdener Pflichtprogramm gebildeter Europa-Reisender. So schrieb der Russe Nikolai Karamsin 1789 aus Dresden:

„Heute habe ich der Messe in der [Katholischen] Hofkirche beigewohnt. Das prächtige Gotteshaus, der rauschende und schöne, von der Orgel begleitete Gesang, ... alles erregte in mir einen angenehmen Schauer. Mir schien es, als wäre ich in einer Versammlung der Engel und hörte die Stimmen der heiligen Chöre, die den Unaussprechlichen priesen. Meine Knie beugten sich unwillkürlich, ich sank nieder und betete aus vollem Herzen."[1]

Ein musikalisch ungeschulter Orthodoxer, der Kirchenmusik nur in rein vokaler Gestalt kannte und daher alle instrumentalen Komponenten – auch den feinschimmernden Orchesterklang – unter „Orgel" subsumierte, war vom Zauber der Hofkirchenmusik so gefangen, daß er niederknien mußte.

Es erübrigt sich hier, die musikalische Umrahmung des allsonntäglichen Hochamtes näher zu beschreiben: Die Aufführung großer Messen mit Soli, Chor und Orchester war schon im frühen 18. Jahrhundert zur Tradition geworden, und sie blieb es bis zum „Dritten Reich". Im Repertoire waren außerdem zahlreiche Werke des Proprium Missae sowie – bis 1826 – die zum Beschluß der Karwoche aufgeführten großen italienischen Oratorien.

Der Maler Philipp Otto Runge schrieb im September 1801 aus Dresden: „Ich habe hier schon einige ... Bekanntschaften, mit denen ich ausschließlich umgehe. So einen Architekten, ... dann einen Musikus ... Der Musikus bringt uns Geschmack an seiner Kunst bei, wir gehen sonntags stets zum katholischen

[1] Nikolai Karamsin, *Briefe eines russischen Reisenden* [deutsch von Johann Richter. Neuausgabe], Berlin 1977, S. 119.

Gottesdienst, wobei, ohne zuviel zu sagen, vielleicht fast die schönste Kapelle der Welt ist [d. h. spielt]; wir halten unsre drei Künste gegeneinander ..."[2] Und ein Vierteljahr später schrieb er an den Vater: „Mein Freund, der Musikus [Ludwig Berger], hat auf Naumanns Tod eine Trauerkantate gesetzt, die von der hiesigen Kapelle wird aufgeführt werden; daraus ist zu schließen, daß es gewiß etwas Gutes sei, sonst würden die hiesigen Kammermusici sich eben nicht dazu hergeben, einen fremden jungen Künstler zu protegieren [!].

– Etwas unendlich Schönes ist die Musik hier in der katholischen Kirche [!]; besonders ist jetzt ein neuer Sänger angekommen, aber man vergißt Sänger, Spieler [!] und Kirche und schwebt nur mit auf den Tönen fort ..."[3]

In seinen Lebenserinnerungen beschreibt Ludwig Rellstab eine mit dem Vater 1811 nach Dresden unternommene Reise: „... Die Messe in der katholischen Kirche damals unbesucht zu lassen, wäre ein Unerhörtes gewesen. Es war das vorzüglichste von Kirchenmusik, was jene Zeit kannte, zumal für die Bewohner Berlins, denen nichts Ähnliches geboten wurde. Natürlich führte mich mein Vater auch dorthin."[4]

1823 finden wir in Beethovens Konversations-Heften den Vermerk von Schindlers Hand: „man hort [sic] allgemein, daß die Hofkapelle in Dresden die beste in Europa sey."[5] Diese Aussage gehört offenbar in den Kontext einer Erörterung darüber, welchen Höfen Beethoven seine *Missa solemnis* zur Subskription anbieten könne mit Hinblick darauf, ob dort die Voraussetzungen für die Aufführung des so anspruchsvollen Werkes bestehen. Dresden kam demnach bevorzugt in Frage. (Bekanntlich konnte Beethoven dann eine eigenhändig korrigierte Partiturabschrift an den königlich sächsischen Hof verkaufen; diese wird heute in der Sächsischen Landesbibliothek verwahrt.) – Anläßlich des Besuchs eines aus Dresden kommenden Fagottisten, Carl August Mittag, wird 1826 in den Konversations-Heften nochmals über die Dresdener Hofkapelle gesprochen. Karl Holz notiert stellvertretend für den Gast: „Sie sollten nach Leipzig kommen, dort Concert zu geben ... 1500 Studenten allein, die dort keine andere als Ihre Musik hören wollen. – Auch in Dresden. – Das Orchester aus 90 Personen; es ist beynahe das beste jetzt [!] – 3fache Harmonie. ...[6] – Ist auch die etatgemäße Besetzung mit 90 zu hoch bezeichnet (de facto war sie mittels der vorhandenen guten Aushilfsspieler realisierbar), so trifft doch die Angabe „3fache Harmonie" für die Hofkapelle von 1826 zu, wie die diesen Ausführungen beigegebene Tabelle zeigt. – Vom damals 76jährigen

[2] Philipp Otto Runge, *Briefe und Schriften.* Hrsg. und kommentiert von Peter Betthausen, Berlin 1981, S. 59; lt. Anm. zu S. 59 auf S. 289 handelt es sich um den Architekten Schäfer (ohne Vornamen) und um den Musiker Ludwig Berger, der in Dresden eine Zeitlang Schüler von Johann Gottlieb Naumann war.

[3] Ebenda: S. 68. Die Kantate wurde, laut Anm. auf S. 290, im Januar 1802 in der Kreuzkirche zu Dresden aufgeführt.

[4] Ludwig Rellstab, *Aus meinem Leben,* Bd. 1, Berlin 1861, S. 126.

[5] Ludwig van Beethoven, *Konversations-Hefte,* Bd. 3. Leipzig 1983, S. 87.

[6] Ebenda, Bd. 9, Leipzig 1988, S. 139.

sächsischen König wird in demselben Gespräch berichtet, daß er noch täglich eine Stunde lang am Klavier aus der Partitur spiele.[7]

Doch zurück zum Jahr 1789: Ein Vierteljahr vor Karamsin hatte Mozart in Dresden geweilt, als er auf seiner Reise nach Berlin und Potsdam begriffen war. Dieser nicht geplante Aufenthalt sollte sich als erfolgreichste Station der ganzen Reise erweisen: Hof, Adel und bürgerliche Gesellschaft feierten den Interpreten wie den hier längst wohlbekannten Komponisten; Kurfürst Friedrich August III. ließ Mozart ein wirklich fürstliches Honorar zukommen. Für Mozart wäre eine Anstellung bei der Dresdener Hofkapelle ein Glücksfall gewesen; daß mit einer Kapellmeistervakanz damals aber nicht zu rechnen war, wußte Mozart sehr gut. Somit werfen seine negativen Äußerungen zum Dresdener höfischen Musizier-Niveau (siehe seine Briefe an Konstanze) doch wohl mehr Licht auf seine eigene damalige Befindlichkeit als auf den Gegenstand seines Urteils.[8]

Eine Fülle von akten- und notenarchivalischem Material im Sächsischen Hauptstaatsarchiv bzw. in der Sächsischen Landesbibliothek ermutigt dazu, anhand des Beispiels Dresden einige signifikante Aspekte zum Thema „klassisches Orchester" in Thesenform herauszufiltern und diese dann zum einen durch Zitate aus jenen Akten zu unterlegen, welche ganz konkret Orchesterbildungs-Politik demonstrieren, zum anderen diese Aspekte mit Hinweisen auf Werke führender Dresdener Komponisten deren engen Konnex mit der Entwicklung in Wien zu veranschaulichen.

I

Die Dresdener „klassische" Entwicklung basierte auf folgender Ausgangsposition. Ähnlich den Kurfürsten von der Pfalz, aber über wesentlich längere Zeiträume als diese, waren die in Dresden residierenden Kurfürsten und Könige von Sachsen (zwischen 1697 und 1763 zugleich Könige von Polen) äußerst begütert, vor allem aufgrund des erzgebirgischen Bergbaus, später auch durch den Verkauf des Meißener Porzellans und überhaupt dank des Kurfürstentums Sachsen, das bis 1815 zu den größten und reichsten deutschen Ländern zählte, aber auch nach seiner in Wien beschlossenen Amputation eines der wirtschaftlich führenden blieb. Das starke Interesse der Wettiner an Wissenschaft und Kunst, durch die Jahrhunderte hin verfolgbar und für die wirtschaftliche Entwicklung des Landes von immenser Bedeutung, kam nicht zuletzt der Residenz zugute. Kurfürstliche Gründungen wie die der Hofbibliothek 1556 (heute: Sächsische Landesbibliothek), der Kunstkammer 1560 (ab 1723 von August dem Starken schon in Spezialmuseen aufgeteilt; heute: Staatliche Kunstsammlungen) und der ältesten von ihnen, der Hofkapelle 1548, drücken der Stadt noch heute ihren Stempel auf.

[7] Ebenda, S. 140.

[8] Ortrun Landmann, „Dresden und Mozart, Mozart und Dresden – eine Quellenbetrachtung", in: Mozart-Jahrbuch 1991, Kassel, Basel usw., 1992, S. 385ff.

Bereits im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts (man denke: der Schatten von Heinrich Schütz war noch präsent) wurde die Hofkapelle auf das moderne Instrumentarium umorientiert. Die italienische Violinenfamilie löste die Gambenfamilie ab, an die Stelle der Blockflöten, Zinken, Pommern und dergleichen traten die in Frankreich zur Blüte gebrachten Instrumente Querflöte, Oboe, Fagott und Horn (Trompeten und Pauken holte die Kapelle sich im Bedarfsfall von der Gruppe der Hoftrompeter; Blockflöten waren auch weiterhin noch längere Zeit im Gebrauch, wurden aber nun als Nebeninstrument der Querflötisten gesehen). Hiermit einher ging eine zweifache Beeinflussung der Kapellentwicklung: An wesentlichen Pulten der Streicher saßen von nun an häufig italienische oder italienisch ausgebildete Musiker, an denen der Bläser Franzosen. Doch gab es auch konträre Fälle: So war der erste Konzertmeister im modernen Sinne der französisch geschulte Niederländer Johann Baptist Woulmyer, genannt Volumier, und ab 1738 glänzte in Dresden ein Zweig der italienischen Familie Besozzi über drei Generationen mit virtuosem Oboenspiel. Neben Italienern und Franzosen dominierten Deutsche, vor allem sächsische Landeskinder, gefolgt von einem bemerkenswerten Prozentsatz an Böhmen.[9]

Woulmyer (Konzertmeister 1709–1728) hat die allgemeine Orchesterdisziplin und speziell den einheitlichen Bogenstrich eingeführt, der damals Bewunderung erregte. Sein langjähriger Pultgenosse und Nachfolger Johann Georg Pisendel (engagiert 1712, gestorben 1755) vereinigte in sich wohl wie kein anderer damals die Vorzüge des französischen „goût“ und des italienischen „gusto“. Wenn einer seiner nachmals berühmten Zöglinge, Johann Joachim Quantz, in seiner Flötenschule so souverän den „vermischten oder deutschen Geschmack“ behandeln konnte, so war dies wohl besonders auf Pisendels Lehre und auf die Vorbildwirkung der Dresdener Kapelle zurückzuführen (es sei daran erinnert, daß Quantz etwa 23 Jahre lang in Dresden angestellt war, bevor er 1741 nach Berlin ging).

Georg Philipp Telemann, der bereits 1718[10] der Dresdener Kapelle attestierte, daß bei ihr „die Delicatesse Welschlandes, und Franckreichs Lebhafftigkeit, als in einem Mittel-Puncte zusammen kommt“, nahm diese ihre Ambivalenz sichtlich als etwas Besonderes wahr. Johann Adam Hillers – wenngleich wesentlich später formulierte – Bemerkung, die den einheitlichen Auf- und Abstrich der Dresdener Streicher einem „verborgenen Mechanismus“ zugutehalten möchte, betrifft ebenfalls die Dresdener Kapelle.[11]

[9] Zdeňka Pilková: „Böhmische Musiker am Dresdner Hof zur Zeit Zelenkas“, in: *Zelenka-Studien* I, hrsg. v. Thomas Kohlhase unter Mitarbeit v. Hubert Unverricht, Kassel, Basel usw., 1993 (=Musik des Ostens 14). (Dieselbe Verf. bereitet eine das gesamte 18. Jahrhundert betreffende Veröffentlichung zu dem gleichen Thema vor.)

[10] Georg Philipp Telemann, *Lebens-Lauff ... Entworffen In Franckfurth am Mayn d. 10. Sept. A. 1718.* In: J. Mattheson, Grosse General-Baß-Schule, Hamburg (1719). S. 173; S. 170.

Und somit sind die ersten drei Kriterien für das klassische Orchester bereits formulierbar:

These 1: Erforderlich ist das moderne, ausgewogene *Instrumentarium*.

These 2: *Italienische und französische Einflüsse* müssen eine Verbindung eingegangen sein.

These 3: Durch den Konzertmeister muß eine sorgfältige spieltechnische (und auch interpretatorische) *Disziplinierung* erfolgt sein.

Die folgenden Thesen bedürfen der Einzelerläuterung.

Schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts entfiel für die Dresdener Hofkapell-Mitglieder die Verpflichtung, „sich auf allen ihnen kundigen Instrumenten gebrauchen zu lassen" (wie es in Anstellungsurkunden des 17. Jahrhunderts heißt).[12] Statt dessen hatten sie sich auf ein Standardinstrument zu spezialisieren, auf welchem sie zunehmend perfekt sein mußten – und perfekt wurden. Nebeninstrumente wie Viola d'amore, Oboe d'amore, Chalumeau blieben davon unberührt; sie hatten keine „Planstellen" und blieben daher Spezialisten vorbehalten, die hauptamtlich ein anderes, aber möglichst verwandtes Instrument spielten. – Für alle sogenannten Pfeifer bei Hof, Stadt und Militär ist es dagegen bis ins 20. Jahrhundert hinein Tradition geblieben, allround-Kenntnisse zu erwerben und zu nutzen (man vergleiche zum Beispiel die Lebenserinnerungen von Fritz Busch[13]).

These 4: Die Musiker müssen sich auf ein *einziges Instrument* beschränken dürfen und dieses möglichst *virtuos* beherrschen.

Die Dresdener Kapelle war seit Beginn ihrer Existenz an das Zusammenwirken mit Sängern gewöhnt. Der italienische Belcanto-Gesang hatte während der Amtszeit von Heinrich Schütz in Dresden Einzug gehalten. Im 18. Jahrhundert, unter der Leitung von Johann David Heinichen, Antonio Lotti, Jan Dismas Zelenka, Johann Adolf Hasse, Giovanni Alberto Ristori und Nicola Porpora wurde er allgegenwärtig. Bedeutende Kastraten und Primadonnen wirkten auf der Opernbühne und im Hofkonzert, die Kastraten setzten Maßstäbe auch in der Kirchenmusikpraxis. Von ihnen lernten die Instrumentisten das Singen. Nochmals sei Telemann zitiert: Das „Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen".[14] Bekannt war dieser Grundsatz wohl allenthalben, doch selten so praxisbestimmend wie bei der Dresdener Kapelle. Kein „cantabile", kein „animato" ohne diese Voraussetzung und ebenso wenig ein sensibel-anschmiegsames Begleiten von vokalen oder instrumentalen Solostimmen!

[11] Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784 (Reprint: Leipzig 1979), S. 193.

[12] Ortrun Landmann, „The Dresden Hofkapelle during the lifetime of Johann Sebastian Bach", in: *Early Music* 17 (1989), S. 19 und S. 30 (Fußnote 8).

[13] Fritz Busch: *Aus dem Leben eines Musikers*, Zürich 1949 (bzw. Berlin 1971).

[14] Vgl. Anm. 10.

These 5: Der Einfluß hoher *Gesangskultur* ist von Bedeutung für Spielweise und Begleitkunst eines Orchesters.

Allein alles bisher Erwähnte reicht nicht zur Erfüllung der Kriterien für ein Orchester, wenn nicht eine entsprechende Besetzungsstärke hinzukommt.[15] Auch hier dürfte Dresden eine Spitzenposition ebenso früh erreicht wie seither gehalten haben, vor allem, was die Ausgewogenheit der einzelnen Instrumentengruppen und was die Kontinuität der Entwicklung betrifft.[16] Zu bemerken ist ferner, daß sowohl selten ein Orchestermitglied in fremde Dienste überwechselte als auch der unter Hasse erlangte Umfang des Orchesters im wesentlichen genügte, bis unter Morlacchi und Weber der Sprung zu moderner Orchesterstärke gelang. Planstellen für 2 Klarinetten kamen 1795 hinzu, für 2 Trompeten und Pauken 1816. Der Weg wurde frei für Wagner, als 1841 ein Harfenist und drei Posaunisten ihre Anstellung erhielten (ein hauptamtlicher Tubaspieler folgte 1862). Und als schließlich Richard Strauss die Besetzungszahlen für das Orchester seiner *Elektra* festlegte, war Dresden den Uraufführungs-Anforderungen gewachsen.

These 6: Zum klassischen Orchester gehört eine gewisse *Besetzungsstärke,* verbunden mit einem günstigen Verhältnis der Instrumentengruppen zueinander und mit geringem Personalwechsel.

Am Dresdener Hof stand die „Capell- und Cammermusique" an der Spitze eines im übrigen breit und vielfältig organisierten Systems: Neben den mit kaiserlichen Privilegien ausgestatteten Hoftrompetern, die, wie an anderen Höfen auch, ihre sogenannten „musikalischen" Spieler bei Bedarf an die Kapelle ausliehen, gab es die Hof- und die Jagdpfeifer, die zuständig waren für Hofbälle, Tafel- und Schauspielmusiken und für das „Aufwarten" bei Jagdvergnügungen; August der Starke (reg. 1694–1733) unterhielt außerdem noch eine „Kleine oder Pohlnische Cammer Musique", die ihm namentlich nach Polen zu folgen hatte, wenn er dort residierte. Hinzu kamen hervorragende Gruppen sogenannter Oboisten bei verschiedenen Militärformationen. Alle diese „Pfeifer"-Gruppen, notfalls ergänzt durch die Stadtpfeifer, stellten ein zahlen- und leistungsstarkes Potential dar sowohl für Aushilfs- und Zusatzdienste in der großen Kapelle als auch für Nachwuchs-Kandidaten. Wer sich zunächst unentgeltlich und über längere Zeit im Kapelldienst bewährt hatte, konnte den Sprung zum Cammer-Musicus schaffen. Öfter war erst hiermit die

[15] Siehe beigedruckte Tabelle.

[16] Das Stichwort „Generalbaß" wird in den vorliegenden Erörterungen absichtlich ausgespart. Es dürfte evident sein, daß ein Orchesterklang, je voller und je besser ausbalanciert er ist, die Continuo-Gruppe überflüssig macht. Nun hat aber einerseits die Überwindung der akkordischen Baß-Ausfüllung von Frankreich her schon frühzeitig auch in der Kammermusik eingesetzt; andererseits hielt man gerade in Dresden besonders lange an der Mitwirkung des Cembalos in der Oper fest. Hier ist offenbar ein Funktionswechsel zu konstatieren: Der Beitrag des Basso continuo zum Vollklang entfällt, die Rolle des Direktionsinstruments bleibt. Vom Cembalo aus koordiniert der Kapellmeister Sänger und Orchester, welches vom Concertmeister „angeführt" wird. – Vgl. auch Abschnitt III des vorliegenden Referats.

Festlegung des Musikers auf dasjenige Instrument verbunden, für welches er unter Vertrag genommen wurde, fortan aber ohne weiteren Wechsel.[17]

Besetzungszahlen der Dresdener Hofkapelle

	1756	1765	1770	1775	1780	1785	1791	1795	1800	1805	1810	1819	1823	1826
Conc.-Mstr.	Cattaneo	Lehneis				ab 82:Babbi						Polledro		Rolla
Vl	19	17	16	16+3[1]	17	17	20	20	20	19	21	21	19	20
vla	4	4[2]	4[2]	4[2]	4	4	6	6	4	4	4	5	5	6
vlc	3	3	4	3	2	4	4	3	4	5	3	5	5	5
cb	2	3	3	3	4	5	4	4	4	4	4	5	5	5
org	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
fl	3	3	3	3	3	2	3	3	3	3	3	4	5	5
ob	5	4	4	4	5	4	5	4	3	3	3	5	5	5
cl	–	–	–	–	–	–	–	2	2	2	2	5	5	6
fag	6	4	4	4+1[1]	3	4	4	4	4	4	4	4	5	6
cor	3	2	3	2	3	3	4	4	4	4	4	6	6	6
tr/timp	–[3]	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	2/–	2/–	3/1
sonstige	1 Pantaleon													
	1 vladg	1 liut	dito	dito	dito	dito	dito	dito	dito	dito	dito	–	–	–
Ober-Cpm.	1[5]	„1“	dito	dito	dito	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Capellm.	–	–	1[8]	–	1[10]	1	3[11]	3	3	3[14]	1[15]	2[17]	2	2
Ki.-Comp.	4[6]	2[7]	2	4[9]	3	3	–	1[12]	1	–	1	} 1	} 1	1
Mus.-Mstr.	–	–	–	–	–	–	–	–	1[13]	1	1[16]			1[18]
Summe	48+5	45+2	44+3	46+4	44+4	46+4	53+3	53+4	51+5	51+4	51+3	64+3	64+3	70+4
Notisten	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4+2[4]	dito	4	4	5

1 = Supernumerarier
2 davon der erste zugl. Compositeur
3 bis 1815 von Hoftrompetern wahrgenommen
4 = „Praedicat“
5 J. A. Hasse
6 Breunich, Butz, Porpora, Schürer
7 Schürer, J. G. Naumann
8 Fischietti
9 Schürer, Naumann, Schuster, Seydelmann
10 Naumann
11 Naumann, Schuster, Seydelmann
12 V. Rastelli
13 Gestewitz
14 Schuster, Seydelmann, Paer
15 Schuster
16 F. A. Schubert
17 Morlacchi, C. M. v. Weber
18 H. Marschner

These 7: Ein reiches Reservoir von Musikern, die teils von Mitgliedern des Orchesters ausgebildet sind, teils dessen Praxis durch Aushilfemusizieren kennenlernen, tragen zur Qualität des Nachwuchses und zur Homogenität des Orchesters bei.

Nicht zuletzt hatte die Dresdener Hofkapelle immer wieder Kapellmeister, die neue Impulse vermittelten und auch ihrerseits sich von der Kapelle beein-

[17] Daß diese Beschränkung auf ein Instrument auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht allerorts selbstverständlich war, zeigt z.B. die vita Antonin Rejchas: Rejcha wirkte in Bonn als Geiger und zugleich im Kölner Theaterorchester als Flötist (MGG XI, 1963, Sp.146).

flussen ließen: im 18. Jahrhundert vor allem Heinichen, Hasse und Naumann. Dank Naumann entging das Orchester einer Stagnation oder gar rückläufigen Entwicklung, die nach dem für Sachsen unglücklichen Ausgang des Siebenjährigen Krieges und dem Abschied Hasses keineswegs ausgeschlossen war. Naumann, Schüler Tartinis und des Padre Martini, als Opernkomponist und als Orchesterreformator gleichermaßen gefragt, kam in Stockholm mit Werken Glucks und Grétrys in Berührung und gelangte dadurch zu einem neuen „vermischten" Stil, der selbst Joseph Haydns Bewunderung weckte. Naumann dankte Haydn, indem er mit seiner Klopstock-Kantate *Vater unser* auf Haydns *Schöpfung* antwortete. – Obgleich Freimaurer wie Mozart und dessen Genie zu erkennen bereit, entwickelte Naumann zu Mozart keine persönlichen Kontakte – vielleicht, weil Mozart ihm, aus welchen Gründen auch immer, offenbar sehr reserviert begegnete.[18]

These 8: *Kapellmeister* und Orchester können einander fördern und weiterentwickeln; beiderseits hohe Befähigung vorausgesetzt, fördert die Aufführung *anspruchsvoller Werke* den Standard des Orchesters.

Seit dem frühen 18. Jahrhundert umfaßte der Kapelldienst die drei Bereiche Katholische Kirchenmusik (als quantitativ dominierenden, qualitativ anspruchsvollen Sektor), Italienische Oper (saisongebunden) und höfische Kammermusik (ohne festen Plan über das Jahr verteilt). In allen drei Bereichen kam es ab 1765, zunächst erzwungenermaßen, zur Neuorientierung. Gab man in der Oper aus Kostengründen die Seria Hasseschen Zuschnitts auf zugunsten der Opera buffa, so bedeutete dies keineswegs eine allgemeine Verflachung, sondern vor allem eine Modernisierung. Im Bereich der Instrumentalmusik gewann die Wiener Entwicklung laufend an Einfluß, wobei das persönliche Interesse des Kurfürsten und seiner Familie wohl ausschlaggebend war, die Orientierung der hauseigenen Komponisten aber in die gleiche Richtung ging. Hier seien die mit Klavierkompositionen hervorgetretenen Organisten Peter August und Christlieb Siegmund Binder genannt, dazu Naumanns Schüler und Kollegen Joseph Schuster und Franz Seydelmann, die als Komponisten über ihr Pflichtpensum hinaus auch auf dem Gebiet des mitteldeutschen Singspiels tätig waren und hier besonders durch anspruchsvolle Behandlung des Orchesters Eigenes vorzuweisen haben.[19] – Auch die Kirchenmusik vollzieht die neue stilistische Entwicklung mit. Hasse selbst setzt am Ende seines

[18] Siehe Anm. 3. Außerdem dies., „Eine menge von figaro und Don Juan. Mozart in der kurfürstlichen Residenz Dresden", in: *Mozart in Kursachsen*, hrsg. v. Brigitte Richter und Ursula Oehme, Leipzig 1991. – Johann Gottlieb Naumann, umworben u.a. von den Höfen in Schwerin, Brandenburg-Schwedt, Stockholm und Kopenhagen, wurde besonders in Berlin favorisiert. Die Liaison Reichardt-Berlin war offenbar beiderseits nicht glücklich, so daß Reichardt sie schließlich löste. 1789 bewarben sich nacheinander Mozart und Dittersdorf um dessen Amtsnachfolge, beide vergeblich. Naumann wurde sie angeboten; der aber blieb in Dresden.

[19] Hier sei generell auf Literatur zu Schuster, Seydelmann und zum sog. norddeutschen Singspiel verwiesen, speziell auf die einschlägigen Arbeiten Richard Engländers und auf Thomas Bauman, *North German opera in the age of Goethe*, Cambridge etc. 1985.

Lebens noch einmal Maßstäbe mit drei großen Messen, die er für die Dresdener Kapelle schreibt – in der Tat Probiersteine, auch für seine Nachfolger!

These 9: *Vielseitigkeit* und Vorwärtsgerichtetheit der aufgeführten *Werke* kommen der Entwicklung eines Orchesters zugute.

Nochmals sei ein Zeitzeuge zitiert. 1796 schrieb der schwedische Gesandte am Wiener Hof, Fredrick Samuel Silverstolpe, nach der Rückkehr von einem Besuch in Dresden: „Wenn man Naumanns Kapelle in Dresden gehört hat, ist man ziemlich difficil gegenüber Virtuosen. ... In Dresden hörte ich vielleicht zum ersten Mal Musik richtig aufführen. Das Orchester spielte durchgängig auf eine Weise, die die einzige sein sollte, die man sich vorstellen kann. Ich gab auf das Genaueste auf die Ausführung acht. In den schnellsten Sechzehnteln wurden alle Bogenstriche in jeder Stimme gleichmäßig ... geführt ... Sicher ist, daß der Klang völlig einheitlich war ...".[20]

Fünfundzwanzig Jahre zuvor, 1771, hatte Johann Friedrich Reichardt in der Dresdener Hofkirche Hasses *Te Deum* in D-dur hören können, welches zur Einweihung der Kirche 1751 komponiert worden war, und er äußerte sich begeistert über Werk und Wiedergabe.[21] Das Wiederholen von Aufführungen wurzelt wohl im staggione-Betrieb der Oper, das Beibehalten eines Stücks über mehrere Jahre im Programm wohl in der Praxis der Wandertruppen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzt sich der Aufbau eines Repertoires auch in den stehenden Opernhäusern nördlich der Alpen durch; in Dresden gilt dies außerdem für die Hofkirchenmusik. Die Aufführung zumal von Hasses Werken wird zur Tradition, Oratorien und Messen seiner Nachfolger schließen sich an.[22] Die Darbietungen werden von Mal zu Mal perfekter. Und so sei hier abgeschlossen mit der

These 10: Zum leistungsfähigen „klassischen" Orchester gehört auch *ein Repertoire von häufiger aufgeführten* und daher interpretatorisch gründlich beherrschten *Werken*.

[20] Zitiert nach R. Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik* ... (vgl. Anm. 18), S. 126f.

[21] Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* II, Frankfurt und Leipzig 1776, S. 118: „Die Ausübung der Instrumente ist ziemlich gleich und rein, und man erkennt noch an den hiesigen Kapellisten die Zuchtmeisterhand des großen Haße, besonders bey Aufführung seiner eignen Stücke, welches an großen Festtägen geschieht. [NB: Reichardt berichtete zu einer Zeit, da die Folgen des Siebenjährigen Krieges noch nicht völlig überwunden waren und J. G. Naumann sich als großer Orchestererzieher soeben erst durchzusetzen begann.] – In der vorigen Woche hörte ich sein [=Hasses] berühmtes Te Deum laudamus etc. Ich habe selten etwas gehört, was mehr Wirkung that, als dieses schöne Stück; es ist nur die Ausführung eines vnisoni [sic], der das Thema ausmacht, und den hernach die Stimmen zur Begleitung behalten bis fast ans Ende, wo man auf einmal glaubt, eine Fuge zu hören ..., es ist aber nur ein imitirender Satz, der hier von großer Wirkung ist, und den Schluß sehr feurig macht. – Es ist in diesem Stück bey weitem nicht die Arbeit ... die in der Graunschen Composition desselben ist, noch weniger die ... Arbeit der Händelischen Composition desselben, aber es thut ungleich mehr Wirkung, als diese beyde."

[22] Vgl. u.a. Ortrun Landmann, „Zur Pflege des metastasianischen Passions-Oratoriums in der Katholischen Hofkirche zu Dresden", ins Polnische übers., in: Akademia Musyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Katedra Wokalystiki: Zeszyty Naukowe Nr. 40, Wrocław 1985.

II

Das reichhaltige Aktenmaterial zu Musik und Theater am kursächsischen Hof, aufbewahrt im Sächsischen Hauptstaatsarchiv, gibt über die Entwicklung der Kapelle nach 1763 besonders detailliert Auskunft. „Vorträge" des Directeur des plaisirs (des Chefs der Kapelle) an den Kurfürsten Friedrich August III. (bis 1768 an dessen Onkel Xaver als Administrator) behandeln alle Kapellangelegenheiten, zunächst überwiegend Gesuche der Musiker um Zulagen zu den seit Kriegsende drastisch gekürzten Gehältern sowie Stellenbesetzungsfragen. Merkwürdigerweise spielt die Meinung der Kapellmeister in diesen schriftlichen Vorgängen keine Rolle; man wird aber diesbezügliche Absprachen des Directeur mit dem jeweiligen Kapellmeister voraussetzen dürfen.[23] Zwischen die „Vorträge" und die kurfürstlichen „Resolutiones" und „Verfügungen" schieben sich Gutachten aus der Kanzlei des Geheimen Cabinetts, d.h. des obersten Ministeriums. Und da auch der Directeur seinen Rang bei den Oberchargen des Hofes hatte, wird deutlich, wie hoch angebunden die Angelegenheiten von Kapelle und Theater in Dresden waren.

Richard Engländer hat sowohl in seiner Naumann-Monographie (1922) als auch in seiner Studie zur Instrumentalmusik in Dresden zur Zeit der Wiener Klassik (1956)[24] aus den genannten Akten zitiert. Nach Ansicht der Verfasserin schlußfolgert er daraus aber wesentlich eingeschränktere Verhältnisse, als sie wohl der Kapell-Wirklichkeit entsprachen. Der Directeur Herr von Koenig hielt es offenbar für gut, die Probleme recht drastisch darzustellen, um ihre Lösung als sehr dringlich erscheinen zu lassen. In so kleiner Besetzung, wie sie vom Prager Ständetheater noch für 1796 überliefert ist (nämlich 3 Prim-, 4 Sekundgeigen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli, 1 Kontrabaß und die Bläser paarweise)[25] dürfte die Dresdener Kapelle bei Kirchen- wie Operndiensten wohl niemals angetreten sein! Mängel in der regulären Besetzung der Stellen ließen sich, wie schon erwähnt, durch das Prinzip der unbezahlten Aushilfen oder der Supernumerarkräfte (niedrig honorierter Anwärter auf Stellen) ausgleichen. Die in der Sächsischen Landesbibliothek erhaltenen Stimmenmaterialien aus Oper und Kirche belegen den Besetzungsstandard zur Genüge.[26]

[23] Dieser Umstand gilt für die gesamte Zeit, während welcher „Vorträge" des Directeur (später: Generaldirectors der Kgl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters) und kurfürstlich-königliche Beschlüsse dazu nachweisbar sind, also von ca. 1764 bis 1918.

[24] Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist*, Leipzig 1922. – Ders., *Die Dresdener Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, Uppsala–Wiesbaden 1956 (= Uppsala Universitets Arskrift 5).

[25] Siehe Alfred Einstein, *Lebensläufe deutscher Musiker* III/IV: Adalbert Gyrowetz, Leipzig 1915, S. 128 (Anm. 4).

[26] Vgl. u.a. Ortrun Landmann, „Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek", in: *Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit*, Laaber 1987 (= Analecta Musicologica XXV). – Ein Katalog des in der Sächsischen Landesbibliothek verwahrten Dresdener Opernarchivs befindet sich in Vorbereitung.

Es wurde schon angedeutet: Nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges und der Verurteilung Sachsens zu ungeheuren Zahlungen an Preußen war die finanzielle Situation am Dresdener Hof prekär. Die Gehälter der Kapellmitglieder wurden enorm reduziert (ein Plan „pro futuro" legte einen allmählichen Wiederanstieg fest) und überhaupt nur zögernd ausgezahlt. Insgesamt blieb aber der Kapelle eine so tödliche Talfahrt erspart, wie die Wiener sie durchmachen mußte; sie erlitt auch nicht die künstlerische Stagnation, der die Berliner zeitweilig ausgesetzt war, und schon gar nicht war ihr – wie der Mannheimer – ein Ende beschieden. Erstaunlicherweise blieb es jetzt, wie zuvor und danach, eine Ausnahme, wenn ein Kapellmitglied ein anderweitiges Fortkommen suchte.

Aus den „Vorträgen" geht hervor, daß der Directeur mit menschlicher Wärme um seine Untergebenen besorgt war. Eine Zeitlang rangierten soziale Aspekte vor solchen der Qualität, welch letztere dann, möglichst verträglich mit den ersteren, rasch wieder in den Vordergrund rückten. Beginnen wir bei den Zitaten mit den *Geigern*.

Am 6. Dezember 1776 stellt von Koenig die Überalterung mehrerer Violinisten fest. „... Fickler ... [ist] seine Dienste fernerhin zu verrichten zwar willig und bereit ..., von mir aber, nachdem ich befunden, daß er bey der heutig raschen Musique [!] nicht mehr fort kommen konnte, ... von aller Dienstleistung dispensiret worden, weil, so bald nur eine Violine in der Musique zurück bleibet, die Accuratesse in der Execution derselben auf einmal ganz wegfällt, und folglich die neben einem so alt und schwachen Musico stehende Violinisten in der Mensur nothwendig irrig gemacht werden müßen." Der Directeur erbittet die Pensionierung dreier alter Geiger (die de facto längst durch Supernumerarier abgelöst worden sind), die Beförderung zweier Supernumerarier zu Kammermusikern und die Bestätigung zweier neuer Supernumerarkräfte, letztere aus den Reihen der Jagdpfeifer des Hofes; den Vorschlägen wird im großen und ganzen stattgegeben.[27]

Unter dem 24. September 1774 innerhalb dieser Jahre heißt es: „Da nun der *Contra-baß* bey einem Orchestre ein wichtiges und gleichwohl sehr beschwerliches Instrument ist, auf welches sich wenig Leute appliciren, und bey welchem man selten ein Subjectum findet, welches auf demselben excelliret; so wäre meines unterthänigsten Erachtens sowohl nöthig als rathsam, bey Ew. Churfürstl. Durchl: Orchestre zu diesem Instrument einen geschickten jungen Menschen anzuziehen, zumal, da alle drey Contra-bassisten ... bereits in gewißen Jahren stehen, und ich mich öfters in der Verlegenheit sehe, den einen oder den andern auf einige Zeit vom Dienst zu dispensiren. – In dieser Absicht erkühne ich mich ... vorzutragen, daß ... der Hof=Pfeiffer Johann Wilhelm Petermann und der Stadt-Pfeiffer, Christian Hänsch, um eine Supernumerar-Contre-Violon-Stelle submissest ansuchen. – Ersterer ist zwar

[27] Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 910/V, Bl. 114f.

nicht ungeschickt, aber auch nicht der jüngste, und wann er ... mehrere Jahre auf den Tod eines der drey Contra-bassisten warten müste, so würde er dann, wann er ... in die Würcklichkeit einrückte, bereits so bey Jahren seyn, daß sich Ew:Churfürstl: Durchl: keine lange Dienste von ihm zu versprechen haben würden. Dahingegen oberwähnter Hänsch, welcher das Glück genoßen, sich vor Höchstdenenselben in Pillniz hören zu laßen, ein junger Mensch von 26. Jahren ist, welcher auf dem Contra-bass eine seltene und vorzügliche Geschicklichkeit besizet, und mit gröster [!] Nuzen bey dem Orchestre künftig zu gebrauchen seyn wird." (Leider starb der so warm empfohlene Hänsch bald danach an der Schwindsucht; Petermann dagegen wurde in die Hofkapelle aufgenommen.)[28]

Anfang 1789 hatte der Directeur sich für die Anstellung eines jungen *Flötisten* verwendet. Als aber Johann Friedrich Prinz zufällig auf der Durchreise vor dem Kurfürsten gespielt und offenbar von diesem selbst ein spontanes Engagementsangebot erhalten und auch angenommen hatte, konnte von Koenig am 17. April nur noch wie folgt reagieren: „Nachdem, seit ... Einreichung meines ... Vortrags vom 4ten März dieses Jahres, statt des darinne zum dritten Flautraversisten ... vorgeschlagenen Jagd=Pfeifers, Häne, auf Ew: Churfürstl: Durchl: Höchstmündlichen Befehl, der Flautraversist, Johann Friedrich Prinz, der Anciennetaet von Goezeln unbeschadet, mit einem Jahres=Gehalte von 600 rl, in Höchstdero Dienste angenommen ... worden", bittet der Directeur, obwohl das für Prinz ausgesetzte Gehalt eigentlich gar nicht verfügbar sei, diesem „als einem Ausländer [d.h. Nicht-Sachsen] zu deßen Reise und hiesig neuer Einrichtung zu verwendenden und ihm sehr lästig fallenden Kosten" durch Erlaß der üblichen Antrittsabgaben entgegenzukommen. – Mit Prinz gewann die Kapelle für zweieinhalb Jahrzehnte ein herausragendes Mitglied; der erwähnte Carl Christoph Hä(h)ne bekam seine Anstellung als dritter Kapell-Flötist 1796.[29]

Etwa um dieselbe Zeit (25.3.1789) empfahl von Koenig „den jungen *Oboisten*, Johann Friedrich Ludwig Zimmermann, welcher gegenwärtig, um seinen Unterhalt zu haben, als Jagd=Pfeifer dienet, zum Supernumerair=Oboisten, mit einem interims Gehalte von 120 rl. ... Er ist nicht allein ein Schüler des ältern Richters, sondern der alte Besozzi hat ihn selbst vor seiner Kranckheit ... unterrichtet, wie ich ihn dann auch ... im Oratorio, als auch außerdem in der Kirche, wann einer von denen Oboisten kranck gewesen, die Dienste mit habe verrichten laßen. Da er aber bey denen Jagd=Pfeifern bald die Oboe, bald die Flöte blasen muß, beyde Instrumente aber einen andern Ansaz erfordern, folglich in der Länge sein guter Ton und seine Embouchure leiden würden; So möchte es nötig seyn, diesen jungen Menschen, so bald möglich, von denen Jagd=Pfeifern gänzlich wegzunehmen, damit er sich sodann bloß der Oboe ...

[28] Ebenda, Bl. 9ff. – Hänschs am 13.9.1775 erfolgter Tod wird in demselben Band auf Bl. 315 vermerkt.

[29] Ebenda, Loc. 911/X, Bl. 32.

wiedmen, und noch weiter den Unterricht des alten Besozzi, wozu sich selbiger gegen mich offerirt, zu Nuzen machen könne."[30]

An vorzüglichen Oboisten war man in Dresden stets besonders interessiert. Dies mag sogar der Grund sein dafür, daß Stellen für zwei Klarinettisten erst sehr spät, nämlich 1794, in den Etat aufgenommen wurden. (Die Brüder Rothe als erste Stelleninhaber kamen, man möchte sagen: „natürlich", aus den Reihen der Militärmusiker; sie waren so hervorragend, daß sie ihrem Instrument sofort auch bei den Dresdener Hauskomponisten eine besondere Geltung verschafften. Als Carl Maria von Weber 1817 nach Dresden kam, war die romantische Klarinetten-Cantilene dort jedenfalls wohlbekannt.) Unter den Oboisten ragten Antonio Besozzi und sein Sohn Carlo hervor; gegenüber anderen Kammermusikern genossen sie spürbare Privilegien. Auch ein Deutscher erwarb sich damals internationales Renommee: Johann Christian Fischer, seit 1755 als Jagdpfeifer am Dresdener Hof nachgewiesen, von 1765 bis 1773 als Kapell-Oboist. Er begab sich mit Unterstützung des Hofes auf Reisen, von denen er schließlich nicht zurückkehrte. Man entließ ihn, knüpfte aber mittels Interventionen eines Diplomaten neue Verbindungen zu ihm an, weil man es gern gesehen hätte, die beiden führenden Oboisten ihrer Zeit als Kapellmitglieder zu haben. Fischer zog es vor, in London zu bleiben. Der Dresdener Hof sah sich, wie wir gesehen haben, nach anderen jungen Talenten um.[31]

In entsprechender Weise hatte sich der Directeur schon am 5.10.1776 für den *Hornisten* George Peter Hummel verwandt, damals Supernumerarspieler und, um des Einkommens willen, Militäroboist. Hummel habe, „weil er als Hauboiste die Trompete blasen müßen, und bey diesem Instrumente in der Ferne [=Zukunft] die zum Waldhorn nöthige Embouchûre völlig verdorben haben würde, bereits vor einiger Zeit seine Dimission bey mehrerwehnter Garde genommen", könne aber von 120 Talern pro Jahr umso weniger leben, als „auch alhier mit Unterricht des Waldhornes, als eines Instrumentes, worauf sich fast niemand appliciret, nichts zu verdienen ist." – Nun sei ihm in der kgl. schwedischen Kapelle eine Stelle mit 400 Talern angeboten worden. Von Koenig erbittet daher eine Zulage für Hummel, um diesen für Dresden zu halten aufgrund seiner „Talente und der Geschicklichkeit, ... worinne er den Waldhornisten Hampel bey weiten übertrif[f]t", wie auch wegen „dermaliger Seltenheit solcher Subjecte, die sich diesem Instrumente mit glücklichem Erfolge gewidmet haben".[32] – Hummel wurde demzufolge um 180 Taler auf ein Jahresgehalt von 300 Talern erhöht. Und er blieb und wirkte in der Kapelle bis 1797.[33]

[30] Ebenda, Bl. 26vff.

[31] Ebenda, Loc. 910/V, Bl. 44–52. – Die biographischen Angaben in den Fischer betreffenden Artikeln von MGG und New Grove erfahren hierdurch eine Ergänzung und Präzisierung.

[32] Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 910/V, Bl. 89f.

[33] Über die Dauer von Zugehörigkeiten zur Kapelle informiert auch der jährlich erschienene Churfürstlich Sächsische Hof- und Staats-Calender, Leipzig.

Ähnlich galt die beständige Fürsorge damals allen Instrumenten des Orchesters und ihren Vertretern. Hervorgehoben sei lediglich noch eine Debatte zur Position des *Konzertmeisters*.

Am 10. Mai 1789 meldete der Directeur, daß der 10-Jahres-Vertrag des derzeitigen Konzertmeisters Cristoforo Babbi 1792 auslaufen werde. Babbi habe bereits vorteilhafte auswärtige Angebote erhalten, wolle jedoch gern in Dresden bleiben, sofern er hier eine unbefristete Anstellung erhalten und seine Familie endlich zu sich holen könne. Er gehe in das „41ste Jahr seines Alters ..." – der Directeur rät zu rascher Entscheidung, „weil der Plaz eines tüchtigen Concertmeisters sehr schwer zu ersezen ist, und vielleicht Jahr und Tag vergehen können, ehe man ein solches Subjectum ausfindig machen würde. Babbi hat übrigens den Ruff des besten Concertmeisters. Das Orchestre ist gegenwärtig an ihn gewohnt, er selbst kennt nunmehro vollkommen den hiesigen Geschmack [!], welches überhaupt und zumahl bey der Haßischen Music [!] sehr nöthig und nüzlich ist [!]. Über dieses muß ich ihm das Zeugnis geben, daß er in seinem Dienste unverdroßen und, so abmüdend er auch an sich ist, da er, um das Orchestre gehörig zusammen zu halten, mit doppelter Stärcke spielen muß, selbigen dennoch unermüdet mit gleichem Feuer fortsezet. – Wie sehr das Orchestre, seitdem es Babbi führet, sowohl an Accuratesse als an Execution zugenommen, ist Ew.Churfürstl:Duchl: vollkommen bekannt ..."[34]

Babbi ist rund drei Jahrzehnte in seiner Position wirksam gewesen, darin etwa seinem Vor-Vor-Vorgänger Pisendel vergleichbar. Seine Nachfolger wurden Giovanni Battista Polledro, Antonio Rolla (also nochmals zwei Italiener) und Karol Lipińsky, der seinerzeit als ernstester Konkurrent Paganinis galt und auf jeden Fall noch einmal die italienische Schule vermittelte. Danach gelangten Deutsche auf den ersten Platz der Kapelle.

Mit der bloßen Besetzung der Stellen durch sehr gute Musiker war es indessen nicht getan. Sorgfalt galt auch den benutzten Instrumenten. Immer wieder tauchen Rechnungen auf über Reparaturen und Neuanfertigung von Instrumenten. Bemerkenswerterweise werden gleich nach dem Siebenjährigen Krieg, also in pekuniär ungünstigster Zeit, zwei neue Hörner in Auftrag gegeben. Directeur von Koenig trägt dem Prinzen-Administrator Xaver am 8. April 1768 vor: „Ew. Königl. Hoheit habe übrigens submissest vortragen sollen, daß die neuen zu vielen Tonen [!] eingerichteten Waldhörner, deren Fertigung von HöchstDenenselben bereits am 9ten Febr. des 1765. Jahres anbefohlen, und welche vor 36. Ducaten accordiret worden, nunmehro erst vollendet sind. Da aber zu dieser Waldhörner Conservation zwey Futterals desto unentbehrlicher seyn, weil sie bald da bald dorthin transportiret werden müßen, diese Futterals aber 24.rl -. kosten sollen", so versichert sich der Directeur zunächst des herrschaftlichen Einverständnisses, welches indessen nicht ausbleibt.[35]

[34] Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 911/X, Bl. 52f.
[35] Ebenda, Loc. 910/I, Bl. 274.

Es folgen laufend Verhandlungen über neue Bögen, neue Instrumente und, wie gesagt, über Reparaturen; dazu Abrechnungsvermerke wie die folgenden: „26.–.–. dem Tischler-Meister Müller, 25. Pulte und 22. Leuchter vor das Orchestre, zur Cammer-Music, weil die alten unbrauchbar geworden, zu ferttigen". – Der Kapelldiener Werner wird laut halbjährlicher Abrechnung entlohnt, „das Concert-Clavessin" sowie „sämtliche musicalische Instrumente und Pulte zu denen Kirchen= und Cammer=Musiquen hin und her zu tragen" (das besonders erwähnte „große Opern Clavessin" und die im Opernhaus benutzten Pulte waren offenbar standortgebunden).[36]

Die hieraus zu gewinnenden Rückschlüsse z.B. über die Besetzungsstärke bei Hofkonzerten und über die Dienstpraxis der Dresdener Kapelle ganz allgemein sind bisher noch nicht annähernd ausgeschöpft worden, wie die gesamte Kapellgeschichte noch der gründlichen Aufarbeitung bedarf.

III

Die bereits oben in These 8 angedeutete Wechselwirkung zwischen der Entwicklung von Orchester und Komposition ließe sich nun anhand des in der Sächsischen Landesbibliothek verwahrten reichen Fundus erweisen, speziell an großbesetzter Kirchenmusik und an Bühnenwerken. Systematische Betrachtungen und Analysen sind im hier vorgegebenen Rahmen jedoch nicht unterzubringen. Während den Teilnehmern des Basler Symposiums mit Proben vom Tonband (es waren z.T. unveröffentlichte Mitschnitte von Konzerten der Sächsischen Staatskapelle, die sich zunehmend ihrem alten Erbe widmet) einige Merkmale Dresdener Komponierens akustisch demonstriert werden konnten, sei zu diesem Thema das folgende verbal mehr angedeutet als erklärt, jedoch ein Abschluß für die vorliegenden Ausführungen gefunden.

1. Johann Adolf H a s s e : *Te Deum* D-dur (komponiert 1751 zur Einweihung der neuen Dresdener Hofkirche). Das Werk – siehe Ausführungen zu These 10 sowie Anmerkung 15 – wurde berühmt durch eine ostinate Begleitfigur. Obwohl die Orgel durchgehend mitwirkt, hat sie keine echte Generalbaßfunktion mehr; Orchester, Chor und Soli sind in ein dichtes, wenn auch z.T. geringstimmiges, Gewebe gefaßt, und zumal der Ostinato verbietet eine akkordische Ausfüllung. (Bereits das Requiem D-dur von Jan Dismas Zelenka, 1733 für August den Starken geschrieben, ist in der Opulenz seiner Besetzung und mit seinem – besonders im Eingangssatz – geradezu sinfonischen Zuschnitt geeignet, von einem Apparat in moderner Besetzungsstärke aufgeführt zu werden; eine Continuo-Gruppe muß dabei klanglich untergehen, und sie wirkt streckenweise auch wirklich entbehrlich.)

2. Johann Gottlieb N a u m a n n : Te *Deum* D-dur (Dresden, 1778). Hasses Ostinato wird bewußt zitiert und erneut als Klammer für das Werkganze

[36] Ebenda, Loc. 910/V, Bl. 171v (Herbst 1777) bzw. Bl. 67v (Frühjahr 1776)

verwendet. Naumann weist dem Orchester breiteren Raum zu als Hasse. Sein Chorsatz kommt gegen Ende der Fuge „In te Domine speravi" (Mittelteil des 3. Satzes) demjenigen Mozarts in der *Entführung* nahe. Dem Orchester wird echte Orchesteridiomatik zugewiesen, etwa in einer virtuos aufwärts schiessenden Passage der Ersten Violinen, denen ein dynamisch plötzlich stark zurückgenommener Abstieg folgt (ebenfalls 3. Satz, Chortext: „Miserere nostri Domine"). Ein ähnliches crescendo und subito piano finden wir im 1. Satz der Sinfonie Nr. 2 von Ludwig van Beethoven, T. 37–38 (u.ö.) – komponiert 1802. In Dresden begegnet es uns erneut 1816 im 2. Thema der Ouverture zur *Capricciosa pentita* von Francesco Morlacchi.

3. Johann Adolf H a s s e : *Missa ultima* g-moll (1783). Der 1. Satz des Gloria, verglichen mit dem entsprechenden Satz in Joseph Haydns sog. *Pauken-Messe,* legt nahe, daß Hasses Werk für Haydns viel später komponierte sechs letzten Messen von Bedeutung gewesen sein muß. Hasse baut alle acht Sätze des Gloria auf einem besonderen Motiv, einer charakteristischen Spielfigur, auf und schafft dadurch Ruhe innerhalb der Vielfalt. Chorsätze geraten gelegentlich zu Klangflächen, während das eigentliche musikalische Geschehen dem Orchester anheimfällt, und Blasinstrumente werden obligat und in farbenreichem Wechsel eingesetzt. – Hasse hat seine Messen von 1779, 1780 und 1783 in Venedig ohne Auftrag geschrieben, aber ausdrücklich für die Dresdener Kapelle bestimmt und mit ungewöhnlich vielen Ausführungsanweisungen versehen. Er wußte, was er seinem Orchester abverlangen konnte.

4. Ferdinando P a e r : Die Ouverture zu *Leonora* (Dresden, 1804), bemerkenswert durch die Einbeziehung des Leit- (Personal-) Motivs der Titelgestalt, zeigt eine äußerst moderne Orchestersatztechnik (Führung von Flöte und Fagott im zweifachen Oktavabstand und ähnliche „Registrierungen"). Bereits diese Ouverture macht deutlich, daß Beethoven für Paer genug Respekt aufbrachte, um ihn hinsichtlich seiner eigenen *Leonore* um Rat zu fragen.

5. Francesco M o r l a c c h i : Ouverture zu *La Capricciosa pentita* (Dresden, 1816). Ebenfalls kompositionstechnisch auf der Höhe seiner Zeit, läßt Morlacchi die Streicher singen und die Bläser glänzen – speziell Oboe und Klarinette in virtuosen Passagen (die bei der Wiederholung in der Darbietung der Staatskapelle veritabel ausgeziert werden!). Ein besonders hübscher Einfall: Zu Beginn und auch zu Beginn der Reprise (die sich im weiteren Verlauf nur als Vorbereitung auf einen strettaartigen Schlußteil erweist) hat die Pauke ein Solo, vermutlich zur Charakterisierung der *Capricciosa.*

Mit Morlacchi wird, stilistisch gesehen, die „Klassik" in Dresden schon wieder verlassen. Auch Morlacchi verhilft, gleich seinem Kollegen Weber, in Dresden jener Orchester-„Romantik" zum Durchbruch, die in den reifen Bühnenwerken Naumanns bereits vorbereitet worden war.

AUSWAHL-BIBLIOGRAPHIE ZUM THEMA „ORCHESTERPRAXIS“
(17. bis Mitte 19. Jahrhundert)

erstellt von THOMAS DRESCHER

Eine Bibliographie zum Thema „Orchesterpraxis“ zu erstellen gleicht dem Versuch, das Meer mit der Schöpfkelle leeren zu wollen. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ist das Orchester in den unterschiedlichsten Formen in fast alle Bereiche des öffentlichen und halbprivaten Musiklebens eingedrungen. Nicht einmal die sogenannte Kammermusik blieb davon verschont, wenn man an die zahlreichen Bearbeitungen „großer“ Werke für kleine Besetzungen denkt (Harmoniemusik, Klavier zu vier Händen, Violinduos etc.). Hinzu kommen Faktoren der Ökonomie (mancher weniger vermögende Fürst konnte sich eben nur „Orchester“ in einfacher Besetzung leisten), der Rezeption (welche gesellschaftlichen Konstellationen beeinflußten z.B. Repertoire und Programmgestaltung?), des Raumes (wie wirkt dieser auf Besetzungsgröße, Aufstellung, Tempowahl ein?), und viele andere Aspekte mehr. Das Basler Symposium von 1992 hat gezeigt, daß vor diesem Hintergrund eine Aussage über *die* Orchesterpraxis des 18. Jahrhunderts gar nicht möglich ist. Die damaligen Verhältnisse waren den heutigen gerade entgegengesetzt, in denen die interkontinentale Tournee eines großen Orchesters zum Konzertalltag gehört, und Dirigenten an jedem Ort der Welt mit standardisierten Klangkörpern arbeiten können. Damals reisten die Komponisten oder deren Werke, die sich den spezifischen Bedingungen der Ensembles an den unterschiedlichsten Orten anpassen mußten.

Der Zugang zum Thema „Orchesterpraxis“ hängt sehr von individuellen Fragestellungen ab und kann gleichermaßen in (musik)historische, aufführungspraktische, repertoirebezogene, instrumentenkundliche, soziale, architektonische und andere Bereiche hinein reichen. Die folgende Liste spiegelt spezifische Interessen insofern wider, als sie einerseits aus einer persönlichen Arbeitsbibliographie entstanden ist und andererseits die Referenten der Basler Tagung besonders berücksichtigt hat. Dies nicht zuletzt auch im Hinblick auf die Beiträge dieses Bandes, die aus den damals gehaltenen Vorträgen entstanden sind.

Großes Gewicht in der Auseinandersetzung mit „Orchesterpraxis“ kommt der Mozart-Forschung zu. Das Jahr 1991 hat eine Fülle von Arbeiten zum Werk und den Wirkungsorten des Meisters hervorgebracht, die als Katalysatoren für aufführungspraktische Fragen seiner ganzen Epoche zu betrachten sind.

Ein weiteres wichtiges und kontrovers diskutiertes Thema ist das „Tempo“. Häufig wird gerade dieses Merkmal bei Interpretationen der historisch orientierten Musikpraxis als ohrenfälligster Unterschied zu „herkömmlichen“ Aufführungen empfunden. Man mag sich also deshalb nicht über die angeführten

Titel von Talsma, Wehmeyer, Miehling, Auhagen u.a. wundern, die in dieser Weise zu einem eng angrenzenden Themenkreis gehören.

Eigens hingewiesen sei auf drei frühe Schriften. Am Beginn der systematischen Aufarbeitung der Quellen zur Orchesterpraxis steht Georg Schünemanns „Geschichte des Dirigierens" aus dem Jahr 1913, die auch heute noch von erstaunlicher Aktualität und unschätzbarem Informationswert ist. Im englischsprachigen Bereich bieten die Bücher von Adam Carse (1940, 1948) ähnliche Materialsammlungen für das 18. und frühe 19. Jahrhundert.

Als Primärquellen wurden nur solche Schriften aufgelistet, in denen sich substantielle Beiträge zum Thema fanden.

Das Register sollte möglichst vielseitig benutzbar sein, weshalb ein Titel beispielsweise unter mehreren Sachstichworten, unter Ort und unter Name aufgeführt sein kann. „Instrumente", „Namen" und „Orte" bilden Sammelstichworte, unter denen die jeweiligen Angaben zusammengefaßt zu finden sind. Addenda wurden mit einer Ziffern-Extension („.1" usw.) ins Autorenalphabet eingereiht.

Die Bibliographie wurde im November 1993 abgeschlossen.

PRIMÄRQUELLEN BIS CA. 1850

1 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1798 ff. (Hg. bis 1818: Friedrich Rochlitz), R: Amsterdam 1964–1969.

2 Anonym (? Prof. Spreng, Basel): *Reise in's Concert. Durch einen Vetter des Eidgenossen*, o. O. 1755; abgedruckt bei Paul Meyer, Basels Concertwesen, *Basler Jahrbuch* 1884, 192–211.

3 Anonym: *Wahrheiten, die Musik betreffend. Gerade heraus gesagt von einem teutschen Biedermann*, Frankfurt am Mayn 1777.

4 Anonym: *Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebene öffentliche Musiken, Kirchenmusik, Oper, Concerte und Königliche Kammermusik betreffend*, Halle 1788.

5 Anonym: (wohl Friedrich Rochlitz): „Was soll man von dem Musikdirektor eines Operntheaters verlangen?", *AMZ* 6 (1803–04) Sp. 165–174, 181–187.

6 Anonym: „Zwey Anfragen in Betreff 1) der Bezifferung der Partituren und Symphonien, und 2) der Mensur der musikalischen Instrumente", *AMZ* 4(1801–1802) Sp. 75–77;
„Zur Antwort auf die Fragen über das Nichtbeziffern der Bässe und die erhöhete Stimmung ...; von einem Musiklehrer", *AMZ* 4 (1801–1802) Sp. 93–96.

7 Arnold, Ignaz Ferdinand Kajetan: *Der angehende Musikdirektor; oder die Kunst ein Orchester zu bilden, in Ordnung zu erhalten, und überhaupt allen Anforderungen eines guten Musikdirektors Genüge zu leisten*, Erfurt 1806.

7.1 Beer, Johann: *Musikalische Diskurse*, Nürnberg 1719 [geschrieben 1690]; R: Leipzig 1982, hier besonders:
„Cap. II. Ob eine Capell ohne Zuziehung eines Capellmeisters bestehen könne."
„Cap. III. Was die Summi Directores vor Leute seyn sollen."
„Cap. V. Wie viel Leute zu einer vollständigen Capell erfordert werden."
„Cap. XLVIII. Von dem modo den Tact zu führen."

8 Bremner, Robert: „Some thoughts on performance of concert music", enthalten in: F. G. C. Schetky, „Six Quartettos ... op. VI", London 1777;
kommentierte Edition von Neal Zaslaw in *EM* 7 (1979) 46–57;
Deutsche Übersetzung bei Carl Friedrich Cramer (Hg.), *Magazin der Musik* 1 (1783) 1213–1235.

9 Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich, Italien, Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1772/1773*, übersetzt von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772 und 1773, 3 Bde; R: Kassel etc. 1959; Neuausgabe nach der 2. Auflage, Leipzig 1975.

10 Busby, Thomas: *Concert room and orchestra anecdotes of music and musicians, ancient and modern*, 3 Bde, London 1825.

11 Cramer, Carl Friedrich (Hg.): *Magazin der Musik*, Bd. 1 Hamburg 1783, Bd. 2 Hamburg 1784–1786; R: Hildesheim 1971.

12 Forkel, Johann Nicolaus: „Verzeichnis der besten Kapellen deutscher Höfe", *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig [1782] 123–154;
„Nachtrag zum Verzeichnis der besten Kapellen deutscher Höfe", *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Leipzig [1783] 99–103; R: Hildesheim – New York 1974.

13 Galeazzi, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*, Bd. 1: Rom 1791, Bd. 2: Rom 1796.

14 Gassner, Ferdinand Simon: *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde, Karlsruhe 1844*, R: Straubenhardt 1988.

15 Junker, Carl Ludwig: *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors*, Winterthur 1782; nochmals abgedruckt in Carl Friedrich Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, Bd. 2 (1786) 741–777.

16 Klein, Johann Joseph: *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik*, Gera 1783.

17 Koch, Christoph Heinrich: „Über den Charakter der Solo= und Ripienstimme", Ders. (Hg.), *Journal der Tonkunst*, Erstes Stück (1795) 143–155.

18 Marpurg, Friedrich Wilhelm: „Die Churfürstlich Pfälzische Capell- und Kammermusik zu Mannheim im Jahre 1756", Friedrich Wilhelm Marpurg (Hg.), *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 2 (1756) 567–570.

19 Mattheson, Johann: *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713; R: Hildesheim etc. 1993.

20 _____ *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; R: Kassel etc. 1954.

21 Michaelis, Christian Friedrich: „Aufforderung zur Festsetzung und gemeinschaftlichen Annahme eines gleichen Grundtones der Stimmung der Orchester", *AMZ* 16 (1814) Sp. 772–776.

22 Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756; R: Wien 1922; Leipzig 1956; Frankfurt am Main 1956.

23 _____ „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757", Friedrich Wilhelm Marpurg (Hg.), *Historisch-kritische Beyträge*, Berlin 1757, Bd. 3, 3. Stück, Kap. 1, 183–198.

23.1 Muffat, Georg: Vorreden zu
Florilegium Primum (1695) in DTÖ, Bd. 2 (1894);
Florilegium Secundum (1698) in DTÖ, Bd. 4 (1895);
Armonico Tributo (1682) in DTÖ, Bd. 23 (1904);
Exquisitioris [...] *Selectus Primus* (1701) in DTÖ, Bd. 23 (1904);
Alle Vorreden zusammen: siehe Nr. 164.

24 Petri, Johann Samuel: *Anleitung zur praktischen Musik*, Lauban 1767; R: der 2. Aufl. Leipzig 1782, Giebing 1969.

25 Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; R: der 3. Aufl. Breslau 1789, Kassel etc. 1953.

26 Reichardt, Johann Friedrich: *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Bd. 1 Leipzig und Frankfurt 1774, Bd. 2 Frankfurt und Breslau 1776; R: Hildesheim 1977.

27 _____ *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*, Berlin 1776.

28 _____ „Ueber die musikalische Ausführung (Execution)", ders. (Hg.), *Musikalisches Kunstmagazin* 1 (1782) 153, 203–204.

29 Rellstab, Johann Carl Friedrich: *Ueber die Bemerkungen eines Reisenden die Berlinischen Kirchenmusiken, Concerte, Oper, und Königliche Kammermusik betreffend*, Berlin o. J. [1789].

30 Rochlitz, Fiedrich: „Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer", *AMZ* 2 (1799),
1. Brief: „Die Behandlung der Geister von einigen neuern Komponisten", Sp. 1–5;
2. Brief: „Über die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern", Sp. 12–20;
3. Brief: „Die gewöhnlichen Fehler der Direktoren, welche zugleich Konzertspieler, und der Konzertspieler, welche zugleich Direktoren sind", Sp. 20–22;

4. Brief: „Der Musikdirektor", Sp. 57–63;
5. Brief: „Das Gemisch des Komischen und Ernsthaften in den jetzt gewöhnlichen deutschen Opern", Sp. 161–170.

31 Scaramelli, Giuseppe: *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Triest 1811; siehe auch unter Nr. 82.

32 Triest: „Über reisende Virtuosen", *AMZ* 4 (1801/02) Sp. 737–749, 753–760, 769–775.

33 Unold, Georg von: „Einige Bemerkungen über die Stellung der Orchester und Einrichtung der Musiksäle", *AMZ* 4 (1801–1802) Sp. 782–784.

34 Veracini, Francesco Maria: *Il trionfo della pratica musicale, op. 3* (Manuskript in Florenz, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini).

SEKUNDÄRLITERATUR

35 Allihn, Ingeborg: „Die Stellung der Berliner Hofkapelle in der deutschen Musikentwicklung von 1740 bis 1775", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 8 (1978) 10–14.

36 _____ „Der Einfluß der französischen Aufklärung auf die preußische Königliche Hofkapelle und den Beginn des bürgerlichen Musiklebens in Berlin um 1750", Wolfgang Birtel & Christoph-Hellmut Mahling (Hgg.), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1986, Bd. 2, 172–179.

37 _____ „Musik- und sozialgeschichtliche Überlegungen zum Konzerttyp im Berliner Kreis um 1750", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 20 (1983) 74–77.

38 _____ „Wechselbeziehungen zwischen Besetzungsmöglichkeit, kompositorischem Verhalten und Programmgestaltung ab 1740 im Berliner halböffentlichen und öffentlichen Konzertleben", *BJbHM* 17 (1993), 161–173.

39 Arlt, Wulf: „Beethoven und die ‚historische Praxis'", Friedhelm Döhl (Hg.), *Beethoven '77. Beiträge der Beethoven-Woche 1977*, veranstaltet von der Musik-Akademie Basel, Winterthur 1979, 11–19.

39.1 Arnheim, Amalie: „Zur Geschichte der Liebhaberkonzerte in Berlin im 18. Jahrhundert", *Jahresberichte der Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik*, Berlin 1912/13, 13–18.

40 Arnold, Denis: „‚L'incoronazione di Poppea' and its orchestral requirements", *MT* 104 (1963) 176–178.

41 _____ „Orchestras in eighteenth-century Venice“, *GSJ* 19 (1966) 3–19.

42 _____ „Performing practice“, Denis Arnold & Nigel Fortune (Hgg.), *The New Monteverdi Companion*, London 1985, 319–333.

43 Auhagen, Wolfgang: „Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert“, *AfMw* 44 (1987) 40–57.

44 Badura-Skoda, Eva: „Performance conventions in Beethoven's early works“, Robert Winter & Bruce Carr (Hgg.), *Beethoven, performers, and critics: The international Beethoven congress Detroit 1977*, Detroit 1980, 52–76.

45 Barblan, Guglielmo: „Le orchestre in Lombardia all'epoca di Mozart“, Erich Schenk (Hg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956*, Graz – Köln 1958, 18–21.

46 Bartenstein, Hans: „Die frühesten Instrumentationslehren bis Berlioz“, *AfMw* 28 (1971) 97–118.

47 Bartha, Dénes & László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest – Mainz 1960.

48 Barthélemy, Maurice: „L'orchestre et l'orchestration des œuvres de Campra“, *RM* No. 226 (1955) 97–104.

49 Beat, Janet E.: „Monteverdi and the opera orchestra of his time“, Denis Arnold & Nigel Fortune (Hgg.), *The Monteverdi Companion*, London 1968, 277–305.

49.1 Becker, Heinz: „Ach, wenn wir nur auch Klarinetten hätten“, Peter Girth (Hg.), *Ein Orchester feiert Geburtstag* (Festschrift Düsseldorfer Symphoniker], Düsseldorf 1989, 167–181.

50 Beechey, Gwilym: „Robert Bremner and his thoughts on the performance of concert music“, *MQ* 69(1983) 244–252.

51 Bekker, Paul: *The story of the orchestra*, New York 1936; Deutsch als: *Das Orchester. Geschichte, Komponisten, Stile*, [...] mit einem Schlußkapitel von Clemens Kühn, Kassel 1989.

52 Benoit, Marcelle: *Musique de Cour*, Paris 1971.

53 Besseler, Heinrich: „Sulla disposizione delle masse orchestrali e corali negli ambienti destinati alle esecuzioni profane e religiose nell' età barocca“, *Atti del Terzo Congresso Internazionale di Musica Firenze 1938*, Firenze 1940, 121–129.

54 Biba, Otto: „Die Wiener Kirchenmusik um 1783", *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte* I/2, Eisenstadt 1971, 7–67.

55 _____ „Concert life in Beethoven's Vienna", Robert Winter & Bruce Carr (Hgg.), *Beethoven, performers, and critics: The international Beethoven congress Detroit 1977*, Detroit 1980, 77–93.

56 _____ „Grundzüge des Konzertlebens zu Mozarts Zeit", *MJb* 1976/77, 132–143.

57 _____ „Beispiele für die Besetzungsverhältnisse bei Aufführungen von Haydns Oratorien in Wien zwischen 1784 und 1808", *Haydn-Studien* 4 (1976–80) 94–104.

58 _____ & Wolfgang Schuster (Hgg.): *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht*, Tutzing 1992.

59 _____ „Die Orchestersituation in Wien bis zur Gründung der Wiener Philharmoniker", Otto Biba & Wolfgang Schuster (Hgg.): *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht*, Tutzing 1992, 27–35.

60 Bloom, Peter Anthony: „The public for orchestral music in the nineteenth century", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 251–281.

61 Blum, Klaus: „Bemerkungen Anton Reichas zur Aufführungspraxis der Oper", *Mf* 7 (1954) 429–440.

62 Bockholdt, Rudolf: „Proportion der Tempi und Metamorphose des Tempos im ersten Satz von Beethovens Vierter Symphonie", Thomas Drescher (Hg.), *Capella Antiqua München. Festschrift zum 25jährigen Bestehen*, Tutzing 1988, 127–143.

63 Borrel, Eugène: *Interprétation de la musique française (de Lully à la Revolution)*, Paris 1934; R: 1975.

63.1 _____ „L'Orchestre du Concert spirituel et celui de l'Operà de Paris, de 1751 à 1800 d'après „Les Spectacles de Paris"", *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à P. M. Masson*, Paris 1955, Bd. 2, 9–15.

64 Bouchet, M.-T.: *Storia del Teatro regio di Torino*, Turin 1976.

65 Boyden, David D.: „Dynamics in seventeenth- and eighteenth-century music", *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, Cambridge, Mass. 1957, 185–193.

66 Braun, Joachim: „The sound of Beethoven's orchestra", *Orbis Musicae* 6 (1978) 59–90.

67 Brenet, Michel: *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, Paris 1900, R: New York 1970.

68 Brinkmann, Reinhold: „Kleine ‚Eroica'-Lese", *ÖMZ* 39 (1984) 634–638.

69 Broder, Nathan: „The beginnings of the orchestra", *JAMS* 13 (1960) 147–180.

69.1 _____ „The wind-instruments in Mozart's symphonies", *MQ* 19(1933) 238–259.

70 Brown, A. Peter: *Performing Haydn's „The Creation": Reconstructing the earliest renditions*, Bloomington 1986.

71 Brown, Clive: „The orchestra in Beethoven's Vienna", *EM* 16 (1988) 4–20.

72 _____ „Historical performance, metronome marks and tempo in Beethoven's symphonies", *EM* 19 (1991) 247–258.

73 _____ „String playing practices in the classical orchestra", *BJbHM* 17 (1993), 41–64

74 Broyles, Michael: „Ensemble music moves out of the private house: Haydn to Beethoven", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 97–136.

75 Bryan, Paul R.: „The horn in the works of Mozart and Haydn: Some observations and comparisons", *Haydn-Jb* 9 (1975) 189–255.

76 Busch-Salmen, Gabriele: „Zur sozialen Situation von Musikern im 18. Jahrhundert am Beispiel Mannheims", Karin von Welck & Liselotte Homering (Hgg.), *176 Tage Mozart in Mannheim* [Ausstellungskatalog], Mannheim 1991, 128–139.

77 Butler, Gregory G.: „Instruments and their use: Early times to the rise of the orchestra", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 69–96.

77.1 Buzga, Jaroslav: „Weber als Operndirigent in Prag", *BzMw* 30 (1988) 58–61.

78 Cahn, Peter: „Zur Funktion der Hörner und Trompeten im klassischen Orchestersatz", Peter Cahn (Hg.), *Festschrift Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing 1969, 179–208.

79 Camesi, David: „Eighteenth-century conducting practices", *Journal of Research in Music Education* 18 (1970) 365–376.

80 Carse, Adam: *The orchestra in the XVIIIth century*, Cambridge 1940; R: New York 1969.

81 _____ *The orchestra from Beethoven to Berlioz*, Cambrige 1948.

82 Cavallini, Ivano: „Il ‚Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra' di Giuseppe Scaramelli", *Il Flauto dolce* 17–18 (1988) 54–61.

83 Champigneulle, Bernard: „L'influence de Lully hors de France", *RM* 22 (1946) 26–35.

84 Charlton, David: *Orchestration and orchestral practice in Paris 1789–1810*, Ph. D. Univ. of Cambridge 1973.

85 _____ „Orchestra and image in the late eighteenth century", *PRMA* 102 (1975/76) 1–12.

86 _____ „Orchestra and chorus at the comédie-italienne (opéra-comique) 1755–99", Malcolm Hamrick Brown & Roland John Wiley (Hgg.), *Slavonic and western music. Essays for Gerald Abraham*, Oxford – Michigan 1985, 87–108.

87 _____ „‚A *maître d'orchestre* ... conducts': New and old evidence on french practice", *EM* 21 (1993) 341–353.

87.1 Collins, Michael: „L'orchestra nelle opere teatrali di Vivaldi", *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, Firenze 1988, 285–312.

88 Cooper, Kenneth. & Julius Zsako: „Georg Muffat's observations on the Lully style of performance", *MQ* 53 (1967) 220–245.

89 Cucuel, Georges: *Etudes sur un orchestre au dixhuitième siècle*, Paris 1913

90 Cudworth, Charles: „‚Baptist's Vein' – french orchestral music and its influence, from 1650 to 1750, *PRMA* 83 (1956/57) 29–47.

91 Cyr, Mary: „Basses and basse continue in the orchestra of the Paris opéra 1700–1764", *EM* 10 (1982) 155–170.

91.1 Davis, Shelley: „The orchestra under Clemens Wenzeslaus: music at a late-eighteenth-century court", *JAMIS* 1 (1975) 86–112.

92 Deldevez, Edouard: *De l'art du chef d'orchestre*, Paris 1878.

93 Dragotin, Cvetko: „Instruktion für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach (1805)", Friedrich Wilhelm Riedel & Hubert Unverricht (Hgg.), *Symbolae historiae musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag*, Mainz 1971, 204–209.

94 Drescher, Thomas: „*Die Pracht, dieß schöne Ensemble hat kein Orchester*. Johann Friedrich Reichardt als Leiter der Berliner Hofkapelle", *BJbHM* 17 (1993), 139–160.

95 Dufourcq, Norbert: „Concerts Parisiens et associations de ‚symphonistes' dans les premières années du règne de Louis XIV", *RBM* 8 (1954) 46–57.

96 Duron, Jean: „L'orchestre a cordes français avant 1715, nouveaux problèms: les quintes du violon", *RMl* 70 (1984) 260–269.

97 Edelmann, Bernd: „Händel-Aufführungen in den Akademien der Wiener Tonkünstlersozietät", *Göttinger Händel-Jb* 1 (1984) 172–199.

98 Edgerton, S. A.: *The bass part in Haydn's early symphonies: A documentary and analytical study*, DMA thesis, Cornell University, Ithaca, NY 1989.

99 Edge, Dexter: *The concerto in Vienna, 1770–1791*, Ph. D. University of Southern California 1987.

100 _____ „Mozart's Viennese orchestras", *EM* 20 (1992) 64–87.

101 _____ „Manuscript parts as evidence of orchestral size in the eighteenth-century Viennese concerto", Neal Zaslaw (Hg.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, Ann Arbor (in Vorbereitung).

102 Ehrlich, Cyril: *Music profession in Britain since the eighteenth century*, Oxford 1985.

103 Eisen, Cliff: „Mozart's Salzburg orchestras", *EM* 20 (1992) 89–103.

104 _____ „The orchestral bass part in Mozart's Salzburg keyboard concertos: The evidence of the authentic copies", Neal Zaslaw (Hg.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, Ann Arbor (in Vorbereitung).

105 _____ (Hg.): *Mozart Studies*, Oxford 1991.

106 Eisley, Irving: „Mozart's concertato orchestra", *MJb* 1976/77, 9–20.

107 Engel, Hans, u. a.: „Interpretation und Aufführungspraxis", *MJb* 1968/70, 7–46. [Bericht über ein Colloquium des Zentralinstituts für Mozartforschung Salzburg zu „Problemen der instrumentalen Aufführungspraxis Mozarts und seiner Zeit", darunter die Themen „Blasinstrumente in Mozarts Instrumentalmusik", „Fragen der Besetzung und der Direktion des Orchesters" und „Fragen der Tonhöhe und Ornamentik"]

108 Engländer, Richard: „Aufführungsstil", *Josef Martin Kraus und die Gustavianische Oper*, Leipzig 1943, 31–42.

109 Eppelsheim, Jürgen: *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961.

110 _____ „Die Instrumente", Wolfgang Dömling & Barbara Schwendowius (Hgg.), *Johann Sebastian Bach. Zeit, Leben, Wirken*, Kassel etc. 1976, 127–142.

111 _____ „Beobachtungen am Instrumentarium und Orchester Bachscher Kompositionen aus den beiden letzten Lebensjahren", Christoph Wolff (Hg.), *J. S. Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Perspektiven und Probleme*, Bericht über das wissenschaftliche Symposium anläßlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg 1986, Kassel etc. 1988, 77–83.

112 Fabbri, Mario: „Appunti didattici e riflessioni critique di un musicista preromantico. Le inedite „Annotazioni sulla Musica" di Francesco Maria Veracini", *Quaderni delle Rassegna musicale* 3 (1965) 25–54.

113 Ferguson, Linda Faye: *„Col basso" and „General Bass" in Mozart's keyboard concertos: Notation, performance theory, and practice*, Ph. D. Princeton University 1983.

113.1 _____ „The classical keyboard concerto: Some thoughts on authentic performance", *EM* 12 (1984) 437–445.

114 Fiedler, Jörg: „Dichtung und Wahrheit im Tonsystem des 18. Jahrhunderts. Eine Demontage", *BJbHM* 15 (1991) 149–182.

115 Fink, Brigitte: *Die Geschichte des Kontrabasses und seine Trennung vom Violoncello in der orchestralen Instrumentation*, Regensburg 1974.

116 Finscher, Ludwig (Hg.) *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992.

117 Finson, Jon W.: „Musicology and the rise of the independent orchestra", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 308–335.

118 Forsyth, Michael: *Buildings for music: The architect, the musician, and the listener from the seventeenth century to the present day*, Cambridge etc. 1985.

119 François-Sappey, Brigitte: „Le personnel de la musique royale de l'avènement de Louis XVI à la chute de la monarchie (1774–1792)", *Recherches* 26 (1988–90) 133–172.

120 Gabriel, Wolfgang: „Dirigent und barocke Orchestermusik", *ÖMZ* 22 (1967) 711–721.

121 Galkin, Elliott W.: *A history of orchestral conducting: In theory and practice*, Stuyvesant, NY 1988.

122 Gaus, Armin: *Zum Verständnis der Beethovenschen Metronomzahlen in seinen Symphonien*, Zimmern 1985 (Selbstverlag).

123 Gerlach, Sonja: „Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes", *Haydn-Studien* 5 (1984) 169–183.

124 _____ „Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774", *Haydn-Studien* 4 (1976) 35–48.

125 _____ „Over de originele bezetting van Haydn's symfonieen", *Huismuziek* 81, H. 5 (1981) 10–13, H. 6 (1981) 7–10.

126 Gerstenberg, Walter: „Authentische Tempi für Mozarts „Don Giovanni"?", *MJb* 1960/61, 58–61.

126.1 Gleich, Clemens von: „Die frühesten Quellen zur Temponahme bei Mozart", *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 35 (1987), 106–114.

127 Glogau, Hans-Ulrich: *Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthäuser*, Hildesheim 1990 (Studien zur Kunstgeschichte 54).

128 Glover, Jane: „Mozart's orchestral music on record", *EM* 20 (1992) 267–273.

129 Goebel, Reinhard: „Fragen der instrumentalen Solo- und Ensemblepraxis Bachs", Christoph Wolff (Hg.), *J. S. Bachs Spätwerk und dessen Umfeld*, Bericht über das wissenschaftliche Symposium anläßlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg 1986, Kassel etc. 1988, 84–94.

130 Goertzen, Chris: „Compromises in orchestration in Mozart's coronation concerto", *MQ* 75 (1991) 148–173.

130.1 Goldschmidt, Hugo: „Das Cembalo im Orchester der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", Hermann Kretzschmar (Hg.), *Festschrift zum 90. Geburtstage ... Rochus Freiherrn von Liliencron*, Leipzig 1910, 87–92.

131 Gore, Richard Taylor: *The instrumental works of Georg Muffat*, Ph. D. University of Rochester 1955.

132 Groce, Nancy: „Technical development of musical instruments: Strings", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 137–151.

133 Groman, Mary Alyce: *The Mannheim orchestra under the leadership of Christian Cannabich*, Ph. D. University of California, Berkeley 1979.

134 Gülke, Peter: „Im Anfang schon so viel Vollendung. Aspekte zur Entwicklung des klassischen Orchesters", *ÖMZ* 39 (1984) 353–358.

135 Haas, Robert M.: „Zur Frage der Orchesterbesetzungen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts", *Bericht über den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft*, Wien 1909, Wien 1909, 159–167.

135.1 _____ „Über das Wiener Dilettantenkonzert 1782", Hellmut Federhofer (Hg.), *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*, Wien – Wiesbaden 1960, 77–80.

136 Hansell, Sven: „Orchestral practice at the court of Cardinal Pietro Ottoboni", *JAMS* 19 (1966) 398–403.

137 Harich, Janos: „Das Haydn-Orchester im Jahr 1780", *Haydn-Jb* 8 (1971) 5–52.

138 Harnoncourt, Nikolaus: „Gedanken eines Orchestermusikers zu einem Brief von Mozart", ders., *Musik als Klangrede*, Salzburg 1982, 264–268.

139 _____ „Mozarts chiaro-oscuro Orchesterbesetzungen", ders., *Der musikalische Dialog*, Salzburg 1984, 117–126.

140 _____ „Gedanken zu ‚Allegro' und ‚Andante' bei Mozart", ders., *Der musikalische Dialog*, Salzburg 1984, 127–137.

141 Harris, Simon: „Lully, Corelli, Muffat and the eighteenth-century string body", *ML* 54 (1953) 197–202.

142 Harris-Warrick, Rebecca: „From score into sound: Questions of scoring in Lully's ballets", *EM* 31 (1993) 355–362.

143 Heartz, Daniel: „Nicolas Jadot and the building of the Burgtheater", *MQ* 68 (1982) 1–31.

144 Heister, Hans-Werner: *Beiträge zur Theorie des Konzerts. Untersuchungen zu Publikum, Rezeptionsweise und Ästhetik des Konzertwesens*, Diss. TU Berlin 1977.

145 _____ *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983, 2 Bde.

146 Hell, Helmuth: *Die Neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora – L. Vinci – G. B. Pergolesi – L. Leo – N. Jommelli*, Tutzing 1971.

147 _____ „Das Fürsterzbischöfliche Hoftheater zu Salzburg (1775–1803)", *ÖMZ* 30 (1975) 351–363.

148 _____ „Mozart und das Theater am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof", *MJb* 1978/79, 144–148.

149 _____ „Bürgerliche Musikkultur des 18. Jahrhunderts am Beispiel der Stadt Salzburg", Wilhelm Rausch (Hg.), *Städtische Kultur in der Barockzeit*, Linz 1982, 151–157.

149.1 Heller, Karl: „Zwei ‚Vivaldi-Orchester' in Dresden und Venedig", *Studien zur Aufführungspraxis* H.8 (1979) 56–63.

149.2 Herz, Gerhard: „Concertists and ripienists: An old performance problem revisited", *American choral review* 29/H.3–4 (1987) 35–51.

149.3 Hilmera, Jiří: „Die Aufstellung des Opernorchesters im Theaterraum der Barockzeit", *Maske und Kothurn* 16/1 (1970) 60–71.

150 Hintermaier, Ernst: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. Salzburg 1972 (mschr.).

151 Hizer, Lynn J.: *Instrumental performance practice according to Johann Samuel Petri's „Anleitung zur praktischen Musik"*, Ph. D. Washington University at St. Louis, 1987.

152 Höft, Brigitte: *Mannheimer Schule: Schriften – Schallplatten – Noten – Bilddokumente*, Mannheim 1984.

153 Holman, Peter: „Reluctant continuo", *EM* 9(1981) 75–78.

153.1 _____ *Four and twenty fiddlers: The violin at the English court 1540–1690*, Oxford 1993.

154 Holoman, D. Kern: „The emergence of the orchestral conductor in Paris in the 1830s", Peter Anthony Bloom (Hg.), *Music in Paris in the eighteen-thirties*. Proceedings of the conference held at the Smith College, Northhampton, Mass. (1982), Stuyvesant 1987, 374–430.

155 Horneffer, Jacques: „Gaspard Fritz, Nicolas Scherrer: Deux symphonistes et l'orchestre de Genève, 1740–1780", *Schweizer Jb. für Musikwissenschaft*, NF 10 (1990) 103–117.

156 Houle, George: „The orchestra", ders. (Hg.), *Le ballet de fâcheaux: Beauchamp's music for Moliere's comedy*, Bloomington 1991, 9–10.

157 Houtchens, Alan: „Romantic composers respond to challenge an demand", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 169–190.

158 Hughes, Rosemary: „The Haydn orchestra", *MT* 93 (1952) 299–301.

159 Jander, Owen: „Concerto grosso instrumentation in Rome in the 1660's and 1670's", *JAMS* 21(1968) 168–180.

160 Jensen, Luke: „The emergence of the modern conductor in the 19th-century Italian opera", *PPR* 4 (1991) 34–63.

161 Johnson, Douglas: „Music for Prague and Berlin: Beethoven's concert tour of 1796", Robert Winter & Bruce Carr (Hgg.), *Beethoven, performers, and critics: The international Beethoven congress Detroit 1977*, Detroit 1980, 24–40.

162 Kelly, Thomas F.: „‚Orfeo da camera': Estimating performing forces in early opera", *HP* 1 (1988) 3–9.

163 Kleefeld, Wilhelm: „Das Orchester der Hamburger Oper 1678–1738", *SIMG* 1 (1899/1900) 219–289.

164 Kolneder, Walter: *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strasbourg–Baden Baden 1970 (Sammlung Musikwissenschaftlicher Arbeiten 50).

164.1 _____ „Die Orchesterkultur im 18. Jahrhundert. Die klassische Sinfonie", ders., *Das Buch der Violine*, Zürich [4]1989, 348–352.

165 Koury, Daniel J.: *Orchestral performance practices in the nineteenth century: Size, proportions, and seating*, Ann Arbor, MI 1987 (Studies in Musicology 85).

166 Kunze, Stefan et al. (Hg.): *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987.

167 Kunze, Stefan: *Sinfonie und Suite*, Laaber 1988 (Handbuch der musikalischen Gattungen 1).

168 Lacroix, Yves: „L'orchestre des électeurs de Trèves au XVIIIe siècle", *RM* 9 (Nov. 1927) 38–42; (Dez. 1927) 130–135.

169 La Gorce, Jérôme de: „L'Académie Royale de Musique en 1704, d'après des documents inédites conservés dans les Archives Nationales", *RMl* 65 (1979) 160–191.

170 _____ „Some notes on Lully's orchestra", John Hajdu Heyer (Hg.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque: Essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge etc. 1989, 99–112.

171 _____ „L'orchestre de l'opéra et son évolution de Campra à Rameau", *RMl* 76 (1990) 23–43.

172 Lambert, Barbara: „Technical developement of musical instruments: Brass", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 153–167.

173 Landmann, Ortrun: „Die Stellung Dresdens innerhalb der europäischen Musikzentren während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 8 (1979) 47–55.

174 _____ „Dresden, Johann Georg Pisendel und der ‚deutsche Geschmack'", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 13 (1981) 20–34.

175 _____ „Französische Elemente in der Musikpraxis am Dresdner Hof des 18.Jahrhunderts", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 16 (1982) 48–57.

176 _____ „Einige Überlegungen zu den Konzerten ‚nebenamtlich' komponierender Dresdner Hofmusiker in der Zeit von 1715 bis 1763", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 20 (1983) 57–73.

177 _____ „Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek", Friedrich Lippmann (Hg.), *Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit*, Colloquium Siena 1983, Laaber 1987 (AnMc 25) 459–494.

178 _____ „The Dresden Hofkapelle during the lifetime of Johann Sebastian Bach", *EM* 17 (1989) 17–30.

179 _____ „Die Dresdner Hofkapelle zur Zeit Johann Sebastian Bachs", *Concerto* 7, Nr. 51 (1990) 7–16.

180 _____ „Die Entwicklung der Dresdener Hofkapelle zum „klassischen" Orchester. Ein Beitrag zur Definition dieses Phänomens", *BJbHM* 17 (1993), 175–190.

181 Landon, H. C. Robbins: *The preclassical symphony*, London 1956.

182 _____ *Haydn: Chronicle and works*, London 1976 ff.

183 _____ „Haydn als Opernkomponist und Kapellmeister", *Joseph Haydn in seiner Zeit* (Ausstellungskatalog Eisenstadt 1982), Eisenstadt 1982, 249–254.

184 _____ *Mozart: The golden years 1781–1791*, o. O. 1989.

185 _____ *1791 – Mozart's last year*, London 1988 (Deutsch als: *1791 – Mozarts letztes Jahr*, Düsseldorf 1988).

186 Larsen, Jens Peter: „Zur Bedeutung der ‚Mannheimer Schule'", Heinrich Hüschen (Hg.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1962, 303–309.

186.1 _____ „‚Zuletzt wurde eine Haydn-Symphonie gespielt ... ‘“, *ÖMZ* 42 (1987) 84–87.

187 Lawrence, William John: „The english theatre orchestra: Its rise and early characteristics“, *MQ* 3 (1917) 9–27

188 Le Huray, Peter: „Bachs's Ouvertüre in D, BWV 1068“, ders., *Authenticity in performance: Eighteenth-century case studies*, Cambridge 1990, 70–81.

189 _____ „Haydn's ‚Drum Roll‘ symphony in E flat, no. 103", ders., *Authenticity in performance: Eighteenth-century case studies*, Cambridge 1990, 149–163.

190 Lemaître, Edward: „L'orchestre dans le théâtre lyrique français chez les continuateurs de Lully (1687–1715)“, *Recherches* 26 (1988–90) 83–131.

191 Levy, Janet M.: „Texture as sign in classic and early romantic music“, *JAMS* 35 (1982) 482–531.

192 Lichtenhahn, Ernst: „Musik und Raum. Gesellschaftliche und ästhetische Perspektiven zur Situation um 1800“, Marietta Morawska-Büngeler (Hg.), *Musik und Raum*, Mainz etc. 1989 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 30) 8–19.

193 Lièbert, Georges (Hg.): *L'art du chef d'orchestre*, [Texte von Hector Berlioz, Richard Wagner, Felix Weingartner, Bruno Walter, Chales Munch], Paris 1988.

194 Lopriore, Cecilia: „I fiati nelle orchestre romane tra sei e settecento“, *Bolletino di Aulos* 4/H. 2 (1990) 78–82.

194.1 Macdonald, Hugh John: „To repeat or not to repeat?“, *PRMA* 111 (1984–85), 121–138.

194.2 _____ „Repeats in Mozart's instrumental music“, Dietrich Berke & Harald Heckmann (Hgg.), *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, Kassel 1989, 119–127.

195 Mahling, Christoph-Hellmut: „Mozart und die Orchesterpraxis seiner Zeit“, *MJb* 1967, 229–243.

196 _____ „Orchester, Orchesterpraxis und Orchestermusiker zur Zeit des jungen Haydn (1740–1770)“, Vera Schwarz (Hg.), *Der junge Haydn*. Bericht der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Auf-

führungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1970, Graz 1972 (Beiträge zur Aufführungspraxis 1) 98–113.

197 _____ „Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland", Walter Salmen (Hg.), *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel etc. 1971, 103–136.

198 _____ *Orchester und Orchestermusiker in Deutschland von 1700 bis 1850*, Habilitationsschrift Saarbrücken 1972 (mschr.).

199 _____ „The composition of the orchestra in Haydn's time", Jens Peter Larsen & Howard Serwer & James Webster (Hgg.), *Haydn Studies*. Proceedings of the International Haydn Conference, Washington D.C. 1975, New York – London 1981, 188–190.

200 _____ „Size of the orchestra", Jens Peter Larsen & Howard Serwer & James Webster (Hgg.), *Haydn Studies*. Proceedings of the International Haydn Conference, Washington D.C. 1975, New York – London 1981, 242–244.

200.1 _____ „Klangbalance und Aufführungsraum", *ÖMZ* 42 (1987) 88–91.

201 _____ „Con o senza Fagotto? Bemerkungen zur Besetzung der ‚Bassi' (1740 bis ca. 1780)", Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Florilegium Musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Tutzing 1988, 197–207.

202 _____ „ ‚Hier ist aber das Orchestre zum Frais Kriegen'. Bemerkungen zu Mozarts klanglicher Erfahrungswelt", Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.), *Die Klangwelt Mozarts* [Ausstellungskatalog], Wien 1991, 39–45.

203 Malloch, William: „Carl Czerny's metronome marks for Haydn and Mozart symphonies", *EM* 16 (1988) 72–82.

204 _____ Bach and the French ouverture, MQ 75 (1991) 174–197.

205 Mangsen, Sandra: „Corelli, Muffat, and the ‚colossal' orchestra in seventeenth-century Rome", paper delivered at the Canadian University Music Society, Montreal, 2 June 1985.

206 Martin, David: „An early metronome", *EM* 16 (1988) 90–92.

207 Marty, Jean-Pierre: *The tempo indications of Mozart*, Yale 1988, Yale University Press.

208 _____ „Mozart's tempo indications and problems of interpretation", R. Larry Todd & Peter Williams (Hgg.), *Perspectives on Mozart performance*, Cambridge 1991, 55–73.

209 Marx, Hans Joachim: „Die ‚Giustificazioni della Casa Pamphilj' als musikgeschichtliche Quelle", *Studi musicali* 21 (1983) 121–187.

210 _____ „Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli", *AnMc* 5 (1968) 104–177.

211 Masson, Paul-Marie: *L'Opéra de Rameau*, Paris 1930 [Kap. IV, 511–549 „Instrumentation et Orchestration"]

212 McLamore, Laura Alyson: *Symphonic conventions in London's concert rooms, circa 1755–1790*, Diss. Univ. of California, Los Angeles 1991.

213 McVeigh, Simon W.: *The violinist in London's concert life 1750–1784: Felice Giardini and his contemporaries*, Ph. D. Diss. Oxford Univ. 1980.

214 _____ „The professional concert and rival subscription series in London, 1783–1793", *Research Chronicle* 22 (1989) 1–135.

214.1 Mendel, Arthur: „Pitch in western music since 1500: A re-examination", *AMl* 50 (1978) 1–93.

214.2 Meucci, Renato: „Osservazioni del M° Francesco Antonio Biscottini sull' orchestra scaligera del 1846", *Flauto dolce* 17–18 (1987–88) 41–44.

215 Meyer, Jürgen: „Raumakustik und Orchesterklang. Zur Aufführungspraxis der Sinfonien Joseph Haydns", Marietta Morawska-Büngeler (Hg.), *Musik und Raum*, Mainz etc. 1989 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 30) 20–39.

216 Michtner, Otto: *Das alte Burgtheater als Opernbühne von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*, Wien 1970 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 3, H. 1).

216.1 Miehling, Klaus: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1993.

217 Milliot, Sylvette: „L'orchestre de l'opéra de Rameau", *Rameau. Le Coloris Instrumental* [Ausstellungskatalog des Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique], Paris 1983, 39–51.

217.1 _____ „Rameau et l'orchestre de l'Académie Royale de Musique d'après les exemplaires des répétitions de ses opéras", Jérôme de la Gorce (Hg.), *Jean-Philippe Rameau* [Kongreßbericht Dijon 1983], Paris-Genève 1986, 201–208.

218 Mishkin, Henry C.: „Incomplete notation in Mozart's piano concertos", *MQ* 61 (1975) 345–359.

219 Morche, Gunther: „Corelli und Lully. Über den Nationalstil", *Nuovi Studi Corelliani* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 4), Florenz 1978, 65–79.

220 Morrow, Mary Sue: *Concert life in Haydn's Vienna: Aspects of a developing musical and social institution*, New York 1988.

221 Münster, Robert: „Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien W. A. Mozarts?", *MJb* 1962/63, 185–119.

222 _____ „Das Münchner Idomeneo-Orchester von 1781", Rudolph Angermüller & Robert Münster (Hgg.), *Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog*, München 1981 (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge 24) 106–121.

223 _____ „Johann Anton Fils und das Mannheimer Orchester", Klaus Walter Littger (Hg.), *Johann Anton Fils (1733–1760). Ein Eichstätter Komponist der Mannheimer Schule*, (Ausstellungskatalog Eichstätt 1983), Tutzing 1983, 33–46.

224 Myers, Herbert W.: „Orchestral bowing technique", George Houle (Hg.), *Le ballet de fâcheaux: Beauchamp's music for Moliere's comedy*, Bloomington 1991, 11–25.

224.1 Nectoux, Jean-Michel: „Trois orchestres parisiens en 1830: L'Académie Royale de Musique, Le Théâtre-Italien et la Société des Concerts du Conservatoire", Peter Anthony Bloom (Hg.), *Music in Paris in the eighteen-thirties*. Proceedings of the conference held at the Smith College, Northhampton, Mass. (1982), Stuyvesant 1987, 471–507.

225 Nettel, Reginald: *The orchestra in England: A social history*, London 1946.

226 NN: „Early orchestras: Some contemporary accounts", *GSJ* 1 (1948) 27.

227 Nösselt, Hans-Joachim: *Ein ältest Orchester (1530–1980). 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980.

228 Pecman, Rudolf: „Aktuelle Forschungsprobleme zum Thema „Mannheimer Schule"", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 28 (1986) 32–36.

229 Pelker, Bärbel: „Mannheim – Station einer Reise. W. A. Mozart und die Mannheimer Hofkapelle", Karin von Welck & Liselotte Homering (Hgg.), *176 Tage W. A. Mozart in Mannheim* (Ausstellungskatalog), Mannheim 1991, 50–57.

230 _____ „Musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim", Ludwig Finscher (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, 49–58.

231 Peyser, Joan (Hg.): *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986.

232 Pfeiffer, Rüdiger: „Der französische, insbesondere Lullysche Orchesterstil und sein Walten in der deutschen Musikkultur des ausgehenden 17. Jahrhunderts", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 16 (1981) 15–21.

233 Pierre, Constant: *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790*, Paris 1975.

234 Pilková, Zdenka: „Die Entwicklung des Instrumentariums der Prager Theaterorchester im 18. Jahrhundert", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 19 (1982) 70–75.

235 Pincherle, Marc: „L'interpretazione orchestrale di Lulli", G. Barbera (Hg.), *L'orchestra*, Firenze 1954, 139–152.

236 Pirker, Michael: „Die Türkische Musik und Mozarts ‚Entführung aus dem Serail'", Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.), *Die Klangwelt Mozarts*, [Ausstellungskatalog], Wien 1991, 133–148.

237 _____ „Pictoral documents of the music bands of the Janissaries (Mehter) and the austrian military music", *RIdIM Newsletter*, 15/2 (1990) 2–12.

238 Poulin, Pamela L.: „A view of eighteenth-century musical life and training: Anton Stadler's ‚Musick Plan' ", *ML* 71 (1990) 215–224.

239 Prota-Giurleo, Ulisse: *Le grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel Settecento (da documenti inediti)*, Neapel 1927.

240 Prout, Ebenezer: „The orchestra in 1800 and in 1900", *Monthly Musical Record* 26 (1896) 25–31.

241 _____ „The proper balance of chorus and orchestra", *Monthly Musical Record* 31 (1901) 26–27, 51–53.

242 Prunières, Henry: „Les petits violons de Lully", *L'echo musicale*, 5/4 (30.4.1920) 125–131.

242.1 Quetin, Laurine: „Du maître de chapelle au chef d'orchestre", *Musical. Revue du théâtre musical de Paris – Chatelet – L'orchestre* 7 (Juin 1988) 88–95.

243 Quoy-Bodin, Jean-Luc: „L'Orchestre de la Société Olympique en 1786", *RMl* 70 (1984) 95–107.

244 Rauchhaupt, Ursula von (Hg.): *Das Orchester*, Hamburg 1972.

245 Reese, William Heart: *Grundsätze und Entwicklung der Instrumentation in der vorklassischen und klassischen Symphonie*, Diss. Berlin 1939.

246 Reimer, Erich: „Die Polemik gegen das Virtuosenkonzert im 18. Jahrhundert. Zur Vorgeschichte einer Gattung der Trivialmusik", *AfMw* 30 (1973) 236–244.

247 _____ Artikel „Virtuose", *HMT* (1972).

248 Rifkin, Joshua: „Bach's orchestra", *EM* 14 (1986) 566–567.

249 _____ „More (and less) on Bach's orchestra", *PPR* 4 (1991) 5–13. [Replik auf Nr. 274]

249.1 Rönnau, Klaus: „Beobachtungen zur colla-parte-Führung des Orchesters in den vierstimmigen Choralsätzen der Kantaten Johann Sebastian Bachs", Thomas Kohlhase & Volker Scherliess (Hgg.), *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 1978, 240–254.

250 Rohrer, Katherine T.: „The orchestra in opera and ballet", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 308–335.

251 Rose, Gloria: „Agazzari and the improvising orchestra", *JAMS* 18 (1965) 382–393; Korrekturen: *JAMS* 22 (1969) 141–142.

251.1 Rudolf, Max: „The metronome indications in Beethoven's symphonies", *Conductor's Guild Journal* 1 (1980) 1–13.

252 Rummenhöller, Peter: *Die musikalische Vorklassik*, Kassel etc. 1983.

253 Sadie, Stanley: „Concert life in eighteenth-century England", *PRMA* 58 (1958/59) 17–30.

254 Sadler, Graham: „The role of the keyboard continuo in French opera 1673–1776", *EM* 8 (1980) 148–157.

255 _____ „Rameau and the orchestra", *PRMA* 108 (1981/82) 47–68.

256 _____ „Rameau's singers and players at the Paris opéra: a little-known inventory of 1738", *EM* 11 (1983) 453–467.

257 Salmen, Walter: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988.

258 Sandgruber, Roman: „Wirtschaftsentwicklung, Einkommensverteilung und Alltagsleben zur Zeit Haydns", Gerda Mraz & Gottfried Mraz & Gerald Schlag (Redaktion), *Joseph Haydn in seiner Zeit*, Eisenstadt 1982, 72–90.

259 Schatz, W.: *Die Zünfte der Spielleute und die Organisation der Orchestermusiker in Deutschland*, Rechts- und staatswissenschaftl. Diss, Greifswald 1921; Teildruck Anklam 1921.

260 Scherchen, Hermann: „Gibt es einen besonderen Aufführungsstil vorklassischer Musik?", *Programmheft des „Musica Viva"-Orchesters Wien vom 27.Feb.1938* mit Werken von J. S. Bach; wieder abgedruckt in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 1 (Schriften 1), Berlin etc. 1991, 100–104.

261 Scherpereel, Joseph: *L'orchestre et les instrumentalistes de la „Real Camera" à Lisbonne de 1764 à 1834*, Lisbonne 1985.

262 Schiedermair, Ludwig: „Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Adelskapellen", *SIMG* 9 (1907/08) 83–130.

263 Schindler, Otto G.: „Das Publikum des Burgtheaters in der Josephinischen Ära. Versuch einer Strukturbestimmung", Margret Dietrich (Hg.), *Das Burgtheater und sein Publikum*, Wien 1976, 11–45.

264 Schleuning, Peter: *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Hamburg 1984.

265 Schmid, Manfred Herrmann: *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing 1976

266 _____ „Zur Mitwirkung des Solisten am Orchester-Tutti bei Mozarts Konzerten", *BJbHM* 17(1993) 89–112.

267 Schneider, Herbert: *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*, Tutzing 1982.

268 _____ „Unbekannte Handschriften der Hofkapelle in Hannover. Zum Repertoire französischer Hofkapellen in Deutschland", Wolfgang Birtel & Christoph-Hellmut Mahling (Hgg.), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1986, Bd. 2, 180–194.

269 _____ „The Amsterdam editions of Lully's orchestral suites", John Hajdu Heyer (Hg.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French baroque: Essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge etc. 1989, 113–130.

270 _____ „Der Zuschauerraum des Burgtheaters im 18. Jahrhundert", *Maske und Kothurn* 22 (1976) 20–53.

271 Schreiber, Ottmar: *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, Berlin 1938 (Neue Deutsche Forschungen, Bd. 177).

272 Schroeder, David P.: *Haydn and the enlightment: The late symphonies and their audience*, Oxford 1990.

273 Schünemann, Georg: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913; R: Hildesheim etc. 1987.

274 Schulze, Hans-Joachim: „Johann Sebastian Bach's Orchestra: Some unanswered questions", *EM* 17 (1989) 3–15 [bezieht sich auf Nr. 248].

274.1 _____ „Zu Fragen des Tempos in den Orchesterwerken Johann Sebastian Bachs", *Studien zur Aufführungspraxis* H. 4 (1977) 88–89.

275 Schwab, Heinrich W.: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971 (Musikgeschichte in Bildern Bd. IV, Lieferung 2) [mit ausführlicher Bibliographie].

276 _____ „Von unsichtbaren Orchestern und verdunkelten Hörräumen. Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des Konzertsaals [I]", *Das Orchester* 39/H. 1(1991) 2–7.

277 _____ „Vom ‚Beifall' im Konzert. Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des Konzertsaals (II)", *Das Orchester* 39/H. 4 (1991) 399–405.

278 _____ „Vom Auftreten des Virtuosen. Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des Konzertsaals (III)", *Das Orchester* 39/H. 12 (1991) 1358–1363.

279 Seedorf, Thomas: „Orchestermusik", Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11) 341–359.

280 Seefrid, Gisela: *Die Airs de danse in den Bühnenwerken von Jean-Philippe Rameau*, Wiesbaden 1969 (Neuere Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 2) [Kap. VII, 165–204 „Das Orchester Jean-Philippe Rameaus"; Kap. VIII, 205–208 „Dynamik"].

281 _____ „The Viennese court orchestra in the time of Caldara", Brian W. Pritchard (Hg.), *Antonio Caldara: Essays on his life and times*, Aldershot 1987, 117–151.

282 Seifert, Herbert: „Wiener Orchester in Barock und Klassik", Otto Biba & Wolfgang Schuster (Hgg.): *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht*, Tutzing 1992, 11–26.

283 Selfridge-Field, Eleanor: „Italian oratorio and the baroque orchestra", *EM* 16 (1988) 506–513.

284 Shrock, Denis: „Aspects of performance practice during the classical era", Gordon Paine (Hg.) *Five centuries of choral music: Essays in honour of Howard Swan*, Stuyvesant, NY 1988, 281–322.

285 Sisman, Elaine R.: „The main forms of orchestral music", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 283–307.

286 Smithers, Don L.: „Mozart's orchestral brass", *EM* 20 (1992) 254–265.

287 Somfai, László: „Haydn at the Esterházy court", Neal Zaslaw (Hg.), *The Classical Music* (Man & Music), London 1989, 268–292.

288 Spitzer, John: „The birth of the orchestra in Rome – an iconographic study", *EM* 19 (1991) 9–27.

289 _____ „Players and parts in the 18th-century orchestra", *BJbHM* 17 (1993), 65–88.

290 Spitzer, John & Neal Zaslaw: „Improvised ornamentation in eighteenth-century orchestras", *JAMS* 39 (1986) 524–577.

291 Staehelin, Martin: Artikel „Orchester", *HMT* (1981).

292 Stauffer, George B.: „The modern orchestra: A creation of the late eighteenth century", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 37–68.

293 Stern, Isaac (chairman): *The evolution of the symphony orchestra: History, problems and agendas*, London 1990.

294 Stevens, Denis: „Why conductors? Their role and the idea of fidelity", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 227–249.

295 Stockigt, Janice: „Zelenka and the Dresden court orchestra 1735 – a study", *Studies in Music* 1987, 69–86.

296 Stowell, Robin: *Violin technique and perfomance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, Cambridge 1985.

297 _____ „‚Good execution and other skills': the role of the concertmaster in the late 18th century", *EM* 16 (1988) 21–33.

298 Sutter, Milton: „Francesco Galeazzi on the duties of the leader or concertmaster", *The Consort* 22 (1976) 185–192.

299 Szàsz, Tibor: „Figured bass in Beethoven's ‚Emperor' concerto: Basso continuo or orchestral cues", *Early Keyboard Journal* 6 (1988) 5–71.

300 Talsma, Willem Retze: „Einige kritische Skizzen zur heutigen Aufführungspraxis des Beethovenschen Werkes", Friedhelm Döhl (Hg.), *Beethoven '77. Beiträge der Beethoven-Woche 1977, veranstaltet von der Musik-Akademie Basel*, Winterthur 1979, 115–126.

301 Tank, Ulrich: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Regensburg 1981.

302 Temperley, Nicholas: „Haydn's tempos in *The Creation*", *EM* 19 (1991) 235–245.

303 Térey-Smith, Mary: „Orchestral practice in the Paris opéra (1690–1764), and the spread of French influence in Europe", *StMl* 31 (1989) 81–159.

304 Terry, Charles Sanford: *Bach's orchestra*, London 1932 (mehrere R:).

305 Thieme, Carl: *Der Klangstil des Mozartorchesters*, Diss. Phil., Leipzig 1936.

306 Todd, R. Larry: „Orchestral texture and the art of orchestration", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 191–226.

307 Toff, Nancy: „Technical developement of musical instruments: Woodwinds", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 137–151.

308 van der Meer, John Henry: „Die Verwendung der Blasinstrumente im Orchester bei Haydn und seinen Zeitgenossen", Vera Schwarz (Hg.), *Der junge Haydn*. Internationale Arbeitstagung des Instituts für Aufführungspraxis, Graz 1970, Graz 1972 (Beiträge zur Aufführungspraxis 1) 202–220.

309 Veit, Joachim: „Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim", Ludwig Finscher (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, 177–195.

310 Vignal, Marc: „Französische Orchestertradition", Otto Biba & Wolfgang Schuster (Hgg.): *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht*, Tutzing 1992, 75–81.

311 Weaver, Robert L.: „The consolidation of the main elements of the orchestra: 1470–1768", Joan Peyser (Hg.), *The orchestra: Origins and transformations*, New York 1986, 1–35.

312 Webster, James: „On the absence of keyboard continuo in Haydn's symphonies", *EM* 18 (1990) 599–608.

313 Wehmeyer, Grete: *Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren. Mozart und die Geschwindigkeit*, Hamburg 1990.

313.1 Weingartner, Felix: „On the performance of the symphonies of Mozart (1923)", [Übersetzung und Edition von Theodore Albrecht], *Journal of the Conductors' Guild* 6 (1985) 66–78.

314 Welck, Karin von & Lieselotte Homering (Hgg.): *176 Tage W. A. Mozart in Mannheim* [Ausstellungkatalog des Reiß-Museum der Stadt Mannheim], Mannheim 1991.

315 Wiesend, Reinhard: „Zum Gebrauch des Crescendos in der italienischen Oper um 1750 (Baldassare Galuppi)", Roland Würtz (Hg.), *Mannheim und Italien* (Mannheimer Kolloquium 1982), Mainz 1984, 150–161.

315.1 Williams Gartrell, Judith L., *Hector Berlioz as conductor*, DMA doc., Univ. of Washington 1987.

316 Winter, Robert & Bruce Carr (Hg.): *Beethoven, performers, and critics: The international Beethoven congress Detroit 1977*, Detroit 1980.

317 Winternitz, Emanuel: „The evolution of the baroque orchestra", *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 12 (1954) 258–275.

318 Wolf, Eugene K.: „On the origins of the Mannheim symphonic style", *Studies in musicology in honor of Otto E. Albrecht*, Kassel 1980, 197–239

319 _____ „Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stiles", Roland Würtz (Hg.), *Mannheim und Italien* (Mannheimer Kolloquium 1982), Mainz 1984, 41–65.

320 _____ „The Mannheim Court", Neal Zaslaw (Hg.), *The Classical Era* (Man & Music), London 1989, 213–239.

321 _____ „On the composition of the Manneim orchestra, ca. 1740–1778", *BJbHM* 17 (1993), 113–138.

321.1 Wolf, Werner: „Von Zeitmaß und Klang. Zur Interpretation von Orchesterwerken des 18. und 19. Jahrhunderts", *Musik und Gesellschaft* 36 (1986) 236–241.

322 Wolff, Christoph: „Aspects of instrumentation in Mozart's orchestral music", *L'interprétation de la musique classique de Haydn à Schubert: Colloque international, Evry 1977*, Paris 1980, 37–43.

323 _____ „Über kompositionsgeschichtlichen Ort und Aufführungspraxis der Klavierkonzerte Mozarts", *MJb* 1986, 90–92.

324 Wolff, Helmuth-Christian: *Oper, Szene und Darstellung 1600–1900*, Leipzig 1968 (Musikgeschichte in Bildern, Band IV, Lieferung 1).

325 Wolschke, Martin: *Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester*, Regensburg 1981.

326 Wood, Caroline: „Orchestra and spectacle in the tragédie en musique 1673–1715: Oracle, *sommeil* and *tempête*", *PRMA* 108 (1981/82) 25–46.

327 Würtz, Roland (Hg.): *Mannheim und Italien. Zur Vorgeschichte der Mannheimer*, Mainz 1984.

328 Würtz, Roland: *Verzeichnis und Ikonographie der kurpfälzischen Hofmusiker zu Mannheim nebst darstellendem Theaterpersonal 1723–1803*, Wilhelmshaven 1975.

329 _____ „Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle", Ludwig Finscher (Hg.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992, 37–48.

330 Zaslaw, Neal: „Toward the revival of the classical orchestra", *PRMA* 103 (1976/77) 158–187.

331 _____ „The compleat orchestral musician", *EM* 7 (1979) 46–57.

332 _____ „The orchestral musician compleated", *EM* 8 (1980) 71–72.

333 _____ „The size and composition of European orchestras, 1775–95", Jens Peter Larsen & Howard Serwer & James Webster (Hgg.), *Haydn Studies*: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington DC 1975, New York – London 1981, 186–188.

_____ & John Spitzer: siehe Nr. 290

334 _____ „When is an orchestra not an orchestra", *EM* 16 (1988) 483–495 [mit Bibliographie].

335 _____ „Three notes on the early history of the orchestra", *HP* 1 (1988) 63–67.

336 _____ (Hg.): *The classical era: From the 1740s to the end of the 18th century* (Man & Music), London 1989.

337 _____ *Mozart's symphonies: Context, performance practice, reception*, Oxford 1989, [besonders 445–509 „Performance Practice"].

338 _____ „Lully's orchestra", Herbert Schneider & Jérôme de la Gorce (Hgg.), *Jean Baptiste Lully, Kongressbericht Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, Laaber 1991, 539–579.

339 _____ „Vibrato in eighteenth-century orchestras", *PPR* 4 (1991) 28–33.

340 _____ „Mozart's orchestral flutes and oboes", Cliff Eisen (Hg.), *Mozart Studies*, Oxford 1991, 201–211.

341 _____ „Mozart's orchestras: Applying historical knowledge to modern performances", *EM* 20 (1992) 197–207.

342 _____ „Mozart's european orchestras", B. Massin (Hg.), *Mozart: Musicien européen* (in Vorbereitung).

343 _____ „Mozart's Viennese orchestral music and its relation to his Viennese orchestras", Otto Biba & Wolfgang Schuster (Hgg.), *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht*, Tutzing 1992, 149–156.

344 _____ „Mozart's orchestra for Idomeneo", Bin Ebisawa (Hg.), *Proceedings of the international Mozart symposium, November 18–20, 1991, Kunitachi College of Music*, Tokyo (im Druck)

345 _____ „The origins of the classical orchestra", *BJbHM* 17 (1993), 9–40.

ABKÜRZUNGEN

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMl	Acta Musicologica
AMZ	Allgemeine Musikalische Zeitung
AnMc	Analecta Musicologica
BJbHM	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis
BzMw	Beiträge zur Musikwissenschaft
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österrreich
EM	Early Music
GSJ	Galpin Society Journal
HP	Historical Performance
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JAMIS	Journal of the American Musical Instrument Society
Jb	Jahrbuch
Mf	Die Musikforschung
MJb	Mozart-Jahrbuch
ML	Music & Letters
MQ	The Musical Quarterly
MT	The Musical Times
ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
PPR	Performance Practice Review
PRMA	Proceedings of the Royal Musical Association
R:	Reprint
RBM	Revue Belge de Musicologie
RM	La Revue Musicale
RMl	Revue de Musicologie
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
StMl	Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae

REGISTER

Akustik: 215
Allgemeine Titel: 1, 9, 10, 11, 13, 16, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 29, 34, 51, 58, 63, 80, 81, 89, 102, 105, 112, 116, 117, 134, 135, 157, 164.1, 165, 167, 181, 191, 196, 202, 231, 240, 244, 250, 252, 257, 259, 260, 264, 271, 273, 275, 279, 284, 291, 292, 293, 321.1, 324, 325, 330, 334, 336, 337, 345
Applaus: siehe „Beifall"
Architektur: siehe „Räume"
Ästhetik: 192
Aufklärung: 36
Aufstellung: 14, 24, 25, 29, 33, 94, 133, 135.1, 149.3, 273, 337, 345
Ausdruck: 85

Balance Orchester und Chor: 241
Ballet: 142
Basso continuo: siehe „Generalbaß"
Baßstimme: 98, 201
Beifall: 277
Besetzung: 7.1, 12, 18, 23, 33, 53, 57, 67, 69, 70, 91.1, 101, 107, 125, 133, 135, 139, 142, 149.1, 156, 158, 159, 162, 180, 199, 200, 205, 209, 210, 217, 248, 249, 274, 289, 306, 321, 333
Bibliographie: 152, 334.
Bürgerliche Musikkultur: 2, 38, 149
Burgtheater (Wien): 143, 216, 263, 270

Chor: 69, 86
Colla-parte-Spiel: 249.1
Concert spirituel (Paris): 63.1, 233

Direktion: 5, 7, 7.1, 8, 14, 15, 30, 31, 34, 47, 77.1, 79, 82, 87, 92, 94, 107, 113, 113.1, 120, 121, 133, 154, 160, 183, 193, 242.1, 273, 294, 315.1
Dirigieren: siehe „Direktion"
Diskographie: 128
Drucke (Lully): 269
Dynamik: 65, 72, 280, 315

Forschungsbericht (Mannheimer Schule): 228
Französischer Einfluß: 175, 232, 310
Frühgeschichte: 68, 77, 146, 162, 226, 288, 311, 317, 335

Generalbaß: 6, 30, 91, 98, 113, 113.1, 153, 254, 266, 299, 312

Ikonographie: 85, 275, 324, 328
Improvisation: 251, 290
Instrumentarium (Prager Theaterorchester): 234
Instrumentation: 46, 139, 245
Instrumente
  Baßinstrumente: 91
  Blasinstrumente: 107, 172, 194
  Blechblasinstrumente: 172, 286, 308
  Fagott: 201
  Flöte: 340
  Holzbläser: 49.1, 68.1, 106, 307, 308
  Horn: 75, 78
  Klarinette: 49.1
  Kontrabaß: 115
  Oboe: 340
  Quinte de violon (Viola): 96
  Streicher (allgemein): 132
  Tasteninstrumente: 130.1, 254, 312
  Trompete: 78
  Intonation: 114

Klavierkonzert: 99, 101, 104, 106, 113, 130, 218, 266, 299, 323
Konzert (Gattung): 4, 32, 37, 99, 101, 104, 106, 113, 130, 176, 99, 135.1, 144, 145, 218, 246, 266
Konzertleben: 2, 4, 10, 29, 38, 39, 39.1, 55, 56, 60, 66, 74, 93, 95, 135.1, 144, 145, 161, 166, 212, 213, 214, 220, 233, 246, 253, 257, 275, 276, 277, 278, 323
Konzertmeister: 13, 30, 31, 297, 298
Konzertsaal: siehe „Räume"
Konzertspiel: 30, 32, 149.2

Metronomisierung: 43, 71, 122, 126.1, 203, 206, 216.1, 251.1, 300, 313
Musikalische Akademien: 230
Musikausbildung: 238

Namen
  Agazzari, Agostino: 251
  Bach, Johann Sebastian: 110, 111, 129, 129, 188, 204, 248, 249, 249.1, 274, 274.1, 304
  Beauchamps, Pierre: 156
  Beethoven, Ludwig van: 39, 44, 62, 67, 70, 71, 73, 122, 161, 166, 251.1, 299, 316
  Berlioz, Hector: 193, 315.1
  Biscottini, Francesco Antonio: 214.2
  Bremner, Robert: 50, 331, 332
  Caldara, Antonio: 281
  Campra, André: 48
  Cannabich, Christian: 133
  Corelli, Arcangelo: 23.1, 136, 141, 159, 205, 209, 210, 219, 288
  Czerny, Carl: 203
  Fritz, Gaspard: 155
  Galeazzi, Francesco: 298

Galuppi, Baldassare: 315,
Giardini, Felice: 213
Händel, Georg Friedrich: 97
Hasse, Johann Adolph: 177
Haydn, Joseph: 47, 57, 69, 75, 98, 123, 124, 125, 137, 158, 182, 183, 186.1, 189, 196, 200, 272, 287, 302, 312,
Hummel, Johann Nepomuk: 221
Jadot, Nicolas: 143
Jommelli, Nicolò: 146
Kraus, Joseph Martin: 108
Leo, Leonardo: 146
Löhlein, Georg Simon: 72
Lully, Jean Baptiste: 23.1, 83, 88, 90, 109, 141, 142, 170, 219, 232, 235, 242, 267, 269, 338
Monteverdi, Claudio: 40, 42, 49
Mozart, Wolfgang Amadeus: 49.1, 56, 68.1, 75, 77.1, 97, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 113, 113.1, 126, 126.1, 128, 130, 135.1, 138, 139, 140, 148, 184, 185, 194.2, 195, 207, 208, 218, 221, 222, 229, 236, 265, 266, 286, 305, 313.1, 314, 322, 323, 337, 341, 342, 343, 344,
Muffat, Georg: 23.1, 88, 141, 205, 131, 164
Munch, Charles: 193
Ottoboni, Kardinal: 210
Pamphilj, Kardinal: 209
Pergolesi, Giovanni Battista: 146
Petri, Johann Samuel: 151
Pisendel, Johann Georg: 174
Porpora, Nicolò: 146
Rameau, Jean Philippe: 211, 217, 217.1, 255, 256, 280
Reicha, Anton: 61
Reichardt, Johann Friedrich: 72, 94
Scaramelli, Giuseppe: 82
Scherrer, Nicolas: 155
Stadler, Anton: 238
Veracini, Francesco: 112
Vils, Johann Anton: 223
Vinci, Leonardo: 146
Vivaldi, Antonio: 87.1, 149.1
Wagner, Richard: 193
Walter, Bruno: 193
Weber, Carl Maria von: 77.1
Weingartner, Felix: 193
Zelenka, Jan Dismas: 295

Notation: 218

Ökonomie (Alltagsleben um 1800): 76, 258
Oper: 4, 5, 29, 30, 40, 47, 49, 61, 63.1, 64, 77.1, 86, 87.1, 91, 108, 109, 118, 126, 130.1, 146, 149.3, 160, 162, 163, 171, 183, 190, 211, 216, 217, 222, 236, 239, 250, 254, 255, 256, 267, 303, 315, 324, 344
Oratorium: 57, 283
Orchester und Sänger: 256
Orchestermusik: 60, 285
Orchestermusiker: 197, 198
Orchesterpartituren: 123
Orchestrierung: 48, 84, 106, 130, 211, 306, 322
Orte
Amsterdam: 269
Basel: 2
Berlin: 3, 4, 29, 36, 35, 37, 38, 39.1, 94, 135.1, 161
Dresden: 149.1, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 295
Esterhaza: 47, 287, 301
Genf: 155
Großbritannien: 102, 187, 225, 253
Hamburg: 163
Hannover: 268
Koblenz: 91.1
Laibach: 93
Lissabon: 261
Lombardei: 45
London: 153.1, 212, 213, 214, 225
Mailand: 214.2
Mannheim: 18, 76, 116, 133, 152, 186, 223, 228, 229, 230, 309, 314, 318, 319, 320, 321, 327, 328, 329
München: 222, 227, 344
Neapel: 239
Paris: 23.1, 52, 63, 63.1, 66, 84, 86 , 91, 95, 96, 109, 119, 138, 154, 156, 169, 170, 171, 190, 217.1, 224, 224.1, 233, 242, 243, 254, 256, 303,
Prag: 77.1, 161, 234
Rom: 23.1, 136, 159, 205, 209, 210, 288
Salzburg: 23, 103, 104, 147, 148, 149, 150, 265
Stockholm: 108
Trier: 91.1, 168
Turin: 64
Venedig: 41, 149.1
Wallerstein: 262
Wien: 54, 55, 56, 57, 59, 67, 70, 74, 97, 99, 100, 101, 135.1, 184, 216, 220, 263, 270, 281, 282, 343

Ouverture: 146, 204

Les Petits Violons: 242
Publikum: 60, 118, 144, 263, 272

Räume: 53, 74, 118, 127, 143, 192, 200.1, 215, 270, 276
Repertoire: 214
Rezeption: 144, 268, 268, 269, 272, 316
Ripienospiel: 8, 17, 23.1, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 50, 72, 88, 94, 135.1, 138, 149.2

Romantisches Orchester: 157

Sinfonie: 6, 62, 68.1, 71, 98, 122, 125, 146, 167, 181, 186.1, 189, 203, 221, 245, 251.1, 272, 312, 313.1, 318, 319, 337
Sinfonische Konventionen: 212
Société olympique: 243
Solo- und Ensemblepraxis: 94, 129, 149.2
Soziale Aspekte: 37, 76, 192, 220, 225, 258
Stimmton/Stimmung: 6, 21, 114, 214.1
Streicherpraxis: 27, 72, 94, 141, 224, 296, 331, 332
Symphonie: siehe „Sinfonie“

Tanz: 142
Tempo: 43, 62, 71, 122, 126, 126.1, 140, 203, 206, 207, 208, 216.1, 221, 251.1, 274.1, 300, 302, 313
Theaterorchester: 187
Tragédie en Musique (Orchester und Darstellung): 326
Türkische Musik: 236, 237

Verzierungen: 8, 251, 290
Vibrato: 72, 339
Virtuose: 246, 247, 278
Vorklassik: 245, 260

Wiederholung: 194.1, 194.2

ABSTRACTS

Neal Zaslaw

The Origins of the classical orchestra

The article proposes 12 defining characteristics: (1) the classical orchestra is based on a core of violin-family instruments; (2) the strings are doubled unequally; (3) winds are usually fewer than strings; (4) there is stable instrumentation for a given period, place and repertory; (5) chordal continuo instruments may or may not be present and, when present, may or may not play; (6) the bassline is usually but not always doubled in the 16' register; (7) there are stable personnel and a hierarchical structure; (8) the orchestration is idiomatic, not generic; (9) the forces are flexibly divided; (10) orchestral discipline prevails; (11) concerts are usually given one rehearsal, operas many; dances are usually played without music; and (12) the orchestra is central to the cultural events in which it participates; it often symbolizes wealth, power and control. Study of more than 500 17- and 18th-century pictures suggest that the principle venues and acoustics to be reckoned with are in a balcony, in the pit, in tiers and on the floor.

Die Ursprünge des klassischen Orchesters

In diesem Beitrag werden 12 das klassische Orchester bestimmende Charakteristika vorgeschlagen: 1. Es basiert auf einem Bestand von Instrumenten, die der Violin-Familie angehören. 2. Die Streicher sind mehrfach, jedoch in jeder Stimme unterschiedlich stark besetzt. 3. Für gewöhnlich gibt es weniger Bläser als Streicher. 4. Es lassen sich feste Instrumentationen für gewisse Zeiten, Orte und Repertoires nachweisen. 5. Akkordische Continuo-Instrumente sind entweder vorhanden oder auch nicht; und wenn ja, dann können sie entweder gespielt werden oder auch nicht. 6. Die Bass-Linie wird für gewöhnlich – aber nicht immer – im 16'-Register verdoppelt. 7. Der Personal-Bestand ist konstant und die Struktur ist hierarchisch. 8. Die Orchestrierung ist nicht generisch (z.B. nach Fundament- bzw. Ornament-Instrumenten), sondern idiomatisch, nach kontrastierenden bzw. alternierenden Klangfarben vorgenommen. 9. Die Kräfte sind flexibel verteilt. 10. Es herrscht Orchesterdisziplin. 11. Für Konzerte wird normalerweise eine Probe angesetzt, für Opern viele. Tanzmusik wird ohne Noten gespielt. 12. Das Orchester befindet sich im Zentrum der kulturellen Ereignisse, zu deren Ausführung es beiträgt. Oft symbolisiert es Wohlstand, Macht und Kontrolle. Die Sichtung von mehr als 500 Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts legt nahe, daß es ein Balkon, ein Orchestergraben, eine gestufte Sitzordnung oder der ebene Boden ist, mit denen als Haupt-Standort mit entsprechender Akustik zu rechnen ist.

Clive Brown

String playing practices in the classical orchestra

There were many differences between solo and orchestral string playing in the classical orchestra. Some of these may be identified from contemporary treatises. Orchestral players were not expected to play in high positions, to introduce extempore ornamentation (including portamento and, probably, vibrato). They were expected to play with uniformity of tempo and dynamic nuance, and to adhere to similar principles of bowing. Many bowing techniques available to soloists were not expected in the orchestra. The springing bowstroke, commonly used by modern players in this repertoire, is unlikely to have been employed.

Streicher-Praktiken im klassischen Orchester

Im klassischen Orchester gab es viele Unterschiede zwischen solistischem und orchestralem Streichinstrumenten-Spiel, von denen einige aus zeitgenössischen Lehrschriften ersichtlich sind. Von Orchestermusikern erwartete man nicht, daß sie in hohen Lagen spielten und daß sie ex-tempore Verzierungen anbrachten (das galt auch für Portamento und – wahrscheinlich – für Vibrato). Vielmehr sollten sie im Hinblick auf Tempo und Dynamik einheitlich spielen und übereinstimmende Stricharten benutzen. Gleichfalls erwartete man viele von Solisten ausgeübte Bogentechniken nicht im Orchester. Das Spiel mit gesprungenem Bogen, das in diesem Repertoire bei heutigen Orchestermusikern häufige Verwendung findet, war damals wahrscheinlich nicht üblich.

John Spitzer

Players and parts in the 18th-century orchestra

This essay investigates the size and distribution of forces in 18th-century orchestras by asking whether instrumentalists characteristically played one-on-a-part or two-on-a-part. Four kinds of evidence are examined: 1) players' names written on parts, 2) internal indications like solo-tutti or divisi, 3) the number of available players in an orchestra vs. the number of parts transmitted in the archives of that orchestra, 4) pictures of orchestras in performance. It is concluded that one-on-a-part performance was possible, but that it was not a standard performance practice in 18th-century orchestras.

Spieler und Stimmen im Orchester des 18. Jahrhunderts

In diesem Aufsatz werden Anzahl und Verteilung der Musiker im Orchester des 18. Jahrhunderts untersucht. Die Fragestellung lautet: Spielte ein

oder spielten zwei Musiker üblicherweise aus einer Stimme? Hierbei werden vier Arten von Beweismaterial untersucht: 1. Musiker-Namen, die auf Stimmen geschrieben sind; 2. musikbezogene Angaben wie z.B. *solo – tutti* oder *divisi*; 3. die Zahl der verfügbaren Orchestermusiker im Verhältnis zur Anzahl der in den entsprechenden Orchester-Archiven überlieferten Stimmen. 4. Bilder spielender Orchester. Die Schlußfolgerung lautet, daß „ein Musiker pro Stimme" vorkam, daß dies aber nicht der im Orchester des 18. Jahrhunderts üblichen Aufführungspraxis entsprach.

MANFRED H. SCHMID

Zur Mitwirkung des Solisten am Orchester-Tutti bei Mozarts Konzerten

An Hand des autographen Befundes von Werken Mozarts (u.a. Stellen aus den Klavierkonzerten KV 238, 415 und 466) und Michael Haydns zeigt der Autor auf, wie fragwürdig die heute mit Selbstverständlichkeit geübte Konzert-Praxis ist, Tutti-Einträge in Solostimmen als Anweisung für den Solisten zu interpretieren, diese mitzuspielen.

On the Soloist's Participation in Orchestral Tutti Passages in Mozart's Concertos.

Using autograph scores by Mozart (piano concertos K. 238, 415, and 466 among others) and Michael Haydn, the author shows how questionable a now-accepted practice of concerto playing is: the interpretation of tutti entries in the soloist's part as directing the soloist to actually play along too.

EUGENE WOLF

On the Composition of the Mannheim Orchestra, ca 1740–1778

Despite the fame of the Mannheim orchestra, it has never received the kind of in-depth scholarly study it deserves. Perhaps most surprisingly, there has never been a study devoted to the actual size and composition of the orchestra in performance, as opposed to the composition of the full electoral *Kapelle* (i.e., the complete roster of musicians available for any given performance). The present essay begins with a consideration of the latter topic, first discussing the various types of documentary evidence available to us regarding the size and organization of the *Hofkapelle* (principally almanacs and payment lists), then summarizing the principal conclusions that can be drawn from a study of this material for the period 1723–78. The question of actual orchestral size is a far more difficult one owing to the almost complete absence of direct material evidence such as rotation lists, iconographic representations, or eyewitness descriptions of

the Mannheim orchestra. However, exhaustive study of the extant manuscripts used in performance at Mannheim has uncovered other types of evidence that permit at least a tentative solution to this problem. It also seems likely that the changing ratios in the number of performers employed by the court in each instrumental category bear a relationship to orchestral size.

Über die Zusammensetzung des Mannheimer Orchesters von etwa 1740 bis 1778

Trotz seines legendären Rufes hat das Mannheimer Orchester von Seiten der Forschung niemals die vertiefte Aufmerksamkeit erhalten, die es verdient. Und – was vielleicht am meisten überrascht – es gibt bislang keine Studie, die der Größe und Zusammensetzung des jeweils die Aufführungen betreuenden Orchesters im Verhältnis zur gesamten kurfürstlichen Kapelle (d.h. zum Bestand der für das Gesamtpotential an Aufführungen angestellten Musiker) gewidmet ist. Der Aufsatz beginnt mit dem zweiten Punkt – mit der Untersuchung der unterschiedlichen Quellentypen im Hinblick auf Größe und Organisation der Hofkapelle (vor allem Almanache und Besoldungslisten) sowie Schlußfolgerungen, die sich aus diesem Material für die Zeit von 1723–78 ziehen lassen. Die Frage nach der tatsächlichen Größe des Orchesters ist weit schwieriger zu beantworten, weil direkte Quellen wie Rotationslisten, Bilder und Augenzeugen-Berichte für das Mannheimer Orchester fast gänzlich fehlen. Allerdings haben intensive Untersuchungen des Mannheimer Aufführungs-Materials auf anderer Ebene Aufschlüsse geboten, die eine annähernde Antwort auf diese Frage ermöglichen. Außerdem steht wahrscheinlich der zahlenmäßig unterschiedliche Anteil der für jede Instrumenten-Kategorie angestellten Musiker in Beziehung zur wechselnden Größe des Orchesters.

Thomas Drescher

Johann Friedrich Reichardt als Leiter der Berliner Hofkapelle

Reichardts Rolle als Leiter der Berliner Hofkapelle (1776–1794) ist noch kaum beleuchtet worden. Nach dem Tod Friedrichs II. (1786) reorganisierte er das sehr konservative Ensemble, das sich durch Vereinigung mit dem Orchester Friedrich Wilhelms II. erheblich vergrößert hatte. Zeitgenössische Berichte überliefern eine radikale Änderung der Aufstellung, bei der der Leiter das Direktionscembalo verließ und als Dirigent vor das Orchester an die Bühnenrampe trat. In seiner Schrift über die *Pflichten des Ripien-Violinisten* von 1776 gibt Reichardt Einblick in spieltechnische Details des Orchester-Geigers. Ein Text Friedrich Nicolais von 1781 aus

Wien erhellt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen Zentren der Orchesterkultur. In Reichardts Schrift spiegelt sich unterschwellig der fundamentale Unterschied zwischen Orchesterspiel und solistischer Praxis wider, ein Gegensatz, aus dem die Aufführungen jener Zeit ihre Spannung bezogen und der in der heutigen Praxis – auch historisch orientierter Aufführungen – kaum mehr Beachtung findet.

Johann Friedrich Reichardt as Leader of the Berlin Hofkapelle

Reichardt's role as leader of the Berlin Hofkapelle (1776–1794) has hardly been investigated to date. After the death of Friedrich the 2nd (1786), he reorganized that arch-conservative ensemble, the size of which had been considerably increased by unification with Friedrich Wilhelm the 2nd's orchestra. Contemporary accounts describe a radically changed disposition in which the leader left his place at the harpsichord in order to stand on the apron before the orchestra as conductor. In his essay *Duties of the Ripieno Violinist* (1776), Reichardt offers insight into technical details of the orchestral violinist's work. A text by Friedrich Nicolai (Vienna 1781) illuminates mutualities and differences versus other centers of orchestral culture. Reichardt's essay subliminally reflects the fundamental difference between orchestral playing and soloistic practice, an antithesis to which 18th century performances owed much in the way of dramatic interest, and which in contemporary (including „historically authentic") performances are hardly observed.

Ingeborg Allihn

Wechselbeziehungen zwischen Besetzungsmöglichkeit, kompositorischem Verhalten und Programmgestaltung ab 1740 im Berliner halböffentlichen Konzertleben

Zwischen 1740 und 1800, zwischen „aufgeklärtem Absolutismus" und Restauration, hat sich das Bürgertum in Berlin sein geistig-kulturelles und soziales Terrain erobert. Dieses lag im Bereich der Musik – außerhalb der etablierten monarchistischen Einrichtungen – in öffentlichen und halböffentlichen Musizierkreisen, in denen Berufsmusiker neben Laien saßen. Während die Kgl.-Preußische Hofkapelle nur zögernd Veränderungen in der Besetzung und im Klangideal realisierte, agierten die Musiziergemeinschaften, allen voran das *Concert spirituel* und das *Concert für Kenner und Liebhaber*, progressiv. Der Klang verschob sich zugunsten der Holzbläser, das Baßfundament wurde verstärkt, die Sitzordnung verändert. Hierauf reagierten die Berliner Komponisten mit neuen Werken.

Correlations between Instrumentational Resources, Compositional Behavior, and Programing from 1740 onward in Semi-private Concerts in Berlin

Between 1740 and 1800, between „enlightened absolutism" and restoration, Berlin's middle class acquired intellectual, cultural, and social terrain for itself. In the realm of music – outside of the established royal institutions –, this lay in public and semi-private musician circles in which professionals and amateurs sat side by side. Whereas the royal Prussian Hofkapelle was slow to realize changes of instrumentation and of sonoral ideal, Musiziergemeinschaften („musical associations" – above all the *Concert spirituel* and *Concert für Kenner und Liebhaber*) were progressive in outlook. The balance of sound shifted in favor of the woodwinds, the bass register was reinforced, and the seating was changed. Berlin composers reacted to these innovations with new works.

Ortrun Landmann
Die Entwicklung der Dresdener Hofkapelle zum „klassischen" Orchester

Die Dresdener Hofkapelle kann neben allgemein bekannten Glanzzeiten auf Epochen und Kapellmeister-Persönlichkeiten verweisen, die kaum weniger Geschichte gemacht haben, so etwa die Zeit zwischen Beethovens Geburt und Tod. Nach einer vom Siebenjährigen Krieg bewirkten Zäsur entwickelte sich die Kapelle unter J. G. Naumann, J. Schuster, F. Paer, F. Morlacci und C. M. von Weber erneut zum Elite-Instrument, jetzt mit Merkmalen eines „klassischen" Orchesters. Diese Merkmale werden in den vorliegenden Ausführungen in Gestalt von 10 Thesen vorgestellt: Zahl und Qualifikation der Spieler in Wechselwirkung mit der Kompetenz ihrer Kapellmeister; Vielfalt, Umfang und Qualität der aufgeführten Musik; die Schaffung eines festen Repertoires bei stetem Wahrnehmen der neuesten Entwicklungen; die Bindung der Musiker an ein Instrument. Diese und weitere Merkmale bezeichnen das klassische Orchester als Idealtyp wie auch speziell die Dresdener Hofkapelle, die den erforderlichen Parametern wohl vom frühest möglichen Zeitpunkt an entsprochen hat.

The Development of the Dresden Hofkapelle into a „Classical" Orchestra

Apart from generally acknowledged highpoints, the Dresden Hofkapelle can look back upon epochs and Kapellmeister personalities of hardly lesser historical significance. For example, the period between Beethoven's birth and death: after a caesura caused by the Seven Years War, the Kapelle, under the direction of J. G. Naumann, J. Schuster, F. Paer, F. Morlacci, and C. M. von Weber, developed itself once again to elite status, now with characteristics of a „classical" orchestra. In the present talk, these characteristics are presented as 10 theses: number and qualification of the

players in correlation with the Kapellmeister's responsibilities; variety, dimensions, and quality of the music performed; creation of a set repertory concurrent with the adoption of new developments; the binding of musicians to one instrument each. These and other features characterize both the classical orchestra, as ideal-type, and, in particular, the Dresden Hofkapelle, which corresponded to the necessary parameters from the earliest possible point in time.

Ingeborg Allihn (geb. 1936 in Quedlinburg) studierte Musikwissenschaft an der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg. Promotion in Berlin über „Die Musik Hanns Eislers zu Stücken von Bertolt Brecht." Freie Musik-Publizistin und Musikkritikerin. Veröffentlichungen zur Musik des 18. Jahrhunderts, insbesondere zu Fragen der Aufführungspraxis von Instrumentalmusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert, zum Konzertwesen und zur Musikgeschichte Berlins im 17. und 18. Jahrhundert.

Clive Brown (born Bolton, England 1947) read history and then music at Emmanuel College, Cambridge (B.A. 1969, M.A. 1972). After a period teaching and performing as a violinist he undertook research at Exeter College, Oxford (D.Phil. 1980). After 10 years as Lecturer in Music at The Queen's College, Oxford he took up his present post as Senior Lecturer in Performance Studies at University College Bretton Hall, University of Leeds. His publications include *Louis Spohr: a Critical Biography* (C.U.P. 1984), *Selected Works of Louis Spohr* (10 vols, Garland, 1988–90), articles on Romantic opera and on performing practice, and critical editions of works by Weber and Beethoven. His book *Classical and Romantic Performing Practice* for OUP is nearing completion.

Thomas Drescher (geb. 1957 in München) studierte Germanistik und Musikwissenschaft in München und Basel (M.A. 1986). Seit 1989 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsabteilung der Schola Cantorum Basiliensis. 1990 erschien ein von ihm erstellter Nachtragsband zum Lexikon der „Lauten- und Geigenmacher" von Willibald Leo von Lütgendorff. Weitere Arbeiten beschäftigten sich vor allem mit instrumentenkundlichen Themen und Violinmusik des 17. Jahrhunderts. Durch Mitwirkung in verschiedenen Ensembles und Orchestern historisierender Ausrichtung entstand das Interesse an Fragen zur Orchesterpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts.

Ortrun Landmann (geb. 1937 in Stettin) studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Leipzig und promovierte 1973 in Rostock bei Rudolf Eller (*Quellenstudien zum italienischen Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, maschr.). Während des Studiums und der ersten Berufsjahre hospitierte sie bei den Staatskapellen Dresden und Berlin und war Regieassistentin bei Einstudierungen an den Opernhäusern Berlin und Leipzig. Von 1960 bis 1972 war sie Mitarbeiterin der RISM-Arbeitsgruppe der DDR in Berlin, von 1973 bis 1987 Fachreferentin der Musik-Quellensammlung an der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden, und seit 1988 leitet sie ebenda die RISM-Arbeitsstelle. Ihre Publika-

tionen sind überwiegend der Dresdener Musikgeschichte und den Musik-Quellenbeständen der Sächsischen Landesbibliothek gewidmet.

John Spitzer (born in Seattle) studied musicology and ethnomusicology at Cornell University with W. Austin, J. Webster, S. Chianas and B. Yung (Ph. D 1983 with a dissertation on *Autorship and authenticity in Western art music*). In 1987 he joined the faculty at the Peabody Conservatory of the John Hopkins University in Baltimore, Maryland. His chief interests are the history of the orchestra as a social institution, American song, and the relations between Western and non-Western music. He has published articles in *JAMS*, *Journal of Musicology*, *Early Music*, *American Music*, and *The New Grove Dictionary of Opera*.

Manfred Hermann Schmidt (geb. 1947 in Ottobeuren/Allgäu) ist seit 1986 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen. 1979–86 war er Direktor des Münchner Musikinstrumenten-Museums. Promotion und Habilitation in München, dort 1975–79 auch Wissenschaftlicher Assistent. Veröffentlichungen zu verschiedenen Themen der Musikgeschichte: Mozart und sein Werk, Musik des 19. Jahrhunderts, deutsche Musik des Spätmittelalters, Instrumentenkunde. Herausgeber der *Mozart-Studien*, Vorsitzender der „Musikwissenschaftlichen Kommission", Fachreferent beim *Lexikon für Theologie und Kirche*, Herausgeber der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*. 1992/93 Gastprofessor an der Universität Salzburg.

Eugene K. Wolf (born 1939 in New York) is Professor of Music at the University of Pennsylvania in Philadelphia and has also taught at Syracuse University. A graduate of the Eastman School of Music, he received his Ph. D. in musicology from New York University in 1972. He has held fellowships from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation, the American Council of Learned Societies, and the National Endowment for the Humanities. He is the author of a book on the symphonies of Johann Stamitz (1981) and has published editions of that composer's symphonies and of ripieno concertos from the seventeenth and eighteenth centuries. Wolf has written numerous articles dealing with eighteenth-century music, in particular that of Mannheim; articles coauthored with his wife, Jean K. Wolf, received the Alfred Einstein Prize of the American Musicological Society in 1975 and the Richard S. Hill Award of the Music Library Association in 1992. Current projects include books on the music manuscripts from Mannheim and on the origins and early history of the symphony.

Neal Zaslaw (born 1939 in New York) Professor of Music at Cornell University, is the author or editor of *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (1989); *Music & Society: The Classical*

Era from the 1740s to the End of the 18th Century (1989); *The Compleat Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart* (1990); *The Mozart Repertory: A Guide to Musicians, Programmers and Researchers* (1991); and *W. A. Mozart: Portfolio of a Genius* (1991). In 1991 the Austrian Government awarded him the „Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse" for his work on Mozart. Breitkopf & Härtel (Wiesbaden & Leipzig) has just named him Editor-in-chief of „Der neue Köchel", to be published in 2000.