

OTTO BIBA

## ITALIENISCHE MUSIKER ZUR ZEIT MOZARTS IN WIEN

ZUSAMMENFASSUNG - Obwohl zu Mozarts Zeit in Wien Italiener in verschiedenen Berufssparten tätig waren, waren sie unter den Wiener Berufsmusikern - im Gegensatz zur Barockzeit - eine große Ausnahme. An neuen Entwicklungen in der Musikszene - wie das musikalische Verlagswesen oder das öffentliche Musizieren von Dilettanten - sind jedoch namhafte in Wien lebende Italiener beteiligt gewesen.

Als die beiden Brüder Giovanni Andrea und Giovanni Benedetto Giovanelli aus Venedig im Rahmen einer fünf Jahre währenden, mit dem Hauslehrer und zwei Dienern absolvierten Bildungsreise durch Mitteleuropa zwischen Dezember 1747 und Juli 1748 sieben Monate in Wien verbrachten, waren sie davon angenehm überrascht, hier Salons zu finden, in denen italienisch parliert wurde, und Fastenpredigten in italienischer Sprache hören zu können. Sie freuten sich, daß das Hofburgtheater eben umgebaut und nach italienischer Art mit Logen versehen worden war und eine im umgebauten Theater nach Ostern begonnene Opernstagione italienische Musik brachte und daß im Kärntnertortheater zwar deutsche Lustspiele gegeben wurden, die aber mit Balletten und musikalischen Zwischenspielen von zwei italienische Possenreißern durchsetzt waren. Sie hatten auch die Ballsaison genossen und in ihren tagebuchartigen Aufzeichnungen notiert, daß die in dieser Zeit, täglich mit Ausnahme des Freitags, gegebenen Redouten von Baron Lopresti, einem Sizilianer, veranstaltet werden. Der venezianische Gesandte hatte ihnen eine Audienz beim Kaiser und bei der Kaiserin verschafft, der päpstliche Nuntius - ein gebürtiger Mailänder - hat sie wegen seiner vielseitigen Bildung beeindruckt, die Wiener fanden sie «*offenherzig und freigebig gegenüber Fremden*». Kurz, sie hatten sich in Wien wohlgeföhlt, nicht zuletzt deshalb, weil sie hier viel Hei-

matliches wiederfanden, ohne daß sie deshalb blind für die Unterschiede zu Italien gewesen wären <sup>(1)</sup>.

Das Herzogtum Mailand war in dem von uns hier zu behandelnden Zeitraum habsburgisch, Parma und Guastalla gingen zwar 1748 den Habsburgern verloren, die Toskana kam 1738 nach dem Aussterben der Medici an die Habsburger: Es gab also auch politische Bindungen nach Wien <sup>(2)</sup>. Die wirtschaftlichen Beziehungen waren besonders eng, viele Handwerker zogen nach Wien, in manchen Berufszweigen - wie bei den Rauchfankkehrern und in etwas geringerem Maße bei den Seidenwebern und Erzeugern von seinenen Modeartikeln - dominierten sie sogar. Auch im Baugewerbe waren sie stark vertreten, insbesondere bei den Stukkateuren <sup>(3)</sup>.

Stark war der italienische Anteil auch bei anderen Kunsthandwerkern Wiens. Daß hier immer wieder bedeutende Künstler italienischer Provenienz eine Wirkungsstätte gefunden haben oder auch nur kurzfristig hierher gerufen wurden, möchte ich ebenfalls in Erinnerung rufen <sup>(4)</sup>.

Wurden bei Malern, Bildhauern und Architekten aber immer sowohl einheimische wie italienische Künstler beschäftigt, so war die Musik spätestens seit dem Ende des 30jährigen Krieges - also seit der Mitte des 17. Jahrhunderts - fest in italienischer Hand. Die kaiserliche Hofkapelle in Wien, Adelskapellen, Oper, große Stifte und Klöster: all das waren Wirkungsstätten italienische Musiker, für die man viel Geld ausgab. Wie hatte doch Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611-1684) in den Instruktionen für seinen einzigen überlebenden Sohn Johann Adam Andreas geschrieben: «*Viel Fürsten halten ein Musica zu welcher Wir die weder rathen noch mißrathen wollen, eber aber mißrathen, dann es seind nur Leut so gar viel kosten, wann sie gut seind [...]*». Wenn der Sohn es finanziell aber schaffe, so solle er ruhig eine eigene Hofkapelle

<sup>(1)</sup> JOHANN PHILIPP DENGEL, *Ein Kulturbild von Alt-Wien vor 200 Jahren*, in: Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich und Wien 17 (1946), S. 1-11.

<sup>(2)</sup> ADAM WANDRUSZKA, *Österreich und Italien im 18. Jahrhundert*, Wien 1963; MANFRED SCHEUCH, *Historischer Atlas Österreich*, Wien 1995, S. 87.

<sup>(3)</sup> FERDINAND OPLL, *Italiener in Wien*, Wien 1987 (Wiener Geschichtsblätter 42 [1987], Beiheft 3); ELSE REKETZKI, *Das Rauchfangkehrergewerbe in Wien*, Phil. Diss. (masch.) Wien 1952; KONRAD JEKL, *Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. (masch.) Wien 1953; LEOPOLD SAILER, *Die Stukkateure Wien-München - Brünn* 1943, (Die Künstler Wiens. I.)

<sup>(4)</sup> ENRICO MORPURGO, *Gli artisti italiani in Austria*, Vol. II: *Il secolo XVII*, Roma 1962. (L'opera del genio italiano all'estero. I)

halten, «*von ein zwölf Personen aufs meiste, welche aber gar excellent sein müßten in dene Stimmen und Instrumenten*»<sup>(5)</sup> - Und exzellente Musik war im Früh- und Hochbarock gleichbedeutend mit Italien. Die italienischen Musiker wußten auch, daß in den österreichischen Ländern nördlich der Alpen gute Wirkungsmöglichkeiten bestanden und gut Geld zu verdienen war - für viele mehr als in der Heimat. Aber selbst in Italien anerkannte Größen, wie Antonio Vivaldi (der ja während eines Besuches in Wien verstorben ist)<sup>(6)</sup>, haben ihre Kompositionen gerne Gönnern aus den österrichischen Ländern dediziert, weil sie dann mit bemerkenswerten Ehrengeschenken rechnen konnten.

Vivaldi ist mit einer italienische Operntruppe nach Wien gekommen. Das läßt mich daran erinnern, daß Wien nicht nur für einzelne Musiker eine Anziehungskraft hatte, sondern auch für Operntruppen und Schauspielgesellschaften aus Italien. Ihr Publikum waren nicht nur die in Wien lebenden Italiener, sondern die ganze Wiener Bevölkerung.

Zwischen 1650 und 1670 wird der italienische Anteil an der Wiener Bevölkerung auf etwa fünf bis zehn Prozent der Einwohnerschaft geschätzt, etwa die Hälfte der hiesigen fremdsprachigen Ausländer waren Italiener. Im 18. Jahrhundert ging der prozentuelle Anteil etwas zurück, für den von uns hier zu behandelnden Zeitraum haben sich die Relationen vor allem deshalb etwas verschoben, weil aus Ost- und Südosteuropa viele Zuzügler nach Wien gekommen sind. Ohne Zweifel boten die Italiener aber immer noch eine deutlichen Präsenz in Wien<sup>(7)</sup>.

Von 1671 an gab es (mit Unterbrechungen) bis in die Zeit der napoleonischen Kriege in Wien erscheinende italienische Zeitungen. Bei einer solchen skizzenhaften Beleuchtung von Italianismen in Wien muß man auch noch unbedingt die von Italien nach Wien übernommenen Glücksspiele erwähnen, allen voran das seit 1750 hier eingerichtete Zahlenlotto, das staatlich organisiert wurde und dem Staat zu überaus wichtigen (und hohen) Einnahmen verhalf<sup>(8)</sup>.

Die Anziehungskraft, die Wien auf Italiener ausgeübt hat - nicht zu vergessen, daß Wien die Haupt- und Residenzstadt nicht nur der habsburgischen und österreichischen Erbländer war, sondern auch des größten

(5) J. VON FALKE, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, 2. Band, Wien 1877, S. 400f.

(6) WALTER KOLNEDER, *Antonio Vivaldi (1677-1741). Leben und Werk*, Wiesbaden 1965, S. 30, 115, 288; THEOPHIL ANTONICEK, *Vivaldi in Österreich*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 33 (1978), S. 128-134.

(7) OPLL, a.a.O., S. 4f.

(8) LUISA RICALDONE, *Italienisches Wien*, Wien-München 1986.

europäischen Reiches, des römischen Kaiserreiches deutscher Nation - hat sich im Stadtbild niedergeschlagen, aber auch im Dialekt der Wiener, in dem man bis heute Ausdrücke italienischer Provenienz kennt <sup>(9)</sup>.

Aber genug, solcher allgemeiner Bemerkungen. Kommen wir im speziellen zur Musik und zur Präsenz der Italiener in der Wiener Musikszene.

Von 1619 bis 1715 waren die Wiener Hofkapellmeister mit einer einzigen Ausnahme Italiener <sup>(10)</sup>. Mit der Bestellung von Johann Joseph Fux im Jahre 1715 änderte sich dies. Ab nun war in der Regel einer der beiden Kapellmeister ein einheimischer, der andere ein Italiener <sup>(11)</sup>. Auch in den Reihen der Kapellmitglieder finden wir nun mehr Einheimische. Aber insgesamt war das Musikleben in der ersten Hälfte und in der Mitte des 18. Jahrhundert immer noch italienisch dominiert. Danach ändert sich das; die Zahl der in Wien wirkenden italienischen Komponisten und italienischen Musiker nahm absolut und relativ ab. Zu Mozart Zeit wirkten in der Wiener Hofmusikkapelle überhaupt nur noch drei Italiner <sup>(12)</sup>: der 1788 im Alter von 81 Jahren pensionierte Geiger Giuseppe Trano, der 1788 pensionierte Kapellmeister Giuseppe Bonno und der zu seinem Nachfolger ernannte vormalige Hofkompositeur Antonio Salieri. Ähnlich war es in den Adelskapellen, ähnlich in den Theaterorchestern: 1775 finden wir im Orchester des Hofburgtheaters unter 32 Mitgliedern noch sechs mit italienisch klingenden Namen (ohne im Detail feststellen zu können, ob darunter auch italienisierte Namen sind), 1796 unter 35 Mitgliedern keinen einzigen <sup>(13)</sup>.

Beschäftigen wir uns in unserem kurzen Überblick aber nicht weiter mit Statistiken, erinnern wir uns der musikalisch-kompositorischen Entwicklung an sich: Italienische Stilismen treten zurück, das deutsche Singspiel entsteht, die viersätzig Symphonie verdrängt die dreisätzig Sinfonia,

<sup>(9)</sup> HANS HAUENSTEIN, *Wiener Dialekt*, Wien 1978, S. 6; MAX MAYR, *Das Wienerische, Art und Redensart*, Wien 1980.

<sup>(10)</sup> LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*, S. 56-72.

<sup>(11)</sup> HELLMUT FEDERHOFER, *Verbinderte Johann Joseph Fux eine Anstellung von Antonio Vivaldi an der Kaiserlichen Hofkapelle in Wien?*, in: Festschrift zum 60. Geburtstag vom Wolfgang Suppan, herausgegeben von Bernhard Hable, Tutzing 1993, S. 13-18.

<sup>(12)</sup> KÖCHEL, a.a.O., S. 88-91.

<sup>(13)</sup> GUSTAV ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nebst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien 1971, S. 355. (Theatergeschichte Österreichs III/2) *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Wien 1796. Mit einem Nachwort und Register von Otto Biba*, München-Salzburg 1976, S. 92f.

die viersätzliche Sonate tritt an die Stelle der dreisätzigen oder noch einfacheren Sonata, das viersätzliche Streichquartett läßt das alte mehrsätzliche Divertimento oder Notturmo, auch die Cassation vergessen.

Die engen personellen und stilistischen Beziehungen zwischen der österreichischen und italienischen Musikszene führten zur einst obligatorischen Bildungs- oder Studienreise von nördlich der Alpen geborenen Komponisten nach Italien. Florian Leopold Gaßmann, 1729 in Böhmen geboren und in Wien tätig, hat auf einer solchen Reise den jungen Antonio Salieri entdeckt <sup>(14)</sup> und nach Wien mitgenommen; daß die Reise stattgefunden hat, war für Salieri wichtiger als für Gaßmann, der in Italien nicht mehr viel lernen konnte. Mozart war einer der letzten Komponisten, für deren persönliche künstlerische Entwicklung Italienreisen wichtig waren. Joseph und Michael Haydn sowie Ludwig van Beethoven haben darauf verzichten können.

Ich habe mich nicht zu diesem Referat entschlossen, um Ihnen zu erzählen, daß zu Mozarts Zeit italienische Musik, italienische Musiker und italienische Komponisten für die Wiener Musikszene bedeutungslos waren. Ich will hier vielmehr den großen Wandel skizzieren, der sich mit dem Wandel in der Musikszene an sich auch für die Italiener in der Wiener Musikszene vollzogen hat.

Dazu muß ich noch an die vielen Komponisten und Musiker erinnern, die seit der Mitte des 18. Jahrhundert aus Böhmen und Mähren nach Wien gezogen sind, ein bevölkerungspolitisches und künstlerisches Phänomen, das es zuvor nicht gegeben hat. Ich muß daran erinnern, daß man sich in Wien nunmehr auch in stärkerem Maß für Musik aus Frankreich und England interessiert hat, was eine Generation früher fast noch undenkbar war. Der Blick ist weiter geworden, die Musikszene internationaler. Wenn Sie mir die Formulierung erlauben: Die Italiener haben Konkurrenz bekommen.

Für die Musikszene waren sie aber weiterhin, freilich in geänderter Form wichtig. Auf diese möchte ich hier hinweisen. Die neuen Positionen, die sie in der Musikszene zu Mozarts Zeit eingenommen haben, muß man kennen, um die Wiener Musikgeschichte rund um Mozart zu verstehen. Der heute vielfach strapazierte Antagonismus zwischen Mozart und Salieri braucht nicht überbewertet zu werden, Salieris kompositorische Qualitäten brauchen nicht diskutiert und die tatsächliche

---

<sup>(14)</sup> IGNAZ F. EDLER VON MOSEL, *Ueber das Leben und die Werke des A. Salieri*, Wien 1827, S. 19. Salieris eigener Bericht dazu bei RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner «großen» Opern. Teil III. Dokumente*, München 1972, S. 162.

kompositorische Schwäche von Salieris Amtsvorgänger Giuseppe Bonno <sup>(15)</sup> braucht nicht belächelt zu werden, wenn man bewußt vor Augen hat, daß Italiener hier nun nicht mehr als große Komponisten oder als Stützen von Ensembles gebraucht, aber in anderen, neuen musikalischen Bereichen unentbehrlich waren.

Selbst die Opernensembles brauchten nun nicht mehr die für ein ganzes Künstlerleben aus Italien importierte Primadonna beziehungsweise den Primo uomo. Gäste aus Italien waren aber weiterhin willkommen, ja anregend und notwendig. Der nunmehr oftmalige Wechsel im Ensemble der Wiener Hofoper machte neugierig, spornte an, belebte die Opernszene. Es gab keine Sängerpründen mehr, sondern künstlerischen Wettkampf, das Publikum wurde kritischer, die Sänger reisefreudiger, das Fluktuieren der aus Italien engagierten Sänger und die Durchdringung der Ensembles mit ihnen und mit Einheimischen machte die Opernszene nun bunter <sup>(16)</sup>.

Was für die Hofoper galt, galt auch für die anderen Bühnen. So hatte auch das Opernensemble des Fürstlich Esterházy'schen Hofes <sup>(17)</sup> nunmehr relativ kurz engagierte italienische Sänger ersten Ranges, die stets auch Erneuerung brachten.

Mit einem Beispiel will ich die Werschätzung beweisen, die man italienischen Sängerinnen und Sängern internationalen Rufes in Wien entgegenbrachte. Es betrifft Adriana Ferrarese del Bene, Mozarts erste Fiordiligi; für sie hat er aber auch bei der Wieneraufnahme von *Le Nozze di Figaro* im Wiener Hofburgtheater im Jahre 1789 zwei Arien der Susanne nachkomponiert und damit diese Rolle musikalisch aufgewertet. Die Ferrarese wurde im Oktober 1788 nach Wien engagiert. Zu Ostern 1791 verließ sie wieder Wien. Zum Abschied wurde ihr die unglaubliche Anzahl von fünf Benefizvorstellungen zugestanden. Sie wählte dafür keine Oper, sondern ein Oratorium: *Il Davide. Oratorio Sacro in quattro atti. Dell'Abbate da Ponte. Da rappresentarsi nel Teatro di Corte [...] per conto di Madama Ferrarese*, ist auf der Titelseite des eigens da-

<sup>(15)</sup> EGON WELLESZ, *Giuseppe Bonno, Sein Leben und seine dramatischen Werke*, in: Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft 11 (1909/10), S. 62-85; KARIN BREITNER, *Giuseppe Bonno und sein Oratorienwerk*, Phil. Diss. (masch.) Wien 1961.

<sup>(16)</sup> Immer noch bietet den besten Überblick dazu die Materialsammlung von Leopold Sonnleithner *Materialien zu einer Geschichte der Oper und des Balletts in Wien* im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

<sup>(17)</sup> DENES BARTHA - LASZLO SOMFAI, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest 1960, S. 166-171; JOHANN HARICH, *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher*, Eisenstadt 1959 (Burgenländische Forschungen. 39); JANOS HARICH, *Das Opernensemble zu Esterházy im Jahr 1780*, in: Das Haydn Jahrbuch 7 (1970), S. 5-36.

für gedruckten Textbuches zu lesen<sup>(18)</sup>. Weder das Libretto, noch der Theaterzettel nennen den Komponisten. Es war auch gar nicht notwendig, man ging ja nicht zur Musik, sondern zur Ferrarese. Wir sehen: Jetzt, als man nur mehr italienische Spitzenkräfte für die Oper gesucht hat und nicht der ganze Opernbetrieb an sich fest in italienischer Hand war, ließen sich diese auch entsprechend bezahlen und verwöhnen. Der Virtuosenkult des 19. Jahrhundert und der Starrummel des 20. haben hier ihre Wurzeln.

Spezialisten waren nunmehr gefragt, nicht Träger der Musikkultur an sich, sondern erste Kräfte, die etwas mitbrachten, was hier fehlte. - Auch in der Instrumentalmusik. Wenn im Jänner 1774 in der Zeitung Wienerisches Diarium<sup>(19)</sup> folgende Anzeige zu lesen ist, so galt sie Spezialisten dieser Art: *«Es ist eine Bande Musikanten von 5 Personen aus Italien gekommen, welche bey hohen Herrschaften Dienste ausser der Livre suchen, und auf Verlangen auf ihren Instrumenten, als zwey Horn, zwey Clarineten, und Fagott, sich hören zu lassen jederzeit bereit seyn, um Probe ihrer Kunst abzulegen»*. Harmoniemusik war damals an sich eine junge Gattung und diese Besetzung mit zwei Klarinetten überhaupt etwas ganz Neues in Wien. Der abnehmenden Zahl italienischer Orchestermusiker in Wien muß man solche Fakten gegenüberstellen, um das rechte Bild der italienische Musik- und Musikerpräsenz in Wien zu haben.

Ein anderes Beispiel: Der 1748 in Mailand geborene Geiger Nicola Mestrino war ein Solist und Virtuose von europäischer Berühmtheit. Im November 1780 wurde er für zwei Jahre an den Fürstlich Esterházyischen Hof in Eisenstadt engagiert, wo Joseph Haydn sein Vorgesetzter war. Der Vertrag wurde dann um weitere zwei Jahre verlängert. Im Jänner 1784 verließ er Fürst Esterházy, Haydn und Eisenstadt und trat ein Engagement in der Kapelle des Grafen Ladislaus von Erdödy an, der in Preßburg residierte. Von Eisenstadt wie von Preßburg (heute: Bratislava) aus hatte er es leicht, auch in Wien präsent zu sein, entweder wenn die Kapellen, in denen er engagiert war, hier musizierten oder selbständig als Solist. So wissen wir etwa, daß er im August 1785 in Wien in einem Konzert aufgetreten ist, bemerkenswerterweise nicht in einem von ihm selbst veranstalteten Konzert (wie es damals für Virtuosen selbstverständlich war und auch von Mozart gemacht wur-

---

<sup>(18)</sup> Zitiert nach dem Exemplar in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

<sup>(19)</sup> Nr. 8., Mittwoch, 26. Januar 1774. Anhang.

de), sondern in einem der frühesten Beispiele für Konzerte, die von einem Konzertunternehmen organisiert wurden. Nach sechsjähriger Tätigkeit in Österreich zog Mestrino weiter. Nun ging er erst nach Brüssel und dann weiter nach Paris, wo er 1789 im Alter von 41 Jahren starb <sup>(20)</sup>. Ich erwähne Mestrino hier als Beispiel für jene neue italienische Musiker-Generation, die nicht in Wien irgendeine Lebensstellung suchte (die es zum Beispiel als Orchestermusiker für Italiener jetzt nicht mehr gegeben hätte), sondern die - überdurchschnittlich begabt - eine europäische Karriere machen wollte und dafür in Wien wichtigen Lorbeer sammeln mußte.

Natürlich war Wien auch eine wichtige Adresse für reisende Virtuosen, die an sich in Italien beheimatet waren und bleiben wollten, aber mit solchen Kunstreisen Ruhm sammelten und ihren Lebensunterhalt verdienten. Lassen Sie mich wieder eine Anzeige aus der Zeitung Wienerisches Diarium zitieren, um wenigstens ein signifikantes Beispiel für diese Spezies anzuführen. In der Ausgabe vom 28. November 1770 lesen wir: *«Künftigen Freitags, den 30. Wintermonat wird in dem Schauspielhause nächst der kais[erlich] könig[lichen] Burg eine musikalische Akademie gehalten werden, wobey die zween Gebrüdere Colla, Berühmte Tonkünstler auf dem seltenen Instrumente Calassioncino genannt, eine Gattung wie die bekannte Mandoline, verschiedene Concerte aufführen werden. Der Herr Joseph Milliko, so wie der meiste Theil der Sängerrinnen von der hiesigen italiänischen Schauspielergesellschaft, werdem dabey verschiedene Arien, und besonders der erwehnte Herr Milliko eine mit dem Calassioncino obligate absingen, und solchergestalten wird mit Duetten, Concerte, und Symphonien abgewechselt werden. Niemand wird weder auf das Parterre, noch in die Logen frey eingelassen werden»*. Bleibt nur zu ergänzen, daß der Colascione ein aus dem 16. Jahrhundert stammendes Lauteninstrument mit fünf bis sechs Saiten ist, das damals bereits außer Gebrauch gekommen war. Die Brüder Colla aus Brescia machten in den 1760er und 1770er Jahren Konzertreisen durch ganz Europa - Wien war nur eine wichtige Station für sie - und priesen dieses vergessene Instrument als neu erfundenes Instrument an <sup>(21)</sup>.

Bei solchen reisenden Virtuosen waren die Grenzen zwischen Kunst

<sup>(20)</sup> JANOS HARICH, *Das Haydn-Orchester im Jahr 1780*, in: Das Haydn Jahrbuch 8 (1971), S. 21f.; BORIS SCHWARZ, *Nicola Mestrino*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 9 (1961), Sp. 222f.

<sup>(21)</sup> CURT SACHS, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 89f.

und Spektakel oft unscharf. Aber selbst wenn es nicht ganz seriös zuing, so zählte auch dies zum Außergewöhnlichen, Unkonventionellen, hier nicht Vorhandenen, das man sich nunmehr in ganz anderem Sinn als früher von Italien erwartete.

Ich denke, das waren für die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit genug Beispiele, um den Wandel der Anforderungen, Aufgaben, aber auch Möglichkeiten zu zeigen, die sich italienische Musikern in Wien im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stellten.

Nachdem jetzt so viel vom Wandel die Rede war, muß ich zum Abschluß auch noch auf absolute Neuerungen zu sprechen kommen, die die Wiener Musikszene zur Zeit Mozarts geprägt haben, und fragen, wie weit diese von Italienern in Wien mitgetragen und mitgestaltet wurden oder nicht.

1778 hat sich in Wien der erste Musikverlag etabliert <sup>(22)</sup>. Zuvor waren Noten fast ausschließlich abschriftlich verbreitet worden, die wenigen Wiener Notendrucke wurden von Buchverlagen nebenbei produziert und vertrieben. Die Gründer dieses Musikverlages waren die Brüder Carlo und Francesco Artaria aus Como, die ursprünglich mit Kupferstichen von Ort zu Ort beziehungsweise von Jahrmarkt zu Jahrmarkt gereist waren und sich 1769 in Wien als Kunsthändler niedergelassen hatten. Da auch Noten in Kupferplatten gestochen wurden, nahmen sie neun Jahre später die Produktion von Noten auf und gründeten diesen Musikverlag, nachdem sie schon zwei Jahre zuvor mit gestochenen Noten zu handeln begonnen und so einschlägig Erfahrung gesammelt hatten.

Dieser Mut der Brüder Artaria war die Initialzündung zur Gründung weiterer Musikverlage, unter denen noch einige Italiener waren. Der Welsch-Schweizer Christoph Torricella gründete 1775 in Wien eine Kunst- und Kupferstichhandlung. Seit 1781 war er auch Musikverleger <sup>(23)</sup>. Der Werdegang dieses Verlages entspricht also dem der Brüder Artaria. Artaria

---

<sup>(22)</sup> HANNELORE GERICKE, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz-Köln 1960. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 5.) ALEXANDER WEINMANN, *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860*, Wien 1956, S. 14f. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 2) ALEXANDER WEINMANN, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien 1978. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. II/2)

<sup>(23)</sup> WEINMANN, *Wiener Musikverleger*. a.a.O., S. 34f; ALEXANDER WEINMANN, *Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella*, Wien 1962. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, II/7).

wie Torricella haben Mozart verlegt. Zwei weitere italienische Musikverleger in Wien möchte ich hier noch erwähnen, weil sie posthume Verleger Mozartscher Werke waren; ihre Tätigkeit fällt aber eigentlich schon außerhalb des von uns hier zu behandelnden Zeitraumes.

Tranquillo Mollo <sup>(24)</sup>, 1772 in Bellinzona geboren, war zuerst kurz Teilhaber bei Artaria, ehe er 1798 mit Francesco Artarias Sohn Domenico als Partner einen eigenen Musikverlag gründete. Giovanni Cappi <sup>(25)</sup>, aus Blevio am Comersee, stammte aus der Heimat der Brüder Artaria. Der 1765 Geborene war erst Angestellter bei den Artarias und seit 1792 Teilhaber des Verlages. 1801 gründete er einen eigenen Musikverlag in Wien.

Artaria, Torricella, Mollo und Cappi haben mitgeholfen, das Wiener Musikverlagswesen innerhalb einer Generation zu einem mächtigen Aufblühen zu bringen.

Aufgeblüht ist in diesem Zeitraum auch der Wiener Musikinstrumentenbau, vor allem der Klavierbau und der Bau von Blasinstrumenten, während der Geigen- und Orgelbau bereits in hohem Ruf stand und viel beschäftigt war. Ich kann es kurz machen: Italiener haben dabei praktisch keine Rolle gespielt. Auch über den Import italienischer Instrumente ist nicht viel zu berichten.

Neu war in diesem Zeitraum auch das öffentlich in Erscheinung Treten von Dilettanten in der Musikszene. Daran waren Italiener wieder mit wichtigen Exponenten beteiligt. Das deutsche Wort Dilettant kommt vom italienischen «*dilettare*» (sich ergötzen), hat heute eine negative, abwertende Bedeutung, war aber am Ende des 18. Jahrhunderts im ganz positiven Sinne zu verstehen. Ein musikalischer Dilettant war ein voll ausgebildeter Musiker, der die Musik nicht zum Lebensunterhalt - also irgendwie gezwungenermaßen - sondern aus Freude und Neigung betrieb. Und den, der sich aus Liebe mit einer Kunst beschäftigt, stellte man über den, der sich des Broterwerbs wegen mit ihr beschäftigt. Solche Dilettanten sind keine Erfindung des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts, aber sie beschäftigten sich nun nicht mehr nur privat, für sich allein mit der musikalischen Kunst, sondern traten jetzt an die Öffentlichkeit und damit in fruchtbringende Konkurrenz mit

<sup>(24)</sup> WEINMANN, *Wiener Musikverleger*, a.a.O., S. 24f.; ALEXANDER WEINMANN, *Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo*, Wien 1964. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. II/9.)

<sup>(25)</sup> WEINMANN, *Wiener Musikverleger*, a.a.O., S. 17f.; ALEXANDER WEINMANN, *Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A.O. Witzendorf*, Wien 1967. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. II/11)

Berufsmusikern. Unter den berühmtesten und wichtigsten musikalischen Dilettanten Wiens finden wir einige bemerkenswerte Italiener und Italienerinnen:

Katharina Altomonte wurde ein *«wirklich musikalisches Genie»* genannt <sup>(26)</sup>. *«Ihr wahrhaft italiänischer Gesang ist sehr schön, voll Empfindung, Biagsamkeit und richtiger Methode»*. Wer sie *«beym Klavier hört, wo sie sich selbst accompagniret, der wird von ihrem Gesange entzückt [...]»*

Cecilia Giuliani, geborene Bianchi <sup>(27)</sup>, galt ebenfalls als *«eine vortreffliche Sängerinn»*. *«Ihre Kehle hat sehr viel Geläufigkeit, und ihre Töne Biagsamkeit»*.

Ludwig Franz Markgraf Montecuccoli <sup>(28)</sup> war geradezu schon ein naturalisierter Wiener, da seine Familie schon lange hier lebte. Er war als guter Oboist bekannt.

Die schönste Charakterisierung kann man aber über den aus Rovereto nach Wien gekommenen Anton Bridi <sup>(29)</sup> lesen. Er war wirtschaftlich erfolgreicher Großhändler in Wien und in der Musik ein Dilettant im schönsten ursprünglichen Sinne des Wortes. *«Als Dilettant ist er gewiß die Krone aller unserer Tenoristen. Er liest ohne Schwierigkeit alles vom Blatte weg, und hat eine sanfte seelenvolle Stimme, in welche er durch die gefühlvollste Methode so viel Zauber legt, als ihm selbst bleibt. In scherzhaften Arietten schäckert er, in pathetischen Arien deklamirt er mit ungeschmünktem Ausdruck, und in Adagio sind seine Töne schmelzend; sein Recitativ ist kräftig, wahr und hinreißend. Kurz, er ist ein wahres Kind der schönen Natur, schöpft aus dem Herzen, und geht zum Herzen über. Wer ihn jedoch in seinem vollsten Glanze hören will, der muß ihn beym Klaviere hören [...]»*.

Mit dieser Wiener Huldigung eines Sohnes der Stadt Rovereto will ich meinen Überblick schließen.

Lassen Sie mich zusammenfassen: Im Wien der Mozartzeit wurde die Musik nicht mehr von Italienern dominiert, wie etwa noch zwei Generationen zuvor. In einem langsamen Prozeß war die Musikszene von einheimischen Kräften in die Hand genommen worden. Dem italienischen Stil, der lange importiert worden war, war nun auch ein bodenständiger (*«deutscher»*) gegenübergetreten - in der Instrumental-

<sup>(26)</sup> *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, a.a.O., S. 4.

<sup>(27)</sup> Ebenda, S. 18f.

<sup>(28)</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>(29)</sup> Ebenda, S. 10.

musik früher, in der Oper später, nämlich entscheidend erst während Mozarts Wirken in Wien.

Italiener waren für die Musikszene aber weiterhin unentbehrlich. Während früher fast gedankenlos jeder italienische Musiker über einen einheimlichen gestellt wurde, wurde jetzt streng selektiert: Aus Italien wollte man Spitzenkräfte oder Neues und Anderes, was es hier nicht gab. (Zum Vergleich die Situation in Salzburg: Dort hatten kleine oder mittlere Kräfte aus Italien weiterhin ihren Platz.)

An neuen Phänomenen der Musikszene - wie dem musikalischen Verlagswesen oder der Beteiligung von Dilettanten am öffentlichen Musikleben - nahmen Italiener nicht nur aktiv, sondern mit entscheidenden Impulsen Anteil. In einer veränderten Gewichtung und in großteils neuen Rollen war Italien für die Musik in Wien weiterhin wichtig.

---

Indirizzo dell'autore:

Dr. Otto Biba - Gesellschaft der Musikfreunde in Wien  
Bösendorferstraße 12 - A-1010 Wien

---