

Hochschule für Musik Würzburg  
Systematische Musikwissenschaft  
Seminar: Kindheit und Jugend großer Musiker  
Seminarleitung: Prof. Dr. Andreas C. Lehmann  
Sommersemester 2008

## S E M I N A R A R B E I T

### **JOHANN GEORG PISENDEL** (1687 – 1755)

- Violinist, Komponist und Konzertmeister der Barockzeit -

und die determinierenden Faktoren in Kindheit und Jugend  
für seine musikalische Entwicklung

Verfasserin: Kerstin Appelt

Studiengang: Künstlerisches Lehramt an Gymnasien  
Abgabetermin: 31. März 2009

## Vorwort

„Singe fleißig im Chor, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch. Was heißt denn aber musikalisch sein?“ (Schumann, 1854, in: Gembris, 2002, S. 66)

Diese Worte des Komponisten Robert Schumann (1810-1856) machen deutlich, dass schon im 19. Jahrhundert bei Musizierenden Unterschiede in der musikalischen Begabung beobachtet und diskutiert werden. In seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ liefert Schumann eine anschauliche Definition von Musikalität, die seiner Meinung nach keine ganzheitlich in sich geschlossene Fähigkeit ist, sondern einen Komplex aus sensomotorischen, kognitiven und emotionalen Fähigkeiten darstellt (Gembris, 2002). Diese Betrachtung der Musikalität als multifaktorielles Gebilde ist auch innerhalb der Intelligenz- und Musikalitätsforschung des 20. Jahrhunderts noch weit verbreitet und wird als Omnibus-Theorie bezeichnet. Allerdings bestehen schon damals unterschiedliche Vorstellungen über die Struktur der Musikalität. Das Generalfaktor-Modell beschreibt sie beispielsweise als ganzheitliche, nicht unterteilbare Fähigkeit. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es weitere Ansätze musikalische Begabung in ihrer Struktur zu bestimmen. Edwin Gordon versucht im Jahr 1965 einen „eklektischen Mittelweg“ zwischen Generalfaktor-Modell und Omnibus-Theorie zu finden (Gembris, 2002, S. 100). Howard Gardner sieht 1985 Musikalität als eine Form von Intelligenz, die wiederum aus sieben unterschiedlichen Parametern und Bereichen besteht. Schaub vertritt im Jahre 1984 ebenfalls eine multifaktorielle Theorie, unterscheidet aber lediglich drei Komponenten.

Diese zahlreichen Deutungen und Modelle ergeben ein verwirrendes Bild. Jedoch weisen alle diese Untersuchungen und Theorien darauf hin, dass musikalische Begabung eine Vielzahl an Dimensionen enthält, in verschiedenen Abstufungen vorkommt und sich mit zunehmendem Alter des Menschen in ihrer Struktur verändert (Gembris, 2002). Wie es zu den unterschiedlichsten Ausprägungen von Musikalität kommt und welchen Einfluss darauf genetische Anlagen, Sozialisation, Elternhaus, sozioökonomische Faktoren und Übung haben, wird von der Forschung intensiv diskutiert. Auch ein Vergleich der Werdegänge professioneller Musiker und - im Wortsinn - musikalischer Amateure kann weitere Aufschlüsse über die Struktur des Phänomens Musikalität geben.

Aus persönlicher heimatlicher Verbundenheit wird im Folgenden der im mittelfränkischen Cadolzburg geborene Barockmeister Johann Georg Pisendel vorgestellt. Seine künstlerische Karriere sowie die Ausprägung seiner musikalischen Fähigkeiten sollen hinsichtlich der oben genannten Determinanten untersucht werden.

## Inhalt

	Vorwort .....	2
	Inhalt .....	3
	Zusammenfassung .....	4
1	Einleitung .....	5
2	Genetische Veranlagungen als Voraussetzung für musikalische Entwicklungen .....	5
3	Sozialisation durch das Elternhaus .....	7
3.1	Sozioökonomischer Status als wichtige Voraussetzung für das musikalische Interesse bei Johann Georg Pisendel .....	7
3.2	Soziokulturelle Aspekte der musikalischen Entwicklung Pisendels .....	8
3.3	Glaube und Religiosität als prägender Einfluss auf alltägliches und musikalisches Handeln .....	9
4	Familiäre Förderung im Bereich der Musik .....	10
4.1	Instrumentaler und theoretischer Unterricht Pisendels durch den Vater .....	10
4.2	Frühzeitige musikalische Ausbildung als strategischer Wegbereiter für berufliche Perspektiven im Musikbereich .....	11
5	Unterschiedliche Lehrer hoher Qualität als prägende und musikalisch richtungweisende Wegbegleiter .....	11
5.1	Künstlerische Prägung durch den Vater .....	12
5.2	Berufung in die Ansbacher Hofkapelle .....	12
5.2.1	Kapellknabe und Violinist unter den Konzertmeistern Pistocchi und Torelli .....	12
5.2.2	Sonderstellung und bevorzugte Förderung unter Kapellmeister Rau .....	13
5.3	Mitglied im Collegium Musicum in Leipzig und in der dortigen Künstlerszene .....	14
5.4	Studienreise nach Italien mit Unterricht bei Vivaldi .....	15
6	Schlussbetrachtung .....	16
	Literatur .....	18
	Anhang .....	19



Sonata à Solo  
per Mo. Pisendel  
del Vivaldi  
(Treuheit, 1987, S. 187)

### Zusammenfassung

Der heute weitgehend in Vergessenheit geratene Violinvirtuose, Komponist und Orchesterleiter Johann Georg Pisendel gehörte als Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs in Deutschland zu den renommiertesten und vielseitigsten Musikern der Barockzeit. Anhand des verfügbaren biographischen Materials werden in der vorliegenden Arbeit die determinierenden Faktoren für die musikalische Entwicklung Johann Georg Pisendels in seiner Kindheit und Jugend genauer untersucht. Genetische Veranlagungen als Voraussetzung sind für Pisendels Karriere als Musiker ebenso verantwortlich wie Umweltfaktoren. Ein prägendes Element ist die Formung durch das nähere Umfeld beziehungsweise die Sozialisation im Elternhaus. Das Heranwachsen in einer christlich-religiösen Umgebung und der väterliche Beruf als Musiker im Dienste der Kirche sind weitere Wegbereiter dieser musikalischen Entwicklung. Die gezielte frühzeitige Förderung des jungen Pisendel durch die Familie und eine daran anschließende professionelle Ausbildung in der Ansbacher Hofkapelle, im Collegium Musicum in Leipzig und auf Studienreisen im Ausland machen Johann Georg Pisendel zu einem vielseitigen und für die damalige Zeit ausgesprochen weltoffenen Musiker. Bis heute hat sich die Art und Weise der neuzeitlichen Orchesterleitung erhalten, die vom Kapellmeister Pisendel begründet und in der Dresdner Hofkapelle erstmals eingeführt wurde. Auch dieses Verdienst muss vor dem Hintergrund einer Biographie gesehen werden, in der vorhandenes musikalisches Talent durch Lernbereitschaft und Experimentierfreude ständig weiter entwickelt wurde.

## 1 Einleitung

In den 1990er Jahren staunten Kenner der Musikszene, weil Ludwig Güttler, einer der international erfolgreichsten Trompeten-Virtuosen der Gegenwart, mit seinem Kammerorchester Virtuosi Saxoniae regelmäßig in einer kleinen mittelfränkischen Marktgemeinde sein Gastspiel gab. Abseits großer Konzertsäle und potenter Sponsoren verneigte sich Ludwig Güttler in der barocken Ortskirche von Cadolzburg auf musikalische Weise vor seinem „Amtsvorgänger“ als Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle Johann Georg Pisendel, der hier vor mehr als 300 Jahren das Licht der Welt erblickte.

„Johann Georg Pisendel – wer ist denn das?“ – eine Frage, auf die oft nicht einmal Berufsmusiker oder Fachredakteure eine Antwort geben können. In der „Playlist“ von Klassiksendern findet man den Namen Pisendel ebenso wenig wie bei aktuellen Neuerscheinungen und Rezensionen auf dem CD-Markt.

Dabei hat selbst Antonio Vivaldi, Megastar der Barockmusik, seine Wertschätzung für diesen Herrn Pisendel, einen Freund aus Deutschland, ausgedrückt. „Per del“ schrieb Vivaldi als Widmung auf mehrere seiner Concerti und Sonaten.

Tatsächlich ist der Name des „größten Violinvirtuos seiner Zeit“, der „epochemachend für sein Instrument“ und „für die Ausbildung des Violinspiels im deutschen Vaterlande von hoher Wichtigkeit“ (Köpp, 2005 [I], S. 12) war, heute vielen kein Begriff mehr. Pisendel, der „seinerzeit zu den berühmtesten Zeitgenossen Bachs zählte“ (Köpp, 2005 [I], S. 11) und als „herausragendster deutscher Geiger“ (Kloke, 2003, S. 3) gefeiert wurde, ging auch als Komponist und vor allem als stark prägender Konzertmeister in die Musikgeschichte ein. Er gilt als „Prototyp der neuen Figur des reproduzierenden und interpretierenden Dirigenten, von der das heutige Musikleben in so hohem Maße bestimmt wird“ (Köpp [I], 2005, S. 424).

Durch welche determinierenden Faktoren in seiner Kindheit und seinen jungen Jahren Johann Georg Pisendel zu einem derartigen Status gelangen konnte und wie er sich als Musiker nicht nur in einer einzigen Disziplin, sondern in einem breiten Spektrum von musikalischen Tätigkeitsbereichen als führende Person etablieren konnte, soll in dieser Arbeit beleuchtet werden.

## 2 Genetische Veranlagungen als Voraussetzung für musikalische Entwicklungen

Warum gibt es Unterschiede in der Ausprägung von musikalischem Talent? Von welchen Faktoren hängt die musikalische Entwicklung eines Menschen ab? Auch nach etlichen Studien – mit teils sehr unterschiedlichen Ergebnissen – kann darauf keine abschließende Antwort gegeben werden. Als gesicherte Erkenntnis gilt aber, dass sowohl Prägungen

durch die Umwelt und die Sozialisation als auch angeborene und vererbare Faktoren eine Rolle spielen; unklar sind lediglich die einzelnen Anteile (Motte-Haber, 1996, S. 262). Eine von der Forschung praktizierte Methode die Vererbbarkeit bestimmter Merkmale zu untersuchen ist neben der Zwillingsforschung die Stammbaumuntersuchung. Analysen von Scheinfeld (1956) ergaben, „dass dort, wo beide Eltern musikalisches Talent besaßen, mehr als 70% der Kinder ebenfalls musikalisches Talent hatten. Wenn nur ein Elternteil begabt war, konnte Scheinfeld bei 60% der Kinder musikalisches Talent finden, und wenn keiner der Eltern talentiert war, konnten nur 15% der Kinder musikalische Begabung aufweisen“ (Gembris, 2002, S. 173). Auch andere Forscher kamen mit ihren Untersuchungen zu ähnlichen Ergebnissen. Dass eine Stammbaumuntersuchung in einer Musikerfamilie aber verbindliche Aussagen über die Vererbbarkeit musikalischer Begabung zulässt, ist nicht nachweisbar. Schließlich wachsen Kinder musikalischer Eltern in einem durch Musik bestimmten Umfeld auf. Somit wäre der Stammbaum auch als Argument für den prägenden Einfluss der Umwelt verwendbar (Gembris, 2002, S. 173).

Johann Georg Pisendel wurde am 26. Dezember 1687 als Sohn des „hl. [Herrn] *Cantoris* Simon *Pisendels*“ (Köpp, 2005 [I], S. 33) geboren. Simon Pisendel entstammte einer Rats- und Schwarzfärberfamilie aus Markneukirchen im Vogtland und erhielt eine höhere Schulbildung am Gymnasium Sankt Lorenz in Nürnberg, wo Georg Caspar Wecker zu seinen wichtigsten Musiklehrern zählte (Kloke, 2003, S. 6). Im Jahr 1680 erhielt er in Cadolzburg, einer alten Hohenzollern-Residenz, eine Stelle als Kantor. Auch Simons Bruder Peter verließ Markneukirchen, um nach seiner Ausbildung eine einträgliche Anstellung als Kantor in Castell und Wertheim zu finden (Köpp, 2005 [I], S. 36). Da in Johann Georgs Familie die Musik offensichtlich einen hohen Stellenwert hatte und vor allem in der Vätergeneration das musikalische Talent zum Beruf ausgebaut werden konnte, ließe sich auch bei Johann Georg eine genetische Veranlagung vermuten, die zu seiner späteren Karriere verholfen haben könnte. Diese Annahme kann aber nicht belegt werden. Vielmehr war es zur Zeit Bachs gesellschaftlich üblich, dass Söhne sehr oft einfach den Beruf ihrer Väter übernahmen. Betrachtet man außerdem den Sachverhalt aus biologischer Sicht, so kann der gleiche Phänotyp – hier die ähnliche musikalische Begabung – durch verschiedene Genotypen (Erbanlagen) verursacht werden (Gembris, 2002, S. 179). Hinzu kommt, dass auf Grundlage der aktuellen Forschung Musikalität nicht als eine feste Größe, sondern als ein Ensemble aus verschiedenen Komponenten verstanden wird, deren mögliche genetische Verschlüsselungen unabhängig voneinander vererbt werden (Gembris, 2002, S. 179). Eine genetische Übertragung der gesamten Musikalität ist folglich fast nicht möglich. Lediglich die Vererbung einzelner Fähigkeiten wäre denkbar. Insofern lässt sich Johann Georgs musikalisches Talent wohl weniger auf genetische Veranlagung zurückführen, als vielmehr auf Prägung und Sozialisation.

### 3 Sozialisation durch das Elternhaus

Sozialisation bedeutet eine wechselseitige Beeinflussung von Individuen und Gesellschaft (Kleinen, 2008, S. 42). Verschiedene Theorien basieren auf der Annahme, dass menschliche Fähigkeiten – auch musikalische – durch Umwelt und Milieu geformt werden (Gembris, 2002, S. 185). Eine wichtige Sozialisationsinstanz stellt hierbei ohne Zweifel das Elternhaus dar (Kleinen, 2008, S. 42). Von entscheidender Bedeutung für ein sich bei Kindern entwickelndes Interesse für Musik ist der sozioökonomische Status des Elternhauses. Anhand von Untersuchungen wurde eine Korrelation zwischen „der Anzahl an Musikinstrumenten im elterlichen Haushalt und der musikalischen Entwicklung“ festgestellt. Der Besitz von Musikinstrumenten kann sozusagen als „Indikator für musikalisches Interesse und musikalische Aktivität“ aufgefasst werden. Da der Besitz von Instrumenten aber – früher mehr als heute - an finanzielle Mittel gebunden ist, „sind Kinder aus besseren sozioökonomischen Verhältnissen gegenüber anderen im Vorteil“ (Gembris, 2002, S. 192). Neben den finanziellen Möglichkeiten einer Familie gehören auch die Wohnsituation, der Bildungsstand der Eltern und der Beruf, zusammenfassend also die gesellschaftliche Stellung, zu den entscheidenden Faktoren.

#### 3.1 Sozioökonomischer Status als wichtige Voraussetzung für das musikalische Interesse bei Johann Georg Pisendel

Johann Georg Pisendel kam im Jahr 1687 im Kantorenhaus in unmittelbarer Nähe von Pfarrhaus und Pfarrkirche Sankt Cäcilia im Schatten der Cadolzburg im gleichnamigen Ort zur Welt. Nach der erfolgreichen Bewerbung um die freie Organistenstelle hatte der aus dem Vogtland stammende Vater Simon Pisendel die Bäcker- und Bürgermeistertochter Cunigunda Züll aus Langenzenn geheiratet, einem Nachbarort Cadolzburgs (Treuheit, 1987, S. 12). Umgehend zogen die Eheleute Pisendel nach Cadolzburg, wo sie „geachtete und angesehene Mitglieder der Marktgemeinschaft“ (Kloke, 2003, S. 4) wurden. Bereits im Jahr 1681 wurde das erste Kind geboren, das jedoch wenige Monate danach verstarb. Johann Georg war das fünfte Kind, „aber erst das zweite, das das Säuglingsalter überlebte“ (Köpp, 2005 [I], S. 34). Von den insgesamt 13 Kindern dieser ersten Ehe Simon Pisendels erreichten lediglich vier das Erwachsenenalter, wobei Johann Georg der einzige überlebende Sohn war (Treuheit, 1987, S. 13). Familiäre Strukturen dieser Art spiegeln die Bedeutung von Kindern in der damaligen Zeit wieder. Im späten Mittelalter wurde eine große Zahl von Kindern als soziale und wirtschaftliche Zukunftssicherung angesehen (Hurrelmann, 2003, S. 62). In einer hohen Geburtenrate sah man eine Möglichkeit die Kindersterblichkeit zu kompensieren.

Auch wenn Johann Georgs Vater ein geschätzter Kantor mit gesicherter Arbeit und festem Einkommen war, reichten die finanziellen Mittel der Familie zunächst für eine höhere Schulbildung des Sohnes nicht aus (Köpp, 2005 [I], S. 37). Da aber gerade in der Familie Pisendel Bildung immer einen hohen Stellenwert hatte, da auch gesellschaftlich zunehmend mehr Interesse an Individualismus, moralischem Handeln und Bildung aufkam und da allgemein das Kind zum Objekt der Erziehung wurde (Hurrelmann, 2003, S. 62), „sollte auch Johann Georg ein Gymnasium und später die Universität besuchen“ (Köpp, 2005 [I], S. 37). Die wichtige Rolle, die schulische Bildung in der Gelehrtenfamilie Pisendel spielte, zeigt sich auch immer wieder in beiläufigen Erwähnungen, etwa dass ein Verwandter ein „Decanus in der Philosophischen Facultät zu Leipzig“ gewesen ist (Köpp, 2005 [I], S. 34) und dass der Vater und ein Onkel als „Schuldiener“ tätig waren (Köpp, 2005 [I], S. 36). Diese Zugehörigkeit zu einer gebildeten Gesellschaftsschicht begünstigt musikalisches Interesse und musikalische Betätigung (Motte-Haaber, 1996, S. 265). Bei Johann Georg Pisendel sind Zusammenhänge dieser Art zweifellos gegeben.

### 3.2 Soziokulturelle Aspekte der musikalischen Entwicklung Pisendels

Im Fall Pisendel beeinflusst der Beruf des Vaters nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht den Werdegang des Sohnes, sondern auch in inhaltlicher. Besonders in den ersten Lebensjahren unterliegt ein Kind der primären Sozialisation. In dieser Phase wird es vor allem durch die Eltern geprägt. Berufliche musikalische Tätigkeiten der Erwachsenen und häusliches Musizieren – beides war im Hause Pisendel zur Genüge gegeben - haben Einfluss auf das Musikinteresse und die musikalische Differenzierungsfähigkeit des Kindes (Motte-Haaber, 1996, S. 267). Durch den Alltag seines Vaters als Kirchenmusiker wurde Johann Georg mit einer großen Sammlung verschiedenster Musikinstrumente konfrontiert – so auch mit der Violine. Dies belegt der Sterbeeintrag des Vaters, der demnach ein „sonderer Liebhaber der Music“ war [...], „weil er alle Instrumente verstund“ (Köpp, 2005 [I], S. 35). Eine frühzeitige Prägung auf die Musik durch den Beruf des Vaters lässt sich deswegen vermuten. Studien zufolge will Vogl (1993) herausgefunden haben, dass selbst bei laienmusikalischen Elternhäusern ein „signifikanter Zusammenhang zwischen der musikalischen Aktivität des Vaters und dem Interesse der Kinder an Musik“ besteht (Oerter & Lehmann, 2008, S. 101). Eine starke Vorbildfunktion des Vaters und sein Einfluss auf Johann Georg Pisendels musikalische Entwicklung sind zweifellos vorhanden.



### 3.3 Glaube und Religiosität als prägender Einfluss auf alltägliches und musikalisches Handeln

Neben den sozioökonomischen und soziokulturellen Einflussfaktoren tragen auch das Weltbild der Eltern, ihre Religiosität sowie ihre Verwurzelung im Glauben dazu bei das Verhalten und die Einstellungen von Kindern zu formen. Pisendel wuchs in einem „von christlichen und bürgerlichen Werten bestimmten Klima“ auf (Köpp, 2005 [I], S. 36) und wurde frühzeitig in die musikalische Gestaltung des kirchlichen Gottesdienstes mit einbezogen. Da er von seinem Vater im Choral- und Figuralgesang ausgebildet wurde, konnte er auch solistische Aufgaben in der liturgischen Feier übernehmen (Köpp, 2005 [I], S. 36). Ein solcher solistischer Auftritt verhalf Johann Georg Pisendel letztendlich zu seiner musikalischen Weiterbildung und lenkte seine Ausbildung in „institutionelle Bahnen“ (Kloke, 2003, S. 5). „Bey einer Durchreise in der Kirche zu Carlsburg“ hörte der damalige Burgherr Cadolzburgs, Markgraf Georg Friedrich der Jüngere von Brandenburg-Ansbach (1694 – 1703), den neunjährigen Pisendel „eine Ital. *Motette* vor einen *Soprano solo* singen“ und ließ ihn „in die hochfürstliche Capelle zu Anspach als Discantist men“ (Köpp, 2005 [I], S. 37). Dieses „Glück, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein“ (Köpp, 2005 [I], S. 421) und bei der Visite des kunstsinnigen Markgrafen aufzutreten, stellt eine erste Weichenstellung für Pisendels spätere musikalische Karriere dar.

Auch wenn der junge Pisendel in Cadolzburg in einem christlich-lutherischen Umfeld erzogen wurde, lassen sich in seiner Verwandtschaft „Verbindungen zum frühen Pietismus“ nachweisen (Köpp, 2005 [I], S. 36).<sup>1</sup> Inwiefern Pisendel in späteren Jahren selbst aktiver Anhänger dieser Glaubensrichtung war und „daß Pisendel zu dem gleichen Kreis um den noch jungen Zinzendorf in Dresden gehört hat wie der jung Fasch“ (Köpp, 2005 [I], S. 184), lässt sich nicht nachweisen. Als gesichert gilt jedoch, dass Pisendel gerade mit denjenigen Verwandten engen Kontakt hatte, die eine besondere Nähe zum Pietismus pflegten (Köpp, 2005 [I], S. 185). Eine gewisse Sympathie für diese Strömung des deutschen Protestantismus zeigt sich zudem in Pisendels regelmäßiger Bibellektüre in den beiden Originalsprachen Hebräisch und Griechisch, einer Praxis, die in pietistischen Kreisen gängig war. Die außergewöhnliche Religiosität und persönliche Frömmigkeit des Musikers ging „über die im 18. Jahrhundert übliche Haltung weit hinaus“ und ist bereits seinen Zeitgenossen aufgefallen (Köpp, 2005 [I], S. 182). Pisendel selbst lässt in dem frühesten der erhaltenen Briefe an seinen Freund Telemann erkennen, dass der Glaube und die Frömmigkeit für ihn ein privates Rückzugsgebiet waren und einen Ausgleich zum „Alltagsgezänk der Musikwelt“ (Köpp, 2005 [I], S. 183) schaffen sollten: „Doch mich geht auch diese Wäsche nichts an, u ich kan davor Gottlob gar ruhig schlaffen, da ich auf Se-

---

<sup>1</sup> Johann Georgs Cousine Amalia Rosina aus der Wertheimer Linie der Sippe Pisendels wuchs nach dem Tod ihres Vaters im Haus des pietistischen Pfarrers Johann Winckler in Hamburg auf. (Köpp, 2005, S. 36)

*rieusere* Dinge zu denken Ursach habe, die ewig dauern“ (Grosse, 1972, S. 350). So stellt dieser religiös geistige Freiraum, in dem er Kraft für seine musikalische Arbeit schöpfen konnte, eine wichtige Grundlage seiner musikalischen Entwicklung dar.

#### 4 Familiäre Förderung im Bereich der Musik

Shin'ichi Suzuki hat in seinem musikpädagogischen Konzept die Erkenntnis umgesetzt, dass familiäre Förderung die Entwicklung musikalischer Begabung enorm beeinflusst (Gembris, 2002, S. 193). Auch Manturzewska (1990) konnte Auswirkungen von bestimmten Werthaltungen in der Familie (Arbeitsethik, Disziplin und Einstellungen gegenüber Musik) auf die musikalische Ausbildung feststellen (Oerter & Lehmann, 2008, S. 101). Besonders die ersten Lebensjahre eines Kindes sind für seine Entwicklung von großer Bedeutung. Längsschnittstudien von Gordon (1984) ergaben, dass musikalische Begabung im Alter von etwa zehn Jahren stabilisiert ist. Daher muss bereits in frühen Jahren eine Unterstützung durch die Eltern erfolgen. Eine entsprechende Förderung kann die Begabung aufrechterhalten und ausbauen (Gembris, 2002, S. 194). In dieser Lebensphase hat das Verhalten der Eltern für Kinder Vorbildcharakter. Insofern sind elterliches Instrumentalspiel und gemeinsames Singen eine zusätzliche Motivation. Von enormer Wichtigkeit sind Aufmerksamkeit, Interesse und positive Verstärkung von Seiten der Eltern in Bezug auf die musikalischen Leistungen des Kindes.

##### 4.1 Instrumentaler und theoretischer Unterricht Pisendels durch den Vater

All diese familiäre Unterstützung war mit Sicherheit im Hause Pisendel gewährleistet. In welchem Alter der aktive Musikunterricht des Sohnes Johann Georg begann, kann nicht gesagt werden. Dass der Unterricht aber in den ersten Jahren durch den Vater erfolgte, gilt als gesicherte Erkenntnis. Eine frühe Lebensbeschreibung aus dem Jahr 1756 versichert, Pisendel sei durch den „geschickten und fleißigen Unterricht“ bei seinem Vater Simon Pisendel „zeitig dahin gelangt, sich in der Music hervor zu thun“ (Köpp, 2005 [I], S. 34). Dieser Musikunterricht dauerte bis zum neunten Lebensjahr des Jungen. Danach wechselte Johann Georg in die Hofkapelle in Ansbach. Bereits im häuslichen Anfangsunterricht wurde bei dem Jungen auf die Vielseitigkeit der Ausbildung gesetzt. Es liegt nahe, dass für den Sohn eines Kantors das Erlernen eines Tasteninstrumentes selbstverständlich war. Weiterhin wird auch der Anfangsunterricht auf der Violine unter der Federführung des Vaters vermutet. Darüber hinaus erhielt der Junge Unterricht im Choral- und Figuralgesang. Solistische Gesangsauftritte des jungen Pisendel fanden bei verschiedenen kirch-

lichen Anlässen statt, und „besonders der helle Knabensopran Johann Georgs gefiel und verbreitete viel Freude“ (Flohr, 2003).

#### 4.2 Frühzeitige musikalische Ausbildung als strategischer Wegbereiter für berufliche Perspektiven im Musikbereich

Allerdings erteilte Simon Pisendel seinem Sohn nicht aus bloßem Zeitvertreib und zur Freizeitgestaltung Musikunterricht. Vielmehr legte er die Musikerziehung Johann Georgs strategisch an und hatte dabei „durchaus berufliche Perspektiven im Auge“ (Köpp, 2005 [I], S. 37). Sein Sterbeeintrag aus dem Jahr 1717 bestätigt das: „[...] war auch sonst sehr diensthaft und hat vielen fortgeholfen, daß sie zu einem Stück Brot erlangt“ (Köpp, 2005 [I], S. 37). Musik sollte damit als Mittel des Broterwerbs dienen. Nach väterlichem Willen sollte Johann Georg eine höhere Schulbildung an Gymnasium und Universität erhalten. In Cadolzburg stand aber nur eine größere Dorfschule zur Verfügung. Schulgeld und finanzielle Mittel für eine auswärtige Unterbringung in einer Lateinschule konnte die Familie Pisendel nicht aufbringen. Aus diesem Grund sah der Vater die einzige Möglichkeit für die geplanten Studien des Sohnes in einer fundierten musikalischen Grundausbildung, die zu einem Stipendium verhelfen sollte. Möglicherweise versuchte der Vater seinen persönlichen Werdegang für seinen Sohn zu kopieren und „trotz bescheidener Mittel eine höhere Schulbildung“ zu erhalten (Köpp, 2005 [I], S. 37). Ein entscheidender Schachzug dabei war die Nutzung einer Visite des Markgrafen in Cadolzburg im Jahr 1696: Markgraf Georg Friedrich war Simon Pisendel als Liebhaber italienischer Musik bekannt. Dass er seinen Sohn folglich mit einer „ital. *Motette*“ auftreten ließ, scheint vor diesem Hintergrund ein ausgeklügelter Versuch gewesen zu sein, „seinem Sohn ein Stipendium als Kapellknabe in Ansbach zu verschaffen“ (Köpp, 2005 [I], S. 37).

#### 5 Unterschiedliche Lehrer hoher Qualität als prägende und musikalisch richtungweisende Faktoren

Eine wichtige Rolle bei der Entwicklung musikalischer Fertigkeiten spielen neben der familiären Unterstützung auch die Lehrer. Eine Studie von Davidson, Sloboda & Howe (1995/96) zeigt, dass sowohl die fachliche Kompetenz eines Lehrers als auch dessen menschliche Seite von großer Bedeutung sind. Ganz besonders gilt dies in den frühen Jahren. Die Identifikation beispielsweise mit dem Musiklehrer als Vorbild kann „musikalische Interessen und Verhaltensweisen“ steuern (Gembris, 2002, S. 196). Findet der Unterricht in einem angstfreien und positiven Klima statt, können sich gute musikalische Leistungen entwickeln.

## 5.1 Künstlerische Prägung durch den Vater

Ein derartig angenehmer Kontext war für den Unterricht Johann Georgs sicherlich gegeben. Schließlich fanden die Lehrstunden in unmittelbar häuslicher Umgebung statt. Auch die Anerkennung der musikalischen Leistung und das Vertrauen in das Können des Sohnes durch den Vater – beides zeigt sich im Zugeständnis der regelmäßigen öffentlichen Auftritte in der liturgischen Feier – trugen sicherlich zu einem fruchtbaren Unterrichtsklima bei. Wesentlich stärker als in den Lebensläufen anderer Musiker, die von ihren Vätern teilweise als Kinderstars der damaligen Zeit regelrecht wirtschaftlich ausgebeutet wurden, standen in der Familie Pisendel die zukünftigen Chancen des Kindes im Vordergrund.

## 5.2 Berufung in die Ansbacher Hofkapelle

Nach seiner Begegnung mit dem Markgrafen Georg Friedrich wurde Pisendel im Jahr 1697 nach Ansbach berufen. Die Residenzstadt Ansbach befindet sich rund 25 Kilometer südwestlich von Cadolzburg. Aufgrund der damaligen Infrastruktur und der damit verbundenen Reisedauer hat der Aufbruch des nicht einmal zehnjährigen Jungen vermutlich einen relativ endgültigen Abschied von der Familie bedeutet (Kloke, 2003, S. 5). Dies wurde dennoch in Kauf genommen, um die Vorteile am Fürstenhof und eine gezielte musikalische und allgemein bildende Förderung zu genießen.

### 5.2.1 Kapellknabe und Violinist unter den Konzertmeistern Pistocchi und Torelli

Über den Aufgabenbereich der Kapellknaben in Ansbach existiert ein von Küntzel im Jahr 1682 verfasstes Memorandum. Darin wird unter anderem die Mitwirkung der Jungen bei Kirchen- und Tafelmusik vorgesehen (Köpp, 2005 [I], S. 38). Offensichtlich wurden die Kapellmitglieder primär für das Instrumentalspiel eingesetzt, was aber die Mitwirkung bei Gesangspartien nicht ausschloss: die Knaben sollten „auch bey musicalischen Opern für weibes personen sich könnten gebrauchen lassen“ (Köpp, 2005 [I], S. 38). Neben dem instrumentalen und vokalen Bereich wurden die Zöglinge mit dem Kopieren von Noten beauftragt („[...] mit abcopirung Musicalischer Stükhe“; Köpp, 2005 [I], S. 38). Ergänzend zur Mitgliedschaft in der Hofkapelle besuchte Pisendel „dasiges Gymnasium“ (Köpp, 2005 [I], S. 44). Selbst während des dortigen Schulunterrichts muss sich Pisendel unter den Mitschülern als leidenschaftlicher Musiker hervorgetan haben. Der Altphilologe Matthias Gesner dokumentiert in seinen Erinnerungen an die Schulzeit, dass Pisendel „während des Schulunterrichts Noten auf- oder abschrieb“ und dabei „mit Händen und Füßen geklopft haben soll“ (Köpp, 2005 [I], S. 45 f.). Dies macht eine starke und von der Alltagssituation unabhängige Vertiefung in die Musik deutlich. Eine Quelle dieser Zeit belegt zu-

dem, dass er sich nicht nur mit dem Kopieren von Musik beschäftigte, sondern auch mit der „musikalischen Ausdruckskunst“, die von den Künstlern als Komposition bezeichnet wurde.<sup>2</sup> Ob und gegebenenfalls von wem ihm dieser theoretische Unterricht erteilt wurde, ist nicht geklärt. Möglicherweise erfolgten diese Kompositionsversuche autodidaktisch (Köpp, 2005 [I], S. 49). Seinen Instrumentalunterricht erhielt Johann Georg Pisendel auf der Violine von Konzertmeister Torelli. Von Kapellmeister Pistocchi konnte sich Pisendel zusätzlich in den Proben eine gewisse Stilgewandtheit anschauen (Köpp, 2005 [II], Sp. 633).

Pisendel hatte in den ersten sechs Jahren in Ansbach eine Anstellung als *Discantist* und erhielt demnach eine vertiefte gesangliche Ausbildung. Von seinem Vater bereits für dieses Genre vorbereitet, war sein Aufgabenbereich mit großer Wahrscheinlichkeit die Figuralmusik. Als Gesangslehrer kam Opernkapellmeister Pistocchi aufgrund der Vielzahl seiner Aufgaben nicht in Frage. Für den täglichen Unterricht sorgten mit Kantor Wagner und Kapellmeister Rau zwei regional bekanntere Musiker (Köpp, 2005 [I], S. 42). Im Jahre 1703 stand am Ansbacher Hof ein Regierungswechsel bevor und die Kapelle war von zahlreichen Einsparungen betroffen. Pisendel konnte sich aber wegen seiner zu diesem Zeitpunkt recht guten Fähigkeiten im Fach Violine soweit behaupten, dass er nach seinem Stimmbruch im Jahre 1704 als Violinist in die Hofkapelle aufgenommen wurde. Die folgenden Jahre waren für Pisendels Weg bestimmend. Der Unterricht bei Torelli und Rau sowie die Auseinandersetzung mit der italienischen Schule machten ihn zu einem herausragenden Geiger. Bei seinem Eintritt ins Collegium Musicum in Leipzig im Jahr 1709 war seine Virtuosität auf diesem Gebiet voll ausgebaut (Köpp, 2005 [I], S. 47). Ihm eilte der Ruf voraus, ein ausgebildeter Vertreter der damals hoch im Kurs stehenden italienischen Schule zu sein, was für seinen beruflichen Werdegang von entscheidender Bedeutung war (Köpp, 2005 [I], S. 51). Von Pistocchi und Torelli hat Pisendel aber auch gelernt zwischen den Nationalstilen zu unterscheiden. „Diese frühe Erfahrung bildete wahrscheinlich die Grundlage, auf der er später als Konzertmeister in Dresden den sogenannten „Vermischten Geschmack“ einführen konnte“ (Köpp, 2005 [I], S. 56).

Es zeigt sich also, dass die Zeit am Ansbacher Hof und die dortigen hoch qualifizierten und international renommierten Lehrmeister ausgesprochen prägend für den beruflichen Werdegang Johann Georg Pisendels waren.

### 5.2.2 Sonderstellung und bevorzugte Förderung unter Kapellmeister Rau

Neben erfahrenen Lehrern können aber auch die gleichaltrigen Mitschüler eine verstärkende Instanz sein. Sie „ermöglichen den Leistungsvergleich und regen das musikalische

---

<sup>2</sup> siehe Anhang Text 1

Interesse an. Besonders leistungshomogene Gruppen mit zugleich anregender Atmosphäre bilden günstige Voraussetzungen für die Talententwicklung“. Oerter & Lehmann (2008, S. 101) nennen hierfür als Beispiele in heutiger Zeit die Wiener Sängerknaben oder den Leipziger Thomanerchor. Auch die Ansbacher Hofkapelle stellte zur damaligen Zeit einen derartigen leistungshomogenen Verband dar. Insofern hat dieses Umfeld sicherlich die musikalische Entwicklung Pisendels begünstigt.

Hinzu kommt aber noch, dass Pisendel eine bevorzugte Stellung am Ansbacher Hof und unter den Kapellknaben genoss. Das „Reduktionslibell“ beschreibt im Jahre 1703 eine Anstellung von sechs Kapellknaben, unter denen sich „zwey Capellen Knaben“ befanden „worauff der Capellm [!] Meister Rau die Ausspeißung bekombt, namentlich Pißsendel und Bößwilbald“ (Köpp, 2005 [I], S. 41). Beide wohnten also im Haushalt des Kapellmeisters Rau, was damals als Privileg galt. Denn neben dem hautnahen Miterleben der Arbeitsweisen und Aufgaben eines Kapellmeisters haben beide wohl besonders intensiven Unterricht erhalten, da die „informirung in Music“ zu Raus Dienstpflichten zählte (Köpp, 2005 [I], S. 41).

### 5.3 Mitglied im Collegium Musicum in Leipzig und in der dortigen Künstlerszene

Im Jahr 1709 endet die Ausbildung Pisendels in Ansbach. Mit 22 Jahren „nahm er in Anspach seinen Abschied, und begab sich im März 1709 nach Leipzig, um allda der Musik und dem Studieren noch weiter obzuliegen. Seine Hinreise gieng durch Weimar, wo er sich dem damals allda in Diensten stehenden Herrn Johann Sebastian Bach bekannt machte“ (Köpp, 2005 [I], S. 59). Pisendels Wertschätzung des Großmeisters Bach wird dadurch deutlich, dass er sich neben dem Spiel der Viola d’amore, das er beherrschte, mit der von Bach erfundenen Viola pomposa auseinandersetzte (Köpp, 2005 [II], Sp. 633). Auch aus dem Briefwechsel zwischen Telemann und Pisendel geht diese Verehrung Bachs mehrfach hervor (Grosse, 1972, S. 347-363).

Mit der Ankunft in Leipzig trat Johann Georg Pisendel in das von Telemann gegründete und inzwischen unter der Leitung von Melchior Hoffmann stehende Collegium Musicum ein. Die musikalischen Aufgaben dieses Ensembles unterschieden sich wenig von denen in der Ansbacher Hofkapelle. Neben Kammer- und Tafelmusik standen auch kirchenmusikalische Dienste in der Leipziger Neukirche und in der städtischen Oper an (Köpp, 2005 [II], Sp. 633). Bereits bei seinem ersten Auftritt in diesem Collegium erregte Pisendel mit einem italienischen Violinkonzert von Albinoni großes Aufsehen und erhielt eine Führungsrolle (Köpp, 2005 [II], Sp. 633) – und das nicht nur wegen seiner künstlerischen und musikalischen Fähigkeiten, sondern auch, weil die Gattung des Violinkonzerts erst in der Entwicklung steckte und damals eine Neuheit darstellte (Köpp, 2005 [I], S. 62). Ein Mitglied des Collegium Musicum, das zu Beginn noch über Pisendel aufgrund von Äußerlich-

keiten spottete, „riß sich seine Perüque vom Kopfe, warf sie auf den Boden, konnte kaum das Ende des Violinsolos abwarten, um dann Pisendeln vor Entzücken zu umarmen und ihm seine Hochachtung zu versichern“ (Flohr, 2003). Telemann, der beruflich inzwischen in Eisenach tätig war, hielt dennoch Kontakt nach Leipzig. Ihn verband eine enge Freundschaft mit Pisendel, worüber der bereits genannte Briefwechsel der beiden Zeugnis ablegt. Ein beinahe familiäres Verhältnis lassen die Floskeln der Anrede vermuten: „*HochEdelgeborener* etc. ja aller Verehrung würdigster Herr Bruder!“ (Grosse, 1972, S. 347). So oder in ähnlicher Weise bezeichnet Pisendel seinen Kollegen öfters und macht damit seine tiefe Bewunderung Telemanns deutlich.

Neben Bach und Telemann waren in der Leipziger Zeit noch weitere Musiker und Kollegen Vorbild, Ansporn und inspirierende Kraft für Pisendels musikalisches Handeln. Offenbar hat sich der Musiker bewusst den Studienort Leipzig gewählt. Die Stadt war zu dieser Zeit die deutsche Hochburg für Musik schlechthin und „ein Sammelplatz für junge deutsche Musiker mit einer guten Schulbildung wie Telemann, Heinichen, Hoffmann, Fasch und Stölzel“ (Köpp, 2005 [I], S. 63). Musiker wie Corelli, Torelli, Vivaldi und Albinoni waren in diesen Kreisen große Vorbilder, und „die bisher eher französische Musikart wandelte sich mit blendenden Effekten, Vortragsmanieren und Formeigenheiten“ (Flohr, 2003). Der Besuch bei Bach und der Briefwechsel mit Telemann zeigen auch, wie wichtig für Johann Georg Pisendel der Kontakt mit Gleichaltrigen war. In modernen Studien von Oerter & Montada (2002) sieht man die Gruppe der gleichaltrigen Jugendlichen als die „wichtigste Sozialisationsinstanz“ (Kleinen, 2008, S. 44) neben Elternhaus und Schule. Heute würde man diese Personengruppe als Peergroup bezeichnen, deren Sozialisation eng an den Einfluss der Medien gekoppelt ist. Dieser moderne Begriff sollte nicht unbedingt auf das Umfeld eines Barockmusikers angewendet werden. Die Tatsache, dass Gleichaltrige für die Entwicklung von Werten, Standards und Vorstellungen wichtig sind, ist aber unabhängig davon auch für junge Menschen im frühen 18. Jahrhundert gültig.

Die Künstlerfreundschaft, die zwischen Torelli und Pistocchi bestand und die Pisendel jahrelang am Ansbacher Hof erlebt hat, könnte für ihn ein Modell gewesen sein und zu einer gezielten Kontaktaufnahme mit gleichaltrigen deutschen Komponisten geführt haben (Köpp, 2005 [I], S. 63).

#### 5.4 Studienreise nach Italien mit Unterricht bei Vivaldi

Im Jahr 1710 – also mit 23 Jahren – übernahm Johann Georg Pisendel die Führung des Collegium Musicum, während sich dessen eigentlicher Leiter Hoffmann auf Englandreise befand. Ab 1711 war er als „*premier violon*“ in der Dresdner Hofkapelle angestellt und wurde Stellvertreter des am französischen Musikstil orientierten Konzertmeisters Woul-

myer (Köpp, 2005 [II], Sp. 633). Pisendel hatte sich durch seinen Weg über Ansbach und Leipzig inzwischen eine gute berufliche Stellung in Dresden verschafft, die mit 400 Talern jährlich besoldet wurde (Köpp, 2005 [I], S. 80). Im Jahr 1731 trat er dort die Nachfolge Woulmyers als Konzertmeister mit einem fürstlichen Gehalt von 1200 Talern jährlich an. Dennoch waren Johann Georg Pisendels Wissensdurst und seine Neugier auf musikalisch Neues immer noch nicht gestillt. Er sah seine musikalischen Fähigkeiten noch keineswegs ausgeschöpft und hielt sich weiterhin für ausbildungsfähig. Dazu unternahm er mehrere Auslandsreisen, die nebenbei auch der „Repräsentation des Thronfolgers Friedrich August“ dienten (Köpp, 2005 [II], Sp. 633). Vor allem aber nutzte er seinen Aufenthalt in Italien und speziell in Venedig dazu, bei den Geigern Montanari und Vivaldi Unterricht zu nehmen, Einblicke in die italienische Schule zu gewinnen und neue musikalische Anregungen zu erhalten. In dieser Zeit wird auch eine Unterweisung durch Vivaldi zu Aufführungspraxis und Komposition im lombardischen Violinstil vermutet. Dass Pisendel Kompositionsunterricht erhalten hat, ist sicher belegt. Es wurde ein Konzertsatz von Pisendel gefunden, der eigenhändige Korrekturen Vivaldis enthält (Köpp, 2005 [I], S. 94). Das Verhältnis der beiden Komponisten war allerdings kein hierarchisches. Auch Vivaldi wusste die Arbeit Pisendels zu schätzen und äußerte diese Achtung, indem er ihm zwischen 1717 und 1720 vier Sonaten, fünf Konzerte und eine Sinfonia widmete: „fatte per Pisendel“.

## 6 Schlussbetrachtung

Unsere moderne Mediengesellschaft bringt es mit sich, dass künstlerischer Erfolg und das öffentliche Interesse an den Kunstschaffenden ein relativ kurzes Verfallsdatum haben. Populäre Musikrichtungen und ihre Interpreten landen beispielsweise oft schon nach wenigen Jahren in den Archiven der Musikwissenschaft und werden nahtlos durch ihre Nachfolger ersetzt. Im Extremfall werden Künstler mit "Superstar"-Charakter nur für einen einzigen Fernseh-gestützten Wettbewerb gecastet.

Im Gegensatz zu dieser Beliebigkeit im Konsum moderner Popmusik verfügt die klassische Musik – von der Renaissance bis zur klassischen Moderne - über ein wesentlich stabileres Publikum mit nachhaltigeren Hörgewohnheiten. Dabei gibt es auch in dieser so genannten E-Musik in jeder Epoche große Musiker mit Kult-Status, auf die sich verstärkt das Interesse der Interpreten und Orchesterleiter, der Regisseure und selbstverständlich auch der Musikwissenschaftler richtet.

Bedauerlicherweise geraten abseits dieses musikalischen Mainstreams viele ebenfalls sehr gute Musiker in Vergessenheit. Mit ihnen verschwindet die musikalische Vielfalt, und es wächst die Gefahr stilistischer Monokultur. Ein Beispiel ist hier Johann Georg Pisendel,



der wahrscheinlich nur einem kleinen Kreis Musikinteressierter ein Begriff ist. In erster Linie kennt man ihn als herausragenden Violinvirtuosen und qualitätvollen Komponisten für Instrumentalmusik (Drummond, 2001, S. 787). Die Zahl seiner Werke ist allerdings relativ gering, die Qualität seines Schaffens aber ist in Fachkreisen hoch angesehen (Köpp, 2005 [II], Sp. 643). Die Verdienste Pisendels als Geiger und Komponist treten andererseits zurück gegenüber seiner Arbeit als Konzertmeister. Aufgrund der innovativen Ansätze auf diesem Gebiet und der historischen Bedeutung Pisendels für die Fachgebiete Orchesterleitung und Aufführungspraxis sollte er mehr ins Zentrum des musikwissenschaftlichen Interesses gerückt werden. Johann Georg Pisendel „vermischte die Errungenschaften der französischen Orchesterdisziplin mit italienischen Ausdrucksmitteln“ (Köpp, 2005 [II], Sp. 635). Er selbst bezeichnete diesen neuen Stil als „vermischten Geschmack“, für den seine Begegnungen mit der italienischen Schule am Ansbacher Hof und seine Studienreisen nach Italien der Nährboden waren. Dieser „vermischte Geschmack“ führte schließlich zu einer Modifizierung des bis dahin sehr französisch geprägten Dresdner Hofmusikstils.

Pisendels Werdegang zeigt in beispielhafter Weise, wie durch die zielstrebige Förderung des musikalischen Talents und die Bereitschaft zum vorurteilsfreien Dazulernen der Sprung aus der behüteten Atmosphäre im elterlichen Haushalt eines kleinen mittelfränkischen Ortes in höchste musikalische Ämter in den kulturellen Zentren Leipzig und Dresden möglich wurde.

Das Konzertpublikum von heute andererseits nimmt es als selbstverständlich hin, dass selbst Werke von sinfonischen Ausmaßen in vielstimmiger Besetzung am Pult von einem „Herrscher über die Partituren“ souverän geleitet werden. Es war Johann Georg Pisendel, der „die Funktion des einfachen mitspielenden Konzertmeisters [...] in die eines dirigierenden Orchesterleiters umwandelte [...] und den modernen Berufsdirigenten vorwegnahm“ (Köpp, 2005 [II], Sp. 635).

## Literatur

- Drummond, P. (2001). Johann Georg Pisendel. In Sadie, S. & Tyrell, J. (Hg.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Volume 19.* (S. 787 f.). London: Macmillan Publishers Limited.
- Flohr, L. (2003). *Johann Georg Pisendel*. Eingesehen am 11. Oktober 2008, im Internet: <http://www.pisendel.de/nav.html>
- Gembris, H. (2002). *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*. Augsburg: Wißner.
- Gordon, E. E. (1984). A longitudinal predictive validity study of the intermediate measures of music audiation. *Council for Research in Music Education, Bull. no. 78*, 1-23.
- Grosse, H. , & Jung, H. R. (Hg.) (1972). *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Hurrelmann, K. & Bründel, H. (2003). *Einführung in die Kindheitsforschung*. Weinheim: Beltz Verlag.
- Kleinen, G. (2008). Musikalische Sozialisation. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie – Das neue Handbuch* (S. 88-104). Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.
- Kloke, Dr. I. (2003). Johann Georg Pisendel: Konzertmeister, Komponist und Kommunikator. Geigenvirtuose der Barockzeit. In Heimatverein Cadolzburg u.U. e.V. (Hg.), *Der Bleistift, 13. Jahrgang 2003*. Cadolzburg: ch-Druck Cadolzburg.
- Köpp, K. (2005) [I]. *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*. Tutzing: Hans Schneider.
- Köpp, K. (2005) [II]. Johann Georg Pisendel. In Finscher, L. (Hg.), *MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil Bd. 13* (Sp. 633-635). Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler.
- Manturzewska, M. (1990). A biographical study of the life-span development of professional musicians. *Psychology of Music, 18 (1)*, 112-139. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie – Das neue Handbuch* (S. 88-104). Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.
- Motte-Haber, H. (1996). *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber Verlag.
- Oerter, R., & Lehmann, A. C. (2008). Musikalische Begabung. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie – Das neue Handbuch* (S. 88-104). Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.
- Treuheit, A. (1987). *Johann Georg Pisendel – Dokumentation seines Lebens, seines Wirkens und Umgangs und seines Werkes*. Markt Erlbach: Druckerei und Buchbinderei Heinz Feuerlein.
- Vogl, M. (1993). *Instrumentenpräferenz und Persönlichkeitsentwicklung*. Frankfurt/M.: Peter Lang.

## Anhang

## Text 1 (Köpp, 2005, S.45)

„Erat inter nostros commilitones (cuius quamquam aliquantum iunioris fortasse ipse etiam recordaris) homo a litteris reliquis aliquantum alienus, sed qui enixam in musicis, felicissimamque, operam ponebat: hic iam tum eloquutionis etiam musicae (*compositionem* vocant artifices) initia arripuerat, et dum dictata de philosophia, aut materiem orationis scribebant alii, suum codicem notis musicis implebat, et manibus pedibusque metiebatur numeros.

Non erat ita hebes Praeceptor noster, vt non animaduerneret, illum alia omnia agere: sed quod illum mallet alius agere, quam nihil agere (hoc est frustra et inuita Minerua tractare alias litteras) prudenter dissimulabat.

Hic egregius non ita multo post Musicus factus hodie eminent in eo ipso genere in ipsis principibus, et lucrosiorem expertus est eam artem, quam mille alii litteras”.

Folgende sinngemäße Übersetzung wäre möglich:

Es war unter unseren Mitschülern ein den übrigen Wissenschaften ziemlich abgeneigter Mensch (dessen du dich vielleicht auch selbst als eines freilich bedeutend jüngeren erinnerst), der aber eifrige und sehr erfolgreiche Mühe auf die Musik verwandte: dieser verfügte schon damals über Anfangskenntnisse der musikalischen Ausdruckskunst (*Komposition* nennen es die Künstler), und während andere Lektionen über Philosophie oder Stoff für eine Rede aufschrieben, füllte er sein Heft mit Musiknoten und maß mit Händen und Füßen den Takt.

Unser Lehrer war aber nicht so stumpf, dass er nicht bemerkt hätte, dass jener alles andere tat: aber weil er lieber wollte, dass jener anderes tut als dass er nichts tut (das heißt, dass er die anderen Wissenschaften nutzlos und ohne jede innere Berufung behandelt), verhehlte er es klug.

Dieser Außerordentliche ist nicht so lange danach Musiker geworden, zeigt sich heute sogar als führender Kopf seines Faches und hat diese Kunst als gewinnbringender erfahren als tausend andere ihre Wissenschaften.