

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: 20 (1996)

Nachwort: Abstracts

Autor: Fallows, David / Drescher, Thomas / Reimer, Erich

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: 09.01.2026

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

ABSTRACTS

DAVID FALLOWS

The end of the *ars subtilior*

The tradition of the *ars subtilior* is generally considered to have ended in the early 15th century, but its techniques continued to be discussed by theorists for another 200 years. Moreover, there is a small but apparently connected series of works that continue to exploit the style: music by Ugolino of Orvieto, Hugo de Lantins, Dufay, Bedyngham, Hothby, Tinctoris and others provide a direct link between the *ars subtilior* and various examples of mensural mannerism in the 16th century. Particular emphasis is given to the group of 15th-century mannerist pieces that survive uniquely in John Baldwin's commonplace book, copied in England in the early 1590.

Das Ende der *Ars subtilior*

Man geht im allgemeinen davon aus, daß die Tradition der *Ars subtilior* mit dem frühen 15. Jahrhundert abgeschlossen war, aber ihre Techniken boten für die Theoretiker der nächsten 200 Jahre noch Diskussionsstoff. Darüber hinaus ist eine kleine, aber offenkundig stilistisch miteinander verbundene Anzahl von Werken überliefert, in denen diese Techniken zur Anwendung kommen: Stücke von Ugolino von Orvieto, Hugo de Lantins, Dufay, Bedyngham, Hothby, Tinctoris und anderen stellen ein direktes Verbindungsglied zwischen der *Ars subtilior* und zahlreichen Beispielen für mensuralen Manierismus im 16. Jahrhundert dar. Besondere Aufmerksamkeit wird denjenigen manieristischen Stücken gewidmet, die in John Baldwins „Commonplace book“ überliefert sind, einem Sammelbuch, das in den 1590er Jahren in England kopiert wurde.

THOMAS DRESCHER

„Virtuosissima conversazione“. Konstituenten des solistischen Violinspiels gegen Ende des 17. Jahrhunderts

Die süddeutsch-österreichischen und mitteldeutschen Violinvirtuosen des ausgehenden 17. Jahrhunderts (Schmelzer, Biber, Walther, Westhoff u.a.) waren eingebettet in eine Aufführungskultur, in der der höfische Kontext für die Präsentation des virtuosen Solospelers von zentraler Bedeutung ist. Die sozialen Strukturen lassen sich bis in Strichregeln hinein verfolgen (Georg Muffat). Die Stellung des Virtuosen und seine Präsentation werden vor allem an Hand von überlieferten biographischen Daten Johann Heinrich Schmelzers exemplifiziert. Einige handschriftlich fixierte Violinsonaten zeigen, wie jeder Spieler sich sein eigenes Repertoire schuf, in der Praxis

offenbar nicht selten auf der Basis von Kompositionen eines Kollegen. In der Organisation der Musik lassen sich tradierte Vortragsmuster einerseits nachweisen sowie die große Bedeutung spontaner improvisatorischer Praktiken im Moment der Aufführung. Unter diesen Aspekten zeigen selbst gedruckte Werke noch starke Elemente usueller Vortragstechniken, die ganz auf die Interaktion von Spieler und Publikum angelegt waren.

„Virtuosissima conversazione.“ Exponents of soloistic violin playing toward the end of the 17th century

South German-Austrian and Middle German violin virtuosos of the late 17th century (Schmelzer, Biber, Walther, Westhoff et al.) were embedded in a performance culture in which courtly context was of central importance for the presentation of the virtuosic soloist. Social structures are traceable down to the level of bowing rules (Georg Muffat). The place of the virtuoso and his presentation are exemplified above all in the biographical data of Johann Heinrich Schmelzer. Several manuscript sonatas show how each player created his own repertory, often apparently based in practice on compositions of a colleague. Evident in the music's organization are traditional patterns of execution but also the great importance of spontaneous improvisational practices at the moment of performance. Among these aspects even printed works retain strong elements of performance practice aimed entirely at interaction between player and public.

ERICH REIMER

Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Ausgehend von den Forderungen der Ausdrucksästhetik ist der Begriff des Virtuosen im deutschen Musikschrifttum des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erörtert und vom umgangssprachlichen Virtuosenbegriff abgegrenzt worden. Mit dem Begriff des wahren Virtuosen wurde die Forderung nach einer Synthese von Technik und Ausdruck verbunden. Kritisiert wurde nicht musikalische Technik als solche, sondern deren Loslösung vom Ausdrucksprinzip. Virtuosität als eine Technik und Ausdruck umfassende Fähigkeit sollte dementsprechend nicht Staunen und Verwunderung hervorrufen, sondern den Zuhörer emotional bewegen.

The concept of the true virtuoso in late 18th and early 19th century music aesthetics

Using the postulates of expressional aesthetics as point of departure, the concept of the virtuoso in late 18th and early 19th century German literature

is discussed and differentiated from colloquial use of the term. The concept of the true virtuoso was connected with the postulate of synthesis of technique and expression. Not musical technique per se but rather its dissociation from musical expression was criticized. Virtuosity as technique and as expression of comprehensive ability was supposed to elicit not astonishment and wonder but rather to move the hearer's emotions.

ROBIN STOWELL

Nicolo Paganini: the violin virtuoso *in excelsis*?

This paper takes as its starting-point Jeffrey Pulver's description of Nicolo Paganini as „the violin virtuoso *in excelsis*“, suggesting that the Italian violinist was pre-eminent among virtuosi both of his time and formerly. It sets out to examine whether Pulver's assessment of the Italian virtuoso can be substantiated and, if so, to discover what special qualities set Paganini apart from his contemporaries and predecessors. Aspects of technique and performing style are considered along with the peculiarities of Paganini's physique and his role in expanding existing techniques (for example, scordatura, harmonics, pizzicato, bowings etc.) to their utmost potential. Due account is also taken of Paganini's artistic objectives, his compositions, his appearance, his personality, his stage-presence and other qualities embraced by Pulver's description, as well as the opinions of prominent contemporary musical figures such as Franz Liszt, Hector Berlioz, Louis Spohr and François-Joseph Fétis.

Nicolo Paganini: Der Violin-Virtuose *in excelsis*?

Ausgangspunkt des Aufsatzes ist Jeffrey Pulvers Charakterisierung von Nicolo Paganini als dem „Violin-Virtuosen *in excelsis*“, womit der Autor anregt, in dem italienischen Geiger die überragende Gestalt unter den zeitgenössischen und allen früheren Virtuosen zu sehen. Es wird untersucht, ob Pulvers Feststellung berechtigt ist und was es ggf. war, was Paganini gegenüber seinen Vorläufern und Zeitgenossen so sehr auszeichnete. Aspekte der Technik und des Vortrags werden ebenso betrachtet wie einige Besonderheiten von Paganinis Körperbau und seine Weiterentwicklung vorhandener Techniken bis zu ihren äußersten Grenzen (z.B. Scordatura, Harmonisierung, Pizzicato, Strich etc.). Ferner wird Paganinis künstlerischen Zielen ebenso Rechnung getragen wie seinen Kompositionen, seinem Aussehen, seiner Persönlichkeit, seiner Bühnenpräsenz und anderen, Pulvers Charakterisierung entsprechenden Qualitäten. Schließlich werden Zeugnisse von Zeitgenossen genannt, z.B. von Franz Liszt, Hector Berlioz, Louis Spohr und François Fétis.

Botschafter der reinen Kunst – Vom Virtuosen zum Interpreten. Joseph Joachim und Clara Schumann

Clara Schumann und Joseph Joachim haben gemeinsam, aber auch auf unterschiedliche Weise das Konzertleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt. Als beispielhafter Interpret wurde Joseph Joachim 1869 nach Berlin berufen, um dort eine Musikhochschule aufzubauen. Nicht im spieltechnischen Sinne machte er Schule, aber im ästhetischen, im Verständnis von Kunst und der Rolle des Künstlers. – Clara Schumann hingegen konnte, auch wenn sie in späten Jahren eine Anstellung am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main als Klavierlehrerin übernahm, nicht Öffentlichkeit prägen, konnte als Frau keine Repräsentantin des Staates sein. Sie konnte weder wie Joachim die deutsche Instrumentalmusik, noch die Gesellschaft des deutschen Kaiserreichs repräsentieren. So wurde sie denn, als sie im Jahre 1896 starb, unter dem Motto „welche Künstlerin diese Frau, welche Frau diese Künstlerin“ nicht als schulbildend, sondern als einzigartige Erscheinung gerühmt.

Tidings of the pure art – from virtuoso to artist. Joseph Joachim and Clara Schumann

Together but each in his or her own way, Clara Schumann and Joseph Joachim left their mark on late 19th century concert life. In 1869 Joachim the artist par excellence was invited to Berlin to set up a conservatory. His greatest impact there was not in terms of playing technique, though, but rather in the realm of aesthetics, in the understanding of art and of the artist's role. – Clara Schumann on the other hand, even though in later years she taught piano at the Hoch Conservatory in Frankfurt am Main, could not play a big public role or, as a woman, serve as representative of state. Unlike Joachim she could neither represent German instrumental music nor imperial German society. Thus, at her death in 1896, she was celebrated under the motto „what an artist this woman, what a woman this artist“ not as precedent setting but rather as a unique phenomenon.

Virtuosität, Bravour und Poetik des Ausdrucks: Die Improvisatorin Clara Schumann-Wieck

Von Friedrich Wieck von allem Anfang an zur Universal-Virtuosin – d.h. in Vortragskunst, Komposition und „freier Fantasie“ – ausgebildet, konzentrierte sich Clara Wieck im Verlauf ihrer Karriere zunehmend (vor allem

nach dem Tod Robert Schumanns) auf die reproduktive Aufgabe der Interpretation. Ihre Kompositionen bis ca. 1838 geben einen Einblick in ihre „fantasierende“ Kompositionspraxis. Als Interpretin nutzte sie noch in hohem Alter – dies zeigen ihre unveröffentlichten „Vorspiele“ zu Klavierwerken Robert Schumanns – die Improvisation als freie Vorbereitung auf die ernste Aufgabe der „werktreuen“ Interpretation.

Virtuosity, bravura, and the poetics of expression: Clara Schumann-Wieck as improvisator

Educated from the very start by Friedrich Wieck as universal virtuosa – i.e. in the art of performance, composition, and „free fantasy“ –, Clara Wieck in the course of her career concentrated increasingly (especially after Robert Schumann's death) on the reproductive task of interpretation. Up until 1838 her compositions give an impression of her „fantasizing“ compositional practice. As performing artist she used yet in old age – as shown by her unpublished „preludes“ to Robert Schumann's works for piano – improvisation as free preparation for the serious task of „faithful“ interpretation.

MARTIN KIRNBAUER

„La haute gymnastique musicale“ – Apparatus zur Ausbildung des Körpers am Klavier im 19. Jahrhundert

Wenn sie heute auch aus unserem Bild von der Musik des 19. Jahrhunderts fast verschwunden sind, so waren seinerzeit und noch bis in die Dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts mechanische Übehilfen besonders für das Klavierspiel fester Bestandteil der Instrumentalpädagogik. Der Beitrag versucht, die Geschichte dieser technisch teilweise hochkomplexen Klavierspiel-Maschinen, ihre Hintergründe und Konsequenzen nachzuzeichnen. Deutlich wird dabei zweierlei: Erstens eine Abhängigkeit der Konstruktionen von jeweils vorherrschenden Modellen des menschlichen Körpers; zweitens ein Zusammenhang mit den gleichzeitig in Mode kommenden Virtuosen, die als Werbeträger dieser Apparate funktionierten.

„La haute gymnastique musicale“ – apparatuses for body training at the piano in the 19th century

Although they have largely disappeared from our view of 19th century musical culture, in their day and as late as the 1930s mechanical practice-aids – especially for the pianist – were an enduring component of instrumental pedagogy. The purpose of this paper is to trace the history, background, and consequences of these technically often highly-complex

piano-playing machines. Two things become clear in the process. First, dependence of the devices' construction on predominant models of the human body. Secondly, a connection with the virtuosos then coming into fashion who functioned as advertisements for the apparatuses.

DAGMAR HOFFMANN-AXTHEIM

David und Saul – Über die tröstende Wirkung der Musik

Musik – im besonderen Maße „wohlgeordnetes“ Saitenspiel – kann einen durch ein schweres Gemüt belasteten Menschen trösten und dadurch heilkraftig auf seine Seele wirken. Dieser gedankliche Archetypus lässt sich schon bei den Sumerern belegen und findet in der jüdisch-christlichen Tradition mit der biblischen Geschichte vom jungen David, der mit seinem Kînôr-Spiel den gemütskranken Saul zu beruhigen sucht, eine Gestaltung von großer Ausstrahlungskraft. Durch die Jahrhunderte wird diese Erzählung in Malerei, Theologie, Medizin, Musiktheorie und musikalischer Praxis rezipiert und als Beleg für die Heilkraft der Musik angeführt. Ferner dient sie als Ausgangspunkt für Erörterungen, welche (theologischen oder musikalischen) Mittel die trostreiche Wirkung herbeiführen. Neben anderen Komponisten schrieben Kuhnau und Händel „Davids-Musik,“ die bei ganz unterschiedlicher stilistischer Ausrichtung gleichwohl die archetypischen Merkmale trostbringender Musik aufweist: rhythmisch, melodisch und harmonisch „geordnete“ Saitenmusik.

David and Saul – On the consoling effect of music

Music – and especially „well-ordered“ string music – can console a person laden with a heavy heart and thus exert a healing power on his soul. This conceptual archetype can be found as early as Sumerian times; in Judeo-Christian tradition it attains radiant form in the biblical story of the young David who with his kînôr playing tries to pacify the melancholic Saul. This story has been received through the centuries in painting, theology, medicine, music theory, and practical music and has been cited in evidence of music's healing power. Furthermore it serves as point of departure for discussions as to which (theological or musical) means bring about the consoling effect. Among other composers, Kuhnau and Händel wrote „David's Music“ which, although composed in fully different styles, nevertheless demonstrates the archetypal characteristic of consoling music: rhythmically, melodically, and harmonically „ordered“ string music.