

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: 31 (2007)

Nachwort: Abstracts

Autor: Haas, Max / Haug, Andrea / Schwenkreis, Markus

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: 31.01.2026

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

ABSTRACTS

MAX HAAS

Schwierigkeiten mit dem Begriff „Improvisation“ im Mittelalter

Um 1800 entsteht der Einheitsbegriff „Kunst“, der die verschiedenen Künste umfasst. Dazu gehört die Idee des Kunstwerks. Geriet dieser statische Aspekt, also das bleibende Werk, den Vorrang, wird eine rund 2000jährige Tradition preisgegeben. In ihr geht es nicht um das Produkt (das Werk), sondern um das Produzieren. Eine Analyse von Musik beschäftigt sich dann mit den kognitiven Faktoren, die diesem Produzieren zu Grunde liegen. Im 20. Jahrhundert ist gerade dieser Faktor in vielen Disziplinen, u.a. auch in Musikpädagogik und Ethnomusikologie, wieder berücksichtigt worden. Man hat dieses Produzieren als einen Spezialfall menschlichen Handelns verstanden und gefragt, welche Pläne diesem Handeln zu Grunde liegen. Die Unterscheidung zwischen Komposition und Improvisation verliert dabei ihre Gültigkeit: das Improvisieren ist eben wie auch das Komponieren eine spezifische Handlungsform.

Problems with the term ‚improvisation‘ with respect to the Middle Ages

Around 1800 the standardized term ‚art‘ came into existence, a term encompassing the many different forms of art, and including the notion of the ‚work of art‘. Should this concept be considered to be primarily that which is ‚static‘, written down, permanent, a tradition which has existed for about 2000 years would lose its significance in music history. In this tradition the focus is on the production and not on the product. Musical analysis is then concerned with cognitive factors which form the basis of the production. In the 20th century this factor has been newly recognized and applied in the fields of musical pedagogy and ethnomusicology, among others. ‚Production‘ of music has been considered to be a special situation in which individuals have acted in a particular way, and this remains an open question. In this context the difference between composition and improvisation loses its validity: improvisation is, like composition, a specific form of musical production.

ANDREAS HAUG

Improvisation und mittelalterliche Musik: 1983 bis 2008

Vor dem Hintergrund sich wandelnder Forschungsmeinungen zum Thema „Improvisation“ diskutiert der Text, inwieweit mittelalterliche Weisen der Musikerzeugung und deren Rekonstruktionen unter den Bedingungen historisch informierter Musikpraxis sich unter diesem modernen Begriff sinnvoll beschreiben lassen.

Improvisation and music of the Middle Ages: 1983–2008

This paper is concerned with the ever-changing opinions in the field of research about improvisation in the Middle Ages, and to what extent the creation of music at the time and its current reconstruction can be understood and characterized by this modern term within the context of historically informed performance practice.

MARKUS SCHWENKREIS

„Fantasieren“ als „compositio extemporanea“ – Über die Bedeutung der Improvisationsmethodik des 18. Jahrhunderts für die Alte-Musik-Praxis

Parallelen zwischen der Ex-tempore-Praxis der antiken Rhetorik und der Improvisationsmethodik des Tasteninstrumentenspiels im 18. Jahrhundert lassen sich als Hinweis darauf verstehen, dass die Auffassung einer Dichotomie von schriftlicher (kompositorischer) und ‚mündlicher‘ (improvisorischer) Arbeit, die sich im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts herausgebildet hat, für den Bereich der Alten Musik keine Gültigkeit hat. Vielmehr erlaubt eine kritische Analyse des von Georg Andreas Sorge geprägten Begriffs der *compositio extemporanea* die Identifikation zentraler Aspekte künstlerischen Tätigseins, die sich im Akt der Improvisation unmittelbar manifestieren, durch die Werkauffassung des 19. Jahrhunderts aber in den Hintergrund des ästhetischen Diskurses getreten sind. Mit Hilfe eines vor kurzem von Andrew Hamilton entwickelten Instrumentariums werden die Perspektiven untersucht, die sich aus einem ausdifferenzierten Begriff der *compositio extemporanea* für Musiktheorie, Konzertleben und Interpretation in der Alten Musik ergeben.

„Fantasizing“ as ‚compositio extemporanea‘ – about the significance of improvisation methodology of the 18th century for performance practice in Early Music

Parallels between the extempore practice of rhetoric in classical antiquity and improvisation methodology for keyboard instruments of the 18th century imply that the concept of a dichotomy between written (composed) and ‚oral‘ (improvised) works, which developed during the course of the 18th and 19th centuries, is not relevant for the field of Early Music. A critical analysis of the term ‚compositio extemporanea‘, coined by Georg Andreas Sorge, makes it possible to identify the central aspects of artistic activity which are directly manifest in the act of improvisation, but which through the 19th century concept of the ‚opus‘ have receded to the background in discussions about esthetics. With the help of a collection of criteria recently developed by Andrew Hamilton, perspectives will be examined which result from a differentiated view of *compositio extemporanea* and its relevance for the theory, performance and interpretation of Early Music.

JEREMY LLEWELLYN

Improvisation and Textlessness in the Monophonic Parisian Conductus of the Thirteenth Century

In 1952 Jacques Handschin noted that the melismatic sections of certain monophonic conductus existed in differing versions in the principal redactions of F and W1, a phenomenon he circumspectly ascribed to 'improvisatory freedom'. In attempting to account for this difference, the study first examines a range of closing melismas in the monophonic conductus sections of the two manuscripts and probes the nature of basic underlying formulas. It then proceeds to analyse the alternative melismatic endings of the conductus *Quomodo cantabimus* in terms of their immediate textual and melodic environment. Finally, it addresses the question of textlessness and its relevance to improvisation in the thirteenth century.

Improvisation und Textlosigkeit in einstimmigen Pariser Conductus des 13. Jahrhunderts

Im Jahre 1952 machte Jaques Handschin darauf aufmerksam, dass die melismatischen Abschnitte einiger einstimmiger Conductus in den beiden Hauptquellen F und W1 in unterschiedlichen Versionen vorliegen, ein Phänomen, das er in einem sehr weiten Sinne „improvisatorischer Freiheit“ zuschrieb. Im Bemühen, diese Unterschiede zu erklären, untersucht die vorliegende Studie zunächst eine Reihe melismatischer Schlussformeln in den einstimmigen Conductus beider Manuskripte und fragt nach der Beschaffenheit der jeweils dahinterstehenden Grundformeln. Sie widmet sich dann der Analyse der abweichenden melismatischen Endungen des Conductus *Quomodo cantabimus* im Kontext ihres unmittelbaren textlichen und melodischen Umfeldes. Abschließend wird die Frage der Textlosigkeit und ihrer Beziehung zur Improvisation im 13. Jahrhundert aufgeworfen.

Ross DUFFIN

Contrapunctus Simplex et Diminutus: Polyphonic Improvisation for Voices in the Fifteenth Century

That well-trained singers in the fifteenth century were versed in improvisatory techniques, where all voices in a polyphonic texture were sung against a single pre-existent melody, continues to be challenged on two grounds: first, that spontaneous improvisation seems impossible without chaos (and therefore that references to singing *super librum*, for example, must mean something other than polyphonic improvisation), and second, that singers apparently performing without music were merely singing from memory. This article reviews the kinds of evidence supporting the conclusion that improvisation

was an important part of the well-trained singer's art in the early Renaissance, and provides a sampling of such techniques, using both simple and diminished counterpoint derived from theoretical sources, from analyzing existing compositions that seem to be in an improvisatory style, and from practical experimentation.

Contrapunctus Simplex et diminutus: Polyphone Improvisation für Vokalensembles im 15. Jahrhundert

Waren gut ausgebildete Sänger im 15. Jahrhundert tatsächlich in der Lage, mithilfe improvisatorischer Techniken real polyphone Satzgebilde über einer präexistenten Melodie zu extemporieren? Noch immer gibt es zwei wesentliche Einwände dagegen: Zum einen wird vorausgesetzt, dass unvorbereitete Improvisation unweigerlich in die Konfusion führen müsse, weshalb die vielfach belegbare Praxis des *cantare super librum* nicht mit polyphoner Improvisation gleichgesetzt werden dürfe. Zum anderen nimmt an, dass es sich bei all jenen Aufführungen, die nachweislich ohne geschriebene Noten stattfanden, im wesentlichen um auswendige Darbietungen aus dem Gedächtnis gehandelt habe.

Dieser Beitrag trägt nicht nur verschiedene Indizien zusammen, die den Schluss nahelegen, dass Improvisation sehr wohl einen wichtigen Bestandteil der professionellen Gesangskunst der frühen Renaissance ausmachte. Er liefert darüber hinaus auch eine praxisorientierte Zusammenstellung derartiger Techniken sowohl im einfachen als auch im elaborierten Kontrapunktstil. Das Material dafür wird neben dem Studium theoretischer Traktate und der Analyse von Kompositionen, die offenkundig in einem improvisationsbasierten Stil gehalten sind, auch durch praktische Erfahrungen gewonnen.

STEFAN HULFELD

Schauspieltechniken der „commedia all'improvviso“

Der Aufsatz thematisiert die „Commedia all'improvviso“ des 16. Jahrhunderts hinsichtlich der ihr zu Grunde liegenden Schauspiel- bzw. Improvisationstechniken. Nach der Problematisierung der Transformationen des Improvisationsbegriffs werden Bedingungen erörtert, unter denen sich Buffoni und Artisten im Umfeld gegenreformatorischer Theaterfeindlichkeit zu größeren Berufsschauspieltruppen zusammengeschlossen haben. Dabei wird die durch Szenarien organisierte und proklamierte Komödiendramaturgie als widersprüchliches Organisationsprinzip für traditionelle Improvisationstechniken beschrieben, das den beteiligten Schauspielerinnen und Schauspielern einen Spezialisierungsprozess abforderte. In der kollektiven Komposition von Komödien durch Schauspieler erweist sich neben mnemotechnischen und rhetorischen Fähigkeiten die Technik des „lazzo“ als theaterästhetisch fundamentale Größe für die universale Bedeutung der „Commedia all'improvviso“.

Acting techniques in ‚Commedia all’improvviso‘

The central theme of this article is ‚Commedia al’improvviso‘ in terms of its bases in acting techniques, respectively improvisation techniques. After considering the issue of the transformation in the term ‚improvisation‘ from various perspectives, the conditions will be discussed under which Buffoni and artists during the theater-hostile Counterreformation came together to form larger professional acting groups. Thereby comedy dramaturgy, organized through scenarios, is described as an organizational principle contradictory to traditional improvisation methods, requiring actors to go through a process of specialization. In the collective composition of comedies by actors, in addition to mnemotechnical and rhetorical abilities, the technique of ‚lazzo‘ proves to be of fundamental importance to theater esthetics and of universal significance for „Commedia all’improvviso“.

ANTHONY ROOLEY

Improvisation, Rhetoric and Word-Colour in 17th Century English Song

This approach questions the nature and understanding of ‚improvisation‘ around 1600. In a culture where little was left to chance, everything prepared following the rules of *decoro* (that is, everything prepared in detailed close study beforehand), then presented with ‚liberated‘ *sprezzatura*, as though conceived with a ‚careless abandon‘ in the present moment – what is the nature of ‚improvisation‘? Taking two specific examples of different singers’ scores of the early years of the 17thC, the paper traces the minute attention to detail of what would appear in performance as ‚improvised‘. A culture based on the rules of Rhetoric, of the Art of Oratory is of necessity going to relate to improvisation in a manner alien to our own. It is worth reminding our selves of the gulf of thought separating us from our forbears. Nothing is familiar.

Improvisation, Rhetorik und Wortklang im englischen Lied des 17. Jahrhunderts

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Eigenart und dem Verständnis von „Improvisation“ um 1600. Im Zentrum steht dabei die Frage, was in einem kulturellen Umfeld, in dem nur wenig dem Zufall überlassen wurde, eigentlich mit Improvisation gemeint sein konnte. Dabei geht es um das für das seinerzeitige Aufführungsverständnis zentrale Spannungsverhältnis von „*decoro*“ – also der vorausgehenden sorgfältigen Ausarbeitung jeder künstlerischen Produktion – und „*sprezzatura*“, jener freien Spielhaltung, die den unvergleichlichen Eindruck einer von allen Bindungen losgelösten inspirierten Präsentation hervorrufen sollte. Anhand zweier Beispiele erhaltener Aufführungspartituren von Sängern des frühen 17. Jahrhunderts untersucht der Beitrag die Grundlagen und Details jener Kunst, die dann im Moment der Aufführung

als „improvisiert“ erschien. Einer Kultur, die auf den Regeln der klassischen Rhetorik und der Meisterschaft der Rede beruhte, war notwendigerweise ein anderes Verständnis von Improvisation zu eigen, als es uns heute naheliegt. Eingedenk dessen, dass uns Welten vom geistigen Kosmos unserer Vorfahren trennen, wäre vor vorschnellen Analogieschlüssen zu warnen.

NICOLA CUMER

„Si suona passacaglio“: eine didaktische Improvisationsanleitung zur italienischen Ostinato-Praxis.

Wie Spiridion in seinem Improvisationsbuch „Nova Instructio“ (1670–77) zeigt, ist der *Excellentissimus Componista* derjenige, der die Bestandteile einer Musikgattung auf verschiedene Weisen miteinander kombinieren kann. Dafür können die Werke der großen Meister als Muster dienen, die dazu analysiert und soweit wie möglich auf ihre kompositorische Grundbausteine reduziert und „systematisiert“ werden müssen. Dieser Vorgang lässt sich besonders gut anhand des italienischen Passacaglio, einer der üblichsten und beliebtesten Ostinato-Gattungen des XVII. Jahrhundert, demonstrieren. In Vorübungen werden zunächst die drei Stimmen der Grundaussetzung auf vielfältige Weise vertauscht, diminuiert und chromatisiert. Die anonymen Ostinato-Kompositionen des Ms. Chigi QIV27 liefern weitere typische Muster und Merkmale wie das „Preparamento alla cadenza“. Sie bilden eine Art „Zwischenstufe“ zwischen den Vorübungen und dem höchsten Niveau der Passacaglio-Kunst, die von Frescobaldis *Cento Partite sopra Passacagli* (1637) verkörpert werden. In ihnen finden sich vielerlei Arten besonderer Stimmführungen und Dissonanzbehandlungen („Durezze“); Modulationen („Passaggi ad altro tono“), „Blue Notes“ sowie Proportions- und Affektenwechsel ergänzen die Palette der Variationsmöglichkeiten.

„Si suona passacaglio“, a didactic improvisation manual on the practice of Italian ostinato

As Spiridion shows in his improvisation book ‚Nova Instructio‘ (1670–77), the *Excellentissimus Componista* is a person who can combine the components of a genre of music in a variety of different ways. For this purpose the works of the great masters can be used as models. They must be analyzed and, inasmuch as possible, reduced to their basic compositional elements, ‚systematized‘. This procedure can be shown especially well using the Italian Passacaglio, one of the favorite ostinato types of the 17th century. In preparatory exercises, first of all the three voices of the basic setting are interchanged, ornamented and chromaticized in a variety of ways. The anonymous ostinato compositions of Ms. Chigi QIV27 provide further typical models and features such as the ‚Preparamento alla cadenza‘. They create a sort of ‚intermediate stage‘ between the preparatory exercises and the highest level of the art of Passacaglia, embodied in Frescobaldi’s *Cento Partite sopra Passacagli* (1637). In this work many dif-

ferent forms of voice leading and means of dealing with dissonance (‘durezze’). Modulations (‘passaggi ad altro tono’), ‘Blue Notes’, as well as changes of proportion and affect, complete the palette of variation possibilities.

ROBERT O. GJERDINGEN

Images of Galant Music in Neapolitan Partimenti and Solfeggi

In the eighteenth century, the four conservatories of Naples developed highly successful methods for teaching the elite styles of courtly music to the many orphan boys that they housed. This was a non-verbal tradition of instruction in which the boys were given small models of adult music to memorize and reproduce in different contexts. Special instructional materials aided this process. Partimenti were mostly unfigured basses from which the boys were expected to create keyboard realizations that included real melodies. Solfeggi were two-voice compositions that combined elegant melodies with partimento basses. In studying both basses (partimenti) and melodies (solfeggi), the boys learned how the one went with the other, and they ultimately became fluent in the practical counterpoint at the heart of the galant style.

Muster des galanten Stils in neapolitanischen Partimenti und Solfeggi

Im 18. Jahrhundert entwickelten die vier Konservatorien Neapels erfolgreiche Methoden, um die in ihnen ausgebildeten Waisenknaben an das hohe Niveau der höfischen Musikpflege heranzuführen. Dabei handelte es sich um eine non-verbale Vermittlungstradition, die darauf beruhte, dass die Knaben der Kunstmusik entnommene Modelle auswendig lernten, um sie in verschiedenen Kontexten reproduzieren zu können, wobei extra erarbeitetes Lehrmaterial diesen Prozess unterstützte. Dazu gehörten als Partimenti bezeichnete und meistens unbezifferte Bässe, die die Schüler zu vollständigen Aussetzungen auf Tasteninstrumenten mit eigenständigen melodischen Linien ergänzen sollten. Ihnen zur Seite traten Solfeggi, zweistimmige Kompositionen, die aus einer eleganten Oberstimme mit einem zugehörigen Partimento-Bass bestanden. In dem sie sich sowohl mit der melodischen Dimension der Solfeggi als auch mit der Basslinie der Partimenti auseinandersetzten, entwickelten die Zöglinge ein Verständnis für beide musikalischen Ebenen, wodurch sie in die Lage versetzt wurden, mit den Mitteln des galanten Stils einen flüssigen Kontrapunkt zu praktizieren.

LUDWIG HOLTMEIER

Implizite Theorie: Zum Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Theorie

In diesem Text wird versucht, sich einem Tonalitätsverständnis und einem Akkordbegriff anzunähern, wie er in der italienischen Generalbass-Praxis

und besonders in der didaktischen Tradition der Partimenti Gestalt angenommen hat. Diese Tradition ist durch die Dominanz des neoramistischen Harmonielehre-Konzeptes lange Zeit ganz aus dem Blick geraten. Exemplarisch werden Rameaus *basse fondamentale* und Heinichens schillerndes Tonalitätsverständnis einander gegenüber gestellt. Heinichen ist derjenige Autor, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts am konsequentesten versuchte, die italienische Musiktheorie auf den Begriff zu bringen. Ähnlich wie bei Rameau entwickelt sich auch bei ihm aus der Auseinandersetzung mit der Oktavregel ein übergreifendes harmonisches Erklärungsmodell, das in sich schlüssige Konzepte von harmonischer Funktionalität und Klangmorphologie beinhaltet. Heinichens und Rameaus „Systeme“ beruhen dabei auf gänzlich konträren Annahmen. Heinichens Musiktheorie bleibt, so spekulative Einzelmomente sie auch enthalten mag, immer unmittelbar der musikalischen Praxis verpflichtet und verweigert sich konsequent jenem „esprit du system“, der die Rameausche Theorie so sehr prägt. Während Rameau im modernen, naturwissenschaftlichen Geiste der Frühaufklärung versucht, sämtliche Momente seiner Theorie auf wenige grundlegende Prinzipien zurückzuführen, trägt Heinichen die Spannung und die Widersprüche zwischen dem modernen Klangfortschreitungsdenken, wie es sich in der Oktavregel zeigt, und dem alten Erbe der Kontrapunktlehre in seiner Theorie aus.

Implied theory: on the concept of chords in the theory of Italian figured bass
This paper attempts to approach an understanding of tonality and a concept of chords which was developed in the practice of Italian figured bass, especially in the didactic tradition of Partimenti. For a long time this tradition has been forgotten due to the dominance of the neoramist concept of harmony. As an example, Rameau's *basse fondamentale* and Heinichen's dazzling understanding of tonality are contrasted with one another.

Heinichen is the author who attempted in the most consistent manner to explain the Italian concepts of music theory. As was true with Rameau, he dealt with the issue of the ‚Rule of the Octav‘ as a comprehensive harmonic explanatory model, which comprises conclusive concepts of harmonic function and sound morphology. Heinichen's and Rameau's ‚systems‘ are, however, based on entirely different assumptions. Heinichen's concept of music theory is directly related to musical practice, although there are moments in which he speculates on a different level. He declines to accept any aspect of the ‚esprit du système‘ which is so characteristic of Rameau's theory. Whereas Rameau, influenced by the modern spirit of early Enlightenment, attempts to reduce the elements of his theory to a few basic principles, Heinichen carries out the tension and the contradictions between the ‚modern‘ concepts of sound progressions, as indicated in the ‚Rule of the Octave‘, and the old tradition of counterpoint in his theory.

JOHANNES MENKE

„Da mente, non da penna“: Zum Verhältnis von Improvisation und Komposition bei Händel

Ausgehend von einer Anekdote, laut welcher der junge Mattheson und Händel auf der Fahrt nach Lübeck „da mente, non da penna“ Fugen improvisierten, wird das Verhältnis von Improvisation und Komposition im Werk Händels thematisiert. Händels Italienaufenthalt ermöglichte ihm vermutlich auch Einblicke in die in Italien vorherrschende Partimentotradition. Den Einfluss dieser Improvisationspraxis kann man in späteren Kompositionen erkennen. Anhand ausgewählter Analysen wird gezeigt, auf welche Weise Händel mit verbreiteten Modellen arbeitet. Indem er den improvisatorischen Charakter deutlich spürbar werden lässt, erzeugt er einen flüssigen und lässigen Duktus, welcher dem altitalienischen Ideal der „sprezzatura“ verpflichtet ist.

„da mente, non da penna“. On the relationship between improvisation and composition in Händel's works.

Based on an anecdote according to which the young Mattheson and Händel improvised fugues „da mente, non da penna“ while travelling to Lübeck, this paper will deal with the relationship between improvisation and composition in Händel's works. Händel's sojourn in Italy probably gave him a perspective into the „partimento“ tradition which prevailed at the time. The influence of this improvisation practice is recognizable in his later compositions. On the basis of selected analyses, Händel's way of dealing with prevalent models will be shown. While the improvisational character is clearly perceptible, at the same time he creates a fluid and easy-going ductus which is bound to the old Italian ideal of „sprezzatura“.

RUDOLF LUTZ

Wege zur Annäherung an den Bedeutungsgehalt einer Kantate von J. S. Bach.
Improvisatorisch-kompositorische Ansätze

Der vorliegende Essay beschreibt eine spezifische Vorgehensweise bei der Aneignung Bachscher Kirchenkantaten, die der Autor im Zuge seiner Bach-Aufführungen entwickelt und mithilfe seiner Erfahrungen als Improvisator vervollkommen hat. Ausgehend von generellen Überlegungen zur interpretatorischen Umsetzung einer Partitur, und aufbauend auf einer profunden Kenntnis des stilistischen und kompositionstechnischen Vokabulars der Zeit werden zunächst die theologischen Recherchen rekonstruiert, die als Voraussetzung für das eigene „Vorauskomponieren“ des Kantatentextes dienen. Anhand des Librettos der Kantate BWV 166 kommentiert der Autor seine für die Arbeit an den eigenen Kompositionsskizzen ausschlaggebenden Beweggründe. Aus dem anschließenden Vergleich mit den Bachschen Lösungen resultiert ein vertieftes Verständnis für Bachs kompositorische Entscheidungen und Denkweise.

Means to approach the purport of a cantata of J. S. Bach
Improvizational – compositional point of departure

This essay describes the author's specific procedures, developed during the process of Bach performances and perfected through his experience as an improvisor, for assimilating Bach's church cantatas. Starting with general considerations about interpretation of a score, and based on profound knowledge of the vocabulary of stylistic and compositional techniques, first of all the theological research, which is the premise for the 'compositional sketch' of the cantata text, is reconstructed. Using the libretto of the cantata BWV 166, the author explains the decisive motives for the work on his own compositional sketches. A comparison of these to Bach's versions results in a deeper understanding of Bach's compositional decisions and way of thinking.

MICHAEL MAUL

,Alte‘ und ,neue‘ Materialien zu barocken Organistenproben in Mittel- und Norddeutschland

Unser Bild von der Organistenprobe im Zeitalter des Barock ist geprägt von dem anekdotenhaft anmutenden Bericht über Johann Sebastian Bachs Probispiel um die Stelle an St. Jakobi zu Hamburg (1720) und den Ausführungen Mattheson in dessen *Exemplarischer Organisten-Probe* (1731).

Anhand von bekannten und neu erschlossenen Materialien aus Mittel- und Norddeutschland – etwa Briefen und Prüfberichten von Johann Kuhnau und Christian Friedrich Witt sowie Gutachten über die Fähigkeiten von Schülern Bachs und Scheidemanns – wird in dem Aufsatz ein differenziertes Bild gezeichnet: Die Organistenprobe war nicht immer allein eine Prüfung der Improvisationskünste eines Kandidaten.

Im Anhang werden überlieferte „Aufgabenzettel“ zu Organistenproben aus Hamburg, Lüneburg, Bitterfeld und Berlin wiedergegeben.

,Old‘ and ,new‘ material on the subject of baroque „organist trials“ in central and northern Germany

Our image of ,organist trials‘ in the baroque period is marked by the apparently anecdotal account of Johann Sebastian Bach's audition for the position at St. Jakobi in Hamburg (1720) and Mattheson's explanations in his *Exemplarische Organisten-Probe* (1731).

Based on established as well as newly accessible material from central and northern Germany – for example, letters and test reports from Johann Kuhnau and Christian Friedrich Witt, as well as expertises about the abilities of the students of Bach and Scheidemann – this paper portrays a differentiated image: ,organist trials‘ were not always simply a test of the candidate's abilities as an improvisor.

In the appendix, lists of the assignments from ,organist trials‘ in Hamburg, Lüneburg, Bitterfeld and Berlin are reproduced.

JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER

Vom „Amt des Recitanten“. Aufführungspraktische Hinweise aus Gottfried Heinrich Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“

Die noch immer viel zu wenig bekannte „Abhandlung vom Recitativ“ des Gothaer Kapellmeisters G. H. Stölzel (1690–1749) bietet wertvolle Hinweise zur Theorie und Praxis des Rezitativs. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die praktischen Anregungen Stölzels hinsichtlich der Interpunktionsregeln, der Ausführung der Appoggiaturen und zusätzlicher Verzierungen. Ergänzende Beobachtungen am Stimmenmaterial der Brockes-Passion Stölzels und an Beispielen Telemanns bestätigen den Eindruck, dass im hochbarocken Rezitativ in Deutschland weit mehr und häufiger verziert wurde, als dies heute selbst in historisch-informierten Alte-Musik-Aufführungen üblich ist. Zudem wird der Rezitativsänger bezüglich des Textverständnisses und der emotional engagierten Vermittlung auf dem Hintergrund der von Stölzel rezipierten barocken Rhetorikkonzepte in die Pflicht genommen.

On the „Function of the Recitor“. Advice about performance practice from Gottfried Heinrich Stölzel's „Treatise on Recitative“.

It is unfortunate that the treatise „Abhandlung vom Recitativ“ of G. H. Stölzel (1690–1749), the ‚maestro di capella‘ of Gotha, is not well-known. It gives very important information about the theory and practice of recitative. This contribution focuses on Stölzel's practical suggestions about the rules of punctuation, the execution of appoggiaturas and other ornaments. Additional observations of the vocal scores of Stölzel's Brockes Passion and examples from Telemann confirm the impression that in Germany in the high baroque period far more ornamentation was customarily used than is commonly accepted, even in our current historically-informed performance practice. Furthermore, Stölzel's rhetorical concept requires the singer of recitative to be aware of the emotional content of the text and to communicate it.

