

Abstracts

Autor(en): **Lichtenhahn, Ernst / Geck, Martin / Klassen, Janina**

Objekttyp: **Postface**

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**

Band (Jahr): **21 (1997)**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ABSTRACTS

ERNST LICHTENHAHN

„Klassisch“ und „Romantisch“ – ein Denkmodell des frühen 19. Jahrhunderts zur Bestimmung „alter“ Musik

Klassisch und Romantisch bilden um 1900 ein kunst- und literaturästhetisches und zugleich geschichtsphilosophisches Begriffspaar. Die historischen Felder werden dabei in großen Dimensionen verstanden: Klassisch steht für griechisch, antik, heidnisch; romantisch im weiten Sinne für modern, abendländisch, christlich. In diesem Sinne wird das Begriffspaar von A.W. Schlegel und E.T.A. Hoffmann auch auf die Musik angewandt. Da die Begriffe zu jener Zeit aber zugleich auf geschichtsübergreifende Wesensbestimmungen ausgerichtet sind, begegnen sie in vielfältigen, historisch-chronologisch immer wieder neu definierten Konstruktionen, so etwa in der Entgegensetzung älterer Vokalmusik und neuer Instrumentaltechniken. Insgesamt zeigt dieses Musikdenken das Bestreben, das Vergangene als „Altes“ und zugleich in die Gegenwart Hineinwirkendes zu verstehen.

„Classic“ and „Romantic“ – an early 19th century thoughtway for defining „early“ music

Around the year 1900 classic and romantic were a conceptual duad with implications for the aesthetics of art and literature as well as for the philosophy of history. The historical epochs moreover are to be understood in the largest of dimensions: classic stands for Greek, antique, heathen; romantic, in the widest sense, for modern, western, christian. It is in this sense that A.W. Schlegel and E.T.A. Hoffmann applied the pair of concepts to music as well. Since at that time the concepts are oriented to historically-overlapping definitions of essence (Wesensbestimmungen), though, they occur time and time again in newly defined constructions, for example in the juxtaposition of older vocal music and newer instrumental techniques. On the whole this way of thinking about music reflects the endeavour to understand past things as „early“ yet at the same time influencing the present.

MARTIN GECK

Moritz Hauptmanns Bearbeitung des *Actus Tragicus* BWV 106

Durch den Bach-Sammler Fischhof ist die Bearbeitung einer im 19. Jahrhundert beliebten Bachkantate, des *Actus Tragicus* BWV 106, durch den

Thomaskantor Moritz Hauptmann auf uns gekommen. Der vorliegende Beitrag will mit dem Vorurteil aufräumen, solche Bearbeitungen seien damals serienmäßig und leichtfertig hergestellt worden. Deutlich wird, daß Hauptmann in den Notentext nur eingreift, um Bach den Hörern seiner Zeit nahebringen zu können. Er ersetzt in seiner 1844 erstaufgeführten Bearbeitung die ungebräuchlich gewordenen Blockflöten und Gamben durch Rohrblattinstrumente; den „zopfigen“ Generalbaßpart instrumentiert er aus – je nach Situation sparsam oder mit kleinen Gegenthemen und der Tendenz zu sinfonischem Klang. Das Werk erscheint in neuer, jedoch durchaus ansprechender Gestalt.

Moritz Hauptmann's arrangement of the *Actus tragicus* BWV 106

It is via the Bach collector Fischhof that Thomaskantor Moritz Hauptmann's arrangement of a Bach cantata popular in the 19th century, the *Actus tragicus* BWV 106, has come down to us. The purpose of the present paper is to repudiate the prejudice that such arrangements were carelessly mass-produced. It becomes clear that Hauptmann only alters Bach's score in order to make it accessible to the hearers of his time. In the arrangement premiered in 1844 he replaces the obsolete recorders and violas da gamba with reed instruments and, depending on the situation, instrumentates the old-fashioned basso continuo part either sparingly or with short counter-themes and a tendency toward symphonic sonority. The work appears in a new, nevertheless fully attractive form.

JANINA KLASSEN

Fuge als Walzer.

Zur pianistischen Bach-Rezeption von Czerny, Schumann, Chopin

In der Vorstellung eines „neuen poetischen Zeitalters“ (Schumann) in den 1830er Jahren gelten Fuge und Kontrapunkt als Inbegriff von Phantasielosigkeit. Auf der Suche nach neuen kompositorischen Konzepten entdecken die Künstler nun Bachs *Wohltemperiertes Klavier*. Seine spiel- und satztechnisch ungewohnten Partituren zeigen, daß der gebundene Stil keineswegs trocken, lust- und gefühllos ist, sondern für die Romantiker „poetische“ Qualitäten enthält. Diese Interpretation von Bach als modernem Zeitgenossen dokumentiert Czernys Ausgabe von 1837. Der innovative Impuls für den modernen Einsatz von Mehrstimmigkeit in der romantischen Klaviermusik wird von Schumann auch theoretisch reflektiert und zeigt sich besonders bei Chopin, dem musikalischen „Genie“ dieser neuen Zeit.

Fugue as waltz:

Bach-reception among the pianists Czerny, Schumann and Chopin.

In the notion of a „new poetic age“ (Schumann) in the 1830s, fugue and counterpoint were considered the pinnacle of unimaginativeness. In search of new compositional concepts, musicians discovered Bach's Well-tempered clavier. Unusual in terms of playing- and compositional-technique, its pages show the contrapuntal style to be by no means dry, dull and unemotional, but rather containing „poetic“ qualities for the romantics. This interpretation of Bach as modern contemporary is documented by Czerny's edition of 1837. The innovative impulse for the modern use of polyphony in romantic piano music is reflected upon by Schumann the theoretician as well as Schumann the composer, and is especially evident in Chopin, the musical „genius“ of this new age.

JOHN P. MACKEOWN

Gradus ad Parnassum – Beethovens Kontrapunkt nach Fux

Beethoven studierte in seinen ersten Wiener Jahren bei J. Haydn und J. G. Albrechtsberger Kontrapunkt nach *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux. Stilistisch ist diese Kontrapunktlehre an einer Renaissance-Vokalpolyphonie (Palestrinas) orientiert. Wie weit wirkte eine solche durch Fux vermittelte *prima prattica* in eine *seconda prattica* von Beethovens eigenem Komponieren fort? Eine Untersuchung erhaltener Unterrichtsmaterialien und Kompositionsskizzen führt zu einer Analyse exemplarischer Sätze aus opera 23, 59 Nr. 2 und 132. Diese vergegenwärtigt, daß eine Tradition, Integration und Transformation der Fuxschen Kompositionslehre bis in Beethovens Spätwerk relevant blieb.

Beethovens compositional studies with J. Haydn and J. G. Albrechtsberger in Vienna were based on *Gradus ad Parnassum* by Johann Joseph Fux. This method of counterpoint adheres to a Renaissance style of vocal polyphony (Palestrina). To what extent did a *prima prattica* as transmitted by Fux influence Beethovens own compositional *seconda prattica*? An examination of surviving study and sketch materials leads to an analysis of exemplary movements in opera 23, 59 no. 2 and 132 which proves that a tradition, integration and transformation of the compositional concepts of Fux remained relevant even until the late period works of Beethoven.

MARKUS JANS

Zur Rezeption der Alten Musik in Theorie und Komposition.
Beobachtungen an Beispielen vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert

Was hat Beethoven bezüglich Klangverbindung von der alten Musik direkt oder - vermittelt durch Lehrer und Lehrgebäude – aufgenommen? Und wie nimmt sich Beethovens Umgang mit seinem historischen Erbe im Lichte der späteren Theorie aus, insbesondere aus der Sicht der grossen Systematiker Riemann und Schenker? Antworten auf diese Fragen werden skizziert anhand einer Gegenüberstellung von verschiedenen Analysen der ersten sechs Takte der Einleitung zum zweiten Satz der *Waldsteinsonate*, op. 53.

On the reception of early music in theory and composition.
Observations on examples from the 18th to the early 20th century.

What did Beethoven receive from early music with regard to sound progressions – be it directly or via teachers and pedagogical tradition? And how does Beethoven's treatment of his historical inheritance look in light of later theory, particularly from the viewpoint of the great systematists Riemann and Schenker? Answers to these questions are sketched out on the basis of different analyses of the first six measures of the second movement of the Waldstein sonata, op. 53.

RALF WEHNER

„... ich sehe sie nun zugleich alle durch und lerne sie kennen.“
Felix Mendelssohn Bartholdy und die wirklich alte Musik

Diese Abhandlung ist einem Ausschnitt aus der Vergangenheitsrezeption Felix Mendelssohn Bartholdys gewidmet. Sie versucht, Fragen nach dem Verhältnis Mendelssohns zu derjenigen Musik zu stellen, die etwa fünf Generationen vor ihm entstanden war, zu einer Musik also, die für ihn im selben zeitlichen Ausmaß „alt“ war wie für uns Heutige *seine* Kompositionen. Das Zentrum der bisherigen Sekundärliteratur bildete – bezogen auf Mendelssohn – mit gewissem Recht die Darstellung seines Verhältnisses zu Bach und Händel, aber hatte der Komponist auch einen Sensus für die ganz alte Musik? Ausgehend von der Frage, wo und durch wen Mendelssohn Werke alter Meister kennengelernt hatte, wird in einem zweiten Teil anhand ausgewählter Kompositionen beleuchtet, wie sich Mendelssohns Kenntnis alter Musik im eigenen Schaffen widerspiegelt. Abschließend wird auf einige Aktivitäten für die Wiederbelebung älterer Musikwerke eingegangen.

„... now I look through them all and get to know them.“
Felix Mendelssohn Bartholdy and the true early music

This paper is devoted to an excerpt from Felix Mendelssohn Bartholdy's reception of the past. It attempts to pose questions pertaining to Mendelssohn's relationship to music from circa five generations before him, that is to music which was to the same degree „early“ to him that his compositions are to us. Until now, secondary literature has concentrated – rightly, as far as Mendelssohn is concerned – on depiction of his relationship to Bach and Handel. But: did he have a sense for much earlier music as well? Proceeding from the question where and via whom Mendelssohn became acquainted with the works of old masters and using selected compositions as point of reference, the second part considers how Mendelssohn's acquaintance with early music is reflected in his own oeuvre. Finally, several of Mendelssohn's activities for the revival of earlier works of music are investigated.

ROLAND MOSER

Unitonie – Pluritonie – Omnitonie.

Zur harmonischen Gedankenwelt der *Via crucis* von Franz Liszt

Die drei (eigentlich vier) Begriffe von Fétis „ordre unitonique, (transitonique), pluritonique, omnitonique“ – Liszt erwähnt sie über Jahrzehnte hinweg – klassifizieren die Entwicklung des harmonischen Satzes von der Renaissance bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts. Vielleicht in der Absicht, eine Kirchenmusik zu schaffen, die sich aus zeitbedingten „Stilepochen“ heraushebt, indem sie – von ältesten Traditionen ausgehend – unter Einbezug liturgischer Musik verschiedener Konfessionen und Zeiten sich so weit wie möglich in die Zukunft öffnet, verbindet Liszt in der *Via crucis* Satzeigenheiten verschiedenener Epochen. Er stellt sie nicht nur einander gegenüber, sondern läßt sie einander durchdringen und weist mit seiner Musik weit über das hinaus, was an harmonischen und formalen Möglichkeiten im Blickfeld seiner Zeitgenossen gelegen hat. Die Rezeptionsgeschichte des Werkes ist deshalb auch noch recht kurz.

Unitonie – Pluritonie – Omnitonie.

On the world of harmonic ideas in Franz Liszt's *Via crucis*

Fétis' three (actually four) terms „ordre unitonique, (transitonique), pluritonique, omnitonique“ – Liszt mentions them over a period of decades – classify the development of harmony from the renaissance until the middle of the 19th century. Perhaps in the intention of creating a liturgical music elevated above temporally-defined „stylistic periods“ by proceeding from

the oldest traditions, by including liturgical music of different confessions and time-periods, and by opening itself as far as possible to the future, Liszt in the *Via crucis* combines compositional characteristics of diverse epochs. Not only does he juxtapose them, he lets them permeate each other and thus points far beyond the harmonic and formal possibilities of his contemporaries. The history of the piece's reception is accordingly quite short.

ANNETTE LANDAU

„Was im Lauf der Zeiten vorübergegangen, kann nie vollkommen wiedergeboren werden.“ Friedrich Rochlitz und die Alte Musik

Um 1800 verändert sich das Verhältnis zur Musik vergangener Zeiten auch in der Musikgeschichtsschreibung. Dieser Prozess wird eingeleitet durch die *Allgemeine musikalische Zeitung* und ihren Herausgeber Friedrich Rochlitz. Anhand des Umgangs mit einzelnen Komponisten (Händel / Bach) läßt sich das spezifische Interesse an Alter Musik darstellen: Durch sie soll das kompositorische Handwerk in die eigene Zeit des gefährlich dominierenden Genie-Gedankens zurückgeholt werden. Zu diesem Zweck instrumentalisiert Rochlitz Mozart einerseits, indem er nachweist, daß auch dieses Genie erst durch das Studium Bachscher Musik seine Meisterwerke schuf. Andererseits gelingt Rochlitz rhetorisch die Umwandlung des Zeitgenossen Mozart zu einem Komponisten ewig bedeutender Musik: zu einem Komponisten Alter Musik.

„That which in the course of time is over can never be perfectly born again.“ Fritz Rochlitz and early music.

Circa 1800, attitudes toward music of past ages changed in music historiography as well. This process was introduced by the *Allgemeine musikalische Zeitung* and its editor Friedrich Rochlitz. Specific interest in early music can be exemplified by the treatment of individual composers (Händel/Bach): via them, compositional craftsmanship was to be restored to an age dominated by the dangerous Genius-concept. Rochlitz instrumentalized Mozart for this purpose by pointing out that even this genius did not create his masterpieces until having studied the music of Bach. On the other hand, Rochlitz succeeds rhetorically in transforming his contemporary Mozart into a composer of eternally important music: into a composer of early music.

Carl Ferdinand Becker (1804–1877) und sein Wirken für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts

Carl Ferdinand Beckers vielfältiges Wirken u. a. als Musiksammler, Organist, Musikschriftsteller und -bibliograph, Herausgeber zahlreicher musikalischer Werke und Mitarbeiter an der Schumannschen *Neuen Zeitschrift für Musik* war durchgängig von dem Bemühen geprägt, Musik der Vergangenheit, d. h. insbesondere des 16. und 17. Jahrhunderts, wieder in das Blickfeld seiner Zeitgenossen zu lenken. Seine umfangreiche, in ca. 35 Jahren zusammengetragene Bibliothek, die ihm als Grundlage für seine Bestrebungen diente und in der Kompositionen und Theoretika jener Zeit einen Schwerpunkt bilden, wurde schon zu seinen Lebzeiten zu einem Anziehungspunkt für Musikgelehrte und -sammler wie beispielsweise Siegfried Wilhelm Dehn, Gottlieb Freiherr von Tucher, Carl von Winterfeld, Ludwig Erk und Franz Hauser. 1856 stiftete Becker seine Sammlung der Stadtbibliothek Leipzig, in deren Besitz sie sich auch heute noch befindet. Das Wissen um die nicht zu unterschätzenden Verdienste Beckers hinsichtlich der Wiederbelebung vergessener Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Leipzig unterstreicht die Bedeutung dieser Stadt als ein Zentrum diesbezüglicher Bemühungen, welche nicht nur von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann wesentlich mitgetragen wurden.

Carl Ferdinand Becker (1804–1877) and his efforts on behalf of 16th and 17th century music

Carl Ferdinand Becker's manifold activity as, among other things, music collector, organist, writer on musical topics, music bibliographer, editor of numerous musical works and collaborator on Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik* was characterized through and through by his efforts to draw his contemporaries' attention back to music of the past, in particular to music of the 16th and 17th centuries. His extensive library, compiled in the course of some 35 years, consisted of compositions and theoretical works and served him as basis for his efforts; already in his own time his library attracted musical scholars and collectors such as for example Siegfried Wilhelm Dehn, Baron Gottlieb von Tucher, Carl von Winterfeld, Ludwig Erk and Franz Hauser. In 1856 Becker donated his collection to the City Library of Leipzig where it remains to this day. Knowledge of Becker's inestimable contribution to the revival of forgotten musical culture in the first half of the 19th century underlines the importance of this city as a center of such efforts which to an important degree were carried out not by Felix Mendelssohn Bartholdy and Robert Schumann alone.

Alte Instrumente im Frankreich des 19. Jahrhunderts.
Die Rolle des *Conservatoire* und private Initiativen

Auch wenn die Praxis der alten Musik in Frankreich zwischen der Französischen Revolution und dem Ende des 19. Jahrhunderts für einige Zeit unterbrochen war, so riß das Interesse für alte Instrumente während des ganzen Jahrhunderts nicht ab. Denkmalpflegerisches Bewußtsein ist zuerst bei den Gründern des *Conservatoire* belegt. Während aber ein in diesem Rahmen institutionalisiertes Projekt nur mit Mühe realisiert werden konnte, begannen viele Amateure aus unterschiedlichen Interessenlagen heraus Instrumente zu sammeln. Die ersten wirklich auf alte Instrumente spezialisierten Sammlungen sind um 1840 belegt. Dank der Initiative des Komponisten Clapisson wurde 1861 ein erstes öffentliches Museum gegründet. Aber erst zu Beginn der 80er Jahre begannen Sammler, Restauratoren, Instrumentenbauer und Musiker, mit den historischen Instrumenten zu experimentieren und alte Musik auf zeitgenössischem Instrumentarium zu spielen. Damals entstand ein neuer Sammlergeist, der den Weg ebnete für die großen Sammlungen und die historischen Ensembles des 20. Jahrhunderts.

Ancient instruments in 19th century France.
The role of the conservatory and private initiatives

Although the practice of early music in France was interrupted for some time between the French Revolution and the end of the 19th century, interest in ancient instruments remained strong during the entire century. The earliest evidence of custodial interest in the monuments of music is provided by the founders of the *Conservatoire*. Whereas an institutionalized project could be realized only with great difficulty in this framework, numerous amateurs motivated by a diversity of interests began collecting instruments. The first collections truly specialized in ancient instruments date from the 1840s. Thanks to the composer Clapisson's initiative, a first public museum was founded in 1861. Not until the early 1880s though did collectors, restorers, instrument makers and musicians begin to experiment with historical instruments and play early music on a contemporary instrumentarium. Thus arose a new collecting movement laying the way for the great collections and historical ensembles of the 20th century.