

# Abstracts

Autor(en): **Schmid, Manfred Hermann / Miehling, Klaus / Christensen, Jesper B.**

Objektyp: **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): **24 (2000)**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

## **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

MANFRED HERMANN SCHMID

## Taktstrich und Dirigat

Die Geschichte des Taktstrichs beginnt spätestens im 16. Jahrhundert – allerdings „versteckt“ in der Partiturform der Komponierschrift, während ihn die „öffentliche“ Schrift der Aufführung bei Stimmen unterdrückt. Für die Gründe der Differenz lassen sich bisher nur Vermutungen anstellen. So könnte der einteilende Strich in der Schrift eine Art „stilles Dirigieren“ angezeigt haben. Im 17. Jahrhundert wandert das Zeichen der Partitur jedoch allmählich auch in die Stimmen. Damit setzt ein Prozeß ein, der einen neuen Taktbegriff entstehen läßt. Dieser befördert bei den Wiener Klassikern auch neue Techniken der Komposition, die den Taktstrich geradezu hörbar machen. Im 19. Jahrhundert ist die Entwicklung quasi rückläufig. Der Taktstrich wird wieder zu einem bloßen Zeichen leichter Verständigung für die Ausführenden, der im Erklängen nicht spürbar sein soll. So hat es jedenfalls ein Komponist wie Richard Wagner als Ziel formuliert.

## Bar line and conducting

The history of the bar line begins in the sixteenth century at the latest „hidden“, to be sure, in the composing score, while being suppressed in the „public“ performing text of the parts. Until now, one could only speculate about the reasons for this difference. The dividing line in the text could have well indicated a sort of „silent conducting“. In the seventeenth century, however, the score marking gradually wandered into the parts. With that, a process began which allowed a new concept of measure to emerge. In the Viennese Classic, this stimulated new techniques of composition that made the bar line audible. In the nineteenth century the development was retrogressive. The bar line again became a mere marking for the easier communication of the performers, and was not to be perceptible in performance. This, in any case, was the goal as formulated by Richard Wagner.

KLAUS MIEHLING

## Direktion und Dirigieren in der Barockoper

Die bei einer barocken Opernproduktion anfallenden Aufgaben konnten von einem in Italien so genannten *Corago* geleitet und koordiniert werden, der gleichzeitig oft der Komponist oder der Librettist des Werkes war. Die musikalische Direktion liegt in der Regel beim Komponisten. Er überwacht die Musikproben und fungiert in der französischen Oper als *batteur de la mesure*,

falls er diese Aufgabe nicht einem Assistenten übertragen hat. In der italienischen Oper dirigiert er am ersten Cembalo, in späterer Zeit unterstützt vom Konzertmeister. In der frühen italienischen und der frühen deutschen Oper üblich – und auch in Frankreich nicht unbekannt – war die Aufstellung des Orchesters hinter der Bühne oder zwischen den Seitenkulissen. Charakteristisch für die französische Oper ist das Auswendigspiel des Orchesters (im 17. Jh. und wohl auch noch im frühen 18. Jh.) sowie die Position des Dirigenten am Bühnenrand. Bühnenbild, Kostüme und Maschinen spielten für den zeitgenössischen Rezipienten eine ebenso große Rolle wie Musik und Tanz.

#### Direction and conducting in Baroque opera

The tasks that cropped up in a Baroque opera production were delegated and coordinated by a so-called *Corago*, as he was known in Italy, who was often simultaneously the work's composer or librettist. As a rule, the musical direction lay in the hands of the composer. He supervised the musical rehearsals, and officiated in French opera as *batteur de la mesure*, in as far as he did not assign this task to an assistant. In Italian opera, he conducted from the first harpsichord, in later times supported by the concert master. Usual in early Italian and early German opera – and also not unknown in France – was the placement of the orchestra backstage or in the wings. Characteristic of French opera was having the orchestra play from memory (in the seventeenth century, and probably also still in the early eighteenth century), as well as the position of the conductor at the edge of the stage. Scenery, costumes, and machinery played just as great a role for the contemporary audience as did music and dance.

JESPER B. CHRISTENSEN

#### *Del Modo di Guidare colla Battuta e senza.* Francesco Maria Veracini über das Dirigieren

Etwa um 1760 schrieb Francesco Maria Veracini seinen umfangreichen handschriftlich überlieferten Traktat *Il Trionfo della Pratica Musicale*. Darin widmete er der Ensembleleitung einen ausführlichen Artikel, der in der einschlägigen Literatur bisher noch nicht diskutiert wurde. Einerseits werden darin Dinge bestätigt, die bereits aus anderen Quellen der Zeit bekannt sind, wie unterschiedliche Leitungsmethoden in Oper-, Kirchen- und Kammermusik. Andererseits erhält man wertvolle Hinweise auf spezielle Eigenheiten der Ausführung, wie etwa Tempomodifikationen mit Rücksicht auf den Inhalt des Textes einer Vokalkomposition. Kommentare zu einzelnen Textpassagen und in einem Anhang beigegebene Ausschnitte aus korrespondierenden Quellen stellen Veracinis Aussagen in den Kontext seiner Zeit. Veracinis pointierter Erzählstil erzeugt ein lebendiges Bild vom Ensemblespiel im 18. Jahrhundert.

*Del Modo di Guidare colla Battuta e senza: Francesco Maria Veracini on conducting*

At around 1760 Francesco Maria Veracini wrote his extensive treatise *Il Trionfo della Pratica Musicale*, which has been preserved in manuscript. In this treatise he dedicated a detailed article to ensemble direction, which has until now not been discussed in the literature relevant to the subject. On the one hand, things are confirmed in it that are already known from other sources of the time, like the various conducting methods in operatic, church, and chamber music. On the other hand, one finds valuable information about idiosyncrasies of performance, such as tempo modifications with regard to the content of the text of a vocal composition. Commentaries to individual passages of text and excerpts from corresponding sources, presented in the appendix, place Veracini's statements in the context of his time. Veracini's pointed narrative style paints a lively picture of ensemble playing in the eighteenth century.

THOMAS DRESCHER

*Dirigieren als Kunst. Zu den Anfängen der neuzeitlichen Orchesterleitung bei I. F. K. Arnold (1806)*

Ignaz Ferdinand Kajetan Arnold veröffentlichte 1806 mit seinem Buch *Der angehende Musikdirektor* ein umfangreiches Kompendium zu Fragen der Orchesterleitung, das erstaunlicherweise bisher noch keine Würdigung erfahren hat. Arnold ist einer der ersten, der das Dirigieren als eigenständige künstlerische Aufgabe begreift und dies ausführlich begründet. Er liefert damit eine ästhetische Basis für die Aufgaben des Dirigenten bis in die Gegenwart. Selbst als Autor von zahlreichen Trivialromen hervorgetreten, nimmt Arnold Bezug auf Übertragungsmechanismen bei der Vermittlung individueller Gefühle auf eine gesellschaftliche Gruppierung, wie sie in der Literatur der „Empfindsamkeit“ bereits vorgeprägt waren. Der fortschrittlichen ästhetischen Position stehen aber handwerkliche Faktoren der Ensembleleitung gegenüber, die die Abhandlung in eine kontinuierliche Tradition seit dem 17. Jahrhundert einreihen. Mit vergleichenden Blicken auf ikonographische Zeugnisse (Weigel, ca. 1720, Praetorius, 1605 und 1619) und Texte anderer Autoren wird in Bezug auf Leitungstechniken, Fragen des Partiturgebrauchs und im Hinblick auf das Verhältnis von Musikern zum Dirigent ein Überblick vom 17. bis ins 19. Jahrhundert gegeben.

*Conducting as art: On the beginnings of modern orchestral direction in I.F.K. Arnold (1806)*

With his book *Der angehende Musikdirektor* („The evolving conductor“), Ignaz Ferdinand Kajetan Arnold published in 1806 an extensive compendium concerning questions of orchestral direction that astonishingly has not been taken

notice of until now. Arnold was one of the first to comprehend conducting as an independent artistic activity, arguing this point at great length. With this, he supplies an aesthetic basis for the duties of the conductor up to the present. Arnold, who made a name for himself as the author of numerous trivial novels, referred to the mechanisms of transmission in the conveyance of individual feelings to a social group, such as already preformed in the literature of „sentimentalism.“ The progressive aesthetic position, however, stands in contrast to technical factors of ensemble direction that place the treatise within a tradition uninterrupted since the seventeenth century. With comparative glances at iconographical evidence (Weigel, ca. 1720; Praetorius, 1619 und 1619) and texts by other authors, an overview of the seventeenth to nineteenth centuries is presented concerning conducting techniques and questions of the use of scores, as well as with regard to the relationship of the musicians to the conductor.

HANS MARTIN LINDE

„Auf französische Art mit dem Stäbchen“ oder mit „unbewaffneter“ Hand: Ein Blick zurück auf den Kapellmeister des beginnenden 19. Jahrhunderts

Der „Anführer der Musik“ des 18. Jahrhunderts wandelt sich um 1800 zum deutschen „Kapellmeister“, zum französischen „chef d'orchestre“, zum italienischen „maestro“, zum englischen „conductor“. Das neu entstehende Berufsbild weist dabei durchaus individuelle sowie zeitbedingte Ausprägungen auf. Doch lassen sich über die Zeiten hinweg einige allgemeingültige Ansprüche an einen Dirigenten beobachten. So wird stets eine bestens ausgebildete Musikerpersönlichkeit mit guter Allgemeinbildung erwartet. Hauptaufgabe aber bleibt es, den Geist der aufzuführenden Werke zu erkennen und in eine persönlich gefärbte Interpretation umzuformen. Dazu bedarf es einer werkbezogenen, verständlichen und eindrucksvollen Gestik, gleichgültig, ob diese mit oder ohne Taktstock praktiziert wird.

„In the French style with the baton“ or with an „unarmed“ hand: A look back at the conductors of the early nineteenth century

The „leader of the music“ of the eighteenth century was transformed around 1800 into the German „Kapellmeister“, the French „chef d'orchestre“, the Italian „maestro“, the English „conductor“. The newly created occupational image certainly displays individual as well as period-contingent tendencies. Yet, over the years, several universally valid demands made on the conductor can be observed. Thus, an extremely well-trained musical personality with good general education was expected. The main task, however, remained the recognition of the spirit of the work to be performed, and its shaping into a personally colored interpretation. To this end, a work-related, intelligible, and impressive gestural language was necessary, whether practiced with a baton or without.

D. KERN HOLOMAN

### Berlioz als Dirigent

Am 3. Februar 1843 tauschte Hector Berlioz während der Generalprobe zu seinem Leipziger Konzert mit Felix Mendelssohn, dem gefeierten Dirigenten des Gewandhaus-Orchesters, den Taktstock. Dieser Tausch symbolisiert, daß Berlioz zu diesem Zeitpunkt seinerseits als Dirigent den Punkt der Reife erlangt hatte. In Europa wurde der Notwendigkeit, daß ein einzelner als Autorität dem Orchester vorzustehen hatte, in unterschiedlicher Weise entsprochen: In Paris favorisierte man – zuerst praktiziert von F.-A. Habeneck – den *chef d'orchestre violiniste*. Berlioz ging einen Schritt weiter, indem er mit einem Taktstock nach der Partitur dirigierte. Aufschluss über sein Dirigieren ergibt sich aus ikonographischen Quellen, aus Berlioz' Schrift über das Dirigieren, aus seinen Briefen und Memoiren sowie aus Zeugnissen der Zeitgenossen. Für ihn waren die verschiedenen Rollen eines Orchesterleiters – *conducteur, instructeur, organisateur* – untrennbar miteinander verbunden. Gegen Ende seiner Lebens sagte er, daß er liebend gern an jedem Tag dirigieren würde.

### Berlioz as conductor

On 3 february 1843, during the course of a general rehearsal for his concert in Leipzig the next day, Hector Berlioz exchanged batons with Felix Mendelssohn, celebrated conductor of the Gewandhaus Orchestra – a moment that recognizes Berlioz's own arrival at maturity as an orchestral conductor. The need for a single authority figure at the head of an orchestral ensemble was being resolved throughout Europe in different ways; in Paris the solution, pioneered by F.-A. Habeneck, favored the *chef d'orchestre-violiniste*. Berlioz took the profession a step further, by conducting with a baton from full score. Evidence of his work as conductor is to be gathered from iconographic sources, Berlioz's own treatise on conducting, his correspondence and memoirs, and the recollections of others. He saw the many roles – *conducteur, instructeur, organisateur* – of the *chef d'orchestre* as inseparable. He would gladly, he said toward the end, conduct every day of his life.

JOSÉ A. BOWEN

### The missing link: Franz Liszt the conductor

Liszt's importance to the history of conducting is largely ignored, but his influence on conducting is as great as Wagner's. Liszt spent the central portion of his life as a resident conductor, leading everything from Mozart to the most difficult modern repertoire (including a number of Wagner premieres). Liszt had far more students than Wagner, and many of Liszt's piano students migrated to the podium. While Liszt was too busy to edit his many essays

and articles into a handbook, he taught and disseminated a detailed theory on the role of the performer. Liszt's trademark as a pianist was the ability to communicate music's deep content, and just as he had at the piano he invented new techniques on the podium. Unlike Wagner who rarely used his left hand and communicated his interpretation to the orchestra largely using words, Liszt invented the gestural language of facial and body movement which eventually became the mainstay of modern podium demeanor.

#### Das fehlende Glied: Franz Liszt als Dirigent

Die Tatsache, dass Liszt für die Geschichte des Dirigierens von zentraler Bedeutung war, wird weitgehend ignoriert, aber sein Einfluss auf diesem Gebiet ist gleichbedeutend mit demjenigen Wagners. Seine Lebensmitte verbrachte Liszt als Kapellmeister in Weimar, wobei er von Mozart bis zu den schwierigsten zeitgenössischen Werken (u.a. einigen Wagner-Uraufführungen) alles dirigierte. Liszt hatte einen weitaus größeren Schülerkreis als Wagner, und viele seiner Klavierschüler wechselten später aufs Podium. Obwohl Liszt zu beschäftigt war, um seine zahlreichen Aufsätze in Buchform herauszugeben, unterrichtete und verbreitete er eine detailliert ausgearbeitete Theorie von der Rolle des ausführenden Musikers. Sein Kennzeichen als Pianist war die Fähigkeit, den tiefsten Gehalt der Musik zu vermitteln, und ebenso wie für das Klavierspielen entwickelte er für das Dirigieren neue Techniken. Während Wagner kaum je die linke Hand benutzte und dem Orchester seine Vorstellungen hauptsächlich verbal vermittelte, erfand Liszt die gestische Sprache von Gesichtsausdruck und Körperbewegung, die schliesslich zum Hauptelement modernen Podium-Auftretens wurde.

HANS-JOACHIM HINRICHSEN

#### Der moderne Dirigent? Hans von Bülow's Beitrag zur neuzeitlichen Interpretationskultur

Hans von Bülow ist einer der ersten Vertreter des „modernen“ Dirigenten. Der Begriff des „Modernen“ ist durchaus doppeldeutig. Stilgeschichtlich meint er um 1900 die Betonung subtiler psychischer Ausdrucksqualitäten der Musik. In einem allgemeineren Sinne dagegen bezeichnet er das Neue im Berufsbild des professionellen Dirigenten, also all jene Züge, die auch in der heutigen Konzertkultur noch die entscheidenden sind: Aufführung als Profession, Interpretation als Gegenstand öffentlicher Diskussion. Ein „moderner“ Dirigent ist Bülow vor allem im letzteren Sinne. Auf dem Hintergrund der Interpretationsästhetik Wagners und Liszts, bei denen er ausgebildet worden ist, entwickelt sich Bülow's Musizierideal als rhetorisch, deklamatorisch und expressiv. Dadurch wurde er häufig auch als „modern“ im stilgeschichtlichen Sinne rezipiert. Das erhaltene Material, auf dessen Grundlage Bülow's Praxis einigermaßen genau

rekonstruiert werden kann, legt aber eine andere Deutung nahe: Bülow gehört zu jenen Musikern, die ein auf die geradezu analytische Wahrnehmung des Strukturellen ausgerichtetes Musikhören förderten. Damit hat er einer Musikauffassung den Weg geebnet, wie sie beispielsweise Hugo Riemanns Analyseschriften – nach dessen eigener Aussage – zugrundeliegt.

The modern conductor? Hans von Bülow's contribution to the modern culture of interpretation

Hans von Bülow was one of the first representatives of „modern“ conducting. The concept of the „modern“ is by all means equivocal. In style-historical terms it meant, around 1900, an emphasis on the subtle psychic expressive qualities in the music. In a general sense, on the other hand, it was indicative of the new in the occupational image of the professional conductor. That is to say, all those characteristics that are still decisive even in today's concert culture: performing as a profession, interpretation as the subject of public discussion. Bülow was a „modern“ conductor above all in the latter sense. Before the background of the interpretational aesthetics of Wagner and Liszt, with whom he trained, Bülow's ideal of music-making developed as a rhetorical, declamatorical and expressive ideal. Because of this he was often also perceived as „modern“ in the style-historical sense. The preserved material, from which Bülow's practice can be precisely reconstructed to a certain extent, suggests however another interpretation: Bülow numbered among those musicians who encouraged a music-listening aimed toward the analytical perception of the structures. With this he paved the way for a musical comprehension that provided the foundation, for example, for Hugo Riemann's analytical writings, as Riemann himself asserted.



