

Abstracts

Autor(en): **Bent, Margaret / Memelsdorff, Pedro / Wistreich, Richard**

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): **34 (2010)**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

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

MARGARET BENT

Lesen, Erinnern, Zuhören, Improvisieren. Vom geschriebenen Text zum verlorenen Klang

Klang ist unwiederbringlich. Wie bei der antiken Literatur, haben wir nicht den Klang der alten Musik, sondern nur Texte, mithilfe derer wir uns erhoffen, ihren Sinn, ihre innere Logik und Grammatik wieder zu finden und zu verstehen – also das was Tinctoris ‚inneres‘ Verstehen nannte. Waren die notierte Musik und ihre angenommene Realisierung im Klang für die Menschen des Altertums miteinander verbunden, sind sie für uns jedoch zwangsläufig voneinander getrennt. Das ‚lebendige Erinnern‘ ist durch Tonaufzeichnung künstlich erweitert worden und ruft uns allerdings auch ins Gedächtnis, dass wir die (unbekannten) Klänge der alten Musik auf eine Weise rekonstruiert haben, wie wir sie im späten 20. und 21. Jahrhundert gerne hören, nicht jedoch wie sie wohl tatsächlich erklungen waren. Wiederbelebungsversuche des frühen 20. Jahrhundert versuchten – häufig durch Neuorchestrierung – die alte Musik im Mainstream zu etablieren. Heute dagegen wird sie weitgehend durch getrennte Programmgestaltung (als etwas „anderes“) abgesondert und durch spezialisierte Musiker aufgeführt. Einige Gegensatzpaare sind sich hierbei dennoch näher, als sie zunächst scheinen mögen: Mündlichkeit und Erinnerung, Mündlichkeit und Literalität, Komposition und Improvisation, Hören und Zuhören sowie die Beziehung des Erinnerns, Zuhörens, Schreibens und Diktierens zum Lesen. ‚Improvisation‘ ist nicht immer das, was es zunächst zu sein scheint, und ihr Status ändert sich in verschiedenen kulturellen Kontexten.

Reading, Memory, Listening, Improvisation. From Written Text to Lost Sound

Sound is irrecoverable. As with ancient literature, we have not the sound of old music, but only texts from which we have some hope of recovering and understanding its sense, its internal logic and grammar – what Tinctoris called ‚internal‘ understanding. The notated music and its expected realisation in sound were for them united, but for us perforce separated. Living memory has been artificially extended by sound recording, reminding us that we have recreated the (unknowable) sounds of early music, not as they were, but as we in the late 20th and 21st centuries like to hear them. Revivals in the early 20th century sought to bring old music into the mainstream, often by rescoring; now, by contrast, it has largely been sequestered in separate programming (as ‚other‘), performed by different musicians. Several pairs of concepts can be seen as overlapping areas on a spectrum rather than as polar opposites: orality and memory, orality and literacy, composition and improvisation, hearing and listening, and the relationship of memory, listening, writing and dictation to reading. ‚Improvisation‘ is not always what it seems, and its status changes in different cultural contexts.

PEDRO MEMELSDORFF

Je ne sçay m'a plus conturbée. Eine Klassifikation spätmittelalterlicher Contratenor-Stimmen von Matteo da Perugia und eine Reflexion über sein *Se ja me plaing*

Matteo da Perugias mannigfache Bearbeitungen, mit denen der Verfasser sich schon einige Male befasst hat, sind nochmals der Schwerpunkt dieses Aufsatzes. Hier fasst er seine vorausgegangenen Studien zusammen und ergänzt neue Erkenntnisse. Zunächst gibt er eine umfassendere theoretische Reflexion, die sich mit der grundsätzlichen Klassifikation hinzugekommener oder ersetzter Contratenor-Stimmen befasst, bevor er zudem eine Analyse und eine erste vollständige Transkription eines Contratenors, den Matteo sehr wahrscheinlich selbst umgearbeitet hatte, bietet. Letztere gibt Anlass zu einer neuen Diskussion über Formen impliziter Theorie in Matteos Kreisen. Nicht zuletzt wirft der Beitrag durch das gewählte Beispiel die Frage nach einem bisher nicht beachteten Fall von Umarbeitung auf und zwar indem er die semiotischen Implikationen hinzugefügter oder ersetzter Contratenor-Stimmen beleuchtet. Ziel ist die weitere Klärung einer Frage, die grundlegende Aspekte musikalischer *poiesis* und Rezeption im späten Trecento und frühen Quattrocento Italiens zu enthüllen verspricht.

Je ne sçay m'a plus conturbée. A Classification of Late Medieval Contratenors by Matteo da Perugia and a Reflection on His *Se ja me plaing*

The present study focuses on the reworkings of Matteo da Perugia, already addressed by the author on several occasions. Here he summarizes his previous work, newly ordered and supplemented (first) by a broader theoretical reflection, that is, a general categorical classification of added or replaced contratenors, as well as (secondly) by the analysis and first full transcription of a contratenor by Matteo most likely reworked by himself. The latter prompts a new discussion on forms of implicit theory in Matteo's circles. Not least, the discussion of a particular case of reworking thus far neglected highlights the semiotic implications of added or replaced contratenors like Matteo's. The aim is to further clarify a matter that promises to reveal fundamental aspects of musical *poiesis* and reception in late Trecento and early Quattrocento Italy.

RICHARD WISTREICH

Die Musik benutzen. Musikalische Materialien und Praktiken fachkundiger Sänger zur Zeit Monteverdis

In einem der bekanntesten ‚Papier-Kriege‘ zwischen Musiktheoretikern in der späten Renaissance kritisierte der Bolognese Priester und Musiktheoretiker Giovanni Maria Artusi eine Reihe von Madrigalen des (ungenannten) Claudio

Monteverdi, die er 1598 bei einer musikalischen Soirée in Ferrara gehört hatte, für ihre kompositorischen Mängel. Er beanstandet, Monteverdis vorsätzlich komponierte Dissonanzen seien „dem Ohr immer schrill, grob, harsch und unerträglich [...] und [würden es auch zukünftig immer] sein“. Artusi fährt abwertend fort: „Wenn das Lied aus den Händen der Sänger genommen wird, wird es immer noch unerträglich sein, und wird so bleiben“, und lenkt somit unsere Aufmerksamkeit auf die implizierte Trennung (zumindest nach seiner Auffassung) von musikalischem Text, seiner Aufführung und denen, die ihn aufführten.

Dieser Aufsatz betrachtet Belege aus einer Vielzahl historischer Quellen hinsichtlich der Mittel, mit denen professionelle Sänger der Spätrenaissance die Schnittstelle zwischen geschriebener Musiknotation und der Ausführung derselben bewältigten. Besondere Aufmerksamkeit gilt der seinerzeit offensichtlich allgegenwärtigen Praxis des ‚Vom-Blatt-Singens‘ gedruckter Quellen. Wie erzielten die Sänger überzeugende und gelungene Aufführungen, die die vorherrschenden ästhetischen Ansprüche befriedigten, spontan und schöpferisch auszuschnücken, während sie faktisch aus Stimmbüchern ‚vorlesen‘? Und auf welcher Art haben Komponisten bzw. Drucker den Sängern die komponierten Ausschmückungen vorgeschrieben und dargestellt, die zunehmend integraler Bestandteil der innovativsten Vokalmusik der Spätrenaissance wurden?

Using the Music. Musical Materials and Expert Singers' Practices in Monteverdi's Time

In one of the best-known ‚paper wars‘ between music theorists in the late Renaissance, the Bolognese priest and music theorist, Giovanni Maria Artusi, famously criticized for their compositional shortcomings a number of madrigals by the (unnamed) Claudio Monteverdi that he had heard performed at a musical evening in Ferrara in 1598. He complained that Monteverdi's deliberately composed dissonances „always are and [always] will be grating, crude, harsh and insupportable to the ear“. In an almost throwaway remark, Artusi goes on to say that „when [the] song is taken from the hands of these singers, it will inevitably still be insupportable and will remain thus“, thereby drawing our attention to the implicit separation (at least in his mind) between the musical text, its performance, and those who performed it.

This essay considers evidence from a variety of historical sources of the ways in which professional singers in late-Renaissance Italy negotiated the interface between written musical notation and their execution of it. Particular attention is given to the practice of singing at sight from printed sources, which appears to have been ubiquitous. How did singers make convincing and successful performances that satisfied the prevailing aesthetic demands on them to embellish spontaneously and creatively, while effectively ‚reading aloud‘ from part books? And how did composers and printers respectively, prescribe and represent to singers the composed embellishments that became increasingly integral to the most innovative late-Renaissance vocal music?

ANSELM HARTINGER

Kompositorische Weiterentwicklung und aufführungspraktische Anpassung. Beobachtungen zu den Fassungen einer Missa von Gioseppe Peranda

Der Beitrag diskutiert anhand der beiden in Kromeriz und Berlin überlieferten Fassungen einer Messe von Gioseppe Peranda Möglichkeiten und Grenzen der kompositorischen Weiterentwicklung in der Musik des 17. Jahrhunderts. Im Zentrum der Überlegungen steht dabei die Suche nach Konstanten und Variablen im Prozess der Genese, Fixierung und Übertragung musikalischer Strukturen und Aufführungsfassungen. Zugleich geht es darum, durch eine Typologie des Umgangs mit musikalischem Material zu einem besseren Verständnis einerseits gängiger Praktiken und andererseits außerordentlicher Vorgänge in der musikalischen ‚Werkstatt‘ dieser Zeit beizutragen und damit die Welt des kompositorischen und aufführungspraktischen ‚Handwerks‘ mitsamt der selbstverständlichen Adaptionen und Bearbeitungsvorgänge von einem Bereich zu trennen, der durchaus mit Kompositionskunst sowie kompositorischer Strategie oder gar Autonomie zu umschreiben wäre. Die Studie versteht sich insofern als Beitrag zu einer konsequent historisch sowie quellenkundlich-empirisch ausgerichteten Theorie des Werkes jenseits bloßer kulturwissenschaftlicher Spekulationen.

Compositional Development and Performance Practice Adaptation. Observations on the Versions of a Mass by Gioseppe Peranda

This article discusses the possibilities and boundaries of compositional development in the music of the 17th century, based on the examples of the two versions of a Mass by Gioseppe Peranda preserved in Kromeriz and Berlin. The focus of these considerations is on the search for constants and variables in the process of the genesis, fixation, and transmission of musical structures and performance versions. At the same time, it aims to contribute, by means of a typology of the treatment of musical material, to a better understanding of common practices, on the one hand, and of extraordinary processes in the musical ‚workshop‘ of the time, on the other. And with that, to separate the world of the compositional and performance-practice ‚craft‘, including the obvious adaptations and arrangement processes, from an area that definitely could be described as compositional art as well as compositional strategy or even autonomy. In this respect, this essay can be understood as a contribution to a rigorously historical and empirically source-based theory of the work, beyond mere culturological speculations.

MICHAEL LATCHAM

Das Cembalo oder das Klavier – eine aktuelle Frage

In London war das Klavier vor 1765 kaum bekannt und in Wien traten Klaviere gar erst in den späten 1770er Jahren allmählich in Erscheinung. Das Cembalo wiederum gehörte um 1795 bereits der Vergangenheit an, betrachtet als ausdrucksloses Instrument, das sich nur für die Generalbassbegleitung in der Oper eignete. Das späte Aufkommen des Klaviers in London und Wien dürfte die moderne Idee herbeigeführt haben, das Klavier habe sich überall auf die gleiche Weise entfaltet, nämlich indem es gegen Ende des 18. Jahrhundert aufkam und allmählich das Cembalo verdrängte. Während diese Entwicklungstheorie auf das neue Aufkommen des Klaviers als populäres Instrument zutreffen mag, so muss jedoch festgehalten werden, dass in exklusiveren Gesellschaften des 18. Jahrhunderts das Klavier und das Cembalo gleichermaßen und ohne gegenseitige Rivalität geschätzt wurde. An den Höfen von Portugal, Spanien und Preußen wurde das Klavier offenbar sogar vom Cembalo verdrängt, und nicht anders herum. Domenico Scarlatti wirkte in Portugal und Spanien als Lehrer der Prinzessin Maria Bárbara, der späteren Gemahlin des Königs und Carl Philipp Emanuel Bach war Begleiter Friedrichs des Großen am Preußischen Hof.

The Harpsichord or the Piano – a Question for Today

In London the piano was hardly known before 1765 and in Vienna pianos only started to emerge in the late 1770s. By about 1795, the harpsichord was a thing of the past, thought of as an inexpressive instrument suitable only for continuo at the opera. This late appearance of the piano in London and Vienna may have provoked the modern idea that the piano evolved everywhere in the same way, that is, that towards the end of the 18th century the piano emerged and gradually took over from the harpsichord. While this evolutionary theory may apply to the emergence of the piano as a popular instrument, the piano and the harpsichord were appreciated alongside each other, without rivalry, throughout the 18th century in more select surroundings. In the most important of these, the courts of Portugal, Spain and Prussia, the piano was apparently superseded by the harpsichord, not the other way round. Domenico Scarlatti was present as the teacher of Princess Maria Bárbara, later Queen consort, in Portugal and Spain; Carl Philipp Emanuel Bach was the accompanist to Frederick the Great at the Prussian court.

Lorenzo Ghielmi

Die Vervollständigung der unvollendet überlieferten Fuga BWV 1080/19 aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*. Ein Werkstattbericht

Lorenzo Ghielmi sieht in den Quellen zur Fuga BWV 1080/19 Hinweise darauf, dass Johann Sebastian Bach das Werk zwar selbst vollendete, es jedoch bei der postumen Drucklegung aus Unachtsamkeit der Verleger zum Torso stilisiert

wurde. Sein vorliegender Versuch einer Ergänzung des verschollenen Endes ‚rekonstruiert‘ das Werk daher eher detektivisch als künstlerisch komponierend. Hierbei werden alle bekannten historischen Quellen sorgfältig studiert und Abweichungen als Chance für die Entschlüsselung des sich bis ins Spätwerk entwickelnden Bach-Stils verstanden. Nicht nur ist eine – kürzere – abgeschlossene Fassung erhalten, sondern es muss angenommen werden, dass die nochmals überarbeitete Fuge ursprünglich nicht am Ende des Zyklus stand. Ein ‚restauriertes‘ Ende des berühmten Torsos beschließt den Beitrag.

The Completion of the Incompletely Preserved Fugue BWV 1080/19 from Johann Sebastian Bach's *Art of Fugue*. A Workshop Report

In the sources of the Fugue BWV 1080/19, the author sees indications that Johann Sebastian Bach completed the work himself, but that it however became a torso through the publisher's carelessness during the posthumous printing process. His present attempt at a completion of the missing conclusion therefore ‚reconstructs‘ the work by means of composition in a detective-like rather than an artistic manner. In doing so, all known historical sources have been carefully studied, and the discrepancies understood as a chance for the decryption of Bach's style as it developed on the threshold to the late works. Not only has a – shorter – completed version been preserved, but it must be assumed that the subsequently revised fugue was not originally located at the end of the cycle. A ‚restored‘ ending of the famous torso concludes the article.

JOHANNES MENKE

The Skill of Musick. Handleitungen zum Komponieren in der Historischen Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis

Der Artikel reflektiert die Bedeutung des Komponierens im Fach ‚Historische Satzlehre‘ an der Schola Cantorum Basiliensis. Richards Sennetts Überlegungen zum Handwerk liefern einen Schlüssel zum Verständnis historischer Kompositionspraktiken und Lehrbücher, in denen diese vermittelt werden. Dies wird anhand von Beispielen aus dem Hochbarock demonstriert. Anschließend werden Einblicke in die Unterrichtspraxis gegeben und exemplarisch gezeigt, wie bestimmte satztechnische Problemstellungen im Detail behandelt werden. Eigene Erfahrungen im Handwerk des Komponierens sollen den Studierenden einen lebendigen Zugang zu der von ihnen gespielten Musik vermitteln und ihnen einen souveränen Umgang mit Notentexten ermöglichen.

The Skill of Musick. Lessons in Composing in Historical Harmony at the Schola Cantorum Basiliensis

This article reflects upon the importance of composing in the ‚historical harmony‘ class at the Schola Cantorum Basiliensis. Richard Sennet's thoughts on craftsmanship offer a key to the understanding of historical composition

practices and the textbooks in which they are imparted. This is demonstrated using examples from the High Baroque. Subsequently, insights into the teaching practice are offered and, on the basis of examples, it is shown in detail how certain compositional problems are dealt with. Experience in the craft of composing should allow the students a lively approach to the music that they perform and make possible a sovereign handling of musical texts.

MARTINA GREMPER

Die Wiener Bearbeitungspraxis von Opera buffa um 1770 als Forschungsgegenstand

Der Beitrag befasst sich mit den Bearbeitungen von Opere buffe, die aus Italien importiert wurden und im Zeitraum um 1770 an den Wiener Theatern unter der Operndirektion Florian Gassmanns zur Aufführung kamen. Nach einem Überblick zur Quellsituation werden insbesondere am Beispiel von Giuseppe Scolari's *La cascina* gebräuchliche Bearbeitungsmechanismen diskutiert, wobei vor allem die Behandlung der Partiserie mit der Neukomposition verschiedener Arien sowie Instrumentationsfragen im Mittelpunkt stehen.

The Viennese Practice of Opera buffa Arrangement around 1770 as an Object of Research

This article deals with the arrangements of the opere buffe that were imported from Italy and, during the period around 1770, performed at Viennese theaters under the direction of opera director Florian Gassmann. After a survey of the source situation, common arrangement mechanisms are discussed, considering, in particular, the example of Giuseppe Scolari's *La cascina*, whereby the focus is above all on the treatment of the *serie* parts in the new composition of various arias and on questions of instrumentation.

THOMAS STEINER

Gelebte Vergangenheit. Historische Tasteninstrumente im Gebrauch

Der Artikel spricht die Problematik der Veränderungen an, denen historische Tasteninstrumente im Laufe ihres musikalischen Lebens ausgesetzt sind. Wenn Materialien im Gebrauch verschleifen und ersetzt werden, seien es nun Hammerleder, Tangenten oder Plektren, Saiten, Tastenlager oder Dämpfer, so bewirkt das im Einzelnen scheinbar subtile Veränderungen, die sich aber insgesamt zu einem größeren Effekt addieren können. Daneben gibt es auch Veränderungen, die von vornherein stärkere Eingriffe bedeuten, wenn etwa das Instrument einem neuen Geschmack oder neuen Anforderungen wie beispielsweise mehr Tonfülle oder erweitertem Tonumfang angepasst wird, ganz zu schweigen von größeren Reparaturen wie dem Ersatz von Mechaniken oder

Resonanzböden. Beispiele aus dem Zeitraum vom Ende des 17. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts werden in historischen schriftlichen Quellen vorgestellt und mit eigenen Beobachtungen des Autors illustriert.

The Living Past. Historical Keyboard Instruments in Use

This article addresses the problematic nature of the changes to which historical keyboard instruments have been subjected during the course of their musical lives. When materials – be it the leather on the hammers, the tangents or plectra, strings, key bushings, or dampers – wear out through use and are replaced, this causes seemingly subtle changes in detail, which can however add up to a larger effect on the whole. In addition, there are also changes that from the outset involve more severe interventions, such as when an instrument is adapted to a new musical taste or new requirements, as, for instance, greater sonority or an extended compass, not to mention larger repairs such as the replacement of the action or soundboard. Examples for the period from the end of the 17th to the end of the 20th century in written historical sources will be presented and complemented by the author's own observations.

ANGELA MACE CHRISTIAN

Improvisation, Ausschmückung, Komposition. Umdeutung des klassischen Konzerts durch die romantische Kadenz

Felix Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel, geborene Mendelssohn, wuchsen in einer musikalischen Welt auf, die, wenngleich noch immer vom Leben Beethovens und der Legende Mozarts dominiert, sich bereits in Richtung der musikalischen Romantik (Stil und Form) entwickelte. Während sie auf dem Übergang zwischen diesen zwei Welten navigierten, mussten sie sich – ob bewusst oder unbewusst – entscheiden, ob sie der gegenwärtigen oder der vergangenen Strömung angehören wollten. Als Schüler des ehrwürdigen Carl Friedrich Zelter traten die Mendelssohn-Geschwister als musikalisch Konservative hervor, insbesondere in Hinblick auf die Musik der vorangegangenen Epochen. Wenngleich ihre Vorliebe für Kontrapunkt und die Musik J. S. Bachs durch ihre Programmgestaltung und kompositorische Auswahl wohlbekannt ist, kommen die Mendelssohn'schen Philosophien bezüglich der Musik der Klassik, wie ich hier zeige, besonders deutlich durch ihre Beschäftigung mit der Gattung der Kadenz zum Vorschein. Als junger Frau stand es Fanny Hensel nicht an Kadenzen zu großen Konzerten zu schreiben, doch eine in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrte Handschrift zeigt, dass sie dennoch eine Kadenz zu Beethovens C-Dur Konzert, Op. 15, geschrieben hat. In diesem Aufsatz setze ich die kompositorische und improvisatorische Her-

angehensweise in dieser seltenen Quelle in den Kontext der vorherrschenden Atmosphäre des musikalischen Konservatismus im Hause Mendelssohn, die in den Briefen Felix Mendelssohn Bartholdys, in zeitgenössischen Konzertkritiken und verehrten musikalischen Abhandlungen zu sehen ist. Schließlich stelle ich ihre Position am Anfang des Jahrhunderts und jene ihrer späteren Zeitgenossen Johannes Brahms und Clara Schumann kurz gegenüber. Über der gesamten Diskussion schwebt der Gedanke des ‚vollkommenen Werkes‘ und der eines Fensters, das diese erhaltenen Kadenzen uns zu einem improvisatorischen – in der Zeit eingefrorenen – Augenblick bieten. Des Weiteren zeigt sich wie die kompositorische Niederschrift die konzeptionellen Grenzen zwischen Improvisation, Ausschmückung und Komposition verwischt, wenn sie auf eine inhärent improvisatorische Gattung angewendet wird.

Improvisation, Elaboration, Composition. Reinterpreting the Classical Concerto Through the Romantic Cadenza

Felix Mendelssohn Bartholdy and Fanny Hensel née Mendelssohn grew up in a musical world still dominated by the life of Beethoven and the legend of Mozart, but already developing towards the innovations in musical style and form that defined the Romantic Era. Thus, as they navigated the transition between these two worlds, they had to make choices – whether conscious or not – about their place versus both history and posterity. As students of the venerable Carl Friedrich Zelter, the Mendelssohn siblings emerged as musical conservatives, especially when it came to music from the previous era. While their penchant for counterpoint and the music of J. S. Bach is well known through their programming and compositional choices, the Mendelssohns' philosophies regarding music of the Classical Era, as I show here, are revealed especially clearly in their engagement with the genre of the cadenza. As a young woman, Fanny Hensel should not have been writing cadenzas, but a manuscript preserved in the Staatsbibliothek zu Berlin shows that she indeed did write a cadenza for Beethoven's Concerto in C Major, Op. 15. In this paper, I contextualize her compositional and improvisational choices in this rare source within the prevailing atmosphere of musical conservatism in the Mendelssohn house, as shown in letters by Felix Mendelssohn Bartholdy, contemporary concert reviews, and revered musical treatises, and finally briefly contrast their position at the beginning of the century with those of their later contemporaries Johannes Brahms and Clara Schumann. Arching over the entire discussion is the idea of the ‚vollkommenes Werk‘ and how these preserved cadenzas offer us a window into an improvisational moment, frozen in time, and how the compositional act when applied to an inherently improvisational genre blurs the conceptual boundaries between, improvisation, elaboration, and composition.

FELIX DIERGARTEN

Handwerk, Material und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik

In den letzten Jahren wurde die Tradition der Partimento- und Generalbassübungen des 18. Jahrhunderts von Historikern, Theoretikern und Pädagogen intensiv untersucht. Viel weniger Beachtung wurde hingegen der europaweiten, lebhaften Fortdauer dieser Tradition im Europa des 19. Jahrhunderts geschenkt. Nicht nur die Ausbildung der Organisten, sondern auch die der *pianiste-compositeurs* erwies sich als fruchtbarer Nährboden für die praktische Ausbildung in dieser angewandten Tradition: Aufführungen von Fantasien, Improvisationen von Kadenzen, Zwischenspiele, Einleitungen und Verzierungen gehörten zu ihrem Alltag. Spielanleitungen und Lehrer des 19. Jahrhunderts, die die für diese Art von Improvisation nötigen Fähigkeiten vermittelten, waren fast ausschließlich auf Generalbass- und Partimentoübungen angewiesen. Gleichzeitig nahmen sie Abstand von zeitgenössischen Theorien der ‚modernen Harmonie‘. Dies wird in diesem Aufsatz an drei Beispielen aufgezeigt: Friedrich Kalkbrenner, Friedrich Hiller und Frédéric Chopin. Dazu werfen Quellen aus Warschau ein neues Licht auf die musikalische Ausbildung des Letzteren, eine Ausbildung, die durchwegs von Wiener Generalbass-Schulen beeinflusst war.

Handcraft, Material and Primal Ground. Thoroughbass and Romanticism

The 18th-century tradition of partimento and thoroughbass exercises has come under intense scrutiny of historians, theorists, and pedagogues during the last years. Much less attention has been paid to the vivid persistence of this tradition in the 19th century all over Europe. Not only the education of organists but especially the training of *pianiste-compositeurs* proved to be fertile ground for the practical training in this practical tradition: Performances of fantasies, improvisations of cadenzas, interludes, lead-ins and ornaments were part of their daily business. 19th-century manuals and teachers imparting the skills necessary for this kind of improvisation rely on thoroughbass and partimento exercises almost exclusively. At the same time they refrain from contemporary theories of ‚modern harmony‘. This is demonstrated in this article with the help of three examples: Friedrich Kalkbrenner, Friedrich Hiller and Frédéric Chopin. Documentary evidence from Warsaw sheds new light on the musical education of the latter, an education that was thoroughly influenced by Viennese *Generalbass* methods.

ANNE SMITH AND JED WENTZ

Gustav Maria Leonhardt in Basel. Portrait eines jungen Cembalisten

Bereits vor seiner Ankunft in Basel für sein Musikstudium hatte Gustav Maria Leonhardt eine gute technische und musikalische Ausbildung genossen. Nach einer Untersuchung der Ursprünge dieser Ausbildung in Holland beleuchtet

dieser Artikel den Einfluss dreier Lehrer der Schola Cantorum Basiliensis auf Leonhardts musikalische Entwicklung: August Wenzinger, Eduard Müller und Ina Lohr. Es zeigt sich, dass besonders letztere wesentlich zu seinem kantablen Gefühl für die musikalische Linie beitrug. Schließlich wird die Strenge seiner Annäherung an Bach durch eine Betrachtung seiner Diplomarbeit über *J. S. Bachs ternäre Notation. Eine Teilstudie von Bachs rhythmischer Notation* veranschaulicht. Sie zeigt auch die Ernsthaftigkeit und Strenge, mit der Leonhardt zeitlebens an die Musik von Bach herantrat.

Gustav Maria Leonhardt in Basel. Portrait of a Young Harpsichordist

Already before coming to Basel for his professional schooling Gustav Maria Leonhardt was technically and musically well-trained. After investigating the sources of this training in Holland, this article examines the influence of three teachers at the Schola Cantorum Basiliensis on Leonhardt's musical development: August Wenzinger, Eduard Müller and Ina Lohr. The lattermost, in particular, was seen to have contributed greatly to his cantabile sense of line. Lastly the rigor of his approach to Bach is demonstrated by an evaluation of his thesis on *J. S. Bach's Ternary Notation. A Partial Study of Bach's Rhythmic Notation*. Here, too, we see the seriousness and rigor with which he approached the music of Bach throughout his entire life.

