

Abstracts

Autor(en): **Zaslaw, Neal / Brown, Clive / Spitzer, John**

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): **17 (1993)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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

NEAL ZASLAW

The Origins of the classical orchestra

The article proposes 12 defining characteristics: (1) the classical orchestra is based on a core of violin-family instruments; (2) the strings are doubled unequally; (3) winds are usually fewer than strings; (4) there is stable instrumentation for a given period, place and repertory; (5) chordal continuo instruments may or may not be present and, when present, may or may not play; (6) the bassline is usually but not always doubled in the 16' register; (7) there are stable personnel and a hierarchical structure; (8) the orchestration is idiomatic, not generic; (9) the forces are flexibly divided; (10) orchestral discipline prevails; (11) concerts are usually given one rehearsal, operas many; dances are usually played without music; and (12) the orchestra is central to the cultural events in which it participates; it often symbolizes wealth, power and control. Study of more than 500 17- and 18th-century pictures suggest that the principle venues and acoustics to be reckoned with are in a balcony, in the pit, in tiers and on the floor.

Die Ursprünge des klassischen Orchesters

In diesem Beitrag werden 12 das klassische Orchester bestimmende Charakteristika vorgeschlagen: 1. Es basiert auf einem Bestand von Instrumenten, die der Violin-Familie angehören. 2. Die Streicher sind mehrfach, jedoch in jeder Stimme unterschiedlich stark besetzt. 3. Für gewöhnlich gibt es weniger Bläser als Streicher. 4. Es lassen sich feste Instrumentationen für gewisse Zeiten, Orte und Repertoires nachweisen. 5. Akkordische Continuo-Instrumente sind entweder vorhanden oder auch nicht; und wenn ja, dann können sie entweder gespielt werden oder auch nicht. 6. Die Bass-Linie wird für gewöhnlich – aber nicht immer – im 16'-Register verdoppelt. 7. Der Personal-Bestand ist konstant und die Struktur ist hierarchisch. 8. Die Orchestrierung ist nicht generisch (z.B. nach Fundament- bzw. Ornament-Instrumenten), sondern idiomatisch, nach kontrastierenden bzw. alternierenden Klangfarben vorgenommen. 9. Die Kräfte sind flexibel verteilt. 10. Es herrscht Orchesterdisziplin. 11. Für Konzerte wird normalerweise eine Probe angesetzt, für Opern viele. Tanzmusik wird ohne Noten gespielt. 12. Das Orchester befindet sich im Zentrum der kulturellen Ereignisse, zu deren Ausführung es beiträgt. Oft symbolisiert es Wohlstand, Macht und Kontrolle. Die Sichtung von mehr als 500 Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts legt nahe, daß es ein Balkon, ein Orchestergraben, eine gestufte Sitzordnung oder der ebene Boden ist, mit denen als Haupt-Standort mit entsprechender Akustik zu rechnen ist.

String playing practices in the classical orchestra

There were many differences between solo and orchestral string playing in the classical orchestra. Some of these may be identified from contemporary treatises. Orchestral players were not expected to play in high positions, to introduce extempore ornamentation (including portamento and, probably, vibrato). They were expected to play with uniformity of tempo and dynamic nuance, and to adhere to similar principles of bowing. Many bowing techniques available to soloists were not expected in the orchestra. The springing bowstroke, commonly used by modern players in this repertoire, is unlikely to have been employed.

Streicher-Praktiken im klassischen Orchester

Im klassischen Orchester gab es viele Unterschiede zwischen solistischem und orchestralem Streichinstrumenten-Spiel, von denen einige aus zeitgenössischen Lehrschriften ersichtlich sind. Von Orchestermusikern erwartete man nicht, daß sie in hohen Lagen spielten und daß sie ex-tempore Verzierungen anbrachten (das galt auch für Portamento und – wahrscheinlich – für Vibrato). Vielmehr sollten sie im Hinblick auf Tempo und Dynamik einheitlich spielen und übereinstimmende Stricharten benutzen. Gleichfalls erwartete man viele von Solisten ausgeübte Bogentechniken nicht im Orchester. Das Spiel mit gesprungenem Bogen, das in diesem Repertoire bei heutigen Orchestermusikern häufige Verwendung findet, war damals wahrscheinlich nicht üblich.

Players and parts in the 18th-century orchestra

This essay investigates the size and distribution of forces in 18th-century orchestras by asking whether instrumentalists characteristically played one-on-a-part or two-on-a-part. Four kinds of evidence are examined: 1) players' names written on parts, 2) internal indications like solo-tutti or divisi, 3) the number of available players in an orchestra vs. the number of parts transmitted in the archives of that orchestra, 4) pictures of orchestras in performance. It is concluded that one-on-a-part performance was possible, but that it was not a standard performance practice in 18th-century orchestras.

Spieler und Stimmen im Orchester des 18. Jahrhunderts

In diesem Aufsatz werden Anzahl und Verteilung der Musiker im Orchester des 18. Jahrhunderts untersucht. Die Fragestellung lautet: Spielte ein

oder spielten zwei Musiker üblicherweise aus einer Stimme? Hierbei werden vier Arten von Beweismaterial untersucht: 1. Musiker-Namen, die auf Stimmen geschrieben sind; 2. musikbezogene Angaben wie z.B. *solo – tutti* oder *divisi*; 3. die Zahl der verfügbaren Orchestermusiker im Verhältnis zur Anzahl der in den entsprechenden Orchester-Archiven überlieferten Stimmen. 4. Bilder spielender Orchester. Die Schlußfolgerung lautet, daß „ein Musiker pro Stimme“ vorkam, daß dies aber nicht der im Orchester des 18. Jahrhunderts üblichen Aufführungspraxis entsprach.

MANFRED H. SCHMID

Zur Mitwirkung des Solisten am Orchester-Tutti bei Mozarts Konzerten

An Hand des autographen Befundes von Werken Mozarts (u.a. Stellen aus den Klavierkonzerten KV 238, 415 und 466) und Michael Haydns zeigt der Autor auf, wie fragwürdig die heute mit Selbstverständlichkeit geübte Konzert-Praxis ist, Tutti-Einträge in Solostimmen als Anweisung für den Solisten zu interpretieren, diese mitzuspielen.

On the Soloist's Participation in Orchestral Tutti Passages in Mozart's Concertos.

Using autograph scores by Mozart (piano concertos K. 238, 415, and 466 among others) and Michael Haydn, the author shows how questionable a now-accepted practice of concerto playing is: the interpretation of tutti entries in the soloist's part as directing the soloist to actually play along too.

EUGENE WOLF

On the Composition of the Mannheim Orchestra, ca 1740–1778

Despite the fame of the Mannheim orchestra, it has never received the kind of in-depth scholarly study it deserves. Perhaps most surprisingly, there has never been a study devoted to the actual size and composition of the orchestra in performance, as opposed to the composition of the full electoral *Kapelle* (i.e., the complete roster of musicians available for any given performance). The present essay begins with a consideration of the latter topic, first discussing the various types of documentary evidence available to us regarding the size and organization of the *Hofkapelle* (principally almanacs and payment lists), then summarizing the principal conclusions that can be drawn from a study of this material for the period 1723–78. The question of actual orchestral size is a far more difficult one owing to the almost complete absence of direct material evidence such as rotation lists, iconographic representations, or eyewitness descriptions of

the Mannheim orchestra. However, exhaustive study of the extant manuscripts used in performance at Mannheim has uncovered other types of evidence that permit at least a tentative solution to this problem. It also seems likely that the changing ratios in the number of performers employed by the court in each instrumental category bear a relationship to orchestral size.

Über die Zusammensetzung des Mannheimer Orchesters von etwa 1740 bis 1778

Trotz seines legendären Rufes hat das Mannheimer Orchester von Seiten der Forschung niemals die vertiefte Aufmerksamkeit erhalten, die es verdient. Und – was vielleicht am meisten überrascht – es gibt bislang keine Studie, die der Größe und Zusammensetzung des jeweils die Aufführungen betreuenden Orchesters im Verhältnis zur gesamten kurfürstlichen Kapelle (d.h. zum Bestand der für das Gesamtpotential an Aufführungen angestellten Musiker) gewidmet ist. Der Aufsatz beginnt mit dem zweiten Punkt – mit der Untersuchung der unterschiedlichen Quellentypen im Hinblick auf Größe und Organisation der Hofkapelle (vor allem Almanache und Besoldungslisten) sowie Schlußfolgerungen, die sich aus diesem Material für die Zeit von 1723–78 ziehen lassen. Die Frage nach der tatsächlichen Größe des Orchesters ist weit schwieriger zu beantworten, weil direkte Quellen wie Rotationslisten, Bilder und Augenzeugen-Berichte für das Mannheimer Orchester fast gänzlich fehlen. Allerdings haben intensive Untersuchungen des Mannheimer Aufführungs-Materials auf anderer Ebene Aufschlüsse geboten, die eine annähernde Antwort auf diese Frage ermöglichen. Außerdem steht wahrscheinlich der zahlenmäßig unterschiedliche Anteil der für jede Instrumenten-Kategorie angestellten Musiker in Beziehung zur wechselnden Größe des Orchesters.

THOMAS DRESCHER

Johann Friedrich Reichardt als Leiter der Berliner Hofkapelle

Reichardts Rolle als Leiter der Berliner Hofkapelle (1776–1794) ist noch kaum beleuchtet worden. Nach dem Tod Friedrichs II. (1786) reorganisierte er das sehr konservative Ensemble, das sich durch Vereinigung mit dem Orchester Friedrich Wilhelms II. erheblich vergrößert hatte. Zeitgenössische Berichte überliefern eine radikale Änderung der Aufstellung, bei der der Leiter das Direktionscembalo verließ und als Dirigent vor das Orchester an die Bühnenrampe trat. In seiner Schrift über die *Pflichten des Ripien-Violinisten* von 1776 gibt Reichardt Einblick in spieltechnische Details des Orchester-Geigers. Ein Text Friedrich Nicolais von 1781 aus

Wien erhellt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen Zentren der Orchesterkultur. In Reichardts Schrift spiegelt sich unterschwellig der fundamentale Unterschied zwischen Orchesterspiel und solistischer Praxis wider, ein Gegensatz, aus dem die Aufführungen jener Zeit ihre Spannung bezogen und der in der heutigen Praxis – auch historisch orientierter Aufführungen – kaum mehr Beachtung findet.

Johann Friedrich Reichardt as Leader of the Berlin Hofkapelle

Reichardt's role as leader of the Berlin Hofkapelle (1776–1794) has hardly been investigated to date. After the death of Friedrich the 2nd (1786), he reorganized that arch-conservative ensemble, the size of which had been considerably increased by unification with Friedrich Wilhelm the 2nd's orchestra. Contemporary accounts describe a radically changed disposition in which the leader left his place at the harpsichord in order to stand on the apron before the orchestra as conductor. In his essay *Duties of the Ripieno Violinist* (1776), Reichardt offers insight into technical details of the orchestral violinist's work. A text by Friedrich Nicolai (Vienna 1781) illuminates mutualities and differences versus other centers of orchestral culture. Reichardt's essay subliminally reflects the fundamental difference between orchestral playing and soloistic practice, an antithesis to which 18th century performances owed much in the way of dramatic interest, and which in contemporary (including „historically authentic“) performances are hardly observed.

INGEBORG ALLIHN

Wechselbeziehungen zwischen Besetzungsmöglichkeit, kompositorischem Verhalten und Programmgestaltung ab 1740 im Berliner halböffentlichen Konzertleben

Zwischen 1740 und 1800, zwischen „aufgeklärtem Absolutismus“ und Restauration, hat sich das Bürgertum in Berlin sein geistig-kulturelles und soziales Terrain erobert. Dieses lag im Bereich der Musik – außerhalb der etablierten monarchistischen Einrichtungen – in öffentlichen und halböffentlichen Musizierkreisen, in denen Berufsmusiker neben Laien saßen. Während die Kgl.-Preußische Hofkapelle nur zögernd Veränderungen in der Besetzung und im Klangideal realisierte, agierten die Musiziergemeinschaften, allen voran das *Concert spirituel* und das *Concert für Kenner und Liebhaber*, progressiv. Der Klang verschob sich zugunsten der Holzbläser, das Baßfundament wurde verstärkt, die Sitzordnung verändert. Hierauf reagierten die Berliner Komponisten mit neuen Werken.

Correlations between Instrumentational Resources, Compositional Behavior, and Programing from 1740 onward in Semi-private Concerts in Berlin

Between 1740 and 1800, between „enlightened absolutism“ and restoration, Berlin's middle class acquired intellectual, cultural, and social terrain for itself. In the realm of music – outside of the established royal institutions –, this lay in public and semi-private musician circles in which professionals and amateurs sat side by side. Whereas the royal Prussian Hofkapelle was slow to realize changes of instrumentation and of sonoral ideal, Musiziergemeinschaften („musical associations“ – above all the *Concert spirituel* and *Concert für Kenner und Liebhaber*) were progressive in outlook. The balance of sound shifted in favor of the woodwinds, the bass register was reinforced, and the seating was changed. Berlin composers reacted to these innovations with new works.

ORTRUN LANDMANN

Die Entwicklung der Dresdener Hofkapelle zum „klassischen“ Orchester

Die Dresdener Hofkapelle kann neben allgemein bekannten Glanzzeiten auf Epochen und Kapellmeister-Persönlichkeiten verweisen, die kaum weniger Geschichte gemacht haben, so etwa die Zeit zwischen Beethovens Geburt und Tod. Nach einer vom Siebenjährigen Krieg bewirkten Zäsur entwickelte sich die Kapelle unter J. G. Naumann, J. Schuster, F. Paer, F. Morlacci und C. M. von Weber erneut zum Elite-Instrument, jetzt mit Merkmalen eines „klassischen“ Orchesters. Diese Merkmale werden in den vorliegenden Ausführungen in Gestalt von 10 Thesen vorgestellt: Zahl und Qualifikation der Spieler in Wechselwirkung mit der Kompetenz ihrer Kapellmeister; Vielfalt, Umfang und Qualität der aufgeführten Musik; die Schaffung eines festen Repertoires bei stetem Wahrnehmen der neuesten Entwicklungen; die Bindung der Musiker an ein Instrument. Diese und weitere Merkmale bezeichnen das klassische Orchester als Idealtyp wie auch speziell die Dresdener Hofkapelle, die den erforderlichen Parametern wohl vom frühest möglichen Zeitpunkt an entsprochen hat.

The Development of the Dresden Hofkapelle into a „Classical“ Orchestra

Apart from generally acknowledged highpoints, the Dresden Hofkapelle can look back upon epochs and Kapellmeister personalities of hardly lesser historical significance. For example, the period between Beethoven's birth and death: after a caesura caused by the Seven Years War, the Kapelle, under the direction of J. G. Naumann, J. Schuster, F. Paer, F. Morlacci, and C. M. von Weber, developed itself once again to elite status, now with characteristics of a „classical“ orchestra. In the present talk, these characteristics are presented as 10 theses: number and qualification of the

players in correlation with the Kapellmeister's responsibilities; variety, dimensions, and quality of the music performed; creation of a set repertory concurrent with the adoption of new developments; the binding of musicians to one instrument each. These and other features characterize both the classical orchestra, as ideal-type, and, in particular, the Dresden Hofkapelle, which corresponded to the necessary parameters from the earliest possible point in time.

Chris Berry (born Bolton, England 1947) read History and then music at Emmanuel College, Cambridge (B.A. 1969, M.A. 1972). After a period teaching and performing as a violinist he undertook research at Exeter College, Oxford (D.Phil. 1980). After 10 years as Lecturer in Music at The Queen's College, Oxford he took up his present post as Senior Lecturer in Renaissance Studies at University College Brunton Hall, University of Leeds. His publications include *Loeki Spohr: A Critical Biography* (O.U.P. 1984), *Selected Works of Louis Spohr* (10 vols, Garland, 1986-9), articles on Spohr's opera and on performing practice, and critical editions of works by Weber and Beethoven. His book *Classical and Romantic Performance Practice for OUP* is nearing completion.

Ulrich Dörner (geb. 1937 in München) studierte Germanistik und Musikwissenschaft in München und Berlin (M.A. 1961). Seit 1962 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Forschungsabteilung der Schlosskapelle Bonn. 1970 erhielt er von ihm ein Stipendium für ein Forschungsstipendium zum Thema der „Leuten und Gesangsarten“ von Wilhelm von Walther. Er hat sich mit der Erforschung der Musik des 17. Jahrhunderts beschäftigt. Durch Mitarbeit an verschiedenen Ausgaben und Projekten hat er sich ein breites Spektrum an Kenntnissen erworben. Er hat sich insbesondere mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt.

Olga Lohmann (geb. 1937 in Stettin) erlangte Masterwürde und Promotion in Leipzig und promovierte 1973 in Rostock bei Rudolf Ellert. Sie hat sich mit der Erforschung der Musik des 17. Jahrhunderts beschäftigt. Durch Mitarbeit an verschiedenen Ausgaben und Projekten hat er sich ein breites Spektrum an Kenntnissen erworben. Er hat sich insbesondere mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt.

