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: 19 (1995)

Nachwort: Abstracts

Autor: Campagne, Augusta / Haymoz, Jean-Yves / Rosenzweig, Heidrun

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: 04.07.2025

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

ABSTRACTS

Augusta Campagne

Die Anfänge des Generalbasses oder: Die Praxis des Begleitens im italienischen Frühbarock

Die Praxis, instrumentale Bässe aus einer eigenen Stimme zu spielen und hierbei die restlichen Stimmen zu ergänzen, stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Gemäß den bekannten Quellen begleitete man auf polyphone oder auf homophone Art – je nachdem, welcher regionalen und stilistischen Tradition ein Stück zugehörte. Es hat auch Mischformen zwischen beiden Möglichkeiten gegeben. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts war neben rein akkordischem, aus der Tanzmusik stammendem Spiel auch das Intavolieren eine übliche Art der Begleitung. An Hand einiger Quellen wird darüber hinaus versucht, praktische Anregungen zur Generalbaß-Aussetzung zu geben.

The beginnings of Generalbass, or: accompanimental practice in the early Baroque period in Italy.

The practice of playing instrumental basses from a single voice, and thus complementing the other voices, derives from the second half of the 16th century. According to presently known sources, one accompanied either poly- or homophonically, depending on which regional and stylistic tradition a piece belonged to. Apart from purely chordal play deriving from dance music, the most usual type of accompaniment at the beginning of the 16th century was the intabulation. Several sources are used as point of departure for practical suggestions on Generalbass realization.

Jean-Yves Haymoz

French thorough-bass methods from Delair to Rameau

The French manner of continuo-playing is quite distinctive, differing from the Italian and German manners in being governed by strict rules: only the sensitivity of touch and the kinds of chords employed will set an accomplished musician apart from a beginner. Treatises on the subject (from Delair to Rameau) are intended as much for amateurs (all well-born persons were expected to play the harpsichord) as for professionals. From the late 17th to the 18th century, all accounts of French continuo-playing follow this trend, and it was this that prompted Rameau to devise his new musical system.

Französische Generalbaß-Schulen zwischen Delair und Rameau

Die französische Generalbaß-Praxis unterscheidet sich deutlich von der italienischen und deutschen, durch strikte Regeln festgelegten Praxis. Nach den Quellen ist es nur die Sensibilität des Anschlags und die Wahl der Akkorde, die einen erfahrenen Generalbaß-Spieler von einem Anfänger unterscheidet. Die einschlägigen Traktate von Delair bis Rameau richten sich sowohl an Liebhaber (es gehörte für Leute von Stand zum guten Ton, Cembalo zu spielen) wie auch an professionelle Musiker. Im 17. und 18. Jahrhundert deuten alle Hinweise auf französisches Generalbaß-Spiel in diese Richtung. Das brachte Rameau dazu, sein neues musikalisches System einzuführen.

Heidrun Rosenzweig

Zwei spanische Quellen zum Generalbaß-Spiel auf der *arpa de dos órdenes:* Nassarres *Escuela Música* und die *Reglas de acompañar* aus Diego Fernández de Huetes *Compendio numeroso*

Mit dem Aufkommen des Begleiteten Sologesangs entfaltet sich von ca. 1620–1750 die Blütezeit der spanischen, kreuzsaitig bespannten *arpa de dos órdenes.* In Spanien war die Harfe als Continuo-Instrument unerlässlich, sie musste an bestimmten Festtagen die Orgel ersetzen. Sie war tragbar, hatte eine durchdringende Resonanz und diente dazu, die Intonation und den rhythmischen Puls der (Solo-)Sänger zu wahren. Eine bis zu sechsstimmige Begleitung war möglich. Fertigkeiten im Continuo-Spiel wurden bei einer Anstellung höher bewertet als das Solospiel. Die Begleitung hatte nach festliegenden Regeln zu erfolgen, wobei das Verbot paralleler Oktaven/Quinten auf der Harfe jedoch nicht bindend war.

Two Spanish sources concerning Generalbass play on the *arpa de dos órdenes*: Nassarre's *Escuela Música* and the *Reglas de acompañar* from Diego Fernández de Huete's *Compendio numeroso*

The introduction of accompanied solo-singing was paralleled ca. 1620–1750 in Spain by the development of the cross-strung *arpa de dos órdenes*. In Spain the harp was indispensable as continuo instrument, on certain feast days it was used in place of organ. Portable and of penetrating timbre, the harp was well suited to supporting (solo) singers' intonation and providing them with a rhythmic pulse. One- to six-voice accompaniment was possible. In the hiring practice of the day, skill in continuo realisation was rated above skill in solo play. Accompanists were bound by strict rules; avoidance of parallel fifths and octaves, though, was not obligatory on the harp.

Gerhart Darmstadt

Zur Begleitung des Rezitativs nach deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts. Eine Dokumentation

Diese Arbeit stellt die Quellen des 18. Jahrhunderts zur Begleitung des italienisch orientierten Rezitativs im deutschsprachigen Raum vor. Zunächst wird das Rezitativ mit Definitionen der Zeit als die Satzart beschrieben, welche eine ideale Verbindung von Wort und Affekt ermöglichte. Quellen zur Gesangspraxis sind insoweit in die Arbeit mit einbezogen, als sie Hinweise zum Metrum und zur Deklamation geben. Anhand der Johannes- und Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach werden wesentliche Fragen zur angemessenen Begleitung der Secco-Rezitative und zur Situation der derzeitigen Editionspraxis erörtert. Zur Problematik des Aushaltens oder Nichtaushaltens der Begleittöne im Continuo liegt eine umfangreiche Quellensammlung vor, die hauptsächlich Hinweise auf eine kurze Ausführungsart gibt, aber durchaus auch Abweichungen davon zuläßt. Hier muß für jeden Komponisten differenziert geprüft werden, welche quellenmäßigen Zusammenhänge für ihn Gültigkeit haben. Für die Accompagnato-Rezitative wird auf die Übereinstimmung von Notation und Ausführung hingewiesen. Im Anschluß daran folgen Quellen für Tasteninstrumente und Theorbe zu den Themenkomplexen: Besetzungsfragen, Orgelregistrierungen, Vollstimmigkeit, Arpeggios, Akkordbrechungen, harmonische Begleitung, Zwischenharmonien, Zwischensätze, Kadenzen, Krisenmanagement. In dem Kapitel für Violoncello wird eingehend die Praxis des späten 18. Jahrhunderts geschildert, Rezitative allein von einem Violoncellisten mit Akkorden ausführen zu lassen. Das Dirigieren von Secco-Rezitativen wurde im 18. Jahrhundert weitestgehend abgelehnt, wenn gute Continuospieler vorhanden waren. Ein kurzer Blick wird abschließend auf das Arioso, bzw. auf ariose Teile im Rezitativ, und speziell auf die Anweisung *Andante* gerichtet. Da die meisten Quellenaussagen über Rezitativbegleitung eher Hinweise für Anfänger enthalten und zur weiteren Belehrung auf lebendige Vorbilder verweisen, sind wir letzten Endes in vielen Fragen auf vorsichtige Rückschlüsse, auf praktische Erfahrungen, und auf das Bündeln von Indizien angewiesen.

On recitative accompaniment in 18th century German sources. A documentation

This essay introduces 18th century sources on the accompaniment of the Italian-oriented recitative in German speaking countries. First, the recitative is described in terms of contemporary definitions as that type of composition which allows an ideal connection of word and affect. Practical sources on singing are included to the extent that they allude to meter and declamation. Using Johann Sebastian Bach's Passions according to St. John

and St. Matthew as point of departure, essential questions of the accompaniment appropriate to secco recitatives and of present day editorial practice are discussed. As for the problem of whether or not to sustain accompanimental notes in the continuo, a large number of sources exist pointing to a short execution but by all means allowing deviations therefrom. Here, necessary for each composer is differentiated examination of the question which contexts are valid, source-wise. As for accompagnato recitatives, the agreement of notation and execution is pointed out. Then, sources for keyboard instruments and theorbo are discussed with regard to the following themes: instrumentation, organ registration, „full-voicing" (Vollstimmigkeit), arpeggios, broken chords, harmonic accompaniment, passing harmonies, „connecting-pieces" (Zwischensätze), cadences, crisis-management. In the cello chapter, the late 18th century practice of letting recitatives be accompanied by a chord-playing cellist alone is thoroughly examined. To the extent that continuo players' competence allowed, conducting of secco recitatives was prohibited in the 18th century. In conclusion, a quick look is taken at the arioso and at arioso-type recitative passages, and especially at the indication *andante*. Since most sources on recitative accompaniment tend to consist rather of tips for beginners and refer the reader to living practitioners for further advice, in many cases we must ultimately depend on cautious inference, practical experience, and the collection of evidence.

Karl-Ernst Schröder

Generalbaß-Aussetzungen für Laute zu Arien aus Johann Adolf Hasses Oper *Cleofide*

Die im Leipziger Lauten-Tabulatur-Manuskript Ms. III. 11. 46. a ausgesetzten Continuo-Stimmen für Barocklaute enthalten einige beachtenswerte Hinweise auf die Continuo-Praxis für Lauteninstrumente des 18. Jahrhunderts. Im Allgemeinen wird in diesen Aussetzungen die originale Baßlinie auf der Laute komplett mitgespielt – wenn irgend möglich eine Oktave tiefer. Die Oberstimme des Lautensatzes folgt meist, zumindest schwerpunktmäßig, der jeweiligen Arien-Oberstimme. In den Lautensätzen, die rhythmisierte Arpeggien enthalten, zeigt sich, daß in wiederholt auftauchenden Passagen jeweils unterschiedliche Arpeggio-Muster verwendet wurden – variatio delectat.

Lute-continuo realisations of arias from Johann Adolf Hasse's *Cleofide*

Basso continuo realisations found in the lute tabulature Leipzig ms. III.11.46.a contain some noteworthy hints on thoroughbass practice on plucked instruments in the 18th century. In general we find that the original bass-

lines are entirely present in the lute-tablature – wherever possible at 16-foot-pitch. The highest voice of the lute-part usually follows the melody-line of the arias. The arias with written out arpeggios in the lute-tablature show that corresponding passages of the arias are accompanied with varying arpeggio-patterns – variatio delectat.

Andreas Staier

„ ... *einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie, als vordem* ...“ Der Generalbaß bei Carl Philipp Emanuel Bach

An zwei Punkten erweist sich das Neue von C.Ph.E. Bachs Generalbaßbehandlung besonders deutlich: an der barocker Praxis gegenüber ausgedünnten Stimmenzahl sowie an der Vorhaltbehandlung. „Delicatesse“ und „Feinigkeit“ treten an die Stelle opulenter Fundamentalität, dargestellt zunächst am 2. Teil seines *Versuchs* (1762), des weiteren an den späten *Drey Quartetten* (1788). Hierbei zeigt sich, daß Bachs äußerst präzise Vorstellungen von der Begleitung letztlich auf die Abschaffung der Bezifferung, auf das *obligate Accompagnement* hinauslaufen. Sein Traktat bescheidet sich nicht mit der hergebrachten Generalbaß-Materie, sondern tendiert zu einem Entwurf allgemein „clavieristischer“ Textur, dessen Bedeutung und Implikationen, wie es scheint, weit über seinen direkten norddeutschen Umkreis hinaus erkannt wurden. Anhand ausgewählter Beispiele aus Werken der Wiener Klassiker wird dies skizziert.

„ ... *a completely different use of harmony than before* ... “: Generalbass in Carl Philipp Emanuel Bach

The novelty of C.P.E. Bach's treatment of Generalbass is especially clear in two respects: with regard to the reduced number of voices compared to Baroque practice, and regarding the treatment of suspensions. *Delicatesse* („delicacy“) and *Feinigkeit* („refinement“) replace opulent fundamentality, first displayed in part two of his *Versuch* (1762) and then in his late „Three Quartets“ of 1788. Here it becomes evident that Bach's extremely precise concept of the accompaniment ultimately led to the abolition of the figured bass and to the *obligate accompagnement*. Not content with transmitting the traditional *stuff* of Generalbass, his treatise tends toward a sketch of general keyboard texture, the importance and implications of which would appear to have been recognized far beyond the limits of his immediate North German circle. This premise is outlined via selected examples from Viennese classicism.

Jesper B. Christensen

Über das Verhältnis zwischen der Solostimme und der Lage der Aussetzung: Zu einigen „Heiligen Kühen" des Generalbaß-Spiels im 20. Jahrhundert

Es scheint die herrschende Lehr- und Spielmeinung zu sein, daß man nach Möglichkeit 1. nicht höher als die Solostimme geht, 2. die Töne der Solostimme nicht verdoppelt und 3. keine Dissonanzen oder andere besondere (chromatische) Klänge verdoppelt. Nach den Quellen besteht kein Anlaß, diese „Regeln" als allgemein gültig zu betrachten; sie gelten allenfalls für wenige spezielle Stilarten, Zeiten oder Komponisten. Ganz im Gegenteil geben viele wichtige Quellen an, daß man 1. den Generalbaß unabhängig von der Solostimme spielen soll, manchmal also auch höher resp. *erheblich* höher, was vor allem die Instrumentalmusik betrifft, daß man 2. bei der Ausführung von Vokalmusik die Solostimme verdoppeln oder zumindest in ihrer Lage spielen soll (ohne Verdoppelung der Verzierungen, Koloraturen etc.) und 3. alle für das harmonische Geschehen relevanten Töne einzubeziehen sind, also auch Dissonanzen, Chromatik etc. In modernen Aufführungen wird die im 17. und 18. Jahrhundert sehr gut belegte Verdoppelung fugierter Einsätze nahezu gänzlich vernachlässigt, obwohl dies offensichtlich der üblichen Aufführungspraxis entsprach. Schließlich wird gezeigt, daß J. S. Bach – mißt man ihn an den modernen „heiligen Kühen" – ein eher ungeübter Generalbaß-Spieler gewesen sein müßte.

On the relationship between solo part and the tessitura of the Basso Continuo-realizations: Some „Sacred cows" in 20th-century continuo playing

The general attitude of most modern b.c. playing and teaching seems to be that one should, as far as possible, 1) not play higher than the solo part, 2) not double the notes of the solo part, 3) not double dissonances or other particular (chromatic) notes. There is no support in the sources for general application of these „rules", at the most can they be considered valid only for certain styles, periods, and even composers. Quite to the contrary, many important sources tell us 1) to play independently from the solo part, meaning also sometimes higher – even much higher – mostly in accompanying inst*rumental* music, 2) to double the solo part or at least follow its tessitura (not doubling figurations, coloraturas and other ornaments) in accompanying *vocal* music, 3) to include all notes concerning the harmony (i.e. dissonances, chromatic alterations etc.) in the realization. Almost completely neglected in modern performances, the doubling of fugal entries is shown to have been common – and very well documented – in 17th- to 18th-century practice. Finally it is shown that, according to „sacred cows" of modern continuo playing J. S. Bach probably was quite unskilled in this art!