

Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis
Band: 41 (2021)

Artikel: Worte zur Musik : Textunterlegung als didaktisches Werkzeug der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im heutigen Unterricht
Autor: Genewein, Claire
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-961713>

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: 18.04.2026

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

Worte zur Musik

Textunterlegung als didaktisches Werkzeug der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im heutigen Unterricht

Claire Genewein

Im Zentrum dieses Artikels steht ein wichtiger Bereich der historischen Aufführungspraxis: das Einstudieren und Interpretieren von Instrumentalmusik mithilfe von Gesang und Textunterlegung.¹ Anhand einer Abhandlung aus dem 18. Jahrhundert, die eine Methode des Textunterlegens differenziert beschreibt und nachdrücklich empfiehlt, stelle ich ein didaktisches Hilfsmittel der historischen Aufführungspraxis vor, welches in Vergessenheit geraten ist. Fast zwingend hat sich im Verlauf meiner Untersuchung die Frage ergeben, ob damalige Unterrichtsmethoden auch in der heutigen Praxis zu überzeugenden Resultaten führen könnten. Diesem Bereich der praktischen Umsetzung gilt der zweite Teil des Artikels.

In der historisch informierten Aufführungspraxis ist die enge Verbindung von Sprache und Rhetorik zur Musik allgemein bekannt.² Es ist klar, dass wir mangels Tondokumenten keine genaue Vorstellung von der Art und Weise haben, wie damals musiziert, gesungen und rezitiert wurde. Wir verfügen jedoch über eine große Zahl von zeitgenössischen Traktaten, Kommentaren und schriftlichen Äußerungen, mit deren Hilfe wir uns der damaligen Praxis annähern können, um besser zu verstehen, wie man damals Wort und Musik einstudiert und interpretiert hat. Wichtig ist insbesondere, dass die Sprechkunst

1 Der Artikel konzentriert sich auf einen Teilaspekt aus einer größeren, 2014 als Dissertation eingereichten Untersuchung: Claire Genewein, *Vokales Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Aufführungspraxis italienischer Instrumentalmusik in der Auseinandersetzung mit Vokalmusik und Text: Quellen und moderne Umsetzung*, PhD Dissertation, Universität Leiden 2014, Stable URL: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/26920> (20.06.2020).

2 Ulrike Engelke, *Musik und Sprache: Interpretation der Frühen Musik nach überlieferten Regeln*, Münster: Agenda Verlag 2012; Stefan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2007; Jörg-Andreas Böttcher, «Singend denken – und denkend singen? Zur Wechselbeziehung barocker Vokal- und Instrumentalpraxis», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 26 (2002), 149–171; Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg: Georg Olms Verlag 1941, 5–6.

ebenso wie die Musik mit Tonhöhen und Intervallen gearbeitet hat, um den Ausdruck der Worte und den Inhalt klar verständlich werden zu lassen.³

Um die Bedeutung des Gesangs für Instrumentalisten des späteren 18. Jahrhunderts zu erhellen, habe ich mehrere Arten von Quellen befragt: einerseits Anleitungen zum Instrumentalspiel sowie Gesangstraktate, andererseits verschiedenartige Instrumentalkompositionen, bei denen sich ein Bezug auf Gesang und/oder Text nachweisen lässt. Welchen Platz nahm die Gesangkunst in Lehrgängen für Instrumentalisten ein? Gab es Übungsstücke, die ebenso sehr zum Alltag des Sängers wie dem des Instrumentalisten gehörten? Welche Rolle spielte Vokalmusik im Rahmen von Instrumentalkompositionen? Welche gegenseitigen Beeinflussungen lassen sich erkennen?

«Cantabile» versus «suonabile»

Im Folgenden geht es zunächst um den Begriff *cantabile*, welcher zusammen mit seinem Gegenpart *suonabile* für die Interpretations- und Spielpraxis des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus von zentraler Bedeutung ist.⁴ Immer wieder beruft sich die Instrumentalmusik in Traktaten und Zeitzeugnissen auf die Singstimme als Vorbild und Nachahmungsideal. Es geht so weit, dass der Begriff *cantabile* den Gesang als Ausgangs- und Bezugspunkt aller Musik definiert. So schreibt etwa Mattheson in seinem *Neu-eröffneten Orchestre* von 1713 in Bezug auf den kompositorischen Ausgangspunkt:

Was demnach die General-Reguln der Composition, die einem galant homme zu wissen nöthig sind, betrifft, (I.) So ist die erste und vornehmste: Dass man Cantable setzte. h.e. dass sich alles, was man machet, es sey vocal- oder Instrumental-Music wohl singen lasse.⁵

Mattheson versteht *cantabile* also als eine Vorschrift, welche man als Komponist zu beachten habe; er nennt sie sogar die «erste und vornehmste Regel». Dabei

³ Vgl. Jed Wentz, «An Annotated *Livret* of Lully's *Roland* as a Source for Seventeenth-Century Declamation», in: *Cambridge Opera Journal*, 25/1 (2013), 1–36, Stable URL: www.jstor.com/stable/24252260 (20.06.2020).

⁴ Vgl. Thomas Seedorf, «Cantabile», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 29. Auslieferung, Wiesbaden (1999), 1–15; Vortrag von Gerhart Darmstadt, «Was bedeutet Cantabile? Traditionen des singenden Musizierens im 18. und 19. Jahrhundert», Veranstaltung 89, abgedruckt in: *Stimme(n)*. Kongressbericht der 26. Bundesschulmusikwoche Würzburg (2006), hg. im Auftrag des Verbandes Deutscher Schulmusiker von Hans Bässler und Ortwin Nimczik, Mainz: Schott 2008, 227–252.

⁵ Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Reprint Hildesheim: Georg OlmsVerlag 1993, 105.

wendet er sie auf Instrumental- als auch auf Vokalmusik gleichermaßen an und fordert ganz im Sinne der Rhetorik:

Weil nun die Instrumental-Music nichts anderes ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muß sie ihre eigentliche Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten.⁶

Der Charakter von *suonabile/sonabile* dagegen wird oft mit Umschreibungen wiedergegeben, etwa als «Passagien», «rauschende Noten» oder «allzugeschwundene Noten».⁷

So erwähnt etwa Charles Henry de Blainville (1711–1771) in seiner Schrift *L'esprit de l'art musical* von 1754 *suonabile* in Verbindung mit der Geschwindigkeit der zu spielenden Noten und betont den Gegensatz zu *cantabile*, welches die langsamen Notenwerte beschreibt. Er äußert sich aber auch zum Höreindruck, den das *suonabile* hinterlässt:

Le *genere sonabile* consiste dans une volubilité de nottes, qui portant tout-à-coup à l'imagination, nous éveille, nous anime & nous égaye.⁸

Das *genere sonabile* besteht aus einer Zungenfertigkeit der Noten, die unsere Phantasie plötzlich erweckt, uns beseelt und uns erfreut.

Der Begriff *cantabile* weist auf ein vielschichtiges Konzept im musikalischen Denken hin, in dem rhetorische, kompositionstechnische und ästhetische Aspekte zusammenfließen.⁹ Der Fokus liegt vor allem auf dem Natürlichen, Sangbaren, Naturnahen und auf der seelischen Ausdrucksbezogenheit. Aber auch als Satzbezeichnung tritt *cantabile* in Erscheinung.¹⁰ Im 18. Jahrhundert geht es dabei um die «Herzensverbindung» – das heißt, *cantabile* sollte mit einem musikalisch emotionalen, inneren Ausdruck verbunden sein – und nicht um eine losgelöste Musizierform, etwa eine hervorgehobene Melodie im Orchester, wie der Begriff dann zu Ende des 19. Jahrhunderts verwendet wird.¹¹ Dieser Bedeutungswandel

⁶ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. [...], Hamburg 1739, Reprint, hg. von Margarete Reimann, Kassel: Bärenreiter Verlag 1969, 82.

⁷ Vgl. Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 15–34.

⁸ Charles Henry de Blainville, *L'Esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*, Reprint National Library of the Netherlands, Genf 1754, 7–8. Alle Übersetzungen von der Autorin, falls nicht anders vermerkt.

⁹ Seedorf, «Cantabile» (wie Anm. 4), 6.

¹⁰ Vgl. Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 15–40.

¹¹ Vortrag von Gerhart Darmstadt, «Was bedeutet Cantabile? Traditionen des singenden Musizierens im 18. und 19. Jahrhundert», Veranstaltung 89, abgedruckt in: *Stimme(n)* (wie Anm. 4), 229.

wird an den Definitionen von *cantabile* in den verschiedenen Auflagen von Hugo Riemanns Musik-Lexikon deutlich. Sie lautet 1882 und 1884 wie folgt:

Cantabile (ital., «gesangartig»), ausdrucksvoll, ungefähr identisch mit «con espressione». Das Wort C. bezeichnet auch einen getragenen melodösen Satz.¹²

In der dritten Auflage von 1887 wird sie noch erweitert:

Cantabile (ital., «gesangartig»), ausdrucksvoll, ungefähr identisch mit «con espressione». Bei c. bezeichneten Stellen wird stets die Hauptmelodie erheblich stärker gespielt als die Begleitstimmen.

Und unter dem Begriff «Espressione» finden wir:

Espressione (ital.), Ausdruck; con espr., c. espr., espressivo, espr., mit Ausdruck, gewöhnliche Bezeichnung solistischer Stellen in Orchesterstimmen.¹³

Was in diesen Definitionen völlig fehlt, ist die Verbindung zu Affekt und Ausdruckskraft, wie das 18. Jahrhundert sie noch forderte. Es zeigt sich also, dass der Begriff '*cantabile*' im 18. Jahrhundert viel umfassender als in späteren Zeiten verstanden wurde. Wir können sogar sagen, dass man im Gesang den Ausgangs- und Bezugspunkt aller Musik sah. *Cantabile* charakterisierte die am Vorbild des Gesangs orientierte Instrumentalmusik, in der der affektive Vortrag besonderes Gewicht hatte. Der Begriff galt zudem als zentrales Kriterium des guten Geschmacks beim Komponieren. Andererseits wurde *cantabile* auch als grundlegendes Prinzip der Vokalkomposition verstanden.

Wie aber hat der kantable Ausdruck der im 18. Jahrhundert geforderten Herzensverbindung geklungen, mit welcher Hilfe hat man die verlangten Affekte erzeugt? Wir wissen es nicht, sondern können uns der damaligen Realität nur von vielen Seiten her anzunähern versuchen.¹⁴ Hier sei vor allem auch auf die Forschungen zum historischen Schauspiel verwiesen, welche auf die damals

12 Hugo Riemann (1849–1919), *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe der Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*, Leipzig: Verlag des bibliographischen Instituts 1882, zweite, vermehrte Ausgabe, Leipzig 1884, 146.

13 Hugo Riemann, «Cantabile», in: *Musik-Lexikon*, Dritte, sorgfältig revidierte und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage, Leipzig: Max Hesse 1887, 159 und 266.

14 Dagmar Glüxam, «Aus der Seele muß man spielen ...» *Über die Affektheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation*, Wien: Hollitzer 2020; Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric: a Guide for Musicians and Audiences*, St. Albans: Corda Music 2005.

bewusst eingesetzten Mittel von Gestik, Gesichtsausdruck und Tonhöhe zur Steigerung der Ausdruckskraft hinweisen.¹⁵

Carlo Luigi Benvenuto Robbios Anleitung zum Instrumentalspiel

Unter den Anleitungen zum Instrumentalspiel nimmt ein 1778 erschienener Traktat über das richtige Violinspiel eine besondere Stellung ein. In den *Lettere due sopra l'arte del suono* setzt sich Carlo Luigi Benvenuto Robbio, Graf von San Raffaele (1735–1797) mit Nachdruck dafür ein, dass man Instrumentalmusik mit Hilfe von Gesang einstudieren solle, indem man Stücke mit Text unterlege, um auf diese Weise mehr Ausdruck im Spiel zu erlangen. 1785 druckte das römische *Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia* die erste der beiden Abhandlungen als «trattato di somma importanza» («Traktat von höchster Bedeutung») in der Rubrik *Musica* ohne Titel und Autor ab, verteilt auf sechs Nummern der Zeitschrift.¹⁶ Robbios *Lettere* werden auch in einem Lexikonartikel aus dem Jahre 1815 erwähnt.¹⁷

Robbio, der 1735 in Chieri in der Nähe von Turin geboren wurde, war ein italienischer Adliger und Amateurviolinist.¹⁸ Er publizierte verschiedene Schriften über Literatur, Philosophie, Pädagogik und Poesie¹⁹ und wurde mit dem

¹⁵ Vgl. Wentz, «Annotated *livret*» (wie Anm. 3) und www.facebook.com/amsterdamhistoricalcollective/?ref=aymt_homepage_panel (20.06.2020).

¹⁶ Der vollständige Text beider Briefe mit deutscher Übersetzung findet sich in Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 301–333. *Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia*, 1785: Nr. 30, 239–240; Nr. 31, 245–247; Nr. 32, 253–235; Nr. 33, 260–261; Nr. 34, 269–271; Nr. 35, 276–278. http://periodici.librari.beniculturali.it/PeriodicoScheda.aspx?id_testata=76&Start=0 (20.10.2020).

¹⁷ Giuseppe Bertini, «Raffaele (Benvenuto conte di San)», in: *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni si' antiche che moderne*, Bd. 3/4, Palermo: Tipografia Reale di Guerra 1815, 195–197: «Raffaele (Benvenuto conte di San) torinese, regio direttore degli studij a Torino, è autore di due belle *Lettere sull'arte del suono* inserite nella raccolta degli opuscoli di Milano, vol. 28 e 29. La prima tratta maestrevolmente de' *Principj dell'arte del suono del violino [...] quale e come esser dee lo stromento [...]*, nel cap. 4 della verità del suono [...] *Il conte di S. Raffaele si è fatto ancor distinguere come eccellente compositore per sei duetti di violino pubblicati dapprima in Londra nel 1770, ed in apresso a Parigi 1786.*» Der gleiche Text wird auch in einem Lexikon von 1938 zitiert: Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti, Supplemento*, Mailand: Sonzogno 1938, 653.

¹⁸ Chapell White, «San Raffaele [San Raffaele], (Carlo Luigi Baldassare) Benvenuto Robbio, Count of», in: *Grove Music Online* (www.oxfordmusiconline.com), veröffentlicht 2001 (01.08.2020).

¹⁹ Carlo Luigi Benvenuto Robbio, *Versi sciolti*, Turin: [Mairesse] 1772; *Della falsa filosofia*, Turin: Giambatista Fontana 1777; *Vite di pii letterati*, Turin: Stamperia Fontana 1780.

Titel eines Ehrenmitglieds der Turiner *Reale Accademia di Pittura e Scultura* ausgezeichnet. Ab 1778 war er einer der vier *Reformatori* der Universität von Turin. Wegen eines Namensfehlers auf der Titelseite seiner Violinsonaten op. 2 wird er in einigen Quellen fälschlicherweise «Benevento» anstelle von Benvenuto genannt.²⁰ Charles Burney nennt ihn einen großen Künstler auf der Geige und guten Komponisten, dessen Kompositionen er als technisch brillant und von gutem Geschmack beschreibt.²¹

Der erste Brief enthält praktische Anweisungen für Violinisten, wie etwa zur Wahl des richtigen Instruments, des Stags, der Saiten, des Bogens oder Bemerkungen zur Grifftechnik, bis er schließlich auf allgemeine Interpretations- und Ausführungsfragen zu sprechen kommt. Der zweite Brief ist eine Abhandlung über vier verschiedene Violinschulen, die Corelli-, die Tartini- und die Stamitz-Schule sowie eine nicht näher bezeichnete Moderne Schule. Leider gibt Robbio die genauen Titel der von ihm zitierten Abhandlungen nicht an; sie wären wichtig, da es im Italien des 18. Jahrhunderts nur wenige gedruckte theoretisch-didaktische Violinschulen gab.²² Am meisten Aufmerksamkeit schenkt Robbio der Schule von Tartini, wie sich denn seine ganze Abhandlung auf dessen Unterrichtsmethoden zu stützen scheint; diese war auch außerhalb des engsten Kreises um den «Meister der Nationen» weit verbreitet.²³ Tartini selbst unterlegte über hundert Werke mit Text und gab somit klare Anweisungen hinsichtlich des Affekts bei der Interpretation dieser Werke.²⁴ Dass Robbio diese

20 Robert Eitner, «Benevento di San Raffaele», in: *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 1, 1900–1904, 445.

21 Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, 2. Aufl., London: T. Becket & co. 1773, 63–65. Auch Burney zitiert ihn unter dem Namen Benevento: «Turin. The language here is half French and half Italian, but both corrupted. This cannot be applied to the music, which is pure Italian, and Turin has produced a Giardini; there are likewise at present in this city the famous Dilettante, Count Benevento, a great performer on the violin, and a good composer; the two Bezozzis, and Pugnani; all, except the Count, in the service of the King of Sardinia.»

22 Die großen Lehrwerke für Violine sind meist außerhalb Italiens erschienen, so etwa Michel Corette, *L'école d'Orphée*, Paris: L'auteur, Mme. Boivin und Le Clerc 1738, Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, London: [Selbstverlag] 1751, und Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: [Selbstverlag] 1756.

23 Giuseppe Tartini: *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; copiare da Giovanni Francesco Nicolai suo scolare*, Venedig, ca. 1750 (siehe Anm. 25); *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padua: Stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfrè 1754; *De' Principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere. Dissertazione*, Padua: Stamperia del Seminario 1767.

24 Vgl. Minos Dounias, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche, mit vielen Notenbeispielen und einem thematischen Ver-*

Methode der Textunterlegung in seiner Abhandlung erläuterte und propagierte, könnte damit zusammenhängen, dass er als «Dilettante» Einsichten, die einem Berufsmusiker selbstverständlich waren, einem gehobenen Leserkreis zugänglich machen wollte. Vielleicht wollte er auch hier Tartini imitieren, der 1760 seine Anweisungen für das Violinspiel in Briefform kleidete.²⁵

Im vierten Kapitel des ersten Briefes, *Della verità del suono*²⁶ (*Die Wahrheit des Klangs*), geht es Robbio um die Wechselwirkung zwischen Gesang und Instrumentalmusik und um das Einstudieren von Instrumentalmusik mittels Textunterlegung. Gemäß Robbio ist jede gut komponierte Sonate ein aus Sätzen und Perioden zusammengesetztes Gespräch, in welchem *cantabile* und *suonabile* geordnet aufeinander folgen:²⁷

Debbesi in oltre avvertire, che qualsivoglia ben tessuta suonata è un vero discorso composto di frasi e di periodi, dove con ordinata successione si avvicendano il *Cantabile*, ed il *Suonabile*. Il *Cantabile* è sempre il più semplice e il più espressivo; perciò si dee suonare schietto, pulito, e più coll'anima che colle mani. Il *Suonabile* è il più vario, il più ornato, e fantastico, ed in esso dee apparir la forza, la speditezza, e tutta in somma la valenzia del suonatore.²⁸

Man muss außerdem darauf hinweisen, dass jede gut komponierte Sonate ein wirkliches aus Sätzen und Perioden zusammengesetztes Gespräch ist, wo in ordentlicher Abfolge sich das Sangbare und das Spielbare abwechseln. Das *Cantabile* ist immer das Einfachere und das Ausdrucksvollere; daher muss man es rein, sauber und mehr mit der Seele als mit den Händen spielen. Das *Suonabile* ist abwechslungsreicher, ausgeschmückter und fantastischer, und in ihm muss die Kraft, die Behendigkeit und insgesamt alle Güte des Spielers aufscheinen.

Wichtig ist, wie Robbio *cantabile* und *suonabile* definiert. Er ist nicht der Ansicht, dass die Instrumentalmusik als Ganzes zur Gattung des *suonabile* gehöre, sondern er verwendet den Begriff lediglich als eine Möglichkeit des Ausdrucks. Auch das *cantabile* sei in der Instrumentalmusik anzuwenden; man müsse es schlicht, einfach und mit viel Ausdruck vortragen, im Gegensatz zum

zeichnung, Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag 1935 (Reprint Wolfenbüttel 1966); Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 163–190.

25 Dieser vom 5. März 1760 als Brief veröffentlichte Traktat ist abgedruckt im Anhang zur Ausgabe von Giuseppe Tartini, *Traité des Agréments de la Musique / Abhandlung über die Verzierungen in der Musik / Treatise on ornaments in music*, Venedig 1752–56. Mit Reprint des italienischen Originals und einem Anhang: *Lettere del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini*, hg. von Erwin R. Jacobi, Hermann Moeck Verlag: Celle und New York 1961.

26 *Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia* 1785, Nr. 33, 261.

27 Zu den beiden Begriffen vgl. Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 15–53.

28 *Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia* 1785, Nr. 34, 269.

abwechslungsreicheren, fantasievollen *suonabile*, in dessen improvisierten Extras der Spieler alle seine virtuoson Fähigkeiten zeigen könne.

Unabhängig von *cantabile* oder *suonabile* bildet jedoch für Robbio etwas anderes die Basis eines guten Vortrags – und hier liegt der Kern seiner Ausführungen: Das Grundlegende und gleichzeitig Schwierigste jeder musikalischen Aufführung sei nämlich in der «*verità del suono*» zu suchen; diese bestehe aus einem bewegenden Klang, der zum Herzen der Hörer spreche und alle Affekte erwecke. Ohne sie verstehe weder das Publikum noch der Interpret die Aussage:

Odo bensì venirmi all'orecchio un ammasso insignificante di note, un rumore, uno strepito armonioso, ma non sento quel suono commovente, che parla al cuore, che tutti desta e ricompone gli affetti, che mi attrista, mi rasserena, m'accende, m'intenerisce, mi accheta. Debbesi pertanto usare ogni cura per acquistare un sì bel pregio; ed assaissimo gioveranno a tal uopo gli avvisi seguenti: [...]²⁹

Ich höre wohl eine unbedeutende Ansammlung von Noten mir ins Ohr dringen, ein Geräusch, einen harmonischen Lärm, aber ich höre nicht jenen bewegenden Klang, der zum Herzen spricht, der alle Affekte erweckt und wiederherstellt, der mich betrübt, mich tröstet, mich entflammt, mich erweicht und mich beruhigt. Man muss daher jegliche Sorgfalt anwenden, um einen so schönen Vorzug zu erwerben; folgende Hinweise werden in dieser Hinsicht sehr viel nützen: [...]

Dies verweist auf den Kernpunkt der Rhetorik, welche die Hörschaft beeinflusst, indem sie ihr Herz und ihre Emotionen anspricht. Robbio nimmt hier genau darauf Bezug und zeigt den eigentlichen Sinn und Zweck des Musizierens, den Bruce Haynes treffend formuliert hat: «Rhetorical music had as its main aim to evoke and provoke emotions – the Affections, or Passions – that were shared by everyone, audience and performers alike.»³⁰ Damit der Instrumentalmusiker diese Gefühle dem Hörer unmittelbar vermitteln könne, schlägt Robbio vor, die Kompositionen mit Text zu unterlegen, und er gibt zwei klare Anweisungen, wie dabei vorzugehen sei:

Di ascoltare con somma attenzione i più egregi professori del canto, ed ascoltata che si abbia da talun d'essi un'aria o un mottetto, suonar la parte del canto, ponendo ogni studio nell'imitar fedelmente quel fior d'espressione, che ci ha rapiti e commossi; trattandosi di composizioni istromentali, prendere una canzonetta di qualche dramma, adattarne le parole alle note, cantarlo di per sé con quell'affetto, che i concetti del poeta suggeriscono;

²⁹ *Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia* 1785, Nr. 34, 270.

³⁰ Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, New York: Oxford University Press 2007, 8: «Rhetorische Musik hatte als Hauptziel, Emotionen zu erwecken und zu provozieren – die Affekte oder Leidenschaften – diese wurden gleichermaßen vom Publikum wie von den Künstlern geteilt.»

dar poscia di piglio allo stromento, e con esso ripetere quella stessa espressione, che si è usata cantando.³¹

Man höre den besten Meistern des Gesangs mit höchster Aufmerksamkeit zu, und wenn man von solch einem eine Arie oder eine Motette gehört hat, spiele man die Gesangsstimme durch und verwende jegliche Mühe darauf, getreu jene Feinheit des Ausdrucks, die uns betört und bewegt hat, nachzuahmen; wenn es sich um Instrumentalkompositionen handelt, nehme man eine Canzonetta [hier Gedicht, im Italienischen steht Canzonetta sowohl für Gedicht als auch für Vertonung] aus irgendeinem Bühnenstück, passe deren Worte an das Stück an, singe es für sich mit jenem Affekt, den die Begriffe des Dichters suggerieren, greife dann zum Instrument und wiederhole auf ihm denselben Ausdruck, den man beim Singen benutzt hat.

Der erste Ratschlag mag uns vertraut anmuten. Den besten Sängern der Zeit zuzuhören empfehlen viele Komponisten und Musiker der Zeit bis heute.³² Robbio geht aber in Bezug auf die Einstudierung von Instrumentalmusik noch einen Schritt weiter. Er empfiehlt, zunächst einen Text aus einem Bühnenstück zu suchen, die Worte an die Melodie anzupassen, ihn mit dem vom Dichter gewünschten Affekt zu singen und das Stück erst danach zu spielen, und zwar mit allem Ausdruck, welchen man auch beim Singen benützt. Robbio betont, dass solche Übungen des Textunterlegens und Singens tausend Unterrichtsstunden ersetzen könnten. Aber natürlich komme es immer auch auf den Schüler an, ob dieser sich emotional berühren lasse und fähig sei, alle Fantasie aufzubringen, die für diese Art der Einstudierung notwendig ist.

Nach seinen Ausführungen fügt er ein berühmtes Zitat von Horaz ein und zeigt damit, in welchem Kontext er sich bewegt und wahrgenommen werden möchte: «Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.»³³ Er benützt das Zitat auch als Beleg dafür, dass die Natur die Meisterin in der Schule des wahren Klanges (*verità del suono*)³⁴ sei. Damit meint er die natürliche Empfindungsgabe,

31 *Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia* 1785, Nr. 34, 270.

32 Auch bei Carl Philipp Emanuel Bach finden wir die Aufforderung, den besten Sängern zuzuhören und selber zu singen: «[...] dass man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören; Man lernet dadurch singend dencken, und man wird wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den Vortrag desselben zu treffen.» Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Reprint Leipzig: Breitkopf & Härtel 1992, 1. Teil, 121–123.

33 Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica*, 102–103: «Wenn du willst, dass ich weine, musst du erst selbst Schmerz empfinden.»

34 *Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia* druckte 1785, Nr. 34, 270: «Perciò nella scuola della verità del suono la prima maestra è la Natura. Ella dee dar le attitudini, le quali mercé lo studio si affinan poscia e si perfezionano. La Natura fa mille cose bellissime senza l'ajuto dell'Arte; ma l'Arte non ne può fare una mezza, se non l'antiviene e seconda la Natura.»; dt. Übersetzung: «Deswegen ist die Natur die erste Meisterin in der Schule

die ein Mensch von Geburt an mitbringt. Sie müsse die Fähigkeit in uns wecken, die Gefühle, welche die Musik fordert, auch zu äußern. Das Studium der Musik könne die Anlage der Natur dann nur noch vervollkommen. Die Natur erschaffe tausend wunderschöne Dinge ohne die Hilfe der Kunst, aber die Kunst könne nur halbe Sachen hervorbringen, wenn die Natur nicht vorausgehe und sie unterstütze. Diese Gegenüberstellung von Kunst und Natur erinnert wiederum an Tartini, der meinte, dass ein Schüler von Natur aus zu solch vielfältigem Ausdruck fähig sein müsse.³⁵

Exkurs zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und zur Rhetorik

Das Horaz-Zitat wurde im musikästhetischen Diskurs immer wieder herangezogen, um zu rechtfertigen, dass Musik in erster Linie Empfindungsausdruck sei. Auch Johann Mattheson empfiehlt:

Man prüfe sich nur bey dem Fantasieren auf dem Clavier, der Geige, [...] Locke seine Einfälle heraus, ermuntre den Geist, und lasse seinen eignen Gedankcken den freien Zügel im Singen oder Spielen; man entschlage sich alles Zwangs, alles Verdrusses, und erhebe das Gemüth aufs beste; oder wo man traurig und gekränkt ist, so suche man durch betrübte Ausdrückungen dem Herzen Lufft zu machen.³⁶

Und er fordert weiter, dass der Komponist selbst die Leidenschaften müsse empfinden können, um sie in anderen Menschen zu erwecken:

Was noch neuntens und zuletzt erfordert werden mögte, ist hergegen eines der nothwendigsten Stücke, dass nemlich ein Componist und Director, nebst seinen andern Studien, auch hauptsächlich die gereinigte Lehre von den Temperamenten wol inne habe. Denn niemand wird geschickt seyn, eine Leidenschaft in andrer Leute Gemüthen zu erregen, der nicht eben dieselbe Leidenschafft so kenne, als ob er sie selbst empfunden hätte, oder noch empfindet.³⁷

der Wahrhaftigkeit des Tons. Sie muss die Fähigkeiten geben, die sich durch das Studium bald verfeinern und vervollkommen. Die Natur schafft tausend wunderschöne Dinge ohne die Hilfe der Kunst, aber die Kunst kann kein halbes Ding vollbringen, wenn die Natur ihr nicht vorausgeht und sie unterstützt.»

³⁵ Margherita Canale Degrassi, «Derivazioni tartiniane nelle 'Lettere due sopra l'Arte del suono' del Conte Robbio di S. Raffaele», in: *Il Santo, rivista antoniana di storia dottrina arte* 32:2–3 (1992), 291–306, bes. 296 mit Anm. 42: Verweis auf Pierluigi Petrobelli, «Tartini, le sue idee e il suo tempo», in: *Nuova rivista musicale italiana* 1 (1967), 651–675.

³⁶ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 6), § 52, 107.

³⁷ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 6), § 64, 108.

Auch Carl Philipp Emanuel Bach betont 1753, «man solle aus der Seele spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel»;³⁸ er verwendet das Horaz-Zitat in abgewandelten Worten für den ausübenden Musiker in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*:

Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bei matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht es ihm an. Dieses geschieht ebenfals bei heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affeckten setzt. Kaum, dass er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. [...] muss er die Leidenschaften bei sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks, bey dessen Verfertigung hatte.³⁹

Das bedeutet, dass man selbst gerührt sein müsse, um andere rühren zu können, und zwar nicht durch die Schilderung eines Affekts, sondern durch die Wiedergabe eines Gefühls von innen heraus; nur so könne der Hörer gerührt werden. Carl Philipp Emanuel Bach spricht davon, dass sich der Interpret persönlich in die wechselnden Affekte versetzen solle, nicht, dass er sozusagen die Erlebnisse des Komponisten hörbar machen solle, was dann eine Art von nur imitiertem Affekt wäre. Charles Burney besuchte den Komponisten Anfang 1770 in Hamburg und beschrieb genau dessen emotionales Engagement:

Nach der Mahlzeit, [...] erhielt ichs von ihm, daß er sich abermals ans Clavier setzte; und er spielte, ohne daß er lange dazwischen aufhörte, fast bis um Eilf Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden.⁴⁰

Ebenso spricht Johann Joachim Quantz von einem inneren Berührtsein und meint, dass der Anfänger dies lernen müsse:

³⁸ Bach, *Versuch über die wahre Art* (wie Anm. 32), § 7, 119.

³⁹ Bach, *Versuch über die wahre Art* (wie Anm. 32), § 13, 122.

⁴⁰ Charles Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien [...]*, aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling, Hamburg: Bode 1772, Reprint der Ausgabe Hamburg 1772/1773 (Documenta musicologica), Bärenreiter Verlag 2003, 212–213.

Das Singen der Seele, oder die innerliche Empfindung, giebt hierbei einen grossen Vortheil. Ein Anfänger muss demnach suchen, nach und nach diese Empfindung bei sich zu erwecken.⁴¹

Die angeführten Belege zeigen, dass Robbios Auffassung von der inneren Anteilnahme des Musikers von vielen Zeitgenossen geteilt wurde. Wie aber damals Ausdruck und innere Anteilnahme hörbar gemacht wurde, können wir kaum erahnen. Nur schon die Unterschiede im Vortrag desselben Gedichts, rezitiert zu Beginn des 20. Jahrhunderts und hundert Jahre später, geben uns eine Vorstellung davon, wie groß die Spannweite von Ausdrucksmöglichkeiten ist.⁴²

Die enge Verknüpfung von Gesang, Text und Musik zeigt sich aber neben den erwähnten Textunterlegungen von Tartini⁴³ zum Beispiel auch bei Francesco Geminiani,⁴⁴ ferner in einem Notenbündel eines anonymen Flötisten der Zeit⁴⁵ sowie bei Domenico Corri⁴⁶. Selbst bei den Solfeggi, den systematischen Übungsstücken zur Gesangsausbildung, ist der Bezug zum Text zentral: Bei ihrer

41 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint, hg. von Horst Augsbach, Kassel: Bärenreiter 2000, X. Hauptstück, § 22, 98–99.

42 Alexander Moissi (1879–1935), *Der Erbkönig von Johann Wolfgang von Goethe*, Stable URL: www.youtube.com/watch?v=XzBo7thSYtk (22.06.2020) und Otto Sander, *Der Erbkönig von Johann Wolfgang von Goethe*, Stable URL: www.youtube.com/watch?v=XubROUSlq8k (22.06.2020).

43 Siehe Anm. 25 und Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 163–190.

44 Francesco Geminiani, *Rules for playing in a true taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord particularly the Thorough Bass. Exemplified in a variety of Compositions on the Subjects of*

English, Scotch and Irish Tunes, op. 8, Glasgow: [Selbstverlag] 1748; Francesco Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, London: [Selbstverlag] 1749; Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, op. 9, London: [Selbstverlag] 1751. Vgl. Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 132–163.

45 *Canzoni, Cavatine, Duetti, arie, Minuetti, e Contradanze di varj Autori*, um 1770/90, Rom: Biblioteca privata Giancarlo Rostirolla, Signatur: 1320; siehe: <http://id.sbn.it/bid/MSM0060672> (09.02.2021). Die Angabe «Flauto Primo» weist auf eine Flauto Secondo hin; leider konnte ein solches Konvolut nicht eruiert werden. Vgl. Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 190–201.

46 Domenico Corri, *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets, &c.* (3 Bde.), Edinburgh 1779 und 1782/83; Bd. 4: London und Edinburgh 1794/95; *A Complete Musical Grammar*, Edinburgh 1787; *A New & Complete Collection of the Most Favourite Scots Songs* (2 Bde.), Edinburgh 1788; *A Musical Dictionary*, London 1798; *The Art of Fingering*, London 1799; *The Singer's Preceptor or Corri's Treatise on Vocal Music* (2 Bde.), London 1810/11; vgl. Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 91–131.

Einstudierung wurde der Sänger aufgefordert, ohne Text den gleichen Ausdruck zu vermitteln, wie wenn er einen Text hätte.⁴⁷

Abschließend zu diesem Exkurs sei noch auf das Verhältnis zwischen dem musikalischen Affektausdruck und der Rhetorik hingewiesen. Wie anfangs erwähnt, verweisen die Quellen zur Praxis der Textunterlegung auf die Rhetorik, denn im Zentrum steht dort das Beeinflussen und Überzeugen des Zuhörers beim Reden. Die Übertragung rhetorischer Prinzipien auf die musikalische Darbietung setzte bereits im 16. Jahrhundert ein. Nicola Vicentino beschreibt 1555 als einer der ersten, dass man als Musiker den Redner nachahmen solle, und überträgt die Parameter der guten Rede auf den musikalischen Ausdruck und Inhalt:

& la esperienza, dell'Oratore l'insegna, che si vede il modo che tiene nell'Oratione, che hora dice forte, & hora piano, & più tardo, & più presto, e con questo muove assai gl'oditori, & questo modo di muovere la misura, fa effetto assai nell'animo, & per tal ragione si canterà la Musica alla mente per imitar gli accenti, & effetti delle parti dell'oratione, & che effetto faria l'Oratore che recitasse una bella oratione senza l'ordine de i suoi accenti, & pronuntie, & moti veloci, & tardi, & con il dir piano & forte quello non muoveria gl'oditori. Il simile dè essere nella Musica. Perche se l'Oratore muove gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'Armonia, ben unita, farà molto piu effetto [...]⁴⁸

Die Erfahrung des Redners lehrt, dass man sieht, wie er Reden hält, die er einmal laut, einmal leise und einmal langsam, einmal schnell vorträgt. Damit bewegt er die Zuhörer sehr. Diese Weise, das Tempo zu variieren, hat große Wirkung auf die Seele. Daher wird man die Musik auswendig aus dem Gedächtnis singen, um die Betonungen und die Wirkungen der Teile einer Rede zu imitieren. Welche Wirkung würde ein Redner erzielen, der eine schöne Rede ohne die Reihenfolge ihrer Betonungen, Aussprachen, schneller und langsamer Bewegungen und leiser und lauter Aussprache vorträge – er würde die Zuhörer nicht bewegen. Ähnlich sollte es auch in der Musik sein. Denn wenn der Redner seine Zuhörer mit den gerade genannten Charakteristiken bewegt, wie viel mehr Wirkung wird die mit den gleichen Charakteristiken, von wohl geeinter Harmonie begleitet vorgetragene Musik haben [...]

Ein Redner müsse fähig sein, alle Möglichkeiten seiner Stimme zu nutzen, um sein Publikum zu beeinflussen und zu berühren. Genau das Gleiche verlangt er vom Musiker und betont, wie sehr es den musikalischen Vortrag verändere, wenn ein Musiker die Kunst des Redners auf sein Metier übertragen könne. Man solle den Redner nachahmen, wie er laut und leise, schnell und langsam spricht;

⁴⁷ Vgl. Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 72–91.

⁴⁸ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [...], Rom 1555, Reprint Kassel: Bärenreiter 1959, fol. 88v (recte 94v).

man solle auswendig singen, da die Zuhörer durch diese Verbindung von musikalischem Empfinden und Gesichtsausdruck berührt würden – also die Merkmale, die dann im 18. Jahrhundert die Affektbezogenheit der Musik ausmachten.

Für die heutige Aufführungspraxis – nicht nur von italienischer Musik – könnte diese Art der Nachahmung und Nachempfindung höchst wichtig sein. Es wäre und ist eine große Herausforderung, alle Farbigkeit, Schlichtheit, Ornamentik und emotionale Hingabe, mit der sich ein Sänger in die Herzen der Zuhörer singt, auf dem Instrument nachzuahmen. Diese sehr intensive Arbeit, die eine Textunterlegung mit sich bringt, verändert den Zugang zu einer Instrumentalkomposition enorm. Der Interpret muss sich zunächst mit dem Sprachduktus auseinandersetzen und diesen dann in Einklang mit der Takthierarchie, der Figurenlehre, der Intervallelehre und dem Rhythmus bringen. Um den Text sinnvoll unter ein Instrumentalstück setzen zu können, muss man viele Entscheidungen in Bezug auf Silbenzahl und -verteilung, Betonungen, Rhythmus, Affekt, Klangfarben treffen. Ein Ziel unserer Arbeit heute muss es sein, diese Erfahrungsebene wieder in einer historisch fundierten Art und Weise zum Leben zu bringen. Diese Überzeugung war es auch, die mich anregte, das Experiment der Textunterlegung in den eigenen Unterricht einzubauen.

Zwei praktische Beispiele zu heutigen Versuchen mit Textunterlegung

Im Folgenden werden zwei praktische Beispiele einer Textunterlegungsarbeit von Studierenden⁴⁹ an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz vorgestellt.

Bei der Textunterlegung von Instrumentalkompositionen stellt sich zunächst die Schwierigkeit, einen Text zu finden, welcher annähernd der Grundstimmung und dem Affekt der Musik entspricht. Entsprechend muss man die Komposition mit ihren Harmonien, Sinneinheiten, Figuren und Besonderheiten sehr gut kennen. In gleicher Weise muss die Struktur von originalen Arien und Liedern genau studiert werden, um ein Gespür für die Möglichkeiten der Textunterlegung zu entwickeln: Wie ist der Text aufgeteilt? Wie verhalten sich Wortakzente zu Takthierarchie, Intervallen, Figuren und Harmonie? Wo sind musikalische *accelerandi* und *ritardandi* möglich?

Im Hinblick auf die Übertragung von sprachlicher Artikulation auf Instrumentalmusik – in unserem Fall auf Flötenmusik – ist gerade das Aufteilen des Textes für uns heute oft ungewohnt und gelingt nur überzeugend, wenn man sich die Mühe macht, ihn Silbe für Silbe mit allen vorgegebenen Artikulationen der Melodie zu unterlegen oder auch Artikulationen im Sinne Theobald Böhms

⁴⁹ Die Namen der beiden Studierenden wurden geändert.

instrumental anders zu behandeln als vokal.⁵⁰ Erstaunlicherweise argumentiert Böhm 1871 sehr ähnlich wie Robbio, wenn man beider Forderungen vergleicht. Eine Eins-zu-eins-Übertragung von Wortartikulation auf Bläser- oder Streicherartikulation ist nicht möglich, da die verschiedenartigen Verschmelzungen von Vokalen und Konsonanten innerhalb einzelner Wörter nicht mit der Zungenartikulation eines Bläasers oder dem Bogenstrich von Streichern gleichzusetzen sind.

In der gesprochenen Sprache werden die Töne nicht alle in der gleichen Geschwindigkeit, mit der gleichen Intensität und der gleichen Intonation hervorgebracht. Vokale und Konsonanten werden in Silben zusammengefasst, die Silben in Wörter, die Wörter in Syntagmen, d.h. Wortgruppen, gemäß syntaktischen, logischen und assoziativen Verbindungen. Silben, Wörter und Syntagmen werden mit unendlichen Nuancen der Geschwindigkeit, Intensität und Emphase ausgesprochen; diese wiederum hängen von der logischen und emotionalen Botschaft ab, die der Sprecher kommunizieren will, sowie vom Kontext, innerhalb dessen er sich ausdrückt. Die musikalische Deklamation muss denselben unerschöpflichen Reichtum wie die Sprache haben. Auch der musikalische Diskurs hat seine «Silben» (Noten und Pausen), seine «Wörter» (die melodischen Nebensätze), und seine «Syntagmen» (komplexere melodische Sätze), die auf unzählige Weisen deklamiert werden können. Die barocke Ästhetik hebt den Reichtum an Anregungen, die Menge und Vielfalt der Akzente hervor. Nicht zufällig haben die Musiker damals so häufig von «guten» und «schlechten» Noten oder Taktteilen gesprochen.

Textierung eines Concertos von Tomaso Giovanni Albinoni

Das *Concerto à cinque*, Amsterdam 1722, op. 9 Nr. 4 in G-Dur von Tomaso Giovanni Albinoni (1671–1751) wurde original für vier Streicher und Basso continuo komponiert; wegen der Tonart e-Moll und des Tonumfangs liegt es jedoch nahe, die erste Stimme auch auf der Traversflöte zu spielen. Meine Studentin Elsa hatte die Aufgabe, den zweiten Satz, ein *Adagio*, mit Text zu unterlegen und mit einem Orchester einzustudieren (Anhang 1).

Gleich in den ersten Takten, wo sämtliche Stimmen in Vierteln geführt werden, ist für die Oberstimme ein *tempo rubato* verlangt, entsprechend den zeitgenössischen Anweisungen, beispielsweise von Pier Francesco Tosi aus dem Jahre 1723, dass man die Oberstimme «verziehen» müsse, wenn diese gemein-

⁵⁰ Theobald Böhm, *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung*, München: J. Aibl 1871; vgl. Genewein, *Vokales Instrumentalspiel* (wie Anm. 1), 223–229.

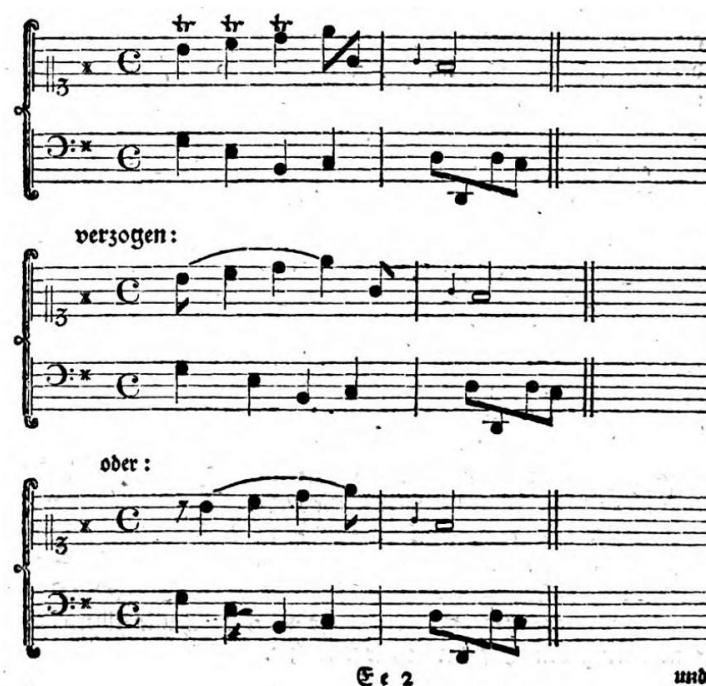


Abb. 1: Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, 1757, 219.

sam mit dem Bass in Vierteln laufe.⁵¹ Dies erklärte Elsa dem Orchester anhand des Notenbeispiels, welches wir in der *Anleitung zur Singkunst* von Johann Friedrich Agricola, dem Übersetzer und Herausgeber von Tosis *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, vorgefunden hatten (Abb. 1). In seinem Gesangstraktat schreibt Tosi:

Chi non sa rubare il Tempo cantando, non sa comporre, nè accompagnarsi, e resta privo del miglior gusto, e della maggiore intelligenza.⁵²

Wer im Singen nicht die Noten zu verziehen (rubare il Tempo) weis der kann ganz gewiss weder componiren, noch sich accompagniren; und bleibt des besten Geschmacks und der schönsten Einsicht beraubt.

Dazu vermerkt Agricola in einer Fußnote (e):

⁵¹ Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Mitglieds der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola, Königl. Preuß. Hofcomponisten, Berlin 1757, Reprint hg. von Thomas Seedorf, Kassel u. a.: Bärenreiter 2013, 219.

⁵² Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna 1723, Reprint, hg. von Luigi Leonesi, Neapel: Libri 1904, 99. Übersetzung aus Agricola 1757 (wie Anm. 51), 219.

(e) Die Noten verziehen, (*rubare il tempo*) heißt eigentlich einer vorgeschriebenen Note etwas von ihrer Geltung abnehmen, um es einer andern zuzulegen, und umgekehrt.⁵³

Da das Stück einfach gesetzt ist und der Flötist das Tempo sehr klar gegen den Bass 'verziehen' kann, bieten sich diese Takte an, um das *tempo rubato* zu üben. Elsa gestaltete es so, wie sie es in den Noten vermerkt hat (Takte 1–4, Anhang 1). Bei der Probe bemerkte sie, dass auch die zweite Violine parallel zur Flöte 'verzogen' geführt werden muss, da sonst der imitatorische Einsatz in den Oberstimmen verloren geht. Sie war erstaunt, wie lange es dauerte, bis das Orchester – die Bassgruppe – im Tempo stabil blieb und die beiden Oberstimmen ihren Part dazu 'verziehen' konnten. Einfacher wird es, wenn das Cembalo eine Achtelbewegung vornimmt; die Aufteilung für die beiden oberen Stimmen ist dann viel deutlicher, dafür geht aber die besondere Ruhe verloren.

Nachdem diese technischen Probleme bewältigt waren, fehlte diesen ersten Takten jedoch der gemeinsame Ausdruck in allen Stimmen. Nun nahm Elsa die Unterlegung mit Text zu Hilfe. Sie wählte dafür eine Arie aus der italienischen Liebeskantate «*Tu fedel? Tu costante?*» von Georg Friedrich Händel, die er 1707 für eine der sonntäglichen *conversazioni* im Palast des Marchese Francesco Maria Marescotti Ruspoli geschrieben hatte und die damals vermutlich die Sopranistin Margarita Durastanti sang. 30 Jahre später verwendete Händel die Arie als Chorpartie in seinem Oratorium *Das Alexanderfest*.⁵⁴ Der Text lautet:

*Se non ti piace amarmi,
forzar non ti poss'io,
s'amor mi vuoi negar
non mi potrò doler, no, no.*

*Ma se, per oltraggiarmi,
quel cor che già fu mio,
ad altri vuoi donar,
io non saprò tacer, no, no.*⁵⁵

Die erste Zeile «*Se non ti piace amarmi*» bietet sich für den *tempo-rubato*-Beginn an; somit war der Affekt entschieden, und Elsa sang den Beginn ihren Kolleginnen vor. Das Sehnsüchtige und auch Klagende (langgezogenes «a» aus «*amarmi*») ist darin enthalten und passt zum 'verzogenen' Rhythmus der Oberstim-

⁵³ Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (wie Anm. 51), 219.

⁵⁴ Rashid-S. Pegah, «Neue Forschungsergebnisse zur Tätigkeit von G. F. Händel in Rom und Florenz», in: *Die Musikforschung* 62 (2009), 2–13.

⁵⁵ «Wenn du mich nicht lieben willst, / zwingen kann ich dich nicht dazu. / Wenn du mir die Liebe verweigerst, / empfinde ich keinen Schmerz. / Doch wenn du, nur um mich zu quälen, / dieses Herz, das einmal mir gehörte, / an andere verschenkst, / kann ich dazu nicht schweigen!» Übersetzung: Nicola Schneider.

men und zur Tonart. Auch die musikalisch offene, fragende Phrase zu Beginn des Satzes Adagio von Albinoni ist mit dem Bedingungssatz im Text stimmig – «se non ti piace amarmi»; man erwartet etwas Weiterführendes im Text. Die anschließende Viertelpause nach diesem Bedingungssatz verstärkt das zwingend Nachfolgende; es bietet sich an, diese Pause zu verlängern, wie es zum Beispiel Domenico Corri in seinem vierbändigen Werk⁵⁶ in Arien oft gezeigt hat.

Man könnte bei dieser Unterlegung kritisieren, dass Elsa eine neue Silbe, «-mar», bei der übergebundenen Note *g''* verwendete (Takt 4 auf den ersten Schlag) und man lieber nur eine einzige Silbe für den ganzen Ton hätte; andererseits unterstrich sie damit den Quartsextakkord, mit dessen Spannung sie die Silbensetzung begründete. Man lässt den Ton bis dorthin ohnehin wachsen; auf diesem übergebundenen *g''* gibt es ein *messa di voce*, weshalb der Silbenwechsel auf eins möglich erscheint. Elsas Version gibt eine klare Orientierung auf Eins mit der weichen Silbe «-mar»; dies war für das Orchester sehr hilfreich. Von der Sprache her gesehen liegt beim Wort «amarmi» die Betonung auf der zweiten Silbe, weshalb es richtig war, dieser eine Betonung zu geben (Anhang 1, Takt 4) und sie zugleich auf eine Dissonanz zu legen. Allerdings wollte Elsa beim ersten Schlag auf dem Instrument nicht artikulieren, sondern diesen nur mit einer dynamischen Schwellung markieren. Die Flöte beginnt danach mit Sechzehntel-Passagen, zunächst ohne, danach mit Bassbegleitung (Anhang 1, Takt 5 bzw. Takte 6–14). Elsa hatte sich entschieden, den Text der ersten Phrase zu wiederholen. Eine andere Möglichkeit wäre gewesen, hier einen neuen Text zu unterlegen, zumal bei den Takten 6–14 musikalisch etwas ganz Neues beginnt (Anhang 2).

Der Text kann helfen, diese langen, nicht einfach zu gestaltenden Phrasen einen Inhalt und damit eine klare Richtung im Spiel zu geben; auch die Atemtechnik wird dadurch vereinfacht, da die zusammenhängenden Sinneinheiten sich immer auch auf die Verlängerung der Atmung auswirken. Auch wenn sich andere Texte vielleicht besser eignen würden als derjenige aus der Händel-Arie, hat die Textierung doch viel dazu beigetragen, dass alle Beteiligten zu einer gemeinsamen Spielweise und Aussage gefunden haben.

Ein Gedicht des 20. Jahrhunderts als Text für eine Flötensonate von Hasse

Sicherlich liegt nicht jedem Musiker die geschilderte Art des Umgangs mit Musik und Text. In meiner Arbeit mit Studierenden haben wir oft versucht, dem Stück einen Text in der Muttersprache des Komponisten zu unterlegen, aber auch freie Ideen oder moderne Texte zeigten eine stark veränderte Wirkung bei

⁵⁶ Corri, *A Select Collection* (wie Anm. 46).

der Interpretation der Werke. Eine Studentin fühlte sich von der freien Textwahl besonders angesprochen und entwickelte eine eigene Kreativität, indem sie zwei Sätze aus Johann Adolf Hesses Sonaten für Traverso und Basso continuo mit Texten des Komikers Heinz Erhardt (1909–1979) unterlegte. Für den langsamen Satz *Larghetto cantabile* wählte sie *Die Made* (Anhang 3):

Die Made

*Hinter eines Baumes Rinde
wohnt die Made mit dem Kinde.
Sie ist Witwe, denn der Gatte,
den sie hatte, fiel vom Blatte.
Diente so auf diese Weise
einer Ameise als Speise.*

*Eines Morgens sprach die Made:
Liebes Kind, ich sehe grade,
drüben gibt es frischen Kohl,
den ich hol. So leb denn wohl.
Halt! Noch eins, denk, was geschah,
geh nicht aus, denk an Papa!*

*Also sprach sie und entwich –
Made junior jedoch schlich
hinterdrein, und das war schlecht,
denn schon kam ein bunter Specht
und verschlang die kleine fade
Made ohne Gnade. – Schade.*

Daniela machte sich zur Aufgabe, den Text unverändert dem ganzen Stück zu unterlegen. Dies ergab viele syllabische Passagen, beispielsweise bei den Achtelketten in den Takten 3, 7, 14, 18, 20, 22 und 24, obwohl über diesen ein Legato-Bogen steht und man sich eher nur eine Silbe, dem Gesang entsprechend, vorgestellt hätte. Als Daniela mir den Satz mit dem humorvollen Text vorsang, war mir klar, dass sich durch diese Interpretation auch sehr viel in ihrem Spiel ändern würde, was tatsächlich der Fall war: Ihr Spiel wurde vielschichtiger, reicher an Klangfarben und Artikulationen und verströmte Schalk und Witz. Sie bestätigte selbst, dass ihr die Übung viel für die Interpretation gebracht habe, auch wenn ihr natürlich bewusst sei, dass sich nicht jedes Werk mit solch humoristischen Texten unterlegen lässt.

Die Auseinandersetzung mit der Textunterlegung und dem Singen, bevor man das Werk spielt, ergab ein erstaunliches Resultat: Die Musik wirkte kraftvoller, entschlossener, differenzierter und berührender. War es nur die Entscheidung für einen bestimmten Affekt durch den Text oder die Tatsache, dass diese Art

von Einstudierung eine intensivere Beschäftigung mit dem Notentext verlangte? War es das Singen, welches von Beginn an die Form der Noten, bzw. des Klanges anders erklingen ließ? Oder die Wörter, welche halfen, die Töne in unterschiedlichsten Einschwingvorgängen hervorzubringen? Wichtig für die Arbeit mit den Studierenden war die große Freude, die wir beim Suchen und Unterlegen von unterschiedlichsten Texten hatten. Dies setzte bei ihnen eine erstaunliche Kreativität frei, und ich hörte ein sehr mutiges Spiel, das ich sonst bei Interpretationen nicht erlebt hatte. Wir ließen uns für die Gestaltung von Affekten, Dynamik und Artikulation durch die Forschungen zur historischen Schauspielkunst inspirieren und versuchten, diese beim Singen der mit Text unterlegten Instrumentalstücke umzusetzen, auch mit Über- und Untertreibungen. Wo liegen die Grenzen, wo wird es maniert, wo wirkt es künstlich? Was sind unsere Ohren einfach nur nicht gewohnt und welche sind die Grenzen unserer Interpretation? Wie wurden wir erzogen, Gemütsbewegungen zu zeigen, und wie könnte es damals gewesen sein? War dies die Wirkung des unmittelbaren Erlebens im Moment mit dem Hilfsmittel Text?

Das Zusammenwirken von musikwissenschaftlichen Erkenntnissen und praktisch erprobter Ausführung in Rhetorik, Schauspiel, Gestik, Gesang und deren Übertragung auf das Instrumentalspiel führte zu einer tiefgreifenden Auseinandersetzung, um den Ausdruck in der Musik facettenreicher erklingen zu lassen. Es war dieses Berührtwerden, diese unmittelbare Verbindung zum Herzen, was die Suche und die Ausführung mit der Textunterlegung eröffnet hatten. Zu wünschen wäre, dass diese Art der Einstudierung und Interpretation wieder Einzug in die normale Unterrichtspraxis erhielte.

Anhang

Anhang 1: Tomaso Giovanni Albinoni: *Concerto* op. 9, Nr. 4 in G-Dur, *Adagio*, mit Textunterlegung und Eintragungen von Elsa (privat Genewein)

10

Adagio

mf Se non ti pia - ce a — mar mi, se non ti

mf

6 6 6 7 6 5
5 4 #

6

pia - ce a - mar mi, se non ti pia - ce a - mar

7 7
5 #

9

mi, se non ti pia - ce a - mar mi, se non ti

7

12 11

pia - ce a - mar - mi, non mi po - tro do - lo - re, ma se, per ol - trag

16

già mi quel cor che già fu mio ad al - ti vuoi do - nor, io non sa - piò ta - ce -

20

re, se non ti pia - ce a - mar mi, se non ti

6 6 5 4 3

6 5 6 # 6 6 6 5 #

6

12

23

Handwritten lyrics: pia - ce a - mal mi, se non ti pia - ce a - mar mi, se non ti

Handwritten numbers: 7 6 6 5 6

This system contains measures 23 through 26. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes handwritten numbers 7, 6, 6, 5, and 6 below the bass staff.

27

Handwritten lyrics: pia - ce a - mar mi, se non ti pia - ce a - mar

Handwritten numbers: 6 5b # b #

This system contains measures 27 through 29. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes handwritten numbers 6, 5b, #, b, and # below the bass staff.

30

Handwritten lyrics: mi, non mi po - to do - lo - e non mi po - to do - lo - re.

Handwritten numbers: 7 # 5 # 6 6 #

Handwritten dynamic: *p*

Handwritten instruction: (attacca)

This system contains measures 30 through 34. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes handwritten numbers 7, #, 5, #, 6, 6, and # below the bass staff. A dynamic marking *p* is present in the piano part. The system concludes with the instruction (attacca).

Anhang 2: Tomaso Giovanni Albinoni: *Concerto* op. 9, Nr. 4 in G-Dur, *Adagio*, mit anderer Möglichkeit der Textunterlegung (privat Genewein)

Adagio

Violino: Se non ti pia - ce a - - - mar-mi, for - zar_ non ti_ poss' io_

Viola: *mf* 6 6 6 7 6

Basso: *mf* 5 4

6

Violino: s'a - mor mi_ vuoi ne - gar_ non mi_ po - trò_ do - ler_ no, no,

Viola: 7

Basso: 5 7 #

