

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/26920> holds various files of this Leiden University dissertation.

**Author:** Genewein, Claire

**Title:** Vokales Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Aufführungspraxis italienischer Instrumentalmusik in der Auseinandersetzung mit Vokalmusik und Text: Quellen und moderne Umsetzung

**Issue Date:** 2014-06-11

## II. *Lettere due sopra l'arte del suono* von Carlo Luigi Benvenuto Robbio, Conte di San Raffaele, Vicenza 1778

Die im Kontext dieser Arbeit zentrale Quelle zum Umgang des Instrumentalisten mit Gesang und Text ist der erste von zwei erhaltenen Briefen des italienischen Adligen Carlo Luigi Benvenuto Robbio, Conte di San Raffaele. Die Briefe, welche sich an Violinisten richten, sind bei Antonio Veronese in Vicenza unter dem Titel *Lettere due sopra l'arte del suono* 1778 erschienen.<sup>169</sup> Das römische *Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia* druckte 1785 den ersten Brief als „trattato di somma importanza“ in der Rubrik „Musica“ ohne Titel und Autor ab, verteilt auf sechs Nummern der Zeitschrift.<sup>170</sup> Die Briefe werden auch in einem Lexikonartikel aus dem Jahre 1815 erwähnt.<sup>171</sup> Carlo Luigi Robbio Benvenuto, Conte di San Raffaele, der 1735 in Chieri in der Nähe von Turin geboren wurde, war ein italienischer Adliger und Amateurviolinist.<sup>172</sup> Er publizierte verschiedene Schriften über Literatur, Philosophie, Pädagogik und Poesie<sup>173</sup> und wurde mit dem 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 (Abb. II\_1) wird er in einigen Quellen fälschlicherweise „Benevento“ anstelle von Benvenuto genannt.<sup>174</sup> Ein ganz Unbekannter war er auch in der Musik nicht; Charles Burney nennt ihn einen großen Künstler auf der Geige und guten Komponisten, dessen Kompositionen er als technisch brillant und von gutem Geschmack beschreibt.<sup>175</sup>

<sup>169</sup> Canale Degrassi 1992.

<sup>170</sup> 1785: Nr. 30, 239–40; Nr. 31, 245–7; Nr. 32, 253–5; Nr. 33, 260–1; Nr. 34, 269–71; Nr. 35, 276–8. Unterdessen sind sie auch elektronisch zugänglich:

[http://periodici.librari.beniculturali.it/PeriodicoScheda.aspx?id\\_testata=76](http://periodici.librari.beniculturali.it/PeriodicoScheda.aspx?id_testata=76). Letzter Zugriff: 06.11.2012.

<sup>171</sup> Bertini 1815, 195ff., Artikel „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 eccelente compositore per sei duetti di violino pubblicati dapprima in Londra nel 1770, ed in apresso a Parigi 1786.*“ In einem weiteren Lexikon aus dem Jahre 1938 wird der Text ebenso erwähnt: Schmidl 1938, 653, darin erwähnt Schmidl: „alla stessa voce segnala un'altra ristampa del testo in „Scelta di Opuscoli interessanti di Milano“, nuova ediz. Tomo III, 1784, 136–146 e 180–187.“

<sup>172</sup> Chapell White, Artikel *San Rafaele [San Raffaele], (Carlo Luigi Baldassare) Benvenuto Robbio, Count of*, in: New Grove NG online, letzter Zugriff: 6.11.2012, „San Rafaele [San Raffaele], (Carlo Luigi Baldassare) Benvenuto Robbio, Count of (b Chieri, nr Turin, 25 June 1735; d Turin, 27 Feb 1797). Italian author, amateur violinist and composer. Because of the title-page of his sonatas op. 2, he is sometimes erroneously called Benevento. He served as royal director of studies for Turin and was an honorary member of the Turin Academy of Painting and Sculpture. Burney called him ‚a great performer on the violin, and a good composer‘, a judgment borne out by his compositions which are technically brilliant and tastefully written. Among a number of poetic and philosophical works, he wrote a short but valuable treatise on the violin and the relative merits of the schools of Corelli, Tartini and Stamitz.“ und Tommaso Vallauri, *Storia delle Università degli Studi del Piemonte*, Torino 1875, 531–532.

<sup>173</sup> Benvenuto Robbio, Carlo Luigi: *Versi sciolti*, Torino 1772; *Della Falsa Filosofia*, Torino 1777; *Vite di pii letterati*, Torino 1780.

<sup>174</sup> Eitner, Bd. 1, 445: „Benevento di San Raffaele, ein Graf und Direktor des Kgl. Instituts zu Turin, Komponist und Violinist, lebte um 1770, ging später nach Paris und gab 2 Briefe über Musik heraus, die in der *Raccolta degli opuscoli di Milano*, tom. 28 u. 29 Aufnahme fanden. Das br. Mus. besitzt von seinen Kompositionen: 6 Duetti op. 2 V. London. fol. — 6 Sonate a V. e Cemb, solo. Paris. fol.“

<sup>175</sup> Burney 1773, 63f. 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

Der erste Brief behandelt praktische Anweisungen für Violinisten, wie etwa die Wahl eines richtigen Instruments, des Stegs, der Saiten, des Bogens, Grifftechnik, etc. bis er schließlich auf allgemeine praktische Interpretations- und Aufführungsanweisungen für einen Musiker zu sprechen kommt. Der zweite Brief ist eine Abhandlung vier verschiedener Violinschulen, wie die Corelli-, die Tartini-, die Stamitz-Schule und die Neue Schule, welche nicht näher benannt wird. Es wird allerdings deutlich, dass er derjenigen Tartinis am meisten Aufmerksamkeit widmet. In Italien gab es im 18. Jahrhundert wenige gedruckte theoretisch-didaktische Violinschulen, die großen Lehrwerke für Violine sind vor allem außerhalb Italiens erschienen, so etwa Michel Corette, *L'école d'Orphée*, Paris 1738, Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, London 1751 und Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756. Laut Degrassi stehen diese beiden Briefe zeitlich und inhaltlich zwischen der *Gramatica di musica* von Tessarini und späteren Traktaten des ausgehenden Jahrhunderts wie etwa den *Elementi* von Galeazzi.<sup>176</sup>

Der im Folgenden ausführlich behandelte erste Brief<sup>177</sup> wurde bisher nur 1984 von Giancarlo Rostirolla in einer italienischen Zeitschrift für Blockflötisten vorgestellt.<sup>178</sup> Der zweite Brief wurde 1992 von Margherita Canale Degrassi besprochen.<sup>179</sup> Dass diese Quelle in der historischen Aufführungspraxis noch nicht stärkere Beachtung gefunden hat, hängt wohl vor allem damit zusammen, dass man sie nicht unbedingt in einer thematisch so weit gefassten Zeitschrift vermuten würde. Das *Giornale delle belle arti e della incisione antiquaria, musica e poesia*, das fünf Jahrgänge erlebte<sup>180</sup> gehört nicht dem engeren Musikfach an, sondern vielmehr dem für die damalige enzyklopädische Kultur typischen literarischen und gelehrten Bereich, indem es Beiträge zu Literatur, Altertumskunde, Archäologie und ganz allgemein zu den schönen Künsten enthielt. Mit dieser Vielfalt an Themen entsprach es einem Trend der damaligen Zeit: nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland und Frankreich bestanden nebeneinander zahlreiche ähnliche Zeitschriften, die dem Informationsbedürfnis ihrer Leser entgegenkamen. Es liegt auf der Hand, dass sie eine bedeutsame Quelle für das Kulturleben des ausgehenden 18. Jahrhunderts darstellen. Für die Musikgeschichte und die historische Aufführungspraxis insbesondere sind sie wichtig, weil darin sehr oft Rezensionen von Büchern mit musikalischem Inhalt, bibliographische Nachrichten, Chroniken sowie Hinweise auf Musikaufführungen, Feste, Zeremonien und Opernaufführungen publiziert wurden.<sup>181</sup>

In Rom des 18. Jahrhunderts wurden rund fünfzehn solche Zeitschriften gedruckt, so etwa die *Memorie per le belle arti*, *Giornali dei letterati*, die *Efemeridi letterarie*, die *Annali*, die *Monitori* und die *Antologie*.<sup>182</sup> Das *Giornale delle belle arti* verdient in unserem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit wegen der vielfältigen musikalischen Themen, die darin zur Sprache kommen: neben Rezensionen musikalischer Bücher und Traktate,

---

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.“

<sup>176</sup> Canale Degrassi 1992, 292. Tessarini 1741; Galeazzi 1791–96.

<sup>177</sup> Der vollständige Text beider Briefe mit deutscher Übersetzung findet sich im Anhang zu dieser Arbeit.

<sup>178</sup> Rostirolla 1985.

<sup>179</sup> Canale Degrassi 1992.

<sup>180</sup> Direkte Vertreter des Vatikans wurden als Widmungsträger genannt. Der erste Jahrgang 1784 war „alla santità di N. S. papa Pio VI felicemente regnante“ gewidmet, der von 1785 ist „all'eccellentissimo e reverendissimo principe il signor cardinale Giovanni Maria Riminaldi“ gewidmet, die Jahrgänge von 1786 und 1787 dem Kardinal Antonio Doria bzw. dem Kardinal Giuseppe Garampi, während der letzte von 1788 ohne die Protektion der hohen päpstlichen Kurie erschien. Die fünf Jahrgänge sind unter anderem in der Biblioteca del Conservatorio di musica di Santa Cecilia in Rom vorhanden (Signatur G. CS. 3. A. 1–5).

<sup>181</sup> Lütteken 1998.

<sup>182</sup> Rostirolla 1985, 30.

Gedichten zum Lobe von Sängern und Komponisten, Abhandlungen über Kirchenmusik, Anzeigen und Katalogen von Musikverlagen, Nachrufen und Lobeshymnen auf berühmte verstorbene Künstler enthält es Berichte über musikalische Aufführungen, theoretische Traktate, Chroniken und Kritiken zu Operaufführungen, Beschreibungen von Gemälden, Bauwerken und Bühnenbildern von Opernhäusern, theoretisch-wissenschaftliche Abhandlungen über den Gesang der Vögel oder Beschreibungen von neu erfundenen Musikinstrumenten.

**SEI**

**SONATE**

**A VIOLINO O CEMBALO SOLO**

*Composte*

*Del Sig.<sup>o</sup> Conte Benevento.*

DI

**SAN RAFAELE**

**Amatore Virtuoso di Thurino.**

*mises au jour par M. De la Chevadiere.*

**& Gravées par M.<sup>me</sup> Leclair.**

Prix 7<sup>tt</sup> 4<sup>ls</sup>

A PARIS

*Chez M. De la Chevadiere, rue du Roule à la Croix d'Or.*  
*et aux Adresses Ordinaires.*

**AVEC PRIVILEGE DU ROY.**

Abb. II\_1

Benvenuto Robbio, Conte di San Raffaele,  
Titelseite der *Sonaten* op. 2 mit dem falschen Namen [s.o.] Benevento.  
Paris: de la Chevadiere, Leclair, ca.1765.

## II.1. *Intorno ai principi dell'arte del suono*<sup>183</sup>

Auf knapp zwanzig Seiten, die einen Meister von Berufs- und didaktischer Erfahrung verraten, geht Robbio auf die wichtigsten Punkte für ein gutes Violinspiel ein und liefert uns interessante Einblicke über die Art und Weise der Einstudierung von Instrumentalmusik. Er schreibt eine Vorrede, die einen pädagogisch-didaktischen Traktat erwarten lassen. Dabei verweist er auf theoretische Schriften, die wohl kurz zuvor erschienen waren, insbesondere erwähnt er häufig Violinisten und Komponisten, die aus seiner Gegend um Turin stammen: Giovanni Battista Somis und Gaetano Pugnani, aber auch Giuseppe Tartini, Pietro Antonio Locatelli werden genannt.<sup>184</sup> Leider benennt er keine Traktate direkt mit Titel, nur Komponisten oder Musiker, sodass wir hier nur Vermutungen anstellen können.<sup>185</sup> Allerdings verrät er in seiner Schrift den großen Einfluss von Tartinis Unterrichtsmethode, welche anscheinend auch außerhalb des engsten Kreises um den „Meister der Nationen“ weit verbreitet war. Robbio war es offenbar wichtig, eine Fülle an Ratschlägen zu geben, welche zum Teil selbstverständlich waren, aber in vielem eindeutig auf Tartinis Handschrift weisen. Dass er dies in einem Brief und später anonym in einem Giornale tat, könnte damit zusammenhängen, dass er als „Dilettante“ die Dinge, die einem Berufsmusiker als selbstverständlich erschienen, dem gehobenen Leserkreis dieser Zeitschrift zugänglich machen wollte. Oder vielleicht wollte er es Tartini nachmachen, der 1760 die literarische Form eines Briefes an Maddalena Lombardini wählte, quasi als Instrumentalschule.<sup>186</sup>

Seine Abhandlung beginnt Robbio mit einem Zitat aus Senecas De vita beata Kap. 1:

Quamdiu passim vagamur, non ducem secuti, sed fremitum et clamorem dissonum in diversa vocantium, conteritur vita inter errores.<sup>187</sup>

Mit diesem Zitat zu Beginn weist er auf eine lange bestehende Tradition hin. Blickt man auf das adlige Umfeld, aus dem unser Autor kommt, gehörte ein solches Motto zum Zitatenschatz eines jeden gebildeten Menschen dieser Zeit. Robbio verwendet in seinem Text mehrmals Zitate von Seneca und Horaz, vielleicht weil sie seinen eigenen ästhetischen Überzeugungen und Weltanschauungen entsprachen. Inhaltlich würde das hier zu Beginn gewählte Seneca-Zitat zu den Schlagworten der Aufklärung über vernünftiges Handeln passen, aber man hat es auch schon in früheren Jahrhunderten häufig verwendet.<sup>188</sup> Jedenfalls zeigt sich der Autor des Traktats gleich zu Beginn als klassisch gebildet und mit den aktuellen Diskursen vertraut. Da sich der Text nicht unbedingt nur an Musiker, sondern auch an sogenannte Dilettanten

<sup>183</sup> Diese Überschrift ist nur im Brief abgedruckt, jedoch nicht im Giornale.

<sup>184</sup> Giovanni Battista Somis (1686 in Turin – 1763 ebenda) war ein italienischer Violinist und Komponist; Giuseppe Alessandro Ferruccio Tartini (1692 in Pirano bei Triest – 1770 in Padua) war ein italienischer Violinist, Komponist und Musiktheoretiker; Pietro Locatelli (1695 in Bergamo – 1764 in Amsterdam) war italienischer Violinist, Komponist und Musikalienhändler; Gaetano Pugnani (1731 in Turin – 1798 ebendort), eigentlich *Giulio Gaetano Gerolamo Pugnani*, war ein italienischer Violinist und Komponist.

<sup>185</sup> Es könnte sich dabei um Traktate von Giuseppe Tartini handeln: *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; *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padua 1754; *De' Principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere. Dissertazione*. Padua 1767.

<sup>186</sup> Dieser vom 5. März 1760 als Brief veröffentlichte Traktat ist abgedruckt im Anhang zur Ausgabe von Jacobi, Tartini 1752–56, *Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini. Alla Signora Maddalena Lombardini inserviente. Ad una importante Lezione per i Suonatori di Violino*, „Europa Letteria“, Venezia 1770. Er wurde erst durch den Dilettanten Anton Bonaventura Sberti 1770 veröffentlicht.

<sup>187</sup> Lucius Annaeus Seneca, De vita beata 1, 2: „Solange wir freilich überall herumschweifen und nicht einem Führer folgen, sondern dem Lärmen und Durcheinanderschreien von Leuten, die uns in verschiedene Richtungen rufen, wird unser Leben mit Irrtümern vertan werden.“

<sup>188</sup> Stenzel 1974, 650.

wendet, die ja wohl zumeist Adlige oder wenigstens gut gestellte Bürger waren, könnte Robbio mit den Zitaten einfach demonstrieren, er gehöre auch zu diesen.

In der Einleitung zu den fünf Hauptstücken nennt der Autor in poetischem Schreibstil zunächst die Grundlagen, welche zur Erlernung des Instruments nötig sind, und betont die Wichtigkeit gut ausgebildeter Lehrer. Es ist klar, dass jeder Schüler denjenigen Lehrer finden möchte, der ihm den geradesten und kürzesten Weg zum Erlernen der Kunst zeigt. Robbio lobt diesen Wunsch, denn es komme darauf an, von wem man das fordere; schließlich seien nicht alle Lehrer gut ausgebildet und deshalb auch nicht fähig die Musik und das Instrument gut zu vermitteln. Über schlecht ausgebildete Lehrer und die Folgen für deren Schüler urteilt er recht hart:

Avvezzi a non ragionar sopra l'arte, anziché stender l'occhio a misurame l'ampiezza, vanno striscion come bachi per le calcate vie di una mera e disordinata pratica. Questa sola li guida; e quanto è cieca la scorta, altrettanto forza è, che ciechi sien' essi, e ciechi voi divenghiate altresì. Tentiamo adunque, poiché mel chiedete, di supplire in alcun modo allo sterile silenzio nel mal per voi interrogato maestro.<sup>189</sup>

In solchen Missständen sieht der Autor den Hauptgrund für den Entschluss, seine Überlegungen und Anweisungen aufzuschreiben und – wie der letzte Satz des Zitats zeigt – offenbar auf Wunsch von anderen auch zu veröffentlichen. Bereits in der Einleitung kann man Tartinis Einflüsse klar erkennen; in der gleichen Art wie Robbio kritisiert auch er eine bloß auf Aufführungspraxis und -technik basierende Didaktik. Er anerkennt aber, dass sehr selten ein Meister zu finden sei, der auch „Philosoph seines Metiers“ ist und welcher „die Kunst auf ihre allgemeinsten Prinzipien, die immer wenige und sehr klare sind“ zurückzuführen wisse. Die gleichen Prinzipien lassen sich in Tartinis didaktischen Schriften finden.<sup>190</sup>

Die Schrift ist wie folgt aufgebaut:

Capo I: Quale, e come esser dee lo stromento.

1. Scelta di esso. 2. Del ponticello. 3. Delle corde. 4. Del arco.

Capo II: Principi generali dell'arte del suono sopra il violino.

1. Della mano che guida l'arco. 2. Della mano del manico.

Capo III: Della esattezza del suono.

Capo IV: Della verità del suono.

Capo V: Degli abbellimenti del suono.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> „Gewohnt, nicht über die Kunst nachzudenken, gehen sie kriechend wie Seidenraupen auf den ausgetretenen Pfaden einer gewöhnlichen und ungeordneten Praxis, statt die Weite [der Kunst] mit dem Auge auszumessen. Sie allein führt sie; Und so blind wie die Eskorte ist, so sehr müssen auch sie blind sein, und auch ihr werdet ebenso erblinden. Versuchen wir also, da ihr es von mir verlangt und von Seiten des Meisters ohne befriedigende Antwort seid, irgendwie sein unfruchtbare Schweigen mit Inhalt zu füllen.“

<sup>190</sup> Canale Degrassi 1992, 293.

<sup>191</sup> „I. Kapitel. Welches und wie beschaffen das Instrument sein soll. 1. Die Wahl desselben. 2. Vom Steg. 3. Von den Saiten. 4. Vom Bogen.

II. Kapitel. Allgemeine Grundlagen der Kunst des Tones auf der Violine. 1. Von der Hand, die den Bogen führt. 2. Von der Hand auf dem Griffbrett.

III. Kapitel. Von der Genauigkeit des Tones.

Im Folgenden fasse ich die Hauptpunkte des Inhalts der fünf Kapitel zusammen und kommentiere insbesondere das vierte Kapitel, welches die Rolle des Gesangs und des Textierens beim Einstudieren von Instrumentalmusik genauer erläutert.

### II.1.1. Das erste Kapitel: *Quale, e come esser dee lo stromento*

In seinem ersten Kapitel *Quale, e come esser dee lo stromento* zeigt Robbio die Hauptcharaktere eines guten Instruments auf und rät dem Musiker, dass er, wie der Sänger, eine gute Stimme besitzen müsse und dass er ein ausgezeichnetes Instrument mit folgenden Eigenschaften wählen solle:

voce tersa, piena, facile ad uscire, forte senza crudezza: eguaglianza in tutte le corde: suono piacevole senza stridore, senza fischio, senza nasaggine.<sup>192</sup>

Schon bei der Wahl des Instruments wird die Stimme des Sängers als das Maßgebende zum Vergleich genommen. Robbio beschreibt sein Ideal des Instruments mit interessanten Attributen: es solle leicht, aber voll und mit sauberem Klang sein, ohne Rauheit. Wir können davon ausgehen, dass diese Beschreibung auch eng mit seinem Stimmideal übereinstimmt, da er im vorigen Satz die Wahl des Instruments mit der guten Stimme eines Sängers vergleicht. Er empfiehlt Instrumente von folgenden Geigenbauern: die besten Violinen seien die von Stainer, Amati, Stradivari, Guarneri, Bergonzi und die des wenig bekannten, aber doch höchst ruhmewürdigen Cappa di Saluzzo.<sup>193</sup> Dabei bemerkt er, dass auch unbekannte Meister gute Instrumente hervorbringen können und umgekehrt gute Meister auch einmal einen „Kürbis“ (*zucca*) kreierte. Je älter die Violine, umso besser sei sie, und er zitiert Geminiani:

„Tre cose“ dica il Geminiani „pretendono le mie orecchie. Musica di tre giorni, suonator di quarant'anni, e violino di ottanta.“ Al qual detto il Tartini mettea una saggia restrizione, dicendo: „datemi un violino vecchio, ma non decrepito come sono io.“<sup>194</sup>

Auch hier ist wieder ein klarer Verweis auf Tartini. Im Weiteren berichtet er über die Wahl des Stegs, der Saiten und des Bogens und erteilt seine Ratschläge. Der Steg müsse das richtige Maß haben:

IV. Kapitel. Von der Wahrheit des Tones.

V. Kapitel. Von den Verzierungen des Tones.“

<sup>192</sup> „eine saubere, volle und leicht hervordringende Stimme, stark ohne Rauheit, Gleichmäßigkeit auf allen Saiten, einen angenehmen Ton ohne Kreischen, ohne Pfeifen und ohne Näseln.“

<sup>193</sup> Jakob Stainer (1618 in Absam – 1683 ebenda), stammte aus Tirol. Bis um 1800 hatten seine Instrumente nördlich der Alpen einen besseren Ruf als die italienischen.

Andrea Amati (um 1505 in Cremona – 1577 ebenda), war der Stammvater des Cremoneser Geigenbaus und der Begründer der Amati-Dynastie. Seine Werkstatt wurde von seinen Söhnen Antonio (ca. 1535/40–1608) und Girolamo (ca. 1550/1555–1630), seinem Enkel Nicola (1596–1684) und seinem Urenkel Girolamo II. (1649–1740) fortgeführt. Welchen der Amati Conte di Robbio hier meint, ist nicht klar.

Pietro Guarneri (1695 in Cremona – 1762 in Venedig), Sohn von Giuseppe Giovanni Battista Guarneri, manchmal auch als „Filius Andreae“ oder „Pietro da Venezia“ bezeichnet; der letzte bedeutende Geigenbauer aus der Familie Guarneri. Auch hier ist unklar, welchen der Guarneris Conte di Robbio hier meint.

Carlo Bergonzi (1683 in Cremona – 1747 ebenda).

Goffredo Cappa Saluzzo (1644 in Saluzzo – 1717 in Turin), war bekannt für seine Geigen und Celli. Nachdem er bei der Amati-Familie in Cremona gelernt hatte, eröffnete er in Saluzzo seine eigene Werkstatt.

<sup>194</sup> „Drei Dinge“, sagte Geminiani, „verlangen meine Ohren: Musik, die drei Tage alt ist, einen Spieler, der vierzig Jahre alt ist, und eine Violine von achtzig Jahren.“ Was Tartini weise einschränkte, indem er sagte: „Gebt mir eine alte Violine, aber nicht so gebrechlich, wie ich es bin.“

dimodoché né troppo tozzo e massiccio egli smorzi la sonorità delle corde, né troppo fievole e smilzo al peso dell'arco. Ei debbe, come uom di republica, né opprimere, né essere oppresso.<sup>195</sup>

Die Saiten dürften nicht dünn wie Haare und nicht dick wie Taue sein, da sie ausschlaggebend für den Klang seien. Viele machten den Fehler und versuchten, wie Pugnani es tat, die Violine mit zu dicken Saiten zu bespannen. Wohl brachte Pugnani einen großen reinen, vollen und ausgeprägten Ton hervor, die Nachahmer aber erreichten bloß ein stummes, mattes, heiseres Gestammel und erneuerten die Fabel von der Kröte, die, um mit dem Ochsen zu wetteifern, sich aufblähte und in ihren vergeblichen Bemühungen schließlich platzte – ein wunderbares Beispiel, wie bildlich Robbio in diesem Traktat schreibt.

Der geeignetste Bogentyp aus seiner Sicht sei der sich zum Frosch hin verdickende und zur Spitze hin verjüngende Bogen. Bögen in Form eines Raubvogelschnabels seien weniger günstig, da diese dem Bogen das Gleichgewicht nähmen und dem Nachbarn die Augen ausstächen.

Zur Bogenlänge führt er unterschiedliche Meinungen an.<sup>196</sup> So benutzten Corelli und sein Schüler Somis<sup>197</sup> sehr kurze Bögen, aber von solch erlesener Bauart, dass sie in den längsten Haltetönen, dem *Messa di voce*, niemals Fehler machten. Die Tartini-Schule hingegen verwende lange Bögen (auch dies ein Verweis, dass er diese Schule gut kannte), andere allzu lange, und er zeigt dadurch, dass er Tartinis Bogenlänge nicht abweisend gegenübersteht. Dennoch sei die Regel eines guten Durchschnitts stets das Vernünftigste und Sicherste. Leider überliefert er uns keine konkreten Maßangaben zum Verhältnis oder zur Länge des Bogens.

### II.1.2. Das zweite Kapitel: *Principi generali dell'arte del suono sopra il violino*

Im zweiten Kapitel spricht er über die *Principi generali dell'arte del suono sopra il violino*. Ausschlaggebend für die Kunst, einen schönen Klang auf der Violine zu bilden, sei die eine Hand, die den Bogen führt, und die andere, welche über das Griffbrett läuft. Davon hingen Genauigkeit, Aufrichtigkeit, Sicherheit und Leichtigkeit der Ausführung ab.

Auffallend ist, wie schon vorher bei der Beschreibung der Eigenschaften des Instruments, dass ihm Leichtigkeit sowohl beim Instrument (erstes Kapitel), als auch beim Spieler wichtig sind. Im Weiteren sieht er Genauigkeit, Sicherheit und Aufrichtigkeit als Ideale im Spiel. Die verlangte Aufrichtigkeit, welche nicht technisch-musikalisch interpretiert werden kann, sondern an die innere Haltung des Spielers appelliert, mag uns merkwürdig erscheinen. Sie unterstreicht aber vielleicht Robbios eigene menschliche Haltung der Aufrichtigkeit, die er mit den Zitaten von Seneca und Horaz unterstützt.

Er beschreibt in zwei längeren Abschnitten zuerst die Hand, welche den Bogen führt und dann die Hand auf dem Griffbrett. Diese Eigenschaften beschreibt er sehr ähnlich wie Tartini in seinem *Brief an Maddalena Lombardini*:

Il di lei esercizio, e studio principale dev'essere l'arco in genere, cosicchè ella se ne facchio padrona assoluta a qualunque uso o sonabile o cantabile.

<sup>195</sup> „so dass er weder zu gedrungen und massiv den Klang der Saiten dämpfe, noch zu schwach und schwächig dem Gewicht des Bogens nachgebe. Er muss, wie ein Bürger einer Republik, weder unterdrücken noch unterdrückt sein.“

<sup>196</sup> In seinem zweiten Brief berichtet Robbio über vier verschiedene Violinschulen: die Corelli-, die Tartini-, die Stamitz-Schule und die „jüngste Schule“, bei der er leider keine Namen nennt.

<sup>197</sup> zu Somis vgl. Anm. 184, er studierte in Rom bei Corelli zwischen 1703 und 1706.

Primo studio dev'essere l'appoggio del l'arco su la corda siffatamente leggiero, che il primo principio della voce, che si cava, sia come un fiato, e non come una percossa su la corda. Consiste in leggerezza di polso, e in proseguir subito l'arcate dopo l'appoggio, rinforzandola quanto si vuole, perché dopo l'appoggio leggiero non vi è più pericolo di asprezza, e crudezza. Di questo appoggio così leggiero ella deve esserne padrona con l'arcata in sù, e con l'arcata in giù.<sup>198</sup>

Bei Robbio sind diese Eigenschaften folgendermaßen ausgedrückt:

leggerezza di polso, unione dell'arco alla corda, disinvoltura e ubbidienza del braccio.<sup>199</sup>

Dabei sollte sich der Bogen wie eine Biene auf die Blüten senken und dieser erste Kontakt müsse mehr einem Kuss (bei Tartini: einem Hauch) gleichen als einem Stoß. Robbio schreibt weiter:

Per venire a capo della leggerezza di polso conviene avvezzarsi a posar l'arco sopra la corda con quella piacevolezza, con cui l'ape si posa sui fiori. Il primo appoggio ha da essere un bacio, e non una percossa.<sup>200</sup>

Es folgen technische Ratschläge in Form von Übungen mit Triolen in allen Dur- und Moll-Tonarten und die Wichtigkeit der Temposteigerung.

Die Anweisungen für die Hand auf dem Griffbrett werden eingeleitet durch die Beschreibung der Finger, welche wie Hämmer auf einen Amboss fallen müssten. Der Druck solle kräftig und gleichmäßig sein. Das hat zur Folge, dass man von den vier Fingern, mit denen man den Ton erzeugt, mit den schwächeren Fingern mehr üben müsse. Er bezeichnet den ersten und letzten Finger als schwächer und empfiehlt tägliche Trillerübungen, welche man mit langsamen Auf- und Abstrichen üben könne und so gleichzeitig beide Hände trainiere – wobei man mit den schwächeren Fingern jeweils die doppelte Anzahl an Übungen machen solle, um diese zu stärken. Die andere sehr wichtige Übung, die er empfiehlt, ist die Intonation, und zwar mit folgenden drei Schritten:

Prendasi una suonata non però troppo difficile, e suonandola primieramente nel tuono, nel quale è scritta, si suoni dipoi una mezza voce più alta o più bassa. Per esempio se la composizione è in Elafa si suoni prima comme ella sta, poi si ripigli tosto in Elami a quattro diesi, oppure se la suonata è in Dlasolre a due diesi; dopo averla eseguita nel tuono suo proprio si ripeta in Dlasolre a cinque bimolli.

Vantaggiosima è pure l'usanza di trasportare le note or dall'ottava alta alla bassa, or dalla bassa all'alta: ovvero suonandole come stanno scritte far su la seconda corda ciò che è della terza.

Ponghiam per ultimo la norma, che in una dotta sua lettera prescriveva il gran Giuseppe Tartini. Prendasi (dic'egli) una parte di violino primo o secondo non obbligata però a soli. Si metta la mano a mezzo manico, cioè col primo dito in Gsolreut sul cantino e suonisi tutto quel pezzo di musica senza smover mai la mano da tale smanicatura, se non quando si dee toccare Alamire sulla quarta o Dlasolre sul cantino.

<sup>198</sup> Tartini 1752–56, 132 und 133. „Ihre vornehmste Übung muss den Gebrauch des Bogens betreffen: Sie müssen darüber unumschränkter Meister werden sowohl in Passagien als im Cantabile. Das Aufsetzen des Bogens auf die Saite ist das erste. Es muss mit solcher Leichtigkeit geschehen, dass der erste Anfang des Tons, welcher herausgezogen wird, mehr einem Hauche auf die Saite, als einem Schlage ähnlich scheint. Nach diesem leichten Aufsatz des Bogens wird der Strich sogleich fortgesetzt, und nun können Sie den Ton verstärken, so viel Sie wollen; da nach dem leichten Aufsatz keine Gefahr mehr ist, dass der Ton kreischend oder kratzend werde. Diesen so leichten Bogenaufsatz sollten Sie im Auf- und Abstrich beherrschen.“

<sup>199</sup> „Leichtigkeit des Handgelenks, Anliegen des Bogens auf der Saite, Unbefangenheit und Folgsamkeit des Arms.“

<sup>200</sup> „Um zu dieser Leichtigkeit des Handgelenks zu gelangen, empfiehlt es sich, dass man sich daran gewöhne, den Bogen mit jener Gefälligkeit über die Saite zu führen, mit der sich die Biene auf Blüten senkt. Der erste Kontakt hat daher ein Kuss zu sein, und nicht ein Stoß.“

Ed occorrendo di toccar queste note tornisi poi tosto al mezzo manico di prima, e prosiegue la suonata senza mai stare nel luogho naturale.<sup>201</sup>

Alle Anweisungen sind sehr an der Praxis orientiert und bezwecken eine Beweglichkeit des Spielers durch alle Tonarten sowie eine Flexibilität in der linken Hand im Umgang mit allen Saiten und Lagen.

### II.1.3. Das dritte Kapitel: *Della esattezza del suono*

Im dritten Kapitel geht es um die *esattezza del suono*. Wichtig für die Genauigkeit des Klangs seien Intonation, genaues Tempo, genaue Noten und genaue Triller. Zum Überprüfen und Korrigieren der Intonation solle man immer wieder leere Saiten zum Vergleich benutzen. Für das Erlernen des genauen Tempos sei es von Vorteil, mit taksicheren Kollegen zusammen- und lieber zu langsam als zu schnell zu spielen. Die Genauigkeit der Noten hänge auch von der Fertigkeit im Bogenstrich, Legato und Staccato und deren reichhaltigen Variationen in der Artikulation ab. Auch hier verwendet Robbio Ausschnitte aus Tartinis *Lettera a Maddalena Lombardini*, ohne diese zu benennen. Bei Tartini lautet der Abschnitt über das Staccato:

Ella a poco alla volta deve suonarle, sempre più presto sin che arrivi a suonarle con quelle tal velocità, che la sia più possibile. Ma bisogna avvertire due cose: prima di suonarle con l'arco distaccato, cioè granite, e con un poco di vacuo tra note, e l'altra. [...] Seconda, di suonarle in punte di arco nel principio di questo studio, ma poi quando è padrona di farle bene in punta di arco, allora incominci a farle non più in punta, ma con quella parte d'arco, ch'è tra la punta, e il mezzo dell'arco; e quando sarà padrona anche di questo sito dell'arco allora le studj nello stesso modo dell'arco; e sopra tutto in questi studj si arricordi d'incominciar le fughe ora con l'arcata in giù, ora con l'arcata in sù; e si guardi dall'incominciare sempre per l'in giù.<sup>202</sup>

Robbio formuliert das wie folgt:

Esattezza in terzo luogo si cerca per distintamente pronunziare, e particolar le note, comunque le si debban suonare. Per ben intendere questo precetto, riduciamo le molte fogge, nelle quali variar si può l'

<sup>201</sup> „1. nehme man sich eine allerdings nicht zu schwierige Sonate vor, und wenn man sie zuerst in der Tonart spielt, in der sie komponiert ist, spiele man sie darauf einen Halbton höher oder niedriger. Zum Beispiel: wenn die Sonate in Elafa [Es-Dur] steht, spiele man sie zunächst, wie sie notiert ist, dann wiederhole man sie kurz darauf in Elami [E-Dur] mit vier Kreuzen; oder wenn die Sonate in Dlasolre [D-Dur] steht, mit zwei Kreuzen. Nachdem man sie in der Originaltonart gespielt hat, wiederhole man sie in Dlasolre [Des-Dur] mit fünf Bs.

2. Sehr vorteilhaft ist auch die Angewohnheit, die Noten bald von der Ober- in die Unteroktave, bald von der Unter- in die Oberoktave zu versetzen, d. h. indem man sie spielt, wie sie geschrieben stehen, auf der zweiten Saite auszuführen, was auf die E-Saite gehört, auf der dritten, was auf die zweite gehört, auf der vierten, was auf die dritte gehört.

3. Wir stellten als letztes die Regel auf, die der große Giuseppe Tartini in einem Brief vorgeschrieben hat. Man nehme sich (sagt er) eine erste oder zweite nicht obligate Violinstimme vor, die jedoch solistisch [a soli] sein muss. Man bringe die Hand auf halbe Griffbretthöhe, d. h. auf den ersten Finger in Gsolreut [auf G] auf der E-Saite und spiele das ganze Stück durch, ohne die Hand aus dieser Position zu bringen, außer, wenn man Alamire [auf A] auf der vierten oder Dlasolre [auf D] auf der E-Saite erreichen muss.

Und wenn man diese Noten greifen muss, gehe man alsbald zum halben Griffbrett wie eben beschrieben zurück, und fahre dann mit der Sonate fort, ohne dabei in der natürlichen Lage zu verweilen.“

<sup>202</sup> „Sie müssen sie zuerst langsam, dann immer geschwinder spielen, bis Sie dieselben in der möglichsten Geschwindigkeit herausbringen. Ich muss sie noch auf Zweierlei aufmerksam machen; erstens: dass Sie sie mit einem kurzen Bogenstriche, das ist: abgestoßen, und mit einem kleinen Absatze zwischen jeder Note spielen. [Es folgt ein Notenbeispiel mit Sechzehntel- und dann eines für die Ausführung mit 32tel-Pausen ...] Zweitens: dass Sie sie, im Anfange, mit der Spitze des Bogens spielen; hernach aber, wenn es Ihnen damit gelingt, mit der Gegend des Bogens zwischen der Spitze und der Mitte desselben; und endlich, wenn auch dieses gut vonstatten geht, mit der Mitte des Bogens selbst. Vergessen Sie dabei nicht, dass Sie diese Fugen nicht immer mit dem Herunterstriche, sondern bald mit dem Herunter- bald mit dem Heraufstriche anfangen müssen.“

arcata, ai due momenti più generali *legato e staccato*, Suonar *legato* non è altro, se non se in un solo trar d' arco passar varie note. Suonare *staccato* egli è, quando a ciascuna nota, che si fa, si dà un colpo d' arco distinto, andando a vicenda su e giù. Ora l' esattezza del suono consiste nel far le note legate con somma chiarezza e continua unione, e le note staccate con somma chiarezza, e con un po' d' interompimento frammezzo l' una e l' altra. Suppongasi scritta una serie di semicrome staccate. Per suonarle granite e con precisione, bisogna far sentire solamente mezzo il valor della nota, e l' altra metà del valore passarla in silenzio.<sup>203</sup>

Robbio fährt dann fort, dass auch beim Instrumentalspiel, wie beim Gesang, das Studium der Triller ganz ausschlaggebend für eine gute Technik sei. Wiederum hält er sich ganz an die Formulierungen Tartinis, der schreibt:

Io da lei lo voglio tardo, mediocre, e presto, cioè battuto adagio, mediocrementemente, e prestamente; e in pratica si ha vero bisogno di questi trilli differenti, non essendo vero, che lo stesso trillo, che serve per un grave, debba esser lo stesso trillo, che serve per un allegro.<sup>204</sup>

Bei Robbio lautet die Passage wie folgt:

Il trillo debbe avere un grazioso e continuo ondeggiamento; troppa velocità l' intorbida, troppa lentezza il disadorna. Debbe sapersi far lungo, mezzano, breve secondo l' occorrenza; ed altresì più o men veloce giusta la maggiore o minor prestezza del movimento, in cui si suona.<sup>205</sup>

Robbio vergleicht das Ideal des guten Trillers nicht mit einem Instrumentalisten, sondern lässt einen berühmten Sänger und Lehrer der Zeit, Antonio Maria Bernacchi,<sup>206</sup> sprechen und ebnet so den Weg für das nächste Kapitel, in dem er den engen Bezug zwischen Instrumentalisten, Sängern und Text am deutlichsten zeigt:

Chi non sa trillare, dicea il maestro di tutti musici Bernacchi, non sa cantare. Né menvero si è il dire, che chi non sa trillare non sa suonare.<sup>207</sup>

#### II.1.4. Das vierte Kapitel: *Della verità del suono*

Das vierte Kapitel des Briefes, *Della verità del suono*, ist der für diese Arbeit wichtigste Teil; hier geht es um die Wechselwirkung zwischen Gesang und Instrumentalmusik und um die Einstudierung letzterer mit Hilfe der Vokalmusik beziehungsweise von Text.

<sup>203</sup> „Drittens sucht man Genauigkeit, um die Noten genau vorzutragen und zu trennen, wie auch immer man sie spielen muss. Um diese Vorschrift gut zu verstehen, reduzieren wir die verschiedenen Arten, auf die man den Bogenstrich variieren kann, auf die beiden allgemeinsten Techniken *Legato* und *Staccato*. *Legato* zu spielen ist nichts Anderes, als auf einen Bogenstrich mehrere Noten zu spielen. *Staccato* spielen bedeutet, jede einzelne Note mit einem abgesetzten Strich zu spielen, also abwechselnder Ab- und Aufstrich. Die Präzision des Tones besteht nun darin, gebundene Noten mit höchster Klarheit und fortlaufender Bindung zu spielen, die *Staccato*-Noten mit höchster Klarheit und mit einer ganz kleinen Unterbrechung zwischen ihnen. Nehmen wir an, es stünde eine Folge von *Staccato*-Sechzehnteln geschrieben. Um sie körnig und mit Präzision zu spielen, darf man nur die Hälfte ihres Wertes hören lassen und muss die andere Hälfte pausieren.“

<sup>204</sup> Nach Tartini 1752–56: „Ich verlange es von Ihnen langsam, mässig geschwind und ganz geschwind. In der Ausführung sind diese verschiedenen Triller nothwendig; denn es ist nicht an dem, dass eben der Trillo, der zu einem geschwinden Satze gut ist; auch zu einem langsamen dienen könne.“

<sup>205</sup> „Der Triller muss eine anmutige und durchgehende Wellenbewegung haben; zu hohe Geschwindigkeit trübt ihn, übermäßige Langsamkeit verunziert ihn. Man muss ihn lang, mittel oder kurz, je nach Einzelfall, machen können; und ebenso mehr oder weniger schnell, je nach der höheren oder niedrigeren Geschwindigkeit des Tempos, in dem man spielt.“

<sup>206</sup> Antonio Maria Bernacchi (1685 in Bologna – 1765 ebenda), war ein berühmter Kastrat, Schüler Pistocchis und Giovanni Antonio Ricieris.

<sup>207</sup> „Wer nicht trillern kann, sagte der Meister aller Sänger, Bernacchi, kann auch nicht singen. Es ist auch nicht weniger wahr, wenn man sagt, dass wer nicht trillern kann, auch nicht spielen kann.“

Robbio verlangt, dass jede Komposition in dem ihr gemäßen Tempo ausgeführt werden müsse:

Laonde si vuole por mente a discernere il Grave dall'Adagio, l'Andante dal Grazioso, il Maestoso dall'Allegro, il Presto dal Prestissimo, che tutti son tempi differenti a chi dritto gli estima.<sup>208</sup>

Allerdings gibt er uns keine weiteren Hinweise, wie schnell oder langsam Stücke unter diesen Satzbezeichnungen zu spielen seien.

Die Wahrheit des Klangs bestehe, wie er sagt, zu gleichen Teilen im Beachten und im Bewahren der unterschiedlichen Merkmale des Notentextes. Man müsse zwischen der englischen, französischen, deutschen und italienischen Art zu unterscheiden wissen. Er führt hier also die wichtigsten Nationalschulen der Zeit auf. Zudem charakterisiert er die Besonderheiten der vier verschiedenen Schulen Italiens mit je einem Attribut:

Chi non dicerne la gaiezza elegante dello stil veneziano dalla erudita gravità nello stil bolognese? Chi non distingue la briosa leggiadria degli scrittori milanesi dall'esprimente facondia de' maestri napoletani?<sup>209</sup>

Gemäß Robbio ist jede gut komponierte Sonate ein richtiges, aus Sätzen und Perioden zusammengesetztes Gespräch, wo in ordentlicher Abfolge *Cantabile* und *Suonabile* einander abwechseln. Mit diesem Hinweis auf den Gesprächscharakter jeder gut komponierten Sonate verweist er auf die Rhetorik, die eine jahrhundertelange Tradition in der Musik hat (Kap. I.1. und I.2.).

Robbio beschreibt im Folgenden, welche Charaktere *Cantabile* und *Suonabile* in diesem geforderten Gespräch erfüllen können:

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.<sup>210</sup>

Wie schon in Kapitel I betont, äußert sich auch Robbio hier eingehend zu *Cantabile* und *Suonabile*. 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 mehr Ausdruck vortragen, im Gegensatz zum abwechslungsreicheren, mit improvisierten Extras und fantastischeren *Suonabile*, bei dem der Spieler alle seine virtuoson Fähigkeiten zeigen könne. Robbio deutet schon an, wie wir im Kap. I.2. gesehen haben, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts das *Cantabile* schlichter wird.

<sup>208</sup> „das Grave vom Adagio, das Andante vom Grazioso, das Maestoso vom Allegro und das Presto vom Prestissimo unterscheidet, welche alle für den, der sie richtig einschätzt, verschiedene Tempoangaben sind.“

<sup>209</sup> „Wer vermag nicht die elegante Heiterkeit des venezianischen Stils von der gelehrten Schwere im Bologneser Stil unterscheiden? Wer unterscheidet nicht die spritzige Anmut der Mailänder Komponisten von der ausdrucksvollen Beredsamkeit der napolitanischen Meister?“

<sup>210</sup> „Man muss außerdem darauf hinweisen, dass jede gut komponierte Sonate ein richtiges 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.“

Unabhängig von *cantabile* oder *suonabile* bilde jedoch etwas anderes die Basis eines guten Vortrags – und hier liegt der Kern seiner Ausführungen: Das Grundlegende und gleichzeitig Schwierigste jeder musikalischen Aufführung sei nämlich die *Wahrheit des Tones*; 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 ricompona gli affetti, che mi attrista, mi rasserena, m'accende, m'intenerisce, mi accheta.<sup>211</sup>

Man müsse so spielen lernen, dass ein bewegender Klang zum Herzen spreche, alle Affekte erwecke und den Hörer erweichen und verstummen lasse. Dies erinnert stark an viele Aussagen aus dem 18. Jahrhundert über die Herzensverbindung des *Cantabile* (siehe Kap. I.2.). Er nimmt hier wiederum Bezug auf den Kernpunkt der Rhetorik und zeigt den eigentlichen Sinn und Zweck des Musizierens, den Bruce Haynes treffend formuliert:

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.<sup>212</sup>

Damit der Instrumentalmusiker diese Gefühle dem Hörer unmittelbar vermitteln kann, schlägt Robbio vor, die Kompositionen mit Text zu unterlegen, und er gibt sehr klare Anweisungen, wie dabei vorzugehen sei:

Debbesi pertanto usare ogni cura per acquistare un sì bel pregio; ed *assaisissimo* gioveranno a tal uopo gli avvisi seguenti:

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; dar poscia di piglio allo stromento, e con esso ripetere quella stessa espressione, che si è usata cantando.<sup>213</sup>

Der erste Ratschlag mag uns noch einigermaßen vertraut anmuten. Den besten Sängern der Zeit zuzuhören empfehlen viele Komponisten und Musiker der Zeit.<sup>214</sup> Robbio geht aber in Bezug auf die Einstudierung von Instrumentalmusik noch einen Schritt weiter. Er empfiehlt beim zweiten Punkt, zunächst einen Text eines Bühnenstücks zu suchen, dem Stück dann die

<sup>211</sup> „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 verstummen lässt.“

<sup>212</sup> Haynes 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.“

<sup>213</sup> „Folgende Hinweise werden in dieser Hinsicht sehr viel nützen:

1. höre man 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 Ausdruck, die uns betört und bewegt hat, nachzuahmen;

2. wenn es sich um Instrumentalkompositionen handelt, nehme man eine Canzonette [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.“

<sup>214</sup> Bach 1753, 1. Teil, 121f. 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 denken, und man wird wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den Vortrag desselben zu treffen.“

Worte zu unterlegen, es mit dem Affekt des Textes zu singen und es erst danach zu spielen, und zwar mit allem Ausdruck, welchen man auch beim Singen benützt. Interessant ist es, dass er nach der Textunterlegung die Forderung stellt, vor dem Spielen zunächst die Komposition mit dem unterlegten Text zu singen. Dabei ist wichtig zu wissen, dass im 18. Jahrhundert Instrumentalisten am Hof häufig gleichzeitig als Sänger angestellt waren und somit dieser Aufforderung ohne weiteres nachkommen konnten.<sup>215</sup> Auch hier werden wir, wie wir im Kap. III.3.2. sehen werden, stark an Tartini und seine textunterlegten Sonaten und Konzertsätze erinnert. Hat Robbio nur festgehalten, was Tartini in seinem Unterricht gelehrt hat?

Robbio betont, dass diese Übungen des Textunterlegens und Singens tausend Unterrichtsstunden ersetzen können. Aber natürlich komme es immer auch auf den Schüler an, ob dieser sich berühren lasse und fähig sei, alle Fantasie aufzubringen, die für diese Art der Einstudierung notwendig ist. Hier 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.<sup>216</sup>

Dieses Zitat ist von der Musikästhetik durch alle Jahrhunderte viel in Anspruch genommen worden, um die Überzeugung zu rechtfertigen, dass Musik in erster Linie Empfindungs-ausdruck sei.<sup>217</sup> Bereits 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 Luft zu machen.<sup>218</sup>

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

Was noch neuntens und zuletzt erfordert werden mögte, ihr 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.<sup>219</sup>

Robbio benützt das Horaz-Zitat auch als Beleg dafür, dass die Natur die Meisterin in der Schule über die Wahrheit des Klanges sei. Damit meint er die natürliche Empfindungsbegabung, die ein Mensch von Geburt an mitbringt. Sie müsse die Fähigkeit geben, 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

<sup>215</sup> Noack 1967, 239. Darin berichtet Noack, dass beispielsweise an der Darmstädter Hofkapelle viele Musiker als Sänger und Instrumentalisten angestellt waren, „er trat als Sekretär, Tenor und Violinist in Erscheinung“; Parrot 2003, 13f. beschreibt dies vom Thomanerchor: „Schließlich: am überraschendsten ist vielleicht, daß bei der konzertierenden Musik die meisten der fähigsten Schüler nicht als Sänger mitwirkten, sondern als Instrumentalisten (Streicher). [...] Ebenso wie Instrumentalisten häufig mehr als nur ein Instrument beherrschten waren die Sänger (sogar die Schüler) oft imstande, als Instrumentalisten mitzuspielen.“

<sup>216</sup> Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica* 102f.: „Wenn du willst, dass ich weine, musst du erst dich selbst in schmerzvolle Stimmung versetzen.“

<sup>217</sup> Dazu und zum Folgenden vgl. Dahlhaus 1972 und Stenzel 1974; dort finden sich auch die Belege zu den hier genannten Autoren.

<sup>218</sup> Mattheson 1739, § 52, 107.

<sup>219</sup> Mattheson 1739, § 64, 108.

hervorbringen, wenn die Natur nicht vorausgehe und sie unterstütze. Diese Gegenüberstellung von Kunst und Natur ist wiederum ganz tartinianisch,<sup>220</sup> er meinte, dass ein Schüler von Natur aus zu solch vielfältigem Ausdruck fähig sein müsse. Bereits Carl Philipp Emanuel Bach, der 1753 fordert, „man solle aus der Seele spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel,<sup>221</sup> 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 Affecten 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 ebenfalls bei heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten 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.<sup>222</sup>

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 man 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 Involviertsein:

After dinner, [...] I prevailed upon him to sit down again to a clavichord, and he played, with little intermission, till near eleven o'clock at night. During this time, he grew so animated and possessed, that he not only played, but looked like one inspired. His eyes were fixed, his under lip fell, and drops of effervescence distilled from his countenance. He said, if he were to be set to work frequently, in this manner, he should grow young again.<sup>223</sup>

Auch weitere Quellen berichten Ähnliches über andere Musiker. Beispielsweise schreibt 1776 Hawkins eindrücklich über das unmittelbare Berührtsein von Corellis Spiel:

It was usual for his countenance to be distorted, his eyes to become as red as fire, and his eyeballs to roll as if in an agony.<sup>224</sup>

In gleicher Weise spricht Quantz von diesem inneren Berührtsein und fordert, dass der Anfänger dies lernen müsse:

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.<sup>225</sup>

<sup>220</sup> Canale Degrassi 1992, 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.

<sup>221</sup> Bach 1753, § 7, 119.

<sup>222</sup> Bach 1753, § 13, 122.

<sup>223</sup> „Nach dem Abendessen, [...] konnte ich mich bei ihm dahingehend durchsetzen, sich wieder ans Clavichord zu setzen und er spielte bis kurz vor elf Uhr, fast ohne Unterbrechung. Während dieser Zeit wurde er so angeregt und besessen, dass er nicht nur spielte, sondern wie ein Inspirierter aussah. Sein Blick wurde starr, seine Unterlippe hing hinab und Tropfen seiner Entrücktheit erschienen auf seinem Antlitz. Er sagte, wenn er öfter solcherart zum Arbeiten gebracht würde, würde er wieder jung werden.“

<sup>224</sup> Hawkins 1776, Bd. 2, 675. „Sein üblicher Gesichtsausdruck war dann gestört, seine Augen wurden rot wie Feuer und er rollte mit den Augäpfeln so, als ob er große Pein erlitt.“

<sup>225</sup> Quantz 1752, X., § 22, 98f.

Die erwähnten Belege zeigen, dass Robbios Auffassung von der inneren Anteilnahme des Musikers von vielen Zeitgenossen geteilt wurde.<sup>226</sup>

Für unseren Zusammenhang besonders wichtig ist, dass Robbio Gesang und Text eine so prominente Rolle beim Einstudieren von Instrumentalmusik zuweist. Heute ist es eher die Ausnahme, dass Instrumentalisten auch singen können, obwohl es historisch gesehen eine Selbstverständlichkeit sein sollte. Für die Aufführungspraxis von italienischer Musik könnte diese Art der Nachahmung und Nachempfindung ausschlaggebend 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 außerordentlich 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 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 sein, diese Erfahrungsebene wieder in einer historisch fundierten Art und Weise zum Leben zu bringen (Kap. IV).

### II.1.5. Das fünfte Kapitel: *Degli abbellimenti del suono*

Das fünfte und letzte Kapitel nennt Conte di Robbio: *Degli abbellimenti del suono*. Er beginnt seine Ausführungen über die Verzierungen, indem er beschreibt, dass es einen unnützen und unentschiedenen Streit unter den Musikern gebe, ob man dem, was man singe und spiele, Verzierungen hinzufügen solle oder nicht. Und wie Quantz bringt auch er hier das Alter der Musiker zur Sprache, dass nämlich die Jungen voller Bedürfnis nach Unabhängigkeit seien und deshalb gerne viel hinzufügten. Die Jungen hielten es für Sklaverei, nur das zu spielen, was notiert ist, und machten sich lustig über die Alten, welche sich getreu an das Notierte hielten. Im Übrigen meint Robbio, dass es darauf ankomme, welche Art von Musik man spiele. Im Orchester sei es verboten und unziemlich, Schnörkel und Veränderungen anzubringen.

Proibito e sconvernevole è il far ghiribizzi e cangiamenti, quando si suona in orchestra; atteso che se ciascun sinfonista volesse a suo capriccio rimutare e capovolgere la parte sua, risulterebbe da tante straniezze un guazzabuglio deforme incoerente discordo.<sup>227</sup>

Verboten und unpassend seien Verzierungen auch, wenn man eine Begleitstimme spiele, denn wer begleite, sei Diener und müsse dem Herrn unterstehen. Auch ein Solist müsse Verzierungen unterlassen, falls seine Begleitung ganz zerstückelt und unruhig sei, so dass die hinzugefügten Einfälle bloß die Harmonie verschandeln und die Reinheit des Gesanges beeinträchtigen würden. Bei einer einfachen Begleitung eines Konzerts oder einer Solosonate sei es aber durchaus angebracht und rechtens, Verzierungen anzubringen. Schließlich folgten die Ornamente gewissen Regeln, und man müsse aufpassen, nicht zu überladene oder falsche Manieren zu wählen.

<sup>226</sup> Diderot hingegen vertrat die Meinung, dass man als Künstler nicht selbst ergriffen sein dürfe, um andere zu berühren.

<sup>227</sup> „Verboten und ungeziemend ist es, Schnörkel und Veränderungen zu machen, wenn man im Orchester spielt; denn wenn jeder Orchestermusiker nach seiner Laune seinen Part abändern und verdrehen wollte, entstünde aus so vielen Merkwürdigkeiten ein unförmiges, unzusammenhängendes und unharmonisches Durcheinander.“

Robbio unterscheidet leider nicht explizit zwischen den willkürlichen und wesentlichen Manieren, aber die Art und Weise, wie er über Ornamente spricht, wenn er vor überladenen Verzierungen und allzu blühender Fantasie warnt, zeigen deutlich, dass hier überwiegend von willkürlichen Manieren die Rede sein muss. Er beschreibt in den folgenden Abschnitten vier Regeln, welche man beim Verzieren anwenden solle, nämlich „Sobrietà“, „opportunità“, „leggiadria“, „pulizia“.<sup>228</sup>

Über jede dieser Regeln für die Kunst des Verzierens schreibt er einen ausführlichen Abschnitt. Seine erste Regel, „Sobrietà“, die Nüchternheit, bezieht er auf zu wild durcheinandergeworfene Ornamente und warnt davor, die *Adagi* nicht von vorne bis hinten damit zu quälen, wie er sagt. Man müsse eine Verschwendung der Ornamente vermeiden, da wie in der Malerei, so auch in der Musik nicht alles Aufruhr, Unordnung und Krawall sein dürfe, sondern man wolle auch an geeigneten Orten Seufzer, Schweigen und Ruhepausen einstreuen und versuchen, eine Meisterschaft der Kontraste, der Abwechslung, der Überraschung zu Gehör zu bringen. Musik dürfe nicht Lärm werden, oder Spielen ohne Geschmack, oder Musik ohne Melodie.

Mancano di sobrietà coloro, i quali gittano a rotto nembo i fiori e i fregi, tormentano da capo a piè gli Adagi, ed ogni cosa infrascan di lisci, di ghiribizzi, de mattezze, divincolandosi, e contorcendosi a guisa d'uom che affoga nell'acque, e facendo per dar noia altrui il doppio della fatica bastevole a dilettere e commovere gli ascoltanti.<sup>229</sup>

Unter der zweiten Regel, der *opportunità*, der *Zweckmäßigkeit* versteht er, dass man lernen müsse, die Ornamente am richtigen Ort anzubringen und nicht die Einfachheit und die Reinheit mit überbordenden Manieren zerstören dürfe; zudem müsse man wissen, wo es welche Art von Ornamenten vertrage. Leider gibt er auch hier keine konkreten Beispiele. Er warnt davor, den Anfang einer Sonate sofort reich auszuschnücken und zu großzügig mit Ornamenten umzugehen, denn die Einfachheit am Anfang sei nötig, um das Motiv oder den Gedanken der Sonate ganz zu erfassen. Er lobt Gaetano Pugnani, welcher diese Mäßigkeit in besonderem Maße beherrsche. Er vergleicht ihn mit Homer, der die Gabe habe, allmählich Feuer zu fangen und Feuer zu versprühen, und behutsam anfangen, ohne zu große Versprechungen zu machen, welche er dann nicht halten könne. Das sei die *Zweckmässigkeit*, und er zitiert in diesem Zusammenhang wieder Horaz, dem das ebenso wichtig war:

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.<sup>230</sup>

Verzierungen sollten also nicht zur Verdunkelung der Musik beitragen, sondern mehr Glanz und Licht in eine Komposition bringen.

Weiter schreibt er auch, dass es nicht die Aufmerksamkeit und Neugier des Zuhörers fördere, wenn man eine Sonate von Anfang an voll ausschmücke und sich nichts mehr entwickeln könne. Am Anfang brauche es Einfachheit, damit man das Motiv bzw. den Gedanken der Sonate erfassen könne. Es reiche nicht, zu wissen, wann und wo Verzierungen anzubringen seien, sondern man müsse auch wissen, welches die richtigen seien. Es sei ein grober Fehler,

<sup>228</sup> „Nüchternheit, Zweckmäßigkeit, Anmut und Sauberkeit.“

<sup>229</sup> „Diejenigen lassen es an Nüchternheit mangeln, die Ornamente und Verzierungen wild durcheinanderwerfen, die Adagi von vorne bis hinten quälen und alles mit Schminke, Grillen und Verrücktheiten beladen, wobei sie sich wie Ertrinkende winden und krümmen und um andere zu belästigen, das Doppelte der Mühe aufwenden, die ausreichen würde, um die Zuhörer zu erfreuen und zu bewegen.“

<sup>230</sup> Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica*, 143: „Nicht Rauch aus dem Blitz, sondern aus dem Rauch Licht zu geben.“

Verzierungen einzustreuen und in einem *Adagio* Fantasien einzufügen, die in ein *Vivace* oder *Grazioso* gehörten.

Im Abschnitt über die *Anmut*, „*la leggiadria*“, bemerkt er, dass man die Verzierungen sparsam und gut platzieren müsse und es wichtig sei, dass sie heiter seien und durch sie überall Wert und Anmut hinzukommen sollte, wo sie angebracht werden. Sie dürfen nicht zur Dutzendware werden, da sie sonst kein Schmuck und keine Schönheit mehr seien, sondern eine Deformität und ein Mangel.

Im letzten Abschnitt über die *Sauberkeit*, „*la pulizia*“, betont er, wie wichtig es sei, dass jede Verzierung ganz präzise und sauber sei und er empfiehlt, lieber keine als eine unsaubere oder unklare Verzierung zu machen:

Ciò finalmente, che più si dee avvertire si è che quanto aggiungesi per ornamento, sia colle dita e coll'arco eseguito con esattezza irreprensibile; poichè non essendo mestieri che tu il faccia, meglio è tralasciando gli arbitrari ornamenti meritar lode d'uom guardingo e modesto, che pazzamente saccheggiandoli unire alla temerità d'intraprendere l'incapacità di riuscire.<sup>231</sup>

Am Ende seiner Ausführungen betont Robbio, dass es noch vieles anzufügen gäbe, aber es erscheine ihm nicht nötig und es käme ihm zu schulmeisterlich vor. Und da er mit Seneca seine Ausführungen begonnen hatte, schließt er auch mit ihm seine Anweisungen:

Plus prodesse si pauca praecepta teneas, sed illa in promptu tibi et in usu sint, quam si multa quidem didiceris, sed illa non habeas ad manum.<sup>232</sup>

Dieses Zitat wurde von Gebildeten immer wieder gerne gebraucht, um zu betonen, dass es besser sei, nur wenig, aber Einprägsames zu vermitteln.

---

<sup>231</sup> „Worauf wir schließlich am meisten hinweisen müssen, ist, wie viel man als Ornament mit unfehlbarer Präzision ausführt, sowohl mit den Fingern als mit dem Bogen. Denn da es nicht gefordert ist, dass du es machst, ist es besser, sich das Lob eines umsichtigen und bescheidenen Mannes zu verdienen, wenn man die Aufserate-Wohl-Verzierungen fortlässt, als der Unternehmungslust noch die Unfähigkeit hinzuzufügen, wenn man sie wie verrückt ausschüttet.“

<sup>232</sup> Lucius Annaeus Seneca, De beneficiis 7, 1, 3: „Es nützt mehr, wenn du wenige Vorschriften behältst, aber diese dir sofort und gewohnheitsmäßig zu Gebote stehen, als wenn du freilich viele lernst, aber sie nicht zur Hand hast.“