Universiteit
Leiden
The Netherlands

Vokales Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Genewein, C.

Citation
Genewein, C. (2014, June 11). *Vokales Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/26920

Version:	Corrected Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/26920

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

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

IV. Die heutige Anwendung der vokalen Praxis im Instrumentalunterricht an Hochschulen

In den vorangehenden Kapiteln wurde dargelegt, wie Musiker jahrhundertelang Gesang und Text als Vorbild und Hilfsmittel bei der Einstudierung von Instrumentalmusik einsetzten. In der professionellen Ausbildung von Musikern hat diese Praxis aber selbst in den historisch orientierten Hochschulen bisher kaum Einzug gehalten; man begegnet ihr allenfalls an Musikschulen im Instrumentalunterricht für Kinder. Deshalb hat es mich im Rahmen dieser Arbeit gereizt, herauszufinden, ob sich die geschilderten historischen Verfahrensweisen noch heute im professionellen Instrumentalunterricht mit Erfolg anwenden lassen. Die folgenden Kapitel geben Einblick in die Art eines solchen Unterrichts und berichten von den Erfahrungen – meinen eigenen und denen meiner Studierenden – mit Gesangsübungen, dem Einstudieren von Rezitativen auf Instrumenten, mit Adaptionen aus der Vokalmusik für Kammermusikformationen und mit dem Textunterlegen von Instrumentalmusik. Der Weg, um gute Textunterlegungen vorzunehmen, ist lange, und man muss immer wieder Varianten prüfen und viele Entscheidungen treffen. Ein wichtiges Resultat sei vorweggenommen: Die Methode wirkte sich durchwegs positiv auf das Spiel und die Interpretationen aus.

IV.1. *Solfeggi*

Neben *Solfeggi* für Flöte (etwa von Johann Joachim Quantz, Braun (I.), Niccolò Dôthel u. a.) haben meine Studierenden auch *Solfeggi* für Gesang einstudiert, insbesondere diejenigen von Nicola Porpora, Johann Adolf Hasse und Girolamo Crescentini. Dazu erläutere ich im Unterricht die historischen Grundlagen, wie im Kapitel III.1. gezeigt.
Zum Einspielen werden lange Töne mit *Messa di Voce* geübt, eine der wichtigsten Grundübungen für Flexibilität der Klangfarben, Geschmeidigkeit der Lippen, Intonation, Dynamik und Atmung. Es folgen *Solfeggi* aus den Gesangschulen, die gemäß Porpora die Grundübung des täglichen Übens waren und den Sänger befähigten, auf jeder Note, sei sie kurz oder lang, ein *Messa di Voce* zu machen. Von seinen Gesangssolfeggi habe ich beispielsweise *Solfeggio 2, Largo* ausgewählt (Abb. IV_1).[549]
Die Studierenden haben hier Zeit, auf den punktierten Noten im langsamen Tempo zunächst das *Messa di Voce* in einen musikalischen Kontext zu stellen, der ihnen von den Tonübungen her vertraut ist. Dabei sollen sie sich vorstellen, dass sie Sänger sind und dieses Stück zunächst ohne Text „singen“ müssen. Wie fühlen sie sich? Inwiefern würden sie als Sänger von dieser Erfahrung profitieren, wie könnte die Vorstellung des Klangs sein? Wie könnte man dabei das *Cantabile* im Sinne des 18. Jahrhunderts (vgl. Kap. I.2.) herausarbeiten?
Empfinden sie es als Erleichterung, dass kein Text da ist, da man nicht entscheiden muss, wann welcher Affekt ausgedrückt werden sollte? Kann man endlich mit der Stimme allein genau das machen, was man möchte, weil keine Silben, Vokale und Konsonanten den reinen Gesang „verderben“? Oder fühlt man sich im Gegenteil als Sänger sozusagen „nackt“, wenn man keinen Text zu transportieren hat? Dann versuchen wir in Worte zu fassen, welcher Text und welcher Inhalt zu diesem *Solfeggio* passen könnte, um so einen Affekt herauszuarbeiten – oft sind die *Solfeggi* ja in einem einheitlichen Grundaffekt geschrieben. Das wirkt sich unmittelbar auf die Spielart aus.

[549] Studienedition nach Manuskript aus: Wichmann 1966, Anhang.
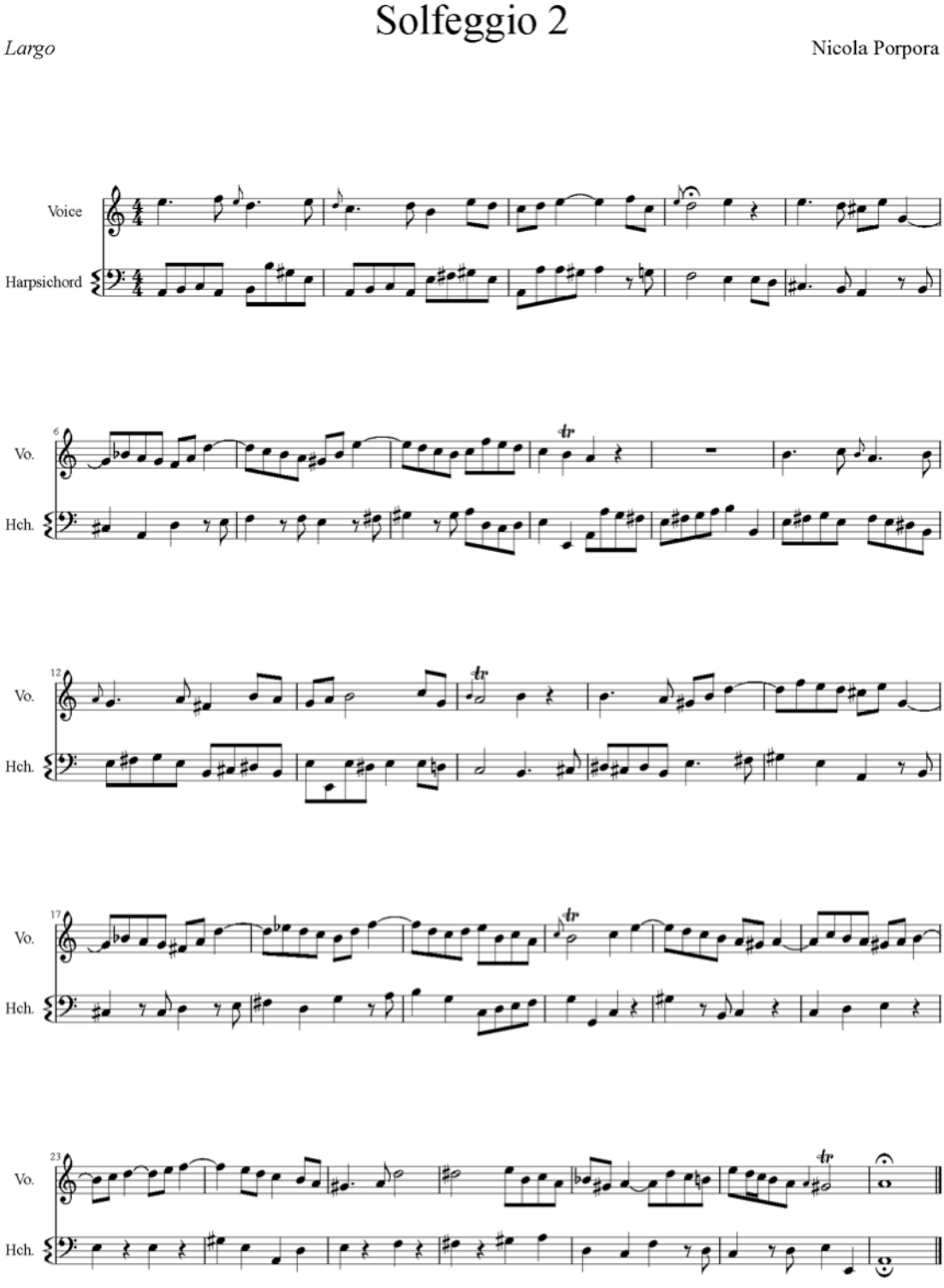
Abb. IV_1
Nicola Porpora aus: *24 Solfeggi*, *Solfeggio 2*, *Largo*

In einem weiteren Schritt erarbeiten wir Stellen, die sich für ein *Rubato* oder ein *Tempo Rubato* eignen, wie es unter anderem Francesco Geminiani oder Domenico Corri überliefert

haben. Die Einfachheit der Stücke verhindert, dass die Studierenden durch technische Schwierigkeiten abgelenkt sind; sie haben Zeit, das *Messa di Voce* mit einem imaginären Text zu üben sowie zu erlernen, wann Temposchwankungen angebracht sind. Einige *Solfeggi* von Hasse eignen sich zudem sehr gut, um Kontrolle über die Atmung zu erlangen, so etwa sein *3. Solfeggio*, ein Largo mit langen ganzen Noten (Abb. IV_2).[550]
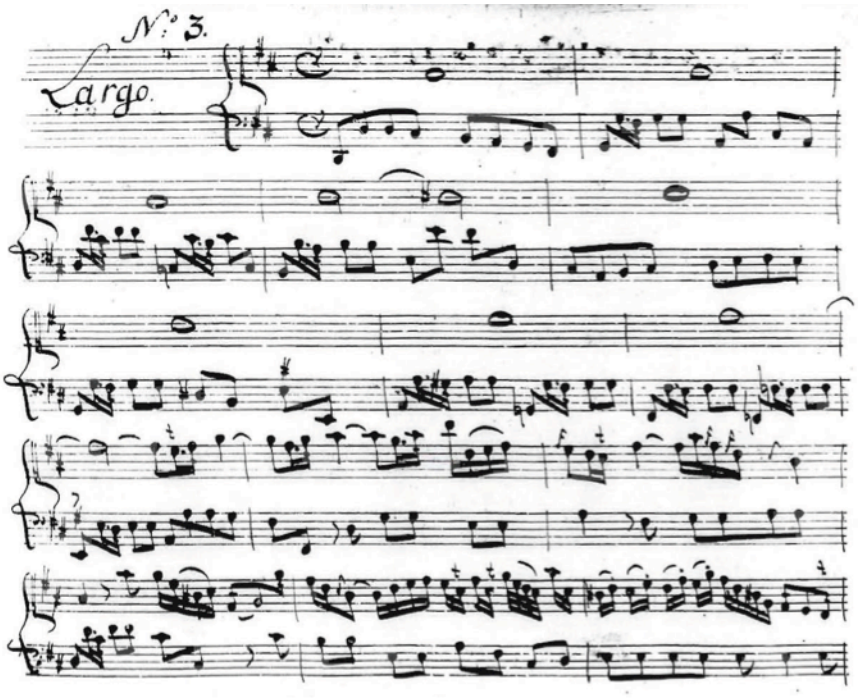
Abb. IV_2
Johann Adolf Hasse aus: *12 Solfeggi*, *Solfeggio 3*, *Largo*

Diese Kontrolle ist für heutige Studierende besonders wichtig, da sie für das Traversflötenspiel von dem jahrelang praktizierten Vibrato, das sie auf der Böhmflöte lernten, wieder wegkommen müssen. Das erreichen sie am besten mit einer gleichmäßigen Luftführung. Erst dann gehen wir zu den – auf der Flöte zu oktavierenden – *Solfeggi* von Girolamo Crescentini (Abb. IV_3) über, deren Einstudierung der Komponist für unsere modernen Augen durch diverse dynamische Zeichen erleichtert. Sie sind zwar in einem späteren Stil geschrieben, doch eignen sie sich sehr gut für das Erlernen der oben besprochenen Parameter.
Die virtuosen *Solfeggi* für Gesang sind in meinem Unterricht weniger wichtig, da sie mehr auf das *Suonabile* ausgerichtet sind, was auch in Instrumental-*Solfeggi* sehr gut geübt werden kann.

[550] Aus: Solfeggi / Del Sig[re] Hasse, „Ex.“ D-Hs, *M A/413*.
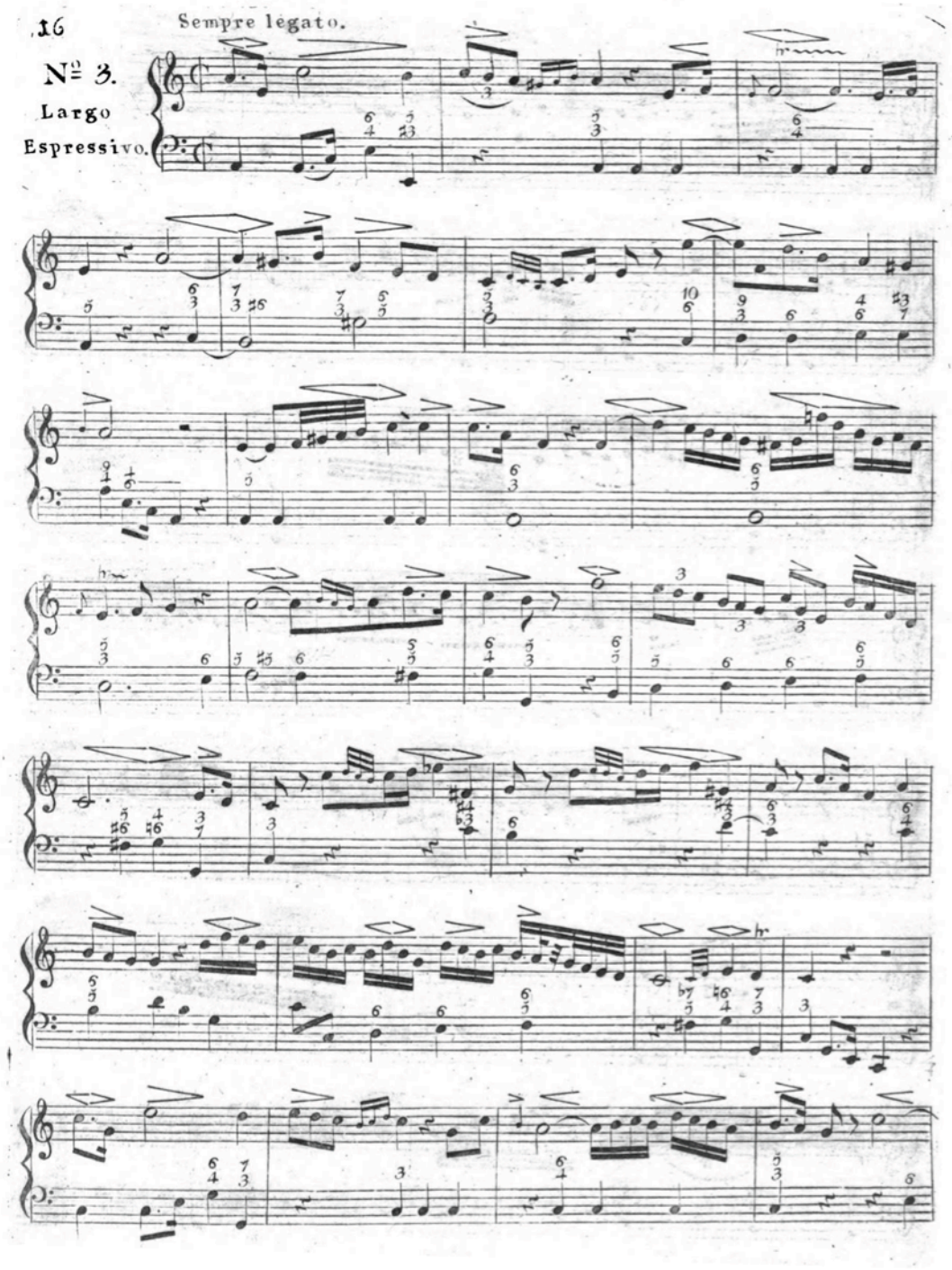
Abb. IV_3
aus Crescentini 1811a: *Recueil d'Exercices*, Mainz ca. 1800,
Solfeggio 3, *Largo Espressivo*

IV.2. Instrumentalrezitative

Anhand von zwei Beispielen soll erläutert werden, welcher Platz Instrumentalrezitativen[551] in meinem Unterricht zukommt und in welcher Beziehung sie zu Gesangsrezitativen stehen, denn sie liefern eine zusätzliche Facette, wie man mit Hilfe von Gesang und Textbezogenheit Instrumentalstücke interpretieren und einstudieren kann.[552] Rezitative nehmen in der Musik einen besonderen Platz zwischen Sprechen und Singen ein; zudem dienen sie meistens dazu, die Handlung zu erzählen oder auch zu erklären. Die große Anzahl an Regeln im Umgang mit dem Vokalrezitativ wurden in jüngerer Zeit vor allem von Luigi Ferdinando Tagliavini erforscht,[553] und zwar anhand von Quellen von Georg Philipp Telemann, Domenico Corri, Giambattista Mancini u. a.; damit gab er einen neuen Einblick in den Umgang mit dem Sprachduktus und die Anwendung der Appoggiaturen. Diese Grundlagen werden in meinen Klassenstunden mit den Studierenden erarbeitet. Bei Instrumentalrezitativen ist die Nähe zum Vokalen natürlich nicht zu übersehen. Aus theoretischer Sicht wurde das instrumentale Rezitativ umfassend von Stefan Drees[554] behandelt, dessen Publikation ich den Studierenden zur Lektüre und Studium sehr empfehle. In diesem Unterkapitel geht es ausschließlich um die pädagogische Anwendung.

Das erste Beispiel ist der erste Satz aus einer c-Moll-Sonate von Friedrich dem Großen, den er als Rezitativ bezeichnet und gestaltet hat (Abb. IV_4). Wir erkennen gleich, dass der Komponist in Takt 1, 2, 3, 4 und 6 die meisten Appoggiaturen, welche in einem Rezitativstil üblich sind, schon hinzugefügt hat. Auch in der typischen Abschlussformel in Takt 6 ist der Quartsprung bereits notiert.
Friedrich II. unterscheidet klar zwischen Rezitativ- und Arioso-Teilen. So sind die ersten sechs Takte Rezitativ, was auch an den halben und ganzen Noten im Bass zu erkennen ist. Dies gibt dem Spieler der Oberstimme Freiheit in der Gestaltung, als ob er einen Text hätte und dem Sprachduktus folgen würde. Im Unterricht kann man nun für diese sechs Takte einen Text erfinden oder bekannte Texte unterlegen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass das Stück in c-Moll steht, einer Tonart, die Friedrich II. offensichtlich sehr am Herzen lag, denken wir nur an das königliche Thema in Bachs Musikalischem Opfer. Sein Lehrer Quantz hatte ihr in seiner Tonartencharakteristik einen traurigen Affekt zugeordnet.[555] Vermutlich liegt diesem

[551] Mies 1968, 8. Mies knüpft den Begriff an die „Anknüpfung der Nachahmung eines vokalen Genres".
[552] Thöne 2006, 5. „Mies [Mies 1968, 10] anerkennt durchaus, dass die Bestimmung eines Instrumentalrezitativs der Schwierigkeit unterworfen ist, sie vom virtuosen und improvisatorischen Element wie in der Fantasie zu unterscheiden. Die ‚Verwirrung' entstehe einerseits durch Satz- oder Ausführungsbezeichnungen des Komponisten (‚quasi rezitativisch, ‚rhetorisch' oder auch die Stückbezeichnungen wie ‚Fantasie' und ‚Rezitativ') andererseits durch eine Konzentration der Analyse durch den Faktor Virtuosität."
[553] Tagliavini 1992 und Tagliavini 2010.
[554] Drees 2007.
[555] Quantz 1752, 138f., „Wegen der, gewissen Tonarten, sie mögen Dur oder Moll seyn, besonders eigenen Wirkungen, ist man nicht einig. Die Alten waren der Meynung, daß eine jede Tonart ihre besondere Eigenschaft, ihren besondern Ausdruck der Affecten hätte. Weil die Tonleitern ihrer Tonarten nicht alle gleich waren [...] so war diese Meynung hinlänglich gegründet. In den neuern Zeiten aber, da die Tonleitern aller großen, und die Tonleitern aller kleinen Tonarten einander ähnlich sind, ist die Frage, ob es sich mit den Eigenschaften der Tonarten noch so verhalte. Einige pflichten der Meynung der Alten noch bey: andere hingegen verwerfen dieselbe, und wollen behaupten, daß jede Leidenschaft in einer Tonart so gut als in der andern ausgedrücket werden könnte, wenn nur der Componist die Fähigkeit dazu besäße. Es ist wahr, man hat Exempel davon aufzuweisen; man hat Proben, daß mancher eine Leidenschaft, in einer Tonart, die eben nicht die bequemste dazu scheint, sehr gut ausgedrücket hat. Allein wer weis, ob dasselbe Stück nicht eine noch bessere Wirkung thun würde, wenn es in einer andern und zu der Sache bequemen Tonart gesetzet wäre? [...] Ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiedener Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführet werden können."

Satz ein Vokalrezitativ mit eben diesem Affekt zugrunde. Der erste Arioso-Teil umfasst Takt 6 zu Takt 11, was man anhand der Führung in der Bass-Stimme – den „gehenden" Achteln – erkennen kann. Die Bezeichnung *Arioso et Andante* deutet darauf hin, dass das Tempo hier stabiler ist als in den ersten sechs Takten. Zudem wird die Oberstimme melodiös geführt. Der Rezitativ-Abschnitt von Takt 11–20 ist wieder mit einigen Appoggiaturen, wie sie Sänger verwendeten, versehen (Takt 12, 13, 16). Allerdings könnten hier, entsprechend den Vokalrezitativregeln, noch einige Appoggiaturen eingefügt werden, wie man durch die hinzugefügten roten Vorschläge in den Takten 14, 15, 17, 18 und 19 (Abb. IV_4) sehen kann. Die Vorschläge notiert Friedrich der Große sowohl von „unten" (Takt 3) als auch von „oben" (beispielsweise Takt 1, 2, 4) entsprechend den Vorschlägen seines Lehrers Quantz.[556] Man könnte fast meinen, dass er in den ersten sechs Takten dieses Satzes zeigen will, was er im Rezitativ vom Flötisten erwartet, indem er diese Hinzufügungen ausschreibt; in den nachfolgenden Rezitativ-Teilen geht er dann aber davon aus, dass der Flötist diese Regeln entsprechend weiterführen wird – ein Verfahren, das man auch in den *Solfeggi* von Quantz vorfindet. In Takt 21 wird der Satz dann mit *Un poco Andante* überschrieben, was als Hinweis gesehen werden kann, dass das Tempo ab hier wieder stabiler geführt wird. Die letzten vier Takte sind wieder rezitativisch gesetzt, und auch hier müssen die Appoggiaturen in den Takten 26 und 27 vom Flötisten selbst hinzugefügt werden.

Quantz 1752, 138., „A moll, C moll, Dis dur, und F moll, drücken den traurigen Affect viel mehr aus, als andere Molltöne: weswegen sich denn auch die Componisten mehrentheils, zu dieser Absicht, gedachter Tonarten zu bedienen pflegen. Hingegen werden die übrigen Moll= und Durtöne, zu den gefälligen, singenden, und ariosen Stücken gebrauchet."

[556] Quantz 1752, 71ff.

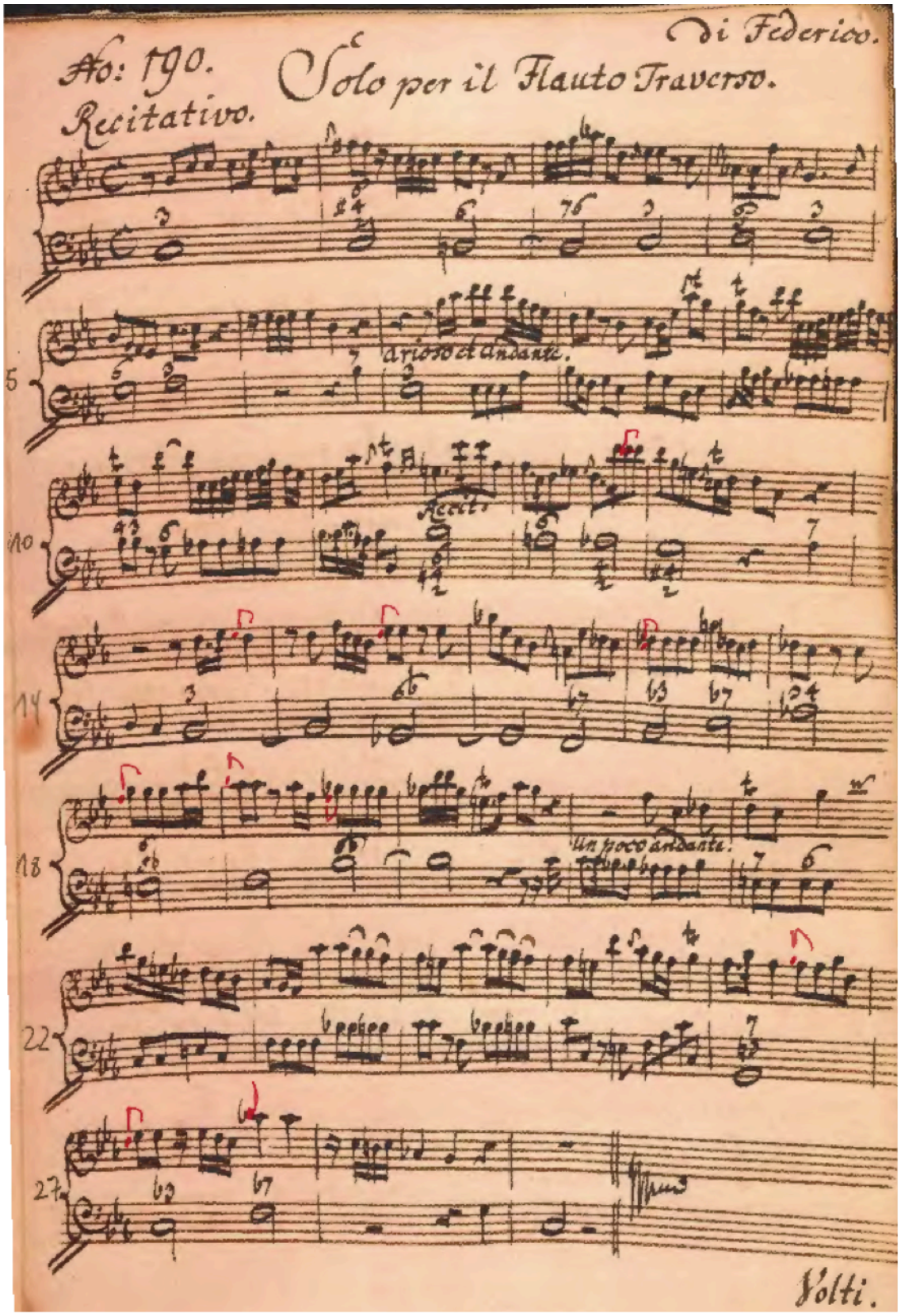

Abb. IV_4
Friedrich der Große (1712–1786): *Solo per il Flauto Traverso,* No. 190,
Recitativo in c-Moll, Manuskript o. O. und J.,
mit beigefügten Appoggiaturen der Autorin, (rot).

Das zweite Beispiel liefert der vierte Satz *Recitativo* aus Francesco Antonio Bonportis „*La Page*“, *Invenzione a Violino solo col Basso Continuo*, op. 10 (Abb. IV_5).
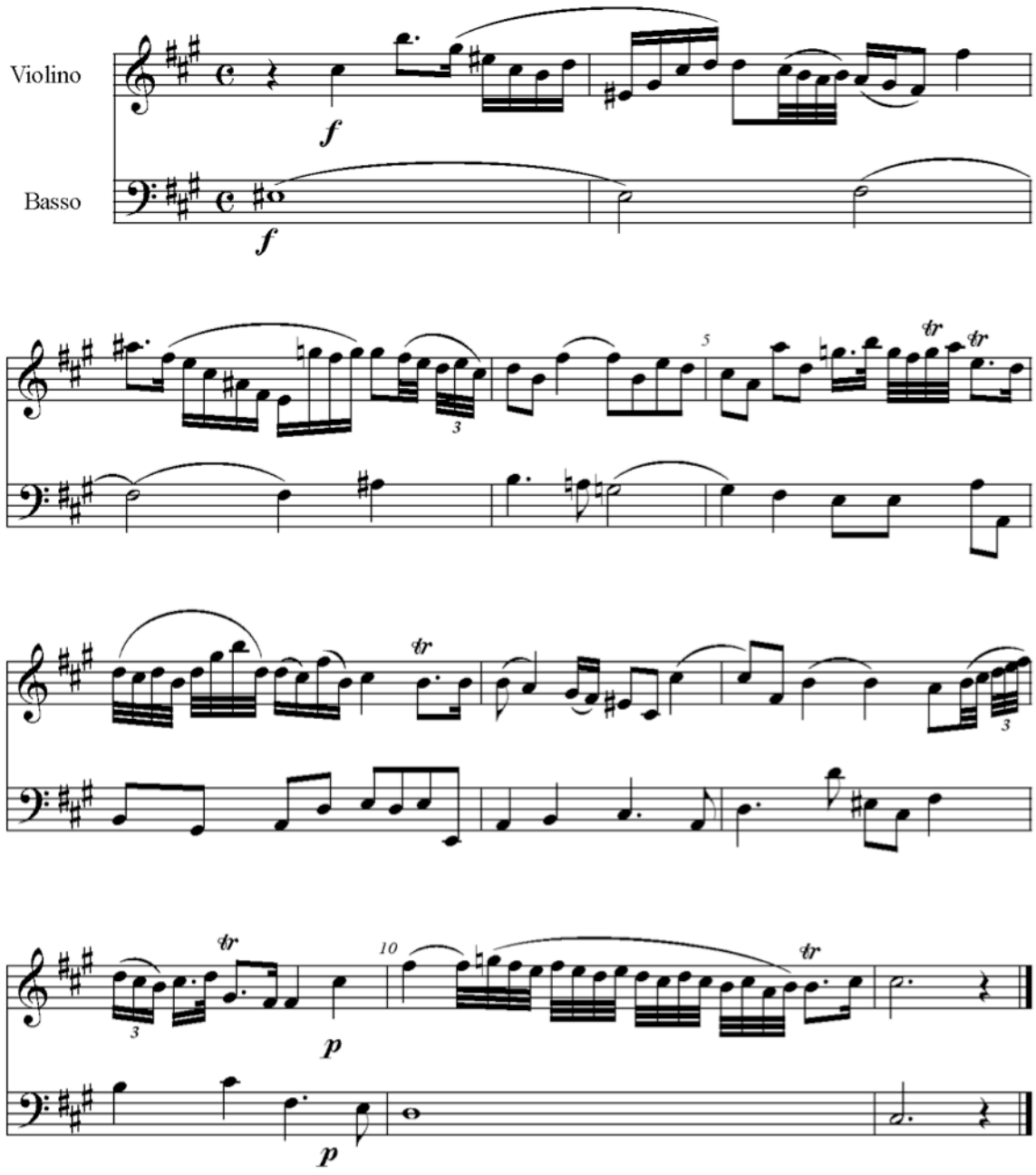
Abb. IV_5
Francesco Antonio Bonporti: *Recitativo* aus „*La Page*“,
Invenzione a Violono solo col Basso Continuo, op. 10

Anders als das Rezitativ Friedrichs II. erinnert dieser Satz wegen des Gebrauchs der Intervalle, des Gestus, der Verzierungen und der Spielart viel weniger an ein Vokalrezitativ.[557] Friedrichs II. Rezitativ könnte problemlos gesungen werden; hier jedoch hätte man größere sängerische Schwierigkeiten. Allerdings lässt vermutlich auch Bonporti dem Spieler viel Freiheit im Umgang mit dem „Timing", denn die ersten fünf Takte des Basses mit langen Noten lassen darauf schließen, dass er sich die Oberstimme wie in einem Gesangsrezitativ frei geführt und nicht einem strengen Metrum unterworfen vorstellt. Dass man hier noch wesentliche Manieren hinzufügen kann, scheint selbstverständlich zu sein; ob auch willkürliche Manieren hinzukommen, bleibt offen. Man hat jedenfalls nicht das Bedürfnis, nach den Regeln des Vokalrezitativs noch viele Appoggiaturen hinzuzufügen. Bonporti denkt hier also mehr an den erzählenden, deklamatorischen Charakter des Rezitativs und dessen rezitativischen Gestus; das erklärt auch die Satzbezeichnung *Recitativo*.
Diese beiden verschiedenen Arten von Rezitativen sollen den Studierenden zeigen, wie unterschiedlich instrumentale Rezitative komponiert sind und wie unterschiedlich man an sie herangehen sollte. Während man bei Friedrichs II. Rezitativ wirklich einen Text unterlegen und die Regeln von Vokalrezitativen anwenden kann, ist bei Bonporti der direkte Textbezug nicht zwingend. Dennoch verlangen beide Arten einen freien Umgang mit der Zeit und dem „Timing"; beiden liegt das Deklamatorische zu Grunde.

IV.3. Francesco Geminianis Variationssätze

Eine weitere interessante Unterrichtserfahrung war die Arbeit der Studierenden mit Francesco Geminianis Variationssätzen über bekannte Lieder, welche in seinem Traktat *Rules for Playing in a True Taste* überliefert sind. Obwohl Geminiani anhand dieser Lieder sicherlich in erster Linie zeigen wollte, wie vielfältig man Variationssätze komponieren und improvisieren kann, lässt sich auch hier die Übertragung von Gesang auf ein Instrument gut verfolgen.
Im Unterricht erarbeiteten wir das zweite Lied „What shall I do to show how much I love her" und die dazugehörigen Variationen. Geminiani nennt vor den jeweiligen Variationssätzen Titel und Komponisten der vorangestellten Liedmelodie (siehe Notenbeispiele in Kapitel III.3.1., Abb. III_34 und 35 und Abb. III_37 und 38). Zunächst befassten sich die Studierenden mit der Originalversion des Liedes „What shall I do" von Henry Purcell und sangen sie. Dann ließ ich sie den ersten Satz, *Cantabile*, auf ihrem Instrument ohne Verzierungen und hinzugefügte Zeichen spielen. In seinem Vorwort erläutert Geminiani die Umsetzung und Wichtigkeit der kleinen Eintragungen (Kap. III.3.1., Abb. III_31), welche den Musiker zu Beginn zwar oftmals überforderten, doch werde die Musik ohne solche Feinheiten, auf welche die angegebenen Zeichen und Verzierungen hinweisen, nicht schön. Nach der unverzierten Version spielten die Studierenden das *Cantabile* mit allen Zeichen und Verzierungen. Die sehr häufig hinzugefügten Crescendi-Zeichen auf kleinsten Zähleinheiten – zu denen noch die nicht gekennzeichneten Decrescendi hinzukommen, wie Geminiani in seinem Vorwort deutlich macht –, verlangen eine unglaubliche Flexibilität des Ansatzes, der Lippen, der Artikulation und der Atemführung. Wieviel einer einfachen Melodie hinzugefügt werden kann, sowohl als Verzierung als auch im „Inneren" eines Tons, kam dabei gut zum Ausdruck. Es ist erstaunlich, wie nuancenreich dieser Satz im Detail wurde; dennoch ging der große Spannungsbogen durch die schlichte, bekannte Melodie nicht verloren.

[557] vgl. Timpe 2002, 197, dort findet sich ein Violinrezitativ von Angelo Ragazzi, *Sonata a Quattro*, Op. I, Nr. 12, G-Dur, Apparizione-Recitativo, aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welches ganz an den Gesang anlehnt und sogar mit einer Textunterlegung versehen ist.

Der Sinn von Geminianis Hinzufügungen erschließt sich aber eigentlich erst über den Gesang oder genauer über den Vorgang, der beim Aussprechen des Worts geschieht. So folgt zum Beispiel bei „show“ nach dem Zischlaut „sh“ die Eröffnung über den Vokal „o“, welcher wie ein kleines Crescendo wirkt. Durch das Crescendo-Zeichen auf dem Ton zeigt Geminiani, dass dieser wie in der Sprache „in sich“ lebendig wird und dadurch mehr Ausdruckskraft bekommt. Dies wirkt sich unmittelbar auf die Bogen- und Atemführung aus: obwohl diese kleinen Verzierungen die geringste Priorität haben, erkennt man, dass sie zu innerer Lebendigkeit in der ganzen Interpretation führen. Lässt man sie weg, so wirkt die Musik blass und ohne innere Spannung. Das haben alle Studierenden gleich erlebt. Zunächst fiel es ihnen schwer, alle Zeichen umzusetzen; wenn sie die Verzierungen aber nach längerem Studium weglassen sollten, empfanden sie die Musik als langweilig.
Die verschiedenen Variationssätze der einzelnen Liedmelodien haben einen völlig unterschiedlichen Charakter, und es ist kaum zu erkennen, dass alle auf ein und derselben Melodie aufbauen. Die langsamen Sätze enthalten – wie zu dieser Zeit üblich – viel mehr Hinzufügungen als die schnellen, was sicherlich mit dem Grundtempo zu tun hat; es bleibt weniger Zeit und Platz für die Verzierungen und auch, um den Ton zu beleben. Mit seinen simplen Liedmelodien konnte uns Geminiani zeigen, dass er eine farbige Palette an unterschiedlichen Sätzen mit einer Vielfalt von Affekten gestalten kann. Der Musiker zu Geminianis Zeit kannte diese Lieder sehr gut, konnte also auf einem gespeicherten Wissen aufbauen und so zu sehr differenzierter Interpretation kommen.

IV.4. Original-Arien als Adaptionen für Instrumentalmusik: „Caro Amor“ aus Niccolò Piccinis *La buona Figliuola* wird zur Triosonate von Tommaso Giordani

Im 18. Jahrhundert wurden Opernarien häufig und auf mannigfache Weise für Instrumentalmusik bearbeitet, da dies oft die einzige Möglichkeit war, diese Musik zu hören oder nochmals zu erleben.[558] Als Beispiel sollen die Triosonaten des Neapolitaners Tommaso Giordani (ca. 1730–1806) dienen, die 1779 in London veröffentlicht wurden.[559] Auf dem Titelblatt der sechs Triosonaten für Traversflöte, Violine und Generalbass ist vermerkt, dass sie *selected from the favorite songs of the Italian Operas* sind.[560] Es sind Bearbeitungen von Arien vor allem von Sacchini, Piccini, Giordani und Johann Christian Bach, die dann zu – in der Regel dreisätzigen – Sonaten zusammengefügt wurden. Dabei obliegt die Singstimme der Flöte, in deren Partitur der Titel der originalen Arie steht, während die Violine die Aufgabe einer reinen Füllstimme übernimmt; in den Begleitstimmen fehlt ein Hinweis auf die Arie.[561]

---

[558] Vgl. Genewein/Hochreiter 2011, sowie die CD mit dem Ensemble *L'Arcadia* bei ORF 2010 im Anhang zu dieser Arbeit.

[559] Gabriela Freiburghaus, Artikel *Tommaso Giordani*, in: Projekt Triosonatenforschung der Musikwissenschaft Zürich, Druck in Vorbereitung.

[560] Diese Art zu arrangieren gab es natürlich schon auch bei anderen Komponisten, beispielsweise Agostini Steffani (1654–1728), *Les ouvertures, chacconnes et les autres airs à jouer*, Amsterdam *ca.* 1705. Dieses Werk ist verloren, aber identisch mit: *Sonate da camera*, 2 vn, va, bc, Amsterdam, *ca.* 1705, hrsg. Luigi Pizzolato, Venedig 1996.

[561] Die sechs Triosonaten tragen folgende Arien-Titel in der Flötenstimme:
TRIO I C-Dur
Allegretto 2/4 – *Le un' alma amante.* in *Creso* by Sacchini, Sung by Sig.ra Prudom
Larghetto 3/8 G-Dur – *So che fedela*. in *Creso* by Sacchini, Sung by Rancaglia
Rondo 2/4 – *Tergi il pianto*. in *Creso* by Sacchini, Sung by Roncaglia
TRIO II F-Dur
All.o C = 4/4 – *Lieta quest' alma amante.* in *Erifile* by Sacchini, Sung by Sig.r Danzi
Rondo C = 4/4 – *Palpitante e disperato*. in *Erifile* by Sacchini, Sung by Roncaglia
TRIO III D-Dur

Im Kapitel III.2.3.1. haben wir die originale Arie *Caro Amor* aus Piccinis *La buona Figliuola* mit Domenico Corris Überlieferung verglichen. Auch die Studierenden zogen beim Thema der Triosonaten-Bearbeitungen die Fassung von Corri als Einstudierungshilfe heran. Sie analysierten das Original und Corris Aussetzung (Abb. IV_6 und 7) in der oben besprochenen Weise.

Allegretto / Larghetto dolce / Primo tempo C = 4/4 – *Mi sento in petto*. in *Le due Contesse* by Giordani, Sung by Sig.ra Todi
Largo ¢ = 2/2 G-Dur – *Che dir non so'*. in *Le due Contesse*, Sung by Sig.r Jermolli
Rondo, Allegretto 2/4 – *To non voglio*. Sig.ra Todi
TRIO IV C-Dur
Allegretto 2/4 – *Ah che la mia schia vetta*. in *la Schiava* by Piccini, Sung by Sig.r Lovattini
Larghetto 3/8 G-Dur – *Caro Amor.* in *La Buona Figliuola* by Piccini
Allegretto 6/8 – *Non vo' che siamo in due* in *La Schiave* by Piccini
TRIO V D-Dur
Allegro C = 4/4 – *Disperato in mar Turlato* in *Adriana in Siria* by Bach, Sung by Manzoli
Larghetto 3/4 G-Dur – *Dormia sul margine.* Millicos Conzonett
Rondo, Allegro 2/4 – *Mio cor, in la vero. Constanza* by Giordani, Sung by Sig.ra Pozzi
TRIO VI G-Dur
Allegro C = 4/4 – *Vederete una figliuola*. in *La Buona Figliuola* by Piccini, Sung by Lovattini
Larghetto C = 4/4 – *Una povera ragazza*. in *La Buona Figliuola* by Piccini, Sung by Guadagni
Allegro C = 4/4 – *Sono una Giovane*. in *La Buona Figliuola* by Piccini, Sung by Sig.ra Piutti
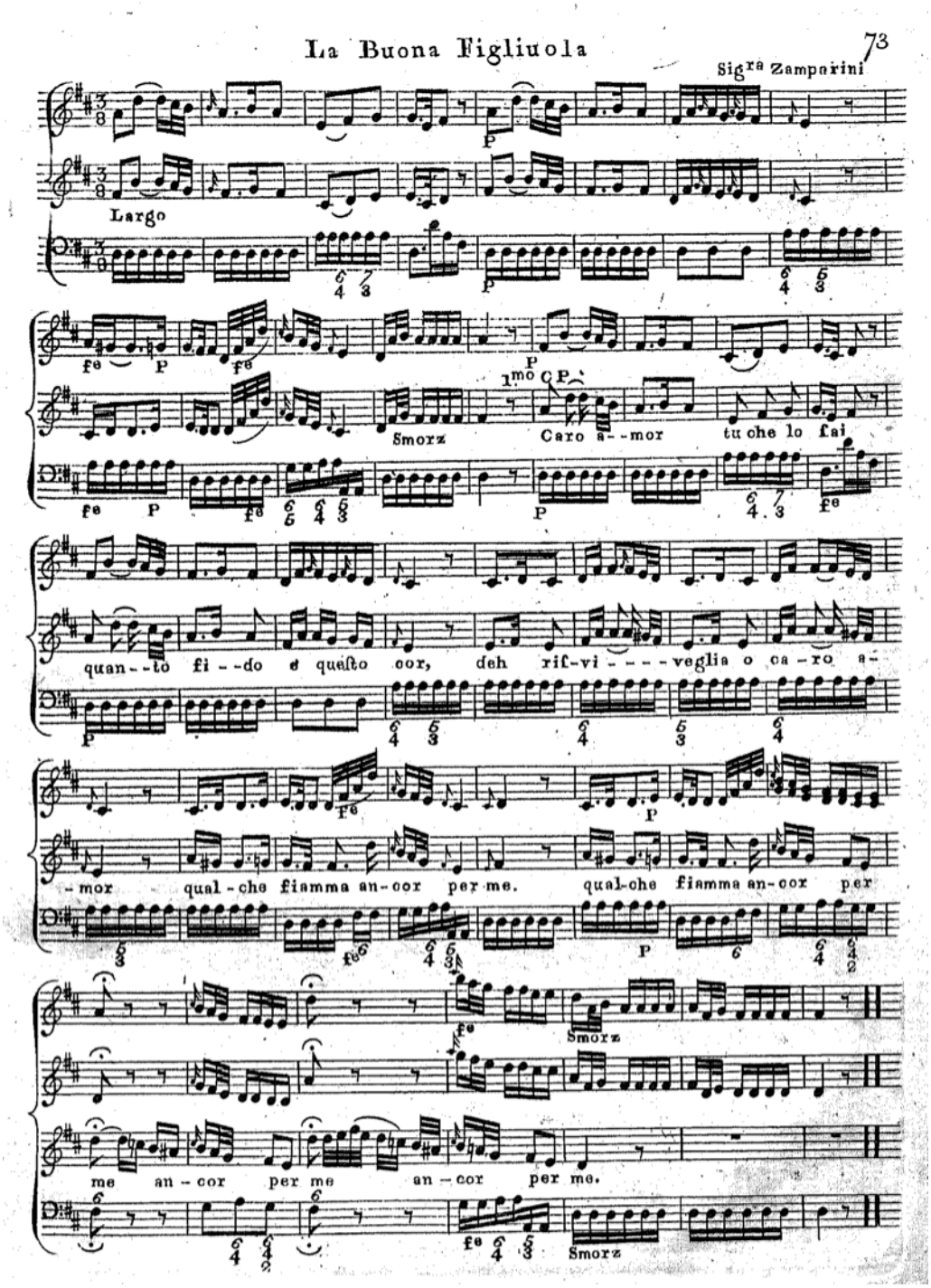
Abb. IV_6
Niccolò Piccini: Arie *Caro Amor* aus *La buona Figliuola*, London 1760.
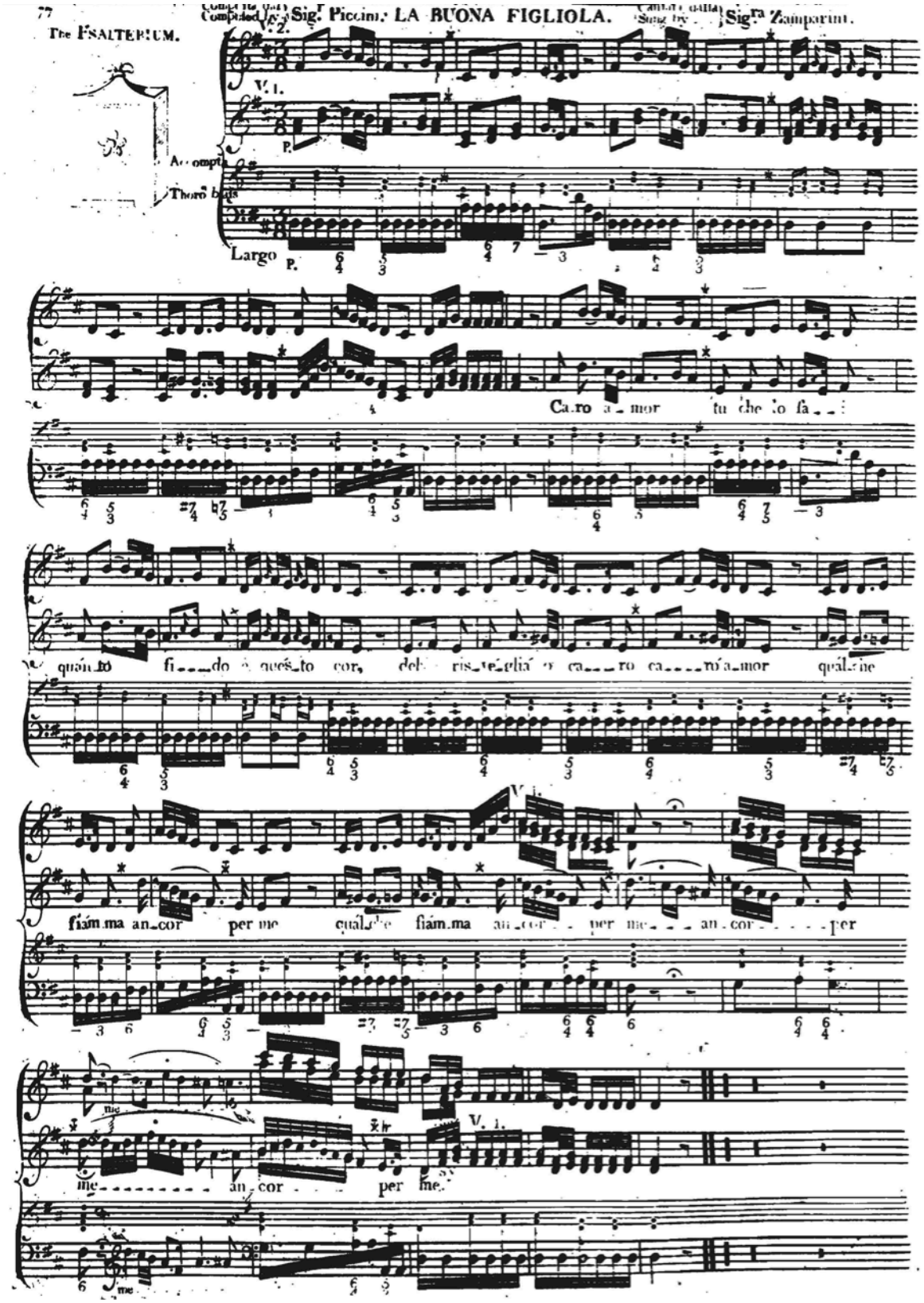
Abb. IV_7
Domenico Corri: *Caro Amor* aus *A Select Collection of the Most Admired Songs*,
Arie von Niccolò Piccini *Caro Amor.*

Der Text ist für die Interpretation der Triosonate von großer Bedeutung, zeigt er doch dem Flötisten den Grundaffekt jedes Satzes; zudem werden die Textbetonungen und die Verteilung der einzelnen Silben durch die Arienvorlage klar. Deshalb wurden die Studierenden angehalten, den Text zu sprechen, die Arie zu singen und den Text dann der Triosonate zu unterlegen.

Der Text:

Caro amor, tu che lo sai,	*Mein Geliebter, der du weißt,*
quánto fido è quésto cor,	*wie treu dies Herz ist,*
deh risveglia o caro amor	*auf!, erwecke oh Liebster,*
quálche fiámma ancor per me.	*noch eine Flamme für mich.*

Giordani hat die Triosonaten-Fassung von D-Dur (original) nach G-Dur transponiert, da diese Tonart vom Tonumfang her für die Flöte geeigneter ist (Abb. IV_8 A und B).

Durch die Transposition liegt die Oberstimme zwischen g’ und h’’ in einer akustisch vorteilhaften Lage. In der Arie umfasst das Instrumentalvorspiel acht Takte, wobei die erste Violinstimme die Melodie des Gesangs vorwegnimmt. Im Trio sind diese acht Takte mit Wiederholungszeichen versehen – das „Orchestervorspiel“ als A, der Gesangsbeginn als A’ – der Flötist muss also in der Wiederholung all das erbringen, was ein Sänger machen würde. Dabei konnten die Studierenden Corris Version heranziehen und neben den eingetragenen Atemzeichen auch die kleinen Verzierungen wie beispielsweise in Takt 7 und 19 sowie all die kleinen Appoggiaturen in Takt 18 übernehmen. Giordani hat aber selbst noch Verzierungen hinzugefügt, beispielsweise im letzten Achtel von Takt 19, welchen er aus Corris Begleitstimme in die Melodiestimme übernommen hatte.
In der Triosonate lässt Giordani die Zwischentakte zwischen Instrumentalvorspiel und Sängereinsatz weg (Takt 9–13) und geht direkt in die Wiederholung der Melodie. Dies ist der einzige größere Eingriff, den er im Vergleich zur Arie vornimmt; nur der Schluss nach der letzten Kadenz ist nochmals verkürzt. Die Violinstimme wird im Trio eine Terz tiefer geführt, wenn sie die Arienmelodie begleitet, jedoch gleich geführt wie die zweite Violine in der Original-Arie. Im B-Teil der Triosonate figuriert sie Giordano leicht mit Sechzehntel-Figuren gegenüber Takt 22 der Arie. Der Bass ist fast wörtlich, bis auf einige Oktavänderungen, aus der Arie übernommen.
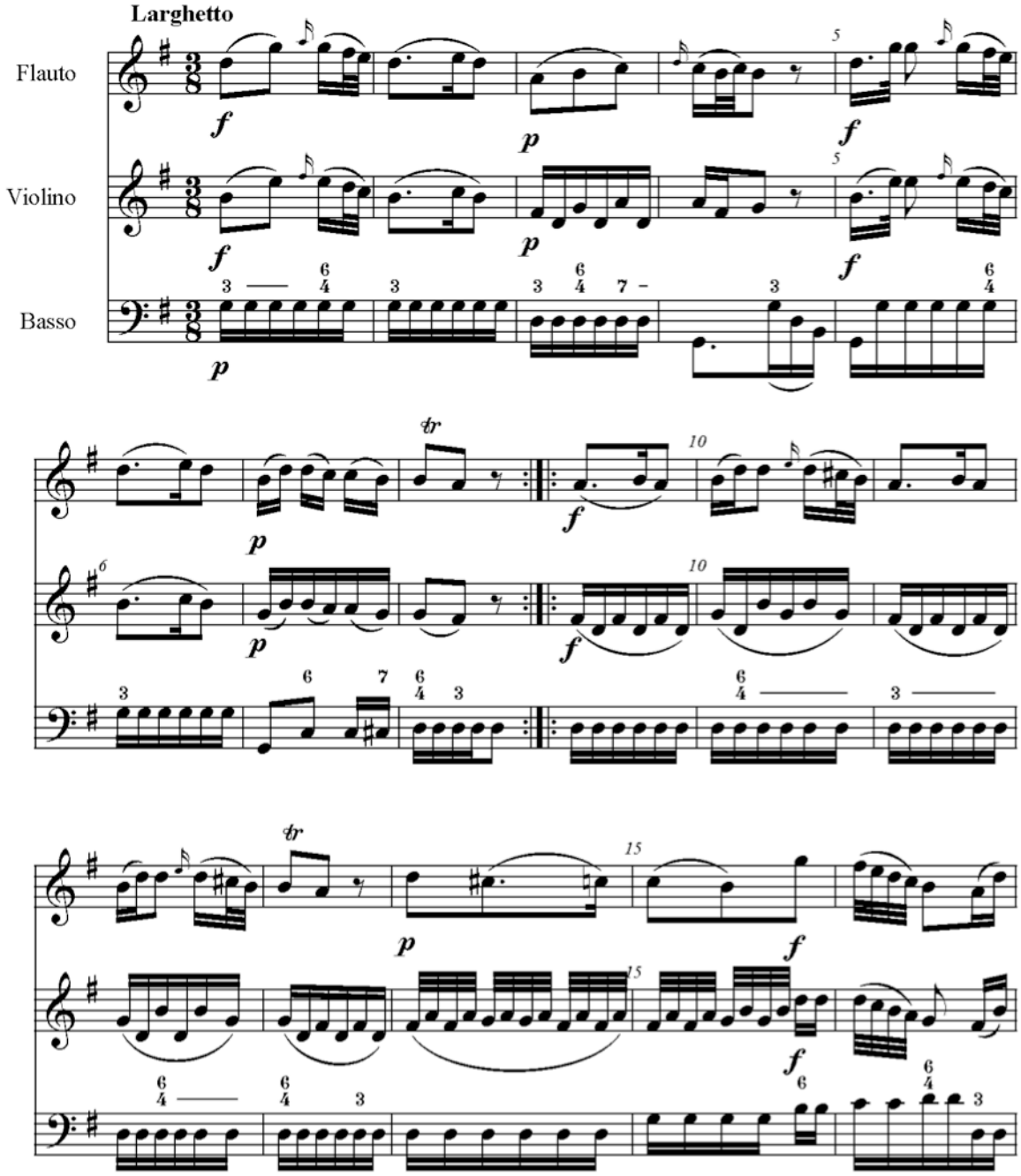
Abb. IV_8 A
Niccolò Piccini: Arie *Caro Amor* aus *La buona Figliuola* arrangiert von Tommaso Giordani: *Trios for a Flute, Violin and Bass. Selected from the Favorite Songs in the Italian Operas by Tho^s: Giordani*, London 1779.
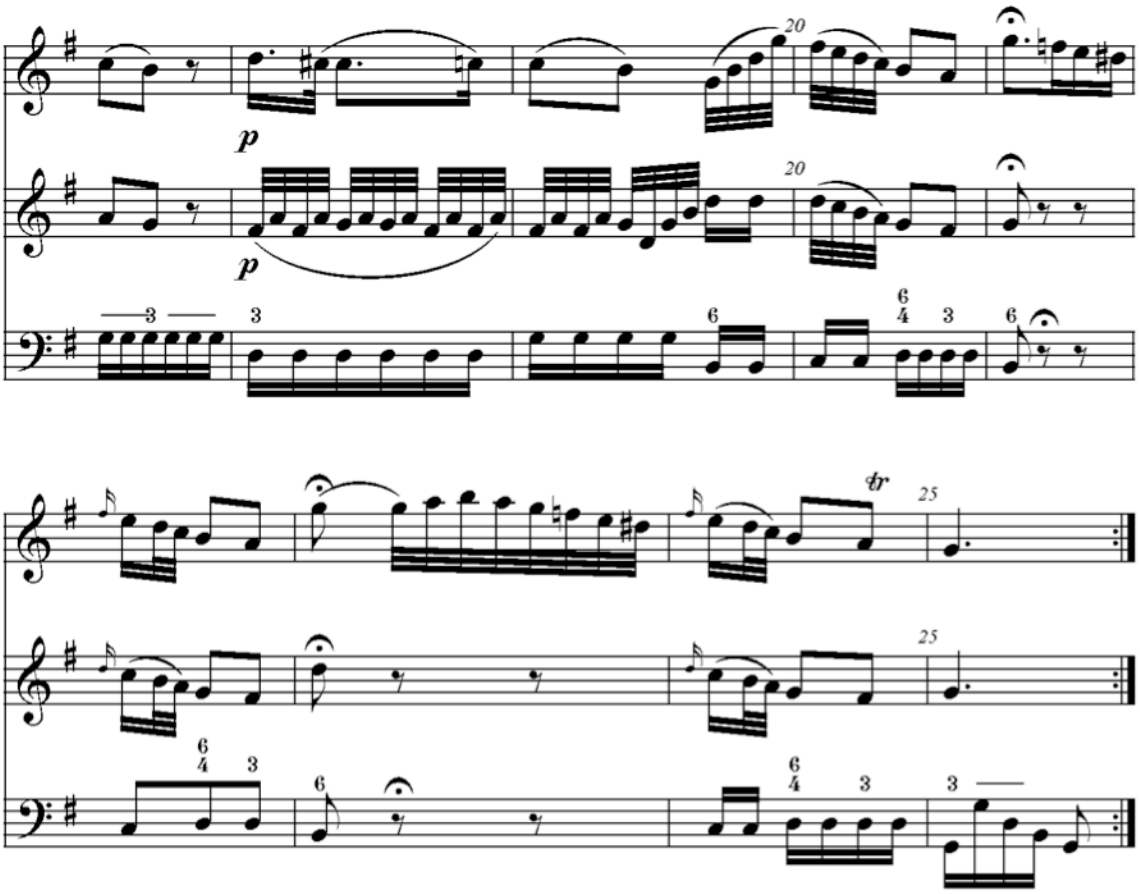
Abb. IV_8 B
Niccolò Piccini: Arie *Caro Amor* aus *La buona Figliuola* arrangiert von
Tommaso Giordani: *Trios for a Flute, Violin and Bass. Selected from the Favorite Songs in the Italian Operas by Tho[s]: Giordani*, London 1779.

Die Vergleichsarbeit, welche die Studierenden hier zu leisten hatten, ist enorm wichtig, um die Vielfalt der Möglichkeiten bei Übertragungen kennenzulernen. Die verschiedenen Fassungen der gleichen Arie sind für den Instrumentalisten eine reiche Quelle an Informationen über die von den damaligen Sängern hinzugefügten Verzierungen, wie das besonders schön Robert Toft in seinem Buch über den *Bel Canto*[562] aufzeigt (Abb. IV_9).

[562] Toft 2013.
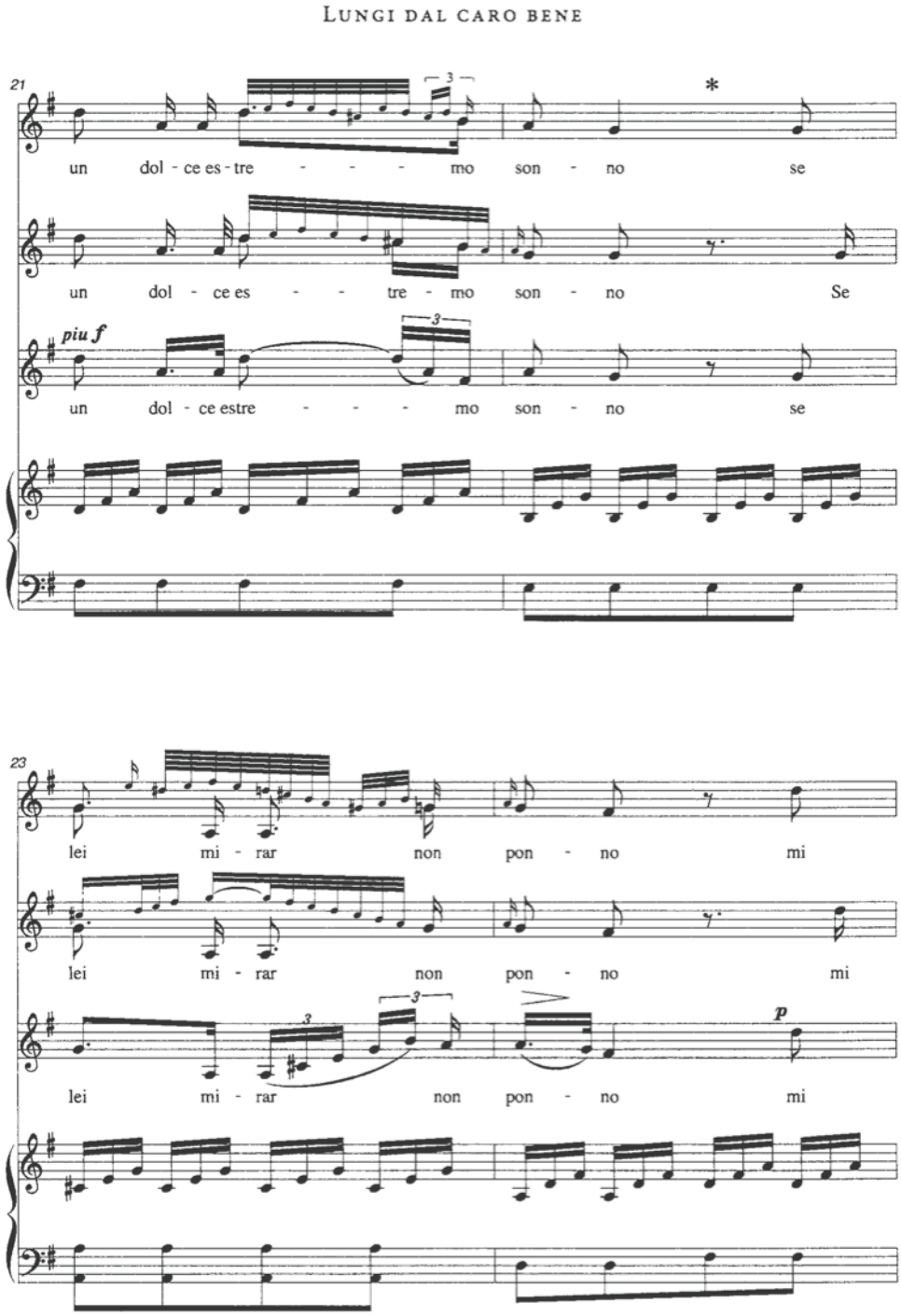
Abb. IV_9
Arie von Giuseppe Sarti: *Lungi dal caro bene*, aus *Giulio Sabino*, Venedig 1781
Erste Zeile: Domenico Corri. *The Singer's Preceptor*, London 1810.
Zweite Zeile: *A Favorite Cavatina. Sung* […] *by Madame Catalani with an accompaniment for the piano forte or harp* […] *With Madame Catalani's own graces*, Edinburgh: Nathan Corri, ca. 1805.
Dritte Zeile: Embellished by Richard Samuel Stevens for his pupil Anna Jeffrey, o.O. ca. 1797.
aus: Toft 2013, 227.

IV.5. Die Textierung von Instrumentalmusik an Beispielen von Johann Adolf Hasse, Tomaso Albinoni, Leonardo Vinci und Baldassare Galuppi

Um Instrumentalkompositionen mit Text zu unterlegen, stößt man zunächst auf die Schwierigkeit, einen Text zu finden, welcher annähernd der Grundstimmung und dem Affekt der Musik entspricht. Entsprechend muss man die Komposition mit ihren Harmonien und Besonderheiten sehr gut kennen. In gleicher Weise muss die Struktur von originalen Arien und Liedern genau studiert werden: Wie ist der Text aufgeteilt? Wie verhalten sich Wortakzente zur Takthierarchie usw? Gerade das Aufteilen des Textes ist 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 Boehms (Kap. III.4.) instrumental anders zu behandeln als vokal. Eine „Eins-zu-eins"-Übertragung von Wortartikulation auf Bläserartikulation ist nicht möglich, da die verschiedenartigen Verschmelzungen von Vokalen und Konsonanten innerhalb einzelner Wörter nicht mit der Zungenartikulation eines Bläsers 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 gemäß syntaktischen, logischen und assoziativen Verbindungen. Silben, Wörter und Syntagmen werden mit unendlichen Nuancen der Geschwindigkeit, Intensität und Emphase ausgesprochen, die von der logischen und emotionalen Botschaft, die der Sprecher kommunizieren will, und vom Kontext abhängen, innerhalb dessen er sich ausdrückt. Die musikalische Deklamation muss denselben unerschöpflichen Reichtum 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 zudem den Reichtum der Anregungen, die Menge und Vielfalt der Akzenten hervor. Nicht zufällig sprachen die Musiker so häufig von „guten" und „schlechten" Noten.
Dass der Vorgang der Textunterlegung eine sehr intensive Auseinandersetzung mit der Komposition verlangt, mag mit ein Grund dafür sein, dass er heute nicht mehr gepflegt wird (vgl. Kap. III.4). Anderseits zeigen Erfahrungen aus dem Unterricht, wie fruchtbar und erfolgreich diese Methode auch heute angewendet werden kann.

Wie wir gesehen haben, gibt Robbio wichtige Hinweise für die Textaufteilung (vgl. Kap. II). Sie seien hier nochmals zitiert:

> [...] Wenn es sich um Instrumentalkompositionen handelt, nehme man eine Canzonette aus irgendeinem Bühnenstück, passe deren Worte an das Stück an, singe es bei 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.

IV.5.1. Textierung eines Concertos von Johann Adolf Hasse

Das erste Beispiel zeigt, wie meine Studentin Anna[563] den langsamen Satz in g-Moll aus einem Flötenkonzert von Johann Adolf Hasse (Abb. IV_10) mit Text unterlegt hat.

[563] Dieser und alle folgenden Namen sind geändert.
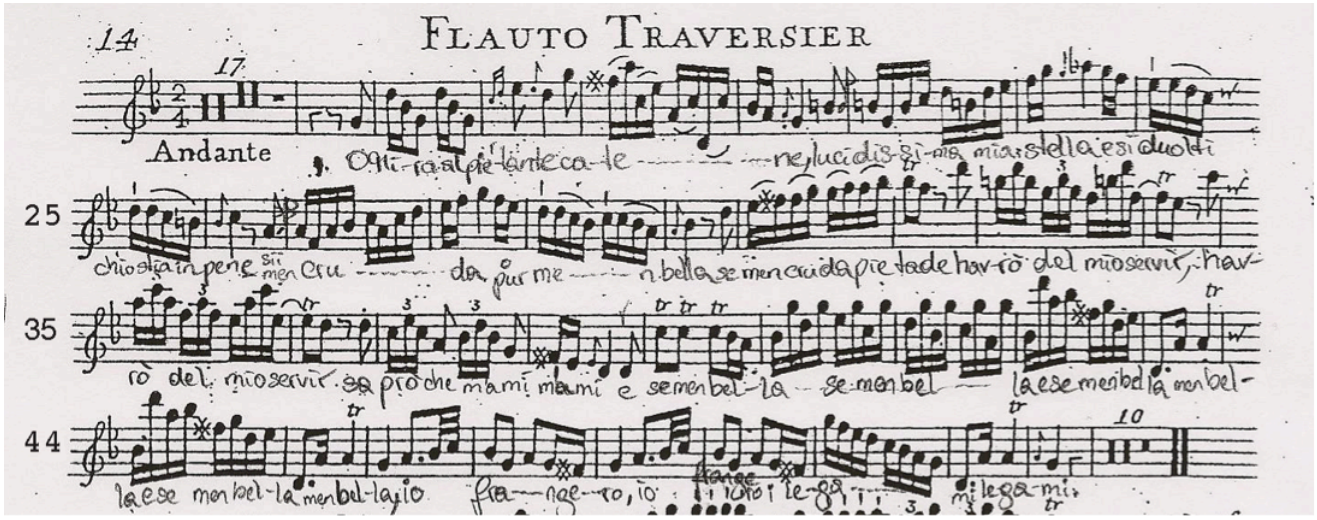
Abb. IV_ 10
Johann Adolf Hasse: *Concerto V.*, 2. Satz: *Andante* in g-Moll
mit Text von Barbara Strozzi, unterlegt von Anna.

Sie wählte einen Text von Barbara Strozzi, der aus ihrer Sicht dem Affekt des Satzes sehr gut entspricht:[564]

Mira al pie' tante catene,
lucidissima mia stella,
e se duolti ch'io stia in pene
sii men cruda
o pur men bella;
se men cruda pietade
havrò del mio servir,
saprò che m'ami
e se men bella,
io frangerò i legami.[565]

Zuvor hatte sie sich informiert, wie Kollegen von Hasse die verwendete Tonart g-Moll einschätzten. Obwohl die Tonartencharakteristik in Italien nicht in dem Maße schriftlich festgehalten wurde wie im benachbarten Deutschland oder Frankreich, ist es deutlich, dass bestimmte Tonarten den einzelnen Affekten zugeordnet und von den Komponisten so benutzt wurden. Weiters spielt eine Rolle, für welches Instrument eine bestimmte Tonart verwendet wird: So verlangt g-Moll auf der Traversflöte einen vermehrten Gebrauch der Gabelgriffe, was einen matteren Klang hervorruft und ausgelassene, brillante Fröhlichkeit ausschließt. Entsprechend beschreibt etwa Mattheson den Charakter von g-Moll wie folgt:

> [...] ist fast der allerschöneste Tohn / weil er nicht nur die den [...] vorigen [d-moll] anhängende ziemliche Ernsthafftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischet / sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet / dadurch er wol zu zärtlichen / als erquickenden / so wol zu sehnenden als vergnügten; mit kurtzen beydes zu mäßigen Klagen und TEMPERIrter [maßvoller] Frölichkeit bequem und überaus FLEXIBLE ist.
>
> KIRCHERUS urtheilet also davon: [...] Er führe eine züchtige und andächtige Freudigkeit bey sich / sey frölich und voller ernsthafften Sprünge.[566]

[564] Barbara Strozzi (1619–1677) aus: *Hor che Apollo*, op. 8.
[565] „Sieh in wie vielen Ketten liegt mein Fuß, / mein leuchtender Stern, / und wenn dich so sehr schmerzt mein Leid, / sei weniger grausam / oder zumindest weniger schön. / Wenn weniger grausam / hättest Du Mitleid mit meiner Knechtschaft, / und wenn weniger schön du wärst, / könnte diese Bande ich zerschneiden."

Oder Vogler schreibt 1781, das weiche g-Moll sei „schwermüthiger als das traurige weiche d-moll“.[567]

Anna wählte also der Tonart entsprechend einen Text, der Matthesons Affektenlehre berücksichtigt. Die folgenden in Hasses Andante vorhandenen Eigenschaften rechtfertigen diese Wahl: die „ernsthafften Sprünge“ in den Takten 21, 35 und 40ff., das „mäßige Klagen“ in Takt 31 und eine Vermischung der „Lieblichkeit“ mit der „Ernsthafftigkeit“ in den Takten 33–36. Es zeigte sich, dass der Text im Allgemeinen gut gewählt war; dennoch konnte es nicht ausbleiben, dass gewisse Anpassungen nötig waren, von denen einige im Folgenden näher ausgeführt werden. Als zusätzliche Interpretationshilfe benutzte Anna Johann Philipp Kirnbergers Intervalllehre und versuchte mit dessen unterschiedlichen Angaben zu den Ausdrucksmöglichkeiten der Intervalle diese mit ihrer Textwahl und Aufteilung in Einklang zu bringen (vgl. Kap. I.4.).

Da das Stück mit einem Auftakt beginnt und „Mira“ eine Betonung auf der ersten Silbe verlangt, stellte sie dem Text ein „o“ voraus und löste damit das Problem des unbetonten Auftakts. Die Betonung liegt nun auf „Mi-“, dem ersten Schlag des Soloeinsatzes der Flöte. Natürlich sind Textunterlegungen nicht immer geradlinig. Bei der Textaufteilung war es stellenweise nötig, Wörter zu wiederholen oder sie wie in der Dichtkunst zu verkürzen, ohne jedoch ihre Bedeutung zu verändern. Ein Beispiel dafür finden wir in der ersten Zeile mit „pie’“, dem verkürzten Wort „piedi“. In jedem Fall sollte der Musiker all sein Wissen über Sprache und Literatur einsetzen, um die Textunterlegung möglichst überzeugend in den Dienst der Interpretation zu stellen. In Takt 19 verstand die Studentin „Mira al“ wie im Italienischen notwendig als [s. o.] Sinalefe und verband die beiden „a“ zu einem einzigen Vokal. Auf den zweiten Schlag von Takt 19 setzte Anna „pie’“[568].Bei den „ernsthaften Sprüngen“ in Takt 21 verwendete sie ein langes Melisma auf der zweiten Silbe des Wortes „catene“ und folgte damit ganz der italienischen Wortbetonung und dem Inhalt des Wortes. Den Auftakt zu Takt 23 änderte sie in zwei Sechzehntel für „luci[dissima]“, damit sie „stella“ auf die nächste Eins setzen konnte.
Diese Beispiele haben gezeigt, wie kreativ hier Anna mit der Sprache umgegangen ist; man merkt, dass es nicht ihre erste Textunterlegung war. Als Kritik könnte man vielleicht anbringen, dass sie die Unterlegung häufig zu syllabisch führte. Allerdings kann dies für die Interpretation zunächst auch von Vorteil sein, da sich der Musiker auf diese Weise intensiv mit der Intervalllehre auseinandersetzt und dementsprechend den Text den einzelnen Intervallen unterlegt. Annas Ausdruck beim Spielen von Hasses Andante war sehr klar; sie hatte ihre eigenen Entscheidungen gefällt und umgesetzt. Meiner Erfahrung nach ist dies ein Hauptkriterium beim Beurteilen der Qualität einer Textunterlegung: Die Studierenden setzen sich mit dem Wort und dessen Inhalt intensiv auseinander und bringen Text und Musik so weit wie möglich in Einklang, im vollen Bewusstsein, dass auch andere als die von ihnen gewählten Lösungen möglich wären.

---

[566] Mattheson 1713, 238.
[567] Vogler 1779.
[568] Aus Platzgründen ist „pie’“ in Abb. IV_10 zu sehr nach rechts geraten, so dass „tan-“ von „tante“ auf die Eins, den doppelten Vorschlag von unten zu stehen kommt und „-te“ auf dem Vorhalt mit Auflösung des zweiten Achtels.

IV.5.2. Textierung eines Concertos von Tomaso Giovanni Albinoni

Das *Concerto à cinque*, Amsterdam 1722, op. 9 No. 4 in G-Dur von Tomaso Giovanni Albinoni (1671–1751) wurde original für vier Streicher und B. c. komponiert; wegen der Tonart e-Moll und des Tonumfangs liegt es jedoch nahe, die erste Stimme auf der Traversflöte zu spielen. Die Aufgabe für meine Studentin Elsa war es, den langsamen Satz *Adagio* mit Text zu unterlegen und mit einem Orchester einzustudieren (Abb. IV_12).
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 gemeinsam mit dem Bass in Vierteln laufe. Dies erklärte sie dem Orchester und zeigte das Notenbeispiel (Abb. IV_11):
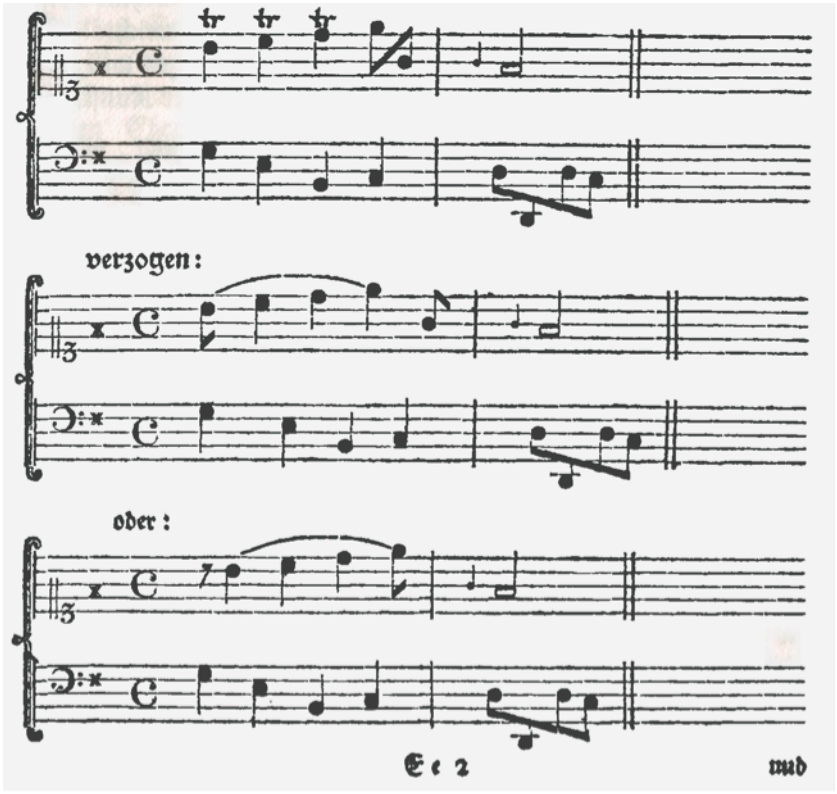
Abb. IV_11
Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, 219.

Tosi schreibt 1723:

> Chi non sa rubare il Tempo cantando, non sa comporre, nè accompagnarsi, e resta privo del miglior gusto, e della maggiore intelligenza (e). [569]

Agricola schreibt in der Fußnote unter (e) dazu:

[569] Tosi 1723, 99. Übersetzung aus Agricola 1757, 219: „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."

> (e) Die Noten verziehen, (rubare il tempo) heißt eigentlich einer vorgeschriebenen Note etwas von ihrer Geltung abnehmen, um es einer andern zuzulegen, und umgekehrt.“[570]

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, Abb. IV_12). 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. Bei der Probenarbeit hat mich erstaunt, wie lange es dauerte, bis das Orchester – die Bassgruppe – im Tempo stabil blieb und die beiden Oberstimmen ihren Part dazu „verziehen“ konnten. Offenbar ist es selbst für Studierende der Alten Musik nicht selbstverständlich, ein *Tempo rubato* zum einen zu erkennen und es zum andern sogleich umzusetzen. Einfacher wird es, wenn das Cembalo eine Achtelbewegung vornimmt, die Aufteilung für die beiden oberen Stimmen ist dann viel deutlicher, dafür geht aber eine 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.* 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.[571]

Die erste Zeile „Se non ti piace amarmi“ entsprach dem *Tempo-rubato*-Beginn; somit war der Affekt entschieden und Elsa sang es ihren Kollegen vor. Das Sehnsüchtige und auch Klagende (langgezogenes „a“ aus „amarmi“) ist darin enthalten und passt zum „verzogenen“ Rhythmus der Oberstimmen und zur Tonart. Auch die musikalisch offene, fragende Phrase zu Beginn des Satzes 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 zum Beispiel Corri es in seinen 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 Eins) 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.

[570] Agricola 1757, 219.
[571] „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!“
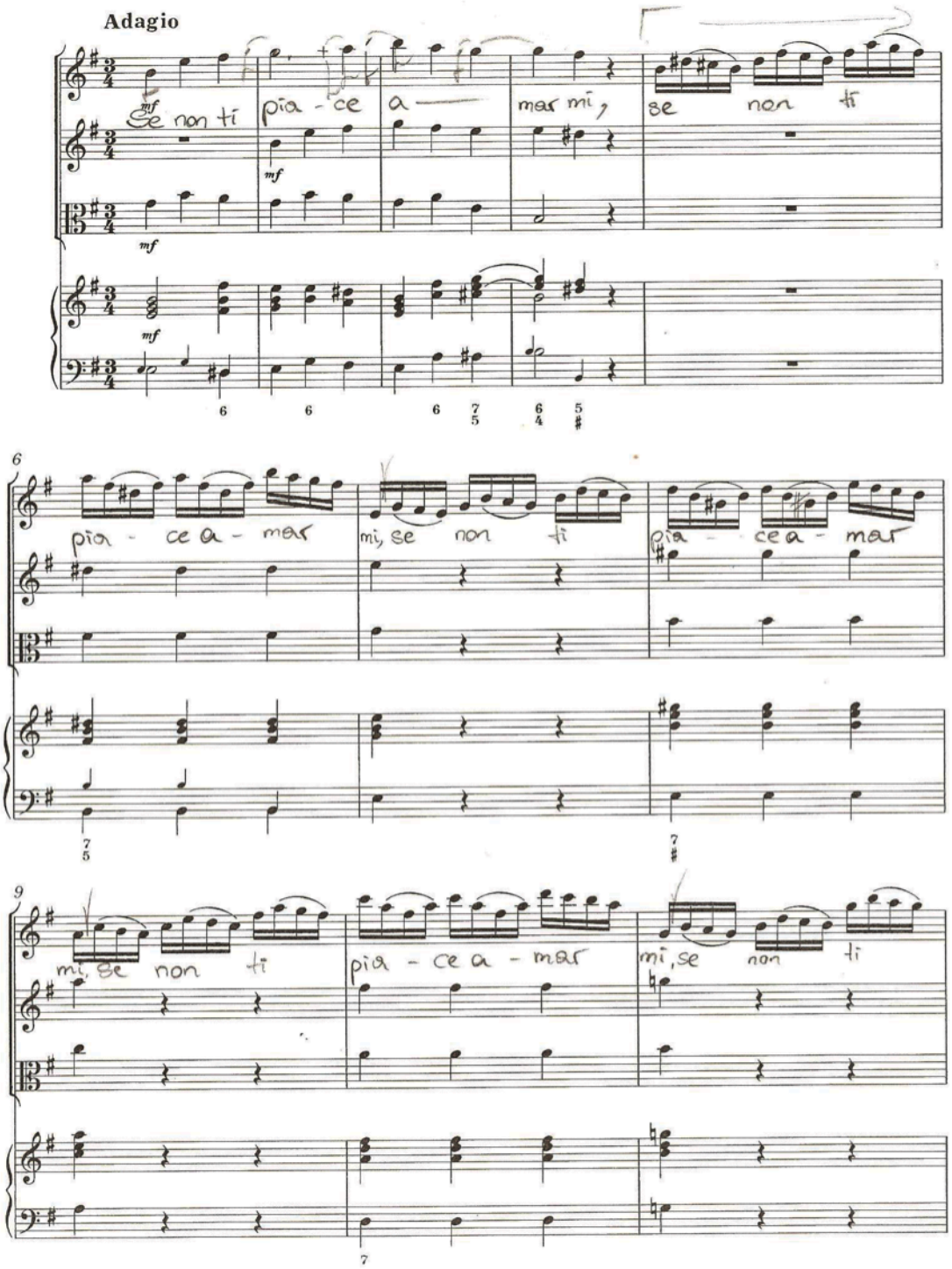
Abb. IV_12
Tomaso Giovanni Albinoni: *Concerto* op. 9 No. 4 in G-Dur *Adagio*,
mit Textunterlegung und Eintragungen von Elsa.

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" und zeichnet sehr gut; dies war für das Orchester eine Hilfe. Von der Sprache her gesehen liegt beim Wort „amarmi" die Betonung auf der zweiten Silbe, weshalb es richtig war, diesem eine Betonung zu geben

(Abb. IV_12) und es zugleich auf eine Dissonanz zu legen. Allerdings wollte Elsa beim ersten Schlag auf dem Instrument nicht artikulieren, sondern diesen nur mit einer „Schwellung“ umsetzen.

Die Flöte beginnt danach mit Sechzehntel-Passagen, zunächst ohne, danach mit Bassbegleitung (Takt 5 bzw. Takte 6–14). Es ist schade, dass Elsa den Text der ersten Phrase hier wiederholte, denn musikalisch beginnt etwas ganz Neues, das sich nur mit einem neuen Text hätte ausdrücken lassen. Damit die Sechzehntelpassage logisch erscheint, hätte man die zweite Zeile leicht ändern müssen. Vom Inhaltlichen her passt dieser Text sehr gut zur folgenden Phrase, doch bietet die Silbenaufteilung Probleme. Eine Textaufteilung hätte vielleicht wie auf Abb. IV_13 aussehen können. Durch den Text bekommen die Sechzehntelpassagen von den Silben her gesehen eine Art Zweierbindungen, was eine eher ungewöhnliche Artikulation für diese Figuren wäre; eine einzelne Note und dann eine Dreierbindung ist hier üblicher. Hingegen kann der Text sehr helfen, diesen 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 wohl besser eignen würden als diese Händel-Arie, hat sie doch viel dazu beigetragen, dass alle Beteiligten zu einer gemeinsamen Spielweise und Aussage gefunden haben.
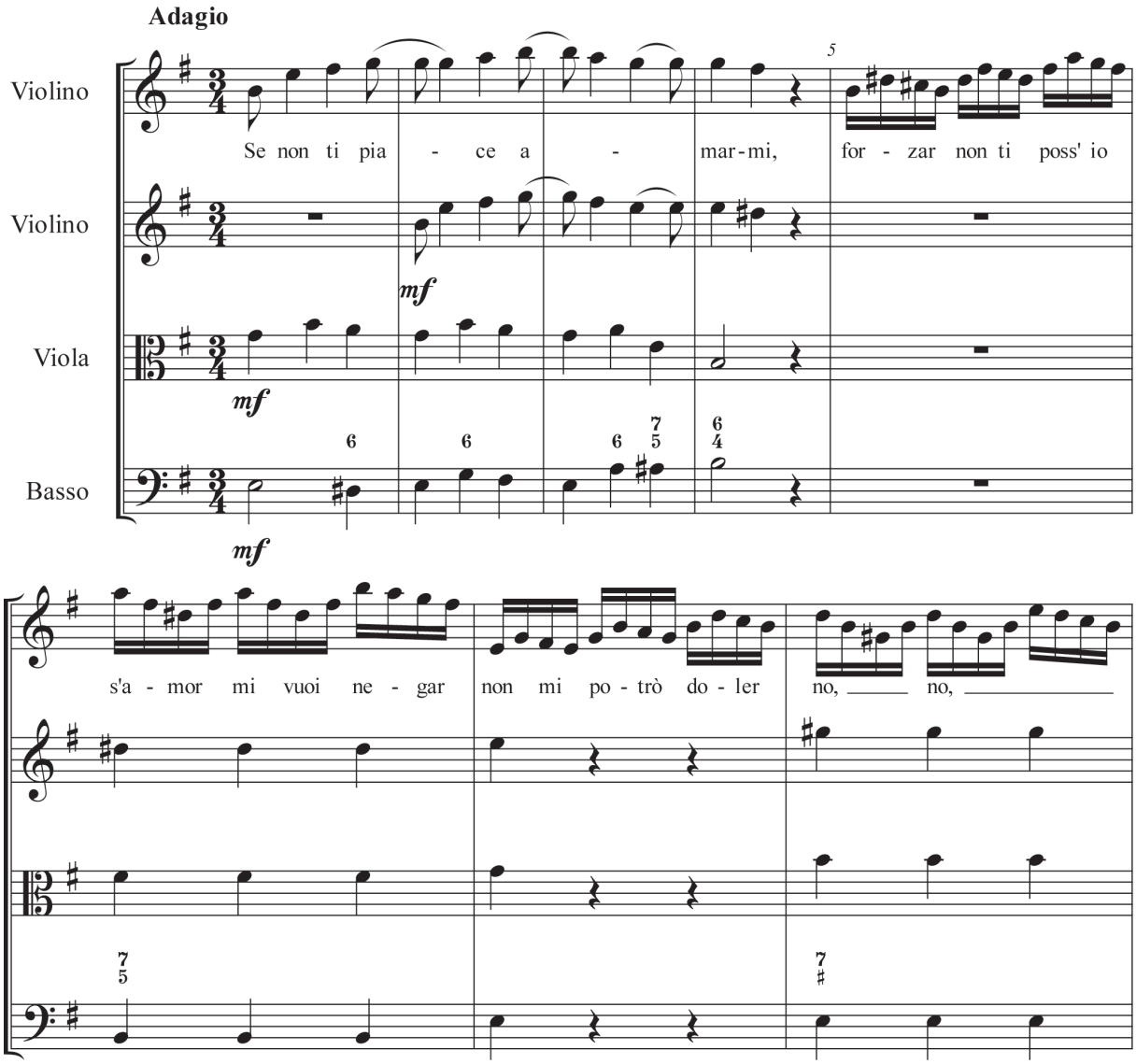
Abb. IV_13
Tomaso Giovanni Albinoni: *Concerto* op. 9 No. 4 in G-Dur *Adagio*,
mit anderer Möglichkeit der Textunterlegung.

IV.5.3. Textierung einer Sonate von Leonardo Vinci

Besonders interessant waren für mich die Erfahrungen beim Textunterlegen, die ich mit einer japanischen Studentin machte. Akiko fragte mich, ob sie wohl für den Master-Studiengang geeignet sei. Ich kannte sie als begabte Flötistin, zögerte aber dennoch, da mir ihre Fähigkeit, sich vor allem in langsamen Sätzen expressiv auszudrücken, wenig entwickelt schien. Das zeigte sich etwa beim Einstudieren einer Vinci-Sonate mit anspruchsvollen Verzierungen und veränderten Kadenzen. Akiko meisterte alle technischen Schwierigkeiten brillant, aber in den langsamen Sätzen fehlte mir trotz allem Können der Ausdruck. Deshalb bat ich sie, alle Sätze mit passenden Texten zu unterlegen, zu sprechen und zu singen – eine sehr zeitintensive Aufgabe. Da sie hervorragend Deutsch, aber noch kein Italienisch spricht, lag es nahe, einen deutschen Text zu wählen. Als sie mir in der folgenden Stunde den langsamen Satz, Largo,

vortrug, war ich verblüfft, mit wie viel mehr Ausdruck, verschiedenartigen Betonungen, Raffinesse und musikalischer Sprachmelodie sie ihn jetzt spielte (Abb. IV_14).
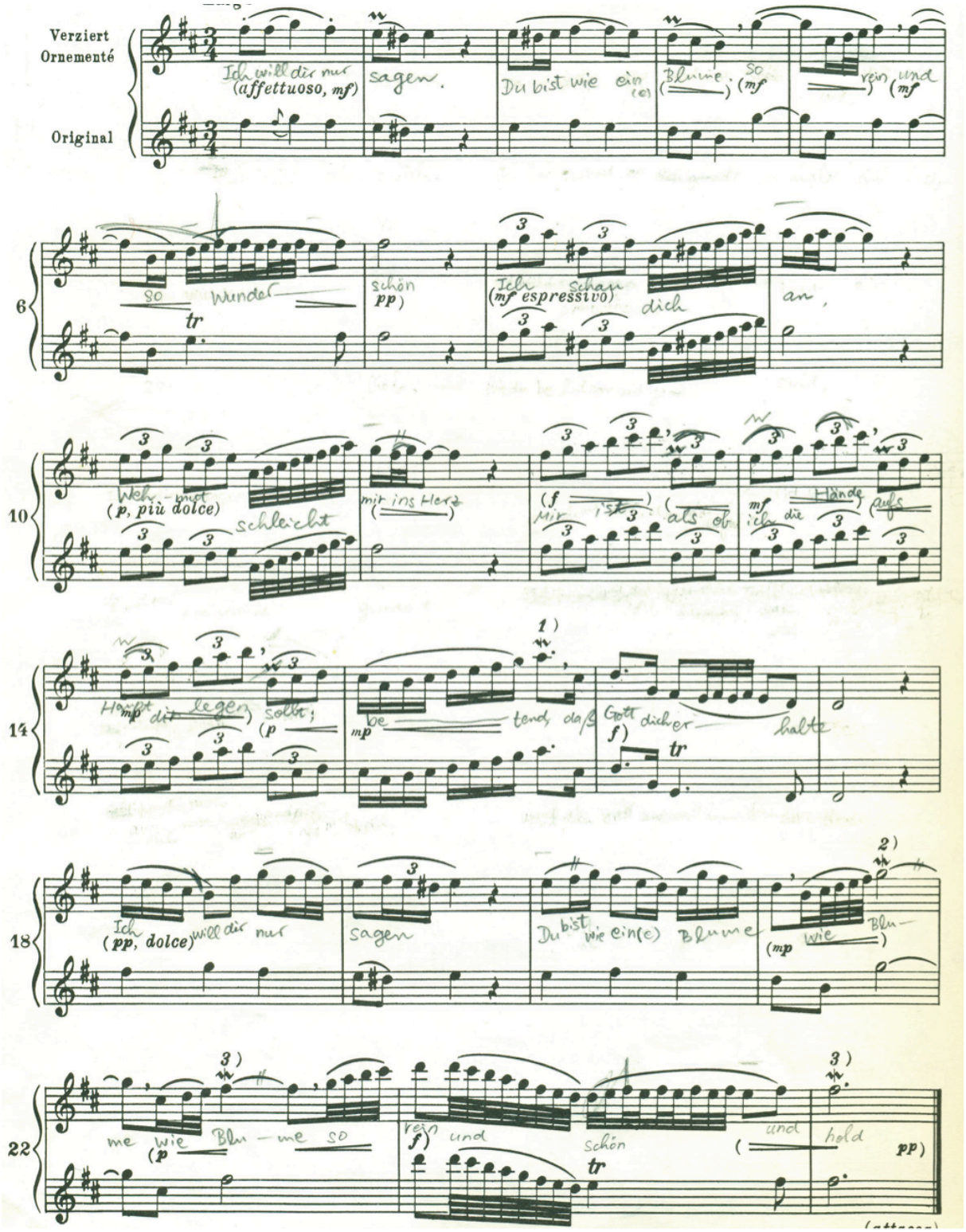
Abb. IV_14
Leonardo Vinci: *Sonate* in D-Dur, *Largo*
mit Textunterlegung von Akiko

Für die Unterlegung hatte sie zwei Texte kombiniert, einen Liedanfang aus dem Musical *Elisabeth* (UA Theater an der Wien 1992) sowie ein Sonett von Heinrich Heine (1797–1856). Im Musical singt Franz Joseph:

Ich will dir nur sagen,
Ich geh auf dein Schreiben ein,
Ich kann nicht ertragen
von dir nicht geliebt zu sein.
Was immer du willst, ich geb es dir
bevor ich dich verlier.[572]

Da sie beim Musical-Text bemerkte, dass sich nicht der ganze Text für eine Textunterlegung dieses Satzes eignet, beschloss sie, ihn mit einem Sonett aus „Buch der Lieder" *Die Heimkehr* XLVII von Heinrich Heine (1797–1856) zu mischen:

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein;
Ich schau dich an, und Wehmut
Schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände
Aufs Haupt dir legen sollt,
Betend, dass Gott dich erhalte
So rein und schön und hold.[573]

In ihrer Textunterlegung fing sie mit der ersten Zeile aus dem Song des Musicals an und veränderte Heines Text-Abfolge, um ihn besser der Melodie anpassen zu können. Ihr Text lautete nun wie folgt:

Ich will dir nur sagen,

Du bist wie eine Blume,
So rein und so wunderschön.
Ich schau dich an, Wehmut
Schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände
Aufs Haupt dir legen sollt,
Betend, dass Gott dich erhalte.

Ich will dir nur sagen,
Du bist wie eine Blume

So rein und schön und hold.

Mit diesen Texten hat Akiko den Affekt des Stückes gut getroffen; etwas Sehnsüchtiges und Suchendes entspricht der Musik. Weniger befriedigend ist ihre Textunterlegung nach meinem Empfinden in Bezug auf die Betonungen und die Bassführung. So hätte man vermutlich in der ersten Phrase wegen des Legatos und des Vorhalts (Takt 1) besser nur eine Silbe anstelle von „will Dir" gewählt. Unglücklich unterlegt sind auch die vorweggenommene Eins in Takt 4/5 sowie der Takt 6, da im Deutschen die Betonung auf „rein" bzw. „wunderschön", nicht auf

[572] Song auf Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=5Zs97xP5ppc, letzter Zugriff: 22.6.2013
[573] Heine 1827.

„so“ bzw. „und“ liegt. Ganz dem musikalischen Sprachduktus angepasst hat Akiko hingegen „sagen“ in Takt 2, über gebundene Achtelnoten und eine unbetonte Zwei (Takt 2).
Eindrucksvoll war jedenfalls, dass sich trotz der genannten Mängel Akikos Spiel durch die Zuhilfenahme von Text völlig veränderte und dass die Wörter ihren musikalischen Ausdruck stark belebten. Wie mir Akiko erklärte, empfindet sie die Sprachmelodie ihrer Muttersprache – des Japanischen – als recht eintönig und arm an Betonungen und Rhythmik. Mit Hilfe der deutschen Sprache konnte sie in der Musik nun eine Intensität und eine Lebendigkeit ausdrücken, die ich bislang bei ihr vermisst hatte. Das Ergebnis übertraf, wie gesagt, alle Erwartungen.
In einem weiteren Schritt wird Akiko lernen, die passende Sprache für die jeweilige Musik zu verwenden, also Italienisch für die italienische, Französisch für die französische und Deutsch für die deutsche Musik. Denn es ist nicht anzunehmen, dass Robbio seine Empfehlungen nur für das Einstudieren italienischer Musik formulierte, da er ja ausdrücklich von den einzelnen Nationalstilen und der Wichtigkeit ihrer Unterscheidung spricht.[574]
Am Beispiel meiner Studentin Akiko konnte ich einen tiefen Einblick in die Wirkung der Sprachanwendung bei Musik erlangen: es entsteht eine Auseinandersetzung mit dem Notentext bis ins kleinste Detail. Natürlich bringen einige Studenten diese Fähigkeit schon mit. Sich der Textunterlegung aber wirklich zu stellen, ist für uns sehr zeitintensiv und ungewohnt. Der Musiker muss klar entscheiden, wo er Betonungen setzt; er muss die Harmonie kennen, um zu wissen, wo zum Beispiel eine Betonung gegen die Takthierarchie gefragt ist, wo der Komponist Dissonanzen setzt und ob diese sich auch im Text niederschlagen sollten. Er muss die Artikulation mit dem Text abstimmen. Der Text vermittelt einen direkten Zugang zur Emotionalität des Spielers, einem der wichtigsten Faktoren beim Musizieren überhaupt, dem wir heute vielleicht zu wenig Augenmerk schenken. Letzlich ist für Akiko durch die Erfahrung mit der Textunterlegung eine Tür aufgegangen.

IV.5.4. Textierung eines Concertos von Baldassare Galuppi

Um die Wirkung von Textunterlegung weiter zu verfolgen, bat ich fünf meiner Traversflöten-Studenten, den langsamen Satz aus Baldassare Galuppis Concerto in G-Dur mit Text zu unterlegen und so einzustudieren. Diejenigen, welche der italienischen Sprache mächtig sind, sollten einen italienischen Text unterlegen, die anderen einen deutschen. Im Vorfeld besprachen wir, worauf besonders zu achten ist. Damit den einzelnen musikalischen Abschnitten nicht zu viel Text unterlegt wird, ist es nötig, die Textaufteilung bei originalen Arien genau zu studieren. Dies taten wir am Beispiel von einigen Arien aus Galuppis Oper *L'Olimpiade*.[575] Dort wird häufig eine einzige Silbe für eine lange Tongirlande verwendet, um den Affekt auszudrücken. Nach der Auswahl der Texte ging es darum, Robbios Empfehlungen zu folgen und den Konzertsatz als Arie zu singen.

---

[574] Das Schlagwort, dass Musik eine Weltsprache sei, mag vielleicht stimmen, aber wir sollten wohl anfangen, mehr darüber nachzudenken, wie prägend Sprache im Allgemeinen ist, gerade auch in Bezug auf den Ausdruck in der Musik. Ein Orchester, in dem verschiedene Nationen vertreten sind, ergibt ein anderes (sprachlich-musikalisches) Klangbild als eines, dessen Mitglieder beispielsweise alle italienischer Muttersprache sind. Das ist nicht wertend gemeint, sondern soll uns stärker auf die Bedeutsamkeit der Sprache beim Musizieren aufmerksam machen.
[575] Baldassare Galuppi: *L'Olimpiade* Manuskript Mailand 1754, Aufführung in Venedig mit dem *Venice Baroque Orchestra*, Leitung: Andrea Marcon, Dynamic, Genua 2009. Diese Oper, deren fehlende Teile ich in anderen Abschriften finden konnte, habe ich rekonstruiert. Bei den Aufführungen am *Teatro Malibran* in Venedig habe ich den Flötenpart übernommen und war Assistentin von Andrea Marcon.

Das ist für uns heute meistens nicht mehr so einfach, da auch Johann Joachim Quantz' Ratschläge an Flötisten weitgehend vergessen sind:

> Hat er die Gelegenheit die Singkunst entweder vor, oder wenigstens gleich mit der Flöte zu erlernen: so will ich ihm dieses besonders anrathen. Er wird dadurch desto leichter einen guten Vortrag im Spielen erlangen; und bey vernünftiger Auszierung eines Adagio, wird ihm die Einsicht in die Singkunst besonders grossen Vortheil geben. Er wird also nicht ein purer Flötenspieler allein bleiben; sondern dadurch sich auch den Weg bahnen, mit der Zeit ein Musikus, in eigentlichem Verstande, zu werden.[576]

Obschon Gesangsunterricht heute häufig in die historisch orientierte Ausbildung integriert ist, fehlt der selbstverständliche Umgang mit dem Gesang. Immer wieder erlebe ich, dass spontanes Singen den Studierenden Mühe bereitet. Es fällt ihnen schwer, zu singen und gleichzeitig den vom Text verlangten Affekt auszudrücken. Und doch besteht ein großer Unterschied, ob sie sich den Gesang nur innerlich vorstellen oder sich wirklich aktiv auf ihn einlassen. Sie beobachten selbst, dass sie sich beim konkreten Singen viel facettenreicher ausdrücken können als beim passiven Nachvollziehen.

Im Folgenden schauen wir uns die fünf Versionen von Galuppis textunterlegtem Konzertsatz näher an und gehen auf deren jeweilige Stärken und Schwächen ein.

Beispiel 1

Mia wählte ein *Sonett an Madonna Laura* von Francesco Petrarca (1304–1374), das sie als passend zum Andante-Satz von Galuppi empfand (Abb. IV_15):

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che'n mille dolci nodi gli avolgea;
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son si scarsi;

e 'l viso di pietosi color farsi,
non so se vero, o falso, mi parea:
i', che l'esca amorosa al petto avea,
qual maraviglia, se di subito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; et le parole
sonavan altro, che pur voce umana.

Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel, ch'i' vidi; et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.[577]

[576] Quantz 1752, 96.

[577] Pertrarca 1987, 102f. „Zerstreut im Winde die goldnen Locken waren, / Und kreisten sich in tausend süßen Ringen, / Ein mildes Licht sah' ohne Maß ich dringen / Aus Augen, die damit so karg nun sparen.
Und Mitleid schien ihr Blick zu offenbaren, / Wenn Blindheit nicht und Täuschung mich befingen. / Ich, der so leicht in Liebesglut zu bringen, – / Was Wunder, wenn ich schnelle Flamm' erfahren?
Ihr Gang war nicht ein irdisch sterblich Wesen, / Vielmehr von Engelart; aus ihrem Munde / Ertönten Worte, nicht wie Menschenlaute; / Ein Engel war's, ja Sonne, was ich schaute. / Und wär' nun auch nicht mehr, was einst gewesen; / Ob schwächern Bogens heilet keine Wunde."

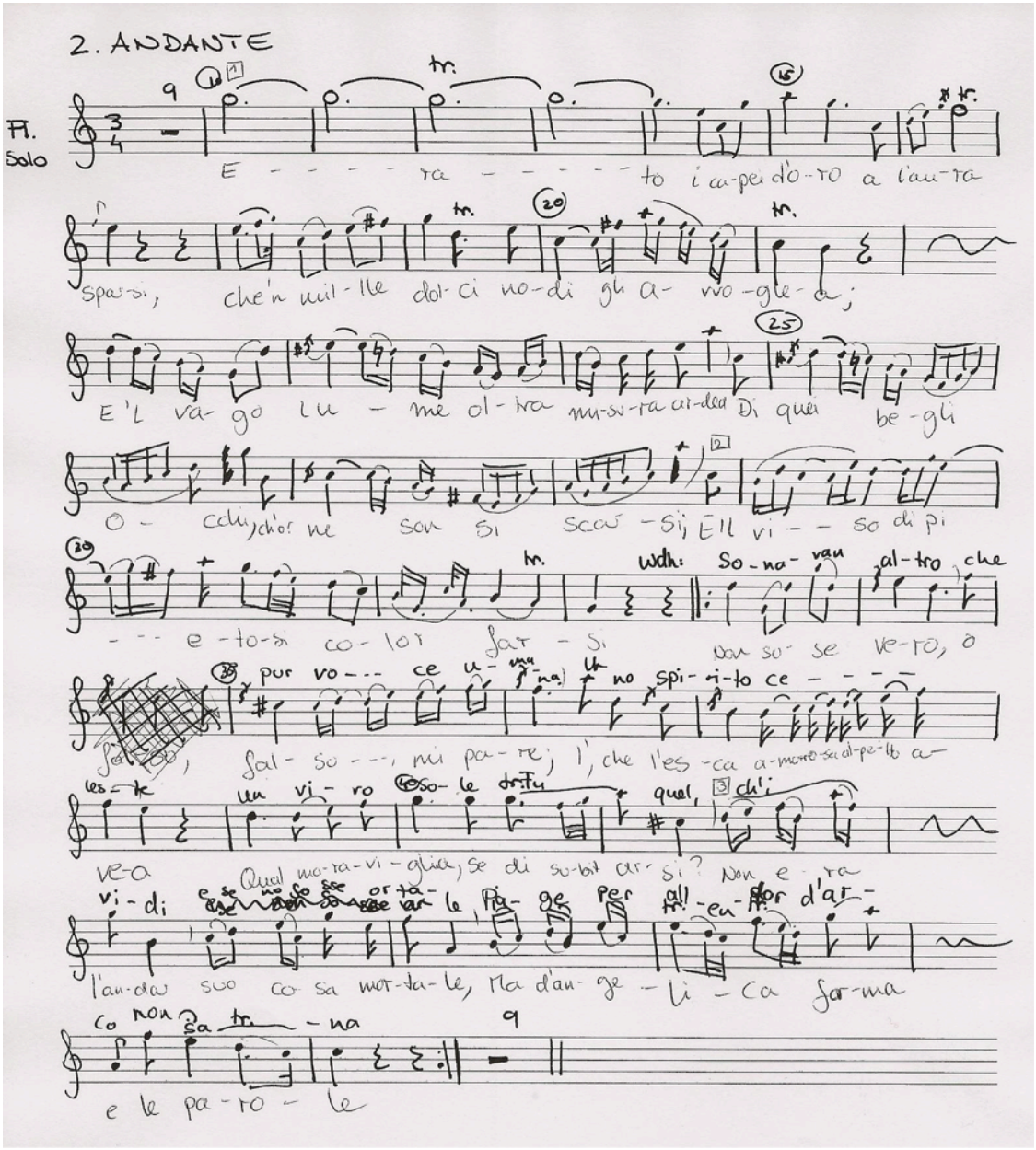

Abb. IV_15
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus dem *Concerto* in G-Dur
mit Mias Textunterlegung

Zu Beginn verwendete Mia für den langen Ton g in Takt 10–15 ein Wort mit drei Silben („Erano“ – Schreibfehler in ihrer Version). Das ist in vergleichbaren Arien eher selten; allerdings kann man ihre Entscheidung dennoch nachvollziehen, denn sie begann den in Takt 13 angegebenen Triller mit einer neuen Silbe, was zwar nicht nötig, aber möglich ist. Die dritte und letzte Silbe setzte sie an das Ende des langen Tons in Takt 14, was im Gesang eher ungewöhnlich ist, womit sie jedoch den Mitspielern deutlich ihr „Ziel“ zeigte. Hingegen stimmte sie dann in Takt 14–15 („ i capei d'oro“) Musik und Sprachduktus gut aufeinander ab: die drei Auftakte mit den drei unbetonten Silben („i ca-pei“) und dann die Betonung auf Eins in Takt 15 („d'o“ – von "d'oro"). Man merkt, dass sie sich bewusst mit den Silben und Betonungen auseinandergesetzt hat. Allerdings wirkt Takt 16 etwas unbeholfen, da sie auf

dem Triller mit doppeltem Vorschlag von unten ein Wort mit zwei Silben („l'aura") unterlegte. Dazu würden sich zwei Noten besser eignen; in Arien findet man kaum auf doppelten Vorschlägen von unten eine eigene Silbe, da dies eine natürliche Manier ist und der Text auch ohne diese Manier sangbar sein muss. Takt 17 unterlegte sie dann schlüssig mit „spar-si" auf den Vorhalt und seine Auflösung, ganz der italienischen Sprachbetonung folgend. Um in Takt 37 viel Text unterzubringen, unterlegte sie alle Sechzehntel mit „amorosa al petto avea"; zudem machte sie keine Elision zwischen „amorosa" und „al", was aus sängerischer Sicht eher unbequem ist.
Nach der Textunterlegung konnte ich in Mias Spiel einen klaren Affekt und eine große Sorgfalt im Detail erkennen. Den großen Bogen habe ich aber vermisst. Für ihre weitere Arbeit der Textunterlegung wäre es wichtig, Arien zu studieren und explizit Stellen mit langen Noten oder Sechzehntel-Passagen in langsamen Sätzen zu analysieren. Verbessern ließe sich wohl auch noch das Unterlegen von Silbe zu Silbe, ohne die große Phrase aus dem Blick zu verlieren.

Beispiel 2

Dorothea wählte einem Text von Carlo Goldoni aus *La buona Figliola, Dramma giocoso in tre atti,* dessen Uraufführung am 6. Februar 1760 im Teatro *Marsigli Rossi*, in Bologna stattfand.

Senti che fiore è questo, e dimmi poi
Se in beltà, se in piacer sorpassa i tuoi.

Quel che d'amore
Si chiama il fiore.

È d'un bel core
La fedeltà.

D'un'alma fida,
D'un core onesto,
Più bell'innesto
No, non si dà.

Ogni amatore
Nel proprio core
Il fior d'amore
Vantando va.

Ma dove nasca
La bella pianta
Che il labbro vanta,
Nessuno il sa.[578]

Aus Dorotheas Sicht trifft die im Text ausgedrückte Erhabenheit den Charakter des Stücks sehr gut.

[578] „Höre, welche Blume ist das, und sage mir dann, / ob sie an Schönheit, ob sie an Wohlgefallen die deinen übertreffe. / Welche der Liebe / Blume sich nennt, / ist eines schönen Herzens / Treue. Einer zuverlässigen Seele, / eines aufrichtigen Herzens / schöneren Schmuck, / nein, den gibt es nicht. Jeder Liebende / eigenen Herzen / die Blüte der Liebe / fortwährend preist. Doch wo sie erwachse, / die schöne Pflanze, / die der Mund lobt, / das weiß niemand. Ein lieblicher Lufthauch / unserer Liebsten / verschafft dem Herzen / eine süße Labsal; Das Herz, das sich nährt / von Hoffnung, von Liebe / bedarf keines/ besseren Lockmittels."

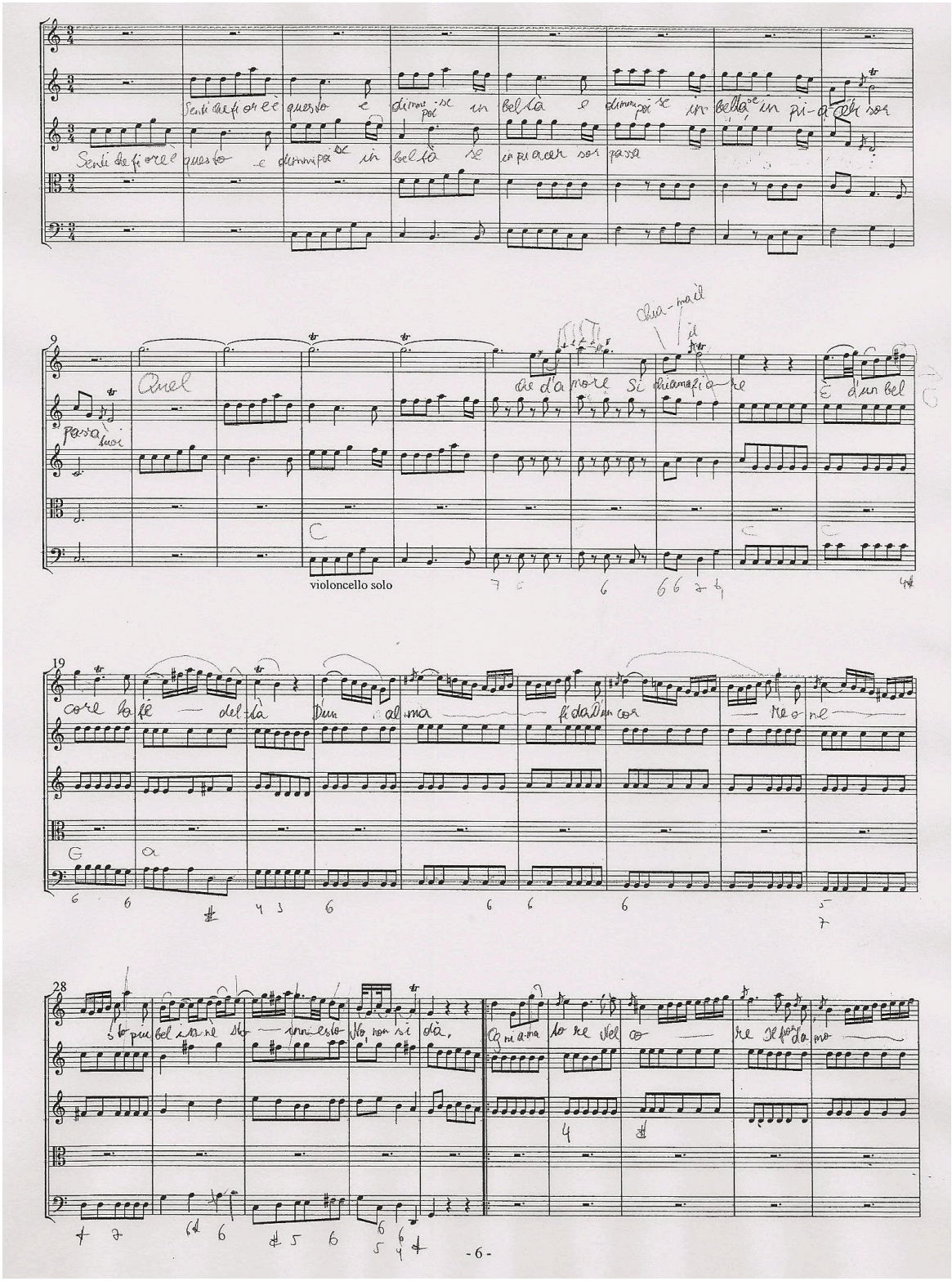

Abb. IV_16 A
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus *Concerto* in G
mit Dorotheas Textunterlegung.
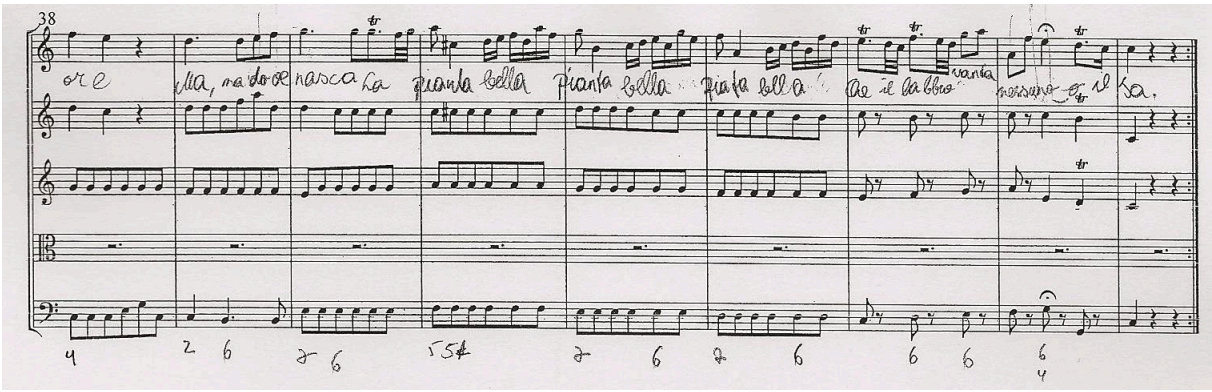
Abb. IV_16 B
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus *Concerto* in G
mit Dorotheas Textunterlegung

Um auch die Violinen einen klaren Affekt ausdrücken zu lassen, begann sie ihre Textunterlegung in deren Vorspiel (Takt 1–9) mit folgendem Text: *Senti che fiore è questo, e dimmi poi, / Se in beltà, se in piacer sorpassa i tuoi* (Abb. IV_16).
Dabei helfen die Silben den Violinisten, die Achtel unterschiedlich zu artikulieren. Im übrigen bestimmt der Inhalt des Textes den gemeinsamen Grundaffekt des Satzes. Er erscheint für den ersten Takt stimmig; danach entsprechen die Betonungen weder der Takthierarchie noch den melodischen Höhepunkten (Beispiel Takt 3–4, Violine 1, oder Takt 4–5, Violine 2 „se“). Dorothea verzichtete auf alle Freiheiten im Umgang mit dem Text – wie zum Beispiel Wiederholungen, Verkürzungen oder zusätzliche Silben –, was eine größere Übereinstimmung von Text und melodischem Duktus ergeben hätte. Die Idee, gleich zu Beginn des Satzes die Begleitstimmen mit Text zu unterlegen, hat aber nur sie umgesetzt.
Die Solostimme begann sie mit „Quel“ (aus „Quel che d’amore“) – eine gute Textwahl für den Beginn – und füllte den ganzen Ton g’’ der Takte 10–14 aus. Auch im Weiteren stimmt der Text mit dem melodischen Duktus und der Hierarchie des Taktes überein, wie etwa die drei unbetonten Achtelauftakte in Takt 14 oder „d’amore“, mit korrekter Betonung auf „-mo“ (Takt 15) zeigen. Die Phrase ab Takt 18 unterlegte sie der Melodie mit zahlreichen Melismen und Betonungen. Zusätzlich benutzte sie das Wort „fedeltà“, um sich für eine Bindung über den Sechzehnteln in Takt 20 zu entscheiden – eine durchaus übliche Artikulation, unterstützt durch ihre Textunterlegung. Es fällt auf, dass Dorothea häufig die Takthierarchie gut umsetzte, jedoch die melodischen Höhepunkte selten mit „wichtigen“ Wörtern belegte, da sie es offenbar nicht wagte, diese klar herauszuheben. In Zukunft wird sie darauf achten müssen, zunächst die Melodie in ihrer Struktur genauer zu untersuchen und sich dort zu entscheiden, welchen Stellen sie besonderen Ausdruck durch eine Wortunterlegung geben möchte, bevor sie sich der Takthierarchie unterwirft. Dorothea hat aber den Umgang der Sechzehntel mit Wort-Melismen im Sinne des Gesangs sehr gut umgesetzt.

Beispiel 3

Als Text wählte Mechthild ein Gedicht aus „Neue Gedichte“ *Neuer Fühling* XII von Heinrich Heine (1797–1856). Für sie war wichtig, dass es dabei um Sehnsucht, um unerfüllte Liebe geht, ähnlich wie im ersten Beispiel bei Mia, aber im Gegensatz zu Dorothea, die das

Erhabene, die „wahren Werte“ der Menschen in den Vordergrund rückte. Sie fand, der Umgang mit der deutschen Sprache mache sie freier, weshalb sie sich gegen einen italienischen Text entschieden habe.
Der Text von Heine lautet:

Ach, ich sehne mich nach Tränen,
Liebestränen, schmerzensmild,
Und ich fürchte, dieses Sehnen
Wird am Ende noch erfüllt.

Ach, der Liebe süßes Elend
Und der Liebe bittre Lust
schleicht sich wieder, himmlisch quälend,
In die kaum genesne Brust.[579]

Mechthild unterlegte den langen Ton der Solostimme mit dem Beginn des Gedichts „Ach“ und verwendete dann gleich zweimal die Wortwiederholung „ach, ach“ als Steigerung und als eine Affekt verstärkende Lösung für die Taktbetonungen beim Dreiachtel-Auftakt (Takt 14) (Abb. IV_17 A und B). Mit dem „sehne“ erreichte sie die nächste erste Zählzeit des neuen Taktes, ganz dem Sprachduktus, der Takthierarchie und dem melodischen Höhepunkt folgend. In den Takten 16–17 verwendete sie für das Wort „Tränen“ die beiden Achtel, den Vorhalts-Triller und die Auflösung und betonte durch diese Tonausdeutung das Wort sehr stark. Auch wenn Wiederholungen an sich von Freiheit bei der Textunterlegung zeugen, sind sie in den Takten 19–20 wenig befriedigend. Schon das Wort „schmerzensmild“ passt sich nicht gut dem punktierten Rhythmus in Takt 19 an, und die für „nach“ verwendete Sechzehntelnote lässt die Phrase hektisch erscheinen. Im Schlussteil wollte Mechthild offenbar zuviel Text auf zu wenigen Noten unterbringen; die Unterlegung ist sehr syllabisch und für Sänger eher schwierig zu singen. Aber mit zunehmender Übung im Unterlegen wird sich Mechthild wohl mehr Freiheiten erlauben und zu Lösungen kommen, die für das ganze Stück passen und den Text ausgewogen aufteilen.

[579] Heine 1827.

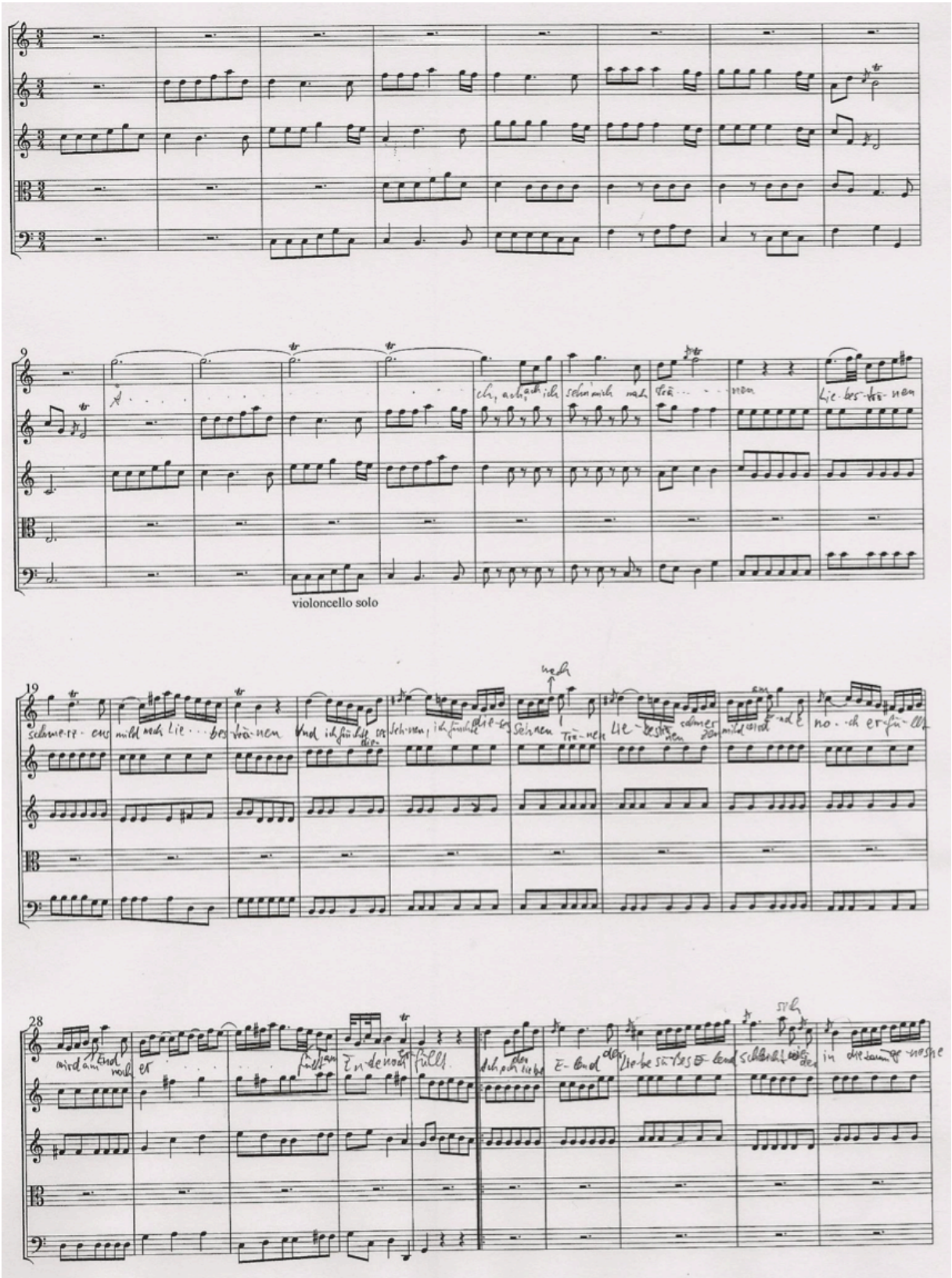

Abb. IV_17 A
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus *Concerto* in G
mit Mechthilds Textunterlegung.

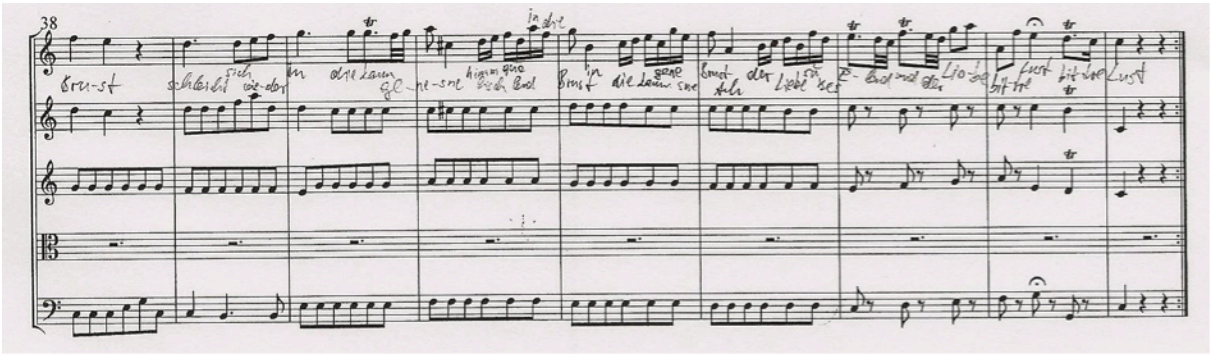

Abb. IV_17 B
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus *Concerto* in G
mit Mechthilds Textunterlegung

Beispiel 4

Martina wählte die deutsche Übersetzung eines Texts von Lorenzo da Ponte aus „Figaro“.[580] Der Text, den sie auf Grund des ruhigen Ausdrucks, der Naturdarstellungen und wegen der Sehnsucht nach Liebe ausgesucht hatte, passt aus ihrer Sicht zum Affekt des langsamen Satzes:

O säume nicht, komm in den stillen Garten.
Komm, wo der Liebe Freuden deiner warten.
Noch glänzet nicht die Flur im Mondes Strahle,
tiefer Friede noch ruht auf Berg und Tale
O tiefer Friede noch ruht auf Berg und Tale
Der Balsamhauch der Blumen und der Bäume
wiegt die Herzen in süsse Wonneträume,
die Quelle rauscht und linde weh'n Weste,
o alles ladet zum holden Liebesfeste.
Komm hin zur Laube, wo Liebesgötter kosen,
komm zur Laube. Darf ich dich kränzen,
Kränze dein Haupt mit Rosen.

Martina begann die Textunterlegung (Abb. IV_18 A und B) in der Soloflöte auf dem ersten langen Ton g'' mit dem „O“ und verlieh damit diesem ersten Ton einen sehnsüchtigen Affekt als Vorbereitung zu „säume nicht“. Sie unterlegte dann den anschließenden Dreiachtel-Auftakt Silbe für Silbe mit „säume nicht“; entsprechend liegt das folgende „Komm“ auf dem ersten Schlag von Takt 15. Wenig überzeugend wirkt das „in“ (aus „in den stillen Garten“) auf dem punktierten langen g''; es ist zu unbedeutend und zu kurz für diese lange punktierte Note in langsamem Tempo. Auch in Takt 20 wirkt die Textaufteilung eher unbeholfen, indem ein langes Melisma auf der zweiten Silbe von „deiner“ kommt; dabei sollte „-ner“ eigentlich unbetont und bedeutungslos sein. Besser gelungen ist die Textunterlegung in den Takten 26 und 27, wo „Strahle“ und „Friede“ mit den beiden langen Sechzehntel-Passagen kombiniert sind.
Im Ganzen gesehen zeigte sich, dass Martina mit dem Vorgang der Textunterlegung noch kaum vertraut war; als zusätzliche Schwierigkeit kam hinzu, dass Deutsch nicht ihre

[580] Martina verwendete den Text in der deutschen Übersetzung von Hermann Levi.

Muttersprache ist. Wichtig wird sein, dass sie zunächst originale Arien in Hinblick auf die Textaufteilung analysiert und singt, um mit dem Zusammenwirken von Sprache und Musik vertrauter zu werden. Vor dem eigentlichen Textunterlegen des Instrumentalstücks muss dann festgelegt werden, wo melodische oder takthierarchische Schwerpunkte liegen.

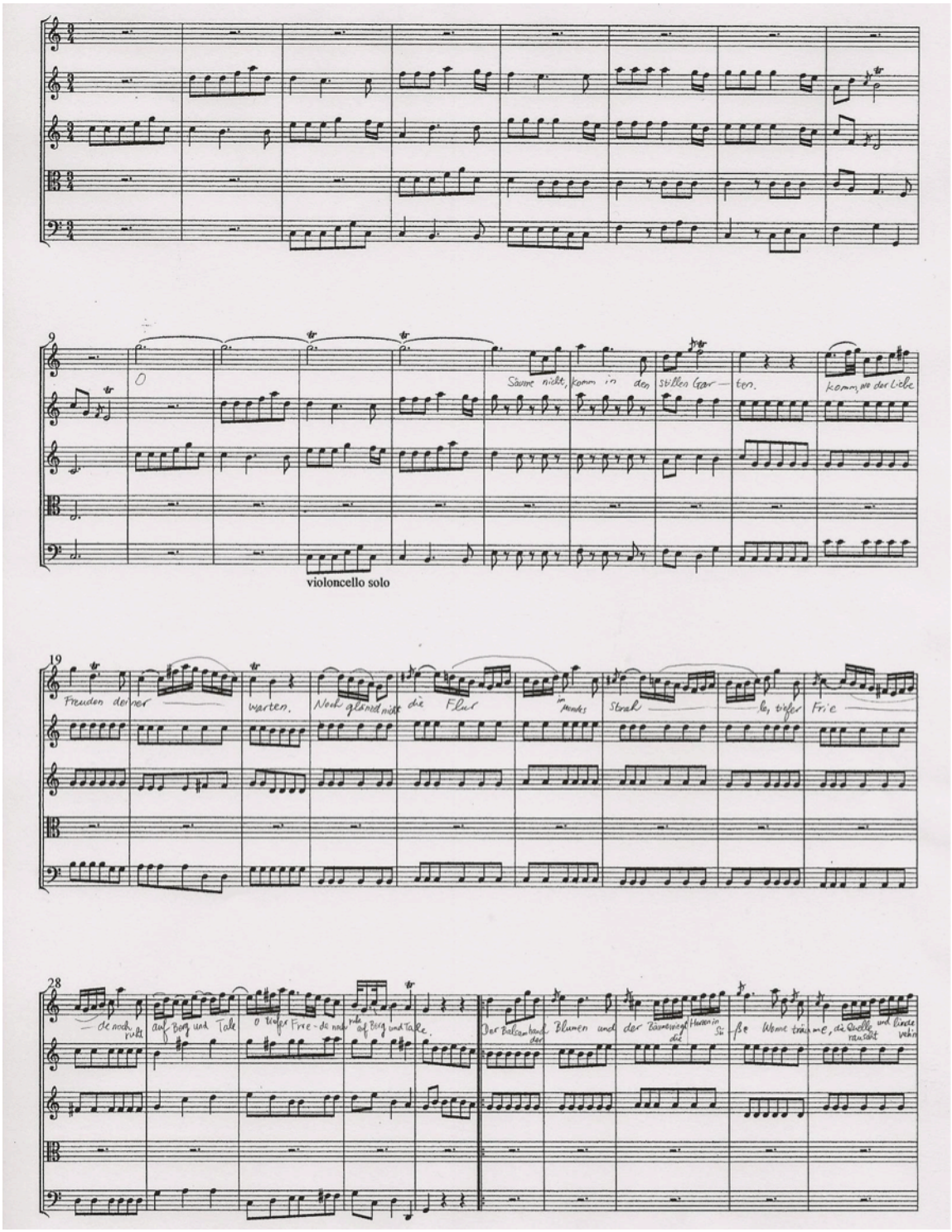

Abb. IV_18 A
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus *Concerto* in G
mit Martinas Textunterlegung

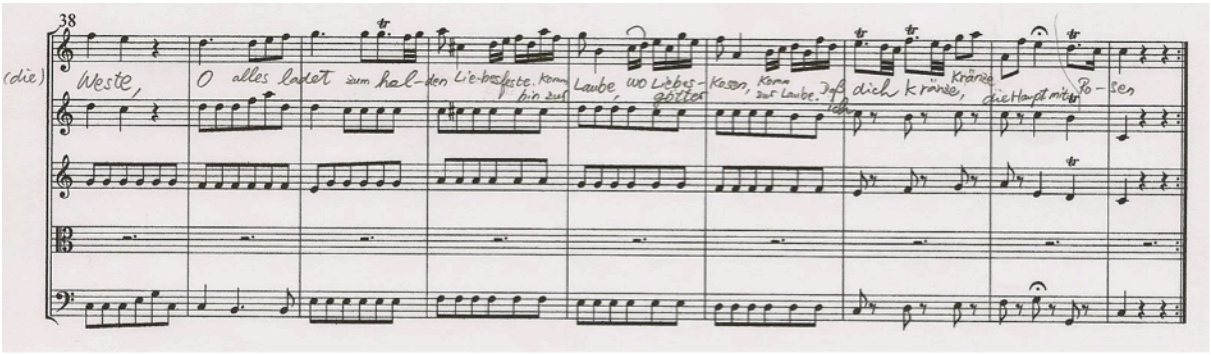

Abb. IV_18 B
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus *Concerto* in G
mit Martinas Textunterlegung

Beispiel 5

Als letztes Beispiel sei hier Lisas Textunterlegung gezeigt. Sie wählte Ferrandos italienischen Text von Lorenzo da Ponte aus *Cosí fan tutte*:

Un'aura amorosa
Del nostro tesoro
Un dolce ristoro
Al cor porgerà;

Al cor che, nudrito
Da speme, da amore,
Di un'esca migliore
Bisogno non ha.[581]

[581] Aus Mozart 1976: „Der Odem der Liebe / Erfrischet die Seele, / So schmeichelnd und weich.
Wer die Liebe geniesset, / Und treu sie erfindet, / Begehret nichts weiter, / Ist selig und reich!"

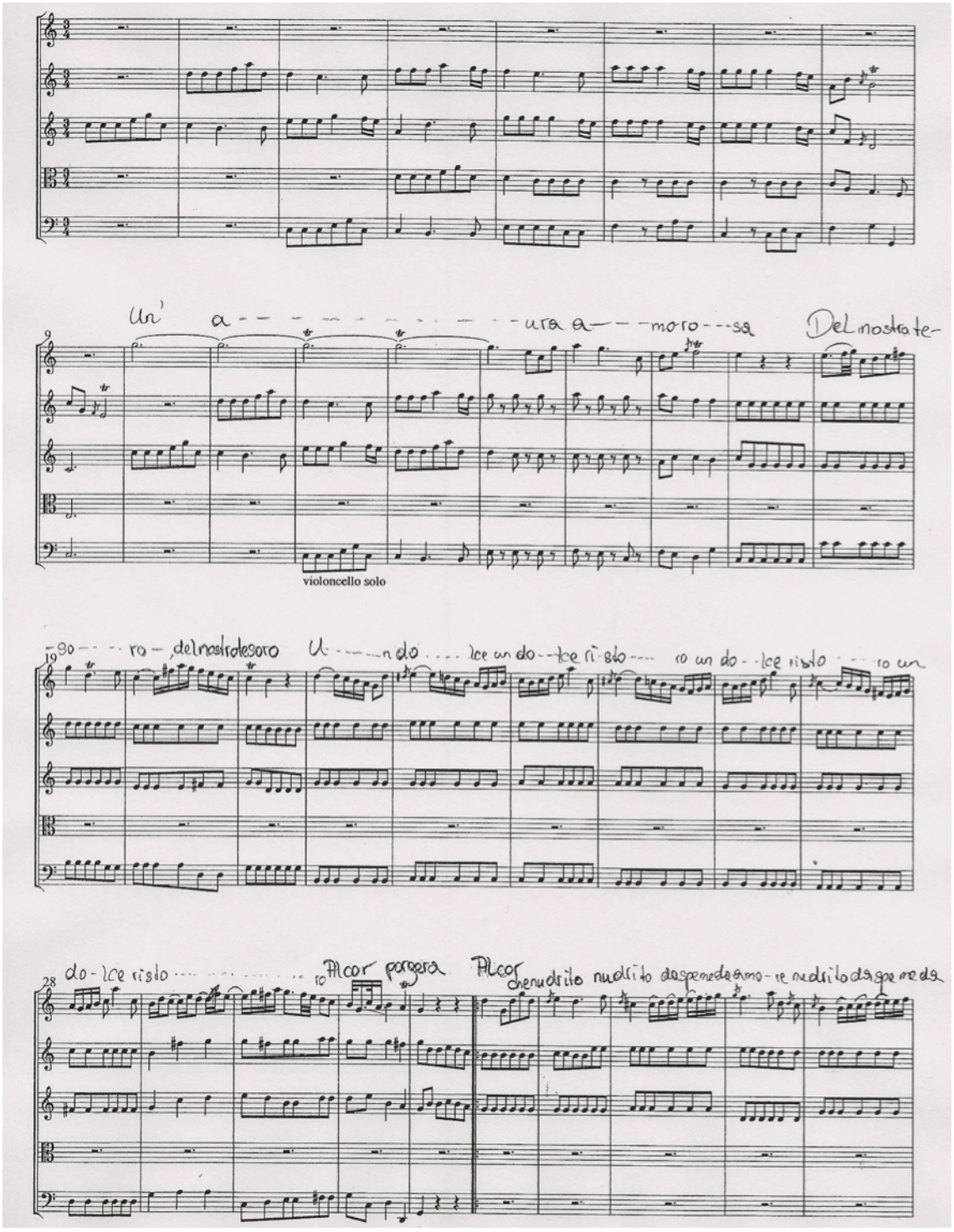

Abb. IV_19
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus *Concerto* in G mit Lisas Textunterlegung

Lisa begründete ihre Textwahl mit der musikalischen Weite und Großzügigkeit, welche die Arie für sie ausdrückt. Nach ihrer Meinung spricht der Text von erfüllter Liebe und dem durch die Liebe empfangenen Segen, wobei die Erfüllung und das Eingebettetsein in ein

größeres Ganzes im Vordergrund stehen. Es war ihr wichtig, eine eigene Übersetzung zu liefern, die ganz nah am italienischen Original bleibt.[582]

Um den Text besser der Melodie anzupassen, verwendete Lisa viele Wörter mehrfach (Abb. IV_19). Der ersten langen Note g'' unterlegte sie „Un'a" gefolgt vom Wortende „-ura" auf dem Dreiachtel-Auftakt, damit „amorosa" auf die neue Eins fiel, d. h. metrisch, dass sie den Diphtong „au" trennt, also die aus der Verslehre bekannte dieresi anwendet. Diese Lösung wirkt etwas gekünstelt, die drei Achtel lassen kaum Ausdrucksmöglichkeiten zu, aber so ergibt sich doch eine starke erste Zählzeit mit dem Beginn von „amorosa" in Takt 15. Sechzehntelpassagen unterlegt sie nicht syllabisch, sondern wie im Gesang mit einer Sinneinheit oder einem Wort (Takt 22/23). Die vielen Vorhalte allerdings, die beispielsweise in den Takten 23, 25 und 27 vorkommen und doch Trauer oder Sehnsucht ausdrücken, kommen durch ihren Text („dolce", „ristoro") nicht wirklich zur Geltung. Den B-Teil des Satzes unterlegt sie dann fast ausschließlich syllabisch, da sie den Text vollständig verwenden wollte. Dabei hätte sie in der Wiederholung des B-Teils ohne weiteres den Text fortlaufen lassen können, um so den ganzen Text zu „verbrauchen", und wäre nicht gezwungen worden, eine so stark syllabische Version „unterbringen" zu müssen.

Die Beobachtungen der fünf Textunterlegungsversuche zeigen, dass das Textunterlegen Erfahrung und Übung braucht. Ein Beispiel für diesen Konzertsatz folgt deshalb auch von mir (Abb. IV_20 und 21). Ich habe für diesen Satz – wie viele meiner Studenten – auch einen Liebeslied Text gewählt. Er ist aus dem Libretto von Pietro Metastasios *L'Olimpiade*, welchen Galuppi schon verwendet hatte. Wichtig war mir einen Text zu wählen, der vom Sprachrhytmus und auch von den Textlängeneinheiten zu diesem kurzen Mittalsatz passt. Für den Beginn der langen Note g'' am Anfang der „Arie" schien mit „Caro" passend, eine Anrufung an den Geliebten, das lange g'' symbolisiert die Sehnsucht auf deutliche Weise. Danach werden die restlichen Wörter des ersten Verses entsprechend ihre Betonung syllabisch gesetzt. Auch der Reim von „d'amor" mit „tuo cor" wurde hervorgehoben, in dem ich sie der Synkope der Sequenz unterlegt habe (Takt 24, 26 und 28). In der Schlussphrase bei „Diventa" benutzte ich nochmals die Synkopen der Sequenz (Takt 41, 42 und 43), um die innere Freude über die Übernahme der Wünsche des Geliebten wiederzugeben. Am Ende des Satzes habe ich nochmals „caro" eingefügt um die „Arie" rhytmisch und vom Affekt her deutlich zu beenden.

Caro, son tua così — *Mi dolgo al tuo dolor*
Che, per virtù d'amor — *Gioisco al tuo gioir*
I moti del tuo cor — *Ed ogni desir*
Risento anch'io — *Diventa il mio.*[583]

[582] Wörtliche Übersetzung von Lisa: „Ein Hauch Liebe / Unseres Schatzes / Eine süße Erholung / Wird dem Herz gegeben. / Dem Herzen, das / genährt von Hoffnung und Liebe / keine Verbesserung / nötig hat."
[583] „Geliebter, ich bin dergestalten mit Euch verbunden, dass ich die Regungen eures Herzens auch in dem Meinigen fühle. Ich theile Leid und Freude mit Euch, und all mein Verlangen stimmt mit dem Eurigen überein."
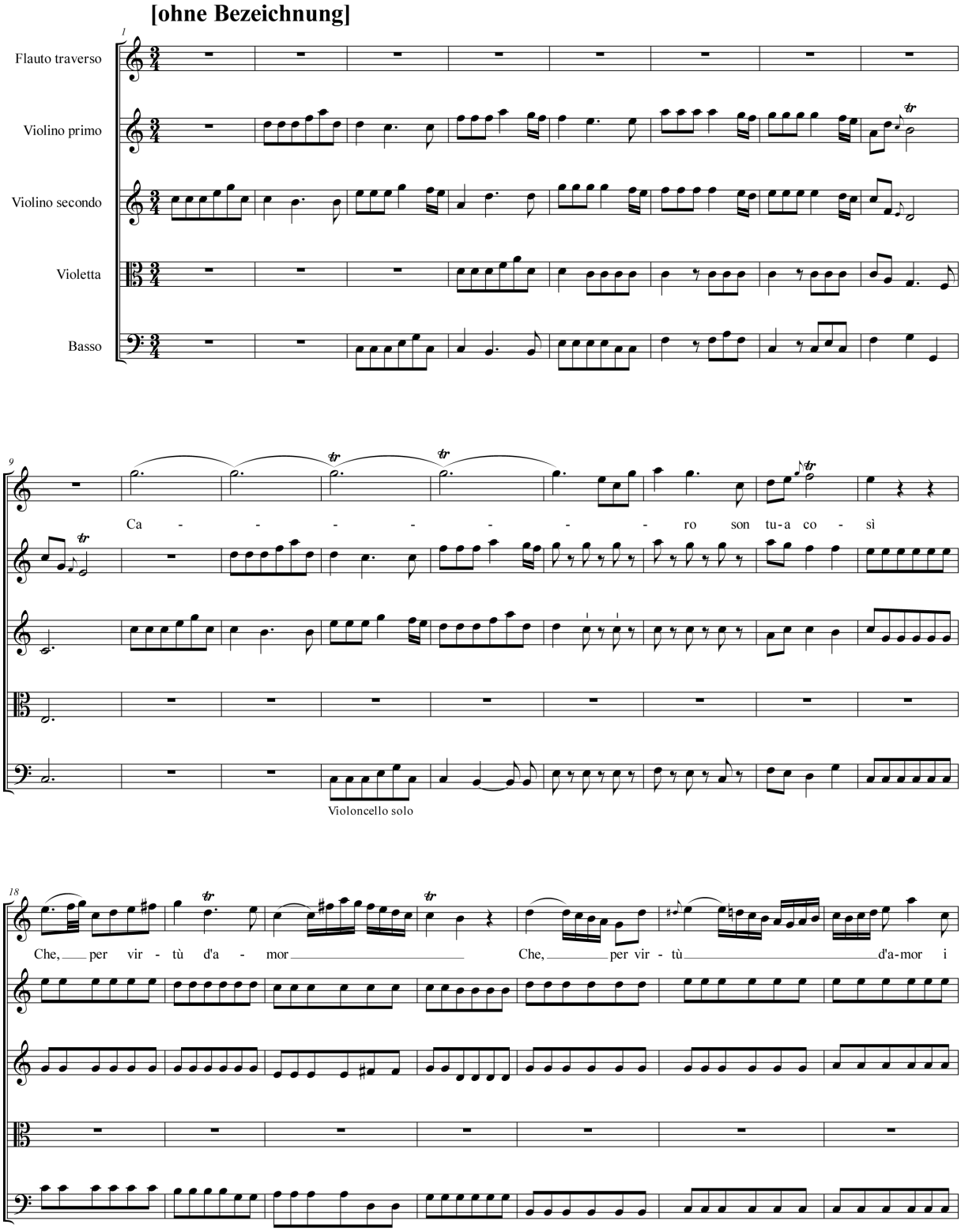
Abb. IV_20
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus *Concerto* in G
mit Textunterlegung der Autorin
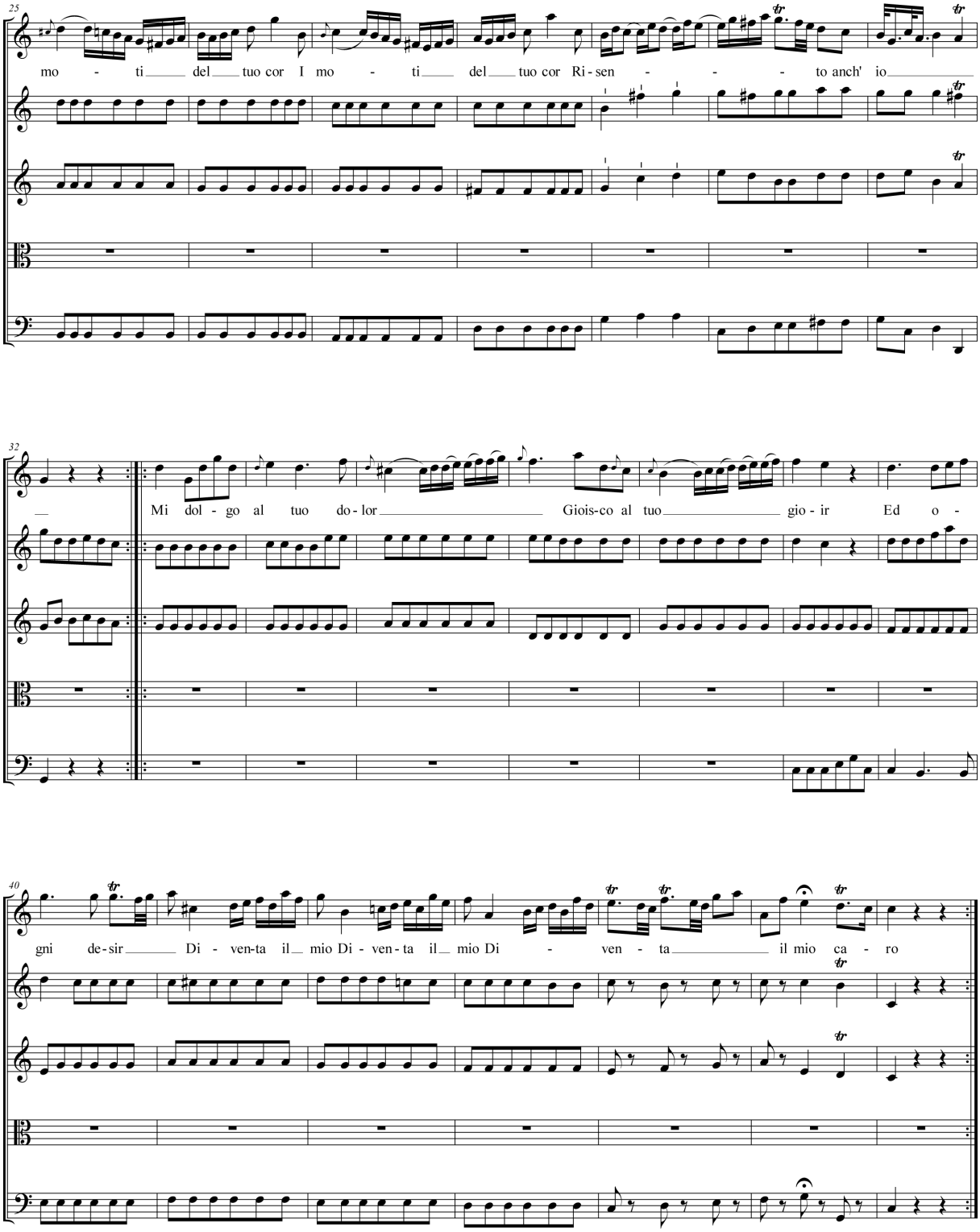
Abb. IV_21
Baldassare Galuppi: langsamer Satz [*ohne Bezeichnung*] aus *Concerto* in G
mit Textunterlegung der Autorin

Betrachtet man die fünf Textunterlegungen der Studierenden, so fällt auf, dass sie alle von Hoffnung, Sehnsucht, Liebe, Liebesschmerz, unerfüllten Wünschen handeln. Die Tatsache, dass niemand auf die Idee gekommen ist, den Text einer Rachearie oder etwas ähnlich Gegensätzliches zu verwenden, zeigt, dass die Musik einen starken Grundaffekt liefert, den alle erkannten und mit einem meist passenden Text bedienten. Schwieriger scheint es mit dem Vorgang des Unterlegens selbst zu sein. Oft wurden zu kurze Musik-Passagen mit zu viel Text unterlegt. Ein Vergleich mit Arien aus der Zeit zeigt, dass damals mit dem Text viel sparsamer umgegangen wurde: Bei einzelnen Sechzehntelpassagen genügte es oft, mit einem Wort ganze Passagen zu bedienen anstatt beispielsweise alle zwei Sechzehntel eine neue Silbe zu unterlegen. Es ist offenbar weniger einfach, Text wegzulassen als neuen hinzuzufügen. Als schwierig hat sich auch erwiesen, melodische Höhepunkte oder Ausdrucksmomente stärker zu gewichten als die Takthierarchie. Generell empfanden alle Studierenden die Arbeit des Textunterlegens als sehr zeitintensiv, aber ungemein hilfreich; dabei war allen bewusst, dass sie erst am Beginn eines Lernprozesses stehen. Dieser neue Weg der Interpretation gab ihnen einen viel facettenreicheren Blick für die Aufteilung des Textes im Bezug auf Harmonie und Melodie. Über das Textunterlegen hinaus half er aber auch mit, dass sie sich ganz allgemein musikalisch klarer ausdrückten und festlegten, wie eine Studentin treffend bemerkte.

Exkurs: Heinz Erhardt als Textlieferant

Sicherlich liegt nicht jedem Musiker die geschilderte Art des Umgangs mit Musik und Text. Eine Studentin fühlte sich davon aber besonders angesprochen und entwickelte eine eigene Kreativität indem sie zwei Sätze aus Hasses Sonaten für Traverso und Basso continuo mit Texten des Komikers Heinz Erhardt unterlegte. Für den langsamen Satz *Larghetto Cantabile* wählte sie „Die Made“ (Abb. IV_22):

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.

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.

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!

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 Legatobogen steht und man sich eher nur eine Silbe, dem Gesang entsprechend, vorgestellt hätte. Als Daniela mir den Satz mit seinem eigenwilligen Humor 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 plötzlich vielschichtiger, reicher an Klangfarben und Artikulationen und verströmte Schalk und Witz.

Sie bestätigte selbst, dass ihr die Übung viel für die Interpretation gebracht hatte, auch wenn ihr natürlich bewusst war, dass sich keine Arie mit solchen Stilbrüchen unterlegen liesse.
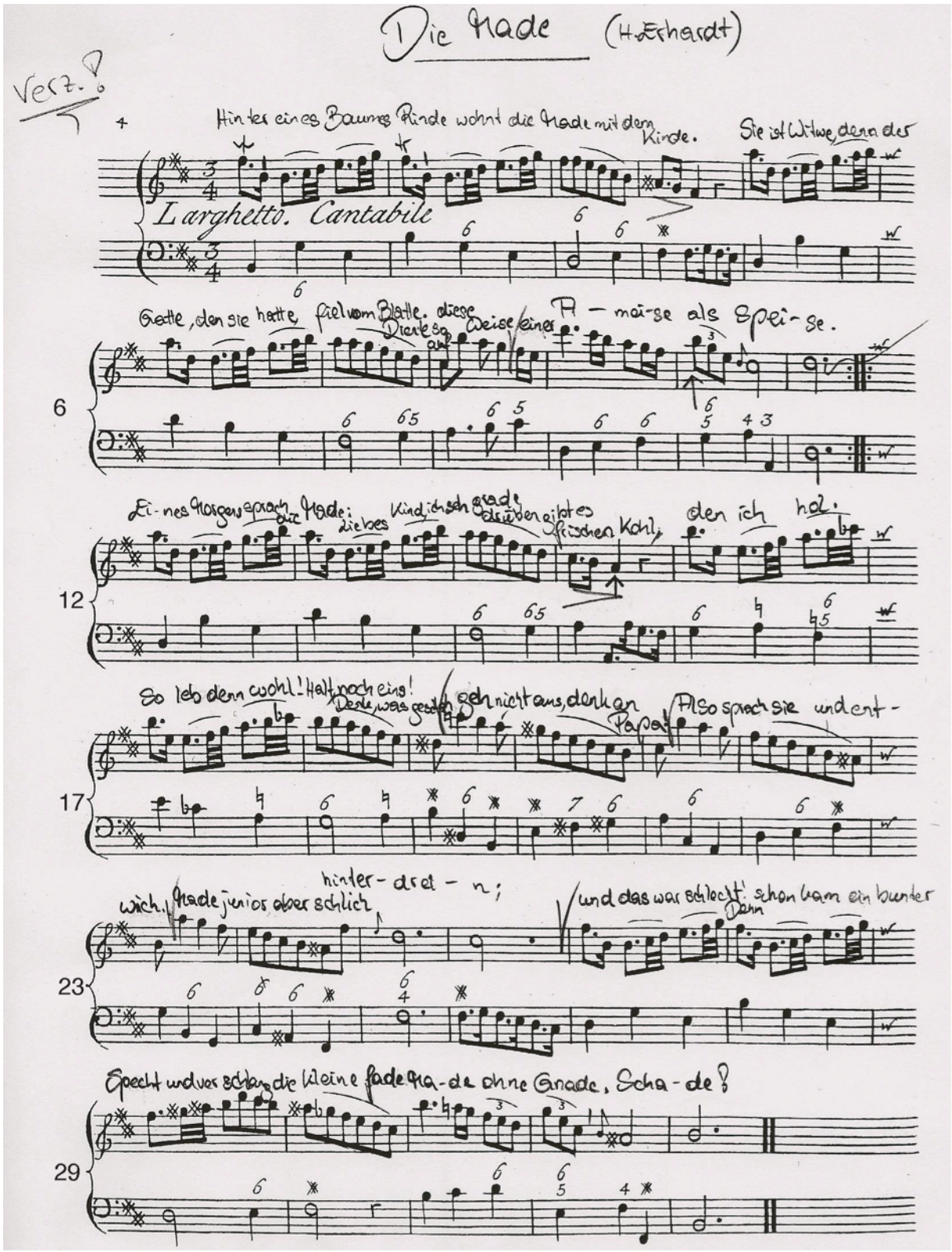
Abb. IV_ 22
Johann Adolf Hasse: *Larghetto. Cantabile* aus einer *Sonate* für Traverso und B. c.
Text von Heinz Erhardt („Die Made"), mit Textunterlegung von Daniela

Für ein Andante aus einer weiteren Flötensonate von Hasse benutzte Daniela Heinz Erhardts „Moderne Sinfonie“ (Abb. IV_23 A und B):

Moderne Sinfonie

Droben sitzet die Kapelle,
festlich und gestimmt ist sie.
Schon ertönt die dritte Schelle
gleich beginnt die Sinfonie.
Nun wird's stille; denn es zeigt sich
der Maestro, wohlbefrackt,
steigt auf's Podium, verneigt sich,
dreht sich um und schlägt den Takt.
Geiger geigen, Bläser blasen,
Pauker pauken, Harfe harft
alle Noten dieses Werkes
werden schonungslos entlarvt.

Droben schwitzet die Kapelle,
auch der Dirigent hat's satt ! –
Morgen können wir dann lesen,
ob es uns gefallen hat!
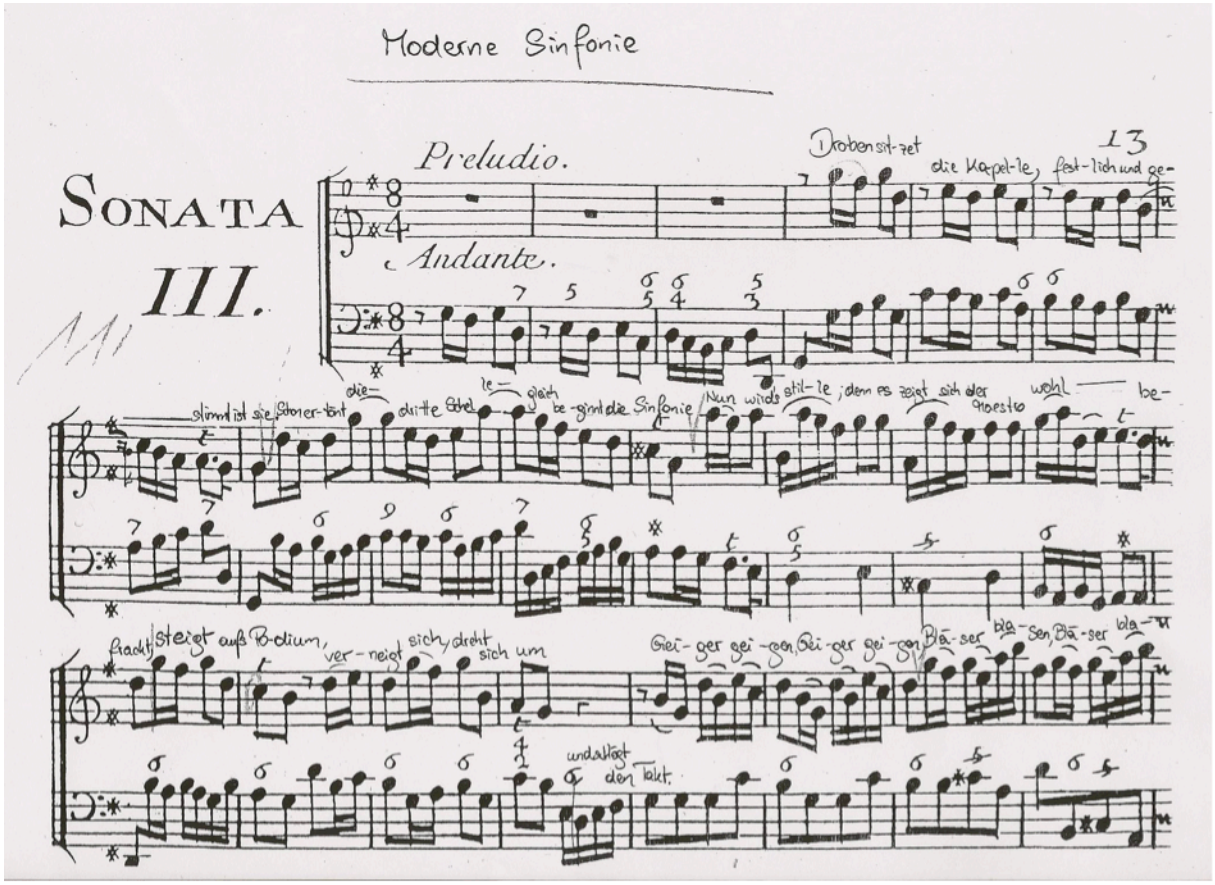
Abb. IV_ 23 A
Johann Adolf Hasse: *Preludio – Andante* aus der *Sonata* III in G für Traverso und B. c.
Text von Heinz Erhardt („Moderne Sinfonie“), mit Textunterlegung von Daniela
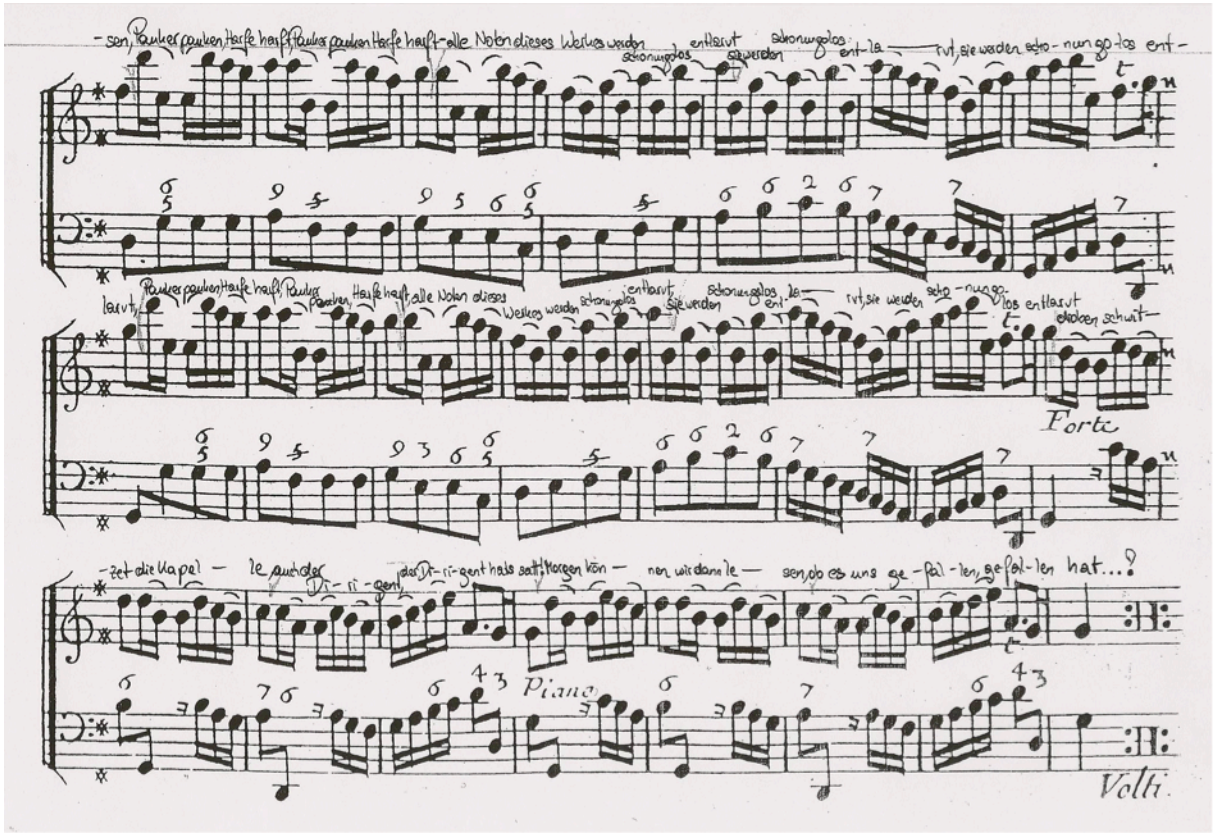
Abb. IV_ 23 B
Johann Adolf Hasse: *Preludio – Andante* aus der *Sonata* III in G für Traverso und B. c.
Text von Heinz Erhardt („Moderne Sinfonie“), mit Textunterlegung von Daniela

Sie unterlegte auch diesen Text sehr syllabisch, allerdings mit vielen Wortwiederholungen, und fügte sogar vier Silben im Bass hinzu (Takt 18), um eine möglichst durchgehende dichte Textierung zu erreichen. Damit „vertextete" sie den Satz in überzeugender Weise – nicht wie man ihn als Arie gestaltet hätte, sondern eher wie ein als Sprechgesang vorgetragenes Gedicht. Jedenfalls konnte sie ihn hervorragend vorsingen. Auch hier wirkte sich ihre Beschäftigung mit dem Textunterlegen sehr positiv auf ihr Spiel aus: alles klang lebendiger, fantasievoller, unterschiedlicher in der Artikulation und sehr klar im Ausdruck. Sie selbst meinte, dass sie sehr viel von dieser Art der Einstudierung profitiert habe.

IV.6. Eine Orchesterprobe mit Text

In unseren Zusammenhang gehört auch ein Masterprojekt, welches ich an der Zürcher Hochschule der Künste betreute und das Mozarts Beziehung zur Flöte zum Thema hatte. Dabei spielte das Orchester neben Mozarts Konzert für Flöte und Harfe auch Auszüge aus *Die Zauberflöte* KV 620.

Bei der Arie *Ein Mädchen oder Weibchen* (Abb. IV_24) aus Mozarts Zauberflöte sollte der Flötist Werner die Melodie des Sängers übernehmen und möglichst nah am Text artikulieren, was er hervorragend umsetzte. Zunächst haben wir mit grossem Spass den Text gesprochen, gesungen und unterschiedliche Artikulationen ausprobiert, als dann das Orchester dazukam,

wirkte das Stück plötzlich stumpf, gleichförmig; der Esprit war nicht mehr da, den wir verspürt hatten, als Werner die Arie ganz nah am Text allein einstudierte. Ich begann an der Idee zu zweifeln, bei einem so bekannten Stück den Flötisten sozusagen als Sänger auftreten zu lassen. So beschlossen wir am nächsten Tag, das ganze Orchester in unser Experiment einzubinden, und verteilten Textblätter. Erfreulicherweise liessen sich einige Kollegen darauf ein, mit uns den Text zu sprechen und zu singen. Danach baten wir alle, sich während des Spiels möglichst genau vorzustellen, wie sie ihn singend artikulieren würden. Das Ergebnis war verblüffend: ein ganzes Orchester sang innerlich, sprach und fühlte mit, was Papageno in dieser Arie erlebt. Ich fasste das gelungene Experiment als weitere Bestätigung meiner Forschungsarbeit auf. Im übrigen hat Werner mit der Bestnote abgeschlossen.

Ein Mädchen oder Weibchen (Papageno)

Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich!
O so ein sanftes Täubchen
|: Wär' Seligkeit für mich! :|
Dann schmeckte mir Trinken und Essen;
|: Dann könnt' ich mit Fürsten mich messen,
Des Lebens als Weiser mich freu'n,
Und wie im Elysium seyn. :|

Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich!
O so ein sanftes Täubchen
Wär' Seligkeit für mich!
Ach kann ich denn keiner von allen
Den reizenden Mädchen gefallen?
Helf' eine mir nur aus der Noth,
Sonst gräm' ich mich wahrlich zu Tod'.

Ein Mädchen oder Weibchen,
Wünscht Papageno sich!
O so ein sanftes Täubchen
Wär' Seligkeit für mich.
Wird keine mir Liebe gewähren,
So muss mich die Flamme verzehren!
Doch küsst mich ein weiblicher Mund,
So bin ich schon wieder gesund.

Abb. IV_24
Textblatt, das wir im Orchester verteilten

An einem Coachingkurs für Holzbläser bei der Bamberger Sommer Oper im Herbst 2013 wagte ich mit allen Bläsern die Textunterlegungen der einzelnen Nummern gemeinsam zu sprechen und detailliert jede Stimme vertieft unter diesem Aspekt zu interpretieren. Es brauchte viel Mut dieses Textieren und Sprechen mit allen Musikern zu üben. Dadurch, dass ich es historisch belegen konnte war die Hürde einfacher zu nehmen. Das Ergebnis war auch hier erstaunlich und für viele hörbar. Einige Wochen später erhielt ich eine e-Mail einer Bläserin, dass sie über dieses Thema gerne ihre Masterarbeit schreiben möchte, da sie erlebt habe, wieviel interpretatorische Möglichkeiten ihr diese Methode eröffnete. Dann war ich sicher, dass zumindest eine Studentin diesen Weg so spannend fand, dass sie ihn selber verfolgen wollte.