

Fachartikel:

Das Siciliano

Ein Schlüsselloch zur Romantik



05.12.2022

Zwei ganz besondere Charaktere: Siciliano und Andante

Das **Siciliano** stellt im Kontext der gängigen hochbarocken musikalischen Satztypen einen Sonderfall dar, den es lohnt, bzgl. aufführungspraktischer Aspekte spezifisch zu untersuchen. Ein anderer, vergleichbar spezieller Topos ist das **Andante**.

Beide Satztypen sind in etwa zur gleichen Zeit in Italien im späten 17. Jahrhundert in die Kunstmusik aufgenommen worden. Beim Siciliano handelt es sich nicht um einen aus höfischer Kultur erwachsenen und entsprechend deutbaren Tanz. Über die Frage, ob man es überhaupt zur Familie der Tänze zählen sollte, gehen die Meinungen auseinander – in der Literatur treffen wir dazu u. a. auf den Begriff des „Pseudo-Tanztyps“.

Das **Siciliano** wurde, ausgehend von Neapel, zunächst vor allem von Alessandro Scarlatti und Leonardo Leo gepflegt. Scarlatti komponierte gegen 1700 viele zumeist hochexpressive Opern- und Oratorienarien im Siciliano-Rhythmus. In der Instrumentalmusik wurde es dann ein Lieblingstopos Antonio Vivaldis – und in seinem Gefolge auch J. S. Bachs. Ein für TIBIA-Leser besonders markantes Beispiel ist der Mittelsatz von Giuseppe Sammartinis Blockflötenkonzert F-Dur. Auch bei Georg Friedrich Händel ist der Siciliano-Typus allgegenwärtig: in der Oper oft als Trauer- oder Sehnsuchtsarie eingesetzt.

Das **Andante** gelangte vor allem durch Arcangelo Corelli in den Kanon der gängigen Satztypen.

Die Termini „Siciliano“, „Siciliana“, „alla Siciliana“ u. ä. sind bereits seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar, wurden aber für völlig andere Erscheinungen als das hochbarocke Siciliano verwendet – und vor allem ausschließlich im Rahmen von Vokalmusik. Betrachtet man „alla Siciliana“ allerdings als „Vortragsart“ und nicht als Satztyp, lassen sich u. U. gewisse Übereinstimmungen der frühen Formen mit den hochbarocken finden.

In Fragen zur Etymologie und Historie des Siciliano und seiner verschiedenen Ausprägungen verweise ich auf bereits geleistete musikwissenschaftliche Arbeiten (s. Wiesend und Ikegami).

Als praktischer Musiker interessiert mich in erster Linie, was die Komponisten veranlasst haben mag, gerade ein Siciliano zu komponieren: Die Frage ist, was sie damit „meinten“ bzw. welche besondere

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

Ausführungsart sie von ihren Interpreten erwarteten, wenn sie ein Stück „alla Siciliana“ nannten.

Bzgl. der Frage nach der Semantik eines Topos treffen wir übrigens durchaus wieder auf eine Parallele zum „Andante“: hier ist gerade dessen Einsatz u. a. zur Darstellung eines „Weg- bzw. Zeitrasters“ (z. B. in Kantaten J. S. Bachs) bereits überzeugend dargestellt worden (s. bei Gerhart Darmstadt).

Es geht mir hier also um den „Geist“, um den expliziten künstlerischen „Geschmack“ eines Siciliano, wie er in der hier betrachteten Ausprägung nahtlos vom frühen 18. bis ins späte 19. Jahrhundert spürbar ist. Wir sollten vorab festhalten: Beide Termini sind im 18. Jahrhundert keine Tempoangaben, sondern Benennungen zweier charakteristischer Topoi, die jeweils spezifische Konnotationen mit sich führen. (Im Falle des Andante ändert sich das im 19. Jahrhundert hin zu einer reinen Tempobezeichnung zwischen Allegretto und Adagio.)

Bei Händel reicht das Tempospektrum des Andante von Andante Largo, Andante Adagio, Andante Larghetto über Andante Allegro bis hin zu Andante non presto (in HWV 318) – was ja heißt, dass es wohl auch ein Andante Presto gab!

Im Falle des Siciliano finden wir bei Alessandro Scarlatti die gesamte Bandbreite zwischen Allegro und Adagio.

Reinhard Wiesend bezeichnet in einer neuzeitlichen Veröffentlichung das Siciliano als „versteinerten Topos“, was dessen Weiterleben in der Zeit der Klassik und des 19. Jahrhunderts betrifft. Diese Einschätzung möchte ich mit meinem Beitrag in Frage stellen.

Und noch einmal zurück zum „Andante“: hierfür mag dieses Etikett eher zutreffen. Es wird im 19. Jahrhundert (außer in seinem Einsatz als Tempoangabe) fast nur noch retrospektiv und meist mit Bezug auf sakrale Inhalte verwendet.

Das Siciliano hingegen finden wir nicht nur bei Haydn und Mozart in zentralen Kompositionen, sondern ebenso bei Schubert, Schumann, Chopin, Brahms oder Fauré – und zwar als Ausdruckform für genuin romantische Inhalte.

Meine These könnte also eher lauten, dass es sich beim Siciliano umgekehrt verhält als beim Andante: das Siciliano konnte offenbar auch schon im 18. Jahrhundert für Inhalte stehen, die man später als „romantisch“ bezeichnen möchte. Das wohl berühmteste Siciliano überhaupt dürfte das von Franz Xaver Gruber komponierte und 1818 erstmalig aufgeführte *Stille Nacht, heilige Nacht* sein – also auch ein echtes Kind des 19. Jahrhunderts.

Musik als Klangrede

In der heutigen Aufführungspraxis hat sich der Begriff der „Klangrede“ nach Mattheson – nicht zuletzt durch das Wirken von Nikolaus Harnoncourt – weitgehend durchgesetzt. *Musik als Klangrede* ist bekanntlich der Titel seiner bekanntesten und einflussreichsten Buchveröffentlichung von 1982. Mittlerweile ist in der internationalen Musikpraxis auf weiter Flur ein „rhetorischer“ Ansatz für die

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

Interpretation barocker und klassischer Musik anstelle eines sog. „romantischen“ getreten, beileibe nicht nur bei Spezialensembles, sondern zumeist über sog. „historisch informierte“ Leitungspersonlichkeiten auch in Opernhäusern und bei Sinfonieorchestern praktiziert. An die Stelle „grenzenlosen Singens“ und die Anwendung überwiegenden Legatos vergangener Jahrzehnte sind zumeist deutliche und differenzierende Artikulation und Dynamisierung, Non-Legato, transparente Klangbilder, eine „sprechende“ Phrasierung und flüssige Tempi getreten. Es handelt sich hierbei zweifellos um eine große interpretatorische Errungenschaft der Historischen Interpretationspraxis, wie sie ja mittlerweile auch fast an allen unseren Musikausbildungsstätten einen Platz gefunden hat.

Und dennoch:

Könnte es sein, dass wir damit zuweilen auch das Kind mit dem Bade ausgeschüttet haben? Lässt sich wirklich alle Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in einer quasi rationalen Weise nach rhetorischen Prinzipien entschlüsseln und entsprechend zum Klingen bringen? Gerade im Zusammenhang mit dem Siciliano kommen da bei mir Zweifel auf.

Die Sphäre eines Siciliano ist häufig in pastoraler Weise abgeschieden vom Trubel der Welt und oft auffallend un-„rhetorisch“. An dessen Stelle werden immer wieder Stimmungen, Atmosphären, Traumbilder, abgründige Gefühlszustände, dem Alltag enthobene, irrationale und übernatürliche Inhalte dargestellt.

„eine ganz particuliere und negligente Art“

Über die Tempofrage hinaus stoßen wir im Falle des Siciliano auf die aufführungspraktischen Fragestellungen im Rahmen der Vortrags-Ausgestaltung hinsichtlich Artikulation, Ornamentierung und Rubato. Denn, wie sagt Quantz so richtig: *ob das Stück ein Allegretto, Allegro, oder Presto ist, [...] oder ob ein Adagio assai, Grave, Mesto, Cantabile, Arioso, Andante, Larghetto, Siciliano, Spiritoso, u.s.w. ist, von denen ein jedes, so wie in der Hauptstimme, also auch im Accompagnement einen besondern Vortrag erfordert.* (Quantz: Versuch, S. 224)

In den Historischen Traktaten des 18. Jahrhunderts finden wir nur wenige, teilweise schwer zu interpretierende Andeutungen über diese das Siciliano betreffenden aufführungspraktischen Fragen. In den meisten Erwähnungen ist lediglich die Rede von „Einfalt“, „Einfachheit“ oder pastoraler Stimmung. Quantz bezeichnet „alla Siciliana“ als „Nachahmung eines sicilianischen Hirtentanzes“ stellt aber im selben Paragraphen einen Bezug her zu den „französischen Müsetten und Bergerieen“ (Quantz: Versuch, S. 143). In anderen Eintragungen, z. B. bei Walther und auch in Matthesons „Neu eröffnetem Orchester“ wird eine Beziehung zu einer langsamen englischen Gigue hergestellt.

Am ergiebigsten für unsere Untersuchung sind sicher konkrete musikalische Beispiele, von denen ja genügend vorhanden sind, gerade auch im Hinblick auf Ornamentierungs- bzw. Generalbasspraxis. In sämtlichen Traktaten wie bei Mattheson, Tosi/Agricola aber auch Quantz, bleibt die Frage unscharf,

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

welchen Typus von Siciliano die Autoren mit ihren Beschreibungen genau meinen. Denn auch im Hochbarock existierten verschiedene Ausprägungen wie z. B. neben dem „punktierten“ auch der „glatte“ oft „Sicilienne“ betitelte Typus ohne Punktierungen (s. Hotteterre in seiner *Suite g-Moll* op V, 1 – aber auch noch bei Robert Schumann in seinem „Sizilianisch“ aus dem *Album für die Jugend*).

In diesem Beitrag beschäftige ich mich mit dem Siciliano mit Punktierungen, wie wir es aus den Werken Alessandro Scarlattis, Antonio Vivaldis, G. Sammartinis, G. Ph. Telemanns, G. Fr. Händels und J. S. Bachs kennen.

Quantz geht in seinem „Versuch“ – bemerkenswerterweise im Rahmen des Kapitels „Von der Art das Adagio zu spielen“ – auch auf die Frage der Ornamentik beim Siciliano ein:

Ein alla Siciliana im Zwölfachttheiltacte, mit punctirten Noten untermischt, muß sehr simpel und fast ohne Triller, auch nicht gar zu langsam gespielt werden. Es lassen sich hierbey wenig Manieren, ausgenommen einige schleifende Sechzehnthteile und Vorschläge anbringen. (Quantz: Versuch, S. 143)

Quasi als Replik darauf finden wir kurze Zeit später bei Agricola/Tosi: *Diese Regel* [Tosis: „Im Siciliano sind die Passagen und Triller Fehler; das Schleifen und Ziehen aber Schönheiten“] *ist nach heutiger Setzart nicht allgemein. Es giebt Stücke im Siciliano, in welchen das Brillante mit dem Schmeichelnden auf die schönste Art verbunden ist. Doch wird der Tonsetzer nicht ermangeln, die Triller, wo er sie verlangt, anzudeuten. (Anleitung, S. 133)*

Hier der Prototyp für meine Untersuchungen:

aus op X,3 („Il Cardellino“)

Antonio Vivaldi

Largo

Flauto

Basso

Bsp. 1: A. Vivaldi: Il Cardellino, 2. Satz

Außerdem gilt es damit zusammen noch eine Hybridform zu betrachten: die Kreuzung des Siciliano, also in jedem Falle einer uritalienischen Erfindung, mit der Loure, also einem französischen und stark etikettierten Hoftanz. Die Loure gilt bekanntlich als eine langsame Form der französischen oder auch englischen Gigue mit ihrem hüpfenden Rhythmus, ihrem charakteristischen doppelten Auftakt und seiner „gezierten“ Gangart. Dieser passt zuweilen so nahtlos auf die rhythmische Struktur eines Siciliano, dass vor allem die deutschen Komponisten wie Telemann und Bach im Rahmen ihres

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

vermischten Stils zuweilen bis hin zur Austauschbarkeit Loure und Sciliano verschmelzen:

aus: Concerto F-Dur TWV 42: F 14

G. Ph. Telemann

Loure



Bsp. 2: G. Ph. Telemann: Concerto F-Dur TWV 42:F

Stelliano.



Bsp. 3: J. S. Bach: Flötensonate E-Dur

(Hier zwar ohne den „Sautillé“-Auftakt, aber mit den für „gestelzten“ Vortrag stehenden Punkten in T. 1 die denen der Loure aus BWV 816 vor dem Doppelstrich entsprechen.)

... erfordert ... in der Hauptstimme, als auch im Accompagnement einen „besondern Vortrag“

Warum eignet sich für solche präromantischen Ausdrucksbedürfnisse ausgerechnet das Siciliano? Ich möchte dies anhand der originalen Kompositionen in zwei Schritten untersuchen.

1. Im „Accompagnement“, also den Begleitstrukturen
2. In den „Hauptstimmen“ und seinen überlieferten Ornamentierungspraktiken

Die Leser werden sich bestimmt wundern, dass ich mit den Begleitstrukturen bei einer vermeintlichen Nebensache beginne. Diese sind aber in diesem Fall besonders spezifisch und eröffnen einen guten

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

Blick auf die „hauptsächlichen“ Melodiestimmen.

In den Quellen sind deutliche Hinweise darauf zu finden, dass eine der charakteristischsten Begleitungen für Sicilianosätze das rhythmisch organisierte Arpeggio war. Offenbar gehörte eine Gitarrenbegleitung seit Beginn des 17. Jahrhunderts zum Vortrag „alla siciliana“ als Charakteristikum untrennbar dazu – das wäre dann eine Praxis, die sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten hat.

Betrachten wir zunächst wieder einen Satz von Antonio Vivaldi aus seinem Concerto da camera RV 107:

aus Concerto RV 107

Largo Antonio Vivaldi

The image displays the first three systems of a musical score for the Concerto da Camera RV 107 by Antonio Vivaldi. The score is in G minor and 12/8 time, marked 'Largo'. The first system includes staves for Flöte (Flute), Oboe, Violine (Violin), Fagott (Bassoon), and Basso (Cello). The second system includes staves for Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Vl. (Violin), Fg. (Bassoon), and Vc. (Cello). The third system includes staves for Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Vl. (Violin), Fg. (Bassoon), and Vc. (Cello). The Flute and Oboe parts feature a melodic line with a triplet of eighth notes, while the Violin, Bassoon, and Cello parts play a rhythmic arpeggiated accompaniment.

Bsp. 4: A. Vivaldi: Concerto da Camera g-Moll RV 107

Fachartikel: Das Siciliano

Unter den Melodiebögen der Flöte bzw. Oboe finden wir auskomponiert drei weitere konsequent durchlaufende Elemente: eine genau rhythmisierte Arpeggiofigur der Violine, eine die melodische Schönheit der Oberstimmen kontrapunktierende Fagottstimme (mit durchaus klappernd-geräuschhaften Oktavbewegungen) und eine ruhige Generalbassstimme im Viertel- und Achtelrhythmus.

Ganz ähnliche Beispiele lassen sich bei J. S. Bach finden:

SONATA IV.

Siciliano.
Largo.



Violino.

Cembalo.

Bsp. 5: J. S. Bach: Violin-/Cembalosonate in c-Moll BWV 1017

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

Siciliano.



Bsp: 6 : J. S. Bach: Flötensonate Es-Dur BWV 1031

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.



Bsp. 7: J. S. Bach: Cembalokonzert E-Dur BWV 1053

(Erstaunlich, wie ähnlich dem Vivaldi-Beispiel Nr. 4 diese Partitur organisiert ist. Wir finden alle dort beschriebenen Elemente wieder: die Siciliano-Melodie in Sexten und Terzen, die durchlaufenden Arpeggi im Cembalo, eine quasi ostinate Bewegung der Violastimme und einen „ungerührt“ fortschreitenden Basso continuo.)

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

Ein Ausschnitt aus Matthesons *Das neu-eröffnete Orchestre: Der Neapolitanische und Sicilianische Stylus kommt hauptsächlich auf eine ganz particuliere und negligente Art zu singen an. Ihre vornehmste Species ist entweder ein langsamer Englischer Giquen oder ein schlechter Tact, da eine ungeschminckte Tendresse statt hat; die andere Species aber / vom Allegro oder lustigen Tact, enthält meistentheils einen Gesang à la barquerole / denn weil sich in diesen Ländern der gemeine Mann beym Singen meistens der Guitarre zu seiner Ergetzung bedient / und weil zugleich daselbst von der Approbation des Vulgi viel dependiret / so bleibt auch immer bey derselben Art zu componiren von dem gemeinen Gusto etwas kleben.* (S. 204 ff.)

Mattheson bringt also neben einer „ungeschminkten Tendresse“ die für das Sciliano typische Gitarrenbegleitung mit einem „vulgären“ volkstümlichen Stil südlicher Länder und ihrer Eingängigkeit beim gemeinen Volk in Verbindung, von dem auch in der Kunstmusik immer etwas „*kleben bleibe*“. Wir kennen solche begleitenden Arpeggien zur Genüge aus der Musik der Wiener Klassik und allerspätestens als Standardtypus in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts wie in Mendelssohns *Lieder ohne Worte* oder Chopins *Nocturnes*. Domenico Alberti (1710–1746) gilt mit seinen erst nach der Jahrhundertmitte erschienenen Klaviersonaten als der Erfinder des sogenannten Albertibasses. Durchlaufend arpeggierende Begleitstrukturen, teils als Bässe, teils in den Oberstimmen, gab es jedoch auch schon vor diesen Werken – und deren Wirkung dürfte auch in ganz ähnlicher Weise gemeint gewesen sein:

Der „Trick“ ist so einfach wie wirkungsvoll: die arpeggierende und rhythmisch organisierte Verteilung der Akkorde verhilft einer gleichzeitig erklingenden Melodie „zum Schweben“. Letztere verliert ihre Bodenhaftung und wird auf wundersame Weise von den Wellen der Begleitung getragen.

Ein besonders schönes Beispiel, diesmal kein Siciliano, in der aber genau das Arpeggieren als Ausdeutung eines Textes wirksam wird, ist die Arie *Voli per l'aria*, aus G. Fr. Händels Kantate *Tra le fiamme*.

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

The image shows a musical score for G.F. Händel's 'Tra le fiamme'. It features three systems of staves. The first system includes Violini unisoni, Viola da Gamba, Soprano (Bassi), and Violoncello. The second system shows the piano accompaniment with lyrics: 'In . li par-ti . ri . u chi può . lo . re'. The third system continues the piano accompaniment with lyrics: 'non . ra . ce . lo . er . bi . ter . ra il ma . re per . te ri . tor . ni ni . fr . mi il pù'.

Bsp. 8: G. F. Händel: „Tra le fiamme“

In dieser Kantate wird der antike Flugversuch von Dädalus und Ikarus beschrieben. Der Text dieser Arie entspricht genau dem durch die Arpeggien erzeugten Gefühl des „Abhebens“ vom Boden. Die Generalbassakkorde werden durch die rhythmisierten Arpeggierungen gleichsam in Luft aufgelöst. Genau diese Technik des rhythmischen Arpeggierens ist eines der Mittel, das sich vor allem in Siciliano-Sätzen immer wieder findet.

Ein anderes ist die uns aus der Vokalmusik seit Monteverdi vertraute Technik des Accompagnato, d. h. einer Begleitung mit ausgehaltenen Akkorden, zumeist von Streichern, aber gelegentlich auch Bläsern. In der Vokalmusik wird dieser Effekt zumeist nur für ganz erlesene und besondere Momente zum Einsatz gebracht. In Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* wirkt der solcherart ausgestaltete Schluss, während Clorinda sterbend in den Himmel entschwindet, geradezu überwältigend. Hier sind es die für die Streicher ausgesetzten und dem Sprachduktus folgenden Akkorde, noch nicht die ausgehaltenen, aber bereits bei Stradella finden wir in der Mitte des Jahrhunderts auch diese Technik.

Wir kennen alle aus der Bachschen Matthäuspassion die Begleitung der Christusworte als Accompagnati, machen uns aber kaum klar, wie selten Bach dieses kompositorische Mittel angewendet hat – in der Johannes-Passion bekanntlich nicht! Und noch weniger ist präsent, wie wirklich nur ausnahmsweise diese Technik außerhalb der Vokalmusik eingesetzt wurde, z. B. in Vivaldis Flautino-Concerto RV 443, einem seiner populärsten Werke – und dies sicher vor allem wegen des 2. Satzes – womit wir wieder beim Siciliano wären.

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

aus RV 443

Antonio Vivaldi

The image displays a musical score for a string ensemble and Flautoino. The score is titled 'Largo' and is attributed to Antonio Vivaldi, specifically from RV 443. The instruments listed are Flautoino, Violine I, Violine II, Viola, and Bassi. The music is written in G major and 12/8 time. The Flautoino part begins with a melodic line, while the strings provide a harmonic accompaniment. The score is divided into three systems, with measure numbers 1, 3, and 5 indicated at the beginning of each system.

Bsp. 9: A. Vivaldi RV 443

In diesem Falle sind es nicht arpeggierte Akkorde, die die Melodie quasi der Realität entheben und in eine traumhafte Sphäre versetzen, sondern eben jene ausgehaltenen Streicherakkorde (wobei nicht gesagt ist, dass im Basso Continuo nicht auch noch zusätzlich Arpeggien realisiert werden könnten). Im riesigen Instrumentalschaffen von Vivaldi gibt es höchstens eine Handvoll vergleichbarer Sätze – ein Beweis, wie sparsam Vivaldi ebenso wie Bach mit diesem Mittel umgegangen ist.

Und damit sind wir bei einem Schlüsselwerk des Siciliano, in der wir diese Technik wiederfinden: in der berühmten Arie *Erbarme dich* für Alt, Solovioline, Streicher und B. c. aus der Matthäus-Passion. Auch hier wird die melodische Führung der Oberstimmen von Violine und Gesangsstimme durch den Akkordteppich der ausgehaltenen Streicherakkorde, der Bodenhaftung „enthoben“.

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

Wir werden auf die Arie auch noch bzgl. der Behandlung der Melodiestimme zurückkommen.

39. Aria

Violino solo
Violino I *p sempre*
Violino II *p sempre*
Viola *p sempre*
Alto
Continuo
Organo *pizzicato*

Er-bar-me dich

Bsp. 10: J. S. Bach: „Erbarme dich“

Es ist sicher kein Zufall, dass Mendelssohn bei seiner Wiederaufführung der Matthäus-Passion 1841 gerade diese Arie in seiner Version belassen hat, wobei er die meisten anderen Arien gestrichen hatte.

Nun zum zweiten Teil der Untersuchung in Sachen Siciliano, wobei es um die Betrachtung der Melodiestimmen geht.

Über den Begriff des „Romantischen“ und die Berechtigung, ihn für eine musikalische Epoche zu verwenden, kann man ebenso lange und heftig streiten wie über die von „Barock“, „Klassik“ oder „Sturm und Drang“. Dennoch gibt es einige Begriffe, auf die man sich nach allgemeiner Einschätzung als typisch für „Romantisches“ in den Künsten einigen könnte (s. Rummenhölter). Dazu gehört der der „Entgrenzung“. Er bezeichnet, dass Erzählungen und auch Musikstücke keinen wirklichen Anfang – und oft auch kein wirkliches Ende – haben. Ein Geschehen beginnt schon früher – möglicherweise in grauer märchenhafter Vorzeit – und auch das Ende ist nicht genau auszumachen. Sehr schöne Beispiele, die jeder kennt, sind „Bittendes Kind“ und „Der Dichter spricht“ aus Robert Schumanns „Kinderszenen“ op

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

15: das erste endet, das zweite beginnt mit einem Septimenakkord. Konkretion und rhetorisch geschärfte Diktion innerhalb des Stückes wird weitgehend vermieden, melodische Konturen verschoben und verwischt. Beste Beispiele sind die Melodien von Frederic Chopin, die häufig durch Rubato und Koloraturen regelrecht in rational nicht erfassbare Partikel „zerstäubt werden“. Diese Tendenz steht einem aufklärerisch-rationalen rhetorischen Ansatz deutlich entgegen. In der Melodiebildung spielt das Rubato, nach Leopold Mozart also das „Vorausnehmen oder Verziehen“ (Letzteres spricht: „Schleppen“) dabei eine zentrale Rolle. Genau diese Verschleierung und diese Verschiebungen sind es, die wir bereits im sog. Hochbarock in den ausgeschriebenen Ornamentierungsbeispielen zum Siciliano antreffen, mehr als 100 Jahre vor Chopin!

Dazu zwei Beispiele aus den Methodischen Sonaten Telemanns:

Zunächst – quasi als Negativbeispiel – ein Satz, der eindeutig dem „rhetorischen“ Typus angehört, nicht zuletzt durch den Einsatz zweier sehr verschiedener und kontrastierender und miteinander „sprechender“ Teile.

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

Sonate e-Moll aus „Methodische Sonaten“

G. Ph. Telemann

Grave

The image shows a musical score for a piece by G. Ph. Telemann. It is titled 'Sonate e-Moll aus „Methodische Sonaten“'. The tempo is marked 'Grave'. The score is in 3/4 time and E minor. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble staff containing a whole note G4 and a bass staff with a whole note G2. The second system has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G2. The third system has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G2. The fourth system has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G2. Vertical arrows point to specific notes in both staves, indicating rhythmic accents. There are also trill ornaments in the treble staff.

Bsp. 11: G. Ph. Telemann: Sonate e-Moll, aus: Methodische Sonaten

In der ornamentierten Version wird die entschiedene und sprachlich dezidierte Haltung deutlich unterstützt; die metrischen Akzente fallen in beiden Versionen fast durchgehend kongruent übereinander (s. vertikale Pfeile). Wo nicht, so sind es ausnotierte und rhythmisch genau platzierte Vorhalte, die der entsprechenden Noten noch mehr Emphase verleihen (T. 11–13). Die verzierte Version macht die unverzierte Stimme also in rhetorischer Manier „beredter“ und nachdrücklicher, artikuliert ihre Inhalte mit noch größerer Deutlichkeit.

Ganz anders in dem Satz aus der h-Moll-Sonate, jetzt einem Siciliano: Hier werden die Konturen verwischt und verschoben; auch die Anfänge der Phrasen werden durch rhythmisch nicht genau platzierte Vorhaltsfiguren oder Schleifer bzw. durch Triller, am Ende von T. 3 auch durch einen hinzugefügten Loure-Auftakt, verschleiert. Ein sehr schönes Beispiel für das „Verziehen“ von Phrasen

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

finden wir in T. 12/13: statt der ersten Note der Figur steht erst einmal nur eine Pause.

Am jeweiligen Phrasenbeginn finden wir zumeist einen Schleifer, einen frei eintretenden Vorhalt oder eine zusätzliche Note (die hier in T. 3 wieder den Loure-Auftakt ins Spiel bringt!). Innerhalb der Phrase kommt es dann häufig zu Verschiebung der Melodienoten nach vorne oder hinten.

SONATE H-MOLL

Siciliana.

Loure

Verzieren

Bsp. 12: G. Ph. Telemann: Sonate h-Moll, aus: Methodische Sonaten

Übrigens enthalten Telemanns *Trietti methodichi*, also Triosonaten mit 2 Oberstimmen einen Siciliano-Satz, der in ganz ähnlicher Weise analysierbar ist.

Im bereits genannten Largo aus Vivaldis Flötenkonzert 443 treffen wir – zusätzlich zum bereits angesprochenen Streicher-Accompagnato – auch in der Melodiebildung auf den bei Vivaldi seltenen Fall, dass er Ornamente ausnotiert, darunter Koloraturen, die rhythmisch gar nicht ausrechenbar sind (s. Bsp. 9).

Am besten kann man diese Verschiebungen beobachten an Beispielen von J. S. Bach.

Ich habe sowohl das Ritornell der Erbarme-Dich-Arie als auch den Mittelsatz der h-Moll-Flötensonate in Synopse mit virtuellen unverzierten Stimmverläufen gebracht.

The image displays a musical score for J.S. Bach's 'Erbarme dich'. It is divided into four systems of music. The first system is labeled 'Siciliano' and shows a treble and bass staff with a 6/8 time signature. The second system continues the Siciliano section. The third system is labeled 'Man, Siciliano' and features a treble staff with a 6/8 time signature and a bass staff with a 3/4 time signature. The fourth system continues the 'Man, Siciliano' section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Bsp. 13: J. S. Bach: „Erbarme dich“

Die „Erbarme-dich-Arie“ bzw. die angeblich korrekte Art der Ausführung ihrer Ornamente ist seit Jahrhunderten Gegenstand erbitterter Diskussion. Kein Autor des 19., 20. und 21 Jahrhunderts, der sich mit Ornamentik befasst hat, ist an diesem Stück vorbeigegangen, darunter E. Wagner, Dolmetsch, Schering, Emery, Goldschmidt, Beyschlag, Heuß, Sachs, Moser, Döbereiner, Aulich, Neuman, Gutknecht und Goebel. Insofern gibt es zig angebliche Versionen, wie die kurzen Noten im ersten Teil des Ritornells auszuführen seien. Alle haben in der Tat voneinander verschiedene Ausführungsmöglichkeiten zur Diskussion gestellt. Das „Erbarme dich“-Ritornell ist dabei insofern besonders interessant, weil es zweiteilig ist: Der erste Teil ist klar als Siciliano ausgeformt. Hier sind wie bei Telemann viele rhythmisch nicht definierte Schleifer und Vorschlags- (bzw. mit dem „cis“ in T. 1 auch „Zwischenschlags“)-Noten m. E. vor dem Schlag bzw. unbetont auf dem Schlag (oder den Schlag verschleiern wie z. B. bei Allemanden-Auftakten), jedenfalls sicher nicht als betont und mit Appoggiatur zu spielen. Im zweiten Teil des Ritornells ab T. 6, der aus changierenden Akkordschichtungen über orgelpunktartigen Bässen

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

besteht (und keine Siciliano-Punktierungen mehr enthält) sind Schleifer als 32stel-Noten ausnotiert und damit eindeutig als auf dem Schlag zu spielen gekennzeichnet. Die von Bach im ersten Teil des Ritornells notierten Melodieversionen lassen sich somit als Ausdruck rubatoartiger rhythmischer Verschiebungen bzw. Verschleierung rhythmischer Fixpunkte lesen – im zweiten Teil markieren die ausnotierten Schleifer den rhetorisch- nachdrücklich formulierenden Gestus der Solostimme.

Ein ganz ähnliches Bild ergibt sich in der h-Moll-Flötensonate:

Auch hier ist (s. die schrägen Pfeile) das Erklingen der „Stammnoten“ (meistens nach hinten) verschoben. Auch wieder eine Fülle von Schleifern, deren rhythmische Platzierung alles andere von der Notation her als eindeutig ist (Takte 1–4 bzw. 8). Sehr schöne „Pseudo-Synkopen“ in T. 5, die auf dem „g“ gleichzeitig den Effekt von „Vorausnehmen“ und von „Verziehen“ erzeugen.



Bsp. 14: J. S. Bach: Sonate h-Moll, 2. Satz

Man hat sich oft gewundert über die dicken Cembaloakkorde auf den Achteln, die so im Gegensatz zu stehen scheinen zu der Vortragsanweisung „dolce“ des Titels. Aber erinnern wir uns an das Vivaldi-Beispiel Nr. 2, in dem einer melodisch und potenziell rubatierend frei geführten Oberstimme ein recht „sturer“ und ungerührter Kontrapunkt des Fagotts gegenüber stand, der dann als metrische Referenz für

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

die freie rhythmische Gestaltung der Oberstimme dienen kann.

In wirklich jedem Satz Vivaldis oder Bachs mit solch rubato-durchtränkten Melodiestimmen finden wir einen irgendwie gearteten „ungerührten“ „Kontrapunkt“. Ich verweise auf die durchgehenden Andante-Achtel in Bachs Italienischen Konzert. In der „Erbarme dich“-Arie sind es die Pizzicato-Achtel des Basses, die den Choral *O Haupt voll Blut und Wunden* nachzeichnen.

Matthesons Bemerkung bzgl. „einer ganz particuliere(n) und negligente(n) Art zu singen“ könnte durchaus etwas mit diesen „entgrenzenden“ Eigentümlichkeiten des Vortrags „alla siciliana“ zu tun haben!

Perspektiven für die Aufführungspraxis

Mit meinen Ausführungen möchte ich dazu anregen, Siciliano-Sätze, die vom Komponisten nicht bereits ornamentierend ausgestaltet sind, mit ganz besonderen Augen zu betrachten und sich sowohl bei der Realisation der Begleitung als auch der der Melodie durchaus an spezifischen Prämissen zu orientieren. Unser allererstes prototypisches Beispiel mit dem Mittelsatz des „Cardellino“ stellt ein solches, ganz besonderes „nacktes“ Beispiel dar, das m. E. dringend einer reichen Ausgestaltung durch Ausdrucksmittel bedarf, wie sie für das Siciliano typisch sind.

Reinhard Wiesend ist in einem Vortrag bei den Karlsruher Händel Symposien 1988/89 auf „Siciliana als Vortragsart“ eingegangen. Eine von ihm „propagierte“ rhythmische Modifikation innerhalb der Dreierfiguren (ähnlich der Ungleichheit bei einem Wiener Walzer) findet jedoch in der Originalliteratur keinerlei Belege und erscheint mir wenig plausibel als Charakteristikum einer Darstellung „alla Siciliana“. Die in den textlichen und musikalischen Quellen wichtigen Hinweise auf das „Schleifen“ bzw. auf das Verschleifen von melodischen Konturen, sowie die Art der erforderlichen Ornamentik ignoriert er hingegen. (Übrigens: in der ebenfalls 1752 veröffentlichten französischsprachigen Ausgabe des Quantz-Versuchs wird das deutsche Wort „Schleifer“ übrigens mit „ports de voix“ übersetzt.)

Andererseits heißt dies für uns aber auch: bei ausnotierten Beispielen wie in der h-Moll-Flötensonate von Bach, den agogisch freien rubatoartigen Vortrag nachzuzeichnen und nicht etwa in rhythmischen „Synkopen“ gegen die Achtel-Begleitung des Cembalos zu denken.

„... kann mehr gezeigt als beschrieben weden“ (L. Mozart zum Rubato)

Zum Abschluss meines Beitrags möchte ich die Leser anregen, sich (z. B. auf YouTube) einige Tondokumente anzuhören, die das Weiterleben bzw. die Umgestaltung der Siciliano-Idee bei Mozart und im 19. Jahrhundert erfahrbar machen können – aber und im Umkehrschluss rückwirkend auch auf „romantische“ Inhalte in hochbarocker Musik verweisen. Ich empfehle für dieses Vergnügen vor allem historische Aufnahmen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert, die teilweise noch in einer ungebrochenen Aufführungstradition aus dem 19. Jahrhundert stehen. Die Idee des „Schlüssellochs zur

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

Romantik“ scheint mir bei keinem anderen Stück so plausibel wie im Falle des a-Moll-Andante-Rondos KV 511 von Mozart, zumal in der Interpretation von Paderewski, für den die von Mozart ausnotierten Ornamente und Rubatos noch untrennbar zu seiner authentischen Spielweise gehören. Mozart steht zweifellos noch in barocker Tradition, aber: wie man in der ebenso „authentischen“ Chopin-Aufnahme mit Rubinstein hört, ist es von Mozart zu Chopin wirklich nur noch ein ganz kleiner Schritt!
Bzgl. „Stille Nacht“ empfehle ich die Aufnahme mit Sumi Jo und der Cappella Coloniensis, da sie die Originalversion als Duett und die ursprüngliche Orchesterfassung von Gruber zu Gehör bringt.

Playlist:

G. F. Händel: Siciliano aus der Blockflötensonate F-Dur, op 1,11, ab Minute 4,50 (<https://www.youtube.com/watch?v=IxVUQxMaNew>) [Abgerufen am 07.07.2022].
Bach-Kempff: Siciliano aus der Flötensonate Es-Dur mit Wilhelm Kempff
W. A. Mozart: a-Moll-Rondo KV 511 mit Ignacy Paderewski
Franz Schubert: *Ich träumte von bunten Blumen* aus der „Winterreise“ mit Dietrich Fischer-Dieskau
F. Chopin: *Nocturne* op 9, 3 mit Artur Rubinstein
Gabriel Fauré: Sicilienne, z. B. für Cello und Klavier op 78
F. Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht“ mit Sumi Jo und Cappella Coloniensis
J. Brahms: Haydn-Varationen, Var. VII (Gratioso) (ca. 11 Minuten nach Beginn)
A. Vivaldi: Concerto in D-major, RV 90, „Il Gardellino“: II. Largo, Track 29 bei <https://open.spotify.com/album/2oYg3F9iUx1tIhEmXiMFac> [Abgerufen am 07.07.2022].

Zitierte musikwissenschaftliche Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts:

- Gerhart Darmstadt: „Andante und Mystik. Zur Symbolik des Weges in der Barockmusik“ in: *Symbolon, Jahrbuch für Symbolforschung*, Frankfurt 1995, Verlag Peter Lang, (S. 43–104).
- Ken'ichiro Ikegami: *Siciliano in der Instrumentalmusik Joseph Haydns und seiner Zeitgenossen Untersuchungen zur kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Topos im klassischen Stil*. Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2014.
- Peter Rummehöller: *Romantik in der Musik*, Kassel 1989, Bärenreiter.
-: *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978, Verlag Heinrichshofen's.
- Reinhard Wiesend: *Siciliana. Literarische und musikalische Traditionen*. Habilitation, Universität Würzburg 1986 und
-: „Sicilianos als Vortragsart“ in: *Aufführungspraxis der Händel-Oper: Bericht über die Symposien 1988 und 1989*, Karlsruhe 1990, Laaber.

Historische Quellen:

- Johann Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713.
- Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.

- Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.
- Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.
- Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757.

Gezeichnete Beiträge geben die Meinungen der Autoren wieder. Diese stimmen nicht grundsätzlich mit der Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages überein. Die weitere Verwendung von Beiträgen oder Auszügen daraus setzt das schriftliche Einverständnis des Urhebers bzw. des Nutzungsberechtigten voraus. Alle Rechte vorbehalten.

Fachartikel: Das Siciliano

TIBIA Herausgeber: Jan Nikolai Haase, Leonard Schelb, Jan Van Hoecke.
Ein Medium der Moeck Musikinstrumente + Verlag GmbH. Alle Rechte vorbehalten.