

# Stimme – Instrument – Vokalität

Die menschliche Stimme als instrumentales Vorbild:  
Ideal oder Klischee?

Internationales Symposium der Schola Cantorum Basiliensis  
24. – 26. November 2016



## Abstracts



**Martine Clouzot** (Dijon, Université de Bourgogne)

### **Die Darstellung von Stimme und Instrumentenklang in der Buchmalerei: Musizierende Narren, Hybridwesen und Tiere in den Handschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts**

Psalter, Stundenbücher und Breviere waren im Mittelalter die Bücher mit der grössten Verbreitung und zugleich diejenigen, die am häufigsten mit Malereien verziert wurden. Tiere, Mischwesen, Narren und Spielleute bevölkern die Randleisten und die Initialen. Sehr oft sind diese Figuren musizierend dargestellt, sodass die Musik sowohl durch die Notation für den Gesang als auch durch die Bilder präsent ist. Dieser Beitrag befasst sich mit den unterschiedlichen Konzepten von Musik, Klang und Stimme, die anhand dieser musizierenden Figuren und ihrer Darstellungsweise veranschaulicht werden.

Die Buchmalerei diente auch dazu, sich exemplarische Vorbilder einzuprägen, etwa David oder Franz von Assisi. Die Musik war ihrerseits Teil der Kommunikationsformen, welche die Kleriker einsetzten zur spirituellen Erbauung der kultivierten Eliten. Wenn die Buchmaler also Musik in ihren Verzierungen veranschaulichten, dann geschah das nicht umsonst. Man kann annehmen, dass ihre Visualisierung als unentbehrlich erachtet wurde für die Kohärenz des Buches (etwa eines Psalters) und seiner Bilder, aber auch, dass sie – die Musik – sinnstiftend für die zeitgenössischen Kultur war.

Vor diesem Hintergrund gilt es zu beobachten, mit welchen visuellen Mitteln die Buchmaler den vokalen und instrumentalen Klang darstellten, dieses unsichtbare, immaterielle und ephemere Phänomen: Wie haben sie die Klänge und Stimmen der Tiere und Narren in Bilder umgesetzt? Wie deren spezifisches Gehör? Zunächst sollen die aristotelischen Konzepte zum Klang untersucht werden, ausgehend von den Darstellungen der Narrenschellen, der Instrumente und Stimmen der Tiere und Mischwesen. Danach wird deren Verhältnis zu den Darstellungen des Gehörsinns untersucht. Schliesslich werden wir sehen, inwiefern diese Bilder mittelalterliche Vorstellungen spiegeln, etwa die Vorstellungen über die Unterschiede zwischen Mensch und Tier, oder über die moralische Erbauung der Laien, die durch Predigten erreicht werden sollte.

**Rebecca Cypess** (Rutgers University, NJ)

### **The Breath of Syrinx: Music and the Machinery of Nature**

In 1625, the organist, composer, and academician Adriano Banchieri presented a discourse before the *Accademia Filomusi* of Bologna concerning the history of the *sampogna*, the musical instrument featured in the academy's emblem. Banchieri connected the *sampogna* both with the mythical pipes born from Pan's desire for Syrinx and with the primitive organ invented by the biblical figure Jubal and used by King David. Both of these understandings relate the *sampogna* to vocality: the cries of Syrinx and the poetry of David's Psalms were encapsulated within this musical instrument, which in turn generated the entire system of scales and modes. Both stories also connect the *sampogna* to the technology of instrumental innovation: Pan and Jubal are cast as inventors, as agents of discovery, both of whom represent the work of the Divine Artisan on earth.

Banchieri's discourse was punctuated by musical performances of works later published in his volume *Il virtuoso ritrovo accademico* (1626). These compositions amplify the themes of Banchieri's spoken presentation: by exploring resonances between voices and instruments, they highlight the tension between nature and art. Exploring Banchieri's many sources and allusions, I will situate both his discourse and

his compositions within theories of instrumentality in the early *Seicento*. The *sampogna* represents a point of origin for both theoretical understandings and practical music-making within a context of discovery and innovation.

**Andrew Dell'Antonio** (Austin, University of Texas)

**“il fine dell’Autore circa la dilettaione dell’udito”: Frescobaldi and Listening in Early Modern Rome**

A concern for listening as an active endeavor and a marker of connoisseurship became established in some Italian noble circles in the early 1600s, and this concern was especially explicit in powerful Roman and Florentine curial households by the time Girolamo Frescobaldi became arguably the most sought-after instrumentalist in central Italy. While Frescobaldi was rightly associated most closely with “la maniera di sonare con affetti cantabili” through keyboard music, he also participated in and published for concerted vocal and ensemble genres during the most productive years of his career from the sixteen-teens through the 1630s.

This presentation will bring into comparison the discourse on music reception cultivated by the gentlemen *virtuosi* of the Roman curia with the writing on music-as-heard by Frescobaldi, and dwell on select musical characteristics of some of his works – for instruments and voices both – that might give us the opportunity to listen in ways that Frescobaldi’s patrons would have understood as perceptive of “buon gusto e fino giuditio del sonatore”.

**Sergio Durante** (Università di Padova)

**Song and instrumental sound between ideology and historical reality**

What are the terms of the questions posed by the theme of our conference? Through the examination of selected sources over a long period of time (from the end of the 16th into the 20th century) aspects of the relationship between voice and instrumental sound are discussed.

Side by side with musical practices, a stream of ideological conceptions affects the representation of the relationship voice/instrument and conceals a more complex and contradictory historical reality. The ideologies in play reflect the changing preoccupations about the meaning and the intellectual status of music.

**Wolfgang Fuhrmann** (Universität Mainz)

**Als die Steine singen lernten. Überlegungen zum Ort von Stimme und Musik im Ritual des Mittelalters**

An der Kulturgeschichte des Mittelalters schlagen vor allem die vielfältigen Bedeutungsüberlagerungen in Bann, die Texten, Bildern, Statuen, Gesten, Gebäuden zugeteilt wurden: die Lehre vom vierfachen Schriftsinn, mit der die mittelalterliche Theologie in jedem Wort der Bibel tiefe und geheimnisvolle Zusammenhänge zu fast jedem anderen Wort entdecken konnte; die Allegorien und Legenden, durch die der mittelalterliche Mensch jede Erscheinung der Natur und Geschichte mit einem regelrechten Überschuss an Sinn und (manchmal bedrohlicher) Bedeutung ausstattete;

die tiefgründige Symbolik der grossen Kathedralen und Kunstwerke, in denen jede Figur, ja jede Proportion eine verschlüsselte Bedeutung besass.

An dieser komplexen Verknüpfung von Sinngehalten hat indes, wie es scheint, ein Bereich nicht teil, der doch im Zentrum der religiösen Weltauslegung des Mittelalters stand: die Musik, vor allem der einstimmige, unbegleitete Choralgesang im Bereich des lateinischen Westens. Es heisst weder die grossen Schönheiten dieser Musik zu leugnen noch die faszinierenden historischen Probleme, die sich mit ihrer Entstehung, Funktion und Verschriftlichung verbinden, wenn man feststellt, dass der Choral (als Musik, nicht im Hinblick auf die gesungenen Texte) nicht in ähnlicher Weise in den mittelalterlichen Bedeutungskosmos eingefügt ist wie andere kulturelle Zeichensysteme. Erst durch die Entwicklung der Mehrstimmigkeit mit ihrer Möglichkeit der simultanen Kombination mehrerer Texte und Melodien hat die Musik, etwa ab dem 13. Jahrhundert, ein Zeichensystem ausbilden können, das mit dem anderer Künste konkurrieren konnte.

Wenn sich dem zustimmen lässt, dann stellt sich freilich die Frage, was die Funktion und Bedeutung der Musik im mittelalterlichen Ritual gewesen sein mag. Und die Antwort lautet: die Essenz des rituellen Einsatzes von Musik ist *die Stimme und ihr Ort* – sowohl der physische Ort, an dem sich der Singende befindet, als auch der symbolische Ton-Ort, den seine Stimme anschlägt. Die Stimme und ihr Ort (und damit ist zugleich der singende und betende Körper gemeint) stellen gleichsam die Schnittstelle dar, an der Ritual und Musik zusammenkommen. Diese These soll im Vortrag anhand der Palmsonntagsliturgie ausgeführt werden.

**Claire Genewein** (Zürcher Hochschule der Künste / Anton Bruckner Privatuniversität, Linz)

### **Worte zur Musik: Textunterlegung als didaktisches Werkzeug der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts**

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gab es eine enge Verbindung zwischen Instrumentalmusik, Text und Gesang, so dass man bei der Einstudierung von Instrumentalwerken so weit ging, sie beim Einüben mit Texten zu unterlegen um somit den Ausdruck zu erhöhen. Dies wird besonders eingehend beschrieben in einem Brief von Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele, einem adligen Violinspieler aus dem Umfeld Giuseppe Tartinis, in welchem er die verschiedenen Schritte der Textunterlegung aufzeigt. Ausgehend von seinen Ausführungen habe ich zahlreiche Belege für diese Praxis gefunden. So haben etwa Domenico Corri, Francesco Geminiani und Giuseppe Tartini zum Einstudieren ihrer Instrumentalkompositionen Texte und Gesang benutzt.

Diese nahezu vergessene Methode des 18. Jahrhunderts habe ich entsprechend in den letzten Jahren auch in meiner eigenen Praxis und meinem Unterricht angewendet. Es ist sehr spannend zu sehen, welchen Einfluss auf Phrasierungen, Artikulation und harmonische Vertiefung sie beim Einstudieren von Instrumentalmusik hat, was für weitreichende Konsequenzen sich für die Studierenden sowie für mich selbst ergeben. Es lohnt sich, diese Methode des Einübens sich anzueignen und sie in unsere Werkzeugkiste der historisch informierten Aufführungspraxis einzupacken.



**Inga Mai Groote** (Universität Heidelberg)

### **Singen – rezitieren – predigen? Beziehungen zwischen sprachlichem und musikalischem Vortrag im 16. Jahrhundert**

Gerade in humanistischen Kontexten des 16. Jahrhunderts ist das Bewusstsein für rhetorischen Vortrag und auch die Besonderheiten von Betonung und Metrum, v. a. der klassischen Sprachen, sehr präsent (z. B. in einem Text wie Erasmus' *De recta ... pronuntiatione*). Einiges davon beeinflusst auch den Umgang mit der Singstimme und Vokalmusik, allerdings oft mit dem vorrangigen Ziel eines gut verständlichen Textvortrags. Dazu gehören Vertonungen, die korrekte Aussprache stützen oder sogar erzwingen (bis hin zum Odengesang), aber auch Übernahmen solcher Vortragsideale in musikbezogene Texte (Schulordnungen, Lehrbücher etc.), in denen dann gut verständliches Singen, klare Stimmgebung und richtige Aussprache gefordert werden, um den Text besonders wirkungsvoll zu vermitteln. Wie zu diskutieren sein wird, wird damit (teilweise besonders durch protestantische Kontexte im deutschsprachigen Bereich gefördert) ein Gegenwicht zu bestimmten Aufführungspraktiken und vokaler Virtuosität zu setzen versucht – das allerdings auf seine Intentionen hin zu befragen ist.

**Andreas Kablitz** (Universität Köln)

### **Nachahmung als Konzept der Ästhetik**

Im Zentrum des hier angezeigten Vortrags steht die These, dass die Schwierigkeiten einer Theoretisierung der Musik im Rahmen der frühneuzeitlichen Nachahmungsästhetik zugleich die Voraussetzung ihrer Umbesetzung zum Modell aller Kunst an der Schwelle zur Moderne um 1800 bilden. Am Beginn steht eine knappe Rekonstruktion der historischen Umstände der Begründung von Mimesis als Leitkategorie der Kunst in der griechischen Antike sowie eine Skizze der Verwandlungen, die die antike Nachahmungsästhetik im Zuge ihrer frühneuzeitlichen Rezeption erfuhr.

**Johannes Keller** (Schola Cantorum Basiliensis, FHNW)

**Martin Kirnbauer** (Basel, Museum für Musik / Hochschule für Musik, FHNW)

### **„sonare & cantare le pronuntie delle passioni delle parole“ – Annäherungen an Nicola Vicentinos Arciorgano**

Im Rahmen des Basler Forschungsprojekts „Studio31“ werden derzeit zwei vieltönige Tasteninstrumente mit (mindestens) 31 Tasten pro Oktave rekonstruiert: ein Arciorgano und ein Clavemusicum omnitonum ([www.projektstudio31.com](http://www.projektstudio31.com)). Vor allem die Orgel basiert auf Angaben von Nicola Vicentino (1511–1577), der seine musikalischen Ideen dazu in einem umfangreichen Traktat *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (Rom 1555) festgehalten hat. Darüber hinaus gibt es einen nur wenig beachteten Einblattdruck, in dem Vicentino sein 1561 in Venedig gebautes Arciorgano beschreibt. In beiden Texten entwickelt Vicentino unerwartete Ideen zur Sprachähnlichkeit von Musik und wie dies mittels seines Instrumentes umgesetzt werden kann.

Beim Basler Symposium soll zum einen in Vicentinos Ideen und Instrumente eingeführt werden. Zum anderen soll anhand des dann spielbereiten Arciorgano auch versuchsweise erkundet werden, was er unter „sonare & cantare le pronuntie delle passioni delle parole“ verstanden haben kann.

**Jeremy Llewellyn** (University of Oxford)

### **The Idea of Absolute Music... in Medieval Europe**

The idea of an interchangeability of vocal and instrumental performance raises a host of fundamental questions which go beyond the merely functional, that is, whether this or that composition or practice was culturally determined for a specific situation. Indeed, the basic precondition for such performance practices must, to some extent, require the valorisation of textless music itself. This paper traces the path of textless music in the 9th through 13th centuries from practice to genus. This music may not have been 'absolute' in Dahlhausian terms but it ultimately allowed for the generic development of textless music in both instrumental and vocal forms in subsequent centuries.

**Johannes Menke** (Schola Cantorum Basiliensis, FHNW)

### **„artificiosa unione de suoni diversi“ – Wie vokal ist der Kontrapunkt der ‚Renaissance‘?**

Der Beitrag diskutiert, inwiefern der Begriff des Kontrapunkts im Zeitalter der sogenannten klassischen Vokalpolyphonie überhaupt vokal konzipiert war. Die Situation erscheint ambivalent: Einerseits gehen die Theoretiker zwar von genereller Sanglichkeit aus, andererseits ist der Kontrapunkt theoretisch wie praktisch nicht nur auf die menschliche Stimme bezogen. Obgleich Singen mit dem Vortragen eines Textes verbunden ist, klammern viele Theoretiker diesen Aspekt weitgehend aus. Im Zuge des um 1600 aufkommenden Diskurses um die *seconda prattica* wird schliesslich kritisiert, der alte Kontrapunkt stehe einem gelungenen Textvortrag sogar entgegen. Dennoch konnte sich der alte Stil als kantables Ideal etablieren, ohne allerdings auf die menschliche Stimme allein beschränkt zu sein.

**Ulrich Messthaler** (Schola Cantorum Basiliensis, FHNW)

### **„Lieder am Clavier zu singen“. Selbstbegleiteter Gesang im 19. Jahrhundert**

In der Geschichte des deutschen Liedes und der *mélodie française* können wir zwei grundsätzliche Tendenzen feststellen: Einerseits Lieder, die für einen Sänger(in) und einen Pianisten(in) geschrieben wurden und andererseits solche, die entweder explizit für einen sich selbst begleitenden Sänger geschrieben worden sind – mit dem Komponisten Carl Loewe als Paradebeispiel –, oder Lieder, bei denen ihre Komponisten implizit diese Aufführungskonstellation ihrer Werke nicht ausschlossen und diese Darbietungsform in ihrem musikalischen Umfeld auch vorfanden. Dies gilt z. B. für Robert Schumann oder speziell für Claude Debussy, der als bevorzugte Interpretin seiner eigenen Werke Jane Barthori angab, eine Sängerin, die sich selbst am Flügel begleitet hat. Diesen Sachverhalt gilt es genauer zu betrachten, hat er doch einen wichtigen Einfluss auf die Art, wie die jeweiligen Werke konzipiert, komponiert und aufgeführt wurden.

**Franco Piperno** (Roma, La Sapienza)

### ***Affetto*: Concept and Term in Musical, Literary and Oratorical Language**

The question surrounding *affetti*—in the term's dual meaning exemplified in the phrases 'moving the *affetti*' and 'expressing the *affetti*'—is central to the way in which musical theorists and practical musicians considered music between the late 16th and early 17th century. A known concept in historiography, it is here reconsidered with the aim of comparing its role both in vocal and instrumental music and with the intention of inserting it in its larger theoretical context. As much of the musical terminology used at this time was borrowed from contemporary literary theory, the critical categories of the term *affetto* in the latter field are taken into consideration. The comparison between music and poetry, as well as between music and the oratorical and scenic arts aims to further clarify the concept of *affetto*. By reconsidering passages from the writings of both eminent and lesser-known musical theorists and composers the paper aims to illustrate the emancipation of music with regard to *affetti*; whereas it had been seen as expressively subordinate to the text it was set to, it came to be seen in the early 17th century as containing *affetti* itself, both in its conception and in its execution.

**Christoph Riedo** (Cambridge, Harvard University)

### **How the Violin Learned to Sing: Mapping Vocality in Baroque Violin Playing**

In the baroque era, due to its diverse roles in different contexts, the violin's sonic persona was multifaceted. The violin began its life as a dance instrument, and this required a short, rhythmic, and well-articulated playing style. However, when the violin family entered into the ecclesiastic sphere, violinists began to develop a different sound. The proximity to vocal music resulted in a more controlled, resonant, and lyrical style of playing which was then assimilated into the *canzona* and, subsequently, the *sonata*. However, dance music with its articulated sound concept remained a significant part of the violin repertoire, and so a new more flexible type of violinist was required.

By attending to regional differences as well as the diversity of aesthetic demands made on violinists depending on genre, this paper will begin to map the wide range of playing styles and the aesthetic development that lead to the violin's more vocal sound.

**Jeanne Roudet** (Université Paris-Sorbonne)

**Edoardo Torbianelli** (Schola Cantorum Basiliensis, FHNW)

### **Die Ästhetik des Gesangs im romantischen Klavierspiel. Strategien und Techniken der Übertragung**

Wie kann ein Instrument, dessen Klang sich verflüchtigt nachdem der Hammer die Saite angeschlagen hat, das Aushalten eines Tons, die plastische Entwicklung und die Zunahme an Intensität nachahmen, welche die Gesangsstimme durch die Stütze des Atems erreicht?

Ausgehend von zeitgenössischen ästhetischen und didaktischen Zeugnissen untersuchen wir das Inventar der Strategien des pianistischen Ausdrucks, der zur Schöpfung der ‚Illusion‘ der ausdrucksstärksten vokalen Plastizität verwendet wurde und erproben dieses Inventar dann praktisch: den Einsatz von Nuancen, Akzenten, von unterschiedlichen Ansätzen des Anschlags, verschiedenen Artikulationsweisen (besonders



beim Legato) oder subtilen Unregelmässigkeiten (*inegalités*), die der Nachahmung der syllabischen Deklamation der Worte oder der Führung von Sätzen dienen.

So offenbaren sich die tiefen Bezüge zwischen der Vokalität und dem Klavierspiel im 19. Jahrhundert durch die Entsprechungen zwischen den vokalen und den pianistischen Gattungen. Die Modelle für eine spezifisch vokale Schreibweise und die Transformationen, die sie bei der Übertragung von der Stimme zum Tasteninstrument erfährt, sollen so genau wie möglich bestimmt werden. Dies hilft zu verstehen, welche die schöpferischen Verfahren der Komponisten gewesen sein könnten und welche die Ausdrucks-Ziele einer inspirierten Ausführung sein sollten. Der Vergleich zwischen den Angaben zum Ausdruck und Dynamik bzw. Vortragsbezeichnungen ergibt, dass eine offener, bedeutsamer Dialog besteht, in welchem die Zeichen einander entsprechen. So bezeugen sie die Fähigkeit des kultivierten Pianisten jener Zeit, in diesen Bezeichnungen die vielfältigsten und subtilsten Klangwirkungen der Vokalkunst zu erkennen.

**Sven Schwannberger** (Schola Cantorum Basiliensis, FHNW)

### **Instrumentale Sprachlichkeit und vokale Instrumentalität um 1600**

Um 1600 entwickelt sich auf den monodischen Instrumenten, insbesondere der Violine und dem Zink, eine spezifische, instrumental-idiomatische Sprache und es entstehen zu ihr passende Gattungen. Gleichzeitig verschiebt sich in der Vokalmusik der Fokus vom hochvirtuosen vokalen Diminuieren (*Cantar di gorgia*) zu einem von Manier gesteuerten, textintensivierten Singen der modernen polyphonen Kompositionen und begleiteten Sologesänge gleichermaßen.

Beide Entwicklungen bieten dem modernen Betrachter Überraschungen: Teils eindeutig vokal überlieferte Diminutionen wirken auf uns erstaunlich instrumental während die (untextiert somit wahrscheinlich) instrumentalen Diminutionen sich oft nur in (zum Teil allerdings äusserst aufschlussreichen) Details von ihren vokalen ‚Geschwistern‘ unterscheiden.

Wie sah konkret ein Singen aus, das die Fähigkeit des Hervorbringens bestimmter Arten schneller Noten in den Mittelpunkt rückt? Ganz konkrete Fragen zum (auch physischen) Gebrauch der Stimme, Ambitus und Artikulation stellen sich, sobald man mit diesen Repertoires zu tun hat und beantworten sich nur bei sehr genauem Hinsehen – etwa im Vergleich der Wechselwirkung verschiedener Artikulationssilben beim Spiel von Blasinstrumenten.

Spätformen des ursprünglich primär vokalen Diminuierens generieren eigene instrumentale Gattungen: So zum Beispiel die extremen Ausprägungen des Viola bastarda-Repertoires, Diminutionen in Form von Proto-Sonaten und schliesslich die modernen Sonate concertate, die wiederum (etwa in den Affetti-Abschnitten) Elemente der vokalen Manieren der Modernen Musik inkorporieren und sich in den Allegro-Abschnitten des vokalen Vokabulars immer stärker sequenzierter Diminutionsklauseln bedienen.

Diminuieren im klassischen und modernen ‚accentuatamente‘-Stil ist ästhetisch und stimmgebräuchlich zunächst nicht von manierlichem Singen der begleiteten Sologesänge zu trennen. Beide Formen beeinflussen letztlich vokale und (neu: partiell separate) instrumentale Ästhetiken, die sich gegenseitig befruchten.

Während all dies passiert, tut sich zugleich im *recitar cantando* eine Form des Singens auf, die auf eine (neue) Art genuin und ausschliesslich vokal ist, und deren Genese uns auch heute (neu) bedenkenswert erscheint, vielleicht auch auf historiographischer wie praktischer Ebene neu erdacht werden kann.

**Thomas Seedorf** (Karlsruhe, Hochschule für Musik)

### **„un gran suonatore del violino in falsetto“. Vokale Virtuosität und ihre Kritiker im 18. Jahrhundert**

Metastasios Charakterisierung des Soprankastraten Ferdinando Mazzanti als „un gran suonatore del violino in falsetto“ ist keineswegs als Lob gemeint, im Gegenteil: Indem er seine Stimme wie eine Violine behandelt, verkehrt der Sänger nach Metastasios Ansicht die natürliche Ordnung, nach der die Instrumente sich am Vorbild des Gesangs zu orientieren haben, in ihr Gegenteil. Diese Ordnung, die jahrhundertlang so gut wie uneingeschränkt Gültigkeit besass, begann im 16. Jahrhundert brüchig zu werden. In Lehrwerken wie Giovanni Battista Bovicellis *Regole, passaggi di musica* (1594) oder Francesco Rognonis *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno* (1620) werden zwar einerseits die Gemeinsamkeiten von Vokal- und Instrumentalpraxis hervorgehoben, zugleich aber auch Unterschiede benannt. Rognoni etwa spricht von „passaggi difficili“, die nicht für die Stimme, wohl aber für Instrumente geeignet seien.

Der erste Teil des Vortrags gibt einen kurzen Überblick über die Entwicklung des italienischen Kunstgesangs, die sich parallel zur aufblühenden Instrumentalmusik und in produktiver Konkurrenz zu ihr vollzog. Vor allem in drei Bereichen gab es fundamentale Veränderungen: Die Vorstellung davon, was singbare Intervalle sind, wandelt sich; der Ambitus, in dem menschliche Stimmen geführt werden, wird erweitert; die Fähigkeit, rasche Notenwerte auszuführen, wächst. Im zweiten Teil des Vortrags sollen die zuvor beschriebenen Entwicklungsaspekte an einem Beispiel aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, einem Solfeggio von Leonardo Leo, näher betrachtet werden. Der dritte und letzte Teil des Vortrags stellt Positionen einiger Kritiker dieser Entwicklung vor und diskutiert sie im historischen Kontext der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

**Anne Smith** (Schola Cantorum Basiliensis, FHNW)

### **From the Text to Diminution**

Many 16th-century theorists write of the necessity of accommodating the diminutions to the affect of the original composition on which the diminution is based. Indeed Ganassi writes in his treatise, *Opera intitulata Fontegara* (1535), that he has “heard that it is possible with some players to perceive, as it were, words to their music; thus one may truly say that with this instrument only the form of the human body is absent.” [Chapter 1] When we perform diminutions today, however, our attention is so often focused on the technical or improvisatory tasks involved, that we forget the expressive demands of the original piece. This presentation will investigate the means with which affect is expressed in the 16th-century madrigal and how knowledge of this in turn can give rhetorical definition to our performance of diminutions.



