

HANDBUCH
AUFFÜHRUNGS
PRAXIS

Thomas Seedorf (Hg.)



SOLO GESANG



Bärenreiter

Thomas Seedorf (Hg.)

HANDBUCH
AUFFÜHRUNGS
PRAXIS

SOLO GESANG



Bärenreiter

Kassel Basel London New York Praha

Gefördert von der Landgraf-Moritz-Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2019

© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2019

Umschlagabbildung: Delphine Galou in der Rolle der Zenobia in Händels *Radamisto*
am Badischen Staatstheater Karlsruhe, Februar 2009 © Internationale Händel-Festspiele
Karlsruhe; Fotografie: Jacqueline Krause-Burberg

Einbandgestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Lektorat: Diana Rothaug

Korrektorat: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

Notensatz: Kara Rick, Eberbach

ISBN 978-3-7618-7156-0

DBV 201-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Einleitung 11

Aufführungspraxis 11 Historische Stimmen und ihre Wiederentdeckung 13
Vokale Aufführungspraxis 16 Quellen und ihre Deutung 19 Zu diesem
Buch 23

— 17. JAHRHUNDERT —

1. Einführung 29

Komponist und Sänger – kunstvoller Schöpfer und kongenialer Vollender 29
Quellen – Ästhetik – Projektion 29 Lehr- und Lernpraxis 32

2. Stimmkategorien 34

Stimmen im Stilwandel 34 Stimmgattungen und Stimmtypen 34

3. Stimmgebrauch und Klangideale 39

»Requisita« und »Vitia« 39 Lautstärke und Stimmklang 40 Falsett 41
»Dispositione di voce« 42

4. Aussprache 45

Allgemeine Bemerkungen 45 Deutsch 46 Englisch 48 Französisch 49
Latein 52

5. Manieren und Veränderungen 54

Die »Italianische Manier« 54 Deutsche Perspektiven 58 Frankreich und
England 61

6. Stimme und Affekt 64

Rhetorik des Singens 64 Deutlichkeit der Aussprache 67 Tempo 68
Dynamik 69 Vibrato 71

7. Monodie 73

Manier und Monodie 73 Mittel und Anwendungsbereiche 74 Beispiel und
Kommentar 76

8. Italienische Oper	80
Inhaltliche Korrespondenzen 80 Manier – Vortragskultur und Dekor 81 Beispiel und Kommentar 81 Cantar passaggiato 82 Vollendung durch Syn- these 84 Ausblick 86	
9. Air de cour und französische Oper	89
Stimmton 89 Ästhetik 89 Aussprache und Prosodie 90 Atemführung/ Phrasierung 91 Artikulation 91 Tempo und Tanzmodelle 91 Inégalité 94 Ornamentik 94 Darstellendes Spiel 98	
10. Englischs Lied	99
Aussprache 99 Gesangstechnik und -ästhetik 101 Stimmton 102 Takt und Tempo 102 Dynamik 104 Ornamentik 104	
Literatur	109

18. JAHRHUNDERT

1. Einführung	119
Das »lange 18. Jahrhundert« 119 Ein Jahrhundert des Wandels 119 Ein neues Zeitalter der menschlichen Stimme 120 Quellen 121	
2. Stimmkategorien	124
Stimmgattungen 124 Stimmumfang 124 Stimmtypen 125 Rollenfelder im Musiktheater 127	
3. Gesangstechnik und Gesangsästhetik	128
»Das berühmte Notenblatt Porporas« 128 Registerverschmelzung 129 Die Beweglichkeit der Stimme 132 Die Gesangkunst in Frankreich 133 Pragma- tische Aspekte 134	
4. Aussprache	135
Deutsch 135 Englisch 136 Französisch 138 Latein 141	
5. Manieren und Veränderungen	142
Die Kunst der Abweichung 143 »Wesentliche Manieren« 143 »Willkürliche Veränderungen« 149	
6. Kadenzen und Fermaten	151
Kadenzen 151 Fermaten 155 Kadenzen und Eingänge bei Mozart 157	

7. Affekt und Struktur	159
Der Sänger als Redner und als Maler 159 Licht und Schatten 161 Tragen – Schleifen – Stoßen – Ziehen 163 Schwebung – Tremolo – Flaté 164	
8. Rezitative	167
Rezitativ und Arie 167 Arten des Rezitativs 167 Appoggiaturen 170	
9. Italienische Oper	174
Strategien der Veränderung 174 Intensität und Ökonomie – Georg Friedrich Händel: »Cara sposa, amato bene« aus »Radamisto« 176 Cantabile und Bravura – Giuseppe Sarti: »Rendi, o cara, il prence amato« aus »Olimpiade« 181 Ein Seitenblick auf Mozart 186 Nachklang 187	
10. Französische Oper	195
Stimmton 195 Ausbildung 195 Technik 196 Aussprache 197 Ästhetik 198 Tempo 201 Inégalité 202 Ornamentik 203 Darstellendes Spiel 205	
11. Deutsche Oper	206
Voraussetzungen 206 Georg Philipp Telemann: »Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus« 208 Johann Adam Hiller: »Die Jagd« 209 Wolfgang Amadé Mozart: »Die Entführung aus dem Serail« 211	
12. Lied	213
Lied und Lyrik 214 Das deutschsprachige Lied um 1800 215	
13. Kantate – Passion – Oratorium	221
Die Oper als Modell 221 Sonderfall Bach? 222 Italienisch versus deutsch – Joseph Haydns Oratorien 226	
Literatur	229

— 19. JAHRHUNDERT —

1. Einführung	245
Musik jenseits der Noten 245 »Révolution rossiniène« 246 Rückwirkungen auf die Gesangslehre 248 Wandel, Widerstand, Koexistenz 249 Nachschrift: Körper und Gesang 251	
2. Stimmkategorien	253
Typisierung von Stimmen im Lehrdiskurs 253 Typisierung von Stimmen im ästhetischen Diskurs 256 Paradigmenwechsel: Castrati – Contralti – Voci »di forza« 259 Rollenfächer in der deutschen Oper 261	

3. Gesangstechnik und Gesangsästhetik	263
Voix claire – Voix sombrée 264 Verfall der Gesangkunst? 265 Deutscher Gesang 265 Gesangsästhetischer Wandel 266	
4. Ornamentik und Improvisation	268
Verändern als Norm 268 Verändern als Bravour 271 Allmähliche Abkehr 273 Ausblick 275	
5. Deklamations- und Affektmittel	277
Gesang als erhöhte Sprache 277 Deklamatorische Konventionen und Frei- heiten 277 Melodische Inflexion 279 Jenseits des Legato 280 Akzentuierende Artikulationstypen: Marcato, Martellato, Stentato, Flautato 282	
6. Das Rezitativ und die Differenzierung des deklamatorischen Gesangs	285
Die Rezitativpraxis als Tradition 287 Der »Eindruck einer erregten, poetischen Redeweise« 291	
7. Aufführungspraktischer Pragmatismus in der Oper	294
Striche 294 Transpositionen 295 Punktierungen und Varianten 296	
8. Italienische Oper	298
Ornamentik 298 Portamento 302 Expressive Artikulationsmittel: Seufzen, Schluchzen, Weinen 304 Tempo rubato und andere rhythmische Veränderungen 304 Dynamik 307	
9. Französische Oper	309
Sprache und Verzierungspraxis 309 Meyerbeer und die Grand opéra 312 Facetten des »Realismus« 314	
10. Deutsche Oper	319
Appoggiaturen und andere prosodische Mittel im frühen 19. Jahrhundert 319 Portamento 322 Nuancierung und Phrasierung in Wagners Opern 324	
11. Kunstlied	327
Quellen, Personen, Kontexte 327 Franz Schubert 331 Robert Schumann 335 Wer singt? Gender und Liedstimme 339	
12. Oratorium und Konzert	341
Sakral und profan in stiller Abgrenzung 341 »Edle Ernsthaftigkeit« in unter- schiedlicher Deutung 342 Spuren der Veränderung 343 Tiefgreifender Wandel ästhetischer Ideale 347	
Literatur	349

— 20. UND 21. JAHRHUNDERT —

1. Einführung	361
2. Zwischen Tradition und Moderne	362
Liedgesang 362 Operngesang 374	
3. Neue Musik	383
Sprechen, Singen, Sprechgesang 385 Musikimmanente, komponierte Szene 394 Stimme als Instrument 408 Zwischen Murmeln und Flüstern 413 Tradition und Belcanto 417 Mikrotonalität 423 Extended voices 428 Sprach- komposition 434 Grafik und Improvisation 436 Stimme, Medien, Theater 443	
Literatur	454

— ANHANG —

Die Autorinnen und Autoren	465
Glossar	469
Internationales Phonetisches Alphabet (IPA)	472
Abbildungsnachweis	477
Personenregister	480
Werkregister	489
Sachregister	495

Einleitung

»Glaubt nicht, Ihr jungen Künstler, daß Ihr alles, was Ihr zu lernen habt, um in eurer Kunst groß und vortrefflich zu seyn, aus Büchern lernen wollet« (Hiller 1780, S. 23).

Man muss Johann Adam Hiller zustimmen: Alles kann man nicht aus Büchern lernen, schon gar nicht alle Feinheiten der sängerischen Vortragskunst. Über viele Aspekte kunstvollen Singens wie das Anbringen von Verzierungen oder den angemessenen Gebrauch ausdrucksvoller Schwelltöne (Messa di voce) lässt sich aber durchaus etwas mitteilen. Hiller hat sogar mehrere Bücher geschrieben, in denen er das, was sich zu seiner Zeit mit Worten über die Kunst des Singens mitteilen ließ, systematisch zusammentrug – ein Wissen, das weit über jene Angaben hinausgeht, die die überlieferten Notentexte vermitteln. Und um diese Art von Wissen geht es auch in diesem Buch.

Aufführungspraxis Ist im Zusammenhang mit Musik von »Aufführungspraxis« die Rede, begegnet man diesem Ausdruck meist in Gesellschaft eines präzisierenden Zusatzes. So ist es üblich, von »Historischer Aufführungspraxis« oder auch »Historischer Musikpraxis« zu sprechen, wenn es um eine Art des Musizierens geht, die sich darum bemüht, Spiel-, Sing- und Vortragsweisen früherer Epochen, deren Traditionen abgerissen sind, zu rekonstruieren. In Anlehnung an den englischen Ausdruck »historically informed performance« (HIP) trifft man seit einiger Zeit im deutschen Sprachgebrauch auch auf die »historisch informierte Aufführungspraxis«. Alle diese Begriffe stehen aber wegen ihrer terminologischen Unschärfe in der Kritik. Eine Aufführungs- oder Musikpraxis, die als »historisch« bezeichnet wird, ist, wörtlich genommen, ein Phänomen der Vergangenheit. In diesem Sinne könnte man etwa mit den Methoden der Musikgeschichtsschreibung die Aufführungspraxis der Mozart-Zeit darstellen und zeigen, wie Mozart und seine Zeitgenossen Sonaten, Sinfonien oder Opern klanglich realisierten, ohne daraus den Anspruch abzuleiten, diese Art des Musizierens zum Modell für die gegenwärtige Musikpraxis zu machen. Die Formel »historisch informiert« krankt an sprachlicher Ungenauigkeit. Sie ist als Abkürzung zu lesen, deren voller Wortlaut ungefähr so lauten könnte: eine Auf-

führungspraxis auf Grundlage historischer Quellen, auf die sich Musiker berufen. Einige Autoren unterstreichen die Distanz zwischen der Gegenwart des Musizierens und der Vergangenheit, auf die man sich bezieht, und sprechen von »historisierender Aufführungspraxis« (Elste 2000, S. 19–36; Fuhrmann 2012).

Der Titel des vorliegenden Buches enthält bewusst keinen expliziten Hinweis auf die historischen Dimensionen der Aufführungspraxis von Vokalmusik, obwohl diese von großer Bedeutung sind. Kunst aller Zeiten trägt Geschichte in sich, auch Werke, die erst kürzlich entstanden sind. Zugleich sind Kunstwerke des historischen Kontextes enthoben, in dem sie entstanden sind und der sie geformt hat, denn »zum Wesen des Kunstwerks gehört seine Loslösung, seine Befreiung aus dem Hic et nunc seiner Entstehung« (Elste 2016, S. 201). Das Madonnenbildnis eines unbekannten Meisters aus dem Mittelalter wird im Moment der sinnlichen Wahrnehmung durch einen modernen Betrachter ebenso zu einem Stück ästhetischer Gegenwart wie die *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach für einen Hörer unserer Zeit.

Im Unterschied zu Werken der Bildenden Kunst haben musikalische Kunstwerke allerdings eine Doppelexistenz: Den Wandel der Zeiten durchlaufen sie in der Regel schriftlich fixiert in Form von Notentexten, als Kunstwerke hörbar werden sie aber erst durch eine Aufführung oder, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, auch durch das Abspielen von Tonaufnahmen. Notentext und Aufführung stehen in einer vielfältigen Beziehung zueinander, die nicht zuletzt auch eine historisch gewachsene ist. Je weiter man in der Geschichte zurückgeht, desto weniger explizite Informationen enthalten Noten zu Aspekten der Aufführung, etwa zur Lautstärke oder zum Tempo. Jahrhundertlang waren solche Aspekte Teil eines praktischen Wissens, über das professionelle Musiker so selbstverständlich verfügten, dass Komponisten es sich leisten konnten, in ihren Noten nur die notwendigsten Angaben zu machen. Sie konnten davon ausgehen, dass die meisten Details des Vortrags von den Ausführenden eigenständig ergänzt und umgesetzt wurden.

Die großen Umbrüche, die sich in der Musik im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert ereigneten, haben dazu geführt, dass viele der früheren Selbstverständlichkeiten verschwanden und Komponisten begannen, Aspekte der Aufführung ihrer Musik stärker als zuvor zu einem Teil des Notentextes zu machen. Doch selbst die zahlreichen Vortragsbezeichnungen, die sich in Partituren so unterschiedlicher Komponisten wie Giuseppe Verdi, Claude Debussy oder Anton Webern finden, können kaum mehr als Andeutungen sein, Markierungen eines Gestaltungsspielraums, innerhalb dessen Interpreten immer noch eine Fülle von Entscheidungen eigenständig zu treffen haben. Diese Einschränkung gilt auch für die Musik von Komponisten der jüngeren und jüngsten Musikgeschichte, jenen der seriellen

Avantgarde der 1950er- und 1960er-Jahre etwa. Der für viele Komponisten dieser Zeit charakteristische »Glaube, Partituren mit noch nie gekannter Präzision notiert zu haben, hat sich verflüchtigt«. Wie Robert HP Platz erkannte, zeigt sich aus der historischen Distanz weniger Jahrzehnte, »daß auch in dieser Epoche so etwas wie eine *Aufführungspraxis* entstanden ist« (Platz 2001, S. 95). Man kann noch weiter gehen und sagen, dass jede Art von Musik, auch die erst kürzlich entstandene, eines Wissens bedarf, das »über die Notation hinaus regelt, wie eine Partitur umzusetzen ist« (ebd.). In diesem Sinne ist der Begriff »Aufführungspraxis« daher nicht auf historisch weit entfernte Epochen zu beschränken, sondern bezeichnet epochenübergreifend eine Art von Wissen über die klangliche Realisierung, das die Notation von Musik komplementär ergänzt. Wenn im Folgenden dennoch auch von »Historischer Aufführungspraxis« die Rede ist, dann ist damit eine Bewegung der Interpretation von Musik gemeint, deren Anfänge zwar im 19. Jahrhundert lagen, deren Blütezeit jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann. Gegenüber den genannten Begriffsalternativen hat »Historische Aufführungspraxis« den Vorzug, »die Verknüpfung von Geschichte und Aufführungspraxis am deutlichsten« und knappsten zu pointieren (Müller 2013, S. 25).

Historische Stimmen und ihre Wiederentdeckung Die Protagonisten der Historischen Aufführungspraxis gingen von der Überlegung aus, dass die Musik Johann Sebastian Bachs, Henry Purcells, Claudio Monteverdis oder Guillaume de Machauts in einem Kontext entstand, für den grundlegend andere Arten der Aufführung von Musik selbstverständlich waren, als sie aus der jeweils eigenen Gegenwart vertraut sind. Eine Barockgeige etwa unterscheidet sich nicht nur baulich von ihrem modernen Pendant, auch der Klang von Darmsaiten und das Spielen mit einem Barockbogen machen deutlich, dass es bereits auf der materiellen Ebene der Instrumente bedeutende Unterschiede zwischen historischer und moderner Musikpraxis gibt. Diese Differenzen werden noch viel größer, wenn man Erkenntnisse aus dem Studium historischer Quellen einbezieht, die Auskunft über Aspekte wie Tempo, Verzierungen oder Improvisation geben.

Ziel von Musikern wie Nikolaus Harnoncourt oder Gustav Leonhardt war indessen nie die Rekonstruktion von in Vergessenheit geratenen Formen des Musizierens um ihrer selbst willen. Es ging ihnen nicht um die Errichtung eines klingenden Museums, sondern sie handelten in der Überzeugung, dass Kompositions- und Aufführungsstil eine Einheit bilden und die Rekonstruktion historischer Aufführungsweisen einen wichtigen alternativen Zugang zur älteren Musik

ermöglicht. So legitim es ist, Bachs *Wohltemperiertes Klavier* auf einem modernen Konzertflügel zu spielen, so zeigt eine Aufführung auf einem historischen Instrument, einem Cembalo oder einem Clavichord, andere Facetten dieser Musik als ein Ansatz, der sich auf historisch spätere Formen des Musizierens gründet. In einer ästhetisch fruchtbaren Paradoxie sorgte die Wiederbeschäftigung mit alten Techniken und Regeln des Musizierens für einen neuen Zugang zu einer Musik, die längst vertraut schien.

Für Vokalmusik gilt dies in gleicher Weise. Ein großer Unterschied besteht aber darin, dass sich Sänger nicht wie Cembalisten, Geiger oder Flötisten auf historische Instrumente berufen können, deren Materialität einen direkten Zugang zu einer untergegangenen Welt zumindest suggeriert. Das historische Instrument Stimme gibt es in materieller Form nicht – exhumierte Skelette kann man nicht zum Singen bringen. Die Sache ist bei näherer Betrachtung allerdings komplexer, als sie auf Anhieb scheint.

Anatomisch-archäologische Studien belegen, dass sich der Mensch in den letzten Jahrhunderten in physiologischer Hinsicht – etwa im Hinblick auf Durchschnittsgröße und -gewicht – weiterentwickelt hat. Sein Stimmapparat, das heißt die Gesamtheit aller an der Stimmerzeugung beteiligten Organe, Muskeln etc. blieb in diesem Zeitraum aber weitgehend unverändert. Die körperlichen Voraussetzungen des Singens waren für Sänger um 1600 daher keine grundsätzlich anderen als im Jahr 2019. Doch so wie es verschiedene Menschen gibt, so gab und gibt es auch höchst unterschiedliche, von Mensch zu Mensch differierende stimmliche Veranlagungen, hohe und tiefe Stimmen, laute und leise, sanfte und raue. Hinzu kommt, dass die menschliche Stimme auf höchst unterschiedliche Arten eingesetzt werden kann, was die Vielfalt ethnischer Gesangsstile aus allen Weltgegenden, das riesige Spektrum von Vokalstilen der populären Musik – vom schlichten Schlagergesang über die Stimmakrobatik von Soulsängern und den Sprechgesang des Hip-Hop bis zum ekstatischen Schreien einiger Rockmusiker – und nicht zuletzt die vielfältigen Erkundungen der menschlichen Stimme in Vokalwerken der Neuen Musik eindrucksvoll belegen. Betrachtet man allein die Gesamtheit aktuell existierender Singstile, erweist sich die menschliche Stimme als ein Musikinstrument von beinahe unbegrenztem Potenzial. Eine Analyse dieses Potenzials zeigt, dass der Klang einer Stimme und die Art ihres Gebrauchs nur zum Teil in der physisch-psychischen Konstitution eines Sängers begründet sind, sondern maßgeblich durch das kulturelle Umfeld geprägt werden, das einem Sänger eine spezifische Auswahl aus der Fülle möglicher Klänge und ihres sängerischen Gebrauchs nahelegt. Ob ein Stimmklang als schön oder hässlich, eine Gesangsdarbietung als ausdrucksvoll oder langweilig gilt, ist nicht zuletzt eine Frage der geschmacklichen Übereinkunft einer Kulturgemeinschaft.

Diese Erkenntnis ist ein wichtiger Ansatzpunkt für eine Aufführungspraxis von Vokalmusik, die über die Auseinandersetzung mit historischen Quellen einen Zugang zu Werken der Vergangenheit sucht und im Akt der Aufführung in eine spezielle Form ästhetischer Gegenwart umschlägt. Wie frappierend ein solcher Ansatz wirken kann, zeigt das Beispiel des englischen Countertenors Alfred Deller (Hardwick 1980). Als Deller kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs seine Laufbahn begann, reagierten Publikum und Kritik gespalten auf seine Art des Singens. Deller sang mit der Falsettfunktion seiner Stimme in einer Stimmelage, die im Sologesang traditionell Altistinnen vorbehalten war. Das biologische Geschlecht des Sängers und die Stimme, mit der er sang, schienen nicht zusammenzupassen. Diese Diskrepanz sorgte bei einem Teil der Zuhörer, die an die seit dem 19. Jahrhundert etablierte klare Unterscheidung zwischen Frauen- und Männerstimmen gewöhnt waren, für Irritation und Ablehnung, während andere Dellers Art, Lautenlieder John Dowlands oder Musik Henry Purcells zu singen, als einen neuen und stilistisch angemessenen Zugang zur Musik des 17. Jahrhunderts empfanden.

So neu, wie es manchen erschien, war Dellers Art des Singens indessen gar nicht. Deller wuchs in der Tradition englischer Kathedralchöre auf, in denen der Typus des »male alto« seit dem 16. Jahrhundert belegt ist: erwachsene Männer, die im Chor den Altpart mit einer trainierten Falsettstimme singen. Dellers epochale Bedeutung für die Geschichte des Kunstgesangs im 20. Jahrhundert besteht darin, dass er diesen Stimmtyp aus dem Kollektiv des Chores herauslöste und zu einer solistischen Stimme entwickelte. Aus dem »male alto« wurde der »Countertenor«, ein Ausdruck, den Deller auf Rat des Komponisten Michael Tippett in Anlehnung an Purcells Bezeichnungspraxis übernahm. Deller wurde zum Urbild des modernen Countertenors und damit zugleich zu einem zentralen Ausgangspunkt für die Idee, dass eine spezifische Art des Singens für die Interpretation von Musik weit zurückliegender Epochen in einer ästhetisch schlüssigen Weise rekonstruiert und zugleich zu einem Teil der modernen Musikkultur werden kann.

Mehr als ein halbes Jahrhundert ist inzwischen vergangen, seit Deller den solistischen Countertenorgesang in die Öffentlichkeit brachte. Wurden Sänger dieses Stimmtyps noch bis in die 1980er-Jahre als Sonderphänomene betrachtet, von denen einige Kritiker glaubten, dass sie kaum mehr als eine bald wieder verschwindende Mode seien, gehören viele Countertenöre heute zur Riege der bekanntesten Sänger im Bereich der sogenannten klassischen Musik überhaupt. Deller trat nur selten in Opern auf, heute sind Aufführungen von Barockopern ohne Mitwirkung von Countertenören kaum noch üblich. Doch im Unterschied zu den Songs etwa von Purcell, für die der Vortrag durch einen Countertenor historisch verbürgt ist,

steht die Besetzung von männlichen Hauptrollen wie Giulio Cesare oder Ariodante in den gleichnamigen Opern Georg Friedrich Händels mit Countertenören in einem krassen Widerspruch zur historischen Praxis. Händel schrieb diese Partien für Senesino und Giovanni Carestini, zwei der bedeutendsten Sängerkastraten seiner Zeit. Für sie und andere Kastraten schufen er und viele andere Komponisten des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts die Heldenrollen ihrer großen heroischen Opern. Alternativen zu den Kastraten waren seit dem späten 17. Jahrhundert Sängern «en travesti», als Männer kostümierte Frauen, deren Stimmen sich im selben Tonraum bewegten wie jene der Kastraten (Seedorf 2015). Countertenöre hingegen sangen, mit wenigen Ausnahmen, weder zur Zeit Händels noch früher oder später im 18. Jahrhundert führende Rollen auf der Opernbühne – ihr angestammter Ort war die Kirchenmusik (Jacobshagen 2011).

Die Countertenöre auf den Opernbühnen unserer Zeit sind daher ein Paradoxon: Sie repräsentieren eine wiederentdeckte Art des Singens, die aber nur zum Teil historisch verbürgt ist. Sängerkastraten gibt es heute nicht mehr, zumindest sind keine Sänger bekannt, die aufgrund einer vor Eintritt der Pubertät durchgeführten Operation keinen Stimmwechsel durchlaufen und ihre Knabenstimme bis ins Erwachsenenalter konserviert haben. Mit besonderer Drastik zeigt dieses Erkenntnis, dass der Rekonstruktion historischer Stimmen Grenzen gesetzt sind.

Vokale Aufführungspraxis Der Ausdruck »Aufführungspraxis« wurde wohl erstmals von dem Musikwissenschaftler Max Seiffert in jenem Sinne gebraucht, in dem er bis heute verwendet wird. Seiffert veröffentlichte Anfang des 20. Jahrhunderts einen Aufsatz über *Die Verzierung der Sologesänge in Händel's »Messias«* und legte darin »eine größere Reihe musikalischer Dokumente« vor, »die direkt aus Händel's Aufführungspraxis stammen und uns einen gründlichen Einblick in sein Verzierungswesen verstatten« (Seiffert 1906/07, S. 582). Es handelt sich um handschriftlich überlieferte Verzierungen und ausgeschriebene Kadenzen, die Seiffert Sängern aus Händels Umfeld zuschrieb, eine Deutung, die sich später als nicht zutreffend erwies (Hall 1957). Aus den Quellen leitet Seiffert einige grundlegende Erkenntnisse über die Differenz zwischen »Niederschrift« und »Wirklicher Ausführung« zur Händel-Zeit ab, die er mit der Vortragspraxis seiner eigenen Zeit vergleicht. Bereits das erste Solostück des *Messiah*, das *Accompagnato*-Rezitativ »Comfort ye, my people« (»Tröste dich, mein Volk«; siehe [Abbildung 1](#)), konfrontiert den Tenorsolisten mit einer Vortragsanweisung, deren aufführungspraktischer Sinn um 1900 nicht mehr bekannt war:

»Mit welcher Hilflosigkeit steht jeder Tenorist unserer Tage dem *ad libitum* des ersten »Tröste dich« gegenüber: keine Begleitung stützt ihn; eine geheimnisvolle Fermate schaut ihm mit großem Auge entgegen, das *ad lib.* lüftet keineswegs den dichten Schleier über dem Rätsel. Und was kommt nach langem Bemühen heraus? Ein simples An- und Abschwellen des hohen e; das soll nun die höchste musikalische Steigerung des dritten Ausrufes »Tröste dich« darstellen! Wie kunstvoll, im Ausdruck wunderbar gehoben, dabei doch natürlich und einfach an das Vorhergehende anschließend erscheint dagegen das Melisma von Händel's Sänger! Freilich will es auch richtig vorgetragen sein. Der Taktstock des Dirigenten hat hier sein Recht verloren: nicht das Metronom, sondern der Atem regiert hier. So weit wie er zureicht, ist nach Verweilen auf der Fermate mit in- nigstem Ausdruck der melodische Gang auszudehnen« (Seiffert 1906/07, S. 585).

Abbildung 1: Georg Friedrich Händel, *Messiah* HWV 56, Anfang des Rezitativs
 »Comfort ye, my people«, nach: Seiffert 1906/07, S. 585

Was um 1900 noch ungewöhnlich war, ist im Kontext Historischer Aufführungspraxis seit einigen Jahrzehnten beinahe selbstverständlich. Tenöre unserer Zeit dürften Händels Rezitativ »Comfort ye« in den meisten Fällen ungefähr so singen, wie Seiffert es vor über 100 Jahren seinen Zeitgenossen auf historischen Quellen begründet empfahl. Viele Aspekte vokaler Aufführungspraxis, die Seiffert nennt, gehören bei der Interpretation von Werken Händels und anderer Komponisten seit Langem zu den aufführungspraktischen Standards: die Auszierung von Melodie-linien, die Ergänzung von Vorhaltsnoten (Appoggiaturen) auf akzenttragenden Silben im Rezitativ oder die eigenständige Gestaltung von Fermaten und Kadenzen.

Seiffert sprach als einer der Ersten ein zentrales Thema der Aufführungspraxis nicht nur von Vokalmusik an: das Verhältnis zwischen Notentext (»Niederschrift«) und Aufführung (»Wirkliche Ausführung«). Als Gegenreaktion auf die Willkür, mit der Herausgeber die Musik älterer Komponisten überarbeiteten und ihrem eigenen Geschmack oder dem der Zeit anpassten, entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Konzept der Urtextausgabe, das für sich in Anspruch nimmt, dem Willen des Komponisten so nahe wie möglich zu kommen.

Pendant zur Urtextausgabe ist die Idee der Werktreue, die oftmals mit Treue zum Text gleichgesetzt wurde und damit das Zusatzwissen, das für die Aufführung von Musik mit einer abgebrochenen Aufführungstradition von enormer Bedeutung ist, außer Acht lässt. Die Historische Aufführungspraxis hat wieder ein Bewusstsein dafür geschaffen, dass viele Informationen eben nicht in den Noten stehen: »The notation is not the music« (Kuijken 2013).

Aufführungspraktische Forschung umfasst viele Teilgebiete, von der Instrumentenkunde über die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen historischen Stimmungen und Stimmtönen bis zur Verzierungsforschung. Der letztgenannte Bereich nimmt einen zentralen Platz ein, weil er den Rahmen, innerhalb dessen ein Notentext verändert wurde und auch heute werden kann, besonders deutlich erkennen lässt. Anders als Aspekte wie Tempogestaltung, Dynamik oder Artikulation berührt die Lehre von der Veränderung des Notentextes einen Kernbereich westlichen Musikdenkens, das sich in den letzten Jahrhunderten mehr und mehr an den Idealen einer Schriftkultur orientierte. Musiker verstanden Notentexte aber lange Zeit, zum Teil noch bis ins 20. Jahrhundert hinein, nicht als schriftlich fixierte Vorgaben, an die man sich genau zu halten hat, sondern als Ausgangspunkt einer eigenen Vortragsweise, die sich mal eng am Text orientierte, mal weit von ihm entfernte. Grundlage für die meisten Maßnahmen, die zu einer Veränderung des Notentextes führten, war die Überzeugung, dass es möglich sei, eine Komposition noch schöner, noch verständlicher, noch interessanter zu machen, als sie schon ist. Viele Komponisten rechneten damit, dass Sänger ihre Noten lediglich als ein Gerüst betrachten, das sie selbstständig kreativ weiterentwickelten. Es gab aber auch Komponisten wie Agostino Steffani oder den späten Christoph Willibald Gluck, die sich Veränderungen mit Nachdruck verbaten – auch auf diesem Gebiet gibt es also keine Regeln, die für alles und alle gelten (Jerold 2008).

Es sind grundsätzlich zwei verschiedene Arten der Abweichung vom notierten Text zu unterscheiden: »Manieren« und »Veränderungen«, wie die beiden Kategorien im deutschsprachigen Schrifttum des 18. Jahrhunderts genannt werden. »Manieren« betreffen Maßnahmen im Mikrobereich, die verzierende Gestaltung eines Tons oder eines Intervalls; »Veränderungen« dagegen erfassen komplexere Strukturen, die variativ umgestaltet oder überformt werden. Das Beherrschen beider Kategorien gehörte zu den Grundzielen der Gesangsausbildung bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Viele Grundelemente finden sich daher als Phänomene einer »longue durée«, einer Langzeitstruktur im Sinne der Geschichtswissenschaft, über einen Zeitraum von über 300 Jahren. Tonaufnahmen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dokumentieren, dass viele Sänger dieser Zeit die Einfügung einzelner Manieren wie den Pralltriller (»Gruppetto«) noch als ein Traditionsrelikt

bewahrten, obwohl sie sich in ihrem Vortragsstil im Übrigen eng an den Notentext hielten (vgl. Seedorf 2017, S. 369 f.).

Die Idee, dass eine vorhandene Melodielinie durch eigene Verzierungen schöner werden kann und diese Verzierungen der »Vermehrung der Annehmlichkeit« (Sulzer 1774, S. 1234) dienen, hat sich in Ausdrücken wie dem englischen »embellishment« oder dem italienischen »abbellimento« niedergeschlagen, die beide »Verschönerung« bedeuten. In diesem Sinne stellte etwa der französische Komponist und Gesangstheoretiker Bertrand [Bénigne] de Bacilly fest, dass ein Musikwerk zwar im Prinzip gut komponiert sein, aber trotzdem nicht gefallen könne, wenn die zu seinem Vortrag notwendigen Verzierungen nicht ausgeführt würden (Bacilly 1679, S. 135). Der Ausdruck »agrément« (das Ansprechende, Anziehende, Gefällige), der im Französischen häufig als Synonym für »ornement« (Verzierung) verwendet wird, und verwandte Ausdrücke wie das italienische »grazie« (von »grazia«: Anmut, Liebreiz), das englische »graces« (von »grace«: Anmut, Charme, Anstand) und nicht zuletzt der deutsche Ausdruck »Manieren« verweisen auf eine ästhetische Qualität, die auch mit gesellschaftlichen Verhaltensidealen korrespondiert – die plan- und geschmackvollen Veränderungen eines Notentextes galten gleichsam als Teil guten musikalischen Benehmens; an ihnen zeigte sich, ob ein Musiker die musikalische Umgangssprache seiner Zeit beherrschte.

Quellen und ihre Deutung Aufführungspraktisches Wissen wurde in früheren Zeiten und noch in der jüngeren Vergangenheit überwiegend mündlich weitergegeben. Im modernen Medienzeitalter sind es dagegen oft Tonträger, denen die Bedeutung von Vorbildern oder Modellen zuwächst. Die Funktion des Lehrers übernimmt häufig ein prominenter Sänger, dessen Kunst sich anhand einer Aufnahme studieren und dann nachahmen lässt. An die Stelle selbsterworbenen Wissens, auf das sich eine historisch fundierte Interpretation gründet, tritt die oft nicht mehr reflektierte Übernahme eingeübter und im Musikleben mehr oder weniger etablierter Konventionen. Auch im Bereich der vokalen Aufführungspraxis hat sich in den letzten Jahrzehnten, vor allem für das ältere Repertoire vor 1800, ein Paradigmenwandel vollzogen, ein Wechsel der interpretatorischen Leitbilder, in dem viele Erkenntnisse, die in einem mehrere Generationen durchlaufenden Prozess erworben worden waren, sich zu einer vermeintlich abgesicherten Praxis entwickelten, die sich durch Nachahmung erwerben lässt.

Blickt man indessen erneut in die Quellen und bezieht in den letzten Jahrzehnten gewonnene Erkenntnisse mit ein, zeigt sich, dass bei Weitem nicht alles,

was über historische Sing- und Vortragsstile bekannt ist, auch in jene aktuelle Musikpraxis eingeflossen ist, die sich auf historische Quellen beruft. So ist der Nuancenreichtum, der nach dem Zeugnis zeitgenössischer Traktate und anderer Dokumente den Vortrag monodischer Musik des 17. Jahrhunderts auszeichnete, in Konzerten und auf Tonaufnahmen unserer Zeit nur in Ansätzen zu hören; nur sehr selten erlebt man Versuche, auch den historischen Lautstand von Sprachen zu rekonstruieren, obwohl der Klang der Worte einen wichtigen Teil des Gesamtklangs der Musik darstellt; und nur vereinzelt begegnet man Ansätzen, sich von den Grundsätzen moderner Gesangstechniken und -ästhetiken zu lösen und aufgrund von Erkenntnissen, die auf der sorgfältigen Analyse historische Zeugnisse beruhen, andere Wege des Singens auszuprobieren und dabei auch ungewohnte ästhetische Erfahrungen zu machen.

Schall-Quellen Verschiedene Apparaturen zur Schallaufzeichnung wurden zwar schon im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt, bereits 1880 wurde die erste Schallplatte produziert, doch erst um 1900 setzten sich das Grammophon und andere Aufnahme- und Wiedergabegeräte allgemein durch und begründeten den Siegeszug der Tonaufzeichnung – die menschliche Stimme trat ein in das Zeitalter ihrer »technischen Reproduzierbarkeit« (Benjamin [1935] ²1980). Durch die Tonaufnahme konnte und kann ein Klangereignis dauerhaft festgehalten und beliebig wiederholt werden. Erst durch die technische Speicherung von Gesangsdarbietungen ist deren objektive Analyse möglich geworden. Alle Äußerungen über Stimmen und Gesang erhielten dadurch einen neuen Referenzrahmen, der die Diskurse über das Singen ebenso maßgeblich veränderte, wie sich das Singen selbst im Kontext der rasanten Entwicklung der audiovisuellen Medien im 20. und 21. Jahrhundert wandelte (Leech-Wilkinson 2009).

Tonaufnahmen sind wichtige Dokumente aufführungspraktischer Erkenntnis. Eine Auseinandersetzung mit Schallplatten und anderen Klangdokumenten hat stets zu bedenken, dass das, was man hört, das Ergebnis des Zusammenspiels einer Vielzahl von medienspezifischen Aspekten wie Aufnahmetechnik und -ästhetik darstellt. In mindestens zweifacher Hinsicht sind Tondokumente für die Erkenntnis und Rekonstruktion historischer Vortragsstile von enormer Bedeutung. Sie zeigen zum einen, dass und wie sich das Singen im historischen Prozess verändert. Vergleicht man verschiedene Aufnahmen einer Arie oder eines Liedes, die im Laufe ungefähr eines Jahrhunderts entstanden, zeigt sich in allen Fällen ein Wandel, der so gut wie alle Parameter des musikalischen Vortrags erfasst. Als Anna Netrebko 2004 unter der Leitung von Claudio Abbado die große Szene der Violetta aus dem I. Akt von Giuseppe Verdis *La traviata* aufnahm (»È strano« – »Ah! forse lui« – »Sempre

libera«), hielt sie sich eng an Verdis Notentext und erlaubte sich nur wenige Abweichungen davon. Fast genau 50 Jahre zuvor nahm Maria Callas diese Arie im Rahmen einer Studioproduktion der Oper (Fonit Cetra, 1953) auf und griff dabei an vielen Stellen in den Notentext ein. Sie singt Fermaten, wo Verdi keine notiert hat, verändert die originalen Phrasierungsbögen, und sie ersetzt Verdis Kadenz durch eine andere. Diese Änderungen gehen allerdings nur zu einem kleinen Teil auf Callas selbst zurück, die meisten von ihnen beruhen auf Aufführungskonventionen, die sich im Laufe der Zeit zu alternativen Fassungen verfestigt und den originalen Text verdrängt hatten. Viele dieser Konventionen begegnen auch in der abermals fast 50 Jahre früher entstandenen Aufnahme der Arie von Luisa Tetrazzini (Victor, 1908). Die Sängerin, eine der großen Diven des frühen 20. Jahrhunderts, geht aber noch viel weiter als Callas und verändert beinahe jedes Detail der Phrasierung, Artikulation, Agogik und Dynamik, vor allem fügt sie zahlreiche eigene Ornamente ein (Seedorf 2011).

Historische Aufnahmen aus der Frühzeit der Schallplatte sind zum anderen aber auch klingende Zeugnisse einer Interpretationskultur, die über die Erfindung der Tonaufnahme zurück ins 19. Jahrhundert verweisen. Für Hans-Joachim Hinrichsen scheint das »riesige Archiv der Tonträger, dessen Überlieferungsbeginn fließend mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zusammenfällt, [...] das feste Archipel zu bilden, von dessen sicheren Ufern aus man auch noch ein Stück weit in das Meer des vor ihm liegenden 19. Jahrhunderts hinausfahren kann. Denn dessen Spuren dürften in seinen Sedimenten abgelagert sein und könnten durch kluge Analysetechnik, musikalische Archäologie gewissermaßen, sichtbar gemacht werden« (Hinrichsen 2011, S. 31). Doch auch wenn man, Hinrichsen folgend, annimmt, dass sich in den Schallplatten, die Sänger Anfang des 20. Jahrhunderts aufgenommen haben, noch viele Spuren finden lassen, die weit zurück ins 19. Jahrhundert führen, ist das Moment des Wandels und der Veränderung doch stets mitzudenken, wie das Beispiel der drei *Traviata*-Aufnahmen verdeutlicht. Eine auf Tonträgern dokumentierte Praxis um 1900 mag in vielen Punkten einer Praxis um 1850 ähneln, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit sind die beiden Praktiken aber nicht identisch.

Schrift-Quellen Für die Zeit vor der Tonaufzeichnung ist man auf andere Quellentypen angewiesen. Die wichtigsten sind Wortquellen wie Traktate, allgemeine Abhandlungen zur Musikpraxis, aber auch Briefe und Kritiken, außerdem Notentexte: seien es autographe oder gedruckte Partituren, seien es Aufführungsmaterialien oder Notenausgaben mit didaktischen Kommentaren. Wie alle Texte sind die Wort- und Notenquellen, auf die sich Rekonstruktionsversuche vor allem stützen,

keine sich selbst erklärenden Dokumente, sondern offen für unterschiedliche Interpretationen. Die Geschichte der Historischen Aufführungspraxis ist geprägt von einer Fülle verschiedenster Kontroversen, deren Hintergrund oft in unterschiedlichen Deutungen der Quellen liegt. Selbst für einen so zentralen Aspekt vokaler Aufführungspraxis wie den angemessenen Gebrauch von Vorhalten (Appoggiaturen) in Rezitativen und Arien in der Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts konnte sich die aufführungspraktische Forschung nicht auf allgemein verbindliche Ergebnisse einigen (vgl. Neumann 1986; Crutchfield 1989; Neumann 1991). In vielen Fällen spiegelt sich in der Widersprüchlichkeit der Interpretationen aber auch die Vielfalt der Möglichkeiten, die Teil einer historischen Realität war oder gewesen zu sein scheint.

Doch auch die Aussagen der Quellen selbst können widersprüchlich sein. Ein drastisches Beispiel stellen gegensätzliche Auskünfte zur richtigen Aussprache von <st> und <sp> aus dem späten 18. Jahrhundert dar. Johann Samuel Petri, Kantor und Musiklehrer im ostsächsischen Budissin (dem heutigen Bautzen), fordert, »dass das s etwas schärfer soll ausgesprochen werden, als im gemeinen Reden, desgleichen das st, und sp nicht so zischen soll, wie scht als stehen, sondern mehr so gesprochen werden, wie es die Niedersachen und Westphäler sprechen. Nicht schprechen, sondern fast wie s-pprechen« (Petri 1782, S. 205). Johann Baptist Lasser, in München wirkender »Churpfalzbaierischer Hof- und Kammersänger«, vertrat eine gegenteilige Auffassung: »Das s wird meines Erachtens vor p und t im Anfange der Wörter oder nach einer Vorsetzsylbe richtig wie sch ausgesprochen z. B. sprechen, sterben, beschaffen [...]; anders ists: wenn es am Ende eines Worts steht, z. B. warst, wirst, da muß man es nicht sprechen warscht wirscht«. Lasser gesteht aber Ausnahmen von dieser Regel zu. Jemand, »der das Wort Fürst nicht wie Fürscht sprechen wollte, weil man nach letzterer Aussprache die Würde und den Karakter des Gegenstandes mit mehr Nachdruck und Gewicht bezeichnet finden will«, müsste befürchten, vielerorts ausgelacht zu werden. Darum »mag also in jenen Gegenden Fürscht gesagt werden, nur übertreibe man nicht diese Gefälligkeit bey andern Worten mehr« (Lasser 1798, S. 58). Keine der beiden Quellen kann als Dokument einer für die Zeit allgemein gültigen Aussprache verstanden werden. In ihrer Widersprüchlichkeit spiegelt sich vielmehr eine Pluralität der Möglichkeiten wider, die für viele historische Kontexte typisch ist.

Ein Grundphänomen aller Auseinandersetzungen mit Fragen der Aufführungspraxis ist die vielfach belegte Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis. Schon eine der ersten systematischen Gesangslehren, Conrad von Zaberns *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum* (Mainz 1474), entwickelt Lehrsätze zu einem als richtig definierten Singen weitgehend als Kritik an bestehenden

Misständen wie dem Einfügen eines »h« bei der melismatischen Gestaltung eines »Kyrie«-Gesangs (»Kyrihehehehe«; Conrad von Zabern 1474, hg. von Gümpel 1956, S. 273) oder dem Singen durch die Nase (»per nares cantare«; ebd., S. 274).

Auf welche Art von Praxis aber soll und kann sich ein Ansatz beziehen, der versucht, die Aufführungspraxis einer bestimmten Epoche oder eines spezifischen kulturellen Kontextes zu rekonstruieren – auf jene, die in den Lehrbüchern als Norm beschrieben wird, oder eher auf jene, die sich ex negativo aus den zahllosen Verboten erschließen lässt, oder auf eine Kombination aus beiden Möglichkeiten? Eine eindeutige Antwort auf diese Frage gibt es nicht und kann es nicht geben. In jedem Fall gilt es, alle Aussagen sorgfältig zu prüfen und abzuwägen, um daraus eine Lösung abzuleiten. Oder mit den Worten Johann Adam Hillers: »der Sänger muß sich gewöhnen, bey Zeiten selbst zu denken, selbst zu suchen« (Hiller 1780, S. 134).

Auch auf eine weitere Einschränkung verweist Hiller: »Die Sprache ist nicht reich genug, um alles mit Worten auszudrücken, was in der Empfindung öfters sehr lebhaft da ist. Die musikalischen Zeichen vermögen noch weniger, alle die Feinheiten der Manieren, den sanften Abfall vom Starken zum Schwachen, und umgekehrt, den frölichen, scherzenden, zärtlichen, klagenden Ton der Leidenschaft dem Auge vorzustellen. Es ist darüber keine andere Belehrung möglich, als das Anhören guter Sänger, auch bißweilen guter Instrumentisten« (Hiller 1780, S. 127). Selbst die sorgfältigste Analyse der Schriftquellen vor Erfindung der Tonaufzeichnung kann also nur eine Annäherung an eine Praxis ermöglichen, deren gesamter Reichtum sich nur ahnen, nicht aber vollständig fassen lässt.

Zu diesem Buch Das vorliegende Buch ist der Versuch, das weite Feld der Aufführungspraxis solistischer Vokalmusik seit der Entstehung des modernen Solo-gesangs um 1600 auf Grundlage historischer Quellen zu erschließen. Die ersten drei der nach Jahrhunderten gegliederten vier Großkapitel sind in analoger Weise angelegt: Auf eine Einführung in einige Grundphänomene und -fragen vokaler Aufführungspraxis des jeweiligen Jahrhunderts und ihre musikgeschichtlichen Rahmenbedingungen folgt ein Teil, der sich verschiedenen Fragen der Gesangspraxis aus einer allgemeinen, überblickshaften Perspektive nähert: Welche Stimmtypen gab es im behandelten Zeitraum? Was lässt sich über Aspekte der Gesangstechnik und -ästhetik sagen? Welche Veränderungen eines gegebenen Notentextes waren üblich bzw. wurden erwartet? Welches Spektrum weiterer Ausdrucksmittel stand zur Verfügung? Für das 17. und 18. Jahrhundert sind die Veränderungen, die Sprachen wie das Englische, Französische und Italienische durchliefen, von großer

Bedeutung. Und für das 18. und 19. Jahrhundert ist es sinnvoll, die Aufführungspraxis von Rezitativ und Arie sorgfältig voneinander zu unterscheiden. Auf diese überblicksartigen allgemeinen Abschnitte folgt ein zweiter Teil, in dem einzelne Werke oder Werkausschnitte als Beispiele für epochentypische Repertoirebereiche im Hinblick auf ihre aufführungspraktische Realisierung behandelt werden. Jedes Kapitel wird abgeschlossen mit Angaben zu den relevanten Quellen samt Hinweisen auf moderne Ausgaben sowie auf Literatur zur vertiefenden Lektüre.

Das zweiteilige vierte Großkapitel, das sich mit der Aufführungspraxis des 20. und 21. Jahrhunderts befasst, unterscheidet sich von den anderen Großkapiteln durch eine grundsätzlich andere Anlage. Der erste Teil behandelt am Beispiel der Gattungsbereiche Lied und Oper die für das frühe 20. Jahrhundert charakteristische Situation der Musik zwischen einer im 19. Jahrhundert wurzelnden Tradition und dem Aufbruch in die Moderne. Der zweite Teil bietet vielfältige Zugänge zur Aufführungspraxis von Vokalmusik der Neuen Musik vor allem nach 1950. An die Stelle epochenspezifischer und übergreifender Aufführungsstile tritt hier die Auseinandersetzung mit übergeordneten Aspekten wie »Stimme als Instrument«, »Mikrotonalität« oder »extended voices« und der Ästhetik einzelner Komponistinnen und Komponisten.

Dieser Band versteht sich nicht als »Lehrbuch«, das aus der Lektüre der Quellen Regeln als Handlungsanweisungen für den sängerischen Vortrag ableitet, sondern als »Handbuch«, das grundlegendes Wissen systematisiert und Anregungen zur weiteren Beschäftigung und Auseinandersetzung geben möchte. Wie die meisten Handbücher versucht auch dieses, einen möglichst vielseitigen Überblick zu vermitteln, ohne den Anspruch zu erheben und erheben zu können, alles Wissenswerte im Detail zu behandeln.

Um den Haupttext zu entlasten, werden einige zentrale Termini wie »Belcanto« oder »Falsett« in einem Glossar am Ende des Bandes erläutert. Einige Eigentümlichkeiten historischer Typografie wie der Wechsel von Fraktur- zu Antiqua-Lettern oder von Oberstrichen für die Verdopplung von Buchstaben wurden an moderne Lesegewohnheiten angepasst. In mehreren Kapiteln wird das Internationale Phonetische Alphabet (IPA) verwendet, dessen wichtigste Zeichen im Anhang erläutert werden.

*

Ein Buch wie dieses ist das Ergebnis der Arbeit vieler Menschen. Ihnen allen bin ich für das gute Zusammenwirken sehr dankbar: den Autorinnen und Autoren, die die Konzeption des Bandes in vielfältiger Weise umsetzten, Sven Schwannberger für seine wertvollen Anregungen und Hinweise zu einigen Kapiteln über die Vo-

kalpraxis des 17. Jahrhunderts, Daniela Weiland (Satz), Kara Rick (Notensatz) und Dorothea Willerding (Innengestaltung und Redaktion der Notenbeispiele), die aus einer Fülle von Daten ein schönes Buch werden ließen, Daniel Lettgen, der mit dem wachen Blick des Korrekturlesers so manchen Fehler entdeckte, und vor allem der Lektorin Diana Rothaug für den über viele Jahr geführten intensiven Dialog, der das Werden dieses Buches prägte. Ein herzlicher Dank gilt auch der Landgraf-Moritz-Stiftung, die den Druck dieses Buches finanziell unterstützte.

Freiburg im Breisgau, im Frühjahr 2019

Thomas Seedorf

Literatur

- Bacilly, Bertrand [Bénigne] de: *L'Art de bien chanter*, Paris 1679 (Reprint Genf 1971)
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935], in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Ausgewählt von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main ²1980, 139–169
- Conrad von Zabern: *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum*, Mainz 1474, Neudruck in: Karl-Werner Gumpel: *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Mainz 1956 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1–7), 260–280
- Crutchfield, Will: *The Prosodic Appoggiatura in the Music of Mozart and His Contemporaries*, in: *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989), 229–274
- Elste, Martin: *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Stuttgart/Weimar/Kassel 2000
- Elste, Martin: *Nationalität und Internationalität der musikalischen Interpretation. Einige Fallbeispiele zur Diskussion*, in: Arnold Jacobshagen (Hg.): *Perspektiven musikalischer Interpretation*, Würzburg 2016 (Musik – Kultur – Geschichte 4), 191–212
- Fuhrmann, Wolfgang: *Historisierende Aufführungspraxis. Plädoyer für eine Begriffsmodifikation*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67/2 (2012), 14–21
- Hall, James S./Hall, Martin V.: *Handel's Graces*, in: *Händel-Jahrbuch* 3 (1957), 25–43; dt. ebd., 159–171
- Hardwick, Michael/Hardwick, Molly: *Alfred Deller. A Singularity of Voice*, London/New York 1980
- Hiller, Johann Adam: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780 (Reprint Leipzig 1976)
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Kann Interpretation Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung*, in: Heinz von Loesch/Stefan Weinzierl (Hg.): *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz u. a. 2011 (Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis 4), 27–37

- Jerold, Beverly: How Composers Viewed Performers' Additions, in: *Early Music* 36 (2008), 95–109
- Jacobshagen, Arnold: Händels Countertenöre und die historische Aufführungspraxis, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (2011), 104–120
- Kuijken, Barthold: *The Notation Is Not the Music. Reflections on Early Music Practice and Performance*, Bloomington/Indianapolis (IN) 2013
- Lasser, Johann Baptist: *Vollständige Anleitung zur Singkunst, sowohl für den Sopran, als auch für den Alt*, München 1798
- Leech-Wilkinson, Daniel: Recordings and Histories of Performance Style, in: ders. u. a. (Hg.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge u. a. 2009, 246–262, 321 f.
- Müller, Kai Hinrich: *Wiederentdeckung und Protest. Alte Musik im kulturellen Gedächtnis*, Würzburg 2013 (Musik – Kultur – Geschichte 1)
- Neumann, Frederick: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton (NJ) 1986
- Neumann, Frederick: A New Look at Mozart's Prosodic Appoggiatura, in: R. Larry Todd/Peter Williams (Hg.): *Perspectives of Mozart Performance*, Cambridge u. a. 1991, 92–116
- Platz, Robert HP: *Pierrot lunaire* – Sprechgesang, in: *Schönberg und der Sprechgesang*, München 2001 (Musik-Konzepte 112/113), 95 f.
- Petri, Johann Samuel: *Anleitung zur praktischen Musik*, 2., erw. Aufl. Leipzig 1782 (Reprint Prien am Chiemsee 1969)
- Seedorf, Thomas: Violettas Szene oder Die vokale Selbstinszenierung der Diva, in: ders./Rebecca Grotjahn/Dörte Schmidt (Hg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen 2011 (*Forum Musikwissenschaft* 7), 172–183
- Seedorf, Thomas: *Heldensoprane. Die Stimmen der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini*, Göttingen 2015 (*Figurationen des Heroischen* 1)
- Seedorf, Thomas: *Sängerinnen, Sänger und Dirigenten*, in: Richard Erkens (Hg.): *Puccini-Handbuch*, Stuttgart/Kassel 2017, 367–378
- Seiffert, Max: Die Verzierung der Sologesänge in Händel's »Messias«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1906/07), 581–615
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweyter Theil, von K bis Z*, Leipzig 1774

17. JAHRHUNDERT

1. Einführung

Komponist und Sänger – kunstvoller Schöpfer und kongenialer Vollender

Sängerische Meisterschaft liegt im 17. Jahrhundert nicht etwa in der klanglich optimalen, intonatorisch reinen und absolut notengetreuen Wiedergabe des Notierten: Sie reicht weit darüber hinaus. Die Qualität eines Gesangkünstlers liegt, ganz essenziell, in seiner Fähigkeit, die vom Komponisten notierte Melodiegestalt »nach den Regeln der Vortragskunst« geistvoll weiterzuentwickeln. Dies bedeutet für den Sänger ein im Vergleich mit heute geltenden Normen kaum vorstellbares Mehr an gestalterischen Kompetenzen. In diesem Zusammenhang sind die zahlreichen Hinweise in Lehrwerken der Zeit zu verstehen, wonach ein Gesangssolist nicht nur im Singen, sondern auch in der Komposition bewandert zu sein habe, damit er nicht durch unbedachte, fehlerhafte Veränderung des Notierten dem Werk Schaden zufüge. Seine Rolle besteht darin, die vom Komponisten vorgelegte Melodielinie zu vollenden, und zwar nicht nur durch die reine Verklanglichung des Geschriebenen, sondern eben durch eine oft tiefgreifende kreative Eigenleistung in puncto melodisch-rhythmischer Fortführung, für eine gezielte Aufladung des Satzes ad hoc gemäß dem affektiven Gehalt, den sein lyrischer Text vorgibt. Das ihm dafür zur Verfügung stehende Spektrum an Mitteln ist sehr breit, wie die in Lehrwerken anzutreffende große Vielfalt an Modellen und Standards zur Veränderung notierter Linien deutlich macht.

Die Autoren solcher Schriften – meist Kapellsänger und/oder Kapellmeister – sind seit dem späten 16. Jahrhundert darum bemüht, die besagten »Regeln der Kunst« zu verschriftlichen. Zwar ist zu bedenken, dass selbst detaillierte Notenbeispiele nicht alle Aspekte des Vortrags erfassen und erfassen können. Dennoch sind diese Schriften wichtige Zeugnisse, denn sie vermitteln einen Eindruck von Art und Ausmaß jener Diskrepanz, die zwischen dem notierten Werk und seiner Ausführung liegen kann.

Quellen – Ästhetik – Projektion Die Quellenlage erlaubt es keineswegs, ein flächendeckendes Bild kunstgesanglicher Ästhetik und Praxis für das 17. Jahrhundert, zumal nach nationalen Ausprägungen gestaffelt, zu zeichnen. Vielmehr ist der

Forschende gezwungen, Aussagen einzelner Autoren in einen größtmöglichen Kontext zu setzen, Bezugslinien herzustellen, Perspektiven (der Autoren wie auch die eigenen) kritisch zu hinterfragen und gegebenenfalls von einer allzu konkreten Aussage abzusehen. Dennoch ist es möglich, aus den überlieferten Zeugnissen ein in vieler Hinsicht stimmiges Gesamtbild – wenn auch mit allerlei weißen Flecken – zu entwerfen und zumindest einige wesentliche Fragen zu beantworten, insbesondere anhand der Analogien, die zwischen unterschiedlichen Quellen vielfach aufscheinen.

Die Quellenlage zur solistischen Gesangspraxis reflektiert sehr deutlich ein um 1600 aufkommendes Bedürfnis nach der Verbreitung einer vokalen Vortragskunst, die darauf abzielt, die im lyrischen Text verankerten Gemütszustände expressiv umzusetzen. Die inhaltliche Aussage, ganz gleich ob geistlich oder profan, insbesondere die Artikulation subjektiver Empfindungen, tritt ins Zentrum des darstellerischen Interesses. Die neuartige monodische Komposition, der generalbassbegleitete Satz, der die Solomelodie in den Fokus des musikalischen Geschehens rückt, geht auf interpretatorischer Ebene einher mit einer ausgefeilten Kultur der Wiedergabe eben dieser Solomelodie. Die dem Sänger zur Verfügung stehenden Mittel bei der stimmlichen Artikulation der darzustellenden Affekte dürften dabei weit über das hinausgehen, was sich auf schriftlichem Weg mitteilen lässt – sowohl in Noten als auch mithilfe assoziativer Umschreibung der anzustrebenden Wirkungen. Da sich die Anfänge der Monodie in Italien verorten lassen, ist es nur folgerichtig, dass auch italienische Autoren es sind, die als Erste Fragen des adäquaten Vortrags aufgreifen. Von den Sängern Giovanni Battista Bovicelli (1594) und Giulio Caccini (1601 [1602]) stammen denn auch erste wegweisende Druckwerke, in denen, wenn auch auf sehr unterschiedliche Arten, entscheidende Merkmale ausdrucksvollen Singens ihren Niederschlag finden.

Dass sich die moderne Vortragsart im praktischen Unterricht einfacher lehren und erlernen ließ als auf der Grundlage von Büchern, dürfte ein Grund dafür sein, dass nur wenige andere italienische Autoren der Zeit – etwa Lodovico Zacconi (1596), Orazio Scaletta (1597) oder Adriano Banchieri (1614) – die Notwendigkeit sahen, in ihren Schriften zumindest Grundsätzliches zu diesem Thema auch didaktisch aufzubereiten. Unser Wissen über modernes solistisches Singen nach italienischen Vorbildern speist sich daher zu wesentlichen Teilen aus den Texten ausländischer Autoren. Die Traktate von Michael Praetorius (1619) und Johann Andreas Herbst (1642, 1653), Christoph Bernhard (um 1650) und Johann Crüger (1660), Wolfgang Caspar Printz (1677, 1678) und Wolfgang Michael Mylius (1685), Georg Falck (1688) und Johann Georg Ahle (1690, 1704), Johann Christoph Stierlein (1691) und Moritz Feyertag (1695) sowie später Johann Samuel Beyer (1703) und Martin Heinrich Fuhrmann (1706) werfen einen detailreichen, wenn auch mit Sicherheit

nicht ungetrübten, über Prägung und Projektion erhabenen Blick auf ein Ideal interpretatorischer Vortragskunst, das den europaweiten Erfolg der Monodie geradezu zwangsläufig sekundierte.

Bemerkenswerterweise werden Bovicelli und vor allem Caccini auch in anderen Ländern als Vorbilder betrachtet, wie etwa den Werken Marin Mersennes (1636/1637) und John Playfords (⁴1664) zu entnehmen ist. Doch lässt bereits diese skizzenhafte Aufstellung prominenter Schriften zum Gesangsvortrag erkennen, dass es vor allem deutschsprachige Autoren sind, die sich um eine Erfassung und Vermittlung der Wesensmerkmale jener Vortragsästhetik bemühen, die sie zunächst als »Italianische Manier« (Praetorius 1619b, S. 229) apostrophieren. Der mittelfristig bahnbrechende Erfolg dieses affektvoll-ergreifenden Singens schlägt sich insbesondere darin nieder, dass mit der Wende zum 18. Jahrhundert die bis dahin verwendeten italienischen Bezeichnungen für die Gestaltungsmittel in deutsche Begriffe überführt werden. Die ein Jahrhundert zuvor als Neuheit aus Italien rezipierte Stilistik ist, so scheint es, um diese Zeit nördlich der Alpen längst fester Bestandteil der musikalischen Praxis und ästhetischen Konvention. Dass auch einige französische Autoren des 17. Jahrhunderts wichtige Beiträge zur Illustration geltender Stilbegriffe vorlegen, ist angesichts der geringen Anzahl der erhaltenen Titel unbedingt hervorzuheben. Neben Marin Mersenne (1636/1637) ist vor allem das Handbuch von Jean Millet (1666) zu nennen sowie die Gesangslehren von Bertrand [Bénigne] de Bacilly (1668), Jean Rousseau (1678) und Michel L’Affilard (1694), ferner die allgemeine Musiklehre von Étienne Loulié (1696). Die Schrift Millets folgt dabei in methodischer und inhaltlicher Hinsicht am deutlichsten den von Bovicelli und Praetorius/Herbst eingeschlagenen Pfaden.

Der Ansatz vieler nicht-italienischer Autoren zeichnet sich dadurch aus, dass die wesentlichen Elemente für das Verändern der melodischen Vorlage – im Deutschen ist die Rede von »Manieren« – zunächst einzeln aufgeschlüsselt und in verschiedenen intervallischen Zusammenhängen dargestellt werden, ehe eben diese Manieren am Beispiel von Literaturstücken in einen Praxiskontext überführt werden. Das besondere Verdienst gerade deutscher Autoren liegt darin, die von Bovicelli begonnene Illustration des sängerischen Veränderns in bisweilen erschöpfend umfassender Weise anhand von Einzelbeispielen sowie in quasi-enzyklopädischer Detailgenauigkeit fortzuführen. Die zahlreichen inhaltlichen (nicht immer terminologischen) Übereinstimmungen vermitteln ein überraschend weitreichendes Bild der solistischen Vortragskunst, insbesondere für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Das Hauptziel der meisten Lehrwerke besteht nicht in der Behandlung gesangstechnischer Fragen, sondern vor allem in der Vermittlung vortragsästheti-

scher Maximen. Der Diskurs läuft darauf hinaus, dem Studierenden ein stilgerechtes und affektzentriertes Realisieren jeglicher Melodiebewegung mithilfe von Nebennoten und Klauseln unterschiedlichster Art zu vermitteln. Für den heutigen Betrachter ergibt sich aus der Zusammenschau dieser Darstellungen eine Vision solistischen Singens, die das Gros heute üblicher Vortragsweisen ausgesprochen sachlich erscheinen lässt.

Lehr- und Lernpraxis Dem Kastraten Giovanni Andrea Bontempi verdanken wir die knappe Zusammenfassung des Tagesablaufs, die ein im Rom der 1630er- und 1640er-Jahre in Ausbildung befindlicher Sänger (wie er selbst) über Jahre hinweg zu absolvieren hatte. Demnach war vormittags zunächst eine ganze Stunde mit dem Singen besonders diffiziler Passagen zu verbringen, der Erfahrung wegen, eine weitere mit dem Üben des Trillo und eine dritte Stunde mit dem Exerzieren von Passaggi. Es folgte eine Stunde humanistischer Bildung, ehe der Gesangslehrer für eine weitere Stunde persönlich den sängerischen Übungen zur Unterweisung beiwohnte, welche zudem vor dem Spiegel stattfanden, um absolute Körperbeherrschung zu erlangen. Der Nachmittag begann mit einer halben Stunde Musiktheorie, eine weitere galt dem Studium des improvisierten Kontrapunkts, woraufhin dieser Kontrapunkt noch eine Stunde lang auch in schriftlicher Form geübt wurde. In der folgenden Stunde standen wiederum humanistische Fächer auf dem Programm, die verbleibende Tageszeit war dem Tasteninstrument sowie, je nach Begabung, dem Komponieren eigener Werke zu widmen. Weiter bemerkt Bontempi, dass die jungen Sänger außer Haus Orte aufzusuchen hatten, wo die Akustik es ihnen erlaubte, das eigene Echo zu hören, um sich möglicher Fehler gewahr zu werden. Zur Ausbildung gehörte ferner die Mitwirkung an so vielen kirchlichen Festmusiken wie möglich (deren in Rom mehrere pro Woche stattfanden), offenkundig um schon früh Routine in Sachen beruflicher Praxis zu entwickeln. Hinzu kam das häufige Anhören hervorragender wie vorbildlicher Gesangssolisten und das Diskutieren über deren Kunst mit dem eigenen Lehrmeister, um auch aus dem Vortrag solcher Koryphäen, stets in Verbindung mit den meisterlichen Belehrungen darüber, sängerischen Nutzen zu ziehen (vgl. Bontempi 1695, S. 170).

Ähnlich straff präsentiert sich die Vermittlung des Stoffes im Spiegel erhaltener Lehrbücher. Zunächst ist festzustellen, dass in Gesangslehren des 17. Jahrhundert eine Veranschaulichung mittels Notenbeispielen die diskursive Darstellung deutlich überwiegt. Eine weitestgehend textliche Abhandlung, wie sie im 18. Jahrhundert etwa die Schriften Pier Francesco Tosis (1723), Giambattista Mancinis (1774, 1777) und Miguel

López Remachas (1799) kennzeichnet, ist im 17. Jahrhundert die große Ausnahme, vielmehr dominieren hier die ausnotierten Exempel. Bei der Lektüre von Werken wie Bovicelli (1594) und Praetorius (1619), Herbst (1642, 1653) und Millet (1666) gewinnt der Betrachter denn auch rasch den Eindruck einer didaktischen Vorgehensweise, die mit der von Bontempi skizzierten Ausbildungspraxis kompatibel erscheint.

Die Darstellung der spezifisch sängerischen Inhalte beginnt in frühen Gesangslehren üblicherweise mit der Illustration der Manieren, gleichsam dem »Vokabular« des Veränderns, deren jede einzelne in einer Vielzahl von Erscheinungsformen aufgeschlüsselt wird – pro Intervallschritt kann dies bisweilen auf mehr als ein Dutzend unterschiedliche Arten geschehen. Offenkundig hat der Schüler diese Vorlagen bis zur völligen Memorierung zu repetieren und dadurch zu verinnerlichen, bis sich fundierter Automatismus bei der Wiedergabe entsprechender Tonschritte einstellt. Die so erworbene Routine gestattet es ihm fortan, bei Ansicht eines bestimmten Intervallschrittes im Notentext intuitiv die gesamte Bandbreite der Wiedergabeoptionen abzurufen. Seine künstlerische Gestaltungskraft schöpft in der Folge aus dem reichen Repertoire spontan verfügbarer und mehr oder weniger improvisatorisch anzubringender Manierengestalten. Für die Qualität der Darbietung entscheidend ist letzten Endes die treffliche Auswahl (und gekonnte Ausführung) der wirkungsvollsten Manieren an der rechten Stelle.

Um schließlich auch das Erkennen dieser rechten Stelle zu erlernen, bieten manche Autoren dem Leser überdies – meist gegen Ende des Werkes – noch eine Reihe von Literaturstücken. Oft handelt es sich um fertig ausnotierte Kompositionen, bei denen die Melodiestimme auf zwei Arten notiert ist: in ihrer komponierten Gestalt und in einer Gestalt mit Manieren. Sehr wahrscheinlich sind auch diese Werke – vor allem in letzterer Form – schlicht auswendig zu lernen: So lassen sich die zuvor erworbenen Inhalte solide mit dem Wissen um ihre Applikation, um Art und Ort im Melodieverlauf, verknüpfen und dauerhaft im Repertoire des Sängers verankern. Dies wiederum befähigt ihn, die erworbenen ästhetischen Parameter ad hoc auf jede vorgegebene Gesangslinie anzuwenden. Im Idealfall verschmelzen so Sachkenntnis und technische Fertigkeiten in puncto Manierengebrauch mit sicherem Stilgefühl und künstlerischem Weitblick. Es ist anzunehmen, dass ein auf dieser Grundlage gestalteter Gesangsvortrag nicht nur den Affekt einer Komposition überzeugend kommuniziert, sondern auch und gerade dank seines ephemeren, unwiederholbaren Charakters den Hörer tief beeindruckt. Auf das an dieser Stelle lediglich zu erahnende Ausmaß der effektiven Mitgestaltung des Kunstwerkes durch den Interpreten wird im Folgenden noch einzugehen sein.

2. Stimmkategorien

Stimmen im Stilwandel Der Stilwandel in der Musik um 1600, in dessen Mittelpunkt die Entwicklung und Verbreitung des generalbassbegleiteten Sologesangs stand, führte zu einem neuen Verständnis des Phänomens Stimme. Mit »Stimme« (»vox«) war bis dahin in der Regel eine »Lagenstimme« gemeint, d. h. ein Vokalpart, der durch seine abstrakte Funktion innerhalb eines mehrstimmigen Satzes – etwa als cantus-firmus-tragende Stimme oder als Oberstimme – definiert ist (Ehrmann-Herfort 1998). Nach 1600 verbindet sich mit dem Ausdruck »Stimme« aber zunehmend die Vorstellung einer Stimmlage, die durch einen mehr oder weniger festgelegten Tonumfang charakterisiert ist und das Hauptkriterium für die Unterscheidung verschiedener Stimmgattungen (wie Sopran oder Bass) darstellt. Von den Stimmgattungsbezeichnungen leiteten sich Begriffe für die Sänger ab, die in einer spezifischen Stimmlage singen (wie Tenor – Tenorista).

Am Ende des 17. Jahrhunderts fasste Moritz Feyertag in seinem Traktat *Syntaxis minor zur Sing-Kunst* zusammen, was seit Generationen mehr oder weniger allgemein und unverändert galt. Feyertag nennt vier »principal Stimmen«: Cantus, Altus, Tenor und Bass. Neben dem »Cantus naturalis« (auch »Rechter Discant«) gibt es den »Semicantus«, den Feyertag auch als »tieffer discant oder hoher Alt« bezeichnet, während er den »Altus I« auch »rechter Alt« nennt. Neben dem »Bassus rectus« führt Feyertag noch den »Bassus major oder hoher Bass« und den »Bassus minor oder tieffen Bass« an (Feyertag 1695, S. 11–13; siehe [Abbildung 1](#)). Jeder Stimmgattung ist ein eigener Notenschlüssel zugewiesen, sodass sich ihr jeweiliger Gesamttonumfang von zehn bis zwölf Tönen – nur der des »Cantus naturalis« umfasst 13 Töne – fast ohne Einbeziehung von Hilfslinien auf einem Fünfliniensystem darstellen lässt.

Stimmgattungen und Stimmtypen Die bis heute übliche Einteilung der menschlichen Stimme in Frauen- und Männerstimmen entstand erst im 19. Jahrhundert: Frauen singen Sopran, Mezzosopran und Alt, Männer singen Tenor, Bariton und Bass. Eine solche Unterscheidung nach »Stimmgeschlechtern« (Grotjahn 2005) gab

Abbildung 1: Moritz Feyertag, *Syntaxis minor zur Sing-Kunst*, Duderstadt 1695, S. 11–13

Cantus naturalis. Rechter Discant in ascendendo.

Signum. c d e f g a h c d e f g a

Indescendo.

a g f e d c b a g f e d c

Semicantus tieffer discant oder hoher Alt

Signum g. a. h.b. c. d. e. f. g. a. h.b. c. d.

Altus I. rechter Alt.

Signum. f. g. a. h.b. c. d. e. f. g. a. h.b.

Tonor.

Signum. c. d. e. f. g. a. h.b. c. d. e. f. g.

Bassus rectus.

Welchen auch etliche Basis nennen teste Orcone Gibelio Cap. 9. Fol. 95. Lin. 11.

Signum. g. a. h.b. c. d. e. f. g. a. h.b. c.

Bassus major oder hoher Bass.

Welchen ich ersehe in missa pro defunctis Michaelis Kraff: in opere undecimo musico vocis octava Item hoc Signum & Coeteras voces transpositas inuenies in promptuario harmonico V: Gregorij Zuchini.

Signum c. d. e. f. g. a. h.b. c. d. e.

Bassus minor oder tieffer Bass.

Signum. c. d. e. f. g. a. h.b. c. d. e. f.

es vor dem 19. Jahrhundert nicht – sie hätte der Musikpraxis nicht entsprochen. Im 17. Jahrhundert war es zwar prinzipiell möglich, dass ein mit »Sopran« bezeichneter Vokalpart von einer Frau gesungen wurde, doch war eine solche Realisierung in vielen Aufführungskontexten nicht nur nicht üblich, sondern auch verboten. Im Beisein von Männern durften Frauen in der Kirche nicht singen, wohl aber in Gemeinschaft mit anderen Frauen innerhalb von Frauenklöstern, in denen sich eine eigene Musikkultur entwickelte. Die größten Entfaltungsmöglichkeiten für Sängerinnen bot die neue Gattung der Oper, und auch im höfischen oder häuslichen Rahmen war es Frauen möglich zu singen.

Für die Besetzung der Stimmgattung, die heute als »Sopran« bezeichnet wird, gibt Michael Praetorius in einer Übersicht über die »Vox viva seu humana« drei Optionen an: »Eunuchus«, »Falsettista« und »Discantista« (Praetorius 1619a, S. 20). »Eunuchus« ist ein Synonym für »Kastrat« und verweist auf einen Stimmtyp, der seit Mitte des 16. Jahrhunderts zunächst vor allem in Italien an Höfen und in großen Kirchen, dann auch in der Oper zum Einsatz kam. Im deutschsprachigen Raum waren Kastraten nicht so weit verbreitet wie in ihrem Mutterland, was Wolfgang Caspar Printz damit begründet, dass die Kastration »bey uns Teutschen / so wenig gebräuchlich als verantwortlich« sei (Printz 1678, S. 19).

Bei »Falsettista« handelt es sich um einen erwachsenen männlichen Sänger, der seinen Part, d. h. die höchste Stimme im musikalischen Satz, ausschließlich oder überwiegend mit seiner Falsettstimme singt. Dieser Stimmtyp erfreute sich nach 1600 in Italien, zumindest in geistlicher Musik, für einige Zeit größerer Beliebtheit als Knabensoprane, weil die »Cantori di Falsetto«, wie Scipione Cerreto mitteilt, diesen gegenüber nicht nur wegen ihres reiferen Alters im Vorteil seien, sondern aufgrund der größeren »Süßigkeit« ihres Gesangs die Ohren der Zuhörer erfreuten (»non solo perche sono di età più matura, ma ancora [...] rendono maggior dolcezza all'orrechie de gli ascoltanti«; Cerreto 1608, S. 29). Falsettisten waren in ganz Europa verbreitet. Spanische Falsettisten sangen bis Anfang des 17. Jahrhunderts in der päpstlichen Kapelle in Rom, wurden dann aber von Sängerkastraten abgelöst. Gemeinsam mit Sängerknaben und später mit Kastraten sangen Falsettisten auch in der Chapelle Royale des französischen Hofes in Sakralwerken die als »Dessus« bezeichnete Oberstimme (Sawkins 1987; Smith 2010). Der Ausdruck »Dessus mués« (nach französisch »mue«, Stimmbruch) verweist darauf, dass es sich um erwachsene Sänger handelt, die in einer für ihr Alter nicht typischen Stimmlage singen. Mit »Discantista« schließlich meint Praetorius einen Sängerknaben und damit einen Stimmtyp, der für die Kirchenmusikpraxis des 17. Jahrhunderts, insbesondere die protestantische, zentral ist. In England wurden die Oberstimmen singenden Knaben mit dem bis heute gebräuchlichen Ausdruck »Treble« bezeichnet.

Auch für den Alt galten im 17. Jahrhundert andere Gegebenheiten als in der modernen Musikkultur seit dem 19. Jahrhundert. Während mit »Alt« heute in der Regel eine tiefe Frauenstimme gemeint ist, erinnert unter anderem Feyertag daran, dass die Bezeichnung für diese Stimmgattung vom lateinischen »altus« (»hoch«) abgeleitet ist: »Altus wird derhalben tituliret, weiln er höher als der / tenor ist« (Feyertag 1695, S. 10). Noch im 16. Jahrhundert bewegten sich die Stimmen von Tenor und Contratenor altus in einem fast identischen Tonraum; erst im 17. Jahrhundert verlagerte sich der Ambitus des Altus etwas in die Höhe, zunächst jedoch nur so weit, dass sich die entsprechenden Partien von Sängern singen lassen, die nach modernen Maßstäben als hohe Tenöre zu bezeichnen sind.

In der französischen Musikpraxis wurde die Altlage – sowohl in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik – mit »Haute-contre« (abgeleitet vom lateinischen »contratenor altus«) bezeichnet. Die im Altschlüssel notierten Haute-contre-Partien der französischen Vokalmusik wurden sowohl in Ensemblewerken wie in Musik für Solisten von Männern gesungen, die die hohen Töne ohne Wechsel ins Falsettregister singen konnten. Analog verhält es sich mit dem Großteil der englischen Musik im 17. Jahrhundert. Der vom lateinischen »contratenor« abgeleitete englische Ausdruck »Countertenor« bezeichnete in der Musik vor 1600 eine Lagenstimme im mehrstimmigen Satz; im frühen 17. Jahrhundert wurde die Bezeichnung auf den Sänger übertragen, der den Countertenor-Part ausführte. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte entwickelte sich der Countertenor zu einem spezifischen Stimmtyp. In den Werken Henry Purcells lassen sich zwei unterschiedliche Ausprägungen erkennen: ein tiefer Countertenor, der von hohen Tenören gesungen wurde, und ein hoher Countertenor, der seine Falsettstimme verwendete (Parrott 1995). An diesen zweiten Typus knüpfte die Wiederentdeckung der solistischen männlichen Altstimme im 20. Jahrhundert an.

Der Ambitus von Vokalparts, die im 17. Jahrhundert im C-Schlüssel auf der vierten Linie notiert sind und Tenören zugeschrieben werden, unterscheidet sich von denen späterer Jahrhunderte durch einen geringeren Umfang in der Höhe. Nur selten werden die Töne f^1 oder g^1 , die die obere Grenze des männlichen Modalregisters darstellen, überschritten. Während sich in den meisten Ländern der Ausdruck »Tenor« bzw. seine nationalsprachlichen Varianten (»Tenor« im Englischen, »Tenore« im Italienischen) durchsetzten, findet sich in Quellen zur französischen Musik der Ausdruck »Taille«, der wahrscheinlich aus »teneur«, dem französischen Pendant zum lateinischen »tenor« als Bezeichnung für eine cantus-firmus-führende Stimme, hervorging. Der Lexikograph Sébastien de Brossard unterscheidet mehrere Unterarten der Taille: Im Zentrum steht die »Taille naturelle«, deren Tonumfang (ca. $e-f^1$, bezogen allerdings auf den gegenüber dem heutigen Standard ungefähr

einen Ganzton tieferen französischen Stimmton um 1700) den meisten Männern gemeinsam ist. Etwas höher als die Taille naturelle liegt der Stimmumfang der »Haute« oder »Premier Taille«, etwas tiefer jener der »Basse« oder »Second Taille«. Außerdem nennt de Brossard noch den »Concordant« (von frz. »übereinstimmend«), eine Stimmgattung, die nach modernen Begriffen zwischen Tenor und Bass liegt und wie die Basse Taille heute als Bariton klassifiziert würde (Brossard ²1705).

Eine weitere Besonderheit der Musik des 17. Jahrhunderts ist die gelegentliche Verwendung sehr tiefer Bassstimmen. Sowohl Praetorius zu Beginn des 17. Jahrhunderts wie Feyertag an dessen Ende rechnen mit Bassisten, die ein großes C klangvoll singen können. Für Praetorius ist »diß C. [...] die rechte Tieffe eines rechten Bassisten in Fürstlichen Capellen / wenn er dasselbe mit voller und gantzer Stimme natürlich haben kan. Etliche können noch tieffer (doch etwas unvernemblich) bis ins AA. und GG« (Praetorius 1619a, S. 17). Sänger mit solch tiefen Stimmen waren Ausnahmen, sie haben aber sowohl in Ensemblewerken deutscher Komponisten wie Praetorius oder Samuel Scheidt (vgl. Bartels 1989, S. 15 ff.) als auch in Solostücken wie etwa Claudio Monteverdis (Solomotette *Ab aeterno ordinata sum* aus der Sammlung *Selva morale e spirituale*) oder Henry Purcells (Anthem *I Will Give Thanks unto Thee, o Lord* Z 20) Spuren hinterlassen.

Einige Sänger des frühen 17. Jahrhunderts wie Giulio Cesare Brancaccio (vgl. Wistreich 2007), Giovanni Domenico Puliaschi oder Ottavio Valera verfügten über Stimmen, die ihnen das Singen in einem außergewöhnlich weiten, Tenor- und Basslage vereinigenden Ambitus ermöglichten (Hitchcock 1974, S. 451–453). Einige der für diese Sänger entstandenen Werke stammen von Giulio Caccini. In seine Sammlung *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) hat er mehrere Kompositionen aufgenommen, »le quali tal’hora cantano in voce di tenore, e tal’hora di basso, con passaggi più propri per amendue le parti« (»welche manchmal mit der Tenor- und manchmal mit der Bassstimme mit Passagen, die für beide Stimmen gut geeignet sind, gesungen werden« (Caccini 1614, hg. von Schmitz 1995, S. 41; Übers. in Anlehnung an Schmitz).

3. Stimmgebrauch und Klangideale

»Requisita« und »Vitia« Das moderne Konzept einer Gesangstechnik, die sich wie ein Handwerk erlernen lässt, kannten Autoren des 17. Jahrhunderts, die über die Kunst des Singens schrieben, noch nicht. Es ist daher sinnvoll, den Begriff »Gesangstechnik« zu vermeiden und an seine Stelle eine andere Bezeichnung für die funktionalen Vorgänge beim Singen, wie sie von Autoren des 17. Jahrhunderts beschrieben wurden, zu setzen. Im Anschluss an Daniel Friderici, der Sängern riet, sie mögen ihre »Stimme freudig gebrauchen / und frisch singen« (Friderici 1638, Caput VII, Regula 4), bietet sich dafür der Ausdruck »Stimmgebrauch« (Schwannberger 2019, S. 236) an.

In vielen Schriften begegnet die Vorstellung, dass, wie Michael Praetorius es formuliert, »ein Sänger von Natur eine Stimme [habe]: In welcher drey Requisita und drey vitia zu mercken«. Zu den »Requisita« (»Eigenschaften«) zählt Praetorius zum einen »eine schöne liebliche zittern- und bebende Stimme« und »einen glatten runden Hals zu diminuiren« – d. h. ein natürliches Vibrato (siehe 17.6) und eine Beweglichkeit der Stimme, die die Ausführung schneller Notenwerte bei Verzierungen ermöglicht –, ferner die Fähigkeit, »einen stetten langen Athem / ohn viel respiriren, halten können«, und schließlich die Zuordnung der Stimme zu einer Stimmgattung »als Cantum, Altum oder Tenor &c.«, welche der Sänger »mit vollem und hellem laut / ohne Falsetten / (das ist halbe und erzwungene Stimme) halten« können solle (Praetorius 1619b, S. 231; siehe 17.2).

Zu den »vitia« (»Fehlern«) gehört für Praetorius, dass viele Sänger »mit vielen respiriren und Athem schöpfen«, d. h. zu häufig Atem holen, »durch die Nasen und mitunterhaltung der stimm im Halse« sowie »mit zusammen gebissenen Zeenen singen« (ebd., S. 232). Praetorius' Fehlerkatalog führt, vielleicht der Analogie zu den drei »Requisita« wegen, nur drei Arten von Mängeln auf. Andere Autoren schildern die möglichen Verfehlungen von Sängern sehr viel ausführlicher, besonders detailliert Wolfgang Caspar Printz. An das Ende seines Traktats *Musica modulatoria vocalis* setzt Printz ein Kapitel »Von denen Vitiis Figuralibus, und Vitiis Cantionis« (Printz 1678, S. 74–79), in dem er Fehler sowohl des musikalischen Vortrags wie des Stimmgebrauchs behandelt. Wie Praetorius geht auch Printz davon aus, dass eine gute Stimme ein Geschenk der Natur sei, weist aber zu-

gleich darauf hin, dass die Stimme »nicht wenig verbessert werden kann«, und zwar »durch Artzney« – diese Aufgabe überlässt er »denen Herren Medicis« – »und durch übung«. Ein Sängerknabe soll sich bemühen, »starck und frisch zu singen / jedoch dergestalt / daß er die Stimme auf das lieblichste lerne zwingen«, auch soll er sich »befleissigen / beydes einen sanften Trillette, als scharf-anschlagenden Trillo zu machen« (ebd., S. 15; zu »Trillo« siehe 17.5).

Lautstärke und Stimmklang Viele Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts unterscheiden grundsätzlich zwischen dem Singen in großen und in kleinen Räumen, exemplarisch etwa Wolfgang Caspar Printz:

»In denen Kirchen und andern grossen Orten / sol man mit ziemlich starcker und frischer / hergegen in kleinen Zimmern und Tafel-Stuben mit mässiger und lieblicher Stimme singen. Jenes; damit man in der Ferne gehöret werde: Dieses; damit man dem Gehör keinen Verdruß / sondern vielmehr eine Anmuth erwecke« (Printz 1678, S. 22).

Der virtuose Ausdrucksgesang hatte seinen Ort in der »camera«, d. h. in der Intimität fürstlicher oder auch bürgerlicher Innenräume, die dem Sänger keine laute Tongebung abverlangten. Nach Giovanni Camillo Maffei soll der Mund beim Singen nur so weit geöffnet sein wie bei einem Gespräch unter Freunden (»tenga la bocca aperta, e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici«; Maffei 1562, hg. von Bridgman 1956, S. 20). Eine moderate Mundöffnung und die von Maffei ebenfalls beschriebene Position der Zungenspitze an den unteren Schneidezähnen bei der Aussprache von Vokalen verweisen auf einen Stimmklang, der sich eng am Klang der gesprochenen Sprache orientiert.

Die akustischen Gegebenheiten in Kirchen verlangen eine lautere Art des Singens. Daniel Friderici unterscheidet zwischen einer angemessenen Singweise (»frisch singen«) und einer verbotenen (»ruffen«):

»Es ist ein grosser Unterscheid / unter frisch singen / und unter ruffen. Frisch singen ist in der Musick gantz nötig / und ist so viel als freudig / nicht träge / faul / noch schläfferig / Daß man die Stimme nicht fallen lasse. Ruffen aber ist in der Musick verboten / Und geben die *Cantores* jre grosse Unwissenheit nit wenig an Tag / die den Knaben gebieten / mit gewalt zu ruffen / und den Hals so weit auffzuthun / als Sie nur können / Dadurch denn oft eine feine / edle / unnd reine Stimme gantz verdorben wird« (Friderici 1638, Caput VII. Von etlichen Regulen zierlich zu singen. Regula 4).

Wie zahlreiche Dokumente belegen, gab es Sänger mit Stimmen, die nur zum Musizieren in kleinen Räumen, andere, die vor allem zum lauten Singen in der Kirche geeignet waren, und schließlich auch solche, die sich auf wechselnde Anforderungen einstellen konnten. Giovanni Luca Conforti sang »a voce piena« (»mit voller Stimme«), d. h. mit seiner Normal- bzw. Modalstimme Alt, wenn er in Kirchen auftrat (zur Altstimme im 17. Jahrhundert siehe 17.2), in kleineren Räumen dagegen sang er wahrscheinlich mit einer leichter geführten Falsettstimme Sopranpartien (Newcomb 1990, S. 233).

Viele Autoren des 17. Jahrhunderts griffen Regeln auf, die seit dem 15. Jahrhundert in unterschiedlichen Varianten immer wieder formuliert worden waren und zum Teil noch bis ins 18. Jahrhundert weiterwirkten (Harris 1990). Zu diesen Regeln gehört auch folgende Anweisung zur Regulierung der Lautstärke aus Seth Calvisius' »Canones de canendi ratione«: »Quaelibet Vox, quo magis ascendit, & intenditur, eo submissiore sono pronuncianda, & quanto descendit, tanto plenior, ut gravis sonus qui est obtusior & tardior, acuto exequari, & aequabili proportionem simul in aures influere possit« (»Je mehr eine Stimme in die Höhe steigt, um so geringer muss ihr Stärkegrad werden, und umgekehrt, wenn sie abwärts geht, damit der stumpfere und nachhaltigere tiefe Ton mit dem hohen den richtigen Ausgleich finde und beide in ihrem Zusammenfluss das Ohr des Hörers angenehm berühren«; vgl. Seedorf 2016, S. 291). Hintergrund dieser Regel ist zum einen ein Wahrnehmungsaspekt, auf den Printz hinweist: »Denn weil die hohen Stimmen leichter / und die tiefen schwerer in das Gehör fallen / so ist dieses wol zu observiren nothwendig / damit die hohen und tiefen Stimmen gleichmässig sich dem Gehöre einspielen« (Printz 1678, S. 21 f.). Die Anpassung der Lautstärke an die Tonlage korrespondiert aber zum anderen auch mit dem häufig formulierten Ideal einer Stimme, die sowohl klangvoll wie lieblich sein soll. Wo eine laute Tongebung gefordert ist wie in der Kirche, soll der Sänger die natürliche Kraft seiner Stimme – Ignazio Donati spricht von einer »voce gagliarda« (»kräftige, feurige Stimme«; Donati 1636, »Avvertimenti per potere insegnare«) – einsetzen, die Stimme aber nie forcieren.

Falsett Die starke Präsenz von Countertenören bzw. Falsettisten in der historischen Aufführungspraxis der Gegenwart führte zu dem Schluss, dass Falsettgesang ein zentrales Phänomen der älteren Musikgeschichte seit dem Mittelalter sei. Tatsächlich sind aber erwachsene Sänger, die ihre Falsettstimme einsetzen und in Alt- oder Sopranlage singen, erst relativ spät zu einem allgemein akzeptier-

ten Stimmtyp geworden (Parrott 2015). Wie Praetorius und viele andere Autoren schreiben, sollen Sänger ihre Stimmgattung so wählen, dass sie innerhalb von deren spezifischem Tonumfang ohne Umschalten in ein anderes Stimmregister singen können. Prägnant hat Luigi Zenobi, ein weitgereister italienischer Musiker des späten 16. Jahrhunderts, ein Stimmklangideal auf eine Formel gebracht, das auch für große Teile des 17. Jahrhunderts gültig blieb: »Deve andare alto e basso con egualità di tuba, e non havere un registro nell'alto ed un'altro nel basso« (»[Der Sopran] soll [mit seiner Stimme] nach oben und nach unten mit dem selben Timbre gehen und nicht ein oberes und ein unteres Register haben«; zit. n. Blackburn/Lowinsky 1993, S. 84). In seiner Vorrede zu *Le nuove musiche* lehnt Giulio Caccini den Gebrauch des Falsetts – in seiner Terminologie: »voci finte« (»falsche Stimmen/Klänge«) – ab. Für Caccini klangen im Falsett crescendierende Töne »acuto, & impatibile all'udito« (»scharf und unerträglich für das Gehör«, Caccini 1601 [1602]; hg. von Schmitz 1995, S. 27); sein Ideal war ein Gesang »in voce piena, e naturale« (»mit voller, natürlicher Stimme«; ebd., S. 35 f.), ein »buon canto«, der den Gebrauch des Falsetts ausschloss (ebd., S. 36).

Die zitierten Äußerungen beziehen sich auf einen Gebrauch des Falsetts, der den Umfang einer Stimme im Sinne eines Registerwechsels erweitert. Davon zu unterscheiden ist die Verwendung des Falsetts als einziges oder hauptsächliches Stimmregister, wie es für Falsettisten typisch war, denn in diesem Fall war die »egualità di tuba« auch gegeben. Die nach oben zunehmenden Umfänge in vielen Alt- und Tenorpartien der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts legen allerdings nahe, dass italienisch geschulte Sänger in dieser Zeit begonnen haben, die oberen Töne im Falsett zu singen, während französische Sänger die ältere Praxis bis ins 18. Jahrhundert beibehielten (siehe 18.3).

»Disposizione di voce« Zu den »Requisita« einer Stimme zählt Praetorius unter anderem die Begabung, Diminutionen auszuführen, Figuren, durch die seit dem 16. Jahrhundert einfache Melodielinien im Sinne einer »ars eleganter et suaviter cantandi« (Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, 5. Buch) in kleinere Notenwerte aufgelöst und verziert wurden (siehe 17.5). Doch während sich der Anspruch an die Geläufigkeit der Stimme bei den jungen Sängern, die Praetorius vor allem im Sinn hatte, in Grenzen hält, stellen viele der aus Italien überlieferten Vokalwerke mit sehr schnellen und komplexen Diminutionen und Passaggi, virtuoson Figuren in oft sehr rascher Bewegung, enorme Anforderungen an die sängerische Realisierung. Italienische Quellen um 1600 fordern vom Sänger

eine spezifische »dispositione di voce«, was sowohl als eine günstige Veranlagung der Stimme wie als eine durch Übung gewonnene besondere Geschicklichkeit verstanden werden kann. Giovanni Luca Conforti, selbst ein virtuoser Sänger, glaubte, dass sich eine »bona, & leggiadra dispositione« durch ausdauerndes Üben innerhalb von zwei Monaten erwerben ließe (Conforti 1593, »Dichiariatione sopra li passaggi«, f. 1^v).

Insbesondere in der Ausführung der Passaggi zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zu modernen Arten des Singens. Der Arzt und Gesangstheoretiker Giovanni Camillo Maffei nannte die Art und Weise, in der Sänger des 16. Jahrhunderts schnelle Passaggi ausführten, »cantare con la gorga« (»Singen mit der Kehle«; Maffei 1562, hg. von Bridgman 1956, S. 18). Maffei und andere Autoren gingen davon aus, dass die rasche Artikulation der Töne im Wesentlichen auf einer Aktivität im Kehlkopf basiert (Greenlee 1987), während moderne Gesangstechniken lehren, Koloraturen eher mithilfe einer lebhaften Zwerchfellaktivität zu singen.

Die Quellen lassen darauf schließen, dass alle für den Stimmgebrauch grundlegenden sängerischen Handlungen nach damaliger Ansicht im Wesentlichen nur einen funktional zentralen Ort im Körper hatten: den Brustkorb für die Atmung, den Hals für Klangfarbe, Tonhöhe, Dosierung des durchfließenden Luftstroms und der Lautstärke sowie den Mundraum für die Bildung von Vokalen und Konsonanten (Uberti 1981). Die für den Gesang notwendige Verbindung von ausströmendem Atem, Tonbildung und Klangformung wird auf der Grundlage einer Mischung aus Naturgegebenheit und Erfahrung mit geringem Kraftaufwand organisiert. Über eine Beteiligung anderer Körperregionen wie dem unteren Rumpf mit dem Zwerchfell, das in modernen Theorien des Singens für die Atemstützfunktion von zentraler Bedeutung ist, oder dem oberen Schädel, dessen Resonanzeigenschaften später vielfach thematisiert werden, finden sich in den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts keine Hinweise.

Unter »cantare con la gorga« oder auch »cantar di gorgia« ist eine Art des Singens zu verstehen, bei der alle wesentlichen Vorgänge im Hals kontrolliert werden. Bei Diminutionen und anderen Manieren ist die Tonhöhenproduktion mit einer Auf- und Abbewegung des Kehlkopfes verbunden, die Artikulation der Einzeltöne geschieht durch eine Art von impulsartigem »Schlag« (»adpulsus gutturalis«; Printz 1678, S. 43) im Hals, der mehr oder weniger hart sein kann. Es gehört zur Kunst eines Sängers, die Stärke dieser Impulse variabel zu gestalten, und zwar in allen Tempi sowie differenziert nach verschiedenen Arten von Manieren. Praetorius weist beispielsweise darauf hin, dass »Groppi [...] scherffer alß die Tremoli angeschlagen werden« müssen (Praetorius 1619b, S. 236; zu »Groppi« und »Tremoli« siehe 17.5).

Ab 1615 äußern sich mehrere Autoren kritisch über die Produktion der Passaggi in der Kehle (Greenlee 1987, S. 51). Francesco Severi, einer der Sängerkastraten der päpstlichen Kapelle in Rom, fordert, dass die Impulse für die Bildung der kurzen Töne rascher Notenfolgen »dal petto e non dalla gola« (»aus der Brust und nicht aus der Kehle«; Severi 1615, »Ai lettori«, unpag. [S. 1]) kommen. Erfahrungen mit der praktischen Umsetzung der hier geschilderten Arten des Stimmgebrauchs zeigen, dass die Hinzuziehung eines leichten (bzw. gefühlten) artikulatorischen Impulses in der Brust zur realen Auf- und Abbewegung des Kehlkopfes bei Passaggi (bzw. seiner Erschütterung bei Trilli) die artikulatorische Genauigkeit erheblich erleichtert und sich klanglich entlastend und abmildernd auswirkt. Auf diese Abmilderung scheint Francesco Rognoni zu verweisen, den die ausschließlich mit der Kehle artikulierten Passaggi an den befremdlichen, in der Artikulationshärte an Lachen erinnernden Gesang von »Etopiani, ò Mori« erinnern (Rognoni 1620, »Avvertimenti alli Benigni Lettori«, S. 9), weswegen er (in einer mit Severi identischen) Formulierung die Brust als Ort der Artikulation benennt.

4. Aussprache

Folgende Abkürzungen werden in diesem Kapitel verwendet: < > = Graph (Schreibung), [] = Lautung nach dem IPA-Alphabet (siehe [Anhang](#)), RP = Received Pronunciation (modernes Englisch). Großbuchstaben bezeichnen einen im Öffnungsgrad nicht näher bestimmten Laut: E = [e] oder [ɛ] einschließlich aller Zwischenstufen.

Allgemeine Bemerkungen Als die Volkssprachen im Mittelalter verschriftlicht wurden, bediente man sich in den meisten europäischen Ländern des lateinischen Alphabets, d. h. die Lautwerte der Buchstaben korrespondierten mit denjenigen der lateinischen Sprache, und zwar in der Art, wie sie damals in den einzelnen Regionen gesprochen wurde. Zunächst passte sich die Schreibung dem Wandel der Aussprache mehr oder weniger an. Das änderte sich jedoch mit der Einführung des Buchdrucks im späten 15. Jahrhundert. Die gedruckten Bücher erlangten eine normative Wirkung, die Orthografie veränderte sich nur noch wenig und konnte mit der Lautentwicklung nicht Schritt halten. Da sich die Aussprache des Deutschen, Italienischen und Spanischen seit der frühen Neuzeit relativ wenig verändert hat, hat ein einzelnes <a>, <e>, <i>, <o> oder <u> in diesen Sprachen noch heute seinen ursprünglichen lateinischen Lautwert. Allerdings zeigt sich der Lautwandel z. B. im Deutschen an der verbreiteten Schreibung <ei> für gesprochenes [ae], die auf einen mittelhochdeutschen Diphthong verweist.

Stärker als das Deutsche veränderte sich das Französische, und das Englische erfuhr seit dem Mittelalter gar solch tiefgreifende Lautverschiebungen, dass seine Grapheme heute für die verschiedensten Laute stehen können; beispielsweise kann ein <a> die Laute [ɛ], [ɛ], [æ], [ɑ], [ɔ] oder [ə] repräsentieren. Auch in der Gegenwart sind wir Zeuge des Lautwandels; so folgen im Deutschen bereits viele Sänger auch in der klassischen Musik der modernen Umgangssprache und vokalisieren das <r> in bestimmten Positionen zu einem dumpfen A.

Grundsätzlich sollte man sich bei der Interpretation von Kunstmusik eher an der Schriftsprache als an der Umgangssprache orientieren. Je weiter man in der Zeit zurückgeht, umso größer wird die Rolle, die dialektale Unterschiede spielen.

Im 16. Jahrhundert entstand jedoch ein Bewusstsein für eine einheitliche Hochsprache, die sich von den verschiedenen Dialekten abhebt.

Im Folgenden werden einige wichtige Ausspracheunterschiede des Deutschen, Englischen, Französischen und Lateinischen im Vergleich zu heute skizziert. Das Italienische war im 17. Jahrhundert bereits sehr nahe an der heutigen Aussprache; hier ist vor allem die Kenntnis dialektaler Eigenheiten wie z. B. die hellere Aussprache des E im Norden im Vergleich zum Süden oder des <u> als Y (d. h. wie deutsch <iü>) im westlichen und mittleren Norden von Bedeutung.

Deutsch Martin Luthers Bibelübersetzung galt als Modell einer gesamtdeutschen Hochsprache, und in den Grammatiken wird demzufolge das im sächsischen und thüringischen Raum gesprochene Deutsch, insbesondere das von Meißen, als vorbildlich dargestellt. Gleichwohl zeigen die Autoren je nach ihrer eigenen Herkunft Abweichungen in der Aussprache. Christoph Bernhard schrieb um die Jahrhundertmitte, der Sänger solle »die zierlichste Mund-Arth haben, so daß ein Teutscher nicht Schwäbisch, Pommerisch, sondern Meißnisch oder der Red-Arth zum nächsten rede, und ein Italiener nicht Bolognesisch, Venedisch, Lombardisch, sondern Florentinisch oder Römisch spreche« (Bernhard um 1650, hg. von Müller-Blattau ²1963, S. 36).

Vom heutigen Gebrauch abweichende Betonungen sind normalerweise aus der metrischen Stellung ersichtlich, nicht aber in dem folgenden, als freirhythmischer Falsobordone notierten Beispiel von Heinrich Schütz:

Notenbeispiel 1: Heinrich Schütz, *Wie lieblich sind deine Wohnungen* SWV 29
(*Psalmen Davids*, 1619)

139

Gott vnser Schild schawe doch siehe an das Reich dei - nes Ge - salb - ten.

Dann ein Tag in deinen Vorhöfen ist besser, denn sonst Tau - - send.

»Vorhöfen« muss hier ebenso betont werden wie in einem vorangegangenen Abschnitt derselben Motette, nämlich auf der zweiten Silbe:

Notenbeispiel 2: Heinrich Schütz, *Wie lieblich sind deine Wohnungen* SWV 29
(*Psalmen Davids*, 1619)

24

nach den Vor - hö - fen des Her - - ren,

Die Verteilung von geschlossenem und offenem E war teilweise anders als heute, wobei regionale Unterschiede eine große Rolle spielen; auslautendes <-e> wird aber normalerweise als hell, entsprechend dem französischen <é> beschrieben. Dies erklärt das gelegentliche Vorkommen auf langen Notenwerten, wie hier bei Ambrosius Beber, besonders deutlich im Discantus 2:

Notenbeispiel 3: Ambrosius Beber: *Das Leiden Unsers Herren Jesu Christi nach dem Heiligen Evangelisten Marco* (1610), Chorus »Was soll doch dieser Unrat?«

13

und das-sel - - be den Ar-men ge - - ben.

und das - sel - be den Ar - men ge - ben.

und das - sel - - be den Ar - men ge - - ben.

und das-sel - - be den Ar-men ge - - ben.

und das-sel - - be den Ar-men ge - - ben.

In zeitgenössischen Grammatiken finden sich weitere Unterschiede zur heutigen Aussprache:

- ▶ <e> ist bei Johann Werner offenbar kurz in Wörtern wie »reden«, da der Autor Verdopplung des <d> »zwischen zweyen vocalibus« für »unnötig« erachtet, »weil das d in der Außsprechung ohne das [ohnehin] starck lautet« (Werner 1629, S. 54).
- ▶ <ö> und <ü> wurden zumindest im Ostmitteldeutschen und Bairischen ungerundet, d. h. als E bzw. I gesprochen.
- ▶ <h> zwischen Vokalen wurde vermutlich noch artikuliert wie bei Albert Ölinger, der schreibt, dass es in Wörtern wie »sehen« »numquam omittitur in proferendo« (»beim Sprechen niemals weggelassen wird«; Ölinger 1574, S. 15).
- ▶ In auslautendem <-ng> wurde noch [k] gesprochen. Entsprechend müssen Johann Werner und Samuel Butschky darauf hinweisen, dass »Dan(c)k« mit <ck> bzw. <k> und nicht mit <g> zu schreiben ist (Werner 1629, S. 31; Butschky 1648, S. 44).
- ▶ <r> war in keiner Position vokalisiert und wird normalerweise als mit der Zungenspitze gerollter Laut beschrieben.

Englisch Silbenzahl und Reim Ein Beispiel, bei dem man als Sänger geradezu gezwungen wird, die historische Aussprache zu respektieren, ist eine von der modernen Aussprache abweichende Silbenzahl oder Betonung. So vertont noch der 1708 gestorbene John Blow in Wörtern wie »imagination« und »salvation« die Endung <-tion> bisweilen zweisilbig. Im folgenden Beispiel ist das Wort »Saviour« drei- statt wie heute zweisilbig vertont, während »spirit« einsilbig wie »sprit« zu singen ist:

Notenbeispiel 4: John Blow, *Magnificat* (in the Dorian mode)



In moderner Aussprache gehen viele der ursprünglich intendierten Reime verloren. Zwar gibt es gerade im Englischen aus Gewohnheit sogenannte Augenreime (»eye-rhymes«), die sich nur noch auf dem Papier reimen, doch je weiter wir in der Zeit zurückgehen, desto mehr dieser Reime sind noch echt (siehe 17.10).

Konsonanten/Halbvokale Bei Konsonanten und Halbvokalen stellen sich die wichtigsten Unterschiede zur modernen Aussprache wie folgt dar:

- ▶ Heute stummes wird um 1600 noch in den meisten Fällen gesprochen (»debt«, »comb«).
- ▶ <wh-> ist grundsätzlich [hw] (»what«), hochsprachlich bis um 1670 auch in Wörtern mit RP [h] wie »who«.
- ▶ In lateinischen und französischen Lehnwörtern mit Konsonant + <e>/<i> + Vokal sowie mit <su>/<tu> (»gracious«, »occasion«, »nation«, »pleasure«) ist hochsprachlich noch [s] statt [ʃ] und [z] statt [ʒ] üblich. In Wörtern wie »action« und »procedure« gilt [ksɪ] bzw. [dʒ].
- ▶ <r> ist [r], im In- und Auslaut evtl. [ɹ].
- ▶ <l> ist wahrscheinlich immer [l], d. h. noch nicht zu [ɫ] wie in RP »all« geworden; in »could« etc. wird die Aussprache ohne [l] gleichberechtigt und überwiegt am Ende des Jahrhunderts.
- ▶ <kn-> und <gn-> (»know«, »gnaw«) sind etwa [t̪n] und [d̪n] und entwickeln sich gegen Ende des Jahrhunderts zu [hn]. (Der Kreis unter einem Zeichen bedeutet eine stumme Artikulation; hier wird also die Zunge vor der Aussprache des [n] in die Position eines [t] oder [d] gebracht, ohne den Dental selbst zu artikulieren.)
- ▶ <-ng> (»thing«) ist hochsprachlich noch [ŋg].

- Die mit <gh> (»bough«) dargestellten mittenglischen Reibelaute sind zu etwa [h] abgeschwächt und verstummen im Laufe des Jahrhunderts. Für »sigh« etabliert sich seit Simon Daines 1640 eine Sonderaussprache mit [θ].

Vokale/Diphthonge

- Mit zwei Buchstaben bezeichnete Vokale (monophthongische Digraphen) haben meist noch den Lautwert des ersten Zeichens, also E in »beat« und »receive«, I in »friend«. In <ea> mit RP [i:] entwickelt sich die moderne Aussprache nicht gleichmäßig. Am Ende des Jahrhunderts ist sie in etwa zwei Dritteln der Wörter erreicht.
- Mittelenglisch [i:] (RP [aɪ], »light«) ist um 1600 [eɪ] und wird im Laufe des Jahrhunderts zu [əɪ] oder [ɜɪ] zentralisiert, um am Ende [ʌɪ] zu erreichen.
- Der später zu RP [ʌ] werdende U-Laut (»but«) hat die Stufe [ə], also den zentralen Mittelzungenvokal erreicht, umgangssprachlich ebenso <i> vor <r> (»sir«). RP [ə:] ist aber hochsprachlich noch [ɛ(:)r] in <er> (»certain«) und <ear> (»earth«), teilweise auch in <ir> (»bird«); zu Beginn des Jahrhunderts spricht man auch noch [ʊr] für <or> (»work«).
- Mittelenglisch [o:] (RP [əʊ], »rose«) bleibt erhalten, evtl. etwas offener ([ɔ:]).
- Mittelenglisch [u:] (<ou> wie in »house«) ist [vʊ] oder [əʊ].
- Mittelenglisch [a:] (RP [ɛɪ], »gate«) bleibt anfangs neben [æ:] und [ɛ:] bestehen; gegen Ende des Jahrhunderts setzt sich [ɛ:] durch.
- RP [ɔɪ] (»joy«) kennt die Allophone [vɪ] (bis um 1670 auch [aɪ]) und UI, im letzten Jahrhundertviertel auch [ɜɪ].
- RP [ju:] (»music«) wird teils als Mono-, teils als Diphthong beschrieben. Möglicherweise liegt [ʰɪ] oder [ʰu] vor.
- Unbetonte Vokale, die heute sämtlich zu [ə] und [ɪ] geworden sind, werden im Allgemeinen qualitativ noch der Schreibung entsprechend voneinander unterschieden; in manchen Graphien gilt aber schon [ə]/[ɜ].

Französisch Die Grundlage für eine relative Einheitlichkeit des Französischen wurde schon im Mittelalter gelegt. Ab 1570 war die Dichtervereinigung der Pléiade vorbildlich, und 1635 schließlich wurde auf Veranlassung des Kardinals Richelieu die Académie Française als sprachlich normsetzende Institution gegründet. Zu Besonderheiten der Gesangsaussprache siehe die Kapitel 17.9 und 18.10.

Konsonanten Viele Konsonanten sind im Laufe der französischen Sprachentwicklung verstummt. Charakteristisch ist jedoch, dass – wie zum Teil noch heute – die Artikulation vom Kontext abhängen kann.

- ▶ Der letzte Konsonant eines Wortes wird – von wenigen Ausnahmen abgesehen – gesprochen:
 - wenn ein mit Vokal anlautendes Wort folgt (Liaison): »les_amours«
 - zunächst auch am Ende eines Verses oder einer Zäsur (bei Jean Hindret 1687/96 nicht mehr, <-t> noch fakultativ)
 - in <-c>, <-f>, <-l>, <-m>, <-n>, <-r> fast immer: »avec«, »captif«, »péril«, »nom«, »bien«, »voir«. Nach Bertrand [Bénigne] de Bacilly (1668/79) herrscht Uneinigkeit darüber, ob das <-r> in den Infinitivendungen <-er> und <-ir> artikuliert werden soll; er befürwortet jedoch die Aussprache. Dabei ist es gleichgültig, ob ein Vokal oder ein Konsonant folgt. Nach Hindret (1687) wird das <r> auch in Adjektiven wie »premier« artikuliert, sowie in Substantiven »en lisant des vers« (»berger«)
 - in den Zahlwörtern »cinq« bis »dix« und »vingt« grundsätzlich (in »dix« als [s])
 - in <-s> noch zu Beginn des Jahrhunderts; um die Jahrhundertmitte ist es (außer in Liaison) stumm; es sei denn, die Aussprache ist für den Reim oder für das Verständnis wichtig
 - in <-ant>, <-ent>, <-ont>: »amant«, »différent«, »mont« (in Verbformen dagegen nach der eingangs genannten Regel). <-t> am Ende eines Verses oder einer Zäsur ist stumm nach langem Vokal (»dépôt«, »intérêt«, »faut«). In »et« ist es immer stumm
- ▶ Bei zwei oder drei Konsonanten am Wortende ist der vorletzte stumm: »ouverts«. Ausnahmen:
 - <l>, <m>, <n>, <r> werden meist ausgesprochen: »perils«, »noms«, »biens«, »mort«
 - <-cs> = [k]: »lacs«
- ▶ Doppelkonsonanten werden wie einfache gesprochen: »cruelle«, »échapper«. Ausnahme: <-rr> ist etwas stärker als intervokalisches <-r> (»arracher«).
- ▶ <s> ist zwischen Vokalen (auch bei Liaison) stimmhaft: »muse«, »les_amours«.
- ▶ Lenes (schwach artikulierte Konsonanten) werden in Liaison am Wortende zu Fortes (Auslautverhärtung): »grand_abîme« mit [t]; auch: »sang_èmeu« mit [k].
- ▶ Heute verschwundene Konsonantenphoneme und Allophone: Das *h aspiré* war noch behaucht: [h]. Im Ausruf »hélas!« liegt *h muet* vor; das <h> wird also