

41 BASLER BEITRÄGE ZUR HISTORISCHEN MUSIKPRAXIS



MARTINA PAPIRO (HG.)

Stimme – Instrument – Vokalität

Blicke auf dynamische Beziehungen
in der Alten Musik



Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis

**Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel
Hochschule für Musik**

Herausgegeben von Thomas Drescher und Martin Kirnbauer

Band 41

Martina Papiro (Hg.)

Stimme Instrument Vokalität

**Blicke auf dynamische Beziehungen
in der Alten Musik**

Schwabe Verlag

Editorischer Beirat:

Susan Boynton (Columbia University New York), Christelle Cazaux (SCB), Thomas Drescher (SCB), Martin Kirnbauer (SCB), Tess Knighton Bolton (Universitat Autònoma de Barcelona), Ulrich Konrad (Universität Würzburg), Kelly Landerkin (SCB), Birgit Lodes (Universität Wien), Martina Papiro (SCB), Agnese Pavanello (SCB), Katelijne Schiltz (Universität Regensburg), Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig)



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C083411

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Notensatz: Eva-Maria Hamberger

Abbildung Umschlag: Detail aus dem Titelblatt von S. Ganassi, *La Fontegara*, Venedig 1535 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur: B.83

Gestaltungskonzept: icona basel gmbH, Basel

Cover: STROH Design, Kathrin Strohschnieder, Oldenburg

Layout: icona basel gmbH, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4078-3

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4392-0

DOI 10.24894/978-3-7965-4392-0

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Inhalt

Stimme – Instrument – Vokalität. Blicke auf dynamische Beziehungen in der Alten Musik. Vorwort der Herausgeberin	7
<i>Thomas Drescher</i> : Ideal und Wirklichkeit. Einleitende Gedanken zur Beziehung von stimmlicher und instrumentaler Vokalität	11
<i>Sergio Durante</i> : Singing Voice and Instrumental Sound between Fact and Ideology	19
<i>Franco Piperno</i> : <i>Affetto</i> . Concept and Term in Literary and Musical Criticism	29
<i>Johannes Menke</i> : Vokal-instrumental? Kontrapunktkonzepte im 16. Jahrhundert	45
<i>Anne Smith</i> : A New Approach to Expressivity via Modern Neurophysiology and Renaissance Didactic Methods	61
<i>Martin Kirnbauer</i> : «sonare & cantare le pronuntie delle passioni delle parole». Annäherungen an Nicola Vicentinos <i>arciorgano</i>	71
<i>Rebecca Cypess</i> : Voices, Instruments, and the Technology of Nature. <i>Adriano Banchieri</i> at the <i>Accademia Filomusi</i>	93
<i>Andrew Dell’Antonio</i> : “il fine dell’Autore circa la diletatione dell’udito”. <i>Frescobaldi</i> and Listening in Early Modern Rome	123
<i>Thomas Seedorf</i> : «gran suonatore di violino in falsetto». Vokale Virtuosität und ihre Kritiker im 18. Jahrhundert	143
<i>Claire Genewein</i> : Worte zur Musik. Textunterlegung als didaktisches Werkzeug der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im heutigen Unterricht	159
<i>Jeanne Roudet, in collaboration with Edoardo Torbianelli</i> : The Aesthetics of Singing in Romantic Piano Playing. Strategies and Transfer Techniques	185

Freie Beiträge

James Hankins: Vocal Music at Literary Banquets in the Italian Renaissance 227

Arnaldo Morelli: “Divini concerti musicali [...] di diverse monache”. New Light on the Origin and Context of the *Carlo G Manuscript* 245

Abstracts und Kurzbiographien 261

Stimme – Instrument – Vokalität. Blicke auf dynamische Beziehungen in der Alten Musik

Vorwort der Herausgeberin

Das gesamte Vorwort ließe sich nur mit Zitaten füllen, welche die menschliche Stimme als Ideal für Klanggebung preisen oder die, im Sinne der *imitatio naturae*, den Vorrang eines bestimmten Musikinstruments behaupten aufgrund seiner Fähigkeit, die menschliche Stimme nachzuahmen. Doch spätestens seit der Zeit der Renaissance, als sich Instrumentenfamilien bilden und der Instrumentenbau entwickelt sowie auch eine autonome Instrumentalmusik entsteht, dynamisiert sich auch das Verhältnis zur menschlichen Stimme und es etablieren sich alternative Modelle von Vokalität. Ein entscheidendes Kriterium dafür scheint mir die Zurückstufung der Sprache als Trägerin und Vermittlerin von Sinn und Bedeutung. Wenn die rein klangliche, musikalische Dimension zum *tertium comparationis* wird, dann erhalten Gesang und Instrument im Diskurs über ihr Verhältnis eine gleichberechtigte Position. Zwar bleibt das Verhältnis zwischen Gesang und Musikinstrument geprägt von Konkurrenz, aber es zeigt sich auch deutlich die Gleichwertigkeit und Eigenständigkeit beider, wenn es um die expressive und kommunikative Funktion von Musik als Klang geht. Das war für mich die wichtigste Erkenntnis aus dem Symposium der Schola Cantorum Basiliensis «Stimme – Instrument – Vokalität. Die menschliche Stimme als instrumentales Vorbild. Ideal oder Klischee?» vom 24.–26. November 2016.

Am Symposium war dieses Verhältnis mit einer beeindruckenden Vielfalt an Zugängen performativ zu erleben – auditiv, visuell, sinnlich, körperlich (Symposiums-Programm und Abstracts unter: <https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/veranstaltungen.html>). Diese ‘ganzheitlichen’ Erprobungen und Erfahrungen können leider nicht in Buchform vermittelt werden. Was dieser Band versucht zu leisten, ist einerseits das Aufzeigen von prinzipiellen Diskursen, von Entwicklungen der Konzeptualisierungen und andererseits, anhand von Fallstudien, die Kontextualisierung von Quellen sowie die Dokumentation von Praktiken. Mögen beide Stränge gemeinsam eine weiterführende Reflexion zu diesem Thema anregen.

Die Beiträge von **Thomas Drescher**, **Sergio Durante** und **Franco Piperno** präsentieren einleitend grundsätzliche Diskussionspunkte zum Verhältnis von Gesangsstimme und Instrument sowie zu Konzepten des Affektausdrucks. Die

weiteren Beiträge sind chronologisch nach ihrem Gegenstand geordnet und bieten exemplarische Sondierungen des Verhältnisses in jeweils wechselnden Kontexten.

Der Beitrag von **Johannes Menke** widmet sich dem Kontrapunkt, der weder theoretisch noch praktisch explizit von der Gesangsstimme ausging, sich aber dennoch auch als vokales Ideal etablierte. Die Umsetzung der Expressivität von Sprache in Musik hat Theoretiker wie Praktiker, Instrumentalisten wie Sänger beschäftigt: **Anne Smith** beleuchtet historische Praktiken und neurowissenschaftliche Erkenntnisse zur Vermittlung von Affekten in der Diminutionspraxis der Renaissance. **Martin Kirnbauer** stellt mit einem Quellentext von 1561 zum *arciorgano*, einer Orgel mit 36 Tönen pro Oktave von Nicola Vicentino, eine historische Antwort auf die Frage der Umsetzung sprachlichen und emotionalen Ausdrucks vor. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts suchte Adriano Banchieri die Gleichwertigkeit von menschlicher Stimme und Musikinstrument zu etablieren – **Rebecca Cypess** untersucht, auf welche Argumente und Diskurse er sich dazu berief. Mit Blick auf ein bedeutendes Wirkungsziel musikalischer Performance zeigt **Andrew Dell’Antonio** anhand seiner Rekonstruktion der ‘Zuhör-Praktiken’, wie im 17. Jahrhundert Instrumentalmusikern und Sängern gleichermaßen die Fähigkeit zugesprochen wurde, die Affekte ihres Publikums zu rühren. Die Frage nach der spezifischen Idiomatik von Stimme und Instrument stellte sich im 18. Jahrhundert zugespitzt anhand der Virtuosität; **Thomas Seedorf** untersucht mit den Solfeggi eine Übungsgattung, die diesbezüglich interessante Ambivalenzen aufweist. **Claire Genewein** nimmt die pädagogische Praxis der Textunterlegung von Instrumentalmusik in den Blick, die anhand rhetorischer Prinzipien die Phrasierung und Affektgestaltung unterstützen sollte. Einen Ausblick ins 19. Jahrhundert bieten **Jeanne Roudet** und **Edoardo Torbianelli**, indem sie beleuchten, was Vokalität als Metapher für die Klangästhetik des Klaviers bedeutete und wie diese konkret auf das Klavierspiel übertragen wurde.

Dieser Band der «Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis» wird zudem durch zwei freie Beiträge bereichert, wobei der erste eine wertvolle Ergänzung zum Symposiumsthema bietet: **James Hankins** betrachtet die Rolle der Musik bei humanistischen Symposien der Renaissance, also jenem Kontext, in welchem auch für die Musik relevante wirkungsästhetische Fragen erörtert wurden. Der zweite freie Beitrag in diesem Band wurde durch Elam Rotems Artikel in BBHM 39 zur sogenannten «Carlo G»-Handschrift angeregt: Anhand der Analyse der liturgischen Texte dieser Handschrift formuliert **Arnaldo Morelli** Thesen zu Kontext und Funktion dieses Manuskripts.

Dank

Mein Dank geht zu allererst an die Autorinnen und Autoren dieses Bandes, welche den Editionsprozess geduldig und engagiert mitgetragen haben, und an die Maja Sacher-Stiftung für die Finanzierung des Symposiums, aus dem die Beiträge dieses Bandes hervorgegangen sind. Für ihre Unterstützung bei der editorischen Arbeit und der Begutachtung danke ich meinen Kolleginnen und Kollegen Christelle Cazaux, Thomas Drescher, Martin Kirnbauer und Agnese Pavanello sowie dem wissenschaftlichen Beirat der Schola Cantorum Basiliensis. Kate Sotejeff-Wilson danke ich für das Englisch-Korrektorat, Eva-Maria Hamburger für den Notensatz, Martina Wohlthat für ihre Recherchen zu Abbildungsvorlagen aus der Vera Oeri-Bibliothek der Musik-Akademie Basel und Brigitte Schaffner für die organisatorische Unterstützung. Dem Schwabe Verlag, und insbesondere Arlette Neumann und Jelena Petrovic, sei gedankt für die gute Zusammenarbeit und Betreuung bei der Drucklegung.

Basel, 23. Februar 2021

Martina Papiro

Ideal und Wirklichkeit

Einleitende Gedanken zur Beziehung von stimmlicher und instrumentaler Vokalität

Thomas Drescher

«Stimme – Instrument – Vokalität» war ein Symposium der Schola Cantorum Basiliensis im Jahr 2016 betitelt. Die beiden Möglichkeiten der musikalischen Äußerung, vokal und instrumental, sind einerseits eine Konstante der Musikgeschichte, andererseits gilt bis heute die menschliche Stimme bzw. der Gesang als Leitbild für die instrumentale Klanggestaltung. Dabei ist es gar nicht einfach, die stimmliche Vokalität zu definieren und in dieser Vagheit auch schwierig, sie auf das instrumentale Spiel zu übertragen: Welches Stimmideal mit welchen Eigenschaften, aus welcher Epoche der Gesangsentwicklung und klanglichen Ästhetik gilt für welche Instrumente, in welchem Entwicklungsstadium von deren Geschichte und für welches Repertoire? Es scheint fast nur Variablen für diesen so einfach erscheinenden Anspruch zu geben. Für ein Ausbildungsinstitut wie die Schola Cantorum Basiliensis ist dies Herausforderung und Chance zugleich – Herausforderung, weil das Stimmideal stets ein stark umstrittenes Thema ist, Chance, weil gerade in dieser Situation verschiedene Lösungsansätze möglich sind. Tatsächlich beschäftigt das Thema «Gesang und Instrument» das Basler *Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik* seit seinen Anfängen,¹ doch erhielt es mit der Etablierung der Alten Musik im modernen Konzertleben neue Dringlichkeit, wie sich in einem Symposium von 2002 gezeigt hat, in dem die gesangliche Seite des Themas betrachtet wurde («Singen und Gesangspraxis in der Alten Musik»)² Schon damals wurde deutlich: Der Preis für die Akzeptanz der Alten Musik im internationalen Musikbetrieb, bei CD-Firmen, Konzertveranstaltern und in Opernhäusern, war die Anschlussfähigkeit an etablierte Klangvorstellungen und damit ein Stück weit die Preisgabe der Erkenntnisse, die für viele Bereiche der historischen Musikpraxis bereits vorlagen. Auf dem Gebiet des Singens gilt dies ganz besonders, denn im Großen und Ganzen folgt man

1 Zu verfolgen beispielsweise für den Bereich des Singens in den Publikationen von Ina Lohr, einer der Mitbegründerinnen des Instituts. Vgl. Anne Smith, *Ina Lohr (1903–1983). Transcending the Boundaries of Early Music*, Basel: Schwabe 2020 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 9), 465–468.

2 Die Beiträge dieser Tagung wurden im *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 26 (2002) publiziert, und sind neuerdings auch im Open Access zugänglich: www.e-periodica.ch.

auch in der Alten Musik den technischen Leitlinien, die an den meisten Musikhochschulen konventioneller Ausrichtung gelehrt werden und in der heutigen Konzertpraxis üblich sind.³ Die Scheu vor einem Verlust von Sicherheiten, die für die Ausübung des Berufs als Musikerin und Musiker so eminent wichtig sind, mag für den 'flexiblen' Umgang mit der Stimme eine wichtige Rolle spielen. Mit Blick auf die Singstimme vor dem 20. Jahrhundert ist aber kaum zu verleugnen, dass sie wohl nicht so geführt wurde, wie im aktuellen Mainstream der Alten Musik meist üblich, weder im Hinblick auf die vokale Klanglichkeit – die abhängig ist von der physiologisch-technischen Behandlung der Stimme – noch im Hinblick auf die Ausführung der Musik.⁴ Der ästhetische Graben zur Vergangenheit scheint hinsichtlich des Gesanges noch schwerer überbrückbar zu sein als bei den Instrumenten.⁵

Sanglichkeit

Wenn also die Grundlage für die klangliche Nachahmung des Gesangs nicht gesichert ist, mag der Blick auf eine instrumentale Vokalität, die sich darauf stützen sollte, bedenklich erscheinen. Möglicherweise wird aber in die falsche Richtung geblickt. Vokalität bedeutet mehr und anderes als die pure Imitation der klanglichen Oberfläche einer Singstimme. Gerade an diesem Punkt kann uns die instrumentale Praxis etwas über ihr verloren gegangenes stimmliches Vorbild mitteilen.⁶ Mit Hilfe einiger Passagen aus Leopold Mozarts *Violinschule* von 1756 soll dies schlaglichtartig beleuchtet werden.

Auch Mozart beruft sich, in einer langen Tradition stehend, auf einen unumstößlichen Topos musikalischer Klanglichkeit, wenn er die rhetorische

3 Siehe hierzu den Beitrag von Richard Wistreich, «Practising and Teaching Historically Informed Singing – Who Cares?» im genannten Band des *Basler Jahrbuchs*, 17–29 (<https://dx.doi.org/10.5169/seals-869006>).

4 Siehe hierzu die immer noch anregenden Überlegungen in John Potters, *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*, Cambridge: Cambridge University Press 1998. Ein aktueller Beitrag zum Thema historisches Singen liegt von Sven Schwannberger vor: *Studio et Amore: die Gesangkunst des 17. Jahrhunderts in italienischen und deutschen Quellen*, Dissertation, Universität Paderborn 2019; <https://digital.ub.uni-paderborn.de/hs/content/titleinfo/3467256> (20.01.2021).

5 Die grundsätzlichen Überlegungen zu diesem schmerzlichen Problem, die Peter Reidemeister vor über 30 Jahren formuliert hat, sind damit immer noch aktuell: Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, Kap. 5 «Zur Vokalpraxis», 79–106.

6 Eine reichhaltige Zusammenstellung von Quellentexten zu diesem und anderen Aspekten der Beziehung bietet Jörg-Andreas Bötticher, «Singend denken» – und denkend singen? Zur Wechselbeziehung barocker Vokal- und Instrumentalpraxis», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 26 (2002), 149–171 (<https://dx.doi.org/10.5169/seals-869014>).

Frage stellt: «Und wer weiss denn nicht, daß die Singstimme alle Zeit das Augenmerk aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß?»⁷ – Offenkundig ist dies eine Binsenweisheit, die nicht anders als mit «ja, wir alle wissen es» zu beantworten ist. Damit könnte der Diskurs über unser Thema «Wie verhält sich die Singstimme zur instrumentalen Praxis?» bereits beendet sein. Aber eine kritischere Lektüre des Satzes lenkt die Aufmerksamkeit auf den Begriff «Augenmerk», der nichts anderes besagt, als dass die Stimme ein Referenzpunkt der instrumentalen Betätigung sein solle, nicht etwa, dass die Singstimme nur zu imitieren sei. Und der zweite, sehr interpretationsbedürftige Begriff der Aussage ist das «Natürliche». Mozart folgt hier der allgemeinen ästhetischen Prämisse einer *imitatio naturae*, aber aus heutiger Sicht können wir doch feststellen, dass «Natürlichkeit» ein stark schillernder Begriff ist, der im Lauf der Kulturgeschichte immer neue Ausformungen erfahren hat. Und dies nicht nur in einer historisch diachronen Linie, sondern auch in der Gleichzeitigkeit stilistischer Unterschiede, wenn man etwa bedenkt, wie verschieden in der französischen und italienischen Kultur des 17. Jahrhunderts «natürliches» Singen verstanden wurde. Mit dem «Natürlichen» meint Mozart aber möglicherweise mehr, nämlich eine grundsätzliche Bezogenheit des Instrumentalspiels auf die Sprache. Dies bringt er unmittelbar vor der zitierten Passage zum Ausdruck und verbindet das, modern gesprochen, sängerische Legato mit der rhetorischen Interpunktion:

Die menschliche Stimme zieht sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemals einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern.⁸

Die «Abschnitte und Einschnitte» provozieren Mozart zu einer überlangen Fussnote von 26 Zeilen, in der er ausführlich darlegt, dass ein guter Geiger (und ebenso ein «rechtschaffener Componist») die Regeln der Grammatik, Rhetorik und Poetik für den adäquaten Vortrag beherrschen muss.⁹ Kurz danach transferiert er das über den Gesang Gesagte in den instrumentalen Kontext der Violine:

⁷ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jakob Lotter 1756, 107–108.

⁸ Ebd., 107. Christoph Heinrich Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, Leipzig 1793) fasst das System musikalischer Syntax wohl am ausführlichsten in deutscher Sprache zusammen. Er nennt die «Absätze und Einschnitte» (§ 100) «Ruhepunkte des Geistes» (§ 77). Bereits Johann Mattheson hat umfänglich auf den Bezug zur «Rede-Kunst» hingewiesen: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg: Christian Herold 1739 (Faksimile Kassel: Bärenreiter 1954), besonders 180–195: «Neuntes Haupt-Stück. Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede».

⁹ «Die Abschnitte und Einschnitte sind Incisiones, Distinctiones, Interpunctiones, u. s. f. Was aber dieß vor Thiere sind muß ein guter Grammatikus, noch mehr ein Rhetor und Poet

Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stücks einen Absatz erfordert, nicht nur bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violin zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden; sondern auch viele Noten in einem Bogenstriche und zwar so vorzutragen: daß die zusammen gehörigen Noten wohl aneinander gehänget, und nur durch das **forte** und **piano** von einander in etwas unterschieden werden.¹⁰

Der gesangliche Vortrag auf dem Instrument erfordert demnach in gleicher Weise eine syntaktische Gliederung, mit Punkt und Komma gewissermaßen («wo das Singbare [...] einen Absatz erfordert»), wie auch die rhetorische Darstellung («forte und piano»). Das Werkzeug um all dies auszudrücken, ist der Bogen. In einer Epoche, in der gründliche Kenntnisse der Grammatik und Rhetorik – Bestandteile des Triviums – obligatorischer Teil der Schulbildung waren, muss diese Art des Vortrags als «natürlich» empfunden worden sein. Instrumentale Sanglichkeit drückt sich in dieser Betrachtungsweise nicht nur als klangliches Phänomen aus, sondern auch – und vielleicht sogar in höherem Maß – in der sprachlichen Organisation nicht nur wortgebundener Musik.¹¹ So verstanden, kann Sanglichkeit von vielen Instrumenten auf ihre je eigene Weise ausgeführt werden.

Kunst und Künstlichkeit

In der Definition des «Musikalischen Kunstworts» ‘Cantabile’,¹² geht Mozart auf die beiden Welten der «Singkunst» einerseits und des «Gekünstelten» andererseits ein. Im Haupttext heißt es:

Cantabile, Singbar. (*Cantabile*) Das ist: Man solle sich eines singbaren Vortrags befleißigen; man soll natürlich, nicht zu gekünstelt und also spielen, dass man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dies ist das schönste in der Musik.¹³

wissen. Hier sieht man aber, daß es auch ein guter Violinist wissen soll» – Mozart, *Versuch* (wie Anm. 7), 107–108.

¹⁰ Ebd., 108.

¹¹ Nikolaus Harnoncourt hat den Begriff der «Klangrede» (nach Mattheson, siehe Anm. 8) schließlich in den Diskurs der Alten Musik eingeführt, siehe *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Kassel: Bärenreiter 1983.

¹² Zur langen und windungsreichen Geschichte des Begriffs siehe: Thomas Seedorf, «Cantabile», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 29. Auslieferung, Wiesbaden: Steiner (1999), 1–15; online zugänglich in der Digitalen Bibliothek des Münchner Digitalisierungszentrums: www.digitale-sammlungen.de (20.01.2021).

¹³ Mozart, *Versuch* (wie Anm. 7), 50.

In einer zugehörigen Fußnote entwirft Mozart karikaturhaft das Gegenbild einer ungezügelten Verzierungspraxis:

Manche meynen was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fick Fack einzumischen.¹⁴

Das Verständnis für die musikalischen Zusammenhänge nach den Regeln der Singkunst wird also durch überbordende oder/und unpassend eingesetzte Verzierungen verunklart, die sinnstiftenden Zusammenhänge gehen verloren. Mozart hat hier, auf dem instrumentalen Sektor, keine andere Position als schon Giulio Caccini in seiner *Nuove musiche* von 1601 im vokalen Bereich, auch wenn dessen Perspektive zusätzlich auf einen Kontrapunkt gerichtet ist, der keine Rücksicht auf die Regeln des Textvortrags nimmt.

Imperò che questi intenditissimi gentiluomini mi hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, à non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando, et ora scorsciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia, ma ad attenermi à quella maniera cotanto lodata da Platone, ed altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella, e il rithmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario, à volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli Scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine de i passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, et in ogni qualità di musiche, pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati, e gridati per solenni cantori.¹⁵

¹⁴ Ebd. 50, Anm. (p).

¹⁵ Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Florenz: Marescotti 1601, «A i Lettori» A2 verso. Übersetzung: «Denn jene gelehrten Herren haben mich stets darin bestärkt und mit den einleuchtendsten Gründen überzeugt, nicht jene Art Musik zu schätzen, bei der man die Worte nicht gut versteht, die vielmehr deren Sinn und das Versmaß zerstört, indem sie bald die Silben dehnt, bald kürzt, um sie dem Kontrapunkt anzupassen – ein wahres Zerfleischen der Poesie – sondern mich an jene von Plato und anderen Philosophen so sehr gerühmte Methode zu halten. Diese behaupten, die Musik sei zunächst nur Sprache sodann Rhythmus und zuletzt Ton; nicht aber umgekehrt, sonst könne sie nicht in das Gemüt der Zuhörer dringen und jene wunderbaren Wirkungen hervorbringen, die von den Schriftstellern gepriesen werden und bei dem Kontrapunkt in der modernen Musik unmöglich sind; besonders aber beim Sologesang mit Begleitung irgend eines Saiteninstrumentes, wo man wegen der vielen Passagen, die bald auf kurzen, bald auf langen Silben und in jeder Art Musik angebracht waren, kein Wort verstand, wo man nur bezweckte, von der Menge gepriesen und als große Sänger ausgeschrien zu wer-

Einen weiteren Aspekt der instrumentalen Ausführung steuert Silvestro Ganassi in der *Regola Rubertina* von 1542 bei, einer ausführlichen Anweisung zum Spiel der Viola da gamba und zur Intabulierung vokalen Repertoires für das Instrument, folglich zur Überführung sprachgebundener Musik in die instrumentale Ausführung:

[...] non troverai che l'oratore rida per le parole del pianto il simile il sonatore alla musica allegra non praticara l'archetto leggier, e movimenti simili e conformi alla musica mesta perche l'arte non imiteria la natura, & seguiteria il denigrar il vero effetto de l'arte che è dimitar la natura, pero il si debbe sempre imitar l'effetto in musica cavato dalle parole con tutte le circonstantie sopraditte [...]¹⁶

Das Instrument erscheint hier nicht nur als Medium für den Vortrag von textgebundener Musik, sondern es kommt zusätzlich die Körperlichkeit des Spielers (der Spielerin) in den Fokus, verglichen mit einem Redner vor seinen Zuhörern, der mit seinen Gesten die im Vortrag ausgedrückten Emotionen glaubhaft unterstreicht. Ganassi schafft damit buchstäblich einen Spielraum, in dem das instrumentale und vokale Idiom konvergieren. Die Analogien zum Redner reichen in die Ebene der rhetorischen Actio, jenen Teil der Redekunst also, der, modern gesprochen, die Performance betrifft. Selbst auf diesem Gebiet lassen sich folglich Parallelen zwischen instrumentaler und sängerischer Vokaltät herstellen.

Zurückkommend auf die angeblich unsanctigen Praktiken des Diminuierens und Verzierens zeigt allein ihre Koexistenz mit vokalen Idealen des Textvortrags über Jahrhunderte die wechselseitige Dynamik beider Praktiken. Die Entwicklung instrumentaler Virtuosität im 16. Jahrhundert steht also durchaus in Beziehung mit einer Form der vokalen Äußerung. Ganassis Schrift (und mehr noch seine bereits 1535 veröffentlichte *Fontegara*) repräsentiert einen ersten Höhepunkt der Diminutionskunst, die um 1600 ihren Gipfel sowohl im Gesang wie in der Instrumentalmusik erreicht. Die Rückbesinnung auf die Eigenschaften der Vokalmusik als Vermittlerin von Text, Semantik und Affekt

den.» (Alfred Ehrichs, *Giulio Caccini*, Dissertation, Universität Leipzig: Hesse und Becker 1908, 22–23).

¹⁶ Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig: Selbstverlag 1542, VI. Übersetzung: «[...] und wie der Redner nicht zu tränenschweren Worten lacht, so soll auch der Spieler den Bogen bei froher Musik nicht unbedacht mit traurigen Gebärden handhaben, denn so würde seine Kunst die Natur nicht nachahmen und damit ihren wahren Zweck verfehlen, der ebendarin besteht, die Natur zu imitieren. Darum muss man stets beim Musizieren den Ausdruck der Worte mit allen Mitteln wiedergeben [...]» (Hildemarie Peter (Hg.), *Silvestro Ganassi: Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens*, Venedig 1535, Berlin-Lichterfelde: Lienau 1956, 9).

erfolgt daher nicht zufällig zur gleichen Zeit, am deutlichsten formuliert in Giulio Caccinis erwähnter Schrift.

Die Richtung der Beeinflussung ist nicht einseitig, wenn der textlose Vortrag kürzerer oder längerer Verzierungen als integraler Teil der Vokalität akzeptiert wird. Im Lauf des 18. Jahrhunderts wurde die «Zierlichkeit» des Gesangs wieder zu einem unverzichtbaren Element der performativen Situation.¹⁷ Eine anschauliche Schilderung dessen findet sich beispielsweise in der Autobiographie von Gertrud Elisabeth Mara Schmeling (1749–1833). Die Mara war wohl die bekannteste Primadonna deutscher Herkunft im 18. Jahrhundert und ist daher eine wichtige Gewährsfrau für die Musikpraxis der Epoche. In ihrer Kindheit war sie eine begabte Geigerin und wechselte erst in der späten Jugend ganz zum Gesang. Vor dem Hintergrund dieser persönlichen Entwicklung schreibt sie:

Der Violine habe ich aber gewiss mein feines Gehör zu verdanken, folglich auch die besondere reine Intonation, welches durchgängig aufgefallen ist, auch die Festigkeit in der Musik und die Accuratesse im Tact, die Verschiedenheit im Vortrag der Passagen, welche ich zu accentuiren suchte, wie es ein guter Violinist mit dem Bogen thut. Dieses bemerkte man hauptsächlich in Italien, wo man sagte, dass ich auch sogar meine Bravour-Arien mit Ausdruck sänge, und die Passagen nicht (wie gewöhnlich) als eine Dreh-Organ herleierte, sondern sie mit Energie, Leben und Feuer vortrüge. Ich rathe einem jeden, welcher Sänger oder Sängerinnen bilden will, darauf zu sehen, dass sie die Violine oder Violoncell spielen lernen (wenn es auch nur die Scala ist), denn wie will man es sonst begreiflich machen, was ein paar Comma zu hoch oder zu tief ist, als bei Rückung der Finger.¹⁸

Für die textlosen Verzierungsgirlanden scheinen die Instrumentalisten laut Mara die besseren Rezepte gefunden zu haben, wenn die Artikulation, mithin ein zutiefst vokales, weil sprachgebundenes Element, hier vom instrumentalen Spiel durch richtiges «Accentuiren» (mit dem Bogen) abgeleitet wird und sogar die Intonation auf dem Streichinstrument Vorbildcharakter hat. Die Übertragung erstreckt sich bis in den affektiven Ausdruck hinein, indem mit den beschriebenen Mitteln «Energie, Leben und Feuer» in das Passagenwerk gebracht werden.

¹⁷ Siehe z. B. Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig: J. Fr. Junius 1780. Florian Bassani widmet dem Thema eine eingehende Studie: *Kunstgesang um 1800. «wie es der Komponist aufgeschrieben hat, und wie es ein verständiger Sänger singt»*. Zum Verhältnis zwischen notierter und gesungener Melodie in deutschen Schriften zur Aufführungspraxis, Beeskow: Ortus Musikverlag 2018. Die von Bassani herausgearbeiteten Unterschiede zwischen geistlichem und weltlichem Repertoire werden im vorliegenden Überblick nicht berücksichtigt.

¹⁸ «Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara», mitgeteilt von O. von Rie-semann, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* N.F. 10/Nr. 33 (1875), Sp. 513–517: 515.

Vokalität als universelles Leitbild

Welche Schlüsse lassen sich aus dieser kurzen und notgedrungen selektiven Tour d'Horizon für die historische Musikpraxis der Gegenwart ziehen? Vokalität, soviel zeigt sich zumindest, ist keine Einbahnstraße von der Stimme zum Instrument. Die Entwicklung ist von einem Ideal der Singstimme bestimmt, dessen historisch wechselnde Definition in den Quellen zum Gesang sich der klanglichen Überprüfung leider entzieht, weil historische Kehlköpfe nun einmal nicht überliefert sind, im Gegensatz zu historischen Instrumenten. In dieser unbefriedigenden Lage wirkt aber die Einsicht befreiend, dass diese Quellen das Stimmideal weniger in seiner klanglichen Manifestierung beschreiben, als in der Art, wie textbezogene Musik gestaltet ist und vorzutragen sei. Auf solche Weise ist es möglich, dass alle musikalischen Akteure demselben Ideal folgen, unabhängig von seiner klanglichen Gestalt.

Der Anspruch an die Auswirkungen der Vokalität lässt sich aber noch weiter ausdehnen: Improvisation, Verzierungsweisen, ein noch bewussterer und besser informierter Umgang mit der Rhetorik und mit den Gesetzen der Prosodie und der Poetik üben Einfluss auf die Art der Vokalität aus. Dazu kommen äußere Faktoren: die Größe der Räume und damit des Publikums, seine soziale Situierung und impliziten Erwartungen, die Gestaltung der Programme, kurz, das ganze Setting der musikalischen Aufführung. All dies hat Folgen für die Ausformung der Vokalität. Obwohl das Ideal die Wirklichkeit bestimmen sollte, geschieht es doch in die umgekehrte Richtung ebenso.

Stimme und Instrument stehen damit in einem dialektischen Bezug, der fruchtbar gemacht werden kann, wenn beide Seiten aufeinander reagieren. Die verschiedenen Spielarten der Vokalität werden in der aktuellen historischen Musikpraxis noch längst nicht so differenziert erkannt, wie sie uns in den historischen Quellen in schriftlicher und materieller Form entgegenkommen. Ein auf solche Art umfassendes Verständnis von Vokalität in die historische Musikpraxis einzubeziehen, ist eine lohnende Aufgabe für die Zukunft.

Singing Voice and Instrumental Sound between Fact and Ideology

Sergio Durante

In Federico Fellini's film *Prova d'orchestra* (Orchestra Rehearsal, 1978) one of the characters, a rather airheaded lady, describes the special merits of her flute by saying that it "has the sound that most resembles the human voice". Discouraged, she then adds that in the orchestra "everybody says the same" of their own instrument.

While Fellini's main focus was the relation between freedom and order in the orchestra as a metaphor for society, he incidentally captured and criticized what remains a commonplace among musicians: the human voice is idealized as the model for musical expression, an apparently self-evident truth not unsuspected of being a cliché. To claim that each and every instrumentalist aspires to imitate the human voice and/or that any instrument – even the most unlikely – simulates the human voice would be stating too much or nothing at all. In the light of the organological differences between instruments, the generalization appears ludicrous (consider, for instance, the difference in ability to sustain sound between plucked, bow, or wind instruments); each instrument deploys certain idiomatic traits that have little or nothing to share with the human voice. In a sense the paradigm could be reversed: an instrument might be appreciated *per se* insofar as it is *different* from the human voice.¹ Voice and instrument, then, are the terms of our enquiry, but what are the questions? I imagine that today's singers and instrumentalists alike will pose themselves simple ones: "how vocally should I play?", "how instrumentally should I sing?", or, more sceptically: "what is unquestionably 'vocal' or 'instrumental'?"

1 The parallel (or comparison) between voice and instrument is based on generalizations hardly acceptable for a critical musical mind: which human voice are we referring to? Is "the human voice" such a generalization that it cannot be of any factual significance within a specialized discourse on music? We might agree that in the Western idea of art music, a generic concept of the "human voice" has been related with a multiple class of concepts termed "instrument/s". But even less so than voices, instruments cannot be generalized: they belong to multiple "classes" of sound-producing technological objects that have so little in common (e.g., a lute and a flute, a harpsichord and a violin, a clarinet and a set of bells) that – if at all – it is only possible to define a shared feature of "instruments" negatively: as sound-producing technological objects which are *not* a human voice.

In this article, I discuss a few selected cases from the music literature. To what extent these texts are representative of a common frame of mind is an open question: any literary source might have some claim to a degree of originality or reinforce a commonplace. It is not easy to assess which of these two conditions prevails in any given source but we may agree that, original or not, any source reports something “thinkable” at a certain time in history.²

Paulus Paulirinus (ca. 1460), our first example, compared lute and voice as follows:

Cithara est instrumentum musicum communiter [sejunctum] ceteris propter sonorum suorum subtilitatem, habens quinque choras chordarum semper duplatas et novem ligaturas in collo, faciens sonorum varietates digitorum tamen registracione, cuius concavum pectoris clibanum habet officium, foramen vero oris; collum vero habet similitudinem canne pulmonis, super quod digiti perambulantes habent officium epiglotti; percussio autem chordarum habet similitudinem penularum pulmonis a quibus vox efflatur, sed corde nervalis gerunt lingue et officium quibus vox formatur. Citarista autem habet officium intellectus registrantis cantum.³

The lute is a musical instrument which in general distinguishes itself from the others by the subtlety of its sounds. It has five courses of strings, always doubled, and nine laces [frets] on the neck, on which various sounds are produced with the application of the fingers. Its concave body has the function of the thorax, the hole corresponds to the mouth, the neck is similar to the trachea, on which fingers have the function of the epiglottis; the plucking is similar to the breath of lungs through which the sound is produced, while the gut strings are like the tongue and produce the sound. The lutenist has the duty to understand how to proceed in agreement with the song.

The intention here is to establish a parallel between voice and instrument through analogies between the respective sounding bodies: human and artificial. For the author, this symbolic element is more relevant than the analogy between the actual sounds (which would be difficult to support in this case). The comparison between voice and instrument implicitly refers to nature and artifice. Neither claims primacy: both are equally functional for music in their own right, and it is up to the ability of the lutenist to mediate between them in order to

2 The period I consider here ranges from the end of the 16th century to the end of the 18th, with occasional extensions, privileging Italian sources, both for reasons of space and because in matters of song and voice they are often relevant if not normative. I have heavily relied here on the *Lessico italiano del canto*, a web collection of diverse sources relevant to the practice of singing.

3 Quoted from Christopher Page, “The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources, in: *Early Music* 9/1: Plucked-String Issue 1 (1981), 11–12. All translations are by the author unless stated otherwise.

support the voice appropriately. Thus, the above quote outlines an ideology that explains the relation between voice and instrument.

One century later, on the eve of what has been considered the age of modern music, entirely different preoccupations with vocal performance were expressed by Giovanni de' Bardi. It is not clear which musical repertoire he referred to in his *Discorso* (ca. 1578), perhaps pieces for voice and accompaniment, but more likely polyphonic madrigals:

Dalle quali cose [fonti letterarie classiche e moderne: Platone, Taletè Milesio, Macrobio, Petrarca e Dante] si trae, che la musica altro che dolcezza non è; che chi cantar vuole, conviene, che dolcissima Musica, e dolcissimi modi ben regolati dolcissimamente canti; soggiungendo oltre di ciò [...] che convien sempre, quando altri si trova in conversazione esser costumato e cortese, e non alle sue, ma all'altrui voglie pieghevole: e quante fiata altri sarà ricercato dell'opera sua, altrettante si deve nel miglior modo, che si possa, sodisfare [...]⁴

From the above [a series of literary excerpts from Plato, Thales of Miletus, Macrobius, Petrarch, and Dante] we conclude that music is nothing else than sweetness [and] that whoever wishes to sing will better sing the sweetest Music with the sweetest well-regulated manners [or ornaments] in the sweetest way; adding to the above [...] that it is always appropriate in conversation [i.e., social interaction] to be well-mannered and gracious, accommodating to the wishes of others and not to one's own: and as many times as his work is requested [i.e., singing], he will try to satisfy this in the best possible way [...]

Three aspects of this case are noteworthy: 1) the core of the argument is authoritative and based on literary sources; 2) the focus of performance is on sweetness and restraint ("ben regolati modi"); 3) sociability is perhaps the key concern. In other words, the singer must be available to the audience: in the social context of the time, this means being readily available when the musician's patron calls for a performance.

None of the above directly concerns instruments, since Bardi appears to be discussing vocal music. However, the quote is not irrelevant to our subject; Bardi had previously observed that

per mio avviso terrete sempre fisso nella memoria quello, che dice Aristotile, che ne' ritmi sono l'immagini della fortezza, e altre cose dette; però sopra tutti gli altri sarà il vostro intendimento principale di non guastare mai il verso cantando, facendo la lunga breve, e la breve lunga, come suol farsi ciascuna fiata; ma quello, che è peggio, da quelli, che grandi uomini in quella scienza esser si credono, e con tanto mal garbo e modo, che chiunque è intendente della buona Poesia gran pena ed ambascia ne riceve; cosa certo

⁴ Giovanni de' Bardi, *Discorso sopra la musica antica e moderna* (ca. 1578), first published in Giovanni Battista Doni, *Lyra Barberina amphichordos*, vol. 2, ed. Anton Francesco Gori, Florence: Stamperia imperiale 1763, 248.

indegna del secolo nostro, e tanto più che si trova di quelli tanto arditi, che imprendono a dire, che le parole nella musica il principale non sono, cosa contraria direttamente al buono, al giusto, e al convenevole, caduti sono per mio avviso questi meschinelli in tanta cecità per l'adulazione sfacciata dell'indotta plebe, non curante, come è sua natura, di cosa buona, o perfetta.⁵

in my opinion you should always keep in mind what Aristotle said [...]; your main concern in singing will be not to spoil the line by singing the long syllable short and the short long, as is done all the time; but what is worse is those who believe themselves to be great at that science [i.e., music] and [say so] with such unkindliness that whoever is experienced in good poetry, suffers great pain and repugnance; certainly a fact unworthy of our time and, moreover, since some are so insolent as to dare to say that the words in music are not the main concern, a statement that is contrary to the good and the right and the suitable; in my opinion their small minds are so blinded by the flattery of the ignorant populace, which is indifferent, on account of its own nature, to what is good and perfect.

We find here a cultural pattern which will pop up time and again, albeit with significantly different nuances: a well-educated aristocrat criticizes an attitude and a practice that places the musical organization of a piece, rather than the words, at the top of the compositional hierarchy (the key phrase is “words are not the main thing in music”).

This statement comes close to a theoretical justification of the independence of the musical construction, declaring the autonomy of music without words. On the contrary, Bardi argues based on principles that are not “musical”, but originate in the doctrine and styles of verbal communication.

This calls attention to the dual nature of the voice: communicative/verbal on the one hand and auditory/sonic on the other. More frequently than not, the two are connected or intertwined: sometimes coherent and reinforcing each other, yet not always, or necessarily. Through its sonic nature, the voice shares much with musical instruments. In fact, the more the voice exceeds or neglects verbal communication, the more it approaches the condition of a musical instrument.

In music history textbooks, Bardi is linked with the rise of opera and diminished interest in – or declared criticism of – polyphonic imitative music. As historiography developed, we came to realize that this shift in music history is less dramatic than most textbooks depict. Nevertheless, it marks the beginning of a period in European music culture in which the prevailing cultural paradigm (or ideology) is literary and text-centred. This text-centredness is a stereotype that clearly does not represent the whole historical reality but it explains why some intellectuals argue that, in a logocentric society, musicians rarely achieved the intellectual skills sufficient to develop a discourse on musical autonomy. In

5 Ibid., 245.

Europe in the first half of the 17th century, some statements about the intellectual primacy of music focussed on the microculture of artificial counterpoint and music symbolism, best represented by Romano Micheli, Pier Francesco Valentini, Francesco Soriano, and Michael Mejer.⁶

In the 18th century – the period when opera spread across the continent and consumption of instrumental music increased – Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625–1705) wrote his *Historia musica*. Bontempi was a musician of unusual, exceptional erudition, a singer, composer, librettist, stage designer, and general historian. He described the vocal prowess of the singer Baldassarre Ferri as follows:

[...] egli, oltre la chiarezza della voce, la felicità de' passaggi, il battimento de' trilli, l'agilità d'arrivar dolcemente a qualsivoglia corda; dopo la continuatione d'un lunghissimo e bellissimo passaggio, sotto la qual misura, altri non havrebbe potuto contenere la respiratione, Egli prorompeva senza respiro in un lunghissimo e bellissimo trillo, e da quello passava ad un altro passaggio assai più lungo e più vigoroso del primo, senza movimento alcuno né di fronte, né di bocca, né di vita, immobile come una statua.

Il discendere con un trillo da hemituono in hemituono senza alcuna incisura, e con voce leggiadramente rinforzata dall'ottava acuta della Nete (aaa) e Paranete (ggg) alla stessa Nete (aa) e Paranete (gg) del Tetracordo hiperboleon; operatione, se non affatto impossibile, almeno di grandissima difficoltà a qualsivoglia altro valoroso cantore, al Ferri era un nulla; poiché da quello passava senza respiro ad altri trilli, e passaggi, e meraviglie dell'arte. Fe' più volte sentire da hemituono ad hemituono senza respiro o incisura alcuna, e con voce sempre soavemente rinforzata anche il crescimento del trillo; cosa non più sentita, né praticata.⁷

[...] he, besides the clarity of the voice, the ease of passages, the percussion of trills, the agility to reach any note sweetly; after the continuation of a very long and beautiful passage, during which nobody could have been able not to draw breath, he came out without breathing into the longest and most beautiful trill, ended thereon with another passage longer and more vigorous than the first, without any movement of his forehead, or mouth, or hip, steady as a statue.

Descending by semitone over a trill, with no interruption whatsoever, and with a gracefully reinforced voice from the higher octave of *nete* (aaa) and *paranete* (ggg) to the same *nete* (aa) and *paranete* (gg) of the *hyperbolaion* tetrachord (an operation of the greatest difficulty – if not at all impossible – for any other skilful singer) for Ferri was nothing; from there he passed without breathing to more trills, and passages, and wonders

⁶ An outline of this attitude, important from a cultural rather than artistic standpoint, is found in Sergio Durante, "On *Artifiosio* Compositions at the Time of Frescobaldi", in: *Frescobaldi Studies*, ed. Alexander Silbiger, Durham USA: Duke University Press 1987, 195–217 and Giuseppe Gerbino, *Canoni ed enigmi: Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento*, Rome: Torre d'Orfeo 1995.

⁷ Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia Musica*, Perugia: Costantini 1685, 110.

of the art. He performed also an ascending scale of trills by semitone without breathing or interruptions; a thing never heard of nor practised.

It was 1695: a singer and theoretician, who had worked with Monteverdi and Cavalli and had himself composed operas in the high-low (drama-comedy) style characteristic of the later 17th century, described an exceptional vocalist without referring at all to the relationship between word and melody. His only concern was to record the memory of an amazing aural experience, otherwise doomed to oblivion. Since vocal virtuosity has always existed in various forms, it is debatable whether the description of Ferri's voice bears witness to the vocal imitation of an instrumental gesture. It is undeniable though that the "crescimento del trillo", or uninterrupted phrasing without drawing breath, is more appropriate to a violin than to a human voice (or to a wind instrument, for that matter). Be that as it may, the quote suggests that at the same time as the rationalistic principles of the Arcadian academy were being developed, intense fascination with the experience of sound as a source of amazement was possible and appreciated, regardless of any meaning of music in semantic/verbal terms.

This points to a possibly perpetual dialectic: voices imitate instruments which imitate voices. The process originates simply because of their social proximity. The styles of the process, however, constantly change parallel to the changes in music languages and instrumental technology.

In the balance between the meaningful (carried by the words) and the playful (the sonic "arabesque"), instruments may take the lead, as witnessed by Pierfrancesco Tosi. While discussing the *trillo lungo* in his *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), he refers to the period when this ornament gained popularity. Meanwhile, he portrays the interference between vocal and instrumental practices with reference to the trumpet:

Il trillo lungo già trionfava mal a proposito [in passato], come fanno in oggi i passaggi; ma raffinata che fu l'arte, si lasciò a trombetti, o a chi volea esporsi al rischio di scoppiare per un eviva dal popolaccio.⁸

The long shake unsuitably triumphed [in past times], like divisions today; but once the art was refined it was left to the trumpet players or to those who wanted to risk exploding for the applause of the populace.

Here the taste for virtuosity is reported with a different nuance, as striving towards the limits of both instrumental and vocal performance. The image of pro-

⁸ Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna: Dalla Volpe 1723, 46.

longing a trill “to the death” (“risk exploding”) is hyperbolic but effectively depicts the borderline between music performance and athletics.⁹

Voices and instruments imitate one another in this period; it is interesting to consider which of the two is the leading model at a given time or place in history. Voice is the easy guess of course: historically, vocal composition has been the most produced and appreciated by composers and performers alike. (Significantly, the Accademia Filarmonica in Bologna placed composers in different classes, *compositori* and *compositori di sinfonie*: the latter were considered, if not less important, certainly less complete.)

Through a slow and hardly noticeable process, these roles were reversed; the evidence for this is vast. With the expansion of orchestral forces from the end of the 17th century, purist literates became obsessed with the balance between orchestra and voice. At the same time, this was a period of emancipation for instruments and instrumentalists. Giuseppe Tartini’s account of this is telling from two perspectives: the specificity of instrumental composition and its primacy. As to the former, in 1739 Tartini proudly declared his choice to compose only instrumental music:

[...] i compositori di musica strumentale pretendono di saper fare quella vocale, e viceversa. Sono due generi [...] tanto differenti, che ciò che si addice all’uno non può assolutamente adattarsi all’altro; ciascuno dovrebbe limitarsi a quella che è la sua inclinazione. Hanno insistito [...] perché io lavorassi per i teatri di Venezia e non l’ho mai voluto fare, perché so benissimo che un’ugola non è un manico di violino. Vivaldi, che si è messo in testa di sperimentare ambedue i generi, nell’uno si è sempre fatto fischiare, mentre nell’altro riusciva benissimo.¹⁰

[...] composers of instrumental music presume to be able to write vocal music too, and vice versa. These are two genres [...] so different that what is appropriate for one cannot be adapted to the other; each one should limit himself to his talent. They insisted [...] that I compose for the theatres of Venice and I never accepted because I know very well that an uvula is not a violin neck. Vivaldi, who meant to experience both genres, in the first was always booed, while in the other he succeeded very well.

Yet, roughly at the time he stated this (1739), Tartini was giving violin players in his school a set of rules for ornamentation (published after his death as *Traité des agréments de la musique*, Paris 1771) which was described as equally good “for instrumentalists and singers”. Since Tartini never taught singers (and only released the text to his violin students), why was his treatise extended to them?

⁹ This case is not different in kind from Manrico’s cry “O teco morir!” in Verdi’s *Traviata*; here, as elsewhere in 19th-century standard repertoire, athleticism is justified by the heroic characterization.

¹⁰ Charles De Brosses, *Viaggio in Italia*, Bari: Laterza 1973, 520.

This indicates that the primacy of the voice was being reversed: an instrumentalist could provide instruction to vocalists.¹¹

Towards the end of the 18th century, the reception of instrumental gestures within the doctrine of singing is prominent in the work of Giovanni Battista Mancini, singing teacher to the imperial archduchesses in Vienna, who described the most difficult vocal skills as *agilità martellata*, *agilità arpeggiata*, and *agilità di sbalzo* (large intervals in the range of the 10th and more). The term *martellato* (hammered) appears as the opposite of what may be considered vocal and proves – in conjunction with relevant musical sources – the ongoing osmosis between vocal and instrumental patterns. Significantly, instrument-derived gestures can be used to characterize a vocal role in the hands of a composer/dramatist, such as the Queen of the Night in Mozart's *Zauberflöte*. The extreme agility in the high register reaches beyond sheer technical skill and expresses the iron will of the Queen (in her first aria) and her raging insanity (in her last), perfectly interpreting the classical saying “muliebres est furere in ira” (it is a woman's trait to rage in anger).¹² Therefore, while purely technical virtuosity is meaningless in terms of the verbal text, a vocal gesture derived from imitating instrumental effects may express a higher level of meaning.

In the following century, the 19th, more and more singing treatises were published, which fall into two categories: either they try to preserve earlier traditions, referred to as *bel canto* (a quite generic term that appears when traditional singing practices are declining in favour of new ones), or they take innovative approaches to suit the new stylistic trends in theatrical performance.

The most famous of these is Manuel Garcia's *Traité complet de l'art du chant* (1840). As in other treatises, time and again the *Traité* refers to the voice as “the most perfect instrument”, “the most perfect among instruments”, or the like. Forty years earlier one would simply not conceive of the voice as an instrument but, as the social recognition of orchestral music peaked, the voice was best represented as an instrument. Its primacy needed to be reaffirmed. Now, the human voice could be understood as an instrument: first, because of the sonic analogy between the natural human voice and the artificial instruments; second,

11 Giovanni Battista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato [...] rivedute, corrette, ed aumentate*, Terza edizione, Milano: Giuseppe Galeazzi 1777, 45: “E' una vera profanazione dell'arte, che un semplice e cattivo suonatore di tasti, o d'arco, s'arroghi la qualità di maestro di canto, senza conoscerne i primi elementi. Fanno essi gridare a tutto fiato i loro scolari, guastano bellissime voci, non sapendo il modo di produrle e stenderle, si sentono disuguaglianze di registro, stonature, voci in gola, nel naso, mute, perché pretendono questi maestri, che lo scolare con la voce eseguisca quello, ch'essi fanno sul proprio strumento o sia cembalo, violino, o violoncello”.

12 Seneca, translated by Catherine Keane, *Juvenal and the Satiric Emotions*, Oxford: OUP 2015, Chapter 2.

and more significantly, the voice was now key to the realization of the score, the *Werk*, which had replaced performance as the real focus of modern music production.

Music history does not end there, nor does the interference between instruments and voices. Another watershed might be placed between 1948 and 1951: the first is the date of Richard Strauss' *Vier letzte Lieder*, an untimely masterpiece that unites instrumental glow with a use of the voice in line with the traditional paradigm of verbal/poetic expression. Just three years later the adventure of Darmstadt began; with it, the verbal/communicative function of the voice gave way to its phonetic dimension. In due time, this path would lead to compositions like Salvatore Sciarrino's *Lohengrin* (1982–84) and the *Vox Cycle* of Trevor Wishart (1990). This last composer declared that the voice is more versatile than any other instrument for sound production; whether or not one agrees, Wishart's work is nurtured by the interplay between human voice and instrument, in his case electroacoustic.

At the conclusion of this *vol d'oiseau*, having adventurously hopped from century to century, we may ask ourselves whether an historical investigation of the changing relation between voice and instruments is of any help for music practitioners. Probably not, but it may prompt a more useful question: what is the current prevailing ideology behind historically informed performance practices? What are its positive aspects, biases, and ideological grids? I do not need to convince the readership of this book that historically informed performance practice is a good thing, a luminous manifestation indeed of the urge to revive the past that recurs in Western civilization. However, when we focus on universal and relatively abstract terms (voice, instrument) we risk representing as a fictitious whole a reality that was uneven, multiple, incoherent, and very different from place to place. The lingering notion that we are facing a "unified phenomenon" (i.e., Western art music) is a mistake and turns our attention away from certain qualities of the musical experience (the where and why), promoting instead the flattening aestheticism of a lost "ideal beauty". We must realize that while efforts to wake up the "sleeping beauty" are noble and worthwhile, she will open her eyes confined in two golden cages: the uncomfortable format of the live concert and the shining wrap of digital recordings.