

STUDIO

ET

AMORE

•

Die Gesangskunst
des 17. Jahrhunderts
in italienischen und deutschen Quellen

•

Sven Schwannberger

Dissertation an der Universität Paderborn
2019

- deh, non languir, cor mio

-

Index	3
Einleitung	5
Entfernung des 17. Jahrhunderts und ihre Folgen	6
Quellen, zeitlicher Rahmen, Eingrenzungen und Ausschlüsse	10
Zielsetzungen und Arbeitsansätze	16
Differenzierung	19
Forschungsstand	22
ERSTER TEIL: <i>Seconda Pratica</i> und Manier	38
1. <i>de parfaitement beaux chants</i> : Drei Augenzeugenberichte außerhalb Italiens und Deutschlands	38
1.1. Coryat	39
1.2. Maugars	42
1.3. Mersenne	47
2. Neue Musiken und ihr Guter Sänger	51
2.1. Zu den Begriffen <i>Seconda Pratica</i> , <i>Nuove Musiche</i> , <i>Concerto</i>	51
2.2. Der Gute Sänger	59
2.2.1. Kompetenz im Lesen und im Kontrapunkt	61
2.2.2. <i>Sicuro</i> als Attribut gerade des Singens <i>alla moderna</i>	64
2.2.3. Affekt und Wahl der Mittel zur Darstellung	65
2.2.4. Text und Textverständlichkeit	69
2.2.5. Drei Sängerinnen: Vagnoli, Archilei, Baroni	73
2.2.6. Moral	79
3. Manier	84
3.1. Alte und neue Definitionen: <i>Cantar sodo/schietto</i> als Hauptschritt	84
3.2. <i>Passaggi</i> als ‚aussterbende Gattung‘ / <i>Passaggi</i> am rechten Ort	93
3.3. Kurzer Überblick über Diminution im 16. Jahrhundert	96
3.4. Manier statt <i>Passaggi</i>	98
3.5. <i>Moduli Italicae Suavitatis</i> – Die Kunststücke der Manier	101
3.5.1. <i>Accento</i>	102
3.5.2. Der <i>Accento</i> im 16. Jahrhundert: <i>Cantar accentuatamente</i>	103
3.5.3. Der <i>Accento</i> im 17. Jahrhundert	112
3.5.4. Die verschiedenen Arten <i>accento</i> -artiger Bewegung der Stimme	116
- Ausschwenken der Stimme / Vorbereiten des Folgetons	
- <i>Ribattuta</i> / <i>Zimbelo</i>	
- <i>Cercar</i>	
- <i>Anticipatione</i>	
<i>Anticipatione della nota</i>	
<i>Anticipatione della syllaba</i>	
- <i>Finales</i> und <i>Ardire</i>	
- <i>Monachina</i>	

3.5.5. Timing und <i>Accenti</i>	136
3.5.6. <i>Trillo</i>	137
- Triller auf langen und sehr langen Noten	
- Triller auf kurzen und sehr kurzen Noten	
3.5.7. <i>Gruppo / Groppo</i>	153
3.5.8. <i>Tremulus / Tremulo / Ondeggier</i>	163
3.5.9. Chromatik / Enharmonik / <i>Passar</i>	167
3.5.10. Dynamisch-klangliche Maniergegenstände	176
- <i>Crescere / Portar / Scemar</i>	
- <i>Esclamazione</i>	
- Echo	
- Pausen und Dynamik	
3.6. Dosierung von Manier	191
3.7. <i>Grazia / Vaghezza</i> als Konzept rhythmischer Ungleichmäßigkeit	202
ZWEITER TEIL: Stimme und Stimmgebrauch	209
1. <i>Natura</i>	212
2. Lieblichkeit	230
3. Stimmumfänge und Register	237
3.1. Alt und Bass	238
3.2. Das Falsett-Verbot	246
3.3. Sopran und Tenor	252
4. Klang und Lautstärke	255
5. Körperliche Realisierung	278
5.1. Die Kehle und ihre Funktionen	280
5.1.1. Exkurs: Die <i>Lingua di gorgia</i>	287
5.2. Die Brust als ‚neues Werkzeug‘	291
5.3. Körper und Kopf	294
5.4. Atem	297
5.5. Vitia-Listen als wichtige Indikatoren für den Körpergebrauch	306
5.6. Zittern, Beben, Schweben: ein Kapitel das nicht Vibrato heißt	316
6. Diener und Bedienter: Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Stimmgebrauch und Manier	327
Zusammenfassende Folgerungen aus den Quellen	335
Allgemeines und Manier	335
Stimme und Stimmgebrauch	336
Literaturverzeichnisse	343
Primärquellen	344
Sekundärliteratur	352
Dank	364

Einleitung

„Quest'arte non patisce la mediocrità, e quanto più squisitezze per l'eccellenza sua sono in lei, con tanta più fatica, e diligenza le dovemo noi professori di essa ritrovare con ogni studio, & amore [...]“¹

Giulio Caccini

(Diese Kunst duldet keine Mittelmäßigkeit. Je mehr Raffinessen in ihrer Vortrefflichkeit liegen, desto mehr müssen wir Berufssänger Mühe und Sorgfalt aufwenden, um sie aufzufinden: und dies mit höchstem Bemühen und Liebe.)²

Was ist kunstvoller Gesang? Wenn Giulio Caccini im obigen Zitat aus dem Vorwort seiner Sammlung *Le Nuove Musiche* dem Berufssänger auferlegt, die Vorzüglichkeiten der Gesangkunst mit aller erdenklichen Mühe und all seiner Liebe aufzuspüren, lässt er ihn auf eine gewisse Weise mit dieser Frage allein. Nur das erlebte Beispiel des großen Meisters vermag musikalische Kunst vollumfänglich zu vermitteln. Caccini ist dies bewusst, wenn er uns in den berühmten Anweisungen seiner Neuen Musiken „poco di spiraglio“³, eben nur eine Spur seines Wissens und seiner über ein halbes Menschenleben kultivierten Art zu singen, erahnen lässt.

Heute, etwa 400 Jahre nach Giulio Caccinis Tod, geben zahlreiche Quellen Zeugnis von der von höchster Kunstfertigkeit und leidenschaftlicher Hingabe geprägten Arbeit der italienischen und deutschen Sänger*innen und Gesangspädagog*innen des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts. Zum einen hat die Musik, die sie damals täglich sangen, sie teils überlebt und ist uns skizzenhaft in Drucken und Manuskripten überliefert. Wichtige Rückschlüsse lassen sich aus ihr selbst auf die Singart der Zeit ziehen. Zum anderen liegen uns Textquellen vor, die stimmliche, musikalische und allgemein-ästhetische Aspekte von Singen ansprechen; und schließlich finden sich zum dritten Beschreibungen von realen und

¹ Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Firenze, 1601/2, Faks. Firenze, 1983, unpaginiertes Vorwort, im Folgenden: CACCINI 1601.

² Sämtliche Quellentexte dieser Arbeit erscheinen nachgestellt in einer Übertragung ins Deutsche, deren Zielsetzung nicht sprachliches Ebenmaß, sondern lediglich Verständnishilfe ist. Mein außerordentlicher Dank gilt hier Livio Marcaletti für seine unschätzbare, geduldige Hilfestellung beim Erstellen der großen Menge von Übersetzungen aus dem Italienischen.

³ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

idealen Aufführungssituationen, die das Bild ergänzen und den Abgleich mit der (überlieferten Version der) damaligen Wirklichkeit ermöglichen, soweit sie heute rekonstruierbar ist.

Entfernung des 17. Jahrhunderts und ihre Folgen

Wenn wir heute versuchen, die Gesangskunst des 17. Jahrhunderts zu verstehen, stehen wir vor großen Problemen. Es sind nicht so sehr die teils nur vermeintlichen Lücken der Quellsituation, insbesondere bezüglich Fragen zur körperlichen Realisierung von Singen, sondern in erster Linie die Eigenschaften einer Welt, die sich in den letzten Jahrhunderten, vor allem während des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts, extrem verändert hat.⁴ Aufklärerisches und romantisches Gedankengut, die Erlebniswelten unserer heutigen Zeit sowie ein zunehmend selbstreferentieller Buch-, Fernseh-, Kunst-, Konzert-, CD-Markt prägen das Verhältnis der meisten heutigen Menschen zur durch den Markt selbst immer stärker mitdefinierten Kultur.

Die Menschen in Mitteleuropa leben in anderen, als demokratisch bezeichneten Staatsformen und sozialen Gefügen als im 17. Jahrhundert, in denen heute (zumindest theoretisch) Gedanken-, Meinungs- und Religionsfreiheit, sexuelle Selbstbestimmung und geschlechterbezogene Gleichstellung als hohe Werte eingestuft werden, wohingegen Folter und Todesstrafe, aber auch Ungleichbehandlung von beispielsweise Frauen, LGBTQIAs, Nicht-Landsleuten, Nicht-Weißen, Hexen und Zauberern, Nicht-Christen und Menschen jüdischer Herkunft als barbarisch oder zumindest moralisch fragwürdig abgelehnt werden. All dies war im 17. Jahrhundert nicht der Fall.

Die intellektuelle und emotionale Bindung an religiöse Inhalte verschwindet ebenso zusehends aus dem Leben sehr vieler heutiger Menschen wie zahlreiche Felder christlicher und humanistischer Bildung, die zunehmend ersetzt werden durch Training und Erwerb insbesondere technischer und kommunikatorischer Kompetenzen. Diese sollen ermöglichen, einer sich sozial wie ökonomisch immer mehr verästelnden Welt orientiert entgegenzutreten oder sich ihr anzupassen.

Die meisten Menschen unserer heutigen Gesellschaften versuchen, sich während ihres Lebens so wenig wie möglich mit den physischen Realitäten des Geborenwerdens und noch weniger des Sterbens in ihrem direkten Umfeld zu umgeben. Sie meiden es, der Natur, dem Schmutz, den Fäkalien, der Hitze und der Kälte ausgesetzt zu sein, ebenso dem

⁴ Zur Veränderung der Lebenswelt vgl. z. B. Gabriele Praschl-Bichler, *Alltag im Barock*, Graz, 1995. auch: Philippe Ariès/Georges Duby (Hrsg.), *Geschichte des Privaten Lebens*, Bd. 3: Von der Renaissance zur Aufklärung, Frankfurt, 1991.

Gestank und dem Selbst-Stinken, insbesondere auch dem Erfahren von Schmerz. Physischen Schmerz zuzufügen, ist heute praktisch ausnahmslos unter Strafe gestellt, und ihn zu empfinden kann, wenn der Körper ihn den Menschen selbst zufügt, mittels moderner Medizin meist recht erfolgreich unterbunden werden. Für geistigen Schmerz (er)fanden Psychologie und Psychiatrie Kategorisierungen zwischen eng normierter Normalität und definiert und differenziert abgestufter Krankhaftigkeit sowie Abhilfemethoden, die sie, je nach Schweregrad des Schmerzes, in Dienstleistungen oder Therapieformen organisieren.

All diese Veränderungen zu werten, überschritte den Rahmen dieser Arbeit bei weitem und obläge ohnehin eher einem Philosophen als einem Musiker und Musikwissenschaftler. Aber auch unkommentiert vermag man einzuschätzen, wie weit all diese Umstände uns heutige Menschen entfernen von jener Zeit, um deren Musik es in dieser Arbeit geht. Insbesondere entfernen sie uns vom Durchschauen und Mitempfinden jenes sehr wohl zeitgebundenen Spiels der Liebe, der weltlichen wie der geistlichen, der körperlichen wie der geistigen. Die Liebe ist (ebenso wie der mitunter, vielleicht sogar zumeist mit ihr verbundene Schmerz) *primum movens* fast aller Poesie aller Zeiten, auch und insbesondere derjenigen, mit der die Musik der *Seconda Pratica*, der modernen Musik um 1600, auf besondere Art untrennbar verbunden ist. All dies mindert unser aller Chancen, als moderne Menschen etwas vom Wesen der Kunst und der Musik jener Zeit zu begreifen, das über eine klangliche Oberfläche hinausgeht.

Wenn diese Arbeit dennoch den Versuch einer ‚Rekonstruktion‘⁵ unternimmt, so ist dies nur zu einem, allerdings wesentlichen, Teil eine vergleichende Zusammenfassung von Quellenmaterial. Es handelt sich darüber hinaus zwangsläufig auch um eine Sammlung von Gedanken und Betrachtungen zu Gesangskunst unter Zuhilfenahme von allgemeinen kulturellen sowie musikästhetischen Aspekten des 17. Jahrhunderts, soweit diese für das Singen von irgendeinem Belang sind. So versucht die Arbeit aus dem Bewusstsein heraus, zwar viele, jedoch nicht alle Fragen beantworten zu können, neben den harten Informationen auch ein durch einen größtmöglichen Informationshintergrund gestütztes Gefühl zu vermitteln für wahrscheinliche Lösungen, die sich aus einem Verständnis dieser Musik und ihrem Kontext erahnen lassen.

Anders gesagt besteht einer der Hauptansätze dieser Arbeit darin, den Rekonstruktionsbegriff sehr viel weiter zu fassen, als man dies zunächst von einer wissenschaftlichen Arbeit erwarten könnte: Rekonstruiert oder besser wiedergefunden werden soll nicht nur eine Art ‚frühbarocken

⁵ Gemeint ist in dieser Arbeit nicht ein Reenactment (etwa ‚in historischen Kostümen‘), sondern ein Neu-Suchen wesentlicher und wesenhafter Elemente des direkten musikalischen Tuns.

Singens' oder gar lediglich eine Art ‚frühbarocken Verzierens‘⁶ von Gesängen, sondern letztlich eine Haltung der Musik, Kunst und Poesie, der Körperlichkeit und dem Mensch-Sein dieser Zeit gegenüber, die den heutigen Musiker als Ganzes erfasst und fordert, ihn zum Partner und Mitstreiter dieser Musik, nicht aber zu ihrem Gebieter macht. Darüber hinaus will die Arbeit anregen, der Betrachtung von Musik im Zusammenhang mit der Ästhetik ihrer Ausführung, einschließlich der stilistisch treibenden Kraft von nicht oder kaum in der Notation erfassten performativen Aspekten, mehr Raum in der Analyse, Bewertung und Geschichtsschreibung von Musik einzuräumen.

Letztlich gerät so das Studium der Gesangsquellen über den scheinbaren Umweg einer Rekonstruktion von Strukturen des musikalischen Wissens, Tuns und Fühlens der Zeit auf eine gewisse Weise zu einem Studium von Mentalitätsgeschichte, dessen Erkenntnisse sich gleichsam über Musik und die Art, sie zu betrachten, auf intellektueller wie emotionaler Ebene vermitteln.

Die in den letzten Jahrzehnten immer wieder geführte Diskussion, inwieweit Rekonstruktion von historischem Musik-Machen jenseits einer ‚musealen Betrachtung der Musik‘ von Relevanz als Kunst unserer Zeit ist, stellt sich auch im Rahmen dieser Arbeit erneut.⁷

Es wird, soviel sei vorweggenommen, gezeigt werden, dass die Quellen im Grunde genommen ein von äußerster Lieblichkeit⁸ und zugleich von hoher Leidenschaftlichkeit geprägtes Musikmachen und ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbares Maß an Kreativität und Offenheit gegenüber dem überlieferten musikalischen Text fordern, das den Hörer überraschen, berühren und beglücken soll. Dem Musiker hierfür mittels Anweisungen zu einem mühelosen Gebrauch der Stimme, insbesondere aber mittels Anweisungen zur Manier,⁹ Werkzeuge zum Erreichen dieser Ziele in die Hand zu geben, ist die offensichtliche Absicht der alten Quellen.

Es ist meine feste, auf langjähriger Erfahrung des Studierens, Singens und Lehrens dieser Musik basierende Überzeugung, dass diese Werkzeuge auch nach 400 Jahren nicht stumpf geworden sind. Auch bei modernen Menschen, wenn sie nicht selbst stumpf geworden oder mangels Bildung und Erfahrung zum Kulturtransfer in unsere Zeit – insbesondere

⁶ Der Begriff Ver-Zierung wird in dieser Arbeit absichtlich nicht benutzt, da er zum einen praktisch nicht (oder zumindest nicht im heutigen Sinne) in den Quellen verwendet wird und da er zum anderen falsche Assoziationen (insbesondere diejenige des inhaltlich irrelevanten Schnörkels) wecken könnte. Ebenso wird der (außerhalb dieser Arbeit durchaus noch übliche) Begriff ‚Frühbarock‘ gemieden. Mehr dazu im Kapitel 2.1. *Zu den Begriffen Seconda Pratica, Nuove Musiche, Concerto.*

⁷ Eine umfangreiche Argumentation zu diesem Thema würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Der interessierte Leser sei auf die ausführliche Diskussion und Bibliographie des gesamten Feldes in Bruce Haynes, *The End of Early Music*, Oxford, 2007 verwiesen.

⁸ Das komplexe Feld der Lieblichkeit, eine Art sanfter, jedoch dennoch geistreicher Anmut, wird in dieser Arbeit in einem eigenen Kapitel (Kapitel 2. des Stimmgebrauchsteils) behandelt werden.

⁹ Alte sowie neue, eigene Definitionen des Begriffs ‚Manier‘ finden sich im gleichnamigen Kapitel dieser Arbeit.

bezüglich der Texte der Gesänge – nicht mehr in der Lage sind, können diese Werkzeuge auf faszinierend unmittelbare Weise funktionieren, indem sie Sänger wie Hörer mit Lieblichkeit umfassen, mit Virtuosität (auch im Sinne von Tugendhaftigkeit *virtus*) erstaunen und den Hörer mittels der Affekte berühren. Für diejenigen Sänger und Hörer, die diese alten Neuen Musiken mit Hilfe dieser Werkzeuge glücklich zu machen und über die neuen Bitterkeiten der neuen Welt hinwegzutrusten in der Lage sind,¹⁰ ist die obige Frage nach der Relevanz alten Gesangs als Kunst von heute nicht nur beantwortet, sondern durch eigenes (Er-)Leben in der Musik gleichsam ad absurdum geführt.

Sich auf diesen Rekonstruktionsbegriff einzulassen bedeutet auch, aufführungspraktische Arbeit nicht als Erlernen eines einengenden Regelkanons zu begreifen und zu erleben, sondern als Chance, geleitet durch die Quellen, intelligent mit freien, auch von den Normierungen des heutigen Musik- und Kulturbetriebs gelösten Gedanken, auf die Suche nach für die jeweilige Musik adäquaten Umsetzungswegen zu gehen: intellektuell, physisch singend und eben auch insbesondere psychisch-emotional.

Damals wie heute braucht die Musik aber auch Hörer, die bereit sind, sich gleichermaßen mit Körper und Geist auf sie einzulassen: So gelingt es im Mythos dem Sänger Arion¹¹ nicht, die ihm auf seiner Heimfahrt auflauernden, raub- und mordlüsternen Seeleute mit feinem Gesang zu besänftigen. Der unschuldige Delfin reinen Herzens hingegen, der seinen Gesang zufällig hört, ist es schließlich, der ihn zum Dank aus den Fluten, in die der Sänger von den Seemännern genötigt wird, rettet.

Die Frage der Macht der Musik über die Gefühle trieb auch die Humanisten-Musiker um 1600 um: So greift etwa Jacopo Peri diese Geschichte in den Florentiner Intermedien von 1589, also ganz am Anfang der ‚Neue-Musik-Bewegung‘, auf und widmet dem sanften Musiker-Helden Arion einen der kostbarsten Meilensteine italienischer Gesangskunst, nämlich den virtuoson dreifachen Echo-Gesang *Dunque fra torbide onde*.¹²

¹⁰ Formulierung nach Mersenne (dort in anderem Zusammenhang und mit partiell anderer Intention): „Les airs sont faitz particulièrement et principalement pour charmer l’esprit et l’oreille et pour nous faire passer la vie avec un peu de douceur parmi les amertumes que s’y rencontrent.“ (Die Airs sind insbesondere und vor allem gemacht, um Geist und Ohr mit Charme zu umgeben und das Leben mit ein wenig Lieblichkeit inmitten der auf uns kommenden Bitterkeiten zu verbringen) (Marin Mersenne, *Correspondance du P. Marin Mersenne*, hrsg. Cornelis de Waard, Paris, 1932-1988, Bd. 10, S. 237f.). Zum italienischen „canto, che può addolcire i tormenti“ (Gesang, der die Leiden abmildern/versüßen kann), vgl. z. B. Elio Durante, Anna Martellotti, *Cronistoria del Concerto*, Firenze, 1979, S.86.

Ebenso zum Vergleich: auch das ganze Cap. VII in Lodovico Zacconis *Prattica di Musica*, Venedig, 1592, Fol.5v.ff., im Folgenden ZACCONI, ist der Trostwirkung durch die Lieblichkeit der Musik gewidmet.

¹¹ Eine ausführliche Beschreibung und ‚wissenschaftliche‘ Beleuchtung und Erklärung des Arion-Mythos findet sich z. B. in Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing= und Kling= Kunst*, Dresden, 1690, S.47 ff. Neben der Arion-Geschichte erfährt der Leser hier unter anderem, „daß die Delphinen, oder Meerschweine eine sehr grosse Beliebung an der Music haben.“ (a.a.O., S.49).

¹² Vgl. hierzu: D. P. Walker (Hrsg.), *Musique des Intermèdes de „La Pellegrina“: Les Fêtes de Florence*, Paris, 1963.

Quellen, zeitlicher Rahmen, Eingrenzungen und Ausschlüsse

Für die in dieser Arbeit in der Hauptsache zu verwendenden Quellen wird ein Zeitrahmen von etwas mehr als hundert Jahren definiert. Ausgehend von den Anweisungen Maffei (1562), den klassischen Diminutionstraktaten von Dalla Casa und Bassano (1584/1585) wird als Kernperiode des italienischen Stils die Zeit zwischen etwa 1590 und 1650 betrachtet, in der die Hauptwerke der Modernen Musik, die große Auswirkungen auf die Gesangskultur hatten, entstanden sind. Die Rezeption moderner italienischer Gesangskunst setzt in Deutschland bereits um 1600 ein und führt zum Erscheinen zahlreicher Traktate, die größtenteils zur Ausbildung der Knaben in den Singschulen gedacht sind. Ihre Ausführlichkeit und im guten Sinne deutsche Gründlichkeit machen sie für uns heute besonders wertvoll, weil sie oft Aspekte klären oder systematisieren, die in italienischen Quellen nur sehr knapp besprochen werden. Betrachtet werden insbesondere diejenigen deutschen Quellen bis ca. 1680, die sich ganz klar auf italienische Rezeption beziehen (Praetorius bis Printz).

Die Auswahl der Quellen ist bewusst breit und in verschiedenen Genres angelegt, um ein möglichst umfassendes und in seiner Diversität realitätsnahes und verlässliches Bild zu entstehen zu lassen. In dieser Arbeit sollen bekannte Quellen zum Teil neu vernetzt und durch weniger bekannte Quellen sowie neu zu erforschende Inhalte erweitert werden. Die Quellen werden nicht chronologisch vorgestellt, sondern thematisch angeordnet. Der ausführlich kommentierte Vergleich zwischen den Äußerungen verschiedener Theoretiker und ausgewählten Beispielen aus den musikalischen Werken zeigt in der Regel einen klaren Zusammenhang zwischen den theoretischen und praktischen Quellen und verdeutlicht oft die Funktion bestimmter Phänomene in einem großen Ganzen, als das die Gesangskunst (wiederum Teil des großen Ganzen: Musik) verstanden wird. Die Quellen lassen sich im Wesentlichen in drei Gruppen einteilen:

Die erste Kategorie sind Textdokumente über die konkrete Arbeit von Sänger*innen. Diese können in Einzelbemerkungen verstreut sein oder schon in historischen Überblicksbeschreibungen (etwa den Texten von Giustiniani oder Doni zum Musikleben ihrer Zeit) gesammelt auftreten. Besonders wertvoll erscheinen uns von der Hand kompetenter damaliger Zuhörer stammende, oft sehr leidenschaftliche Belobigungen einzelner Darbietungen oder auch (nicht minder leidenschaftliche) ablehnende Beschreibungen zu Sängern.

Letztlich lassen sich auch Selbstbeschreibungen (mit allen Vor- und Nachteilen, die solche Ego-Dokumente mit sich bringen) von Sängern hierunter rubrizieren. Der bedeutendste dieser eine Eigenleistung thematisierenden Texte ist sicher der große ‚Monolog‘ Giulio Caccinis, eines wichtigen Sängers, Komponisten und Gesangspädagogen. Er nimmt am Anfang seiner beiden gedruckten Sammlungen *Le Nuove Musiche* auf alle Aspekte von Singen Bezug, zu denen er selbst meinte, Neues beigetragen zu haben.

Caccinis überragende Bedeutung auch für diese Arbeit liegt unter anderem darin begründet, dass er mit den wichtigsten Künstlern seiner Zeit (etwa Peri, Archilei, den Ferrareser Damen und auch seinen eigenen Frauen und Töchtern) in Verbindung stand und sie, wie auch nachfolgende Generationen, selbst außerhalb Italiens, entscheidend prägte, was das kunstvolle Singen anbelangt.

Die zweite und für diese Arbeit wichtigste Kategorie sind Traktate zu Musik und zum Singen im Speziellen. Der aus Ancona stammende Zinkvirtuose und Gesangslehrer Luigi Zenobi fächert in seinem Kunstbrief an einen (eventuell imaginierten) Fürsten sehr allgemein alle Wünsche und Forderungen auf, die man an Musizierende und speziell Singende haben kann. Die ‚Großmeister‘ später Diminution, Giovanni Battista Bovicelli und Francesco Rognoni, hingegen zeigen 1594 und 1620 in Tabellen, Kurzbeschreibungen und vor allem ausführlichen Notenbeispielen ganz konkret, wie die Kunst modernen Singens genau auszusehen hat. Auch ausführlichere Vorworte zu Sammlungen, etwa die der beiden römischen Drucke mit moderner geistlicher Musik Ottavio Durantis und Francesco Severis oder die pädagogischen Vorbemerkungen vor den Motetten des Venezianers Ignazio Donati, haben insofern den Charakter kleiner Gesangstraktate, als dass ihre Anweisungen weit über simple Ausführungsvorschriften zu den speziellen Stücken der jeweiligen Sammlungen hinausweisen.

Viele der in dieser Arbeit zitierten Traktate, die über das moderne Singen sprechen, stammen (als Zeugen italienischen Kulturexports) aus Deutschland; wiederum die meisten von ihnen lassen sich zumindest in der Ursache ihres Entstehens dem Umfeld der Ausbildung von Knaben für die Kirchenmusik (insbesondere der lutherischen Kantorate) zuordnen.

Die meisten dieser deutschen Texte lassen sich als bereicherte Nachfolgetexte zweier bedeutender und in dieser Arbeit viel verwendeter Traktate lesen. Zum einen ist dies der kleine Traktat zur Ausbildung von Singknaben von Michael Praetorius am Ende des dritten Bandes seiner großen theoretischen Schrift *Syntagma Musicum* (1619), der klar auf

italienische Manier, konkret Bovicelli und Caccini, bezugnimmt. In seiner (teils wörtlichen) Nachfolge stehen etwa die Traktate Herbsts und Crügers. Wolfgang Caspar Printz' Traktate aus der zweiten Jahrhunderthälfte, obschon nicht wörtlich abhängig, lesen sich vielfach auch in dieser Tradition.

Der zweite jener deutschen Texte geht eher auf den Schütz-Umkreis zurück: Der relativ kurze, aber gründliche Gesangstraktat seines Schülers, des Komponisten Christoph Bernhard, arbeitet sich systematisch durch von ihm terminologisch gefasste Maniergegenstände und ist, auch dank seiner sehr pragmatischen Notenbeispiele, eine gute Führungslinie etwa für die Musik von Schütz, Nauwach, Kittel oder natürlich Bernhard selbst. Einige spätere deutsche Quellen, etwa der Traktat des Bernhard-Schülers Wolfgang Michael Mylius oder auch die Traktate von Falck und Beyer, die zwar noch auf Prinzipien Giulio Caccinis und Christoph Bernhards fußen, aber in vielen Details eindeutig das deutsche 18. Jahrhundert einläuten, werden im Sinne eines Ausblicks mit einbezogen – nicht zuletzt wegen ihrer immensen Wichtigkeit für das heute de facto nicht praktizierte zierliche Singen von Musik der Buxtehude-Zeit.

Die dritte Kategorie sind dann diejenigen Musiken, die in einer Form auf uns gekommen sind, die uns spezifische Rückschlüsse auf den Gebrauch der Stimme, vor allem aber der Manier erlaubt. Sie werden in dieser Arbeit teils diskutiert, teils aber auch (nicht zuletzt als Arbeitsmaterial) als Notenbeispiele wiedergegeben. Das vielleicht komplexeste Werk dieser Art ist der lange Abschnitt *Possente Spirto* aus Claudio Monteverdis *L'Orfeo*, in dem alle erdenklichen Kunstgriffe eines feierlichen Singstils mit aufwändiger Manier vorgeführt werden.¹³

In Anbetracht des sehr umfangreichen Quellenmaterials war es in vielen Bereichen der Arbeit notwendig, eine Auswahl zu treffen. Hier soll zum einen versucht werden, durch geschicktes Wählen möglichst viele Facetten eines Aspekts zu zeigen (insbesondere in jenen erstaunlich seltenen Fällen, in denen sich Widersprüchliches oder Uneindeutiges in den Quellen findet), zum anderen insbesondere denjenigen Quellen viel Raum einzuräumen, die ausdrücklich auf praktische Verwendung abzielen, insbesondere wenn sie von Autoren stammen, deren Gesangskompetenz eindeutig beleumundet ist. Auch bei den Notenbeispielen wird im Sinne einer (auch pädagogisch motivierten)

¹³ Für eine ausführliche Analyse von *Possente Spirto* vgl. Sven Schwannberger, *L'Artificio et il Saper del Cantare: Zenobi, Caccini, Rasi: Manier als Grundlage des Singens um 1600*, in: Christian Philipsen, Ute Omonsky (Hrsg.), *Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Augsburg / Michaelstein, 2016, S. 299-312.

Auswahl versucht, besonders typische, oft anzutreffende Situationen zu wählen, bevorzugt aus Werken von Komponisten, die offensichtlich Wert darauf legten, gesangs- und stilspezifische Kunstgriffe bereits in der Notation zumindest andeutungsweise sichtbar zu machen – sei es, um Neuerungen im Stil anzuzeigen, sei es aus pädagogischen Gründen, etwa in Übungsmaterial für Singknaben.

Abgezielt wird nicht auf Vollständigkeit bezüglich des Quellencorpus: Stellen, die für mehrere Abschnitte der Arbeit aussagekräftig sind, werden mitunter mehrfach zitiert; Formulierungen, die in vielen Quellen zu finden sind, werden nur dann mehrfach angeführt, wenn ihre Häufung an sich eine Information im Sinne von Wichtigkeit darstellt. Dies gilt insbesondere für kompilatorische Quellen (wie z. B. Cerone) und die deutschen, teils voneinander stark profitierenden Texte der zweiten Jahrhunderthälfte. Dem Studieren, Auswerten und Beschreiben von Primärquellen wird bewusst starke Priorität vor der reichen, jedoch für praktische Fragen oft nur mäßig hilfreichen Sekundärliteratur gegeben.

Ziel ist insbesondere, die Quellen als Schlüssel zum Verständnis geschickt anzuordnen, sie also gleichsam Führer auf einer freien, zunächst ergebnisoffenen Suche nicht nur nach der konkreten Ausführung der Gesänge, sondern auch nach den zugrunde liegenden Ideen dieser Musik sein zu lassen.

Wie ein guter Lehrer scheut auch diese Arbeit, die auf eine gewisse Art tatsächlich (auch) eine Isagoge,¹⁴ also eine einführende Anleitung, sein will, nicht die geplante Redundanz in Bezug auf bestimmte Kernphänomene und wichtige Notenbeispiele, die (aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet) immer wieder aufscheinen, klarer werden und neue Facetten gewinnen. Die pädagogische Ausrichtung dieser Arbeit ist auch der Grund, weshalb die Notenbeispiele im Manierteil nicht im Faksimile oder mit den Originalschlüsseln wiedergegeben werden. Durch die Entscheidung für moderne Schlüssel, eine mitunter den heutigen Gebräuchen angepasste Verwendung von Taktstrichen und Akzidenzien sowie einige andere pragmatische Lösungen im Detail soll die Hürde des Ausprobierens der Beispiele für eine Nutzung dieser Arbeit auch durch Nicht-Spezialisten so niedrig wie möglich gehalten werden.¹⁵

Wenn im Folgenden von Singen die Rede ist, so ist im Normalfall solistischer, also von einem oder wenigen Instrumenten begleiteter Gesangsvortrag gemeint, der im Verlauf des späteren 16. Jahrhunderts zunehmend in das Zentrum des Interesses der modernen Komponisten,

¹⁴ Der Begriff Isagoge wird auch in der Zeit mitunter für Lehrtexte benutzt, z. B. Jean-Baptiste Besard, *Isagoge ad artem Testitudinariam*, Augsburg, 1617.

¹⁵ Ich danke Bernhard Rainer, der die Notenbeispiele gesetzt hat, an dieser Stelle herzlich für seine Arbeit, insbesondere für seine Geduld und Gründlichkeit.

Musiker und Theoretiker rückt.¹⁶ Allerdings (auch das wird sich im Verlauf der Arbeit zeigen) sind sehr viele, wenn nicht die allermeisten besprochenen Aspekte auch auf das Singen im Ensemble, zumal dem mit Einzelstimmen besetzten Ensemble, das in dieser Zeit, insbesondere in weltlicher, aber sehr oft auch in geistlicher Musik den Normalfall darstellt,¹⁷ übertragbar. Die meisten der Quellen differenzieren nicht einmal zwischen Solo- und Ensemblesingen, sondern lehren zunächst Grundsätze, die überall gelten. Eine grundsätzlich stilistische oder gar eine den Stimmgebrauch betreffende Trennung zwischen solistischem und Ensemble-Singen scheint dem 17. Jahrhundert im Gegensatz zu vielerlei anderen Differenzierungen generell fremd zu sein: ein Aspekt, dessen Spätauswirkungen sich heute u. a. in der in den letzten Jahrzehnten unter Bachspezialisten äußerst heftig, teils erbittert und oft interessengeleitet diskutierten Fragestellung zu ‚Bachs Chor‘ niederschlagen.¹⁸

Um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, werden einige Aspekte weitgehend ausgeklammert. Zum einen einige nur indirekt gesangsrelevante Aspekte von darstellungsorganisatorischer Aufführungspraxis, wie etwa Details zur Ausführung der sängerischen Gestik, genaue Be- und Aussetzungsfragen des Generalbasses, absolute Tempi und dergleichen, zum anderen weite Teile der Ikonographie (soweit nicht direkt für Stimm- oder Körpergebrauch relevant). Ebenso Fragen zur Ernährung des Sängers sowie Arzneien zur Behebung von Stimmproblemen.¹⁹

Diese Arbeit spricht zwar durch den Kontext der Gesangsbetrachtung sehr viele andere Aspekte des Musik-Machens zwischen 1550 und 1680 an, kann aber logischerweise nicht alles abdecken, was zu wissen für diese Musik wirklich notwendig erscheint. Sie kann und will nicht ein allgemeines Studium der Musik der Zeit ersetzen.

Schon im Titel dieser Arbeit deutet sich ein weitgehender Ausschluss der Quellen außerhalb Italiens und Deutschlands (jenseits des Kapitels zu den Augenzeugenberichten zum italienischen Musikleben) an. Tatsächlich wären Arbeiten zur Gesangkunst des 17. Jahrhunderts in Frankreich und England, auch etwa Spaniens und der Niederlande, wichtige Arbeitsfelder

¹⁶ Hierzu mehr im Kapitel *Seconda Pratica* dieser Arbeit.

¹⁷ Dies ist eine Beobachtung, die aus vielen Beschreibungen, Traktaten, Gehaltslisten, etc. abgeleitet wurde. Mehrfachbesetzungen gab es (v. a. in geistlicher Musik, insbesondere bei Motetten) immer wieder, sie waren aber nicht die Regel, insbesondere nicht bei weltlicher Musik und bei Musik die irgendwelche Züge von ‚moderner Musik‘ trug. Auch bei mehrchöriger Musik bedeutet ‚capella‘ nicht zwingend eine Mehrfachbesetzung, im Gegenteil, sie kann sogar die Weglassbarkeit dieses Chores andeuten. Zur Offenheit des Themas vgl. z. B. Ulrich Bartels, *Vokale und instrumentale Aspekte im musiktheoretischen Schrifttum der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts: Studien zur Aufführungspraxis in Deutschland zur Zeit des Frühbarock*, Regensburg, 1989, S. 20ff.

¹⁸ Siehe hierzu zusammenfassend: Andrew Parrot, *Bachs Chor: Zum neuen Verständnis*, Stuttgart, 2003.

¹⁹ Derartiges findet sich immer wieder in den Traktaten (auführlich etwa bei Maffei, Cerone und Printz) und soll bei anderer Gelegenheit untersucht werden, ggf. auch unter Beteiligung von Medizinern unter dem Aspekt der (heutig wissenschaftlichen) Haltbarkeit der Ernährungsthesen und - wichtiger - der gesundheitlichen Unbedenklichkeit der medizinischen Rezepturen.

für die Zukunft. Während die Quellensituation in Frankreich relativ erfreulich ist, erscheinen konkrete Aussagen zum Singen englischer Musik vor allem im früheren 17. Jahrhundert beim bisherigen Forschungsstand nahezu unmöglich. Quellen zu vokaler Manier stehen im Vergleich zu den anderen europäischen Ländern zumindest bisher nur in minimaler Menge zur Verfügung oder zeigen (etwa im Fall des später in dieser Arbeit gezeigten Ms. Egerton) besondere Spezialfälle, wohingegen zahlreiche Instrumentalquellen (insbesondere Lauten- und Tastentabulaturen) der Zeit um 1600 außerordentlich reich mit Diminutionen und vor allem auch Zeichen für die kleinen Manieren versehen sind. Vereinfacht, vielleicht auch ein wenig polemisch gesagt, haben wir zumindest bisher kaum eine Idee, wie etwa ein Air von John Dowland zu singen ist: Das unveränderte Absingen des gedruckten Notentextes erscheint (auch unter dem Anblick seiner und anderer in zeitgenössischen Manuskripten zum Teil extrem reich verzierten Lautenkompositionen²⁰) sehr unwahrscheinlich.

Insbesondere sollen, gleichsam als ein wesentliches Prinzip dieser Arbeit, Überlegungen zur Physiologie des Singens ausgeschlossen werden, soweit sie nicht in den Traktaten bezüglich des Singens besprochen oder zumindest angedeutet sind.

Wir heutigen Menschen wissen zwar dank moderner, wissenschaftlicher Methoden und Gerätschaften wesentlich mehr über die realen physiologischen Zusammenhänge zwischen Stimmorganen, Atmung und Körper als die Sänger und Gesangspädagogen des 17. Jahrhunderts, doch nützt dies nicht viel, wenn wir versuchen, ihre Anweisungen zum kunstvollen Singen, die ohne dieses Wissen und vor allem ohne die daraus im 19. und 20. Jahrhundert gezogenen Konsequenzen konzipiert und tradiert wurden, zu verstehen. Wozu diese Arbeit ermutigen möchte, ist einfach davon auszugehen und darauf zu vertrauen, dass die in den Quellen beschriebenen oder aus ihnen deduzierbaren Prozesse für diese Musik, und nur für diese Musik, funktionieren, und diese Konzepte zunächst einfach scheinbar naiv auszuprobieren. Im Anschluss zu sehen, was wirklich mit dem Kehlkopf oder dem Muskelapparat der Stimmbänder und ihrer Umgebung passiert, wenn man die beschriebenen Prinzipien (und nur diese Prinzipien) anwendet, wäre ein sicherlich spannendes Feld für die moderne physiologische Wissenschaft, aber eben wenn überhaupt ein zweiter Schritt.²¹

Aus ähnlichem Grund erfolgt in dieser Arbeit auch keine ausführliche Vergleichsdarstellung mit der Gesangkunst des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts, da diese zum einen den alten Quellen logischerweise

²⁰ Vgl. z. B. die MS Board, Folger, Weld oder BL Add.MS. 38539 und viele mehr.

²¹ So habe ich mir selbst beispielsweise selbst ganz bewusst das Studium der (hochinteressanten) DVD von Bernhard Richter / Mathias Echternach (et. al.), *Die Stimme: Einblicke in die physiologischen Vorgänge beim Singen und Sprechen*, Freiburg, 2017, bis zur endgültigen Fertigstellung des Stimmgebrauchsteils dieser Arbeit versagt.

unbekannt und zum zweiten andernorts ausführlich zu studieren ist. Vergleichende Sekundärliteratur wird im Text genannt.

Die Arbeit scheut sich auch nicht, Gefühle zu thematisieren: nicht nur musikalische Affekte, sondern auch eventuelle Emotionen und Ängste im Umgang mit neuen Ansätzen zu altem Singen, aber auch ganz konkrete Gefühle im Körper, gefühlte Körperzustände. Die alten Quellen basieren nicht auf modernem physiologischen Wissen zu Gesang. Sobald sie über physische Realisierung von Singen sprechen, sprechen sie (wenn nicht über antike Medizin) über gefühlte Körperhaltungen und Körperzustände. Wenn der Leser bei oder nach der Lektüre dieser Arbeit Dinge ausprobieren, singt und summt, wenn er nachspürt, wie sich bestimmte Dinge beispielsweise in der Kehle, die einen großen Platz im Stimmgebrauchsteil einnehmen wird, anfühlen, dann hat diese Arbeit aus meiner Sicht schon ‚gewonnen‘, weil der Weg, den sie zu beschreiten anbieten und ermutigen will, genau dann bereits beschritten wird. Wissenschaft und der Begriff, den wir von ihr haben, werden dann auch eine physisch und emotional (be-) greifbare Sache.

Zielsetzungen und Arbeitsansätze

Hauptzielsetzung der Arbeit ist ganz allgemein, so umfassend und grundsätzlich wie möglich zu klären, wie kunstvolles Singen im früheren 17. Jahrhundert funktioniert hat.

Zum einen ist die Antwort auf diese Frage in dem Versuch zu finden, zu untersuchen, welche Methoden die damaligen Sänger beim Gebrauch ihrer Stimmen zu Gesangszwecken anwandten, um den immensen stimmlichen Anforderungen, die bereits durch die schier geschriebenen oder gedruckten Töne des Repertoires an sie gestellt wurden, zu bewältigen.

In dieser Arbeit wird der für Stimmgebrauch heute sonst oft verwendete Begriff Gesangstechnik absichtlich nicht benutzt, um beim Leser und Benutzer keine Assoziationen mit romantischen, postromantischen, modernen, postmodernen²² Methoden des Singens, die heute normalerweise unter dem Sammelbegriff Gesangstechnik von Sängern und Gesangspädagogen gleichermaßen als allgemeingültige Prinzipien für effizientes und gesundes Singen jedweder Musik subsummiert und gelehrt werden, zu wecken.

Dies ist, wie im Verlauf der Arbeit zu sehen sein wird, insofern von entscheidender Bedeutung, als die Unterschiede zwischen dem

²² Zu diesen Kategorien vgl. Bruce Haynes, *The End of Early Music*, Oxford, 2007, insbesondere S. 32ff. und S. 67ff.

kunstvollen Singen des 17. und des 20. Jahrhunderts bei genauer Beachtung der alten Texte wesentlich fundamentaler sind, als man zunächst denken könnte. Auch wird sich zeigen, dass seit Jahrzehnten genau diese starken Assoziationen mit späteren Singmethoden (bei Sängern ebenso wie bei sogenannten Nicht-Sängern) eben gerade jene Denkprozesse be- oder verhindern, die meines Erachtens für ein Wiederfinden alter Gesangkunst zwingend notwendig sind.

Der andere, in dieser Arbeit absichtlich zuerst behandelte Teil der Antwort der Frage nach dem alten Singen unternimmt den Versuch zu verstehen, welcher Mittel jenseits des physischen Stimmgebrauchs sich die Sänger bedienten, um der Musik eine ihrer Schönheit angemessene und kunstvolle Ausführung zukommen zu lassen.²³

Die Entscheidung diese Frage zuerst zu behandeln, ist einerseits der offenkundigen Dominanz dieser Themenstellung in den Primärquellen geschuldet, andererseits aber auch einem in dieser Arbeit intendierten Gedankenweg des Lesers. Es soll, noch ehe man die Quellen zum Stimmgebrauch sieht, eine Art Anforderungsprofil an die Stimme anhand der Musik und der zeitgenössischen Aussagen zu ihrer Ästhetik vor dem geistigen Auge und Ohr entstehen, um anschließend anhand der Stimmgebrauchsquellen zu sehen, ob und (wenn ja) mit welchen Methoden dieses Anforderungsprofil in der stimmlichen Ausführung wirklich realisiert werden soll.

Aus dem gerade oben beschriebenen Umstand, dass die Quellen dem zweiten dieser Aspekte, also dem, den sie Manier nennen, einen um ein vielfaches breiteren Raum geben als dem eigentlichen Stimmgebrauch, erwachsen wiederum folgende Fragen:

1. Wieso erscheint es den Autoren vor 1700 oft unmöglich oder unnötig, direkte, explizite und ‚technisierte‘ Abläufe zu den physiologischen Prozessen des Singens zu besprechen? Und: Ist dies überhaupt wirklich der Fall? Haben wir heute andere Erwartungen an derartige Besprechung und, wenn ja, warum?
2. Übersehen wir heute etwas? Wo, wenn eben nicht in der direkten Beschreibung von beispielsweise Atem- oder anderer Muskelaktivität liegen eventuell Hinweise zum (auch physischen) Gebrauch der Stimme zu Gesangszwecken?
3. Gibt es einen Zusammenhang zwischen den beiden großen Feldern Stimmgebrauch und Manier? Oder anders gesagt, birgt die Manier eventuell bereits in sich Informationen oder gar eine *manuductio*, eine Handleitung, zum konkreten Stimmgebrauch, die den Anforderungen der

²³ Ebenso werden in dieser Arbeit die Begriffe ‚Gestaltung‘ und vor allem der heute vielgebrauchte Begriff einer (gleichsam posthum bedeutungstiftenden) ‚Interpretation‘ soweit möglich gemieden, um Konzepten und Begriffen wie kunstvolle Ausführung (‚Execution‘) und insbesondere dem Terminus ‚Manier‘ Platz zu machen.

Musik ebenso Rechnung trägt wie den Möglichkeiten und Belastungsgrenzen der Stimme?

Die Gründe, warum alldem nachgegangen werden soll, sind vielfältig. Erstens birgt die Kenntnis der vokalen Praktiken der Zeit neue Möglichkeiten der Betrachtung, Analyse und Wahrnehmung ihrer Musik, z. B. etwa im Erkennen notierter Aspekte von Manier. Zweitens klären sich durch ein Verständnis der Gesangskunst viele andere aufführungspraktische Fragen, die nicht direkt mit Gesang zu tun haben, beispielsweise in Besetzungs- oder Lautstärkefragen. In der Hauptsache soll aber, drittens, ermöglicht werden, mithilfe dieser Arbeit ein Konzept zur praktischen Erarbeitung von Vokalmusik des 17. Jahrhunderts anhand der Quellen zu entwickeln, das auf allen oder zumindest möglichst vielen Ebenen zu der Musik der Zeit passt. So versteht sich diese Arbeit auch als Gesangsschule im eigentlichen Sinne und soll dem unvoreingenommenen Leser und eventuellen zukünftigen ‚Guten Sänger‘²⁴ dieser Musik ermöglichen, gleichsam mit den alten Meistern auf die Suche nach ihrer Kunst zu gehen. Gerade in der Manier, dem ästhetischen Kernkonzept jener Musik, wird der Geist des Manierismus,²⁵ der auch die Grundlage des klanglichen und emotionalen Erlebens von Musik darstellt, ersichtlich. Dieser Blickwinkel gereicht gleichsam zur Vorbereitung einer Kulturgeschichte auch von (Stimm-)klang, die historische Gesangsforschung, zumindest wie sie in dieser Arbeit gesehen wird, auch ist oder sein kann.

Nebenbei soll versucht werden, anhand der Quellen eine Sprache zu entwickeln, die es erleichtert, effizient über Singen im 17. Jahrhundert zu sprechen. Hiermit ist nur am Rande eine Normierung der Begrifflichkeiten gemeint, wobei dennoch versucht werden wird, etwa zur Bezeichnung von Maniergegenständen, die zum Teil in verschiedenen Quellen (für unerfahrene Leser auf verwirrlische Weise) anders benannt werden, ein wenig Ordnung ins vermeintliche Chaos zu bringen und besseren Überblick und Einordnung der in den Quellen vermittelten Phänomene zu geben.

Viel wichtiger erscheint mir jedoch, das ‚Reden über Singen‘ loszulösen von den Betrachtungs- und Verbalisierungsgewohnheiten, die sich im Verlauf des späteren 18. Jahrhunderts, auch im eigentlichen Sinne des Wortes, eingebürgert haben. Diese Gewohnheiten sind (mit allen stimmlichen Assoziationen, die sie jenseits des Ausgesprochen auslösen) Quell vielfältigster Fehleinschätzungen, die seit dem Ende des 19.

²⁴ Der ‚Gute Sänger‘ wird im gleichnamigen Kapitel dieser Arbeit definiert werden.

²⁵ Zum Begriff und vielen anderen kunsttheoretischen Aspekten vgl. Bastian Eclercy (Hrsg.), *Maniera: Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, München, 2016.

Jahrhunderts üblicherweise bezüglich alter Gesangskunst vorgenommen werden.²⁶

Dieser Loslösungsprozess bezieht sich nicht nur auf das bereits angesprochene Meiden von besetzten Schlüsselwörtern wie ‚Technik‘, ‚Resonanz‘ oder auch ‚Gestaltung‘ und ‚Interpretation‘, sondern das grundsätzliche Neu-Denken der stimmlichen Abläufe, der gestalterischen Prozesse und schließlich der Bilder, die wir heute vom Sänger klassischer (oder besser schriftlich tradiertes) Musik ganz allgemein haben: Wie in dieser Arbeit immer wieder aufscheinen wird, ist ein starker Fokus auf gesteigerte sprachliche Achtsamkeit in der Reflexion über das Singen eines der wirksamsten Werkzeuge für dieses Neu-Denken. Diese Herangehensweise versucht nebenbei auf eine gewisse Weise die Achtsamkeit der Musiker des 17. Jahrhunderts auf die Sprache als Träger von Inhalt und Emotion der Musik auch im Sprechen über das Singen selbst widerzuspiegeln.

Differenzierung

Den Leser mag zunächst verwundern, dass in dieser Arbeit geradezu selbstverständlich von ‚dem Singen‘ gesprochen wird, so als habe es im 17. Jahrhundert nur eine einzige orts-, gattungs- und personenübergreifende Art gegeben, mit Stimme und Gesang umzugehen. Obschon dies in absoluto nicht der Fall war und in der Zeit vor Aufnahmemedien und Telekommunikation nicht sein konnte, ist doch bei der Betrachtung des Quellenmaterials, das der Leser dieser Arbeit im Folgenden kennenlernen wird, äußerst erstaunlich, wie zum einen in den alten Quellen völlig selbstverständlich von einem allgemeingültigen Singen und einem mit ihm verbundenen ‚Richtig und Falsch‘ ausgegangen wird, und wie wenig sich zum anderen die zahlreichen Quellen auch in den auf den zweiten Blick oft erstaunlich genauen Aussagen über das Singen und die Manier widersprechen. Dies gilt sowohl für die direkten Äußerungen der Traktate selbst als auch für die Implikationen durch das Repertoire.

Das Primat italienischer Gesangskunst in Deutschland²⁷ wirkt sich, neben der scholastischen Tradition rezipierend-kommentierenden, aber auch neu

²⁶ Besonders deutlich wird die Problematik bereits in der frühen, ebenso verdienstvollen wie problematischen Arbeit Hugo Goldschmidts, die im Forschungsstand-Kapitel dieser Arbeit genau deswegen relativ ausführlich besprochen wird. Zur neueren Zeit vgl. auch die Arbeit von Helena Daffern, *Distinguishing Characteristics in the Specialist Performance of Early Music*, New York, 2008.

bereichernden Abschreibens von Vorlagewerken, zusätzlich einend auf die deutschen Quellen aus und trägt somit zum erstaunlich runden Bild bei. Die deutschen Quellen fordern im Wesentlichen die gleichen stimmlichen Prinzipien, die gleichen Maniergegenstände, auch ähnliche Konstellationen, was Besetzung und sonstige Aufführungs-Parameter angeht. Allen auch konfessions- und mentalitätsbedingten Unterschieden, die es damals in der geistigen wie in der klingenden Realität sicherlich gab, zum Trotz erscheint es mir sinnvoll, zumindest in den grundsätzlichen Fragestellungen zum Singen, um die es in dieser Arbeit ja erstrangig geht, keinen (oder fast keinen) Unterschied zwischen den deutschen und italienischen Texten zu machen.

Kleine Widersprüche, Begriffswandlungen und auch historische Entwicklungen innerhalb des Untersuchungszeitraums ebenso wie in den Quellen selbst vorgenommene Unterscheidungen bezüglich unterschiedlicher Singarten, wie etwa das Singen in Kammer und Kirche, unterschiedliche ‚Nobilität‘ verschiedener Gattungen, Aufführungsorte und -situationen sowie stilistische Entwicklungen innerhalb des Untersuchungszeitraums werden anhand der Quellen differenziert werden. Sie erscheinen aber im Gesamtbild nur als wichtige Details eines eben doch verhältnismäßig einheitlichen, in sich jedoch bereits hochgradig differenzierten Gesamtkonzepts, das es offenbar vom Singen gab.

Es ist selbstverständlich davon auszugehen, dass auch im 17. Jahrhundert ebenso wie heute abhängig von gesellschaftlichen und lokalen Strukturen unterschiedliche Arten des Singens und damit ‚Kunst-Machens‘²⁸ betrieben wurden: unterschiedlich etwa im Anspruch an musikalisches Material sowie an Nobilität oder Würde der Darstellung. Im Palast in Mantua und seiner repräsentativen Hofkultur stellte sich (auch was den Grad des Raffinements angeht) das Musizieren sicherlich optisch wie klanglich anders ein als in einer mitteldeutschen Kirche einer kleineren Stadt. Schon Giovanni Luca Conforti hebt dies hervor: „che solo nelle Città grandi, & nelle corti de Prencipi, si usa il modo di cantar con vaghezza, e dispositione“²⁹ (dass nur in den großen Städten und den Höfen des Adels

²⁷ Bestens belegt durch unzählige Verweise in den Traktaten und Kompositionen auf den italienischen Stil, oft schon auf den Titelblättern, vgl. z. B. Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius*, Wolfenbüttel, 1619, faks. Kassel, 2001, S. 229, im Folgenden PRAETORIUS III 1619. Ähnliches findet sich in den zahlreichen auf Praetorius fußenden Nachfolgetraktaten, etwa in den Traktaten von Herbst. Hingegen konnte kein Hinweis auf Rezeption beispielsweise französischer oder englischer Singens gefunden werden. Eine explizit geäußerte, kritische Haltung bezüglich Vokalität der Manieren des italienischen Stils findet sich bei etwa bei Friderici, bleibt aber die klare, extrem seltene Ausnahme.

Vgl. Daniel Friderici, *Musica figuralis oder Neue Klärliche vnd Verständige Unterweisung Der Singe Kunst*, Rostock, 1638, Faks. Kassel, 2006, S.127, im Folgenden: FRIDERICI. In dieser Arbeit wird bewusst die spätere, (z. B. auch um die in dieser Fußnote erwähnte kritische Bemerkung) erweiterte Ausgabe dieses bereits 1618/19 publizierten Traktats verwendet.

²⁸ Gemeint ist hier *Ars* als aktiv-wählender, zu Kunst führender prozessualer Vorgang. Vgl. hierzu die ausführlichen Betrachtungen im Kapitel 1. *Natura* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit

²⁹ Zit. nach KUHN, S. 38.

eine Art des Singens mit anmutiger Manier und Diminutionen in Gebrauch sind).

Diese Arbeit hat die bewusst gewählte Tendenz, das ‚obere Ende‘ zu zeigen, zumal wir ja heute in der Regel mit den (teils schon damals als solche betrachteten) musikalischen Spitzenprodukten der Zeit, etwa der Musik Caccinis, d’Indias, Monteverdis oder Schütz’ und Buxtehudes umgehen, ohne jedoch zumindest die Mitte aus dem Auge zu verlieren: Offensichtlich zielen die Äußerungen Caccinis und Zenobis, wie auch zahlreiche der hier gezeigten Beispiele, auf das allerhöchste, professionell beherrschte Niveau ab: Dennoch fällt auch im vergleichsweise etwas gedämpften Anspruch der meisten deutschen Traktate eine erstaunliche Parallelität in den grundsätzlichen Anforderungsstrukturen auf. Sie ergibt sich bei selbst oberflächlicher Betrachtung von allein und muss keineswegs für diese Arbeit konstruiert werden.

Aus dem Blickwinkel der verbalen Gesangsquellen betrachtet fügen sich, soweit ermittelbar, auch die elaboriertesten Eigenarten des Personalstils einiger berühmter Sänger der Zeit, von deren besonderer Kunstfertigkeit (relativ seltene) überlieferte Beispiele mit ausgeschriebener Manier zeugen, erstaunlich gut in ebendieses Gesamtkonzept. Sie zählen zu den wertvollsten Indizien, die wir für die normalerweise ungeschriebene Seite der Gesangskunst des 17. Jahrhunderts haben und werden in Ausschnitten in der Arbeit vor- und zum Studium anheimgestellt.

An ihnen wird jene einen Künstler ausmachende, von Können und natürlichem Verwachsensein mit dem Stil, von Wissen um die Poesie und nicht zuletzt von hoher Verantwortung gegenüber der komponierten Vorlage geprägte Kreativität im selbständigen Umgang mit einer Komposition ersichtlich. Diese Kompetenz ist heute in vergleichbarer Form fast ausschließlich bei den hervorragendsten Jazz- und Populärmusikern anzutreffen. Solch einen Geist im wirklichen, belebten Leben mit der Musik der *Seconda Pratica* zu finden, ist das eigentliche, letzte Ziel dieser Arbeit. Wie vollumfänglich gerade die Suche nach dem Geist der Komposition dem Verantwortungsbewusstsein des Musikers (im Sinne des *Studio & Amore*) anheimgestellt ist, macht uns Giovanni Trabaci eindrucklich klar: „Cosi queste mie consonanze, ancor che da me siano state composte con molto aggiustamento, se da voi, benigni Lettori, non vi si pone lo studio e l’ordine che bisogna in dar loro il dovuto spirito della attual musica, facil cosa sarà, ch’elle non appaiano veramente tali ne i vostri motivi, quali in se stesse sono; e cosi non mia, ma vostra sarà la colpa del non riuscito fine del mio intento.“³⁰ (Wenn ihr also, gütige Leser, diesen meinen Kompositionen, obschon ich sie mit Bemühung um große

³⁰ Giovanni Maria Trabaci, *Ricercate, Canzone Franzese, Capricci*, Libro Primo, Napoli 1603, unpaginiertes Vorwort.

Angemessenheit gesetzt habe, nicht die Mühe und Umsichtigkeit entgegenbringt, deren es bedarf, um ihnen den ihnen als der heutigen Musik geschuldeten Sinngehalt zu geben, so werden sie sich ganz einfach in Euren Absichten nicht so zeigen, wie sie eigentlich gemacht sind. Und so wird es nicht meine, sondern Eure Schuld sein, wenn es nicht gelingt, das Ziel meiner Absichten verständlich zu machen.)

Forschungsstand

Wie bereits erwähnt, konzentriert sich diese Arbeit im Wesentlichen auf das Studium der Primärquellen sowie auf Versuche zu ihrem Verständnis und (wo nötig) ihrer Deutung. Dies hat zum einen den vermeintlich banalen Grund, dass die durchaus zahlreichen Primärquellen schlichtweg die direktesten und somit besten Zeugnisse für die verlorene Kunst des alten Gesangs sind, liegt zum anderen aber auch darin begründet, dass die Anzahl derjenigen moderneren Texte, die das Feld dieser Arbeit als Ganzes und auf wirklich reflektierte Weise betrachten, relativ klein ist. Die wichtigsten größeren Arbeiten seien im Folgenden kurz referiert:

Wissenschaft, auch Musikwissenschaft, ist keine Erfindung des späten 19. und früheren 20. Jahrhunderts: Lediglich war das Bild von dieser Wissenschaft etwa im 17. Jahrhundert anders. Auch damals entstanden wissenschaftliche Texte über Musik, deren Ziel es in der Regel war, historisches Wissen über Musik, einschließlich aller Legenden verschiedener Traditionen (ganz im Sinne eines Forschungsstandes) kommentierend und erweiternd zusammenzufassen. Die Schreiber gerade einiger der wichtigsten frühen Primärquellen der Neuen Musik kurz vor 1600 (Mei, Bardi, Galilei, Doni, Giustiniani) verstanden sich als Wissenschaftler in genau diesem Sinne. Vor der Betrachtung moderner Literatur sollen zumindest zwei Vertreter alten historischen Denkens exemplarisch nicht unerwähnt bleiben. Der deutsche Universalgelehrte Athanasius Kircher mag als Prototyp für solche frühe wissenschaftliche Betrachtung gelten.³¹ Kircher referiert unter anderem ausführlich physiologische Beschaffenheiten der Stimmorgane,³² verortet die Stimme in der Welt als zentrales Element weltlicher Zivilisation und ordnet ihr als Hauptzweck den Dienst an der Äußerung des Geistes zu: „Vox est sonus

³¹ Mehr zu Kircher und seiner Rolle als Wissenschaftler in: Paula Findlen (Hrsg.), *Athanasius Kircher – The Last Man who knew everything*, New York, 2004. Auf Kircher und Stimme wird in der Arbeit relativ wenig eingegangen. Mehr Informationen sind u. a. zu finden in Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller*, Marburg, 1969, dort insbesondere S. 165 ff.; ebenso bei Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik: Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel, 2006.

³² Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom, 1650, Bd. 1, S. 20-34.

animalis à glottidie ex percussione respirati aeris ad affectus animi explicandos productus.“³³ (Die Stimme ist eine Klangäußerung von Lebewesen mittels der Kehle unter Anwendung widerschlagender Atemluft, die zum Zweck der Vermittlung von Gefühlsregungen hervorgebracht wird.)

Bedauerlicherweise gibt Kircher jedoch keine detaillierten Beschreibungen zu den Vorgängen beim praktischen Singen des Sängers seiner Zeit, die für diese Arbeit von wirklichem Interesse wären.

Auch Johann Mattheson, selbst zu seiner Zeit berühmt als Sänger, fasst schon ‚quasi-wissenschaftlich‘, aber wertend und natürlich auf die eigene Praxis abzielend, ältere wie zeitgenössische Quellen zusammen und leistet somit einen wichtigen Beitrag zu einer Historiographie des Singens.³⁴ Matthesons Betrachtungen schlagen von dieser Arbeit aus gesehen einen interessanten Bogen zum 18. Jahrhundert und wären, etwa in seinen Überlegungen zu Printz, für heutige Wissenschaftler und Praktiker gleichermaßen als Ausgangspunkt für Überlegungen zu stilistischer und stimmlicher Differenzierung zwischen dem späten 17. und frühen 18. Jahrhundert sehr geeignet.

Matthesons wichtige, bis heute relativ wenig beachtete Betrachtungen zu Singen, Stimmpflege, Aussprache und zahlreichen anderen Aspekten, die er neben dem *Capellmeister* immer wieder an verschiedenen Stellen (*Orchestre-Schriften*, *Philologisches Tresenspiel* etc.) äußert, liegen außerhalb des Zeitrahmens dieser Arbeit, sind aber von hohem Interesse für die Auseinandersetzung mit vokaler Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Während Mattheson im Allgemeinen in der englischen wie deutschen Literatur an sich gut erfasst ist,³⁵ würden seine spezifischen Äußerungen zu Gesang noch eine umfassendere Einordnung verdienen.

Hugo Goldschmidt gebührt das Verdienst, als Erster in moderner Zeit eine größere, erschöpfende Arbeit zum Thema veröffentlicht zu haben. Im Jahre 1892 erschien sein Buch *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*,³⁶ in dem er viele der wesentlichen und fast alle der (damals bekannten) Quellen zur späten

³³ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom, 1650, Bd. 1, S. 20.

³⁴ So z. B. in Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, S. 109ff.; Hier bespricht Mattheson, u. a. Finck und Printz reichlich zitierend, diverse Aspekte von Manier und Stimmbehandlung. Auf S.94ff. des gleichen Traktats findet man Matthesons Betrachtungen zur Stimmpflege (Phonascia), die, neben gesangsphysiologischen Überlegungen und Anweisungen zu Ernährung (vgl. z. B. PRINTZ 1678, S.17ff.) u. a. auch Haltungsanweisungen und klassische Vicia-Listen zur Körperhaltung enthalten. (vgl. im Kapitel 5.5. *Vicia-Listen* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit

³⁵ Vgl. beispielsweise George J. Buelow, Hans Joachim Marx (Hrsg.), *New Mattheson Studies*, Cambridge, 1983; ebenso Holger Böhning, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist*, Bremen, 2014.

³⁶ Hugo Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau, 1892, Faks. Hildesheim, 1997, im Folgenden GOLDSCHMIDT 1892.

Diminution und frühen Monodie vorstellt und zum Teil erstmalig einem modernen Publikum in (oft überaus heiklen) Übersetzungen vorstellt. Bei allen Meriten, die dieses Pionierwerk hat, ist das Problem von Goldschmidts Arbeit die bereits im Titel erwähnte ‚Bedeutung für die Gegenwart‘: Worauf Goldschmidt, selbst Schüler des deutschen, bei Garcia ausgebildeten Sängers Julius Stockhausen,³⁷ abzielt, ist die Singart seiner eigenen Zeit mittels der alten Gesangsquellen theoretisch zu unterfüttern, ihr gleichsam eine historische Grundlage zu geben und zu zeigen, dass das von ihm herangezogene Quellenmaterial „neben einem historischen Interesse auch einen praktischen Werth“³⁸, wohlgerneht für die Musik seiner Zeit, habe. Dies ist insofern problematisch, da gerade seit Garcia und seinen Nachfolgern (unter ihnen eben Stockhausen) drastische Änderungen im Singen vorgenommen wurden, die auf den u. a. von Garcia neu entwickelten Methoden zur Beobachtung der Stimmorgane basierten.³⁹

Goldschmidt geht grundsätzlich davon aus, dass die alten Meister physisch im Prinzip dasselbe taten wie die Sänger seiner Zeit, da er (gleich den meisten heutigen Gesangspädagogen) dem Wesen des Gesanges Prinzipien unterstellt, die nach seinem Empfinden den Lehrsätzen der Wissenschaft entspringen. So definiert er beispielsweise gleich auf der ersten Seite die Grundlagen seines (!) allgemeinen Stimmgebrauchs als allgemeingültig für alle Zeiten: „Ich erinnere an die tiefe Kehlkopfstellung, an die Ausbildung in der Mittellage, an das Verbot der Clavicularathmung, an die Lehre von dem Ausgleich der Register durch das dunkle Klanggepräge, u. A. m.“⁴⁰ Weder für ein Verbot der ‚Clavicularathmung‘, noch für eine tiefe Kehlkopfstellung, noch für den Ausgleich von Registern und insbesondere in keiner Weise für ein ‚dunkles Klanggepräge‘ findet sich nur der geringste Hinweis in den alten Quellen! Somit setzt Goldschmidt noch vor 1900 die Prämissen für einen Ansatz, der aus der Sicht dieser Arbeit in eine ungeeignete Richtung deutet, nämlich eine (bis heute in Sängerkreisen weitverbreitete) Negierung der historischen Wandelbarkeit, also einer dem Singen inwohnenden Historizität auch auf der physischen, nicht nur der stilistisch-gestalterischen Ebene.

³⁷ Stockhausens eigene Gesangsschule, auf der viele Ideen Goldschmidts fußen, war gerade erst erschienen; vgl. Julius Stockhausen, *Gesangsmethode*, Leipzig, 1884.

³⁸ GOLDSCHMIDT 1892, S. 3.

³⁹ Vgl. hierzu Manuel Garcia, *Traité complet de l'Art du Chant*, Paris, 1847, Facs. Genève, 1985, insbesondere etwa S.9ff.

⁴⁰ GOLDSCHMIDT 1892, S. 1.

Goldschmidt nimmt an, dass die Erfindung des Sologesanges, die er fälschlicherweise⁴¹ mit dem Aufkommen der italienischen Monodie gleichsetzt, gleichzeitig die Erfindung des Kunstgesangs an sich sei: „Erst als der Sologesang in Florenz und bald in ganz Italien zur Blüte gelangte, begann sich auch die Pflege des Sologesanges in technischer Beziehung zu entwickeln und das Bedürfnis nach Aufzeichnung der leitenden Grundsätze Bahn zu brechen.“⁴² Goldschmidt empfindet grundsätzlich einen gewissen Respekt vor den von den frühen Meistern vermeintlich gefundenen Prinzipien, die, so Goldschmidt, „vor den Erfahrungen der modernen Wissenschaft zu bestehen vermögen.“⁴³

Seine Position zu Diminution und Manier ist ambivalent: Zum einen ist ihm klar, dass die Maniergegenstände (insbesondere die dynamischen) dazugehören: „Dieser ihnen eingeräumte Platz beweist, welche Wichtigkeit ihnen beigemessen wurde, nicht bloß als den vorzüglichsten Ausdrucksmitteln, sondern auch als den prinzipalsten Bildern der Stimme.“⁴⁴

Auf der anderen Seite erscheint ihm vieles, was die Manier anbelangt, nicht mehr zeitgemäß: „Was nun aber die variablen Normen betrifft, so sind zwar viele veraltet und heute unanwendbar.“⁴⁵

Insbesondere das Diminuieren zieht Goldschmidts Abscheu auf sich. Er brandmarkt es (unter anderem auf Vittoria Archilei, der von ihren Zeitgenossen wahrscheinlich meist- und höchstgelobten Sängerin, bezogen) mit Begriffen wie „Passaggienunsitte“⁴⁶, „Passaggiensucht“⁴⁷ oder „Verzierungs-Manie“⁴⁸ und geißelt Giovanni Battista Bovicellis Art, Palestrina zu singen, folgendermaßen: „Diese Bovicelli'sche Bearbeitung der Solostimme ist recht charakteristisch und beweist, daß dem Sänger der Kirche in jener Zeit das Bewußtsein der Unwürdigkeit dieser Art überladenen und lediglich mit Kehlfertigkeit glänzenden Gesanges gänzlich abging.“⁴⁹

Das im Nachhinein Faszinierende daran ist, dass Goldschmidt, ganz beschäftigt mit Schimpfen, übersieht, dass gerade in dem, was er beschimpft, die eigentliche Gesangkunst des späten 16. Jahrhunderts liegt: die Beherrschung der *gorgia*, also des in der Kehle gemachten, virtuosen, oft improvisierten und trotzdem äußerst durchdachten Anwendens von Diminutionsfiguren und anderer von Bovicelli gezeigter

⁴¹ Mehr hierzu im Abschnitt 2.1. im Manierteil dieser Arbeit.

⁴² GOLDSCHMIDT 1892, S.4., Sperrung wie im Original

⁴³ GOLDSCHMIDT 1892, S.4.

⁴⁴ GOLDSCHMIDT 1892, S. 76.

⁴⁵ GOLDSCHMIDT 1892, S.4., Sperrung wie im Original.

⁴⁶ GOLDSCHMIDT 1892, S.107.

⁴⁷ GOLDSCHMIDT 1892, S.107.

⁴⁸ GOLDSCHMIDT 1892, S.108.

⁴⁹ GOLDSCHMIDT 1892, S.107f.

Elemente, die in dieser Arbeit in einem eigenen Abschnitt *cantar accentuatamente* behandelt werden.

Trotz all dieser Vorbehalte ist Goldschmidts kompilatorische Arbeit nicht geringzuschätzen, sondern als Verdienst zu würdigen. Natürlich ist Goldschmidt ein Kind seiner Zeit, argumentiert aus den Denkstrukturen seiner Zeit wie (auf eine gewisse Weise) die vorliegende Arbeit sich fast unweigerlich aus den Denkstrukturen des frühen 21. Jahrhunderts heraus speist. Einige andere Detailaspekte (sinnvolle und problematische) werden in den einzelnen Kapiteln der Arbeit noch weiter besprochen werden.⁵⁰

Ganz anders gestaltet sich der Ansatz der zweiten wichtigen Arbeit aus der Frühzeit der Beschäftigung mit dem Thema: In *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik*⁵¹ zeigt Max Kuhn 1902 auf beeindruckende Weise (fast) neutral die Quellen in ihrem historischen Kontext und spricht mit großem Respekt von der Kunst der alten Sänger.

Gleich die ersten Sätze des Textes sind hierfür signifikant und in ihrer Formulierung von solcher Klarheit und sprachlicher Schönheit, dass eine Wiedergabe hier, weit mehr als ein Jahrhundert nach Erscheinen von Kuhns Text, vollkommen lohnend erscheint:

„Das Verhältnis des ausübenden Musikers zum Tonsetzer ist in der Gegenwart ein durchaus anderes als in vergangenen Zeiten.

Die Komposition gilt heute als unantastbar, und auch ihr Vortrag in dynamischer wie rhythmischer Beziehung wird bis ins Einzelne festgelegt. Der Sänger muß sich in fast sklavischem Gehorsam daran halten; es bleibt ihm nur wenig Freiheit zur Entfaltung seiner Individualität und seiner Auffassung: er ist der Komposition gegenüber ausschließlich reproduktiv tätig.

In der Vergangenheit galt die Komposition nicht als unantastbar. Auch die Vortrags-Bestimmungen beschränkten sich auf das Notwendigste. Es war Recht und Brauch der Virtuosen, die Werke der Tondichter zu verändern und durch selbsterfundene Verzierungen auszuschnücken. Sie waren also der Komposition gegenüber auch produktiv tätig.

Es erscheint uns kaum glaublich, daß die Komponisten dieses selbstherrliche Verfahren der Virtuosen mit ihren Werken billigten, ja geradezu erwarteten. Aber sie sahen sich einem anderen Musiker-Geschlecht gegenüber, als unsere Komponisten. Denn die einstigen Vortrags-Künstler übten ihre produktive Kunst auf Grund einer Jahrhunderte alten, in Theorie und Praxis gleich hochentwickelten Überlieferung, von der unsere Zeit, unser Musikleben nichts mehr weiß.“⁵²

Ausgehend hiervon untersucht Kuhn zunächst die ihm zur Verfügung stehenden Originalquellen, widerlegt klug einige von Goldschmidts

⁵⁰ Etwa seine Ausführungen zum Gebrauch der Stimmregister.

⁵¹ Max Kuhn, *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.-17. Jahrhunderts (1535-1650)*, Beiheft VII. der Publikationen der internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, 1902, im Folgenden KUHN.

⁵² KUHN, S. 1., Sperrung wie im Original.

Thesen, wie etwa, die Diminutionstraktate seien in erster Linie für Instrumente konzipiert gewesen.⁵³ Insbesondere widerlegt er aber die Goldschmidtsche Behauptung, vor der Monodie habe es keinen Kunstgesang gegeben: Zum einen konstatiert er: „Die Verzierungskunst stellte bereits im 16. Jahrhundert [...] so hohe Anforderungen an das theoretische und praktische Können der Sänger, dass sie eigentlich nur von Berufssängern, von Künstlern gehandhabt werden konnte“.⁵⁴ Zum anderen benutzt er Caccini selbst, um sich Goldschmidt entgegenzustellen. Er bemerkt, Caccini sei bereits 1565, also vor der eigentlichen *Seconda Pratica*, als bedeutender Sänger erwähnt,⁵⁵ und schließt folgerichtig: „Wenn er nun in seiner Vorrede zu den *Nuove Musiche* sagt: ‚Wenn ich meine Musikstudien in der edlen Kunst des Gesanges bei dem berühmten Scipione della Palla, meinem Lehrer gemacht habe‘, so ist das ein schlagender Beweis, daß mindestens um das Jahr 1565 eine Gesangs-Kunst im Sinne Caccinis und im moderneren Sinne vorhanden war, unter denen Scipione della Palla von Caccini selbst als ‚berühmt‘ bezeichnet wird.“⁵⁶

Man verspürt beim Lesen seiner Arbeit ein wenig Antipathie gegenüber Goldschmidts Ansatz und freut sich fast ein wenig mit Kuhn über die klare Widerlegung, die er in Formulierungen wie „zurückweisen“ und „unhaltbar“⁵⁷ durchaus auskostet und die sich schon einige Seiten zuvor mit den harten und bis heute treffenden Worten andeutet: „Eine solche Ansicht ist natürlich nur denkbar bei Unkenntnis der im 16. Jahrhundert blühenden, unter den Chor-Kompositionen sich verbergenden lebendigen Musik.“⁵⁸

Kuhn geht neben seinen langen, historischen Betrachtungen zum Diminuieren im vierten Kapitel *Die Anwendung der Verzierungen in der Monodie und im dramatischen Gesange*⁵⁹ eher kurz mit einigen klugen Bemerkungen auf die Neuerungen um 1600 ein und stellt anschließend im Abschnitt *Die praktische Anwendung der Verzierungs-Kunst*⁶⁰ einige der wichtigsten Aspekte von Stimmgebrauch und Verzierungs-Anwendung anhand ausgewählter Quellen dar. Trotz einiger kleiner Fehler und mangelnder Vollständigkeit ist Kuhns Text grundsätzlich von beeindruckender Qualität, Weitsicht und hoher Relevanz für das Thema.

⁵³ Vgl. KUHN, S. 29

⁵⁴ KUHN, S. 37.

⁵⁵ Vgl. KUHN, S. 49.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Beide auch ebd.

⁵⁸ KUHN, S. 39.

⁵⁹ KUHN, S. 49 ff.

⁶⁰ KUHN, S. 53–87.

In die Tradition der Goldschmidt-Kritik lässt sich auch Bernhard Ulrichs *Ueber die Grundsätze der Stimmbildung der Acapella-Periode und des Aufkommens der Oper. 1474–1640*⁶¹ einordnen: Auch er wehrt sich gegen die Pauschalurteile und zeigt danach eine für die Zeit erstaunliche Vielzahl von Quellen. Seine Arbeit erscheint trotz ihres problematischen Titels⁶² und einiger Fehleinschätzungen, insbesondere auch zum früheren Stil, auch heute noch überaus lesenswert. Seinen Begriff Stimmbildung erläutert er näher im Sinne einer „rationellen Stimmbehandlung“,⁶³ was ihn als Begriff dem in dieser Arbeit gebrauchten Terminus ‚Stimmgebrauch‘ (als einen von Vorstellung gesteuerten Gebrauch der Stimmorgane zu Gesangszwecken) gar nicht unähnlich macht.

Von entscheidender Bedeutung für diese Arbeit jedoch ist Ulrichs (aus meiner Sicht geglückte) Methode der thematischen Quellenkompilation als Grundprinzip. Ulrich konstatiert (hinterfragenswert), dass das „Bild allgemeiner Art über die vollkommene Stimme“⁶⁴ demjenigen seiner Zeit durchaus ähnele und stellt somit einen Zeitbezug als Schreibmotivation her, der auch in dieser Arbeit, allerdings als Desiderat des ‚Wiederfindens der alten Ideen‘ zwar sehr anders, aber doch gleichermaßen wünschenswert formuliert ist.

Stellvertretend für andere Einzelstudien der Frühzeit sei hier Chrysanders ausführliche Arbeit zu den gesangsbezogenen Schriften Lodovico Zacconis genannt: Hier sieht man einen Versuch der Einordnung der bis heute sonst wenig gelesenen Texte, die von essentieller Bedeutung u. a. für das *cantar accentuatamente*, wenn man so will des Vorläufers der hier besprochenen Gesangsmanier, sind.⁶⁵

Geht man in die jüngere Zeit, so ist Sally Sanfords Dissertation *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique*⁶⁶ trotz der Erwähnung des 17. Jahrhunderts im Titel in allererster Linie eine Arbeit zum Gesang im 18. Jahrhundert, wobei ein besonders starkes Augenmerk auf den französischen Quellen liegt. Die an sich lesenswerte Arbeit beschäftigt sich also eigentlich quantitativ nur am Rande mit dem Thema dieser Arbeit, zeigt allerdings einige hier sonst seltener rezipierte Quellen (eben auch mit

⁶¹ Bernhard Ulrich, *Ueber die Grundsätze der Stimmbildung der Acapella-Periode und des Aufkommens der Oper. – 1474 – 1640*, Leipzig, 1910, im Folgenden ULRICH.

⁶² Die Besetzungspraxis dieser Periode ist keineswegs in der Regel ‚a capella‘, nur weil Instrumentenbeziehung nicht immer in den Notenmaterialien verschriftlicht ist.

⁶³ ULRICH, S. 10.

⁶⁴ ULRICH, S. 21. Inwieweit das 1910 noch auf eine gewisse Art wirklich so sein könnte, wäre in einer gesonderten Untersuchung zu klären. Gegenindiz wären die bereits oben zitierten Anforderungen Goldschmidts, die bereits 1892 formuliert wurden und den alten Ideen sehr entgegenstehen, wie in dieser Arbeit gezeigt werden wird.

⁶⁵ Friedrich Chrysander, *Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges*, in Friedrich Chrysander/Philipp Spitta/Guido Adler (Hrsg.), *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, 1891/S. 337-396; 1893/S. 249-310; 1894/S. 531-567.

⁶⁶ Sally Allis Sanford, *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique*, Diss., Stanford, 1979.

etwa Mersenne und Bacilly die früheren französischen Texte). Auf spezifischen Stimmgebrauch im frühen 17. Jahrhundert wird praktisch nicht eingegangen. Es erfolgt zwar eine kurze Beschreibung der wesentlichsten kleinen Manieren,⁶⁷ die aber wie vieles in Sanfords Arbeit (ob ihrer Kürze verständlicherweise) eher an der Oberfläche bleibt.

Äußerst hilfreich war für diese Arbeit Marco Ubertis Artikel *Vocal Techniques in Italy in the second half of the 16th century*,⁶⁸ dessen Ideen zu einer sehr klaren Trennung zwischen Stimmbehandlung des späten 16. und des späten 20. Jahrhunderts ebenso einleuchtend sind wie viele seiner Gedanken zu Kirchen- und Kammerstil, die hier übernommen und weitergedacht werden. Grundsätzlich unterscheidet sich allerdings Ubertis (legitimer) Ansatz, die Stimme aus dem Blickwinkel modernen physiologischen und physikalischen Wissens zu betrachten, vom in der Einleitung besprochenen Ansatz dieser Arbeit, der diese Art der Betrachtung ja gerade ausklammert. Daraus ergeben sich, bei aller hohen Wertschätzung für Ubertis Arbeit, hier einige andere Folgerungen zu Stimm- und Atemgebrauch und vor allem deren Verbalisierung.

Bruce Dickeys Aufsatz *Ornamentation in Early-Seventeenth-Century Italian Music*⁶⁹ fasst knapp, in verständlicher Form und gut recherchiert wichtige Informationen zur Diminution und zu den Maniergegenständen zusammen. Der Text, geschrieben von einem der führenden Zinkenisten unserer Zeit, ist als Einführungslektüre auch ergänzend zu dieser Arbeit sehr zu empfehlen. Seine Bemerkungen zur Bedeutung der Manier als Ganzes, insbesondere aber zur Bedeutung des *accento* sind als wegweisend zu betrachten. Auf diesen Aufsatz wird im Verlauf der Arbeit Bezug genommen werden. Vorab hier die schöne Sentenz aus Dickeys Schlusswort, die klar formuliert seine eigene Zusammenfassung wiederum zusammenfasst und ein gutes Bild von Dickeys Text vermittelt: „Singing without Ornaments can never have the required grace; instrumental playing without ornaments can never be truly vocal.“⁷⁰ Die am Schluss des Aufsatzes gegebene Leseliste von Originalquellen ist hervorragend gewählt.

Gleichermaßen instruktiv und wiederum in der Praxis (übrigens auch der meisten Zinkenisten) praktisch unbeachtet ist Dickeys Artikel über den *accento*,⁷¹ dessen Bedeutung insbesondere auch für die Musik des späteren

⁶⁷ A.a.O., S. 174 ff.

⁶⁸ Marco Uberti, *Vocal Techniques in Italy in the second half of the 16th century*, in: *Early Music*, 10/1981, S. 486-495.

⁶⁹ Bruce Dickey, *Ornamentation in Early-Seventeenth-Century Music*, in: Jeffery Kite-Powell (Hrsg.), *A Performer's Guide to Renaissance Music*, New York, 1994, S. 245-268.

⁷⁰ A.a.O., S.266

⁷¹ Bruce Dickey, *L'Accento: In search of a forgotten ornament*, in: *Historic Brass Society Journal*, Bd. 3,1/1991, S. 89-121.

16. Jahrhunderts bisher weder von Sängern noch von Instrumentalisten wirklich reflektiert wird.

Wenig hilfreich hingegen ist folgende jüngere Veröffentlichung zum Thema: Manuela Maria Hagers sicher (als praktische Anleitung) gut gemeintes Büchlein *Barockgesang heute*⁷² ist in vielerlei Hinsicht ungenau recherchiert. Viele der entscheidenden Aspekte alter Gesangskunst werden nicht reflektiert; eine genaue Differenzierung zwischen Gesang etwa des 17. und 18. Jahrhunderts findet sich nicht. Problematisch erscheint auch folgender Umstand: Hager stellt (mehr oder minder) richtig fest, dass die alten Traktate keine Übungen im modernen Sinne liefern. Anstatt die Frage aufzuwerfen, weshalb dies so ist, entwickelt die Autorin eine Reihe ebensolcher (teils mit amüsanten ‚pädagogischen‘ Namen versehener) Übungen, deren Sinn aus Sicht der Quellen nicht ersichtlich, mitunter sogar gegen die Quellen gerichtet ist, etwa was ‚Resonanz‘ und Atembeeinflussung anbelangt.

Wertvoll für dieses Buch war auch Jeffrey Kurtzmanns große Monographie *The Monteverdi Vespers of 1610*:⁷³ Das Buch liefert (neben unzähligen Informationen zur Vesper und vielen anderen Themenbereichen) eine Diskussion vieler vokaler Problemstellungen. Besonders hilfreich war im Zusammenhang mit dieser Arbeit aber vor allem Kurtzmanns gut erarbeitete Bibliographie, die es ermöglichte, relativ schnell einen Überblick insbesondere über die englischsprachige neuere Sekundärliteratur zum Thema zu bekommen.

Die Musik des 17. Jahrhunderts ist ohne die des 16. Jahrhunderts nicht zu verstehen: Das während des Entstehens dieser Arbeit erschienene Buch von Anne Smith zur Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts⁷⁴ bietet mannigfache Anregung, bekannte Quellen neu (eben in einem Renaissance-Licht) zu sehen und zeigt insbesondere die große musikalische Bedeutung der Solmisation, die in dieser Arbeit aus Platzgründen nur am Rande besprochen werden kann. Da Anne Smith in ihrem Buch in einigen Kapiteln bestimmte Quellen der Spätrenaissance und des Manierismus (insbesondere den Kunstbrief des Luigi Zenobi⁷⁵)

http://www.historicbrass.org/portals/0/documents/journal/HBSJ_1991_JL01_web_011_Dickey_1276.pdf, zuletzt aufgerufen 15.2.2016.

⁷² Manuela Maria Hager, *Barockgesang heute*, Basel, 2008.

⁷³ Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610*, Oxford, 1999. Trotz der Zweifel an der heute oft unterstellten zwingend zyklischen Anlage von Monteverdis ‚Vespermusiken von 1610‘ folgt diese Arbeit der deutschen Tradition und nennt diese Sammlung ‚Marienvesper‘.

⁷⁴ Anne Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, Oxford, 2011.

⁷⁵ Zenobi, Luigi, sog. ‚Brief über den vollkommnen Musiker‘, in: Johny J. Blackburn & Edward E. Lowinski (Hrsg.), *Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician*, in: *Studi Musicali* 22, Firenze, 1993, S. 61-114, im Folgenden: ZENOBI.

ausführlich bespricht, ergeben sich einige kleine Dopplungen zu meiner Arbeit, die bewusst in Kauf genommen werden. Gerade Zenobis *Brief über den Vollkommenen Musiker* zeigt exemplarisch die Überschneidung der Stile und ist für eine kompendium-artige Darstellung von Gesangskunst des 17. Jahrhunderts, die diese Arbeit ja – auch – sein will, so wichtig, dass er einfach nicht fehlen darf – selbst wenn er von Anne Smith hervorragend besprochen und kontextualisiert ist.

Dem Leser sei das ganze Buch, insbesondere das Solmisationskapitel,⁷⁶ das gut in Kombination mit den deutschen Solmisationsquellen des 17. Jahrhunderts zu lesen ist, ans Herz gelegt.

Im Prinzip völlig richtig erscheinen zunächst viele der Beobachtungen zum Stimmgebrauch der Zeit, die in John Potters Büchern⁷⁷ zu lesen sind: Potter geht zum Teil für die historischen Sänger, ohne dies genau zu erörtern oder begründen, von ähnlichen klanglichen Resultaten aus, wie sie im Stimmgebrauchskapitel dieser Arbeit deduziert werden, allerdings ohne sie ausführlicher mit Hilfe der Quellen zu belegen.⁷⁸

Er erkennt und beschreibt klar die weite Entfernung alten Singens von dem, was er „romantic singing“ nennt:⁷⁹ insbesondere die Bedeutung der Sprache als zentrales Element des alten und die Bedeutung des (beeinflussten) Stimmklangs als tragende Säule heutigen Singens und Gesang-Beurteilens.

Überdenkenswert an Potters Texten ist jedoch die teils explizite, oft aber unterschwellig-suggestive Positionierung des alten Singens jenseits einer von ihm – zumindest sprachlich – als kunstvoll suggerierten, heutigen Art des Singens: „Although many early music tenors have generally been trained to explore elements of baroque or renaissance style by applying many benefits of a modern *technique*. It is a technique that creates the sound world, and we should bear this in mind when listening to a modern tenor singing Monteverdi’s Orfeo, for example. What we are accustomed to hearing is perhaps a reduced version of the modern voice rather than the evolving voice of the seventeenth century.“⁸⁰

⁷⁶ Solmisation wird, u. a. wegen der Besprechung bei Anne Smith, in dieser Arbeit tatsächlich trotz ihrer großen pädagogischen Bedeutung weitgehend ausgespart, mit Ausnahme der klanglichen Unterschiedlichkeit schrittweise gehender Tonfortschreitungen.

⁷⁷ Für diese Arbeit besonders relevant: John Potter, *Tenor*, New Haven, 2009; *Vocal Authority*, Cambridge, 1998; *Reconstructing lost voices*, in: Tess Knighton (Hrsg.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley, 1992, S. 311-316 und John Potter (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge, 2000, darin u. a. S. 158-164.

⁷⁸ Vgl. z. B. John Potter, *Tenor*, New Haven, 2009, S. 3 und dazu die Fußnote S. 193.

⁷⁹ ‚Romantic singing‘ ist ein heikler Begriff, der in dieser Arbeit gemieden wird. Sehr viele Werke von Komponisten, die heute gemeinhin unter ‚Romantik‘ gefasst werden (etwa die Lieder Schuberts), sind deutlich vor den Entwicklungen entstanden, die Potter mit ‚romantic singing‘ meint. Ich selbst spreche (zugegeben ein wenig umständlich) eher von ‚Gesangskunst des späten 19. und des 20. Jahrhunderts‘. Die Gesangskunst und insbesondere der historisch differenzierte Stimmgebrauch der (insbesondere früheren) Romantik sind ein ungemein weites, noch vieler Forschung bedürftiges Feld.

⁸⁰ John Potter, *Tenor*, New Haven, S. 3.

Dies lässt altes Singen als eine Art mehr oder minder primitive Vorform erscheinen: Potter benutzt in diesem Zusammenhang in der Regel die Worte „(un)cultured“ oder „(un)refined“. Um nur ein Beispiel zu zeigen, tut er dies direkt nach dem obigen Zitat folgendermaßen: „If pre-Romantic tenors were not concerned with making a highly cultured, beautiful sound“.⁸¹

Die unterschwellige sprachliche Zuordnung zu einer (noch) nicht entwickelten klanglichen Raffinesse zeigt sich auch an folgendem scheinbar kleinen Aspekt: In seinem Buch *Tenor – History of a Voice* behandelt er jeglichen ‚vor-hochbarocken‘ Gesang in Tenorlage innerhalb eines ersten Kapitels, das den Titel *Prehistory of the Voice* trägt: Gleich ob man dabei nun Humor unterstellt oder nicht,⁸² muss ein Leser bei solch einem Begriff fast zwangsläufig auf gleichsam evolutionäre Gedanken im Sinne ästhetischer Verbesserung durch Geschichte und der im obigen Zitat thematisierten „technique“ kommen, die dann von einer mehr oder minder im obskuren liegenden „prehistory“ zur eigentlichen „history“ und weiter zur Gegenwart führt.

In diesem Kapitel zur ‚Vorgeschichte der Stimme‘ (wobei DIE Stimme eben für unser heutiges Bild DES Tenors steht) beschreibt Potter in knappen Worten u. a. das Feld der Diminution: Er bringt sie fälschlicherweise ursächlich mit Solosingen in Verbindung⁸³ und zitiert Mayer-Brown, der sagt, man wisse wenig über die Sänger dieser Zeit und habe nur eine Handvoll (pädagogischer) Beispiele. Dies erscheint ein Jahrhundert nach Chrysander und Kuhn sowie Jahrzehnte nach dem Erscheinen zahlreicher Faksimila von Diminutionstraktaten und der Veröffentlichung von beispielsweise Richard Erigs hunderte Seiten umfassender Sammlung italienischer Diminutionen⁸⁴ nicht haltbar. Potter entgeht die bereits bei Kuhn nachgewiesene immense Bedeutung der Diminution (und später der Manier) als zentrales Element stimmgebräuchlicher und gestalterischer Raffinesse professionellen Singens.⁸⁵

Wenn Potter schließlich über die frühe Musikdramatik spricht, unterstellt er auch hier eine Entwicklungsvorstufe der Tenorstimme: „The tenor voice

⁸¹ Ebd.

⁸² Ich unterstellte zunächst skurril-geistreichen englischen Humor bezüglich des heutigen Tenorbegriffs, konnte aber weder beim weiteren Lesen noch im persönlichen Gespräch mit dem Autor einen weiteren Hinweis auf Humor (diesbezüglich) finden.

⁸³ Vgl. John Potter, *Tenor*, New Haven, 2009, S. 9; Diminuieren ist von Anfang an mit Ensemblesingen verknüpft, wie zahlreiche Quellen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (Maffei, Dalla Casa, Zenobi) belegen.

⁸⁴ Richard Erig (Hrsg.), *Italienische Diminutionen*, Zürich, 1979

⁸⁵ Potter ist hieran nicht interessiert, vielleicht auch, weil dieser Umstand die heutige Praxis eines eher mehr als minder schlichten Absingens von Renaissance-Musik aus verzierungsfreien Partitur-Editionen in Frage stellen würde, die er, wie viele seiner angelsächsischen Kollegen, auch in seiner praktischen Arbeit seit Jahrzehnten verfolgt.

had not yet settled into the distinctive range and sound-world that would eventually become the modern voice“.⁸⁶

Potter blickt zwar hochinformiert und -reflektiert, aber dennoch in der Problematik auf eine gewisse Weise mit Goldschmidts Texten vergleichbar auf altes Singen: Potter betrachtet den alten Sänger stets in einem evolutionären Historizitäts-Begriff von Stimme. Dieser Blickwinkel ist einzig geprägt vom heutigen Bild des professionellen Sängers, zu dem auch jener Typus des bis zum Bedenklichen im heutigen Sinne durchprofessionalisierten ‚Oxbridge-Alte-Musik-Sängers‘ gehört, den das Hilliard-Ensemble, in dem Potter lange wirkte, prototypisch verkörpert. Dies ist bereits in der von ihm gleich am Anfang des Kapitels gestellten Frage „What was this tenor who did not sound like a tenor?“⁸⁷ in wiederum unfreiwilligem Humor symbolisiert.

Näher an den Ansätzen dieser Arbeit liegen die Thesen und Argumentationen Richard Wistreichs, dem in seinen Schriften die Rekonstruktion auf der Basis historischen Wissens ein ernsthaftes Anliegen ist. So geht er in mehreren Texten ausführlich auf bestimmte Aspekte frühen Singens ein, etwa in seinem mustergültig recherchierten Buch über Giulio Cesare Brancaccio⁸⁸ oder zahlreichen Aufsätzen etwa in *The Cambridge Companion to Monteverdi*⁸⁹ und insbesondere *Reconstructing pre-Romantic Singing technique*⁹⁰. Der Klarheit seiner Gedanken hat diese Arbeit nichts Kritisches entgegenzusetzen. Lediglich erscheint die (legitime) Zielsetzung von Wistreichs sehr lesenswerten Überlegungen⁹¹ mehr auf ein eher allgemeines Verständnis abzuzielen und geht weniger als diese meine Arbeit auf konkrete Notwendigkeiten der (körperlichen) Umsetzung ein.

John Butts Buch *Music education and the art of performance in the German Baroque*⁹² zeichnet ein detailliertes und lebendiges Bild von der deutschen Tradition zwischen Musik und ihrem soziokulturellen Nährboden, insbesondere auch der lutherischen Kantorate, die ja das Umfeld der meisten deutschen Singanweisungen sind, die auch in dieser Arbeit herangezogen werden. Auf Butts Arbeit sei der Leser auch verwiesen für mehr Information zur Struktur der deutschen Musiktraktate an sich. Die

⁸⁶ John Potter, *Tenor*, New Haven, 2008, S.17.

⁸⁷ John Potter, *Tenor*, New Haven, 2008, S. 3.

⁸⁸ Richard Wistreich, *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and Performance of Identity in the Late Renaissance*, Ashford, 2007.

⁸⁹ John Wenham, Richard Wistreich (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge, 2007, darin u. a. der Artikel *Monteverdi in Performance*, S. 261ff.; auch: *‘La voce è grata assai, ma...’: Monteverdi on singing*, in: *Early Music*, 2/1994, S. 7-20

⁹⁰ In: John Potter (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge, 2000, S. 178-191

⁹¹ Auch: Richard Wistreich, *Practising and teaching historically informed singing - who cares?*, in: Peter Reidemeister (Hrsg.), *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, Winterthur 2002, S. 17-29.

⁹² John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge, 1994.

meisten Hinweise in dem Kapitel *Singing Technique*⁹³ beziehen sich auf spätere und somit für diese Arbeit nur bedingt relevante Texte, dennoch finden sich auch Hinweise auf den früheren Stil aus seltener gelesenen Quellen (u. a. Schneegaß und Calvisius), die in diese Arbeit mit aufgenommen werden.

Butt gibt anhand der Quellen auch zahlreiche andere, nicht direkt gesangsrelevante Aufführungshinweise, Hinweise zu Rhetorik, Tempo und dergleichen. Ebenfalls findet sich eine sehr ausführliche Auflistung von Primär- und Sekundärquellen, auf die hier verwiesen sei.

In der jüngeren deutschen Forschung zum Thema zeichnen sich auch Thomas Seedorfs oft insbesondere auf Stimmgebrauch bezogenen Texte durch Quellenkenntnis und gewandt-bedachte Auswertung der überlieferten Informationen aus. Seedorfs Resultate zum Gebrauch der Stimme gehen in ähnliche Richtungen wie diejenigen dieser Arbeit und lassen sich gut mit den hier vertretenen Ideen verbinden.⁹⁴

Florian Bassani-Grampps Veröffentlichungen und Vorworte zu Editionen von manierrelevanten Traktaten, insbesondere aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zählen zum Lesenswertesten in den jüngeren Publikationen zum Feld Manier.⁹⁵ Insbesondere machte er die Traktate von Friderici, Crüger, Herbst und Mylius⁹⁶ wieder einem breiteren Leserkreis zugänglich.

Livio Marcalettis noch unveröffentlichte Dissertation zu Manieren und ihrer Didaktik⁹⁷ spannt einen weiten und damit zwangsläufig eher überblicksartigen Bogen vom frühen 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. In der gut recherchierten und in der Sache richtigen Arbeit bespricht und reproduziert er zahlreiche Varianten von Manieren, die ergänzend zu den Notenbeispielen in dieser Arbeit betrachtens- und übenswert sind. Dies fügt sich umso günstiger, zumal bei Marcaletti bezüglich des siebzehnten Jahrhunderts der Focus ein wenig auf den

⁹³ A.a.O., S.69 ff.

⁹⁴ Einige ausgewählte Beispiele: der Beitrag in Artikel *Singen* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1994ff., Bd. 8, darin der Abschnitt B: Historische Aspekte, Sp. 1427-1470; ebenso der Artikel *Vokalpraxis*, in: Andrea Lindmayr-Brandl (Hrsg.), *Handbuch der Musik der Renaissance*, Bd. 3: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, Laaber, 2014, S. 329-355; auch *Die italienische Gesangslehre und ihre deutsche Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Musica e storia* 10, 1/2002, S. 259-270.; oder auch Thomas Seedorfs Artikel zu Calvisius: *Zwischen Haus und Kirche: Seth Calvisius und die deutsche Gesangslehre um 1600*, in: Christian Philippsen/Ute Omonsky (Hrsg.), *Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Augsburg/Michaelstein, 2016, S. 287-297.

⁹⁵ Vgl. z. B. Florian Bassani Grampp, Livio Marcaletti, „gelinde und ohne großen Stoß des Halses gezogen und gemacht“: *Gesangsmanieren in deutschsprachigen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts oder Barockgesang auf dem Prüfstand*, in: *Concerto – Das Magazin für alte Musik*, Nr. 261-263/2015.

⁹⁶ Florian Bassani-Grampp, *Die Rudimenta Musices von Wolfgang Michael Mylius*, in: *Schütz Jahrbuch*, Jg. 30, Kassel, 2008, S. 111-170; sowie: Bassani-Grampp, Florian, *Die Rudimenta Musices von Wolfgang Michael Mylius : Aufschlussreiches zum Gesangsvoortrag nach Christoph Bernhard*, in: *Concerto – Das Magazin für Alte Musik*, Nr. 220/2008, S. 21-25.

⁹⁷ Livio Marcaletti, *Manieren e trattati di canto: Didattica dei mezzi espressivi vocali tra esempi musicali ed espedienti linguistici (1600-1900)*, Dissertation, Bern, 2015.

Quellen der zweiten Jahrhunderthälfte (Herbst, Stierlein, Mylius, Beyer, Fuhrmann) liegt, die in dieser Arbeit aus Platzgründen oft eher gestreift werden. Seine Ausführungen und Quellen-/Notenbeispiele zum 18. und 19. Jahrhundert zeigen auch dem Leser dieser Arbeit, wie die Traditionen von Manier und vokaler Ästhetik ungebrochen weiterlaufen.

Diesen Umstand kann man auch hervorragend in Robert Tofts weitgehend auf englische Quellen fokussierten Veröffentlichungen studieren: Während sein Buch *Tune thy musicke to thy hart*⁹⁸ und der erweiterte Folgeband *With Passionate Voice*⁹⁹ sich von italienischen Quellen zu englischer Musik hinwenden, zeigt sein Buch *Bel Canto*¹⁰⁰ ähnlich wie Marcaletti die Linien der Manier und Manieren bis in den Beginn des Aufnahmezeitalters auf und weist somit auf den großen Bruch vokaler Ästhetik im späten 19., vor allem aber in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hin. Viele der von Toft in seinem bedeutenden Text gesammelt vorgestellten Beispiele weisen bei allen großen Unterschieden noch deutliche Spuren jener Gesangkunst auf, die in dieser Arbeit behandelt wird.

Sowohl Anke Chartons Dissertation *prima donna primo uomo musico*¹⁰¹ als auch Saskia Maria Woykes sehr neue Habilitationsschrift *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien 1600-1750*¹⁰² beleuchten vokale Phänomene auch unter einem Aspekt von körperlichem wie sozialem Geschlecht und erschließen sozusagen die vokale Vorgeschichte von Freia Hoffmanns Buch *Instrument und Körper*,¹⁰³ dessen auf diesen Aspekt bezogene Betrachtungen sich v. a. auf das spätere 18. und das 19. Jahrhundert konzentrieren. Saskia Maria Woyke konzentriert sich in ihrer auf einem riesigen Quellencorpus basierenden, jedoch aus vielen Gründen eher schwierig nachvollziehbaren Arbeit¹⁰⁴ eher auf philosophische und theoretische Konzepte; lesenswert auch für Leser*innen dieser Arbeit sind etwa die Gedanken zu Marsilio Ficino sowie viele Details sozial-/religionsgeschichtlicher Bezüge auf Sänger*innen und ihre Wahrnehmung als körperliche, auch (nicht?-)sexuelle Wesen.

⁹⁸ Robert Toft, *Tune thy musicke to thy hart: the art of eloquent singing in England 1597-1622*, Toronto, 1993.

⁹⁹ Robert Toft, *With passionate voice: recreative singing in sixteenth century England and Italy*, New York, 2014.

¹⁰⁰ Robert Toft, *Bel Canto: A Performer's Guide*, Oxford, 2013.

¹⁰¹ Anke Charton, *prima donna primo uomo musico: Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig, 2012; zu Geschlecht und Stimmklang in heutiger ‚Barockoperpraxis‘ vgl. auch Chartons Artikel „Das Timbre mit seinen Maskulinen Zügen“: Eine Hörprobe zur Konstruktion von Geschlechtlichkeit bei Gesangsstimmen, in: Saskia Maria Woyke et. al (Hrsg.), *Singstimmen: Ästhetik • Geschlecht • Vokalprofil*, Würzburg, 2017, S. 199-224.

¹⁰² Saskia Maria Woyke, *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien, 1600-1750*, Würzburg, 2017; vgl. auch Woykes Artikel *Jenseits der Worte oder Wie der aktuelle Stimm-Diskurs zu einem Verständnis von Singstimmen in Italien 1600-1750*, in: Saskia Maria Woyke et. al (Hrsg.), *Singstimmen: Ästhetik • Geschlecht • Vokalprofil*, Würzburg, 2017, S. 43-72.

¹⁰³ Freia Hoffmann, *Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der Bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M./Leipzig, 1991.

¹⁰⁴ Die meisten genannten Quellen werden nicht in relevanten Ausschnitten in verwendbarer Form präsentiert und liegen wenn überhaupt in Übersetzungen vor, ohne das Original zum Vergleich zur Verfügung zu stellen.

Anke Chartons Arbeit liest sich hingegen wie ein Krimi: Ihr Buch ist eine Mischung aus brillant formulierter Sozialgeschichte des Singens, Körperdiskurs, Singen als *doing gender* und Betrachtungen zu Bühne und Oper als Berufsfeld für Männer, Frauen und alle Zwischenstufen. Sie wirft neues Licht auf Figuren wie die Ferrareser Damen und Archilei und lässt ein lebendiges Bild jener Musikwelt erstehen, über das diese Arbeit auf der stimmlichen Ebene spricht.

Die Arbeit an der hier vorliegenden Dissertation dauerte einschließlich der Vorarbeiten knapp zwanzig Jahre. Ebenso über fast zwei Jahrzehnte konnte ich (auch im persönlichen Kontakt) die enthusiastische Forschungsarbeit meiner geschätzten Kollegin Anne Marie Dragosits zu dem deutschen, aber in Rom gewirkt habenden Sänger und Theorbenvirtuosen Hieronymus Kapsperger verfolgen.¹⁰⁵ In bewundernswert unermüdlicher und unvorstellbar gründlicher Archivarbeit geht sie nicht nur jedem einzelnen nachvollziehbaren Schritt Kapspergers und seiner Familie nach, ordnet und würdigt jeden Aspekt seines (auch vokalen) Schaffens, sondern zeichnet ein (auch für diese Arbeit wichtiges) farbiges, extrem nuanciertes Bild italienischen bzw. römischen Musiklebens. U. a. schildert sie in der ihrer Dissertation folgenden, bevorstehenden Buchveröffentlichung¹⁰⁶ ausführlichst die von ihr entdeckten, bedeutenden Dokumente über die Ausbildung eines jungen Kastraten durch Kapsperger, die viele Rückschlüsse etwa auf klangliche und sonstige musikalische Ideale von Singen zulassen.

Zahlreiche andere Einzelaufsätze und Dissertationen beschäftigen sich mit Teilaspekten, die für das Thema von Relevanz sind, Detailinformationen liefern und den Eindruck abrunden. Genannt seien Hitchcocks Beiträge zu Caccini,¹⁰⁷ Carsten Lüdtkes (in vielerlei Hinsicht, insbesondere den Übersetzungen, tendenziöses und somit heikles, dennoch aber auch nützliches) Buch zur *sprezzatura*,¹⁰⁸ Nigel Rogers' Artikel *Voices*¹⁰⁹ im *Companion to Baroque Music*, David Gallivers zahlreiche Aufsätze,¹¹⁰ Greta Moens-Haenens Buch über das Vibrato¹¹¹ und nicht zuletzt Uwe Wolfs

¹⁰⁵ Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1581 – 1651): Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*, Diss., Leyden, 2012.

¹⁰⁶ Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1580–1651): uomo eminentissimo ma assai fantastico – ein höchst vortrefflicher, aber ziemlich extravaganter Mann*, zur Veröffentlichung vorgelegte Forschungsarbeit, Wien, 2018.

Ich danke Anne Marie Dragosits herzlich für die Großzügigkeit und das Vertrauen, mir diese Texte vor ihrer Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen.

¹⁰⁷ Siehe Literaturverzeichnis dieser Arbeit unter Hitchcock.

¹⁰⁸ Carsten Lüdtkes, *Con la sudetta sprezzatura: Tempomodifikationen in der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel, 2006.

¹⁰⁹ Vgl. Stanley Sadie (Hrsg.), *Companion to Baroque Music*, Berkley, 1990, S. 351-365.

¹¹⁰ Vgl. Literaturverzeichnis dieser Arbeit.

¹¹¹ Greta Moens-Haenens, *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz, 1988.

außerordentlich gut recherchiertes Buch zu Notation und Aufführungspraxis.¹¹²

Wie gesagt spielen jedoch grundsätzlich all diese, teils bedeutenden Sekundärquellen für diese Arbeit konzeptionell eher eine Nebenrolle. Sie dienen zum einen dem Auffinden von Quellenmaterial, das vielleicht sonst unbeachtet geblieben wäre und geben zum anderen eine Hilfe zur Reflexion des Quellenmaterials durch das Kennenlernen anderer Blickwinkel. Dies war, auch wenn Sekundärliteratur im Text der Arbeit absichtlich (nicht nur, aber auch aus Platzgründen) nur punktuell aufscheint, insgesamt sehr hilfreich.

Genau wegen dieser Ausrichtung versucht diese Arbeit auch nicht, eine möglichst vollständige Liste aller verfügbaren Sekundärliteratur zu erstellen. Dies war ursprünglich intendiert, erübrigt sich aber nicht zuletzt auch wegen der immens umfangreichen bibliographischen Arbeit in Thomas Seedorfs Artikeln und Veröffentlichungen zu historischen Aspekten von Gesangskunst,¹¹³ auf die der interessierte Leser gern verwiesen wird.

Bei der nochmaligen Durchsicht der alten wie neuen Materialien wurde deutlich, wieviel Information zum Teil seit 130 Jahren (zwar verstreut, aber dennoch überraschend gut greifbar) verfügbar ist. Im Verlauf des Schreibens dieser Arbeit erstaunte mich selbst oft, wie engmaschig, praxisorientiert und detailliert letztlich die Anweisungen in den Quellen mitunter sind.

Umso erstaunlicher erscheint es, wie schnell und mit welcher bisweilen fast leichtfertiger Selbstverständlichkeit von sehr vielen heutigen Musikern (post-)moderne Denkansätze, ästhetische Konzepte und stimmgebrauchsspezifische Methoden auf diese frühe, so andere Musik projiziert werden und wie wenig konsequent das überlieferte Wissen von den praktischen Musikern studiert, beherrscht, angewandt und nicht zuletzt gelehrt wird.

Diese Arbeit versteht sich als eine erneute Ermutigung, genau an diesem Punkt neue Wege zu gehen.

¹¹² Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, 1992.

¹¹³ Vgl. Literaturverzeichnis dieser Arbeit.

ERSTER TEIL: *Seconda Pratica* und Manier

1. *de parfaitement beaux chants*: Drei Augenzeugenberichte außerhalb Italiens und Deutschlands

Ein skeptisch-kritischer Leser wird sich bereits während der Einführung die Frage gestellt haben, wieso in dieser Arbeit einfach davon ausgegangen wird, dass gerade im frühen 17. Jahrhundert in den musikalischen Zentren Italiens eine solch besondere Blüte des Singens bestand, dass sie den Deutschen damals und uns heute eventuell nachahmenswert und mühsam erlernenswert sein könnte.

Ist man (im Sinne der Quellenkritik im Rahmen eines heutigen Begriffs von Wissenschaftlichkeit) noch kritischer, könnte man sogar fragen, ob überhaupt davon ausgegangen werden kann, dass die in den Textquellen beschriebenen immensen Fähigkeiten von Sängern, die ja, besonders extrem bei Zenobi, wirklich in allen Aspekten musikalischen Arbeitens außerordentlich umfassend anmuten, auch tatsächlich bei (zumindest sehr guten) Musikern der Zeit anzutreffen waren.¹¹⁴

Ein Indiz für die herausragende Qualität professioneller, zum Teil berühmter Sänger der Zeit liefern die in Drucken und Manuskripten überlieferten Stücke mit ausgeschriebenen *passaggi* (also Diminutionen) oder Manier-Elementen von außerordentlicher Schwierigkeit. Hätte es nicht Sänger gegeben, die dies gut hätten darstellen können (und wollen), wäre es nicht notwendig gewesen, all dies in solchen Mengen aufzuschreiben oder gar zu publizieren.¹¹⁵

In Ermangelung von Ton- oder Videoaufnahmen beständen im Sinne eines möglichst neutralen Blicks auf Aufführungen des 17. Jahrhunderts die verlässlichsten Informationen für uns heute wohl aus Berichten möglichst außenstehender Beobachter, die ihre musikalischen Erlebnisse betrachtend beschreiben. Im Optimalfall wären diese Beobachter sogar Nicht-Italiener und Nicht-Deutsche, um sicherzustellen, dass Nationalstolz oder andere Interessen der Autoren (etwa die Pflicht, den

¹¹⁴ Anne Smith widmet diesen Anforderungsprofilen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ein Kapitel. Vgl. Anne Smith, *The Performance of 16th-Century-Music*, Oxford, 2011, S. 131-152.

¹¹⁵ Einige dieser Fassungen (etwa die Intermedien zu *La Pellegrina*, Monteverdis *L'Orfeo* oder auch Luzzaschis *Madrigali*) verfolgen mit ihrer Publikation den Zweck, das hohe musikalische Niveau an einem Hof (teils im Nachhinein) zu dokumentieren. Man könnte also, wenn man nicht wohlwollend ist, unterstellen, diese Werke seien zu ‚Propagandazwecken‘ virtuoser als die ihnen vorausgegangene oder zumindest heute nicht überprüfbare klingende Realität. Es gibt aber unzählige andere Sammlungen von Musik, die in der Publikationsgestaltung wesentlich weniger zur Repräsentation konzipiert, und zudem offensichtlich zum direkten Gebrauch publiziert sind, aber dennoch voll von extrem virtuosen Stellen dieser Art sind. Gute Beispiele hierfür wären etwa die Bücher mit Madrigali und Motteti *Passaggiati* Giovanni Girolamo Kapspergers, die *Arie devote* Ottavio Durantis, oder auch, weniger extrem, Bartolomeo Barbarinos Motetten.

Musikbetrieb eines bestimmten eigenen Arbeitgeber-Fürsten zu loben) die ‚Testergebnisse‘ möglichst wenig verfälschen.

Glücklicherweise sind in der Tat Beschreibungen von Deutschen, aber auch Franzosen und Engländern, die italienische Musik aus eigener Anschauung kannten, auf uns gekommen. Sie geben Zeugnis von den außerordentlichen Fähigkeiten der italienischen Musiker jener Zeit und von dem Aufwand, der um Musik getrieben wurde. Interessanterweise sind die Kommentare fast durchgehend eher enthusiastisch und in der Sache nicht durch Skepsis gegenüber anderen Nationen negativ verfälscht, obwohl in den Texten mehrmals Antipathie bezüglich der italienischen Arroganz, besonders gut zu singen, geäußert wird.¹¹⁶

1.1. Coryat

Einer der aussagekräftigsten Texte dieser Art ist der im Jahr 1611 erstmals veröffentlichte Bericht des reisenden Engländers Thomas Coryat, der in Venedig Gelegenheit hatte, einer großen Festmusik in San Rocco beizuwohnen. Zwar ist sie u. a. von hoher Relevanz für einige gesangsspezifische Aspekte und wird in dieser Arbeit öfter an einzelnen Stellen zur Sprache kommen, in erster Linie ist sie aber, gerade zum Anfang dieser Arbeit, hervorragend geeignet, dem Leser eine Vorstellung und ein Gefühl für die Immensität des damals um die Kunst der Musik betriebenen Aufwands zu vermitteln.

Coryat sagt, er sei in San Rocco gewesen, „where I heard the best musicke that ever I did in all my life“¹¹⁷ und merkt, bevor er seine eigentliche Beschreibung beginnt, an, diese Musik sei „so good, that I would willingly go an hundred miles a foote at any time to heare the like.“¹¹⁸

Trotz ihrer Länge ist es mir ein Anliegen, Coryats Beschreibung hier ganz wiederzugeben,¹¹⁹ weil sie den modernen Betrachter in ihrer Detailfreude fast wie in einem Kinofilm direkt hineinwirft in die Erlebniswelt eines Konzerts mit Musik der Zeit und wie kaum ein anderer Text auch die klangliche und atmosphärische Umgebung der musikalischen Darbietung erahnbar werden lässt:

„The feast consisted principally of Musicke, which was both vocall and instrumental, so good, so delectable, so rare, so admirable, so superexcellent, that it did even ravish and stupify all those strangers that never heard the like. But how others were affected with it

¹¹⁶ Vgl. z. B. unten in diesem Kapitel bei Mersenne: "où ils se piquent de bien chanter, & de scavoir mieux que les francois".

¹¹⁷ Thomas Coryat, *Coryat's Crudities*, London, 1611, S. 250, ed. Glasgow, 1905, Bd. 1, S 388.

¹¹⁸ Thomas Coryat, *Coryat's Crudities*, London, 1611, S. 250, ed. Glasgow, 1905, Bd. 1, S 389.

¹¹⁹ Es gibt in dieser Arbeit einige ungewöhnlich lange, nicht immer in allen Aspekten von mir kommentierte Zitate. Hierfür entschied ich mich stets dann, wenn Texte in ihrer Anlage dem Leser erlaubten, ein Gefühl für allgemeine Umstände oder den allgemeinen ‚approach‘ der Quellen zu Singen zu gewinnen.

I know not; for mine owne part I can say this, that I was for the time even rapt up with Saint Paul into the third heaven. Sometimes there sung sixteene or twenty men together, having their master or moderator to keepe them in order; and when they sung, the instrumentall musitiens played also. Sometimes sixteene played together upon their instruments, ten Sagbuts, foure Cornets, and two Violdegambaes of an extraordinary greatness; sometimes tenne, sixe Sagbuts, and foure Cornets; sometimes two, a Cornet and a treble violl. Of those treble viols I heard three severall there, whereoff each was so good, especially one that I observed above the rest, that I never heard the like before. Those that played upon the treble viols, sung and played together, and sometimes two singular fellowes played together upon their Theorboes, to which they sung also, who yeilded admirable sweet musicke, but so still that they could scarce be heard by those that were very neare them. These two Theorbists concluded that nights musicke, which continued three whole hours at the least. For they beganne about five of the clocke, and ended not before eight. Also it continued as long in the morning: at every time that every severall musicke played, the Organs, whereof there were seven faire paire in the room, standing all in a rowe together, plaid with them. Of the singers there were three or foure so excellent that I thinke few or none in Christendome do excell them, especially one, who had such a peerlesse and (as I may in a manner say) such a supernaturall voice for such a priviledge of sweetnesse of his voice, as sweetnesse, that I think there was never a better singer in all the world, insomuch that he did not onely give the most pleasant contentment that could be imagined, to all the hearers, but also did as it were astonish and amaze them. I always thought that he was an Eunuch, which if he had been, it had taken away part of my admiration, because they do most commonly sing passing wel; but he was not, therefore it was much the more worthy of admiration, because he was a middle-aged man, as about forty yeares old. For nature doth more commonly bestowe such a singularitie of voice upon boyes and striplings, then upon men of such yeares. Besides it was farre the more excellent, because it was nothing forced, strained, or affected, but came from him with the greatest facilitie that ever I heard. Truely I thinke that had a Nightingale beene in the same roome, and contended with him for the superioritie, something perhaps he might excell him, because God hath granted that little birde such a priviledge for the sweetnesse of his voice, as to none other: but I thinke he could not much. To conclude I attribute so much to this rare fellow for his singing, that I thinke the country where he was borne, may be proude for breeding so singular a person as Smyrna was for her Homer, Verona of her Catullus, or Mantua of Virgil. But exceeding happy may that Citie, or towne, or person bee that possesseth this miracle of nature. ¹²⁰

(Das Heiligenfest bestand vor allem aus Musik, gleichermaßen vokal und instrumental, so gut gemacht, vortrefflich, erlesen, bewundernswert und von außerordentlicher Exzellenz, dass sie sogar all die Fremden, die nie etwas derartiges gehört hatten, verzückte und verblüffte.

Wie es anderen damit erging, weiß ich nicht; jedoch für mich selbst kann ich sagen, dass ich mich währenddessen mit dem Hl. Paul im dritten Himmel wähnte. Mitunter sangen sechzehn oder zwanzig Männer, während ihr Leiter sie beisammenhielt; und während sie sangen, spielten auch die Instrumentisten. Manchmal spielten sechzehn: zehn Posaunen, vier Zinken, zwei Violen da Gamba von besonderer Größe. Mal waren es nur zehn: sechs Posaunen und vier Zinken; manchmal auch nur zwei, ein Zink und eine Violine. Von diesen Violinen habe ich drei verschiedene gehört, deren jede einzelne sehr gut war,

¹²⁰ Thomas Coryat, *Coryat's Crudities*, London, 1611, S. 251ff., ed. Glasgow, 1905, Bd. 1, S. 390ff.

insbesondere eine aber stach mir besonders hervor und habe nie etwas Vergleichbares gehört. Die, die Violinen spielten, sangen auch zugleich mit ihrem Spiel. Und manchmal spielten zwei einzelne Männer auf ihren Theorben, zu denen sie auch sangen, und brachten bewundernswerte, liebliche Musik hervor, aber so sanft, dass sie nur von denen noch gehört werden konnte, die sehr nahe an ihnen waren. Diese beiden Theorbisten beschlossen dann auch die Musik des Abends, die mindestens drei Stunden dauerte. Und am Morgen ging es ähnlich lang weiter: Jedesmal wenn eine der Musiken erklang, wurde sie von den Orgeln, von denen sieben Stück in einer Reihe im Raum angeordnet waren, begleitet. Von den Sängern waren drei oder vier so herausragend, dass ich denke, wenige oder niemand in der ganzen Christenheit könnte sie übertreffen. Vor allem einer war dabei, der eine solch unvergleichliche und, wie ich auf eine gewisse Art sagen kann, übernatürliche Stimme hatte, dass ich denke, es hätte nie einen besseren Sänger auf der Welt gegeben, zumal er nicht nur allen Hörern die größte vorstellbare Zufriedenheit verschaffte, sondern sie auch in Verwunderung und Staunen versetzte. Ich hatte ihn die ganze Zeit für einen Eunuchen gehalten, was meiner Bewunderung etwas abträglich gewesen wäre, zumal jene zumeist recht gut singen: Aber er war keiner. Insofern war dies umso bewundernswerter, zumal er auch ein Mann mittleren Alters (um die vierzig Jahre alt) war und die Natur eher Knaben und Jünglingen eine derartige stimmliche Einzigartigkeit verleiht als Männern diesen Alters. Besonders hervorragend war es auch, weil es nichts Erzwungenes, Angestregtes oder Gekünsteltes gab, sondern alles von ihm mit der größten Leichtigkeit kam, die ich je gehört habe.

Ich denke wirklich, wäre eine Nachtigall in jenem Raum gewesen und hätte sich mit ihm gemessen, so hätte sie vielleicht gewonnen, weil Gott diesen kleinen Vogel wie niemand sonst mit solcher Süßigkeit der Stimme bedacht hat, aber groß hätte der Vorsprung nicht sein können. Zum Schluss will ich diesem außerordentlichen Mann um seines Gesanges willen so viel Ehre zukommen lassen, dass ich sagen will, das Land, in dem er geboren wurde, könne so stolz sein, eine einzigartige Person hervorgebracht zu haben, wie Smyrna für ihren Homer, Verona für ihren Catull oder Mantua für Vergil. Aber außerordentlich glücklich mag die Stadt sein, die dieses Wunderwerk der Natur besitzt.)

Wir lesen in dieser Quelle von einer Aufführung zum Rochusfest, also einem für die dortige Gesellschaft bedeutenden Festtag. Die Rede ist zugegebenermaßen nicht von einem normalen Alltagskonzert: Zahlreiche Instrumentisten (auf teils sehr großen Instrumenten) und Sänger deuten, ebenso wie die vielen (in mehrchöriger Musik jeweils einem Chor zugeordneten) Orgeln, auf einen luxuriösen Ausnahmezustand hin. Bei einem solchen Anlass wird man sicher eher die besten Musiker der Stadt gehört haben. Das gleichzeitige Singen und Spielen von Streich- und Zupfinstrumenten war offenbar in Italien auch bei solchen Großanlässen weitverbreitet und wird von Coryat, der dies in England in dieser Form vielleicht weniger (oder vielleicht eher im kleineren Kontext des Lautenliedes) kannte, beobachtend hervorgehoben. Die Beschreibungen der singenden Theorbisten sowie Einzelheiten zum Gesang des von Coryat so bewunderten Falsettisten werden uns in den Einzelkapiteln noch beschäftigen. Für den Moment soll hier genügen, dass Coryat begeistert ist von den Höchstleistungen der Sänger und so weit geht, von einigen unter ihnen zu sagen, sie seien in der ganzen Christenheit nur von

wenigen (oder niemand) übertroffen, der Falsettist hingegen, so Coryat, könne (und das nur knapp) einzig von einer Nachtigall übertroffen werden. Durch einen rhetorischen Kunstgriff (nämlich die Herkunftsstadt des Sängers zu nennen) gelingt es Coryat, den Sänger auf eine Stufe mit Homer, Vergil und Catull zu stellen. Trotz einer gewissen Formelhaftigkeit der Topoi ist in dem Text die immense affektive Wirkung der gehörten Musiken auf Coryat und die damit verbundene Begeisterung gut spürbar. Dass Coryat nur eine Seite später von besonders grausamen Folterungen in Venedig berichtet, mag den historischen Leser weniger als seinen modernen Lesegenossen befremdet haben. Charakteristisch für diese Zeit ist es allemal.

1.2. Maugars

Blicke man weiterhin skeptisch, so könnte man vermuten, Coryat habe lediglich einen besonderen Glanzpunkt der ohnehin schon glanzvollen Serenissima erlebt und die Beschreibung sei somit nicht aussagekräftig für zwar hochkarätige, aber doch normalere Aufführungssituationen. Hier vermag eine andere Quelle das Bild zu ergänzen. Der französische Gambist André Maugars, der 1638/1639 Rom bereiste und einen Bericht über diesen Aufenthalt verfasste,¹²¹ bespricht ein wesentlich breiteres Spektrum musikalischer Gattungen und Aufführungssituationen, natürlich dennoch in einer großen musikalischen Metropole.

Bemerkenswert ist, dass Maugars' Text bei Mattheson, also bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, als aussagekräftiger Text über italienische Musik, die sich ja zwischen 1639 und 1700 stark verändert hat, rezipiert wurde.¹²²

Auch diese Quelle wird hier, zumindest in ihren gesangsrelevanten Abschnitten, eher ausführlich referiert, da sie gut geeignet ist, uns ein Gefühl zu geben für die Pracht und Raffinesse, aber auch das musikalische Temperament der Italiener: Maugars stellt zunächst fest, dass die (Kirchen-)Musiken der Italiener „ont beaucoup plus d'art, de science, & de variété que les nostres; mais aussi elles ont plus de licence. Et pour moy, comme je ne sçaurois blâmer cette licence, quand elle se fait avec discretion, & avec un artifice qui trompe insensiblement les sens; aussi ne

¹²¹ André Maugars, *Response faite à un Curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie. Escrite à Rome le premier Octobre 1639*, Paris, ca. 1640, Faksimile Genf, 1993, im Folgenden MAUGARS.

¹²² Zusammen mit den in diesem Kapitel ebenfalls besprochenen Äußerungen Mersennes steht Maugars gleichsam am Anfang einer langen Kette mehr oder minder polemischer Schriften zum Paragone zwischen italienischer und französischer Musik, der gipfelt in den Streitschriften von Raguenet und Le Cerf am Anfang des 18. Jahrhunderts. Dieser ist (zumindest aus deutscher Sicht) erst mit der Entwicklung des vermischten Stils – vorläufig – beigelegt. Noch Mattheson rezipiert Maugars in diesem Zusammenhang, etwa indem er die Beschreibung der Sängerin Laura Baroni (im Original wiedergegeben im Kapitel 2.2.5. *Drei Sängerinnen* im Manierstil dieser Arbeit) fast wörtlich im *Vollkommenen Kapellmeister* übersetzt. Unter anderem attestiert er ihr "der Wohlständigkeit eines keuschen Frauen-Zimmers deutliche Merckmahle" (Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapell-Meister*, Hamburg, 1739, S. 36.).

puis je approuver l'opiniastreté de nos Compositeurs, qui se tiennent trop religieusement renfermez dans des cathogories pedantesques¹²³ (haben viel mehr Kunst, Wissenschaft und Abwechslung als die Unsrigen; aber sie nehmen sich auch mehr Freiheiten von den Regeln. Was mich betrifft kann ich diese Freiheit nicht tadeln, wenn sie mit Geschmack und einer Kunstfertigkeit, die die Sinne gleichsam hinters Licht führt, gemacht ist. Auch kann ich den Starrsinn unserer Komponisten nicht gutheißen, die sich zu sklavisch an pedantische Kategorien binden.) Im Folgenden führt er aus, dass die strengen Kompositionsregeln nur gemacht seien, „pour tenir en bride les jeunes escoliers“¹²⁴ (um die jungen Lehrlinge unter Kontrolle zu halten), nicht etwa ausgewachsene Musiker.

„C'est que les Italiens pratiquent parfaitement bien; & comme ils sont beaucoup plus raffinez que nous dans la Musique, ils se moquent aussi de nostre regularité; & ainsi ils composent leurs Motets avec plus d'art, de science, de variété, & d'agrement que les nostres. Outre ces grands avantages qu'ils ont sur nous; ce qui fait encore trouver leurs Musiques plus agreables, c'est qu'ils apportent un bien meilleur orde dans leurs concerts, & disposent mieux leurs chœurs que nous, mettant à chacun d'eux un petit Orgue, qui les fait indubitablement chanter avec bien plus de justesse.“¹²⁵

(Das machen die Italiener auf vollkommene Art; und wie sie in der Musik viel raffinierter als wir vorgehen, machen sie sich auch über unsere Regelkonformität lustig; so komponieren sie ihre Motetten mit mehr Kunst, Wissenschaft, Abwechslung und Anmut als unsere Komponisten. Über diese großen Vorzüge, die sie uns gegenüber haben, lässt auch darüber hinaus der Umstand, dass sie bessere Anordnungen ihrer Konzerte haben und ihre Chöre besser als wir aufstellen, indem sie jedem Chor eine kleine Orgel beistellen, was sie zweifelsohne mit besserer Intonation singen lässt.)

Auffällig ist hier u. a. die Parallele zu Coryat, in dessen Fall für das Konzert in San Rocco sieben Orgeln bereitgestellt wurden. Neben dem hier ja eigentlich zu zeigenden Aufwand um die Musik wird nebenbei auch eine große (zumindest) italienweite Einheitlichkeit in vielen Belangen deutlich.

Um einige Aspekte genauer zu zeigen, gibt auch Maugars (wie Coryat) eine Beschreibung des von ihm am meisten geschätzten Konzerts, in dem Musik mit bis zu zehn Chören erklang. Zusätzlich zu den beiden „grands Orgues eslevez des deux costez du maistre Autel“¹²⁶ (großen Orgeln auf beiden Seiten des Hauptaltars) kamen noch acht weitere transportable Orgeln zu den anderen acht Chören, die auf Podesten so aufgestellt waren, dass alle einander sehen konnten. Maugars beschreibt weiters: „Le maistre Compositeur battoit la principale mesure dans le premier chœur,

¹²³ MAUGARS, S. 4f.

¹²⁴ MAUGARS, S. 5.

¹²⁵ MAUGARS, S. 6.

¹²⁶ MAUGARS, S. 7, eine typische Orgelanordnung der Zeit (in cornu Evangelii/in cornu Epistulae)

accompagné des plus belles voix. A chacun des autres il y avoit un homme qui ne faisoit autre chose que ietter les yeux sur cette mesure primitive, afin d’y conformer la sienne; de sorte que tous les chœurs chantoient d’une mesme mesure sans traisner.“¹²⁷ (Der Komponist schlug die *battuta* im ersten Chor mit den schönsten Stimmen. Bei allen anderen Chören gab es jeweils einen Mann, der nichts tat, als auf diese ursprüngliche *battuta* zu sehen und seinen eigenen Schlag zeitlich anzugleichen, so dass alle Chöre im gleichen Zeitmaß sangen, ohne zu schleppen.)

Diese Stelle ist eine Schlüsselstelle zur Aufführungspraxis mehrchöriger Musik (‚Lichtgeschwindigkeit größer Schallgeschwindigkeit‘) und zeigt darüber hinaus, wie pragmatisch und erfolgreich die Lösungsansätze der Musiker zu komplexen Aufführungssituationen waren.¹²⁸

Im Folgenden freut sich Maugars an den verschiedenen Formen und Spielarten der Mehrchörigkeit, die er dem Adressaten der *Responce* referiert, und ist begeistert: „Il faut que je vous avoüe que je n’eus iamais un tel ravissement [...] où veritablement j’entendis de parfaitement beaux chants, des varietez tres-recherchées, des inventions tres-excellentes, & de tres-agreables et tres differens mouvemens.“¹²⁹ (Ich muss gestehen, dass ich nie eine derartige Beglückung erlebt habe, [...] wo ich wirklich vollkommen schöne Gesänge gehört habe, ausgesuchteste Vielgestaltigkeiten, hervorragendsten Einfallsreichtum und sehr angenehme und verschiedenartige Bewegungen.)

Maugars stellt fest, dass solch ein Niveau in Frankreich nicht denkbar sei, und erwähnt zu den Sängern Folgendes: „là où ces Musiciens Italiens ne concertent jamais, mais chantent tous leurs parties à l’improviste; & ce que je trouve de plus admirable, c’est qu’ils ne manquent jamais, quoy que la Musique soit très-difficile, et qu’une voix d’un chœur chante souvent avec celle d’un autre chœur qu’elle n’aura peut-estre jamais veüe ny ouye. Ce que je vous supplie de remarquer, c’est qu’ils ne chantent jamais deux fois les mesmes Motets“¹³⁰ (zumal die italienischen Musiker nie nur absingen, sondern ihre Stimmen improvisierend singen. Noch bewundernswerter finde ich, dass sie dies stets erfolgreich tun, obschon die Musik sehr schwierig ist und die Stimme eines Chores oft mit der eines anderen Chores zusammen singt, die sie vielleicht noch nie gesehen oder gehört

¹²⁷ MAUGARS, S. 7 f.

¹²⁸ Heutige Aufführungen mehrchöriger Musik enden oft in Missklang, weil zu große Abstände zwischen Chören gewählt werden und es keine *Battuta-Doppler* (oder wirklich in Echtzeit laufenden Videomonitore) gibt.

¹²⁹ MAUGARS, S. 8 f.

¹³⁰ MAUGARS, S. 9 f.

hat. Ich bitte auch zu beachten, dass sie niemals die gleichen Motetten zweimal singen.)

Was Maugars hier beschreibt, ist die Fähigkeit der Sänger zum einerseits ungeprobten, andererseits improvisierten Singen von Musik: Tatsächlich fällt Maugars Besuch in Rom in die Spätphase einer langen Tradition des Improvisierens, etwa von Falsobordoni und anderem *cantare super librum*,¹³¹ bei denen Solosänger und ganze Ensembles auch mehrchörig über (oft psalmonbasierten) Gerüstsätzen improvisieren. Diese Praxis war, wie Maugars im Folgenden auch beschreibt, im Rom dieser Zeit tatsächlich unabdingbar – allein schon wegen der schieren Menge von Musik, die zu den zahlreichen Heiligenfesten und sonstigen Anlässen in römischen Kirchen aufgeführt werden musste und von deren unvorstellbar hohem gesanglichen Niveau beispielsweise die Falsobordone-Diminutionen Confortis¹³² und Severis¹³³ beredte Zeugnisse geben.

Damit so etwas funktionieren konnte (und Maugars Erklärung zeigt, dass dies funktionierte), musste die Ausbildung der Musiker auf solche Kompetenzen ausgerichtet sein: Das Studium von *contrapunto alla mente* und Auswendiglernen von virtuosen Diminutionsfiguren muss sich auf einem Niveau befunden haben, das wir heute, wie bereits erwähnt, nur noch von Jazzmusikern (auch –sängern) kennen, die ja noch heute stundenlang auf kunstvolle Weise „mille varietez sur dix ou douze notes“¹³⁴ (tausenderlei Variationen über zehn oder zwölf Noten) zu machen in der Lage sind.

Maugars betont einige Seiten später nochmals die immense Sicherheit der Sänger auch im Blattsingen.

Nach der Erläuterung des motettischen Stils wendet er sich dem neuen Stil, „point du tout en usage en France“¹³⁵ (in Frankreich gar nicht im Gebrauch) zu, den er „Stile recitativo“¹³⁶ nennt.

Er beschreibt Aufführungen biblischer Historien in der Karwoche, in denen „Chaque Chantre representoit un personnage de l’histoire, & exprimoit parfaitement bien l’energie des paroles.“¹³⁷ (jeder Sänger eine Person der Geschichte darstellte und den affektiven Inhalt der Worte vollkommen ausdrückte). Er betont, er könne nicht „louer assez cette

¹³¹ Für mehr Details zum Niveau improvisierten Kontrapunkts vgl. Philippe Canguilhem, *Chanter sur le livre à la Renaissance*, Turnhout, 2013.

¹³² Giovanni Luca Conforti, *Passaggi sopra tutti li salmi*, Venetia, 1607.

¹³³ Francesco Severi, *Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma*, Roma, 1615.

¹³⁴ MAUGARS, S. 12; hier über einen Lautenisten.

¹³⁵ MAUGARS, S. 10.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ MAUGARS, S. 11.

Musique Recitative, il faut l'avoir entendüe sur les lieux pour bien juger de son merite“ (diese Musik genug loben, man muss sie am Ort gehört haben, um gut ihre Vorzüglichkeit wertschätzen zu können) – eine Möglichkeit, die uns ja nun heute beklagenswerterweise versagt ist.

Es folgen u. a. ein für diese Arbeit nur bedingt relevantes hohes Lob Frescobaldis und Bemerkungen über andere Musiker und Instrumente. Lediglich Maugars' wertvoller Vermerk, dass die Theorbe mehr zur Begleitung des Gesanges, der Arciliuto mehr zum Spiel mit der Orgel (Solomusik mit Continuo) gedacht sei, verdient (auch aus der Perspektive dieser Arbeit) mehr Beachtung.¹³⁸

Er berichtet, es gäbe in Rom „un grand nombre de Castrati pour le Dessus & pour la Hautecontre, de fort belles Tailles naturelles, mais fort peu de Basses creuses“¹³⁹ (eine große Anzahl *castrati* für den Sopran und Alt, sehr schöne natürliche Tenöre, aber wenig tiefe Bässe) und geht dann konkreter auf die italienische Art zu singen ein: „Pour leur façon de chanter, elle est bien plus animée que la nostre: ils ont certaines flexions de la voix que nous n'avons point: il est vray qu'ils font leurs passages avec bien plus de rudesse, mais aujourd'huy ils commencent à s'en corriger“¹⁴⁰ (Ihre Art zu singen ist deutlich belebter als unsere: Sie haben gewisse Biegungen der Stimme, die wir nicht haben. Es ist wahr, dass sie ihre Diminutionen deutlich rauher singen, aber sie beginnen unterdessen bereits, dies zu verbessern.)

Die stärkere Animierung, also rhetorisch-emotionale Bewegtheit der italienischen Musik ist offenbar auf die verschiedensten Biegungen (,flexions') der Stimme zurückzuführen, die in dieser Arbeit Manier genannt werden, und die offenbar so präsent sind, dass sie sich entscheidend auf die Gesamtwirkung (eben ,plus animé') auswirken.

Interessant, aber auch schwer zu deuten, ist Maugars' Bemerkung zu den „passages“ (den Diminutionen), die offenbar mit mehr „rudesse“ gemacht werden als bei den Franzosen. Er merkt an, diese Rauheit bessere sich gerade. Gemeint könnte der an sich geringere Einfluss hochvirtuoser Diminution an sich im Verlauf der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sein, aber auch Veränderungen in den Gewohnheiten in der körperlichen Organisation vokaler Artikulation, wie sie sich in Quellen aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts partiell abzeichnen.¹⁴¹

¹³⁸ generell deckt sich Maugars' Beschreibung des Reichtums und der konkreten Behandlung von Continuoinstrumenten hervorragend mit etwa den Anweisungen zu den verschiedenen Begleitungsarten in größer besetzter Musik in Agostino Agazzari, *Del Sonare sopra'l Basso con tutti li stomenti e dell'Uso Loro nel Conserto*, Siena, 1607, Faks. Bologna, 1969.

¹³⁹ MAUGARS S. 19, mehr hierzu im Kapitel über die Register im Stimmgebrauchsteil der Arbeit.

¹⁴⁰ MAUGARS S. 20.

¹⁴¹ Vgl. hierzu das Kapitel 5.1. *Die Kehle und ihre Funktionen* und Kapitel 5.2. *Die Brust als ,neues Werkzeug'*, beide im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit

Diese Arbeit wird im weiteren Verlauf nochmals auf Maugars zurückkommen, da Maugars eine Sängerin, Leonora Baroni, besonders ausführlich beschreibt, deren Exzellenz uns im Kapitel über den Guten Sänger wertvolle Impulse geben wird.

1.3. Mersenne

Zum Schluss der Augenzeugenberichte seien hier zum Abgleich noch die beiden im Vergleich zu Maugars eher knappen Äußerungen Marin Mersennes zur italienischen Musik wiedergegeben. Mersenne war ein weitgereister Mann und hatte sicherlich auch in Frankreich Gelegenheit, italienische Musiker zu hören, die (wie etwa schon die Familie Caccini und später Pierfrancesco Cavalli) zahlreich nach Frankreich reisten, um sich dort bei Hofe hören zu lassen. Wenige Jahre vor Maugars' Italienreise veröffentlicht, decken sich dessen Beschreibungen in erstaunlichem Maße mit denjenigen Mersennes.

Zum einen hebt Mersenne (wie Maugars) den Sinn der Italiener für Dramatik hervor:

„Quant aux Italiens, ils observent plusieurs choses dans leurs récits, dont les nostres sont privez, parce qu'ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'ame & de l'esprit; par exemple, la cholere, la fureur, le dépit, la rage, les defaillances de coeur, & plusieurs autres passions, avec une violence si estrange, que l'on jugeroit quasi qu'ils sont touchez des mesmes affections qu'ils representent en chantant; au lieu que nos François se contentent de flatter l'oreille, & qu'ils usent d'une douceur perpetuelle dans leurs chants; ce qui en empesche l'energie.“¹⁴²

(Was die Italiener betrifft, so beachten sie etliche Dinge in ihren *Récits*, derer die Unsrigen entbehren, da sie soviel sie nur können die Leidenschaften und Regungen der Seele und des Geistes darstellen, zum Beispiel die Wut, die Tobsucht, die Kränkung, den Ausbruch, die Herzensschwäche und etliche andere Leidenschaften mit einer solch merkwürdigen Heftigkeit, dass man zu dem Schluss kommen könnte, sie seien von den Regungen, die sie im Singen darstellen, tatsächlich betroffen; wohingegen wir Franzosen uns damit begnügen, dem Ohr zu schmeicheln und eine andauernde Süße gebrauchen, was die Energie behindert.)

Die Bemerkung „quasi qu'ils sont touchez des mesmes affections qu'ils représentent en chantant“ ist sehr aufschlussreich. Zum einen ist dies dem französischen Musiker offenbar fremd (was uns heute bezüglich unserer Ideen zu französischer Musik definitiv zu denken geben sollte), zum andern spricht Mersenne eben selbst für die Italiener nur von einem ‚quasi

¹⁴² Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, Faks. Paris, 1975, Bd. 2, S. 356.

que', einem ‚als ob‘: Selbst der italienische Musiker wird nicht real ergriffen von der Leidenschaft, die er beim Hörer erregt.

Schwierig ist für uns heute die Deutung von „une violence si estrange“: Wie bemisst man ein Maß an Leidenschaftlichkeit, wo verläuft die Grenze zwischen ‚douceur‘ und ‚violence‘? Aus welchem Blickwinkel und im Rahmen welchen Nationalstils ist ein musikalisches Ereignis (für moderne oder für historische Ohren) ‚doux‘ oder eben ‚violent‘, insbesondere zumal auch in den italienischen Quellen (v. a. in denen des beginnenden 17. Jahrhunderts) genau *dolcezza* oberstes Kriterium für die Qualität von Musik und Musik-Machen ist?¹⁴³

Mit Maugars deckt sich die Formulierung ‚energie‘, die eben in Italien offenbar im Aufführungsstil viel weiter geht als in Frankreich. Die offenbare Praxis französischer Musik und Gesangsart, sich immerwährender Süße zu bedienen, wird von Mersenne eben als Verlust ebendieser ‚energie‘ empfunden. Noch konkreter und damit aufschlussreicher sind die Anweisungen des berühmten Gelehrten an die Gesangslehrer:

„Joint qu’ils devroient avoir voyagé és pays estrangers, & particulièrement en Italie, où ils se piquent de bien chanter, & de scavoir la Musique beaucoup mieux que les François. Car bien que tout ce qu’ils font ne soit peut estre pas à approuver, neantmoins il est certain qu’ils ont quelque chose d’excellent dans leurs recits, qu’ils animent bien plus puissamment que ne font nos Chantres, qui les surpassent en mignardise, mais non en vigueur. Ceux qui n’ont pas la commodité de voyager, peuvent du moins lire Jules Caccin, appellé le Romain, qui fait imprimer un livre de l’Art de bien chanter, à Florence l’an 1621,¹⁴⁴ dans lequel il distingue les passages propres aux instruments d’avec ceux qui servent à la voix, & divise les principales beautés des Chants en *augmentation & affoiblissement* de la voix, ce qu’il appelle *Crescere, e scemare della voce*, en *exclamation & en deux sortes de passages* qu’ils nomme *Trillo*, & *Gruppi*, lesquels respondent à nos passages, fredons, tremblements, & batements de gorge. Il ajoûte qu’il faut seulement faire les passages & les roulemens de la voix sur les syllabes qui sont longues, & que la voix doit estre affoiblie, ou renforcée sur de certaines syllabes pour exprimer la passion du sujet; ce que l’on fait naturellement sans l’avoir appris, pour peu de jugement que l’on ait. Mais nos Chantres s’imaginent que les exclamations et les accents dont les Italiens usent en chantant, tiennent trop de la Tragedie, ou de la Comedie, c’est pourquoy ils ne veulent pas les faire, quoy qu’ils deussent imiter ce qu’ils ont de bon & d’excellent, car il est aisé de temperer les exclamations, & de les accomoder à la douceur François, afin d’ajouter ce qu’ils ont de plus pathetique à la beauté, à la netteté, & à l’adoucissement des cadences, que nos Musiciens font avec bonne grace.“¹⁴⁵

¹⁴³ Ausführlichere Betrachtungen hierzu im Kapitel 2. *Lieblichkeit* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

¹⁴⁴ Hier handelt es sich wahrscheinlich um einen Druckfehler (oder evtl. um eine Mersenne vorliegende spätere Auflage): es muss sich sehr wahrscheinlich um die 1601/2 bzw. 1614 erschienenen Bände von Caccinis *Nuove Musiche* (vgl. Literaturverzeichnis dieser Arbeit) handeln.

¹⁴⁵ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, Facs. Paris, 1965, Bd. 2, S. 357, kursive Hervorhebungen der Termini wie im Original.

(Sie [sc. die Gesangslehrer] sollten im Ausland gereist sein, insbesondere in Italien, wo man von sich behauptet, gut zu singen, und von Musik viel mehr zu verstehen als wir Franzosen. Denn auch wenn nicht alles, was sie tun, billigenswert ist, so steht dennoch fest, dass es etwas Hervorragendes gibt in ihren *Récits*, die sie viel stärker beleben, als es unsere Sänger tun. Unsere Sänger übertreffen sie in Anmut, aber nicht, was die Kraft anbelangt. Die, die nicht die Möglichkeit haben zu reisen, können zumindest Jules Caccin, genannt le Romain [Giulio Caccini Romano] lesen, der 1621 [1601?] ein Buch über die Kunst des guten Singens hat drucken lassen, worin er zwischen instrumentalen und vokalen Diminutionen unterscheidet und die hauptsächlichlichen Ziergegenstände der Gesänge ausführt: die Verstärkung und Schwächung der Stimme, die er *crescere, e scemare della voce* nennt, Exclamation, und zwei Arten von Verzierungen, die er *trillo* und *gruppi* nennt, die bei uns den Verzierungen *fredons, tremblements* und *battements de la gorge* entsprechen. Er fügt hinzu, man solle die Diminutionen nur über langen Silben anbringen, und dass die Stimme über bestimmten Silben geschwächt und verstärkt werden muss, um den Affekt des Inhalts auszudrücken, was man natürlich macht, ohne es gelernt zu haben, wenn man ein wenig Urteilkraft hat. Aber unsere Sänger bilden sich ein, dass die *exclamations* und *accents*, die die Italiener beim Singen benutzen, zuviel der Tragödie oder Komödie in sich tragen und wollen sie daher nicht machen, obschon sie eigentlich nachahmen sollten, was ihnen an Gutem, ja Hervorragendem zu eigen ist. Denn es ist leicht, die *exclamations* zu mäßigen und sie der französischen Lieblichkeit anzupassen, um dasjenige, was sie an pathetischer Kraft mehr haben, der Schönheit, Sauberkeit und der Versüßung der Kadenzen hinzuzufügen, die unsere Musiker mit gutem Anmut ohnehin schon tun.)

Wie bei Maugars erfolgt auch hier der Vermerk zur italienischen Arroganz,¹⁴⁶ aber auch (in Mersennes Fall durchaus kritische) Wertschätzung der Italiener: Von Neuem erwähnt er die Energie des rezitierenden Singens mit dem schön zusammenfassenden Vermerk, die französischen Sänger überträfen die italienischen zwar an Anmut, doch nicht an (energetischer) Stärke.

Die Grenzen zwischen trag(öd)ischer Überdramatik und bisweilen unfreiwilliger Komik verfließen aus der Sicht des im Sinne der oben erwähnten ‚netteté‘ kontrollbegierigen Franzosen. Auch hier decken sich die Aussagen Mersennes (obschon kritischer) mit jenen Maugars', der schreibt: „Outre ce, ils sont presque tous Comediens naturellement; & c'est pour cette raison qu'ils reüssissent si parfaitement bien dans leurs Comedies musicales.“¹⁴⁷ (Darüberhinaus sind sie fast alle in ihrer Natur Schauspieler und deswegen gelingen ihnen ihre musikalischen Bühnenspiele so gut.) Sie seien „incomparables & inimitables dans cette Musique Scenique, non seulement pour le chant, mais encore pour l'expression des paroles, des postures, & des gestes des personnages qu'ils

¹⁴⁶ Tatsächlich ist der Einfluss französischer Musik und (mit Ausnahme der Poesie) der französischen Kunst auf die italienische im ganzen 17. Jahrhundert minimal. Bis auf einige Tanztypen findet zumindest in Italien erstaunlich wenig ersichtlicher Austausch statt.

¹⁴⁷ MAUGARS, S. 19.

representent naturellement bien“¹⁴⁸ (unvergleichlich und unnachahmlich in dieser szenischen Musik, nicht nur was den Gesang anbelangt, sondern auch den Ausdruck der Worte, die Körper- und Handgesten der Rollen, die sie von Natur aus gut darstellen.)

Hier beschrieben ist die starke (auch physische) Hingabe der italienischen Sänger an ihren Text, die laut Mersenne und Maugars völlig natürlich ist und ihrem Temperament entspricht.

Genau diese Aspekte zwischen Faszination und einem gewissen Ekel ziehen sich durch die gesamten, auch späteren Quellen zum Verhältnis zwischen französischer und italienischer Musik, besonders deutlich (und teilweise durchaus amüsan in der Polemik) etwa in den *Querelles* zwischen Raguenet und Le Cerf zwischen 1702 und 1715, die wiederum von Mattheson rezipiert werden.

Bei Mersenne folgen dann fast schwärmerische Beschreibungen der italienischen Musikszene: Caccinis Gesang zum Chitarrone, hochaufwändige Intermedien und Operndarstellungen, die Arbeit Jacopo Peris: Leistungen zu denen sich die französischen Sänger*innen, obschon sie es könnten, nicht aufzuschwingen wagen: „Mais non Musiciens sont, ce semble, trop timides pour introduire cette maniere de recit en France, quoy qu’ils en soyent capables que les Italiens.“¹⁴⁹ (Aber unsere Musiker sind, wie es scheint, zu schüchtern, um diese neue Art des Rezitierens in Frankreich einzuführen, obschon sie dazu ähnlich wie die Italiener in der Lage sind.)

Faszinierend ist dann am Schluss noch eine kurze Liste pädagogischer Literaturempfehlungen, die neben Caccinis Buch die Werke Ignazio Donatis, Pedro Cerones und die 1636 bereits 101 Jahre alte *Fontegara* des Silvestro Ganassi dal Fontego. All diese Werke werden auch in dieser Arbeit besprochen und zum Studium anempfohlen.

Der Leser dieser Arbeit konnte nun also sehen, dass in Italien zumindest in den Zentren kultureller Beschäftigung eine florierende musikalische Tradition nicht nur der Komposition, sondern auch besonders der Ausführung von Musik zu beobachten war, die ebenbürtig einherging mit den heute noch sichtbaren Zeugnissen aus den anderen Künsten, etwa der Poesie eines Torquato Tasso oder Giovanni Battista Guarini oder der Malerei, Bildhauerei, Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts, die uns in Museen und in den italienischen Städten noch heute entgegenblicken.

¹⁴⁸ MAUGARS, S. 19 f.

¹⁴⁹ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, Facs. Paris, 1965, Bd. 2, S. 357.

2. Neue Musiken und ihr Guter Sänger

2.1. Zu den Begriffen *Seconda Pratica*¹⁵⁰, *Nuove Musiche*, *Concerto*

Als Monteverdi 1605¹⁵¹ seine Art zu komponieren gegen die Angriffe des Bologneser Theoretikers Artusi verteidigte, ging es in der Argumentation zunächst und in erster Linie um Freiheiten des Kontrapunkts zugunsten eines neuen, dynamischeren Verhältnisses der Musik zu einer sich selbst ebenso stark dynamisierenden Poesie.¹⁵²

Die Gattung, in der sich dieser Wandel in erster Linie vollzieht, ist das polyphone Madrigal, das sich zu dieser Zeit mit Meistern wie Marenzio, Pallavicino, de Wert, Luzzaschi, Gesualdo und eben (in seinen ersten Madrigalbüchern) Monteverdi zugleich auf dem Zenit seiner manieristischen Blüte und, ohne es selbst zu wissen, am Ende seiner Entwicklung und vor der Ablösung durch andere Formen, die solch erweiterte Affektausdeutung noch mehr begünstigen, befindet.

Wenn im Folgenden der von den Brüdern Monteverdi in diesem Zusammenhang geprägte Begriff *Seconda Pratica* nicht nur für die besonders gewagt komponierten fünfstimmigen Madrigale, sondern gleichsam als Sammelbegriff für alle Arten von ‚moderner‘, also nicht (oder nicht vollumfänglich) der klassischen Zarlino-Polyphonie verpflichteter Musik verwendet wird, so erfolgt dies im Bewusstsein der Begriffserweiterung – auch zu Ehren Monteverdis, der in allen vokalen und am Rande auch instrumentalen Genres seiner Zeit mit besonderer Meisterschaft arbeitete (sein Leben lang auch in demjenigen der fortgeführten *Prima Pratica*¹⁵³) und, obschon in keiner der von ihm erfassten Gattungen ohne Vorbilder, das Bild der modernen Musik bis zu seinem Tod im Jahr 1643 entscheidend mitprägte.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Der Begriff wird im Folgenden insbesondere unter für diese Arbeit relevanten Aspekten untersucht. Eine ausführliche Klärung der kontrapunktischen und textbezogenen Phänomene ist in der Literatur ausführlich besprochen. vgl. z. B. folgende Arbeit (und deren Literaturliste): Bernd Kulawik, *Seconda Pratica: Stilistische Vielfalt im italienischen Madrigal um 1600*, o. O., 2011.

<http://www.bibliothek-oechslin.ch/stiftung/team/kulawik/seconda-prattica> (zuletzt aufgerufen 5.8.2013).

¹⁵¹ Claudio Monteverdi, *Il quinto Libro de Madrigali*, Venezia, 1605, darin die berühmte, von Monteverdis Bruder stammende (oder unter seinem Namen publizierte) Vorrede *Ai studiosi Lettori*.

¹⁵² Um diese Dynamisierung anhand von Komponisten der *Seconda Pratica* vertonten Texten nachvollziehen zu können, vergleiche man beispielsweise die Werke Sannazaros aus dem frühen 16. Jahrhundert mit den Rime Guarinis oder Tassos oder Gemälde etwa Peruginos oder frühen Raffaels mit jenen beispielsweise Pontormos oder Vasaris.

¹⁵³ Etwa sein Erstlingswerk mit dreistimmigen Motetten *Sacrae Cantionculae*, die Messe *In Illo Tempore* oder die spät veröffentlichte da Capella-Messe.

¹⁵⁴ Viel wurde zu diesem Thema publiziert: für einen einführenden Überblick neben den MGG- und Grove-Artikeln zu Monteverdi und *Seconda Pratica* vgl. z. B. Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1993, auch Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi: die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler, 1989; Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, 1985.

Die Neuerungen der *Seconda Pratica* gehen – nicht nur im Nachhinein betrachtet – weit über einen Wandel des Dissonanzbegriffs hinaus:¹⁵⁵ Vor allem sind dies auch die Absolutierung und Typisierung von Besetzungsvarianten, insbesondere das nicht polyphoniegebundene Solosingen zu einem oder mehreren Instrumenten als eigene, gerade im Florentiner Kreis fast kulturpolitisch-propagandistische¹⁵⁶ Gattung, die Entwicklung von Partiturspiel und Basso seguente zum Basso continuo, die sich trotz aller Gesangsreferenzialität emanzipierende Instrumentalmusik, die zunehmende, oder besser zugespitztere Bedeutung auch naturalistischer Affektausdeutung, erweiterte Möglichkeiten der Tempomodifikation und eben auch bestimmte Tendenzen der Gesangsbehandlung, die Gegenstand dieser Arbeit sind. All dies ergibt zusammengenommen ein tatsächlich neues, in vielen Texten der Zeit besprochenes, musikalisches Lebensgefühl der modernen Musik.

Einer der zentralen Aspekte des neuen Stils ist, insbesondere was den Gesang anbelangt, die erklärte Zielsetzung, dass der Gesang eines einzelnen Sängers neben der Freude der Ohren an seiner Lieblichkeit eine möglichst starke affektive Wirkung haben solle. Caccini stellt diese Neuerung im Vorwort der *Nuove Musiche* ausführlich dar: „il fine del musico, cioè dilettere e muovere l’affetto dell’animo.“¹⁵⁷ (Die Aufgabe des Musikers ist es, zu erfreuen, und den Gemütszustand zu bewegen), wobei der Vorteil gut gemachten Solosingsens insbesondere darin besteht, dass der Text klarer verständlich ist als in der Polyphonie, wo er ja synchron oder (noch unverständlicher) zeitversetzt von mehreren Sängern gesprochen wird: „La onde dato principio in quei tempi à questi canti per una voce sola, parendo à me che havessero più forza per dilettere, e muovere, che le più voci insieme.“¹⁵⁸ (Als man damals mit den Gesängen für eine Stimme allein begann, erschien es mir, dass ihnen mehr Kraft zu erfreuen und zu bewegen innewohnte als dem gleichzeitigen Gesang mehrerer Stimmen.) Caccini geht soweit, kontrapunktische Polyphonie als „laceramento della Poesia“¹⁵⁹ (Zerreißen der Poesie) zu bezeichnen. Grundsätzlich ist die Forderung affektiver Bezugnahme nichts Neues, wenn man insbesondere an Kompositionen de Rores und Lassos sowie die

¹⁵⁵ In dieser Arbeit wird aus Platzgründen nur ein kurzer Blick auf diese stilistischen Entwicklungen geworfen. Für mehr (auch satztechnische) Betrachtungen vgl. z. B. die entsprechenden Kapitel in: Claude V. Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs, 1968, insbesondere S. 8-27.

¹⁵⁶ Die Schreib-/Publikationstätigkeit dieses Zirkels ist besonders aktiv bezüglich der Spekulationen zu einem (damals für real gehaltenen) Wiederfinden antiker Ideen zur Musik. vgl. u. a. die gesammelten Quellen in: Claude V. Palisca, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, New Haven, 1989.

¹⁵⁷ CACCINI, 1601, unpaginiertes Vorwort.

¹⁵⁸ CACCINI, 1601, unpaginiertes Vorwort.

¹⁵⁹ CACCINI, 1601, unpaginiertes Vorwort.

Ideen der Theoretiker, allen voran Vicentino, denkt.¹⁶⁰ Neu hingegen ist die massive Voranstellung des Themas, die Verknüpfung dieser ‚Botschaft‘ mit außermusikalisch-kulturgeschichtlichen Prozessen und die absichtliche Involvierung und Instrumentalisierung des Publikationswesens, für die Caccini mit seinen beiden Drucken der *Nuove Musiche* bis ins manchmal Unsympathische hinein¹⁶¹ prototypisch stehen kann.

Neue Musik(en) wäre für diese Arbeit eine schöne Alternative zum Begriff *Seconda Pratica* gewesen, wäre nicht der Begriff ‚Neue Musik‘ im Deutschen mit der im 20. und 21. Jahrhundert komponierten Musik verknüpft und an sie gebunden. Der Plural Neue Musiken wird in der Arbeit dennoch mitunter, auch als Ehrerbietung gegenüber Caccini, ihrem Mitbegründer und ‚Promoter‘, synonym mit *Seconda Pratica* benutzt.

Caccini betont, dass sein nobler Zuhörerkreis, die Herren der „virtuosissima Camerata dell’Illustrissimo Signor Giovanni de Bardi“¹⁶² bezüglich seiner Kompositionsweise einer Meinung waren, „dicendomi per fino à quei tempi, non havere udito mai armonia d’una voce sola, sopra un semplice strumento di corde, che havesse havuto tanta forza di muovere l’affetto dell’animo quanto quei madrigali“¹⁶³ (so dass sie sagten, dass sie bis zu diesen Tagen nie einstimmige Kompositionen zu einem Saiteninstrument gehört hatte, die soviel Kraft hatten, den Gemütszustand zu bewegen, wie diese Madrigale.)

Analog hierzu Claudio Monteverdi, der ebenfalls auf die Nobilität seiner Zuhörerschaft im Zusammenhang mit affektiver Rührung durch die unerhörte und, bezogen auf die halbszenische Darstellung des Kampfes zwischen Tancredi und Clorinda vor den Mauern Jerusalems, ‚unersehene‘ Darbietung zu sprechen kommt: „in tal maniera (già dodeci anni) fu representato nel palazzo dell’illustrissimo et Eccelentissimo Signor Girolamo Mocenigo [...] alla presenza di tutta la Nobiltà, la quale restò mosso dal’affetto di compassione in maniera, che quasi fu per gettar lagrime: & ne diede applauso per essere statto canto di genere non più

¹⁶⁰ vgl. zu diesem Feld z. B. Anne Smith, *The Performance of 16th-Century-Music*, Oxford, 2011; insbesondere die Kapitel *The Rhetoric of Counterpoint* und *Mode*.

¹⁶¹ Viele Biographen kritisieren den Stolz Caccinis auf seine Leistungen. Inwiefern dies (auch im Blick auf Veröffentlichungskonventionen der Zeit) wirklich sinnvoll ist, bedürfte weiterer Untersuchung. Die in der Literatur (insbesonde auch seit der Veröffentlichung der großen Monographie Alfred Ehrichs, *Giulio Caccini*, Leipzig, 1908) relativ pauschal angenommene charakterliche Verderbtheit Caccinis erscheint mir persönlich ebenso überzogen wie die (mir selbst eher eigene) Versuchung, aus der außerordentlichen Sanftheit und Lieblichkeit von Caccinis Musiken auf einen engelhaften Menschen zu schließen. All dies tut auch wenig zur Sache: Was man Caccini, einem ohne Zweifel zu Recht stolzen Mann, nicht absprechen kann und soll, ist seine überragende, auch zeitgenössisch bestens belegte Kompetenz als Komponist, Sänger und Gesangslehrer, die für diese Arbeit ausschlaggebend ist.

¹⁶² CACCINI, 1601, unpaginiertes Vorwort.

¹⁶³ CACCINI, 1601, unpaginiertes Vorwort.

visto ne udito.”¹⁶⁴ (In dieser Art wurde (schon vor zwölf Jahren) im Palast des hochberühmten und edelsten Herrn Girolamo Mocenigo [...] in Gegenwart der ganzen adligen Gesellschaft aufgeführt. Diese verblieb so gerührt vom Affekt des Mitgefühls, dass sie fast Tränen vergossen hätte, und spendete Applaus, zumal derartige Gesangsdarbietungen noch nicht gesehen oder gehört worden waren.)

Derartige Äußerungen sind für die Zeit sehr typisch und zeigen, dass eines der wichtigsten Kriterien für das Funktionieren der neuen Konzepte affektuösen Musizierens insbesondere die affektive Wirkung auf intellektuell und standesmäßig hochstehende, also im Blickwinkel der Zeit ‚gute‘ und ‚erhabene‘, im ersten Zitat ja auch direkt mit dem Wort ‚virtus‘ bezeichnete Menschen ist.

Spekuliert man über die Bedeutung dieses Gestus, ergeben sich mehrere Deutungsmöglichkeiten: Zum einen greift der bereits in der Einleitung der Arbeit mit dem Arion-Mythos aufgezeigte Aspekt, dass Musik eben nur bei (durch Bildung, Stand oder natürliche Unschuld) guten Menschen die ihr eigene, gleichermaßen gute Wirkung voll entfaltet – im Mythos, etwa auch bei Orpheus, gilt dies dann gleichermaßen bei (Halb-)Göttern wie Caronte, Tieren wie dem Delphin, Objekten wie weinenden Felsen und Naturphänomenen wie der Nymphe Echo.

Zum anderen wird die Musik (in diesem Fall die neuen, noch verteidigungsbedürftigen Musiken) durch die Nobilität der Zuhörerschaft gleichsam ‚mit-geadelt‘, erhält öffentliche Relevanz und ist nicht mehr ohne weiteres angreifbar. Nebenbei erfährt der Komponist oder Sänger natürlich auch dieselbe Mit-Nobilitierung durch den Verweis auf seine noble, ihn schätzende und, etwa im Fall von Caccini, ihn in ihren Kreis aufnehmende Zuhörerschaft.

Die neue Affektausrichtung der modernen Musik greift (anscheinend ohne größere Probleme) auch auf die geistliche Musik der Zeit über: „Il novo stile, ch’io, se no m’inganno, hò tenuto in comporre il mottetto, seguendo il maggior’affetto, che per me si è potuto, del cantare, ed isprimer vivamente le parole (cosa propria de concerto).“¹⁶⁵ (Der neue Stil, den ich, wenn ich mich nicht täusche, im Komponieren der Motette gehalten habe, folgt dem größtmöglichen Affekt des Singens, den ich erreichen konnte, und dem lebendigstmöglichen Ausdruck der Worte, was für den *concerto*-Stil typisch ist.)

¹⁶⁴ Enthaltene in Claudio Monteverdi, *Concerto. Settimo Libro di Madrigali*, Venezia, 1619.

¹⁶⁵ Agostino Agazzari, *Sacrae Laudes*, Roma, 1603, Vorwort zur B. C.-Stimme, zit. nach Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel, 1992, Bd. 2, S. 6.

Concerto oder *conserto* ist ein anderer, in der Zeit sehr häufig in Beschreibungen und Werktiteln als Überbegriff für die verschiedenen Praktiken des nicht klassisch polyphonen Setzens und Be-setzens von Musik zu findender Begriff, dessen Hauptkriterium das textbezogene, oft zumindest teilweise solistisch oder kleinbesetzte, manierliche Singen ist und das, auch terminologisch, mit allen Neuerungen der *Seconda Pratica* (insbesondere auch dem Generalbass und instrumental-vokaler Heterogenität) in Verbindung zu bringen ist.¹⁶⁶

Der Begriff erschien an sich als zur Beschreibung der Musikprozesse der Zeit hervorragend geeigneter Terminus, insbesondere auch auf ähnlich symbolischer Ebene wie der Begriff der *Seconda Pratica*, trägt doch Monteverdis siebtes Madrigalbuch von 1619 den Titel *Concerto*.

Der Begriff wäre zu dem in dieser Arbeit als Standard gewählten Begriff geworden, wäre nicht auch er in der späteren Musikterminologie bereits mit mehreren anderen starken Konnotationen verbunden, nämlich dem Begriff Konzert als Bezeichnung einer ritualisierten (Live-) Aufführungssituation und/oder deren medialer Übermittlung, aber auch der Gattung des instrumentalen (Solo-)Konzerts ab dem 18. Jahrhundert und schließlich am Rande auch der Bezeichnung eines (auch alten) Gemäldes, das eine Musiziersituation darstellt, etwa bei Giorgione, Tizian oder auch den französischen und niederländischen Barockmalern.

Auch formal ist bereits um 1600 selbst in der geistlichen Musik das Nebeneinanderstehen traditioneller und *concerto*-artiger, moderner Formen offenbar kein Problem. So verbindet beispielsweise Emilio de Cavalieri in seinen Lamentationen für die Karwoche (1599/1600)¹⁶⁷ innerhalb der Stücke in kurzen Abschnitten die verschiedensten Elemente: Klassische Polyphonie bei den (affektiv irrelevanten) Anfangsbuchstaben¹⁶⁸ wird in den eigentlichen Klageabschnitten Jeremias' kombiniert mit monodisch-rezitativischen Abschnitten, die unter Verwendung der modernsten kompositorischen Mittel in den Klagesequenzen die Affekte darstellen, sowie mit Duetten und Solo- und Ensemble-Falsobordoni.

¹⁶⁶ Vgl. z. B. Michael Praetorius' Definition des Begriffs: PRAETORIUS III 1619, S. 4f.

¹⁶⁷ Emilio de Cavalieri, *Lamentationes*, Biblioteca Vallicelliana MS 0 31, darin die Responsorien des Jahres 1600, Fol.5r-43r.

¹⁶⁸ Die Versanfänge der Klagelieder Jeremiahs, denen die Lamentationen zugrunde liegen, sind nach dem AlephBeth angeordnet. Die Anfangsbuchstaben Aleph (א), Beth (ב), Ghimel (ג) etc. des hebräischen Originals werden traditionell auch in den lateinischen Fassungen mitvertont, obschon sie bezüglich der Anordnung, aber auch inhaltlich (und damit auch affektiv) in der lateinischen Bibel keinen Sinn haben. Wenn beispielsweise Aleph (als Beginn des Wortes הַיָּחַד, etwa: 'ejcha) dem lateinischen Wort „Quomodo“ (also Q) entspricht, das Spiel also gleichsam ohnehin schon ‚kaputt‘ ist, kann die altmodische Polyphonie mit ihren Imitationen auch nichts zerstören, was in Cavalieris Fall durchaus als Aussage im Sinne von *Seconda Pratica* zu werten ist. Bei den deutschen und französischen Komponisten finden sich über den Buchstaben beispielsweise oft lange Melismen (vgl. etwa Rosenmüllers *Lamentationes* oder Charpentiers *Leçons de Ténèbres*), die einen ähnlichen Effekt haben.

Im Jahr 1610 sind es exakt diese kompositorischen Module, die Claudio Monteverdi sowohl isoliert als auch über den als *Cantus firmi* verwendeten Psalmodieformeln kombiniert in den Vesperkompositionen benutzen und mit darin notierten Elementen der neuen Gesangkunst, die in dieser Arbeit besprochen werden, nach Rom schicken wird.

Vieles deutet darauf hin, dass entscheidende Entwicklungen, die diesen Stil ausmachen, deutlich vor der Zeit um 1600 (jener Zeit, in denen zahlreiche Veröffentlichungen, u. a. von Caccini, Peri, Cavalieri und Monteverdi, genau die Erfindung des neuen Stils für sich beanspruchen) vonstattengingen. Bereits im früheren 16. Jahrhundert gibt es in ganz Europa Kompositionsgattungen, die (obschon in ihrer Anlage teilweise anders als der affektive moderne Sologesang) ganz auf metrisches Deklamieren ausgerichtet sind.¹⁶⁹

Auch das Singen einzelner Stimmen zu einem oder mehreren Instrumenten, die einen polyphonen Satz spielen, ist für das ganze 16. Jahrhundert bestens belegt. Bereits 1528 betont beispielsweise Castiglione die Anmut und Schwierigkeit des Solosingens: „ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate l'orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma soprattutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia.“¹⁷⁰ (Aber noch mehr das Singen zur viola, weil die ganze Schönheit in einem Einzigen besteht, und man mit viel mehr Aufmerksamkeit die schöne Art und die Melodie beobachten kann, zumal die Ohren nicht mit mehr als einer Stimme beschäftigt sind und jeder kleine Fehler noch besser bemerkt werden kann. Dies geschieht nicht beim Ensemblesingen, weil der Eine dem Anderen hilft. Aber vor allem erscheint mir das Singen zur viola zum Rezitieren, was den Wörtern Anmut und Wirkmacht verleiht, was ganz wundervoll ist.)

Diese Stelle aus Castigliones sehr stark rezipiertem Text, die den Florentiner Zirkeln sicherlich bekannt war, liest sich wie eine Vorschau auf alles, was später, insbesondere von Caccini, über das von einem Saiteninstrument begleitete Solosingen gesagt wird: die Nobilität, Durchhörbarkeit und die Eignung für das Rezitieren, eben jenes *recitar cantando*.

¹⁶⁹ Beispielsweise die humanistischen Versmaß-Kompositionen der Deutschen oder die mensurierten Verse französischer Komponisten (z. B. Claude Le Jeune), aber auch große Abschnitte der späten Madrigale (z. B. von Giaches de Wert) mit ihren homophonen Abschnitten.

¹⁷⁰ Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Venezia, 1528, Hrsg. Giulio Carnazzi, Milano, 1987, S. 128.

Die erhaltene Musik zeigt, dass solches Musizieren vollkommen üblich war. Neben den äußerst zahlreichen erhaltenen Frottole mit Lautenbegleitung¹⁷¹ sind prominente Beispiele etwa Adrian Willaerts Stimmenintavolierungen für die Laute zum Cantus der (mit ihrer extrem syllabischen Textdeklamation ohnehin zukunftsweisenden) Verdelot-Madrigale,¹⁷² ebenso die Begleitstimmen zahlreicher Vihuela-Drucke um 1550¹⁷³ sowie die Tasten/Lauten-Begleitungen von Verovio für Laute und/oder Cembalo¹⁷⁴ und die ebenfalls bei Verovio gedruckten Proto-Continuoaussetzungen von Luzzaschis Madrigalen von 1600.¹⁷⁵

Giustiniani datiert in seinem *Discorso* von 1628 die Erfindung eines neuen Gesangsstils um 1575, vor allem in Bezug auf Solosingen.¹⁷⁶ Die im Vorwort zu den *Nuove Musiche* erwähnten Kompositionen Caccinis sind, wie er selbst im Fortsetzungsband *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle* von 1614 sagt, „molti anni avanti,“¹⁷⁷ also vor 1601/2 entstanden. Auch deutlich vor 1600 liegen Vincenzo Galileis Fassungen¹⁷⁸ von *Qual miracolo Amore* (mit Cantus-Textierung) und *In exitu Israel* (mit Bass-Textierung) für einzelne Stimme und Laute.¹⁷⁹ Bardis Sohn Pietro de' Bardi berichtet von Galilei als erstem monodisch arbeitenden Sänger im Sinne der Camerata, von seiner Solorezitation des Ugolino-Monologs und den Lamentationen der Karwoche zu einem Gambenensemble.¹⁸⁰

Neu ist also weniger das Solosingen, sondern das Solosingen als gesondert expressives und im Sinne der Camerata auf die Antike bezogenes Konzept.

Auch was die Gesangsästhetik an sich anbelangt, ist bereits vor 1600 vieles anzutreffen, was wir heute meist mit der *Seconda Pratica* assoziieren. Die Diskussion um Fragen der Textverständlichkeit, die von den *Seconda-Pratica*-Autoren stets als Verbesserung durch den neuen Stil in Anspruch

¹⁷¹ Etwa Franciscus Bossinensis, *Tenori et Contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto Libro Primo*, o.O. (Venedig), 1509, Faks. Genf, 1977.

¹⁷² Messer Adriano (Adrian Willaert), *Intavolatura de li Madrigali del Verdelotto*, o.O. (Venedig), 1536, Faks. Firenze, 1980.

¹⁷³ Etwa im dritten Buch von: Alonso Mudarra, *Tres Libros de Musica*, Sevilla, 1546; es enthält im übrigen auch ein syllabisches Humanisten-Vers-Rhythmisierungsmodell (Beatus ille), das wahrscheinlich auf Hofhaimer zurückgeht.

¹⁷⁴ Etwa in: Simone Verovio, *Diletto Spirituale*, Roma, 1586, *Ghirlanda di Fioretti Musicali*, Roma, 1589. Eine umfassende Studie zu diesen Drucken und ihrem gesamten Umfeld legte vor kurzem Augusta Campagne vor; vgl. Augusta Campagne, *Simone Verovio: Music Printing, intabulations and basso continuo in Rome around 1600*, Wien, 2018.

¹⁷⁵ Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali Di Luzzasco Luzzaschi per cantare et sonare A uno, e doi, e tre Soprani*, Roma, 1601, Faks. Firenze 1980, S. 1-8.

¹⁷⁶ Vgl. Giustiniani, Vincenzo, *Discorso sopra la Musica de' suoi tempi* (1628), Neuausgabe in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S. 106f.

¹⁷⁷ Giulio Caccini, *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze, 1614, faks. Firenze, 1983, unpaginiertes Vorwort.

¹⁷⁸ Galilei, Vincenzio, *Fronimo Dialogo*, Vineggia (Venedig), 1584, Faks. Leipzig, 1978, S. 14ff.

¹⁷⁹ Genaueres hierzu: Claude V. Palisca, *Vincenzo Galilei and some links between "Pseudo-Monody and Monody"*, in: *Musical Quarterly* XLVI, 3/1960, S.344-360.

¹⁸⁰ Vgl. Pietro de' Bardi, *Lettera a G.B. Doni sull'origine del melodramma*, in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S. 144f.

genommen wird, ist de facto eines der großen Themen des 16. Jahrhunderts und es wird (nicht nur, aber auch in der Nachbereitung des tridentinischen Konzils) bereits in mehrstimmiger Musik lang vor der *Seconda Pratica* mit entsprechenden Konzepten experimentiert. Auch bestehen Autoren musiktheoretischer Texte lang vor 1600 auf der Beachtung unverstellter Aussprache.¹⁸¹ Aber auch die Manier selbst ist keine eindeutige Schöpfung der *Seconda Pratica*. Im Laufe der Arbeit werden zahlreiche Beispiele aus Zacconis *Prattica di Musica*,¹⁸² Bovicellis *Regole, Passaggi di Musica*¹⁸³ und insbesondere Bemerkungen aus Luigi Zenobis Kunstbrief über den vollkommenen Musiker zu sehen sein, die zeigen, dass die Manier bereits vor Caccinis Veröffentlichungen eine (keineswegs nur auf Solosingen beschränkte) Tradition hatte und sich für die bzw. mit den neuen Musiken, nur noch ein wenig wandeln und zuspitzen musste.¹⁸⁴

Tatsächlich scheint auch die Gesangkunst selbst Einfluss auf das Entstehen der Kompositionsart der *Seconda Pratica* gehabt zu haben: Viele der neuen und ‚merkwürdigen‘ Dissonanzen entstehen durch eine Zeitverschiebung zwischen der Oberstimme und dem Bass – beispielsweise sehr deutlich zu sehen in vielen Kompositionen Jacopo Peris.¹⁸⁵ Genau solche Verschiebungen sind (wie sich später in Beispielen zeigen wird) auch typisch für das improvisierende *cantar accentuatamente* des späten 16. Jahrhunderts (am deutlichsten zu sehen bei Bovicelli, der sich in seinem Vorwort für derartige Unregelmäßigkeiten gleichsam entschuldigt und unregelmäßige Dissonanzen teils mit *color* darstellt) und treten in ausgeschriebenen Manierfassungen, besonders deutlich in Monteverdis *Possente Spirto*, zu Tage.

Der Schütz-Schüler (und damit Gabrieli-Enkelschüler) Christoph Bernhard bestätigt in seinem *Tractatus compositionis augmentatus* im 22. Kapitel (über die ‚Superjectio‘) diese Übernahme aus der Praxis der Sänger in die Komposition: „Diese Figur hat ihre Gültigkeit hergenommen aus dem Brauch der Singer und Instrumentisten, welche im Stylo gravi

¹⁸¹ In dieser Arbeit werden (im Verhältnis zur relativen Vielzahl der Belegstellen) nicht sehr viele Quellen zu Textverständlichkeit zitiert, zumal sie sich oft stark ähneln. Diese Arbeit versucht, sich auf diejenigen zu beschränken, die konkret hilfreiche Hinweise zur Vermeidung des Problems bieten. Für ausführlichere Aufstellungen und Quellenauszüge zum Thema vgl. auch KUHN, S. 65ff. und ULRICH S. 107ff.

¹⁸² Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, Venetia, 1596, Faks. Bologna, 1983, im Folgenden ZACCONI, 1596.

¹⁸³ Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, Passaggi di Musica, Madrigali, Motetti Passeggiati*, Venetia, 1594, Faks. Kassel, 1957.

¹⁸⁴ Vgl. hierzu die Bemerkungen und Notenbeispiele im den Kapiteln zu *accento* im Manierteil dieser Arbeit.

¹⁸⁵ Viele Beispiele für derartige Verschiebungen finden sich z. B. in den Solomonodien in Jacopo Peri, *Le Varie Musiche*, Firenze, 1609.

zuweilen einen Accent genommen; welches hernach die Componisten gut befunden und also in ihren Sätzen imitiret haben.“¹⁸⁶

Was ist also so neu an den *Nuove Musiche*, an der *Seconda Pratica*? Vor allem ist es eigentlich die ideologische Durchdringung einer Neuerung der Gedanken um die Form des Wiederfindens antiker Ideen, auch und insbesondere im Singen.¹⁸⁷

Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass wir in unserer hergebrachten Epochenklassifizierung heute eben genau jene Musik, deren einzige essentielle Neuerung genau die Bemühung um eine für die Renaissance typische Antikenwiedergeburt darstellt, nicht mehr als Renaissancemusik bezeichnen.¹⁸⁸

2.2. Der Gute Sänger¹⁸⁹

Die Musik ist (zusammen mit dem Schauspiel und dem Tanz) die vergänglichste aller Künste. Einmal erklungen, bleibt sie uns zwar im besten Fall solange wir leben in Erinnerung, dank moderner Aufnahmetechniken auch – auf eine andere, nicht unproblematische Weise – darüber hinaus, ist aber physisch verschwunden. Zu dieser ephemeren Beschaffenheit kommt, dass eine von einem Komponisten erfundene Musik in den allermeisten Fällen einer Darstellung (beispielsweise durch einen Sänger, Instrumentalisten oder in jetziger Zeit eine elektronisch-digitale Klangquelle) bedarf. Komponisten und mit der jeweiligen Musik vertraute Spezialisten hatten in ihrer Zeit seit jeher sehr genaue Vorstellungen, wie ihre Musik klingen und zum Klingen gebracht werden sollte. Dies erstaunt uns heute, wenn wir Musiker*innen mit noch lebenden Komponist*innen zusammentreffen, eigentlich kaum. So ist dies bei der meisten (als ernsthaft bezeichneten) Musik des späteren 20. und 21. Jahrhunderts bereits visuell daran zu erkennen, dass ihre Notation in der

¹⁸⁶ Joseph Müller-Blattau (Hrsg.): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel, 1926, S. 72; auch andere kompositorische Figuren (z. B. die im Text direkt folgende *anticipatio notae*) entsprechen in Begriff und (in diesem Fall kompositorischer) Realisierung den von Bernhard in *Von der Singe-Kunst oder Manier* gelehnten italienischen Maniergegenständen, vgl. hierzu auch Felix Diergarten, *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts: Eine Einführung*, Laaber, 2014, S. 224f.

¹⁸⁷ Ausführlich dokumentiert findet sich dies in Claude V. Palisca (Hrsg.), *The Florentine Camerata – Documentary Studies and Translations*, Yale, 1989.

¹⁸⁸ Auch deswegen meidet diese Arbeit den Begriff Frühbarock und führt bisweilen den Begriff Musik des Manierismus ein. Das Problem hierbei ist die Negativbesetzung des Wortes ‚manieriert‘ im heutigen Deutsch, die jedoch auch sinnbildlich für die Schwierigkeit unseres heutigen Verständnisses für die Kunst und vor allem Musik dieser Zeit (im Sinne der oben beschriebenen Entfernung des 17. Jahrhunderts) gesehen werden kann.

¹⁸⁹ In dieser Arbeit wird bei den Begriffen Sänger und Hörer, Musiker bewusst unsystematisch zumeist die männliche Form verwendet. Dies auch inspiriert durch das unten im Abschnitt 2.6.6. des Manierteils angeführte Zitat von Praetorius zum ‚guten Singer‘. Jedoch sind sehr bewusst stets alle Geschlechter gemeint. Dies nimmt Caccini am Ende seiner Ausführungen zur *esclamazione* zumindest partiell vorweg, wenn er dort immerhin von „*e del perfetto cantore, e della perfetta cantatrice*“ spricht. (CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort)

Regel¹⁹⁰ versucht, möglichst viele Parameter der Ausführung zu fixieren. Typisch für Editionen heutiger neuer Musik sind auch in Vorworten gegebene Spielanweisungen und Legenden der verwendeten Spezialzeichen – ein Umstand der gleichermaßen für die alten Neuen Musiken gilt. Sehr viele der in dieser Arbeit genutzten Quellen sind genau solche Vorwort-Abschnitte, die Neues erläutern.

Generell verwundert bei den alten Neuen Musiken immer wieder, wie sehr auch mit ihnen eine ebenso konkrete Vorstellung von der richtigen Ausführung der Musik, die mit einem Konzept vom Schönen und Guten, und damit verbunden einem Begriff vom Hässlichen und Schlechten, auch Tugend- und Sündhaften, einhergeht. Auch wenn diese Vorstellung zwar in den verbalen Quellentexten (teils vehement) geäußert wird,¹⁹¹ schlägt sich ihre Realisierung aber (nur für uns heute merkwürdigerweise) kaum in einem mit der heutigen Neuen Musik vergleichbaren Umfang in der Notation der Musik nieder, außer mitunter in pädagogischem oder dokumentarischem Zusammenhang.¹⁹²

Genau diese Haltung gegenüber dem Notentext eines Musikstücks finden wir heute bei Jazzmusiker*innen: Grundlage sind noch immer zumeist auswendig beherrschte tradierte Jazz-Standards, die nur in ihren Grundzügen notiert sind, wenn beim Musizieren überhaupt notierte Ausgaben, wie beispielsweise Real Books, benutzt werden. Dennoch haben diese Musiker, innerhalb der von ihnen völlig verinnerlichten Ästhetik, genaueste Vorstellungen, beispielsweise welche Dissonanzen dem Satz hinzuzufügen seien, welche der Bassnoten erklingen sollen, welche guidelines¹⁹³ zu spielen seien, oder wie genau zwischen binär und ternär das metrisch unregelmäßige Swingen eines Saxophon- oder Gesangssolos von statten zu gehen habe. Sie singen und spielen in Bands, deren Musikmachen auf einem Konsens von noch lebendigen, aber ‚alten‘ Konventionen beruht, die so weit gehen, dass in bestimmten Kontexten auch jenes probenarme oder -freie Aufführen von Musik (etwa in sogenannten Jam Sessions) möglich wird, das Maugars bei den römischen Sängern beschreibt. Heutige professionelle Jazzmusiker*innen bewegen sich zwischen einer über lange Zeit (inzwischen bedauerlicherweise auch im Jazz verschult) trainierten Fähigkeit, stilistisch differenziert alte Vorbilder imitierend zu improvisieren, und der Möglichkeit kreativ-freien Neuschaffens auf höchstem Niveau.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Mit Ausnahme von Aleatorik, Konzeptkompositionen und dergleichen.

¹⁹¹ Etwa in den Vitia-Listen, denen in dieser Arbeit ein eigenes Kapitel eingeräumt wird.

¹⁹² Dies wird im Manierkapitel dieser Arbeit sehr ausführlich dargelegt werden.

¹⁹³ Im Wesentlichen in kontrapunktisch-kleinschrittigen Fortschreitungen angelegte begleitende Stimmen im Satz.

¹⁹⁴ Ich selbst habe als Improvisationslehrer während des Entstehens dieser Arbeit in mehreren gemeinsamen Workshops (genannt „Jazzacaglia“) der Schola Cantorum Basiliensis und der Jazzabteilung der Musikakademie Basel gemeinsam mit Studierenden die Verbindungslinien zwischen Jazz und den Neuen Musiken thematisiert und bin dankbar für die dort gemachten Erfahrungen, auf denen obige Beobachtungen teils basieren.

Die diese Arbeit betreffenden Quellen fordern verschiedene Ebenen des Umgangs mit kunstvollem Gesang. Zum Teil sind es allgemeine Forderungen und Kompetenzen im Umgang mit Musik und ihrer professionellen oder zumindest kirchlichen Kapellen würdigen Ausführung. Zum Teil sind es Anforderungen zum Stimm- und (damit zusammenhängend) Körpergebrauch und Aufforderungen zur Verwendung der Manier, zum Teil allgemeine Postulate an den singenden Menschen, sein Musik- und Selbstverständnis. In den folgenden Abschnitten sollen zunächst nur die ganz allgemeinen Aspekte des Guten Sängers (auch im Sinne eines Berufs-Ethos) gezeigt werden. Viele der in den Zitaten erwähnten konkreteren Anforderungen werden im Verlauf der Arbeit noch genauer besprochen und spezifiziert werden.

2.2.1. Kompetenz im Lesen und im Kontrapunkt

Offensichtlich sind im 16. und 17. Jahrhundert wie heute die Erwartungen an professionell ausgebildete und nicht-ausgebildete Sänger sehr unterschiedlich, insbesondere was die Lesekompetenz und die intellektuelle Durchdringung der Musik anbelangt.¹⁹⁵ Zunächst finden wir immer wieder Quellen, die vom Sänger ein hohes Maß an Kompetenz bezüglich der musikalisch-kompositorischen Substanz der Musik, mit der er zu tun hat, fordern. Hier zum Beispiel eine diesbezügliche Auflistung aus dem Brief über den vollkommenen Musiker des Zinkenisten und Gesangslehrers Luigi Zenobi:

„e dico che sette cose, secondo me, deve havere un Cantante sicuro, e se havesse l’ottava, darebbe inditio maggiore assai di securezza.

La Prima è di non essere ignorante affatto del contrapunto.

La Seconda deve cantar sicuro le cantilene composte a crome, e semicrome.

La Terza deve cantar sicuro quelle, che son composte a salti, come di seste, settime, di none, d’undecime, hor preste hor tarde.

La Quarta deve cantar sicuro, che son composte da contratempi mescolati con artificiose durezza.

La Quinta deve cantar sicuro quelle, che sono cromaticamente composte.

La Sesta deve cantare e conoscere tutte, o la maggior parte delle proportioni e sesquialtere, che son sparse per l’opere antiche, e moderne.

La Settima deve conoscere perfettamente i segni musicali, et i tempi et il valore delle note in quelli.

L’Ottava sarebbe, ch’egli, ritrovando errore, o di compositore, o di copia, sapesse rimediare improvvisamente all’errato, cantando, e ritornare nella sua parte senza aiuto d’altri,

e per il cantar sicuro è facile à dire, ma difficilissimo, e miracoloso a trovare,

¹⁹⁵ Vgl. hierzu etwa die Ausführungen Lodovico Zacconis im Kapitel *Da chi si ha da cercar d’imparare a cantare* (ZACCONI, Fol.51v.ff.) und *Delle particolare qualità del Cantante* (Fol.54r.ff.)

perché in questa rete si pigliano cantori vecchi a centinaia, e compositori a dozzine.“¹⁹⁶

(Und ich sage, dass ein sicherer Sänger meiner Meinung nach über sieben Fähigkeiten verfügen muss. Hätte man auch noch die achte, wäre das ein Zeichen noch größerer Sicherheit.

Die erste ist, nicht gänzlich unwissend bezüglich des Kontrapunkts zu sein.

Die zweite ist, die Melodie in Achteln und Sechzehnteln sicher zu singen.

Die dritte ist, sicher Sprünge wie Sexten, Septimen, Nonen und Undezimen schnell und langsam singen zu können.

Die vierte ist, Stücke mit Synkopen in Verbindung mit kunstvollen Dissonanzen singen zu können.

Die fünfte ist, sicher chromatische Kompositionen singen zu können.

Die sechste ist, singend und verstehend alle (oder die meisten) Proportionen und Dreiertakte zu meistern, die in den alten und modernen Werken eingestreut sind.

Die siebente ist, dass er die musikalischen Zeichen sowie die Taktarten und die darin vorkommenden Notenwerte vollkommen kennen muss.

Die achte wäre, dass er, wenn er einen Fehler der Komposition oder der Abschrift findet, ihn aus dem Stegreif korrigieren kann und zu seiner Stimme ohne Hilfe zurückzufinden in der Lage ist.

Denn es ist einfach, von solch sicherem Singen zu sprechen, aber nur in äußerst seltenen und wunderbaren Fällen anzutreffen, weil in diesem Netz hunderte ältere Sänger und dutzende Komponisten gefangen werden.)

Zenobi führt hier auf, dass der Sänger mit den Grundlagen des Kontrapunkts und sämtlichen Notationskonventionen der zeitgenössischen und älteren Musik (das damals gesungene Repertoire konnte bis kurz vor 1500 zurückreichen, zumal in Kirchenmusik¹⁹⁷) vertraut und allen Intervallen und rhythmischen Schwierigkeiten gewachsen zu sein habe.

Den kontrapunktischen Aspekt bekräftigt er im Abschnitt über den Sopran nochmals: „Deve havere bonissimo contrapunto, perché senza questo, canta a caso, e fa mille cosaccie.“¹⁹⁸ (Er muss hervorragende Kenntnis des Kontrapunkts haben, ansonsten ereignet sich alles auf gut Glück und es passieren tausend satztechnische ‚Patzer‘.) Dies ist vor allem von Bedeutung, weil der Sopran laut Zenobi (dessen Schrift in der Spätphase des Diminuiers und *cantar accentuatamente*¹⁹⁹ liegt) eben in dieser Zeit insbesondere für Diminutionen zuständig ist. Gerade auch wenn die letzte Note einer von ihm gewählten Diminutionsfigur nicht der zu diminuierenden Grundnote entspricht, erhöht sich das Risiko, bei Unkenntnis der polyphonen Regeln Satzfehler (‚cosaccie‘) zu verursachen, erheblich.

¹⁹⁶ ZENOBI, S. 80.

¹⁹⁷ Beispielsweise hier nachvollziehbar für die Kathedrale in Siena: Colleen Reardon, *Agostino Agazzari And Music at The Siena Cathedral 1597-1641*, Oxford, 1993, S. 58f.

¹⁹⁸ ZENOBI, S. 84.

¹⁹⁹ Vgl. das Kapitel 3.3. *Kurzer Überblick über Diminution im 16. Jahrhundert* im Manierteil dieser Arbeit.

Das Vertrautsein mit auch den kompliziertesten Notationskonventionen ist beim Singen von Polyphonie aus den Stimmbüchern, das bei vielstimmiger Musik bis ins weit in das 18. Jahrhundert der Normalfall war, tatsächlich von Wichtigkeit, weil man beim Singen aus Stimm- oder Chorbüchern die anderen Stimmen nicht sehen kann. Macht man einen rhythmischen Fehler, ist es extrem schwierig, die richtige Stelle wiederzufinden, insbesondere wenn man die Musik nicht kennt und vom Blatt singt; zudem riskiert man, die anderen Mitsänger durcheinander zu bringen.²⁰⁰ Praetorius sagt hierzu in Anlehnung an Agazzari:

„Augustinus Agazarius in einer Praefation läßt sich vernehmen / daß aller Cantorn unnd Sänger vornhemstes vitium sey, daß sie den Text nicht wol und deutlich pronunciiren, und die Pausen ungerne zehlen.

Demnach auch in den Concerten per Choros offtemals bey etlichen Choren sehr viel Pausen vorfallen / also / daß ein Musicus so genaw achtung nicht darauff geben kann / er vergisset und verirret sich bißweilen / wegen der vielheit und der verwechslung solcher Pausen; und auch / daß er fleissig den andern Stimmen zuhöret / und sich gleich dadurch recreiret.“²⁰¹

Überhaupt ist es erstaunlich, wie einig sich die Quellen bezüglich der Eigenschaften guter Musik und eines guten (und im Umkehrschluss eines schlechten) Sängers sind. Als abschließendes Beispiel hierfür steht ein Text, der uns später im Kapitel zum *cantar accentuatamente* noch näher beschäftigen wird. Im Moment beachte man nur die Häufung der Wertungsbegriffe: *buone Musiche / buonissime regole / buonissimi cantori / gratiose maniere / cantar bene / gloria, & l'onore di un buon cantante / sicuro cantante:*

„Per il che possiamo senz'altro concludere, che essendo i cantori quelli i quali con le buone Musiche raddoppiano gl'effetti, che essendo le Musiche moderne fatte con buonissime regole, & cantate da buonissimi cantori, patroni de gli accenti vaghi, & delle gratiose maniere, che le habbiano molto piu forza che non havevano l'antiche già che i cantori di quel tempo, non attendevano ad altro che a cantar bene le loro cantilene, & a non fallarle: perche in quello consisteva tutto il loro honore, & la lor gloria: come anco hoggi giorno la gloria, & l'honore di un buon cantante non solo consiste nell'esser sicuro cantante: ma anco nel cantar con gratia, & accentuatamente.“²⁰²

(So können wir nun also schließen, dass, wenn wir jene Sängern hören, die bei guten Musiken deren Wirkungen noch verstärken und wenn die modernen Musiken auf gute Art komponiert sind und sie von den besten Sängern, die die anmutigen *accenti* und die

²⁰⁰ Zenobi beschreibt für diesen ‚Katastrophenfall‘, dass der voraushörende und vermutlich aus mehreren Stimmbüchern synchron lesen könnende Leiter in seiner Funktion als ‚rimettitore‘ durch einspringendes Singen der verlorenen Stimmen die Sängern wieder auf den rechten Weg bringt und bespricht dies als eine besonders hohe musikalische und (wegen des erforderlichen großen Ambitus) stimmliche Begabung. (vgl. ZENOBI, S. 81.)

²⁰¹ PRAETORIUS III 1619, S. 33.

²⁰² ZACCONI, Fol.8r.

lieblichen Manieren beherrschen, gesungen werden, jene Musiken ein höheres Maß an Kraft haben, das den älteren Musiken nicht innewohnte. Dies liegt auch darin begründet, dass die Sänger jener Zeit lediglich ihre Gesänge gut und fehlerlos absingen mussten, worin ihre ganze Ehre und ihr Ruhm bestand; heute hingegen besteht diese Ehre und dieser Ruhm nicht nur darin, ein sicherer Sänger zu sein, sondern auch darin, mit Anmut und auf eine mit *accenti* angereicherte Art zu singen.)

2.2.2. *Sicuro* als Attribut gerade von Singen *alla moderna*

Gerade in Bezug auf die Solosänger, die u. a. als Concertat-Stimmen im Favoritchor geistlicher Musik hervortreten, findet sich bezogen auf die Errungenschaften der modernen, der *Seconda Pratica* zugehörigen Gesangkunst, der Begriff *sicuro*, also sicher, angstfrei und keine oder wenig Fehler machend.

So zum Beispiel neben Zenobi²⁰³ auch bei Lodovico Viadana, wenn er im Vorwort seiner mehrchörigen Psalmen in der Anweisung *Modo di concertare i detti salmi a quattro chori* sagt, man solle für den Favorit-Chor „cinque buoni cantori che sieno sicuri, franchi e cantino alla moderna“²⁰⁴ (fünf gute Sänger, die sicher, frei heraus und auf moderne Art singen) wählen.

Michael Praetorius rezipiert dies direkt in seiner Beschreibung des Favoritchors, wobei die Worte ‚perfect‘ und ‚gewiss‘ dem ‚franchi‘ und ‚sicur‘ bei Viadana entsprechen:

„Darumb man denn zu solchen Stimmen die besten Cantores und Sänger außlesen / bestellen und ordnen muß / die nicht allein perfect und gewiß sein / sondern auch auf itzige neue Manier und Weise eine gute disposition zu singen haben / also das die Wörter recht und deutlich pronunciret, und gleich als eine Oration vernehmlich daher recitiret werden; derer ursachen es die Itali auch bißweilen Chorum recitativum nennen. Und wil der L. Viadana haben / daß bei diesem Choro Vocali recitativo, oder Concertat-Stimmen der Capelmeister oder Chori Director stehen und stettigs den Bassum continuum seu generalem vor sich in der Hand haben / oder aber den / welchen der Organist vor sich hat / mit fleiß in acht nemen / und observiren müsse / wie die Music nacheinander fortgehe; und anzeigen, wenn eine Stimm alleine / wenn zwo / wenn drey / wenn viere oder deren mehr / zu singen anfahren sollen; welches dann in dem Basso Generali allzeit darbei mus gezeichnet werden. Wenn aber die Ripieni und Plenus chorus der vollstimmige Chor, angehet, so soll er sich mit dem Angesicht zu allen Choren wenden / unnd beyde Hände in die höhe erheben / zur anzeigung / daß sie alle zugleich miteinander einfallen und fort Musiciren sollen.“²⁰⁵

²⁰³ Etwa ZENOBI, S. 80 und 81.

²⁰⁴ Lodovico Viadana, *Salmi a quattro chori*, Venedig, 1612, zit. nach Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel, 1992, Bd.2, S. 17.

²⁰⁵ PRAETORIUS III 1619, S. 126.

Den Begriff ‚sicur‘ benutzt auch Agazzari unter einem weiteren Aspekt im Vorwort zu seinen *Sacrae Laudes*: Hier sind es die Tempomodifikationen zugunsten der Affekte, die vom (jenseits des Tönetreffens) stilsicheren Sänger im Rahmen des für die Kirche schicklichen vorgenommen werden sollen. Dies stellt, ebenso wie die in den obigen Viadana/Praetoriuszitate die unter *alla moderna* gefasste Manier und die bei Praetorius angesprochene *concerto*-artige Aufführungsart mit Anführer, noch eine weitere neue, mit moderner Musik verbundene Verantwortungsebene des Musikers dar, die sich eben auch auf eine bestimmte Weise durch die errungene (also nicht ‚muttersprachlich‘ erlernte) Eigenart des neuen Stils, der *Seconda Pratica*, selbst generiert:²⁰⁶ „sappi che questo stile oltre i cantanti sicuri richiede la misura molto larga, massime nelle esclamazioni, & parole affettuose potendo tal volta nel mezzo ristrengerla [...] sendo che cosi si da più affetto al canto, & forza alle parole non perdendo la gravità dovuta nella Chiesa.“²⁰⁷ (Man soll wissen, dass dieser Stil über sichere Sänger hinausgehend auch ein sehr langsames Zeitmaß erfordert, insbesondere dass man das Zeitmaß in den *esclamazioni* und den affekttragenden Worten mitunter drastisch reduziert, [...] zumal so dem Gesang mehr Affekt und den Worten mehr Kraft gegeben werden kann, ohne jedoch die der Kirche geschuldete Gravität zu verlieren.)

2.2.3. Affekt und Wahl der Mittel zur Darstellung

Dadurch dass die dem Gesang zugrundeliegenden Texte selbst auf rhetorischen Prinzipien basieren, liegt logischerweise auch der Kompositionskunst der Spätrenaissance und des Manierismus eine rhetorische Anlage,²⁰⁸ die auf der Erregung der Affekte beruht, zugrunde. Diese Anlage wiederum verursacht auch im Singen selbst die Verwendung von ‚rhetorischen Figuren‘.²⁰⁹

Praetorius führt dies mustergültig im wichtigen und in vielen Nachfolgetraktaten anderer Autoren fast wörtlich abgeschriebenen Exordium seines Gesangstraktats aus:

²⁰⁶ Vgl. auch Anne Smith, *The Performance of 16th-Century-Music*, Oxford, 2011, Kap. 8. zu Tempomodifikation im frühen 17. Jh.; vgl. auch: Carsten Lüdtke, *Con la sudetta sprezzatura – Tempomodifikationen in der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel, 2006.

²⁰⁷ Antonio Agazzari, *Sacrae Laudes*, Venedig, 1603, Vorwort zur B.C.-Stimme, zit. nach Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel, 1992, Bd.2, S. 6.

In dieser Arbeit werden Fragen zum absoluten Tempo aus Platzgründen an sich weitgehend ausgeklammert. Dennoch erscheint exemplarisch an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass die im Zitat besprochene (gerade für geistliche Musik gut belegte) Langsamkeit und Gravität von würdigen, festlichen (und sowieso auch weltlich-lamentösen monodischen) Gesängen eine zentrale Grundlage für alles das ist, was in dieser Arbeit gezeigt werden wird, nämlich der intensiv-expressive Vortrag unter großzügiger Anwendung der Manier.

²⁰⁸ Am besten zu studieren in den Lasso-Analysen Burmeisters, in Burmeister, *Musica Practica*, Rostock, 1606, Facs. Kassel, 1955.

²⁰⁹ Diese Figuren wiederum sind zum großen Teil direkt mit jenen Kunststücken der Manier, um die es in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit zentral gehen wird, verbunden.

„Gleich wie eines Oratoris Ampt ist / nicht allein eine Oration mit schönen anmutigen lebhaftigen Worten und herrlichen Figuris zu zieren / sondern auch recht zu pronunziiren, und die affectus zu moviren: in dem er bald die Stimmen hebet, bald sincken lesset / bald mit mächtiger und sanffter / bald mit ganzer und voller stimme redet: Also ist eines Musicanten nicht allein singen / sondern Künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret / und die affectus bewegt werden / und also der Gesang seine Endschaft / dazu er gemacht/ und dahin er gerichtet / erreichen möge.“²¹⁰

Die Dosis und Intensität der Affektwirkung ist offenbar stilistisch differenziert: Es gibt Gattungen, die mehr oder weniger starke Affektdarstellung erfordern, so wird beispielsweise ein rezitatives Lamento mehr davon haben als eine kurze Canzonetta. Dem guten Sänger obliegt es, dies zu berücksichtigen: „distinguere ove più, e meno si richiegga di esso affetto“²¹¹ (unterscheiden, wo man mehr oder weniger von diesem Affekt benötigt.) Oder wie Christoph Bernhard sagt: „Sie bestehe aber darinnen, daß der Sänger fleißig den Text beobachtet und nach Anleitung [des Texts] die Stimme moderirt.

Solches geschieht auf zweyerley Weiße, einmahl in Beobachtung der Worte, zum andren in Anmerckung ihres Verstandes.“²¹²

Hier zeigt sich der im Kapitel zu *natura* in dieser Arbeit noch genauer zu besprechende Unterschied zwischen *natura* (oben bei Praetorius ‚allein singen‘) und *ars* (‚besondern Künstlich und anmütig singen‘). Diese *ars*, das heißt das mit ihr verbundene Wissen und die mittels *Exertatio* erworbene praktische Kompetenz bezüglich lieblicher Ausführung der dafür notwendigen Kunstgriffe, die vor allem in den Maniergegenständen besteht, wird für den professionellen bzw. geistlichen Kapellen würdigen Gesang erfordert. Dies konstatiert schon Zenobi einige Jahre vor Praetorius für die polyphone Musik wörtlich: „che cosa deve aver un cantante per cantare con arte, con gratia e con giudizio“²¹³ (Was ein Sänger haben muss, um mit Kunst, Anmut und Urteilskraft zu singen).

Insgesamt wird an die Arbeit des Sängers ein hoher, spezifisch auf die jeweilige Ästhetik abgestimmter Perfektionsanspruch gestellt. Dieser ist bei Emilio de Cavalieri aufs Beeindruckendste zusammengefasst formuliert: „volendola dico rappresentare, per necessario, che ogni cosa deve essere in eccellenza, che il cantante habbia bella voce, bene intunata, e che la porti salda, che canti con affetto piano, e forte, senza passaggi, & in particolare, che esprima bene le parole, che siano intese, & accompagni

²¹⁰ PRAETORIUS III 1619, S. 229.

²¹¹ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

²¹² BERNHARD, S. 36.

²¹³ ZENOBI, S. 80.

con gesti & motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci à muovere l'affetto.“²¹⁴ (Will man sie aufführen, so muss notwendigerweise alles hervorragend sein. Der Sänger muss eine schöne Stimme und gute Intonation haben, sie sicher halten, mit Affekt(-Manieren) piano und forte singen, ohne Diminutionen. Vor allem muss er die Worte gut aussprechen, damit sie verstanden werden, und sie mit Gesten und nicht nur mit Handbewegungen, sondern auch mit Schritten begleiten. Dies sind sehr wirksame Hilfsmittel, den Affekt zu bewegen.)

Hier werden alle denkbaren Parameter, nämlich die der Klangsönheit, der Intonation, Textdeutlichkeit, Dynamik, in diesem speziellen Fall der *passaggio*-losigkeit und schließlich der gesamten Körpersprache, die in der Zeit genauesten Regeln unterworfen ist,²¹⁵ in den Dienst der musikalischen Kunst, deren Hauptzweck hier wiederum das *muovere l'affetto* ist, gestellt.

Hierin fügt sich dann Christoph Bernhards Bemerkung zur Wahl von Dynamik und Klangfarben, die zur Musik und logischerweise dem Text passen:

„Ferner ist zum Beschluß noch zu wissen von Nöthen, daß ein guter Sängler oder Subtiler Musicus, der mit Qualitate und Quantitate Toni weiß umb zugehen: muß bei dem Affect der Demuth und Liebe die Stimme nicht erheben: und hingegen bei Zorn, dieselbige etliche Thone fallen lassen. Sonsten aber ist in dem Stylo recitativo in acht zu nehmen, daß man im Zorn die Stimme erhebt, hingegen in Betrübniß fallen läßt. Die Schmerzen pausieren; die Ungeduld raast. Die Freude ermundert. Das Verlangen macht behertz. Die Liebe scharfsinnig. Die Schamhaftigkeit hält zurück. Die Hoffnung stärcket sie. Die Verzweiflung vermindert sie. Die Furcht drücket sie nieder. Die Gefahr fliehet man mit schreyen. So sich einer aber in die Gefahr begibt, so führet er eine solche Stimme, die seinen Muht und Tapferkeit bezeuget.“²¹⁶

Entscheidend erscheint, Bernhard folgend, dass die Darstellung der Affekte durch den Sängler auf zwei Ebenen erfolgt: „Solches [sc. die affektive Beeinflussung der Stimme] geschieht auf zweyerley Weiße, einmahl in Beobachtung der blossen Worte, zum andren in Anmerckung ihres Verstandes.“²¹⁷

Es ist also zum einen der Gesamtaffekt, der aus der Textvorlage sinnhaft extrahiert werden kann, andererseits die Geste des Einzelworts, die

²¹⁴ Cavalieri, Emilio de', *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Roma, 1600, Facs. Bologna, 1977, unpaginiertes Vorwort.

²¹⁵ Vgl. z. B. Günter Fleischhauer (Hrsg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Michaelstein, 2003.

²¹⁶ BERNHARD, S. 39.

²¹⁷ BERNHARD, S. 36.

gleichsam gemeinsam eine affektive Beeinflussung des Singens generieren.

Wie bereits angedeutet liegt die Schwierigkeit für uns heute in der Wahl der Mittel oder vielmehr der Dosierung ebenjener Wahl. Wie weit geht man in der Darstellung ebenjener Affekte? In dieser Arbeit wird im Abschnitt zur Lieblichkeit des Stimmgebrauchs teilweise nochmals auf diese Frage einzugehen sein, wie weit man damit (insbesondere in die heftigere Richtung) gehen sollte; dennoch sei bereits gesagt, dass die Quellen uns gleichsam weitreichende Möglichkeiten zu lassen scheinen, da sie sich der starken Unterschiede jener Affekte (zuma in der Gegensätze auslotenden Poesie des Manierismus eines Guarini oder Marino) voll bewusst sind. So z. B. Luigi Zenobi: „Deve conoscer la forza delle parole, o temporali, o spirituali, ch’elle si siano; e dove si parla di volare, di tremare, di pianger, di ridere, di saltare, di gridare, di falso e cose simili, deve sapere accompagnarle con la voce.“²¹⁸ (Er muss die Kraft der weltlichen oder geistlichen Texte gleichermaßen verstehen; und wo vom Fliegen, Zittern, Weinen, Lachen, Springen, Schreien oder von Falschheit und ähnlichen Dingen die Rede ist, muss er wissen, die die Stimme anzugleichen.)

Die Maniergegenstände, die in diesem ersten Teil weiter unten genauer besprochen werden, werden in der Tendenz auch den Affekten (hier im Gegensatz zu *passaggi* eben eher den gedeckteren) zugeordnet:

„S’hanno anco a guardare da passaggi sopra parole significanti doglia, affanni, pene, tormenti, & simili cose, perchè invece de passaggi s’usano fare grazie, accenti, & esclamazioni, scemando hor la voce, hor accrescendola, con movimenti dolci, e soavi, & talhora con voce mesta, & dogliosa, conforme il senso dell’oratione.“²¹⁹ (Sie müssen sich hüten, Diminutionen über Worte, die Schmerz, Trübsal, Pein, Qualen u. ä. bedeuten anzubringen, weil an ihrer statt Manieren, *accenti*, *esclamazioni* verwendet werden, bei denen die Stimme leiser und lauter wird, mit sanften und lieblichen Bewegungen und die Stimme mitunter traurig und schmerzvoll geführt wird, ganz nach dem Sinn des Textes.)

Hier wird also, ähnlich wie bei Caccini [„Ma tutto il contrario effetto farà nello scemarla, poi che nel lassarla, il darle un poco più spirito la renderà sempre più affettuosa.“²²⁰ (Aber genau der gegenteilige Effekt stellt sich im Loslassen ein; und ihm dann etwas mehr Schwung zu geben, macht ihn nur noch mehr affektuos) den Maniergegenständen, insbesondere auch jenen, denen in dieser Arbeit der Namen dynamisch-klangliche

²¹⁸ ZENOBI, S. 84.

²¹⁹ ROGNONI, unpaginiertes Vorwort und S. 1.

²²⁰ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort; diese Stelle wird im Abschnitt zur *esclamazione* im Kapitel 3.5.10. des Manierteils dieser Arbeit ausführlich besprochen werden.

Maniergegenstände²²¹ gegeben wird, ein ganz direkter, und zwar starker, Einfluss auf die Affektgenerierung zugesprochen.

2.2.4. Text und Textverständlichkeit

„Er soll nicht Stammen, sonst ist er unverständlich. Er soll nicht mit der Zung anstoßen oder lispeln, sonst versteht man ihn kaum halb. Er soll auch die Zähne nicht zusamm schließen, noch den Mund zu weit aufthun.“²²²

Diese scheinbar lapidare Anweisung fast am Ende des Traktats von Christoph Bernhard steht (selbst in Bernhards eigenem Traktat²²³) nicht allein. Neben der inhaltlichen Kompetenz, der *sicurezza*, der (später im Detail zu besprechenden) Manier, der stimmlichen Adäquatheit und dem Affekt wurde bereits in den obigen Anforderungen mehrmals die Verständlichkeit des Textes als Kriterium für den Guten Sänger angesprochen. Tatsächlich ist diese Qualität in fast allen deutschen und italienischen Texten zum Singen des Untersuchungszeitraums zu finden, so dass hier in der Arbeit nur einige kleine der äußerst zahlreichen Texte gezeigt werden können. Sie sagen im Prinzip auch alle das gleiche aus. Es geht um eine Aussprache, die unter allen Umständen eine durch ein Singen statt normalem Sprechen bedingte Unverständlichkeit des Textes vermeidet. Auch wenn die Forderungen hiernach im Kapitel zum Guten Sänger gezeigt werden, soll ihre Wichtigkeit von Anfang an zu einem der Leitfäden gemacht werden: Lösungsansätze, wie diese Qualität zu erreichen sei, werden im Stimmgebrauchsteil der Arbeit besprochen werden.

Die Diskussion zum Thema ist zur Zeit der *Seconda Pratica* bereits alt: Bereits bei Zarlino²²⁴ finden sich derartige Forderungen und bekanntermaßen ist der entscheidende musikalische Diskurs der Spätrenaissance, nämlich die Behandlung der Fragen um die Textverständlichkeit von Polyphonie rund um das Tridentinische Konzil, geradezu legendär und von zahlreichen Sagen um Palestrina und seine *Missa Papae Marcelli* umwittert.²²⁵

Generell ist zu sagen, dass in der die vorliegende Arbeit betreffenden Zeit dem Wort als solches eine wichtige Funktion zukommt. Der Glaube an ganz reale positive oder negative Auswirkungen von Zaubersprüchen

²²¹ Auch hierzu vgl. Kapitel 3.5.10. des Manierteils dieser Arbeit.

²²² BERNHARD, S. 39.

²²³ Vgl. auch BERNHARD, S. 36, unten zitiert.

²²⁴ Etwa bei Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venetia, 1558, Faks. Bologna, 1966, P.III, Cap 45.

²²⁵ Vgl. hierzu die entmystifizierende Zusammenfassung des Themas in: Felix Diergarten, *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts: Eine Einführung*, Laaber, 2014.

und auch an die real-physischen Auswirkungen liturgisch gesprochenen Worts (etwa in der Transsubstantiation) war im 16. und 17. Jahrhundert nicht oder nur sehr bedingt hinterfragt. Auf der anderen Seite brachten gesagte und geschriebene Worte, seien es diejenigen der Reformatoren oder der Astronomen, die damalige Weltordnung massiv ins Wanken (und ihre Urheber mitunter auf den Scheiterhaufen).

Warum sind die Texte der *Seconda-Pratica*-Zeit nun nochmals und weiterhin so angefüllt mit derartigen Ermahnungen und Forderungen?²²⁶ Zum einen, weil offensichtlich eine Musik, deren Endschaft die Erregung von textausgelösten Affekten ist, von eben dem Verständnis der Worte und von ihrem (damals als real empfundenen) magischen Funktionieren hochgradig abhängig ist.²²⁷ Versteht man nicht, um welchen realen wie affektiven Inhalt es geht, ergeben die vom Komponisten benutzten Figuren keinen Sinn. Dies ist dann (im Gegensatz zur *Prima Pratica*) umso problematischer, als die vom Kontrapunkt losgelöste rezitativische Musik jenseits der Affektfiguren oft kaum einen eigenwertigen Inhalt (melodisch oder kontrapunktisch) hat und einfach nur langweilig wird, wie auch Cavalieri sagt: „e tanta musica, mancando all’udito la parola viene noiosa“²²⁸ (und soviel Musik, bei der das Verständnis des Textes fehlt, langweilig und lästig wird.)

Zum anderen befinden sich die Neuen Musiken in der Anfangsphase allein durch ihre schiere Neuheit (auch und insbesondere) bei geistlicher Musik in einer Verteidigungsposition gegenüber der etablierten, durch einen im Grunde erstaunlich europaweiten kontrapunktischen Regelkonsens abgesicherten *Prima Pratica*, deren einziger wirklicher Schwachpunkt ja eben gerade die schlechte Mitvollziehbarkeit ihrer Texte bei imitatorischem Kontrapunkt ist. Hier konnte sich der moderne Stil also besonders gut profilieren. Caccini tut dies in Bezug auf die Textverständlichkeit und vor allem -unverständlichkeit auch ausführlich. Hier nur eines von mehreren Beispielen, wo er der Polyphonie affektive Wirkung abspricht: „poi che non potevano esse [musiche] muovere l’intelletto senza l’intelligenza delle parole.“²²⁹ (Daher konnten solche Musiken wegen des fehlenden Textverständnisses den Geist nicht bewegen.)

²²⁶ Für mehr Beispiele vgl. auch GOLDSCHMIDT 1892, S. 44f.

²²⁷ Für ein Verständnis des wichtigen Umstands magischer Wirkung von Text, aber auch von Musik an sich, betrachte man beispielsweise Athanasius Kirchers Einordnung des Orpheus-Phänomens, das er (gerade als Wissenschaftler) durch Magie und Astrologie erklärt. So beschreibt er „Orpheum, als einen Music-Zauberer, der mit seiner Music und musicalischen instrumenten, die unvernünftige Thiere / Wälder / ja gar die unempfindliche Steine und Felsen habe bewegen können.“ (Athanasius Kircher, *Neue Hall= und Thon=Kunst oder mechanische Gehaim-Verbindung der Kunst und Natur*, Nördlingen, 1684, Faks. Hannover, 1983, S. 123f.)

²²⁸ Cavalieri, Emilio de’, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Roma, 1600, Facs. Bologna, 1977, unpaginiertes Vorwort.

²²⁹ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

Auch Francesco Rognoni stellt den Zusammenhang zwischen Affektgenerierung und Textverständlichkeit her: „Sendo che la vaghezza del canto principalmente consiste, nell’esprimere bene, & distintamente la parola che si canta, hò perciò voluto in questo luogo à cantanti desiderosi di seguir le pedate de gli elletti, & periti, ricordarlo; Perciò che non essendo altro la voce, articolata che l’instrumento d’esplicare il concetto dell anima.“²³⁰ (Da die Anmut des Gesangs vor allem im guten und deutlichen Ausdruck des gesungenen Wortes besteht, so möchte ich an dieser Stelle die Sänger, die in die Fußstapfen der Auserwählten und Erfahren treten wollen, an diese Notwendigkeit erinnern. Denn die Stimme des Sängers ist nichts anderes als ein Werkzeug, um den gedanklichen Zustand der Seele zu erklären.)

Die Sänger der frühen Neuen Musiken werden unter anderem bezüglich ihrer eigenen Textverständlichkeit von Giustiniani als außerordentlich talentiert beschrieben: „e vennero in luce Giulio Romano, Giuseppino, Gio. Domenico et il Rasi, che apparò in Firenze da Giulio Romano; e tutti cantavano di basso e tenore con larghezza di molto numero di voci, e con modi e passaggi esquisiti, e con affetto straordinario e talento particolare di far sentir bene le parole.“²³¹ (und es traten Giulio Romano, Giuseppino, Gio. Domenico und Rasi zutage; sie alle sangen Bass und Tenor mit großem Umfang, auf sehr ausgezeichneten Kunstgriffen und Diminutionen, mit außerordentlichem Affekt und mit besonderer Begabung, die Worte gut hörbar werden zu lassen.)

Wenn (stellvertretend für viele derartige Aussagen) an dieser Stelle ein Musterbeispiel für die Textverständlichkeitsforderung in Verbindung mit Affekt gezeigt werden soll, fällt die Wahl auf ein kurzes, eher weniger bekanntes Vorwort, das sich mit dem Thema beschäftigt. Es stammt von dem gerade von Giustiniani erwähnten Francesco Rasi. Rasi war Schüler Caccinis und einer der bedeutendsten Sänger (er war u. a. der erste Orfeo in Monteverdis *L’Orfeo*) und Komponisten der Zeit, und ist u. a. wie auch Gesualdo als Mörder-Musiker in die Geschichte eingegangen. In seinem Vorwort zu einem autographen Manuskript für den Salzburger Erzbischof Sitticus sagt er vielleicht auch als nochmalige Anweisung für seinen nicht-italienischen Kunden: „Le seguenti Gentilezze si possono cantare tanto in tenore come all’ottava sopra²³² [...] e si de[v]ono cantare con affetto e sopra

²³⁰ ROGNONI, unpaginierte Indexseite nach S. 75.

²³¹ Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la Musica de’ suoi tempi* (1628), Neuausgabe in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S. 110.

²³² Vgl. hierzu auch das Kapitel 3.3. *Sopran und Tenor* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

tutto fare intender le parole.“²³³ (Die folgenden anmutigen Kompositionen können sowohl im Tenor als auch eine Oktave höher gesungen werden [...] und müssen mit Affekt und vor allem mit gut zu verstehendem Text gesungen werden.)

Im Vorwort zu Ottavio Durantes *Arie Devote* findet sich noch eine Ausweitung zum Textverständnis: Hier wird der Sänger aufgefordert, insbesondere wenn er allein singt, zunächst selbst genau zu verstehen, was er eigentlich singt. Es geht also darum, den Inhalt gleichsam in seinem Verstand zu ‚besitzen‘.²³⁴ Es folgen dann andere, sehr wichtige Anweisungen zum Solosingen, die andernorts in dieser Arbeit noch genauer besprochen werden, bevor schließlich die eigentliche Ermahnung zur Deutlichkeit mit dem Ziel, verstanden zu werden, am Ende prangt: „I cantori devono procurar di capir bene in se stessi quel che hanno da cantare, massime quando cantano soli, accio intendendolo, e possedendolo bene, lo possino far intender all’altri, che le stanno a sentire, che questo è il loro scopo principale, e devono avvertire di intonar bene, e di cantar adagio, cioè con la battuta larga, porgendo la voce con gratia e pronuntiando le parole distintamente, acciò siano intese.“²³⁵ (Die Sänger müssen dafür sorgen, dass sie selbst den zu singenden Text gut verstehen, vor allem wenn sie allein singen, so dass sie (den Text verstehend und verinnerlichend) ihn den Zuhörern verständlich machen. Dies ist ihre Hauptaufgabe und sie müssen darauf achten, mit guter Intonation und adagio, das ist mit langsamer *battuta*, zu singen, die Stimme mit Anmut darreichend und die Worte deutlich aussprechend, damit sie verstanden werden können.)

Die deutschen Quellen führen diese Gedanken fort. So verknüpft z. B. Bernhard (und ihm nachfolgend beispielsweise später Mylius) die beiden Aspekte Textverständnis/-verständlichkeit und Affekt folgendermaßen:

„Das erste bestehet in rechter Aussprache der Worte, die er singend fürbringen soll, dannenhero ein Sänger nicht schnarren, lispeln oder sonst ein böße Ausrede haben, sondern sich einer zierlichen, untadelhaften Aussprache befleißigen soll.

Und zwar in seiner Muttersprache soll er die zierlichste Mund-Arth haben, so daß ein Teutscher nicht Schwäbisch, Pommerisch [etc.], sondern Meißnisch²³⁶ oder der Red-Arth

²³³ Francesco Rasi, *Musiche da camera e da chiesa*, in: Herbert Seifert, *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Salzburg, 1995, Bd. 7, Vorwort S. IX.

²³⁴ Die Formulierung zum Besitz wiederholt sich beispielsweise in der Beschreibung des von Maugars als perfekt empfundenen Gesangs Leonora Baronis („ce qui fait qu’elle possède absolument ce qu’elle chante“) (insofern als dass sie alles was sie singt auch geistig voll erfasst). Maugars’ gesamte Beschreibung von Baronis Künsten finden sich in dieser Arbeit im unmittelbar an dieses Kapitel anschließenden Kapitel 2.2.5. zu drei berühmten Sängerinnen (deren letzte: Baroni).

²³⁵ Ottavio Durante, *Arie Devote*, Roma, 1608, unpaginiertes Vorwort.

²³⁶ Dies ist ein weites Feld für fortzuführende Forschung. Ich persönlich danke meinem geschätzten Kollegen und Freund Yshai Kalmanovitch herzlich für seine großzügige Bereitschaft, mich basierend auf seiner Arbeit zu Opitz und Schein mit Konzepten des meißnischen Kanzleideutsch vertraut zu machen.

zum nächsten rede, und ein Italiener nicht Bolognesisch, Venedisch, Lombardisch, sondern Florentinisch oder Römisch spreche. Soll er aber anders als in seiner Muttersprache singen, so muß er dieselbe Sprache zum aller wenigsten so fertig und richtig lesen, als diejenigen, welchen solche Sprache angebohren ist.²³⁷ [...]

Das Andere ist der Verstand der Wortte, ist noch viel nothwendiger als das Vorige.

Dannhero zu beklagen, daß, da ein Sänger zum wenigsten neben seiner teutschen oder Muttersprache, auch die Lateinische und Italienische Sprache, wo nicht gar wohl können, jedoch ziemlich verstehen sollte, dennoch die allerwenigsten sich um derselben eigentl[iche] und gründliche Erlernung bekümmern. Dannhero es denn kommet, daß solche bey gelehrten Zuhörern öftersmahls großen Schimpf einlegen, und ihre Unwissenheit an Tag geben, indem einer über dem Wort Confirmatio einen Passagio schlägt, einer einen Lauf in die Höhe thut, indem er das Wort Abyssus passagiren will.

Aus den verstandenen Worten sind die affecten abzunehmen, so darinnen fürkommen, die vornehmsten affecten aber, so man in der Musica repraesentiren kann, sind Freude, Traurigkeit, Zorn, Sanftmuth und dergleichen.

In Freude, Zorn und dergleichen heftigen affecten, muß die Stimme starck, muthig und hertzhaftig seyn, die Noten nicht sonderlich geschleift, sondern mehrentheils wie sie stehen gesungen werden, denn die übrige Anbringung der Manier und fürnehmlich das Piano, das Cercar della Nota, Anticipatione della Syllaba und della nota, etwas melancholischer, als diese affecten erfordert, lauten würden. Hingegen bey traurigen, sanftmüthigen, und solchen Worten ist besser, daß man gelindere Stimme gebrauchte, die Noten ziehe und schleife, oft die je gedachten Kunststücke der Manier anbringe, hingegen der Forte, Ardire, Trillo etwas weniger als bey den heftigen affecten, daneben muss man in dieser Art affecten eine langsamere Battuta, in jenen aber eine geschwindere, gebrauchen. Ein mehreres wird ein guter Sänger aus Anleitung seines judicii, und anderer Sänger Exempel entlehnen.“²³⁸

Diese Art des bei Durante und Bernhard thematisierten ‚Denkens vor Singens‘ ist etwas, das in Verbindung mit Achtsamkeit zur Vermeidung von *negligentia* in Beschreibungen hervorragender Sänger und Sängerinnen oft zu finden ist; deswegen soll dieser Nachdenkschritt hier zunächst so stehen bleiben. Im zweiten Teil dieser Arbeit wird nochmals betrachtet werden, wie Stimmgebrauch und Textverständlichkeit letztlich zusammenwirken sollen. Anders gefragt: Wie muss der Gebrauch der Stimme organisiert sein, damit diese Verständlichkeit funktioniert und stets gewährleistet ist?

2.2.5. Drei Sängerinnen: Vagnoli, Archilei und Baroni

Nachdem wir nun ganz allgemeine Forderungen gesehen haben, sollen hier einige ausgewählte Beschreibungen der Zeit stehen, die von guten Sängerinnen begeistert sind. Neben ihrem hohen Informationswert sind sie auch einfach schön zu lesen, lassen sie doch etwas von jener

²³⁷ Ausgelassen sind hier Bernhards Anweisungen zur Aussprache des Lateinischen. Er stellt sie im Wesentlichen frei, bevorzugt aber eine (ihm gemäß weitverbreitete) italienische Aussprache.

²³⁸ BERNHARD, S. 36f.

Begeisterung der damaligen Hörer erahnen, die wir heute, wenn uns eine Gesangsdarbietung berührt und begeistert, immer noch kennen. Letztlich ist die Gute Sängerin ja auch diejenige, die ihre (wirklich kundigen) Hörer*innen glücklich zu machen versteht.

Ein früher Fall ist die Sängerin Virginia Vagnoli, die wir zumindest teilweise noch mit dem alten Stil in Verbindung bringen können. Dennoch ist sie für diese Arbeit von Belang, weil sie mit Luigi Zenobi, dem Autor des hier sehr häufig zitierten Textes der Übergangszeit, verlobt war, und später den nicht minder bedeutenden Komponisten Alessandro Striggio, der wiederum der Vater des gleichnamigen Liraspielers und Librettisten von Claudio Monteverdis *L'Orfeo* war, heiratete.

Wie in Blackburns und Lowinskys Artikel über Zenobi zu erfahren ist, blieb Vagnolis Gesang nicht ohne Wirkung, hier auf den Dichter Lodovico Agostini: „la nostra sirena Virginia, la quale col plectro in mano sta in procinto per rapirci seco sopra ai sette cieli; ed assetatosi ciascuno [...] si diè principio al concerto, cantando ella sola alcuni madrigali dello Striggio che poi divenne il suo marito e frammetendone alcuni senza voce, fece stupir tutti della velocità, della dolcezza e della grazia della sua voce e mano, le quali unite alla sua singolar bontà e bellezza la rendono al mondo un puro miracolo di natura sopra a quante ne furon mai per tutti i secoli.“²³⁹ (Unsere Sirene Virgilia, war, das Plektrum in der Hand haltend dabei, uns in die sieben Himmel zu entführen; nachdem alle sich gesetzt hatten, begann die Darbietung, indem sie allein einige Madrigale Striggios, ihres zukünftigen Mannes, sang und, einige Madrigale ohne Stimme dazwischenstellend, alle Zuhörer mit der Geschwindigkeit, Lieblichkeit und Anmut ihrer Stimme und ihrer Hand (sc. an der Laute) verwunderte.

All dies ließ sie, in Verbindung mit ihrer einzigartigen menschlichen Vollkommenheit und ihrer Schönheit, für die Welt zu einem wahren Wunder der Natur gedeihen, unerreicht durch alle Jahrhunderte.)

Hier finden sich typische Parameter für die Gute Sängerin. Das gleichzeitige Spielen und Singen, die Verbindung physischer Schönheit mit gutem Charakter, Lieblichkeit und Anmut der Stimme und (bezeichnenderweise erstgenannt) die Beweglichkeit im Sinne der Schnelligkeit der *passaggi*, die offenbar eines der zentralen Beurteilungskriterien im 16. Jahrhundert war. Es greift hier die Idee des (im Manierismus zentralen) Erstaunens des Zuhörers, hervorgerufen

²³⁹ ZENOBI, S.71f.

durch den Typus des Künstler-Musikers und seine richtigen, eben ‚guten‘ Eigenschaften, die Agostini dann ja auflistet: *dolcezza / grazia / bontà / bellezza*. Diese Arbeit wird im Abschnitt *natura* nochmals genauer auf diesen Abschnitt zu Vagnoli zurückkommen und es wird außerdem eben dieser Lieblichkeit im Stimmgebrauchsteil ein eigenes Kapitel zugedacht sein.

Die zweite Gute Sängerin ist eine der Protagonistinnen der frühen *Seconda Pratica*: Vittoria Archilei.²⁴⁰ Wiederum mit einem Komponisten und Lautenisten verheiratet, steht sie in Kontakt mit allen wichtigen Figuren der Bewegung: protegiert von Cavalieri, singend mit den Mitgliedern der Caccini-Familie, Darstellerin in den Premieren der wichtigsten frühen Opern und beratend wie singend im Diskurs selbst mit dem in Süditalien lebenden Sigismondo d’India:

„E nel mio ritorno a Firenze io stesso ne cantai alcune alla signora Vittoria Archilei, musica di quella serenissima Altezza e sopra ogn’altra cantatrice eccellentissima, la quale intelligentissima di questa professione mi escortò a seguire questa mia maniera, dicendo non aver udito stile ch’avesse tanta forza e che insieme spiegasse il concetto con tal diversità di corde, varietà d’armonia e con sì nuova maniera di passeggiare.“²⁴¹

(Bei meiner Rückkehr nach Florenz sang ich selbst einige (meiner Kompositionen) für Vittoria Archilei, die Musikerin jenes hohen Fürsten und alle anderen überragende Sängerin, die von höchstem Verständnis dieses Berufes geleitet mich ermunterte, diese meine Art weiterzuentwickeln. Und sie sagte, niemals einen Stil gehört zu haben, der eine solche Kraft aufwies und zugleich den Sinn mit solcher Vielgestalt von Noten und Harmonien und einer solch neuen Art, die *passaggi* zu singen vermittelte.

Auch Giustiniani schreibt ihr eine Schlüsselfunktion bei der Entwicklung des neuen Stils zu: „musicisti eccellenti, e specialmente la famosa Vittoria, dalla quale ha quasi avuto origine il vero modo di cantare nelle donne“²⁴² (hervorragende Musiker, und vor allem die berühmte Vittoria, von der gleichsam der Ursprung der wahren Art des Singens von Frauen entsprang.)

Hier wird deutlich, dass Archileis Gesang sich durch *dolcezza* und *soavità*, also Formen von Lieblichkeit auszeichnete, aber auch durch ihr Interesse an den expressiven Mitteln der Neuen Musiken geprägt war, die tatsächlich kaum extremer und raffinierter vorstellbar sind, als in den

²⁴⁰ Zur Biographie (und Bibliographie) Vittoria Archileis vgl. Anke Chartons Artikel auf der Website *Musik und Gender im Internet*:

http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=arch1560 (zuletzt aufgerufen: 5.8.2017)

²⁴¹ Sigismondo D’India, *Il Libro di Musiche da Cantar solo*, Milano, 1609, Neuausgabe Hrsg. Federico Mompellio, Cremona, 1970; D’Indias Vorwort ist wiedergegeben im Vorwort der Ausgabe, S.24.

²⁴² Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la Musica de’ suoi tempi* (1628), Neuausgabe in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S.109f.

Werkzeugen, die Sigismondo in seinen Musiken gebraucht. Das Verständnis der ‚intelligentissima‘ für genau jenen Sinn des Inhalts der gesungenen Musik, für das eigentlich Gemeinte („conpetto“ in D’Indias Text) macht also offenbar die eigentliche Exzellenz Vittoria Archileis aus. Es ist das Erfassen, Wissen, Fühlen und Ausdrücken dessen, was ‚dazwischen‘ ist: ‚inter-legere‘ im eigentlichen Sinn.

Auch Cavalieri, adliger Komponist und zentrale Figur der Neue-Musik-Bewegung, war nun unzweifelhaft so ein wirklich kundiger Hörer. Er (genauer gesagt durch ihn Alessandro Guidotti, der Herausgeber der *Rappresentatione*) schreibt über den Gesang Vittoria Archileis: „nella quale recitando la Signora Vittoria Archilei, la cui eccellenza nella musica à tutti è notissima, mosse maravigliosamente à lagrime“.²⁴³ (Wobei Signora Vittoria Archilei, deren Vollkommenheit in der Musik allseits bestens bekannt ist, rezitierend auf wundersame Weise zu Tränen rührte.)

Ebenjenes ‚Glücklichmachen‘ besteht also in der Neuen Musik darin, zu rühren und zu berühren, in diesem Fall zu Tränen. Nicht namentlich wird spezifiziert, wer Fileno sang, jedoch aber, dass diese Figur zum Lachen brachte: eine andere (geglückte) affektive Wirkung.

Wie aber nun funktioniert das Berühren bei Vittoria Archilei? Es ist eine Mischung aus außerordentlicher musikalisch-stimmlicher Kompetenz (im obigen Zitat als „eccellenza“ bezeichnet, und im Folgenden nochmal im Rahmen eines Forderungskataloges mit „che ogni cosa debba avere eccellenza“²⁴⁴ weitergeführt) und gestalterischer Kraft, die auf Lebendigkeit des Geistes zurückgeführt wird, wie sie Jacopo Peri im Vorwort seiner *Euridice* bezüglich „la Signora Vettoria Archilei, la quale ha sempre fatte degne del cantar suo le Musiche mie“²⁴⁵ (der Signora Vettoria Archilei, die meine Kompositionen stets ihres Gesangs für würdig befunden hat,) rühmt: „adornandole, non pure di quei gruppi, e di quei lunghi giri di voce semplici e doppi, che dalla vivezza dell'ingegno suo son ritrovati ad ogn'ora, piu per ubbidire all'uso de' nostri tempi, che perch'ella stima consistere in essi la bellezza, e la forza del nostro cantare, ma anco di quelle, e vaghezze e leggiadrie che non si possono scrivere.“²⁴⁶ (Sie verzierte [die Gesänge] nicht nur mit jenen *gruppo* und jenen langen, einfachen wie doppelten Diminutionen, die in der Lebhaftigkeit ihres Geistes sich allzeit fanden, und tat dies mehr, um dem Gebrauch unserer

²⁴³ Cavalieri, Emilio de', *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Roma, 1600, Facs. Bologna, 1977, unpaginierter Vorwort.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Peri, Jacopo, *Le Musiche di Jacopo Peri Nobil Fiorentino sopra L'Euridice*, Fiorenza, 1600, unpaginierter Vorwort.

²⁴⁶ Ebd.

Zeit zu gehorchen, als dass sie selbst denkt, dass in ihnen die Schönheit und die Kraft unseres Singens bestünde. Darüber hinausgehend versah sie sie auch mit jenen Anmutigkeiten und Lieblichkeiten, die sich nicht schreiben lassen.)

Wie bei d'India drückt sich mit ‚vivezza dell'ingengo‘ auch in diesem Zitat das Archilei eigene profunde Verständnis, hier auf der Ebene der *passaggi*, aus, und ebenso wie d'India fühlt sich auch mit Cavalieri ein (in beiden Fällen männlicher und adliger) Komponist geehrt, von ihr wahrgenommen und gesungen zu werden.

Merkwürdig erscheint hier insbesondere, dass Archilei eine solche Wertschätzung gerade in Bezug auf ihre Fähigkeiten im Umgang mit Manier bzw. Diminution genoss, während genau diese ‚Fans‘ Cavalieri, Caccini und Peri sich in ihren Werken und Worten zu Diminution ausnehmend kritisch äußern und den Gebrauch von *passaggi* teils ausdrücklich verbieten. Dies zeigt sich beispielsweise auch in obiger Formulierung („ubbidire all'uso de' nostri tempi“), in der Peri Vittoria Archilei selbst eine kritische Haltung zu *passaggi* in den Mund legt. Betrachtet man das Manuskript von Cavalieris *Lamentationen* von 1599,²⁴⁷ so sind diese damals von Archilei gesungenen Stücke besonders reich an Sopransoli, die (auch im Vergleich zu ihrer Umgebung) offensichtlich ganz besonders ‚schlicht‘ geschrieben und selbst in einem Lamentokontext kaum so schmucklos vorstellbar sind. Sie stellen höchstwahrscheinlich eine Vorlage für eine (natürlich traurigere) Version jenes improvisierten, feierlich würdigen Stils dar, wie er sich in den obigen Beschreibungen eben auch andeutet. Archileis (leider unwiederbringliche) Fassung wird höchstwahrscheinlich nicht so bewegte Figuren beinhaltet haben, wie sie in den extrem raffinierten ‚giri semplici e doppi‘ des berühmten Gesanges *Dalle più alte sfere* in der Archilei zugeschriebenen Version²⁴⁸ auf uns gekommen sind, sondern sich mehr auf die unschreibbaren ‚vaghezze e leggiadrie‘ der für die lamentösen Affekte geeigneten Manier konzentriert haben.

Die dritte und letzte hier ausgewählte Sängerin ist Leonora Baroni,²⁴⁹ die vor allem in Rom wirkte und sich selbst, wie damals üblich, auf Instrumenten begleitete. Neben anderen Beschreibungen findet sich eine ausführliche Würdigung von Baronis Arbeit in Maugars‘ bereits oben besprochenem Text. Hier nun also Auszüge aus seinen Betrachtungen

²⁴⁷ Emilio de Cavalieri, *Lamentationes*, Biblioteca Vallicelliana MS 0 31.

²⁴⁸ In: Giacomo Vicenti (Hrsg.), *Intermedii et Concerti*, Venetia, 1591, Canto-Stimmbuch, S.4ff.

²⁴⁹ Eine Bio- und Bibliographie von Leonora Baroni steht mit Anke Chartons Artikel auf der Website Musik und Gender im Internet zur Verfügung:
http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=baro1611, zuletzt aufgerufen 20.8.2016.

über „la plus parfaite personne pour le bien chanter“²⁵⁰ (die vollkommenste Person für den guten Gesang) und „merveille du monde“²⁵¹ (Weltwunder), eben Leonora Baroni:

„Le me contenteray seulement de vous dire, qu'elle est douée d'un bel esprit, qu'elle a le jugement fort bon, pour discerner la mauvaise, d'avec la bonne Musique; qu'elle entend parfaitement bien, voire mesme qu'elle y compose: ce qui fait qu'elle possède absolument ce qu'elle chante, & qu'elle prononce & exprime parfaitement le sens des paroles. Elle ne se picque pas d'estre belle, mais elle n'est pas desagreable, ny coquette. Elle chante avec une pudeur assurée, avec une genereuse modestie, & avec une douce gravité. Sa voix est d'une haute estenduë, juste, sonore, harmonieuse, l'adouçissant, & la renforçant sans peine, & sans faire aucunes grimaces. Ses estans et ses souspirs ne sont point lascifs, ses regards n'ont rien d'impudique, & ses gestes sont de la bienséance d'une honneste fille. En passant d'un ton en l'autre elle fait quelquefois sentir les divisions de genres Enharmonique & Chromatique, avec tant d'adresse et d'agrement, qu'il n'y a personne qui ne soit ravie à cette belle & difficile methode de chanter.“²⁵²

(Ich will mich damit begnügen, Euch zu sagen, dass sie mit einem schönen Geist begabt ist, sehr gute Urteilskraft in der Unterscheidung guter von schlechter Musik ebenso wie ein vollkommenes Verständnis von Musik an sich besitzt, zumal sie auch komponiert. Dies führt dazu, dass sie sich das, was sie singt, vollends zu eigen macht und den Text vollkommen ausspricht und ausdrückt. Sie präsentiert sich nicht als besondere Schönheit, ist aber auch nicht unangenehm anzusehen und wirkt nicht kokett. Sie singt mit einer sich ihrer selbst bewussten Keuschheit, einer großzügigen Bescheidenheit und einer süßen Bedeutsamkeit. Ihre Stimme weist einen großen Tonumfang auf, ist sauber intoniert, klangvoll, harmonisch und sie kann sie an- und abschwellen lassen ohne jegliche Anstrengung und Grimassen. Ihr Erscheinen und ihre Seufzer haben nichts Laszives, ihre Blicke nichts Lasterhaftes und ihre Gesten zeigen die charakterlichen Qualitäten einer ehrenhaften Frau. Im Fortschreiten von einem Ton zum anderen lässt sie mitunter chromatische oder enharmonische Unterteilungen hören mit solch klar vollzogener Manierlichkeit, dass niemand es vermag, nicht von einer so schönen wie schwierigen Art zu singen hingerissen zu sein.)

Diesem Lob der tugendhaften Anmut, die offenbar zumindest nicht mit außerordentlicher körperlicher Schönheit einhergehen muss und die fern ist vom Ruf des Lasterhaften, welcher geldverdienenden Sängern und vor allem Sängerinnen damals häufig anklebte,²⁵³ der stimmlichen Schönheit,²⁵⁴ der Kompetenz in Sachen Komposition und musikalischer Urteilskraft, Beherrschung schwieriger Maniergegenstände,²⁵⁵ einschließlich der Komposition virtuoser Versionen zu Strophenliedern („avec des seconds & troisiemes couplets qu'elle composoit elle-

²⁵⁰ MAUGARS, S. 20.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² MAUGARS S. 21.

²⁵³ vgl. hierzu die oben genannte Biographie von Anke Charton.

²⁵⁴ Diese (in der Zeit relativ seltene) Beschreibung konkreter Kriterien und Qualitäten einer Singstimme wird im Stimmgebrauchskapitel dieser Arbeit noch ausführlicher besprochen werden.

²⁵⁵ vgl. hierzu die Beschreibungen im Kapitel 3.5.9. *Chromatik / Enharmonik / Passar* im Manierteil dieser Arbeit.

mesme“²⁵⁶ (mit den zweiten und dritten Strophen, die [sc. deren *doubles*] sie selbst komponierte), folgen schließlich Beschreibungen persönlicher Erfahrungen, die Maugars im Hören von Mitgliedern der Familie Baroni gemacht hat. Wiederum erfolgen Hinweise auf die überirdisch-paradiesischen Qualitäten der Gesangs- und Instrumentalkunst der Damen.

Schließlich mündet die panegyrische Baroni-Beschreibung elegant in eine Betrachtung moralischer Qualitäten im Allgemeinen, die wieder im Überirdischen des Naturwunders münden, wie dies das ja schon etwa bei Coryat zu sehen war:

„Ce concert composé de trois belles voix, & de trois Instrumens differens, me surprit si fort les sens, & me porta dans un tel ravissement, que j’oublaiy ma condition mortelle, & creuz estre desia parmy les Anges iouyssant les contentemens des Bienheureux: Aussi pour vous parler Chrestienement, le propre de la Musique est, en touchant nos cœurs, les élever à Dieu, puisque c’est un eschantillon en ce monde de la ioye eternelle, & non pas les porter aux vices par des gestes lascifs, où nous ne sommes que trop inclins naturellement.“²⁵⁷

(Dieses Zusammenspiel von drei schönen Stimmen und drei Instrumenten übermannte so sehr meine Sinne und brachte mich in derartige Verzückerung, dass ich meiner Menschenhaftigkeit geradezu vergaß und mich bereits unter den Engeln im Freudenreich der Seligen wähnte. Um es euch auf christliche Weise zu sagen: Es ist das Wesen der Musik, unsere Herzen durch Berührung zu Gott zu erheben, gleichsam als einen Vorboten der ewigen Seligkeit – und nicht, sie durch laszive Gesten zu den Lastern, denen wir ohnehin von Natur aus allzu sehr zugeneigt sind, zu führen.)

2.2.6. Moral

Es finden sich in den Anforderungen an den Sänger immer wieder, wie angedeutet in der schönen obigen Beschreibung von Baronis Gesang, generelle moralische Forderungen, die zumindest kurz auch hier angeführt werden sollen, da sie uns einen zeitgenössischen Blick auf die Sänger vermitteln.

Zunächst warnt bereits Maffei intensiv und mit drastischen Bildern vor Eitelkeit:

²⁵⁶ MAUGARS, S. 22. Eine interessante Verbindung zu französischer Musik: Das virtuose Bezieren von Strophenliedern (‘Doublieren’) ist etwas, was in Frankreich eigentlich besser belegt ist als in Italien. Bereits bei Mersenne finden sich schöne Doubles (eines davon mit vielen *ports de voix*) von *N’Esperez plus mes yeux* (wiedergegeben mit anderen Vergleichsfassungen in vgl. Julie Anne Sadie (Hrsg.), *Companion to Baroque Music*, New York, 1991, darin: Nigel Rogers, *Voices*, S. 358f.) und es erscheinen in der zweiten Jahrhunderthälfte in Frankreich zahlreiche *Airs* mit zweiten *Couplets* ‚en diminution‘. vgl. z. B. Joseph Chabanceau de la Barre, *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution*, Paris, 1669, Faks. Courlay, 1992. Inwieweit das virtuose Ausarbeiten von insbesondere Strophenliedern eine wirklich weitverbreitete italienische Praxis war, ist eine wichtige Fragestellung, dem (vor allem durch die Suche nach mehr Beispielen) nachgegangen werden sollte.

²⁵⁷ MAUGARS, S. 22f.

„La prima dunque regola sia, che colui che vuole abbracciar questa virtù, debbia fuggire, come capital nemica, l'affettazione, percioche tanto è di maggior bruttezza nella musica, che nell' altre scientie, quanto con minor pretendimento si deve la musica essercitare. Nè m'occorre sopra ciò addurre altra ragione, che l'isperienza istessa, laqual' ogni giorno ne veggiamo; conciosia cosa che molti per saper cantare quattro notucce con un poco di gratia, mentre cantano, s'invaghiscono tanto di loro stessi, che i circostanti se ne fanno beffe; e dopò haver cantato, non meno per la città, con i piedi passaggiano di quello c'hanno con la gorga passaggiato, e vanno tanto altieri, e fumosi, che sono da tutti più tosto schivati, che riveriti.“²⁵⁸

(Die erste Regel soll lauten, dass wer diese Tugend (des Singens) zu sich bringen will, wie einen Erzfeind die Affektiertheit fliehen soll, weil sie in der Musik noch mehr zu Hässlichkeit gereicht wie in den anderen Künsten; daher soll man die Musik mit sehr wenig Eitelkeit machen. Und ich brauche nicht einen anderen Grund zu erwähnen, als jene Erfahrung selbst, die wir jeden Tag machen. Denn viele, wenn sie gerade mal vier kleine Noten mit etwas Anmut singen können, ergehen sich in ihrem eigen Selbst so sehr, dass sie von den Umstehenden verspottet werden und, nachdem sie gesungen haben, mit den Füßen nicht weniger durch die Stadt herumlaufen, als sie in ihrem Hals Diminutionen haben herumlaufen lassen, und dies so stolz und blasiert, dass sie von allen eher gemieden als verehrt werden.)

Ähnlich sieht dies Francesco Rognoni ein halbes Jahrhundert später. Er tadelt am Ende des ersten, auf Vokalmusik gerichteten Teils der *Selva di Varii Passaggi* nicht nur (wie viele andere Quellen) jene Sänger, die andauernd und ohne Beherrschung der Regeln diminuieren „mandando in si fatta guisa in ruina del tutto l'armonia“²⁵⁹ (auf diese Art die Harmonie gänzlich ins Verderben stürzend) sondern führt auch aus, warum sie das tun: nachlässiges Unwissen, Eitelkeit im Gefühl, ihre Lehrer übertroffen zu haben, Geltungssucht und Undankbarkeit im Negieren ihrer Lehrer. Was er also anhand von *passaggi* fordert, ist folglich eine Art von (auch charakterlich begründetem) Berufsethos, das sich im Respekt vor Musik und Menschen (etwa den Lehrern) manifestiert. Von denjenigen, die dies nicht erfüllen, wünscht er sich, sie hätten einen anderen Beruf ergriffen:

„Non è lodevole ciò ch'oggi di molti cantanti abusano quali', havendo un puoco di dispositione naturale, ancorche faccino passaggi senza termine, & regola non fanno nondimeno altro che gorgheggiare sopra tutte sillabe, mandando in si fatta guisa in ruina del tutto l'armonia, dal che ben si scorge che non hanno imparato le buone regole da buoni maestri. Et il sudetto errore si trova anco ne suonatori, l'error, e mancamento de quali cantori, & suonatori, tant'oltre arriva, che altri pensano haver' avanzati i lor maestri, altri gli negano, dicendo che hanno imparato da forastieri, overo che sendo di ingegno

²⁵⁸ Camillo Maffei, *Delle Lettere del S.^{or}. Camillo Maffei da Solofra. Libri due dove [...] v'è un discorso della Voce e del Modo d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro*, Napoli, 1562, S. 32f., im Folgenden: MAFFEI.

²⁵⁹ ROGNONI, unpaginierter Nachwort nach S. 50 der Prima Parte; schwer zu verstehen ist, dass diese Cautele sich gerade bei Rognoni, also in jenem Buch mit den überbordendsten, kunstvollsten und mit Abstand am schwierigsten zu singenden Diminutionen seiner Zeit, zu finden ist. Es geht Rognoni also um Qualität. Die Quantität des von ihm gezeigten Zuviel ist für uns heute offenbar kaum vorstellbar.

cotanto elevato, hanno imparato da loro stessi, (segno di ingratitudine) non s'aveggono, quanto sia vano il pensier loro perche da puoca prattica ivi poi, fatta per longo uso, non fanno ne fondamenti, ne regole, & il non poter arrivare al sa pere del suo maestro, glielo fà negare, Meglio per mio avviso sarebbe à costoro appigliarsi à quasi voglia altra arte, che à questa nobile, e sublime."²⁶⁰

(Es ist nicht zu loben, was heutzutage viele Sänger übermäßig missbrauchen: wenn sie ein wenig natürliche Disposition haben, sie dann *passaggi* ohne Ende und Sinn machen und über alle Silben diminuieren, mit der Folge, dass sie den Satz vollkommen ruinieren. Hieran kann man sehen, dass sie den guten Geschmack nicht von guten Lehrern gelernt haben. Der obengenannte Fehler ist auch bei Instrumentalisten zu finden. Der Fehler dieser Sänger und Instrumentalisten passiert umso mehr, wenn einige von ihnen denken, ihre Lehrer übertroffen zu haben, andere ihre Lehrer leugnen, indem sie sagen, dass sie von ausländischen Lehrern ausgebildet oder derart begabt seien, dass sie alles selbst gelernt hatzen (was ein Zeichen von Undank ist). Sie verstehen nicht, wie eitel ihre Gedanken sind, da sie nach wenig Übung und aber nach langem (Irgendwie-)Singen nicht Grundlagen oder Regeln beherrschen. Wenn sie dann nicht zum Können ihres Lehrers gelangen, verleugnen sie ihn einfach. Nach meiner Ansicht wäre es für sie besser, sich an irgendeiner anderen Kunst zu vergreifen als an der noblen und feinsinnigen Musik.

Zahlreich sind derartige Moral-Aussagen in der Geschichte der Gesangstraktate fast aller Zeiten und es sollen hier nicht noch weitere aufgeführt werden. Der interessierte Leser sei auf die entsprechenden Abschnitte bei Zacconi,²⁶¹ Cerone²⁶² und praktisch allen Texten von Wolfgang Caspar Printz²⁶³ sowie für die spätere Zeit exemplarisch auf die *Anleitung zur Singkunst* von Pierfrancesco Tosi/Johann Friedrich Agricola verwiesen,²⁶⁴ die noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts in diesem Geist steht und (in den Bemerkungen beider Autoren, des früheren wie des späteren) reichlich mit Moralanweisungen gefüllt ist.

Häufig finden wir, wenn es um charakterliche Eigenschaften des guten Sängers, Musikers oder Menschen im Allgemeinen geht, auch religiöse Vergleiche. Stellvertretend sei hier ein sprachlich besonders kunstvolles und daher berührendes Beispiel gezeigt, nämlich die in der folgenden Abbildung zu sehende Tafel, die Adriano Banchieris *Pio, et Civile Avvertimento* am Ende seiner *Conclusioni nel Suono dell'Organo*²⁶⁵ dem Leser auf den Weg gibt:

In Anlehnung an Bibelstellen erscheinen in einem schönen Wortspiel (Vittoriosi/Virtuosi/Vitiosi) die Engel und Heiligen als die siegreichen

²⁶⁰ ROGNONI, unpaginierte Indexseite nach S. 50 der Prima Parte.

²⁶¹ ZACCONI, ab Fol.50ff.

²⁶² Pedro Cerone, *El Melopeo*, Napoles (Neapel), 1613, Faks. Bologna, 1969, S. 326.

²⁶³ Vgl. Literaturverzeichnis dieser Arbeit; auch in Printz' satirischen Romanen (etwa in *Der wohlgeplagte / doch nicht verzagte / sondern jederzeit lustige Musicus*, Freyberg, 1690) finden sich stark moralisierende Anklänge zum Berufsbild des Musikers.

²⁶⁴ Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi*, Berlin, 1757, Faks. Wiesbaden, 1994.

²⁶⁵ Adriano Banchieri, *Conclusioni nel Suono dell' Organo*, Bologna, 1619; das hier auf der nächsten Seite wiedergegebene Bild findet sich auf S. 64.

Musiker. Diejenigen, die als Geistliche oder Laien zum Lob Gottes singen, verkörpern die tugendhaften Musiker, und schließlich zeigt uns Banchieri diejenigen Ehrgeizigen und Verschwörerischen, die mit weltlichen Absichten und um weltlichen Ruhmes willen operieren, als die lasterhaften Musiker.

Sprachlich werden die Ebenen des aktiven Tuns versus Nicht-Tuns dank gottgegebener Präsenz unterschieden: Banchieri zeigt das einfache Vorhandensein der Engel und Heiligen („sono“), das gemeinsame Musizieren („concertano“) der frommen Organisten und das auf üble Weise emsige Ausüben („esercitano“) der lasterhaften Ehrgeizlinge.

Gleich ob man sich heute auf derartige religiöse Bilder einlassen will oder nicht, kann zumindest der Versuch einer moralisch gefestigten, wenig emsigen, menschlich nicht widerwärtigen, und eben in Bezug auf die „mondani lodi, & interessi“ weitgehend absichtslosen, respektvollen Annäherung an die Musik auch heute noch als überaus wünschenswert, auch inspirierend betrachtet werden.

64
P I O , E T C I V I L E

Auertimento à gli Virtuosi.

ORGANISTI

Nella scrittura sacra ritrouansi tre qualità di Musici,
& Organisti.

VITTORIOSI.	Vittoriosi Musici, & Organisti sono gl' Angioli, & Sati con tutta la corte celestiale. <i>Electi sunt psalter, canentes Domino in Organis.</i>	PARAL. CAP. XXIII.
VIRTUOSI.	Virtuosi Musici, & Organisti sono gli Religiosi, & Laici, che còcertano nelle Chiese à lode del Signore. <i>Steterunt laute, et ianitores, tenentes Organa David.</i>	PARAL. CAP. XXIX.
VITIOSI.	Vitiosi Musici, & Organisti sono gl' ambiciosi, & seditiosi, che esercitano per mondane lodi, & interessi. <i>Filij mundanorum gaudent ad sonitum Organi.</i>	IOB. CAP. XXI.

LODE

Vielleicht lohnt es, zum Schluss noch kurz ergänzend diejenige Quelle zu zeigen, die mich persönlich zur Bezeichnung dieses Kapitels mit Der Gute Sänger angeregt hat – jener Gute Sänger, der gleichermaßen zentrales Objekt und Desiderat dieser Arbeit ist. Gemeint ist, neben Giovanni de Bardi, der den sich der Lieblichkeit verschreibenden Sänger als „il fino Cantore“²⁶⁶ bezeichnet, folgende Anmerkung Michael Praetorius' zu Viadanas und Agazzaris Generalbass-Anweisungen, die er im *Syntagma Musicum* seinen Lesern in deutscher Sprache vorstellt:

„Wie er [Agazzari] dann auch wil / daß man den Griff meiden / das ist dieselbe Noten nicht berühren sol / welche der Discant singet / damit nicht ein gedoppeltes gemacht / und dadurch die Liebligheit / die der gute Singer mit Tiraten und Läuflin darzu macht / verdunckelt werde.“²⁶⁷ Diese Stelle zeigt nicht nur noch einmal die Selbstverständlichkeit des Begriffs vom Guten an sich (es gibt also einen im allgemeinen Konsens definierten guten und schlechten Sänger²⁶⁸), sondern weist eben diesen Guten Sänger als denjenigen unter den Sängern aus, der sich der künstlichen Manier bedient, die hier durch Tiraten und Läuflin versinnbildlicht wird.²⁶⁹

Ebendiese Manier soll im nun folgenden Abschnitt, in der Hoffnung auf rege Benutzung durch zukünftige Gute Sänger(*innen), ausführlich anhand der italienischen und unterstützend deutschen Quellen vorgestellt werden.

²⁶⁶ *Discorso mandato da Gio: De' Bardi, a Giulio Caccini detto Romano*, in: Giovanni Battista Doni, *De' Trattati di Musica di Gio. Battista Doni* [...] Tomo Secondo, posthume Ausgabe, (Hrsg.) Giovanni Battista Martini, Firenze, 1763, S. 247; vgl. das ganze Zitat im Kapitel 2. *Lieblichkeit* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit Arbeit.

²⁶⁷ PRAETORIUS III 1619, S. 139.

²⁶⁸ Der gute Singer wurde in der Terminologie dieser Arbeit der Einfachheit halber zum guten Sänger modernisiert.

²⁶⁹ In Agazzaris originaler Formulierung, die Praetorius zugrunde liegt, wird dem guten Sänger gleichzeitig noch stimmliche Güte bescheinigt, die bei Praetorius an dieser Stelle unerwähnt bleibt: „et offoscar la bontà di detta voce, o il passaggio che il buon cantante ci fa sopra.“ (und die Güte besagter Stimme, oder der Diminution die der Gute Sänger darüber macht, verdunkeln) (Agostino Agazzari, *Del Sonare Sopra'l Basso con Tutti li Strumenti e dell'Uso loro nel Conserto*, Siena, 1607, Faks. Bologna 1969).

3. Manier

3.1. Alte und neue Definitionen: *cantar sodo/schietto* als Hauptschritt

In dieser Arbeit fiel bereits mehrfach, insbesondere im vorigen Kapitel über den guten Sänger, der Begriff der Manier – dies war gleichsam unvermeidlich, weil der Begriff so untrennbar mit den ästhetischen Konzepten der Zeit verbunden ist, dass man kaum einen Aspekt dieser Kunst beschreiben kann, ohne den Begriff zumindest zu streifen. Dieser Teil der Arbeit versucht nun, ganz ausführlich und so systematisch wie bei einem Improvisationsphänomen eben möglich, alle wesentlichen Aspekte der musikalischen Manier zu erfassen und einzuordnen, soweit sie aus den Quellen ersichtlich sind.

Es könnte naheliegend erscheinen, hier zunächst alle Quellen zu zeigen und daraus, am Schluss des Kapitels, zusammenfassend, eine Definition zu entwickeln oder entstehen zu lassen – ein Verfahren, das in dieser Arbeit etwa in Teilen des Stimmgebrauchskapitels zur Anwendung kommen wird. In der Behandlung der Manier wird der Gegenrichtung, also dem Verfahren einer vorausgehenden, eigenen Definition der Vorzug gegeben, um den Leser*innen die Möglichkeit zu geben, Detailinformationen von vorn herein in Kategorien einordnen zu können. Sie mögen den folgenden Definitionsversuch (je nach Interesse, Geschmack oder Art, Texte zu lesen) als zu beweisende Arbeitshypothese oder als Leitfaden zu eigenen Betrachtungen heranziehen:

Die Manier, aus dem italienischen *maniera* (Art und Weise), ist ein komplexes und umfassendes musikalisches Darstellungskonzept und besteht in der Veränderung des Notentextes oder stimmlich-instrumentaler Realisierungsmodalitäten beim Aufführen von Musik, frei gefasst nach den Regeln des für den jeweiligen Stil gültigen, in der jeweiligen Entstehungszeit definierten guten Geschmacks. Sie ist in jeglicher Musik der Renaissance- und Barockzeit stets vorhanden und liegt gänzlich oder zum allergrößten Teil in der Verantwortung des ausführenden Sängers oder Spielers, weswegen sie nicht oder nur andeutungsweise ausgeschrieben wird.²⁷⁰

Sie entspringt ursächlich drei Bedürfnissen: erstens dem allen Künsten der Zeit eigenen Bedürfnis nach äußerster Zierlichkeit, raffinierter Lieblichkeit und (teils scheinbarer) Leichtigkeit, zweitens dem Bedürfnis nach aktivem Gebrauch und passivem Genuss von Kehlfertigkeiten oder instrumentalen

²⁷⁰ Ausgenommen sind (praktisch ausschließlich) pädagogische oder dokumentatorische Drucke oder Manuskripte, in denen Verzierungszeichen oder Diminutionen vorgegeben sind. Ein Sonderfall sind die ab 1600 in den Werken zunehmend vorgeschriebenen Diminutionen.

Kompetenzen, die nach dem Verständnis der Zeit einen professionellen Musiker in erster Linie ausmachen, und drittens (insbesondere seit dem späten 16. Jahrhundert) dem Bedürfnis nach Steigerung der emotionalen Wirkung der Musik beim Zuhörer, also der Anwendung affektiv-ekstatischer Effekte, die man den Kunststücken der Manier zuschrieb. Die Manier ist für die Musik dieser Zeit so essentiell, dass ein Verständnis und eine sinnvolle Wiedergabe der Musik der Zeit ohne Kenntnis und Anwendung der Manier nicht oder nur sehr bedingt möglich ist.

Insbesondere die letzte Behauptung, welche (zusammen mit einigen Überlegungen zum Stimmgebrauch) die Hauptthese dieser Arbeit ausmacht, soll im Folgenden ausführlich erläutert und jeder noch so geringe Zweifel ausgeräumt werden.

Zuerst einige grundsätzliche Äußerungen aus den Quellen, die die universale Bedeutung der musikalischen Manier zeigen:

Der Begriff *maniera* taucht während des gesamten 16. Jahrhunderts in zahllosen Texten bezogen auf alle erdenklichen Künste in der Bedeutung einer spezifisch kunstvollen Art, etwas zu tun, auf. Er wird bereits Mitte des 17. Jahrhundert (u. a. bei Giovanni Pietro Bellori) als Sammelbegriff für das Jahrhundert nach Raffaels Tod (1520) und die insbesondere von Florenz ausgehenden Neuerungen verwendet. In Giorgio Vasaris berühmten Künstlerviten (zuerst 1550) ist das Wort *maniera* mit 1304 Nennungen vertreten und somit der in diesem Werk am häufigsten genannte Terminus.²⁷¹

Bereits Baldassare Castiglione assoziiert 1528 den Begriff *maniera* mit hochqualitativem Gesang: „Bella musica - rispose messer Federico - parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera“.²⁷² (Schöne Musik - antwortete messer Federico - erscheint mir das gute Singen ‚a libro‘ mit Sicherheit und schöner Manier). Nebenbei bemerkt ist, abgesehen von der außerordentlich frühen Quelle, von besonderem Interesse auch hier die (unwahrscheinlicherweise zufällige) Verbindung der Worte *sicur* (hier wahrscheinlich eines ‚a libro‘/super librum improvisierten Kontrapunkts) und *maniera*, die bereits oben im Zusammenhang mit neuer Musik diskutiert wurde.

Die absolute Notwendigkeit der Manier ist in Christoph Bernhards Traktat *Von der Singe-Kunst, oder Manier*²⁷³ gleich zu Beginn ganz deutlich zu ersehen: „Nachdem es nicht genug ist den Titul eines Sängers zu

²⁷¹ Diese und ausführliche andere Informationen zum Begriff und dem Wandel seiner Bedeutung vom 16. - 20. Jahrhundert: Bastian Eclercy (Hrsg.), *Maniera: Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, München, 2016, insbesondere auch S.15ff.

²⁷² Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Venezia, 1528, Hrsg. Giulio Carnazzi, Milano, 1987, S. 128.

²⁷³ BERNHARD, S. 31-39.

erhalten, daß man fertig alles was vorkömt, weg singet, sondern auch benebenst der guten Stimme eine künstliche Art, welche man insgemein die Manier nennet, erfordert wird, welche denn diejenige Kunststücke sind, welche ein Singer beobachtend und anbringend, eines Sängers Nahmen verdienet.“²⁷⁴

Das heißt, die Beherrschung der Manier gehört zu den Grundvoraussetzungen für einen professionellen Sänger. Wer sich mit ihr nicht auskennt oder sich mit ihr zwar auskennt, sie aber nicht benutzt, ist kein Sänger im eigentlichen Sinne! Der von Caccini verwendete Begriff ‚professori‘ (z. B. im Eingangszitat dieser Arbeit) ist genau der professionelle Sänger, der den ‚Titul‘ des Sängers trägt.²⁷⁵

Bernhard differenziert sehr nützlich folgende drei (sic!) Arten von Manier: „Und ist zwar die Manier zweyerley: Eine bey den Noten bleibend, die andere dieselben verändernd.

Die bei den Noten bleibend[e] ist wiederum zweyerley, nämlich eine nur auf die Noten sehend, und die andere, welche auch den sogenannten text in acht nimmt. Diese Arten der Manier werden mit sonderbahren Nahmen genennet, und teils wegen ihrer natürlichen Eigenschaften die 1. Cantar sodo, die 2. Cantar d’affetto, die veränderte aber Cantar passagiato geheißen.

Sonst werden sie aber nach den Orthen, wo eine jedwede Art beliebt wird, benamset, und die erste Cantar alla Romana, die andere alla Napolitana, die 3. alla Lombarda genennet.“²⁷⁶

Während das *cantar passagiato* die geschriebenen Noten verändert (eben durch das Brechen von Noten mittels Diminutionen), bestehen die beiden anderen Arten *cantar sodo* und *cantar d’affetto* aus Gestaltungsmaßnahmen und kleinen Maniergegenständen, die nicht erheblich in den Notentext eingreifen. Bernhard zur ersten Art:

„Die nur bei den schlechten Noten verbleibende Arth Cantar sodo genennet, heißt darum das schlechte [= schlichte] oder gleiche Singen, nicht daß es so leicht zu lernen oder daß man schlechter Dinge bey den Noten bleibe |: sitemahl es das schwerste und mühsamste und der übrigen Arten Grund ist :| sondern weil es dieselbigen nicht mit passagiren verändert, sondern einer jeden Note insonderheit ihre Zierlichkeit ertheilet. Und muss man einen, der wegen seines zum passagiren nicht dienlichen Halses und den Text nicht verstehend, also die andern beyden Arthen nicht braucht, dennoch für einen guten Sänger erkennen.

Die Kunststücke so hierinnen gebraucht werden, sind folgende: 1. fermo, 2. forte, 3. piano, 4. trillo, 5. accento, 6. anticipazione della Syllaba, 7. anticipazione della nota, 8. cercar della nota, 9. ardire.“²⁷⁷

²⁷⁴ BERNHARD, S. 31.

²⁷⁵ Gemeint ist mit ‚professori‘ eben nicht Gesangslehrer; ein Missverständnis, dem bereits Goldschmidt (vgl. GOLDSCHMIDT 1892, u. a. S. 82) erliegt. Gesangslehrer werden in der Regel (u. a. von Caccini selbst, wenn er über seinen Lehrer spricht) als ‚maestri‘ bezeichnet.

²⁷⁶ BERNHARD, S. 31.

²⁷⁷ BERNHARD, S. 31.

Bernhard gibt also neun Kunststücke²⁷⁸ an, die dazu dienen, in der schlichtesten aller Singarten jeder Note die ihr eigene Zierlichkeit, wie oben erwähnt eines der Hauptziele barocker Kunst, zu verleihen.

Dem heutigen Leser erscheint zunächst paradox, dass die ‚nur bei den schlechten Noten verbleibende Arth‘ genau nicht (!) darin besteht, ‚daß man schlechter Dinge bey den Noten bleibe‘. Dieses scheinbare Paradoxon ist aber gerade der Schlüssel zum Verständnis des ganzen Feldes der Manier: Die Notation gibt eben nicht (!) die ganze Komposition, sondern nur einen Bruchteil, eine Skizze wieder. Die Aufgabe des Sängers ist es eben, den Rest der Idee zu füllen. Im schlichtesten Fall tut er dies, ohne die Noten durch hinzugefügte *passaggi* zu verändern oder sie mit Affekt zu versehen, sondern nur mittels der kleinen Manierelemente, bei Bernhard Kunststücke genannt.

Die wichtigste Kompetenz des damaligen Sängers ist genau die Anwendung dieser Kunststücke anhand von Kriterien, die Bernhard im Anschluss ausführt und die in dieser Arbeit in den Einzelabschnitten zu den jeweiligen Kunststücken untersucht werden sollen.

Bernhards Traktat entstammt dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts und reflektiert ganz klar die italienische Singart des beginnenden Jahrhunderts; somit lohnt es sich, einen Blick zurück zu werfen auf die Frühzeit der *Seconda Pratica*. Finden sich auch hier derartige Listen mit Kunststücken des modernen Sängers?

Lodovico Zacconis bereits erwähnte Bemerkung zum Vergleich der alten (also wahrscheinlich, da im Abschnitt von Orpheus die Rede ist, antiken, mythischen) Sänger mit den modernen zeigt klar die Notwendigkeit der Veränderung des ‚Notentextes‘ durch das *cantar con gratia* und die Verwendung der *accenti*.²⁷⁹

Bereits in Luigi Zenobis Brief über den vollkommenen Musiker findet sich (höchstwahrscheinlich noch in erster Linie auf das Singen polyphon komponierter Musik, die im Ensemble oder allein mit Instrumentalbegleitung wiedergegeben werden kann, bezogen) unter den Pflichten des Soprans eine Bernhard vergleichbare Liste der Maniergegenstände, wobei der Begriff *canto schietto* eben Bernhards erster Art, dem *cantar sodo*, also dem Singen ohne Diminution entspricht:

„Deve saper cantar il canto schietto, cioè senza passo alcuno ma solo con gratia, trillo, tremolo, ondeggiamento, et esclamazione.“²⁸⁰ (Er muss das

²⁷⁸ Kunst(stücke), hier wiederum im Sinne der begriffenen, erlernten, wählenden *ars* im Gegensatz zur stimmlichen *natura*. vgl. hierzu das *Natura*-Kapitel im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

²⁷⁹ Vgl. ZACCONI, Fol.8r; die Stelle wird im Kapitel 3.5.2 *Der Accento im 16. Jahrhundert* im Manierteil dieser Arbeit wiedergegeben.

²⁸⁰ ZENOBI, S. 84.

canto schietto, also ein Singen ohne jegliche Diminutionen nur mit *grazia*, *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento* und *esclamazione* beherrschen.)

Ebenso mehrfach bei Giulio Caccini: „il crescere, e scemare della voce, l'*esclamazioni*, trilli, e gruppi, & altri cotali ornamenti alla buona maniera di cantare“²⁸¹ (das Anwachsen und Abnehmen der Stimme, die *esclamazioni*, *trilli*, *gruppi* und anderen derartigen Zierlichkeiten der guten Art des Singens) sowie an anderer Stelle im gleichen Vorwort, wo es zum dort gegebenen Notenbeispiel heißt: „tutti i migliori affetti, che si possono usare intorno alla nobiltà di questa maniera di canti gli ho voluti per ciò descrivere; si per mostrare dove si deve crescere, e scemare la voce: à fare l'*esclamazioni*, trilli, e gruppi, & in somma tutti i tesori di quest'arte, come anco per non essere necessitato altra volta à dimostrar ciò in tutte le opere, che appresso seguiranno: & accioche servano per esempio, in riconoscere, in esse musiche i medesimi luoghi, ove saranno più necessari secondo gli affetti delle parole“.²⁸² (Ich habe all jene besten Affektmittel, die man benutzen kann um der Nobilität jener Art des Singens willen, hier beschreiben wollen; zum einen um zu zeigen, wo man die Stimme verstärken und zu verringern hat, und wo die *esclamazioni*, *trilli*, *gruppi*, und all jene Schätze dieser Kunst zu verwenden sind, andererseits damit sie als Beispiel dienen, um in diesen Musiken [sc. den Stücken der *Nuove Musiche*] dieselben Stellen zu erkennen, wo sie gemäß dem Affekt der Worte besonders notwendig sind.)

Caccini bezeichnet die Elemente der Manier hier schön als alle Schätze (,tesori') dieser Kunst und erwähnt dann einen Aspekt, der für unser Verständnis zentral ist. Er gibt im Notenbeispiel des Vorworts die Manier bei einigen, relativ kurzen Beispielen²⁸³ an, genau um sie (trotz ihrer oben wörtlich hervorgehobenen Notwendigkeit) später nicht mehr angeben zu müssen.

Es ist ein wesentliches Prinzip der Notation von mensuraler Musik, dass kleine Inflexionen jeglicher Art (und, praktisch immer vor 1600, meist jedoch auch danach, die Diminution) in der Notation eben nicht zu finden

²⁸¹ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

²⁸² CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

²⁸³ Diese Beispiele werden im Verlauf dieser Arbeit nahezu vollständig gezeigt und besprochen werden.

und vom Sänger oder Spieler nach dem jeweils gültigen guten Geschmack zu ergänzen sind.²⁸⁴

Auch im in dieser Arbeit häufig zitierten Gesangstraktat

Instructio pro Symphoniacis
Wie die Knaben / so vor andern sonderbare
Lust und Liebe zum singen tragen / uff jetzige Ita-
lianische Manier zu informiren /
und zu unterrichten
*seyn.*²⁸⁵

am Ende des dritten Bandes von Michael Praetorius' *Syntagma Musicum* ist eine solche Liste der Maniergegenstände enthalten:

„Wie aber/ und welcher Gestalt dieses geschehen und einer nach der jetzig : Newen Italianischen Manier / zur guten Art im singen sich gewehnen / die Accentus unnd affectus zu exprimirn, auch die Trillen, Gruppen unnd andere coloraturen, Am füglichsten und bequemsten adhibiren könne: dasselbige sol in einem absonderlichen Tractätlein (Worzu Mir denn sonderlich der Giulio Romano sonsten Giulio Caccini de Roma genannt / in seiner *Le nuove Musiche*, und Gio: Battista Bovicelli dienlich gewesen) in kurzen mit Göttlicher Hülffe herfür kommen.“²⁸⁶

Grundlage für die Anordnung der Maniergegenstände ist der gute Verstand und die musikalische Kompetenz des Sängers:

„Dann ein Sänger muss nicht allein mit einer herrlichen Stimme von Natur / sondern auch mit gutem Verstande / und vollkommener Wissenschaftt der Music, begabet und erfahren sein: dass er wisse die Accentus fein artlich und cum Iudicio zu führen und die modulos oder Coloraturen (so von den Italis Passaggi genennet werden) nicht an einem jeden Ort des Gesanges / sondern Apposite / zu rechter zeit und gewisser maß anzubringen und zu appliciren, damit neben der Lieblichkeit der Stimmen auch die Kunst wol eingenommen und gehöret werde.“²⁸⁷

²⁸⁴ Diese Tradition reicht verfolgbar bis ins Mittelalter zurück und ragt bis ins 19. Jahrhundert hinein. Eine Ausnahme stellen oft Tabulaturen für Tasten-, Zupf- und (im späten 17. Jahrhundert auch Blas-)instrumente dar, in denen sich oft auch in großer Menge Zeichen für die kleinen Manieren finden. Dies hat, neben mitunter pädagogischer Ausrichtung, u. a. mit der Notwendigkeit von Fingersatzplanung auf dem Instrument zu tun, die ja das Spielen der kleinen Manieren, für die man ‚Finger freihaben‘ muss, mit einschließt. Zur Verdeutlichung seien nur zwei charakteristische Beispiele – eines vor und eines nach dem diese Arbeit betreffenden Zeitraum – genannt: Silvestro Ganassi gibt in seiner *Opera Intitulata Fontegara*, Venedig, 1535, hunderte von Beispielen zur Diminution mit ausgeschriebenen Notenbeispielen, wie sie in normal notierter Musik der Zeit niemals vorkommen. Dazu gibt er für die Flöte eine Tabelle mit einer Vielzahl von (teils äußerst komplizierten) Trillern, deren Verwendung er mit keinem Wort erklärt. Im späteren 18. Jahrhundert ist das prominenteste Beispiel eine Orgelwalze (heute in der Colt-Collection in England) die Musik von Händel, die im Druck praktisch ohne Verzierungszeichen veröffentlicht ist, mit einer hohen Dosis wesentlicher Manieren versieht. (Aufnahme: LP, Erato ERA 9274, Paris, 1985).

²⁸⁵ PRAETORIUS III 1619, S. 229.

²⁸⁶ PRAETORIUS III 1619, S. 230.

²⁸⁷ PRAETORIUS III 1619, S. 229.

Wiederum wird hier die Kunst des Singens zu einem hohen Anteil mit der Manier in Verbindung gebracht und nur am Rande mit der Stimme selbst – ebenso wie im oben erwähnten Eingangssatz des Christoph Bernhard („benebenst der guten Stimme“²⁸⁸). Dies ist für die Gesangkunst des 17. Jahrhunderts charakteristisch und wird im zweiten Teil dieser Arbeit über die Stimme und ihren Gebrauch genauer erläutert werden.

Praetorius gibt gleich am Anfang seines Traktats die wichtigste Begründung zur Bedeutung der Manier:

„Also ist eines Musicanten nicht allein singen sondern Künstlich und anmütig singen: damit das Hertz der Zuhörer gerühret / die affectus bewegt werden / und also der gesang seine Endschafft, dazu er gemacht/ und dazu er gerichtet / erreichen möge.“²⁸⁹

Das kunstvolle und anmutige Singen, gemeint ist das Singen mit Manier, dient also (im Gegensatz zum nicht-kunstvollen, also manierfreien oder, wie Praetorius es nennt, alleinigen Singen) neben der Anmut insbesondere der Erregung der Affekte.

Dieses Prinzip bleibt über lange Zeit bestehen. Exemplarisch hier zwei berühmte Quellen späteren Datums, die sich auf Musik der Lully-Zeit und des Galanten Stils beziehen und noch genau das gleiche Phänomen, die Verlebendigung von Anmut und Affekt, beschreiben. In der Vorrede zu seinem *Florilegium Secundum* (Passau, 1689) schreibt Georg Muffat über die ‚Venustas‘ (also zierliche Manier) der französischen Geiger, deren vokalen Ursprung (s. u. ‚dem reinsten Brunn der Sing-Weise entspringend‘) er gesondert hervorhebt:

„Diejenige, welche die Lullianische Geigen-Manier als thäte selbe die Melodey verduncklen, oder nur in Trillern bestehen, unbescheiden ausruffen, haben die Sach nicht wohl bedacht, oder niemahls keine rechte, sondern nur falsche Lullisten gehört. Dann die, so dieser auß dem reinsten Brunn der Sing-Weise entspringenden Zierlichkeiten, Natur und Unterscheid, eigenen Arth und Gebrauch wohl gekennt, haben nichts was der Melopoejæ Vernehmlichkeit, oder der Harmonie Sauberkeit in geringsten entgegen wäre, hingegen aber beeder Blöse zieren, Rauchigkeit linderen und Mattigkeit durch ein wundersammes Lebens-Wesen allenthalben auffmunteren kann, biß auff heutigen Tag überflüssig gefunden.“²⁹⁰

Noch Carl Philipp Emanuel Bach sagt in seiner Clavierschule:

„Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweiffelt. Man kann es daher mercken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrifft. Indessen sind sie

²⁸⁸ BERNHARD, S. 31.

²⁸⁹ PRAETORIUS III 1619, S. 229.

²⁹⁰ Zit. nach: Georg Muffat, Vorworte, gesammelte Neuausgabe in: Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strasbourg, 1970, S.76; allen Interessierten stehen ebd. auch die lateinische, italienische und französische Fassung von Muffats bedeutendem Vorwort wie im Original synoptisch zur Verfügung.

allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen sein wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition kan durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muss.“²⁹¹

Diese grundsätzliche Einschätzung der Manier als Affektverstärker widerspricht Bernhards Unterscheidung zwischen *cantar sodo* und *cantar d'affetto* nur scheinbar: Er sagt nicht, das *cantar sodo* generiere keine (allgemeine) Affektivität (im Sinne eines erhöhten, potentiell exstatischen Zustands), er zeigt im *cantar d'affetto* lediglich, welche Mittel vom Text ausgehend benutzt werden können, um spezifische Affekte besonders hervorzubringen. Die Wahl zwischen diesen beiden Arten wird dann offenbar vom Genre oder dem Affektgehalt des Textes beeinflusst.

Die folgende, sehr aufschlussreiche Stelle bei Doni sagt viel über die Selbstverständlichkeit der Manier aus. Für die Darstellung der Höllengeister wähle man schlechte und übel intonierende Sänger, die absichtlich unangenehm singen sollen:

„Spirti Infernali; non solo con darli le peggiori voci, e più false; ma col fare anco, che il loro canto fusse il più duro, e spiacevole, quale sarebbe togliendoli le grazie, ed accenti.“²⁹² (Höllengeister; man soll ihnen nicht nur sehr schlechte und übel intonierte Stimmen geben, sondern auch ihr Gesang soll überaus hart und unangenehm sein, indem man die *grazie* und *accenti* wegnimmt.)

Wenn man ganz wörtlich übersetzt, besteht dieses unangenehme Singen genau in der (mit dem Wort ‚togliere‘ wirklich aktiven) Wegnahme der *grazie* und *accenti*, also der Maniergegenstände. Klarer kann man die selbstverständliche Notwendigkeit der Manier zu einem positiv (also nicht höllenschrecklich) besetzten Gesang kaum formulieren.²⁹³

Im Übrigen gilt dies auch für die Instrumente. So beschwert sich beispielsweise Pietro della Valle folgendermaßen über das Tastenspiel des

²⁹¹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753, S. 51.

²⁹² Anton Francesco Gori (Hrsg.), *De' Trattati di Musica di Gio. Battista Doni* [...] Tomo Secondo, Firenze 1763, (neu numerierter) Appendice S. 44.

²⁹³ Als heutiger Leser mag man dann an J. S. Bachs berühmte Formulierung „teufliches Geplerr und Geleyr“ (*Gründlicher Unterricht des Generalbasses*, Leipzig, 1738) denken. Tatsächlich geht es ja hier ähnlich wie im Donischen Text um das Aushebeln göttlicher Ordnung: in Bachs Fall durch eine Fehlausführung der Musik aus Eitelkeit oder durch falsches Generalbassspiel, bei Doni durch eben wirklich diabolisches Singen.

Lucciasco, also Luzzasco Luzzaschi, wenn er sagt, er habe nur feinsten Kontrapunkt gespielt, aber „non sapeva fare un trillo e sonasse così rusticamente [...] senza alcuno accompagnamento di leggiadria. Chiamo io questo un sonare sciapito; perchè è apunto come una vivanda da cibo delicato, condita con ottimi ingredienti, ma senza sale“²⁹⁴ (er vermochte keinen Triller zu machen und spielte so grob und unfein, ohne jegliche Beimischung von anmutiger Leichtigkeit. Dies nenne ich ein fades Spiel, weil es gleich ist wie ein Gericht köstlicher Speisen, angerichtet mit guten Zutaten, aber ohne Salz.) Der Vergleich mit der ungesalzenen Speise, die, obschon aus hervorragenden Zutaten gemacht, uninteressant schmeckt, ist durchaus aufschlussreich.²⁹⁵

Diese Arbeit wird auch auf Dirutas Manierbeispiele für Tasteninstrumente zu sprechen kommen, die sich erstaunlich eng an die vokalen Quellen anschmiegen.²⁹⁶

Im eigentlichen Sinne sind natürlich auch Tabellen und Übersichten in den Traktaten als solche oben angesprochene Auflistungen von Maniergegenständen zu verstehen: etwa Emilio de Cavalieris kleine Tabelle²⁹⁷ oder die erste Doppelseite von Francesco Rognonis *Selva di Varii Passaggi*²⁹⁸, die in einer einzigen Übersicht fast alle kleinen Maniergegenstände (mit teils leider Verwirrung stiftender Terminologie, aber auf der Folgeseite mit aufschlussreichen Erklärungen) aufführt. Dies ist besonders interessant, weil in den folgenden Literaturbeispielen des Traktats (für den die Übersichtstabelle ja mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit gedacht ist) viele verschiedene Formen vokaler und instrumentaler²⁹⁹ Musik beinhaltet sind. Das Spektrum der Sammlung reicht von manierdurchzogenem, extrem vokalen und instrumentalen *cantar accentuatamente*, Experimenten zu einer Art ‚Proto-Sonate‘ über ein Madrigal (*Vestiva i colli*, mit Diminutionen „non regolate al canto“) bis hin

²⁹⁴ Pietro Della Valle, *Della Musica dell'età nostra*, 1640, zit. nach. Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1908, S. 157. Eine mögliche Erklärung für das von Della Valle bemängelte Fehlen der Manieren könnte evtl. Luzzaschis Spiel auf enharmonisch-chromatischen Cembali, deren mehrfach gebrochenen Ober- und Zwischentasten tatsächlich den Gebrauch selbst von Trillern erschweren könnten.

²⁹⁵ Inwieweit all dies wirklich auf Luzzaschis Spiel zutrifft, ist an dieser Stelle nicht von Relevanz. Im Umfeld Luzzaschis blühte eine Kultur von Manier, die sehr ausgeprägt war. Ob hier Geschmacksunterschiede, Persönliches oder andere Faktoren zu dieser Negativwertung führten, bliebe in einer Arbeit über Luzzaschi zu klären. Die Gewürzmetapher findet sich immer wieder in den Quellen (vgl. z. B. BERNHARD, S. 32).

²⁹⁶ Vgl. Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venetia 1597 (Prima Parte), 1612 (Seconda Parte), Faks. Buren, 1983; für die Manier besonders relevant insbesondere S. 9ff. der Prima Parte und S. 11ff. bzw. S. 17ff. der Seconda Parte.

²⁹⁷ Emilio del Cavaliere (Emilio de Cavalieri), *Rappresentatione di Anima, et di Corpo*, Roma, 1600, Faks. Bologna, 1967, Vorwort.

²⁹⁸ ROGNONI, unpaginiertes Vorwort und S. 1.

²⁹⁹ Zur Bedeutung des *cantar sodo* bzw. *cantar d'affetto* für die Instrumentalmusik vgl. u. a. BERNHARD, S. 36. Ebenfalls bemerkt Quagliati zum schlichten Spiel von ‚dem was da steht‘: *il sonatore ha da sonare giusto come stà adornandola con trilli, & senza passaggi*. (Der Spieler muss genau so spielen wie es dasteht, einfach mit Trillern verschönernd, aber ohne Diminutionen) (Quagliati, *La sfera armoniosa*, Roma, 1623).

zu modernen Monodien über Generalbass, u. a. für virtuosen Bass mit extrem großem Ambitus.

Diese Tradition der Auflistung derartiger Manierereignisse setzen die deutschen Gesangstraktate auf eine gewisse Weise fort, indem sie einerseits die Kunststücke aufzählen, und andererseits im Anschluss je nach Quelle mehr oder minder ausführliche Erläuterungen und Beispiele zu den einzelnen Kunststücken der Manier geben. Einige der Traktate besprechen (in der Nachfolge Zacconis und Praetorius') auch mehr oder minder ausführliche Möglichkeiten für den Gebrauch der Diminution.

In dieser Arbeit soll den modernen, italienischen Lieblichkeiten, den *Moduli Italicae Suavitatis*, oder Kunst-Stücken der Manier besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, machen sie doch den neuen Stil stark mit aus.

Ein entscheidender Aspekt wurde mir selbst jedoch erst in der Spätphase des Erarbeitens dieser Schrift wirklich vollends klar: Manier beschränkt sich nicht auf das wohldosierte (und damit, wie später zu sehen sein wird, aus moderner Sicht oft hochdosierte) Hinzufügen von Maniergegenständen: Wenn man lange genug mit und an ihr arbeitet, entsteht etwas Größeres, etwas Ganzes, eine ART zu singen, eine *maniera* (Art und Weise) die sich aus einer stimmlich-körperlichen wie inneren, also strukturellen wie emotionalen Notwendigkeit im Singen ereignet; ebenso wie sich die äußerlichen wie innerlich-inhaltlichen Bewegungsereignisse in den Kunstwerken des Manierismus, die mit dieser Musik zeitlich, ästhetisch und emotional einhergehen, ereignen, ja ereignen müssen.

Vor dem Eintauchen in die einzelnen Maniergegenstände der Neuen Musiken scheinen mir jedoch zunächst, gleichsam zur Herkunftsbestimmung, einige historische, aber auch praktische Betrachtungen zur Diminution, auch *cantar di gorgia* oder *cantar passaggiato* genannt, von Bedeutung, zumal dieser Stil, zumindest in bestimmten Gattungen, bis sehr weit in das 17. Jahrhundert hineinreicht. Diese Kurzdarstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sie soll dem Leser lediglich einen Eindruck für die Fortsetzung der Traditionen vermitteln, die in den neuen Stil münden.

3.2. *Passaggi* als ‚aussterbende Gattung‘ / *Passaggi* am rechten Ort

Eine oberflächliche Betrachtung der wichtigsten, meistrezipierten Textquellen über den Gesang der *Seconda Pratica* (insondere Caccini, Peri

und Cavalieri) scheint die Diskussion von Diminution³⁰⁰ in einer Arbeit über die Gesangskunst der Neuen Musiken überflüssig zu machen. Zahlreich sind die Ablehnungen oder gar Verbote zum Singen von insbesondere Diminutionen (in den italienischen Quellen meist *passaggi* genannt) sowie die mehr oder weniger gehässigen Schimpfattacken gegen die *Passaggi*, oder besser ihren unreflektierten Gebrauch. Hier zunächst einige Beispiele für letztere Praxis, zum einen in der *Prima*, zum zweiten in der *Seconda Pratica*.

Orlando di Lasso schreibt drastisch in einem Brief vom 11. 3. 1578 über unfähige Sänger aus dem Land, in dem die Karotten singen, die alles mit *passaggi* überdecken und fässerweise mit spanischen *gargante* (Diminutionen) übergießen:

„Alcune poche nove in parte musicale, Accadute poco tempo fa nel paese dove le carote cantano[...] venne un asino a cavallo, con una baligia senza pause, coperta di *passaggi* di molte cadenze fatte in falsobordone, A misura di macaroni, portava un paro di stivali, senza groppiera, infilzati di bemolli a l'usanza di stochfisch, portava il capelletto paga, l'oste con le diminuzioni fatti in tripla, con un pennachio senza scuffia, basta che dice haver riscontrato in via et in aquosa Due barili pieni di gargante spagnole, che voglian dar il guasto alli mottetti di clemens non papa.“³⁰¹

(Einige wenige Nachrichten teilweise musikalischer Art, neulich im Land wo die Karotten singen, geschehen: Es kam ein Esel auf einem Pferd mit einem Koffer ohne Pausen, beschlagen mit Diminutionen aus vielen Kadenzen in falsobordone. Er trug ein paar Stiefel, gemacht wie Makkaroni ohne Schwanzriemen, mit b-Vorzeichen aufgespießt wie Stockfisch, der Wirt mit den Diminutionen in Tripla, mit einem Federbusch ohne Haube, es reicht also zu sagen, er habe zu Wasser und zu Lande zwei Fässer voll mit spanischen Diminutionen getroffen, die die Motetten von Clemens non Papa ruinieren wollen.)

Auch die Dosis und Länge von *passaggi* wird kontrovers diskutiert und ist offenbar zeitgeistabhängig. So kritisiert beispielsweise Giustiniani in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts den von Palestrina geschätzten und noch um 1600 hochberühmten päpstlichen Conforti post mortem für ein Übermaß an *passaggi*, während er genau die Verbindung von offenbar sparsameren *passaggi* und neuen Manierelementen bei den Ferrareser und Mantuaner Damen ausführlich lobt.³⁰²

Gerade diese Verbindung ist nicht nur wichtig für die Ausführung etwa der Madrigale von Luzzaschi (auch der fünfstimmigen), sondern lässt

³⁰⁰ Diminutionen, auch *passaggi* genannt, sind melodische, oft virtuose, Auszierungen, die auf dem Einfügen vieler Noten mit verkleinerten (also diminuierten) Notenwerten zwischen zwei längeren Noten beruhen. Genauere Erläuterungen, auch zur Geschichte des Diminuierens folgen unten.

³⁰¹ Horst Leuchtman, *Orlando Di Lasso - Briefe*, Wiesbaden, 1977, S. 214ff.

³⁰² vgl. Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la Musica de' suoi tempi* (1628), in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S. 108.

generell aufscheinen, dass die Manierelemente schon mindestens eine Generation vor Caccinis Texten zumindest in seinem Umfeld benutzt wurden. Sie zeichnet sich auch bei Zenobi, der, wie unten zu sehen sein wird, noch für polyphone Musik bei den Pflichten des Soprans gleichermaßen *passaggi* und Maniergegenstände bespricht, ab.

Auch in seinen eigenen Texten ist Giulio Caccini die ubiquitäre Verwendung von *passaggi* ein Greuel: „che non se ne intendeva parola per la moltitudine de i passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, & in ogni qualità di musiche pur che mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati, e gridati per solenni cantori.“³⁰³ (So dass man kein Wort verstand aufgrund der übermäßigen Diminutionen sowohl auf kurzen wie langen Silben und in jeder Art von Musiken, die sie machen, um von dem Pöbel bejubelt und als großartige Sänger ausgerufen zu werden.)

Tatsächlich lässt sich beobachten, dass Caccini und andere die neue Manier bewusst einführen, um die *passaggi* zu ersetzen.³⁰⁴

Zu beschließen, bei der Entwicklung einer neuen Singart für die *Seconda Pratica* den Faktor der *passaggi* gänzlich außer Acht zu lassen, wäre dennoch vollkommen falsch. Zum einen finden sich durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch zahlreiche originale Kompositionen, in denen geschriebene *passaggi* eine wichtige bis entscheidende Rolle spielen, zum anderen besteht offensichtlich auch nach 1600 noch anhaltender Bedarf nach Unterweisung im Diminuieren. Es erscheinen beispielsweise die Traktate von Brunelli, Rognoni und Spadi, die sich durchaus nicht nur auf Polyphonie, sondern (zumindest im Fall von Brunelli und Rognoni) auch auf neuere – auch und insbesondere vokale – Musik mit Generalbass beziehen.

Eine der Fragen, die sich der Sänger heute bei der Ausführung jeglicher Musik des 16. und 17. Jahrhunderts also stellen muss, ist die Frage nach der Möglichkeit oder Notwendigkeit der Anbringung von Diminution, einschließlich der Frage ihrer Dosierung: Die ‚*passaggi*-feindlichen‘ Quellen um 1600 an sich können nicht als Indikator für die Unterlassung von Diminution in jedweder (vokaler wie instrumentaler) Musik des 17. Jahrhunderts betrachtet werden, zumal nicht bei geistlicher Musik, in der sich (wegen der langsameren Tempi in der Kirche) besonders viele Beispiele mit *passaggi* finden.

Auch die deutschen Traktate noch der 40er bis 90er Jahre des 17. Jahrhunderts widmen dem Diminuieren nach wie vor (auch rein quantitativ) große Aufmerksamkeit. Besonders aufschlussreich sind in

³⁰³ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

³⁰⁴ Hierzu später mehr im Kapitel 3.4. *Manier statt Passaggi* im Manierteil dieser Arbeit.

diesem Zusammenhang natürlich auch Stücke, die (zum Teil von ihren Verfassern) in Fassungen mit und ohne *passaggi* herausgegeben und auf uns gekommen sind.³⁰⁵ Das während der Zeit der Abfassung dieser Arbeit ans Licht gekommene Carlo G. Manuskript lässt an sehr vielen Stellen einen faszinieren Einblick gewinnen in die Hinzufügung von *passaggi* zu einem schlicht(er) notierten Notentext, wenn seine zeitgenössischen Benutzer*innen in Randeintragungen großzügig Diminutionen ergänzen.³⁰⁶

3.3. Kurzer Überblick über Diminution im 16. Jahrhundert

Hinweise auf das virtuose Auszieren von vokaler Musik finden sich bereits im Mittelalter und der früheren Renaissance (u. a. bei Tinctoris); die in Tabulaturen überlieferte Musik für Orgeln und zupfende Instrumente (mit und ohne Tasten) zeigt ebenfalls bereits im 15. Jahrhundert standardisiert Diminution als Teil des normalen Ausführungskonzepts der Musik (z. B. Codex Faenza, Buxheimer Orgelbuch etc.). Hinweise darauf, dass Sänger nicht Ähnliches getan haben, fehlen. Im Gegenteil: Instrumentalisten imitieren, wie bereits Kuhn 1902 nachweist, die vokalen Konventionen. Bei Coclico erfahren wir von der Diminutionspraxis bei Josquin.³⁰⁷

Das 16. Jahrhundert ist nun, soweit für uns anhand der Drucke nachvollziehbar, die goldene Zeit der Diminution, zumal die verwendeten Prinzipien im Laufe des Jahrhunderts tendenziell immer komplizierter und virtuoser werden (mit Ausnahme von Ganassi, der, zumindest auf theoretischer, vielleicht auch philosophischer Ebene, schon früh sehr komplizierte Beispiele gibt) und die Anzahl der Quellen, die sich explizit der Kunst des Diminuierens widmen, immer zahlreicher werden.³⁰⁸ Dabei

³⁰⁵ Systematisch findet sich dies z. B. in den Werken Bartolomeo Barbarinos. Sowohl in seinen eigenen Drucken als auch im Sammeldruck *Ghirlanda Sacra* (Venetia, 1625) finden sich in den Cantusstimmbüchern und den Partitur-Stimmbüchern jeweils unterschiedliche Cantus-Stimmen mit und ohne *passaggi*. Außerordentlich studienwert erscheinen in diesem Zusammenhang auch die von unnachahmlicher Kreativität gezeichnete Fassung von Monteverdis *Ecce Sacrum* in Philipp Friedrich Boeddecker, *Sacra Partitura*, Argentorati (Straßburg), 1651, S. 34ff. sowie die Beispiele in Johann Andreas Herbst, *Musica Moderna Pratica*, Frankfurt, 1653/58, Faks. Kassel, 2006; hier insbesondere die Motette von Donati S. 71ff.

³⁰⁶ Das *Manuskript Carlo G.* stellt einen der bedeutendsten und glücklichsten Funde der letzten Jahrzehnte zur Musik um 1600 dar. Verlässliche Details zum Fund sowie der physische Verbleib der Quelle sind meines Wissens unklar und das Ms. ist derzeit nur online verfügbar:

[http://imslp.org/wiki/Di_Carlo_G._\(Anonymous\)](http://imslp.org/wiki/Di_Carlo_G._(Anonymous)), zuletzt aufgerufen 14.06.2017.

Während die Quelle mit ihrer großen Zahl von teils sehr aufschlussreichen Absetzungen für Tasteninstrument, Theorbe und Lira vor allem als Quelle für Proto-Generalbass wahrgenommen wird, bietet sie auch einen reichen, in der Zukunft noch genauer zu beforschenden Schatz an Informationen zu Gesangskunst um 1600, etwa in den hier angesprochenen als Marginalien angebrachten zusätzlichen Diminutionen, aber auch etwa, neben vielen anderen Details, in den später noch zu diskutierenden Haltekreuzen am Ende von *passaggi*.

³⁰⁷ vgl. KUHN, S. 34.

³⁰⁸ Diminution des 16. Jahrhunderts kann in dieser Arbeit aus Platzgründen nur einigermaßen kurz, im Sinne eines Überblicks, der zum Verständnis des 17. Jahrhunderts absolut notwendig ist, ausgeführt werden. Für ausführliche Betrachtungen, eine Bibliographie zum Thema sowie für unzählige praktische Beispiele vgl. u. a. Richard Erig (Hrsg.), *Italienische Diminutionen*, Zürich, 1979.

ist die Diminution (trotz der Wichtigkeit der besonders virtuoson italienischen Quellen insbesondere gegen Ende des 16. Jahrhunderts) kein italienisches Phänomen, sondern findet sich (mit stilistischen Abweichungen) ebenso beispielsweise in französischer und deutscher Musik, gleich ob weltlich oder geistlich, gleich ob vokal oder instrumental. In der Mehrzahl³⁰⁹ der Instrumentaltabulaturen und Diminutionstraktate vor 1580 beschränken sich die geschriebenen Diminutionen auf oft (aber nicht immer) verhältnismäßig kurze, komplett an den Verlauf der jeweiligen Stimmen³¹⁰ gebundene, oft halbzirkelartige Umspielungsfiguren und Läufe, deren Notenwerte nicht häufig wechseln und die 24 Noten an Länge eher selten überschreiten. Die Figuren finden sich in allen Gattungen: Intavolierungen von geistlicher und weltlicher Vokalmusik ebenso wie in Fantasie, Ricercari und Tanzmusik.

Grundsätzlich passieren Diminutionen zunächst in allen Stimmen, nicht nur in (zahlreich erhaltenen) Intavolierungen für Laute oder Tasteninstrument, sondern auch in (normal gesungener) vokaler Polyphonie, wie etwa Beispiele von Maffei (*Lassar il velo*³¹¹) und Dalla Casa (*A la dolce ombra*³¹²) zeigen, wo die Diminutionsfiguren elegant abwechselnd durch alle (also auch die mittleren) Stimmen wandern.

Die virtuoson Läufe in beispielsweise Dalla Casas und Bassanos Traktaten (1584/85/91) stellen hohe bis höchste Anforderungen an den Sänger und/oder Spieler mit längeren Diminutionen, auch mit 12 und 16 Noten je Minima. Die Ambitus auch der Diminutionen in sich werden tendenziell größer und gewagter. Allmählich ziehen sich die Alt- und Tenorstimmen aus der Diminution zurück, Diminutionen im Bass werden eher zum Sonderfall (entweder hochvirtuos mit großem Ambitus oder, bei Bassano, im Duo mit der Cantusstimme). Zum Standard wird gegen Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr die virtuose Cantus- (oder seltener Bass-) Diminution.³¹³ Diese Hinlenkung auf die kunstvolle Darstellung einer nun gleichsam hierarchisch höherstehenden Cantusstimme ist auch Bestandteil einer homogenen Entwicklung hin zur Monodie und der sie begleitenden, ursprünglich polyphon konzipierten Generalbassstimme.³¹⁴

³⁰⁹ Mit Ausnahme von Ganassis *Fontegara*, der als, auch philosophischer, Traktat, offenbar alle erdenklichen Möglichkeiten des Machbaren (oder eben nur Denkbaren?) auslotet; vgl. Silvestro Ganassi dal Fontego, *Opera Intitulata Fontegara*, o.O. (Venedig), o.J. (1535), Faks. Bologna 1969.

³¹⁰ Mit Ausnahme von Ortiz, der bereits früh stimmübergreifende, freiere Varianten (u. a. auch die Erfindung einer eigenen, neuen Stimme, der Quinta Boz) diskutiert und in Instrumentalstücken zeigt.

³¹¹ MAFFEI, S. 42ff.

³¹² Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venetia, 1584, Faks. Bologna, 1996, Secondo Libro, S. 38ff.

³¹³ All dies kann in zahlreichen Beispielen nachvollzogen werden in: Richard Erig (Hrsg.), *Italienische Diminutionen*, Zürich, 1979.

³¹⁴ Diese Entwicklung ist leider (weil auch die früheren Traktate oftmals gleichsam zufällig meistens gerade Sopranstimmen, allerdings mit langen Diminutionspausen für die (unsichtbaren) anderen Stimmen zeigen) mitunter nicht so einfach zu ersehen und bedarf der Kontextualisierung aus anderen Quellen wie etwa Zenobis Beschreibungen zum Sopran und seiner Diminutionshoheit.

Zudem entstehen in der Spätzeit zum einen Fassungen mit besonders extremer Virtuosität und rhythmischen Absonderlichkeiten (etwa bei dem Vater des in dieser Arbeit so oft zitierten Francesco Rognoni, nämlich Richardo Rognono³¹⁵), aber auch Sonderformen der instrumentalen Diminution (extreme Bastarda-Diminutionen, die die vokalen Beispiele weit übersteigen, Diminutionen ‚senza obbligo di canto‘), die mit ihrer ausgeprägten Vorliebe für Sequenzierung das Formelvokabular der frühen Sonaten bilden werden und ihrerseits wiederum nicht ohne Einfluss auf die Vokalmusik bleiben, was sich in den späteren Diminutionen des 17. Jahrhunderts, aber auch der gesungenen Koloratur des 18. Jahrhunderts deutlich zeigt.

Im Kapitel *cantar accentuatamente* dieser Arbeit werden einige Veränderungen des Phänomens Diminution besprochen werden, die zu der neuen Manier zu singen führen. Aber bereits aus dem obigen Abriss wird ersichtlich, dass Diminuieren ein lebendiger, stetigen Neuerungen und Erfindungen lebendiger Muskschaffender unterworfenen Prozess war, „per causa che gl’acuti ingegni sempre nuovi abbellimenti trovano“³¹⁶ (da Menschen mit scharfem Verstand stets neue Zierlichkeiten finden), wie Zacconi in seinem Kapitel *Che stile si tenghi nel fare di gorgia* (*Welchen Stil man beim Diminuieren haben soll*) treffend sagt. Unsere Aufgabe als Sänger*innen heute ist es (wie damals) für die jeweiligen Werke die geeignete (klassische oder modernere) Art, die *gorghe* in hoher Geschwindigkeit zu machen, zu finden, „le quali rendano tanto piacere, & diletto, che ci pare d’udir tanti bene ammaestrati Augelli, che col cantar loro ci rapiscono il cuore e ci fanno rimanere col canto loro molto ben contenti“.³¹⁷ (die so viel Vernügen und Ergötzung bringen, so dass wir viele gut abgerichtete Vögel zu hören glauben, die uns mit ihrem Gesang das Herz rauben und uns mit ihrem Gesang sehr zufrieden zurückbleiben lassen.)

3.4. Manier statt *passaggi*

Wie bereits oben gesehen, waren nicht alle Hörer, Komponisten und Theoretiker von der Vielzahl jener gut abgerichteten Vögel, von denen Zacconi im zitierten Ausschnitt spricht, derart begeistert. Die Aussagen der Kritiker schwanken zwischen Forderungen, Diminution ganz zu unterlassen, sie zu mäßigen, oder aber (mitunter auch in großer Menge,

³¹⁵ Richardo Rognono, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente*, Venetia, 1592, Faks. Bologna, 2002.

³¹⁶ ZACCONI, Fol.58r.

³¹⁷ Ebd.

jedoch) nur an geschickten Stellen anzubringen. Auch in Peris oben zitiertem Lobpreis für Archilei schwingt eine kritische Haltung mit. Die Edlen bedürfen der Diminutionen eigentlich nicht, meistern sie aber, um einem breiteren Publikum entgegenzukommen.

Caccini schließt sich hier an und klassifiziert *passaggi* als nicht zwingend notwendig für nobles Singen; ihre Einordnung als Ohrenkitzel lässt ein wenig bösen Humor durchscheinen: „è d'avvertire, che i passaggi non sono stati ritrovati perche siano necessari alla buona maniera di cantare, ma credo io più tosto per una certa titillatione à gli orecchi di quelli, che meno intendono che cosa sia cantare con affetto, che se ciò sapessero indubitatamente i passaggi sarebbero abborriti, non essendo cosa più contraria di loro all'affetto“.³¹⁸ (Man muss darauf hinweisen, dass Diminutionen nicht erfunden worden sind, weil sie notwendig wären für die gute Art des Singens, sondern meines Erachtens eher für einen gewissen Ohrenkitzel für diejenigen, die wenig verstehen, was *cantare con affetto* ist. Denn wenn sie dies verstanden hätten, würden die Diminutionen zweifelsfrei verabscheut werden, zumal es nichts dem Affekt mehr Entgegengesetztes als sie gibt.)

Wenn della Valle in Bezug auf die Komposition im alten Stil von „cantare troppo d'artificio“³¹⁹ (zu gekünsteltem Singen) spricht, bei dem die ‚mali effetti‘ u. a. in der für die *anima* nicht fassbaren Gleichzeitigkeit verschiedener Worte in verschiedenen Stimmen bestehen, ist wahrscheinlich auch indirekt eine Ausführung mit vielen *passaggi* mit gemeint.

In vielen, vielen Texten³²⁰ finden sich jedoch Beschreibungen der Diminutionskünste von Sängern auch des modernen Stils und die Publikationen (auch weit nach 1600 in Italien und Deutschland) sind voll von Beispielen virtuoser *passaggi*.

Wir als heutige Leser fragen uns: Wie soll das nun besser funktionieren? Im Folgenden einige Lösungsansätze aus den Texten.

Die einfachste Lösung ist, wie gesagt, einfach keine *passaggi* hinzuzufügen, sondern lediglich moderne Maniergegenstände zu gebrauchen, die ja, wie oben gesehen, immer passieren.

³¹⁸ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

³¹⁹ Pietro della Valle, *Della musica dell'Età nostra*, (1640) zit. nach Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S. 150.

³²⁰ Ein prototypisches Beispiel etwa wäre die 1628 verfasste Chronologie der Neuen Musikbewegung von Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la Musica de'suoi Tempi*, zu finden u. a. in Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S. 96-128, zum Thema insbesondere ab S. 108.

Dies entspricht dann beispielsweise den Wünschen Banchieris am Schluss des Vorworts zu seinem *Vezzo di Perle*: „Desidero però sieno concertati con affetto & gravità, Suonando & cantando senza diminutione & gorghe: Vivete felici.“³²¹ (Ich wünsche jedoch, dass sie mit Affekt und Gravität wiedergegeben werden, indem man ohne Diminutionen singt: Lebt wohl.“ In eine ähnliche Richtung deutet auch jene berühmte Anweisung Claudio Monteverdis im 8. Madrigalbuch, welche *gorghe* (Diminutionen) und gehäufte *trilli* im Sinne eines *Stilus festivos* (wie etwa in *Possente Spirto*) für den Testo des *Combattimento* jenseits einer speziellen Strophe (beginnend mit dem Wort ‚Notte‘) unterbindet: „Non doverà far gorghe né trilli in altro loco, che solamente nel canto della stanza, che incomincia Notte; il rimanente porterà le pronuntie a similitudine delle passioni del’oratione.“³²² (Er soll keine Diminutionen und *trilli* irgendwo anders außer beim Singen der Strophe, die mit ‚Notte‘ beginnt, machen; das Übrige soll den Affekten des Textes gemäß vorgetragen werden.)

Will man aber nun dennoch Diminutionen anbringen, wie sie sich ja auch in Werken Caccinis und vieler anderer Autoren finden, sieht der neue Stil eben genaue Auswahl des jeweiligen Ortes vor. Einige Hinweise finden sich etwa bei Ottavio Durante: „e i passaggi farli in luoghi che non impedischino l’intelligenza delle parole, e nelle cadenze, avvertendo di farli cader nelle sillabe lunghe e nelle vocali approvate [...] e sopra tutto i passaggi si facciano ad imitation delle parole e loro senso.“³²³ (und die Diminutionen an Stellen ausgeführt werden, wo sie das Verständnis der Worte nicht behindern. Auch sollen sie an Kadenzen erfolgen, aber man soll darauf achten, dass sie auf lange Silben und auf die angemessenen Vokale fallen.)

Ähnliches deutet sich in den *Concerti* Giovanni Paolo Cimas an: „mi facciate gratia di cantarli come stanno, con quello maggiore affetto, che sia possibile. Et se pure alli leggiadri cantanti piacesse d’accrescerli qualche cosa; per cortesia lo faccino solo ne gli accenti, e trilli. Et scuoprendo passi alquanto licentiosi, considerino le parole o l’affetto della Musica, che troveranno esser fatta ogni cosa con sano giuditio.“³²⁴

(Ich bitte darum, sie so zu singen wie sie stehen, mit möglichst großem Affekt. Und wenn den gewandten Sängern es nun doch gefällt etwas hinzuzufügen, so bitte nur mittels *accenti* und *trilli*. Und wenn sie etwas

³²¹ Adriano Banchieri, *Vezzo di perle musicali*, 1616, zitiert nach Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, 1992, Bd. 2, S. 7.

³²² Claudio Monteverdi, *Madrigali Guerrieri, et Amadori*, Venetia, 1638, Vorrede zum *Combattimento* im Stimmbuch Basso Continuo, S. 19.

³²³ Ottavio Durante, *Arie Devote*, Roma, 1608, unpaginiertes Vorwort.

³²⁴ Giovanni Paolo Cima, *Concerti Ecclesiastici*, 1610, Facs. Firenze, 1986, unpaginiertes Nachwort.

unkonventionelle Stellen vorfinden, mögen sie die Worte oder den Affekt der Musik in Betracht ziehen, so dass sie verstehen, dass alles mit gutem Geschmacksurteil komponiert ist.)

Im einem noch klareren Licht zeigt sich auch Rognonis Manierliste: Sobald es affektiv wirklich relevant wird, ersetzen eben die Maniergegenstände die *passaggi*. Nach einer langen Ausführung zur Stimme als Affekt-Umsetzerin präzisiert er an der bereits gesehenen, hier wegen ihrer Wichtigkeit nochmals gezeigten, Stelle: „S’hanno ancora a guardare da passaggi sopra parole significanti doglia, affanni, pene, tormenti & simili cose, perche in vece de passaggi, s’usano fare gratie, accenti & esclamationi, scemando hor la voce, hor accrescendola, con movimenti dolci, & soavi, & talhora con voce mesta, & dogliosa, conforme il senso dell’oratione.“³²⁵ (Sie müssen sich hüten, Diminutionen über Worte, die Schmerz, Trübsal, Pein, Qualen u. ä. bedeuten anzubringen, weil an ihrer statt Manieren, *accenti*, *esclamazioni* verwendet werden, bei denen die Stimme leiser und lauter wird, mit sanften und lieblichen Bewegungen und die Stimme mitunter traurig und schmerzvoll geführt wird, ganz nach dem Sinn des Textes.)

3.5 *Moduli Italicae Suavitatis* – Die Kunststücke der Manier

Die bereits ausführlich erörterte Lieblichkeit manifestiert sich, wie oben gesehen, stark im Gebrauch der Gegenstände der Manier, die ganz klar als bewusst und geplant hinzuzufügende Zugaben betrachtet werden.

Christoph Bernhard nennt diese Maniergegenstände ‚Kunststücke‘: Obschon dies in barockem Deutsch eben höchstwahrscheinlich wirklich nur als ‚Versatzstücke von kunstvollen Einzelmaßnahmen‘ zu verstehen ist, bietet auch die moderne (zumindest wenn nicht pejorativ gedachte) Bedeutung von Kunststück, nämlich das Vorführen eines eingeübten Musters, um ein Erstaunen zu erwecken, einen interessanten Blickwinkel. Crügers Bezeichnung „*Moduli Italicae Suavitatis*“³²⁶ erscheint hier besonders passend und soll gleichsam als Leitfaden gebraucht werden, nicht zuletzt da der Begriff *Moduli* auch in mehreren Texten Wolfgang Caspar Printz‘, synonym mit dem Begriff ‚Figura‘, immer wieder genau im Sinn von Manierelementen benutzt wird.³²⁷ Im Folgenden werden die einzelnen *Moduli*, auch Maniergegenstände oder -elemente genannt,

³²⁵ ROGNONI, Nachwort *Avertimenti à Cantanti*.

³²⁶ CRÜGER, S. 21; ironischerweise eine für uns heute aufschlussreiche Einschränkungquelle, die besagt, die kunstvollen *Moduli* seien nur in wirklich hochqualitativen Capellen zu beherrschen. Für die einfacheren Orte genüge ‚lediglich‘ die Beherrschung der *accenti* und einfacher Diminutionen.

³²⁷ vgl. PRINTZ 1678 S. 42 und PRINTZ 1689, S. 46ff.

vorgestellt und anhand originaler Beispiele Verwendungsmöglichkeiten aufgezeigt.

Einige der im Folgenden zu besprechenden Manierelemente sind sehr einfach zu erläutern und in ihrer Verwendung eher stereotyp, andere hingegen so vielgestaltig, dass sie schon im Beschreiben kaum zu erfassen sind und in ihrer Anwendung so flexibel, dass Regeln für sie kaum gegeben werden können. Die Unmöglichkeit von Regeln in Bezug auf Manier wird immer wieder in den Quellen thematisiert, auch noch deutlich nach dem Zeitrahmen dieser Arbeit.³²⁸

Wenn im Folgenden mit dem kompliziertesten und vielschichtigsten Begriff, dem *accento* begonnen wird, dann nicht um den Leser zu verwirren, sondern um ein Fenster zu öffnen hin zu einer Singweise (*maniera*), die nicht ‚Verzierungen benutzt‘, sondern durch ihre Eigenart an sich ein Gefühl für ein ‚Wie es sein‘ oder ein ‚Wie es sich anfühlen soll/muss/darf‘ evoziert.

3.5.1. *Accento*

„Probably the singer’s most important ornament in the first half of the seventeenth century was the *accento*“³²⁹ – so beginnt Bruce Dickey seinen Abschnitt über den *accento* in seinem ja bereits in der Einführung zu dieser Arbeit empfohlenen Zusammenfassungsartikel über die italienische Manier. Und in der Tat erfasst Dickey bereits 1991 hier – zumindest als Schreibender – etwas, was bisher kaum einem Theoretiker, Aufführungspraxis-Lehrer und auch keinem Sänger und Instrumentisten in der Praxis wirklich klar war und (in der Regel bis heute) klar ist: die überragende Bedeutung des *accento* für die anmutige Ausführung von Musik des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts. Dickey widmete dem *accento* noch einen eigenen, nicht minder empfehlenswerten Aufsatz.³³⁰

Der Begriff *accento* ist gleichermaßen wohldefiniert wie schillernd bis mitunter ‚schwammig‘ und findet sich häufig in den italienischen und deutschen Quellen. Für diese Arbeit soll der Begriff zunächst so weit wie möglich gefasst werden, um alle Aspekte der verschiedenen Arten von

³²⁸ ein Beispiel: Jaques Martin Hotteterre le Romain, *Principes de la Flute*, o.J. (1708), S. 33: „On ne peut guere donner de Regles plus certaines de la distribution de ces agréments, c’est le goût et la pratique, qui peuvent apprendre à s’en servir à propos, plutôt que la Theorie.“ (Man kann keine exakten Regeln für die Verteilung der agréments geben, der gute Geschmack und die praktische Erfahrung sind es, die einem, mehr als die Theorie, beibringen, sich ihrer sinnvoll zu bedienen.)

³²⁹ Bruce Dickey, *Ornamentation in Early-Seventeenth-Century Music*, in: Jeffery Kite-Powell (Hrsg.), *A Performer’s Guide to Renaissance Music*, New York, 1994, S. 245-268, S. 256.

³³⁰ Bruce Dickey, *L’Accento: In search of a forgotten ornament*, in: *Historic Brass Society Journal*, Bd. 3,1/1991, S. 89-121; online verfügbar unter: http://www.historicbrass.org/portals/0/documents/journal/HBSJ_1991_JL01_web_011_Dickey_1276.pdf (zuletzt aufgerufen 1.9.2016).

accenti zu erfassen. Hier der Versuch einer eigenen, klar formulierten Definition, die alle in den Quellen vorkommenden Aspekte des *accento* erfassen möchte:

Unter *accenti* versteht diese Arbeit sämtliche auf eine Einzelnote oder ihre Verbindung mit einer Folgenote bezogenen, vom geschriebenen Notentext abweichenden Tonhöhenflexionen der Stimme sowie die aus ihnen resultierenden Veränderungen der musikalischen Zeitgestaltung von Noten- und Textverteilung. *Accenti* können zwar mitunter durch Affekt motiviert sein, jedoch auch lediglich durch das Konzept der *grazia*, also des anmutigen Singens, genauer durch ein empfundenes Bedürfnis nach notwendigerweise anmutigem Führen der Stimme.³³¹

Einige Textstellen, aber auch Notenbeispiele, die in diesem Kapitel zu sehen sein werden, deuten eindeutig auf eine aus heutiger Sicht sehr großzügige, häufige und selbstverständliche Verwendung des *accento* hin. Das Hauptproblem beim Fassen des *accento* ist die Tatsache, dass er äußerst selten in der Notation der Zeit erfasst ist, nicht einmal in Musikstücken, in denen ausnahmsweise *passaggi*, Trillerzeichen und andere Maniergegenstände ausnotiert sind. Dies ist insbesondere der zeitlich wie intonatorisch mitunter nicht genauen Verortbarkeit des Phänomens in der konventionellen Notation, die nun mal keine Zwischenräume zwischen Halbtönen, keine stufenlosen Bewegungen und auch keine Zeitpunkte zwischen sich halbierenden oder drittelnden Notenwerten kennt, geschuldet.

3.5.2. Der *Accento* im 16. Jahrhundert: *Cantar accentuatamente*

Faszinierenderweise assoziiert (wie oben gesagt) bereits Castiglione im frühen 16. Jahrhundert kunstvolles Singen mit dem Begriff *maniera*, und erwähnt spezifisch an anderer Stelle den „suave *accento* in un *groppetto* delicato con tal facilità, che paia che così gli venga fatto a caso.“³³² (süßen *accento* in einem *grazilen groppetto* mit solcher Leichtigkeit, dass er fast wie durch Zufall hervorgebracht erscheint.)

Bereits in der Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts wird der *accento* ausführlich thematisiert, am klarsten bei Ludovico Zacconi: Das Singen mit den *accenti* wird zum Hauptziel und geradezu zur Verpflichtung des ‚heutigen‘ (also aus unserer Sicht damaligen) Sängers erklärt, und ist nicht als kurioser Sonderfall, sondern als Normalfall der Aufführung von Musik

³³¹ Genauere Betrachtungen zu anmutigem Darreichen/Führen der Stimme („porger la voce con *grazia*“ bei Durante) im Kapitel 2. *Lieblichkeit* des Stimmgebrauchsteils dieser Arbeit.

³³² Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, nuovamente ristampato, Vinegia, 1587 (Erstaufgabe 1528), S. 56., mehr dazu im Kapitel 2. *Lieblichkeit* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

des späteren 16. Jahrhunderts zu begreifen. Hier nochmals Zacconis Aussage hierzu:

„Per il che possiamo senz'altro concludere, che essendo i cantori quelli i quali con le buone Musiche radoppiano gl'effetti, che essendo le Musiche moderne fatte con buonissime regole, & cantate da buonissimi cantori, patroni de gli accenti vaghi, & delle gratiose maniere, che le habbiano molto piu forza che non haveano l'antiche già che i cantori di quel tempo, non attendevano ad altro che a cantar bene le loro cantilene, & a non fallarle: perche in quello consisteva tutto il loro honore, & la lor gloria: come anco hoggi giorno la gloria, & l'honore di un buon cantore non solo consiste nell'esser sicuro cantante: ma anco nel cantar con gratia, & accentuatamente.“³³³

(So können wir nun also schließen, dass, wenn wir jene Sänger hören, die bei guten Musiken deren Wirkungen noch verstärken und wenn die modernen Musiken auf gute Art komponiert sind und sie von den besten Sängern, die die anmutigen *accenti* und die lieblichen Manieren beherrschen, gesungen werden, jene Musiken ein höheres Maß an Kraft haben, das den älteren Musiken nicht innewohnte. Dies liegt auch darin begründet, dass die Sänger jener Zeit lediglich ihre Gesänge gut und fehlerlos absingen mussten, worin ihre ganze Ehre und ihr Ruhm bestand; heute hingegen besteht diese Ehre und dieser Ruhm nicht nur darin, ein sicherer Sänger zu sein, sondern auch darin, mit Anmut und auf eine mit *accenti* angereicherte Art zu singen.)

Diese Bemerkungen finden sich gerade in dem Abschnitt, in dem Zacconi den modernen Gesängen mehr *forza*, also affektive Kraft, zuweist, als denjenigen der Sänger der klassischen Antike, deren Gesänge nach seiner Vorstellung ohne diese moderne Art konzipiert waren.

In der Tat ist, wenn man Zacconi und Bovicelli ernstnimmt, davon auszugehen, dass mindestens seit den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts die Sänger insbesondere von Oberstimmen die Mittel des *cantar accentuatamente* tatsächlich sehr viel gebraucht haben; und zwar sowohl allein (z. B. in Begleitung eines Instrumentalensembles oder Tasteninstrumentes) als auch im vokalen Ensemble. Dies erschüttert unser heutiges Bild von später geistlicher wie weltlicher Polyphonie, also etwa den Werken Rores, Palestrinas, Marenzios, Luzzaschis, Vittorias oder auch des jungen Monteverdi etc. so sehr, dass hier, vor den *accento*-Quellen des 17. Jahrhunderts ausführlicher darauf eingegangen werden soll.

Neben der später noch genauer zu besprechenden Lieblichkeit, der *dolcezza*, zählen die *accenti* in der musikbezogenen Literatur und Poesie des späten 16. Jahrhunderts zu den am häufigsten verwendeten Begriffen zur Beschreibung von Gesang. Nehmen wir als Beispiele, wie bei der *dolcezza*, auch hier zwei lyrische Zeugnisse vom Gesang Laura Peperaras und Giulio Cesare Brancaccios von Giovanni Battista Guarini:

³³³ ZACCONI, Fol.8r.

„Cetra di Laura
Legno canoro, a cui da vita L'AURA
Di dolcissimi accenti;
E l'avorio e 'l vivo Sole,
Di due man bianche, e di duo lumi ardenti,
Bellezze al mondo sole: [...]“³³⁴

(Lauras Leier
Das wohlklingende Holz, dem die den Lüfte ein Leben einhauchen.
Sowohl das Elfenbein und auch die lebendige Sonne zweier weißer Hände
und zweier feuriger Augen sind in dieser Welt an Schönheit unerreicht:
[...])

Schön hier, neben dem unübersetzbaren Wortspiel L'AURA und LAURA,
ist die Bedeutung des *accento* als Teil der Generierung von *dolcezza* über
die Stimmlichkeit hinaus und (als wollte Guarini bei der Abfassung dieser
Arbeit helfen) noch ein Wunderkammer-Material: ‚avorio‘, das
Elfenbein³³⁵, das vom Dichter den Händen ebenso gleichgesetzt wird wie
die Sonne den Augen.

Über den Bass Giulio Cesare Brancaccio dann:

„Il Basso del Brancazio
Quando i più gravi accenti
Da le vitali sue canore tombe
Con diletto Horror Cesare scioglie.“³³⁶

(Wenn Cesare die tiefsten *accenti* mit angenehmstem Erschauern aus
seinen lebendigen singenden Grabeshöhlen hervorholt.)

Giustiniani betont insbesondere die in diesem Kapitel erläuterte
Neuartigkeit von Brancaccios Art, neuartige *passaggi* zu machen:

„L'anno santo del 1575 o poco dopo si cominciò un modo di cantare molto diverso di
prima, e così per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola
sopra un istrumento, con l'esempio d'un Gio. Andrea napoletano, Giulio Cesare

³³⁴ Giovanni Battista Guarini, *Rime*, Venezia, 1598, S.119, zit. nach Elio Durante, Anna Martellotti, *Cronistoria del Concerto*, Firenze, 1979, S. 228.

³³⁵ Zur Bedeutung von Wunderkammern vgl. die ausführlichen Erläuterungen zur Wunderkammer im Verhältnis zu *natura* im Kapitel 1. *Natura* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

³³⁶ Giovanni Battista Guarini, *Rime*, Venezia, 1598, S. 132, zit. nach Elio Durante, Anna Martellotti, *Cronistoria del Concerto*, Firenze, 1979, S. 228.

Braccacci, e d' Alessandro Merlo romano, che cantavano un Basso dello spazio die 22 voci, con varietà di passaggi nuovi e grati all' orecchie di tutti."³³⁷

(Im Heiligen Jahr 1575 oder ein wenig danach begann man mit einer sehr anderen Art des Singens als vorher, und so sang man in den Jahren danach vor allem beim von einem Instrument begleiteten Solosingen (in der Art des Gio. Andrea napoletano, Giulio Cesare Braccacci, und Alessandro Merlo romano) einen Bass mit einem Umfang von 22 Tönen, mit vielfältigen neuen Diminutionen, die alle dem Ohr sehr angenehm waren.)

Eine der heute bekanntesten poetischen Stellen zum *accento* ist gleich am Anfang des von Alessandro Striggio stammenden Texts zu Monteverdis *L'Orfeo* zu finden:

„Dunque in si lieto e fortunato giorno
C'ha posto fine à gl'amorosi affanni
Del nostro Semideo cantiam Pastori
In si soavi accenti
Che sian degni d'Orfeo nostri concenti.“³³⁸

(Nun an einem so frohen und glücklichen Tag, der den Liebesqualen unseres Halbgottes ein Ende gesetzt hat, lasst uns singen, ihr Hirten, mit solch lieblichen *accenti*, auf dass unsere Gesänge dem Orpheus würdig seien.)

Hier wird im (übrigens einzigen) Siebensilbler das Singen mit *accenti*, wieder mit einem Lieblichkeitsattribut (*soavi*) versehen, zum Kriterium äußerst kunstvollen Singens gemacht, eben jenes Singens, das Orpheus' würdig ist.

Doch wie sehen diese *accenti* nun aus? Hier einige Beispiele aus Zacconis *Pratica di Musica* von 1592:³³⁹



³³⁷ Vincenzo Giustiniani, Vincenzo, *Discorso sopra la Musica de' suoi tempi* (1628), in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S. 106f.

³³⁸ hier zit. nach Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Firenze, 1609, Faks. Firenze, 1993, S. 7.

³³⁹ Notenbeispiel: ZACCONI, Fol.56r&v.



Man beachte die unlogische rhythmische Notation, die Zacconi als „ritardanze und sustentamenti“³⁴⁰ bezeichnet. Notationstechnisch werden die *accenti* als Aspekt anmutigen Singens gleichsam zwischen die Noten geschoben, ohne mathematisch zu zählen. Zacconi gibt aber auch herkömmlich mensurierte Beispiele, etwa: ³⁴¹



Noch mehr raffinierte Beispiele, hier allein für die Anweisungen zum Singen der aufsteigenden Sekunde, findet man etwa bei Bovicelli:³⁴²

³⁴⁰ ZACCONI, Fol.56r.

³⁴¹ Notenbeispiel: ZACCONI, Fol.56v.

³⁴² Notenbeispiel: BOVICELLI, S. 17, aus Platzgründen (ebenso wie die späteren Traktate zur Diminution, etwa Brunelli oder Spadi) erfolgt hier eine Konzentration auf Sekunden, weil sie statistisch am häufigsten vorkommen. Für andere Intervalle cf. BOVICELLI, S. 18ff., für Varianten konsekutiver Sekundschrte S. 27f.



Bovicelli gibt uns glücklicherweise auch Beispiele, wie diese *accenti* im Zusammenhang anzubringen sind: Ein geeignetes Beispiel erscheint hier (unten ein Ausschnitt im Notentext zu sehen) die Fassung der Cantusstimme von Cipriano de Rores Madrigal *Anchor che col partire*,³⁴³ wie sie in Giovanni Battista Bovicellis Traktat gezeigt wird. In der bisherigen Rezeption wurde und wird Bovicellis Stil oft als ein merkwürdiger, sehr eigener, kapriziöser Stil der Diminution betrachtet (wozu das Wort *passaggi* im Titel der Sammlung natürlich auch beiträgt). Kennt man aber die Quellenlage zum *cantar accentuatamente* aus den theoretischen Erläuterungen und Exempeln Zacconis, so wirken die von Bovicelli vorgenommenen Veränderungen gleichsam wie eine Illustration desselben, nur eben als praktisches Beispiel an einem Stück:

³⁴³Notenbeispiel: BOVICELLI, S. 48f;

co___ si mill'-e mill'-e volt'ilgior-no mill'-e mill'-e volt'il gir - no Par - tir da___

voi _____ vor - rei _____

tan - to son dol - ci gli ri - - - - tor - - - - ni mie -

i.

Hier finden sich, meisterlich kombiniert, *accento*-artige Ausweichungen der Stimme nach oben und unten (die in dieser Arbeit noch genauer klassifiziert werden), Zeitverschiebungen, Anfänge von Abschnitten, die zu tief beginnen und schließlich generell eine hohe Anzahl von punktierten Figuren, die ebenfalls mit dem *cantar accentuatamente* in Verbindung gebracht werden können. Dieses Beispiel gemahnt auch an Zenobis Kommentare über die Verpflichtungen der Sopranstimme: „il soprano, il quale è veramente l’ornamento di tutte l’altre parti sicome il Basso è fondamento. Il soprano dunque ha l’obbligo, e campo franco di passare, di scherzare e d’abbellire in in somma un corpo musicale, ma se ciò non fa con arte, leggiadria, e con giudizio, è noioso a sentire, duro a digerire e stomacoso a sopportare.“³⁴⁴ (Der Sopran, der in der Tat die Zierde aller anderen Stimmen ist, so wie der Bass das Fundament ist. Der Sopran ist daher verpflichtet und hat freies Feld, zu diminuieren und einen musikalischen Satz geistreich zu verschönern. Aber wenn er dies

³⁴⁴ ZENOBI, S. 83f.

nicht mit Kunst, Anmut und Geschmack tut, ist es unerfreulich zu hören, schwer zu verdauen und ekelhaft zu ertragen.)

Eben dieses geistreich-anmutige *scherzare* ist in der mit *accenti* versehenen und verschönerten („abbellire“) Musik, wie oben zu sehen, besonders erreicht. Wenn man Bovicellis Beispiele im Ensemble gesungen darstellt, wird dieses *scherzare* durch die vielgestaltigen *accenti* und Verschiebungen in den Noten und in der Verteilung des Textes erlebbar: Ein wundersames, anfänglich verwirrendes, aber, hat man sich einmal gewöhnt, in meiner Erfahrung zunehmend beglückendes Bild entsteht, das sehr wenig mit aseptischem, oftmals für den Hörer schnell langweiligen Partitur-Absingen (wie es heute etwa bei Musik von den bei Bovicelli prominent vertretenen Komponisten Cipriano oder Palestrina oft, eigentlich immer zu hören ist) zu tun hat.

Kenntnis des *cantar accentuatamente* und seiner Konventionen erklärt auch viele der scheinbar unlogischen, von Synkopierungen und Verschiebungen geprägten Rhythmisierungen in der Musik nach 1600, insbesondere bei D’India und Peri. Man könnte sogar überlegen, ob die Freude der frühen *Seconda-Pratica*-Komponisten an Dissonanzmustern, die aus Verschiebung³⁴⁵ resultieren, eine Konsequenz aus dem *cantar accentuatamente* sein könnte. Hier ein Beispiel aus *L’Orfeo*:³⁴⁶

The image displays two musical staves, each with a vocal line and a bass line. The first staff is numbered '8' and contains the lyrics: "Ahi chi nie - ga/il con - for - to/a le ___ mie pe - ne? ___". The second staff is numbered '8' and contains the lyrics: "Ahi chi nie - ga/il con - for - to/a le mie pe ne? ___". Both staves show complex rhythmic patterns and accidentals, illustrating the concept of *cantar accentuatamente*.

Wie hier zu sehen, lassen sich auch in Monteverdis *Possente Spirto* viele vermeintlich kuriose Erscheinungen durch Elemente des *cantar accentuatamente* wesentlich besser erklären. Mehr hierzu auch im Kapitel über den *accento* im 17. Jahrhundert und in meinem bereits

³⁴⁵ Vgl. wie bereits oben erwähnt auch Felix Diergarten, *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts: Eine Einführung*, Laaber, 2014, S. 224f.

³⁴⁶ Notenbeispiel: Claudio Monteverdi, *L’Orfeo*, Firenze, 1609, Faks. Firenze, 1993, S. 64.

veröffentlichten Artikel (mit kommentierten Notenbeispielen) über Rasis Fassung von *Possente Spirto*.³⁴⁷

Zusammengefasst kann in Anbetracht der sehr großen Zahl von extrem ausführlichen, hochgradig differenzierten, in wichtigen musikalischen Kontexten veröffentlichten Quellen zu instrumentaler und vor allem vokaler Diminution in einem älteren und einem moderneren *accentuatamente*-Stil gesagt werden: Eine Darstellung von Musik des 16. Jahrhunderts mit instrumentalen oder vokalen Einzelstimmen, bei der die Diminution und, insbesondere im späteren 16. Jahrhundert, das *cantar accentuatamente* nicht eine sehr wichtige, ja entscheidende Rolle einnehmen, verzerrt das Bild dieser Musik so sehr, dass man eine solche Art der Aufführung mit dem heute als Qualitätskriterium nicht beliebten Wort ‚falsch‘ bezeichnen kann oder vielleicht sogar muss.

Diese Bezeichnung trafe dann bedauernswerterweise auf nahezu 100% der verfügbaren Tonaufnahmen mit Musik des 16. Jahrhunderts, einschließlich aktuellsten Videoclips praktisch aller derzeit führenden Ensembles für Renaissancemusik. Vielleicht bewirkt diese Arbeit ja auch hier ein wenig Veränderung.

Wenn diese Veränderung einträte, obläge es den Singenden (auf eine gänzlich andere Art als in der heute oft zu hörenden pauschalen ‚interpretatorischen Gestaltung‘ von Musik jeglichen Stils), die von ihnen gesungene Musik mit Hilfe des *cantar accentuatamente* kreativ in die Substanz eingreifend zu beleben. Dies kann mittels der eben häufig benutzten, vielfältigsten *accenti* und *passaggi* soweit gehen, dass die Musik in Meisterhänden bzw. Meisterkehlen kaum mehr wiederzuerkennen ist, was sich ja im Fall von Bovicellis eleganten Versionen (einschließlich Text-Contrafacta) mitunter durchaus bewahrheitet: „& si può in ciò fare questa particular esperienza, che tolto dalle mani de mediocri cantori una cantilena, & datola in mano di cantori famosi, & buoni, quella compositione ci parerà un'altra, & non piu quella.“³⁴⁸ (Und so kann man jene besondere Erfahrung machen, dass, wenn man mittelmäßigen Sängern einen Gesang aus den Händen nimmt und es in die Hände berühmter und guter Sänger gibt, das Stück nicht mehr dasselbe, sondern ein anderes zu sein scheint.)

³⁴⁷ Sven Schwannberger, *L'Artificio et il Saper del Cantare: Zenobi, Caccini, Rasi: Manier als Grundlage des Singens um 1600*, in: Christian Philipsen/Ute Omonsky (Hrsg.) *Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Augsburg/Michaelstein 2016, S. 299-312.

³⁴⁸ ZACCONI, Fol.8r

3.5.3. Der *accento* im 17. Jahrhundert

Die ohnehin ja nicht besonders zahlreichen italienischen Text-Quellen des 17. Jahrhunderts sind relativ sparsam, was Informationen zum *accento* anbelangt: so wird er als Begriff weder bei Caccini noch bei Durante wirklich thematisiert. Fündig wird man eher im Repertoire selbst, wie zahlreiche Beispiele des folgenden Kapitels zeigen werden.

In Rognonis *Selva di Varii Passaggi* von 1620 findet sich dennoch eine für italienische Verhältnisse ausgeprägte Beschreibung seines Begriffs von *accento*. Hier zeigt sich, wie überhaupt oft bei Rognoni, der ja eben eine Überblicksdarstellung geben will, eine Einengung des Begriffs auf ein einziges Phänomen, in diesem Fall eine Ausweichung der Stimme nach oben am Ende der Note: Rognonis Notenbeispiel und Kommentar finden sich in dieser Arbeit unten im Abschnitt ‚Ausschwenken der Stimme‘.

Die Madrigal- und Motettenbeispiele in Rognonis *Selva* geben einen guten Eindruck, wie enorm variantenreich und kunstvoll jedoch das *cantar accentuatamente* in der Realität, die über die simplifizierende Beschreibung hinausgeht, beherrscht wurde. Bruce Dickey zeigt in seinem oben erwähnten *accento*-Aufsatz eine Analyse von Palestrinas *Pulchra es* in Rognonis Fassung, auf die hier verwiesen werden soll. Der Vollständigkeit halber sei dennoch hier ein besonders interessantes Beispiel gezeigt. Im Fall von *Io son ferito* (ebenfalls von Palestrina) existieren neben Bovicellis beiden berühmten Fassungen von 1593 in Rognonis Traktat ebenfalls zwei Versionen: eine Vokalvariante als lateinisches Contrafactum (die mit einem langen *cercar* beginnt) und eine mit *Modo di Passeggiar con arte è maestria* überschriebene Fassung von nahezu unbeschreiblicher Erfindungskraft. Beide bedienen sich eindeutig der Sprache des *cantar accentuatamente*.³⁴⁹

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of three staves of music. The first staff has the lyrics: "Io son fe - - ri - to/ahi las - - - - so". The second staff has the lyrics: "Quan - - - - ti - - - - mer - ce - - - - na - ri - i". The third staff has no lyrics. The music is written in a treble clef and features a variety of note values and rests, including a long note at the beginning of the first staff.

Michael Praetorius definiert den *accento* nicht wirklich mit Worten: In den Sänger-Requisita erwähnt auch er im Rahmen der Kunst-Wahrnehmung

³⁴⁹ Notenbeispiel: ROGNONI, S. 48ff. bzw. *Seconda Parte*, S. 55ff; das ganze Stück ist, ediert in Partiturform, zu finden in Richard Erig (Hrsg.), *Italienische Diminutionen*, Zürich, 1979, S. 252ff.

als erstes Kriterium, der Sänger müsse wissen, „die Accentus fein artlich und cum Iudicio zu führen“.³⁵⁰ Seine Notenbeispiele leitet er mit der bereits erwähnten schönen Formulierung „Accentus ist: wenn die Noten folgender Gestalt im Halse gezogen werden“³⁵¹ ein.

In den folgenden Beispielen zeigt er zunächst als *accento*-Beispiele die *Nota initalis & finalis in Unisono*. Dies ist für den heutigen Leser verwirrend, zumal er den Sinn der Beispiele eigentlich nur erkennen kann, wenn er erstens andere Beispiele (etwa Bovicelli) kennt und zweitens überhaupt mit der realen Existenz solcher Anfangs- und vor allem Schluss-*accenti* rechnet, die ja heute so gut wie nie zu hören sind. Sie werden in dieser Arbeit eingehend im Abschnitt zu *cercar* und *finales* besprochen werden. Es folgen dann bei Praetorius Beispiele für verschiedene Intervalle und deren mögliche *accenti*, die sich zum Teil (bei Praetorius mit schwarzen Noten angedeutet) über Teile der jeweils ersten und zweiten Note des Intervalls erstrecken. Praetorius zeigt später, wie *accenti* mit anderen Maniergegenständen verbunden werden können.³⁵²

Per Secundam Ascendendo



Descendendo




³⁵⁰ PRAETORIUS III 1619, S. 229.

³⁵¹ PRAETORIUS III 1619, S. 232 f.; mehr zu der wichtigen Formulierung ‚im Halse ziehen‘ findet sich im Kapitel 5.1. *Die Kehle und ihre Funktionen* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

³⁵² Notenbeispiele: PRAETORIUS III 1619, S. 233ff.

Per Tertiam ascendendo

Per Quartam ascendendo

Per Quintam ascendendo

tr.

Accent. Trill. tr.

ve-

Gruppo. tr.

Man mag sich zunächst fragen, warum Giulio Caccini zu dem Thema so wenig zu sagen scheint: Er erwähnt den *accento* mit keinem Wort in den eigentlichen Erklärungen zur Manier und zeigt keine typischen *accento*-Beispiele, erwähnt ihn aber kurz beim affektuösen Gesang:

„Lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti col temperamento del piano, e del forte una espressione delle parole, e del concetto, che si prendono à cantare, atta à muovere affetto in chi ascolta.“³⁵³ (Der Affekt des Sängers ist nichts anderes als ein Ausdruck der Worte und des Sinns, die gesungen werden und der geeignet ist zur Bewegung der Affekte des Zuhörers mittels der Kraft unterschiedlicher Noten und verschiedener *accenti*, mit der Anpassung des Piano und Forte.)

³⁵³ CACCINI, 1614, unpaginiertes Vorwort. Auch hier, vielleicht als Vorlage zu Praetorius, rücken die beiden auch relativ ähnlich klingenden Worte Affekt und Accent als Prinzip der neuen Italianischen Manier auf engem Raum zusammen.

Hierfür gibt es zunächst eine einfache Erklärung: Caccini zeigt nur (und dann relativ systematisch), was geeignet ist, ihn selbst als Entwickler der Neuen Musiken zu zeigen: „trilli, e gruppi, & altri nuovi affetti non più veduti per le stampe“³⁵⁴ (*trilli* und *gruppi* und andere neue und (noch) nicht gedruckte Affektfiguren).

Insofern ist Caccinis Text nicht – wie häufig zu lesen oder hören – als Gesangsschule, nicht einmal als Gesangstraktat im eigentlichen Sinne zu lesen, sondern als ein selbstverfasster Text über Caccinis eigene Rolle als bekanntermaßen stolzer musikalischer Neuerer: ein Ego-Dokument, das uns heute, gleichsam als Nebeneffekt, vieles verrät über die Praxis noblen Singens dieser Musik. Da nun, wie ja bereits gesehen, das ganze Themenfeld des *cantar accentuatamente* u. a. in zwei auch damals gedruckten und weit verbreiteten³⁵⁵ Texten des späten 16. Jahrhunderts erschöpfend behandelt und mit extrem vielen Anwendungsbeispielen versehen war, war der *accento* für Caccini als Arbeitsgebiet in demjenigen Text, der ihm seine Unsterblichkeit sichern sollte (und dies ja auch tat), gleichsam nicht mehr von Interesse. Wenn Caccini den *accento* nur sparsam bespricht, sagt er aber auch nichts ausdrücklich gegen den *accento*, mit Ausnahme von häufigem oder langem *cercar*, s. u.

Die Bedeutung von *accento* für Caccini zeigt sich aus einer anderen Quelle: In einem Brief vom 11. Oktober 1592 spricht er – wiederum mit dem ihm stets eigenen Stolz – davon, dass er die Donne di Ferrara auf ausdrücklichen Wunsch des Herzogs im Gebrauch seiner Art des Singens unterwies: „e per sei giorni continui con hoggi dopo la musica delle Sgn.re Dame sempre a vol[s]uto ch’io canti, et in ultimo mi ha pregato (usando egli questo termine) che io gli faccia piacerem essendogli piaciuto la mia maniera di cantare, di voler insegnare alle sue tre Dame qualche cosa con questi accenti e passaggi alla nostra usanza, e similmente scriver qualche passaggio al suo Basso favorito“.³⁵⁶ (Und an sechs aufeinanderfolgenden Tagen (heute eingeschlossen) wollte er stets nach der Aufführung der Damen, dass ich sang, und letztlich hat er mich darum gebeten (diesen Begriff verwendend), dass ich ihm (zumal ihm meine Art des Singens gefallen hat) den Gefallen tun solle, seinen drei Damen etwas von diesen *accenti* und *passaggi* nach unserem Gebrauch zu lehren und ähnlicherweise einige Diminutionen für seinen Lieblingsbass zu schreiben.)

Hier wird ersichtlich, dass *accenti* (leider nicht weiter definiert) auch in seiner Art des Singens eine wichtige Rolle spielen.

³⁵⁴ CACCINI, 1614, unpaginiertes Vorwort.

³⁵⁵ Bovicelli (und auch Zacconi) reichen bis nach Deutschland, wo u. a. Michael Praetorius sich ausdrücklich auf sie bezieht. (vgl. u. a. das Exordium des Gesangstraktats sowie die Autorenliste am Ende von PRAETORIUS III 1619, S. 230 bzw. 243)

³⁵⁶ Zit. nach. Elio Durante & Anna Martellotti, *Cronistoria del Concerto*, Firenze, 1979, S. 191.

Die Tatsache, dass in den deutschen Quellen die *accenti* praktisch immer ausführlich aufscheinen, um italienische, moderne Gesangskunst zu beschreiben, ist für diesen Umstand auch bezeichnend. Mehr als den italienischen Quellen kommt den deutschen Textquellen insbesondere bei den *accenti* einmal mehr die kostbare Transferfunktion für das Unles- aber Hörbare der neuen italienischen Lieblichkeit zu – der *accento* ist hier praktisch immer an vorderer Stelle genannt und beschrieben, auch mit seinen (unten näher beschriebenen) Varianten wie *cercar*, *anticipazione* etc.

3.5.4. Die verschiedenen Arten *accento*-artiger Bewegung der Stimme

- Ausschwenken der Stimme / Vorbereiten des Folgetons

Die grundlegende Bedeutung des *accento* ist zunächst das Ausschwenken der Stimme gegen Ende eines Tones. Ursache hierfür ist ursprünglich die verbindende Vorbereitung des folgenden Tons. Hier nun Rognonis Beispiel, das diesen Sinn deutlich zeigt:³⁵⁷



Rognoni erläutert zu diesem Beispiel: „L’Accento vuol esser più tosto tardo, che altrimenti; il vero accento è quello, che si fa discendendo, se ben hoggidì si usa ancora quest’altro nel ascendere, e tal volta da gusto all’udito, mà i buoni Cantanti lo fanno di raro, perchè sarebbe poi tedioso.“³⁵⁸ (Der *accento* soll eher spät gemacht werden. Der wahre *accento* ist jener, den man auf absteigenden Noten macht, wobei heutzutage auch der aufsteigende *accento* verwendet wird und manchmal dem Ohr gefällt. Aber die guten Sänger machen ihn selten, sonst würde er einem lästig zu hören.)

Zunächst also kommt der *accento* (unschreibbar) eher spät als früh und wird in dieser Form (zumindest um 1620 in Oberitalien) bei fallenden Verbindungen und mitunter (aber nicht ständig) bei steigenden Verbindungen verwendet, wie das Notenbeispiel ja auch zeigt. Die Frage, wie deutlich das Ausschwenken wirklich sein muss, ist nicht einfach zu beantworten, auch weil sie sich zweifach, auf der Ebene von Tonhöhe und Timing stellt:

³⁵⁷ Notenbeispiel: ROGNONI, S. 1.

³⁵⁸ ROGNONI, unpaginiertes Vorwort.

Bei Christoph Bernhard wird die Unschreibbarkeit ein wenig ersichtlich in seinen etwas ausweichenden Formulierungen. Der Diminutiv ‚Künststücklein‘, das Wort ‚gleichsam‘ sowie das Adjektiv ‚gelinde‘ deuten auf die Subtilität der Angelegenheit hin: „Accento ist ein so genanntes Kunststücklein, welches bey Endigung einer Note mit einem gleichsam nur anhenckenden Nachklange geformiret wird, und irren also diejenige, welche einen starck herausgestoßenen Jauchzer an statt eines gelinden *accento* gebrauchen und indem sie vermeinen eine Zierde dem Singen zu geben, einen Abscheu, wegen des übelständigen Jauchzers bei den Zuhörern verursachen.

Es wird aber gebrauchet, einmal bei herabsteigenden 2) nebeneinander in einem Clave stehenden 3) endigenden Noten.“³⁵⁹

„Einmahl ist hierbey zu mercken, daß in 2 aufeinanderfolgenden Noten nicht alle beyde, sondern nur die eine mit einem *Accento* kann bezieret werden, die andere bleibt ohne *accent*, die dritte aber kann wiederum einen *accent* haben.

Daß nur die Syllaben, so in Aussprechen lang sind, einen *accent* leyden, die aber so, in Aussprechen kurz fallen, müssen ohne *accent* bleiben, jedoch so können die letzten Syllaben der Wörter, obgleich solche im Ausreden niedergedrückt werden, *accentuirt* werden, wie dieses alles in vorhergehenden Exempel zu sehen ist.“³⁶⁰

Wichtig erscheint, dass offenbar dem *accento* von Anfang an neben einer gewissen Ekstase in bestimmten Affektsituationen, aber auch ganz grundsätzlich die Funktion der Abmilderung zukommt. Statt einen Schritt direkt zu gehen oder eine Note direkt anzuspringen, wird ein kleiner, nicht im eigentlichen Sinne schreibbarer ‚Zwischenmoment des Gleitens‘ (unbetont, also jenseits des Schlages) vorangeschoben.³⁶¹ Bernhards Anweisung, dass man in den melancholischen Affekten „die Noten ziehe und schleife“,³⁶² deutet ebenfalls auf die nicht genaue Definierbarkeit des *accento*.

Dieses Verfahren spielt auch noch in der Musik des 18. Jahrhunderts eine sehr wichtige Rolle: zum einen im *port de voix*, also dem Angehen des Sekundschriffs sowie der *cheute* bei Abwärtssprüngen, auch wenn beide

³⁵⁹ Notenbeispiel: BERNHARD, S. 34

³⁶⁰ BERNHARD, S. 33f.

³⁶¹ Mehr hierzu im Kapitel über die *anticipatione*.

³⁶² BERNHARD, S. 37.

im 18. Jahrhundert zunehmend auf die betonte Zeit rutschen,³⁶³ zum anderen mit dem *Portamento*, das im Hochbarock, der Klassik und der Romantik bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein bei Sängern und Instrumentalisten eine entscheidende Rolle gespielt hat, wie in zahlreichen Traktaten zu sehen und auch in vielen frühen Tonaufnahmen eindeutig zu hören ist.

Auch in der Populärmusik des 20. und 21. Jahrhunderts sind verschiedene Arten *accento*-artigen Abmilderns von Schritten und Sprüngen so häufig vertreten, dass der Hörer sie kaum mehr wahrnimmt – lediglich ihr Fehlen würde man als holprig und ungeschickt, ja stilfremd, wahrnehmen. Und in der Tat ist ihr Fehlen in Musik des frühen 17. Jahrhunderts nicht minder stilfremd und holprig: Die nicht wirklich schreibbaren Abmilderungsprozesse zwischen zwei Noten tragen zu einem eleganten, scheinbar selbstverständlichen ‚Wohlfühleffekt‘ bei, der offenbar (eben ähnlich dem ‚feeling‘ oder einer ‚coolness‘ in der heutigen Populärmusik) aktiv gesucht wurde.

- *Ribattuta / Zimbelo*

Der einzige zum *accento*-Feld gehörige Aspekt, den Caccini mittels Notenbeispiel direkt als Terminus bespricht, ist die *ribattuta di gola*, die bezeichnenderweise zwar bei Zacconi und Bovicelli vorkommt, aber als eigener Manier-Terminus nicht erfasst ist. Es handelt sich hierbei um ein ein- oder mehrfaches Ausschlagen der Stimme nach oben und damit verbundenem Wieder-Zurückkehren zum Ursprungston. Der Terminus *di gola* deutet wiederum (zumindest vor ca. 1620³⁶⁴) auf die zentrale artikulatorische Bedeutung der Kehle hin, Cavalieri bezeichnet ihn als *zimbelo*.³⁶⁵



³⁶³ Frühe Beispiele hierfür finden sich schon in Mersennes *Harmonie Universelle* im Notenbeispiel zu *N'Esperez plus mes yeux* (wiedergegeben mit anderen Vergleichsfassungen in Julie Anne Sadie (Hrsg.), *Companion to Baroque Music*, New York, 1991, darin: Nigel Rogers, *Voices*, S. 358f.) und schliesslich im 18. Jahrhundert in hoher Zahl in den Traktaten und (seltener) geschrieben in der Musik; vgl. exemplarisch z. B. in Jaques-Martin Hotteterre, *Principes*, Amsterdam, 1708 sowie im Vorwort der zweiten Auflage seines *Premier Livre de Pièces*, Paris, 1715.

³⁶⁴ Vgl. Kapitel 5.1. *Die Kehle und ihre Funktionen* und 5.2. *Die Brust als ‚neues Werkzeug‘* im Stimmgebrauchs-Teil dieser Arbeit.

³⁶⁵ Notenbeispiele: CACCINI 1601, unpaginierter Vorwort; Emilio de Cavalieri, *Rappresentatione di Anima e di Corpo*, Roma, 1600, unpaginierter Vorwort.

zimbelo.



Während bei Caccini selbst die *ribattuta* wie alle anderen Manierereignisse als separates Phänomen besprochen wird, verwenden spätere Texte und Musikbeispiele die *ribattuta* sequenziert (am deutlichsten bei Bovicelli und Rognoni) oder in Kombination mit *accenti* und vor allem mit trillerartigen Manieren. Gleiches findet sich, mit ausdrücklichem Verweis auf Monteverdi, bei Praetorius.³⁶⁶ Beispielsweise finden sich solche Verbindungen bereits 1609 in der (eventuell auf den Caccini-Schüler Rasi zurückgehenden) Maniernotation von *Possente Spirto* und im *Duo Seraphim* der Monteverdischen Marienvesper.³⁶⁷

Bei Rognoni finden wir nun 1620 diese Kombination offenbar als Standardfigur vor.³⁶⁸

Del Tremolo alle Note di Semibreve



Del Trillo sopra la Semibreve



Auch wenn in den Traktaten nicht als explizite Beispiele gezeigt, sind auch Kombinationen von *ribattute* mit anderen Manierelementen denkbar, insbesondere der *gropo* scheint sich hierfür anzubieten.³⁶⁹

- Cercar

Das *cercar*, auch *cercar della/la nota*, ist ein Phänomen, das gleichermaßen nicht einfach zu fassen ist. Es handelt sich um ein Anschleifen der Stimme von unten am Anfang von Stücken und musikalischen Abschnitten, z. B. nach (längeren) Pausen.³⁷⁰

³⁶⁶ Die Beispiele von Praetorius finden sich im Manierteil dieser Arbeit im Kapitel 3.5.6. *Trillo*.

³⁶⁷ Auch diese berühmte Stelle (über das Wort ‚sanctus‘) wird in dieser Arbeit im Kapitel 3.5.6. *Trillo* im Manierteil dieser Arbeit wiedergegeben.

³⁶⁸ Notenbeispiel: ROGNONI, S. 1.

³⁶⁹ Zu finden ist eine solche Kombination beispielsweise in Bovicellis Fassung von *Io son ferito* und Rognonis Fassung von Palestrinas Motette *Pulchra es*.

³⁷⁰ Die Textformulierungen der deutschen Quellen scheinen sich zunächst nur auf den allerersten Anfang eines Stückes zu beziehen. Sowohl frühe (Bovicelli) als auch späte (Mylius) originale Anwendungsbeispiele des *cercar* verwenden es aber sowohl am Anfang eines Stückes als auch bei neuen Abschnitten innerhalb der Stücke.

Es ist davon auszugehen, dass es sich um eine sehr alte Erscheinung handelt und (mindestens) auf den Choralgesang des Mittelalters zurückgeht: So beginnen beispielsweise sämtliche Psalmodieformen unterhalb der Rezitationsnote des jeweiligen Psalmtons. Auch wenn es (selten, etwa bei Diruta³⁷¹) auch in instrumentalem Kontext vorkommen kann, ist es in erster Linie eine vokale Angelegenheit. Dies wird beispielsweise im oben³⁷² abgebildeten Vergleichsbeispiel zwischen der vokalen/textierten Version Bovicellis und der untextierten, wahrscheinlich für Violine oder Zink gedachten, Fassung von Rognonis Meisterwerk, dem *Modo di Passeggiar con arte è maestria* zu *Io son ferito* von Palestrina deutlich, da die Instrumentalversion eben ohne geschriebenes *cercar* mit einem langen e (noch dazu auf einer leeren Seite) auskommt.³⁷³

Deutsche Traktate nennen es in der Regel *cercar della nota* (Bernhard, Mylius) oder – in Anlehnung an die Praxis des Choralgesangs – Intonatio. Die an sich treffendste Bezeichnung findet sich bei Rognoni. Er nennt es *principiar sotto la nota / alle note* und definiert es folgendermaßen: „Il principiar sotto alle note, vuol esser, ò di terza, ò di quarta (però vuol giuditio,) perche non sempre farà buono il cominciar di terza, má tal’hor di quarta, e questo stà all’orecchia del giudicioso Cantore per la dissonanza che può nascere; questo principiare non é altro, se non un dar gratia alla voce nel principiar delle note.“³⁷⁴ (Das *principiar sotto la nota* wird entweder von der Terz oder der Quarte aus gemacht (aber erfordert Geschmack), weil es nicht immer gut ist, mit einer Terz anzufangen, sondern manchmal mit einer Quarte. Und dies obliegt dem Ohr des geschmackvollen Sängers aufgrund der Dissonanz, die entstehen könnte; dieses *principiare* ist nichts anderes als ein der Stimme Anmut Verleihen am Anfang der Noten.)

Bei Diruta findet es sich (wie gesagt instrumental) unter *clamatione*³⁷⁵ und Praetorius bespricht das Phänomen, evtl. in Anlehnung an die besprochenen Intonationen im Choral, unter dem Terminus *intonatio* des *natura*-Abschnitts, zeigt die entsprechenden Notenbeispiele aber erst im Kapitel zum *accento*:

„Intonatio ist / wie ein Gesang anzufangen: Und sind davon unterschiedliche Meinungen: Etliche wollen, dass er in dem rechten Thon / etliche in der Secunda unter dem rechten Thon / doch daß man

³⁷¹ Vgl. Girolamo Diruta, *Il Transsilvano*, Venetia, 1593/1609, Faks. Buren, 1983, Seconda Parte, S. 18ff.

³⁷² vgl. Kapitel 3.5.3.

³⁷³ Vgl. das Notenbeispiel hierzu im Kapitel 3.5.3. *Der Accento im 17. Jahrhundert* im Manierteil dieser Arbeit.

³⁷⁴ ROGNONI, unpaginiertes Vorwort.

³⁷⁵ Vgl. Girolamo Diruta, *Il Transsilvano*, Venetia, 1593/1609, Faks. Buren, 1983, Seconda Parte, S. 18ff.

allgemach mit der Stimme steige / und dieselbe erhebe: etliche in der Tertia: Etliche in der Quarta: Etliche mit anmütiger und gedempffter stimme anzufangen sei / welche unterschiedene Arten meistentheils unter dem Namen Accentus begriffen werden.“³⁷⁶

Hier setzt Praetorius mit *nota initialis & finalis in unisono* bezeichnete Beispiele dazu, deren erste drei, wie man auch vergleichend in Bovicellis Musterfassungen sehen kann, sowohl Anfangs- als auch Schlussnoten sein können. Die letzten vier Gruppen scheinen (vergleicht man mit anderen Stellen im Repertoire) jedoch eindeutig mit Schlussnoten assoziiert zu sein:³⁷⁷



Bovicelli ist fast der einzige Autor, der in seinen Diminutions-/cantar *accentuatamente*-Beispielen das *cercar*, das sonst eben selbstverständlich im Rahmen der Manier eingefügt wird, in der Notation ziemlich regelmäßig immer wieder mit abbildet. Die *cercari* können konsonant beginnen, müssen dies aber (jedenfalls bei Bovicelli) nicht. Insbesondere ein *cercar*, das mit einem, zumindest in der Notation, langen Sekundschritt (gleich ob große oder kleine Sekunde) beginnt, ist per se dissonant.

Hier Bovicellis Standardbeispiele mit Terzen und Quarten:³⁷⁸



Caccini erwähnt das Terz-*cercar* als Möglichkeit, warnt aber zugleich vor einer Automatisierung und davor, die Terz zu lange zu halten – nicht

³⁷⁶ PRAETORIUS III 1619, S. 231.

³⁷⁷ Notenbeispiel: PRAETORIUS III 1619, S. 233.

³⁷⁸ Notenbeispiel: BOVICELLI, S. 11.

zuletzt, weil die Unterterz ja nicht zwingend konsonant sein muss,³⁷⁹ beispielsweise wenn das Stück oder der Abschnitt etwa mit dem Grundton eines Akkordes beginnt. Hieraus versteht sich auch die Warnung an die Anfänger, das *cercar* eher selten und als Besonderheit zu machen:

„per procedere adunque con ordine dirò, che i primi, & i più importanti fondamenti sono l'intonazione della voce in tutte le corde, non solo, che nulla non manchi sotto, ò cresca di vantaggio, ma habbia la buona maniera, come ella si debba intonare, la quale per essere usata per lo più in due, vedremo e l'una, e l'altra. [...]

Sono adunque alcuni, che nell'intonazione della prima voce, intonano una terza sotto, & alcuni altri detta prima nota nella propria corda, sempre crescendola, dicendosi questa essere la buona maniera per mettere la voce con grazia, la quale inquanto alla prima, per non essere regola generale, poi che in molte consonanze ella non accorda, ben che ov'ella si possa anco usare, e divenuta oramai maniera cotanto ordinaria, che in vece d'haver grazia (perche anco alcuni si trattengono nella terza sotto troppo spazio di tempo, ov'ella vorrebbe à pena essere accennata) direi ch'ella fosse più tosto rincrescevole all'udito, e che per li principianti particolarmente ella si dovesse usare di rado, e come più pellegrina, mi eleggerei in vece di essa la seconda del crescere la voce“.³⁸⁰

(Um also der Reihe nach vorzugehen, will ich sagen, dass die ersten und wichtigsten Grundlagen die *intonazione della voce* auf allen Tönen sind, nicht nur dass nichts fehlt unterhalb oder zuviel nach oben wächst, sondern sie muss auch die gute Art haben, wie sie intoniert werden soll; weil sie auf zwei Arten gemacht werden kann, werden wir zuerst die eine, dann die andere sehen [...]

Es gibt nun also einige, die bei der *intonazione* des ersten Tons eine Terz darunter beginnen, andere beginnen mit dem eigentlichen Ton und lassen ihn anschwellen und sagen, dies sei die gute Art, die Stimme mit Anmut anzusetzen, zumal man die erstere nicht als generelle Regel sehen kann, zumal sie zu vielen Situationen harmonisch nicht passt und sie da, wo man sie verwenden kann, eine so übliche Manier geworden sei, dass sie, statt Anmut zu haben (auch weil einige sich zu lang auf der Unterterz, die eigentlich nur kaum angedeutet werden soll, zu lange Zeit verweilen), meines Erachtens eher dem Ohr lästig gerät. Gerade die Anfänger sollen sie eher selten und als Sonderfall verwenden und ich würde an ihrer statt eher die zweite Art, also das Anschwellen der Stimme, wählen.)

Auf den Umstand der nicht notwendigerweise konsonanten Terz hebt auch Francesco Rognoni ab, wenn er, wie ja oben in seiner Definition des *principiar* gesehen, Urteilskraft (*giudizio*) verlangt. Hier noch das Notenbeispiel Rognonis hierzu:

Del principiar sotto la nota



³⁷⁹ Die scheint (wie oben erläutert) Bovicelli zumindest in der Notation nicht zu stören, hat er sich doch im Vorwort für Lizenzen entschuldigt.

³⁸⁰ CACCINI, 1601, unpaginiertes Vorwort.

Schön ist Rognonis zu Caccini passende Bemerkung am Schluss, dass das *cercar* (einzig) der *grazia* des Notenanfangs dient. Auch hier zeigt sich der Abmilderungs-Aspekt, der dem *accento* bereits bei den Ausweichungen zugeordnet wurde. Einen Abschnitt nicht mit der (platten) Note zu beginnen, sondern gleichsam *con gratia* in sie hineinzugleiten, fügt sich in das Konzept des raffinierten, durchästhetisierten, wenn man so will, ‚verzärtelten‘ Stil des neuen Singens.

Doch dies ist nicht die einzige Verwendung: Ersichtlich wird bei Christoph Bernhard auch das Vermeiden wiederholter Noten mittels von ihm ebenfalls als *cercar* bezeichneten Ausweichens, das man später in anderer Form (insbesondere, aber nicht nur) aus den Appoggiaturen des hochbarocken Rezitativs kennt. Ebenfalls fällt unter seine Beispiele zum *cercar* die unten zu findende Schlussfigur.³⁸¹

Do - mi - no Do - mi - no mi Je - su mi Je - su mi Je - su mi Je - su.

Ter - - - - ra Ter - - - - ra

Im folgenden Beispiel aus MS. Egerton 2971 finden sich besonders viele, im Sinne einer Maniernotation ausgeschriebene *cercari*.

Die beiden Caccini-Sätze mit Gambencontinuo über *Amarilli mia bella* und *Dolcissimo sospiro* stammen zwar aus einem englischen Kontext, geben aber mit geradezu seismographischer Genauigkeit Klischees italienischer Gesangkunst wieder: *cercar*, *accento*, *trilli*, *passaggi* etc.

Hier soll nicht diskutiert werden, wie glücklich Caccini mit dieser Fassung gewesen wäre, v. a. was die *passaggi* anbelangt.³⁸²

Die Verwendung der kleinen Elemente und auch der anderen Zeichen, insbesondere der Strichlein, wahrscheinlich für ‚unschreibbare‘, *accento-/portamento*-artige Beigaben (Striche zwischen und Längungszeichen³⁸³ über den Noten) sind jedoch grundsätzlich hochaufschlussreich und

³⁸¹ Notenbeispiel: BERNHARD, S. 35.

³⁸² Dies wurde auch bereits ausführlich diskutiert bei: John Bass, *Would Caccini approve? : A closer look at Egerton 2971 and florid monody*, in: *Early Music*, 2/2008, S.81-94., das folgende Notenbeispiel ist ebenso dem Artikel entnommen.

³⁸³ Ähnliche Längungszeichen, insbesondere am Ende von Läufen, finden sich zahlreich auch im Carlo G. Manuskript sowie den Psalmen Francesco Severis (*Salmi Passeggiati per tutte le voci*, Roma, 1615). Beispiele finden sich im Kapitel 3.5.7 *Gruppo / Groppo* im Manierteil dieser Arbeit.

zeigen erneut, wie Manier sich letztlich in der ihr innewohnenden Vielgestaltigkeit der Schriftlichkeit entzieht. Generell zeigen die beiden Fassungen einmal mehr die immense Selbständigkeit eines damaligen Musikers mit musikalischem Material und – in diesem Falle sehr reichlich genutzter – Manier. Hier der Anfang von *Dolcissimo Sospiro* im Vergleich mit Caccinis Original:

Egerton 2971
Caccini

Dol - - - cis - si - mo - - - so - - -
Dol - - - cis - si - mo - - - so - - -

spi - - - ro Ch'e - sci - da - quel - la - - -
spi - - - ro Ch'e - sci da quel - la

boc - ca - - - O - ve - d'a - mor, o - ve - d'a - mor o - gni dol - - -
boc - ca O - ve d'a - - - mor o - ve d'a - mor o - gni dol - - -

cez - za - - - fioc - - -
cez - za fioc - - -

ca; Deh, - - - deh, - - -
ca; Deh, - - - deh etc.

vie - ni'a rad - dol - ci - - - re - - - L'a - ma
vie - ni'a rad - dol - ci - - - re L'a - ma

Im Gegensatz zu den anderen Manierelementen ist, wie bereits angedeutet, das *cercar* praktisch ausschließlich dem Gesang zuzuordnen. Schon im Bereich der Musterbeispiele aus den Traktaten zur Diminution finden sich *cercar*-Figuren im Prinzip nur bei textierten Versionen der Muster-Madrigale und -Motetten. Ein Indiz hierfür sind die bereits angesprochenen und im Beispiel angeführten beiden Fassungen Rognonis über *Io son ferito* von Palestrina. Die textierte Fassung für die Stimme

und dann sanft und elegant hochzuziehen ist, wie meine eigene Erfahrung zeigt, vollkommen einfach.³⁸⁸

Bezeichnenderweise verschwindet diese Tradition erst im frühen 20. Jahrhundert gänzlich aus dem professionellen Singen, und zwar insbesondere mit jenen Sängern, die ihre Ausbildung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erhalten haben, genau jener Zeit, in der die Beeinflussung des Atemvorgangs zu einem der Hauptziele vokaler ‚Technik‘ wird. In frühen Aufnahmen sind solche *cercar*-artigen Anschleifungen in Musik aller Stile häufig zu hören.³⁸⁹

Ganz im Sinne der *accentus*-Zuordnung des *cercar* zeigt auch Mylius' Lehrer Bernhard weitere Varianten des *cercar*, die eine Überbrückung von Sprüngen darstellen: Steigende oder fallende Terzen werden ausgefüllt,³⁹⁰ bei größeren Sprüngen wird jeweils vor der Zeit und mit *anticipatione della syllaba* eine kurze Note, die eine Sekunde über oder unter der Zielnote steht, eingefügt. Auch dies, will man es als *cercar* verstehen, entbindet einen, den Sprung genau zu treffen und erlaubt ein ungefähres Anspringen, das sich erst auf die Zeit (wenn der darunterliegende Akkord erklingt) oder unmittelbar danach im Sinne minimaler *rubato*-artiger³⁹¹ Verschiebung auflöst.

Hier unkommentiert Bernhards Beispiele, die diese Aspekte zeigen:³⁹²

³⁸⁸ Interessanterweise ist dies bisweilen für bereits ausgebildete Sänger allerdings keineswegs einfach, weil sie ihrem antrainierten Reflex, auf genau dem richtigen Ton einzusetzen (‚professionelles Singen‘) entgegenarbeiten müssen. Die Erfahrung zeigt, dass dies anfänglich als extrem unangenehm und irritierend empfunden wird. Kinder und Amateursänger freuen sich bezeichnenderweise in der Regel darüber, das zu ‚dürfen‘.

³⁸⁹ eines von zahlreichen Beispielen: Nellie Melbas Version von *Voi che sapete*.

(<https://www.youtube.com/watch?v=VKC7ygaHrso>, zuletzt aufgerufen 20.12.18).

³⁹⁰ eine Tradition, die sich im 18. Jahrhundert in den französischen und deutschen Quellen mit *terce coulée / coulement* (teils bis ins 20. Jahrhundert) weiter fortsetzt, mitunter auch fälschlicherweise ausschließlich mit dieser späteren Zeit assoziiert wird.

³⁹¹ *Rubato* im älteren Sinne des Wortes (als Begriff des 18. Jahrhunderts) ist nicht eine freie Tempomodifikation, sondern eine Verschiebung von Noten einer Stimme zur anderen. Zum Begriff vgl. Richard Hudson, *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*, Oxford, 1994.

³⁹² BERNHARD, S. 35; Bernhards Kommentare seien zum Studium anempfohlen.

Al le lu ja al le lu ja al le lu ja al le lu ja

Ter - - - ra Ter - - - ra

Deb non las-ciar - mi deb non las-ciar - mi deb non las-ciar - mi

Zum Abschluss seien noch drei Beispiele gezeigt, bei denen der Übergang zwischen Komposition und Manier fließend wird. Monteverdi verwendet das Element des *cercar*-Aufschwingens und bettet es, ausweitend, kunstvoll in die Komposition ein. Zunächst ein (später nochmals unter dem Aspekt des doppelten Trillers zu besprechendes) Beispiel aus *L'Orfeo*.³⁹³

Or - - - fe - o son

Hier schwingt sich die Stimme in gerader Bewegung auf zu dem d, das in der unverzierten Fassung erst gegen Ende der Zeile aufscheint. Ähnlich, obschon isoliert betrachtet weniger spektakulär und weniger offensichtlich, in *Rosa del Ciel* aus *L'Orfeo*, wo eine Art Pseudo-*cercar* innerhalb des Satzes zu einer relativ hohen Note führt und den Sprung elegant kaschiert.³⁹⁴

³⁹³ Notenbeispiel: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Firenze, 1609, Faks. Firenze, 1993, S. 61

³⁹⁴ Notenbeispiel: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Firenze, 1609, Faks. Firenze, 1993, S. 13f.

8 Fu ben fe - li - ce / il gior - no Mio ben _____ che pria ti vi - di

Ein noch extremeres Beispiel ist der Anfang von Monteverdis Duett *O come sei gentile*. Hier könnte man, gleichsam als Analyseansatz, den ganzen ersten Abschnitt als eine Art von überdimensionalem, kunstvollem *cercar* verstehen, das dann imitiert wird.³⁹⁵

O _____ co-me sei gen-ti - le

3 caro Au-ge-lli - no o co-me se gen - ti-le O _____
 O _____ co-me sei gen - ti-le O _____

- *Anticipatione*

Anticipatione wird als Begriff von Christoph Bernhard eingeführt, ist aber ein zentraler Aspekt von *accenti*, der seit den frühen Beispielen eine wichtige Rolle spielt. Es ist das Vorziehen der Folgenote (oder der zu ihr gehörigen Textsilbe) vor die Zeit des Schlages.

Diese Arbeit folgt nun in der Darstellung dem Bernhard'schen Unterscheidungsprinzip von *anticipatione della nota* und *anticipatione della syllaba*:

³⁹⁵ Notenbeispiel in: Claudio Monteverdi, *Concerto: Settimo Libro de Madrigali*, Venetia, 1619 (verschiedene Seiten in den Stimmbüchern, vgl. Indices).

Anticipazione della nota

Die *anticipazione della nota* ist, wie oben erwähnt, eigentlich eine Art Urbild des *accento*: Ein Sekundschrift oder ein Sprung wird dadurch abgemildert und eleganter gemacht, dass die zu erreichende Note eben nicht zu dem schweren Zeitpunkt des Schlages, sondern vorher angegangen wird. Sie kann in beide Richtungen, also nach oben oder unten, passieren. Entscheidend auch hier der nicht schreibbare, vom Affekt bestimmte Aspekt bezüglich der Art, wie der Schritt gegangen wird: Gerade dieser *accento* bietet die Möglichkeit, die Schritte schnell und schwungvoll oder eben sanft, ariös, vielleicht auch traurig anzugehen. Bernhards Beispiel:³⁹⁶



Dieses Vorziehen der Note ist in vielen musikalischen Kulturen, einschließlich der Popmusik, heute lebendig und wird, wie meine eigene Erfahrung zeigt, nach einiger Zeit des Experimentierens so natürlich, dass ihr Fehlen als hart und unnatürlich erscheint. Selbiges gilt auch (in spezifischeren Situationen) für die ebenfalls zu den *accenti* gehörende *anticipazione della syllaba*.

Anticipazione della Syllaba

Bei ihr wird mittels einer vorgelagert eingefügten, mit der ursprünglichen Note identischen zusätzlichen Note die Textsilbe vor die Zeit gezogen.

Die bekanntesten Fälle hierfür sind die Schlussnoten: Die letzte Silbe wird bei einer Diskant- oder (seltener) Tenor-Klausel vorgezogen. Hierbei sind die Manuskripte und Drucke extrem inkonsistent. Manchmal wird sie in der Textunterlegung ganz klar erkennbar unter den jeweiligen Noten (mit schreibtechnisch nur dadurch motivierten Abständen innerhalb eines Worts) vorgeschrieben, manchmal auch durch einen Bindebogen, in den meisten Fällen jedoch ist sie vom Sänger zu ergänzen. Die Tatsache, dass dann (im Ensemble) nicht alle Sänger die Schlussilbe gleichzeitig beginnen, stört offenbar nicht.³⁹⁷

³⁹⁶ Notenbeispiel: BERNHARD, S. 35.

³⁹⁷ Notenbeispiele:

Lettera amorosa: aus Claudio Monteverdi, *Concerto : Settimo Libro di Madrigali*, Venezia, 1619, S. 17.

Caspar Kittel, *Arien und Cantaten*, Dresden, 1638, Neuausgabe Winterthur, 2000, S. 29.

BERNHARD, S. 34.

pe - ste/ars 'il cor mi - o

#

als Tau - ben - au - gen sind die dei - nen

T

welches ohngefähr so
gesungen werden könnte:

Can - ta - bo ti - bi Can - ta - bo ti - bi

wird so gesungen:

Ex - ul - ta - te Do - mi - no Ex - ul - ta - te Do - mi - no

Lau - da - bo Do - mi - num Lau - da - bo Do - mi - num

In cor - de nec - tar coe - li - cum in cor - de nec - tar coe - li - cum

Dem Bindebogen kann aber auch die Funktion zukommen, die *anticipatione della syllaba* zu verhindern, wenn er die drittletzte Note mit der vorletzten verbindet; ein System, wann die *anticipatione della syllaba* zu machen oder zu unterlassen ist, konnte anhand der Bindebögen jedoch nicht ermittelt werden und Abwechslung scheint erwünscht zu sein. Derartige Bindungen sind in italienischer und deutscher Musik, etwa bei Schütz, nicht selten anzutreffen und zeigen gleichsam, dass die *anticipatione* sonst eben offenbar der normalen ‚Erwartungshaltung‘, insbesondere in Kadenzsituationen, entspricht:³⁹⁸

³⁹⁸ Notenbeispiel: zwei Auszüge aus Giacomo Carissimi, *Piangete aure piangete*, in: Stephen Stubbs, Katarina Vazanová (Hrsg.), *Amor Roma*, Bremen, 2000, S. 18f.

Pian - ge - te au - re pian - ge - te, pian - ge - te au - re pian - ge - te

43 43 #

Fer - ma - te - fer - ma - te ohi - mè fer - ma - te non

43

m'af - flig - ge - te piú cru - de stel - le, cru - de stel - le spie -

43

ta - - - te fer - ma - te ohi - mé fer - ma - - - te

43 43

- Finales und *Ardire*

Wie oben bereits angesprochen, greift das *cantar accentuatamente* auch vor und bei Schlussnoten. Nicht nur Zacconi zeigt Beispiele, auch bei Bovicelli finden sich zahlreiche Modelle, in denen Paenultimen und Schlussnoten mit Ausweichungen, Vorziehungen und/oder Verzögerungen versehen sind:³⁹⁹

³⁹⁹ Notenbeispiele: BOVICELLI S. 41; hier bewusst ein Beispiel aus einem Mustermadrigal; für mehr und systematischer angeordnete Beispiele vgl. die Beispiele im Vorwort BOVICELLI S. 13-15, die dann extrahiert bei Praetorius zu finden sind (vgl. das folgende Notenbeispiel in diesem Kapitel).

vorkommende schwarze Note, die ich in diesem Fall (so wie Schwärzung im 15./16. Jahrhundert auf unerwartete rhythmische Gegengruppen, noch im 17. Jahrhundert etwa kurz-lang-Gruppen in Sesquialtera-Dreieren, hinweisen kann) als dezenten Hinweis auf das Entstehen einer beabsichtigten, aber ‚illegalen‘, also normalerweise nicht schreibbaren Dissonanz verstehe.

Tatsächlich finden sich auch bei Bernhard im Abschnitt über das *cercar* derartige Figuren, allerdings auf unbetonter Zeit⁴⁰¹ und er erwähnt, wie oben gesehen, die Möglichkeit des *accento* auf der Schlussnote: „jedoch so können die letzten Syllaben der Wörter, obgleich solche im Ausreden niedergedrückt werden, accentuiert werden, wie dieses alles in vorhergehenden Exempel zu sehen ist.“⁴⁰²

Auch Christoph Bernhards *ardire* fällt in diese Kategorie: „Das *Ardire* ist ein Tremol, welches bey der letzten Note einer Clausul gemacht wird. Dieses *Ardire* wird gar von wenigen gebraucht, es sey denn von Bassisten, welchen es denn auch am besten anstehet, weil ihnen ohne daß das Tremulum mehr als andren vergönnet ist; und wird gezeichnet mit #. Es ist aber wohl zu behalten, daß mans über der letzten Note eines Stücks, welche man die Final-Note nennet, durchaus nicht gebrauchen soll.“⁴⁰³

Wie dieser *tremol* nun genau auszusehen hat, ist schwer zu sagen: sei es, dass es sich tatsächlich um einen *tremulus ascendens* oder *trillo* auf einer Abschnittsschlussnote⁴⁰⁴ oder um einen *mordent/tremulus descendens* handelt.

Dieser letzten (zunächst ja anhand Bernhards Formulierung nicht unbedingt naheliegenden) Denkvariante gäben einige der *monachina*-Zeichen in den Responsoria zu Cavalieris Lamentationen recht, die auf Schlussnoten vorkommen, insbesondere in den Duetten, wo öfters die in der Mitte liegende Terz mit m bezeichnet wird.⁴⁰⁵

Eventuell auch möglich wäre, dass Bernhard *finalis-accenti* wie bei Praetorius (in dem oben gesehenen Notenbeispiel zu *initialis vel finalis*) meint und dies nicht klarer ausführt.

Ein Hinweis auf einen solchen *tremol* findet sich eventuell in *Possente Spirto*: Monteverdi schließt die Strophe zweimal exquisit unterschiedlich mit einem *accento*-artig rubatierten Triller auf dem Schlusston, passend zu

⁴⁰¹ vgl. BERNHARD, S. 35; Notenbeispiel siehe oben.

⁴⁰² BERNHARD, S. 33f.

⁴⁰³ BERNHARD, S. 36.

⁴⁰⁴ In Versuchen tat dieser eine gute Wirkung, insbesondere auf erregteren Worten wie z. B. ‚Streit‘.

⁴⁰⁵ Emilio de Cavalieri, *Lamentationes*, Biblioteca Vallicelliana MS 0 31, darin die Responsorien des Jahres 1600. fol 31v. ff.; vgl. hierzu das Notenbeispiel (über dem Text ‚in tentationem‘) im folgenden Abschnitt dieser Arbeit über *Monachina*.

dem Wort ‚pene‘. Betrachten wir dieses Notenbeispiel nochmals unter diesem Aspekt mit Augenmerk auf die verschiedene Bassnotenverteilung unter der identischen Oberstimme:⁴⁰⁶

Ahi chi nie - ga/il con - for - to/a le mie pe - ne?

Ahi chi nie - ga/il con - for - to/a le mie pe ne?

Auch solche Figuren auf Schlussnoten können, ähnlich wie das *cercar*, kreativ ausgeweitet werden, hier ein besonders kunstreiches, wieder die Komposition streifendes Beispiel mit einem *gruppo* – letztlich vielleicht auch ein *tremol* in Bernhards Sinne – über ‚Hierusalem‘ nach einer ungewöhnlichen Bassklausel in der Cantusstimme von Palestrinas *Pulchra es*, das Rognoni, gleichsam als Zeichen eines ekstatischen Zion in die himmlische Oberoktave verlegt:⁴⁰⁷

su - a - vis et de - - - co - - - - ra si

cut - - - - - Hie - ru - - - - sa - lem

Man findet also ein- und mehrsilbige Worte an Schlüssen, die mit *ardire*-artigen Elementen ausgestattet werden, ein Zittern der Stimme kann sich in diesem Fall auf einem Ton oder mehrere Töne involvierend gestalten.

Dennoch ist im Vergleich zur (wahrscheinlichen) klingenden Realität das geschriebene *ardire* eher die seltene Ausnahme. All dies erklärt wiederum ein wenig mehr die in der Notation scheinbar platten, unfeinen

⁴⁰⁶ Notenbeispiel: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Firenze, 1609, Faks. Firenze, 1993, S. 64.

⁴⁰⁷ Notenbeispiel: ROGNONI, S. 45.; man beachte nebenbei den schönen Beginn des Besipiels mit *cercar/accento*-Kombination.

Letzteres rückt die *monachina*, an sich am ehesten dem *accento* verwandt, auf eine gewisse Weise in die Nähe des *ardire*, jener von Bernhard so bezeichneten, außerhalb von *accento*-Figuren für die Schlussnoten im *cantar accentuatamente* zumindest in italienischer Vokalmusik kaum nachweisbare, in der Tastenmusik allerdings (auch hier besonders auf Terzen) häufig anzutreffende Erschütterung der Schlussnote.⁴¹¹ Sie sind somit zumindest – zusammen mit besagten früheren *accento*-Figuren – ein Hinweis auf die Gestaltung von Schlüssen.

Hört man dem in der Wiener Kunstkammer verwahrten Minervawagen⁴¹² zu, einem im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts gefertigten mechanischen Orgelwerk, so fallen häufige, insbesondere auf (Dur-)Terzen auftretende, in diesem Fall triolisch anmutende, gleichsam umgedrehte, also nach oben gehende Erschütterungen auf. Dieser Befund passt zu Cavalieris eben auch oft auf Terzen erscheinenden *monachine*, allerdings nicht zu der bei Praetorius⁴¹³ zu findenden (auch noch später zu Lorenzo Penna passenden) Anmerkung, dass *mordanten* und *tremulus descendens* typisch organistisch seien.

3.5.5. Timing und *accenti*

Vieles deutet darauf hin, dass *accenti* auch dazu dienen sollen, die rhythmische Struktur aufzulockern bzw. auf eine gewisse Weise kunstvoll zu verunkeln: Sowohl bei Bovicelli, den Praetorius-Beispielen als auch vor allem in *Possente Spirto* sind rubato-artige Verschiebungen zu beobachten, die dem heutigen Leser als Kuriosität oder Geniestreich ins Auge fallen, von ihm zumeist aber nicht einer relativ normalen Singart für die Musik des Manierismus, die das *cantar accentuatamente* nun mal ist, zugeordnet werden.

Nach der Beschreibung der Maniergegenstände geht Christoph Bernhard nochmals indirekt auf die Bedeutung der *accenti* ein, wenn er sagt:

„Hingegen bey traurigen, sanftmüthigen, und solchen Worten ist besser, daß man gelindere Stimme gebrauche, die Noten ziehe und schleife, oft die je gedachten Kunststücke der Manier anbringe hingegen der Forte, Ardire, Trillo etwas weniger als bey den heftigen affecten, [...]. Ein

⁴¹¹ Vgl. z. B. Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali*, Bologna, 1679, Faks. Bologna, 1969; ebenso viele Tasten- und Lautentabulaturen ab 1600 bis ins 18. Jahrhundert hinein.

⁴¹² Zu hören hier: <https://www.youtube.com/watch?v=sm6Cr23lJa4> (zuletzt aufgerufen: 25.8.17)

⁴¹³ vgl. PRAETORIUS III 1619, S. 235.

mehreres wird ein guter Sänger aus Anleitung seines *judicii*, und anderer Sänger Exempel entlehnen.“⁴¹⁴

Das ‚Ziehen und Schleifen‘ der Noten ist genau, was eben nicht in Noten, auch nicht in Bernhards eigenen Manier-Notenbeispielen, dargestellt werden kann. Eines der Probleme ist, dass sich der Begriff höchstwahrscheinlich gleichermaßen auf die Modifikation der erklingenden Noten (*accenti*), deren Zeitpunkt bzw. Zeitverschiebung (rhythmisches Verziehen) und letztlich auch die Art, sie zu singen (im Sinne abgemilderter Übergänge und dergleichen), bezieht.

Bezeichnenderweise findet sich gerade bezüglich des ‚Ziehens und Schleifens‘ die so häufige Empfehlung des Hörens anderer zeitgenössischer Sänger, die uns heute zwangsläufig fehlen. So ist unsere einzige Chance heute das *Judicium*, das Urteil des guten Geschmacks, den wir heute allein aus den Quellen (entscheidend in diesem Zusammenhang insbesondere *Possente spirito* und einigen unten gezeigten Beispielen Rognonis) zu beziehen verdammt sind.⁴¹⁵

Allem Wunschdenken zum Trotz haben wir alle zunächst kein ‚Gefühl‘ für die Musik des 17. Jahrhunderts. Einer von sehr vielen Hinweisen auf diesen heute zumeist ungerne gehörten Umstand ist, dass praktisch keine*r unter uns heutigen Musiker*innen von sich aus auf all die oben gezeigten Aspekte kommt, was in aberhunderten praktisch manierfreien Einspielungen solcher Musik zu hören (oder vielmehr nicht zu hören) ist.

3.5.6. *Trillo*

Viel direkter als der *accento*, dem in dieser Arbeit eine zentrale Bedeutung für die Manier, generell für den Zugang zum Singen der Musik der Zeit zugewiesen wird, ist der *trillo* im offensichtlichen Blickfeld des Betrachters, der sich mit Musik des 17. Jahrhunderts befasst.

Der *trillo*, diese Arbeit nennt ihn nicht ‚Triller‘, um nicht Verwechslungen mit Manierereignissen des 18. Jahrhunderts zu provozieren,⁴¹⁶ ist eines derjenigen wenigen Manierelemente im 17. Jahrhundert, das zumindest manchmal in Manuskripten und Drucken mit einem Zeichen (meist t oder tr, auch ausgeschrieben *trillo*) angedeutet oder in einer musikalischen Notation ebenso andeutenden Charakters ausgeschrieben wird.⁴¹⁷

⁴¹⁴ BERNHARD, S. 37.

⁴¹⁵ Mehr zu diesem wichtigen Thema der ‚geschmackvoll geplanten Verunklarung‘ im Kapitel 3.5.9. *Chromatik / Enharmonik / Passar* im Manierteil dieser Arbeit.

⁴¹⁶ Die Arbeit folgt hier einer Konvention der heutigen Sekundärliteratur und einer üblichen sprachlichen Unterscheidungspraxis heutiger Musiker. Natürlich nennen italienische (und teils auch deutsche) Quellen den Triller im späten 17. und im 18. Jahrhundert auch noch *trillo*, auch wenn er dann dem *tremulus ascendens* dieser Arbeit (später zusätzlich mit der oberen Nebennote begonnen, gleichsam ein Erbe des Ereignisses, das in dieser Arbeit *grosso* oder *gruppo* genannt wird) entspricht.

⁴¹⁷ Zahlreiche Beispiele folgen u. a. in diesem Kapitel.

Uwe Wolf beschäftigt sich im Verzierungszeichen-Kapitel seines Buches zu Notation und Aufführungspraxis⁴¹⁸ ausführlich mit den verschiedenen Trillerzeichen wie T, t, .t., t. etc. (einschließlich der 3 (Conforti) und Dreieck (Bovicelli)) und ihren Deutungsmöglichkeiten. Der interessierte Leser sei hierauf verwiesen.

Trotz der (im Vergleich zum *accento*) relativen Offensichtlichkeit der *trilli* und ungeachtet der Tatsache, dass *trilli* – v. a. in lamentösen, insbesondere aber auch prächtigen Gesängen – relativ häufig vorkommen, bedarf meines Erachtens der *accento* deutlich mehr Aufmerksamkeit, weswegen ihm auch in dieser Arbeit deutlich größerer Raum und die Priorität, als erster Maniergegenstand behandelt zu werden, zugewiesen wird.

Was ist dieser *trillo* nun eigentlich?

Wie so oft in der Beschreibung von Maniergegenständen sind auch hier die Worte in den Traktaten oft nicht exakt und (absichtlich) uneindeutig gewählt. Die Schwierigkeit der Beschreibung zeichnet sich beispielsweise in den einleitenden Worten zum Triller bei Bernhard ab: „Der Trillo ist das allerschwerste, aber auch zierlichste Kunststück, und kann keiner vor einen guten Sänger geachtet werden, der dasselbe nicht weiss zu gebrauchen: wiewohl aber unmöglich, es mit Worten also abzumahlen, dass es einer daraus erlernen sollte, und mehr aus dem Gehör muss erlernt werden“.⁴¹⁹

Herbst wählt schön die Formulierung „liebliches Sausen“⁴²⁰, eine Formulierung, die auch in späteren Texten immer wieder für dichte Ereignisfolge (etwa auch von Akkorden im Generalbass und anderen Phänomenen) benutzt wird. Zunächst benutzen die meisten Traktate und Beschreibungen den Terminus *trillo* für eine (in irgendeiner Art) erschütterungsartige, teils wiederanschlagende Bewegung der Stimme, die auf einem Ton erfolgt, d. h. nicht wie der *tremulus ascendens* und *descendens* (und der spätere Triller des 18. Jahrhunderts) aus zwei verschiedenen Noten besteht.⁴²¹

Wie zu sehen sein wird, gibt es unterschiedliche Arten der Erschütterung, die mit der Länge und (mitunter erstaunlichen) Kürze des Trillers zu tun haben.

⁴¹⁸ Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, 1992, Band 1, S. 258ff.

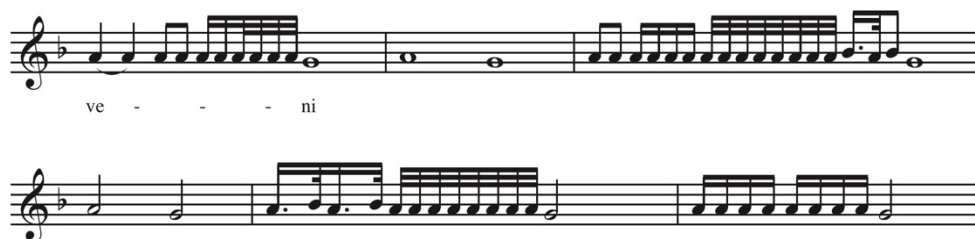
⁴¹⁹ BERNHARD, S. 32; Die Notwendigkeit, Manierereignisse (oder klangliche Eigenschaften) bei erfahrenen Musikern oder guten Lehrern zu hören, ist ein stets wiederkehrendes Motiv in den Traktaten der gesamten Barockzeit. Leider ist diese Bemerkung für die Rekonstruktion in praxi oft nur sehr wenig hilfreich.

⁴²⁰ HERBST, S. 13

⁴²¹ Dies ist durchaus nicht ganz einheitlich: so benutzt beispielsweise Cavalieri den Terminus *trillo* für einen Triller auf zwei verschiedenen Noten, vgl. das Notenbeispiel im Kapitel 3.5.8. *Tremulus / Tremulo / Ondeggier* im Manierteil dieser Arbeit.

Diese Unterscheidung zwischen einem Ereignis auf einem Ton und einem mit mehreren (mehr oder minder genau zu treffenden) Tönen wird bereits mit diesen beiden Begriffen bei Zenobi vorgenommen: „Trillo è quello, che non si ferma, né in riga, né ispatio (ma muove sempre) con velocità. Tremolo è quello che tocca della riga, e dello spatio in qual’ si voglia modo, ch’ei si faccia.“⁴²² (*Trillo* ist derjenige, der nicht die Notenlinie und den Zwischenraum des Notensystems zu seinem Endpunkt hat (aber sich stets bewegt) und schnell ist. *Tremolo* ist derjenige, der die Linie und den Zwischenraum berührt, auf welcherlei Art er auch gemacht wird.)

Sie setzt sich dann bei Michael Praetorius fort und endet für die zweite Zeile mit der Bemerkung: „und dieser Art sind im Claudio de Monte verde zu finden“, was sich auf Monteverdis gedruckte Partituren von *L’Orfeo* oder *Marienvesper* beziehen müsste:⁴²³



Auffällig ist hier zum einen die Beschleunigung der *trilli* in sich und insbesondere auch die Kombination der längeren *trilli* mit den im *accento-*Kapitel bereits besprochenen *ribattute di gola*. Caccini erwähnt die Kombination der beiden Manierelemente weder ausdrücklich noch zeigt er sie in den Beispielen. Generell scheint Caccini Maniergegenstände eher als einzelne Ereignisse mit einem speziellen Affektgehalt zu betrachten, während ab etwa 1600, also gerade auch in der Generation seiner Schüler (insbesondere Rasi) eine Mode einzusetzen scheint, unendlich raffinierte Kombinationen solcher Manierelemente zu bilden.

Einer der ‚prominentesten‘ Orte dieser Kombination ist *Duo Seraphim* in Monteverdis *Marienvesper*, in der die Tenöre in Echo auf dem Wort

⁴²² ZENOBI, S. 84.

⁴²³ Notenbeispiel: PRAETORIUS III 1619, S. 237, bei Monteverdi finden sich solche *trilli* gedruckt vor 1619 u. a. in der *Marienvesper* (darin in der Motette *Duo seraphim* mit verschiedenen Rhythmisierungen analog zum Praetorius-Beispiel über dem Wort *Sanctus*, zu sehen im unten folgenden Beispiel) und Rognonis Beispielen und in *L’Orfeo* (*Possente Spirto*, in vielen Varianten)

Sanctus genau diese Kombination verwenden, steigernd in gedoppelter Geschwindigkeit. Hier eine der Tenorstimmen:⁴²⁴

The image shows three staves of musical notation for a tenor voice part. The first staff shows a trill on the note 'sanc' with a '8' below it. The second staff shows a trill on the note 'sanc' with a '8' below it. The third staff shows the continuation of the text: 'tus Do mi nus De us'.

Aber auch schon zuvor, in der Manierfassung zu *Possente Spirto* in Monteverdis *L'Orfeo*, die eventuell auf Francesco Rasi zurückgeht, finden sich diese und zahlreiche andere Kombinationen von *trilli*. Insbesondere diese Beispiele verweisen nochmals auf die eigentliche Unschreibbarkeit von Manier: Zu vielfältig (auch zwischen realen Taktschlägen) sind die Möglichkeiten für einen kreativen Geist, mit Manier umzugehen, zu vielfältig die möglichen Kombinationen und zeitlichen Organisationsmöglichkeiten.⁴²⁵

Caccini nimmt zwar nicht die Erfindung des *trillo* für sich in Anspruch, wohl aber einen gewissen ordnenden Eingriff in seinem Gebrauch, indem er mehrfach betont, vor seinem Wirken und zum Teil zu seinem Unwillen noch heute (also 1602) wären die Manierelemente ohne Unterschied in allen Gattungen beliebig viel angebracht worden.⁴²⁶

Bei Caccini findet sich auch, natürlich verbunden mit der Beanspruchung eines Ausnahmestatus als Gesangslehrer, eine Anleitung zum Üben des *trillo* (und *gruppo*, s. u.) auf dem Vokal a, durch eine Artikulation in der Kehle.⁴²⁷

⁴²⁴ Notenbeispiel aus: *Duo Seraphim*, in: Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini Missa Senis Vocibus ac Vesperae*, Venetia, 1610, Altus-Stimmbuch, S. 20.

⁴²⁵ vgl. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Firenze, 1609, Faks. Firenze, 1993, S. 52ff.

⁴²⁶ Vgl. die entsprechende Stelle im Kapitel 3.6. *Dosierung von Manier* im Manierteil dieser Arbeit.

⁴²⁷ Mehr zur Frage von Artikulation des *trillo* (zwischen Kehle und Brust) in den Ausführungen zu Kehle bzw. Brust im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit. Ausgeschlossen werden kann eine u. a. von Goldschmidt/Stockhausen (vgl. GOLDSCHMIDT 1892, S. 94ff.) geforderte *martellato*-artige Artikulation mit *spiritus asper*. Die Lieblichkeit und Vogelartigkeit des *trillo* wird (wie unten zu sehen sein wird) in mehreren Quellen immer wieder thematisiert. Triller sind immer wieder besprochen in Verbindung mit ganz konkreten Übungsanweisungen zu ihrer Erlernung (vgl. z. B. auch Bartolomeo Bismantova, *Compendio Musicale*, Ferrara, 1677, Faks. Firenze, 1983, S. 23; hier zwar schon mit zwei Tönen, aber auch mit Hinweisen zu bequemer Lage und pädagogischer Verschnellerung auf verschiedenen Vokalen).

„Il trillo descritto da me sopra una corda sola, non è stato per altra cagione dimostrato in questa guisa, se non perche nello insegnarlo alla mia prima moglie, & ora all'altra vivente con le mie figliuole, non ho osservato altra regola, che l'istessa, nella quale è scritto, e l'uno, e l'altro, cioè il cominciarsi dalla prima semiminima, e ribattere ciascuna nota con la gola sopra la vocale "a" sino alla ultima breve, e somigliantemente il gruppo, il qual trillo, e gruppo quanto con la sudetta regola fosse appreso in grande eccellenza dalla mia moglie passata lo lascierò giudicare à chiunque ne' suoi tempi l'udì cantare, come altresì lascio nel giudizio altrui potendosi udire, in quanta squisitezza sia fatta dall'altra mia vivente [...] Il qual trillo e gruppo per essere scala necessaria, à molte cose, che si descrivono, e sono effetti di quella grazia, che più si ricerca per ben cantare“.⁴²⁸

(Der oben von mir beschriebene *trillo* über einer Note wurde einzig deswegen in dieser Art gezeigt, weil ich, als ich ihn meiner ersten Frau und auch der zweiten, noch lebenden Frau und meinen Töchtern beibrachte, keine andere Methode beachtet habe, als zunächst mit der Semiminima zu beginnen und jede Note mit dem Hals über dem Vokal a bis zur letzten Brevis zu schlagen; ähnlich dann auch mit dem *gruppo*.

Gruppo und auch jener Triller wurde von meiner verstorbenen Frau auf solch hervorragende Weise gelernt, dass ich einen jeden urteilen lassen will, der sie damals hat singen hören, ebenso wie ich es dem Urteil anderer überlassen will zu hören, in welcher Ausgesuchtheit er von meiner jetzigen, noch lebenden Frau gemacht wird. Ebenjener *trillo* und *gruppo* sind ein notwendiger Lernschritt zu vielen Dingen, die hier besprochen werden, und Werkzeuge jener *grazia*, nach der man sucht, um gut zu singen.)

Im Folgenden gibt Caccini einige Erläuterungen, die wiederum die Unschreibbarkeit des *trillo*, die Notwendigkeit der Erfahrung und die Genauigkeit von Caccinis deskriptiver Approximation bescheinigen.

Im Unterschied zu Caccini empfiehlt Bernhard eine Artikulation des *trillo* in der Brust. Zu dieser (neueren) Entwicklung findet der Leser mehr im Stimmgebrauchsteil der Arbeit. Dennoch hier Bernhards Erläuterung, die in der Folge auch zahlreiche andere Aspekte des Trillers berührt:

„Das Trillo ist das allerschwerste, aber auch zierlichste Kunststück, und kann keiner vor einen guten Sänger geachtet werden, der dasselbe nicht weiß zu gebrauchen: wiewohl aber unmöglich, es mit Worten abzumahlen, daß es einer daraus erlernen sollte, und mehr aus dem Gehör muß erlernt werden; so kann man dennoch anzeigen, wie es ohngefähr müsse gemacht werden. Es ist aber zu merken, daß teils Stimmen aus der Brust herrühren, teils aber nur im Halse oder Kopfe |: wie die Musici sagen |: geformirt werden. Dannhero denn folgt, daß es nicht alle mit der Brust schlagen können, worauf sonst die besten Trillen geschlagen werden; sondern etliche |: und gemeinlich die Altisten |: es im Halse machen müssen. Vor allen Dingen aber ist genau Achtung darauf zu haben, daß man im Trill schlagen die Stimme nicht verändere, damit nicht ein Gemäcker daraus werde. So ist auch dieses zu beobachten daß einer, ders nicht recht wohl macht, gar kurtz schlagen sollte, damit es die Zuhörer nicht merken mögen, daß ers nicht zum Besten schlage: wem es aber wohl abgehet, dem ist vergönnt, es so lang zu machen, alß er kann, und ist desto anmuthiger und verwunderlicher. Darneben soll man es auch nicht gar zu geschwinde schlagen, sondern die Stimme gleichsam nur schweben

⁴²⁸ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

lassen, doch auch nicht gar zu langsam, und wenn ja eines von beyden zu wehlen, so wollt ich lieber ein etwas geschwindes, als gar langsames hören, wiewohl das Mittel zu treffen das beste sein wird.

Das Trill wird erstlich gemacht werden allenthalben, wo über den Noten das t | welches denn ein Zeichen ist, womit das Trill bemerkt wird | zu finden ist. 2. an andern orten mag es zwar, aber mit gutem Bedacht, gemacht werden, und ist mehr durch Übung und Anhörung anderer zu ersehen, wie es sich wohl gebrauchen lasse, als dass man es in gewissen Praeceptis beschreiben und dadurch dem Sänger seine Freyheit nehmen wolle: dessen Discretion die Noten über denen ein Trill zu machen käme, wird zu wehlen wissen. Doch ist wohl zu mercken, dass es nicht gar zu oft gemacht werde, und geht es hie, wie mit denen Gewürtzen, welche, wenn sie mäßig gebraucht werden, die Speiße anmuthig machen, auch dieselbe, wenn man zu viel dran tut, wohl gar verderben können. Zudem ist unser fürnehmstes Sorgen hiesiges Orths nichts anderes, alß nur alle Stücke der Manier zu erklären. Ihr Brauch kann besser aus Übung erlernt werden.

Wenn in den langen Trillen das forte und piano fürkömt, so ists sehr anmuthig zu hören und geschieht auf zweyerley Weise: 1) daß man das Trillo piano anfängt und allmählich die Stimme darinnen zunehmen läßt. 2) wenn man die Trillen verdoppelt (quando si fa trilli doppi) als zum Exempel:⁴²⁹



Tatsächlich finden sich in der Literatur viele Stellen mit solchen Doppelungen (im folgenden Beispiel von D'India auf der für Triller typischen Achtelgruppe am Ende der Zeile) und der Sänger ist frei, solche Elemente zu benutzen. Man beachte die auf Orpheus bezogene Textanlage: Auch in Monteverdis *L'Orfeo* finden sich im Schlusslamento des fünften Aktes Beispiele für geschriebene Echostellen. Hier D'India:⁴³⁰



Die Warnung vor übermäßigem Gebrauch des *trillo* findet sich wiederholt in der Literatur. Tatsächlich legen die Quellen andererseits nah, dass in ernsthafterer, festlicher Musik (für unser heutiges Empfinden) relativ viel getrillert wurde. Die Frage der Dosierung wird uns in dieser Arbeit in einem eigenen Kapitel beschäftigen. Dennoch schon einmal hier Francesco

⁴²⁹ Zitat und Notenbeispiel: BERNHARD, S. 32.

⁴³⁰ Notenbeispiel aus: *Piangono al pianger mio*, in: Sigismondo D'India, *Le Musiche da Cantar Solo*, Primo Libro, Milano, 1609, S. 26f.

Rognonis Bemerkung, die auch die de facto einzige Beschreibung ist, und deren Warnung vor dem ziegenartigen Sänger (*capretto*) sich mit Bernhards Warnung vor ‚Gemäcker‘ bei stimmlicher Veränderung ergänzt: „Il Tremolo⁴³¹ si fa sovente, ma però con grazia, et si deve guardare di non farlo come fanno alcuni senza termine, che parono capretti, per il più il tremolo si fa sopra il valor del ponto di ciascuna nota“.⁴³² (Den *tremolo* macht man oft, aber mit Anmut, und man muss sich davor hüten, ihn andauernd zu machen, so wie einige Sänger es tun, die wie kleine Ziegen erscheinen. Darüber hinaus macht man das *tremolo* über dem Wert des Punktes bei jeder Note.)

Humor könnte man nun Caspar Kittel unterstellen, wenn er in seinen gesangspädagogischen Arien gerade auf dem Wort ‚Ziege‘ einen *trillo* notiert.⁴³³



Grundsätzlich lassen sich zwei Arten von *trilli* unterscheiden: *trilli* auf langen und sehr langen Tönen und *trilli* auf kurzen oder sehr kurzen Tönen:

- Triller auf langen und sehr langen Noten

Offensichtlicher erscheint zunächst der Triller auf langen und sehr langen Tönen, insbesondere auch den Penultimen von Kadenzen, wie er auch in den Traktaten oft als Notenbeispiel gezeigt ist, wie gesagt oft gekoppelt mit *ribattute di gola* zu Beginn. Hier ist *trillo* einfach eine Möglichkeit neben *gruppo* oder einem *passaggio* oder den dynamisch-stimmklanglichen Maniergegenständen.

Printz hierzu: „Wenn die Stimme in einer Clave sich etwas verweilet / sol sich der Sänger hüten / daß er nicht bey einer jeden Abtheilung des Tacts anstosse (welches etliche sonderlich bey punctirten Noten heßlich genug zu thun ihnen angewehnet haben) sondern fein gleichförmig entweder schlecht / oder nachdem es sich schickt mit einem Trilletteo oder Trillo aushalten / damit die Manier zu singen nicht verhudelt oder verderbet werde.“⁴³⁴

⁴³¹ Rognonis *tremolo* entspricht in unserer Arbeit (und in der Mehrzahl der alten Quellen) dem Begriff *trillo* in seiner kurzen Version.

⁴³² ROGNONI, unpaginiertes Vorwort.

⁴³³ Notenbeispiel: Caspar Kittel, *Arien und Cantaten*, Dresden, 1638, Neuausgabe Winterthur, 2000, S. 30.

⁴³⁴ PRINTZ 1678, S. 22.

Schön zu sehen ist dies zum Beispiel in der ersten Strophe von Kittels *Mein Lieb wie schöne bist doch du*.⁴³⁵

Aria I.

1. Stanza Mein Lieb wie schö - ne bist doch du: Wie zeucht mich die Ge - stalt her - zu als Tau - ben -
 au - gen sind die dei - nen wann zwi - schen dei - ner Haa - re Zier ihr hel - ler Glantz sich giebt her -
 für und sie gleich als zwo Son - nen schei - nen

Hier zeigt Kittel systematisch *trillo* auf Noten, die (bis auf den ersten *trillo*, der einfach nur über der punktierten Minima steht) in einem Kadenzzusammenhang stehen.

Die Ausführungsbeispiele zu *trilli* auf langen Noten sind durchaus unterschiedlich: Es gibt Beispiele, die von Anfang an schnell schlagen, lassen und andere, bei denen der Triller auf der langen Note offenbar langsam beginnt und sich dann verschnellert. Rognoni gibt beide Optionen:⁴³⁶

Del Trillo sopra la Minima

Del Trillo sopra la Semibreve

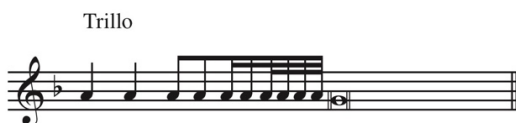
Del Trillo sopra la Semibreve

Secondo modo

⁴³⁵ Notenbeispiel: Caspar Kittel, *Arien und Cantaten*, Dresden, 1638, Neuausgabe Winterthur, 2000, S. 14f.

⁴³⁶ Notenbeispiel: ROGNONI, S. 1.

Der letztere Fall ist in Caccinis Trillerbeispiel zu sehen:⁴³⁷



Was hingegen in den Beispielen nicht aufscheint, sind Beispiele für sich verlangsamende oder auslaufend-sterbende Triller, wie sie zuweilen heute auf traurigen Worten angebracht werden.

Hingegen scheinen der Phantasie im Umgang mit dem *trillo* und seinen Nachschlagvarianten an sich keine Grenzen gesetzt zu sein: Ein Beginn mit der oberen Nebennote (wie im 18. Jahrhundert, dann aber auf einem Ton) erscheint ebenso denkbar (z. B. in *Possente Spirto* zu finden) wie bei Trillern auf sehr langen Tönen die Doppelung des Trillers mit dynamischem Effekt, wie oben bei Bernhard gesehen. Wie bereits in obigen Beispielen von Bernhard und Praetorius ersichtlich wurde, sind auch die Enden von Trillern sehr vielfältig: Hierzu werden später noch einige gezeigt werden.

- Triller auf kurzen und sehr kurzen Noten

Im Repertoire, aber auch in den Traktatbeispielen, finden sich aber immer wieder Triller auf deutlich kürzeren Noten zwischen Semiminima bis hin zu Biscroma (Zweiunddreißigstel). Sie gehen u. a. zurück auf einfach zwei wiederholte Noten am Schluss von auch kürzeren Kadenzklauseln des 15. Jahrhunderts (z. B. die Tonfolge c.h.h.a.c) und sind auch in den Kompositionen des 16. Jahrhunderts und den Diminutionstraktaten, etwa bei Dalla Casa, immer wieder anzutreffen (dann mit einem eingefügten Ton in der Terz, also beispielsweise c.h.h.ah.c). Die Idee eines Trillers hier ist in erster Linie die nochmalige Verdopplung dieser wiederholten Note. Da sie, wenn überhaupt, nur mit den vor 1600 noch eher seltenen Zweiunddreißigstelnoten notier- und dann immer noch schlecht lesbar wäre, liegt die Verwendung eines Zeichens (eben des t für *tremolo/trillo*) nahe.

Bei Rognoni beispielsweise finden sich diese kürzeren Varianten, die auch in seinen Beispielen häufig vorkommen, hier in dieser tabellarischen

⁴³⁷ Notenbeispiel: CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

fordern. Der *trillo* über dem Wort ‚Idolo‘ im obigen Beispiel wäre solch ein Fall (und erfüllt zusätzlich noch das Kriterium des dissonanten Durchgangs, der durch den *trillo* noch verstärkt wird).⁴⁴¹

Das Fallen des *trillo* auf den dissonanten Durchgang ist häufig zu finden: Schon bei Conforti findet sich diese Variante, bei der der Triller (hier über einer langen Note und in seiner Wiederholung unbestimmt durch die nicht-mathematische Schreibung mit der 3) auf der darunterliegenden (dissonanten) Stufe liegt:⁴⁴²



Folgender (etwas ungewöhnlicherer) Fall fällt letztlich ebenfalls in diese Kategorie: Hier wird nicht (wie man vielleicht erwarten könnte) dem dissonanten Ton mit Punktierung e, sondern genau dem Ton nach ihm, der *trillo* zugesprochen: ⁴⁴³



Es gibt auch besondere Figuren, die üblicherweise solche kleinen *trilli* nahelegen, die typischste und häufigste ist diese:⁴⁴⁴



⁴⁴¹ Zum Vergleich noch ein anderer Fall: In Bartolomeo Barbarinos Motette *Audi dulcis amica mea* (in: Leonardo Simonetti (Hrsg.), *Ghirlanda Sacra*, Venetia, 1625, Partitura-Stimmbuch, S. 121) findet sich so ein angehängter Triller über dem Wort ‚ideo‘.

⁴⁴² Notenbeispiel: Giovanni Luca Conforti, *Breve et facile maniera*, Roma, 1593, Faks. Berlin, 1922, S. 25; für äußerst zahlreiche, wesentlich kompliziertere Varianten vgl. a.a.O., S. 26ff.

⁴⁴³ Notenbeispiel aus: *Lettera amorosa*, in: Claudio Monteverdi, *Concerto : Settimo Libro di Madrigali*, Venezia, 1619, S. 10f.; Eine schöne und durchaus wahrscheinliche Möglichkeit erschien mir, auf beiden Noten (e und d) zu trillern. Man beachte auch den (originalen) Bindebogen für die *anticipiatione*.

⁴⁴⁴ Beide Notenbeispiele stammen aus Nauwachs interessanter, mit *passaggi* versehener Fassung von Caccinis berühmtem *Amarilli mia bella*: Giovanni (Johann) Nauwach, *Il Primo Libro di Arie Passeggiate*, Dresda (Dresden), 1623, Nr. XII im unpaginierten Druck.

Cre - - - di - lo pur: e se ti
#

Ganz am Anfang von Frescobaldis *Ruggiero* in seinen *Arie Musicali* steht dieser kleine *trillo* (wie in obigen Beispielen bei Monteverdi das *cercar*) im Spannungsfeld zwischen einem einfach improvisierten Maniergegenstand und einer kunstvollen Komposition, die ihn benutzt, um eine unverwechselbare Anfangsfigur zu kreieren:⁴⁴⁵

Ti la - - - scio a - ni - ma mi - a

Ottavio Durante weist im Vorwort seiner *Arie Devote* darauf hin, dass sehr kurze Noten und sogar Triller selbst mit einem Trillerzeichen versehen sein können: „Dove sarà notata la lettera t. si deve trillar sempre con la voce, ancor che sia notata sopra il trillo o groppetto stesso, & all’hora si deve ancor trillar tanto più.“⁴⁴⁶ (Wo der Buchstabe t notiert ist, muss man stets mit der Stimme trillern, auch dann wenn bereits ein *trillo* oder ein *gropetto* an sich ausgeschrieben ist; man muss dann noch mehr trillern).

Wiederum bleibt dem Ausführenden viel Spielraum: Auch wenn die Figur mit dem typischen (Dissonanz-)Triller im Anschluss um eine Terz tiefer wiederholt wird, könnte eventuell (analog zu obigen Beispielen von Bernhard und Monteverdi) auch hier über eine forte-piano-Lösung nachgedacht werden:⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Notenbeispiel: Girolamo Frescobaldi, *Arie Musicali*, 1630, Secondo Libro, S. 16.

⁴⁴⁶ Ottavio Durante, *Arie devote*, Roma, 1608, unpaginiertes Vorwort.

⁴⁴⁷ Notenbeispiel: Caspar Kittel, *Arien und Cantaten*, Dresden, 1638, Neuausgabe Winterthur, 2000, S. 30.

2. Stanza Wie fer - - - - - ten jen - seit dem Eu - phrat

Generell sind gehäufte Ketten von Trillerfiguren (aus der ja erwähnstermaßen Sequenzen bevorzugenden späten Diminutionskultur kommend) häufig anzutreffen, beziehungsweise da, wo sie nicht geschrieben sind, vom Sänger zu ergänzen. Das folgende, unter vielen manierbezogenen Aspekten interessante Beispiel zeigt dies mehrmals bei den Viertelnoten über den Kosenamen ‚amica‘, ‚columba‘ und ‚formosa‘ des Hoheliedes.

Man beachte nebenbei auch das wunderbare Ende des großen *passagio* im Terzsprung mit einem gleichsam gezogenen/geschleiften a am Ende.⁴⁴⁸

quam Pul - - - es a-mi - ca me - a Co - lum - ba

me - a For - mo - sa me - a o -

pul - - - chra es

Der Phantasie bei Trillerenden sind wenig Grenzen gesetzt. Sehen wir hierfür noch (als ein Beispiel von vielen) zwei Versionen von möglichen

⁴⁴⁸ Notenbeispiel: Claudio Monteverdi, *O quam pulchra es*, in: Leonardo Simonetti (Hrsg.), *Ghirlanda Sacra*, Venetia, 1625, Partitura-Stimmbuch, S. 12.

Trillervarianten aus Confortis Traktat, deren erste analog zum gerade gesehenen Monteverdi-Beispiel (im Wort ‚pulchra‘, schön kombiniert mit *anticipazione della syllaba*), die zweite analog zum oben gesehenen Praetoriusbeispiel vonstatten geht:⁴⁴⁹



Noch unzählige mehr rhythmische Varianten finden sich in Traktaten und Literatur, so mag ein Beispiel aus Herbst genügen.

Herbst beschreibt zwei Arten von *trillo*: Einer davon ist das in dieser Arbeit also *trillo* besprochene Element, der andere der *tremulus accscendens* dieser Arbeit. Seine Beispiele sind schließlich recht interessant: Er zeigt nach dem normalen *trillo* einen *trillo* mit einem *accento*-artigen Ende (wie oben bei Conforti gesehen nach oben ausweichend) und dann den schon bei Praetorius zu findenden *trillo* mit *ribattuta*.⁴⁵⁰



Zum Schluss des *trillo*-Kapitels soll noch eine Stelle gezeigt werden, die vieles vom oben Gesagten zusammenfasst und vielleicht zum freien Weiterdenken anregen könnte. Es ist der Schluss der Hoheliedmotette *Nigra sum* von Kapsperger. Sie endet mit einem langen *passaggio* über ‚Veni‘, der mit einem kleinen *trillo* beendet wird. Der *trillo* selbst wiederum endet mit einer verlangsamten Nachschlagefigur nach unten. Die Frage, die sich stellt, ist, was danach auf der vorletzten Note, also dem langen g passieren soll. Es sollen hier einige Möglichkeiten skizziert werden, auch um zu zeigen, wie reich Manier ist:⁴⁵¹

⁴⁴⁹Notenbeispiele: Giovanni Luca Conforti, *Breve et facile maniera*, Roma, 1593, Faks. Berlin, 1922, S. 25. Man beachte das hier reproduzierte Trillerzeichen 3, das wahrscheinlich, im Sinne des von Durante beschriebenen ‚noch mehr Trillerns‘ anzeigen soll, dass die genaue Anzahl von Trillerschlägen auch mehr sein kann als die rechnerisch notierte Anzahl von Tönen.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Notenbeispiel: Ende der Motette *Nigra sum* in: Gio(vanni) Girolamo Kapsperger, *Libro Primo di Motetti Passeggiati*, Roma, 1612, S. 22.

(ad)ve - - - - -

- - - - - nit

Man könnte hier die Note einfach simpel lassen und nur (nach eventuellem Gebrauch eines dynamischen Manierelements wie *portar* oder *esclamazione*⁴⁵²) mit einem kleinen *accento* (auf- oder absteigend (also der *anticipatione* von f), und unabhängig davon mit oder ohne *anticipatione* der Silbe ‚nit‘) zur letzten Note gehen. Hierbei kann der *accento* wiederum mit oder ohne *tremolino* (*tremolino* / *tremolo sopra la negra* nach Rognoni⁴⁵³) passieren, oder eine der zahlreichen *esclamazione*-Varianten, die sich in Praetorius-Nachfolge bei Herbst finden.⁴⁵⁴ Man könnte aber natürlich auch einfach (ausgelöst durch die ‚optische Wirkung‘ der langen Note analog zu der oben gezeigten ersten Kittel-Strophe) einen langen, schnellen oder schneller werdenden *trillo* (oder *gropo*) machen, der wiederum entweder einfach ist, oder gedoppelt (wie in dem Bernhard-Beispiel) oder wie bei Conforti, Herbst und anderen mit einer *accento*-artigen Figur ausläuft, bevor man endlich (auch hier optional mit oder ohne Vorziehung der Silbe) auf dem Schluss ankommt. Auch denkbar wäre, in Anlehnung an Caccinis Beispiel am Schluss der *Romanesca* im Vorwort, ein *trillo* ‚per una mezza battuta‘, also ein relativ kurzer Triller, der den Rest der Note einfach stehen lässt.

⁴⁵² Siehe die jeweiligen Abschnitte dieser Arbeit.

⁴⁵³ Vgl. ROGNONI, unpaginiertes Vorwort, darin in den Avvertimenti: Abschnitt 1 & 6.

⁴⁵⁴ Vgl. hierzu den Abschnitt zu *esclamazione* im Kapitel 3.5.10. *Dynamisch-klangliche Maniergegenstände* im Manierteil dieser Arbeit.

per non dar subito in quella asprezza dell'ultima, perche sarebbe di disgusto alli ascoltanti.⁴⁵⁷

(Will man von einer Note zur nächsten gehen, so muss man das *portar della voce* mit Anmut machen, indem man gut die punktierten Noten macht, indem man ihnen den *tremolo* mit Schwung und Lebendigkeit gibt, und sich dabei hütet, Quinten oder Oktaven zu machen, was passieren kann, wenn man auf der Paenultima ein wenig verweilt. Dies muss man vermeiden. Nochmal will ich sagen, dass man stets auf der Paenultima ein wenig verweilen muss, insbesondere bei *trillo* oder *gruppo*, um nicht sofort in die Rauigkeit der Schlussnote zu fallen, weil dies den Hörern missfallen würde.)

3.5.7. Gruppo / Groppo

Der Begriff *gruppo* oder *groppo* (auch *groppolo*, *groppetto*) wird in den deutschen Traktaten zwischen Printz und Mattheson als Walze oder Kugel übersetzt: „Groppo ist eine lauffende Figur / so sich überwaltet / wie eine Kugel / daher sie auch den Namen hat / formiret im Schreiben einen halben Kreis / und bestehet in vier geschwinden Noten / deren erste und dritte einerley / die andere und vierte unterschiedene Stellen haben. Sein Anschlagen ist mittelmässig scharf / wie aller lauffenden Figuren“.⁴⁵⁸

Noch bei Kürzinger findet sich, mit der Anmerkung er müsse nur mit der Gurgel herausgebracht werden, eine Manier, die *gruppo* genannt wird.⁴⁵⁹

Diese Beschreibung ist insofern zutreffend, als die Note gleichsam von der oberen wie der unteren sie umgebenden Note umrundet wird. Genuin ist der *gruppo* mit Kadenzklauseln verbunden und geht zurück auf die (auch geschriebenen) Konventionen zur Kadenzbildung in der Musik des 15. Jahrhunderts (mit oder ohne Doppelleitton).

Er kann gleichermaßen mit Tenor- und Diskantklauseln sowie (vor allem in Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts) auch sequenziert für auf- und absteigende Tonleitern⁴⁶⁰ verwendet werden: „& si trovano in diversi modi, come ascendendo discendendo, & in accidentia“.⁴⁶¹ (Und sie finden sich in verschiedenen Zusammenhängen, auf- und absteigend, sowie in Kadenzen.)

Er ist eines derjenigen Manierelemente, die klar mit Renaissancemusik verbunden sind und er bleibt bis nach der Barockzeit erhalten. Er ‚lebt weiter‘ im Triller mit Nachschlag (*double cadence*) in allen Stilen des späten 17. und 18. Jahrhunderts (der im Laufe des 18. Jahrhunderts sogar noch an

⁴⁵⁷ ROGNONI, unpaginiertes Vorwort.

⁴⁵⁸ PRINTZ 1678, S. 48.

⁴⁵⁹ die Figur hat jedoch eine andere Form, vgl. Ignaz Franz Xaver Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin zu spielen*, Augsburg, 1763, S. 37f.

⁴⁶⁰ Beispiele finden sich zahlreich in den Mustermadrigalen und -motetten in ROGNONI; Auch die leicht abgewandelte groppoartige Figur in Meallis Sonate *La Bernabea* (Sonate, Innsbruck, 1660) wäre ein schönes Beispiel für das kreative Aufgreifen dieses Topos. Die in vielen Sängeranweisungen gelehrt und auch in Musik häufig vorkommende Trillerkette des 18. Jahrhunderts führt die Tradition der sequenzierten *trilli* und *groppi* schließlich fort.

⁴⁶¹ Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venetia, 1593, Fol.9v.

Bedeutung gewinnt, indem er immer weniger an die Existenz einer aufsteigenden Folgenote gebunden ist.⁴⁶²

Hier ein überblicksartiger historischer Abriss:

Bereits frühe Beispiele von Tastendiminutionen⁴⁶³ schließen Figuren häufig mit den (wie oben noch von Printz als Urzelle des *trillo* definierten, aus vier Tönen bestehenden) Halbkreisfiguren, oft in der Rhythmisierung von längeren und vier kürzeren Noten, beispielsweise etwa c h chah c.

Bei Ganassi (1535) findet sich die *gruppo*-Figur als eines der ersten Beispiele für aufsteigende Sekunden.⁴⁶⁴

Schon in Bassanos Diminutionstraktat⁴⁶⁵ (1585) schließt der *gruppo* sehr viele der Diminutionen ab, in den *Ricercate* werden praktisch alle wichtigeren Kadenzen mit *gruppo* beschlossen. Eine seiner prototypischen Formen sieht man in Cavalieris Tabelle im Vorwort der *Rappresentatione*; er verwendet die Verzierungszeichen im Druck, ebenso wie in den Responsoria zu den Lamentationen, jedoch eher selten. Dies stellt im Umgang mit Cavalieri ein Problem dar, zumal die Verwendung der Zeichen nicht nur sparsam ist, sondern auch nur unsystematisch in einigen Abschnitten vorkommt, was uns heute ein wenig an die sporadische Verwendung von Verzierungszeichen in vielen Drucken und Manuskripten des 18. Jahrhunderts erinnert.⁴⁶⁶

Bovicelli zeigt bereits im Vorwort seines Traktats die *gruppi* (er nennt sie *gropetti*) als standardisiertes Ereignis bei Kadenzen; gleich sein erstes Beispiel ist ein *gruppo*-Beispiel.⁴⁶⁷

Im Folgenden zeigt er Möglichkeiten der zeitverschobenen Textvarianz im Sinne *accento*-artiger Figuren. Auch diese seien trotz ihrer Zugehörigkeit zum *accento*-Bereich hier gezeigt, da sie mit dem *gruppo* verbunden und somit für seine Ausführung von Bedeutung sind.⁴⁶⁸

⁴⁶² Dies wird in zahlreichen Traktaten (z. B. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, Notenbeispielteil, Tab. VII) ersichtlich.

⁴⁶³ Vgl. zu Hunderten etwa im *Buxheimer Orgelbuch*.

⁴⁶⁴ Vgl. Silvestro Ganassi dal Fontego, *Opera Intitulata Fontegara*, Venedig, o.J. (1535), Faks. Bologna 1969, unpaginiert, zu finden in Regola Prima, moto de seconde essendente.

⁴⁶⁵ Giovanni Bassano, *Ricercate Passaggi et Cadentie*, Venetia, 1585, Faks. Münster, 1994.

⁴⁶⁶ Problematisch ist dies nur in Verbindung mit Cavalieris eigener Anweisung, die Maniergegenstände nur dort anzuwenden, wo er sie selbst anzeigt.

⁴⁶⁷ Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, Passaggi di Musica*, Venetia, 1594, S. 7f.

⁴⁶⁸ Notenbeispiel: BOVICELLI, S. 11.

Eine für den *grosso* besonders relevante Quelle ist Luzzaschi's Madrigaldruck von 1601: Hier finden sich ausgeschriebene *gruppi* bei fast allen Kadenzen. Es gibt mehrere Erklärungsmöglichkeiten für die Tatsache der häufiger als sonst ausgeschriebenen *gruppi*: Zum einen war Luzzaschi selbst Tastenspieler und als solcher gewohnt, *gruppi* öfter in den Kompositionen zu notieren als die Sänger,⁴⁷³ zum anderen dokumentiert die Vielzahl der Diminutionen und Manierelemente die Gesangskunst des berühmten ferraresischen Sängerensembles, für welches die Stücke geschrieben wurden:⁴⁷⁴

The image displays a musical score for a madrigal, likely by Luzzaschi, featuring four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are for keyboard accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines. The score includes several measures of music, with some measures marked with a '3' indicating a triplet. The lyrics are: "Se ne gio - i - - - sco se ne gio - - - i - - - - -", "sco", "Fug - gi - - - te/A -", "Fug - gi - - - te/A - mo - re/A -", "Fug - gi - - - te/A - mo - re/A - man - - - -", "mo - - - - re/A - man - - - - ti", "man - - - - ti", and "A - mo - re/a - mi(co)".

⁴⁷³ In Tasten- und Lautenmusik finden sich statistisch mehr ausgeschriebene *gruppi* als in Vokalmusik. Die Notation von Tastenmusik versteht sich (wie diejenige der Lautenmusik) in jener Zeit als eine Griffschrift ('Intavolatura'), in der die Diminutionen und eben auch Manieren oft eingetragen wurden. Nicht zuletzt um eine Fingersatzplanung (bei Lauten und Tasteninstrumenten waren in der Regel hauptsächlich vier Finger pro Hand aktiv im Einsatz) zu ermöglichen, musste man die richtigen Finger für Triller, Mordenten etc. frei haben.

⁴⁷⁴ Notenbeispiel: Luzzaschi Luzzaschi, *Madrigali*, Roma, 1601, S. 21.

In einigen der Stücke Luzzaschis finden sich auch *groppi*, die, wie oben bei Cavalieri gesehen, synchron in mehreren Stimmen gleichzeitig passieren, meist Diskant- und Tenorklauseln über Kadenzen. Dies ergibt sich fast automatisch, wenn mehrere Stimmen gemeinsam mit Manier singen. Insofern sind trotz ihrer starken Wirkung weniger die gleichzeitigen *groppi* selbst als Wunderwerke zu betrachten, sondern vielmehr die ihnen vorangehenden Diminutionen, die gleichsam soghaft auf sie zulaufen.⁴⁷⁵

Zahlreiche *groppo*-Varianten findet man bei Luca Conforti. Sie zeigen, wie der *groppo* und auch die anderen Manierelemente in allen ‚Lebenslagen‘ vorkommen können und den (auch metrischen oder in Kadenzsituationen timingbedingten) Situationen in ihrer Länge und Machart angepasst werden können. Beachtenswert auch der (in der Literatur, z. B. bei Bovicelli, immer wieder zu findende) *gruppo*, der am Schluss nach oben ausschlägt, um dann um eine Terz zu fallen.⁴⁷⁶

The image displays five musical examples in treble clef, each illustrating a different type of rhythmic ornament:

- Groppo di sotto**: A melodic line with a half note followed by a series of eighth notes.
- Mezzo**: A melodic line with a half note followed by a series of eighth notes.
- Groppo**: A melodic line with a half note followed by a series of eighth notes.
- Groppo di sopra**: A melodic line with a half note followed by a series of eighth notes.
- Mezzo Gruppo**: A melodic line with a half note followed by a series of eighth notes.

Below the **Mezzo Gruppo** example, there is a separate line of notation showing a half note followed by a triplet of eighth notes, with the number '3' centered under the triplet.

Michael Praetorius gibt einen interessanten Hinweis zur Ausführung des *groppo*: „Gruppo: vel Groppi: Werden in den Cadentiis und Clausulis

⁴⁷⁵ Vgl. Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali*, Roma, 1601, Faks. Firenze, 1980; zahlreiche Beispiele finden sich insbesondere in den Madrigalen für drei Soprane ab S. 20ff.

⁴⁷⁶ Notenbeispiel: Giovanni Luca Conforti, *Breve et facile maniera*, Roma, 1593, Faks. Berlin, 1922, S. 25; für äußerst zahlreiche, wesentlich kompliziertere Varianten vgl. a.a.O., S. 26ff.

formalibus gebraucht / und müssen scherffer als die Tremoli angeschlagen werden.“ Diesen Hinweis wiederholen andere von Praetorius abhängige deutsche Quellen, auch Printz’ ganz oben angeführte Definition.

Hieraus wird ersichtlich, dass die *gruppi* klar aus den Diminutionen entstandene Manierelemente mit einer klaren (im Sinne der Kadenz auch klärenden) Funktion sind, Printz macht dies oben durch seine Einordnung unter „laufende Figuren“⁴⁷⁷ deutlich. Hierin unterscheiden sie sich genuin von den *tremoli*, die eben als eine viel ‚vagere‘ Erschütterung der Stimme (in welche Richtung auch immer) konzipiert sind.⁴⁷⁸

In diesem Zusammenhang wird auch Zenobis Unterscheidung zwischen *grosso posato* und *grosso granito* verständlich: ersterer in Achtelnoten, zweiterer in Sechzehnteln. In beiden Fällen spezifiziert Zenobi die klare Hörbarkeit der beiden beteiligten Noten (er gibt, um ganz klar zu sein, verbale Beispiele (sol/fa und la/sol) und benutzt Adjektive (espressamente und spiccate), die sich dann von seiner Beschreibung der ‚irgendwie passierenden‘ („in qual si voglia modo“) *tremoli*⁴⁷⁹ abheben:

„Deve avere <il grosso granito e il grosso posato;> il grosso granito è quello, che tocca le due note come sol, e fa, o la e sol di semicrome spiccate. Grosso posato è quello, che si fa di crome semplici, toccando espressamente pur le due note.“⁴⁸⁰ (Er muss den *grosso granito* und den *grosso posato* haben. *Granito* ist jener, der die zwei betroffenen Noten (etwa g und f oder a und g) mit genau artikulierten Sechzehntelnoten schlägt. *Grosso posato* ist jener, der einfache Achtelnoten macht, beide Noten klar berührend.)

Auch in Rognonis Liste finden sich selbstverständlich *gruppi*, verbunden mit folgender Beschreibung: „Il Gruppo quanto à me, pare che vadi scritto in questa maniera, che così la maggior parte de valent’huomini l’hanno scritto, e così ancora il Trillo; avvertendo che voglia imparar detto Ttillo [recte: Trillo], ò Gruppo di pigliar, & ribatter ciascuna nota con la gola sopra la vocale a, sino all’ultima Breve, ò Semibreve, qual Trillo, ò Gruppo si fà per il più sopra la penultima nota di qual si voglia Cadenza, ò finali.“⁴⁸¹ (Der *grosso*, wie ich ihn erachte, soll hier folgendermaßen geschrieben werden, weil ihn die meisten der fähigen Männer so geschrieben haben; wer den *trillo* oder *gruppo* lernen will, muss mit dem Hals die Note nehmen und wieder anschlagen über dem Vokal a bis zur

⁴⁷⁷ PRINTZ 1678, S. 24.

⁴⁷⁸ Hierzu mehr im Kapitel 3.5.8. *Tremulus / Tremulo / Ondeggier* im Manierteil dieser Arbeit.

⁴⁷⁹ Auch dieses Zitat findet sich in besagtem Kapitel.

⁴⁸⁰ ZENOBI, S. 84.

⁴⁸¹ Zitat und Notenbeispiel: ROGNONI, unpaginiertes Vorwort und S. 1.

letzten Brevis oder Semibrevis; dieser *trillo* oder *gruppo* wird vor allem auf der Paenultima jeder beliebigen Kadenz (auch der Schlusskadenz) gemacht.)

Del Gruppo Semplice



Doppio



Interessant ist hier die Bemerkung zum Erlernen des *gruppo* durch Üben auf dem Vokal a. Tatsächlich ist dies (analog zu Caccinis Bemerkungen zum *trillo*) einer der seltenen Fälle von gegebenen Übungen, die sich dann in den sehr empfehlenswerten Übungen des Mainzer Kapellmeisters Daniel Bollius fortsetzen.⁴⁸² Selbst vor dem Hintergrund einer Verlagerung der Artikulation der *passaggi* von Kehle auf Brust in den italienischen Texten ab ca. 1615 ist die hier von Rognoni postulierte Artikulation des *gruppo* (im Gegensatz zu den *passaggi*) im Hals⁴⁸³ ein gutes Beispiel für die Notwendigkeit, genau in solchen Aspekten durch *exercitatio* den Zugriff auf feine Kontrolle im Hals zu erarbeiten.

Tatsächlich sprechen mehrere Quellen für besondere rhythmische Behandlung der *groppe* und deuten auf eine Tendenz der Verlangsamung auf der letzten Note des *gruppo* hin. Neben Frescobaldis berühmten Bemerkungen zu trillerartigen Maniergegenständen auf Tasteninstrumenten in den beiden Auflagen des ersten Tokkatenbuches⁴⁸⁴

⁴⁸² Eingestreut als Erweiterung des Textes von Praetorius in HERBST, ab S. 5ff.; die Groppe über verschiedene Vokale auf Hexachordsilben (beginnend mit dem ut auf f) finden sich auf S. 12f.

⁴⁸³ Mehr hierzu im Kapitel 5.2. *Die Brust als ‚neues Werkzeug‘* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁴⁸⁴ Auf Instrumenten ist der Begriff *trillo* in der Regel als eine Bewegung auf zwei Noten bzw. Tasten zu verstehen und verschwimmt sozusagen mit dem vokalen *Gruppo*; insofern bleibt es zunächst noch im etwas spekulativen Bereich, ob Frescobaldis Bemerkungen nur für *gruppo/tremulus* relevant sind oder auch (von meiner Seite gut vorstellbar) auch den vokalen *trillo*.

„Convieni fermarsi sempre nell’ultima nota di trillo, et d’altri effetti, come di salto, overo di grado, benchè sia semicroma o biscroma; Et communemente si sostengano assai le cadenze.“ (Man möge stets auf der letzten Note des Trillers oder ähnlicher Maniergegenstände stehenbleiben, gleich ob sie springend oder schrittweise passieren, gleich ob man sie in 16 oder 32 Noten macht. Und generell werden die Kadenzen ziemlich angehalten.) (Girolamo Frescobaldi, *Toccate e partite d’intavolatura die cimbalò*, Roma, 1615, erste Aufl., zit. nach Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel, 1992, Bd.2. S. 12; unter Anwendung der Schreibnormen dieser Arbeit (vgl. Literaturverzeichnis))

sind dies im Wesentlichen die genau im Sinne Frescobaldis gesetzten Verzögerungszeichen (+) im *Carlo G. Manuskript*⁴⁸⁵ und (f) in *Severis Salmi Passeggiati*.⁴⁸⁶ Allerdings muss man sagen, dass in den beiden Manuskripten die Zeichen genau über dem *groppo* die Ausnahmefälle sind: sehr viel häufiger finden sie sich über mit Sprüngen endenden *passaggi*.⁴⁸⁷

Das liegt jedoch daran, dass *groppi* in beiden Sammlungen selten ausgeschrieben werden: jedoch tut Severi dies gleich im ersten Stück in einem *trillo*⁴⁸⁸ in einer *tremulus/groppo*-artigen Figur am Ende und setzt (exemplarisch) das F-Zeichen⁴⁸⁹:

The image displays three staves of musical notation. The first staff shows a vocal line with lyrics 'Juravit/Dominus,et/non/pe - - - ni - - - te - - - .F.' and a bass line. The second staff shows a vocal line with lyrics '- - - - - bit e - - - - -' and a bass line. The third staff shows a vocal line with lyrics 'um Tu/es/Sacerdos/in/eternum/secundum/ordi:' and a bass line. The notation includes a trillo (a series of sixteenth notes) and a tremulus/groppo figure (a series of sixteenth notes) with an 'F.' marking above the final note.

Es ist durchaus davon auszugehen, dass dies analog zur oben zitierten Bemerkung Frescobaldis relativ pauschal für alle *groppi* gilt und so konventionell war, dass es nicht geschrieben werden musste.

„Nell’ultima nota, così di trilli, come di passaggi di salto, ò di grado, si dee fermare ancorche detta nota sia croma ò biscroma, ò dissimile alla seguente; perche tal posamento schiverà il confonder l’un passaggio con l’altro.“ (Bei der letzten Note, sei es von Trillern oder springenden oder schrittweisen Diminutionen, muss man ein wenig auf jener Note stehen bleiben, ob Achtel oder Zweiunddreißigstel oder generell eine andere Zeitdauer als die folgende, da dieser Nachdruck eine Verunklarung eines Ganges mit dem anderen verhindert. (Girolamo Frescobaldi, *Toccate e partite d’intavolatura di cimbalo*, Roma, 1615, zweite Aufl. zit. nach Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel, 1992, Bd.2. S. 13; unter Anwendung der Schreibnormen dieser Arbeit (vgl. Literaturverzeichnis))

⁴⁸⁵ [http://imslp.org/wiki/Di_Carlo_G._\(Anonymous\)](http://imslp.org/wiki/Di_Carlo_G._(Anonymous)), zuletzt aufgerufen 14.06.2017.

⁴⁸⁶ Notenbeispiel: Francesco Severi, *Salmi Passeggiati per tutte le voci*, Roma, 1615.

⁴⁸⁷ vgl. auch die in diesem Zusammenhang selten erwähnten Haltezeichen in Ms. Egerton 2971, etwa im oben gegebenen Beispiel zu *Dolcissimo Sospiro*.

⁴⁸⁸ Hier am Ende der ersten Zeile des folgenden Notenbeispiels.

⁴⁸⁹ Francesco Severi, *Salmi Passeggiati per tutte le voci*, Roma, 1615, S. 3.

Bovicelli ermöglicht uns beides, indem er sagt, die *groppetti* „si possono finire in due maniere; la prima de note d’un medesimo valore: La seconda, che il fine del groppetto dia, per cosi dire, raffrenato, E questo riesce per lo più assai meglio; perche si dà maggior gratia alla voce, & è anco più comodo per ben finir le parole: onde non si viene a finire quella furia, che s’è detto, la qual bisogna fuggir più, che si può: Nondimeno per variar, si deve alcuna volta usar quello delle note uguali, e massime quando non sono astretti alle parole“⁴⁹⁰ (können auf zwei Arten enden: zum einen mit Noten desselben Werts, zum anderen damit, dass der *gropetto* am Ende gleichsam gezügelt wird. Dies gelingt meist besser, weil der Stimme mehr Anmut verliehen wird und es darüber hinaus bequemer zur Beendigung der Worte ist. Dadurch kommt man nicht dazu, in Eile zu enden, die man wie gesagt so viel vermeiden soll, wie man kann. Dennoch soll man, um Abwechslung zu haben, mitunter auch jenen mit gleichen Notenwerten verwenden, vor allem wenn er nicht an Worte gebunden ist.)



Gropetto raffrenato



Groppetti di note uguali

Unglücklicherweise bleiben auch hier noch kleine Detailfragen ungeklärt. Wie sieht das Timing dieser Figur nun ganz genau aus? Theoretisch sind drei Varianten solcher Verzögerungen denkbar und in bestimmten Kontexten musikalisch erfahrungsgemäß attraktiv:

⁴⁹⁰ Zitat und (bei Bovicelli nicht direkt folgendes) Notenbeispiel: BOVICELLI, S. 11f.

1. Ein Verzögern auf der letzten Kadenznote, was insbesondere bei Kadenzen, in denen *groppo* ja eine der Standardlösungen ist, natürlich passt und mit zahlreichen Quellen (Frescobaldi u. a.) zum Warten auf der Confinal zusammenpassen würde. 2. Eine Verschnellerung der eigentlichen *groppo*-Bewegung, um sich gleichsam für die letzte Note Zeit ‚freizuschaukeln‘ und dennoch pünktlich anzukommen. Und schließlich 3. die zunächst unwahrscheinlich erscheinende Variante eines In-Zeit-Singens des *groppo* mit einer (dennoch) Verlängerung der letzten Note, was, wenn die Mitsingenden oder Begleitenden nicht warten, dazu führt, dass man den Schlussston später als die anderen Stimmen erreicht, gleichsam also in eine der überstehenden *notae finales* hineinläuft. Bovicelli zeigt im unmittelbaren Anschluss an seine *groppo*-Beispiele auf sie bezugnehmend mehrere genau solche Fälle für *passaggi* und *tremoli* auf dem Wort ‚Amen‘.⁴⁹¹ Diese Verzögerungen (oder alternativ bei Bovicelli auch *accento*-artiges Ausschlagen) nach verschiedenen Manierelementen schlagen auch wieder die Brücke zu den genau hierzu passenden, oben zitierten Bemerkungen Frescobaldis. Überleitend zum nächsten Abschnitt dieser Arbeit, den *tremoli*, hier noch vorausgreifend Bovicellis Verzögerung am Schluss einer Kette von kleinen *tremoletti*.⁴⁹²

Tremolo formato alle due segnate



3.5.8. Tremulus / Tremulo / Ondeggier

Die Darstellung des *tremulo* oder *tremulus* ist grundsätzlich schwierig: Er ist das vielleicht unkonkreteste Manierelement und (vermutlich auch wegen seiner schlechten Notierbarkeit) relativ wenig ausführlich in Manier- und sonstigen Quellen besprochen.

Definieren lässt er sich für das spätere 16. und das 17. Jahrhundert als ein Zittern (von lat. tremor) der Stimme, das sich im Gegensatz zum *trillo* intonatorisch auswirkt, wobei entschieden werden kann, ob die Ausweichung nach oben oder nach unten gehen soll (*tremulus ascendens* und *descendens* bei Praetorius, s. u.).

⁴⁹¹ BOVICELLI, S. 12f.

⁴⁹² Notenbeispiel: BOVICELLI, S. 13.

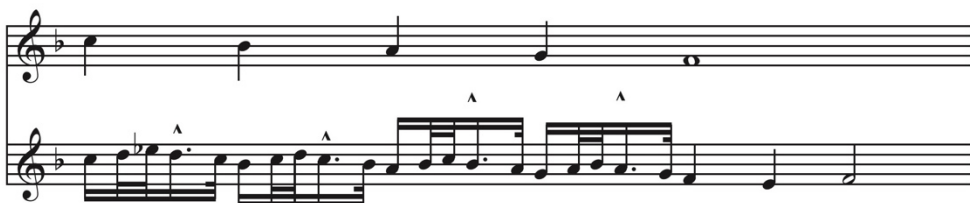
Bovicelli hierzu: „Il tremolo nondimeno, che non è altro, che un tremar di voce sopra ad una stessa nota“.⁴⁹³ (Das *tremolo* ist nichts anderes als ein Beben der Stimme über derselben Note.)

Seine Beispiele und ihre Beschriftung rücken den *tremolo* wiederum in die Nähe des *accento*; ergänzend und in wunderbar subtil anderen rhythmischen Varianten als im oben gezeigten Beispiel reicht er (mit der Bemerkung, man müsse am angegebenen Ort einen *tremolo* machen) uns folgende Möglichkeiten dar.⁴⁹⁴

Alle note segnate si deve fare il tremolo formato



Alle note segnate si deve fare il tremolo, ma non formato come di sopra



Ich deute die Bemerkung zu ‚formato/non formato‘ einfach als eine Angabe zu gradueller Deutlichkeit: Wenn man etwas mehr Zeit hat, kann man versuchen zwei Noten relativ klar hörbar zu machen. Hat man jedoch fast keine Zeit, muss man sich (auch in meiner eigenen Erfahrung) freuen, wenn man überhaupt die Bebung unterbringt.

Auch Zenobi spricht über *tremolo* (wie oben bereits erwähnt) als eben ein Ereignis, das sich im Gegensatz zum *trillo* zwischen zwei Noten bewegt, wobei bei ihm *trillo* immer mit einer schnellen Bewegung assoziiert wird [„Trillo è quello, che non si ferma, né in riga, né ispatio <ma muove sempre> con velocità“⁴⁹⁵ (*Trillo* ist derjenige, der nicht die Notenlinie und den Zwischenraum des Notensystems zu seinem Endpunkt hat (aber sich stets bewegt) und schnell ist.)], *tremolo* hingegen nicht [„Tremolo è quello, che tocca della riga, e dello spatio in qual si voglia modo, ch’ei si faccia“⁴⁹⁶

⁴⁹³ BOVICELLI, S. 12.

⁴⁹⁴ Notenbeispiele: BOVICELLI, S. 13.

⁴⁹⁵ ZENOBI, S. 84.

⁴⁹⁶ Ebd., Übersetzung s.o.

(*Tremolo* ist derjenige, der die Linie und den Zwischenraum berührt, auf welcherlei Art er auch gemacht wird.)]

Man könnte „in qual si voglia modo“ auch so lesen, dass nicht nur das Tempo, sondern auch die exakte intonatorische Auslotung (zwischen Bebung, Halb-, Ganz- oder Mehr-Ton) dem Sänger überlassen ist. Das ist zwar ein wenig spekulativ, würde sich aber beispielsweise decken mit der Trillertabelle in Silvestro Ganassis *Opera intitolata Fontegara*, die Trillerfingersätze für die Flöte beinhalten, die eben auch kleinintervallisch oder großintervallisch sein können (Ganassi nennt sie *trillo vivace* und *trillo soave*).⁴⁹⁷

Ondeggiar ist ein Begriff, der für die Stimme soweit ersichtlich nur bei Zenobi zu finden ist: „Deve il soprano di più havere l’*ondeggiar* de la voce“.⁴⁹⁸ (Der Sopran muss das *ondeggiar de la voce* beherrschen). Er erwähnt ihn noch zwei weitere Male: bei den Pflichten des Soprans im Allgemeinen, und im Besonderen nochmals als *ondeggiamento*⁴⁹⁹ in einer Auflistung der Manierelemente.

Bedauerlicherweise erläutert Zenobi nicht genauer den Unterschied zwischen *ondeggiar* und *tremulo*: Gemeint sein könnte entweder auch eine (vielleicht langsamere?) intonatorisch wahrnehmbare Bebung oder aber eine Art pulsierende Wellenbewegung, die eher an ein Bogenvibrato eines Streichers (Halte- und Weiterstreichimpulse innerhalb eines Bogenstrichs) gemahnt. Tatsächlich taucht dies in den frühen Instrumentalsonaten (u. a. bei Dario Castello, aber auch bei deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts, etwa Hammerschmidt) immer wieder auf. Diese Figura Bombilans wird dann in den Instrumentaldrucken in der Regel als *tremolo* bezeichnet.⁵⁰⁰ Zugegebenermaßen ist dies ein wenig spekulativ, erscheint jedoch eine Überlegung wert.

Auch die Verbindung zwischen *trillo* und *tremulus* liegt auf der Hand: Schon terminologisch vermengen sich beide Begriffe immer wieder. So zeigt zum Beispiel Cavalieris kleine Maniertabelle dies als *trillo*.⁵⁰¹

⁴⁹⁷ Silvestro Ganassi dal Fontego, *Opera Intitolata Fontegara*, Venedig, o.J. (1535), Faks. Bologna 1969, Trillertabelle in Cap. 25.

⁴⁹⁸ ZENOBI, S. 84

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ vgl. Dario Castello, *Sonate concertate in Stil moderno*, Venetia, 1621, *Sonata Seconda*. Weiterführend siehe auch: Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, 1992, S. 262ff.

⁵⁰¹ Notenbeispiel: Emilio de’ Cavalieri, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Roma, 1600, Facs. Bologna, 1977, unpaginiertes Vorwort.



Praetorius hingegen unterscheidet ganz klar (und gibt damit die Terminologie dieser Arbeit vor): *trillo* (in seinen Beispielen mit *ribattuta* vorweg) auf einer Note, *tremulus* auf zweien abwärts oder aufwärts, *grosso* ebenso, aber schärfer artikuliert.

Zum *tremolo* bemerkt er: „Tremulo: Ist nichts anders / alß ein Zittern der Stimme über einer Noten: die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten.“⁵⁰²



Unter dem Beispiel für den *tremulus descendens* bemerkt er: „Dieser Tremulo ist nicht ganz so gut alß der Ascendens“ und unten auf derselben Seite merkt er an: „Und dieses ist mehr uff Orgeln und Instrumenta pennata gerichtet / als uff Menschen Stimmen“.⁵⁰³ Schwierig bleibt zu sagen, ob sich das auf all die *tremuli*, den schlechteren *descendens* oder auf die *tremoletten* (kurze Erschütterungen in sequenzierten Figure corte und ähnlichen Figuren) bezieht. Letzteres erscheint unwahrscheinlich, weil sich dergleichen Figuren überaus häufig in Vokalkompositionen der Zeit wiederfinden: Deshalb bin ich persönlich geneigt, diese Bemerkung eher auf den *descendens* zu beziehen.

Fast ein Jahrhundert nach Bovicelli und Zenobi definiert Printz den *tremolo* folgendermaßen:

„Tremolo ist ein scharffes Zittern über einer grössern Noten / so die nechste Clavem mit berühret. Er steigt entweder auf oder ab / und ist entweder verkürtzet oder verlängert. Der Verkürtzte bestehet in vier / der Verlängerte in mehr geschwinden Noten.“⁵⁰⁴

Einer der seltenen Fälle einer (graduellen) Widersprüchlichkeit findet sich zur Artikulationsgenauigkeit der *tremoli*. In Analogie zu den Blasinstrumenten, bei denen beim Triller nicht jeder Einzelton eine

⁵⁰² Zitat und Notenbeispiel: PRAETORIUS III 1619, S. 235.

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ PRINTZ 1678, S. 46.

Artikulationssilbe erhält, und zu den Saiteninstrumenten, wo (schon im frühen 16. Jahrhundert belegt⁵⁰⁵) die Artikulation von Trillern nur mit der Greifhand vonstattengeht, sagt Michael Praetorius, wie bereits erwähnt, über die *gruppi*, sie „müssen scherffer als die Tremoli angeschlagen werden“.⁵⁰⁶ Wenn es also ihm beim *gruppo* um eine exakte Hörbarkeit von z. B. acht Noten geht, die ja auch in mehreren Stimmen gleichzeitig über verschiedenen Basisnoten geschlagen werden können und somit synchron konsonant sein müssen, ist *tremulus* offenbar weniger definiert. Printz hingegen (wohlgermerkt einige Jahrzehnte später) rückt den *tremulo* näher an die Artikulation der Läufe und erwartet doch eine Art klarer Wahrnehmbarkeit (obschon auch Verbundenheit) der Noten, indem er zum *tremolo* sagt: „Das Anschlagen ist zwar scharf / doch also / daß die Soni schicklich zusammengefüget werden.“⁵⁰⁷

Vieles könnte noch gesagt und gezeigt werden zu diesen kleinen Maniergegenständen; die Liste und die Quellenangaben sowie die Auswahl der Notenbeispiele sind jedoch allein wegen der schieren Informationsmenge in den Traktaten auf eine gewisse Art arbiträr. Diese Arbeit möchte die Unendlichkeit der Varianten, Möglichkeiten und graduellen Abstufungen in Dosierung und Artikulationsschärfe gerade nutzen und anstelle weiterer erklärender Worte eine Anregung in den Raum stellen. Man möge sich einfach von den Beispielen inspirieren lassen, mehr Beispiele (insbesondere in den Deutschen, auch späteren) Traktaten ausprobieren und seine eigenen Versionen von *trilli*, *gruppi*, *tremoli* und vor allem *accenti* finden, also seinen eigenen ‚dolcissimo stile‘ entwickeln. Einen ‚dolcissimo stile‘, der nicht nur die zahlreichen Beispiele aus dieser Arbeit wiederkaut, sondern sich gleichermaßen kreativ in Lieblichkeit ergeht und mittels all der Maniergegenstände eigenständig und in unendlichen Variationen immer neu nicht nur überrascht und beeindruckt, sondern auch berührt. Wenn das gelingt, hat diese Arbeit (und mit ihr die zu ihr gehörende Musik) gewonnen.

3.5.9. Chromatik / Enharmonik / *Passar*

Seit Beginn dieser Arbeit war ein kleiner Abschnitt vorgesehen, dessen Titel Chromatik / Enharmonik heißen sollte. Er sollte sich vor allem auf den Maniergegenstand des Gleitens von einem Ton in den gleichnamigen

⁵⁰⁵ Verzierungszeichen dieser Art finden sich zahlreich z. B. in: Pietro Paolo Borrono, *Intavolatura di Lauto*, Venetia, 1546 und Vincenzo Capirola, *Compositione di meser Vincenzo Capirola*, Ms., Faks. Firenze, 1981.

⁵⁰⁶ PRAETORIUS III 1619, S. 236.

⁵⁰⁷ PRINTZ 1678, S. 46. Mehr Überlegungen zu dieser fragilen Balance finden sich im Kapitel 5.1.1. *Exkurs: Lingua di Gorgia* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit. Die Unterscheidbarkeit bei Printz deutet schon hin zum Triller des 18. Jahrhunderts, der ja auch aus zwei (obschon heute selten zu hören) klar erkennbaren, sich abwechselnden Noten besteht.

Ton mit anderem Vorzeichen (etwa c-cis) oder, viel seltener, einem ähnlichen Ton mit enharmonischer Verwechslung (etwa ein es zu einem ja etwas tieferen dis)⁵⁰⁸ beziehen.

Solche Phänomene sind u. a. bei Durante und Mazzocchi besprochen und bei Mazzocchi mit Zeichen zu ihrer Ausführung versehen.

Durante beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen: „Per il crescimento della voce dal tuono al semituono si assegna il diesis nella nota ligata per dar ad intendere, che bisogna cominciar à crescere a poco a poco, facendo conto che vi siano 4, come, sino si arrivi al perfetto crescimento, il che quando è fatto bene, commove assai.“⁵⁰⁹ (Für das ‚Wachsen‘ der Note vom eigentlichen zum alterierten Ton benutzt man das Zeichen des Kreuzes an der gebundenen Note um anzuzeigen, dass man nach und nach, gleichsam bis 4 zählend, die Stimme auf vollkommene Weise hochwachsen lassen soll. Dies ist, wenn es gut gemacht ist, sehr berührend.)

Je länger man über die Musik des Manierismus nachdenkt, desto weniger kann man ihre Bewegungen als geradlinig (im Sinne eines zwischenstufenfreien Fortschreitens zwischen zwei Tönen) begreifen. Sie sind ebensowenig geradlinig wie die Linien, Gesten und Körperformen der manieristischen Kunst eines Giambologna, Bronzino, Parmigianino, Lotto und anderer Künstler dieser Zeit.

Auch wenn dies insbesondere für das dynamisch-intonatorische *crescere* bei identischen Tönen mit unterschiedlichen Vorzeichen gilt, so erscheint von allergrößter Bedeutung, grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten von Tonübergängen (im Sinne von angenehmer Manier aber auch von Affektgestaltung) stets im Auge zu haben. Dies bemerkt bereits Luigi Zenobi in folgender Schlüsselstelle: „Deve sapere salir con la voce, e scender con gratia,⁵¹⁰ ritenendo tall’ora parte della nota passata, e ritoccandola alquanto, se la consonanza lo richiede, e sopporta. Deve sapere far nascere le durezza o le false, dove il Compositore non l’ha tocche, né fatte, ma lasciate al giudizio del Cantante. Deve tal’hora *portar* le voci con disprezzo, tall’hora con modo di strascinarle, tall’hora con galanteria di motivo.“⁵¹¹ (Er muss mit der Stimme anmutig auf- und absteigen können, mitunter einen Teil der vergangenen Note (zeitlich) zurückhaltend und sie erneut wieder anschlagen, wenn die

⁵⁰⁸ Zu allen erdenklichen Aspekten Chromatik, Enharmonik und Vieltönigkeit und der hierzu gehörigen (Primär- und Sekundär-)Literatur vgl. Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel, 2013; bezüglich Mazzocchi vgl. insbesondere S. 21ff. und S. 239-244 (*Lamentum Matris Euryali* und *La Madalena ricorre alle lagrime*).

⁵⁰⁹ Ottavio Durante, *Arie devote*, Roma, 1608, unpaginiertes Vorwort.

⁵¹⁰ Vgl. am Ende dieses Abschnitts mit Rognonis Beispielen zum Weitergehen *con gratia*.

⁵¹¹ ZENOBI, S. 84

Zusammenklänge es verlangen und ermöglichen. Er muss verständig Dissonanzen entstehen lassen, wo der Komponist sie nicht angebracht, sondern dem Geschmack des Sängers überlassen hat. Er muss die Noten mitunter mit nobler Nachlässigkeit singen und mitunter auf eine Art schleifen, mit einer galanten Art von Bewegung.)

Diese Arbeit nennt dieses unregelmäßige Weitergehen, wie auch immer es sich genau gestaltet, in Anlehnung an einige (unten zu sehende) Quellen *passar con grazia*, oder einfach *passar*.⁵¹²

Christoph Bernhard führt aus: „Hingegen bey traurigen, sanftmüthigen, und solchen Worten ist besser, daß man gelindere Stimme gebrauchte, die Noten ziehe und schleife, oft die je gedachten Kunststücke der Manier anbringe, hingegen der Forte, Ardire, Trillo etwas weniger alß bei den heftigen affecten, daneben muß man in dieser Art affecten eine langsamere Battuta, in jenen aber eine geschwindere gebrauchen.“⁵¹³

Wie bereits zuvor öfter gesehen sind auch hier die spezifischen Maniergegenstände, in diesem Fall das intonatorisch/dynamische *crescere*, lediglich überspitzte, sich konkretisierende Elemente einer generellen Haltung dem Singen gegenüber, die sich in ständiger, im Wesen unschreibbarer Bewegtheit, sanfter Flexibilität, Kleingliedrigkeit sowie im Detail extrem hoher Ereignis- bzw. Informationsdichte beschreiben lässt. Wenn wir heute lernen, diese Kunst auszuüben, wertzuschätzen und in letzter Konsequenz liebzuhaben, nähern wir uns dem Gesang des Manierismus, der vielleicht nirgends treffender beschrieben ist als in Giustinianis (ebenfalls das *strascinare* erwähnende) Beschreibung der berühmten Frauenensembles:

„e particolarmente Giachet Wert in Mantova, il Luzzasco in Ferrara. Quali erano soprintendenti di tutte le musiche di quei Duchi, che se ne dilettauano sommamente, massime in fare che molte dame et signore principali apparessero di sonare e cantare per eccellenza; a segno tale che dimorauano tal volta i giorni intieri in alcuni camerini nobilmente ornati di quadri e fabricati a questo solo effetto, et era gran competenza fra quelle dame di Mantova et di Ferrara, che faceuano a gara, non solo quanto al metallo et alla disposizione delle voci, ma nell’ornamento di esquisite passaggi tirati in opportuna congiuntura e non soverchi, (nel che soleua peccare Gio. Luca falsetto di Roma, che serui anche in Ferrara), e di più col moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola, che secondo ueniva a’tagli, ora con strascinarla, ora smezzarla, con l’accompagnamento d’un soave interrotto sospiro, ora tirando passaggi lunghi, seguiti bene, spiccati, ora gruppi, ora a salti, ora con trilli lunghi, ora con breui, et or con passaggi soaui e cantati

⁵¹² Auch deswegen vorzugsweise einfach *passar*, weil in dieser Arbeit mit dem isolierten Begriff *grazia/vaghezza* eine etwas spezifischere Form der Unregelmäßigkeit (nämlich die diatonisch-konsekutiver Achtelnoten) bezeichnet wird; vgl. das Kapitel 3.7. *Grazia / Vaghezza als Konzept rhythmischer Unregelmäßigkeit* im Manierteil dieser Arbeit.

⁵¹³ BERNHARD, S. 37.

piano, dalli quali tal volta all'improvviso si sentiva echi rispondere, e principalmente con azione del viso, e dei sguardi e de' gesti che accompagnavano appropriatamente la musica e li concetti, e sopra tutto senza moto di persona e della bocca e delle mani sconscioso, che non fusse indirizzato al fine per quale si cantava, e con far spiccar bene le parole in guisa tale che si sentisse anche l'ultima sillaba di ciascuna parola, la quale dalli passaggi et altri ornamenti non fusse interrotta o soppressa, e con molti altri particolari artifici et osservazioni che saranno a notizia più sperimentate di me. E con queste sì nobili congiunture i suddetti musici eccellenti facevano ogni sforzo d'aquistar fama et la grazia de'Prencipi loro padroni, dalla quale derivava anche il loro utile."⁵¹⁴

(Und insbesondere Giachet Wert in Mantua und Luzzaschi in Ferrara. Sie waren die Gesamtverantwortlichen für die Musik bei jenen Fürsten, die insbesondere daran Freude hatten, viele hervorragende Frauen auftreten zu lassen, um auf exzellente Art zu spielen und zu singen. Dies ging mitunter so weit, dass sie zum Teil ganze Tage in allein zu diesem Zweck eingerichteten, mit Gemälden edel gezierten kleinen Kammern verbrachten. Es gab große Konkurrenz zwischen den Mantuaner und Ferrareser Damen nicht nur bezüglich der Beschaffenheit und Wendigkeit der Stimmen, sondern bezüglich der Zierlichkeit der exquisiten Diminutionen, die in angemessener Anordnung und nicht überladen (worin der auch in Ferrara angestellte Falsettist Gio. Luca aus Rom zu sündigen pflegte) gezogen wurden. Sie wetteiferten auch mit dem dynamischen An- und Abschwellen der Stimme, sie dünner machend, mal schleifend, mal (Zeitdauer) halbiierend, mit der Begleitung eines sanften, abgerissenen Seufzers, manchmal lange Diminutionen sinnvoll angeordnet und wohl artikuliert, mal mit *gruppi*, mal mit Sprüngen, mal kurzen, mal langen *trilli*, mal mit sanften, leise gesungenen Diminutionen, von denen man manchmal unerwartet Echoantworten vernehmen konnte. Auch und insbesondere mit Ausdruck des Gesichts, der Blicke und der Hände, die angemessen die Musik und den Inhalt begleiteten, und vor allem ohne unbewusste Körper-, Mund- und Handbewegungen, die nicht dem Zweck des Gesangs dienten, auch mit dem klaren Artikulieren der Worte, so dass man auch die letzte Silbe jedes Wortes hören konnte, da sie weder von Diminutionen noch von anderen Zierraten unterbrochen oder unterdrückt war. Auch mit anderen speziellen Kunstgriffen und mit vielen anderen und besonderen Kunstgriffen, die nur von denjenigen überhaupt bemerkt werden, die mehr Erfahrung als ich haben. Und mit diesen noblen Aufwendungen unternahmen die genannten hervorragenden Musiker alles, um Ruhm und auch die Gunst der Fürsten, die sie beschäftigten, zu erhalten, von denen sie selbst auch Nutzen hatten.)

Trotz seiner Länge hier wegen seiner Wichtigkeit für den ganzen Gegenstand dieser Arbeit vollständig zitiert, zeigt dieser Text noch einmal alle Facetten der Gesangskunst auf: unermesslicher Aufwand um die Kunst bis hin zu eigenen Räumen, Lieblichkeit, Manier, Diminution, Vermeidung von Vitia aller Art (einschließlich einer Rüge für Confortis in der Tat extrem lange *passaggi*), Gestik, Affekt, Textorientierung. In alldem gereicht die Musik zur Repräsentation einer generell extrem hochstehenden höfischen Kultur.

⁵¹⁴ Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la Musica de' suoi tempi* (1628), zit. nach: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S. 107f.

Auch in der Notation, die im Sinne der gerade angestellten Betrachtung erneut (und immer mehr) nur als ein skizzenhaftes Konstrukt⁵¹⁵ erscheint, finden sich Hinweise hierauf. Es ist der Bindebogen zwischen identischen Noten mit unterschiedlichen Akzidenzien, wie sie ab 1594⁵¹⁶ zunehmend auftreten. Stellvertretend hier zwei besonders elegante Beispiele von Sigismondo, im zweiten Fall sogar noch gekoppelt mit (originalen) *trillo*, was Rognonis Anweisung, dem *portar* und der *esclamazione* einen *tremolino* folgen zu lassen, nicht nur entspricht, sondern noch einen erweiternden kleinen Aspekt, nämlich den des chromatischen *crescere* beifügt.⁵¹⁷

The first musical example consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G minor, featuring a trillo on the note 'par' (written as 'par' with a slur over it) and a chromatic line for 'che di me si pian-ga/e'. The lower staff is a basso continuo line with a simple harmonic accompaniment.

The second musical example also consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G minor, featuring a trillo on the note 'do' (written as 'do' with a slur over it) and a chromatic line for 'poi che col dir t'of-fen-do'. The lower staff is a basso continuo line with a simple harmonic accompaniment.

Ein letztes, berühmtes Beispiel findet sich in einem besonders bekannten Stück, Monteverdis *Arianna-Lamento*. Der originale Gang wird im (deutlich später gedruckten) Kontrafaktum *Pianto della Madonna* chromatisiert und mit Bindebögen versehen, um das Wort ‚sterben‘ („mori“) zu illustrieren:⁵¹⁸

⁵¹⁵ Ich selbst nenne dieses Konstrukt im Unterricht manchmal ein ‚Symptom von Musik‘.

⁵¹⁶ Vgl. zu Bindebögen und Chromatik bei Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel, 1992, Bd. 1, S. 245ff.

⁵¹⁷ Notenbeispiele: Erster Ausschnitt aus *Piangono il pianger mio*, in: Sigismondo D'India, *Le Musiche da Cantar Solo*, Primo Libro, Milano, 1609, S. 26f.

Zweiter Ausschnitt aus *Crud'Amarilli*, in: Sigismondo D'India, *Le Musiche da Cantar Solo*, Primo Libro, Milano, 1609, S. 16.

⁵¹⁸ Erstes Beispiel, Claudio Monteverdi, *Lamento d'Ariana*, Venetia, 1623, unpaginierte erste Notenseite; Zweites Beispiel: aus: *Pianto della Madonna*, in: *Selva Morale e spirituale*, Venetia, 1640, Basso Continuo StimmBuch: S. 81.

La - scia - te - mi mo - ri - re la - scia - te mi
b

Iam mo - ri - ar mi Fil - (li) iam mo - ri - ar mi Fil - (li)

Domenico Mazzocchi bewegte sich in römischen Intellektuellenkreisen, etwa um die Kardinäle Aldobrandini und Barberini. Er experimentierte wie seine Kollegen (etwa Rossi, Doni, Della Valle etc.) mit extremer Chromatik und den antiken Tongeschlechtern entlehnter Enharmonik. 1638 veröffentlicht er seine Sammlung der *Dialoghi, e Sonetti*, deren komplexe Kompositionen solche Elemente zahlreich enthalten. Interessant ist das für diese Arbeit deshalb, weil Mazzocchi zwei verschiedene Arten von Wachsen der Stimme thematisiert: eine relativ normale *messa di voce* (mit dem Zeichen C versehen⁵¹⁹) sowie ein *portamento*-artiges Anwachsen der Stimme auch auf intonatorischem Niveau:

„Si potrà anche avvertire, che dove si troverà quest’altro segno in forma di lettera V, ivi si faccia sollevatione, ò (come si suol dire volgarmente) messa di voce, che è l’andar crescendo à poco à poco la voce di fiato insieme, e di tuono.“⁵²⁰ (Man beachte, dass man dort, wo man jenes andere Zeichen in Form des Buchstaben V vorfindet, eine Anhebung, auch (wie man einfacher sagt) *messa di voce*, die ein langsames Wachsen der Stimme, gleichermaßen was die Luft als auch die Tonhöhe betrifft, darstellt.)

Hingewiesen sei hier zur weitergehenden Beschäftigung insbesondere auf die Edition von zwei besonders typischen Beispielstücken Mazzocchis in Kirnbauers Arbeit, dem *Lamentum Matris Euryali* sowie dem Gesang *La Madalena ricorre alle lagrime*.⁵²¹

⁵¹⁹ vgl. unten im Abschnitt *Crescere / Portar / Scemar*, wo Mazzocchis Anweisung dazu wiedergegeben wird.

⁵²⁰ Domenico Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, Roma, 1638, zit. nach: Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel, 2013, S. 22.

⁵²¹ Vgl. Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel, 2013S. 239-244.

Ich möchte von diesem doch speziellen Phänomen des chromatisch-enharmonischen *crescere* ausgehend nochmals zu dem allgemeineren Phänomen zurückkommen und mit folgenden bedeutenden Stellen auf die generelle intonatorische und timing-bezogene Unregelmäßigkeit auch von konventionellen diatonischen Tonübergängen hinweisen. Gemeint ist die bewusste elegante Verunklarung von Tonübergängen auf einer Zeit-, Klang-, Intonations- und Artikulationsebene, wie sie als konstituierender Faktor vokaler Ästhetik der Zeit u. a. in den folgenden Quellen aufscheint.

Wie bereits gesehen verweist schon Zenobi auf die Notwendigkeit der Urteilskraft der Singenden hin, die über die bereits angesprochenen Verzierungen geschmackvoll Dissonanzen produzieren:

„Deve sapere salir con la voce, e scender con gratia, ritenendo tall’hora parte della nota passata, e ritoccandola alquanto se la consonanza lo richiede, e sopporta. Deve sapere far nascere le durezza o le false dove il Compositore non l’ha tocche, né fatte, ma lasciate al giuditio del Cantante.“⁵²² (Er muss mit der Stimme anmutig auf- und absteigen können, mitunter einen Teil der vergangenen Note (zeitlich) zurückhaltend und sie erneut wieder anschlagen, wenn die Zusammenklänge es verlangen und ermöglichen. Er muss verständig Dissonanzen entstehen lassen, wo der Komponist sie nicht angebracht, sondern dem Geschmack des Sängers überlassen hat.)

Rognoni weist auf die zahlreichen Möglichkeiten von unregelmäßigen Tonübergängen (Zenobi, Rognoni und mit ihnen diese Arbeit nennen diesen Vorgang *passar*) hin und behandelt sie interessanterweise in der Nähe der Übergänge in Kadenzen, in denen durch Unregelmäßigkeiten eine Härte (*asprezza*) vermieden wird. Hier nochmals diese Stelle:

„Volendo passar da una nota all’altra, fà bisogno *portar* ben la voce con gratia, tenendo bene le note pontate con darli il suo tremolo con spirito, e vivacità, guardandosi di non far due quinte, ò due ottave, che potrebbono avvenire, fermandosi un poco più sopra la penultima nota, & si deve fuggir tal’incontro, dico ancora, che bisogna fermarsi sempre sopra la penultima di qual si voglia passaggio, & in particolar trillo, o gruppo, per non dar subito in quella asprezza dell’ultima, perché sarebbe di disgusto alli ascoltanti.“⁵²³

(Will man von einer Note zur nächsten gehen, so muss man das *portar della voce* mit Anmut machen, indem man gut die punktierten Noten macht, indem man ihnen den *tremolo* mit Schwung und Lebendigkeit gibt, und sich dabei hütet, Quinten oder Oktaven zu machen, was passieren kann, wenn man auf der Paenultima ein wenig verweilt. Dies muss man vermeiden. Nochmal will ich sagen, dass man stets auf der Paenultima ein

⁵²² ZENOBI, S. 84.

⁵²³ ROGNONI, unpaginiertes Vorwort.

wenig verweilen muss, insbesondere bei *trillo* oder *gruppo*, um nicht sofort in die Rauigkeit der Schlussnote zu fallen, weil dies den Hörern missfallen würde.)

Hier möchten wir, wegen ihrer überragenden Bedeutung ungekürzt, nun auch folgende Seite in Rognonis *Selva* zeigen, auf der er Beispiele zu genau jenem anmutigen *passar* angibt, wie man es eben (da unschreibbar⁵²⁴) von den besten Sängern hört: *Modo di pasar da una nota al altra con gratia & affetti hora con avantagiar la parola hora stentar le notte come sogliano i scielti cantori*⁵²⁵ (Wie man von zwischen Noten mit *gratia* und Affekt schreitet: mal mit Vorziehen der Textsilbe, mal unter Aushaltung der Note – so wie es die hervorragenden Sänger zu tun pflegen).

Wieder zu sehen ist jene für die Maniertraktate typische Kreativität, die äußerst zahlreiche, eigentlich unendliche Möglichkeiten von außerordentlicher Schönheit zur Verfügung stellt und das manieristische Kunstziel des verwunderten Erstaunens immer wieder aufs Neue befeuert. Rognonis Varianten illustrieren, ähnlich wie viele Momente in Monteverdis bereits oft erwähntem *Possente Spirto*, perfekt jenes auch von Zenobi geforderte Weitergehen mit Anmut (*con gratia*). Ich möchte anregen, diese außerordentlich kunstvollen Beispiele einfach mehrfach zu singen und sich inspirieren zu lassen. Es lässt sich keine direkte Regel aus ihnen ableiten, aber sie sind sehr gut geeignet, ein Gefühl für feinsinnige Lösungen zu entwickeln:⁵²⁶

⁵²⁴ Man beachte im Notenbeispiel in der letzten Fassung über dem Wort ‚vigilo‘ wiederum die (nach Zenobi durch den Sänger ‚geboren werdende‘) Dissonanz, die, weil kontrapunktisch ‚falsch‘ über den Color ausgedrückt wird.

⁵²⁵ ROGONI, S. 35.

⁵²⁶ Notenbeispiel: ebd.

Modo di pasar da una nota al altra con gratia & affetti hora con avvantaggiar
la parola hora stentar le notte come sogliano i scielti cantori.

De - us me - us De - us me - us De - us me - us Vi - ta me - a

Vi - ta me - - - a Vi - ta me - a De - us me - us De - us me - us

De - us me - us ad te de lu - ce vi - gi - lo ad te de lu - ce vi - gi - lo

ad te de lu - ce vi - gi - lo Quo - ni - am Quo - ni - am Quo - ni - am Os - sa me - a

Os - sa me - a Os - sa me - a In - ve - te - ra - ve - runt In - ve - te - ra - ve - runt

In - ve - te - ra - ve - runt De - us me - us De - - - us me - - - us

De - us me - us Vi - ta me - a Vi - ta me - a

Vi - - - ta me - a sa - lus me - a sa - lus me - a

sa - lus me - a re - fu - gi - um me - um re - fu - gi - um me - um

re - fu - gi - um me - - - um al - le lu - ia al - le lu - - - ia

al - le lu - - - ia al - le lu - ia al - le lu - ia

3.5.10. Dynamisch-klangliche Maniergegenstände

Das soeben besprochene intonatorische und dynamische *crescere* birgt schon einen Aspekt, dem hier ein ganzer Abschnitt gewidmet wird. Es sind dies diejenigen Maniergegenstände, die aus einer Modifikation von Lautstärke (und damit indirekt auch Klangfarbe) bestehen. Ich habe selbst am Anfang meiner eigenen Arbeit diesen Aspekt in seiner Bedeutung als entscheidendes Kriterium musikalischer Konzeption⁵²⁷ (aber auch für die Organisation des Stimmgebrauchs⁵²⁸) massiv unterschätzt. Wie im Abschnitt zur Dosierung von Manier noch mehr erkennbar werden wird, entsteht aus ihrem reichlichen Gebrauch eine Art von wellenhafter, sehr bewegter Unregelmäßigkeit von Klang, Lautstärke und affektiver Intensität, der sich massiv von heutigen Ideen herkömmlichen Singens ‚klassischer‘ Musik unterscheidet. Diese Unregelmäßigkeit fügt sich als eine von vielen in einen ganzen Katalog von Unregelmäßigkeiten, die die in dieser Arbeit beschriebene Gesangkunst charakterisieren: klanglich,⁵²⁹ rhythmisch,⁵³⁰ tempobezogen,⁵³¹ wie im obigen Abschnitt beschrieben, bezüglich der Übergänge von Tönen, aber eben auch, wie im Folgenden zu sehen, dynamisch.

Entscheidend erscheint, weit über diese Arbeit hinausgehend, zu verstehen, dass viele dieser Unregelmäßigkeiten, insbesondere aber die der dynamischen Modifikation längerer Einzelnoten, ein konstituierender Faktor auch der Gesangkunst des 18. und 19. Jahrhunderts sind und erst mit der Etablierung der Gesangkunst des späten 19. Jahrhunderts (und ihren Weiterentwicklungen bis heute) zugunsten vereinheitlichter Ideen aufgegeben werden. Dem Leser dieser Arbeit sei hier für die späteren Quellen nochmals herzlich das Buch *Bel Canto: A Performer's Guide*⁵³² von Robert Toft empfohlen, das all diesen Aspekten in der Musik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts einen breiten (mit zahlreichen Quellen als Stützpfiler gesicherten) Raum gibt.

⁵²⁷ Wie bereits in der Einleitung gesagt, meidet diese Arbeit die für diese Konzepte sonst oft verwendeten Begriffe der Interpretation und Gestaltung und geht davon aus, dass das simple Benutzen von Manier und Affekt eine ‚bedeutungsstiftende‘ Interpretation überflüssig zu machen im Stande ist.

⁵²⁸ Zur Bedeutung der dynamischen Manierelemente für den Stimmgebrauch vgl. Kapitel 6. *Diener und Bedienter* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁵²⁹ Vgl. die Ausführungen zu den Qualitäten der Hexachordsilben und den Lautstärkenverhältnissen innerhalb der Stimmumfänge und dem Kürzen/Nicht-Angleichen von Vokalen, beschrieben im Kapitel 4. *Klang und Lautstärke* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁵³⁰ Mehr hierzu im untenstehenden Kapitel 3.7. *Grazia/Vaghezza als Konzept rhythmischer Ungleichmäßigkeit* im Manierteil dieser Arbeit.

⁵³¹ Vgl. die gesammelten, zahlreichen (allerdings aus meiner Sicht oft anders zu deutenden) Quellen zum Thema in: Carsten Lüdtke, *Con la sudetta sprezzatura – Tempomodifikationen in der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel, 2006.

⁵³² Robert Toft, *Bel Canto: A Performer's Guide*, Oxford, 2013; zu den dynamischen Manieren insbesondere S. 49ff.; hier findet sich auch eine Tabelle aus dem Traktat von Isaac Nathan (London, 1836) mit 60 verschiedenen Möglichkeiten für *messa di voce* sowie Übungen und Beispiele aus anderen Quellen.

- Crescere / Portar / Scemar

Die einfachste Möglichkeit einer dynamischen Manier ist das An- oder Abschwollenlassen einer Note. Dies geht zeit- und affektbedingt in verschiedener Schnelligkeit und Langsamkeit. Die Fähigkeit, dies gleichsam stufenlos zu beherrschen, wird mehrfach in den Traktaten gefordert: „deve talhora saper cominciare con voce gagliarda, e lasciarla a poco a poco morire; e tall’hora cominciare, o finire con voce piana, e poco a poco avviarla“.⁵³³ (Er muss in der Lage sein, mit kräftiger Stimme zu beginnen und sie nach und nach sterben zu lassen; und manchmal beginnen und enden mit leiser Stimme und sie langsam beleben.)

Das Anschwellenlassen der Stimme auf einer langen Note wird wie bereits gesehen bei Rognoni als *portar della voce* bezeichnet und schließt mit einem Beben der Stimme: „Il *portar della voce*, vuol essere con gratia, il che si fa rinforzando la voce su la prima nota à poco à poco, e poi facendo il tremolo sopra la negra.“⁵³⁴ (Das *portar della voce* soll mit Anmut gemacht werden, was man macht, indem man über der ersten Note nach und nach die Stimme verstärkt und dann auf der [folgenden] schwarzen Note das *tremolo* macht.)



Analog hierzu Ottavio Durante: „Quando si troverà una nota con il punto di augumento, se in esso punto si crescerà a poco a poco la voce nel medesimo tono, farà bonissimo effetto.“⁵³⁵ (Wenn man eine punktierte Note vorfindet, hat es eine sehr gute Wirkung, wenn man die Stimme auf demselben Ton langsam anwachsen lässt.)

Solch ein Verfahren deckt sich auch, zumal wenn man der Erfahrung folgend davon ausgeht, dass der kleine *tremolo* eher mit einer Entspannung einhergeht, im Grunde mit Christoph Bernhards bereits gesehener Anweisung zu den langen Noten: „In gantzen und halben Noten plegt man das piano zum Anfange, das forte in der Mitten und zuletzt wiederum das piano zu brauchen, alß:

⁵³³ ZENOBI, S. 84.

⁵³⁴ ROGNONI, unpaginiertes Vorwort; Notenbeispiel: a.a.O. S. 1.

⁵³⁵ Ottavio Durante, *Arie Devote*, Roma, 1608, unpaginiertes Vorwort.



worbey denn wohl in acht zu nehmen, daß man nicht plötzlich aus dem piano ins forte [und aus diesen wieder auf jenes] fallen, sondern allmählich die Stimme wachsen und abnehmen lassen müsse, sonst würde dasjenige, welches ein Kunststück seyn sollen, recht abscheulich lauten.“⁵³⁶

Das Anschwellen der Stimme (bei Caccini *scemar*) kann generell in affektüösen, lieblichen Gesängen auf langen Noten passieren. Caccini hebt mehrfach die starke affektive Qualität des *scemar* hervor. Während Caccini als Alternative zu einem längeren/auffälligen *cercar della nota* das Anschwellen eines Anfangstons empfiehlt, gibt er am Anfang des Beispielstücks *Deh dove son fuggiti* über der langen Semibrevis auf dem Wort ‚Deh‘ das *scemar* als Anfangsvariante eines Stückes.⁵³⁷

Mazzocchi beschreibt unmittelbar nach der oben gesehenen Tonsteigerung bei Chromatik/Enharmonik, ein normales (mit C bezeichnetes) Wachsen und wieder Abfallen der Stimme, dessen liebliche, langsame Stufenlosigkeit er mit dem schönen Bild eines Widerhalls aus einer Zisterne beschreibt: „Ma quando si haverà da crescer la voce solamente di fiato, e di spirito, e non di tuono, sarà segnato con la lettera C, come si è fatto in alcuni Madrigali, & all hora si osserverà, che si come la tenuta di voce si deve prima dolcemente, così anche doppo successivamente si debba à poco à poco andare smorzando, e tanto pianeggiarla, sino che si riduca all’insensibile, ò al nulla; cavato da una Cisterna, che così rispondeva à certe voci. Mà questi; & altri avvisi solo il buon concerto, e la discretione del buon Cantante potrà bene aggiustarli.“⁵³⁸ (Aber wenn man die Stimme nur mit Atem und Energie wachsen lassen soll, wird es hier mit dem Buchstaben C bezeichnet, wie es in einigen Madrigalen passiert, und dann soll man darauf achten, dass zunächst das Halten der Stimme sanft sein muss und man sie danach langsam ausklingen lassen und so leise werden lassen soll, dass sie sich bis zur Unhörbarkeit oder zu nichts verringert, aus einer Zisterne geholt, die so auf bestimmte Töne echoartig antwortet. Aber diese und andere

⁵³⁶ Zitat und Notenbeispiel: BERNHARD, S. 32.

⁵³⁷ Das komplette Beispiel samt dem *scemar*-Beginn ist wiedergegeben im Dosierungskapitel dieser Arbeit.

⁵³⁸ Domenico Mazzocchi, *Dialoghi, e Sonetti*, Roma, 1638, zit. nach: Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel, 2013, S. 22.

Hinweise vermag nur das gute Musizieren und die Urteilskraft des guten Sängers umzusetzen.)

Dieser Verlauf passt genau zu den gerade gesehenen Bernhard'schen Angaben und stellt damit eine gute Brücke (zurück) nach Italien dar.

- *Esclamazione*

Ein besonderes solches Kunststück dynamischen Verlaufes einer längeren Einzelnote ist die *esclamazione*. Wie bereits der Name verrät, ein Ausruf, d. h. ein Maniergegenstand mit einer starken rhetorisch-inhaltlichen Aussagekraft. Mehrere Quellen betonen die Notwendigkeit, daher bewusst zu wählen, wo man die *esclamazione* setzt. Ein Beispiel hier ist Zenobi, der sagt, der Sänger müsse „conoscere i luoghi delle *esclamazioni*, e non farle indifferentemente, né alla grossa come molti fanno“⁵³⁹ (die Orte der *esclamazioni* kennen und sie nicht irgendwie und grob anbringen, wie viele es tun.)

Das große Problem jedoch ist: Wie sieht diese *esclamazione* nun genau aus? Worin besteht ihre Wirkung? Wann macht man sie? Vergleicht man die Quellen dazu, wirken die Informationen zunächst sehr verwirrend.⁵⁴⁰ Versuchen wir, dies ein wenig zu ordnen:

Praetorius scheint in folgender, nicht einfach zu verstehender Formulierung auf punktierten Noten ein affektgenerierendes Anschwellen zu assoziieren:

„Exclamatio ist das rechte Mittel die affectus zu moviren, so mit erhebung der Stimm geschehen muß: Und kan in allen Minimis und Semiminimis mit dem Punct / Descendendo angebracht unnd gebraucht werden. Unnd moviret sonderlich die folgende Nota, so etwas geschwinde fortgethet / mehr affectus, als die Semibrevis, welche in erhebung und verringerung der Stimm ohn Exclamation mehr stadt findet / auch bessere gratiam hat.

⁵³⁹ ZENOBI, S. 84. ähnlich Caccini: „si come più facilmente incorre quel tale, che formatosi una maniera di cantare (verbigrazia) tutta affettuosa con una regola generale, che nel crescere, e scemare della voce, e nelle *esclamazioni* sia il fondamento di esso affetto, sempre se ne serve in ogni sorte di musica, non discernendo se le parole il richieggiono.“ (Und so trifft man sehr leicht an, dass, nachdem man zum Beispiel eine sehr affektuöse Art des Singens mit einer allgemeinen Regel des An- und Anschwellens und den *esclamazioni* als generelle Grundlage jenes Affekts entwickelt hat, man sich ihrer in jeder Art von Musik bedient, nicht unterscheidend, ob der Text es verlangt.) (CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort), vgl. auch den unten komplett zitierten Ausschnitt nach Caccinis Notenbeispiel *Cor mio*.

⁵⁴⁰ Auch Livio Marcaletti verweist auf die schwierige Verständlichkeit von Praetorius' Erläuterungen zur *exclamatio* („parole di difficile comprensione per l'odierno lettore“, Livio Marcaletti, *Manieren e trattati di canto: Didattica dei mezzi espressivi vocali tra esempi musicali ed espedienti linguistici (1600-1900)*, Dissertation, Bern, 2015, S. 7) und verweist dort auf John Butts Spekulationen hierzu.

Welches in vorgedachtem Tractat außführlich und mit Exempeln declarirt werden sol.“⁵⁴¹

Wenn bei unverändertem Tempo die folgende Note „etwas geschwinde“ fortgehen soll, liegt zunächst nahe, dass die punktierte Note selbst mit einer gewissen Verlängerung einher geht,⁵⁴² was sowohl Zeit für die dynamische Veränderung gibt, als auch affektiv offenbar mehr genutzt werden kann als eine einfach nur lange Note ohne Punktierung mit lediglich dynamischer An- und Abschwelkkurve (Semibrevis, ohne *esclamazione*), wie oben bei Bernhard und Rognonis *portar della voce* gezeigt.

Rognoni unterscheidet ebenfalls zwischen *portar* und *esclamazione*. Jedoch scheint er Praetorius zunächst zu widersprechen. Er definiert *esclamazione* als Abschwollen der Stimme: „L’esclamazioni si fanno nel discendere scemando à poco à poco la prima voce, e poi dando spirito, e vivacità alla nota chi segue con un tremolino.“⁵⁴³ (Die *esclamazioni* macht man beim Absteigen, indem man nach und nach den ersten Ton abschwollen lässt, und dann der folgenden Note mit einem *tremolino* Schwung und Lebendigkeit gibt.)

Esclamationi

Qui - a a - ni - ma me - a. affettuosa meno affettuosa

Wie bei Praetorius ist auch die Folgenote, also die folgende schwarze Note, ein wenig rätselhaft. Ihr wird (wie auch oben im *portar della voce*) ein *tremolino* zugewiesen. Schwierig zu verstehen ist jedoch vor allem der Begriff ‚spirito e vivacità‘: ‚Vivacità‘ könnte sich mit der von Praetorius vorgesehenen Verschnellerung im Sinne eines Beschleunigens nach Verzögerung decken. Das *spirito* hingegen liest sich eher als eine Verstärkung im Sinne von Atem und Dynamik. Aber ist dies auf der metrisch zumeist schwachen / kurzen Silbe musikalisch bzw. inhaltlich sinnvoll?

Die Antwort auf dieses Problem weist uns vielleicht ein Blick zurück zum geistigen Vater der *esclamazione*, Giulio Caccini. Er beschreibt die *esclamazione* folgendermaßen in diesem, wiederum extrem schwierig zu verstehenden, langen Abschnitt:

⁵⁴¹ PRAETORIUS III 1619, S. 231.

⁵⁴² Versteht man die Note nach der *esclamazione* als eine *accento*-artige Bewegung, wäre die hier unterstellte Verlangsamung/Verspätung durch Rognonis „L’Accento vuol esser più tosto tardo“ (ROGNONI, unpaginirtes Vorwort) gerechtfertigt. Für andere Deutungsmöglichkeiten (nämlich das Folgen einer kleinen Gruppe geschwinderer Noten): s. u.

⁵⁴³ ROGNONI, unpaginirtes Vorwort; Notenbeispiel: S. 1.

„Ma perche io non mi sono mai quietato dentro à i termini ordinarii, & usati da gli altri, anzi sono andato sempre investigando più novità à me possibile, pur che la novità sia stata atta a poter meglio conseguire il fine del musico, cioè dilettere e muovere l'affetto dell'animo, ho trovato essere maniera più affettuosa lo intonare la voce per contrario effetto all'altro, cioè intonare la prima voce scemandola, però che l'*esclamazione*, che è mezzo più principale per muovere l'affetto : & *esclamazione* propriamente altro non è che nel lassare della voce rinforzarla alquanto: & tale accrescimento di voce nella parte del soprano, massimamente nelle voci finte spesse volte diviene acuto , & impatibile all'udito come in più occasioni ho udito io.

Indubitatamente adunque come affetto più proprio per muovere, migliore effetto farà l'intonare la voce scemandola: peròche nella detta prima maniera, crescendo la voce per far l'*esclamazione*, fa di mestiero poi nel lassar di essa crescerla di vantaggio, e però ho detto, ch'ella apparisce sforzata, e cruda.

Ma tutto il contrario effetto farà nello scemarla, poi che nel lassarla, il darle un poco più spirito la renderà sempre più affettuosa; oltre che usando anco tal volta or l'una, & or l'altra si potrà variare, essendo molto necessaria la variazione in quest'arte, purché ella sia indiritta al fine detto. Dimanierache, se questa è quella maggior parte della grazia nel cantare atta à poter muovere l'affetto del animo, in quei concetti di vero ove più si conviene usare tali affetti, e si dimostra con tante vive ragioni ne viene in conseguenza di nuovo, che da gli scritti s'impara altresì quella grazia più necessaria; che in miglior maniera, e maggior chiarezza per sua intelligenza non si può descrivere, nondimeno si può acquisitare perfettamente, pur che dopo lo studio della teorica, e regole dette, si ponga in atto quella pratica per la quale in tutte le arti si diviene più perfetto, ma particolarmente nella professione, e del perfetto cantore, e della perfetta cantatrice.“⁵⁴⁴

(Aber da ich mich nie mit den gewöhnlichen, von den anderen verwendeten Termini zufriedengegeben habe, bin ich also stets weitergegangen auf der Suche, nach so neuen Dingen wie ich nur konnte, solange die Neuheit der Dinge nur geeignet war, besser dem Ziel des Musikers (nämlich zu erfreuen und den Affekt des Geistes zu bewegen) förderlich zu sein, habe ich befunden, dass jene (der anderen Art [einem Anschwellen] entgegengesetzte) Art, die darin besteht, die Note anzufangen und anschwellen zu lassen, mehr affektuos ist und dass die *esclamazione* das Hauptmittel ist, um den Affekt zu bewegen. Und diese *esclamazione* besteht darin, dass man sie nach dem Loslassen der Stimme wieder ziemlich verstärkt, und dieses Anwachsen gerät in der Sopranstimme, vor allem bei Gebrauch des Falsettregisters, mitunter scharf und dem Ohr schlecht erträglich, wie ich es bei vielen Gelegenheiten gehört habe.

Ohne Zweifel also, als das beste Mittel um zu bewegen, hat das Ansetzen der Stimme mit einem Anschwellen die beste Wirkung, da es in der ersten Art (also dem Anschwellen der Stimme um die *esclamazione* zu machen) notwendig ist, beim Loslassen (am Ende der Note) sie noch weiter anschwellen zu lassen und ich habe ja gesagt, dass diese Art erzwungen und rau erscheint.

Aber genau der gegenteilige Effekt stellt sich im Loslassen ein; und ihm dann etwas mehr Schwung zu geben, macht ihn nur noch mehr affektuos; ebenso kann darüber hinaus auch der Gebrauch mal der einen, mal der anderen Art abgewechselt werden, da Abwechslung in dieser Kunst sehr nötig ist, damit sie zum besprochenen Ziel führt.

Infolgedessen wenn der wichtigste Teils des anmutigen Singens darin besteht, geeignet zu sein, den Affekt der Geistes zu bewegen, in jenen wahrhaftigen Erscheinungen, in

⁵⁴⁴ CACCINI 1601/14, unpaginiertes Vorwort; es folgt ein Notenbeispiel über *Cor mio deh non languire* mit punktierten Noten, ähnlich wie oben bei Rognoni. Es ist aus praktischen Gründen in dieser Arbeit wiedergegeben unter den Beispielen im Kapitel 3.7. *Grazia / Vaghezza als Konzept rhythmischer Ungleichmäßigkeit*.

denen man diese Affektmittel benutzen soll, dann folgt (und dies kann man mit guten Gründen zeigen) aus Neuigkeit, dass man diese höchst notwendige Anmut von den Schriften lernen kann und dass man das oben gesagte nicht auf bessere Art und in größerer Klarheit beschreiben kann. Trotzdem kann man diese Anmut perfekt erlernen unter der Bedingung, dass, nach dem Studium der Theorie und der besagten Regeln, man sie auch in die Praxis umsetzt, durch die man in allen Künsten die Perfektion erreichen kann, aber vor allem in dem Beruf des vollkommenen Sängers oder der perfekten Sängerin.

Caccini definiert also zunächst eine erste Variante der *esclamazione* als ein Anschwellen der Stimme während eines Vorgangs den er *lassare della voce* nennt („nel lassare della voce rinforzarla alquanto“), und bemerkt, dass dies allerdings bei Sopranen und bei den von ihm ja ohnehin abgeurteilten Falsettisten unangenehm („acuto“ bzw. „impatibile“) sein kann. Ich gehe davon aus, dass mit *lassar la voce* etwas wie ein Vorgang am Ende beim Verlassen der Note, also im Weitergehen gemeint ist und nicht ein Anschwellen, wie z. B. Goldschmidt (und in Anlehnung daran Frauke Schmitz), die mehrfach mit ‚im Abnehmen sein‘ und ‚nachlassen‘, also einem Decrescendieren, übersetzen.⁵⁴⁵

Nur so ergibt Caccinis als Gegenteil („tutto il contrario effetto farà“) begriffene zweite Variante einen Sinn: nämlich die Stimme zunächst abschwollen zu lassen und dann im Weitergehen zu Verstärken und mehr ‚spirto‘ zu geben („nello scemarla, poi che nel lassarla, il darle un poco più spirito la renderà sempre più affettuosa“).

Insofern ermöglicht Caccini die beiden bei Rognoni und Praetorius gesehenen Varianten: analog zu Praetorius in Variante 1 ein Anschwellen und gegen Ende noch mehr Anschwellen mit Risiko des Schrill-Werdens oder aber, als von Caccini präferierte Variante 2, ein Anschwellen und in der Folge wieder Anschwellen unter Zugabe von *spirito*, wie von Rognoni beschrieben, wie auch immer *spirito* genau gemeint ist: Luft/Energie/Lautstärke oder vielleicht sogar, wie unten zu sehen sein wird, aktive zusätzliche Noten.

Allerdings wird auch an dieser Stelle nicht ganz klar, wann nun also die Klimax im Fall einer punktierten Note mit Folgenote⁵⁴⁶ erreicht ist: Caccini nennt die schwarze Folgenote nicht ausdrücklich als stärksten Moment.

⁵⁴⁵Ein solches Ab- und wieder Anschwellen ist genau die andere Möglichkeit, die Caccini im folgenden als Alternative zum aus seiner Sicht nicht optimalen ‚nel lassare rinforzar‘ vorschlägt. (vgl. GOLDSCHMIDT, S. 67 und Frauke Schmitz, *Giulio Caccini: Nuove Musiche (1602/1614): Texte und Musik*, Pfaffenweiler, 1995, S. 27f.)

⁵⁴⁶In Caccinis angesprochenem ersten Beispiel über *Cor mio* sowie bei praktisch allen späteren Autoren ist die punktierte Figur mit der *esclamazione* assoziiert. Das muss jedoch für Caccini selbst (der *esclamazione* offenbar nur als dynamischen Verlauf einer längeren Note begreift) offenbar nicht zwingend der Fall sein, wie etwa die Verwendung von *esclamazione* auch auf einer simplen ganzen Note zeigt (am Ende des Beispiels über *Deh, dove son fuggiti*; in dieser Arbeit im Kapitel 3.6. *Dosierung von Manier* im Manierteil wiedergegeben). Auch wird hier ersichtlich, dass verschiedenartige *esclamazioni* (*viva, spiritosa, languida*) für Caccini selbst (im Gegensatz zu späteren Autoren) Affektangaben sind, die mit der Art der Fortschreitung (Schritt/Sprung/Rhythmisierung) zwar zu tun haben können, aber nicht zwingend müssen.

Mir erscheint intuitiv eher der Teil der langen Note nach dem Punkt, also das letzte Drittel der langen Note, das häufig auch mit einer (mitunter wiederangeschlagenen, etwa 3-4-4-3-) Dissonanz einhergeht, sinnvoller und besser geeignet für den stärksten Moment als die oft metrisch schwache, kurze schwarze Folgenote.

Liest man allerdings Caccinis Beschreibung zum folgenden Notenbeispiel, ergibt sich auch noch eine andere Möglichkeit, nämlich die Steigerung innerhalb der kurzen Note, quasi auf die neue Note zugehend:⁵⁴⁷

Esclamatione languida. esclamatione più viva. per esempio

cor mio — deh non lan-gui - - - re gui - re

„Di quello adunque, che possa essere, con maggiore, ò minor grazia intonato, nella maniera detta, se ne può fare esperienza nelle soprascritte note con le parole sotto, *Cor mio deh non languire*, però che nella prima minima col punto si può intonare *Cor mio* scemandola à poco à poco e nel calar della simiminima crescere la voce con un poco più spirito, e verra fatta l'esclamazione assai affettuosa per la nota anco, che cala per grado; ma molto più spirituosamente apparirà nella parola *deh* per la tenuta della nota che non cala per grado, come anco soavissima poi per la ripresa della sesta maggiore, che cala per salto, il che ho vol[s]uto osservare, per mostrare altrui, non solo che cosa è l'esclamazione, & onde nasca, ma che possono essere ancora di due qualità una più affettuosa dell'altra, si per la maniera con la quale sono descritte, ò intonate nell'un modo, ò nell'altro, come per imitazione della parola quando però ella harà significato con il suo concetto: oltre che l'esclamazioni in tutte le musiche affettuose per una regola generale si possono sempre usare in tutte le minime, e semiminime col punto per discendere, e saranno vie più affettuose per la nota susseguente, che corre, che non faranno nelle semibreui, nelle quali harà più luogo, il crescere, e scemare della voce senza usar le esclamazioni: intendendo per conseguenza, che nelle musiche ariose, ò canzonette à ballo in vece di essi affetti si debba usar solo la vivezza del canto, il quale suole essere trasportato dall'aria istessa, nella quale benche talora vi habbia luogo qualche esclamazione, si deve lasciare l'istessa vaghezza, e non porvi affetto alcuno, che habbia del languido. Il perche noi venghiamo in cognizione quanto sia necessario per il musico un certo giudizio, il quale suole prevalere tal volta all'arte“.⁵⁴⁸

(Da man nun also mit mehr oder weniger Anmut die Noten in der beschriebenen Art intonieren kann, kann man dies nun im obigen, mit *Cor mio deh non languire* textierten Notenbeispiel erfahren, weshalb man in der ersten punktierten Minima über *Cor mio* die Stimme abschwelend intonieren kann und nach und nach im Verlauf der Semiminima

⁵⁴⁷ CACCINI 1601, Notenbeispiel mit anschließender Erläuterung im unpaginierten Vorwort.

⁵⁴⁸ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort; zur Erleichterung des Lesens wurden Caccinis Anführungsstriche hier durch Kursive der Textausschnitte aus Caccinis ersetzt.

die Stimme ein wenig anschwellen lassen und mit ein wenig mehr Schwung versehen kann. Und die *esclamazione* wird ziemlich affektuös sein auch für die Note, die schrittweise absteigt. Aber viel mehr Schwung wird erscheinen auf dem Wort *deh* für das Halten der Note, die nicht schrittweise absteigt, wie auch sehr anmutig für das Wiedersingen der großen Sexte, die absteigt. So habe ich zeigen wollen, nicht nur was eine *esclamazione* ist und woraus sie entsteht, sondern dass sie zweierlei Qualitäten haben kann, deren eine affektuöser ist als die andere, sowohl für die Art und Weise mit der diese beiden Arten beschrieben oder intoniert werden auf die eine Art oder die andere, als auch wegen der Nachahmung des Wortes, wenn es dem Sinn des Inhalts entspricht. So wie die *esclamazioni* in allen affektuösen Musiken im Allgemeinen auf allen punktierten Miniminen und Semiminiminen benutzt werden können, gestalten sie sich noch affektuöser für die folgende Note, die sich bewegt als die Semibreven, bei denen man eher das An- und Anschwellen ohne die *esclamazione* zu verwenden pflegt. Ich denke infolgedessen, dass in den leichten Arie oder tanzartigen Canzonette statt dieser Affektmittel nur die Lebhaftigkeit des Gesanges, die von der Aria selbst vermittelt wird, verwendet werden soll, bei der, auch wenn zuweilen eine *esclamazione* stattfinden kann, man die leichte Anmut beibehalten muss und man kein Affektmittel einbringen soll, das etwas Betrübt an sich hat. Deswegen ist wahrzunehmen, wie sehr für einen Musiker eine gewisse Urteilskraft nötig ist, die in der Kunst zu herrschen pflegt.“⁵⁴⁹

So kann man nun wahrscheinlich Rognoni analog zum gerade gesehenen (wie so oft unerfreulich komplexen) Text von Caccini so verstehen, dass man durch ein Anschwellen mehr *vivacita/spirto* geben soll, während man auf die letzte Note zugeht, wohingegen der *tremolino* am Schluss selbst in der Steigerung durch die mit ihm einhergehende Erschütterung eher ein Entspannungsmoment (analog zum *portar*) darstellt. Auch im praktischen Ausprobieren erscheint das sinnvoll und sehr überzeugend, wobei sich als lohnend erwies, mit verschiedenen Timing- und Intensitätsvarianten (Klimax auf dem Punkt vs. Klimax innerhalb der schwarzen Note) analog zum gewählten Affekt und der melodischen Anlage (Schritt vs. Sprung) zu experimentieren. Mit verschiedenen Varianten im Repertoire könnte vielleicht auch erreicht werden, dass die im obigen Zitat von Caccini geforderte beständige Abwechslung, die den Guten Sänger bzw. die Gute Sängerin (*perfetto cantore*perfetta cantatrice*) ausmacht, auch Wirklichkeit wird.

Offenbar besteht auch für damalige Autoren noch Klärungsbedarf: Die stark von Praetorius profitierenden Traktate von Herbst versprechen uns deshalb Exempel, indem sie Praetorius' oben zitierten Satz abschreiben, aber dann Praetorius' Satz „welches in vorgedachtem Tractat ausführlich⁵⁵⁰ und mit Exempeln declarirt werden sol“,⁵⁵¹ durch „welches

⁵⁴⁹ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort; zur Erleichterung des Lesens wurden Caccinis Anführungsstriche hier durch Kursive der Textausschnitte aus Caccinis ersetzt.

⁵⁵⁰ Sprachlich für uns heute etwas verwirrend: Praetorius meint hier seinen eigenen Text, die *Instructio*, die er gerade schreibt.

in diesem Tractat bald ausführlich und mit sonderbaren Exempeln declariret werden soll“⁵⁵² ersetzen. Was dann im Herbst’schen Traktat an entsprechender Stelle folgt, ist eine Vielzahl von (allerdings nur vielleicht Praetorius’ ursprünglicher Intention entsprechenden) Exempeln zu *exclamatio*, die laut Herbst auf den Mainzer Kantor Daniel Bollius zurückgehen.⁵⁵³ In ihnen passiert etwas ganz Anderes: Am Ende von punktierten Noten gruppiert Bollius verschiedene sehr anmutige kleine Diminutionen, die *accento*-artig ausweichen und in eine nächste Note laufen. Obschon dies auf eine wunderbar kreative, wieder aufs Neue den mündigen, stets auf Varianz und Lebendigkeit des Geistes bedachten Sänger ins Spiel bringende Weise den durch Caccinis Anweisungen gesteckten Rahmen explosionsartig sprengt, erscheint es wichtig, diese Beispiele wahrzunehmen. Sie sind eine andere mögliche, weiterführende (vielleicht aber – es ist schwierig mit Sicherheit zu sagen – chronologisch bzw. stilistisch etwas spätere) Erklärung der *vivacità* der Folgenote Rognonis und entsprechen auf unerwartete Weise dem ‚so etwas geschwinde fortgehet‘ des Praetorius-Zitats, mit dem der Abschnitt zur *esclamazione* in dieser Arbeit begann. Es sei herzlich empfohlen, Bollius’ Beispiele zu betrachten und zu üben!

Beschlossen werden soll dieser Abschnitt zu den *esclamazioni* mit einer interessanten, oft übersehenen Randbemerkung Rognonis unter einem Notenbeispiel mit synkopierend einsetzender langer Note nach einer Pause, wo er (vielleicht unerwartet für uns) anempfiehlt, die Note sanft zu beginnen und anschwellen zu lassen:

„S’avertiranno che trovando la semibreve che sia nel levar over che habbia il ponto di principiar con voce piana & bassa alzandola a pocho a pocho masime nelle parole dolorose; per che il vero affetto sta nel saper scemarla voce & alzarla quando fa bisogno cosi, ancora alle minime con il ponto.“⁵⁵⁴ (Man beachte, dass man, wenn man die Semibrevis im Aufheben des Schlages findet, oder wenn sie punktiert ist, mit leiser und sanfter Stimme beginnen soll und sie langsam dynamisch anheben soll, vor allem bei schmerzhaften Worten; denn der wahre Affekt besteht in der Fähigkeit, sie an- und anschwellen zu lassen, wenn es wie hier nötig ist; ebenso für die punktierten Minimen.)

Auch hier beschreibt Rognoni ein Spiel mit der Lautstärke im Hinblick auf den in diesem Fall schmerzhaften Affekt: dieses Spiel ist das Wesen der *esclamazioni*.

⁵⁵¹ PRAETORIUS III 1619, S. 231.

⁵⁵² HERBST S. 3.

⁵⁵³ vgl. HERBST, S. 16ff.

⁵⁵⁴ ROGNONI, S. 34.

- Echo

Gemeint sind hier nicht so sehr (ab dem Ende des 16. Jahrhunderts, zumal in der Mehrchörigkeit zunehmend populäre) Kompositionsphänomene des Echo, sondern eher Manierereignisse, die versuchen, ein echoartiges Phänomen hervorzubringen. Derartige Elemente finden sich an einigen Stellen des Repertoire: Es geht um das Singen einzelner Diminutionsfiguren oder eben auch kleiner Manierelemente, die mehr oder weniger wortgetreu wiederholt werden.

Das Phänomen Echo spielt bereits in der polyphonen Musik des 16. Jahrhunderts eine Rolle sowohl als Madrigalismus als auch als wirklicher Raumeffekt in der Mehrchörigkeit. Die *Seconda Pratica* übernimmt dies von Anfang an als Topos. So weisen viele frühe Opern und Oratorien (auch z. B. Cavalieris *Rappresentatione* und Monteverdis *L'Orfeo* und Vespermusiken) Echostellen auf, die oft mit Bedeutungs-Verschiebungen durch Verkürzung von Sätzen oder Worten (z. B. in Cavalieris *Rappresentatione*), oder auch Umbetonung von Worten (z. B. *María, die Gottesmutter und mária, die Meere*⁵⁵⁵) arbeiten. Auch die geistliche Solomotette mit Echo ist beliebt.⁵⁵⁶ Die frühen Instrumentalsonaten übernehmen das Prinzip.⁵⁵⁷

So erstaunt kaum, dass die Manier selbst solche Echoeffekte auch annimmt und mit *Piano* oder *Echo* versieht. Hier eines von vielen Beispielen aus Kapspergers erstem Arienbuch:⁵⁵⁸

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with lyrics 'ch'io non vor-rò' followed by two 'ecco' markings. The bass staff has a corresponding bass line. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with lyrics 'mo - - - - - ri - re'. The bass staff has a corresponding bass line.

⁵⁵⁵ Dieses Beispiel findet sich im *Audi Coelum* von Monteverdis Marienvesper.

⁵⁵⁶ Zwei gute Beispiele, die Motetten *Surge Propera* und *O Sacrum convivium*, finden sich in Giovanni Paolo Cima, *Concerti Ecclesiastici*, Milano, 1610.

⁵⁵⁷ Vgl. zum Themenfeld der frühen Echoeffekte: Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, 1992, Bd.1, S. 207ff.

⁵⁵⁸ Notenbeispiel: Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro Primo di Arie Passeggiate*, Roma, 1612, S. 8; unabhängig von der Echostelle beachte man insbesondere auch die für diese Arbeit signifikante Accentofigur zu ‚morire‘ am Ende des Beispiels.

Es gibt in der Literatur immer wieder Stellen, die solche Echopassagen nahelegen, selbst wenn sie nicht ausdrücklich bezeichnet sind. Dass solch ein Vorgehen von einem Sänger durchaus auch vor 1600, insbesondere auch in der Diminution erwartet wird, zeigt Luigi Zenobis Aussage zum Sopran: „Deve haver Echi passi hor continui et hora separati“.⁵⁵⁹ (Er muss Echoabschnitte haben, mal zusammenhängend, mal getrennt)

Ein Beispiel hierfür ist der folgende Schlussabschnitt aus *Dalle più alte sfere*:⁵⁶⁰

Qual voi nuo - va mi - ner - ba/e for - te for - t'al - Al - Al -

ci - de e e for for-t'Al - - - Al - - - ci - de

Aber auch einzelne Manierereignisse können in sich, wenn die Note, der sie zugeordnet sind, lang genug dauert, gedoppelt werden. Christoph Bernhard führt in seinem oben bereits gesehenen Trillerbeispiel einen solchen Fall vor:⁵⁶¹

tr p tr

Beispiele hierfür in der Literatur sind relativ selten, auch weil meistens ja die Triller selbst nicht geschrieben werden. In *Possente Spirto* findet sich folgende, bereits gezeigte Stelle, wo sich solch eine Echo-Anwendung trotz der nur fast wörtlichen Wiederholung evtl. durchaus anbieten würde:⁵⁶²

⁵⁵⁹ ZENOBI, S. 84.

⁵⁶⁰ Notenbeispiel: Giacomo Vicenti (Hrsg.), *Intermedii et Concerti*, Venetia, 1591, Canto-Stimmbuch, S. 4ff.; der simple Cantus wurde nur zu Orientierungszwecken beigefügt.

⁵⁶¹ Notenbeispiel: BERNHARD, S. 33.

⁵⁶² Notenbeispiel: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Firenze, 1609, Faks. Firenze, 1993, S. 61.

Or - - - - fe - o - - - - son -

Ähnlich, reduzierter notiert, bei dem ebenfalls schon gesehenen Beispiel von D'India:⁵⁶³

Par che di - ca cias - cun -

Denkbar wäre solch ein Echoverfahren gleichermaßen für gedoppelte *groppi*, auch wenn bisher kein ausdrücklich mit *piano* und *forte* bezeichnetes Beispiel gefunden werden konnte. Wieder ist der Sänger gefordert, kreativ mit Manier umzugehen. In den Quellen sichtbar ist nur die ‚Spitze des Eisberges‘. Wir heutigen Sänger, wollen wir (im Sinne der *Seconda Pratica*) einen Gesang *alla moderna* erlernen, müssen uns inspirieren lassen von den Beispielen, die wir haben.

Generell ist, wie so oft, auch bei den Echo-Manieren die Achtsamkeit des Sängers gefordert. Zwar werden in seltenen Fällen Echo-Angaben gedruckt oder wie bei Mazzocchi durch ein Zeichen angedeutet oder im pädagogischen Kontext angegeben, z. B. bei Rognoni,⁵⁶⁴ jedoch ist es meistens die Figur selbst und ihre Wiederholung, die diesen Vorgang auslösen können.

- Pausen und Dynamik

„Die schweigenden Figuren werden *Pausae* genennet. Es ist aber *Pausa* (wie dieses Wort hier gebraucht wird) ein sehr kurzes Stillschweigen / oder vielmehr nur eine Mässigung der Stimme / die immer stiller und

⁵⁶³ Notenbeispiel aus: *Piangono al pianger mio*, in: Sigismondo D'India, *Le Musiche da Cantar Solo*, Primo Libro, Milano, 1609, S. 26f.

⁵⁶⁴ Vgl. z. B. ROGNONI S. 57 der *Seconda Parte*.

gelinder wird / entweder schlecht und eben / oder mit einem Trillo oder Trillette / zwischen geschwinden Noten.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains the notes for the words 'Et non au' followed by four rests labeled A, B, C, and D. The second staff continues with the notes for 'di - or.' and includes rests C and D. The rests A and B are located in the first staff, while C and D are in the second staff.

Die Pausen A / B / C / und D muß der Sänger nicht pausiren / sondern nur die Stimme dergestalt in der vorhergehenden Noten successive mässigen / daß man sie bey der expresse gesetzten Pausen kaum mehr höre: Und dieses sol geschehen ohne Athem holen.“⁵⁶⁵

Ersichtlich wird hier, wie ein notiertes Phänomen, hier die Pause, zu einem Manierereignis gleichsam umgewidmet wird und entweder isoliert (schlecht/schlicht) oder kombiniert (mit *trill(ett)o*) vorkommen kann. Experimente u. a. mit diesem Maniergegenstand lassen, ebenso wie Triller oder Diminutionen, als eine der Hauptanforderungen an den Sänger eine Wendigkeit des stimmlichen Zugriffs durchscheinen. In diesem Fall ist es nicht die artikulatorische Zugriffsgeschwindigkeit, sondern die stimmklanglich-dynamische. Diese Anforderung setzt sich auch im 18. Jahrhundert fort in den für heutige Sänger meist nur schwer ausführbaren, häufig anzutreffenden kurzen Artikulationen von Noten.

Anbei nun Brunellis Beispiele zu solchen kleinen (eventuell auch eher als *scemar* gedachten) Pausen:⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ PRINTZ 1678, S. 72f.; vgl. sehr ähnlich auch PRINTZ 1689, S. 54. und PRINTZ 1672.

⁵⁶⁶ Notenbeispiele: Antonio Brunelli, *Varii Esercittii*, Firenze, 1614, Neuausgabe Hrsg. Richard Erig, Zürich, 1977, S. 2.

Passo ordinario meglio migliore Passo ordinario meglio migliore ottimo

l'istesso Passo ordinario meglio migliore

Passo ordinario meglio migliore

Passo ordinario meglio Passo ordinario meglio

Passo ordinario meglio Passo ordinario

meglio Passo ordinario meglio

Passo ordinario meglio

Solche kleinen Pausen können (entgegen obigen Anweisungen Printz') auch die Funktion von Atemmöglichkeiten haben: Sowohl Caccini als auch Rognoni geben kurze Pausen vor abfallenden schnellen Läufen (*cascade*) ausdrücklich als Atemstellen an. Caccini spricht von „Casctata per ricorre il fiato“⁵⁶⁷ und Rognoni analog von „Cascate per ripigliar il fiato“.⁵⁶⁸

In diesem Zusammenhang soll auch Christoph Bernhards folgendes Beispiel gezeigt werden, bei dem die Enden (denen interessanterweise eine Pause folgt) abfallen und die Neuanfänge wieder stark werden.⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ CACCINI 1601, Notenbeispiel hierzu im unpaginierten Vorwort.

⁵⁶⁸ ROGNONI, S. 36.

⁵⁶⁹ Notenbeispiel: BERNHARD, S. 32.

Hic hic a - dest pa - nis, [hic a - dest pa - nis, hic a - dest Chri - stus] hic de - us to - ti - us.

pf f p f p f p f p

In den ja vergleichsweise raren italienischen Textquellen ließ sich nichts Derartiges finden. Dennoch gibt es im Repertoire selbst immer wieder Stellen, die darauf hindeuten: Geht man von der Pause als Auslöser eines Decrescendos auch für italienische Musik aus, gewinnt beispielsweise die folgende Stelle in Sigismondo D'Indias *Crud' Amarilli*, in der „morire“ und „tacer“ mit hohen, oft lang notierten und von Pausen gefolgt Notenkombinationen komponiert wird, eine neue Dimension und Logik:⁵⁷⁰

(t)offen - do I mi mor - rò ta - - - -

T.
- cen - - - - do, I mi mor - rò ta - cen - - - - do.

3.6. Dosierung von Manier

Eines der Hauptprobleme des Sängers – auf unterschiedliche Art des damaligen wie des heutigen – ist nun, nachdem klar ist, von welcher entscheidender Bedeutung die Manier ist, wo und in welcher Menge die Kunststücke der Manier anzubringen sind. Für das ‚Wo?‘ sollten die obigen Beispiele Indizien geben. Viel schwieriger ist die Frage: ‚In welcher Menge?‘

Die allermeisten Sänger und Hörer sind an Darbietungen dieser Musik ohne jegliche Manier oder mit einigen wenigen, oft ungeschickt ausgeführten *trilli* gewöhnt. Das Problem ist, dass den meisten heutigen Hörern zunächst nichts fehlt, sondern sie zumeist nur Musik der Zeit,

⁵⁷⁰ Notenbeispiel aus: *Crud' Amarilli*, in: Sigismondo D'India, *Il Libro di Musiche da Cantar solo*, Milano, 1609, S. 16; man beachte analog zu obigen Beispielen die chromatische Überbindung samt der Option für einen zitternden Maniergegenstand auf dem *fi*.

insbesondere reinen begleiteten Sologesang an sich eher langweilig finden, ohne zu wissen warum. Nicht in Manier geschulten Sängern fehlt auch nichts, weil sie erstens nicht um die Manier wissen und zweitens die Manier von den Prinzipien heutigen Stimmgebrauchs nicht sonderlich nahegelegt, unterstützt oder gar erfordert wird.

Anders gesagt: Man muss zunächst überhaupt die Notwendigkeit der Manier empfinden üben, bevor man ästhetisch wie stimmlich auf die Suche gehen kann nach der Frage der Dosis ihrer Anbringung. Auch muss der Stimmgebrauch so beschaffen sein, dass das Hervorbringen der Manierkunststücke keinerlei Anstrengung erfordert. Eine solche Anstrengung wird von vornherein eher vom Gebrauch der Manier abhalten und einem ein falsches Gefühl von der Dosierung geben.⁵⁷¹

Das ausgebildete Gefühl, ein Gefühl geschult an den Quellen, aber auch am Zierwerk etwa von Buchmalereien, Gemälden, profanen wie sakralen Gebäuden etc., wird im Fall der Manierdosierung der oberste Leitfaden sein (müssen). Im Folgenden ein Versuch, das Quellenmaterial ein wenig zu beleuchten, um der Ausbildung jenes Gefühls ein wenig zu helfen.

Für eine generell hohe Dosierung spricht (scheinbar widersprüchlicher Weise) genau die Nicht-Notation der Maniergegenstände, da ihre komplette Ausnotierung und selbst nur eine Bezeichnung mit Symbolen den Notentext schwerer lesbar machen und verunklaren würde. Im Vorwort zu seinem Lauten- und Chitarronebuch sagt Alessandro Piccinini dies im Abschnitt *In quai luoghi si debbano fare i tremoli* (An welchen Orten man die *tremoli* machen soll):

„In tutti luoghi dove si deve fermare assai, ò poco, quivi si deve fare il Tremolo, & hora si fa una sorte di Tremolo, hora un'altra, secondo che la commedia insegna, & in ogni tasto, ò corda, & ancor nelle crome, havendo tempo, fara buonissimo effetto sempre. E perche i luoghi, dove si devono fare i tremolo sono infini, non hò voluto fare segno alcuno nella Intavolatura per non offuscarla.“⁵⁷² (An allen Orten, an denen man mehr oder weniger lang verweilen soll, macht man eine Art von *tremolo*, oder eine andere Art, wie es der affektive Inhalt nahelegt, und es macht auf jedem Bund, jeder Saite, auch in den Achtelnoten, wenn man Zeit hat, immer einen guten Effekt. Und weil die Orte, an denen man so einen

⁵⁷¹ Mehr hierzu im Kapitel 6. *Diener und Bedienter: Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Stimmgebrauch und Manier* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁵⁷² Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone*, Libro Primo, Bologna, 1623, Faks. Firenze, 1999, S. 4, Cap. 19.

tremolo machen muss, unendlich sind, wollte ich kein Zeichen in die Tabulatur setzen, um sie nicht zu verunklaren.)

Auffällig in unserem Zusammenhang die Formulierung „devono“, also die Notwendigkeit und gleichsam Unfreiwilligkeit, an unendlich vielen („infini“) Orten verschiedene Arten von *tremoli* anzubringen. Piccinini gibt im Vorfeld drei verschiedene Möglichkeiten. Im Folgenden erläutert Piccinini dann, dass das Spiel und der Gebrauch der Hände notwendigerweise leichtfüßig sein müsse und keinerlei Anstrengung erkennbar werden dürfe, um überhaupt ein Spiel mit so vielen *tremoli* zu ermöglichen: „avvertendo però, che per voler far molti Tremoli il suonare non si scuopri affaticato, e stentato; essendone necessario, che il suonatore suoni leggiadro, e procuri di non mostrare nel suonare fatica alcuna“⁵⁷³ (darauf achtend, dass dadurch, dass man viele *tremoli* machen will, das Spiel sich nicht müde und ermattet erzeugt; daher ist es nötig, dass der Spieler leicht spielt, und beim Spielen keinerlei Anstrengung zeigt.)

Es erscheint klar, dass auch einige wichtige vokale Quellen von einer sehr hohen Dosierung ausgehen. Dies wird, nachdem man das anfängliche Erstaunen hierüber überwunden hat, durchaus logisch: Wenn die Manier nicht auch quantitativ eine wichtige Rolle spielen würde, hätte es keinen Sinn, sie so ausführlich als eigentlich einzigen Aspekt des kunstvollen Singens (*ars*) zu behandeln.

Zur Erinnerung an diesen Aspekt hier der Satz, der die gute Art des Singens zusammenfasst, aus der Eröffnung von Michael Praetorius' Gesangsabhandlung, in der er den Zweck seines Traktats, nämlich die Ausbildung zur Manier, klar definiert:

„Wie aber/ und welcher Gestalt dieses geschehen und einer nach der jetztig: Newen Italianischen Manier / zur guten Art im singen sich gewehnen / die Accentus unnd affectus zu exprimirn, auch die Trillen, Gruppen unnd andere coloraturen, Am füglichsten unnd bequemsten adhibiren könne : dasselbige sol in einem absonderlichen Tractätlein⁵⁷⁴ (Worzu Mir denn sonderlich der Giulio Romano sonsten Giulio Caccini de Roma genant in seiner Le nuove Musiche, und Gio: Battista Bovicelli dienlich gewesen) in kurzen mit Göttlicher Hülffe herfür kommen.“⁵⁷⁵

⁵⁷³ Ebd.; die Notwendigkeit von Mühelosigkeit (auch als gleichzeitige Voraussetzung für und Folge von Manier) wird uns im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit intensiv beschäftigen. Piccininis Aussagen geben hier eine sehr interessante Vorschau in (nur äußerlich) anderem Kontext.

⁵⁷⁴ Gemeint ist (für heutige Leser sprachlich etwas verwirrend) ebenjener Text, den Praetorius gerade schreibt, also die *Instructio pro Symphoniacis*, aus der dieses Zitat stammt.

⁵⁷⁵ PRAETORIUS III 1619, S. 230.

Wenn Agostino Agazzari (A.A.) vorschlägt, die Aussetzungen der Fundamentinstrumente unterhalb der Diskantstimmen zu halten, tut er das, wie Praetorius erklärt, auch um Kollisionen mit den (offenbar dann zahlreich vorhandenen) *passaggi* zu meiden: „A.A. der Aug. Agazzarius aber wil / daß man die hohen und hellen stimmen in FundamentInstrumenten gantz aussen lassen und vormeiden solle / darumb daß sie die singende / insonderheit Discant und Falsettstimmen verhindern und occupiren: Wie er dann auch wil / daß man den Griff meiden / das ist dieselbe Noten nicht berühren soll, welche der Discant singet / damit nicht ein gedoppeltes gemacht / und dadurch die Liebligheit / die der gute Sänger mit Tiraten und Läuflin darzu macht / verdunckelt werde.“⁵⁷⁶

Von ähnlichem Interesse für die hier zu bearbeitende Frage ist auch derjenige Abschnitt, in dem Praetorius die Generalbasspraxis in Italien bespricht und den Generalbasstraktat Lodovico Viadanas übersetzt und ausführlich kommentiert. Hier übersetzt er zunächst Viadanas Aussage zur Verwendung von Laufwerk in der Orgelaussetzung:

„Wil er [der Continuospieler] aber mit der rechten Hand einige Geschwindigkeit oder Bewegung / als nemblich in lieblichen Cadentien oder sonst in lieblichen Clausulen gebrauchen / so muss es mit sonderbahrer Maß und Bescheidenheit geschehen / damit die Concenteres in ihrem intent nicht impediret und confundiret, oder ihre Stimme dadurch obtundiret und unterdrücken werde.“⁵⁷⁷

Für diese Arbeit relevant ist dann Michael Praetorius' eigener, mit M.P.C. bezeichneter Kommentar. Er stellt zunächst fest, dass es Continuospieler gebe, die, passend zu Viadanas Warnungen, keinerlei *mordente*, *groppi* oder Diminutionen anbrächten, gibt dann aber eine Alternative:

„Allein es deuchtet mich nicht so gar uneben sein / daß in etlichen Concerten der Organist mit sonderm fleiß observire, wenn der Concenter seine diminutiones und Passaggien machet / Er alsdann fein simpliciter und einfältig in einem Clave zum andern / wie von einer Stueffen zur andern allmehlich fortschreitte; Do aber der Concenter nach verrichteten vielen unterschiedenen Movimenten, schönen Diminutionen, Groppen, Tremoletten, und Trillen etwas träg / müde / und wegen kürzte des Athems die folgende Noten schlecht und simpliciter zu singen anfahen muß / daß alsdann der Organist / doch allein mit der rechten Hand/ feine artige Diminutiones &c. mit einführe / und den Concenterem in seinen vorhergebrauchten Movimenten, Diminutionen, und verenderungen / etc. zu imitiren sich bemühe / und sie also gleichsam ein Echo

⁵⁷⁶ PRAETORIUS III 1619, S. 139 (Paginierungsfehler: das zweite Mal 139!).

⁵⁷⁷ PRAETORIUS III 1619, S. 137 (Paginierungsfehler: 137 existiert zweimal, gemeint hier die 2. Stelle).

miteinander machen / biß der Concenter sich wiederumb erhole / und seine Kunst und Liebligkeith anderweit hören und vernehmen lasse.

Wie dann auch meines wenigen erachtens, do ja keine Diminutiones oder andere dergleichen Movimenten gebraucht werden / der Mordanten oder Tremoletten nicht aller dinge zu vergessen / Sintemal des Concenteres oder Vocalisten Stimme hierdurch gantz nicht / oder ja so sehr nicht als durch vielerley Coloraturen und Diminutiones interturbiret werden kan. Doch sol hinfort niemand nichts zum praejudicio vorgeschrieben seyn / sondern wird eim jeden / wie ers damit halten will / frey gelassen.“⁵⁷⁸

Abgesehen davon, dass diese Stelle natürlich für Generalbassspieler von Relevanz ist (oder besser wäre, wenn man bedenkt, wie selten – eigentlich praktisch nie – heute solche *mordanten* und *tremoletten* in frühem Generalbass zu hören sind), ist diese Stelle, was den Gesang anbelangt, von hoher Bedeutung. Zumindest in dem Hochstil von einigermaßen prächtiger Musik geht Praetorius im Sologesang davon aus, dass der Sänger vielerlei Maniergegenstände in sehr großer Menge anbringt, und zwar solange bis er sich davon quasi erholen und vor allem Luft bekommen muss. Diesen Moment kann der Organist dann nutzen, ähnliche Dinge wie der Sänger zuvor zu unternehmen, bis der Sänger wieder übernimmt.

Dies scheint aus heutiger Sicht natürlich extrem zu sein, zumal dann eigentlich ohne Unterlass ‚dauernd ziemlich viel passiert‘. Und doch: Betrachtet man etwa die Solomotetten Caspar Kittels, so fällt auf, dass lange Ketten von hochvirtuosen Diminutionen und Maniergegenständen vorkommen, die mitunter auf der vorletzten Note abbrechen und somit noch vor der Finalis Platz für genau solche Continuumomente machen. Hier ein Beispiel (mit vorausgehender, besonders schöner Trillerkette) zu diesem Phänomen aus seiner Sopranmotette *Mein Lieb wie schöne bist doch du*:⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ PRAETORIUS III 1619, S. 137 (Paginierungsfehler: 137 existiert zweimal, gemeint hier die 2. Stelle).

⁵⁷⁹ Notenbeispiel: Caspar Kittel, *Arien und Cantaten*, Dresden, 1638, Neuausgabe Winterthur, 2000, S. 31.

zar-te Stir-ne flie

gen.

Überhaupt sind Kittels Stücke hervorragende Zeugnisse italo-deutscher Gesangkunst. Kittel war der Gesangslehrer der Knaben, die in Dresden für Heinrich Schütz sangen: Seine Arien von 1639 sind in vielerlei Hinsicht hochaufschlussreich, weil sie zahlreiche Aspekte ‚pädagogisch‘ aufbereitet den Schülern zur Übung vorlegen.

Geht man einen Schritt zurück zu den Ursprüngen, so ist das letzte Beispielstück in Caccinis *Le Nuove Musiche* für die Dosierungsfrage besonders bedeutend, *Deh dove son fuggiti*.⁵⁸⁰ Auffällig ist hier, dass in diesem praktisch trockenen, nicht mit *passaggi* oder (wie die vorigen Beispiele) *accento*-artigen Bewegungen ausgestatteten Stück kaum eine längere Note ohne einen Maniergegenstand bleibt: *scemare*, diverse Arten von *esclamazioni* und *trilli*.⁵⁸¹

⁵⁸⁰ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

⁵⁸¹ Notenbeispiel: CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

scemar di voce escla. spiritosa escla piu viva

Deh, deh, do - ve son fug - gi - ti, Deh, do - ve

son spa - ri - ti g'loc - - - chi de' qua - li/er - ra - i Io son

escla. esela. rinforzata senza misura; quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura

ce - - ner o - ma - - - i? Au - re, au - re - di - vi - ne ch'er-

a - te pe - re - gri - ne in que - sta part', e/in quel - - - la Deh re -

ca - te no - vel - la dell' al - ma lu - ce lo - ro Au - re ch'io me - ne mo - - -

ro deh re - ca - te no - vel - la dell' al - ma lu - ce lo - ro Au - re

esela. rinforzata tr. p(er) una meza bat.

Au - re ch'io me - ne mo - - - - ro.

In diesem Beispiel bleibt die Stimme immer in irgendeiner Art von Bewegung: Entweder sie spricht Text in relativ kurzen Notenwerten oder sie trillert oder wird auf langen Noten lauter oder leiser. Die einzigen Noten, auf denen ‚nichts passiert‘, sind einzelne oder doppelte Schlussnoten, bei denen eigentlich, wie oben besprochen, von *accenti/finales* oder anderen schlecht schreibbaren Maniergegenständen ausgegangen werden kann.⁵⁸²

⁵⁸² Diese *accenti* sind ja zu Caccinis Zeit seit Jahren etabliert und müssen von ihm nicht besprochen werden.

Tatsächlich ist die Dosierung der Manier abhängig von der Art der Musik: Hierzu (analog zu etwa den im *esclamazione*-Kapitel gesehenen Aussagen Caccinis) wegen der Wichtigkeit dieses Umstands für die alten Autoren nochmals eine ausführlichere Stelle bei Caccini:

„Tale adunque furono le cagioni, che m’indussero à simile maniera di canto per una voce sola, e dove, & in che sillabe, & vocali si devono usare i lunghi giri di voce, resta ora à dire perche il crescere e scemare della voce, l’esclamazioni, trilli, e gruppi e gli altri effetti sopradetti siano indifferentemente usati, peròche allora si dicono usarsi indifferentemente ogni volta che altri se ne serve tanto nelle musiche affettuose, ove più si richieggono, quanto nelle canzonette à ballo; la radice del qual difetto (se non m’inganno) è cagionata perche il musico non ben possiede prima quello, che egli vuol cantare, che se ciò fosse, indubitatamente non incorrerebbe in cotali errori, si come più facilmente incorre quel tale, che formatosi una maniera di cantare (verbigrazia) tutta affettuosa con una regola generale, che nel crescere, e scemare della voce, e nelle *esclamazioni* sta il fondamento di esso affetto, sempre se ne serve in ogni sorte di musica, non discernendo se le parole il richieggono; la dove coloro, che bene intendono i concetti, e i sentimenti delle parole conoscono i nostri difetti, e sanno distinguere ove più, e meno si richieggia esso affetto [nämlich: crescere/scemare/esclamazione...]: à quali si deve pronunciare con ogni studio di sommamente piacere, e pregiare più da lode loro che l’applauso del vulgo ignorante. Quest’arte non patisce la mediocrità, e quanto più squisitezze per l’eccellenza sua sono in lei, con tanta più fatica, e diligenza le dovemo noi professori di essa ritrovare con ogni studio, & amore“.⁵⁸³

(So waren also die Gründe beschaffen, die mich dazu brachten, eine solche Art des Singens für eine Stimme einzuführen und festzulegen, auf welchen Silben und Vokalen man lange Diminutionen anbringen soll. Bleibt also zu sagen, warum das *crescere* und *scemare* der Stimme, die *esclamazione*, *trilli*, *gruppi* und die anderen oben genannten Kunststücke oft ohne Unterschied angebracht wurden und (wie man sagt) immer noch werden, wenn irgendjemand sich ihrer sowohl bei den affektuösen Musiken gleichermaßen wie in den tanzartigen Gesängen bedient, wobei sie eigentlich bei ersteren viel mehr vonnöten sind.

Die Wurzel dieses Fehlers liegt, wenn ich mich nicht täusche, darin begründet, dass der Musiker das, was er singt, nicht verstanden hat, denn hätte er es verstanden, würde er diese Fehler nicht begehen. Es ist nämlich ein Leichtes, wenn man sich einmal eine Art des Singens angewöhnt hat, die immer und als allgemeine Regel affektuös ist, so dass im An- und Abschwelen und den *esclamazioni* die Grundlage des Affekts besteht, dass man nun in jeglicher Art von Musik, nicht unterscheidend ob der Text dessen bedarf, sich dieser Mittel bedient.

Diejenigen Kenner, welche die Textinhalte und ihren emotionalen Gehalt gut verstanden haben, erkennen solche Mängel bei uns Sängern und sind in der Lage zu unterscheiden, wo mehr oder weniger dieser Affektmittel [nämlich: *crescere/scemare/esclamazione*...] angezeigt sind. Ihnen wirklich zu gefallen sollen wir uns sehr bemühen und ihr Lob mehr schätzen als den Beifall der unwissenden Masse.

Diese Kunst duldet keine Mittelmäßigkeit und je mehr Raffinessen in ihrer Großartigkeit liegen, je mehr müssen wir Berufssänger Mühe und Sorgfalt aufwenden, um sie zu Tage zu fördern; und dies mit höchstem Bemühen und Liebe.)

⁵⁸³ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

Das hier am Schluss stehende „con ogni studio, & amore“ gab dieser Arbeit ihren Namen. Der Anspruch dieser Kunst geht, wenn man es hier im Kontext liest, weit über die Beherrschung der praktischen Aspekte von Singen, also Stimmgebrauch und Manier hinaus und umfasst ein Verstehen der wirklichen Inhalte von Komposition, Text, Poesie und – vielleicht noch darüber hinausgehend – des Lebens und einer guten Lebensführung an sich, wenn man an die oben in dieser Arbeit gesehenen Moralforderungen an den Guten Sänger denkt.

Auch Zenobi geht hierauf in einer Auflistung verschiedener Stilebenen ein: „deve altramente cantare in chiesa, altramente in Camera, altramente all’aria, sì di giorno come di notte; altramente un motetto, altramente una Villanella, altramente una lamentatione, altramente un canto allegro, altramente una Messa, altramente un falso bordone, altramente un aria, et haver a ciascuna di dette cose motivo, passaggi, e stile differenti di modo, che si conosca l’artificio, et il saper del Cantore.“⁵⁸⁴ (Er muss anders singen in der Kirche, anders in der Kammer, anders im Freien, zu jeder Tageszeit anders, anders eine Motette, anders eine Villanella, anders eine Lamentation, anders einen frohen Gesang, anders eine Messe, anders einen Falsobordone, anders eine Aria. Für jede Art dieser Sachen muss er eigenen Zugang, eigene Diminutionen und einen eigenen Stil haben, damit die Kunst und das Verständnis des Sängers zu Tage treten können.)

Die Dosierung kann also auch abhängig sein vom Ort und der Wichtigkeit der Aufführung, was sich in Zenobis Bemerkung zur unterschiedlichen Würde von Tageszeiten (liturgischer Feierlichkeiten und Stundengebete) und Gattungen andeutet, aber auch in der bereits gesehenen Anmerkung Confortis zu den Niveauunterschieden von Städten und Höfen: „Essendomi accorto, che solo nelle Città grandi, & nelle corti de Prencipi, si usa il modo di cantar con vaghezza, e dispositione“.⁵⁸⁵ (Ich habe festgestellt, dass nur in den großen Städten und an den Höfen der Fürsten das Singen mit *vaghezza* und mit der Fähigkeit zur Diminution im Gebrauch ist.)

Andererseits war auch damals Dosierung selbst in den Kreisen der musikalischen Neuerer um 1600 ein durchaus ambivalentes Thema. Wir haben bereits im Kapitel über Vittoria Archilei gesehen, dass Archilei (angeblich) nur um des Publikumsgeschmacks willen ihre berühmten Diminutionen gesungen haben soll, während zugleich alle Welt die Ferrareser Damen wegen der wunderbaren *passaggi* bewunderte, die sich

⁵⁸⁴ ZENOBI, S. 85.

⁵⁸⁵ Zit. nach KUHN, S. 38.

gedruckt finden können in Madrigalen Luzzaschis, dessen angeblich völlig manierfreies Spiel wiederum von Giustiniani (wie oben gesehen) gerügt wird als „come una vivanda da cibo delicato, condito con ottimi ingredienti, ma senza sale“⁵⁸⁶ (wie ein Gericht köstlicher Speisen, angerichtet mit guten Zutaten, aber ohne Salz.)

Auf der anderen Seite benutzt Bernhard wiederum dieselbe Metapher vom Würzen beim Kochen als Warnung vor übertriebener Trillerdosierung: „Doch ist wohl zu mercken, dass es nicht gar zu oft gemacht werde, und es geht hie, wie mit denen Gewürzten, welche, wenn sie mäßig gebraucht werden, die Speiße anmuthig machen, auch dieselbe, wenn man zuviel dran tut, wohl gar verderben können“.⁵⁸⁷

Allerdings, während viel gegen schlechte *passaggi* und (seltener, etwa bei Friderici⁵⁸⁸) gegen zuviel oder schlechte Manier gewettert wird, ist gleichzeitig die unglaubliche Masse der extrem reichen, aus heutiger Sicht überreichen Beispiele in den Traktaten zur Manier geradezu übermächtig.

Ältere Sekundärliteratur tendiert oft einseitig dazu, sich den Negativstimmen zur Manier anzuschließen und übersieht unter anderem die soeben angesprochene Übermacht,⁵⁸⁹ weswegen diese Arbeit, ähnlich wie etwa die im Forschungsstand bereits erwähnten Arbeiten Bassanis und Marcalettis, für eine grundsätzlich (natürlich gattungsdifferenziert) eher hohe Manierdichte plädiert.

In besagten Arbeiten wird u. a. eine besonders bedeutende, eher späte Manierquelle besprochen, die (deswegen) hier nur kurz zusammengefasst werden sollen: die *Rudimenta* von Mylius⁵⁹⁰.

Mylius steht in direkter, stark profitierender Nachfolge von Christoph Bernhard. Er benutzt weitgehend Bernhards Terminologie zu den Maniergegenständen, modernisiert jedoch vielfach die Bedeutung der Maniergegenstände: dies erfordert eine systematische, extrem genaue Lektüre dieser Quelle, um Verwirrungen, die sich anfänglich unweigerlich

⁵⁸⁶ Pietro Della Valle, *Della Musica dell'età nostra*, 1640, zit. nach. Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1908, S. 157.

⁵⁸⁷ BERNHARD, S. 33, vgl. zu übertriebener Manier in ähnlichem Kontext auch FRIDERICI, S. 127.

⁵⁸⁸ vgl. FRIDERICI, S. 127

⁵⁸⁹ Dies gilt vor allem für die Autoren vor Kuhn, die zum einen in den klassischen Diminutionen eine Zerstörung der Schönheit reinen Palestrina-Kontrapunkts („so wird man ersehen, daß auch die sixtinischen Capellensänger dem Zeitgeist, dem Modegeschmack unterthänig waren.“ (GOLDSCHMIDT 1892, S. 112)) sahen und zum zweiten die Ideale eines Nach-Gluck'schen Operngesangs auf frühere Oper (und eben auch die Monodie) projizieren: S. 111. „Wie kleinlich und kindisch die Fiorituren in der Motette *Assumpta est Maria* von Marioni. Caccini hatte sich nicht zu einer Verwirklichung und Bethätigung seiner mit so eminentem Scharfsinn *a priori* entwickelten Grundsätzen? Sein musikalisches Ingenium und das seiner Zeitgenossen hat nicht ausgereicht zur Begründung einer gänzlich neuen Schreibweise.“ (GOLDSCHMIDT 1892, S. 111) Goldschmidt bestätigt Donati, Gagliano und Monte Verdi (sic), sie hätten „eifrig an der Vervollkommnung des neuen Styles geschaffen, ohne aber das Ideal zu erreichen, das den Schöpfern des Sologesanges vorgeschwebt hatte“ (ebd.). Neapel habe sich nicht weiter entfernt, bevor Lully und Gluck „sich wieder auf den Boden der florentinischen Schule gestellt“ (ebd.) hätten.

⁵⁹⁰ Wolfgang Michael Mylius, *Rudimenta Musices*, Gotha/Mühlhausen, 1686.

einstellen,⁵⁹¹ zu vermeiden. Diese Arbeit ist aber lohnend, ist Mylius doch eine wichtige, wenn nicht entscheidende Quelle zur Anwendung der Manier auf Musik der deutschen Meister des späten Jahrhunderts, wie Bruhns, Buxtehude, Rosenmüller und anderen. Von besonderer Bedeutung sind insbesondere die bei Mylius angehängten Arien mit (schon vom Druckbild an Caccini gemahnenden) Maniereintragungen, die mit ihren in der Regel zwischen einem und drei Maniergegenständen pro Takt wiederum auf eine (aus heutiger Sicht) eher hohe Dosierung hindeuten. Diese in Übertragung und spekulativer Umschrift von Bassani vorgelegten Arien⁵⁹² seien herzlich allen an diesem späteren Repertoire Interessierten empfohlen. Hier zur Verdeutlichung ein Beispiel, die erste, extrem kurze Aria aus Mylius' Traktat.⁵⁹³

Ant.not. ant.not tr. ant.syll.

Fürch - te Gott lie - bes Kind, Gott der Herr sieht al - le

cer.not. ..ant.syll.

Ding, Gott der Herr sieht al - le Ding.

Auch wenn man als Benutzer nun zunächst Mylius' Traktat oder Bassanis soeben erwähnte Edition oder die Arbeit Marcalettis⁵⁹⁴ genau lesen müsste, um sich zu vergegenwärtigen, wie genau nun die Manierbezeichnungen bei Mylius gemeint sind, kann man schon auf den ersten Blick eine Großzügigkeit des Umgangs mit den Manierzeichen

⁵⁹¹ Es war ursprünglich geplant, die Unterschiede zwischen Mylius und Bernhard in dieser Arbeit genauer in Beispielen zu zeigen; so etwa unbetonter *accento* bei Bernhard versus betonte *accenti* bei Mylius. Um die Leserschaft nicht zu verwirren, fiel die Entscheidung letztlich dagegen und es wurde klar dem (auch oft logischeren) Bernhard der Vorzug gegeben.

⁵⁹² Florian Bassani-Gramp, *Die Rudimenta Musices von Wolfgang Michael Mylius*, in: *Schütz Jahrbuch*, Jg. 30, Kassel, 2008, S. 111-170. Vieles an diesen Arien und der Manier erscheint oft gewöhnungsbedürftig, wie anfänglicher aktiver Widerstand einiger meiner Studierenden gegen die Arien Mylius' immer wieder zeigt. Hat man sich einmal mit Dosierung und Art der Manier abgefunden, erscheint sie sehr logisch und in Musik etwa Dietrich Buxtehudes oder auch des jüngeren Bach unverzichtbar.

⁵⁹³ Notenbeispiel: Wolfgang Michael Mylius, *Rudimenta Musices*, Gotha/Mühlhausen, 1686, unpaginiert (die erste der Beispiellarien).

⁵⁹⁴ Livio Marcaletti, *Manieren e trattati di canto: Didattica dei mezzi espressivi vocali tra esempi musicali ed espedienti linguistici (1600-1900)*, Dissertation, Bern, 2015.

erkennen. Sie sind am Schluss so dicht, dass Mylius aus Platzgründen gezwungen ist, sie (wie oben wiedergegeben) ober- und unterhalb der Oberstimme abzudrucken.

3.7. *Grazia / Vaghezza* als Konzept rhythmischer Ungleichmäßigkeit

Die Begriffe *grazia* und *vaghezza* entstammen grundsätzlich dem ‚Begriffskanon‘ jener allgemeinen, nicht logisch fassbaren (und in der Sicht der Zeit aus dem Göttlichen kommenden) Lieblichkeit, die das oberste Kriterium des Singens der Zeit ist. Diese Lieblichkeit wird im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit noch ausführlicher beleuchtet werden, sowohl im Hinblick auf den allgemeinästhetischen Begriff als auch auf die stimmästhetischen Implikationen.

Der Begriff *vaghezza* findet sich (ebenso wie das Attribut *con grazia*) aber auch immer wieder nicht nur allgemein gebraucht, sondern eben durchaus konkret auf die Manier, etwa, wie oben gesehen, auf zeitlich verschobenes Weitergehen (*passar con gratia*) bezogen. In diesem Abschnitt soll der Begriff nun noch etwas spezieller als in den Vorlagen gebraucht werden, nämlich für die rhythmisch unregelmäßige Ausführung mäßig schneller Noten über einer Textsilbe.

Diejenigen Musiker, die im letzten Jahrhundert im Sinne historischer Aufführungspraxis ausgebildet wurden, assoziierten diese Praxis zumeist mit französischer Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Tatsächlich ist die *inégalité* in der französischen Musik bestens belegt und (wie es typisch für die französische Quellenlage ist) aufs Genaueste bis hinein in die feinsten Bruchteil-Grade der Längenverhältnisse zwischen minimal längeren und kürzeren Noten rekonstruierbar, wie etwa die Materialien zur Herstellung mechanischer Orgeln zeigen.⁵⁹⁵

Dabei ging in der Vergangenheit zumeist unter, dass bereits viel frühere Quellen auch außerhalb Frankreichs (nämlich Deutschland, Schweiz, Spanien und Italien) vorliegen, die ähnliche Prozesse beschreiben: Im 16. Jahrhundert fordert Loys Bourgeois in seinem für die Basis-Ausbildung gedachten Traktat *Le Droict Chemin de la Musique*⁵⁹⁶ das punktierte Singen von Semiminimen und Fusen, jeweils differenziert nach Taktart bzw. Schlagebene. Ebenso finden sich bei Tomas de Santa Maria Anweisungen

⁵⁹⁵ z. B. Marie-Dominique-Joseph Engramelle, *La tonotechnie : Ou L'art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concerts mécaniques*, Paris, 1775, Facs. Genève, 1971.

⁵⁹⁶ Loys Bourgeois, *Le Droict Chemin de la Musique*, Geneve, 1550; die Besprechung der Unregelmäßigkeit befindet sich im 10. Kapitel des unpaginierten Drucks, das im Index mit *De entrelaceure, & de la maniere de chanter les demiminimes* bezeichnet ist.

zum unregelmäßigen Singen von Noten,⁵⁹⁷ wobei neben Punktierungen und Gegenpunktierungen insbesondere auch die Möglichkeit des Anhaltens auf der letzten Note einer Vierergruppe gegeben wird.⁵⁹⁸

Wie bereits im Abschnitt über das *cantar accentuatamente* gesehen, herrschen in den *passaggi* Bovicellis auf der Croma-Ebene die punktierten Noten eindeutig vor. Auch im italienischen 17. Jahrhundert verdichten sich die Hinweise nun sehr: Caccini zeigt in seinen Beispielen im Vorwort zu den *Nuove Musiche* zahlreiche Figuren mit Punktierungen und Gegenpunktierungen. Auch in seiner Musik und der seiner Kollegen seit Bovicelli finden sich außerordentlich viele solche Figuren.

Aus der Tatsache, dass diese rhythmischen Unregelmäßigkeiten in den angeführten Beispielen ausgeschrieben sind, könnte man nun zunächst folgern, dass die nicht unregelmäßig notierten Noten regelmäßig auszuführen sind. Einige Indizien sprechen gegen diese These, darunter die unterschiedliche Gewichtung des Auf- und Abwärtsbewegens der *battuta*,⁵⁹⁹ aber vor allem eine binäre, leicht unregelmäßig ausgelegte Fingersatzkonvention der Tasteninstrumente⁶⁰⁰ sowie die Konzepte zur rechten Hand der Lauteninstrumente, wie sie durchgehend von den frühen Lautenschulen (z. B. Newsidler, Le Roy, Besard etc.) in ganz Europa bis ins 17. Jahrhundert hinein zu beobachten sind.

Um wieder zurückzukommen auf die vokalen Phänomene: Auffällig ist die hochgradige Inkonsequenz der Notation. Oft werden dieselben Motive und musikalischen Elemente ohne ersichtlichen Grund mal mit und mal ohne Punktierungen (oder Bindebögen, die Unregelmäßigkeiten andeuten) notiert, teils im gleichen Stück.

Solche Inkonsistenzen sind in älterem Repertoire oft Hinweise auf Praktiken, die so selbstverständlich sind, dass es ihrer Notation nur im Ausnahmefall bedarf. Einer dieser Ausnahmefälle ist eben, wie so oft in dieser Arbeit, der pädagogische Kontext – und tatsächlich liegt uns mit dem Diminutionstraktat von Brunelli⁶⁰¹ eine Quelle vor, die diese Unregelmäßigkeiten thematisiert, und (daher die Kapitelüberschrift) mit dem Begriff *vaghezza* verknüpft.

⁵⁹⁷ Diese Quelle wird hier nicht ausführlich diskutiert. Sie ist im Original und in Übersetzungen und Kommentaren ausführlich erläutert in Anne Smith, *The Performance Of 16th Century Music: Learning From The Theorists*, Oxford, 2011, S. 64ff.

⁵⁹⁸ Dies ist insbesondere von Belang in Bezug auf die bereits oben erwähnten Verzögerungszeichen (+, f) bei Carlo G. und Severi.

⁵⁹⁹ Ausführlich diskutiert in Karin Paulsmeier, *Notationskunde: 17. und 18. Jahrhundert*, Basel, 2012.

⁶⁰⁰ Vgl. Faksimiles und Besprechung zur Ungleichheit von *battuta* und den ‚Buone/Cattive‘ bei Diruta: Anne Smith, *The Performance Of 16th Century Music: Learning From The Theorists*, Oxford, 2011, S. 64ff. Zur generellen Unregelmäßigkeit von Tastenfingersätzen vgl. Mark Lindley, *Early keyboard fingerings: a comprehensive guide*, Mainz, 1992 und Mark Lindley, *Ars ludendi: Early German Keyboard Fingerings c.1525-c.1625*, Neuhof, 1993.

⁶⁰¹ Antonio Brunelli, *Varii Eserciti*, Firenze, 1614, Neuausgabe Hrsg. Richard Erig, Zürich, 1977.

Brunelli erklärt auf der ersten Notenseite für den Benutzer, wie die folgenden Beispiele rhythmisch ausgeführt werden sollen: wie Santa Maria gibt er die Varianten der Punktierung und (mit dem Vermerk, sie sei noch besser) der Gegenpunktierung, was uns Leser nach Betrachtung der obigen Beispiele von Caccini und anderen nicht weiter verwundert.

Was Brunelli für unser Verständnis so bedeutend macht, ist seine eindeutige, vollkommen klare Bemerkung, die eine regelmäßige Ausführung generell, auch in sonstiger komponierter Musik praktisch ausschließt: „Vari esempi di Crome, e Semicrome ne' quali si vede Che cantando ordinariamente non tendono [tengono?] vaghezza però trovandosi detti passi tanto in questi esercitii, quanto in altre Compositioni, bisognerà cantarle nelli sotto scritti modi, come qui si vede.“⁶⁰² (Verschiedene Beispiele von Achtel- und Sechzehntelnoten, worin man sieht, dass, wenn man sie gewöhnlich singt, sie keine Anmut haben. Man muss jedoch, wenn man solche Gänge antrifft, sei es in den folgenden Übungen oder in anderen Kompositionen, sie so singen, wie es hier zu sehen ist.)

Im Verlauf des restlichen Traktats, der mit seinen simpel textierten Duetten mit diminuierten Sekundsritten auch heute noch ein hervorragendes Unterrichtsmittel für das Üben von Diminutionen ist, verliert Brunelli kein Wort mehr über das Thema der Unregelmäßigkeiten: Sie sind offenbar selbstverständlich.⁶⁰³

Passo ordinario meglio migliore l'istesso Passo ordinario meglio



Passo ordinario meglio Passo ordinario meglio migliore l'istesso



Der Leser mag sich fragen, warum dieser vermeintlich simplen Thematik hier so viel Raum gegeben wird:

In jahrelangen praktischen Versuchen stellte sich heraus, dass derartige Unregelmäßigkeiten, vor allem wenn sehr variant und mit vielen Zwischenstufen angebracht, einen starken Effekt auf die Wirkung dieser Musik haben. Der Gesang wird leichter, frischer, selbstverständlicher und viel weniger anstrengend für alle Beteiligten. Leider stellte sich bei den

⁶⁰² a.a.O. S. 1.

⁶⁰³ Ebd.

Versuchen auch heraus, dass man als heutiger Musiker immer wieder vergisst, dieses Element der Manier konsequent und kreativ zu benutzen. Ausgebildete Lese- und Stimmgebrauchsreflexe sind in der Regel so stark verinnerlicht, dass man sich anfangs immer wieder dabei ertappt, auf die Manier im Allgemeinen und insbesondere auf die rhythmischen Feinheiten im Sinne der *vaghezza* zu vergessen.⁶⁰⁴

Die oben angesprochene Selbstverständlichkeit in diesem Bereich ist heute noch in der Populärmusik, insbesondere aber im Jazz anzutreffen, wo gute Musiker sich mit äußerst geschärfter rhythmischer Detailwahrnehmung in feinsten Abstufungen zwischen binären und ternären Unregelmäßigkeiten bewegen, um Swing entstehen zu lassen. Eines der großen Probleme, ähnlich wie bei der Artikulationshärte oder der Dosierung ist die gleichsam posthume Bestimmung des Ungleichmäßigkeitsgrads jener Achtelnoten im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit. Während Bourgeois einfach von Punktierungen spricht, gestaltet sich dies bei Santa Maria, auch was den Schärfegrad der Punktierung anbelangt, bereits differenzierter. Auch wenn die Quellen des frühen 17. Jahrhunderts wenig zum Grad der Unregelmäßigkeit sagen (die Punktierung ist ja eine im Verhältnis sehr grobe Notationsform⁶⁰⁵), liegt auch hier eine eher im entspannten (tendenziell ternären) Bereich liegende Ausführung der Noten (ob punktiert geschrieben oder nicht) durchaus nahe und aus meiner Sicht im Bereich des Wahrscheinlichen. Severi bescheinigt den in diesem Fall geschriebenen Punktierungen und Gegenpunktierungen einen eher entspannten und nonchalanten Umgang mit den Punkten: „Che quando si canteranno le crome che haveranno puntata la prima, si cantino con vivacita, mà non molto presto, e li punti non si percuotino molto [...] Che quando si troveranno le crome che haveranno puntata la seconda, si cantino non molto presto, et per haver facilità nel cantarle bisognera passar presto la prima Croma, e fermarsi su la seconda.“⁶⁰⁶ (Wenn man Achtelnoten singt, deren erste punktiert ist, singt man sie mit Lebhaftigkeit, aber nicht sehr schnell und die Punkte werden nicht stark angeschlagen [...] Wenn man Achtelnoten vorfindet, deren jeweils zweite

⁶⁰⁴ Während der Abfassung dieser Arbeit trat bei mir selbst im Verlauf der Jahre jedoch das Gegenteil ein: Inzwischen schlägt die Gewöhnung so sehr in die andere Richtung, dass ich reflexmäßig zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Unregelmäßigkeiten variere und vor allem kaum mehr in der Lage bin, konsekutiv auf-/absteigende Sekunden ohne Unregelmäßigkeit zu singen; ein Umstand, den ich (genau wie ein heutiger Orchestermusiker für gerade gespielte Noten) unterdessen als völlig ‚normal‘ und ‚natürlich‘(!) empfinde.

⁶⁰⁵ Santa Maria geht darauf ein und weist darauf hin, die Punktierung sanfter als mathematisch korrekt (d. h. ternärer) zu gestalten. vgl. Anne Smith, *The Performance Of 16th Century Music: Learning From The Theorists*, Oxford, 2011, S. 64ff.

⁶⁰⁶ Francesco Severi, *Salmi Passeggiati per tutte le voci*, Roma, 1615; Interessanterweise werden beispielsweise die hier besprochenen Abschnitte bereits bei GOLDSCHMIDT 1892 besprochen (S. 116/123) und sind (obschon ohne Erwähnung etwa Brunellis) Teil von Goldschmids Überlegungen zu rhythmischen Unregelmäßigkeiten wie etwa den lombardischen Gruppen.

Note punktiert ist, singt man sie nicht sehr schnell, und man geht, um es einfach wirken zu lassen, schnell bei der ersten Achtel vorbei und verweilt auf der zweiten.)

Es geht also um ein rhythmisches Raffinement in leicht und angenehm singbaren, aber eben nicht regelmäßigen Gruppen. Wie weit dieses Raffinement im Detail geht, vermag das folgende kleine Beispiel zu verdeutlichen; noch in der kleinen, scheinbar bedeutungslosen Einzelnote verfolgt hier Sigismondo d'India die Vervollkommnung der Eleganz seiner Figur in einer Gegenpunktierung in Kombination mit einem anmutigen *passar*:⁶⁰⁷

quel mes-chin, do - glio - so/e so - lo Che fai tu

Auch Caccini ist in folgender Figur offenbar die Umkehrung gerade der letzten Gruppe wichtig, sei es, um wie bei *gruppo* eine Verlängerung des Schlusses der Figur zu haben, sei es um eine eventuelle mechanistische Regelmäßigkeit auszuschließen:⁶⁰⁸

cor lan - gui - - sce,

Oder er mischt in einen Kontext von Ottimo-Gruppen eine elegante Migliore-Figur mit ein:⁶⁰⁹

mi tra - - - fig-ge/a-mo - - - - - re L'as - pra

⁶⁰⁷ Notenbeispiel aus: *Piangono il pianger mio*, in: Sigismondo D'India, *Il Libro di Musiche da Cantar solo*, Milano, 1609, S. 26.

⁶⁰⁸ Notenbeispiel aus: *Amor io parto*, in: CACCINI, 1601, S. 5f.

⁶⁰⁹ Notenbeispiel: a.a.O., S. 6.

Teil des Personalstils einzelner Komponisten ist offensichtlich auch, wie viel oder wenig sie der *vaghezza* bei der Notation ihrer Arbeiten Aufmerksamkeit schenken. Selbst Caccini, dem offenkundig selbst sehr an einer eleganten Ausführung seiner wie jedweder Musik gelegen ist, nutzt erklärtermaßen das Vorwort zur Erklärung bestimmter Aspekte, gerade um sich später (zumindest) deren konsequente Notation zu ersparen.⁶¹⁰ Als Beispiel hierfür geeignet erscheint eine von ihm offenbar favorisierte *vaghezza*-Gruppierung, die die Punktierung in die Mitte einer Figur von vier Noten nimmt. Hier nochmals Caccinis Notenbeispiel zu den *esclamazione*, nun aber mit Blick auf die Folgenoten:⁶¹¹

Esclamazione languida. esclamazione più viva. per esempio

Dennoch erscheint es Caccini angezeigt, an bestimmten Stellen auch in den normalen Stücken diese Gruppierungsvariante mitunter vorzuschreiben. Hier zum Beispiel das programmatisch am Anfang der *Nuove Musiche* stehende Stück, in dem das Wort ‚pietà‘ durch die schöne Umgruppierung mit gelängter Mittelnote und *accento*-artigem Ausschlag am Ende höchst kunstvoll hervorgehoben wird.⁶¹²

⁶¹⁰ Übrigens ist es oft sinnvoll, Bindebögen zwischen Achtelnoten als Hinweis auf rhythmische Unregelmäßigkeit zu lesen. Ein gutes Beispiel für diese (für uns lehrreiche) ‚Faulheit‘ in der Notation, die Punktierungen auszuschreiben und durch Bindebögen zu ersetzen, findet sich bei Kittel. Während er am Anfang der Sammlung häufig die Bindebögen kombiniert mit ausgeschriebenen Punktierungen druckt, verschwinden in seiner (pädagogischen) Sammlung die Punktierungen irgendwann zugunsten von einfachen Bindebögen.

⁶¹¹ CACCINI 1601, Notenbeispiel im unpaginierten Vorwort.

⁶¹² Notenbeispiel: CACCINI 1601, S. 1.; derartige Figuren ließen sich im Bollius/Herbst’schen Sinne durchaus als *esclamazioni* bezeichnen.

Die Worte „Movetevi a pietà“ sind der zentrale Satz, das prototypische Sinnbild und der entscheidende Schlüssel für die Neuen Musiken. Bereits 1601/02 bei Caccini sind sie ein Zitat. Sie erschienen an zentraler Stelle in Peris Arion-Lamento von 1589, das bereits in der Einleitung thematisiert wurde.

Die herausragende Qualität der begleiteten Sologesänge dieser Zeit, etwa bei Peri, D'India oder vor allem bei (dem so oft in der Sekundärliteratur musikalisch abgewerteten) Caccini, offenbart sich in nichts anderem als in einer von Liebe vollen Aufmerksamkeit, eben *studio & amore*, gegenüber dem Wort und seinem Wesen.

Anstelle eines ursprünglich hier angedachten eigenen Kapitels über *sprezzatura*⁶¹³ soll hier nun einfach am Ende des Manierteils dieser Arbeit Caccinis Rhythmisierung obiger Figur stehen. Sie verkörpert vollkommen jene der Manier bereits innewohnende *sprezzatura* und berührt zugleich zutiefst. Sie steht für das, was die begleiteten Sologesänge (und die manieristische Kunst an sich) in ihrem Wesen sind: ein Gehört-Werden-Wollen des Herzens.

⁶¹³ Geplant war ein Kapitel genannt ‚Sprezzatura oder das Geheimnis des Unschreibbaren‘: immer mehr wurde mir aber klar, dass sich die *sprezzatura* eben wirklich einer vermeintlich wissenschaftlichen Verschriftlichung entzieht, sich im Kern also auch nicht be-schreiben lässt.

Aus einer echten Lebendigkeit (jener Archilei oben zugeschriebenen ‚vivezza dell'ingegno‘) generiert sich eine aus dem Ärmel geschüttelte Leichtigkeit des noblen Geistes. Sie ist letztlich auch nicht ‚mach- und herstellbar‘ und wird sich (ein)finden als eine Anmut, die aus all jenem, was in beiden Teilen dieser Arbeit beschrieben wird, entsteht. Neben ihrer schon bei Castiglione thematisierten Verkörperung durch das Gesamtkunstwerk des edlen Menschen ist die *sprezzatura* in der Musik die elegante Kombination aller gesuchten Unregelmäßigkeiten, Verschiebungen und Maniergegenstände mit einem Stimmgebrauch, der ihr allen mühefreien Raum lässt. So wird *sprezzatura* auch in dieser Arbeit, ebenso wie im Singen und im Leben des Edlen zu dem, worüber man (außer in dieser – wesentlichen – Fußnote) eben nicht spricht.

ZWEITER TEIL: Stimme und Stimmgebrauch

Nachdem nun ausführlich anhand der Quellen dargelegt wurde, über welche Fähigkeiten der Gute Sänger im Zusammenhang mit der Manier (einschließlich der Diminution) verfügen soll und welchen sonstigen musikalischen Anforderungen er gleichsam zu genügen hat, folgen jetzt im zweiten Teil dieser Arbeit die Quellen und (meine darauf basierenden) Überlegungen zum konkreten Gebrauch der Stimme.

Ich definiere den hier eingebrachten Begriff Stimmgebrauch als ein in der Folge zu ergründendes Resultat von Konzepten der Realisierung von Singen, sowohl was die physische Umsetzung als auch das klanglich-hörbare Ergebnis, einschließlich der Vorstellung davon, betrifft. Der Begriff soll in dieser Arbeit den Terminus (Gesangs-) ‚Technik‘ ersetzen, der heute sehr oft mit Verfahren des Singens, die im 18., vor allem aber ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden, assoziiert wird.⁶¹⁴ Der unverbrauchte und frische Terminus Stimmgebrauch basiert auf einer Formulierung Daniel Fridericis: „Im Singen soll man seiner Stimme freudig gebrauchen und frisch singen“.⁶¹⁵ Er soll Autor und Leser gleichermaßen zu einem möglichst unvoreingenommenen, ebenfalls frischen Neu-Denken vokaler Prozesse ermuntern.

Ein zentraler Aspekt des ersten, auf Manier bezogenen Teils dieser Arbeit war das Erkennen eines gesamtulturell bedingten Wandels des Blicks auf den Notentext und die mit ihm verbundene Erwartungshaltung zur Ausführung durch einen professionellen Musiker. Anhand der Quellen wird ersichtlich werden, dass eine solche Veränderung des Blickwinkels sich eben auch in Bezug auf den Gebrauch der Stimme selbst vollzogen hat bzw. von uns heute nochmals bewusst vollzogen werden sollte. Singen hat eine Historizität, ähnlich wie soziale Interaktion⁶¹⁶ oder ihre Sublimierung in darstellender Kunst sie auch generell hat. Zwei Ebenen sind hier zu unterscheiden: zum einen die Vorstellungen von und Erwartungen an den Klang der Stimme beim Singen und zum zweiten die damit in starkem Maße verbundenen Konzepte zur körperlichen Realisierung desselben.

⁶¹⁴ Zu diesen Entwicklungen, insbesondere zur Verlagerung des Fokus von der Kehle auf den Atem und ihre gedanklichen wie technisierenden Konsequenzen vgl. Rebecca Grotjahn, *Seelenvolle Maschine: Natur und Technik im Gesangsdiskurs*, in: Claire Genewein, Vera Grund, Hans Georg Nicklaus (Hrsg.), *Naturalizza/Simplicité: Natur und Natürlichkeit im 18. Jahrhundert und auf der Musiktheaterbühne der heutigen Zeit*, Bielefeld, 2019 (im Druck), S. 75–98.

⁶¹⁵ FRIDERICI, S.41.

⁶¹⁶ Vgl. hierzu z. B. Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a.M., 1986.

Thomas Seedorf skizziert in seinem Artikel zur Vokalpraxis (dessen Lektüre generell sehr empfehlenswert ist), um die Problematik der Rekonstruktion vokaler Prozesse der Vergangenheit zu ergründen, ausführlich genau jene Wandelbarkeit stimmlicher Ästhetik durch ein kulturelles Umfeld und die wählenden Einschränkungen, die im Feld Alter Musik heute oft getroffen wurden:

„Betrachtet man die Gesamtheit der gegenwärtig parallel in unserer Welt existierenden Singstile, dann erweist sich die menschliche Stimme als ein Musikinstrument von beinahe unbegrenztem Potenzial. Es zeigt sich dabei auch, dass der Klang einer Stimme zwar zum Teil in der physisch-psychischen Konstitution eines Sängers begründet ist, darüber hinaus aber maßgeblich durch das kulturelle Umfeld geprägt wird, das einem Sänger eine spezifische Auswahl aus der Fülle möglicher Arten der Tongebung suggeriert. Die Entscheidung darüber, ob ein Stimmklang als schön oder hässlich, ausdrucksvoll oder langweilig gilt, ist dabei nicht zuletzt eine Frage der geschmacklichen Übereinkunft einer Kulturgemeinschaft.

Überlegungen, die auf die Rekonstruktion einer historischen Vokalpraxis abzielen, müssen den Umstand reflektieren, dass das immense Potenzial des Instruments Stimme sich zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlichen Kontexten auf je spezifische Weise entfalten konnte. Obwohl das ‚historische Instrument‘ Stimme in der Stimme des modernen Menschen enthalten ist, kann man nicht ohne weiteres davon ausgehen, dass unser moderner Umgang mit der Stimme dem früherer Zeiten mehr oder weniger entspricht.

In den Anfängen der historischen Aufführungspraxis wurde aber genau das getan: Man orientierte sich an einem traditionellen Klangbild, dem der englischen Kathedralchöre, von dem man annahm, es sei für die Aufführung von Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks ideal.⁶¹⁷ Erst in den letzten beiden Jahrzehnten etablierte sich allmählich die Einsicht, dass es auch ganz anders gewesen sein könnte.“⁶¹⁸

‚Gewesen sein könnte‘: Niemand von uns heutigen Menschen war anwesend, als die Dame di Ferrara sangen, natürlich auch der Autor dieser Arbeit nicht. Niemand kann aus direktem Erleben zweifelsfrei wissen, wie die besagte Realisierung von Singen genau vorgenommen wurde und vor allem klang. Jedoch war bereits im Manier-Teil dieser Arbeit ersichtlich, wie (bei genauem Hinsehen und unter der Voraussetzung eines so wenig wie möglich durch spätere Ideen verstellten Blickwinkels) dennoch ein relativ exaktes Bild zusammengefügt werden konnte, das dennoch vielerlei Freiheiten zulässt und zu Kreativität ermutigt, ja geradezu Kreativität einfordert. Ähnlich verhält es sich meines Erachtens mit dem Stimmgebrauch. Anhand der überlieferten Texte und sonstiger Materialien lassen sich doch erstaunlich klare und

⁶¹⁷ Vgl. J. Potter, *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*, Cambridge 1998; R. Wistreich, *Practising and Teaching Historically Informed Singing – Who Cares?*, in: Peter Reidemeister (Hrsg.), *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 26 (2002), S. 17-29.

⁶¹⁸ Thomas Seedorf, *Vokalpraxis*, in: Andrea Lindmayr-Brandl (Hrsg.), *Handbuch der Musik der Renaissance*. Bd. 3: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, Laaber, 2014, S. 329-355.

zum Teil auch physisch relativ präzise Aussagen zumindest über den stimmlich-ästhetischen Grundrahmen und über bestimmte Aspekte der räumlichen und körperlichen Realität des Singens in dieser Zeit machen. Der Leser ist eingeladen, sich zunächst vermeintlich naiv darauf einzulassen, diese Ideen und Aussagen zur Kenntnis zu nehmen und vor allem mit ihnen ganz praktisch zu experimentieren, bevor Urteile gesprochen werden. Wie bei der Manier ist es auch bezüglich des Stimmgebrauchs nicht mein erklärtes Ziel, eine Rekonstruktion aus museal-wissenschaftlichem Interesse zu erstellen: im Gegenteil sollen Ideen und Leitlinien für einen Stimmgebrauch entwickelt werden, der zum einen diejenigen Aspekte meidet, welchen die Texte der Zeit ausdrücklich als vermeidenswert aufzeigen, und der zum anderen konkrete praktische und zugleich musikalisch adäquate Lösungen ermöglicht – all dies immer mit dem Ziel, der in der Musik angelegten (letztlich aber nur durch die Ausführung beim Hörer zu erreichenden) Erregung der Affekte nichts entgegenzustellen, sondern sie vielmehr zu befördern.

Wie bereits Bernhard Ulrich am Anfang seiner Quellensammlung ausführlich zeigt,⁶¹⁹ beruht die Vermittlung von Singen seit dem Mittelalter im Wesentlichen auf oraler Tradition, sowohl im geistlich/monastischen Bereich als auch in der Ausbildung weltlicher Musiker. De facto ist die spätere europäische Tradition des theoretischen Schreibens über Musikvermittlung im Allgemeinen und vokale Realisierung im Besonderen ein Ausnahmephänomen in der Kulturgeschichte: So vertrauen die (der westlichen Gesangskunst mindestens ebenbürtigen) Traditionen etwa des arabischen oder indischen Singens und Musizierens bis heute zu einem hohen Anteil solchen oralen Vermittlungstraditionen.

Wir Europäer haben, zumindest in der Vermittlung von klassischen Kulturtechniken, das Gefühl für die auch geistige Qualität eines hochgradig repetitiven, zunächst auch unreflektierten Nachahmens von Prozessen, die von einem Meister vorgegeben werden, nahezu gänzlich verloren.

Wenn uns nun für Gesangskunst vor dem Aufkommen der Tonaufnahmen (bzw. vor der Ausbildungszeit der in den frühen, kurz nach 1900 entstandenen Tonaufnahmen zu hörenden Sänger*innen) jegliche nachahmbare klangliche Vorlage entzogen ist, bleibt uns heute

⁶¹⁹ ULRICH, S. 3 f.

beim Versuch zum Verständnis eben im Wesentlichen nur das Studium der Textquellen und anderer Indizien.

Hierbei hat sich die Arbeitshypothese, dass uns diese Texte, die sich zum Teil (zumindest in Selbstaussage) auch als Ersatz für Gesangslehrer oder als zur Ausbildung von Gesangslehrern⁶²⁰ verfasst bezeichnen, nichts essentiell zum Singen Notwendiges verschweigen, als hilfreich erwiesen: Welches Interesse hätte ein Basistraktat zur Ausbildung von beispielsweise Kapellknaben auch, Dinge, die essentiell notwendig sind, zu verschweigen?

Für mich als Autor dieser Arbeit war hierbei meine langjährige Erfahrung mit Quellen zu historischem Flöten- und v. a. Lautenspiel von großem Nutzen: Auch in den Instrumentaltraktaten werden (wie die Erfahrung eben zeigt) oft sehr knapp, aber extrem effizient alle wichtigen Vorgänge und Bewegungsabläufe besprochen.⁶²¹ Dies führte mich, wie schon vor 25 Jahren auf den Flöten und Lauten, auch bezogen auf den Gesang zur nur scheinbar naiven oben aufgestellten Arbeitshypothese vom zunächst relativ blinden Vertrauen in die alten Texte, die ebenjene (aus unserer Sicht weitgehend ausreichenden) Erkenntnisse ermöglicht, die in diesem Teil der Arbeit vorgestellt werden.

Vor der Beschäftigung mit konkreten Fragen physischer Realisierung soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, welche Erwartungen (jenseits der ja bereits ausführlich thematisierten Manier) überhaupt an einen professionellen Sänger nun bezüglich des Gebrauchs seiner Stimme gestellt wurden.

1. Natura

Was ist natürlich? Was künstlich? Diese Frage ist nicht universell für alle Zeiten zu beantworten, da der Natur- und Kunstbegriff in allen normativen Kategorien des menschlichen Lebens – auch jenem der Künste – zu allen Zeiten und an allen Orten einem Wandel unterworfen war und ist.⁶²² Und doch sind, wie im Folgenden ersichtlich werden wird,

⁶²⁰ Vgl. z. B. das Titelblatt von MAFFEI: „v'è un discorso della Voce e del Modo d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro“; vgl. auch: Ellen Rosand, „Senza necessità del canto dell'autore“: *Printed Singing Lessons in Seventeenth Century Italy*, in: *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia*, Bd. 2, Torino, 1990, S. 214-225.

⁶²¹ Dies wird in dieser Arbeit anhand eines besonders komplexen solchen Vorganges, der für den Gesang von Bedeutung ist, ersichtlich werden, nämlich im Exkurs über die *lingua riversa* oder *lingua di gorgia*.

⁶²² Diese Arbeit versucht sich mit musikbezogenen Überlegungen zu *natura* zu beschäftigen. Zum allgemeinen Naturbegriff und seinem historischen Wandel vgl. u. a. den Eintrag ‚Natur‘ in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt (vormals Basel), 1971-2007, Bd. 6, S. 421-477.

Überlegungen zu dieser Fragestellung für das Verständnis gerade von Musik des 17. Jahrhunderts von großer Bedeutung.

Unter welchen Aspekten kann ein Gesang, der die komplizierten Prozesse und Fertigkeiten der Manier, ein hohes Maß an intellektueller Durchdringung des Textes und der musikalischen Faktur und vor allem den Gebrauch der Stimme zu den in den Partituren ja im Prinzip vorgegebenen hohen und tiefen Tönen und ihrer Abfolge in teils schnellster Folge voraussetzt, natürlich sein?

Als Leser von Zacconis *Prattica di Musica* erhofft man sich zunächst Erleuchtung vom 58. Kapitel des Buches, dessen Überschrift *Se la natura ò l'Arte c'insegna a cantare di musica*⁶²³ (Ob die Natur oder die Kunst uns das Singen der Musik lehrt) Klärung verspricht. Allerdings findet man dort neben einigen unten zitierten Hinweisen eher allgemeine Überlegungen zur menschlichen natürlichen Neigung (*inchina*) sowie zur Notwendigkeit des Erlernens musikalischer Regeln, um mehrstimmig (*arte*) zu singen. In Bovicellis Vorrede zu seinen *Regole, Passaggi di Musica* finden sich hingegen beginnend mit dem Satz „Non si può dire, con quanto stupore e meraviglia sia sempre sta l'arte scherzando intorno alla *natura*“⁶²⁴ (Man kann kaum sagen, mit welcher erstaunlichen Wunderkraft die Kunst anmutig die Natur umspielt), gekonnte Vergleiche zu Kunst und ihrem Verhältnis zur Natur. Er thematisiert die Nachahmung einer wunderbaren Ordnung und stummen Harmonie der Natur. Während die einfache Imitation der Natur der himmlischen (Sphären)harmonie u. a. zu „concento di dolcissimi voci“⁶²⁵ (Zusammenklang süßester Klänge/Stimmen) führt, stellt Bovicelli menschliches Kunststreben und somit auch seine Arbeit mit den Diminutionen (also eben Manier) als Teil eines Hinzufügungs- und Verfeinerungsprozesses dar, wie sie für *Arte* in Bezug auf *natura* charakteristisch ist – letztlich im Sinne eines Paragone des Menschen mit der Natur eines „gareggiare con la natura“⁶²⁶ (Wettstreiten mit der Natur).

Dieses Verständnis von Kunst (im Singen mit Manier assoziiert) als gleichsam Verbesserung der Natur (im Singen mit Stimme assoziiert) durch den Menschen erscheint uns heute mit unserem durch Ideen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts stark beeinflussten Naturbegriff oft fremd.

⁶²³ ZACCONI, f. 50v.

⁶²⁴ BOVICELLI, unpaginiertes Vorwort "A I Lettori".

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Ebd.

Ein Schlüssel zum Verständnis dieser Begrifflichkeit für den Gesang der Zeit lässt sich sinnlich erfahrbar vielleicht am besten in einem anderen, sehr speziellen Phänomen des Renaissance-Humanismus und der Barockzeit finden: der Wunderkammer.

Wunderkammer-Sammlungen wurden von reichen Adligen, (weltlichen wie geistlichen) Fürsten, aber, obschon in meist kleinerem Umfang, auch von betuchten Bürgern angelegt. Sie galten als Orte des humanistischen Studiums, der geistigen, mitunter auch religiösen Sammlung und (wie immer in dieser Zeit) auch der Repräsentation.

Typisch für solche Wunderkammern, von denen einige noch fast intakt erhalten sind,⁶²⁷ ist ein immer wiederkehrender Katalog von Objekttypen, die man dort in sehr vielen, sich zum Teil jedoch nur minimal unterscheidenden Varianten immer wieder findet. Die in solchen Wunderkammer-Sammlungen enthaltenen Objekte, *Mirabilia* genannt, lassen sich in der Regel in zwei Kategorien unterteilen: in *Naturalia* und *Artefacta*.

Unter *Naturalia* versteht man (oft extrem schön eingefasste, sonst aber mehr oder minder unbearbeitete) Objekte, die in der Natur zwar vorkommen, aber äußerst selten und somit (damals) unermesslich kostbar waren. Es sind dies große Korallen, unregelmäßige Perlen, Edelsteine, Straußeneier, Kokosnüsse, Bezoare, das Horn des Einhorns,⁶²⁸ Mineralien und dergleichen. In der Kategorie *Naturalia* finden sich seltener, aber doch auch mitunter (z. B. in der Ambraser Sammlung), neben Präparaten exotischer Tiere auch Tafelbilder von Menschen mit ungewöhnlichen Körpererscheinungen (Haarmenschen, Riesen, Zwerge oder Menschen mit sehr seltenen Körperdeformationen). Solche lebenden *Naturalia* (zu denen auch seltene Tiere oder Menschen mit damals ungewöhnlicher, dunkler Hautfarbe gehören konnten) waren nicht nur auf Bildern, sondern auch real Teil der höfischen Repräsentation.

Unter *Artefacta* hingegen versteht man zum Teil aus solchen wertvollen Sammel-*Naturalia*, auch aus Ebenholz, Perlmutter oder Schildpatt, aus Edelmetallen, mitunter aber auch aus simplen Materialien (Holz oder selbst Steinobstkernen) hergestellte Objekte, in denen außerordentliche

⁶²⁷ Besonders schön und lehrreich sind die in den originalen Kästen präsentierte Sammlung Erzherzog Ferdinands II. und seiner Nachfolger auf Schloss Ambras (bei Innsbruck), die 2013 wiederöffnete Wiener Kunstkammer sowie die beiden ‚Grünen Gewölbe‘ zu Dresden, in denen die (zum Großteil auf das 16./17. Jh. zurückgehenden) Sammlungen Augusts des Starken zu sehen sind.

⁶²⁸ Also Narwalzahn, dem als ‚Ainkhürn‘ (an dessen reale Existenz man glaubte) Heilkräfte zugesprochen wurden. Der größte erhaltene Zahn befindet sich in der Wiener Schatzkammer und gilt dort, zusammen mit einer großen, antiken Achatschale, die das Zeichen Christi in sich trägt, als das kostbarste Objekt der Sammlung. Zwei anonyme Flöten des 17. Jahrhunderts aus Narwalzahn befinden sich im Rosenborg Slot in Kopenhagen.

Handwerkskunst die Grenzen des von Menschenhand Herstellbaren ausreizt, insbesondere in Drechsel-, Schnitz-, Waffen- und Goldschmiedearbeiten auf teils heute kaum mehr vorstellbarem Niveau, eben arte-facta, durch Kunst gemachte Dinge.

Interessant ist es nun, das Phänomen der bei Fürsten oder auch in Kirchen beschäftigten berühmten Künstler*innen (und insbesondere Sänger*innen) gleichermaßen unter dem Aspekt der Wunderkammer zu sehen: Beispielsweise die Dame di Ferrara oder (noch im 18. Jahrhundert) berühmte Kastraten, wie z. B. Farinelli im Dienst des spanischen Königshauses, können in gewisser Weise eben auch als solche Mirabilia (in diesem Fall zwischen *natura* und *ars*) betrachtet werden, die dem Fürsten gleichermaßen als kuriose Naturphänomene vor Augen stehen. Sie sind ihm Teil seines kultivierten, auch seinem Volk Kultur gebenden, Freudenlebens, auch seiner Erhabenheit. Nach außen zeugen sie von seinem Rang und Reichtum, seiner Macht, aber eben auch seinem Kunstsinn. In ihnen geht die Schönheit der in diesem Kapitel noch näher zu besprechenden *natura*-Elemente des Singens (gleichzusetzen mit dem Klang und Gebrauch der Stimme) sowie die ebenfalls der *natura* geschuldete visuelle Schönheit der Sänger und insbesondere Sängerinnen in ihren schönen Einfassungen (also Kleidern/Kostümen/Schmuck) einher mit den *ars*-Aspekten des Singens, die als Manier in Erscheinung treten.

In Torquato Tassos poetischer Beschreibung der bedeutenden Sängerin Laura Peperara findet sich neben der Beschreibung von Manier (*accenti*) ausdrücklich dieser Bezug zwischen *natura* („suono“) und solchen Naturalia Wunderkammerobjekten („perle/coralli“):

„Con dolcissimi accenti addolcir l’aura,
[...]
Con leggiadri sembianti al dolce suono:
Degna a cui bianche perle e coralli
Del nostro mare, e del nuovo aprile
Le sia portato il primo e’l più bel dono“.⁶²⁹

(Mit süßesten *accenti* die Luft versüßen, [...] mit anmutigem Anblick zum süßen Klang: Würdig jener weißen Perlen und Korallen unseres Meeres, und des neuen April, sei ihr gebracht das erste und schönste Geschenk.)

⁶²⁹ Torquato Tasso, *Rime*, Hrsg. B. Maier, Milano, 1963, Bd. 1, S. 335, zitiert nach : Elio Durante, Anna Martellotti, *Cronistoria del Concerto*, Firenze, 1979, S. 242.

Auch der Aspekt des Singens und gleichzeitigen Spielens auf Instrumenten, die in diesem Fall oft aus auffällig kostbaren Materialien hergestellt waren,⁶³⁰ verstärkt den Effekt des Erstaunens im Sinne des Artefactums. Ebendieses noble Erstaunen wird ganz bewusst auch zur Repräsentation benutzt, indem diese Künstler bei Festanlässen und dergleichen vorgeführt werden.⁶³¹

Bereits Zacconi in besagtem Kapitel, noch deutlicher in seiner Nachfolge jedoch Cerone thematisieren den Unterschied zwischen der naturgegebenen Stimme und dem künstlich seienden und erlernten Instrument, das in seinem Konzept die Stimme nachahmt: „en lo cual vemos como el arte imita à la naturaleza en los instrumentos que a inventado, como parece en las flautas y en los Organos“⁶³² (worin wir sehen, dass die Kunst die Natur imitiert bei den Instrumenten, die sie erfunden hat. Dies wird ersichtlich in den Flöten und Orgeln.)

Erinnert sei hier nochmals an die Beschreibung des Gesangs von Virginia Vagnoli durch den Dichter Lodovico Agostini:

„la nostra sirena Virginia, la quale col plectro in mano sta in procinto per rapirci seco sopra ai sette cieli; [...] si diè principio al concerto, cantando ella sola alcuni madrigali dello Striggio che poi divenne suo marito, e framettendone alcuni senza voce, fece stupir tutti della velocità, della dolcezza e della grazia della sua voce e mano, le quali unite alla sua singolar bontà e bellezza la rendono al mondo un puro miracolo di natura sopra a quante ne furon mai per tutti i secoli.“⁶³³

(Unsere Sirene Virgilia, war, das Plektrum in der Hand haltend, dabei, uns in die sieben Himmel zu entführen; nachdem alle sich gesetzt hatten begann die Darbietung, indem sie allein einige Madrigale Striggios, ihres zukünftigen Mannes, sang und, einige Madrigale ohne Stimme dazwischenstellend, alle Zuhörer mit der Geschwindigkeit, Lieblichkeit und Anmut ihrer Stimme und ihrer Hand (sc. an der Laute) verwunderte. All dies ließ sie, in Verbindung mit ihrer einzigartigen menschlichen Vollkommenheit und ihrer Schönheit für die Welt zu einem wahren Wunder der Natur gedeihen, unerreicht durch alle Jahrhunderte.)

Nachdem die Sängerin zunächst in einen mythischen Kontext gerückt wird (Sirena), wird der Hörer in die sieben Himmel entführt. Genau dies passiert in der Beschreibung Coryats und Maugars', die am Anfang des Manierkapitels gezeigt wurden. Der Gesang liefert also bestenfalls ein gleichsam überirdisches Erlebnis, das sich gerade durch die Kombination

⁶³⁰ So existiert z. B. noch die wunderbar mit Gold und Edelsteinen dekorierte Harfe der Laura Peperara (bekannt als ‚Arpa Estense‘, heute in Modena). Von Giulio Caccini wird berichtet, er sei mit einem elfenbeinernen Chitarrone aufgetreten. (vgl. u. a. bei Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone*, Libro Primo, Bologna, 1623, Faks. Firenze, 1983, S. 5, Cap. 28).

⁶³¹ Dies mag man heute durchaus kritisch sehen: Phänomene wie dieses bleiben Teil einer vergangenen Hochkultur, deren Höhe eben gerade in ihren Extremen bestand: Skrupellosigkeit und Grausamkeit gehörte genauso zum Habitus insbesondere der Herrschenden wie unermessliche Schönheit. Daran hat sich in unserer heutigen Kultur im Prinzip wenig geändert.

⁶³² Pedro Cerone, *El Melopeo*, Napoles (Neapel), 1613, Faks. Bologna, 1969, S. 323.

⁶³³ Alfredo Saviotti, *Un'artista del Cinquecento, Virginia Vagnoli da Siena*, in: *Bullettino senese di Storia Patria*, XXVI, 1919, S. 108 f., zitiert nach ZENOBI, S. 71.

von *ars* (in dem Fall die durch Übung erreichte *velocità* der Stimme und der Hände, also der Fähigkeit, virtuose Diminutionen über ein Madrigal von Striggio⁶³⁴ zu singen und zu spielen⁶³⁵) und *natura* (angeborene *dolcezza/grazia* und *passaggi*-Eignung der Stimme, Begabung zum musikalischen Lautenspiel, Edelmut und visuelle Schönheit) ereignet. Wie eine Doxologie schließt Agostini die Beschreibung mit „per tutti i secoli“ und hebt das ganze nochmal auf eine gewollt spirituelle Ebene.

Kommt man mit der Frage, was *natura* sei, zurück zur Stimme, so fällt auf, dass in den Traktaten der Begriff *natura* und *naturale* und das deutsche, damals wohl mehr als heute als lateinisches Lehnwort empfundene Wort ‚natürlich‘ häufig in Texten über das Singen fällt:

Michael Praetorius definiert in seinem Traktat über die Gesangkunst am Schluss des dritten Bandes des *Syntagma Musicum*⁶³⁶ als Voraussetzung für das Erlernen jeder Kunst drei Kategorien: *natura*, *ars* oder *Doctrina*, *Exercitatio*.

Unter *natura* versteht er die Notwendigkeiten für die Stimme selbst und organisiert diese in drei Requisita und drei Vitia. Neben der (bereits zwei Seiten vor der eigentlichen *natura*-Beschreibung schon von Praetorius ausgeführten, im *natura*-Teil nochmals ähnlich wiederholten, von „Gott und der Natur“⁶³⁷ gegebenen) Begabung mit einer „sonderbahren lieblichen zitterten und schwebenden oder bebenden Stimm / auch einem runden Halß unnd Gurgel zum diminuiren“⁶³⁸ sind dies bei Praetorius auch die (Fähigkeit zur) *intonatio* und *esclamazione*.⁶³⁹

⁶³⁴ Am Rande ist dies ein entscheidender Hinweis zur Aufführungspraxis im späten Madrigal, speziell bei Striggio: Diese Musik, die heute in der Regel im unverzerrt gesungenen Notentext wiedergegeben wird, erfordert offenbar (im Optimalfall) virtuoseste Diminutionen. Dass Vagnoli nicht im Sinne Striggios handelte, ist äußerst unwahrscheinlich, schließlich heiratete er die berühmte Sängerin einige Zeit nach der beschriebenen Aufführung.

⁶³⁵ Dies wirft Fragen auf: Wo spielte sie mit ‚*velocità*‘ auf der Laute? Drei Möglichkeiten sind: 1. sie spielte ihre Oberstimme mit Diminutionen mit und wurde begleitet, beispielsweise durch ein Tasteninstrument oder eine Gruppe von Instrumentisten: Dann hieße ‚*sola*‘ nur, dass niemand außer ihr sang) oder 2. sie sang und spielte wirklich ganz allein und machte, was unglaublich schwierig wäre, zugleich virtuose Diminutionen in den Mittelstimmen einer Intavolierung des Madrigals auf der Laute. Alternativ könnte, in Anlehnung an Agazzari, 3. auch gemeint sein, dass in Stimme und Laute abwechselnd Diminutionen passieren. Wie bei Luzzasco zu sehen, gibt es in den Stimmen ja oft auch sehr ruhige Abschnitte, die sich mit Diminutionen abwechseln. Da könnte dann die Laute zum Zuge kommen, was bei gleichzeitigem Singen auch Meisterschaft erfordert. Auch zu den Donne di Ferrara und ihrem Instrumentalspiel scheint, vor allem wenn sie zusammen sangen, ebenfalls die erstere Lösung (mit Luzzaschi am chromatischen Cembalo) denkbar.

⁶³⁶ PRAETORIUS III 1619, S. 231- 240.

⁶³⁷ PRAETORIUS III 1619, S. 229.

⁶³⁸ PRAETORIUS III 1619, S. 229f.; diese Eigenschaften werden im Verlauf dieser Arbeit noch sehr ausführlich besprochen werden. vgl. das Kapitel 5.1. *Die Kehle und ihren Funktionen* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁶³⁹ Dies mag als ein wenig unlogisch empfunden werden (und ist auch graphisch in der originalen Praetorius-Ausgabe etwas ‚verunglückt‘ durch die Großschreibung der Begriffe *Intonatio/Exclamatio*), ist aber insofern zumindest nachvollziehbar, wenn man beachtet, dass diese beiden Elemente (v. a. die *Exclamatio*) im Gegensatz zu den anderen Manierelementen der ‚*Doctrina*‘ nicht mit Noten darstell- und erlernbar ist. Allerdings gibt Praetorius auf S. 233 unter der Rubrik ‚*Accentus*‘ dann doch solche *notae initiales*, die eine der Möglichkeiten für die ‚*Intonatio*‘ darstellen.

Praetorius (und die ihn teils kopierenden Nachfolger) stehen mit dem Schöpfungs- und Naturbezug nicht nur von Stimme, sondern auch (und dies ist von herausragender Bedeutung) deren wohlklingender Verwendung nicht allein: Der Verweis auf stimmliche Qualität als göttliche Gabe findet sich dann etwa auch bei Adriano Banchieri [„che sia soave e bene organizzato, è dono particular di Dio“⁶⁴⁰ (die lieblich und wohlgestaltet sein soll, sie ist eine besondere Gabe Gottes)] sowie als Gabe der Natur bei Doni [„La bontà della voce, che è dono della natura“⁶⁴¹ (Die Güte der Stimme, die eine Gabe der Natur ist)].

Camillo Maffei definiert (in anderem Zusammenhang) den Begriff *naturale* folgendermaßen: „Et intendo per la naturale, quella che fa l’ufficio suo senza industria, et elettione.“⁶⁴² (Und ich verstehe unter *naturale* das, was seinen Zweck erfüllt ohne Mühe und ohne Wahl.) Diese Definition ist auch im Zusammenhang mit der Betrachtung der musikalischen *natura* sehr ergiebig. Sie ist ein Umgang mit Stimme, der ohne ‚industria‘ (das Wort umfasst die Bedeutungsebenen Fleiß und Mühe) seine Funktion erfüllt und der ohne ‚elettione‘ (eine Art wählenden Eingreifens) passiert. *natura* in der Stimme wäre also das, was ohne bewusstes, *ars*-mäßiges Eingreifen in den Prozess des Klangseins der Stimme und ohne explizite physische Anstrengung von einem Menschen erzeugt werden kann. Dieser Aspekt ist von so zentraler Bedeutung und so entscheidend weit entfernt von einer heutigen Idee von ‚Stimm-Bildung‘, dass ihm hier ein gewisser breiterer Platz eingeräumt werden soll. Der geneigte Leser entschuldige die Ausführlichkeit der folgenden, nur zunächst banal erscheinenden Überlegungen, die, soviel sei versprochen, dennoch ergiebig für die Stimmgebrauchs-Erwägungen sein werden.

Ein gesunder Mensch ist tatsächlich von Natur aus in der Lage, im Sprechen Tonhöhen, die weit mehr als eine Oktave voneinander entfernt sind, hervorzubringen. Gleichmaßen ist er ohne spezifische Vorbildung in der Lage, beim Sprechen verschiedene seiner Fantasie, bestimmten Situationen oder seinem Gemütszustand geschuldete Klangfarben zu produzieren: Zwischen keifenden Marktschreier*innen und sinnlich fast-flüsternden Liebhaber*innen besteht offenkundig ein weiter Unterschied, der sich hundertfach differenzieren lässt (wütend oder fröhlich keifend;

⁶⁴⁰ Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato*, terza edizione, Venezia, 1614, S. 146.

⁶⁴¹ Zit. nach ULRICH, S. 21, Fußnote 2.

⁶⁴² MAFFEI, S. 8; in Maffeis (hier nicht direkt gesangsbezogener, teils auf Galen basierender, philosophischer Kategorisierung der „potentie dell’anima“, sozusagen der Grundfähigkeiten des Daseins) landet die Stimme nicht in *naturale*, sondern, weil (laut Maffei im Gegensatz zur Stimme etwa der Affen) ganz grundsätzlich dem Willen und der Wahrnehmungsvorstellung unterworfen („sensitiva“ / „volontaria“). Die Definition des Begriffs an sich (und darum ging es mir hier) trifft aber dennoch gut auch auf die sonstige Verwendung von *naturale*/natürlich in den Gesangstraktaten.

beglückt, betrübt oder gar erotisch flüsternd, etc.) und in dieser Differenziertheit nicht nur jedermann zu Gebote steht, sondern auch von (fast) jedermann (fast) eindeutig verstanden werden kann.

Besagter Mensch ist auch in der Lage, seine Mitmenschen durch den Gebrauch seiner Stimme zu bestimmten Affekten mitzubewegen, auch ohne ein ausgebildeter Rhetor zu sein. So bleibt stimmliches Jubeln, wüstes Beschimpfen, ein subtil-leiser Spott, ein Klagen, Weinen, Schluchzen oder gar ein vor Entsetzen Verstummen in der Regel nicht ohne Wirkung auf einen Mitmenschen, solange dieser sich nicht (gleichsam präventiv) mental ‚dagegen wehrt‘, also nicht berührt werden will.

Dies ist selbst im Tierreich so angelegt. Athanasius Kircher schreibt hierzu: „Die Katz hat eine andere Stimm / wann sie hungerig ist / ein andere wann sie rammelt und lockt / ein andere wann sie schmeichelt / ein andere wann sie erzürnt“.⁶⁴³

Ein verständiger Mensch ist ebenso in der Lage, die Deutlichkeit der Aussprache beliebig zu schärfen oder zu verunklaren, ebenso einzelne Vokale und manche der Konsonanten im Rahmen der Atemkapazität beliebig lang oder kurz klingen zu lassen.

All dies kann er (außer dem wirklichen Schreien) ohne größere Anstrengung tun. Relativ leises Sprechen ist ebensowenig wirklich anstrengend wie Sprechen in mittlerer oder leicht gehobener Lautstärke. Ein gesunder Mensch vermag dies (z. B. in Unterrichtssituationen, also einer Art von halböffentlichem Sprechen) bei Bedarf stundenlang zu tun, wie heute beispielsweise abertausende Schullehrer*innen (mehr oder minder unbeschadet) täglich beweisen.

Im Sinne von *natura* wäre Singen zunächst also nichts anderes als das Verwenden dieser offensichtlich naturgegebenen Fähigkeiten des Klingens der Stimme in mensurierten Silben und Tonhöhenmodulationen. Diese naturbedingte Anlage wird im bereits oben angesprochenen 58. Kapitel von Zacconis Arbeit ganz im obigen Sinne abgehandelt; man kann als Mensch im Alltag gar nicht anders:

⁶⁴³ Andreas Hirsch, *Philosophischer Extract und Auszug aus [...] Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia universalis*, Schwäbisch Hall, 1662; nach: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom, 1650, Bd. 1, S. 20; zit. nach Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller*, Marburg, 1969, S. 166; vgl. zum Affekt des Menschen auch Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, 1650, faks. Wien, 2005, Bd. 1, S. 20.

„poiche non si trova huomo che da natural voglia spinto non canti a qualche tempo o non gitti fuori voce simile al canto: e questo non per altro, solo perche essendo egli atto al parlare, (parlando) sente che il suo parlar rissona: & rissonando il suono non è simile al suono delle campane che dal suo grado non si move: ma simile a un suono mobile, & trasportativo, che hora s'alza, & hora s'abbassa, & di sorte che che si fa, si può moderare, inasprire & far dolce: Così disponendo il ragionamento per sonori gradi lo distingue; & di ragionamento lo riduce in canto.“⁶⁴⁴

(Und so findet man keinen Menschen, der von natürlichem Willen angetrieben nicht irgendwann singt oder eine dem Singen ähnliche Stimme hervorbringt. Und dies aus keinem anderen Grund, als dass er zum Sprechen begabt ist und beim Sprechen spürt, dass sein Sprechen klingt: und dass im Klingens dieser Klang nicht dem Glockenklang, der sich in der Tonhöhe nicht bewegt, ähnlich ist, sondern ähnlich einem beweglichen und bewegbaren Klang ist, der mal steigt und mal fällt und der in seiner Produktion veränderbar ist zum Mäßigeren, Raueren oder Weicheren.

Er verfügt so durch gedankliche Struktur eine Organisation in Klangstufen, und durch diese Denkschritte vollzieht er dies im Gesang.)

Dass auch dies prinzipiell ohne sängerische und (bei Zacconi im Folgenden ‚scienza‘ genannte musikalische) Vorbildung möglich ist, beweisen Kinder und jüngere Jugendliche, die zum Teil auch ohne jegliche Ausbildung unglaublich intonationssicher, mit erstaunlich voller und manchmal nervenaufreibend durchdringender Stimme zu singen vermögen. Wenn man ihren zumeist fröhlichen Gesang beispielsweise als geplagter Mitreisender in einem vollen Zug- oder U-Bahnabteil mitanhören muss, stellt man fest, dass die Heranwachsenden zeitlich leider verhältnismäßig unbegrenzt und mit besagter Penetranz Kinderlieder, Kindersongs oder Popsongs zu singen in der Lage sind. Schon der – vielleicht mythische – chinesische Philosoph 老子 (Lǎozǐ) beschreibt vor mehr als zwei Jahrtausenden die Eigenschaften des vom Dào erfüllten Erwachsenen mit der Metapher des Kleinkindes, das trotz seiner vermeintlichen Schwäche bereits alle Stärke (einschließlich der sexuellen Anlage) in sich trägt und eben auch beliebig lange schreien kann, ohne heiser zu werden: 含德之厚，比於赤子。蜂虿虺蛇不螫，猛兽不據，攫鳥不搏。骨弱筋柔而握固。未知牝牡之合而全作，精之至也。終日號而不嘎，和之至也。⁶⁴⁵ (Wer Wirkkraft in Hülle und Fülle hat, der gleicht einem Baby. Hundertfüßer, Skorpione und Schlangen vergiften es nicht, Raubvögel und Bestien greifen es nicht an, mögen auch die Knochen schwach, die Muskeln weich sein, sein Griff ist fest, sein Glied regt sich, seine Manneskraft ist voll da. Es schreit die ganze Zeit, ohne heiser zu werden, denn alles Harmonische ist voll entfaltet.)

⁶⁴⁴ ZACCONI, Fol.50v.

⁶⁴⁵ Text nach <http://ctext.org/dao-de-jing> (zuletzt aufgerufen: 15.8.16) und Übersetzung: Wolfgang Kubin (Hrsg.), *Lao Zi - Der Urtext*, Freiburg, 2014, S. 65f.).

Auffällig ist beim oben beschriebenen Kindergesang die unglaubliche, jeden heutigen Berufssänger stante pede vom Parnass verweisende Textverständlichkeit. Absolut mühelos können bzw. müssen wir entnervten erwachsenen Zugreisenden den insbesondere textlichen Inhalt der neuesten Kinder-Mitsing-CD-Songs kennenlernen, oder uns, wenn wir mehr Glück haben, an Lieder unserer eigenen Kindheit samt deren Text (dessen gedanklicher ‚Transport‘ den Kindern mitunter mehr bedeutet als die Melodie eines Gesanges selbst) erinnern lassen.

Die Nutzung und Konservierung genau dieser kindlichen Erfahrungswerte legt Adrian Coclico nahe, wenn er sagt, deutsche Knaben⁶⁴⁶ sollen vor ihrem Stimmbruch Unterricht haben, da die in Kindertagen erlangte Geschicklichkeit hierin nie verloren ginge: „Adhibeat itaque curam Germanicus puer in imitando doctum Praeceptorem, dum vox ei puerilis est, quia mutata voce, difficile aut raro ad bene canendi artem perveniet, in iuventute vero appaehensa nunquam tradet oblivioni.“⁶⁴⁷ (Der deutsche Knabe soll sorgfältig seinen gelehrten Praeceptor nachahmen, solange seine Stimme kindlich ist; denn nach dem Stimmbruch gelangt man schwer und auch selten zur guten Gesangkunst, und was man in seiner Jugend wirklich erlangt hat, fällt nie dem Vergessen anheim.)

Die Selektion geeigneter Knaben für die Erlernung der in dieser Arbeit besprochenen Art von Gesangkunst erfolgte im 17. Jahrhundert, wie den Traktaten zu entnehmen ist, anhand zweier Kriterien: zum einen die im Rahmen der Natur-Requisita bereits oben erwähnte, grundsätzlich ‚liebliche‘ Anlage der Stimme samt ihrer Disposition für das Singen von Diminutionen. Wohlgemerkt: es ist nicht die Stimme, die sich in irgendeine klangliche Richtung auszubilden lohnt,⁶⁴⁸ es ist die Stimme, die bereits lieblich, zitternd, schwebend, der Hals, der bereits rund und gerade ist!

Zum anderen aber sind es die gute Gesundheit, das gute Gedächtnis, der klare Verstand und insbesondere die in den Traktaten gleichermaßen als naturgegeben (oder eben natur-nichtgegeben) definierte Liebe des Knaben (und heute natürlich sämtlicher Kinder jedweden Geschlechts) zur Musik

⁶⁴⁶ Heutzutage Kinder aller Geschlechter und Nationen.

⁶⁴⁷ Adriano Petit Coclico, *Compendium Musices, Norimbergae* (Nürnberg), 1552, unpaginiert (erste Seite des Abschnitts *De Elegancia, et ornatu aut pronuntiatione in canendo*); vgl. KUHN, S. 56, Original in Fußnote.; amüsanterweise benutzt Kuhn auf dieser Seite auch den Begriff ‚naturwüchsiges Singen‘ als abzustellende Fehlerquelle bei jungen Sängern seiner Zeit (1902).

⁶⁴⁸ Einige kleine Ausnahmen finden sich in den Kapiteln *Lautstärke* und *Stimmumfang und Register* dieser Arbeit.

und dem Singen an sich. Schon im bereits gesehenen Titel des Gesangsabrisses von Michael Praetorius ist dies angedeutet:

*„Instructio pro Symphoniacis
Wie die Knaben / so vor andern sonderbare
Lust und Liebe zum singen tragen / uff jetzige Italianische Manier zu informiren /
und zu unterrichten
seyn.“⁶⁴⁹*

Unter den relativ vielen Knaben, die mit einer geeigneten Stimme begabt wären, bezieht sich die Formulierung ‚vor andern‘ vor allem auf diejenigen, die bereit sind, sich ohne Zwang (d. h. ohne das in damaligen nichtmusikalischen Ausbildungsmethoden durchaus übliche Schlagen), sondern vielmehr mit Lust der mühsamen Arbeit der *exercitatio* (also dem Üben von Blattsingen und Diminuieren, dem Aneignen von Affekt- und Manierkunststücken) zu unterziehen, um auch die kunstvollen Aspekte des Singens (*ars*) zu erlernen.

Liest man die gesamten Quellen noch einmal unter diesem Aspekt von *natura*, fällt auf, wie wenig Hinweise es für eine Beeinflussung der Stimme an sich in den Traktaten gibt. Wenn beispielsweise Christoph Bernhard einen Traktat *Von der Singe-Kunst oder Manier* schreibt, beschreibt er nicht mit einem einzigen Wort eine ‚technisch‘ eingreifende Arbeit an der Stimme selbst, sondern nur über mehrere Seiten den Umgang mit der Manier. Erklärt wird nur, was „benebenst der guten [also eben auch vorausgesetzten] Stimme“⁶⁵⁰ zu erlernen ist. Es findet sich nirgends auch nur eine Andeutung, dass die Stimme in der Ausbildung ‚gut gemacht‘ werden müsse, sondern sie ist zunächst (bei grundsätzlicher Eignung) einfach da. *Exercitatio* ist also nicht die Beeinflussung der *natura*, sondern das Erlernen von ästhetischen Kompetenzen und Einüben von praktischen Fähigkeiten zu ihrer kunstvollen Zierlichkeit. Genau dies, auch hier mit dem Wort ‚neben‘ (bei Bernhard daher das Wort ‚benebenst‘), findet sich in Praetorius‘ Manierbeschreibung: „damit neben der Lieblichkeit der Stimmen auch die Kunst wol eingenommen und gehöret werde.“⁶⁵¹

Wenn überhaupt die Stimme beeinflusst werden soll, dann eher in eine leisere, sanftere Richtung. Gekonnte wie stümperische Bemühungen, die Stimme lauter als von der Natur vorgesehen werden zu lassen, werden in der Regel verurteilt. Näheres hierzu in dem untenstehenden Kapitel zu Klang und Lautstärke.

⁶⁴⁹ PRAETORIUS III 1619, S. 229.

⁶⁵⁰ BERNHARD, S. 31.

⁶⁵¹ PRAETORIUS III 1619, S. 229.

Natura findet sich bei Friderici auch im Zusammenhang mit der Kontrolle der Stimme: „Die Knaben sollen vom anfang alß bald gewehnet werden / die Stimmen fein natürlich [...] in gutture, in der Kehlen oder im Halse zu formiren“.⁶⁵² Dies ist ein für die Quellen typischer Verweis auf das Nicht-Verlagern der Aufmerksamkeit auf Körperstellen, die nicht ursächlich, gleichsam natur-bedingt mit Singen verbunden sind.⁶⁵³

Wird heute über einen Sänger gesprochen, wird normalerweise in erster Linie der Klang seiner Stimme gelobt oder getadelt. Wenn in den alten Quellen hingegen etwas gelobt oder getadelt wird, sind es zumeist entweder Text(un)verständlichkeit oder (noch viel häufiger) in erster Linie der schlechte Umgang mit Manier und insbesondere mit Diminution. Ein Beispiel von vielen sei hier wiederum ein Auszug aus dem *natura*-Kapitel von Michael Praetorius:

„Sintemal die jenigen gar nicht zu loben / welche von Gott und der Natur / mit einer sonderbahren lieblichen zitterten und schwebenden oder bebenden Stimm / auch einem runden Halß unnd Gurgel zum diminuiren begabet / sich an der Musicorum leges nicht binden lassen / sondern nur fort und fort mit ihrem allzuviel colorirn, die im Gesang vorgeschriebene limites überschreiten / unnd denselben dermassen verderben und verdunckeln / dass man nicht weiß was sie singen / Auch weder den Text noch die Noten (so der Componist gesetzt / und dem Gesange die beste Zier und gratiam giebt) vernehmen / viel weniger verstehen kann.“⁶⁵⁴

Worum es hier geht, ist Achtsamkeit für die Parameter in den Traktaten: Text und gute Verwendung der Manier erhalten viel größere Beachtung in den Überlegungen zum kunstvollen Musik-Machen. Der erste ist durch Aufmerksamkeit und das Vermeiden von *Vitia* verbesserbar, der zweite durch *ars* (in diesem Fall manierlicher Geschmacksbildung und Verständnis der musikalischen Faktur) und *exercitatio* erlernbar. Der Klang der Stimme erfährt deswegen keine Aufmerksamkeit, weil seine Veränderung (und eine wie auch immer geartete ‚Verbesserung‘) offenbar nicht in Praetorius’ und anderer Autoren Absicht liegt.

Auch die grundsätzliche Eignung zur Ausführung von schnellen Diminutionen, in italienischen Texten *dispositione*, in deutschen Texten,

⁶⁵² FRIDERICI, S. 40; ausführlichere Quellenausschnitte und Überlegungen hierzu im Kapitel *Physiologisches* dieser Arbeit.

⁶⁵³ Vgl. hierzu die genaueren Ausführungen in den Kapiteln über die Kehle und über *Vitia* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁶⁵⁴ PRAETORIUS III 1619, S. 229f.

wie oben gesehen, glatter/runder Hals genannt, wird zunächst als Teil der *natura* als vorgegeben betrachtet.⁶⁵⁵

Auch der Ambitus der Stimme eines Sängers ist Teil der *natura* und wird von Zenobi mit der schon bei Praetorius vorzufindenden Gott/Natur Formulierung verknüpft, wenn er sagt, dass für das ‚rimettere‘ ein außergewöhnlich großer Ambitus – insbesondere im Bassbereich – erforderlich ist: „La terza conditione necessaria per rimetter bene consiste nell’haver da Idio e dalla natura voce, che vada honestamente alto e basso, ma più basso che alto, come fondamento che mancando, apporta più pensiero al rimettitore di quel che fanno l’altre parti di mezzo, et estrema“.⁶⁵⁶ (Die dritte Fähigkeit, die nötig ist für das gute ‚rimettere‘, besteht darin, von Gott und der Natur eine Stimme zu haben, die auf eine richtige Weise hoch und tief reicht, aber vor allem mehr tief als hoch, als Fundament, das, wenn es fehlt, dem rimettitore mehr Anlass zur Sorge gibt als es die Mittelstimmen oder die Oberstimme tun.)

Für das frühere 17. Jahrhundert ist davon auszugehen, dass eine Ambituserweiterung per se nicht Ziel einer Gesangsausbildung ist, da der Sänger sich eben, wie Praetorius sagt „eine Stimm als Cantum, Altum oder Tenor &c. erwehlen“⁶⁵⁷ soll. Diese Stimmen hatten in der Regel einen relativ kleinen Umfang und erforderten keine Anstrengungen irgendeiner Erweiterung. Interessant ist evtl. das ‚&c.‘, das Praetorius für den Bass, die einzige Stimme, an die tatsächlich größere Ambitus geknüpft sind, hier einsetzt.⁶⁵⁸

Die Kategorie des Erlernens/Nicht-Erlernens wird auch bei Zacconis grundsätzlicher Kategorisierung von Musikmachen ersichtlich: Während die Benutzung von Instrumenten („istrumenti artificiosi“⁶⁵⁹) ein künstliches Erlernen per se voraussetzt, ist dies bei der Stimme, die im gleichen Abschnitt als *naturale* unterschieden wird, eben gerade nicht der Fall.

Der Begriff *naturale* wird in italienischen Texten gelegentlich auch in anderem Kontext gebraucht, nämlich für den Nichtgebrauch des Falsettregisters beim Mann.⁶⁶⁰ So werden in manchen Zusammenhängen

⁶⁵⁵ Genaueres hierzu (auch zu den Ausnahmen) im Kapitel 5.1. *Die Kehle und ihre Funktionen* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁶⁵⁶ ZENOBI, S. 81.

⁶⁵⁷ PRAETORIUS III 1619, S. 231.

⁶⁵⁸ Mehr hierzu (auch zu Ausnahmen) im Kapitel zu 3. *Stimmunfänge und Register* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁶⁵⁹ ZACCONI, Fol.3r.

⁶⁶⁰ Sehr deutlich z. B. bei Bellerofonte Castaldi, *Primo Mazzetto di Fiori*, Venetia, 1623, Faks. Firenze, 1984, unpaginiertes Nachwort *A chi legge*: „naturali del parlar mascolino“; in dieser Arbeit ist der betreffende Abschnitt im Kapitel 3.2. *Das Falsett-Verbot* vollständig zitiert.

Knaben, Frauen oder auch (aus heutiger Sicht zunächst befremdlich) Eunuchen als *naturali* bezeichnet. Diese Variante liegt eventuell auch im Falle von Luigi Zenobis schwer genau zu fassender Forderung „Egli principalmente per far bello udire, ha da essere naturale, o puerile“⁶⁶¹ (Er [sc. der Sopran] muss, um schön zu hören zu sein, natürlich und/oder knabenhaft/ein Knabe sein) vor, wo man *naturale/puerile* lesen kann als ‚von einer Frau oder einem nicht falsettierenden, ergo kastrierten Mann, oder eben einem Knaben gesungen‘ oder ‚natürlich und knabenhaft klingend‘.⁶⁶²

Auch nach langen Überlegungen meinerseits soll hier bezüglich dieser Stelle keine endgültige Entscheidung vorgenommen werden. In beiden Deutungen (‚unverfälscht‘ oder ‚unfalsettiert‘) funktioniert Maffeis Definition der Mühelosigkeit und des nicht-wählenden Eingreifens sehr gut.⁶⁶³

Auch bei Caccinis Forderung nach dem Nichtgebrauch des Falsettregisters schwingt genau dies mit: Die Unmittelbarkeit des Stimm- und Atemgebrauchs in der *voce naturale* ermöglicht ein ebenso unmittelbares, direktes ‚Sich-Kümmern‘ des Sängers um die Manierelemente und den Affekt der Komposition.⁶⁶⁴

Caccini spricht hier etwas (auch für diese Arbeit) extrem Wesentliches an, was bei den anderen Autoren immer nur aus dem Kontext zu schließen ist. Er thematisiert hier als einziger ausdrücklich (!) die Abwesenheit ‚technisierter‘ Zugriffe auf die Stimme. Der Aufwand, sich (hier im Fall der *voci finte*) irgendwelcher Kontrollmechanismen jenseits der „voce naturale comoda per tutte le corde“⁶⁶⁵ (natürlichen und auf allen Tönen bequemen Stimme) und der *affetti* bedienen zu müssen, steht der eben gerade aufwandsarmen ‚nobilissima maniera di cantare‘ entgegen.

⁶⁶¹ ZENOBI, S. 84.

⁶⁶² Für diese Variante entscheiden sich die Herausgeber des Briefes in ihrer englischen Übersetzung: „either a natural or boylike soprano without a nasal effect“ (ZENOBI, S. 101). An dieser Übersetzung sind zwei Dinge problematisch: „naturale o puerile“ wäre, wenn man von der Beschreibung stimmklanglicher Eigenschaften ausgeht, keine either-or-Bedingung sondern eher eine pleonastische ‚and also‘-Verknüpfung, die im Italienischen allerdings durchaus mit ‚o‘ ausgedrückt werden kann. Das ‚o‘ macht auf bestimmte Weise tatsächlich mehr Sinn im der Bedeutung ‚erwachsene Frau/Eunuch‘ versus ‚ein Kind‘. Die Deutungsvariante von ‚naturale‘ als stimmklanglicher Parameter geht aus meiner Sicht zu sehr von einer (heutigen) Frauenstimme als Normalität/Realität (die sich dann natürlich und möglichst ‚knabensopranig‘ hören lassen soll) aus. Das zweite Problem ist, dass auch die Übersetzung ‚nasal effect‘ zu ‚senza difetto di naso‘ auf ein Klangkonzept abzielt, was aus unserer Sicht wiederum nur eine der Deutungsmöglichkeiten darstellt und nicht zwingend klanglich gemeint sein muss. (s. u.)

⁶⁶³ Sieht man als heutiger Betrachter einmal davon ab, dass der Umstand der Kastration an sich aus unserer heutigen Sicht einen massiv wählenden Eingriff (auch im medizinischen Sinne des Wortes) darstellt.

⁶⁶⁴ Die Zitate Caccinis über den (Nicht-)Gebrauch der *voci finte* sind vollständig im Kapitel zum Falsettverbot dieser Arbeit wiedergegeben. Der Terminus ‚affetti‘ ist (erfreulicher- und bezeichnenderweise) nicht trennscharf übersetzbar zwischen den Effekten der Manier und den Affekten der Musik.

⁶⁶⁵ CACCINI, 1601, unpaginiertes Vorwort.

Nobilität äußert sich hier wiederum im bereits natürlich Schönen des noblen Menschen und seiner Kunst, in der Abwesenheit physischer Arbeit und Anstrengung. Castiglione breitet dies in seiner Abhandlung vom Edelmann in vielen Facetten aus. Neben der natürlichen Disposition zur perfekten Hofmannschaft lässt sich bei auch mittelmäßiger Eignung durch ausführliche Übung einiges erreichen. Rufen wir uns nochmals die Beschreibung des *accento* im Rahmen von Castigliones Beispielliste für *sprezzatura* in Erinnerung [„con suave *accento* in un *gruppetto* delicato con tal facilità, che paia che cosi gli venga fatto a caso“⁶⁶⁶ (mit einem sanften *accento* in einem delikaten *gruppetto* mit solcher Leichtigkeit, dass er fast wie zufällig gemacht wird)], so wird hier die Leichtigkeit einer Disposition thematisiert, die Castiglione auf der gleichen Seite und in der gleichen Aufzählungsreihe für die Waffenkunst als *naturale* anführt.

Zum Schluss sei noch gesagt, dass die stimmliche *natura* natürlich auch ungünstig geneigt sein kann für das Singen. So berichtet z. B. Fulvio Testi in einem Brief vom 9. 8. 1636, in dem er dem Fürsten von Modena einen Musiker namens Giramo als Komponisten an seinen Hof empfiehlt, über seine Stimme selbst wenig Gutes: „Non gliel propongo per Cantore, ma per Compositore, per che quanto al primo egli ha una voce da spaventare, o per dir meglio da far ridere chiunque la sente, ma quanto al secondo io ho sentito alcune cose sue, che veramente mi sono parute mirabili“.⁶⁶⁷ (Ich schlage ihn euch nicht als Sänger vor, sondern als Komponisten, da er einerseits eine Stimme hat, die zum Fürchten ist, oder um es besser zu sagen, jeden, der sie hört, zum Lachen bringt, ich aber andererseits einige seiner Kompositionen gehört habe, die mir wirklich wunderbar erschienen.) Dies zeigt, dass eben selbst bei einem begabten Berufsmusiker (Testi bezeichnet ihn als besten Komponisten Neapels, er will ihn ja empfehlen) eine gute Stimme nicht zwingend naturgegeben sein muss.

Was heißt dies nun alles für das Singen von älterer Musik heute?

Zunächst in der Hauptsache, dass ein Versuch, alte Konzepte von Stimmgebrauch zu verstehen und beim Singen zu benutzen, die Bereitschaft zu einem vollkommenen und vorurteilsfreien Umdenken bezüglich aller Parameter kunstvollen Singens bis hin zu seiner Definition an sich erfordert – und zwar von allen Seiten: seitens der Sänger und Gesangslehrer einerseits und (viel problematischer:) seitens der Zuhörer andererseits.

⁶⁶⁶ Castiglione, Baldassare, *Il Cortegiano*, nuovamente ristampato, Vinegia, 1587, S. 56.

⁶⁶⁷ Fulvio Testi, Brief vom 9.8.1636, zit. nach: Sigismondo D'India, *Il Libro di Musiche da Cantar solo*, Milano, 1609, Neuausgabe Hrsg. Federico Mompellio, Cremona, 1970, Vorwort S. 21.

Das Problem ist, dass Hörer wie Musiker (gleich ob Sänger oder Nicht-Sänger) mit der professionellen Ausführung von sogenannter ‚E-Musik‘ bestimmte vokale Klangbilder und damit Mechanismen des Stimmgebrauchs verbinden, die sich im ausgehenden 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt haben und die den alten Ideen zum Stimmgebrauch zum Teil diametral entgegenstehen.⁶⁶⁸

Diese Assoziationen bestimmen die Ausbildung der allermeisten heute hervorgebrachten professionellen Sänger, in deren Repertoire in der Regel auch Musik des 17. und 18. Jahrhunderts fällt (nicht zuletzt durch die in den letzten Jahren zunehmende Präsenz vorklassischen Repertoires im Konzert- und auch Opernbetrieb).

Sie sind so stark, dass sie (mehr oder weniger bewusst, jedenfalls bedauerlicherweise) selbst die Ausbildung von Sängern mitbestimmen, die speziell (und an speziellen Schulen) für Barockmusik ausgebildet werden.

Die Vorstellung, dass die Professionalität eines Sängers bestimmt ist von der Beherrschung technisierter Verfahren zur Beeinflussung der Stimme (insbesondere zur Vergrößerung der Lautstärke und des Resonanzverhaltens, zum Teil auch des Abdunkelns und/oder ‚Metallisch-Machens‘), ist immens verbreitet und stark. Dies passt zu generellen Entwicklungen einerseits etwa der Orchester- und Instrumentalästhetik, aber auch der (immer mehr die Grenzen des technisiert/technisch Machbaren anvisierenden) Musikausbildung im Verlauf des 20. Jahrhunderts.

Anders gesagt: Wer nicht singt wie ein in den heutigen Konventionen ausgebildeter Opern- oder zumindest Liedsänger, wird, wenn er Ältere Musik singt, zunächst normalerweise nicht mit professionellem Singen assoziiert. In der Umgangssprache solcher ‚echter‘ Sänger ‚kann er nicht singen‘ und müsste es erst ‚lernen‘, was ja gleichsam einem Todesurteil unter dem Aspekt von Professionalität gleichkommt.

So gut wie keine Beachtung bei heute für die Bühne ausgebildeten Sängern gleich welchen Reflexionsniveaus finden zumeist Ansätze zum Stimmgebrauch in Musik aus nicht-mitteuropäisch geprägten Kulturen wie Asien und (insbesondere Nord-)Afrika sowie von Sängern von Nicht-E-Musik (zwischen Jazz- und allen Gattungen sogenannter

⁶⁶⁸ Dies sind zum Beispiel die Ideen von Resonanzräumen, Atembeeinflussung / ‚Stütze‘, Beeinflussung der Kehlkopfposition, Aus-/Angleichen, ja überhaupt das bewusste Eingreifen in den Klang von Vokalen. Sie werden in dieser Arbeit bewusst nicht ausführlich diskutiert, da sie den Quellen ja eben gerade nicht (!) eigen sind. Marco Uberti's Aufsatz widmet dem Vergleich heutiger und historischer ‚Techniken‘ breiten Raum und kann bei Interesse konsultiert werden: UBERTI, S. 486-491. Auch John Potter bespricht Phänomene von Unterschieden zwischen alten und heutigen Ansätzen, allerdings oft ohne differenzierte Angabe von Bezugsquellen und ohne die Schlussfolgerung, dass die alten Ansätze von bindender Relevanz für den heutigen Sänger älterer Musik sind; vgl. John Potter, *Vocal Authority: singing style and ideology*, Cambridge, 1998.

‚Populärmusik‘). Sie werden zumeist als etwas für ihre ‚E-Musik‘ ungeeignetes betrachtet, zumal während der Ausbildung.

Ebenso stark und verbreitet ist die Vorstellung, dass die technisierten Prozesse der Gesangskunst des späten 19. und 20. Jahrhunderts die einzige (universale) Methode ‚gesunden‘, d. h. den Stimmorganen nicht auf Dauer schädlichen Singens seien. Dies ist im Prinzip wahrscheinlich auch richtig, wenn man beim Singen die klanglichen und musikalischen Resultate wie heute nach den Methoden des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ausgebildete Sänger erzielen will,⁶⁶⁹ nicht aber wenn man von einem Stimmgebrauch ausgeht, der klanglich sehr andere, mitunter auch sehr viel leisere Resultate bei wesentlich geringerer und unregelmäßigerer muskulärer Belastung anstrebt und der seine eigenen, in der Manier selbst begründeten Konzepte zur Stimmschonung hat.⁶⁷⁰

Aus diesem Blickwinkel wirkt die Sprengkraft der alten Ideen zur Gesangskunst gleichermaßen faszinierend und beängstigend auf Menschen, die sich damit beschäftigen wollen:

Die Faszination besteht in der Fragestellung, was mit dieser Musik wird, wie sie sich verändert, wenn man sich keiner technisierten Beeinflussungsverfahren bedient, sondern einfach singt und seine Stimme im Sinne von *natura* gebraucht, wie sie einem – zunächst – gegeben ist.

Was geschieht mit der Stimme und der Musik, wenn man die Elemente der Manier hinzufügt und schließlich rhetorisch die Affekte zugibt, so wie man es beim rhetorischen Sprechen auch tut? Wann stößt man an welche Grenzen und welche Methoden bieten die Quellen, diese Grenzen mit Hilfe von Verständnis, Aufwandsminimierung, Beeinflussung des Stimmgebrauchs durch Manier und insbesondere das Sammeln von Erfahrung (*exercitatio*) zu erweitern?

Die Besorgnis hingegen besteht darin, nicht ernst genommen zu werden und als professioneller, hart an sich arbeitender Musiker schließlich keinen Platz zu finden in einem Konzertleben, in dem ‚Alte Musik‘ in der Regel von Sängern, die Verfahren des späten 19. und des 20. Jahrhunderts, oder eine ‚Light-Version‘ ebendieser Verfahren benutzen,⁶⁷¹ gesungen wird. Zunächst aber auch in der Sorge, ob die gegen die gesangstechnische ‚Schulmedizin‘ laufenden Arten des Stimmgebrauchs wirklich nicht ‚schädlich sind‘.

⁶⁶⁹ Vgl. hierzu die Aussagen zu heutiger Gesangskunst in: UBERTI, S. 486-495.

⁶⁷⁰ Siehe hierzu in dieser Arbeit Kapitel 6. ‚Diener und Bedienter‘: Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Stimmgebrauch und Manier im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁶⁷¹ John Potter bestätigt diese Sicht mit dem Verweis auf Untersuchungen an der University of York; vgl. John Potter, *Tenor*, New Haven, 2009, S. 3 und S. 193

Auch das vorläufige Nicht-Funktionieren bestimmter Kontrollprozesse (wie z. B. Intonation) ist etwas, das bereits ausgebildete Sänger, die mit alten Prinzipien des Singens experimentieren, zunächst sehr beängstigt.

Und schließlich beängstigt (aber das haben alte wie neue Methode gemein) ganz allgemein der Umgang mit den eigenen Grenzen, die sich eben langsam und im Fall der alten Gesangkunst ausschließlich mit viel Erfahrung erweitern. Abkürzungen dieses Erfahrungs-Weges sind mit dem Nicht-Wählend-Eingreifen der alten Methoden noch unmöglicher zu finden als bei geschickter Anwendung von heutiger, zumeist an Gesangsmethoden des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts ausgerichteter Gesangspädagogik.

Problematisch ist auch, dass beide Methoden des Stimmgebrauchs jeweils auf einer unterschiedlichen Art von reflexmäßiger Funktion basieren. Im Fall der alten Gesangkunst ist es der zunächst einfache, nicht wählende, trotz schwieriger Anforderungen nicht-mühende Gebrauch der Kehle und der kunstvollen Manier als führende Zugriffsmuster, im Fall der späteren Gesangkunst gerade das Anwenden der Mechanismen einer äußerst raffinierten, aktiven, stark muskulär gesteuerten Atem- und Kehlkopf-Beeinflussung und einer selektiven, bewusst gewählten Resonanzbildung sowie bestimmten Ideen von Klanglichkeit geschuldeter Beeinflussung, Angleichung und Längung von Vokalen etc.

Diese diametralen Ansätze sind nach meiner Einschätzung und bisherigen Erfahrung extrem schwierig bis unmöglich in ein und demselben Sänger vereinbar und es bleibt fraglich, ob es jemals machbar sein wird, wirklich zwischen beiden Arten des Singens gleichsam umzuschalten.

Vielleicht ist es auch gar nicht nötig, wenn es eines Tages – und ich bin mir sehr bewusst, dass dies eine (in den letzten Jahren real immer unwahrscheinlichere) Vision ist – Sänger geben wird, die sich ausschließlich spezifischen Repertoires der älteren Musik, dem zu ihnen passendem Stimmgebrauch und vor allem der zu ihnen passenden Manier widmen – und wenn eines Tages die Gesangkunst des späten 19. und 20. Jahrhunderts einfach für die Musik, für deren Ästhetik sie ursprünglich gemacht ist, gebraucht wird, wo sie ohne Zweifel Wunderbares möglich macht.

Zum Schluss liegt noch auf der Hand, dass auch den alten Musikern und Theoretikern klar war, dass es verschiedene Arten von Stimmen in der *natura* gibt: „nella voce tanta diversità si vede, consciosa che grandi, e picciole, aspre, e dolci, et acute e gravi, da la natura si producono, e con

l'arte ancho si fingono“.⁶⁷² (In der Stimme findet sich solche Vielgestaltigkeit, und es werden dementsprechend große, kleine, harte, liebliche, hohe und tiefe Stimmen von der Natur hervorgebracht oder lassen sich durch Kunst herstellen.)

D. h. natürlich kann man Stimmen auch durch Kunstfertigkeit in eine andere Richtung verstellen oder beeinflussen (etwa mittels des Falsettregisters) – als generelles Konzept von Singen lässt sich dieses Vorgehen jedoch anhand der alten Texte nicht zeigen, wie im Folgenden ausführlich zu sehen sein wird.

2. Lieblichkeit

Ein anderes Konzept, nicht unbedingt nur der Auswahl geeigneten Singspersonals, aber auch der Ausbildung von Stimmen, findet sich immer wieder: Lieblichkeit. Bevor die Betrachtungen bezüglich des Stimmgebrauchs physisch konkreter werden, sei nach der *natura* noch dieser zweite Leitbegriff besprochen, der uns heute in seiner Bedeutung für die Musik des 17. Jahrhunderts und generell als Hauptideal für künstlerische Betätigung zunächst auch eher fremd ist.

Im Italienischen scheint dieser Aspekt vor allem im häufig benutzten Terminus *dolce* auf, schwingt aber auch in *gentile*, *soave* und als Teilaspekt der *grazia* und *vaghezza* mit.

Wenn das Wort ‚gentile‘ gebraucht wird, vermennt es gleichsam den Aspekt der Lieblichkeit an sich mit der menschlich angenehmen Wirkung klanggewordener Freundlichkeit. Anbei ein Beispiel aus einer Beschreibung der Gesangskünste der Donne di Ferrara durch Bernardo Canigiani: „e dietro un gravicembalo tòcco [sic.] dal Luzzasco cantarono la signora Lucrezia e la signora Isabella Bendidio a solo a solo, e tutt'à due, sì bene e così gentilmente, che io non credo si possi sentir meglio.“⁶⁷³ (Und hinter einem von Luzzasco gespielten Cembalo sangen die Signora Lucrezia und die Signora Isabella Bendidio ganz allein und auch zu zweit, so gut und auch so lieblich, dass ich denke, man kann es nirgendwo besser hören.)

In Beschreibungen von Kunst- und insbesondere Musikdarbietungen ist der Begriff der Lieblichkeit geradezu ubiquitär vertreten, auch als zentrales Beurteilungskriterium für Sänger und Instrumentalisten und

⁶⁷² MAFFEI, S. 22.

⁶⁷³ Zit. nach: Luzzaschi, Luzzasco, *Madrigali*, Roma, 1601, Neuausgabe Hrsg. Adriano Cavicchi, Brescia/Kassel, 1965, S. 14.

sogar Komponisten.⁶⁷⁴ Doch was bedeutet er wirklich und was hat er uns zu sagen und zu bieten?

Großen Platz räumt Giovanni de Bardi, der Förderer und intellektuelle Vater Caccinis, dieser Frage in einem Text ein, der auf uns gekommen ist als *Discorso mandato da Gio: De' Bardi, a Giulio Caccini detto Romano*.⁶⁷⁵ Nach einer Reihe von Zitaten aus Dante und Petrarca schlussfolgert er unter vierfacher Verwendung des *dolce* bei dreifacher Verwendung des Superlativs: „Dalle quale cose 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“.⁶⁷⁶ (Hieraus kann man schließen, dass die Musik nichts als Lieblichkeit ist, und dass derjenige, der singen will, die allersüßeste Musik in wohl angeordneten, allersüßesten Modi aufs allersüßeste zu singen habe.)

Dieser Schlussfolgerung geht die folgende dazu passende praktische Forderung voraus: „Devesi eziando il fino Cantore ingegnare con quanta più suavità, e dolcezza possa, il suo canto mettere in atto; nè appigliarsi a certe opionioni, che la musica arditamente cantar si debbe; che non altrimenti uomo di tale opinione fra gli altri cantanti pare il pruno fra gli aranci; o uomo di volto fiero mostrando il giaro fra cittadini, e ben costumata gente“.⁶⁷⁷ (So muss der Gute Sänger, wenn er seinen Gesang realisiert, sich um soviel Sanftheit und Süße bemühen, wie er nur kann. Er soll sich nicht auf gewisse Meinungen stützen, Musik müsse wagemutig gesungen werden, denn ein Mann von solcher Meinung erscheint unter den anderen Sängern als nichts anderes als eine Pflaumenbaum zwischen den Orangenbäumen, oder wie ein eitler Mann, der den giaro⁶⁷⁸ zwischen angesehenen Bürgern und wohlgekleideten Menschen zeigt). Bardi begründet diese Forderung u. a. mit antiken Philosophen sowie Petrarca und Dante, die ihn zu obiger zentraler Folgerung führen. Es verwundert daher nicht, dass Caccini nun nach einer Musik von in ihm selbst bereits schwingender Anmut suchte: „musiche di quella intera grazia, ch'io sento nel mio animo risonare“.⁶⁷⁹ (Musiken von vollkommener Anmut, die ich in meinem Geist widerhallen spüre).

⁶⁷⁴ So bezeichnet beispielsweise Adriano Banchieri in seinen *Conclusioni nel Suono del Organo* Claudio Monteverdi als „soavissimo compositore“ (Adriano Banchieri, *Conclusioni nel Suono del Organo*, 1609, Faks. Bologna, 1968, S. 60).

⁶⁷⁵ *Discorso mandato da Gio: De' Bardi, a Giulio Caccini detto Romano*, in: Doni Giovanni Battista, *De' Trattati di Musica di Gio. Battista Doni* [...] Tomo Secondo, posthume Ausgabe Hrsg. Giovanni Battista Martini, Firenze, 1763.

⁶⁷⁶ A.a.O., S. 248.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Die Bedeutung von ‚gjarò‘ ließ sich trotz Zuhilfenahme diverser Lexika nicht klären.

⁶⁷⁹ CACCINI 1601, unpaginierter Vorwort; tatsächlich ist die Anmut und Lieblichkeit das erste und wichtigste Kriterium von Caccinis Musik. Dies (und damit das vermeintliche Fehlen von harmonischer oder kontrapunktischer Komplexität ebenso wie von gesteigerter Dramatik) führte zur eher mäßigen Einschätzung seiner Musik im 20. Jahrhundert (vgl. etwa die Monographien von Ehrichs oder (neuer) Schmitz).

Es würde eine ganze Arbeit füllen, auch nur annähernd alle Quellen zur Lieblichkeit aufzuführen und auszuwerten. Dem interessierten Leser sei der Quellenteil von Emilio Durantes und Anna Martellottis Arbeit über die *Donne di Ferrara* empfohlen.⁶⁸⁰ In den dort gesammelten Berichten und v. a. den dichterischen Zeugnissen über das *Concerto di Ferrara* finden sich zahlreiche poetische Variationen über den Lieblichkeitsbegriff. Nachdem oben bereits Torquato Tassos Lieblichkeitsbezeugung zu Laura Peperara zu sehen war, hier nun ebenfalls Tasso zu Giulio Cesare Brancaccio, dessen *accenti* bereits oben schon von Guarini thematisiert wurden:

„Mentre tu dolce canti
E dolce a te risponde
La vaga coppia Amor il suon confonde
E la doppia dolcezza
Trae sì dolce armonia
Che di languir desia
Qual alma inferma è di languire avvezza“⁶⁸¹

(Wenn du süß singst und dir das anmutige Paar süß antwortet, verschmilzt Amor den Klang und die doppelte Süße bringt solch süße Harmonie, dass jene kranke Seele vergehen will und sich auf ihr Vergehen einstellt.)

Dolcezza ist also bezogen auf alle Stimmlagen, auch auf die tiefe und sehr tiefe Männerstimme, sie ist nicht allein eine Frauensache, sondern mit Gesang jeglicher Art und aller Geschlechter assoziiert. Bei den Männern ebenso, auch um die Damen zu erreichen, deren Geist Castiglione mehr Erreichbarkeit für das Süße und Liebliche bescheinigt (oder unterstellt?): „che ad ogniuno la musica presta, molte cose si fanno per satisfar le donne; gli animi delle quali teneri, e molli facilmente sono da l’harmonia penetrati, & di dolcezza ripieni.“⁶⁸² (Dass die Musik jedem etwas Tröstliches verleiht: Es werden viele Dinge unternommen, um die Frauen zufriedenzustellen, deren sanfte und weiche Gemüter leicht von der Harmonie durchdrungen und mit Süße gefüllt werden können.)

Interessant erscheint im Zusammenhang mit Lieblichkeit auch die Beschreibung Pietro della Valles über einen von ihm in Kindertagen gehörten Falsettisten Lodovico, der mit solcher *dolcezza* sang, dass „una nota lunga ben cantata da lui, come quasi sempre egli soleva fare, gli

⁶⁸⁰ Elio Durante, Anna Martellotti, *Cronistoria del Concerto*, Firenze, 1979.

⁶⁸¹ Torquato Tasso, *Rime*, Hrsg. B. Maier, S. 698f., zit. nach Elio Durante, Anna Martellotti, *Cronistoria del Concerto*, Firenze, 1979, S. 243.

⁶⁸² Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, nuovamente ristampato, Vinegia, 1587, S. 90.

piaceva assai più che tutti i passaggi de'Moderni; io le riposi, che Lodovico cantava con giudizio; perchè, avendo egli dolcissima voce di falsetto, ma non sapendo molto dell'arte, non usava quasi mai nè passaggi, nè altre grazie nel cantare, che solo un bel mettere di voce e un finir con grazia con quelle sue note lunghe, che per la dolcezza della sua voce piacevano assai.“⁶⁸³ (Eine von ihm gut gesungene lange Note, wie er es fast immer zu machen pflegte, gefiel ihm recht viel mehr als alle Diminutionen der modernen Musiker. Und ich antwortete, dass Lodovico mit Urteilkraft sang, weil er, zwar über eine allersüßeste Falsettstimme verfügend, wenig über die Kunst wissend, nie Diminutionen oder andere Anmutigkeiten des Singens verwendete, außer einem schönen ‚mettere di voce‘ und einem anmutigen Beenden seiner langen Noten, die durch die Süßigkeit seiner Stimme recht gefielen.)

Die Problematik dieses Textes aus der Sicht dieser Arbeit ist nicht unerheblich: Della Valle thematisiert hier die Ausnahme, dass man bei wenig Kunstverständnis, auch durch bloße Süßigkeit (also einem *natura*-Konzept) der Stimme, allerdings in Verwendung (eben nur) zweier Maniergegenstände, gefallen kann, was im Übrigen bei anderen Autoren, wie oben gesehen etwa bei Giustiniani und Bernhard, nicht unwidersprochen bleibt. Dieses Konzept eines (in unseren Tagen auch klanglich anders verstandenen und nicht zwingend mit *mettere* einhergehenden) stimmschönen Singens insbesondere langer Töne ist beim heutigen Singen auch von Barockmusik ja zumeist der bedauerliche Normalfall. Dennoch soll diese Quelle nicht unterschlagen werden und es bleibt zu hoffen, dass die meisten der Leser dieser Arbeit dennoch nach Kunstverständnis trachten werden: „Il cantar solo ricerca o dolcezza di voce o esquisitezza di arte: ma l'uno, e l'altro adoperato con giudizio; perchè altrimenti non si fa nulla“.⁶⁸⁴ (Das Solosingen erfordert Süße der Stimme oder Ausgesuchtheit der Kunst, und zwar das eine wie das andere mit gutem Geschmack, sonst erreicht man nichts.)

Auch in den deutschen Traktaten ist das deutsche Äquivalent des Begriffs, die Lieblichkeit, sehr präsent. Zum Beispiel findet sich in Fridericis Definitionen, was die (Figural-)Musik sei, folgende Aussage: „Wie handelt die Musica figuralis vom figural Gesange? Sie lehret / wie man den vorgeschriebenen Gesang / recht / zierlich / künstlich unnd lieblich mit der Stimm singen / oder mit einem Instrumento spielen / und mit andern

⁶⁸³ Pietro della Valle, *Della Musica dell'età nostra*, 1640, zit. nach Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1908, S. 161.

⁶⁸⁴ in: Doni Giovanni Battista, *De' Trattati di Musica di Gio. Battista Doni* [...] Tomo Secondo, posthume Ausgabe Hrsg. Giovanni Battista Martini, Firenze, 1763, S. 255. Es folgt danach eine Beschreibung des Gesangs des Tenors Giuseppino, dessen Exzellenz einzig und allein im Singen der sehr schnellen Passaggi bestand. Ihm wird eine gewisse Klugheit und Effizienz bescheinigt, da er die Dinge, die er wegen seiner weniger guten Stimme („non era buona“, ebd.) nicht konnte, einfach mied. Im Gesamtzusammenhang der Stelle wird der Wunsch nach einer Verbindung der beiden Kompetenzen deutlich spürbar.

eingeführten Stimmen zusammen stimmen soll: Also daß ohn grossen Bawrischen und unhöflichen Geschrey eine schöne / liebliche und anmuthige Harmonia erwecket / und gehöret werde / dadurch das Menschliche Gemüte ermuntert / und das Hertze bewegt wird.“⁶⁸⁵

An diesem Text wird ersichtlich, dass der Begriff der Lieblichkeit eine interessante Zwischenposition zwischen *natura* und *ars* einnimmt: Zum einen haben wir die dank *natura* liebliche Stimme (und Erscheinung) der Singenden, zum andern würde durch die Nichtbeherrschung der *ars*-Aspekte oder das Zulassen der *Vitia* (im Text das „Bawrische Geschrey“) die Lieblichkeit verdorben. Lieblichkeit ist Teil der *natura* und Teil der *ars* und somit der entscheidende Teil des Desiderats des Gesamtkonzepts. Noch Mylius beantwortet 1686 die Frage „Was ist Musica“ mit „Sie ist eine Kunst / wohl / fertig / lieblich und artig zu singen“.⁶⁸⁶

Das Problem ist, dass natürlich der Begriff der Lieblichkeit oder Süße, wie alle eine Ästhetik beschreibenden Begriffe, zeitgebunden ist und einem Wandel unterliegt. Dies ist bereits daran zu erkennen, dass in unserer Zeit niemand ernsthaft einem gelungenen (heutigen oder alten) Kunstwerk das Attribut lieblich oder süß oder gar nett⁶⁸⁷ zuordnen würde.

Diese Beschreibungen sind in der Barockzeit in keiner Weise mit Verweichlichung, Verzärtelung oder Kitsch besetzt, sondern bezeichnen vollkommene ästhetische Beherrschung und sind offenbar sehr genau eingegrenzt.

Für mich persönlich, und dies ist zugegebenermaßen ein emotional-subjektives Bild, mag der Geschmack von hochwertigem Honig mit seiner konkreten Süße, die fast schon eine Spur des Sauren oder (im Fall etwa von toskanischem Kastanienhonig) des leicht Bitteren in sich birgt, hilfreich sein. In genau dieser Süße bündeln sich geschmackliche Raffinessen, die sich aus einer Vielzahl verschiedener Blüten zusammensetzen. Sie nehmen den ganzen Mundraum auf längere Zeit (auch als Erinnerung) ein. Dieser Honig stammt aus der *natura* der Bienen, durch das künstliche Handwerk des Imkers produziert. Das Bild des Honigs ist, denkt man etwa an das Hohelied oder die Poesie Petrarcas oder Tassos, auch ein Bild, das der Ästhetik des 17. Jahrhunderts ohnehin aufhilft. Er ist das Produkt der (gleich Amor) kleinen Bienen, die mit kleinem Stich (wie Amors Pfeil) große Wunden schlagen, wie der Satyr am Anfang des zweiten Akts von Tassos *Aminta* mit klugem Humor konstatiert.⁶⁸⁸ Mit anderen Worten sind der Honig und seine Süße etwas

⁶⁸⁵ FRIDERICI S. 4.

⁶⁸⁶ Mylius, Wolfgang Michael, *Rudimenta Musices*, Gotha/Mühlhausen, 1686, unpaginiert.

⁶⁸⁷ Der Begriff ‚netteté‘ ist in Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert eines der zentralen Kriterien für anmutiges Spiel.

⁶⁸⁸ „Picciola è l’ape, e fà col picciol morso

außerordentlich Konkretes und nichts Ätherisch-Ephemerer. Im Abschnitt zu Klang und Lautstärke wird auch zu sehen sein, dass sich für die damaligen Ohren die Attribute *soave* (lieblich) und *fermo* (würdevoll klar, definiert, konkret) für den Klang einer guten Stimme keineswegs ausschließen.

Mein obiges (vor einigen Jahren) selbst entwickeltes Bild der konkreten Süße mit den sauer-bitter-süßen Aspekten von Honig spiegelt sich erfreulicherweise in der erst kürzlich aufgefundenen Beschreibung der Stimme des jungen Eunuchen Giuseppino Scritti schön wider: „ha la miglior voce di Roma, perche pare una quint’essenza di mele e zucchero stillato delicatissima“.⁶⁸⁹ (Er hat die beste Stimme Roms, da sie wie eine höchst delikate Essenz von Honig⁶⁹⁰ und verflüssigtem Zucker erscheint).

Schwierig ist der Begriff der Süßigkeit, wenn man auf die Affekte kommt: Er ist natürlich auch aus heutiger Sicht gut vorstellbar für Musik oder Kunst, die mit Liebe, sanfter Natur, Bukolik oder (in der Musik seltener) Georgik zu tun hat. Die Frage ist, wie es sich mit den heftigeren Affekten, wie Erregung, oder gar Wut, Hass und dergleichen, verhält: Welche Mittel sind hier in welchem Rahmen anzuwenden?

Wenn in Poesie oder Malerei extreme Affekte dargestellt werden, werden die Grundsätze kunstvollen, letztlich doch fein gestalteten Malens oder Dichtens praktisch nie wirklich gebrochen.⁶⁹¹

Dass dies, wegen der Verletzlichkeit der Ohren (Cerone) in der Musik grundsätzlich ähnlich ist, erscheint nur logisch.

Andererseits muss, bei allem Plädoyer für die Lieblichkeit, gesagt werden, dass alle Künste von der Zeit und dem Stil Caccinis hin zur Mitte des Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht eine postmanieristische, gleichsam zweite, noch stärkere Dramatisierung durchmachen. So unternimmt etwa Monteverdi relativ früh Versuche zur Umsetzung auch besonders erregter Affekte, die dann insbesondere im achten Madrigalbuch programmatisch weiterverfolgt und gesteigert werden.⁶⁹²

Pur gravi, e pur moleste le ferite;

Ma qual cosa è più picciola d’Amore[...]“ (Klein ist die Biene, macht jedoch mit kleinem Stich große und unangenehme Verletzung. Aber was ist kleiner als Amor...) (Torquato Tasso, *Aminta*: Favola boschereccia (1573), hier zit. nach der Edition Venetia, 1590).

⁶⁸⁹ Ms. Pisa, Archivio di Stato (ASPi), Uppezinghi 65, Brief vom 30. Mai 1648, zit. nach Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1580–1651): uomo eminentissimo ma assai fantastico – ein höchst vortrefflicher, aber ziemlich extravaganter Mann*, zur Veröffentlichung vorgelegte Forschungsarbeit, Wien, 2018.

⁶⁹⁰ Mele hat (wie in Texten und Lexika zu ersehen) im 17. Jahrhundert zwei Bedeutungen: Äpfel und (von lateinisch ‚mel‘) Honig und der Kongruenzbezug von ‚stillato‘ ist hier zur Klärung uneindeutig. Beides, obschon Honig wahrscheinlicher erscheint, passt ohnehin hervorragend.

⁶⁹¹ Vgl. etwa in Werken Caravaggios oder Gryphius’ Gedichten zu Hölle oder Letztem Gericht.

⁶⁹² Vgl. das berühmte Vorwort *A chi legge* in Claudio Monteverdi, *Madrigali Guerrieri, et Amorosi*, Venetia, 1638, unpaginierteres Vorwort im Stimmbuch des ersten Cantus.

Wie das im Manierteil gezeigte Zitat von Doni über die Höllengeister zeigt, ist bei weltlicher dramatischer Musik (in einem gewissen, für uns heutige Hörer vermutlich noch immer eher als maßvoll empfundenen Rahmen) ein Verlassen absoluter Lieblichkeit in seltenen, extremen, konzeptionell gerechtfertigten Ausnahmefällen durchaus denkbar.⁶⁹³

Schließen jedoch soll dieses Kapitel über die Lieblichkeit mit einer ganz kurzen erneuten Betrachtung zur Frage, was Musik ist. Erinnern wir uns an die obige Aussage des Spiritus Rector der Neuen Musiken, Giovanni de Bardi, sie sei nichts als *dolcezza*. Es ist die nach perfekter Ordnung angebrachte Harmonie der Sphären, die sich im Gesang dieser Zeit spiegeln soll; in Caccinis Worten wird die Musik so zu einem „esempio e una sembianza vera di quelle inarrestabili armonie celesti, dalle quale derivano tanti beni sopra la terra, svegliandone gl'intelletti uditori alla contemplazione dei dilette infiniti in cielo somministrati“⁶⁹⁴ (Beispiel und wahren Abbild jener unaufhaltbaren himmlischen Harmonien, aus denen auf der Erde so viele gute Dinge entstammen, und die den Geist der Hörer zur Betrachtung der unendlichen im Himmel dargereichten Freuden erwecken).

Wir können uns dem heute (wenn wir denn überhaupt wollen) nur ebenso intuitiv nähern wie die Menschen damals; Zacconi sagt zur umgekehrten Wirkrichtung: „Ma quando che le voci sono raccolte infra certi numeri sonori, de quali fanno una soave, & dolce harmonia, quella maniera dico si chiama Musica, & canto.“⁶⁹⁵ (Aber wenn die Töne innerhalb gewisser Klanganordnungen angesammelt sind, entsteht daraus eine sanfte und süße Harmonie, die ich Musik und Gesang nenne.)

An anderer Stelle bemerkt er: „quando io dirò Musica senz'altro intenderò [...] quella soave, & dolce harmonia che fanno le voci ò gl'istrumenti quando con tanta soavità et dolcezza percuotano l'aere con sì soavi et dolce acenti che ci fanno godere di tanta dolcezza et soavità quanto che noi stessi proviamo godere.“⁶⁹⁶ (Wenn ich von Musik spreche, verstehe ich darunter ausschließlich jene sanfte und süße Harmonie, die die Stimmen oder Instrumente hervorbringen, wenn sie mit solcher Sanftheit und Süße die Luft in Schwingung versetzen, mit so sanften und süßen *accenti*, dass

⁶⁹³ Vgl. hierzu auch Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a.M., 1986; Sennett führt mit vielen Belegen sehr überzeugend aus, dass der im Zuhörer ausgelöste emotionale Schock durch zunehmend ‚offensive‘ Züge in der Kunst erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts entsteht und in engem Zusammenhang mit der zunehmenden Wichtigkeit der Künstler-Persönlichkeit gegenüber der Musik und der bisherigen gleichberechtigten Interaktion steht. Bezeichnenderweise geht offensives Schockieren genau mit dem Rückzug des Publikums aus der Interaktion in die schweigend-passive Reaktionslosigkeit eines immer mehr abgedunkelten (spätestens mit Mahler dann auch Opern-)Zuschauerraums einher.

⁶⁹⁴ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

⁶⁹⁵ ZACCONI, 2v.

⁶⁹⁶ ZACCONI, 3r.

sie uns mit soviel Süße und Sanftheit beglückt machen, wie wir eben nur beglückt sein können.)

Diesem heute ungewohnten Maß an dreifach wiederholter Lieblich- und Süßigkeit als oberste Leitlinie ist von meiner Seite nichts hinzuzufügen.

3. Stimmumfänge und Register

Ein entscheidendes Kriterium für den Gebrauch der Stimme ist auch, welche Töne überhaupt für einen Sänger oder eine Sängerin in Betracht kommen. Wir denken heute (im Prinzip auch wenn wir uns mit sogenannter Alter Musik befassen) bezüglich des Ambitus und Charakters von Stimmen zumeist in Kriterien von stark ausdifferenzierten und determinierten sogenannten Stimmfächern des 20. Jahrhunderts.⁶⁹⁷

Die alten, schlichteren Bezeichnungen (Quintus, Cantus, Altus, Tenor, Bassus) die ursprünglich nicht auf die reale Sängerstimme bezogen waren, sondern auf den funktionalen Verlauf einer Linie in einer polyphonen Komposition (z. B. die Tenor-Stimme einer Chanson des 15. Jahrhunderts, um die sich dann im Fall einer Dreistimmigkeit beispielsweise ein Contratenor Altus und/oder ein Contratenor Bassus gesellen können.)⁶⁹⁸

Diese funktionsgebundenen Stimmen werden im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts immer konsequenter bestimmten Schlüsseln zugeordnet und ihnen wird immer klarer ein Ambitus zueigen, der sich (mit Ausnahmen) zumeist im Rahmen des jeweiligen Schlüssels bewegt, ohne im System exzessiv Hilfslinien zu benötigen.⁶⁹⁹ So ergibt sich beispielsweise für den Tenor ein Umfang von ca. c – f', der normalerweise nicht wesentlich über- oder unterschritten wird.⁷⁰⁰ In sehr vielen Fällen wird in einem Stück pro

⁶⁹⁷ Diese Arbeit beschäftigt sich mit historischen Fragestellungen zum Themenkreis. Zu heutigen Definitionen, physiologischen Aspekten aber auch zur Problematik des Registerbegriffs an sich sei der Leser insbesondere auf die betreffenden Artikel im Lexikon der Gesangsstimme (insbesondere S. 503ff.) verwiesen: Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter, Thomas Seedorf (Hrsg.), *Lexikon der Gesangsstimme: Geschichte – Wissenschaftliche Grundlagen – Gesangstechniken – Interpreten*, Laaber, 2016.

⁶⁹⁸ Zu diesen Bezeichnungen und Funktionen vgl. z. B.: Sabine Ehrmann-Herfort, *Von Anfang an in besonderen Rollen: Zur Begriffsgeschichte von >tenor< bis ins 17. Jahrhundert*, in: Corinna Herr et al. (Hrsg.), *Der Tenor: Mythos – Geschichte – Gegenwart*, Würzburg, 2017, S. 81-104. Zu Registern/Stimmengattungen im Allgemeinen vgl. Thoma Seedorf (Hrsg.), *MGG Prisma: Gesang*, Kassel, 2001, S. 87ff.

⁶⁹⁹ vgl. z. B. Don Nicola Vicentino, *L'Antica Musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, 1640, Faks. Kassel, 1956, Buch 4, Kap. 17: „mai si dè aggiognere righa alcuna, alle cinque righe, ne di sotto, ne di sopra, in nessuna parte, ne manco mutar chiavi“. (Man soll nie eine Linie zu den fünf Linien hinzufügen, weder oben noch unten und in keiner Stimme und auch nicht die Schlüssel wechseln.)

⁷⁰⁰ Sinn dieser vereinfachenden Kurzzusammenfassung ist es, denjenigen Lesern, die mit den Konventionen der Musik des 16. Jahrhunderts nicht oder wenig vertraut sind, eine Einführung zu geben. Nicht berücksichtigt wird für den Moment alles, was mit Chivetten und deren Transpositionskonventionen zu tun hat. Ebenso nicht berücksichtigt werden Spezialfälle (wie z. B. textausdeutende oder sonstige Ausnahmeerscheinungen der Ambitusüberschreitung, die sich im gesamten 16. Jh. immer wieder finden). Eine gute Einführung zu diesem Feld findet sich in: David Lasocki (Hrsg.), *Musique de Joye: Proceedings of the international symposium on the renaissance flute and recorder consort*, Utrecht, 2005, darin insbesondere in einem Aufsatz von Peter van Heyghen, S. 261ff.

Stimme ein Tonumfang von einer Oktave plus ein Ton nicht überschritten, oft sogar unterschritten: Auch noch im früheren 17. Jahrhundert und selbst in virtuoser Musik ist dies oft der Fall. Hierbei können sich die vorkommenden Töne je nach Stimme und abhängig vom Gebrauch eines authentischen oder plagalen Modus entweder in Form einer auf der Finalis aufbauenden Oktave (authentisch) oder einem Tetrachord über- und unterhalb der Finalis (plagal) organisieren.

Im Fall von Chiavette tritt genau hier die Möglichkeit⁷⁰¹ der Transposition nach unten ein, wodurch eine klingend gleiche oder etwas tiefere Konstellation als bei den natürlichen Schlüsseln hergestellt wird.⁷⁰²

Bei der Transposition wird logischerweise nicht nur der Cantus transponiert: Auch die anderen Stimmen verändern sich um einen Ganzton oder um eine Quarte oder sogar Quinte, woraus sich zwei Konsequenzen ergeben.

3.1. Alt und Bass

Erstens: Im Fall einer hohen Ausführung wird in einem vierstimmigen Satz v. a. die Altstimme (die, je später man chronologisch geht, tendenziell immer mehr auch wirklich deutlich höher liegt als der Tenor) so hoch, dass sie von einem normalen Mann nicht mehr im natürlichen Register⁷⁰³ seiner Sprechlage, was, wie unten zu sehen sein wird, als Optimalfall betrachtet wurde, abgedeckt werden kann. Hier gibt es drei Lösungsansätze: So kann die Altstimme (und evtl. auch der Tenor) durch eine natürliche tiefere Knaben-, Eunuchen- oder Frauenstimme gesungen werden, oder aber notfalls durch einen Falsettisten abgedeckt werden. Möglich ist auch (als dritte Variante) die Ausführung durch einen sehr, sehr hohen Tenor. Diese Arbeit geht davon aus, dass alle Varianten im

⁷⁰¹ Sehr häufig genutzte Möglichkeit, nicht zwingende Notwendigkeit, vgl. hierzu u. a. Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel, 1992, S. 270ff.

⁷⁰² In dieser Arbeit, deren Thema nicht die Chiavette sind, können nicht alle Aspekte des Themas besprochen werden. Obwohl es zahlreiche Hinweise darauf gibt, dass Chiavette starke Implikatoren für Transposition sind (man denke etwa an Salomone Rossis transponierende Chitarronebegleitungen zu Stücken, die in Chiavette geschrieben sind), erscheint mir dennoch die ‚Transpositionsoption‘ (Nicht –,verpflichtung‘) die wahrscheinlichere Möglichkeit. Dies ist auch bei Uwe Wolf (s. vorangehende Fußnote) unabhängig von der Falsettistenfrage ausführlich dargelegt.

⁷⁰³ In dieser Arbeit wird, in Anlehnung an die Quellen des 17. Jahrhunderts von zwei wesentlichen Stimmfunktionen, die hier Register genannt werden sollen, gesprochen. Zum einen das sprachnahe natürliche Register (gleich ob im hohen oder tiefen Bereich desselben und unabhängig von der Begabung, hohe Töne leicht zu erreichen) und zum anderen das Falsettregister.

Anderer Konzepte sind (wie im Folgenden zu sehen sein wird) in den alten Texten nicht zu finden. Um der Klarheit willen werden die Begriffe Brust- und Kopfstimme v. a. wegen der (bereits von Agricola beklagten und teils noch heute bestehenden) Begriffsverwirrung zwischen Kopfstimme und Falsett in dieser Arbeit eher gemieden. Vgl. hierzu Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi*, Berlin, 1757, Faks. Wiesbaden, 1994, S. 21ff. und S. 34). Zu den Begriffen vgl. auch Dániel Mentés, *„...ich bin doch ein Falsettist!“: Ein erneuter Blick auf die Quellen zum Feld Falsettist / Altist / Countertenor*, Masterarbeit (Schola Cantorum Basiliensis), Basel, 2019.

Gebrauch waren; genauere und systematischere Untersuchungen wären für die Zukunft sehr wünschenswert.

In dieses Bild passt auch der Umstand, dass von Giovanni Luca Conforti bekannt ist, dass er in der Kirche mit seinem Brustregister kräftig die Altstimmen sang und es somit vermied, seine Falsettstimme mit den natürlichen Stimmen der Kastraten, die die Cantusstimmen sangen, zu vermischen, wohingegen er in der Kammer mit einer (ausdrücklich, weil ungewöhnlich!) als sanft beschriebenen Falsett-Sopranstimme sang.⁷⁰⁴

Zweitens: Die Bassstimme liegt im Fall der Chiavette (Tenor- oder Baritonschlüssel) bei einer Tieftransposition mitunter wirklich sehr tief, kann im Fall der des *come stà*-Singens bei vorhandenen natürlichen Diskantisten sehr hoch liegen. Auch im Fall der hohen Ausführung liegt die Bassstimme für einen Basssänger logischerweise ziemlich hoch. Es gibt zahlweise Hinweise darauf, dass von Basssängern bis weit in das 17. Jahrhundert hinein offenbar grundsätzlich spezielle Dinge erwartet wurden, die andere Sänger nicht können mussten:

Zum einen sind Bässe traditionell die Stimmen, die im Verhältnis zu den anderen Stimmen eben am lautesten zu sein hatten: In zahlreichen Traktaten findet sich dies immer wieder, oft in Verbindung mit dem Satz: „Bassus alit voces, ingrassat (Confortat) fundat, auget“.⁷⁰⁵ (Der Bass nährt die Stimmen, verstärkt, ermutigt und mehrt). Auch das Lob von Bässen in Poesie, in der ihre Stimmen mit (lautem) Donner verglichen werden, findet sich mehrfach.⁷⁰⁶ Diese erhöhte Lautstärke geht offenbar auch einher mit einem stärker als bei anderen Stimmen wahrnehmbaren Zittern der Stimme beim Singen, wie wir bei Bernhard und Mylius nachlesen können.⁷⁰⁷

Auffälliger im frühen 17. Jahrhundert sind aber vor allem die extrem großen Ambitus zahlreicher virtuoser Basspartien,⁷⁰⁸ die u. a. bei Caccini, Landi und Kapsperger zu finden sind. Zwei Oktaven werden weit überschritten, extreme Sprünge von zum Teil mehr als zwei Oktaven

⁷⁰⁴ Dies wird ersichtlich aus einem Brief Scipione Gonzagas, der (übersetzt) wiedergegeben ist im Vorwort der moderneren Ausgabe der Psalmen Confortis: Giovanni Conforti, Giovanni Luca, *Salmi Passeggiati*, Roma, 1601, Neuausgabe Hrsg. Murray Bradshaw, Stuttgart, 1985; vgl. auch: Andrea Lindmayr-Brandl (Hrsg.), *Handbuch der Musik der Renaissance*, Bd. 3: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, darin: Thomas Seedorf, *Vokalpraxis*, S. 329–355.

⁷⁰⁵ PRAETORIUS III 1619, S. 94; Praetorius zitiert hier Mantuanus, wie er ihn, wie er selbst schreibt, bei Artusio vorgefunden hat.

⁷⁰⁶ vgl. etwa bei Giovanbattista Guarini, *Rime*, Venetia, 1598, Fol.119r.: „se l'ampio ciel con melodia tonasse“.

⁷⁰⁷ Die entsprechenden Stellen sind im Vibratokapitel dieser Arbeit wiedergegeben.

⁷⁰⁸ Hier werden aus Raumgründen nur einige der wichtigsten Fakten und Fragestellungen zu virtuoseren Bassstimmen gegeben. Detaillierte Informationen finden sich in Richard Wistreich, *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Ashgate, 2007, insbesondere S. 160–217.

kommen immer wieder vor. Als Beispiel mag dieser Ausschnitt aus Kapspergers Bassmotette *Ego dormio* dienen:⁷⁰⁹

Derartige begleitete Sologesänge zählen zu den ungewöhnlichsten, virtuosesten, kunstvollsten und schwierigsten vokalen Stücken, die jemals geschrieben wurden und viele ungelöste, vielleicht unlösbare Fragen, insbesondere zum Gebrauch der Register, gehen mit ihnen einher.

Zumindest ihre schiere Existenz an sich erscheint aus der oben beschriebenen praktischen Notwendigkeit der Beherrschung vieler Töne wenigstens zum Teil erklärbar.

Historisch gesehen könnte die Tradition des Diminuierens alla Bastarda,⁷¹⁰ das in seiner Entstehung heute wegen der großen Anzahl erhaltener Instrumentalstücke dieser Gattung vielleicht fälschlicherweise mit den tiefen Streichinstrumenten in Verbindung gebracht wird, ursächlich mit dem Entstehen dieser extremen Bassstimmendisposition zu verbinden sein:

Schon in Giovanni Bassanos im Original verlorener, nur in Abschriften erhaltener⁷¹¹ Diminutionssammlung von 1591 finden sich Beispiele von vokalen Bassdiminutionen, die nicht nur die Bassstimme, sondern auch Tenorstimmenabschnitte der Komposition, die von dem Bassänger gesungen werden, beinhalten. Deutlich extremer sind noch die ebenfalls bastarda-artigen vokalen Bassdiminutionen Rognonis,⁷¹² in denen sogar Altstimmenabschnitte im direkten Kontrast zu sehr tiefen Tönen stehen,

⁷⁰⁹ Notenbeispiel aus: *Ego Dormio*, in: Gio(vanni) Girolamo Kapsperger, *Libro Primo di Motetti Passeggiati*, Roma, 1612, S. 23.

⁷¹⁰ Beim Diminuieren von polyphoner Musik ‚alla bastarda‘ überwindet der (zumeist Bass-) Sänger oder (Bass-) Instrumentalist die Grenzen seiner eigenen Stimmlage, indem er, wenn die Bassstimme der Komposition pausiert (oder auch einfach, wenn er will), in eine andere Stimme springt.

⁷¹¹ Vgl. dazu das Vorwort von Richard Erig (Hrsg.), *Italienische Diminutionen*, Winterthur, 1979. Darüberhinaus danke ich meinem verehrten Lehrer Richard Erig für die großzügige Überlassung seiner privaten Partiturnschriften der Bassano’schen Diminutionen.

⁷¹² Francesco Rognoni Taeggi, *Selva di varii passaggi*, Milano, 1620, Faks. Bologna, 1970, Libro Primo, S. 46f.

die teils sogar in der 16-Fuß-Lage zur eigentlichen komponierten Bassstimme stehen.⁷¹³ Diese Kompositionen lassen unweigerlich in der vokalen Ästhetik an die Hochphase des Manierismus in der italienischen Malerei (und Skulptur) denken: Chiaroscuro, Serpentinata, insbesondere aber gelängte, gestreckte Perspektive werden einem gleichsam exemplarisch musikalisch vor Augen geführt.

Eine der zentralen Fragen, die hier teilweise ungelöst bleiben müssen, ist die Verwendung von Registern. Benutzt der Basssänger, wenn er (für seine Verhältnisse) extrem hohe Noten, die sich an sich im Bereich einer Altstimme bewegen, singen muss, das Falsettregister, um ein Schreien, Blöken oder schlicht eine Überforderung der natürlicherweise sonst ja eher tiefen (Bass-)Stimme zu vermeiden? Setzen solche Extremforderungen das grundsätzliche ‚Falsett-Verbot‘ (in diesem Falle die Verwendung mehrerer Register innerhalb einer Stimme – mehr dazu im folgenden Abschnitt) außer Kraft?

Besonders tief singende Basssänger (mit limitiertem Ambitus nach oben) sind für das 16. Jahrhundert bereits gut belegt.⁷¹⁴ Aber die in Bezug auf die neuen, modernen Sänger (u. a. bei Zenobi auf Bässe im Allgemeinen bezogen und Giustiniani direkt zu Brancaccio)⁷¹⁵ gemachte Bemerkung zur Fähigkeit, 22 ‚voci‘, also Tonleiterschritte, singen zu können, wirft mehr Fragen auf, als sie beantwortet. Selbst wenn man von sehr tiefen Noten als unterstem Wert (z. B. dem G unterhalb des Gamut) ausgeht, landet man mindestens im oberen Bereich der Altstimme (g/a), was selbst die allerweitesten Ambitus der überlieferten Stücke überschreitet. Ist hier ein theoretischer Umfang der Stimme (auch im Sinne eines *rimettitore*) gemeint, der einfach den kompletten Gamut (oder eine tiefertransponierte Version davon) irgendwie umfasst, oder haben Bassisten wirklich Literatur oder Diminutionen zu Literatur in solchen Extremen gesungen? Wenn ja, erscheint die Verwendung mehrerer Register naheliegend,⁷¹⁶ wie auch Wistreich vermutet und sein Kapitel *Multi-register singers*⁷¹⁷ nennt.

Zurück zu Registerfragen, die alle anderen Stimmen betreffen: Wie gesagt sind im früheren 17. Jahrhundert die Ambitus relativ klein und können in

⁷¹³ Überlegungen zur stimmgebräuchlichen Realisierung folgen unten.

⁷¹⁴ Man denke beispielsweise an Praetorius' Beschreibung der drei berühmten Bassisten in Lassos Kapelle (die Gebrüder Fischer und Jörg Grasser), die im (bei Praetorius tiefen!) Chorton Es unter dem Gamut (heute also Kontra-Es) produzieren konnten, aber nicht höher als f, g oder a singen konnten. (Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, 1619, Bd. 2, Faks. Kassel, 2001, S. 17).

⁷¹⁵ Vgl. Richard Wistreich, *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Ashgate, 2007, S. 193ff. Beide Quellen lassen sich wahrscheinlich letztlich, wie Wistreich bemerkt, mit Brancaccio in Verbindung bringen, da Brancaccio und Zenobi einander vermutlich in Wien getroffen haben.

⁷¹⁶ Diskussion siehe unten im Kapitel 3.2. *Das Falsett-Verbot* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁷¹⁷ Richard Wistreich, *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Ashgate, 2007, S. 193ff.

der Regel innerhalb eines einzigen Registers hervorgebracht werden. Es ist schwer zu sagen, welche der im folgenden Abschnitt thematisierten Falsett-Verbote der Quellen sich auf das Benutzen des Falsetts in der hohen Lage, und welche sich auf das komplett falsettierende Singen einer Sopranpartie (oder, wie heute manchmal zu hören, Altpartie) beziehen.

So oder so: Im Normalfall singen kindliche/weibliche/kastrierte Soprane sowie die Tenöre und (zumindest jenseits von Extremsituationen) auch Bässe im natürlichen⁷¹⁸ Register. Altstimmen werden entweder (bei natürlicher Schlüsselung oder transponierten Chiavetten) von heute so genannten Tenören im (höheren) Brustregister gesungen oder im Fall von untransponierten, also hoch liegenden Chiavetten wie gesagt von (im Optimalfall) Kindern, Frauen oder vielleicht auch, wenn nötig, von falsettierenden Männern.

Diese klare Präferenz für ein einziges Register für eine Stimme wird auch völlig ersichtlich bei Luigi Zenobi, der über den Sopran vollkommen eindeutig schreibt: „deve andare alto e basso con egualità di tuba, e non havere un registro nel’alto ed un’altro nel basso.“⁷¹⁹ (Er muss hoch und tief gehen mit gleichmäßiger Stimme und nicht ein anderes Register in der Höhe und in der Tiefe haben.)

Auch Banchieri definiert vier ihrer jeweiligen Satzfunktion zugeordnete Stimmen, die es (laut untenstehendem Zitat) alle in drei Versionen (*voce di testa*, *voce di petto* und der abzulehnenden *voce obtusa*) gibt. Er beschreibt die *voce di testa* („perfettissimo“, wenn von Natur aus begabt) als eine Stimme, die im Fall des Soprans über eine Duodezim reicht und veranschlagt die *voce di petto* als „perfetto“ mit einer Dezime über dem tiefsten wohlklingenden Ton eines Sängers. Wer eine dieser Stimmen mühelos besitzt, sei von Gott begabt zum Singen. Die dritte Zuordnungsmöglichkeit ist die in allen Stimmlagen vorhandene (und ebenso vorgegebene) stumpfe, also schlechte Stimme; sie wird mit Tieren verglichen und ist natürlich für den Kunstgesang eher irrelevant:

„Quattro voci differenti ricercansi al perfetto Conserto Musicale, & queste sono Soprana, Alta, Corista & Bassa, il Cantore che possiede l’una di queste, in tre condizioni la possiede, cioè voce di testa, voce di petto & voce obtusa; quello che dalla natura vien dotato della prima, è Cantore perfettissimo; quello che ha voce di petto è Cantore perfetto, & chi tiene in se voce obtusa, è Cantore imperfetto, & prima: voce di testa intendosi quella, che in Soprano, senza incomodo aggiunge ad una distanza di dodici voci, similmente le altre parti come qui. [Notenbeispiel mit den Umfängen] Voce di petto intendosi quella che giunge alla distanza di dieci voci, & volendo procedere più sú non

⁷¹⁸ D. h. ohne Verwendung des Falsettregisters, mehr dazu im untenstehenden Abschnitt sowie im Kapitel 3.2. *Das Falsett-Verbot* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁷¹⁹ ZENOBI, S. 84.

puo & rende noia in vederlo & sentirlo, chi possiede una di queste dui voci (che sia soaue & bene organizzata) è dono particolar di Dio; della terza voce obtusa, diremmo sia quella, che in Soprano sembra vna Cattina, in Contr'alto un Ciucho, in Tenore vn Asino, & nel Basso un Bue“.⁷²⁰

(Vier verschiedene Stimmen findet man in einem vollständigen Musikensemble, diese sind Sopran, Alt, Corista und Bass. Der Sänger besitzt eine davon, und kann sie auf drei Arten besitzen: Kopfstimme, Bruststimme und stumpfe Stimme. Wer mit ersterer von der Natur begabt ist, ist der allervollkommenste Sänger, wer die Bruststimme hat, ist ein vollkommener Sänger, und wer die stumpfe Stimme hat, ist ein unvollkommener Sänger. Unter Kopfstimme versteht man, wenn jemand im Sopran ohne Mühe innerhalb eines Ambitus von zwölf Tönen sich zu bewegen in der Lage ist, ähnlich die anderen Stimmen [Notenbeispiel mit Umfängen]. Unter Bruststimme versteht man die Stimme, die über 10 Noten verfügt und darüber nicht hinausgehen kann, und optisch wie klanglich Anstoß erregt, wenn sie es versucht. Wer eine dieser Stimmen (in sanfter und wohlgeordneter Form) besitzt, hat eine besondere Gabe Gottes. Von der dritten, stumpfen Stimme sagen wir, sie klingt im Sopran wie ein Kätzchen, im Alt und Tenor wie ein Esel und im Bass wie ein Ochse.)

Der Begriff *voce di testa* macht immer wieder Probleme. Was genau ist (nicht nur bei Banchieri, sondern allgemein) gemeint? Einfach ein heller, kopfzugeordneter Klang? Eventuell (bei anderen Autoren) insbesondere der Klang einer hohen Stimme (Knabe, Eunuch, Falsettist)? Oder (wie hier wahrscheinlich gemeint) eine helle und klare⁷²¹ Stimme, die begabungsbedingt generell besonders gut, leicht und mühelos auf hohe Töne zugreifen kann? Diese (im Sinne von ‚perfettissimo‘) eher seltene Begabung würde z. B. logisch zu den dann unfalsettierten Altus-Stimmen oder auch Basspartien mit großem Ambitus (dann doch ohne Registerwechsel) passen. Ist im Fall der Sopranstimmen (auch bei anderen Autoren) eventuell ein wirkliches und im Sinne von ‚perfettissimo‘ auch ein (quasi ausnahmsweise) wohlklingendes Falsettregister neben den Knaben und Eunuchen (zumindest mit-) gemeint?⁷²² Ich gehe nicht davon aus, dass Banchieri in obigem konkreten Zitat tatsächlich in irgendeiner Weise exklusiv an Falsettisten denkt,⁷²³ auch widersprüche er hiermit zahlreichen Aussagen anderer zeitgenössischer Autoren.⁷²⁴

⁷²⁰ Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato*, Terza Impressione, Venezia, 1614, S. 146.

⁷²¹ Mehr zu diesen Begriffen im Kapitel 4. *Klang und Lautstärke* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁷²² Bei Cerone (s. u. im Kapitel zum Falsett-Verbot) scheint dies hingegen so zu sein.

⁷²³ Auch weil dies im Fall eines (in Banchieris System) ‚voce di testa-Tenors/Basses‘ keinen Sinn ergäbe. Es ist möglich, dass die ganze Verwirrung um den Begriff *voce di testa* auch durch oft zu hörende Gleichsetzung der Begriffe Falsett-Register und Kopfstimme im (auch heutigen) Deutsch entsteht. Besagte Gleichsetzung und die mit ihr verbundene Unklarheit beklagt schon Friedrich Agricola im Bezug auf Tosi (vgl. Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi*, Berlin, 1757, Faks. Wiesbaden, 1994, S. 21ff. und S. 34).

⁷²⁴ S. u. im Kapitel 3.2. *Das Falsett-Verbot* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

Praetorius stellt im Rahmen seiner hier zu Übersichtszwecken wiedergegebenen *Tabella universalis*⁷²⁵ nochmals eindeutig fest, dass der Ambitus eine Sache der *natura* ist: „denn die Gaben Gottes seynd mancherley / und kan allzeit einer Höher und Tieffer kommen als der ander“.⁷²⁶ Hier die Übersicht für die natürlichen Schlüssel mit konventionell eher kleinen Ambitus, wobei (rechts) eindeutig die Falsettisten zusammen mit den Eunuchen und Knaben für die Oberstimme eingeplant werden. Nicht überraschend enden die weißen (Normalfall-)Noten bei Sopran und Tenor bei f, der Bass bekommt ebenfalls analog zu den obigen Ausführungen noch einige (schwarze) Zusatznoten nach unten.

TABELLA Universalis.

The diagram illustrates the pitch ranges for different voice parts in Praetorius's *Tabella Universalis*. It is organized into four main sections:

- I. Signa:** Shows the natural scale from C to C.
- II. Claves:** Shows the scale with various clefs (C, F, G, C, F, C, G, C).
- III. Staffe:** Shows the scale with various time signatures (1, 1/2, 1, 1/2, 2, 3, 4, 6, 8, 12, 16).
- IV. Vox viva seu humana:** Shows the ranges for four voice parts:
 - Bassista:** Range from C to f.
 - Tenorista:** Range from f to c.
 - Altista:** Range from c to f.
 - Synchus, Falsetista, Discantista:** Range from f to c.

Nun ist aber eben, je weiter man im 17. Jahrhundert voranschreitet, eine zunehmende Erweiterung des Ambitus zu beobachten: Bereits im dritten Jahrzehnt erreichen, insbesondere in virtuosen Solostücken, Tenor- und Sopranstücke immer öfter die Töne a, b/h und c. Auch die Altstimmen werden immer höher.

⁷²⁵ PRAETORIUS II 1619, S. 21.

⁷²⁶ PRAETORIUS II 1619, S. 18., vgl. auch in dieser Arbeit das Kapitel 1. *Natura* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit; die im Folgenden wiedergegebene Tabelle findet sich in PRAETORIUS II 1619, S. 20.

Somit wird eben auch die Fähigkeit des Erreichens von höheren Tönen (jenseits der *voce di testa*-Begabung) zum Ausbildungsziel. Schön sichtbar ist dies etwa im Vorwort zur wunderbaren, pädagogisch ausgerichteten Ariensammlung Caspar Kittels, eines von Heinrich Schütz und später in Italien ausgebildeten Singmeisters. Hier entschuldigt sich Kittel in der an „die noch ungeübten Sängere“ gerichteten Einleitung zu seinen Cantaten, „welche ich vor die mir untergebenen Capellknaben / damit sie in der höhe zu singen gewehnet / und der Stimmen mächtig und geläufig werden möchten / aufgesetzt“.⁷²⁷

Bisher nicht ganz exakt klärbar ist, ab wann für Alt- und Tenorstimmen die Benutzung mehrerer Register in Kombination als wünschenswert betrachtet wurde. Die Vermutung liegt nahe, dass dies eventuell mit Altstimmen begann: Schon in der sich in Kittels Sammlung *Arien und Cantaten* (1638) befindlichen Altkantate *Coridon* finden sich viele Sprünge an entscheidenden Stellen, die ein Ausnutzen für Registerwechsel eventuell nahelegen. Und es lässt sich schlussfolgern, dass Christoph Bernhard (wie unten im Falsettverbot- und im Brust-Kapitel zu sehen sein wird) um die Jahrhundertmitte im Gegensatz zu Praetorius davon ausgeht, dass Altisten zumindest größtenteils das Falsettregister benutzen. Bei Tenören ist dieser Übergang leider zeitlich immer noch unklar und es erscheint denkbar, dass hier in der Höhe (insbesondere für Altus-Stimmen) zunächst ein leiseres hohes Brustregister (das dann bei Banchieri unter *voce di testa* fallen würde) gebraucht wurde, das irgendwann um die Jahrhundertmitte des 17. Jahrhunderts dem Falsett gewichen sein mag. Diese für das 17., aber auch 18.⁷²⁸ und 19. Jahrhundert sehr wichtige Frage bietet noch Potenzial zur weiteren Beforschung.

⁷²⁷ Caspar Kittel, *Arien und Cantaten*, Dresden, 1638, Facs. des unpaginierten Vorworts in der Edition von Werner Braun (Hrsg.), Winterthur, 2000, S. 11.

⁷²⁸ vgl. z. B. bei Quantz: „Die Italiäner, und einige andere Nationen vereinigen dieses Falset mit der Bruststimme, und bedienen sich deßen, bey dem Singen, mit großem Vortheile; Bei den Franzosen aber ist es nicht üblich: weswegen sich dieser ihr Singen, in den hohen Tönen, öfters in ein Unangenehmes Schreyen verwandelt.“ (Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752). Eine der in dieser Arbeit nicht zu klärende Frage ist, was Quantz genau mit ‚vereinigen‘ meint: Zielt er auf ein klangliches Überblenden im Sinne einer *voix mixte* ab, oder meint er einfach nur die Verwendung der beiden Register durch denselben Sänger. Ich sehe hier Forschungsbedarf in den Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts. Vgl. Dániel Mentés, „...ich bin doch ein Falsettist!“: Ein erneuter Blick auf die Quellen zum Feld Falsettist / Altist / Countertenor, Masterarbeit (Schola Cantorum Basiliensis), Basel, 2019.

3.2. Das Falsett-Verbot

Wir sind heute, wenn wir ‚Alte Musik‘ hören, gewohnt, sogenannte ‚Countertenöre‘ zu hören, die unter teilweiser oder vollständiger Verwendung des Falsettregisters (und zumeist einen von heutiger Gesangkunst geprägten Stimmgebrauch voraussetzend) relativ hoch, selten auch sehr hoch singen. Das heutige Repertoire dieses mittlerweile sogenannten Stimmfachs erstreckt sich von Musik des Mittelalters und der Renaissance über Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (insbesondere die Heldenrollen in Opern, die in unserer Zeit oft konzertant oder in zumeist von heutig inspirierten Regietheater-Inszenierungen dargeboten werden) über Lied und Oratorium des 19. Jahrhunderts bis zu teilweise original für Countertenöre (hier nun ohne Anführungszeichen) geschriebener Musik des 20. und 21. Jahrhunderts.⁷²⁹ Die stimmlichen Möglichkeiten dieses im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts in der heutigen Form generierten Sängertypus stiegen in den letzten Jahrzehnten auf ebenso faszinierende und bewundernswerte Weise an wie die mediale Beachtung, die einigen Star-‚Countertenören‘ insbesondere in den letzten Jahren zunehmend (zum Teil musikalisch berechtigterweise, zum Teil aus eher außermusikalischen Beweggründen zwischen Exotik, Gender-Ambiguität und mehr oder minder platter Sexualisierung) entgegengebracht wird. Diese Beachtung geht mittlerweile soweit, dass das ‚Machen‘ von ‚Alter Musik‘ zum Teil (auch etwa an Opernhäusern, die ihren Spielplan um heute sogenannte ‚Barockopern‘ erweitern) mit der schieren Existenz dieser Sängergattung in Beziehung gesetzt wird.

Vor diesem Hintergrund wird auch die Brisanz der Diskussion der Quellen ersichtlich, wenn man einige der Äußerungen des frühen 17. Jahrhunderts zum Gebrauch der Register vergleicht und sich fragt, welche Konsequenzen sie haben könnten:

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass auch in der damals modernen geistlichen Musik Sopranstimmen aller Art in Frage kamen, also neben Knaben, Eunuchen und (unter ganz bestimmten Voraussetzungen) Frauen eben auch Falsettisten zur Ausführung der Cantus- (nicht erstrangig der Altus-)Stimme. Dies zeigt sich an vielen Besetzungsangaben, Kapellsängerlisten und dergleichen.

Ein gutes Beispiel (von vielen) hierfür ist folgende Ausführungsangabe zum ersten Chor in *concerto*-Manier in Vicentis Vorwort einer Sammlung

⁷²⁹ Die generelle, auch heutige Situation von falsettierenden Sängern in der Oper ist nicht Hauptthema dieser Arbeit. Interessierte seien verwiesen auf: Corinna Herr, Corinna, Arnold Jacobshagen, Kai Wessel (Hrsg.), *Der Countertenor: Die Männliche Falsettstimme vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Mainz, 2012. Vgl. auch Daniel Mentès, „...ich bin doch ein Falsettist!“: Ein erneuter Blick auf die Quellen zum Feld Falsettist / Altist / Countertenor, Masterarbeit (Schola Cantorum Basiliensis), Basel, 2019.

Borlascas. Der Herausgeber empfiehlt, sich an den Willen des Schöpfers der Musik zu binden und erläutert ihn: „Avvertiranno che nel Concertare quest’Opera di non s’allienare dalla volonta dell’Autore nella maniera che qui segue, cioè il Primo Choro vuol essere di quattro voci principali col Soprano o d’Eunuco o di Falsetto delectevole accompagnato dal corpo di varii Istrumenti di Viole a braccia, o a gamba, Arpone, Lirone, e simil come hoggi si costuma“.⁷³⁰ (Man beachte, sich beim Ausführen dieses Werkes nicht vom folgenden Willen des Autors zu entfernen: Der erste Chor verlangt vier (Haupt-/Solo-)Stimmen mit einem Sopran, der von einem Eunuch oder einem erfreulichen Falsettisten gesungen wird, begleitet von einer Gruppe verschiedener Instrumente: Viole a braccio oder a gamba, Arpone, Lirone oder ähnlichen nach dem heutigen Gebrauch).

Auffällig ist auch, dass Borlasca sich bemüht fühlt, beim Falsettisten noch eine zusätzliche Qualitätsanforderung beizufügen. Dies passt etwa zur oben besprochenen Aussage Coryats, die Eunuchen sängen eigentlich stets gut und die hervorragende Qualität eines Falsettisten sei eine besonders bewundernswerte Ausnahme.

Die Besetzung von falsettierenden Männern in weltlicher Musik wird jedoch von zahlreichen prominenten Autoren aus unterschiedlichen Gründen abgelehnt:

Bellerofonte Castaldi erläutert im Nachwort seiner Ariensammlung *Primo Mazzetto di Fiori* ausdrücklich, dass er sich aus darstellerischen Gründen nicht mit einem Falsettisten als mit einer Frauenstimme ausgestatteten Liebhaber anfreunden kann und deswegen demonstrativ (entgegen der Konvention) seine Stücke mit Tenorschlüsseln versieht: „parendo pure al Autor sudetto cosa da ridere che un huomo con voce Feminina si metta a dir le sue ragioni, e dimandar pietà in Falsetto ala sua innamorata“.⁷³¹ (Und so erscheint es dem Autor lächerlich, dass ein Mann mit Frauenstimme seine Absichten erklärt und seine Geliebte im Falsett darum bittet, erhört zu werden.)

Neben solchen Gründen finden sich in Giulio Caccinis Vorworten mehrere ablehnende Bemerkungen zu den *voci finte*, jedoch nicht aus darstellerischen, sondern aus stimmlich-klanglichen Gründen sowie

⁷³⁰ Bernardino Borlasca, *Scala Jacob*, Venetia, 1616, zit. nach Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, 1992, Bd. 2, S. 8.

Solche Besetzungsmöglichkeiten finden sich in vielen italienischen Kontexten und gehen u. a. auch aus den Texten und Besetzungsvorschlägen im 2. und 3. Band von Michael Praetorius’ *Syntagma* hervor.

⁷³¹ Bellerofonte Castaldi, *Primo Mazzetto di Fiori*, Venetia, 1623, Faks. Firenze, 1984, unpaginiertes Nachwort *A chi legge*.

wegen bestimmter für das Falsettregister typischer Eigenschaften des Stimmgebrauchs an sich:

Zum einen stellt er fest, dass die Organisation des Atems beim Gebrauch des Falsettregisters, insbesondere in der Höhe, zu viel Aufmerksamkeit erfordert und eine unangenehme Lautstärke in der Höhe kaum zu vermeiden ist: „nel quale possa cantare in voce piena, e naturale per isfuggire le voci finte; nelle quali per fingerle, ò almeno nelle forzate, occorendo valersi della respirazione per non discoprirle molto (poiche per lo più sogliono offendere l'udito[)], e di essa è pur necessario valersi per dar maggiore spirito al crescere, e scemare la voce, alle esclamazioni, e tutti gli altri effetti che habbiamo mostrati“.⁷³² (Er könne in ihr mit voller und natürlicher Stimme singen, um die Falsetttöne zu meiden, bei diesen Falsetttönen, zumindest in der hohen Lage, sollte man sich des Atems bedienen, um sie nicht zu auffallend zu machen (weil sie sonst meistens das Ohr beleidigen), und trotzdem ist es ja notwendig sich des Atems zu bedienen, um dem An- und Abschwellen des Tones mehr Schwung zu geben, eben wie den *esclamazioni* und all den anderen Mitteln, die wir gezeigt haben.)

In eine ähnliche Richtung geht Lodovico Zacconis Bemerkung: „Et questo si dice perche molti hanno voce detta voce di testa; la quale è da cantanti prodotta con un certo suono frangibile, & il frangente è una certa cosa che per ogni poco si sente; e però si avertiscono a moderarghila; sì perche non habbiano da superare gli altri; sì anco perche la detta voce di testa il piu delle volte offende.“⁷³³ (Und dies sei gesagt, weil viele eine Stimme haben, die Kopfstimme heißt. Sie wird von Sängern mit einem gewissen schmetternden Klang hervorgerbracht und dieses Schmettern ist eine Sache, die man immer wieder durchdringen hört, und daher sollen sie darauf achten, sie zu mäßigen, da sie nicht die anderen übertreffen sollen, auch weil diese (Art der) Kopfstimme zumeist Anstoß erregt.)

Angeichts der obigen Diskussion zu Banchieri sehe ich allerdings einschränkend hier die (Banchieri entgegenstehende) Zuweisung der *voce di testa* zum Falsett-Register zwar als eine eventuelle Möglichkeit, nicht aber als zwingend einzige Lesart. Obschon die Warnung vor der durchdringenden Höhe sich mit Caccinis eindeutig auf Falsett bezogenen Äußerungen deckt und Cerone in seiner Zacconi-Rezeption an Falsett zu denken scheint,⁷³⁴ ist theoretisch auch denkbar, dass sich diese Warnung an alle Stimmen (also auch etwa an in der Höhe schreiende (Brust-)

⁷³² CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

⁷³³ ZACCONI, Fol.53r.

⁷³⁴ Vgl. meine Betrachtungen zu Cerone unten in diesem Kapitel.

Altisten und Tenöre) wendet. Eine solche allgemeine Ermahnung zur sanften hohen Lage würde gut zu einigen deutschen Quellen⁷³⁵ passen, die für alle Stimmen in eine ähnliche Richtung gehen.

Zum anderen ist das Falsettregister nach Caccinis Dafürhalten weniger geeignet, die *esclamazione* zu machen: In dem vor allem bei einem mit *voci finte* generierten Sopran bekäme das (dem Abschwächen der Stimme folgende) Anschwellen der Stimme eine zu schrille, dem Ohr unangenehme Gestalt: „& tale accrescimento di voce nella parte del soprano, massimamente nelle voci finte spesce volte diviene acuto, & impatibile all’udito come in più occasioni ho udito io.“⁷³⁶ (Und dieses Anwachsen gerät in der Sopranstimme, vor allem bei Gebrauch des Falsettregisters, mitunter scharf und dem Ohr schlecht erträglich, wie ich es bei vielen Gelegenheiten gehört habe.)

Eine nicht optimale Disposition zur Manier deutet sich für die Falsettisten auch später bei Christoph Bernhard an, wenn er bemerkt, dass Altisten den Triller im Hals statt (wie zu Bernhards Zeit offenbar sonst üblich) in der Brust schlagen müssen, obschon die besten Triller, so Bernhard, in der Brust gemacht werden.⁷³⁷ Interessant an dieser Bemerkung ist jedoch vor allem, dass Bernhard überhaupt, trotz der *natura*-Verortung des Stimmgebrauchs, einerseits ein Bewusstsein und Interesse für eine (gefühl-körperliche) Verortung vokaler Produktion hat⁷³⁸ und zum anderen, dass er für die Altisten (nicht Diskantisten) davon ausgeht, dass sie das Falsettregister benutzen. Dies ist, im Vergleich zu Michael Praetorius eine Neuerung. Praetorius spricht (eventuell Caccini folgend) im Rahmen des bereits diskutierten *natura*-Abschnitts ein ausdrückliches Falsett-Verbot aus:

„1. Natura

Erstlich muss ein Sängler von Natur eine Stimme haben: In welcher drey Requisita und drey vitia zu mercken. Die Requisita sind diese: [...] zum dritten auch eine Stimm als Cantum, Altum, oder Tenor, &c. erwehlen / welche er mit vollem und hellem laut / ohne Falsetten / (das ist halbe und erzwungene Stimme) halten könne.“⁷³⁹

⁷³⁵ Vgl. zu diesen Quellen (Finck, Printz, Mattheson) das untenstehende Kapitel 4. *Klang und Lautstärke* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁷³⁶ CACCINI 1601, unpaginierter Vorwort; zur Diskussion der *esclamazione* lese man im entsprechenden Kapitel dieser Arbeit, in dem auch das obige Zitat im kompletten Kontext nachzulesen ist.

⁷³⁷ Zitat und Kommentar finden sich im Kapitel 3.5.6. *Trillo* im Manierteil sowie dem Kapitel 5.2. *Die Brust als ‚neues Werkzeug‘* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁷³⁸ Mehr hierzu im Kapitel 5.1. *Die Kehle und ihre Funktionen* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁷³⁹ PRAETORIUS III 1619, S. 231.

Zwei interessante, obschon ein wenig spekulative Details:

Erstens: Praetorius gibt in obiger Stimmaufzählung direkt vor dem Falsett-Verbot die absurd wirkende Formulierung „Cantum, Altum, oder Tenor, &c“ und man fragt sich wie bereits gesagt, warum wird der Bass zum et cetera? Vielleicht grundlos, vielleicht aber auch, weil Bässe (wie oben besprochen) ob der weiten Ambitus vielleicht eben doch mitunter Falsett-Töne benutzten.

Zweitens: Während Herbst selbst noch 1658 die Praetorius'sche Anweisung einschließlich des Falsettverbots mit abschreibt,⁷⁴⁰ modifiziert Mylius 1686 die Formulierung Praetorius' dergestalt, dass das ausdrückliche Falsett-Verbot verschwindet: „Zum dritten, daß er eine von den vier Haupt=Stimmen / als Discant, Alt, Tenor und Bass, erwehle / die er / seiner Natur gemäß / und nicht gezwungen / haben und singen könne.“⁷⁴¹ Mylius' Text fällt bereits in die Zeit der erweiterten Umfänge. Ist hier der nun mit ausgeschriebenem Bass nun keine Besonderheit mehr? Es ist sehr gut denkbar, dass nun eine Wandlung zugunsten der Mischung der Register innerhalb einer Stimme bei allen Stimmgattungen eingetreten ist, was sich eben im absichtlichen Fehlen des Falsettverbots innerhalb der gewählten Stimme ausdrückt.

Zurück nach Italien: Wenn auch früheren Quellen die theoretische Vermengbarkeit der Brust- und Falsett-Register durchaus bewusst ist, sprechen sie sich alle eindeutig zum einen für die Verwendung eines Registers und zum anderen für eine Präferenz der Bruststimme aus: In Neapel fasst Pedro Cerone die Arbeiten früherer Theoretiker (etwa Rossetus und Zacconi⁷⁴²) zusammen und soll deswegen hier ausführlicher zu Wort kommen: Er bevorzugt mehrfach das ‚pecho‘ [„entre las voces de cabeça y las de pecho, por comun parecer, las de pecho son las mejores“⁷⁴³ (zwischen den Kopf- und Bruststimmen sind im Allgemeinen die Bruststimmen besser)] und merkt für ‚cabeça‘ positiv [„haziendose sentir muy bien de todos“ (sie sind unter allen Stimmen gut hörbar)] wie negativ [„sobrepujan mucho, haziendose sentir demasiado“⁷⁴⁴ (sie setzen sich sehr durch und man hört sie zu stark)] seinen durchdringenden Charakter an. Analog zur Diskussion der Begriffe bei Banchieri vermag man hier auch nicht mit allerletzter Bestimmtheit zu sagen, ob Cerone (obschon es hier sehr wahrscheinlich erscheint) mit ‚cabeça‘ wirklich Falsett meint. Die Umkehrung der Präferenz und die (an Caccini gemahnende) Ablehnung

⁷⁴⁰ Vgl. HERBST, S. 2f.

⁷⁴¹ MYLIUS, S. 124.

⁷⁴² vgl. ZACCONI, fol. 77f.

⁷⁴³ CERONE, S. 326.

⁷⁴⁴ CERONE, S. 327.

von ‚cabeça‘ wegen der schrillen Höhe legt dies zwar nahe, bleibt aber doch im Bereich des Diskutierbaren, weswegen ich hier auch immer von ‚cabeça‘ sprechen und nicht mit Falsett paraphrasieren will.

Detaillierter behandelt Cerone dann im folgenden Abschnitt zwei Aspekte: Erstens zunächst die nochmalige Bevorzugung der Bruststimmen, zusammen mit der interessanten Bemerkung, dass sie, obschon sie ja aus der Kehle kommen, aus der Brust zu kommen scheinen(!). Zweitens folgt ein nochmaliges Niedermachen von ‚cabeça‘ (hier wahrscheinlich dann wirklich im Sinn von Falsett und nicht im Sinn von Banchieris leicht disponierter Höhe der natürlichen Stimme):

„[Las bozes que son solamente de de pecho] saliendo de las fauces ò garganta, parece salgan fuera, echadas con vehemencia pectoral; las cuales sin comparacion suelen deleytar mucho mas, que las de cabeça: y este efecto se vee en ellas que nunca tedian; y las otras (digo las de cabeça) no solamente fastidian y tedian, mas en poco tiempo de odian y aborrecen.“⁷⁴⁵

(Die reinen Bruststimmen kommen aus dem Hals und es scheint, sie kommen mit der Kraft der Brust hervor; sie erfreuen unvergleichlich mehr als die des Kopfes und diesen Umstand kann man auch darin ersehen, dass sie einem niemals lästig werden; die anderen werden nicht nur lästig und unangenehm, sondern nach einiger Zeit gereichen sie zu Hass und Ekel.)

Auch bei Cerone gibt es mit neben den Kriterien ‚pecho‘, ‚cabeça‘ auch die vollkommen unbrauchbare Kategorie ‚obtusa/embotado‘, was man als stumpf übersetzen könnte. Über Banchieri hinausgehend arbeitet er diverse mögliche Mischformen heraus. So kommt etwa eine Mischform zwischen ‚pecho‘ und ‚embotado‘ noch schlechter heraus, als zwischen ‚pecho‘ und ‚cabeça‘.⁷⁴⁶ Dennoch wird der Leser gleich in den nächsten beiden Abschnitten wiederum mehrfach ermutigt, „buscar con diligencia mas profundamente la essencial naturaleza de la voz, halleremos que la voz de pecho es la mas propria y mas natural“⁷⁴⁷ (mit Sorgfalt gründlichst die eigentliche Natur der Stimme zu suchen, und so wird man herausfinden, dass die Bruststimme die eigentliche und natürlichere Stimme ist.)

Zusätzlich stellt Pedro Cerone noch einen weiteren, gleichsam technischen Aspekt heraus: die offenbar für Falsettisten in der Höhe häufig schlechte Intonation. Er schreibt zum Brustregister: „ella siempre se halla mas justa: y nunca se hallarà que la voz de pecho sea falsa, como la de cabeça y la

⁷⁴⁵ CERONE, S. 326.

⁷⁴⁶ Die Besprechung der Mischform ‚pecho/cabeça‘ deutet an sich auf ‚cabeça‘ als Falsettregister hin. Wäre (wie wahrscheinlich bei Banchieri) ‚testa/cabeça‘ nur eine hellere Stimme mit (ohnehin nicht exakt definierbaren) leichtem Zugang nach oben, wäre es eigentlich nicht nötig, so eine Mischform überhaupt zu besprechen.

⁷⁴⁷ CERONE, S. 326f.

obtusa; que raras vezes se hallan sin este particular defecto de ser falsas y desintonadas, ò poco, ò mucho“.⁷⁴⁸ (Und man findet sie stets sauberer, und nie trifft man die Bruststimme falsch an, im Gegensatz zur Kopfstimme und stumpfen Stimme, die man selten ohne gerade diesen Makel antrifft, mehr oder weniger falsch und schlecht intoniert zu sein.)

All dies führt, um zusammenzufassen, bei Caccini schließlich zum harten Urteil, ein Gesang mit *voci finte* könne nicht anmutig sein: „dalle voci finte non può nascere nobilità di buon canto: che nascerà da una voce naturale comoda per tutte le corde“.⁷⁴⁹ (Aus den Falsetttönen kann keine Nobilität guten Gesanges entstehen: Selbige entsteht aus einer natürlichen, für alle Töne gut geeigneten Stimme.)

Demgegenüber steht jedoch die nachweisbare Existenz von auch hochgeschätzten Falsettisten wie etwa Conforti oder Barbarino; allerdings finden sich diese im späten 16. und im 17. Jahrhundert insbesondere in geistlichem Kontext und fast immer im Zusammenhang mit Cantusstimmen. Da hier sowieso sehr viel lauter gesungen wurde als in der weltlichen Musik⁷⁵⁰ in der Kammer, wurde vermutlich die schrillere Höhe des Falsettisten als nicht (oder weniger) störend empfunden. Außerdem waren Falsettisten schlicht auch nötig, zumal oft nicht genug gut ausgebildete gesunde Knaben zur Verfügung standen und die misogynen Tradition an vielen Orten das Singen von Frauen in der Kirche, mitunter auch generell in geistlicher Musik, unterband oder zumindest behinderte.

3.3. Sopran und Tenor

Die beiden bestimmenden Stimmen für die Musik des frühen 17. Jahrhunderts sind Tenor und Sopran. Die weitaus größte Zahl der solistischen oder geringstimmigen Kompositionen ist (zumindest notiert) primär für diese beiden Stimmen geschrieben, selbst in Sammlungen für alle Stimmen tritt die Altstimme mitunter solistisch nicht einmal in Erscheinung (etwa in den Psalmen Confortis (mit sehr kurzen Ausnahmen) oder den *Arie Musicali* Frescobaldis). Auffällig ist, dass Sopran und Tenor (im Gegensatz zu Alt und Bass⁷⁵¹) in diesem Kontext offenbar oft weitgehend austauschbar sind: Zahlreiche Motetten und auch weltliche Musiken sind mit Soprano o(vero) Tenore überschrieben. Auch

⁷⁴⁸ CERONE, S. 327.

⁷⁴⁹ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

⁷⁵⁰ hierzu mehr im Kapitel 4. *Klang und Lautstärke* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁷⁵¹ Weil in Bassstimmen die Gesangsstimme mitunter Unisono mit dem Generalbass geführt ist, was bei einer Alt-Ausführung zu absurden Oktavparallelen (die in originalen Altstücken nie vorkommen) führen würde.

Nigel Roberts beschreibt diese Austauschbarkeit, verbunden mit Musik des späteren 17. Jahrhunderts (u. a. Legrenzi).⁷⁵²

Die Austauschbarkeit muss sich nicht nur zwischen zwei Sängern bewegen, sondern kann auch in einem Sänger zusammenfallen. Die heutige Vorstellung vom personengebundenen ‚Stimmfach‘ ist generell nicht haltbar: Gut belegt, etwa in den Bemerkungen Caccinis zu seinen Bass-Stücken, sind zum einen Tenöre, die das Bassregister (wenn vorhanden) benutzen, zum anderen aber auch Sänger, die gleichermaßen als Tenorsänger und Falsettisten (also wahrscheinlich Cantussänger) zu hören waren: So berichtet della Valle beispielsweise von „Orazietto, buonissimo cantante o di falsetto o di tenore“⁷⁵³ (Orazietto, einem sehr guten Sänger von Falsett wie Tenor).

Auch im bereits zur Textverständlichkeit gesehenen Vorwort von Rasi wird diese Austauschbarkeit betont: „Le seguenti Gentilezze si possono cantare tanto in tenore come all’ottava sopra ecetto O del sol et c(eter)a e si devono cantare con affetto e sopra tutto far intender le parole.“⁷⁵⁴ (Die folgenden Stücke lassen sich sowohl in Tenorlage (mit Ausnahme von *O del sol*) als auch eine Oktave höher singen, und müssen mit Affekt und vor allem mit Verständlichmachung des Textes gesungen werden.)

Das Stück *O del sol* ist das einzige Stück mit textiertem, gesungenen Bass und von Rasi wohl im Oktavabstand der Stimmen von Rasi so intendiert; alle anderen Stücke sind offenbar austauschbar.⁷⁵⁵

Dennoch scheinen die klanglichen Unterschiede zwischen Sopran und Tenor (und die mit den Geschlechterrollen verbundenen⁷⁵⁶ unterschiedlichen Erwartungen an den Grad von Lieblichkeit) doch kleine Konsequenzen im Gebrauch der Manier gehabt zu haben, deren Gründe, wie Caccini selbst schreibt, erfahrungsbasiert sind: „per detti lunghi giri se non che la vocale, ,u, ,fa migliore effetto nella voce del soprano, che Del Tenore, e la vocale, ,i, ,meglio nel Tenore, che la vocale, ,u, ,essendo le rimanenti tutte in uso commune, se bene molto più sonore le aperte, che le chiuse, come anco le proprie, e più facili per esercitare la disposizione.“⁷⁵⁷

⁷⁵² Vgl. Julie Anne Sadie (Hrsg.), *Companion to Baroque Music*, New York, 1991, darin: Nigel Rogers, *Voices*, S. 355.

⁷⁵³ Pietro della Valle, *Della musica dell’età nostra*, 1640, zit. nach Angelo Solerti, *Le origini dell’Melodramma*, Torino 1908, S. 162.

⁷⁵⁴ Francesco Rasi, *Musiche da camera e da chiesa*, in: Herbert Seifert, *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Salzburg, 1995, Bd. 7, Vorwort S. IX.

⁷⁵⁵ Für ähnliche Thesen und mehr Beispiele vgl. z. B. Giovanni Felice Sances, *Motetti a una, due, tre, e quattro voci*, Venetia, 1638, Neuausgabe Hrsg. Steven Saunders, Middleton, 2003, Vorwort S. xix.

⁷⁵⁶ hierzu mehr im Kapitel 4. *Klang und Lautstärke* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁷⁵⁷ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

(Lange Diminutionen über dem Vokal u haben im Sopran eine bessere Wirkung als im Tenor, und der Vokal i gerät besser im Tenor als der Vokal u. Und die übrigen sind im allgemeinen Gebrauch, obgleich die offenen Vokale klangvoller sind, als die geschlossenen Vokale und sind zugleich die geeignetsten und einfachsten, um die Wendigkeit der Diminutionen zu üben.)

Generell ist bei kleinbesetzter Musik offenbar die Schlüsselwahl in der Regel weder an Geschlecht noch an Oktavlage des Sängers gekoppelt:⁷⁵⁸ auch diejenigen Stücke, von denen wir von Caccini selbst wissen, dass sie zu seinem Repertoire gehörten,⁷⁵⁹ sind im Sopranschlüssel (wegen der satztechnischen Schreibrichtigkeit der Generalbassziffern der bevorzugte Schlüssel für die begleiteten Solosänge) notiert.

Betrachtet man Musik um die Mitte des 17. Jahrhunderts, fällt wie gesagt selbst bei oberflächlichem Blick auf, dass sich tendenziell der Ambitus geweitet hat: Sopran- und Tenorstimmen, die um 1620 (insbesondere in Italien) noch relativ selten über f'' oder g'' stiegen, laufen mitunter bis a'', b/h'', oder auch c'''. Dies ist in italienischer und deutscher Musik gleichermaßen zu beobachten, und zwar unabhängig davon, welche Schlüssel verwendet werden. Wenn dies, etwa in römischen Kompositionen und ihren deutschen Nachfolgern, besonders auffällt,⁷⁶⁰ so ist Maugars oben gesehene Bemerkung, Baronis Stimme zeichne sich durch „une haute estenduë“ aus, nicht weiter überraschend.

Natürlich sind solche Betrachtungen relativ ungenau, zumal für solche Tonhöhenfragen zum einen Stimmtöne (die in Italien im 16. Jahrhundert sehr unterschiedlich, beispielsweise gerade in Rom eher tief, waren⁷⁶¹) eine Rolle spielen, zum anderen auch Transpositionsmöglichkeiten (auch außerhalb von Chiavetten) in Betracht gezogen werden können und müssen. So überschreiten beispielsweise die in Chiavetten geschriebenen Madrigali von Luzzaschi⁷⁶² bereits 1601 regelmäßig den Standardumfang nicht mit Chiavette geschlüsselter Madrigale: Ob dies tiefen römischen Stimmtönen geschuldet ist, die besonderen Fähigkeiten der Damen des Ferrareser Concerto, hoch zu singen, dokumentieren soll oder aber eine Transposition um eine Sekund, Quarte oder Quinte (und damit wieder näher dem oben beschriebenen Normalfall, allerdings immer noch mit relativ großem Ambitus, auch nach unten, wie etwa im natürlich

⁷⁵⁸ Eine der seltenen Ausnahmen ist der bereits im Kapitel zum Falsett-Verbot diskutierte Druck von Castaldi.

⁷⁵⁹ Er erwähnt im Vorwort *Movetevi a pietà* und *Vedrò il mio sol*.

⁷⁶⁰ Man betrachte beispielsweise Musik von Giacomo Carissimi, Barbara Strozzi, Caspar Kittel und Philipp Friedrich Boeddecker im Vergleich zu früherem Repertoire (z. B. Caccini oder *L'Orfeo*). Natürlich sind hier Tendenzen beschrieben und es finden sich auf beiden Seiten Ausnahmen.

⁷⁶¹ Vgl. Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch*, Lanham, 2002.

⁷⁶² Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare et sonare A uno, e doi, e tre Soprani*, Roma, 1601.

geschlüsselten Solomadrigal *Aura Soave* zu sehen) implizieren soll, wird sich kaum klären lassen. Möglich wäre solch eine Transposition insbesondere bei der Verwendung vieltöniger Tasteninstrumente, für deren Verwendung Luzzaschi bekannt war, durchaus.

Dennoch ist die Tendenz auffällig und setzt sich im 18. und 19. Jahrhundert fort, bis großer Stimmumfang, der im 17. Jahrhundert zwar im Ausnahmefall erwähnenswert, jedoch nicht *conditio sine qua non* für eine Sängerlaufbahn war, neben stimmlicher Stärke und Durchsetzungsvermögen zu einem der zentralen Beurteilungskriterien für Sänger wird.

4. Klang und Lautstärke

Eine der stärksten Erwartungshaltungen, die ein heutiger Leser diesem Buch entgegenbringen mag, ist die Beantwortung der Frage: ‚Wie klang das nun, was diese alten Sänger gemacht haben?‘

Sie könnte im Falle eines Sänger-Lesers sogar (noch konkreter) lauten: ‚Wie soll das, was ich mache, nun klingen, damit mein Gesang etwas mit dem zu tun haben könnte, was die alten Sänger taten und was die Komponisten, deren Musik mir wichtig ist, sich klanglich vorstellten?‘

Im Folgenden wird versucht, zum einen einige der (im Vergleich zur Manier relativ wenigen) Quellen zur Frage des Klanges der Stimme zu referieren, Überlegungen anzustellen und schließlich die Frage der ‚Authentizität‘ im Allgemeinen und die Grenzen der Rekonstruierbarkeit im Besonderen kurz aufzugreifen.⁷⁶³

Tatsächlich sind die Quellen, die direkt versuchen, die Klangfarbe der Stimme zu beschreiben, in der Zeit äußerst selten.⁷⁶⁴ Neben den sehr zahlreichen, aber für uns heute allem mühsamen ‚Erspüren‘ zum Trotz schwierig konkret fassbaren Erwähnungen von *dolce* und *soave*, ist es vor allem ein Wort, das man schon seit dem Mittelalter neben *suavitas* immer

⁷⁶³ Losgelöst von historischem Kontext sei hier Ulrike Sowodniok, *Stimmklang und Freiheit: Zur auditiven Wissenschaft des Körpers*, Bielefeld, 2013 empfohlen. Hier werden vielerlei Aspekte zu unterschiedlichsten Arten und Betrachtungsweisen von Klang der Stimme thematisiert, die unsere Vorstellung und Wahrnehmung zugleich öffnen und schärfen können.

⁷⁶⁴ Im Gegensatz zu vielen Autoren (etwa S. M. Woyke, die in ihrem Abschnitt zu Stimmklang im Seicento ausführlich über sieben von ihr ausgemachte Gründe für ein vermeintliches ‚Fehlen‘ von Stimmbeschreibungen spekuliert (Saskia Maria Woyke, *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien, 1600-1750*, Würzburg, 2017, S.77ff.)), geht diese Arbeit nicht davon aus, dass etwas wirklich Entscheidendes fehlt. Erstens gibt es beispielsweise seltene, von Woyke nicht beachtete Beschreibungen von Stimmklang (s. u.), zweitens erscheint aus der Sicht dieser Arbeit die Beschreibung von Stimmklang einfach wegen des Vertrauens der alten Sänger auf *natura* und somit der Abwesenheit konzeptioneller Veränderung der Singstimme nur sehr bedingt notwendig.

wieder im Zusammenhang mit Stimme findet: der Begriff von Helligkeit, *claritas*.⁷⁶⁵

Auch bei Blasius Rossetus wird der Begriff *claritas* im Zusammenhang mit Stimme gebraucht:

„Aristo. dicit vox aequalis, clara, fluxibilis inter acutum, et grave, mediocris est laudabilis. sicut econverso, vox tremula, rauca, aspera, debilis, dissona et inordinabilis, mulctarum confundit vocum armoniam. Vox itaque consona, dulcis, et ordinata est laetificans amoris exhortativa, et passionum animae expressiva. Est enim naturae amica. quae non solum delectat homines, verum etiam bruta animalia.“⁷⁶⁶

(Aristo. sagte, eine Stimme sei lobenswert, die gleichmäßig, hell, und sich fließend zwischen hoch und tief bewegend ist. Hingegen verdirbt eine Stimme, die zitternd, heiser, rau, schwach, unharmonisch und unregelmäßig ist, den Zusammenklang mehrerer Stimmen. Die harmonische, süße und wohlgeordnete Stimme macht also froh, ermuntert zur Liebe und drückt die Leidenschaften der Seele aus. Sie ist Freundin der Natur und erfreut nicht nur die Menschen, sondern sogar die nicht verstandbegabten Tiere.)

Überraschend früh (1529) hier der klare Bezug zur Singstimme als Erzeugerin von Affekten, die ja später noch stärker in den Fokus rücken sollen.

Cerone zitiert und kommentiert in *El Melopeo* (Neapel, 1613) direkt Rossetus' Bemerkungen zur vollkommenen Stimme folgendermaßen:

„*Perfecta autem vox est alta, clara, fortis, & suavis: alta, ut in sublimi sufficiat; clara ut aures impleat; fortis ne trepidet et deficiat; suavis ut auditum non deterreat; sed potius ut aures demulceat, & ad audiendum animos blandiendo ad se alliciat & confortet.* Mas la boz perfecta, es juntamente alta, clara, rezia, y suave: alta paraque sea suficiente y bastante en los puntos altos y subidos; clara paraque hinche los oydos, rezia paraque no falte calando las bozes, mas siempre sea llena y justa en su cantidad: y suave, paraque no martirize los oydos. mas antes mitigue y adulcisca las orejas de los oydores.“⁷⁶⁷

(Die vollkommene Stimme ist klangvoll [/ hoch], hell, kräftig und lieblich zugleich. Klangvoll [/ hoch], damit sie in den Höhen genügen kann. Hell, damit sie die Ohren erfüllen kann. Stark, damit sie nicht ins Schwanken gerät und versagt. Lieblich, damit sie das Gehör nicht abschreckt, sondern vielmehr die Ohren liebkost und den Geist der Zuhörenden schmeichelnd für sich einnimmt und tröstet.

So ist also die vollkommene Stimme zugleich klangvoll [/ hoch], hell, kräftig und lieblich. Klangvoll, [/ hoch] damit sie ausreichend und reichlich ist in hohen und intensiven Noten. Hell, damit sie Ohren mit Klang befüllen kann. Kräftig, damit sie nicht versagt, die Noten zu greifen, sondern ihnen stets voll und sauber entsprechen kann. Und

⁷⁶⁵ Zu den früheren Quellen vgl. zahlreiche Beispiele in ULRICH, u. a. Kap. 1 und 3.

⁷⁶⁶ Blasius Rossetus (Biagio Rossetti), *Libellus de rudimentis musicis*, o.O./o.J. (Verona, 1529), unpaginiert (zu finden im Anfangskapitel in dem mit *Vocum iterum* beginnenden Abschnitt).

⁷⁶⁷ CERONE, S. 325f. (Kursiv: Die Vorlage von Rossetus)

lieblich, damit sie das Gehör nicht quält, sondern vielmehr den Ohren der Zuhörer Linderung und Süßigkeit verschafft.)

Einige Zeilen später fasst er zusammen: „Y tambien paraque el nuevo Lector pueda saber, qual sea la verdadera boz perfecta; digole con muy pocas palabras, qu[a]e la voz en todo per todo perfecta, es aquella que es yqual, clara, suave, rezia (pero humana, es a saber dulce y no estruenda à modo en la voz de los brutos animales) limpia, alta, y baxa.“⁷⁶⁸

(Auch damit der neue Leser erkennen kann, was die vollkommene Stimme sei, will ich ihm nun in wenigen Worten sagen, dass die wirklich vollkommene Stimme diejenige ist, welche gleichmäßig, lieblich, kräftig (aber menschlich, also süß und nicht lärmend in der Art verstandsloser Tiere), sauber und in Höhe und Tiefe reichend ist.)

Neben dem bereits ausführlich erläuterten, immer wiederkehrenden *dulce* und *suave* (hier wieder in beiden Texten synonym), findet sich die Anforderung an eine gewisse im Rahmen der Lieblichkeit liegende Klangfülle und Ausgewogenheit, Verlässlichkeit, und eben Klarheit/Helligkeit der Stimme, damit sie die Ohren fülle („impleat aures/hinche los oydos“).

Interessanterweise decken sich dergleichen Anforderungen mit Castigliones Bedürfnissen gegenüber dem höfisch-(halb)öffentlichen Sprechen des Mannes, die er mit folgenden Kriterien beschreibt: „come la voce bona, non troppo sottile o molle, come di femina,⁷⁶⁹ né ancor tanto austera ed orrida che abbia del rustico, ma sonora, chiara, soave e ben composta, con la pronunzia espedita e coi modi e gesti convenienti“.⁷⁷⁰ (Wie die gute Stimme, nicht zu fein oder weich, wie von einer Frau, aber auch nicht zu herb und abschreckend, so dass sie etwas Bäuerliches bekommt, aber klangvoll, hell, sanft und gut aufgestellt, mit klarer Aussprache und mit passender Haltung und Gesten).

Interessant hier auch die Differenzierung einer offenbar etwas herberen, offenbar aber nicht ins Unangenehme reichenden männlichen und einer sehr weichen weiblichen Sprachklanggebung der Frauen.

⁷⁶⁸ CERONE, S. 326.

⁷⁶⁹ Dagegen allerdings Praetorius mit der Bemerkung, dass die Knaben (nicht mit vollem Mund, d. h. maximaler Lautstärke) wie Mädchen singen sollen: „Non pleno ore canere assuescant, sed vocem ita reprimant, flectant, fingant & moderentur, ut quiddam argutum dulci sono tamquam puella suaviter canens, sonent.“ (Sie sollen nicht mit vollem Mund [im Sinne von laut!] singen, sondern die Stimme so zügeln, biegen, formen und mäßigen, so dass sie gleichsam ausdrückend und mit süßem Klang, so wie ein sanft singendes Mädchen, singen.) (*Erotemata in Usum Scholae Lunaeburgensis, VVitebergae, 1574, Caput Quintum, Regel 5*)

⁷⁷⁰ Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, hier zit. nach Richard Wistreich, *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Ashgate, 2007, S. 143, Fußnote 42.

Die bereits oben erwähnte Beschreibung der Stimme von Leonora Baroni (über einhundert Jahre nach Castiglione) bei Maugars passt hierzu außerordentlich gut: „Sa voix est d’une haute estenduë, juste, sonore, harmonieuse, l’adouçissant, & la renforceant sans peine, & sans faire aucunes grimaces“.⁷⁷¹ (Ihre Stimme hat einen großen Umfang, ist wohlintoniert, klangvoll, von klanglichem Ebenmaß und sie kann sie ohne Mühe und ohne irgendwelche Grimassen ab- und anschwellen lassen).

Fände man den Begriff der *claritas* im 17. Jahrhundert ausschließlich in (musik)theoretischen Schriften, so könnte man vielleicht ein profitierendes Abschreiben vermuten. Allerdings findet sich das Adjektiv *chiara* genau in einer konkreten Anweisung zu den Anforderungen an den Hauptsänger in Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* aus dem 8. Madrigalbuch: „la voce del testo doverà essere chiara, ferma, et di buona pronuntia alquanto discosta da gli ustrimenti. atìò meglio sii intesa l’oratione.“⁷⁷² (Die Stimme des Testo soll hell, stabil, und von guter Aussprache sein, ein Stück abseits der Instrumente aufgestellt, damit die Rede noch besser verstanden werden kann.) Hier wird die Forderung nach Helligkeit (*chiara*) in einem ganz praktischen Zusammenhang gestellt, und dies in einem der exemplarischen Stücke singenden Rezitierens überhaupt.

Auch Praetorius erwähnt ‚hell‘ als Kriterium in seiner in dieser Arbeit ja bereits öfter zitierten Requisita-Liste: „welche er mit vollem und hellem laut / ohne Falsetten / (das ist halbe und erzwungene Stimme) halten könne.“⁷⁷³ Er hatte bereits im zweiten Band des *Syntagma* eine sehr ähnliche Formulierung („mit heller und gantzer Stimm“⁷⁷⁴) gebraucht.

Zu *ferma*: Auch dieser Begriff findet sich mehrfach; etwa mit Christoph Bernhards Begriff *fermo*, als intonatorisch klar wahrnehmbar und nicht getrübt durch Erschütterungen (seien sie durch Triller oder Vibrieren der Stimme bedingt),⁷⁷⁵ vielleicht am besten mit ‚klar definiert‘ zu umschreiben.

⁷⁷¹ MAUGARS, S. 21f.

⁷⁷² Claudio Monteverdi, *Madrigali Guerrieri, et Amorosi*, Venetia, 1638, Vorrede zum *Combattimento* im Stimmbuch Basso Continuo, S. 19.

⁷⁷³ PRAETORIUS III 1619, S. 231.

⁷⁷⁴ vgl. PRAETORIUS II 1619, S. 17, die ganze Stelle über den Gesang der Eunuchen findet sich später im Kapitel 4. *Klang und Lautstärke* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁷⁷⁵ vgl. die Äußerungen Bernhards zum *fermo* im Kapitel 5.6. *Zittern, Beben, Schweben* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

Beide Aspekte, *chiaro* und *fermo* (bzw. voll/ganz) sind also offenbar in irgendeiner Weise verbunden zu betrachten und befördern wiederum den dritten Aspekt: den der klaren Textverständlichkeit, auf den in vielen Quellen (und in dieser Arbeit detaillierter andernorts) eingegangen wird.

Dass *fermo* eher mit klanglicher Deutlichkeit und Würde und nicht mit physischer Mühe und aktiv gemachter Lautstärke einhergehen soll, und ebenso dass *fermo* und Lieblichkeit einander nicht ausschließen, macht die Kombination von *fermo* und *soave* bei Severi deutlich, wenn er sagt, den festlichen, nicht diminuierten Einleitungsvers eines Psalms „s’habbia a cantare adaggio con metter la voce ferma, et soave“⁷⁷⁶ (muss man langsam/frei singen und die Stimme stabil und lieblich ansetzen).

Es waren nun die Wortmischungen *chiaro/fermo* (Monteverdi) zu sehen, ebenso *fermo/soave* (Severi). Wenn wir nun noch einen Blick auf Doni werfen, finden wir in seiner Beschreibung des Tenors Francesco Bianchi die drittmögliche Permutation, nämlich *chiaro/soave*: „un bel Tenore (il qual vorrebbe essere soave, e chiaro, come quello del Sig. Francesco Bianchi)“⁷⁷⁷ (ein schöner Tenor, der sanft und hell sein soll, wie jener des Sig. Francesco Bianchi).

Das heißt *chiaro*, *fermo* und *soave* lassen sich als die drei Attribute der optimalen (insbesondere Tenor-)stimme festhalten.

Printz gibt im Rahmen der Sammlung stimmlicher Laster folgende Negativinformation: „Vitia vocis seyn / wenn die Stimme heiser und unlieblich lautet / oder wenn man bäurisch schreyet / oder die Stimme zwischen den Hohl=Backen oder Lippen formiret.“⁷⁷⁸ Neben dem Rufen, das er als ‚bäurisch schreyen‘ bezeichnet, nennt er einen heiseren (also schwächlich-brüchigen oder luftigen) Klang oder einen Klang, der nicht in der Kehle, sondern in den Wangen oder Lippen beeinflusst wird. Wiederum scheint eine klar (und, wie später ausführlich zu sehen sein wird, einzig in der Kehle) definierte Stimme Ziel zu sein.

⁷⁷⁶ Francesco Severi, *Salmi passaggiati per tutte le Voci*, Roma, 1615, unpaginiertes Vorwort.

⁷⁷⁷ Giovanni Battista Doni, *De’ Trattati di Musica di Gio. Battista Doni [...] Tomo Secondo*, posthume Ausgabe Hrsg. Giovanni Battista Martini, Firenze, 1763, S. 86; interessant, dass an dieser Stelle hervorgehoben wird, dieser gute Tenor müsse für den leidenden und glorreich auferstehenden Jesus von Nazareth (wegen dessen ihm zugeschriebener Vollkommenheit) dieselbe, oben beschriebene Klanglichkeit geben: „Introducendosi Gesù nostro Signore (prima che patisse, e poi che resuscitò glorioso; perché in ciò non farei differenza) pare che convenga darli l’istessa voce, cioè un bel Tenore (il qual vorrebbe essere soave, e chiaro, come è quello del Sig. Francesco Bianchi) di Tuono ordinario: puoichè questa voce più dell’altre conviene ad un corpo ben temperato, e perfettamente organizzato.“ (ebd.). (Indem man unseren Herrn Jesus einführt, der zunächst gelitten und dann ruhmreich auferstanden ist, aber darin mache ich keinen Unterschied, muss man ihm die gleiche Stimme geben, nämlich die eines schönen Tenors, der sanft und hell sein soll, wie jener des Sig. Francesco Bianchi, da diese Stimme, mehr als jede andere Stimme einem wohlgebauten, und vollkommen angeordneten Körper entspricht.)

⁷⁷⁸ PRINTZ 1689, S. 57.

Nicht alles, was man sich als Leser der alten Texte völlig klärbar wünscht, ist zu erreichen: Luigi Zenobi schreibt über den Sopran: „Egli principalmente per far bello udire, ha da essere naturale, o puerile, senza diffetto di naso“.⁷⁷⁹ (Er muss, um schön anzuhören zu sein, vor allem natürlich und/oder knabenhaft/eine Knabenstimme sein, ohne den Fehler der Nase.)

Dies könnte man einerseits als eines der oben angesprochenen Falsettverbote verstehen: Um schön zu klingen, muss der Sopran natürlich oder durch einen Knaben ausgeführt sein. Dies würde *naturale* als Frau (oder Eunuch) voraussetzen. Die Bedeutung ‚und‘ für ‚o‘ würde entfallen, da ja sonst logischerweise Frauen oder Eunuchen nicht gemeint wären, was keinen Sinn ergibt.

Auch nicht ganz logisch erscheint im Zusammenhang mit Zenobis Text ein Falsettverbot, da er ja ganz pauschal über den vollkommenen Musiker spricht und ausdrücklich u. a. zahlreiche Formen geistlicher Musik erwähnt, in der, wie wir wissen, Falsettisten ständig eingesetzt wurden. Theoretisch besteht die Möglichkeit, dass Zenobi das als Notlösung oder schlechte Lösung betrachtet. Dies erscheint zwar möglich, aber nicht unbedingt wahrscheinlich.

Die andere (durchaus verführerische) Möglichkeit bestünde darin, *naturale o puerile* tatsächlich als Beschreibung eines klanglichen Ideals zu verstehen: Dies würde die Kinder-/Knabenstimme, die, wie die Erfahrung ja bis heute zeigt, durch ihre Helligkeit, Klarheit und (wie im Folgenden auch anhand der Quellen zu sehen sein wird) ihre relative dynamische Beschränktheit zu charakterisieren ist, zum Ideal erklären und (dann mit „o“ in der Bedeutung von und) mit Natürlichkeit und klanglich nicht wählendem Zugriff in Verbindung zu bringen sein.

An folgender, bereits gesehener Stelle verbindet Daniel Friderici direkt den Begriff des Knaben mit dem einer kaum anders als klanglich zu verstehenden Verwendung des Wortes ‚natürlich‘: „Die Knaben sollen vom anfang an alß bald gewehnet werden / die Stimmen fein natürlich / und wo möglich fein zitternd oder bebend / und schwebend / in gutture, in der Kehlen oder im Halse zu singen“.⁷⁸⁰ Diese Stelle wird uns in dieser Arbeit noch mehrfach beschäftigen. Im Augenblick soll diese Verbindung genügen.

Zurückkommend zu Zenobis „*naturale, o puerile, senza diffetto di naso*“ muss auch hier gesagt werden, dass (zumindest für die Frühzeit) keine konkrete Aussage gemacht werden kann, ob hiermit eine klangliche Aussage im Sinne von ‚nicht-nasal‘ gemacht werden kann. Die Nase wird

⁷⁷⁹ ZENOBI, S. 94.

⁷⁸⁰ FRIDERICI, S. 41.

immer wieder in den Traktaten thematisiert und es ist durchaus vorstellbar, dass eine nasale Klanglichkeit gemeint sein könnte an Stellen wie bei Banchieri („non cantare nel naso“⁷⁸¹) oder bei Bernhard („In Summa, ein Sänger soll nicht durch die Naasen singen.“⁷⁸²)

Gegen eine solche klangliche Interpretation jedoch spräche eine Aussage Camillo Maffei, die auf ein Verbot des Austretens von Luft durch die Nase (was man eben auch als durch die Nase singen verstehen könnte, weil die Luft eben räumlich ‚durch‘ die Nase austritt) nicht aber auf einen nasalen Klang hinausläuft: „che spinga appoco, appoco, con la voce il fiato, & avverta molto, che non eschi pe'l naso, overo per lo palato, che l'uno, e l'altro sarebbe error grandissimo.“⁷⁸³ (Dass er, zusammen mit der Stimme nach und nach den Atem herausstoße; und er achte darauf, dass sie nicht durch die Nase oder den oberen Gaumen entweiche; beides wären gravierende Fehler.)

Hierzu würde die direkte, aufeinanderfolgende Kombination von zwei Vitia bei Friderici passen: „demnach soll man ihnen mit fleiß abgewehenen / daß Sie nicht durch die Nasen singen, viel weniger die Zähne zusammenbeißen.“⁷⁸⁴ Das Zusammenbeißen der Zähne führt wiederum zu einem Austreten von Luft durch die Nase, nicht notwendigerweise jedoch zu einer (stark) nasalen Klangfarbe.

Im späten, aber noch in der Tradition der in dieser Arbeit ausgewerteten Texte stehenden Traktat Samuel Beyers wird eine solche klangliche Assoziation dennoch deutlich: „auch nicht durch die Nasen singen / weiln man eine eintzige solche Regal=Pfeiffe unter einem völligen Chor unter allen andern hören kan.“⁷⁸⁵ Letzlich ist sowohl ein stärkeres Luftaustreten wie auch eine sehr nasale Farbe wohl nicht sehr förderlich, obschon (zumindest aus der Sicht der Quellen) kein ganz direkter Zusammenhang zwischen den beiden Problemen ersichtlich erscheint.

Eine zweite entscheidende Frage, die sich im Zusammenhang mit Klang oft stellt, ist die Frage, wie laut der Gesang sein soll. Anforderungen und Erwartungshaltungen zu Lautstärke und/oder Durchsetzungsvermögen des Singens haben starken Einfluss auf die Vorstellung und damit die Realität von Klang.

Eines der Probleme, wenn man als heutiger Mensch darüber nachdenkt, ist – wie so oft – eine veränderte Welt, mit anderen (immer mehr elektronischen) Hörgewohnheiten und mit einer stark von der

⁷⁸¹ Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato, terza edizione*, Venezia, 1614, S. 146.

⁷⁸² BERNHARD, S. 39; hier gleich als erstes und wichtigstes Vitium genannt.

⁷⁸³ MAFFEI, S. 35.

⁷⁸⁴ FRIDERICI, S. 41.

⁷⁸⁵ Samuel Beyer, *Prinae Lineae Musicae Vocalis*, Freyberg, 1703, Faks. Leipzig, 1977, S. 66.)

Aufführungspraxis des 20. Jahrhunderts, insbesondere dem Opernbetrieb, geprägten Hör- und Erlebniserwartung bezüglich des Kunstgesangs. Fast keine Rolle für die heutige Vorstellung von kunstvollem Gesang spielt dagegen das monastische Singen, ebensowenig das professionelle Singen in der Kammer (also nicht allzu großen Räumen bei kleinem oder sehr kleinem Publikum), das den Normalfall für die meisten der in dieser Arbeit besprochenen weltlichen monodischen Musiken darstellte. Professionelles Singen in kirchlich-liturgischem Kontext ist heute in Deutschland und insbesondere in Italien kaum mehr verbreitet, zumindest kaum jenseits von Sologesang bei Oratorienaufführungen, denen heute wiederum konzeptionell im Allgemeinen oft eher Ideen des 19./20. als des 17. Jahrhunderts zugrunde liegen. Eine der weiteren Hauptveränderungen ist auch die schiere Existenz eines Orchesters, dessen Klang ein Sänger durchdringen muss, wenn er singt.⁷⁸⁶

Im Verlauf der Arbeit konnte keine Quelle gefunden werden, die nahelegt, es sei ein wünschenswerter Teil der Ausbildung eines Sängers, die Stimme in irgendeiner Weise lauter oder resonanter⁷⁸⁷ zu machen. Überhaupt sind, wie gesagt, Hinweise auf die Veränderung der Stimme im Rahmen der Ausbildung (insbesondere bezüglich der Lautstärke) eher sehr selten.⁷⁸⁸ Im Gegenteil: Viele Quellen, von denen im Folgenden einige referiert werden, legen nahe, dass kunstvolles Singen (in Italien zumindest in der Kammer) wenn überhaupt eher darin bestand, die Stimme leiser zu machen, als sie an sich wäre.⁷⁸⁹ Als ein erstes Beispiel wäre hier Zacconi zu nennen, der schon für Polyphonie nahelegt, die Stimme zu einem hörbaren, aber nicht lauten Mittelmaß zu zügeln: „*ahora poi gl'insegni il modo di cantare, & di raffrenar la voce per non superare gli altri: ne però permetta che canti si piano, che una Musica ove egli è introdotta a cantare paia vota, ò senza quella parte: perche l'uno, & l'altro sono deffetti insupportabili.*“⁷⁹⁰ (Und so unterrichte man ihn in der Art des Singens und des die Stimme Zügelns, um nicht die anderen zu übertrumpfen, erlaube ihm aber andererseits nicht, so leise zu singen, dass eine Musik, in der er

⁷⁸⁶ Eine Praxis, die sich zwar im späteren 17. Jahrhundert durchaus etabliert, aber (auch noch im 18. Jahrhundert immer wieder verbunden mit der Anweisung, das Orchester müsse ganz leise (teils kleiner besetzt) spielen, wenn Sänger singen).

⁷⁸⁷ Zu diesem (schwierigen) Begriff unten mehr, ebenso zu *voce gagliarda*.

⁷⁸⁸ Nicht nur im Bezug auf Klang und Lautstärke, auch im Bezug auf Ambitus. Wie gesagt ‚wählt‘ man die Stimme, die man eben hat (PRAETORIUS III 1619, S. 231), eine frühe uns zugängliche Quelle für eine langsame Veränderung dieser Position ist die oben zitierte Stelle bei Kaspar Kittel (*Arien*, Dresden, 1638, Vorwort).

Printz‘ auf den ersten Blick vielleicht missverständliche Formulierung, man solle sich bemühen „starck und frisch“ zu singen wird unmittelbar im nächsten Satzteil („jedoch dergestalt / daß er die Stimme auf das Liebliche lerne zwingen“, PRINTZ 1678, S. 15) klar relativiert und ist eher als eine der bereits gesehenen *chiaro/fermo*-Anweisungen zu verstehen.

⁷⁸⁹ Zahlreiche Quellen aus dem 16. Jahrhundert hierzu finden sich bei ULRICH, S. 52ff.

⁷⁹⁰ Zacconi, Fol.53r.

mitsingen soll, leer oder dieser Stimme beraubt erscheine; beides sind unerträgliche Fehler.)

Auch beim höfisch-öffentlichen Sprechen findet sich Ähnliches: Für diese Art von *azione* wird aus primär ästhetischen (also nicht konditionsbedingten) Gründen ein dosierendes Haushalten (,misurar/temperar‘) mit der stimmlichen Kraft nahegelegt. Stefano Guazzo schreibt 1581 in *La civil comunicazione* im interessanten Vergleich zu einem unfein-harschen Spiel von Saiteninstrumenten: „Io primieramente considero che la prima parte dell’azione è posta nella voce, alla quale appartien di misurar le forze sue e usare un temperamento tale che facendole violenza non offenda l’orecchie con uno sono crudo, come le corde degli strumenti musicali, le quale toccate in alcune parti stridono“.⁷⁹¹ (Ich denke zunächst, dass der erste Teil der Redevortrags darin besteht, die Kräfte gut abzumessen und eine derartige Mäßigung zu benutzen, dass kein stimmlicher Gewaltakt die Ohren mit einem harschen Klang beleidigt, wie die Saiten von Instrumenten, die, wenn man sie an gewissen Stellen anschlägt, einen harschen Klang von sich geben.)

Zunächst erscheint erneut erwähnenswert, dass eine Stimme von Natur aus relativ klangvoll und sonor (oder eben nicht), hart oder sanft sein kann, dass Menschen an sich laut und leise sprechen können und auch die Stimme auf einem Ton lauter oder leiser werden lassen können.

All diese Aspekte sind in der bereits mehrfach erwähnten wichtigen, da relativ detaillierten Beschreibung von Maugars über die Stimme von Leonora Baroni erfasst: „Sa voix est d’une haute estenduë, juste, sonore, harmonieuse, l’adouissant, & la renforceant sans peine, & sans faire aucunes grimaces.“⁷⁹² (Ihre Stimme hat einen großen Umfang, ist wohlintoniert, klangvoll, von klanglichem Ebenmaß und sie kann sie ohne Mühe und ohne irgendwelche Grimassen ab- und anschwellen lassen.)

Diese Mühelosigkeit (und Grimassenfreiheit) kann eben im Prinzip von jedem gesunden Menschen erreicht werden, solange man nicht außerordentlich laut rufen oder schreien muss. Tatsächlich ist ‚rufen‘ ein Stichwort, das zu finden ist in einer derjenigen Anweisungen, die sich mit Lautstärke beschäftigen. Daniel Friderici etabliert solch ein mittleres Singen folgendermaßen:

⁷⁹¹ hier zit. nach Richard Wistreich, *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Ashgate, 2007, S. 144, Fußnote 46. Wistreich gibt erfreulicherweise für ‚stridono‘ die zeitgenössische Übersetzung (George Pettie, *The Civile Conversation*, 1581): „a rawe and harsh sound, like as of strings of instruments, when they breake, or when they are ill striken“. Hier kommt der destruktive Aspekt der reißenden Saite zum klanglich unschönen Erleben hinzu.

⁷⁹² MAUGARS, S. 21f.

„Im singen sol man seiner Stimme freudig gebrauchen / und frisch singen. [Es ist ein grosser Unterscheid / unter frisch singen / und unter ruffen. Frisch singen ist in der Musick ganz 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 ire große Unwissenheit mit 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.]“⁷⁹³

Fridericis Bemerkungen sind in vielerlei Hinsicht interessant und decken sich mit Kommentaren anderer Autoren. Seine Anweisung ‚freudig und frisch‘ ist etwas, womit man auch heute noch etwas anfangen kann. Sie passt zum Terminus *voce gagliarda*, der sich wiederholt findet, z. B. bei Ignazio Donati: „Si ha da cercare di far solfeggiare bene il figliuolo con Voce gagliarda e piena“.⁷⁹⁴ (Man muss danach trachten, dass der Knabe mit kräftiger und voller Stimme solmisiert). Dies impliziert gleichsam ein doch aktives Darreichen der Stimme [bei Ottavio Durante „porgendo la voce con gratia“⁷⁹⁵ (die Stimme mit Anmut darreichend)] mit Aufmerksamkeit auf intonatorische Genauigkeit. Obgleich Fridericis Traktat ja im Prinzip die Ausbildung von Knaben für die Kirche zum Ziel hat, ist wirkliches Rufen offenbar nicht sein Ziel und zeugt von der Sorge um die (wiederum per se feine / edle / reine) Stimme der Knaben und (wahrscheinlich auch) erwachsenen Sänger. Auch wird klar, wenn man Donatis Satz weiterliest [„finche si applica bene nella Memoria le sudette Voci, & Mutationi“⁷⁹⁶ (so dass er im Gedächtnis gut jene Tonsilben und Mutationen der Hexachorde anwendet)], dass es hier wirklich nur um das lockere, angstfreie Singen unter sicherer Anbringung der richtigen Hexachordsilben einschließlich der Mutationen geht.

Angstfreiheit ist generell ein wichtiger Aspekt: Am Ende des Vorwortes im Rahmen der Auflistung der dynamisch-stimmklanglichen Maniergegenstände erwähnt Donati diesen Umstand wörtlich: „è non cantar con ansieta è Timore“⁷⁹⁷ (und nicht mit Ängstlichkeit und Furcht singen).

⁷⁹³ FRIDERICI, S. 42; eckige Klammer hier wie im Original.

⁷⁹⁴ Ignazio Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce Sola [...] per Educatione de Figlioli et Figliole*, Venetia, 1636, unpaginierteres Vorwort der Parte da Cantare / Canto-Stimme.

⁷⁹⁵ Ottavio Durante, *Arie Devote*, Roma, 1608, unpaginierteres Vorwort.

⁷⁹⁶ Ignazio Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce Sola [...] per Educatione de Figlioli et Figliole*, Venetia, 1636, unpaginierteres Vorwort der Parte da Cantare / Canto-Stimme.

⁷⁹⁷ Ebd.; für mehr Quellen zu Angstfreiheit vgl. auch ULRICH, S. 17 (Fußnote).

Analog zu Friderici gibt Printz' (v. a. für die Ausbildung von Kirchensängern gedachter) Traktat einen Mittelweg zwischen Klangkraft und Mäßigung vor: „Ein Sänger soll nicht übermäßig schreyen / wie die Dorffküster und Acker-Studenten / sondern zwar laut / und mit zimlicher Stärke, doch lieblich und anmuthig singen.“⁷⁹⁸

Auch in della Portas Werk über Physiognomie,⁷⁹⁹ in dem, jenseits von Musik, verschiedenste Arten von Stimmen besprochen werden, wird der Terminus *gagliardo* ganz allgemein für kräftig, stark gebraucht (auch im Zusammenhang mit anderen Körperteilen oder auch starken Tieren). *Voce gagliarda* ist hier einfach die starke, kräftige Stimme. Dies ist relevant, weil es wieder in einen Bereich von *natura* deutet. Es gibt für Menschen und Tiere naturgegeben (unterschiedlich) starke Stimmen und die Möglichkeit z. B. affektgebunden starken oder eben schwachen Einsatzes der Stimme, den della Porta an verschiedenen Aspekten bespricht. *Voce gagliarda* ist also nicht an sängerisch-,technische' Verfahren geknüpft, sehr wohl jedoch die im Rahmen von Manier passierende (in der Regel leiser machende) Veränderung der Lautstärke. Im Manierkapitel dieser Arbeit war der Begriff *voce gagliarda* bereits bei Zenobis Ausführungen im Zusammenhang mit *scemar* zu sehen.

Interessant, dass auch hier bei Friderici der Parameter Lautstärke, in diesem Fall die zu starke Lautstärke, mit dem Auftun des Halses assoziiert wird, anders gesagt: Er wird nicht mit anderen Phänomenen, die von heutigen, in Gesangskunst des späten 19. und 20. Jahrhunderts ausgebildeten Sängern als Resonanz⁸⁰⁰ bezeichnet werden, vernetzt; zumindest nicht hier.⁸⁰¹

„Auftun' und ‚Zwingen' im Hals ist in Anbetracht der beiden konträren Effekte leiser/lauter in den (unten gezeigten) Quellen als Gegenpaar zu verstehen, wobei im Normalfall kunstvollen Singens (zumal in der Kammer, aber offenbar auch in der Kirche, die deutschen Traktate sind erstrangig Dokumente der Ausbildung von Sängerknaben) immer das liebe Zwingen erforderlich ist. Auch wenn diese Überlegungen schon ein wenig das Kehlkapitel der Arbeit vorwegnehmen, sind sie doch für die Überlegungen zu einem ‚Wie und auf welchen Grundlagen funktioniert Lautstärke?' unabdingbar.

Wichtig zu verstehen ist auch, dass das Wort ‚zwingen' wirklich als ein Begriff für eine aktive, jedoch nicht primär klangliche, sondern v. a.

⁷⁹⁸ PRINTZ 1689, S. 43.

⁷⁹⁹ Giovanbattista della Porta, *Della Fisionomia dell'Humano*, Venetia, 1644, S. 119ff.; italienische Ausgabe von: *De Humana Physiognomoniam*, Vici aequensis (Neapel), 1586.

⁸⁰⁰ Auf den Begriff Resonanz wird unten, auf Zenobi Bezug nehmend, weiter eingegangen werden.

⁸⁰¹ Bei Zenobi ja, aber negativ konnotiert, s. u.

dynamische Begrenzung des Klangs der Stimme zu verstehen ist. Hierfür erweisen sich folgende drei Stellen bei Praetorius, die eine große Warnung zu rufen darstellen, als erhellend:

„Indem sich immer einer vor dem andern wil hören lassen / also / daß die Instrumentisten, sonderlich uff den Cornetten mit ihrem überblasen / und auch die Sängern mit ihrer Vociferation und uberrufen / endlich so hoch in die höhe kommen / dass der Organist / wenn er mitschlägt / ganz und gar aufhören muss und in Final sich befindet, daß der gantze Chor durch deroselben übermessiges überblasen und überschreyen / umd [recte: umb] einen halben / ja oft umb einen gantzen Thon / und mehr in die höhe gezogen.“⁸⁰²

„Und dieser Punct⁸⁰³ ist vor allen dingen in eim jeden Concert auff's allerfleißigste von allerley Instrumentisten, so wol auch von den Vocalisten und Sängern in acht zu nehmen: Damit nicht einer dem andern mit seinem Instrument oder Stimme übersetze oder überschreye; Welches denn sehr gebräuchlich / und viele herrliche Music dadurch in grund verdorben und zerstöret wird.“⁸⁰⁴

Nach diesen generellen Warnungen wird Praetorius in seinen Aussagen zu den Zinken und Posaunen konkreter, erwähnt Agazzaris (im Zitat A.A.) schöne, heute leider extrem selten zu hörende Kombination von im 4'-Register spielender Orgel und Posaune, und bezieht sich schließlich selbst (M.P.C.) auf gute Zinkenisten und Posaunisten, die er von seiner Rüge über das zu laute Spielen ausnimmt. Dies tut er mit folgender Formulierung:

„[A.A.:] Bißweilen aber könne man auch in kleinen Music die Posaun / wenn sie wol und lieblich geblasen / bey den kleinen Positiflin oder Orgelstimmen von 4. Fußthon zum Baß gebrauchen.

M.P.C. Welcher aber seinen Zincken / und der gleichen Instrumenta recht zwingen und moderiren kann / und seines Instruments ein Meister ist / soll hiermit nicht gemeint sein.“⁸⁰⁵

Hier wird die deutsch-lateinische Formulierung „zwingen und moderiren“, die oft, u. a. auch bei Praetorius selbst, für die Singstimme zu finden ist, in anderem Kontext gebraucht, ist aber durch den Zusammenhang eindeutig als ein Nicht-Laut-Spielen und Nicht-

⁸⁰² PRAETORIUS III 1619, S. 149.

⁸⁰³ Also: *diminuieren, trilli & scherzi, accenti* am rechten Ort im Ensemble, „nicht / wie ein hauffen Sperlinge untereinander zwitzschern / und welches nur zum höchsten und stärcksten schreyen unn krehen kann / der beste Hahn im Korbe sey. Welches dann bey DiscantGeigen / Cornetten, &c. eben so wol zu observiren.“ (PRAETORIUS III 1619, S. 148f.)

⁸⁰⁴ PRAETORIUS III 1619, S. 148f.

⁸⁰⁵ A.a.O., S. 149.

Übertönen der Sänger, also als eine bewusste, aktive und durch Kunstfertigkeit generierte dynamische Limitation erkennbar.

Diese Limitation durch Kunstfertigkeit (*ars*), also den absichtlichen, geübten Zugriff, wird deutlich bei Friderici, wenn er Praetorius' Formulierung durch das Wort „artlich“ ergänzt: „wohl artlich seine Stimme moderiren und zwingen.“⁸⁰⁶ Auch im Abschnitt zum Geigenwerk definiert Praetorius ganz klar die Worte „formiren und moderiren“ als erlern- und übbar und stufenlos verwendbare affektiv-klangliche Zugriffsmöglichkeiten auf Gesamtlautstärke und Einzeltöne.⁸⁰⁷

Gleich fünf Bilder für diesen aktiven Zugriff auf die Lautstärke gibt bereits 1574 Christoph Praetorius mit der bereits erwähnten Bemerkung, dass die Knaben sich an der (wie ja oben bereits gesehen sanfter imaginierten) Mädchenstimme orientieren sollen. Hier illustriert er den bekannten in den deutschen Texten zu findenden zweisprachigen Synonym-Pleonasmus ‚zwingen / moderieren‘ folgendermaßen: „Non pleno ore canere assuescant, sed vocem ita reprimant, flectant, fingant & moderentur, ut quiddam argutum dulci sono tamquam puella suaviter canens, sonent.“⁸⁰⁸ (Sie sollen nicht mit vollem Mund [im Sinne von laut!] singen, sondern die Stimme so zügeln, biegen, formen und mäßigen, so dass sie gleichsam ausdrückend und mit süßem Klang, so wie ein sanft singendes Mädchen, singen.)

Noch einmal zurück zum Zink, dem, wie in der Literatur der Zeit immer wieder zu lesen,⁸⁰⁹ der Stimme nächsten Instrument. Erfreulicherweise deutet gerade eine Beschreibung über das Zinkspiel des in dieser Arbeit ja oft erwähnten Zinkenisten, Sängers und Gesangslehrers Luigi Zenobi darauf hin, dass besonders sanftes Zinkspiel, das auch mit einem geschlossenen, kaum hörbaren Cembalo harmonieren konnte, als große Kunst betrachtet wurde. Giustiniani berichtet: „il Cavaliere Luigi del Cornetto anconitano, che lo sonava miracolosamente, et tra altre molte volte lo sonò in un mio camerino sopra il cimballo, ch'era ben serrato et appena si sentiva; e suonava egli il Cornetto con tanta moderazione e giustezza, che fece stupire molti gentil uomini che si dilettavano di musica, che erano presenti, puoiché il Cornetto non superava il suono del Cimbalo.“⁸¹⁰

⁸⁰⁶ FRIDERICI, S. 40.

⁸⁰⁷ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, 1619, Bd. 2, Faks. Kassel, 2001, S. 69ff.

⁸⁰⁸ Christoph Praetorius, *Erotemata in Usum Scholae Luneburgensis, VVitebergae*, 1574, Caput Quintum, Regel 5; Übersetzung s. o.; Cyriacus Schneeгаß gibt die gleiche Stelle wider, allerdings gekürzt um genau die für uns so nützlichen Synonyme (Cyriacus Schneeгаß, *Isagoges Musicae Libri Duo*, o.O., 1596, Abschnitt *de Canendi Elegancia*, Regel 3; hier eben nur „moderentur“).

⁸⁰⁹ Vgl. u. a. Girolamo Dalla Casa detto da Udene, *Il Vero Modo di Diminuir*, Venetia, 1584, unpaginiertes Vorwort.

⁸¹⁰ Giustiniani, Vincenzo, *Discorso sopra la Musica de' suoi tempi* (1628), hier zit. nach. ZENOBI, S. 73.

(Der Cavaliere Luigi [Zenobi] del Cornetto anconitano, der auf dem Zink Wunder zu vollbringen vermochte, und ihn auch sehr oft in meiner kleinen Kammer spielte zu einem Cembalo, das ganz geschlossen war und kaum zu hören. Er spielte den Zink mit solcher Mäßigung und Sauberkeit, dass viele musikliebende Edelleute, die anwesend waren, sehr erstaunt waren, weil der Zink nicht den Klang des Cembalos übertrumpfte.)

Tatsächlich gibt es bei Zenobi ebenfalls einen Hinweis auf Lautstärke und, wenn man so will, auch Klang der Stimme. Die Klarheit der Worte soll nicht verdeckt werden: „né coprirle con la risonanza soverchia della voce, o campanina, o roca, o rozza.“⁸¹¹ (Sie nicht verdecken mit einer übermäßigen Resonanz der Stimme, weder glockenartig noch rau noch grob.)

Der Begriff Resonanz taucht im 17. Jahrhundert im Zusammenhang mit Singen eher selten auf, eher bei der Beschreibung von Instrumenten (etwa besonders kräftiger Cembali⁸¹²). Maffei benutzt den Begriff für das Ankommen des, mit den „nervi, e moscoli dilatandosi, e costringendosi“⁸¹³ (Nerven/Sehnen und Muskeln, die sich erweitern und zusammenziehen,) in der Kehle produzierten Klanges der Vokale am Gaumen: „così la voce risuona nel palato, per l'aere ilquale dal petto fin' alla gola si spinge, e si ripercuote, e rifrange dalla fistola cimbale“⁸¹⁴ (So erklingt die Stimme am oberen Gaumen, durch die Luft, die sich von der Brust zum Hals drängt, widerschlägt und sich von der Luftröhre her bricht). Interessant ist jedoch, dass bei Zenobi starke Resonanz der Stimme, die „campanina“ und/oder „rozza“ ist (das verbindende Wort „o“ kann in diesem Fall ‚oder‘ jedoch auch ‚oder auch‘ bedeuten), als eindeutig negativ gewertet wird. Das aktive Arbeiten mit einer stimmverstärkenden Resonanz, die als glockenartig charakterisiert werden kann, wird also offenbar nicht angestrebt und findet sich (zumindest als aktiver Prozess) auch im 18. Jahrhundert so gut wie nicht in den Quellen.⁸¹⁵ Auch im Abschnitt über den Bass, wie im ganzen Traktat, benutzt Zenobi den Begriff der Resonanz im ausschließlich

⁸¹¹ ZENOBI, S. 84.

⁸¹² So wird z. B. im Inventar der Fuggerschen Instrumentensammlung ein Cembalo von Patavinus aus Ebenholz mit Elfenbeintasten und -verzierungen, vergolddeten Wirbeln und mit drei Registern beschrieben, das von „ainer gewaltigen Resonantz“ war. vgl. hierzu: Bettina Wackernagel, *Musikinstrumentenverzeichnis der Bayrischen Hofkapelle von 1655*, Tutzing, 2003, S. 79.

⁸¹³ MAFFEI, S. 16f.

⁸¹⁴ MAFFEI S. 16.

⁸¹⁵ Will man sich dies vor Augen führen, kann man beispielsweise im Überblick die zahlreichen Originalquellen (nicht den modernen Text) in Sally Allis Sanford, *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique*, Diss., Stanford, 1979 betrachten, in denen etwa bezüglich der Mundpositionen (im Gegensatz zu Sanfords Rückschlüssen) nicht über eine aktive Verstärkung von Resonanz, sondern lediglich von Klarheit von Vokalen die Rede ist. Zum Aufkommen von aktiv verstärkter Resonanz als standardisierte Klangmaßnahme bestünde für das 18. (oder 19.?) Jahrhundert Forschungsbedarf.

negativen Kontext, wenn er sagt: Basssänger, die sich eher mühsam erübt [„col perpetuo cantare e gridare“⁸¹⁶ (mit dem andauernden Singen und Rufen)] als *natura*-gegeben zum geforderten gleichmäßigen Umfang aufschwingen, würden nur von denjenigen geschätzt, die nichts von Singen verstünden: „e porti seco una certa crudezza risonante, la quale a chi non intende par bella, e buona; ma a chi sa, brutta e vitiosa.“⁸¹⁷ (Und trägt mit sich eine gewisse resonierende Rauigkeit, die demjenigen, der nichts davon versteht, schön und gut erscheint, dem Verständigen jedoch hässlich und lasterhaft).

Dies führt zu einer von heutigen Sängern oft für zentral angesehenen, mir selbst jedoch eigentlich eher gleichgültigen, weil für meine praktische Arbeit irrelevanten Fragestellung: Wie u. a. Marco Uberti ausführlich darlegt,⁸¹⁸ ist das Vereinheitlichen der Obertonstruktur des Klanges beim Singen der verschiedenen Vokale einer der wesentlichen Aspekte späteren Singens. Im Gegenteil dazu hat man bei einem weniger melodisch, sondern erstrangig textlich orientierten Singen ein Interesse daran, dass Vokale so unterschiedlich und damit unterscheidbar wie möglich klingen. Wenn alle Vokale sich klanglich gleich verhielten, wäre auch die in zahlreichen Traktaten gerade um 1600 (Caccini, Durante etc.) ausgesprochene Empfehlung, nur auf bestimmten Vokalen zu diminuieren, nicht sinnvoll.

Historische Musikinstrumente (Kopien und mehr noch Originale) zeichnen sich in der Regel durch eine im Vergleich zu den heute gebräuchlichen Instrumenten wesentlich stärkere Unregelmäßigkeit aus: Gabelgriffe auf Blasinstrumenten sind schwächer und fahler als Grundgriffe der simplen diatonischen Skala, Leersaiten auf Saiteninstrumenten wesentlich resonanter und offener als die gegriffenen, wobei die Kombination von Leersaiten und gegriffenen Tönen in den Instrumentaltabulaturen nicht im Geringsten gemieden wird.

Die Idee, jeder konsekutive Ton (im Fall von Singen in Verbindung mit eventuell einem anderen Vokal) müsse klanglich angepasst und dem nächsten gleich sein, ist durch keine mir bekannte Quelle gerechtfertigt und eher ein Konstrukt des 19. Jahrhunderts. Der Mut zu vermeintlich unkontrollierter Farbigkeit wird durch eine mühelosere Textverständlichkeit belohnt werden. Dies gilt übrigens auch für die Länge besagter Vokale. Es finden sich nämlich keine Hinweise auf die künstliche Längung von Vokalen beim Singen: Ein textorientiertes Singen

⁸¹⁶ ZENOBI, S. 82.

⁸¹⁷ Ebd.

⁸¹⁸ vgl. UBERTI, S. 488ff.

hat ein Interesse an verschiedenen, auch kurz klingenden Vokalen, was auf Kosten des (in den Quellen als Begriff inexistenten und auch in der Sache implizit in keiner Weise priorisierten) ‚legato‘ geht.

Zur Annahme einer absichtlichen klanglichen Unregelmäßigkeit insbesondere aufeinanderfolgender Töne passt auch die traditionelle Auffassung der unterschiedlichen Klangfarben, die den Silben des Hexachordes zugeordnet werden. Diese spielen noch in der Ausbildung des 17. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle.⁸¹⁹ Singt man beispielsweise ohne Mutation des Hexachords die Tonfolge c-d-e-f-g-a, so ergeben sich die Qualitäten weich-mittel-hart-weich-mittel-hart. Eine klangliche Vereinheitlichung vokaler Produktion (oder gar eine Idee pauschaler Resonanz im Sinne eines Resonanzbegriffs des 20. Jahrhunderts) wäre diesen Prinzipien nicht förderlich oder würde sie (wie heute normalerweise zu hören) eliminieren.⁸²⁰

Ein anderer spannender Aspekt von Unregelmäßigkeit ist die Lautstärkedisposition innerhalb der Stimme. In scheinbarem Widerspruch zu den oben bemerkten mehrfachen Anweisungen Zenobis, die Stimme des Soprans und Basses solle gleichmäßig sein, legen mehrere Quellen seit dem 16. Jahrhundert eine andere Ausrichtung nahe. Die tiefe Lage der Stimme soll laut und kräftig klingen, die hohe Lage eher sanft. Bereits frühe Quellen, wie Conrad von Zabern oder Vicentino, thematisieren dies und Hermann Finck formuliert: „quaelibet vox, quo magis intenditur, eo submissior & dulcior sonus usurpetur; quo autem magis descendit, eo sonus sit plenior.“⁸²¹ (Eine jede Note soll um so leiseren und süßeren Klang verwenden, je mehr sie aufsteigt; je mehr sie hinabsteigt, je voller soll der Klang sein.)

Dies deckt sich auch mit der ebenso angelegten Disposition des Vokalensembles, in dem ja eben auch dem Bass nährende und klanggebende Funktion durch stärkere Lautstärke zukommt.

Ähnliche Anweisungen finden sich auch in den Gesangs-Traktaten des 17. Jahrhunderts, so etwa bei Wolfgang Caspar Printz: „Je mehr eine Stimme aufsteiget / und je höher sie ist / je subtiler und linder soll sie gesungen

⁸¹⁹ Solmisationssilben einschließlich Qualitäten finden sich noch in zahlreichen Traktaten des 17. Jahrhundert (z. B. einschließlich den hier besprochenen Qualitäten der Silben in FRIDERICI, S. 18f.)

⁸²⁰ All dies wird ausführlich nachgewiesen im außerordentlich bedeutsamen Solmisationskapitel der Arbeit von Anne Smith, *The Performance Of 16th Century Music: Learning From The Theorists*, Oxford, 2011, insbesondere der Abschnitt *The inherent Qualities of the Sillables*, S. 24ff. Jedem Sänger, der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts singen möchte, sei dieser Text herzlich empfohlen.

⁸²¹ Hermann Finck, *Practica Musica, Vitebergae* (Wittemberg), 1556, unpaginiert, zu finden im Abschnitt *De Arte eleganter Cantandi*; ähnlich z. B. bei Schneegaß (1595) im Abschnitt *De canendi elegantia*. vgl. hierzu auch Don Nicola Vicentino, *L'Antica Musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, 1540, Faks. Kassel, 1956, Libro Quarto, Fol 86r.

werden, und je tiefer eine Stimme wird / je grössere Stärke soll ihr gegeben werden.“⁸²²

Ich habe selbst lange mit diesen Anweisungen experimentiert, mit einem für mich selbst unerwarteten Resultat: Selbst bei relativ extremer Anwendung dieses Prinzips bemerkten zuhörende Freunde meine Bemühungen zumeist nicht oder kaum, sondern meinten, die Stimme klinge dynamisch gleichmäßig verteilt. Da dies nicht zu dem selbst gefühlten Erleben passte, besorgte ich mir ein Aufnahmegerät mit Pegel-Aussteuerung und stellte in der Tat fest: Wenn man in der Tiefe kräftig singt und in der hohen Lage eher ‚säuselt‘, ist der Pegelausschlag, also die real-physikalische Lautstärke, tatsächlich annähernd gleich. Anders gesagt, die gefühlte Unregelmäßigkeit führt im hörbaren Resultat real eher zu einem ausgewogenen Ebenmaß ganz im Sinne der oben erwähnten Zenobi’schen „*egualità di tuba*“.

Dies gilt gleichermaßen eine Ebene höher, wie zahlreiche Versuche mit meinen Basler Studierenden zeigten: Bei einem Singen im Vokalensemble mit sanft singenden hohen, etwas kräftigeren mittleren aber wirklich kräftigen tiefen Stimmen weicht die sonst oft zu vernehmende Dominanz der Cantus-Linie einem in der Mitte und unten durchhörbaren Satz. Auch dies ist bei Finck beschrieben:

„Discantus tenera ac sonora voce, Bassus verò asperiori et crassiori canatur, Mediae aequabili voce suas modulationes efficiant, extremis vocibus suaviter & concinne se applicare studeant.“⁸²³ (Der Sopran soll mit sanfter und doch klangvoller Stimme gesungen werden, der Bass jedoch mit rauere und dickerem Klang. Die Mittelstimmen sollen mit ausgeglichenem Ton ihre Gesänge machen und sich bemühen, die äußersten Noten des Umfangs lieblich und kunstreich anzuwenden.)

⁸²² PRINTZ 1689, S. 44. Noch Mattheson rezipiert dies in Verbindung mit einer seiner typisch stacheligen Seitenbemerkungen: „Man muss sich billig verwundern über die kluge Regel, welche schon ein Paar hundert Jahr gegolten hat, daß eine jede singende Stimme, je höher sie gehet, desto mehr gemäßiget und gelindert; in der Tiefe aber, nach eben dem Maaß, verstärket und völliger oder kräftiger herausgebracht werden soll. Wir haben uns aber noch mehr zu verwundern, dass solche vernünftige und erlesene Sätze bei itziger lüsternen Welt fast nichts mehr zu sagen haben.“ (Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, S. 111).

⁸²³ Hermann Finck, *Practica Musica, Vitebergae* (Wittenberg), 1556, unpaginiert, zu finden im Abschnitt *De Arte eleganter Cantandi*; schön hier die Bemerkung zu den Mittelstimmen, die sonst (etwa leider auch bei Zenobi) immer zu kurz kommen: Sie sollen logischerweise auch mittig gesungen werden und sich, wenn sie hochgehen, wiederum sanfter gestalten.

Noch im 20. Jahrhundert finden sich Spuren hiervon in den frühen Aufnahmen. Ein Beispiel mag das berühmte Rigoletto-Quartett mit Caruso und Tetrzzini sein. Der Sopran (Tetrzzini) deutlich schlank und silberfadenartig und ätherisch über volltönenden tiefen Stimmen, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=5XN672BRJw0>, zuletzt aufgerufen: 29.12.17)

Ebendiese gefühlte Unregelmäßigkeit bei den Stimmlagen ergibt sich wiederum in dem gut belegten Phänomen,⁸²⁴ dass man im 17. Jahrhundert die hohen Stimmen offenbar im Ensemble bei Schlüssen früher wegnahm als die tiefen. Was sich zunächst unhomogen und physisch unangenehm anfühlt (wie zunächst aktiver Widerstand der Studierenden, die ein gemeinsames ‚Absprechen‘ gewohnt sind, immer wieder zeigt) könnte ursprünglich gedacht gewesen sein, um ein hörbar gleichzeitiges Ende in einer Kirchenakustik, in der hohe Frequenzen länger klingen bleiben als tiefe, zu erreichen.

Mit der Zeit wird dies (wie etwa auch, oben gesehen, der Maniergegenstand des *cercar*) allerdings, davon losgelöst, zum generellen ästhetischen Konzept. Hörbare Beispiele dieser Praxis finden sich etwa bei sämtlichen polyphonen Musik darstellenden mechanischen Instrumenten des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, die in der Wiener Kunstkammer bewahrt werden: dem Trompeterautomat Hans Schlotheims, dem Wahlbaum-Kabinettschrank und dem Minervawagen. Interessant hier erscheint, dass bei diesen mechanisch-humanoiden Musikinstrumenten dieses Phänomen (gleichsam als Konvention menschlichen Musizierens) sogar dann eintritt, wenn diese (nicht für die Kirche konzipierten) Automaten in einem weltlichen, akustisch vermutlich eher trockenen) Kontext präsentiert werden. Deutlich weiter geht Michael Praetorius, der ein Aushalten der abschließenden Bassnoten über mehrere seiner (berüchtigt langsamen) *Tactûs*, also über mehrere Sekunden, fordert. Hier geht es nicht um Ausgleich, sondern schlicht um eine generalisierte Idee von einem lang ausgehaltenen Fundamentton am Ende: „Cantione ad finem deductâ, reliquae voces omnes ad voluntatem & nutum Directoris vel Chori praefecti pariter consilesant: nec Tenoristae in Quinta supra Bassum vel fundamentum (in qua ut plurimum finis Tenori constituitur) vocem suam in lungum, silente Basso protrahant: Sed si bassus per duo vel quattuor Tactus longiuscule protrahatur, ornamentum & gratiam Cantilenae conciliari nemo, est qui negare possit.“⁸²⁵

(Wenn der Gesang am Ende angelangt ist, schweigen die übrigen [sc. oberen] Stimmen nach dem Willen und Hinweis des Leiters oder Chorpräfecten und die Tenoristen sollen nicht die Quinte über dem Bass (worin meistens der Schluss des Tenor besteht) über den bereits schweigenden Bass überklingen lassen: Aber wenn der Bass über zwei oder vier Tactus noch ein wenig verweilt, kann niemand verneinen, dass dies das Stück an Zierde und Lieblichkeit noch gewinnen lässt.)

⁸²⁴Vgl. z. B. PRINTZ 1689 S. 44., PRINTZ 1678, S. 23. Auch in Stimmbüchern (etwa in den *Canzoni* von Frescobaldi) findet man immer wieder Schlussnoten in Cantus-Stimmen, die kürzer notiert sind als die zu ihnen gehörten Bassnoten.

⁸²⁵PRAETORIUS III 1619, S. 80.

Im Zusammenhang mit Lautstärke stellen auch die Eunuchen⁸²⁶ einen Sonderfall dar, den man schon seit dem 16. Jahrhundert, vor allem in geistlicher Musik, findet. Sie sind in den deutschen und italienischen Kapellen, wie beispielsweise oben bei Coryat zu sehen, geschätzt, aber ohne Star-Status oder auffallende sexualisierte Besonderheit, neben den Knaben und Falsettisten anzutreffen.

Natürlich ist ihr Gesang auch bei weltlichen Aufführungen (Opern, wie etwa Magli in Monteverdis *L'Orfeo*, aber auch in der Kammer, v. a. in Rom⁸²⁷) nachweisbar, dennoch konzentriert sich ihr Auftreten im 16. und früheren 17. Jahrhundert eindeutig auf geistliche Musik. Neben vielen anderen Aussagen könnte auch Michael Praetorius' folgender Kommentar eine Erklärung bieten: „Bey den meysten Eunuchis aber ist diß zu observiren, daß sie meisten theils mit heller und gantzer Stimm / so starck als sonsten zweein oder drey Knaben singen und intoniren; deren kann man itziger zeit etliche sehr uberaus vortreffliche Männer in Kayserlicher und anderer Catholischen Chur= und Fürstlichen Capellen vorhanden seyndt.“⁸²⁸

Hier könnte (abgesehen von eventuellen sozialgeschichtlich motivierten Barrieren) auch eine stimmliche Begründung für diesen Umstand vorliegen: Die Eunuchen hatten offenbar eine (für die Kirche, ebenso auch für die spätere Oper) durchaus geschätzte Tendenz, einen Gesang hervorzubringen, der offenbar deutlich lauter ist als derjenige der Knaben und es ist sehr gut denkbar, dass diese Tendenz in der Kammer weniger geschätzt war.

Grundsätzlich lassen die Quellen des späteren 16. Jahrhunderts keinen Zweifel zu, dass die Sänger offensichtlich mit zwei grundsätzlich anderen Ansätzen mit dem Gesang in Kammer und Kirche umgingen, so dass eine pauschale Anweisung zum leisen Singen, wie sie die bisher gezeigten Traktate ja mehr oder minder implizieren, nicht so einfach gegeben werden kann.

⁸²⁶ In dieser Arbeit wird diese heute ja de facto inexistente Gruppe von Sängern wie in vielen Texten des 17. Jahrhunderts (etwa „Capunern oder Eunuchis“ bei PRAETORIUS II 1616) zumeist als Eunuchen und nicht Kastraten bezeichnet (obwohl diese Bezeichnung (seltener, aber doch) auftaucht; etwa bei della Valle und Maugars). Diese Wahl begründet sich auch ein wenig darin, dass der Begriff Kastrat deswegen ein wenig gemieden wird, weil er heute mit den Star-Sängern des 18. Jahrhunderts (und ihren heutigen vermeintlichen Ersatzfiguren, den Falsettisten, die heute Countertenöre genannt werden) assoziiert ist, von denen sich der singende Eunuch des 17. Jahrhunderts auf zahlreichen (auch sozialen) Ebenen unterscheidet. Mehr hierzu in Haböck, Franz, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Stuttgart, 1927; vgl. auch: Corinna Herr, *Gesang gegen die ‚Ordnung der Natur‘: Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel, 2013, u. a. S. 23ff.

⁸²⁷ Viele Informationen zu Eunuchen in Rom finden sich in der Einleitung und im Abschnitt zu Stimmklang der bereits erwähnten Texten von Anne-Marie Dragosits, die u. a. ausführlich anhand der von ihr in Pisa (Archivio di Stato (ASPi), Uppezighi 65) aufgefundenen, sehr umfangreichen Dokumente über Ausbildung und Lebensweg des von Kapsperger ausgebildeten Raffaello Mellini berichtet.

⁸²⁸ PRAETORIUS II 1619, S. 18.

Bereits bei Vicentino wird in Verbindung mit guten Stimmen, den *voci buone*, der oben ja erläuterte Begriff *gagliardo* und (damit kombiniert) *potente*⁸²⁹ verwendet, hier jenseits der Frage von Kirche und Kammer.

Zahlreich sind die Quellen, die die Unterschiede zwischen Kirche und Kammer hervorheben.⁸³⁰

Schon bei Zarlino lesen wir in der Kirche singe man „a piena voce“ (mit voller Stimme), wohingegen „nelle camere si canta con voce più sommessa, & soave, senza fare alcun strepito“⁸³¹ (man in den Kammern mit leiser gemachter Stimme, sanft und ohne irgendeinen lärmenden Laut singt.)

Zacconi geht sogar weiter und beschreibt das Singen der bezahlten (stipendiati) Kirchensänger als „gridar forte“⁸³² (lautes Rufen) und unterscheidet es vom Kammersingen, „ove s'abborrisce il gridar forte“⁸³³ (wo man das laute Rufen verabscheut). Er betont, dass viele ausgebildete Kammer-Sänger gar nicht mehr in der Kirche zu hören sind.

Nur eine ausgewählte spätere (und nicht in Ubertis Aufsatz zum Thema enthaltene) Quelle soll noch angeführt werden, auch um die Relevanz für Deutschland aufzuzeigen; so schreibt 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. Daher ist es gantz unrecht / wenn man in einer Privat-Music zween oder mehr Vocalisten zu einer Stimme stellet. Es wäre denn Sach / daß man mit Fleiß ein grosses Geschrey anrichten wollte.“⁸³⁴ Ebenso bemerkt er: „Die Consonantes müssen so scharff als immer möglich ausgesprochen werden / sonderlich in Kirchen und grossen Zimmern.“⁸³⁵

Um 1600 ist die Situation, auch durch die Koexistenz des Alten und des modernen Stils (sowohl in der Komposition selbst als auch in der Praxis der Kirchen, in der ja älteres Material nach wie vor gesungen wurde), nicht mehr so eindeutig wie in der zweiten Jahrhunderthälfte des 16. Jahrhunderts. So finden sich (auch im Zusammenhang mit Aufführungen

⁸²⁹ Vgl. Don Nicola Vicentino, *L'Antica Musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, 1540, Faks. Kassel, 1956, Buch 4, Kap. 17.

⁸³⁰ Gesammelte Beispiele hierfür finden sich für das späte 16. Jahrhundert in UBERTI, S. 493f.; oben werden nur einige wenige der Quellen, zitiert nach Uberti, angegeben, um dem Leser ein Bild zu vermitteln. Vgl. auch den Artikel Corinna Herr, „Ad altro modo“: *Zur Ästhetik des Kirchengesangs*, in: Saskia Maria Woyke et. al (Hrsg.), *Singstimmen: Ästhetik • Geschlecht • Vokalprofil*, Würzburg, 2017, S. 43-72.

⁸³¹ Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venetia, 1558, Faks. Bologna, 1966, Buch 3, Kap. 46.

⁸³² zit. nach UBERTI, S. 494.

⁸³³ zit. nach UBERTI, S. 493.

⁸³⁴ PRINTZ 1678, S. 22.

⁸³⁵ PRINTZ 1689, S. 43.

moderner, geringstimmiger und/oder rezitierender Musik in kirchlichem Kontext oder zumindest in kirchenartigen Räumen) Hinweise zu eher sanfter Stimmbehandlung:

So geben etwa auch zwei der am Anfang des Manierteils zitierten Augenzeugenberichte, Maugars und Coryat, Hinweise auf besagte Sanftheit. Maugars spricht im Zusammenhang mit der Begleitung des als ‚Stile recitatif‘ bezeichneten modernen Singens in einer Kirche, die „n’est pas du tout si grande que la S^{te} Chappelle de de Paris“⁸³⁶ (deutlich kleiner als die Sainte-Chapelle in Paris ist), von einer Aufführung „avec un moyen orgue tres-doux, & tres-propre pour les voix“⁸³⁷ (mit einer mittelgroßen, sehr lieblichen und somit gut für die Stimmen geeigneten Orgel). Hieraus lässt sich schließen, dass also das Continuo keinerlei Druck auf die Sänger ausüben sollte, lauter zu singen, als es das effiziente Rezitieren zulässt. Das u. a. von Maugars so schwärmerisch gerühmte perfekte Umsetzen der Affekte ist offenbar auf eine große dynamische Bandbreite des Singens ausgelegt, dem die Instrumente nicht entgegenwirken dürfen. Ebenfalls scheint ‚rufen‘ dem Affekt eindeutig zu schaden, wozu auch Emilio de Cavalieris berühmte Bemerkung zur Theatergröße passt.

Der Saal „per essere proportionata a questa recitatione di Musica, non doveria esser capace al più, che di mille persone, le quali stessero à sedere commodamente, per maggior silentio, e sodisfattione loro: che rappresentandosi in sale molto grandi, non è possibile far sentir a tutti la parola, onde sarebbe necessitato il cantante à forzar la voce, per la qual causa l’affetto scema; e tanta musica, mancando all’udito la parola viene noiosa.“⁸³⁸ ([Der Raum] darf, um dieser Musik-Rezitation in den Verhältnissen angemessen zu sein, nicht mehr als tausend Personen, die bequem, still und zufrieden sitzen können, fassen. Wenn man in sehr großen Sälen aufführt, ist es nicht allen Zuhörern möglich, den Text zu verstehen, so dass der Sänger genötigt wäre, seine Stimme zu forcieren, wodurch der Affekt abnimmt. Andererseits wird man sovieler Musik, wenn man den Text nicht hören kann, überdrüssig.)

Die in dieser Zeit generelle, und in weltlicher Vokalmusik noch mehr als in geistlicher, auffällige Bevorzugung gezupfter Saiteninstrumente, insbesondere der Lautenfamilie einschließlic (wenn man sie zu den Lauten zählen will) der Chitarroni, der Harfen, der gitarrenförmigen Instrumente und der besaiteten Tasteninstrumente, ist auch ein Indiz für Lautstärken- und Klangfragen. Anhand der Titelblätter und

⁸³⁶ MAUGARS, S. 11.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Cavalieri, Emilio de’, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Roma, 1600, Facs. Bologna, 1977, unpaginiertes Vorwort.

Besetzungsangaben sind die Zupfinstrumente eindeutig die Favoriten, vielleicht weil sie, mehr noch als die *Instrumenta pennata*, die gefiederten Tasteninstrumente, eine dem Affekt zugehörige Dynamik mitvollziehen können und durch die Art des Anschlags (und seiner Geschwindigkeit im Weg über die Saite(n)) und die Wahl von Arpeggien (insbesondere bei mehr als dreistimmigen Zusammenklängen) den Sänger inspirieren können.⁸³⁹

Ihre dynamisch nach unten unbegrenzte, nach oben aber (insbesondere bei ausschließlicher Verwendung blanker oder beschwerter, jedoch nicht umspinnener Darmsaiten) sehr klar limitierte Klangstärke deckt sich mit einer sanften Behandlung der Stimme.

Ausdrücklich gesagt werden muss hier, dass die in späterer Zeit durch die Rolle der Theorbe als Orchesterinstrument motivierte und (u. a. durch Silvius Leopold Weiss) belegte, eher raue Behandlung der Theorben und anderer Zupfinstrumente (die in heutigen sogenannten ‚Barockorchestern‘ eher als brutal zu bezeichnen ist) nicht durch Quellen des 17. Jahrhunderts gerechtfertigt wird, auch zumal das Orchester als solches ja noch gar nicht existierte. Hingegen deutet vieles (insbesondere auch die in den Museen zu beobachtende Existenz doppelchöriger Chitarroni) auf eine zwar klangvolle, aber nicht gewaltsame Behandlung dieser Instrumente hin. Hierzu Agazzari: „La Tiorba poi, con le sue piene, e dolci consonanze, accresce molto la melodia, ripercotendo e passeggiando leggiadramente i suoi bordoni, particolar eccellenza di quello stromento, con trilli, et accenti muti, fatti con la man di sotto.“⁸⁴⁰ (Die Tiorba, mit ihren vollen und süßen Konsonanzen, befördert sehr die Melodie, ebenso wie im Wiederanschlagen und Diminuieren ihrer Bässe, was der besondere Vorzug dieses Instruments ist, mit *trilli* und *accenti muti*, von der unteren Hand gemacht.)

All dies passt zu der bereits im Manierkapitel erwähnten Stelle bei Thomas Coryat, bei welcher der Engländer den Gesang der beiden ‚fellowes‘ an den Lauteninstrumenten beschreibt: „and sometimes two singular fellowes played together upon their Theorboes, to which they sung also, who yeilded admirable sweet musicke, but so still that they could scarce be heard by those that were very neare them.“⁸⁴¹ (Und

⁸³⁹ Zur inspirierenden Wirkung von Zupfinstrumenten (in diesem Fall auf Geigen) vgl. Francesco Turini, *Madrigali a 5 voci, cioè 3 voci e 2 violini con un basso continuo duplicato per chitarrone o simil istrumento*, Venetia, 1629 (unpaginiertes Vorwort): „poiché l’Istromento da tasto non dà quel spirito a i Violini che dà il Chitarrone, et il Chitarrone solo senza l’Istromento da tasto riesce troppo vuoto ne li accompagnamenti de le parti di mezzo“ (Da das Tasteninstrument den Geige(r)n nicht jenen Geist gibt wie der Chitarrone und der Chitarrone allein ohne das Tasteninstrument zu leer wirkt in der Begleitung der Mittelstimmen/in den Mittelstimmen der Begleitung).

⁸⁴⁰ Agostino Agazzari, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E dell’Uso Loro nel Conserto*, Siena, 1607, Faks. Bologna, 1969, S. 9.

⁸⁴¹ Thomas Coryat, *Coryat’s Crudities*, London, 1611, S. 251ff., ed. Glasgow, 1905, Bd. 1, S. 390 ff.

manchmal spielten zwei einzelne Männer auf ihren Theorben, zu denen sie auch sangen, und die eine bewundernswerte, süße Musik verlauten ließen, aber so sanft, dass sie nur von jenen gehört werden konnte, die ganz nah bei ihnen waren.)

Der (nicht erstaunlicherweise) mit „sweet“ charakterisierte Klang der Musik in einem noch heute existierenden (und mir übrigens persönlich gut bekannten) Raum ist spannend. Keiner der möglichen Räume in San Rocco überschreitet die Größe eines auch nur mittelgroßen Konzertsaals, und dennoch muss Coryat nahe stehen, um die Singenden und Spielenden hören zu können. Dies impliziert ein äußerst sanftes Spiel auf den (nicht näher spezifizierten) theorbierten Lauteninstrumenten und dazu passenden, sanfte(sten) Gesang.

Beleuchtet werden soll nun noch einen Aspekt, der bereits im obigen Monteverdi-Zitat angesprochen wird: die räumliche Trennung von Sängern und (mehreren) begleitenden Instrumenten zugunsten einer noch besseren Textverständlichkeit; die Stimme steht „alquanto discosta dagli ustrimenti“⁸⁴² (etwas abseits von den Instrumenten aufgestellt.)

Dies scheint, wie auch andere Texte zeigen, eine Standardmaßnahme gewesen zu sein, auch wenn es sich (wie im Fall des *Combattimento*) nur um einige wenige Streichinstrumente und einige wenige Continuospieler handelt. Cavalieri spricht im Fall der *Rappresentatione* sogar davon, die begleitenden Instrumente befänden sich hinter einem Vorhang, wodurch sie natürlich in jeder Hinsicht sanfter und indirekter wahrnehmbar sind.

Auch dieses Prinzip wird von den Deutschen übernommen. So beschreibt Praetorius die Abseitsstellung der Concertat-Sänger von einem Instrumentalensemble, das neben den Continuoinstrumenten (Cembalo, 2-3 Lauten, Theorbe, Bandora, Cister) aus nur 5 Instrumenten bestand (Bassgeige, Block- oder Querflöte, stille Posaune, Viola Bastarda, kleine Diskantgeige):

„So habe ich ex observatione auch besser sein befunden / daß man dieselbige Capellam oder Chorum Fidicinium etwas uff die seite von der Orgel / und denen / so die ConcertatStimmen führen / abgesondert stelle und andordne/ damit die Vocalisten von den Instrumentis nicht übertäubet und verdunckelt / sondern eins vor dem anderen unterschiedlich gehöret und vernommen werden könnte.“⁸⁴³

⁸⁴² Claudio Monteverdi, *Madrigali Guerrieri, et Amorosi*, Venetia, 1638, Vorrede zum *Combattimento* im StimmBuch Basso Continuo, S. 19; (ustrimenti: sic!).

⁸⁴³ PRAETORIUS III 1619, S. 137.

Im Rahmen der Diskussion von Oktavverdopplungen erwähnt Praetorius nochmals die Sanftheit der Knabenstimmen und ihre Konsequenzen: „Darmit der Discant wegen der kleinen Knaben gelinden und lieblichen Stimmen / von den andern, als Altisten und Tenoristen leichtlich überschrien werden kann / in allen Choren / an unterschiedenen Orten unnd enden/ iberall eigendlicher angehoret / auch der Text desto besser vernommen werden möge.“⁸⁴⁴

Vielleicht ist hier doch nochmals eine kleine Reflexion des Begriffs von *naturale o puerile* bei Zenobis Sopranbeschreibung von Interesse: Ist man gewillt, dies als klanglichen Hinweis, und nicht als Falsettverbot zu begreifen (wie oben diskutiert, könnte dies mitunter eine Möglichkeit sein), wäre er eventuell wiederum als klanglich nicht wählendes Eingreifen und Orientierung an der per se hellen und eben sanften, gelinden Knabenstimme zu begreifen.

5. Körperliche Realisierung

Wie erreicht der Sänger nun diese Lieblichkeit? Auf eine gewisse Weise eben, wie im *natura*-Kapitel besprochen, einfach gar nicht! Zunächst gehen die alten Texte zum Gesang nicht (oder zumindest nicht explizit) davon aus, dass die Stimme und ihr Klang per se beeinflusst werden müssen, um zu singen. Sie ist von Gott und der Natur gegeben und schlichtweg entweder lieblich oder nicht.

Spezifische körperliche Anstrengung ist, wie bereits besprochen, gerade nicht erforderlich: Bereits Coclico empfiehlt für den Knaben: „Sed arduum in primis est gutture ista pronunciare, nisi multum insudet ac laboret puer, ac vim quodammodo sibi faciat, & subinde indies secum repetat usquequo notitiam & usum paraverit in hac arte, ut ne quidem linguam moveat, sed ex gutture recte et ornate pronunciet“.⁸⁴⁵ (Von höchster Wichtigkeit ist es, die Stimme eben mit besagter Kehle hervorzubringen, damit der Knabe sich nicht schweißtreibender Arbeit hingeben und sich gleichsam Gewalt antun muss. Und daraufhin soll er dies unmittelbar Tag für Tag wiederholen, bis dass er sich Kenntnis und Praxis in dieser Kunst angeeignet hat, damit er nicht einmal seine Zunge bewege, sondern aus der Kehle richtig und zierlich alles vortrage.)

Diese im Zitat mehrfach angedeutete Arbeitsarmut⁸⁴⁶ soll hier nur noch an einem signifikanten Beispiel gezeigt werden, das im praktischen Arbeiten

⁸⁴⁴ PRAETORIUS III 1619, S. 91.

⁸⁴⁵ Adriano Petit Coclico, *Compendium Musices*, Norimbergae (Nürnberg), 1552, unpaginiert (zweite Seite des Abschnitts *De elegantia, et ornatu aut pronuntiatione in canendo*).

⁸⁴⁶ im obigen Zitat bei Coclico der Verzicht auf Arbeit (*laboret'*) und Schweiß (*insudet'*).

von großem Belang ist: die Öffnung des Mundes. Maffei empfiehlt, ihn (bei entspannt an den unteren Zähnen liegender Zunge) nur soweit zu öffnen, wie man dies bei der Unterhaltung mit Freunden tut: „La sesta è, che distenda la lingua di modo, che la punta arrivi, e tochi, le radici de' denti di sotto. La settima è, che tenga la bocca aperta, e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici.“⁸⁴⁷ (Die sechste Regel ist, dass man die Zunge nach vorne strecke, so dass die Spitze an den Wurzeln der unteren Zähne angelangt und sie berührt. Die siebte Regel, dass man den Mund richtig geöffnet halte, nicht mehr als man ihn hat, wenn man mit Freunden spricht.)

Diese an sich sehr natürliche Organisation der Mundöffnung⁸⁴⁸ wird weiter abgedeckt durch Bernhard („Er soll auch die Zähne nicht zusammenschliessen, noch den Mund zu weit aufthun“.⁸⁴⁹) und Friderici („viel weniger die Zähne zusammen beißen, wodurch der Gesang schändlich deformirt und gelästert wird“⁸⁵⁰).

Aus der von Maffei geforderten aktiven Positionierung der Zunge an den vorderen unteren Zähnen ergibt sich eine leichte Tendenz, das Kinn eher (leicht) nach vorne zeigen zu lassen. Dies merkt auch Thomas Seedorf in seinem Artikel zu Vokalpraxis in der Renaissance⁸⁵¹ an und eine solche Haltung lässt sich zudem in zahlreichen zeitgenössischen Abbildungen singender Musiker jeden Geschlechts (bis ins späte 18. Jahrhundert hinein⁸⁵²) beobachten, wie auch Marco Uberti beschreibt und an Bildern zeigt.⁸⁵³

Nach meiner Erfahrung (auch in der Arbeit mit Studierenden) macht ein Dieser-Tendenz-Nachgeben (in Verbindung mit einem (im Sinne eines locker langen Nackens) nach oben gerichtetem Kopf und leicht geneigtem Blick⁸⁵⁴) ein unangenehmes Anspannen der Halspartie praktisch unmöglich und wirkt sich oft äußerst positiv und vereinfachend auf die Artikulation von *passaggi* aus (was dazu passt, dass Maffeis Text genau zu diesem Zweck gedacht ist).

⁸⁴⁷ MAFFEI, S. 34f., ganz ähnlich ein Jahrhundert später auch Printz: „daß der Sänger den Mund mittelmässig eröffne / die Backen nicht hohl mache / sondern sie bleiben lasse / wie sie die Natur gegeben / und die Zunge nicht in die Höhle hebe noch krümme / sondern gerade und niedrig liegen lasse, damit sie den Schalle nicht den freyen Durchgang verhindere.“ PRINTZ, 1678, S. 43; die Stelle ist im Verlauf dieses Kapitel unten ganz zitiert.

⁸⁴⁸ Vgl. ULRICH, S. 47.

⁸⁴⁹ BERNHARD, S. 39.

⁸⁵⁰ FRIDERICI, S. 41.

⁸⁵¹ Vgl. Andrea Lindmayr-Brandl (Hrsg.), *Handbuch der Musik der Renaissance*. Bd. 3: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, Laaber, 2014, darin: Thomas Seedorf, *Vokalpraxis*, S. 329–355.

⁸⁵² Insbesondere bei Kastraten findet man dies immer wieder, beispielsweise im Portrait Giusto Fernando Tenduccis durch Thomas Gainsborough. Wenn auch diese Arbeit, wie in der Einleitung bemerkt, die Ikonographie des Singens weitestgehend ausklammert, wäre für die Zukunft eine genaue Untersuchung der historischen Abbildungen singender Menschen ein (obschon schwieriges) sehr interessantes Unterfangen.

⁸⁵³ UBERTI; der Zusammenhang zwischen Zunge und Kinn wird auf S. 493 hergestellt. Wie in der Einleitung festgestellt, klammert diese Arbeit Ikonographie aus. Neben Ubertis Abbildungen ist aber dennoch der Sänger auf Ganassis Titelseite (wiedergegeben im Kapitel 2.5.3. *Körper und Kopf* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit) signifikant.

⁸⁵⁴ Mehr hierzu s. u. im Kapitel 5.3. *Körper und Kopf* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

5.1. Die Kehle und ihre Funktionen

Dennoch gibt es einen Ort, an dem, ganz real, die generellen Zugriffe auf die Stimme und ihren Gebrauch erfolgen: Es ist dies der Hals, die Gurgel, oder die Kehle, italienisch *gola* und *gorgia*, lateinisch *guttur* (selten auch *collum*). All diese Begriffe werden in den Quellen vollkommen synonym (in den deutschen Quellen oft pleonastisch auch in Verbindung mit den lateinischen oder italienischen Begriffen) gebraucht. In (süd)italienischen Quellen findet sich mitunter auch der spanische Begriff *garganta*. Besonders virtuoser, auch übertriebener Umgang mit *passaggi*⁸⁵⁵ wird im 16. Jahrhundert immer wieder mit Spanien in Verbindung gebracht. Dass in der mozarabischen Gesangkunst, in der ja bis heute das kehlartikulierte Singen schneller Noten und Bebungen eine entscheidende Rolle spielt, Ursprünge des *cantar passagiato* liegen, erscheint durchaus wahrscheinlich: Spanien war bekanntermaßen jahrhundertlang von den Arabern besetzt und Teile Süditaliens standen unter spanischer Herrschaft. Genau im spanisch-habsburgischen Vizekönigtum Neapel erscheinen in der Mitte des 16. Jahrhunderts zwei entscheidende Traktate über Diminution: Ortiz' *Tratado de Glosas* und Maffeis Brief über das *cantar de garganta*, dem wir die differenziertesten der uns vorliegenden Angaben über den Stimmgebrauch des 16. Jahrhunderts verdanken. Noch Cerone benutzt den Begriff in seinem *Melopeo* von 1613.

Dies erscheint zunächst vollkommen logisch; ist doch der Hals (auch aus heutiger, physiologisch informierterer Perspektive) die Heimstatt der Stimmorgane des Kehlkopfes und der Stimmbänder. In der folgenden Betrachtung der Quellen wird zu sehen sein, dass eben alle erdenklichen Faktoren des Singens des hier untersuchten Zeitraums in der Kehle kontrolliert werden: Tonhöhen, Klang und Lautstärke, Luftfluss und nicht zuletzt (zumindest vor ca. 1615) die Artikulation von *passaggi* und anderen Elementen der Manier.

Entscheidend ist in dieser Betrachtung die Frage der Ausschließlichkeit: Diese Arbeit geht, noch einen entscheidenden Schritt weiter gehend, davon aus, dass (zumindest ‚gefühl‘) keine anderen Körperteile an der Kontrolle der Stimme beteiligt sein sollen. Man mag fragen, wieso hier das Wort ‚gefühl‘ aufscheint. Hier geht es genau um jenen zentralen Ansatz dieser Arbeit, sich explizit nicht mit physiologischen Fragestellungen zu beschäftigen, die über das Wissen und/oder Interesse der Traktate

⁸⁵⁵ Beispielsweise spricht Orlando di Lasso in einem Brief (vom 11.3.1578) über Sänger, die die Motetten von Clemens non Papa schädigen wollen, mit *gargante spagnuole*. (vgl. Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso*, Wiesbaden, 1977, Bd. 2, S. 214ff.)

hinausgehen. Bereits Maffei ist eindeutig, dass der obere Teil der Luftröhre, also die Kehle, der einzige am Körper zu bewegende Körperteil ist: „non habbia à far movimento alcuno, altra parte del corpo, fuor che la detta cartilagine cimbalare.“⁸⁵⁶ (Er soll keinerlei Bewegung des Körpers machen, mit Ausnahme der vorher erwähnten *cartilagine cimbalare*.) Dies zielt zunächst auf Vermeidung von Vitia ab,⁸⁵⁷ ist aber dennoch interessant in der Fokussierung auf die Kehle als einziges für den aktiven bewusst körperlichen Zugriff vorgesehenes Körperteil.

Im bereits mehrfach zitierten Text von Friderici heißt es: „Die Knaben sollen vom anfang alßbald gewehnet werden / die Stimmen fein natürlich / und wo möglich fein zitternd / schwebend oder bebend / in gutture, in der Kehlen oder im Halse zu singen“.⁸⁵⁸ Entscheidend ist hier nun wiederum die ‚pädagogische‘ Anfangsvorgabe einer Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die Kehle als primäre Ausbildungsmaßnahme.

Dies bestätigt sich mehrfach bei Wolfgang Caspar Printz. Zunächst schreibt er „Die Stimme soll nicht zwischen den Lippen oder hohlen Backen / sondern in der Kehle formiret werden“.⁸⁵⁹ Printz geht aber noch weiter: Im Verlauf kommt er (im Kapitel zu den Vitia) noch zweimal auf die Kehle zu sprechen. Zunächst bezogen auf das „Vitium Coniunctionis“, die schlechte Artikulation: „Diese Fehler kan ein Sänger verhüten / wenn er erstlich sich befließiget / einer jeden Figur ihren rechten Adpulsum gutturalem zu geben“.⁸⁶⁰ Das heißt, jede (nicht durch Konsonanten begonnene) Note erhält eine im Hals liegende artikulatorische Aufmerksamkeit, die aber, wie Printz und andere Quellen zeigen, kein unangenehmes Geräusch oder einen lachenden Effekt bei der Artikulation mit sich bringen soll.

Printz hatte bereits in seinem früheren Traktat ausführlich und wirklich im Sinne der von uns heute so ersehnten (Stimm-) ‚Gebrauchsanweisung‘ ausgeführt:

„Hier erinnern wir ins gemein / daß eine jede Figur ihren manierlichen Apulsum gutturalem haben müsse / das ist / ein Anschlagen / welches in der Kehle gemacht werden soll mit einer natürlichen Geschicklichkeit / nicht mit einem garstigen Drücken / harten Stoßen / Meckern / oder Wiehern / so / daß der Sänger den Mund mittelmässig eröffne / die Backen nicht hohl mache / sondern sie bleiben lasse / wie sie die Natur gegeben / und die Zunge nicht in die Höhe hebe noch krümme / sondern gerade und

⁸⁵⁶ MAFFEI, S. 34.

⁸⁵⁷ Vitia sind (vermeidbare) Laster oder Fehler beim Singen, mehr dazu im Vitia-Kapitel der Arbeit.

⁸⁵⁸ FRIDERICI, S. 41.

⁸⁵⁹ PRINTZ 1689, S. 43.

⁸⁶⁰ PRINTZ 1689, S. 59.

niedrig liegen lasse, damit sie den Schalle nicht den freyen Durchgang verhindere; auch das Maul unbeweglich still halte und nicht käue. Wiewohl sich zwar in Formirung eines Trillo / oder auch Trillette eine kleine Bewegung bisweilen vermercken lasset / so muß doch dieselbe nicht mit Fleiß gemacht werden / sondern bloß zufälliger Weise aus den Anschlagen in der Kehle entstehen.“⁸⁶¹

Die Artikulation als primär kehlgesteuertes, wichtiges Ausbildungselement zeigt sich auch bei Donati: „come si usa di far la Gorga, & far che il sudetto figliolo si spicchi bene, & batti quelle noti con proferrire tanti A, tanti E, & tanti O con Voce, & fiato eguale dalla prima in sin al Ultima nota“.⁸⁶² (So wie man die *gorga* macht, und man lasse den Knaben gut artikulieren und die Noten mit der rechten Menge A, E und O mit gleichmäßiger Stimme und Atem schlagen von der ersten zur letzten Note.)

Wie genau sieht dieser „adpulsus“, oder im italienischen Text „battere“, nun aus? Wie klar oder unklar sollen die *passaggi* nun in der Kehle artikuliert werden? Tatsächlich gibt es deutliche Hinweise darauf, dass die Einzeltöne klar erkennbar (wie schon oben bei Donati „spiccati“) sein sollen: So rühmt Giustiniani die „passaggi lunghi, seguiti bene, spiccati“⁸⁶³ (langen, in guter Folge gemachten und gut artikulierten Diminutionen) der Mantuaner und Ferrareser Sängerinnen. Auch die im *groppo*-Abschnitt des Manierteils angesprochene Bemerkung des „scherffer“ Anschlagens der letztlich zu den *passaggi* zählenden *groppi*⁸⁶⁴ im Gegensatz zum vagen Maniergegenstand ‚Tremulus‘ deutet auf eine eher klare Artikulation hin.⁸⁶⁵

Endgültige Klarheit zur grundsätzlichen Bedeutung der Kehle schafft Printz' letzte Aussage zum Thema der allgemeinen Stimmkontrolle: Vitia vermeidet der Sänger, wenn „er die Stimme wohl in acht nimmet / selbige zierlich zwinget / und allein in der Kehle formiret“.⁸⁶⁶ Hier wird nochmal die klangliche wie ‚technische‘ Bedeutung der Kehle als (auch die Lautstärke betreffender) Kontroll-Ort deutlich und mit dem Hinweiswort „allein“ werden andere Körperteile klar ausgeschlossen.

⁸⁶¹ PRINTZ 1678, S. 43.

⁸⁶² Ignazio Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce Sola [...] per Educatione de Figlioli et Figliole*, Venetia, 1636, unpaginiertes Vorwort der Parte per Cantare / Canto-Stimme.

⁸⁶³ Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la Musica de' suoi tempi (1628)*, zit. nach Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903, S. 108.

⁸⁶⁴ Vgl. PRAETORIUS III 1619, S. 236. Tatsächlich enden die allermeisten längeren Diminutionen (in der Regel auf eine Kadenz hinauslaufend) mit *groppo*; schön zu sehen in zahlreichen Beispielen etwa bei Bassanos Kadenzen oder Luzzaschis Madrigali.

⁸⁶⁵ Mehr hierzu im untenstehenden Kapitel 5.1.1. *Exkurs: die Lingua di gorgia* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁸⁶⁶ PRINTZ 1689, S. 59f.

Auch die Elemente der Manier werden direkt mit der Kehle assoziiert: Caccinis Bezeichnung für den nach oben ausweichenden *accento* lautet *ribattuta di gola*,⁸⁶⁷ und Michael Praetorius formuliert, wie im Manierkapitel zu den *accenti*, unter die er ja eben auch die *notae finales* und *cercar della nota* versammelt, zu lesen ist: „Accentus ist: Wenn die Noten folgender Gestalt im Halse gezogen werden.“⁸⁶⁸

Das Bild des ‚aus dem Hals Ziehens‘ hat sich in meiner eigenen Arbeit sehr bewährt. Die betreffende Stelle wird in späteren Traktaten praktisch wörtlich zitiert und war bis ins späte 17. Jahrhundert weit rezipiert.⁸⁶⁹

Auch im frühen 17. Jahrhundert wird die Disposition zu schnellen *passaggi* als eine in der Kehle vorhandene Begabung der *natura* betrachtet: Praetorius und seine Nachfolger bezeichnen diese Disposition als „runden Halß und Gurgel“⁸⁷⁰ und auf der folgenden Seite nochmals „glatten runden Hals zu diminuire“.⁸⁷¹

Im Vorwort seiner Arien erklärt der Bass-Sänger Pugliaschi sich als von Gott mit Stimme und Disposition begabt, was uns an Praetorius' Kombinations-Aussage zu Gott und Natur erinnern mag: „havendomi il Signor Iddio aggratiato di tal voce e dispositione“⁸⁷² (Da mir der Herrgott solch eine Stimme und Wendigkeit verliehen hat.)

Nicht alles ist so eindeutig, wie man es sich als Schreiber einer Arbeit wie dieser manchmal wünschen würde: So fand sich auch eine einzige Quelle, die *disposizione* als erwerb- oder zumindest verbesserbar darstellt: Donatis Motetten sind gemacht für diejenigen, die „disiderano a portar la voce con grazia, et acqvisitar dispositione“⁸⁷³ (das *portar della voce* mit Anmut lernen und die Wendigkeit erlangen wollen). Im zweiten Buch differenziert er zwischen Sängern, die über eine natürliche Disposition verfügen, und gibt für diejenigen, die dies nicht tun, Anweisungen zum Üben von *passaggi*, die hier (obschon sie in Auszügen noch andernorts in dieser Arbeit auftauchen) wegen ihrer singulären Bedeutung als echte, geduldig pädagogische Miniatur-Gesangsschule wiedergegeben werden sollen. Nachdem man lange Töne mit *voce gagliarda* für die Mutation der Hexachorde geübt hat, soll man sie nun folgendermaßen weiterüben, um Schnelligkeit in den *passaggi* zu erreichen:

„Per le prime volte non si faranno Cantare con molta prestezza, mà reiterando le sudette noti sempre un poco più, con più prestezza per far l'abbito di Cantarle tutte in un fiato,

⁸⁶⁷ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort, im Notenbeispiel.

⁸⁶⁸ PRAETORIUS III 1619, S. 232.

⁸⁶⁹ Vgl. z. B. HERBST S. 3, MYLIUS S. 127.

⁸⁷⁰ PRAETORIUS III 1619, S. 230.

⁸⁷¹ PRAETORIUS III 1619, S. 231.

⁸⁷² Giovanni Domenico Puliaschi, *Musiche varie a una voce*, Roma, 1618.

⁸⁷³ Ignatio Donati, *Motetti a voce sola*, Venetia, 1634.

fin tanto che si che sia entrato bene in possesso nella Memoria l'aria. 2. Quando sarà in possessato bene il figliolo di Cantar le sudette noti, lo applicarà poi sotto la lettera, over sillaba A, E, O, come si usa di far la Gorga, & far che il sudetto figliolo si spicchi bene, & batti quelle noti con proferrire tanti A, tanti E, & tanti O con Voce, & fiato eguale dalla prima in sin al Ultima nota. Se bene, sul principio pare che sia disdicevole à profrire tanti A, tanti E, & tanti O Con tutto cio à poco à poco si verrà ad aggiustare il tutto, per non bater la Gorga con la Barba; mà la sudetta Gorga vol esser fatta Veloce, & anco adagio.

3. Tenga la Testa Alta, con il guardo ad in sù, la bocca mezz' Apperta per non perder tanto fiato, si sforzi di non arcar le Ciglia, non mover le labra, & di non far atto disdicevole nel Volto; mà veda sè sia possibile batter la Gorga con il Nodo del Gargozzo, che questa è la vera."⁸⁷⁴

(Zum Anfang sollen sie nicht sehr schnell singen, sondern die genannten Noten mit immer ein wenig mehr Geschwindigkeit machen, um sich zu gewöhnen, sie alle in einem Atem zu singen, solange bis die Aria ganz gut ins Gedächtnis eingedrungen ist.

2. Wenn der Knabe diese Noten gut beherrscht, wird er sie anwenden auf die Silben A, E, O, wie man die *gorga* macht, mit gleicher Stimme und Luft von der ersten bis zur letzten Note. Wenn es am Anfang unangenehm erscheint, soviel A, E, und O zu machen, wird man ganz langsam zusehen, sich daran zu gewöhnen, um nicht die *gorga* mit dem Bart zu schlagen, sondern das Schlagen der besagten *gorga* muss schnell und langsam beherrscht werden.

3. Man halte den Kopf hoch und die Augen nach oben, man halte den Mund halb geöffnet, um nicht zuviel Luft zu verlieren. Man zwingt sich, nicht die Lippen zu bewegen, und keine unansehnlichen Bewegungen zu machen, aber man sehe zu, dass es möglich sei, die *gorga* mit dem Kehlkopf zu schlagen, denn das ist die wahre Art.)

Auch hier eine klare Fokussierung der Aufmerksamkeit nicht nur auf den Hals, sondern noch präziser auf den eigentlichen Kehlkopf („nodo del gargozzo“). Der bekräftigende Vermerk („che questa è la vera“) vermag vielleicht zu zeigen, dass die Meinungen zu diesem Thema in der Mitte der 30er Jahre gespalten waren bezüglich der Hinzunahme der Brust zur Artikulation.⁸⁷⁵ Der obige Abschnitt (der übrigens gefolgt ist von einer schönen Maniergegenstandsliste und auch seltenen Anweisungen zu großer, Geduld erfordernder Tempofreiheit beim Solosingen von geistlicher Musik mit einem Singen „in misura Larghissima possatamente“⁸⁷⁶) wird in Gänze wiedergegeben, obwohl einige der Verbote im Kapitel der Vitia-Listen wiederholt werden müssen. Zu eindeutig ersichtlich wird hier die Verbindung von funktionierender *gorgia* und bösen Dingen, um sie hier zu ‚unterschlagen‘. Und wichtig genug ist die Unterlassung der Vitia, um sie hier in diesem Buch zweimal zu nennen.

⁸⁷⁴ Ignazio Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce Sola [...] per Educatione de Figlioli et Figliole, Venetia, 1636*, unpaginiertes Vorwort der Parte per Cantare / Canto-Stimme.

⁸⁷⁵ Vgl. hierzu Kapitel 5.2. *Die Brust als ‚neues Werkzeug‘* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

⁸⁷⁶ Ignazio Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce Sola [...] per Educatione de Figlioli et Figliole, Venetia, 1636*, unpaginiertes Vorwort der Parte per Cantare / Canto-Stimme.

Noch Mylius geht davon aus, dass der *Accent* „gelinde ohne großen Stoß des Halses gezogen und gemacht wird“⁸⁷⁷ trotz einiger, ab 1615 nachweisbarer vereinzelter Tendenzen, dass Artikulation auch (zumindest gefühlt) im Brust-Bereich passieren kann oder soll.

Ebenfalls bei Mylius findet sich eine den Hals erwähnende Stelle, die uns im Vibratokapitel dieser Arbeit noch ausführlicher beschäftigen wird. Hier nur der kurze Abschnitt über die alten Sänger im *ardire*-Abschnitt seines Traktats: „und gemeinlich von den alten Sängern/ welche wegen des steten Athems die Gurgel nicht wohl mehr regieren können/ gebraucht wird“.⁸⁷⁸ Dieser Ausschnitt legt nahe, dass Mylius auch die Kontrolle des Atemflusses (und damit der Luftmenge!) der Kehle zuordnet, indem er eben feststellt, dass alte Sänger im Bezug auf den regelmäßigen Atem die erforderlichen Kontrollzugriffe in der Gurgel nicht mehr zu leisten in der Lage sind.

Dies passt zu Wolfgang Caspar Printz, der sagt, es sei von Vorteil, „wenn man nemlich den Wind nicht häufig heraus bläset / sondern in der Kehle zurück hält“.⁸⁷⁹

Zum Schluss soll die Sprache nochmals – der heutige, wissenschaftlich-akademische Leser möge dies verzeihen – auf einen emotionalen *natura*-Aspekt kommen, der einem immer wieder begegnet, wenn man über den alten Gesang liest, nämlich den Gesang der Vögel als Inspirationsquelle. Hervorragende Sänger wurden immer wieder mit Nachtigallen verglichen, wie es bei der am Anfang gegebenen Beschreibung des Falsettisten in San Rocco beispielhaft zu sehen war. Die Beherrschung des *trillo* wird mit Vögeln assoziiert (noch spät, etwa bei Mylius), auch die *passaggi* finden wir im Zusammenhang mit Vögeln immer wieder (etwa von Monteverdi verarbeitet in *O come sei gentile*, zu finden im Manierkapitel im Abschnitt über das *cercar*). Natürlich sind die poetischen Texte über die Vögel keine Gesangsquellen; und doch sind sie aussagekräftig auf eine ganz andere Art.

Auch die Vögel kontrollieren ihre Stimmen in der Kehle, wie schön beispielsweise in Friedrich von Spees *Die Gesponß JESU erweckt die vögelein zum Lob GOTTES*⁸⁸⁰ aus seiner Sammlung *Trutz-Nachtigal* ersichtlich wird. Zunächst fordert Spee die Vögel auf:

„Stimmt an die lautbar schnäbelein,
Gedräh von helffenbeine.“⁸⁸¹

⁸⁷⁷ MYLIUS, S. 127.

⁸⁷⁸ MYLIUS, S. 129.

⁸⁷⁹ PRINTZ 1678, S. 16.

⁸⁸⁰ Friedrich von Spee, *Trutz-Nachtigal*, Cöllen (Köln), 1654, S. 256f.

⁸⁸¹ Ebd.

Dies rückt diese Tiere wieder in die Nähe der *Mirabilia* unserer bereits bekannten Wunderkammer, in diesem Fall als von Gott, dem (in damaliger Betrachtung) wunderbaren Welt-Drehelmeister erschaffene *Artificialia* natürlichen Ursprungs.

Nachdem von Spees (oder sein lyrisches Ich) sich ihnen als Continuo-Spieler angeboten hat („Ich harpff und Laut vereine“) fordert er sie auf, zu Stimmpflege- und Gesangszwecken in den Wald zu fliegen:

„5. Da seind viel klare brünnelein /
Gefast in marmersteine /
Dort netzet vor die züngelein /
Nach ordnung ein / und eine;
Da spület hälß- und gürgelein /
Drauff besser singt ihr kleine.

6. Den Tact gebt mit den flügelein /
So schickt sichs recht / ihr feine;
Auch freudig schwingt die federlein /
Wegt ärmelein und beine /
Erstreckt zum klang das halselein /
Ein jedes thu das seine.“⁸⁸²

Verschiedene Aspekte sind hier signifikant. Zum einen die Notwendigkeit eines optimalen Zustands der Kehle zum guten Gesang: Wieder finden wir, wie in den Gesangstraktaten, Hals und Gurgel in einem Gebinde vereint. Selbst die Notwendigkeit des Wählens geeigneter, auch milder alkoholischer Getränke⁸⁸³ ist den Traktaten nicht unbekannt. Dass für die Vögel alkoholfreies Brunnenwasser vorgeschlagen wird, erscheint naheliegend.

Andere (heute in Aufführungen von menschengemachter Musik des 17. Jahrhunderts immer noch schmerzlich oft fehlende) organisatorische und darstellerische Aspekte werden den Vögeln angeraten: das Schlagen der *battuta* mit den Flügeln sowie das Ausführen freudiger Gesten mit den Armen und Beinen,⁸⁸⁴ was uns etwa an Cavalieris Aussage zu Gesten und Bühnenschritten erinnern kann.⁸⁸⁵

⁸⁸² A.a.O., S. 256, die Orthographie wurde beibehalten, lediglich nach den im Anfang des Literaturverzeichnisses dieser Arbeit erläuterten Prinzipien bezüglich der identen Druckerzeichen angeglichen.

⁸⁸³ Vgl. u. a. Printz, Wolfgang Caspar, *Musica modulatoria vocalis*, Schweidnitz, 1678, S. 18.

⁸⁸⁴ Die Arme (also Flügel) sind eigentlich ja schon für die *battuta* in Verwendung. Hier entweder eine Anspielung auf die Engel, die ja Arme und Flügel haben, oder einfach eine überschwengliche Geste, bei der sich Gliedmaßen in Ekstase zu ‚vervielfachen‘ scheinen.

⁸⁸⁵ Vgl. Cavalieri, Emilio de’, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Roma, 1600, Facs. Bologna, 1977, unpaginiertes Vorwort.

Die Formulierung „Erstreckt zum klang das halsein“ ist natürlich zunächst auch eine poetische Formulierung einer Naturbeobachtung des Vogels. Auch hier erweist sich aber die implizierte Bewegung des gestreckten (Vogel-)Kopfes konsistent mit den Gesangsquellen, die eine aufwärts gerichtete Kopfhaltung mit gesenktem Blick (also wenn man so will eine vom Hinterkopf ausgehende Längung / Streckung und daraus resultierende, entspannende Zusammenschiebung im vorderen Halsbereich) implizieren.

Es sei nochmals ausdrücklich betont: Natürlich ist Spees Text nicht eine Gesangsanweisung und kein Beweis für eine ganz konkrete Praxis. Und doch spürt man hier Elemente der physischen Realisierung und emotionalen Unterfärbung lieblichen Gesanges, wie er in dieser Arbeit gesucht ist. Lieblichkeit lässt sich nicht beweisen, nur erspüren, nur liebhaben. Im Lieblichkeitskapitel wurde bereits das Hohelied erwähnt: Ebenjene Gespons Jesu, die Braut-Seele, um die sich alles in Spees *Trutz-Nachtigal* dreht, ist eine noch lieblichere Spiegelung jener schwarzen, bitter-süßen Schönen des Hoheliedes – lieblich wie Tirzah, angenehm wie Jerusalem, furchterregend wie die Banner der Schlachtreihen.

5.1.1. Exkurs: Die *Lingua di gorgia*

Graduelle Unterschiede in klanglichen Details zählen zum Problematischsten, worüber man 400 Jahre nach einem musikalischen Ereignis nachdenken kann. So auch die Frage, wie trennscharf sich der feine Grad der Dosierung eines Ereignisses noch bestimmen lässt. Dieses Problem stellte sich bereits bei der Manier und ihrer Dosierung und es ließ sich anhand der Quellen doch einiges sagen; auch hier im Stimmgebrauchskapitel stellt sich die Frage nach graduellen Unterschieden immer wieder; so eben auch bei der Deutlichkeit oder auch dem Härtegrad der Artikulation der Diminutionen. Welche Gewissheit kann man haben mit Angaben wie Printz' Erläuterung zu den laufenden Figuren? „Das Anschlagen ist zwar scharf / doch also / daß die Soni schicklich zusammengefüget werden.“⁸⁸⁶

Erfreulicherweise gibt es für uns mühsam Suchende hierzu einen Hinweis aus der Instrumentalmusik, der uns mit ganz konkreten Anweisungen zum ‚Instrumentengebrauch‘ mit ausdrücklichem Verweis auf die vokale Praxis überliefert ist: die *lingua di gorgia*.

Die Texte, die über den Gebrauch von Blasinstrumenten sprechen, erläutern seit dem frühen 16. Jahrhundert die (mit der Zunge vollzogene) Artikulation mittels Kombinationen von Silben, die der Spieler stimmlos

⁸⁸⁶ PRINTZ 1678, S. 46.

ins Instrument hineinspricht:⁸⁸⁷ ein Prinzip, mit dem bis heute im Spiel von Blasinstrumenten gearbeitet wird; in neuerer Zeit allerdings mit sehr viel weniger verschiedenen Silben. Man arbeitet heute bezeichnenderweise praktisch ausschließlich mit denjenigen, die man damals besonders hässlich fand und benutzte, um Zuhörer zu erschrecken.⁸⁸⁸ Dies ist ein weiteres Indiz dafür, wie stark sich ästhetische Vorstellungen im Wandel befinden.

Die größte Vielfalt solcher Silben findet sich genau beschrieben (obschon schwierig zu verstehen) gleich in einem der frühesten Texte über Flötenspiel überhaupt, Silvestro Ganassis *Opera intitolata Fontegara* von 1535.⁸⁸⁹ Auch unterscheidet Ganassi bereits zwischen einer *lingua di testa* und einer *lingua di gorza*⁸⁹⁰ (venezianisch für *gorgia*), wobei erstere mit ausgestreckter Zunge (*dritta*) und letztere mit rückgewander (*riversa*), also in Richtung Hals gewandter Zunge⁸⁹¹ geschlagen wird. Bedauerlicherweise zeigt Ganassi hierfür keine mit Silben versehenen Notenbeispiele, aber wir besitzen relativ viele spätere, für den Zeitrahmen dieser Arbeit auch passendere Texte, die (voneinander profitierend) die Umstände näher beleuchten und klarer werden lassen. Ich werde hier die Äußerungen des berühmten Zinkvirtuosen Dalla Casa⁸⁹² analysieren, wie sie sich auch in den Traktaten seiner ihn diesbezüglich kommentierenden Nachfolger Artusi⁸⁹³ sowie Rognoni⁸⁹⁴ finden.

In seinem Diminutionstraktat *Il Vero Modo* beginnt Girolamo Dalla Casa im Abschnitt *Delle tre lingue Principali* gleich mit den Ausführungen: „Essendo la lingua riversa, la principal delle tre lingue la mettereme nel primo loco, per haver lei la simiglianza della gorgia piu che l'altre. Et si dimanda lingua di gorgia. Questa lingua è velocissima, & è difficile da

⁸⁸⁷ Die originalen Quellen hierzu sind gesammelt beschrieben und zu finden u. a. bei Richard Erig (Hrsg.) *Italianische Diminutionen*, Winterthur, 1979, S. 30 ff., ausführlicher bei Marcello Castellani / Elio Durante, *Del Portar della Lingua negli Strumenti di Fiato*, Firenze, 1987 und schließlich bei Edward H. Tarr / Bruce Dickey, *Bläserartikulation in der alten Musik*, Winterthur 2007.

In allen drei Publikationen sind die Texte mit Übersetzungen und Kommentaren versehen, denen ich mich, bei aller Hochachtung für die Autoren, die zum Teil meine Lehrer waren, bezüglich der *lingua di gorgia*, nicht oder nur bedingt anschließen will. Insbesondere nicht der Assoziation von *lingua di gorgia* mit den deutschen Zungentypen flitter zunge (M. Agricola) oder didd'Il (Quantz). Diese für Blasinstrumente höchst wichtige, in der Regel von Spielenden und Lehrenden unverstandene Fragestellung wird in dieser Arbeit nicht ausführlich diskutiert, zumal es sich hier ja nicht um eine Arbeit handelt, die das Spiel von Blasinstrumenten behandelt.

⁸⁸⁸ Nämlich die Kombination von t und k, also teke: diese wird als „lingua cruda“ von Ganassi (crudo & aspro), Dalla Casa (lingua cruda, terribiltà, non troppo grata all'orecchio), Rognoni (barbara, disgusto) und Artusi (terribiltà, strafare) abgelehnt.

⁸⁸⁹ Silvestro Ganassi dal Fontego, *Opera Intitolata Fontegara*, Venedig, o.J. (1535), Faks. Bologna 1969.

⁸⁹⁰ A.a.O. bei Ganassi Cap.8., im Faksimile S. 35.

⁸⁹¹ Das Wenden der Zunge(nspitze) nach hinten, also in Richtung Hals ist der entscheidende Aspekt, der die *lingua di gorgia* von den anderen Artikulationen unterscheidet. Dass der Ansatzpunkt genau jener Zunge, die (zumindest ab 1584) eindeutig für die schnellen *passaggi* zuständig ist, näher am Hals liegt als bei den anderen Zungen, ist wahrscheinlich kein Zufall, sondern liegt wiederum an der in dieser Arbeit öfter anzutreffenden Zuordnung von real-physischen Ereignisorten und stimmgebrauchlicher Realisierung. (z. B. Atem und Brust/Lunge).

⁸⁹² Girolamo Dalla Casa detto da Udene, *Il Vero Modo di Diminuir*, Venetia, 1584, unpaginiertes Vorwort und Notenbeispiele S. 1f.

⁸⁹³ Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi*, Venetia, 1600, Fol.4v ff.

⁸⁹⁴ Francesco Rognoni Taegio, *Selva di varii passaggi*, Milano, 1620, Faks. Bologna, 1970.

rafrenar, lo batter suo è al palato, & si proferisce in tre modi. Ler, ler, ler, ler, der, ler, Ter ler, ter, ler. E'l primo è proferir dolce. Il secondo è mediocre, & il terzo è più crudo de gli altri, per esser più pontata lingua.“⁸⁹⁵

(Da die *lingua riversa* die wichtigste der drei Zungen ist, stellen wir sie an den Anfang, da sie, mehr als die anderen Zungen, Ähnlichkeit mit der *gorgia* hat und deswegen auch *lingua di gorgia* heißt. Diese Zunge ist sehr schnell und schwierig zu zügeln [also: kontrollieren], sie wird am oberen Gaumen geschlagen und man kann sie auf dreierlei Arten machen: Ler, ler, ler, der, ler, Ter ler, ter, ler. Die erste Art ist weich, die zweite mittel und die dritte rauer, weil sie eine mehr gestemmte Zunge ist.)

Hier wird, mehr noch als bei Ganassi, die Verbindung der *lingua di gorgia* mit dem Kehlgesang der Diminutionen deutlich. Dalla Casa referiert, sie sei äußerst schnell und schwierig zu kontrollieren.⁸⁹⁶ Ersichtlich wird auch, dass (ähnlich wie bei der Kehle) hier mittels der Silben selbst innerhalb der *lingua riversa* eine graduelle Abstufung des Härtegrades einstellbar ist. In den Notenbeispielen zeigt er erstaunlicherweise, vielleicht aus pädagogischen Gründen, die *riversa*-Artikulationen anhand der Crome, wobei sie anhand des Kriteriums ‚*velocissima*‘ eher zu den (gerade bei Girolamo Dalla Casa besonders viel vorkommenden) Semicrome und v. a. den Biscrome und den (dazwischen liegenden) Gruppierungen in triolisierten Semicrome zuzuordnen ist. Dies deutet sich auch bei Dalla Casa selbst an, wenn er die (von Natur aus langsamere) gerade Zunge, die *lingua dritta*, für Crome und auch Semicrome empfiehlt. Mit den Semicrome könnte es sich hier entweder um eine Alternative oder eventuell auch einen Druckfehler handeln, zumal diese beim Diminuieren schon sehr schnell sind: Rognoni empfiehlt diese Zunge auch nur „fino alla minuta di croma“⁸⁹⁷ (Bis zur Achtelnote)

Zurück zur *lingua riversa*: Dalla Casa liefert uns in einem winzigen Detail den Hinweis, warum die *lingua riversa* so schnell funktioniert: Das Geheimnis liegt darin begründet, dass sich bei dem schnellen Artikulieren von de re le re genau dann, wenn man die Zunge nach hinten, an den oberen Gaumen ‚revertiert‘ (von red-vertere, zurückwenden), zwei Vokale

⁸⁹⁵ Girolamo Dalla Casa detto da Udene, *Il Vero Modo di Diminuir*, Venetia, 1584, unpaginiertes Vorwort.

⁸⁹⁶ „Raffrenar“ hier wirklich im Sinne von zügeln, im Zaum halten, nicht bremsen und verlangsamen (wie oft in diesem Zusammenhang übersetzt). Wie oben gesehen benutzt Zacconi das Wort auch für Lautstärkenkontrolle: „affrenar la voce per non superare gli altri“ (Fol.53r.). Tatsächlich ist die Arbeit mit einer nach hinten gewandten Zunge, die diese komplexen Silben spricht, anfänglich äußerst schwierig und gerät oft nach einigen wenigen 16elnoten außer Kontrolle und ist nicht mehr synchron zu den Fingerbewegungen am Zink oder der Flöte.

⁸⁹⁷ ROGNONI, Parte Seconda, unpaginiertes Vorwort: Abschnitt *Avertimenti per li Instrumenti di Fiato*.

‚herauskürzen‘ lassen⁸⁹⁸ und man (real) bei den in Dalla Casas Text⁸⁹⁹ angegebenen Silben der *ler* landet. Diese lassen sich mit zwei statt vier Aktionen der Zunge hervorbringen, weswegen sie erstens deutlich schneller zu bewältigen sind als *dere dere* und zweitens nur alle vier Noten eine völlige Schließung des Windflusses (eben auf dem *d* von der *ler*) eintritt.

Wenn man nun auf Blasinstrumenten der Zeit⁹⁰⁰ mit der *lingua di gorgia* umgeht, ergibt sich ein tatsächlich anfangs, wie von Dalla Casa angedeutet, schwerer als bei anderen Zungen mit den Fingern synchronisierbares, insgesamt (im Vergleich zu allem sonst heute praktizierten Artikulieren) sehr weiches Spiel, bei dem eine Artikulationsaktivität (bei den Tönen 2, 3 und 4 einer *derler*-Vierergruppe) kaum, aber eben doch wahrnehmbar ist. Bei *derler* und *terler* entsteht zusätzlich eine klare, strukturierende, hierarchische Ordnung auch der schnellen Noten in Vierergruppen. Vergleicht man es mit der (in Traktaten abgelehnten) toten Zunge, der *lingua morta*, bei der man einfach nur die Finger, nicht aber die Zunge bewegt, wird trotz der Sanftheit selbst der *terler-lingua riversa* eine fast unermesslich feine, aber doch wahrnehmbare Formung jedes einzelnen Tonanfangs erreicht. Dies passt exakt zu Printz' Hinweis zum Gesang: „In der Formirung der lauffenden Figuren muss nicht bei jeder Noten inne gehalten / sondern / sie sollen mit dem Klang dermassen zusammengefüget werden / daß man das Schreiten nicht fast vermercke: Jedoch muss man sich auch für einem garstigen Schleiffen hüten“.⁹⁰¹

Warum wird alles das hier in dieser Ausführlichkeit referiert? Auch, aber nicht nur, um den Klang der Artikulation zu ergründen, vielmehr: Die *lingua di gorgia* ist vielleicht das Symbol schlechthin für den prozessualen Ansatz dieses Buches. Die Exaktheit, unglaubliche Raffinesse und in feinsten Details durchdachte Arbeit des Meisters Girolamo Dalla Casa aus Udine und seiner Nachfolger ist charakteristisch dafür, wie die Quellen uns mit enormer Effizienz und fast pointilistischer Knappheit informieren über in diesem Fall einen sehr konkreten und komplexen physischen

⁸⁹⁸ Nicht zuletzt, weil die dritte Silbe der Gruppe *dereLere* (auch bei *lereLere* oder *tereLere*) fast kein aktives Nach-Vorne-Zurückbringen der Zunge nach der zweiten Silbe erfordert.

⁸⁹⁹ Und NUR in Dalla Casas (und Artusis) Text: weder die Notenbeispiele zeigen das (es würde bei Crome auch nicht funktionieren), Rognoni (selbst nicht Bläser) übergeht den Aspekt, keiner der modernen Kommentatoren erfasst die Bedeutung dieses Details.

⁹⁰⁰ Ich habe dies selbst auf (originalen und kopierten) Block-, Quer- und Dolzflöten und Cornamusa (die von Artusi angesprochen wird) ausprobiert und zudem gemeinsam mit Freund*innen und meinen Studierenden auf Zinken, historischen Posaunen und Trompeten experimentiert; überall mit ähnlichen Ergebnissen, wobei originale Block- und Querflöten (der Sammlungen Frankfurt und v. a. Verona) deutlich sensibler auf die *lingua riversa* reagierten als die allermeisten verfügbaren Kopien.

⁹⁰¹ PRINTZ 1678, S. 43f.; während der Abfassung dieser Arbeit habe ich diesen Abschnitt erst lange nach meinen hier dargestellten Überlegungen zu den *lingue* gefunden und sehe die aufgestellte Hypothese dadurch (in beide Richtungen: für die Instrumente und die Stimme) bestätigt.

Vorgang, der bei genauem Hinsehen und mühsamer Erarbeitung bis ins letzte Detail hinein ersichtlich ist. Auch dafür, wie die Texte uns eben keine Geheimnisse vorenthalten, sondern nur einen extrem akkuraten Blick (hier gerichtet auf das scheinbar lächerliche Detail ein paar ‚fehlender Vokale‘) abverlangen – einen Blick, der nicht durch Wunschdenken⁹⁰² geleitet ist, sondern ins Licht setzen und umsetzen will. Dalla Casa empfiehlt im nachfolgenden Abschnitt *Del Cornetto*, der sich auf der gleichen Seite befindet wie die Artikulationsangaben, ein „imitar piu la voce humana che sia possibile“⁹⁰³ (soviel als möglich die menschliche Stimme Imitieren) und stellt hier nochmal die Verbindung zwischen Zunge und *gorgia* her: „La lingua non vuol esser ne troppo morta, ne troppo battuta: ma vuole esser simile alla gorgia“.⁹⁰⁴ (Die Zunge soll nicht zu tot, aber auch nicht zu stark geschlagen sein, sondern ähnlich wie die *gorgia*.)

Hier eröffnet sich für uns heute eine neue Möglichkeit: Wir können versuchen von der rekonstruierten *lingua di gorgia*, mit ihrem weichen, kaum wahrnehmbaren und eben entscheidend doch wahrnehmbaren Artikulationszugriff für jede einzelne Note zu profitieren: Ihr zuzuhören, uns bewusst zu machen, wie winzig und doch determiniert und hart erarbeitet diese, den oberen Gaumen ‚streichelnde‘, am Anfang fast kitzelnde Bewegung der *lingua riversa* ist und versuchen, diese Vorstellung in die eigentliche *gorgia* des eigenen Singens zu verlegen. Wir können, gleichsam auf der Spurensuche, versuchen, den gleichen Weg, den damals die Zinkenisten von der gesungenen *gorgia* aus gedanklich zum Instrument hin gingen, zu vollziehen – nur eben in die genau andere, entgegengesetzte Richtung.

5.2. Die Brust als ‚neues Werkzeug‘

Während in älteren Quellen Brust und Kehle als Orte für jeweils Atem- und Artikulationsorganisation besprochen werden,⁹⁰⁵ scheint in einigen Quellen ab 1615 ein neues Phänomen auf, das doch beachtenswert erscheint: Die Brust („petto“) wird in einigen Texten als Ort der Artikulation thematisiert.

1615 beschreibt Severi die Brustartikulation für schnelle Noten: „Che le semicrome si cantino con vicacità et presto il più che sarà possibile, purché siano spiccate dal petto e non dalla gola come alcuni fallo, che in cambio

⁹⁰² Aus dem häufig Missdeutungen und Fehlübersetzungen (hier *riverso* nicht als rück-gewandt) entspringen.

⁹⁰³ Girolamo Dalla Casa detto da Udene, *Il Vero Modo di Diminuir*, Venetia, 1584, unpaginiertes Vorwort.

⁹⁰⁴ Ebd.; sehr ähnlich auch bei Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi*, Venetia, 1600, 5v. und bei ROGNONI, *Libro Secondo*, unpaginiertes Vorwort.

⁹⁰⁵ Die jeweiligen Quellen werden unten im Kapitel zum Atem vollständig wiedergegeben und diskutiert.

di dar gusto all'orecchio, generano confusione, e disgusto."⁹⁰⁶ (Die Sechzehntel sollen mit soviel Lebendigkeit und auch so schnell wie möglich gesungen werden, weswegen sie mit der Brust geschlagen werden sollen und nicht mit der Kehle, wie es einige machen, was Verwirrung und Abscheu verursacht, statt dem Ohr Freude zu machen.) Die Frage ist, wie genau diese Brustbeteiligung an der Artikulation im Sinne des Stimmgebrauchs zu verstehen ist. Ein reales Unterbrechen des Atemflusses zur Artikulation der einzelnen Töne des *trillo* oder der *Diminution* erscheint (auch schon wegen der Schnelligkeit der Tonfolge) nicht sinnvoll. Auch deutet ja Rognoni in einem eher problematischen Vergleich mit farbigen Sängern an, dass die Artikulation eher sanfter sein soll und wenig Artikulationsgeräusche entstehen sollen:⁹⁰⁷

„Sono certi Cantori, che alle volte hanno un certo modo di gorgheggiare (alla morea) battendo il passaggio à un certo modo da tutti dispiacevole, cantando aaa, che pare, che ridano, costoro si possono assomigliare à quelli Etiopiani, ò Mori, che racconta il Viaggio di Venezia in Gierusalemme; dice, che tal gente ne' Sacrificii loro cantano, in questo modo, che par che ridano mostrando quanti denti hanno in bocca, da qui imparino, che la gorga vuol venir dal petto, e non dalla gola“.⁹⁰⁸

(Es gibt bestimmte Sänger, die eine Art zu diminuieren haben (in der Art der Mohren), indem sie Diminutionen schlagen in einer Art, die allen unangenehm ist, in dem sie aaa singen, so dass es den Eindruck erweckt, sie würden lachen; jene können jenen Äthiopiern und Mohren verglichen werden, von denen *Die Reise von Venedig nach Jerusalem* erzählt; das beschreibt wie jene im Rahmen ihrer rituellen Opfer singen und zeigen, wieviele Zähne sie im Mund haben. Hieraus kann man lernen, dass die *gorga* aus der Brust und nicht aus dem Hals kommen muss.)

Dieser letzte Satz passt exakt zu Severis obiger Anweisung.

Jeffrey Kurtzman diskutiert die *petto/gorgia*-Problematik relativ ausführlich und fasst die ihm vorausgehenden Überlegungen diverser Forscher*innen (Sanford, Uberti, Wistreich) treffend zusammen:⁹⁰⁹ Interessanterweise gehen Kurtzman und alle von ihm besprochenen Texte davon aus, dass die Artikulation von *passaggi* auch bei Rognoni ‚in der Kehle gemeint‘ sei und *petto* sich lediglich auf ‚breath support‘ (Wistreich) oder ‚placement or resonance of the voice‘ (Sanford laut Kurtzman) bezöge.

Der Leser wird bereits erahnen, dass diese Arbeit sich dem nicht, oder nur bedingt anschließen will. Erstens finden sich ja erklärtermaßen die

⁹⁰⁶ Severi, Francesco, *Salmi passaggiati per tutte le Voci*, Roma, 1615, unpaginiertes Vorwort.

⁹⁰⁷ Die störende Wirkung von Artikulationsgeräuschen wird immer wieder thematisiert: schon früh (vgl. ULRICH, S. 217ff.), aber eben auch in späteren Traktaten, etwa bei Printz als *Vitium excessus* und *Vitium anhelitus* (PRINTZ 1678, S. 75).

⁹⁰⁸ ROGNONI, unpaginiertes Vorwort.

⁹⁰⁹ Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610*, Oxford, 1999, S. 399f.

deutschen Äquivalente der in der Sekundärliteratur hier verwendeten Termini ‚support‘, ‚resonance‘ und ‚placement‘ (aus oben erläuterten Gründen) nicht in der vorliegenden Arbeit, zumal sie praktisch keine Rolle in den alten Zeugnissen spielen. Vor allem aber sind zweitens die Bezüge auf die reale Artikulation in den Originaltexten zu eindeutig, als dass lediglich etwas gemeint sein könnte, was nur mit Stimmklang oder Atemorganisation zu tun habe. Zum Beispiel spricht Severi im bereits gesehenen Abschnitt von *spiccar bene*. Dies erscheint eindeutig: „purche siano spiccate bene dal petto e non dalla gola come alcuni fanno, che in cambio di dar gusto all’orecchio, generano confusione, e disgusto“⁹¹⁰ (weswegen sie mit der Brust geschlagen werden sollen und nicht mit der Kehle, wie es einige machen, was Verwirrung und Abscheu verursacht, statt dem Ohr Freude zu machen.)

Auf der Suche nach einem anderen, zumindest modifizierten Deutungsansatz erscheint vielversprechend, nochmals über die dem Leser bereits bekannte Bemerkung Christoph Bernhards, dass den Altisten bei der Ausführung des *trillo* eine Sonderstellung eingeräumt wird, nachzudenken: „Es ist aber zu merken, daß teils stimmen aus der Brust herrühren, teils aber nur im Halse oder Kopfe |: wie die Musici sagen :| geformiret werden. Dannenhero denn folgt, daß es nicht alle mit der Brust schlagen können, worauf sonst die besten Trillen geschlagen werden; sondern etliche |: und gemeiniglich die Altisten :| es im Halse machen müssen“.⁹¹¹

Bernhard betrachtet also beide Varianten der Artikulation (in diesem Fall des Trillers) als Möglichkeiten, wobei er dem Brusttriller den Vorzug gibt, ebenso sein Nachfolger Mylius.⁹¹²

Diese bereits im Trillerkapitel gesehene Bemerkung ist auch hier von Relevanz: Es wird ersichtlich, dass die Stelle eben im Lichte anderer Betrachtungen eine grundsätzliche stimmgebrauchsbedingte Sonderposition des Altisten unterstellt, die eigentlich nur im Gebrauch des Falsettregisters bestehen kann. Tatsächlich besteht einer der Unterschiede zwischen dem natürlichen Register und dem Falsettregister in einer fühlbaren leichten Vibration im Brustbereich – auch wenn man das Klangsein der Stimme aktiv nur im Hals sich ereignen lässt: Am deutlichsten wird diese wahrnehmbar, wenn man mit den Fingern beim Singen gegen die Brust (leicht unterhalb des Schlüsselbeins) drückt. Diese Vibration verschwindet sofort, wenn man in das Falsettregister wechselt.

⁹¹⁰ Francesco Severi, *Salmi Passaggiati*, Roma, 1615, der Text ist (mit groben Fehldeutungen in der Übersetzung) schon gezeigt und besprochen bei GOLDSCHMIDT, S. 125.

⁹¹¹ BERNHARD, S. 32.

⁹¹² MYLIUS, S. 125.

Wie wäre es, wenn dieser Teil des Körpers (beim Singen im natürlichen Register) nun an der realen Artikulation beteiligt wäre?

Nach einigem Experimentieren mit den Händen am Schlüsselbein wurde deutlich, dass es tatsächlich möglich ist, zumindest gefühlt⁹¹³ an dieser Stelle Einfluss zu nehmen auf die Artikulation von *trillo* und *passaggi*.

Ich denke allerdings nicht, dass man sich, wenn man Musik nach 1615 singt, zwingend einer Brustbeteiligung bedienen muss: Wie oben zu sehen war, treten ja noch 1631 Donati und sogar 1689 Printz eindeutig für eine ausschließliche Kehlkontrolle ein. Auch im 18. Jahrhundert bleiben die Meinungen zum Thema geteilt, noch 1763 vertritt beispielsweise Kürzinger für den (nun aus zwei Tönen bestehenden) Triller die Ansicht, er bestünde in „einem scharfen, und (wohlgemerkt) deutlichen Schlagen zweener benachbarter Klänge, die auf das Hurtigste mit der Gurgel hin und her geworffen werden müssen“.⁹¹⁴

Ob diese Tendenz zur Integration der Brust mitgemeint sein könnte, wenn Maugars (wie am Anfang dieser Arbeit gesehen) sagt: „il est vray qu’ils font leurs pasages avec bien plus de rudesse, mais aujourd’huy ils commencent à s’en corriger“.⁹¹⁵ (Es ist wahr, dass sie ihre Diminutionen mit mehr Rauigkeit machen, aber heute fangen sie schon an, sich damit zu verbessern) kann hier zur Diskussion gestellt werden. Die Antwort ist für immer verklungen.

5.3. Körper und Kopf

In diesem Kapitel werden nun die jenseits der ja zuvor ausführlich besprochenen Kehle getroffenen, konkreten Anweisungen für die körperlichen Aspekte des Singens besprochen. Dieses Kapitel wird absichtlich so kurz wie möglich gehalten, ohne irgendetwas Essentielles zu verschweigen. Diese Arbeit versucht, zumindest ansatzweise, auch die quantitativen Proportionen der originalen Informationen, die wir über Gesang haben, zu bewahren, weil ihnen per se eine informative Qualität innewohnt: Die Traktate und anderen Anweisungen versuchen ganz

⁹¹³ Dieses ‚gefühl‘ reicht mir hier vollkommen aus: Singen, zumal historisches Singen und Singen-Lernen ist eine empirische Angelegenheit. Wichtig erscheint mir weniger, welche Muskeln real verwendet werden, sondern wie sich das (reproduzierbar) anfühlt(e). Wichtig wäre dann für die Chancen auf das Funktionieren der Rekonstruktionsversuche in der Hauptsache, welcher Denkraum, welche Vorstellungen, welche physischen Empfindungen diesen Rekonstruktionen zugrunde liegen.

⁹¹⁴ Ignaz Franz Xaver Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen*, Augsburg, 1763, S. 35.

⁹¹⁵ MAUGARS, S. 20.

offensichtlich, mit knappen und doch effizienten Anweisungen auszukommen.

Zunächst legen die Quellen nahe, dass eine grundsätzlich gute Körperhaltung dem Singen förderlich ist. Bereits Rossetus fordert, Sänger sollten „erecti“⁹¹⁶ (aufgerichtet) stehen, Diruta fordert ebenso ein „dritto, e gratio“⁹¹⁷ (gerade und anmutig). Ebenso so z. B. Cerone: „el Cantante ha de tener honestidad en la postura del cuerpo, porque Cantores ay que quando cantan, menean la cabeça como perros mojados, y recien salidos de agua“⁹¹⁸ (Der Sänger soll sich einer Würdigkeit in der Haltung des Körpers befleißigen, denn es gibt Sänger, die beim Singen den Kopf umherschwenken wie nasse Hunde, die gerade aus dem Wasser kommen.)

Das erscheint uns auch heute naheliegend: Ein Kauern wäre ästhetisch wie praktisch nicht zweckmäßig, weder für ein ungestörtes Einatmen, noch für ein langsames Ausatmen, noch für das Einnehmen einer Kopfposition, die den Kehlggebrauch begünstigt.

So warnt beispielsweise Samuel Beyer vor dem Hängenlassen des Kopfes: „Daß er nicht den Kopff zur Erden hange und den Halß dadurch zudrücke; sondern wohl auffgericht stehe“.⁹¹⁹

Ergänzend hierzu ist für den Kopf folgende Position bei Donati beschrieben: Der Kopf soll hoch gehalten werden, der Blick nach oben gerichtet sein (weil auswendig singend): „Tenga la testa alta, con il sguardo ad in sù“⁹²⁰ (Er halte den Kopf hoch, mit dem Blick nach oben gerichtet).

Bernhard Ulrich erkennt bereits 1910 die Bedeutung dessen, was er Körperhaltung nennt, und sieht sie als Maßnahme zur Vermittlung von „zwar nicht eigentlich stimmbildnerischen Mitteln, wohl aber von vorbereitenden Momenten zum Singen“.⁹²¹

Wenn sich diese Arbeit auch Ulrichs Begriff von Stimm-,Bildung' nicht anschließen will, so erscheint der Begriff der Vorbereitung tatsächlich sehr hilfreich.

⁹¹⁶ Vgl. KUHN, S. 33, Fußnote 3.

⁹¹⁷ Vgl. KUHN, S. 33, Fußnote 7.

⁹¹⁸ Pedro Cerone, *El Melopeo*, Napoles, 1613, Faks. Bologna, 1969, S. 67.

⁹¹⁹ Samuel Beyer, *Prima Lineae Musicae Vocalis*, Freyberg, 1703, Faks. Leipzig, 1977, S. 65.

⁹²⁰ Ignazio Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce Sola [...] per Educatione de Figlioli et Figliole*, Venetia, 1636, unpaginiertes Vorwort der Parte per Cantare / Canto-Stimmbuch; Dies ist für Goldschmidt mit seinen Verfahren offenbar nur partiell vertretbar, so dass er kommentiert: „Die hohe Kopfstellung lassen wir heut nur insoweit zu, als es sich mit einer mäßig tiefen Kehlkopfstellung vereinigen läßt, nachdem wir wissen, dass dieselbe der Tonbildung förderlich ist.“ (GOLDSCHMIDT, S. 135.)

⁹²¹ ULRICH, S. 31.

Der nach oben gerichtete Kopf bringt eine Längung des hinteren Halsbereiches mit sich. In Kombination damit verhindert wiederum das leichte Senken des Blicks nach unten (z. B. auf ein Notenblatt, das auf einem Tisch liegt, entgegen Donatis Anweisung in der Ikonographie des Nicht-Auswendig-Singens und auch bei Banchieri⁹²² zu finden) wiederum eine Streckung des vorderen Teils des Halses in dem sich die Stimmorgane befinden. Im Sinne der Ulrich'schen Vorbereitung ist hier eine optimale Grundlage zu einem Gebrauch der Stimme mit minimiertem muskulären Aufwand und einem sich frei beweglich anfühlenden Kehlkopf geschaffen, die insbesondere in der Umgebung der Stimmorgane unnötige Muskelkontraktionen fast verhindert, zumal in Verbindung mit dem oben angesprochenen, minimal vorgeschobenen Kinn und der Zunge an den vorderen unteren Zähnen. Dazu passt dann, dass Hermann Finck bei einem zu anstrengenden, schreienden Singen genau einen nach hinten überstreckten Kopf („capite resupino & fibrato“⁹²³) als negatives Kriterium anmerkt.

Betrachten wir, als eines von sehr vielen Beispielen, den Sänger auf dem ja überaus bekannten Titelblatt zu Ganassis *Fontegara* (1535), so sieht man bei dem linken Sänger exakt eine Disposition mit aufrechtem Kopf, aber gesenktem Blick:



Auch soll eine derartige Kopfposition nicht durch körperliche Veränderungen (etwa beim Singen höherer oder tieferer Töne) gestört werden, wie Cerone im Rahmen seiner (auch im Ganzen amüsant zu lesenden) Vitia-Liste zum schlechten Gebrauch („mal uso“) deutlich macht: „Otro[s] ay que parecen tantos gansos, quando se allargan con el

⁹²² vgl. hierzu auch Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, Venetia, 1614, S.146: „nel libro sempre tener l'occhio“ (das Auge stets im Buch haben).

⁹²³ Hermann Finck, *Practica Musica*, Vitebergae (Wittemberg), 1556, Faks. Hildesheim, 1971, unpaginiert (sechste Seite des Liber Quintus); vgl. auch ULRICH, S. 34.

cuello por alcanzar los puntos altos. Otros estiran el pie para llegar a los puntos baxos, que parecen mucho en aquel acto, al gallo despuesto para hazer bravatas con sus gallinas.”⁹²⁴ (Andere erscheinen ganz lustig, wenn sie den Hals strecken, um die hohen Noten zu erreichen. Andere strecken ihre Beine, um zu tiefen Noten zu gelangen, so dass sie hierin sehr an den Gockel erinnern, der sich bereit macht, vor seinen Hennen zu prahlen.)

5.4. Atem

Insbesondere die Informationen zum Atem sind verhältnismäßig sparsam vertreten, was seit der Erfindung der heute zumeist gelehrten Gesangkunst bedauerlicherweise oft zur Annahme führt, man habe schon immer getan, was man heute auch tue.

Bereits in der Antike und ihrer Rezeption im 16. Jahrhundert werden Texte zur Atmung diskutiert. Zusammengefasst sind Informationen hierzu in Haböcks Artikel *Die Physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangsschule*,⁹²⁵ die aufgelistet und leider wieder sehr interessengelenkt (insbesondere auf eine Rechtfertigung von „unsere[r] heutige[n] Tiefatmung“⁹²⁶ und eine Historisierung der Gesangstechnik von Haböcks Zeit im Allgemeinen) besprochen werden. Es sind dies insbesondere die Texte des Fabricius de Aquapendente und die Betrachtungen Maffeis, die uns in diesem Abschnitt interessieren werden.

In dieser Arbeit werden jedoch bewusst Fabricius’ Äußerungen zur Atmung nicht weiter im Detail diskutiert, weil sie nicht direkt gesangsrelevant sind. Der eventuelle Bezug zum kunstvollen Singen erscheint nicht klar genug gegeben und wäre jenseits dieser Arbeit einmal genauer zu untersuchen. Hier nur ein Einwand zu Haböcks These zur Tiefatmung in Kürze: Die Beteiligung des Zwerchfells bei Fabricius ist ungenau beobachtet. Erstens spricht Fabricius in diesem Zusammenhang von der Ein- und nicht von der Ausatmung, während der sich ja das Singen ereignet, und zweitens ist nach Fabricius’ Aussage das Zwerchfell an der gesangsrelevanten heftigeren Atmung, der „respiratio maxima / vehementissima / violentissima“, nur am Rande beteiligt. Dies merkt rezipierend auch Mersenne in seiner *Harmonie Universelle* an.⁹²⁷ Außerdem

⁹²⁴ Pedro Cerone, *El Melopeo*, Napoles, 1613, Faks. Bologna, 1969, S. 67f.

⁹²⁵ Franz Haböck, *Die Physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangsschule*, in: *Die Musik*, Bd. 8/4, 1808/9, S. 337-347; die betreffenden, aus meiner Sicht für das Thema nicht relevanten Stellen sind dort im Original nachzulesen und werden deswegen hier nicht genauer diskutiert.

⁹²⁶ A.a.O., S. 339.

⁹²⁷ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, Livre Premier, Traitez de la Voix et des Chants, S. 3.

ist mit der bloßen Erwähnung der Beteiligung des Zwerchfells an der Einatmung nichts über eine aktive Beeinflussung der Ausatemvorgänge über die abdominale Muskulatur gesagt.

Auch Girolamo Mercuriales Aussagen über lautes Singen als Teil der körperlichen Ertüchtigung junger Männer in seiner Schrift *De Gymnastica*⁹²⁸ sind hier nicht relevant, da kein eindeutiger Bezug zum professionellen Singen von Kunstmusik hergestellt werden kann, eher im Gegenteil: Mercuriales (zeitgenössischer) Kommentator Richard Mulcaster stellt in seinen *Positions concerning the training of children* (1581) auf Mercuriale basierend und bezugnehmend ausdrücklich fest: „As Musick is compounde of number, melodie, and harmonie, it hath nothing to do with gymnastick and exercise“.⁹²⁹ (Da Musik eine Verbindung von Zahlenproportionen, Melodie und Harmonie ist, hat sie nichts mit Gymnastik und körperlicher Ertüchtigung gemein.) Im Folgenden differenziert er ausdrücklich zwischen lautem Sprechen und Singen als Methode der Körperertüchtigung und dem, was er „Musick“, also kunstvolles Singen nennt. Diesen von ihm aufgestellten Gegensatz hebt er nochmals mit dem (auch jenseits der Mercuriale-Frage) wichtigen Satz hervor, „wheras Musick to the contrary standes not much upon straining or fullnesse of the voice, so it be delicate and fine in concent“⁹³⁰ (wohingegen Musik nicht wirklich auf Anstrengung oder stimmlicher Klangfülle beruht, sondern delikate und fein in ihren Zusammenklängen sein soll.)

Ganz eindeutig hingegen auf (Kunst-)Gesang bezogen sind die Bemerkungen Camillo Maffei in seinem Gesangs-Brief von 1562. Er verortet die Atmung klar und mehrfach am Oberkörper: „per questo a far la voce, vi e ancho necessaria la Potentia motiva del petto, dalla quale l'aria si muova“.⁹³¹ (Zu dieser stimmlichen Produktion bedarf es auch der Beweglichkeit der Brust, aus der heraus die Luft sich bewegt.) Maffei führt das dann noch weiter aus und betont auf der gleichen Seite nochmals die Wichtigkeit der Brustbeweglichkeit als zweiten Schritt nach der gedanklichen Vorstellung über das ‚Zu-Sagende/-Singende‘. Er nennt diese beiden Schritte dann nochmals „cause principali della voce“⁹³² (vorwiegende Aspekte der Stimme)

⁹²⁸ Girolamo Mercuriale, *Artis Gymnasticae [...] libri Sex*, Venetia, 1569; von mir konsultiert die dritte Edition: *De Gymnastica libri sex*, Venetia, 1587. Dort findet sich das nach dem Abschnitt zur Atemkontrolle stehende Kapitel *De vocis exercitationum facultatibus, & primo de vociferatione & cantu* auf S. 280f.

⁹²⁹ Richard Mulcaster, *Positions Concerning the Training of Children*, London, 1581, Faks. Toronto, 1982, S. 59; vgl. auch: Kelly Grace Hobbs, *Positions Concerning the Training up of Children: Richard Mulcaster's Pedagogic Reform*, o.O., 2008.

⁹³⁰ Richard Mulcaster, *Positions Concerning the Training of Children*, London, 1581, Faks. Toronto, 1982, S. 59.

⁹³¹ MAFFEI, S. 9.

⁹³² MAFFEI, S. 9.

Auf der Folgeseite erläutert er (im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zur Kühlung und Reinigung des Herzens durch die Funktion der Lunge) noch einmal die physischen Vorgänge des Atmens in den beiden entgegengesetzten Bewegungen der Weitung und des Zusammenziehens der Brust: „Onde furon fatti duo contrarii movimenti; l'inspiratione dico e l'expiratione cio è (per dir piu chiaro) l'allargare, e lo stringer del petto.“⁹³³ (Wo zwei einander entgegengesetzte Bewegungen gemacht wurden, nämlich die Einatmung und die Ausatmung, also (um es noch klarer zu sagen) das Erweitern und Zusammenziehen der Brust.)

Die Nähe der Atmungsaktivität bzw. des bewussten Zugriffs seitens des Sängers zu einem Körperteil, das die für die Luftversorgung nun mal ‚zuständigen‘ Lungen beherbergt, also zur Brust, erscheint im Zusammenhang sämtlicher anderer Körperanweisungen zum Singen der Zeit nur logisch: Wenn der Klang der Stimme im Hals und die Artikulation der Konsonanten mit der Zunge und den Lippen passiert, die der Vokale in der Mundöffnung, was liegt, wenn man nicht durch andere Ideen beeinflusst ist, näher, als den Atemvorgang mit den Lungen und der sie beherbergenden Brust zu assoziieren?

Physiologisch mag das Zwerchfell und seine Umgebung sekundär am Einatmungsprozess beteiligt sein. Wieder einmal geht es hier nicht um eine anatomische Klärung. Es soll nur festgestellt werden, dass zumindest für Maffei eindeutig (oder wie er oben sagt „per dir più chiaro“) die Aktivität zumindest ‚gefühl‘ vom Brustbereich ausgeht. Ob und inwiefern nebensächlich sich auch der Bauch und die unteren Seitenbereiche mit Luft füllen, spielt eigentlich für diese Überlegungen keine Rolle.⁹³⁴

In langen Experimentierphasen habe ich selbst versucht, Unterschiede zwischen einem Atmen zu erkunden, das sich (ohne absichtlich kräftigere Anspannung irgendwelcher Muskeln beim Ein- und vor allem beim Ausatmen) auf eine Weitung des Bauchbereichs konzentriert und einem Atmen, das eine Weitung und Verengung der Brust als ihren Haupt-Motor hat. Tatsächlich waren der Ausatemvorgang und die Luftdosierung im zweiten Fall wesentlich leichter im (dann ja auch räumlich näheren) Hals kontrollierbar. Das Singen längerer Abschnitte mit und ohne Diminutionen war wesentlich unproblematischer, gleich wie hoch oder tief, einfach oder virtuos die Stellen waren.

⁹³³ MAFFEI, S. 11.

⁹³⁴ Ich persönlich glaube nicht, dass man aktiv etwas unternehmen muss, um eine Mitweitung des Bauchbereichs zu verhindern.

Tatsächlich ist diese räumlich-funktionale Disposition stimmlicher Produktion zwischen Brust und Mundraum mit der dazwischenliegenden Kehle als muskulärem Kontrollzentrum bei Maffei auch nochmals im Verlauf absolut unmissverständlich erörtert. Nach einem langen und überaus schönen Vergleich der Stimme mit der Sampogna⁹³⁵ bemerkt er analog zur Luftsäule in der Bohrung („cavita“) der Flöte für die Stimme: „così la voce risuona nel palato, per l’aere il quale dal petto fin’alla gola si spinge, e si ripercuote, e rifrange dalla fistola cimbalare, e de nervi, e moscoli dilatandosi, e constringendosi secondo vuole chi la voce fà.“⁹³⁶ (So erklingt die Stimme am oberen Gaumen, durch die Luft, die sich von der Brust zum Hals drängt, widerschlägt und sich von der Luftröhre her bricht, und von den Nerven(/Sehnen?) und Muskeln, die sich nach dem Wunsch dessen, der sich der Stimme bedient, weiten und zusammenziehen.)

Auch im späteren Verlauf des 16. Jahrhunderts taucht die Brust als Garant einer guten Atemorganisation des Singens mit vielen *passaggi* auf:⁹³⁷ so bei Zacconi:

„Due cose si ricercano à chi vuol fare professione: petto, & gola; petto per poter una simil quantità, & un tanto numero di figure à giusto termine condurre; gola poi per poterle agevolmente sumministrare: perché molti non avendo ne petto né fianco in quattro over sei figure convengano i suoi disegni interrompere, ò con interrotto mezzo finire; & se pur non finiscano, per forza ne ricever del fiato si occupano tanto, che non possano esser à tempo ove bisogna, & altri per difetto di gola non spiccano si forte le figure, cioè non le pronunziano si bene che per gorgia conosciuta sia.“⁹³⁸ (Zwei Dinge sind nötig, wenn man beruflich singen will: Brust und Hals; [Fassungsvermögen/Kraft der] Brust, um eine gewisse Menge und eine solche Anzahl von Notengruppen durchsingen zu können, [Wendigkeit im] Hals, um sie wendig durchführen zu können; zumal viele, die weder

⁹³⁵ ‚Sampogna‘ ist das italienische Wort für die (zunächst gleich wie geartete) Hirtenflöte und nicht, oder zumindest nicht erstrangig/ausschließlich, Dudelsack, wie Haböck übersetzt). Sie spielt in der Poesie des 16. Jahrhunderts als Symbol des Pastoralen eine bedeutende Rolle: Der Neapolitaner Sannazaro widmet ihr den Schlussmonolog in seinem Roman *Arcadia* (1504). Sannazaros Text ebenso wie Maffeis Betrachtungen zu Luft und Tonorganisation der Sampogna und der Stimme werden aus Platzgründen hier nicht ausführlicher diskutiert, seien aber dem Leser zur Lektüre anempfohlen.

⁹³⁶ MAFFEI, S. 16f.; sehr schön auch hier der Verweis auf muskuläre Kontraktion und Distraction zur Kontrolle nach der stimmlichen Vorstellung: Dies wird uns noch im Kapitel über die Verbindung zwischen Manier und Stimmgebrauch beschäftigen.

⁹³⁷ Übrigens auch in deutschen Quellen, etwa Christoph Praetorius und Cyriacus Schneegaß, wenn sie von „pulmone & gutture“ sprechen. (Praetorius, *Erotemata Musices in Usus Scholae Lunaeburgensis*, VVitebergae, 1574, Caput 5, Regel 6; Cyriacus Schneegaß, *Isagoges Musicae Libri Duo*, o.O., 1596, Abschnitt *de Canendi Elegantia*, Regel 4).

⁹³⁸ ZACCONI, Fol.58v; die *gola*-Bemerkung am Ende blieb absichtlich stehen, weil sie nochmals schön die Kehlaspekte thematisiert.

Brust noch Seite⁹³⁹ haben, innerhalb von vier oder sechs Figuren ihre geplanten Diminutionen unterbrechen oder unvollendet stehen lassen müssen; oder durch die Kraftanstrengung beim Atemholen sich so sehr mühen, dass sie nicht zum nötigen Zeitpunkt singen können, und andere in Ermangelung der Kehle nicht klar genug die Figuren artikulieren, also gleichsam nicht gut aussprechen, was bei einer guten *gorgia* der Fall sein sollte.)

Cerone übersetzt dies direkt: „fuerça de pecho para poder conduzir à termino justo una semejanta cantidad, y tanto numero de Figuras: y disposicion de garganta, para las pronunciar facilmente y sin trabajo“.⁹⁴⁰ (Kraft der Brust um eine bestimmte Menge und Anzahl von Figuren zu Ende bringen zu können: und Disposition der Kehle, um sie einfach und ohne Arbeitsaufwand hervorbringen zu können.)

Bei beiden Autoren wird also gewissermaßen einerseits eine geplante und bewusstermaßen aktive Haltung⁹⁴¹ in der brustbezogenen Ein-/Ausatmung und andererseits eine durch Disposition vorgegebene, gleichsam passive, mühelose Minimalkontrolle der eigentlichen vokalen Produktion beschrieben. Cerones Fassung wird hier gezeigt, weil Cerone ausdrücklich zur Übersetzung des Wortes „agevolmente“ noch zusätzlich „sin trabajo“ hinzufügt, um diesen Umstand, der in dieser Arbeit nicht oft genug genannt werden kann, noch eigens zu betonen. Hier sei (als Nachtrag zum Lieblichkeitskapitel) auf die ganz am Anfang von Cerones Kapitel zum Gesang stehende Definition von „gracia y destreza“ hingewiesen, die ebenfalls die Arbeits-/Mühelosigkeit betont: „los hombres, quando en hazer una cosa muestran de hazerla sin fatiga“⁹⁴². (Die Menschen, wenn sie, bei einer Handlung Mühelosigkeit beweisen)

Hier ist hervorzuheben, dass mit Arbeitsarmut nie Unkultiviertheit oder gar bloßes ‚Drauflosmachen‘ gemeint ist. Intendiert ist vielmehr eine durch ein Höchstmaß an (aktiv über Jahre in hundertfachen Wiederholungen) gesammelter Erfahrung (*exercitatio*) erworbene, eben im Sinne des Wortes ‚colere‘ wirklich kultivierte Selbstverständlichkeit im (lasterfreien, körperlich minimalaufwändigen und mit der *natura* gehenden) Tun auch schwieriger Vorgänge, wie sie für alle damals

⁹³⁹ mehr zu ‚Seite‘ und dem Begriff *fianco* s. u.

⁹⁴⁰ CERONE, S. 548.

⁹⁴¹ Dieser planende, bewusste Zugang drückt sich auch in Durantes folgender Anweisung aus: „Quando si vuol fare passaggi lunghi, si avvertisca di pigliar il fiato a tempo, per non lasciar imperfetto il passaggio, il che si deve fare in tutti i luoghi, dove fa bisogno di respirare, quando non vi siano pause o sospiri“ (Will man lange *passaggi* singen, so achte man darauf, rechtzeitig Luft zu holen, um nicht das *passaggio* unvollkommen unterbrechen zu müssen. Dies muss man an allen Orten tun, wo man Atem holen muss und es aber keine Pausen oder Seufzer(/sehr kurze Pausen) gibt.) (Ottavio Durante, *Arie Devote*, Roma, 1608, unpaginiertes Vorwort).

⁹⁴² a.a.O, S. 441. Cerones schöne folgende Bemerkungen zu ‚gracia‘ und ‚hermosura‘, die zu Freundschaft, Bruderschaft und Liebe führen, seien (auch und gerade in heutigen Zeiten) zur Lektüre empfohlen.

hoffähigen Künste, so etwa insbesondere das Tanzen, für notwendig erachtet wurde. Hier nochmals Coryats Bemerkung zu diesem entscheidenden Thema: „Besides it was farre the more excellent, because it was nothing forced, strained, or affected, but came from him with the greatest facilitie that ever I heard.“⁹⁴³ (Es war darüberhinaus noch hervorragender, weil es nichts Erzwungenes, Angestregtes oder Gekünsteltes hatte, aber aus ihm mit der größten Leichtigkeit kam, die ich je gehört habe.)

Auch die zweite große Quelle nach Zacconi zum *cantar accentuatamente*, Bovicellis *Regole*, thematisiert den Begriff *fianco*: Wenn er über Sänger schimpft, die zu häufig oder laut einatmen, spricht er von „debolezza di fianco“.⁹⁴⁴

Hugo Goldschmidt bespricht diese Passage unter dem Aspekt des hörbaren Atmens. Wieder jedoch sind seine Beobachtungen nicht hilfreich, weil gelenkt von späteren Ideen: „Das hörbare Athmen ist meist die sogenannte Clavicular=Athmung, d. h. eine Athmung, bei welcher das Schlüsselbein sich hebt und senkt. Die tiefste und beste Athmung bedarf lediglich der Thätigkeit der Bauchmuskulatur. Wir sehen, daß die alten Meister allen diesen Dingen Beachtung schenken. Das Ueben der Diminutionen und Passaggiën war die beste Schule, dem Sängër einen langen Athem zu schaffen.“⁹⁴⁵

Goldschmidt hatte bereits auf der ersten Seite seines Textes die „Clavicular=Athmung“ verboten,⁹⁴⁶ ohne hierfür alte Quellen zu nennen: Solche Quellen ließen sich auch nicht finden, da, wie wir an den obigen Texten gesehen haben, genau diese brustbezogene Atmung (unter Einbeziehung der Seite) ja anempfohlen wird. Noch 1753 erwähnt übrigens Quantz selbst zur intensiven Einatmung kein Körperteil unterhalb der Brust: „Um lange Passagien zu spielen, ist nöthig, daß man einen guten Vorrath von Athem langsam in sich ziehe. Man muß zu dem Ende den Hals und die Brust weit ausdehnen; die Achseln in die Höhe ziehen, den Athem in der Brust, so viel als möglich ist, aufzuhalten suchen; und ihn alsdenn ganz sparsam in die Flöte blasen.“⁹⁴⁷

Der etwas groteske Umstand, dass Goldschmidt den alten Texten mitunter das genaue Gegenteil dessen, was sie bei nicht-wunschgeleiteter

⁹⁴³ Thomas Coryat, *Coryat's Crudities*, London, 1611, S. 251ff., ed. Glasgow, 1905, Bd. 1, S. 391.

⁹⁴⁴ BOVICELLI, S. 16., der ganze Abschnitt wird unten zitiert.

⁹⁴⁵ GOLDSCHMIDT, 1892, S. 128.

⁹⁴⁶ Vgl. Einleitung zu dieser Arbeit.

⁹⁴⁷ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1753, Faks. München, 1992, S. 75; eigene Experimente mit einem sehr leichten (!) Hochziehen der Achseln (Flöte und Gesang) erwiesen sich als tatsächlich unterstützend hilfreich.

Betrachtung aussagen, unterlegt, ist leider ein wenig typisch für seine Arbeit. Die alten Meister schenken der von ihm ersehnten Tätigkeit der Bauchmuskulatur ja eben gerade keine Beachtung (jenseits von Mersenne, der sie für sekundär erklärt). Im Übrigen fanden sich auch keine Texte, die ausdrücklich *passaggi* als Atemschulung empfehlen.⁹⁴⁸ *Passaggi* werden um der *gorgia*, also letztlich ihrer selbst willen geübt. Generell konnten ‚Umwege‘, die darin bestehen, ein Phänomen zu üben, um ein anderes Körperteil als das an ihnen direkt beteiligte zu ‚trainieren‘, nirgends in den Texten gefunden werden. Diese Direktheit und Unmittelbarkeit, die man Nicht-Technisierung nennen kann, ist generell typisch für die Gesangsquellen und somit auch zentral für den dieser Arbeit eigenen Ansatz.

Eine vielleicht inspirierende Bemerkung zum Begriff *fianco*, der in heutigem Italienisch (vor allem im Plural *fianchi*) eher im unteren Bereich des Oberkörpers empfunden, wird: Dies erscheint anhand alter Texte nicht zwingend der Fall. Gemeint sind wohl zumindest auch die rechts und links der eigentlichen Brust liegenden Seiten des Körpers, die sich beim *stringere* und *allargare* eben mit-weiten und, wenn keine *debolezza* vorhanden ist, eben auch ein wenig weit gehalten werden. Ich persönlich wiederum gehe davon aus, dass ein Mitweiten auch der tieferen seitlichen Körperbereiche nicht aktiv verhindert zu werden braucht (soweit es nicht ohnehin durch (historische) Kleidung behindert wird).

Ein Indiz hierfür mögen auch folgende Verse Guarinis sein, in denen auf wunderbare Weise die Tränen als ‚Blut der Augen‘ mit dem Blut der Pfeilwunde eben im *fianco* gleichgesetzt werden:

„Non hai creduto il sangue,
Ch’i versavo dagli occhi;
Crederai questo, che’l mio fianco versa?“⁹⁴⁹

(Du hast nicht dem Blut geglaubt, das ich durch die Augen vergoss, wirst du jenem Blut glauben, das meine Seite nun vergießt?)

Technisch beweisbar ist diese etwas höher als im heutigen Italienisch liegende Anordnung/Vorstellung von *fianco* (bzw. vor allem deren eindeutig tiefer liegenden Plural *fianchi*) nicht. Betrachtet man jedoch etwa

⁹⁴⁸ Allerdings zeichnet sich etwa bei Bassano (1585) im Verlauf des Traktats eine Verlängerung der mit *passaggi* zu versiehenden Abschnitte, was eventuell auf eine immer geschicktere Organisation des Atems hindeuten könnte. Sie könnte aber auch nur mit der erhöhten mnemotechnischen Anforderung durch mehr zu diminuierende Töne einhergehen.

⁹⁴⁹ Aus der Tragicomedia Pastorale *Il Pastor Fido* (1593); zit. nach: Giovanni Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, Roma, o.J. (ca. 1640, Sammlung des Verfassers), S. 180.

Hunderte von Bildern der Zeit mit Pfeilverletzungen (Liebespfeil, Sebastian, auch Lanzenstiche im Corpus Christi), finden wir in den allermeisten Fällen Einstiche im oberen bis mittleren Brustbereich und nicht (oder sehr selten, und wenn dann meist wenn viele Pfeile vorhanden sind) auf der Höhe der Hüften.

Ich hatte selbst anfänglich bei meinen Experimenten mit diesen Atmungsmodellen große Probleme mit Atemgeräuschen, tatsächlich vor allem in Konzerten und Aufnahmen. Sie entstehen aber, wie ich nach längerem Experimentieren erkennen durfte, nicht durch die egal wo liegende Atmung im eigentlichen Sinne, sondern durch ein Aufrechterhalten muskulärer Spannung im Bereich der Kehle im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Einatmung. Wie bereits oben erörtert, erfolgt ja die Kontrolle der den Hals durchströmenden Luftmenge ebenfalls durch den Hals. Belässt man diesen Hals auch im Moment des Einatmens in der für den Moment des Singens an sich sinnvollen Einstellung für einen feinen Luftstrom,⁹⁵⁰ ergibt sich ein hörbares Atemgeräusch. Dies passiert insbesondere leicht in Stresssituationen, wenn man schnell und/oder viel Atem nehmen möchte oder durch (positive oder unangenehme) Erregung in einer Aufführungssituation nicht locker, oder anders gesagt, im ungunstigen Sinne ‚arbeitsam‘ ist. Dies ist mit „paura“ in Bovicellis untenstehenden Aussagen ja durchaus getroffen. Wenn sie nicht gestört wird, ermöglicht die räumliche und kraftmäßige ‚Kleinheit‘ der muskulären Zugriffe im Hals aber eben auch eine Schnelligkeit und Mühelosigkeit des Loslassens, die sich Goldschmidt (aus dem Stimmgebrauch der deutschen Sängerschule des 19. Jahrhunderts kommend) wahrscheinlich kaum mehr vorstellen konnte. Erfahrungsgemäß genügt es, jenes Loslassen kurz vor dem Einatmungsmoment aktiv zu ‚denken‘, um innerhalb von Minuten das einmal erkannte Problem solcher Atemgeräusche dauerhaft zu beseitigen.

Interessant ist auch, dass die eingeatmete Luftmenge bei der Frage dieser Geräusche keine entscheidende Rolle spielt: Gleich wieviel Luft in gleich wieviel Zeit eingeatmet wird, ist (zumindest über den Mund, bedingt übrigens auch über die Nase) das Geräusch selbst fast ausschließlich von diesem absichtlichen und antrainierbaren Loslass- und Weitungs-Vorgang

⁹⁵⁰ Montserrat Figueras war eine der wenigen Sängerinnen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts, die erfolgreich mit alten Konzepten und relativ wenig beeindruckt von modernen Singansätzen experimentierte. Diese Arbeit verdankt dem Wirken dieser Künstlerin, die ich, obschon ich nur wenige Stunden ihres Unterrichts genießen durfte, dankbar als eine meiner Lehrerinnen bezeichne, sehr viel. Sie beschrieb besagten Luftstrom einmal in ihrem charmannten katalanisch-helvetisch geprägten Deutsch als ‚wie durch ein Rohr, also ein Röhrl, zum Trinken‘. Diese Vorstellung des ja tatsächlich in verschiedenen Durchmessern handelsüblichen Strohhalmes erwies sich, gerade im Nachdenken über Maffei's Canna, auf den Figueras sich im persönlichen Gespräch mit mir auch direkt bezog, als sehr hilfreich: ein feiner Faden von Luft, der durch ein (in Enge und Weite im Hals beeinflussbares) Röhrchen fließt: In diesem feinen Rahmen lässt sich dann auch die Druckbeteiligung an der stimmlichen Produktion, wie sie bei Maffei besprochen ist, erklären.

abhängig, der eigentlich in der Hauptsache ein Nicht-(Mehr)-Verengungs-Vorgang ist.

Die Erfahrung zeigt, dass dieser Entspannungsvorgang am einfachsten über eine Vorstellung einer leichten Weitung im hinteren Zungenbereich und oberhalb des Kehlkopfs zu erreichen ist. Die Tatsache, dass die Problematik von Atemgeräuschen in den alten Quellen, insbesondere bei Bovicelli, überhaupt angesprochen ist, rechtfertigt auch gewissermaßen die Idee eines partiell aktiven (Loslass-)Tuns zu ihrer Vermeidung im Rahmen eines Rekonstruktionsversuchs alten Stimmgebrauchs.

Der Vollständigkeit halber hier nun noch die Bemerkungen Bovicellis zu den Atemgeräuschen, in der tatsächlich auch Angst (die nicht nur, wie oft angenommen, eher zu einer als ‚hoch‘ empfundenen Atmung, sondern eben auch zu einem Nicht- oder Zu-Spät-Loslassen im Hals führt) thematisiert wird.

„E quini non posso fare, che per ultima conlusionone, di queste poche Regole, non parli anco di coloro, i quali non so, se per debolezza di fianco, ò perche habbino paura, che gli manchi lo spirito, pigliano ad ogni poco di note il fiato, arrestandosi, come Cavalli paurosi ad’ogni picciol’ombra, con i quali, come con i Cavalli, vorrei, che questa poca avvertenza mia servisse, e facesse l’offitio de gli sproni: questo è chiaro, che ciò per lo più non nasce fuori che da poca avvertenza, la quale si scorge particolarmente in coloro, che incominciano à cantare, spezzando anco alcuna volta le note, cioè lasciando quella nota nella quale si piglia il fiato, con una certa prestezza, che à penna fanno sentire la intonatione di essa; facendo per il contratrio quasi più rumor con il pigliare il fiato, che con la voce“⁹⁵¹

(So muss ich am Ende dieser kleinen Regelanordnung doch noch über diejenigen sprechen, denen es, ich weiß nicht ob aus Schwäche der Seite oder weil sie Angst haben, an Atem mangelt, und die immer nach einigen wenigen Noten Luft holen müssen und stehenbleiben wie Pferde, die Angst vor jedem kleinen Schatten haben. Gerade für diejenigen, gleich wie bei den Pferden, möchte ich hoffen, dass diese Anweisung hilfreich und anspornend sei. Es ist klar, dass sich das Gesagte meistens aus Mangel an vorausplanendem Bewusstsein ergibt, was man besonders bei denjenigen sehen kann, die anfangen zu singen und immer wieder die Noten unterbrechen, in dem sie jene Note, wo man atmet, so rasch verlassen, dass sie kaum die Intonation jener Note hören lassen und stattdessen im Gegenteil mehr Geräusch mit dem Atmen als mit der Stimme machen.)

Die deutschen Quellen thematisieren den Ort des Atmens nicht weiter, sondern erklären einfach zum Requisitum, dass der Sänger „einen stetten, langen Athem / ohn viel respiriren, halten können“⁹⁵² müsse. Friderici sagt, man solle „den Odem / sonderlich wenn der Gesang hoch gehet / mässiglich gebrauchen“ und rezipiert offensichtlich Bovicelli, wenn er

⁹⁵¹ BOVICELLI, S. 16.

⁹⁵² PRAETORIUS III 1619, S. 231.

sagt, diejenigen irren, wenn sie „den Mundt soweit auffsperrn, / als wenn man mit einem Fuder Hew darein fahren sollte / daß sie den Odem sämptlich mit einem Schlage fahren lassen / und müssen zu einer jedern Noten / ja offft zu einer Noten zwei / drey oder viermal newen Odem schepffen.“⁹⁵³

Tatsächlich finden sich (nicht immer direkt verbunden mit Atem) Bemerkungen hierzu in den Quellen. Während man aus Rognonis uncharmanten, bereits oben zitierten Bemerkungen über die Äthiopier schließen kann, dass die Zähne unsichtbar bleiben sollen, liest man hierzu passend mehrfach von einer mäßigen Öffnung des Mundes,⁹⁵⁴ etwa bei Maffei [„La settima è, che tenga la bocca aperta, e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici.“⁹⁵⁵ (Dass man den Mund richtig geöffnet halte, nicht mehr als man ihn hat, wenn man mit Freunden spricht.)] und auch, als atemsparend klassifiziert, bei Donati [„la buoca mezz’aperta per non perder tanto fiato“⁹⁵⁶ (mit halb geöffnetem Mund, um nicht zuviel Atem zu verlieren)] und Printz („Die Vocale wollen in der Pronunciation eine rechte ihnen zukommende Eröffnung des Mundes haben / und soll nicht eine die andere verändert werden“.⁹⁵⁷)

5.5. Vitia-Listen als wichtige Indikatoren für den Körpergebrauch

Einer der Gründe für die Unsicherheit vieler heutiger Sänger*innen und auf frühes Repertoire spezialisierter Musikpädagog*innen im Umgang mit vokaler Ästhetik der Zeit ist das (wie bereits im Atmungs- und Kehlkapitel gesehen oft nur vermeintliche) Fehlen konkreter Anweisungen zur körperlichen Umsetzung von Gesang in den Quellen.

Dieses ‚Fehlen‘ lässt sich in erster Linie durch das Prinzip von *natura* erklären, eben durch jene grundsätzliche Ausgangsthese, dass zum einen der Mensch von Gott und Natur mit der Fähigkeit zu singen begabt ist und zum anderen, dass die Stimme, wenn sie von Natur aus schön ist, keiner klanglichen Veränderung, sondern nur der erfahrungsanhäufenden Übung, *exercitatio*, bedarf, um die Kunststücke professionellen Singens (Diminution und Manier) anwenden zu können.

⁹⁵³ FRIDERICI, S. 40.

⁹⁵⁴ Zu den frühen Quellen (Rossetus, Finck etc.) vgl. auch ULRICH, S. 47.

⁹⁵⁵ MAFFEI, S. 34f.

⁹⁵⁶ Ignazio Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce Sola [...] per Educatione de Figlioli et Figliole*, Venetia, 1636, unpaginiertes Vorwort der Parte da Cantare / Canto-Stimme.

⁹⁵⁷ PRINTZ 1689, S. 43.

Es gibt also grundsätzlich zunächst nichts, was man nicht von Natur aus schon könnte, um seiner Stimme zu gebrauchen. Was es allerdings gemäß den Quellen sehr wohl gibt, sind Möglichkeiten, diese an sich ablaufenden Prozesse zu stören. Dies passiert, indem man sich beim Singen Dinge angewöhnt, die aus verschiedenen Gründen eben genau diesem Singen nicht förderlich sind. Es finden sich Erwähnungen und sogar Auflistungen solcher schlechter Gewohnheiten in fast allen italienischen und deutschen Traktaten. Immer wieder, u. a. bei Zenobi, findet sich das Verb „peccare“⁹⁵⁸ (sündigen) in diesem Zusammenhang, was den Verstoß gegen die auf einer quasi-göttlichen Ordnung basierenden Regeln zur Gesangkunst nochmal deutlich macht.

Die Deutschen benutzen hierfür gern den Begriff Vitium (lat. für das lasterhafte Übel) und katalogisieren zum Teil solche Vitia richtiggehend, wie etwa im Folgenden Michael Praetorius:

„Die vitia in der Stimm / sind: daß etliche mit vielem respiriren und Athem schöpfen: etliche durch die Nasen und mit unterhaltung der Stimm im Halse: etliche mit zusammen gebissenen Zeenen singen, Welches alles nicht wohl zu loben stehet, sondern die Harmonie deformiret“.⁹⁵⁹

Printz geht in seinem *Compendium Musicae Modulatoriae*⁹⁶⁰ sogar so weit, im Rahmen einer Auflistung aller erdenklichen musikalischen Fehler jedes einzelne Vitium meist unter einem eigenen Paragraphen zu behandeln und mit einem lateinischen Terminus technicus, gleichsam einem lateinischen Giftwarnschild auf dem Apothekerfläschchen zu bekleben.

Der Übersicht halber hier eine kleine Liste, die das Lesen der Quelle erleichtert:⁹⁶¹

⁹⁵⁸ ZENOBI, S. 88.

⁹⁵⁹ PRAETORIUS III 1619, S. 323; der Satz geht sinnwidrig mit „und anmutig machet“ weiter. Ich vermute einen Druckfehler für etwas wie UNanmutig.

⁹⁶⁰ PRINTZ 1689, S. 54f.

⁹⁶¹ ebd.

Vitia Figuralia

- Adpulsûs
- Excessûs
- Pro/Permutationis
- Defectûs
- Anhelitûs

Vitia cantionis (<- Vitia Intervallorum)

- Intensionis
- Remissionis
- Erroris
- Negligentiae
- Vocis
- Temporis
- Elocutionis
- Vitia Concentûs
 - Vitia concordantiarum
 - Vitia discordantiarum
- Vitia respirationis
- Vitia coniunctionis

Nicht alle Fehler aus den Listen beziehen sich auf Stimm- und damit einhergehenden Körpergebrauch (sondern etwa auf Rhythmik, Zusammenspiel etc.) und gehören somit auch nicht allesamt in dieses Kapitel zum Stimmgebrauch. Einige solcher Verbote und Übel-Beschreibungen wurden und werden in anderen Kapiteln dieser Arbeit gezeigt.

Im Folgenden soll es also zunächst nur um Vitia des Körper- und Stimmgebrauchs gehen. Die gegen sie erteilten Verbote erlauben uns (ins Positive umformuliert⁹⁶²), detaillierte Hilfestellungen darzureichen, um zu einem für diese Musik geeigneten Stimmgebrauch zu gelangen.

Schon Luigi Zenobi warnt vor körperlichen Veränderungen, die insbesondere den Kopf und Oberkörper betreffen sowie vor Verdrehungen der Augen, „senza gettar di testa, travolger di spalle, o movimento d’occhi di ganasse di barbozzo, e di persona”⁹⁶³ (ohne den Kopf hin- und herzuwerfen, die Schultern zu verziehen, ohne Bewegung der Wangen, des Kinns oder des Körpers im Ganzen,) und schimpft dann über Sänger, die diese Verzerrungen üppig benutzen:

„Ma hoggi giorno quando si travolgon le spalle, o la vita, come se si avesse dolor colico, quando si stralunan gl’occhi a guisa di lunatici, quando si

⁹⁶² Im Umstand der Seltenheit von Geboten und der vergleichsweise übermächtigen Anwesenheit von Verboten zeigt sich, sozusagen am Rande, eben auch ein Wandel der Pädagogik vom Damals zum Heute. Wir haben heute, an weiße Pädagogik gewöhnt, ein Bedürfnis nach positiver Formulierung von Regeln.

⁹⁶³ ZENOBI, S. 84.

batteno le ganasse, et il barbozzo, come sogliono i tartaglioni parlando".⁹⁶⁴
(Aber heute, wenn sie ihre Schultern oder den Bauch verziehen, als litten sie unter Unterleibskrämpfen, wenn sie wie die Mondsüchtigen ihre Augen verdrehen, und sich die Wangen oder Kinn wie die Stotterer beim Sprechen schlagen.)

Ähnlich Christoph Bernhard: Der Sänger soll nicht „die Zung über die Lefzen herausstrecken, noch die Lippen aufwerfen, noch den Mund krümmen, noch die Wangen und Nasen verstellen wie die Meerkatzen, noch die Augenbraunen zusammen schrumpfen, noch die Stirn runtzeln, noch den Kopf oder die Augen darinnen herumdrehen, noch mit denselben blinzen, noch mit den Lefzen zittern etc.“⁹⁶⁵

Offensichtlich ganz aus der Praxis kommen folgende Anweisungen Daniel Fridericis: „Auch soll ein *Cantor* fleissig achtung auff die Knaben haben/ daß Sie im singen sich keiner unhöflichen Sitten angewöhnen. [Denn etliche spielen mit den Händen/ Etliche wollen mit *tactiren*, etliche *tactiren* mit den Füßen, Etliche halten die Hand vor den Mund/ Etliche legen sie hinter die Ohren/ Etliche wincken mit dem Kopfe darzu/ so manche Noten als Sie fortsingen/ und dergleichen Phantaseyen mehr sind/ welches alles schändlich stehet/ und vor allen dingen den Knaben muß abgewehnet werden.]“⁹⁶⁶

Interessant hier der Verweis auf Hände an Ohren und vor dem Mund, zwei Dinge, die man bis heute bei Studenten und Berufssängern gleichermaßen findet, v. a. wenn sie (etwa im Vokalensemble) verunsichert sind, zumal das Halten der Hände an die Ohren vermeintlich das Hören der eigenen Stimme verbessert, in Wirklichkeit aber den Gesamtklang, in den die eigene Stimme ja passen soll, verfälscht und damit die vermeintliche klangliche Realität verunklart.

Außerdem wird aus dem Text die Erwartungshaltung an den Sänger, in der Lage zu sein ‚einfach dazustehen und zu singen‘, ohne etwas Gesangsfremdes tun zu müssen, nochmals deutlich.

Herausgenommen für derart Gesangsfremdes sei als ein Beispiel die Bewegung der Augenbraunen und der Stirn, die ja wie oben gesehen u. a. bei Bernhard verboten wird. Auch verbietet Donati unsinnige Aktionen

⁹⁶⁴ZENOBI, S. 85; aus Platzgründen gekürzt; Zenobi geht weiter mit der Beschimpfung solcher Sänger und auch von Zuhörern, die sich an ihnen auf dumme Weise (mit Formulierungen, die noch heute jeder Opernhausbesucher in der Pause von vermeintlichen Kennern am Sektglas hören kann) erfreuen.

⁹⁶⁵BERNHARD, S. 39.

⁹⁶⁶FRIDERICI, S. 41; eckige Klammer wie im Original

der Augen: „si sforzi di non arcar le Ciglia“.⁹⁶⁷ (Man zwingt sich, nicht die Augen[brauen] zu verziehen). Zum einen hat dies gewiss mit Ideen von Schicklichkeit und schlicht Ästhetik zu tun, zum anderen aber sicherlich auch mit der Einfachheit des Stimmgebrauchs. Auch meine eigene praktische Erfahrung zeigt, dass sich wirklich jeder nicht gesangsrelevante Muskelzugriff irritierend auf den so fein gerasterten, auch räumlich kleinen Gebrauch der Kehle auswirkt. Nun ist genau in Donatis Formulierung noch etwas Interessantes zu beobachten. Offenbar setzt Donati den Stimulus, eben diese nicht gesangsrelevante Muskulatur zu benutzen, als gegeben voraus. Er erkennt eben genau jenen Versuch ‚sich damit zu helfen‘, den jeder, der heute mit Kehlsingen experimentiert, gut kennt und rät zu aktiver Unterdrückung dieses Stimulus durch ein Sich-Zwingen, modern gesprochen durch einen Gegenbefehl, der vom Gehirn ausgeht. Donati geht in seinem in dieser Arbeit bereits öfter herangezogenen, zur Erziehung von Jungen, Mädchen und Nonnen gedachten Motettenband offenbar davon aus, dass der Stimulus genau durch jenen Gegenbefehl durch einen selbst, also ohne physisches oder befehlendes Zutun eines Lehrers abstellbar ist (was Maffei bereits in seinem Titelblatt „senza maestro“ unterstellt).⁹⁶⁸ In Printz’ oben erwähnter großer Fehlerliste finden sich zwar zahlreiche Defekte im Stimm- und Atemgebrauch, nicht aber was die unterschiedlichen Körperteile betrifft.

Es stellt sich natürlich die Frage, wieso nun, wenn Singen ein so naturgegebener Vorgang ist, all diese Vitia überhaupt auftreten. Hier ein Versuch der Erklärung: Mitunter kann schlicht Nachlässigkeit und Unachtsamkeit zu solchen Fehlern führen (z. B. wenn ein Sänger müde ist und den Körper deshalb nicht mehr aufmerksam benutzen kann, oder situativ bedingt keine Lust zum Singen hat).

Häufiger stellen sich solche Verhaltensweisen jedoch aus genau dem gegenteiligen Grund ein, nämlich aus dem – gesunden oder übersteigerten – Willen, eine Schwierigkeit zufriedenstellend zu meistern.

Wird man durch eine schwierigere Stelle oder in einem virtuosen Stück durch die Häufung schwieriger Stellen stark ge- oder überfordert, unternimmt man bei dem Versuch, das Problem zu meistern oder zumindest zu ‚überleben‘, zusätzliche physische Anstrengungen, die sich im Hals und jenseits des Halses manifestieren können. Jenseits des Halses passiert dies etwa durch Verziehen des Mundes, vermeintlich hilfreiche Muskelkontraktionen im Gesicht (insbesondere Augen und Stirn, Lippen, Halsansatz), Anspannen/Hochziehen/Verschieben der Schultern oder

⁹⁶⁷ Ignazio Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce Sola [...] per Educatione de Figlioli et Figliole*, Venetia, 1636, unpaginierter Vorwort der Parte da Cantare / Canto-Stimme.

⁹⁶⁸ MAFFEI, Titelblatt.

anderer, auch vom Hals entfernter Körperteile, also genau jene Prozesse, die in den Vitia-Listen gebrandmarkt werden. Bedauerlicherweise gewöhnt sich der Körper schnell an solche Zusatz-Kontraktionen und merkt nicht, dass sie (vor allem wenn gehäuft und dauerhaft angewandt) den Prozess des Singens nicht vereinfachen, sondern massiv verkomplizieren und behindern. In der Praxis zeigt sich zudem logischerweise, dass, je näher die unnötigerweise gebrauchten Muskeln der Kehle sind, desto störender die negativen Einflüsse auf den Stimmgebrauch sind.

Bezeichnenderweise gehen die Autoren (und analog dazu diese Arbeit) kaum auf die Prozesse, die innerhalb des Halses ‚schieflaufen‘ können, ein oder erwähnen sie nicht einmal. Wenn man nicht unterstellt, dass sie dies aus Ahnungslosigkeit oder Nachlässigkeit unterlassen, ergibt sich eigentlich, wie so oft in dieser Arbeit, nur eine sinnvolle Erklärung: Es gibt keine Notwendigkeit, sie zu erklären. Offenbar gehen die Autoren davon aus, dass, wenn man Vitia jenseits der Kehle von vornherein meidet, dem guten Gebrauch der Stimme im Hals eben auch nichts entgegensteht. Ein wenig sentenziös könnte man also sagen: ‚Was gut aussieht, klingt auch gut und tut nicht weh‘ und hätte vom Kern wahrscheinlich mehr getroffen, als diese platte Formulierung an Erkenntnisgewinn zunächst zu verheißen scheint.

Die jenseits der Kehle liegenden körperlichen Vitia sind eben auch (im Gegensatz zu den Prozessen im Hals) für Sänger, Lehrer und Zuhörer sichtbar, was ihre Korrektur erheblich erleichtert. Die Korrektur in Form des Abgewöhnsens solcher Fehler schon im Knabenalter ist in zahlreichen Quellen belegt. Bontempi schreibt beispielsweise über die alte römische Schule unter Mazzocchi, man habe vor einem Spiegel gearbeitet: „davanti ad uno Specchio, per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente, né di vita, né di fronte né di ciglia né di bocca.“⁹⁶⁹ (vor einem Spiegel, um sich zu vergewissern, dass man keinerlei unpassende Bewegung des Bauches, auch nicht der Stirn, der Augen oder des Mundes macht.)

Genau hierzu passend lobt Maugars wie gesehen die physische Kontrolle der Sängerin Leonora Baroni mit dem Verweis auf das Fehlen unangenehmer Mimik auch beim Singen schwieriger Manierelemente. Zum An- und Abswellen sagt er: „l’adouçissant, et la renforceant sans peine, & sans faire aucunes grimaces“.⁹⁷⁰ (sie kann sie ohne Mühe und ohne irgendwelche Grimassen ab- und anschwellen lassen.)

⁹⁶⁹ Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia Musica*, Perugia, 1695, Faks. Genève, 1976, S. 170.

⁹⁷⁰ MAUGARS, S. 21f.

Die immense Schwierigkeit, die Stimme ohne eine sonstige ‚technische Trickkiste‘ nur im Hals zu kontrollieren und gleichzeitig beim Singen insbesondere schwierigerer Abschnitte keinerlei andere Aktion zu vollführen, wird jeder, der dies versucht, sofort begreifen. Wieder einmal ist es den Traktaten fremd, irgendwelche ‚Übungen‘ hierfür zu entwickeln. Man könnte ja (heute) beispielsweise auf den Gedanken kommen, solchen unfreiwilligen Muskelaktivitäten mit bewussten ‚Lockerungsübungen‘ vor oder beim Singen entgegenzuwirken, etwa Kopfschütteln, Armkreisen, beim Singen Herumlaufen oder ähnliche Aktivitäten, die heute Gesangspädagogen und Chorleiter kreativ zu entwickeln viel Freude haben. Was derlei Übungen bezwecken würden, wäre jedoch das Weglenken der Aufmerksamkeit vom eigentlichen ‚Krisenherd‘ und das Schaffen einer allgemein entspannten körperlichen Anordnung, die zwar wahrscheinlich grundsätzlich nicht schädlich ist, aber das Problem im Hals an sich (nämlich die Hervorbringung schwieriger Musik) nicht notwendigerweise löst. Auch hier besteht (ähnlich wie bei den Vicia selbst) eine Art Suchtpotential. Man gewöhnt sich an die Zuhilfenahme lockernder Maßnahmen, die einem ein trügerisch gutes, da vom ‚Problem des Singens‘ losgelöstes Körpergefühl geben, unabhängig davon, ob sie wirklich helfen, und bekommt irgendwann das Gefühl, ohne solche Aktivitäten nicht singen zu können. Die scheinbar simple Lösung der alten Traktate, einfach die ‚bösen Dinge‘ nicht zu tun, und dadurch das Tun der ‚guten Dinge‘ zu ermöglichen, ist der heutigen Pädagogik eher fremd; und doch ist sie, wenn man sich einmal damit abgefunden und angefreundet hat, verblüffend effizient, weil sie, wenn sie gelingt, ganz direkt das Problem beseitigt. Allerdings fordert sie ein hohes Maß an Selbstdisziplin, Zeitaufwand, Beobachtungsgabe (gleich ob am eigenen Körper oder an dem eines Schülers) und ein hohes Maß an Konsequenz im konstruktiven Umgang mit sich selbst.

Beobachtet man heutige Sänger und Instrumentalisten, gleich ob Solisten oder Orchestermusiker, fällt – unabhängig vom technischen Niveau – häufig ein relativ ausgeprägter Bewegungsdrang im Sinne von Bewegung als Äußerungsform von Expressivität und emotionaler Involvierung auf. Er wird zumeist als etwas wahrgenommen, was wir Musikalität nennen, gleich ob dieser Bewegungsdrang durch in der musikalischen Struktur der Komposition vorkommende Ereignisse beeinflusst wird oder nicht.

Er kann die Gesichtsmuskulatur, den Oberkörper, die Schultern, Hände, Beine (auch jenseits von Taktieren) oder das gesamte Körpersystem betreffen. Typisch in diesem Zusammenhang wären beispielsweise auch

kreisende Spielbewegungen des Instruments bei Holzbläsern oder Geigern.

All dies findet in den alten Texten keine Erwähnung oder fällt unter die Vitia-Verbote.

Der Sänger stand in Vortragssituationen in der Regel im Kontrapost⁹⁷¹ und hatte unter bestimmten Voraussetzungen Gewichtsverlagerungen und zum Affekt passende, kodifizierte Handgesten zu vollführen. Die nichtfixierte Atmung und das fragile System des Halses für die Klangproduktion mit seinen feinen Zugriffsmustern für *gorgia* und Kunststücke dulden, wie die Erfahrung zeigt, keine durcheinanderbringenden Körperaktivitäten. Gezeigte Emotionalität muss daher in der alten Gesangkunst hauptsächlich eine textlich-stimmlich-klangliche Angelegenheit sein und bleiben. Die klarste Aussage gegen jede Art unnötiger Bewegung findet sich bei Adriano Banchieri: „deve il Cantore star mortificato“⁹⁷² (Der Sänger muss wie unbelebt stehen.) Auch Maffei's bereits angeführte (auf die Optik gerichtete) Bemerkung – „non habbia à far movimento alcuno, altra parte del corpo, fuor che la detta cartilagine cimbalare“⁹⁷³ (er soll keinerlei Bewegung des Körpers jenseits besagter ‚cartilagine cimbalare‘ machen) – deutet für das 16. Jahrhundert und das virtuose Diminuieren mit seinen feinsten Kontrollzugriffen absolut verständlicherweise in diese Richtung.

Während Maffei sich nicht auf ein geistliches oder weltliches Genre eingrenzen lässt, fällt Banchieri eher in den Bereich der geistlichen Musik.

Insbesondere auf die geistliche Musik bezieht sich wohl Bernhards Gestik-Verbot:

„Hier fragt sichs, ob ein Sänger auch die im Texte befindlichen affecten mit dem Gesichte und Geberden darstellen solle? So ist zu wissen, daß ein Sänger fein sittsam, und ohne alle Minen singen soll, denn nichts Verdrießlichers, alß daß etliche Sänger sich besser hören alß sehen lassen, indem sie, wenn sie gleich einem Zuhörer mit guter Stimme und Manier zu singen eine Lust machen, dieselbige dennoch mit heßlichen Minen und Geberden verderben. Dergleichen Sänger sollten nur im Chor hinter dem Gitter, nicht aber öffentlich und in eines jeden Augenschein sich hören lassen, oder ja sich bessere Minen und Sittsamkeit angewöhnen.

Und ist meines Erachtens gar nicht thunlich, daß einer in Musiciren, insonderheit bey Moteten und dergleichen Sachen auch nur comoediantische Geberden [gebrauche], sondern, wenn er mir folgt, [wird er] dieselbe[n] spahren, biß er eine Person in einer singenden Comoedi wird auf sich nehmen wollen, bey welcher Gelegenheit sie ihm besser anstehen werden, ja auch gar nöthig seyn, angesehen er denn, auf solchen Fall,

⁹⁷¹ In sehr vielen Abbildungen zu sehen und in Quellen beschrieben, vgl. beispielweise die Abbildungen in: Bert Siegmund (Hrsg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. Jahrhunderts*, Michaelstein/Dößel, 2003.

⁹⁷² Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato*, terza edizione, Venezia, 1614, S. 146.

⁹⁷³ MAFFEI, S. 34.

nicht nur eines erfahrenen Sängers, aber auch eines anmuthigen Comoedianten Person darzustellen hat.“⁹⁷⁴

Gemeint ist (zumindest sicher jenseits liturgischer Musik) dennoch zumeist nicht, dass der Sänger immer und in jedem Kontext völlig festgenagelt wie eine starre, unbewegte Säule dazustehen hat. Natürlich darf ihm die Emotion des Textes (falls vorhanden, und nur dann) anzusehen sein, solange ihre visuelle Umsetzung nicht zu körperlichen Fehlgebräuchen und Deformationen führt.⁹⁷⁵

Bezeichnend ist dennoch, dass die Gesangsquellen der Zeit die emotionale Berührung der singend handelnden Person selbst äußerst selten thematisieren,⁹⁷⁶ jedoch häufig als Hauptziel des Singens hervorheben, der Sänger solle durch seine Kunst den Affekt beim Hörer generieren.

Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wird (insbesondere im empfindsamen Stil) das Selbst-Berührtsein des Musikers durch die Musik zum großen Thema⁹⁷⁷ und der Sänger wandelt sich zunehmend vom den Affekt durch gesprochene/gesungene Worte produzierenden, real wirkmächtigen Magier hin zu einem Medium, das den Affekt durch seine eigene Empfindung eher psychologisch-feinstofflich als vielmehr durch eine verbale ‚Tat‘ gleichsam überträgt.

Die physische Steigerung der visuellen, stark text- und strukturgebundenen Expressivität (insbesondere von weltlicher Musik oder explizit szenischer Musik auch geistlichen Inhalts) erfolgt in der

⁹⁷⁴ BERNHARD, S. 37.

⁹⁷⁵ Man denke nochmals an Mersennes und Maugars' Bemerkungen über die starke dramatische Begabung/ Ausrichtung der italienischen Musiker.

⁹⁷⁶ In den früheren Quellen zu Sängern findet sich lediglich der Hinweis, dass die körperliche Disposition zum singenden Affekt passen soll: hierzu vgl. Mersennes im ihm zugeordneten Kapitel 1.3. im Manierteil dieser Arbeit, ebenso CERONE, S. 67.

Redner und auch Komponisten, die von ihrer eigenen Arbeit berührt sind, finden sich hingegen: vgl. wiederum Mersenne: „ce qui arrive particulièrement lors que le Compositeur est luy mesme frappé du sentiment qu'il desire imprimer dans l'esprit de ses auditeurs.“ (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, Embellissent des Chants: S. 363 (Dies kommt vor allem vor, wenn der Komponist selbst von dem Gefühl, das er ihm Geist seiner Zuhörer erreichen will, erfasst wird.) Oder zum Redner etwa Peacham: „when the Orator being moved himself with any of these affections (sorrow excepted) does bend & apply his speech to stir his hearers to the same“ (Henry Peacham, *The Garden of Eloquence*, London, 1593, S.141, zit. nach: Peter Croton, *Performing baroque lute on the lute & theorbo: a practical handbook based on historical sources*, o.O., 2016, S. 30 (Wenn der Redner selbst von einem dieser Gefühle – mit Ausnahme von Betrübnis – bewegt ist, seine Rede so formt und hervorbringt, dass er seine Zuhörer zum Gleichen erregt)). Ich danke Peter Croton für einen interessanten Austausch zum Thema.

⁹⁷⁷ Vgl. z. B. Carl Philipp Emmanuel Bach, *Versuch über die Wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753, Facs. Wiesbaden, 1986, S. 122: „Indem der Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an.“

Auch hier liegt eine ältere Formulierung zugrunde: „it is almost impossible for an Orator to stirre up a Passion in his auditors, except he bee first affected with the same passion himselfe.“ (Thomas Wright, *A succinct philosophical declaration of the nature of clymactericall yeeres, occasioned by the death of Queene Elizabeth*, London, 1604, S. 172, zit. nach: Peter Croton, *Performing baroque lute on the lute & theorbo: a practical handbook based on historical sources*, o.O., 2016, S. 21.); vgl. auch Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a.M., 1986, S. 143ff.

ganzen Barockzeit durch ein (relativ genau festgelegtes) System von hauptsächlich mit den Händen und Armen, am Rande auch durch Körperverschiebung und Raumweg, ausgeführter Gestik⁹⁷⁸, zumindest in Repertoires und Aufführungssituationen, in denen Gestik angemessen ist. Diese Bewegungen sind gleichermaßen expressiv, aber auch äußerst lieblich, fein und fügen sich exakt in die Ästhetik der Zeit.⁹⁷⁹

Hat man die Bewegungsabläufe der Gestik einmal gelernt und internalisiert, wirken sie sich erfahrungsgemäß nicht negativ auf die Gesangsergebnisse aus, solange man bei der Ausführung der Gesten keine unnötigen Muskelaktivitäten in der Umgebung der Schultern oder anderen, nicht gestikrelevanten Körperteilen duldet. Diese wären ja sozusagen auch schon wieder *Vitia*, in diesem Fall der Gestik.

Beim aktiven, experimentierenden Versuch des Wiederfindens der alten Gesangkunst muss dem Prinzip der *Vitia*-Vermeidung meines Erachtens eine absolute Schlüsselrolle zukommen, was die Vermittlung des Singens anbelangt. Gelingt es bei ausschließlicher Kehlbenutzung dank peinlich genauer Beobachtung seitens des Lehrenden und dank steigender Bereitschaft zur Selbstbeobachtung seitens des Erfahrung-Sammelnden, von den Übungsbeispielen aus den Traktaten oder einfachen Canzonette zu komplizierten Monodien oder zu *Motetti Passaggiati* mit deutlich größerem Ambitus und Kehl-Anforderungen voranzugehen, ohne dass irgendwelche sichtbaren Mühen erkennbar (oder auf erkennbare Art ‚weggedrückt‘) werden, wird der Stimmgebrauch von selbst ‚fein‘ sein.

Profitieren kann man sicherlich wiederum vom Beobachten hervorragender Sänger, die höchstwahrscheinlich nie oder zumindest sehr viel weniger mit ‚Bemühungs-Techniken‘ in Kontakt kamen: Sänger traditioneller Musik (in- und außerhalb Europas, insbesondere aus Indien) oder frühe, also noch nicht verschultem Unterricht und Bemühungsnotwendigkeiten des Konzertmarktes unterliegende Jazz-Sänger geben diesbezüglich einige der besten Beispiele ab.

Das Prinzip der graduell ansteigenden Schwierigkeitsgrade deutet sich in den italienischen Schulwerken zur *Diminution* nur eher unsystematisch an,⁹⁸⁰ wird aber in den deutschen Traktaten insbesondere bei den Lehrbeispielen zu den *passaggi* systematisch verfolgt. Praetorius weist an:

⁹⁷⁸ Vgl. hierzu etwa die bereits im Abschnitt 2.2.3. *Affekt und Wahl der Mittel zur Darstellung* im Manierteil dieser Arbeit erwähnten Forderungen Cavalieris.

⁹⁷⁹ Wie bereits in der Einführung festgestellt, kann in dieser Arbeit auf das wichtige Thema der Gestik nicht umfassend eingegangen werden. Eine gute Einführung und weiterführende Literatur findet sich in Bert Siegmund (Hrsg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. Jahrhunderts*, Michaelstein/Dösel, 2003.

⁹⁸⁰ Bassano mischt in *Ricercate, Passaggi et Cadentie*, Venedig, 1585, bei jeder von ihm gelehrteten Intervall- oder Kadenzfigur die Notenwerte (Crome, Semi- und selten Biscrome), die Intervalle werden aber zunehmend länger, die Cadenzklauseln erfordern längere Ketten von Tönen als die Intervallbeispiele.

„Anfahende Schüler aber dieser Kunst [des Singens von *passaggi*] / sollen erstlich bey den einfechtigen und einfeltigen Passagien den anfang nemen / und hernacher gemachsam in den zerbrochenen / mit Fuis gespickten sich fleissig exerciren und uben / biß sie endlich an die mit Semifuis gerathen / und dieselbe zu wege bringen können.“⁹⁸¹

Geradezu mustergültig setzt dies Daniel Friderici in seinem Traktat um, wenn er den Schüler zunächst Tonrepetitionen auf einem Ton in Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima und Crome üben lässt, und in einer Fußnote schreibt: „Wofern es der Captus Puerorum ertragen kann / so kann man den Knaben auch wol Noten mit zwey Schwänzten [also Semicrome] vorschreiben.“⁹⁸²

Die in den Traktaten enthaltenen Vicia-Aufzählungen seien dem zukünftigen Guten Sänger ausblickend zur erbaulichen und teils wegen ihrer drastischen Vergleiche mitunter amüsanten Lektüre ans Herz gelegt. Es werden hier aus Platzgründen nur ein Bruchteil der verfügbaren (sich oft ähnelnden) Texte vorgelegt. Ein ganzes Kapitel davon findet sich zum Beispiel bei Pietro Cerone in seinem bereits erwähnten Abschnitt *De algunos vicios ò deffetos que se toman por inavertencia y mal uso*.⁹⁸³

5.6. Zittern, Beben, Schweben: ein Kapitel, das nicht Vibrato heißt

Vielleicht eines der merkwürdigsten Phänomene der letzten einhundert Jahre mehr oder weniger seriöser Auseinandersetzung mit Alter Musik ist die immens starke Präsenz und oft unsinnige Polemik der Debatte über die Rolle des Vibratos beim Singen (und beim Benutzen insbesondere von Streichinstrumenten). Gemeint ist mit Vibrato zumeist die hörbare Tonhöhen- und Intensitätsschwankung beim Singen,⁹⁸⁴ wie sie sich auch bei dem heute zumeist gelehrten Singen normalerweise mehr oder weniger stark einstellt.

Niemand, der dazu nicht eine eigene Meinung hätte: Alte-Musik-Spezialisten forderten in meiner eigenen Erfahrung lange Zeit vor allem für Ensemblesmusik sogenannte weiße Stimmen, die ganz ohne Vibrato ‚auskamen‘.

⁹⁸¹ PRAETORIUS III 1619, S. 240.

⁹⁸² FRIDERICI, S. 96.

⁹⁸³ CERONE, S. 67ff.

⁹⁸⁴ Vgl. zum Vibrato heute zumeist gelehrter Gesangskunst etwa die Erläuterungen im neuen MGG, die sich im nicht-historischen Teil des Singen-Artikels, dargestellt direkt nach Jodeln und Bauchreden, befinden: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel u. a., 2003, Bd. 8, Sp. 1424.

In heutiger Gesangstechnik für jedwede Musik ausgebildete Sänger hingegen waren und sind sich in der Regel vollkommen sicher, dass es (ihr) Vibrato schon immer gegeben hat (ebenso wie ihre von ihnen als gesund bezeichnete und bestenfalls als gesund empfundene ‚Technik‘). Kurz: Eine friedliche Lösung scheint nicht in Sicht.⁹⁸⁵

In vielen Gesprächen mit Freunden und Sängern während der Entstehung dieser Arbeit wurde ersichtlich, wie stark die Erwartungshaltung zur Präsenz des Themas gegenüber einem Buch über die Gesangkunst der Neuen Musiken ist. Ein solches Buch müsse über Vibrato sprechen, ja ein Urteil über ‚ES‘ sprechen. Alte-Musik-Sänger*innen freuten sich schon auf eine von ihnen erhoffte verbale Geißelungsszene aus meiner digitalen Feder. Nach heutigen Methoden ausgebildete Sänger sorgten sich eher. Ein Kollege entgegnete gar, nur halb im Scherz: „Ich vibrier‘ trotzdem, egal was du schreibst“.⁹⁸⁶ Er sagte dies bezeichnenderweise, noch ehe er ahnen oder gar wissen konnte, was hier einmal geschrieben stehen würde.

Dementsprechend groß war die Enttäuschung bei besagten Freunden auf die phasenweise angedachte Absicht, dem Thema kein eigenes Kapitel zu widmen. Und so bekommt ‚ES‘ nun doch ein Kapitel, zur Beruhigung und Stillung des Hungers danach, und in der Hoffnung auf eine Relativierung oder gar Elimination des Konflikts.

Vor eigenen Gedanken und Wertungen erfolgt hier zunächst ein möglichst neutraler Blick auf die Quellenlage. Aus Platzgründen wird hier nur eine Auswahl der signifikantesten Stellen gezeigt. Für umfassende Informationen sei der Leser auf Greta Moens-Haenens hervorragende, das gesamte Quellencorpus auch des 18. Jahrhunderts ausschöpfende Publikation zum Thema (und deren Bibliographie insbesondere der historischen Quellen) verwiesen.⁹⁸⁷

⁹⁸⁵ Natürlich ist die Situation nicht ganz so schwarz-weiß: Dennoch gestaltet sich die Diskussion, insbesondere mit den Sängern selbst, oft nicht weniger unreflektiert, hingegen aber durchaus so emotionalisiert wie in der obigen Polemik angedeutet – und dies ungeachtet der inzwischen vorhandenen, zum Teil exzellenten Literatur zum Thema.

⁹⁸⁶ Persönliche Kommunikation; die Diskretion gebietet Anonymität.

⁹⁸⁷ Greta Moens-Haenens, *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz, 1988, insbesondere S. 15ff. und S. 157ff.; zu Streichinstrumenten vgl. auch: Moens-Haenens, Greta, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*, Graz, 2006, S. 136ff.; für die späteren Quellen zum Gesang auch Sally Sanford, *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique*, Diss., Stanford, 1979, S. 71 ff.

Aus unserer Sicht schreibt Moens-Haenens nichts Falsches, allein unterscheidet sich vor allem ihre Terminologie erheblich von einigen Ideen dieser Arbeit: Sie geht ganz selbstverständlich von Begriffen wie Technik, Resonanz und Naturvibrato aus – es ist gewissermaßen auch nicht Aufgabe ihrer Arbeit, zu erklären, was ein Sänger nun genau bezüglich des Stimmgebrauchs tun soll, sondern eher zu klären, was an sich erklang.

Ihre Übersetzungen (v. a. von Zacconi) helfen mitunter nicht, verschiedene Lesarten zu erfassen, was allerdings auch nicht ausschließlich Moens-Haenens exzellentem Buch, sondern dem ‚Prinzip Übersetzung‘ anzulasten ist.

Die klarste Gegenstimme im 17. Jahrhundert zum Thema ist Christoph Bernhard:

„Das *fermo* oder Festhalten der Stimme, wird bey allen Noten erfordert, ausgenommen, wo das *trillo* oder *ardire* gebraucht wird, und insonderheit die Zierde des *fermo* ist daraus zu verstehen, weil das *tremulo* |: welches sonst auf der Orgel, in welcher alle Stimmen zugleich *tremuliren* können, wegen der Veränderung wohl lautet :| ein *vitium* ist, welches bey den alten Sängern nicht als eine Kunst angebracht wird, sondern sich selbst einschleicht, weil selbige nicht mehr die Stimme festzuhalten vermögen. Wer aber mehr Zeugniß begehret vom Übelstande des *tremulo*, der höre einen alten *tremulirenden* zu, wenn selbiger alleine singet; so wird er urteilen können, warum das *Tremulum* von den vornehmsten Sängern nicht gebraucht wird, es sei denn in *ardire*, davon drunten. Wiewohl es auch an andern Orthen den Bassisten vergönnt ist, doch mit dem Bedinge, daß sie es selten und bey kurtzen Noten anbringen.“⁹⁸⁸

Dies scheint nun das ‚Todesurteil für das Vibrieren‘ zu sein: Bernhard beschreibt also nun das ‚Tremuliren‘ der Stimme als einen Fehler (oder senilen Defekt), der bei vornehmen Sängern schlicht nicht vorzukommen hat. Bernhard geht in diesem Abschnitt (und wahrscheinlich – entgegen der heutigen Rezeption – im ganzen Traktat) von Ensemblesingen aus, macht aber, wie alle anderen Quellen, nirgends eine verbale Unterscheidung zwischen Allein- und Ensemblesingen, d. h. man kann prinzipiell davon ausgehen, dass das *tremulum*, also ein hörbares Vibrieren, etwa im Spektrum eines Orgeltremulanten, in beiden Fällen durch Bernhard klar untersagt ist.

Sprachlich legt die Formulierung *fermo*, oder ‚Festhalten der Stimme‘ einen aktiven Prozess oder Kontrollzugriff auf die Stimme nahe, der ein *Tremolieren* verhindert. Es stellt sich die Frage: Wo passiert dieser Kontrollzugriff und wie passt er zum restlichen Stimmgebrauch?

Eine eventuelle (und die ‚kehl-gewohnten‘ Leser*innen dieser Arbeit kaum mehr überraschende) Antwort findet man bei dem Bernhard-Schüler Mylius. Er paraphrasiert Bernhards Satz, bezieht ihn aber auf das *ardire*,⁹⁸⁹ das zu seiner Zeit offenbar praktisch keine Rolle mehr spielt. Er beschreibt es als „ein zitternder Tremel und schlechte Bewegung/ oder Nicken des Halses und der Gurgel bei der letzten Note einer Clausul, welches mehr ein *vitium*, als ein Kunst-Stück des Singens ist/ und gemeiniglich von den alten Sängern/ welche wegen des steten Athems die Gurgel nicht wohl mehr regieren können/ gebraucht wird/ absonderlich von den Bassisten, die von Natur kein gut *trillo* im Halse haben/ denen es

⁹⁸⁸ BERNHARD, S. 31f.

⁹⁸⁹ Vgl. den Abschnitt *Finales und Ardire* im Manierteil dieser Arbeit.

noch so weit zulässig/ wenn es nur nicht mit der Cadenz und letzten Schluß-Noten angebracht wird.“⁹⁹⁰

Der *tremel* – in diesem Fall der nicht kontrollierte bei Schlußstönen von Abschnitten innerhalb des Stücks – passiert also in Hals und Gurgel (wie in vielen Texten der Zeit findet sich auch hier das Hendiadyoin Gurgel-Hals⁹⁹¹).

Es liegt logischerweise, wenn der Kontrollverlust sich laut Mylius im Hals manifestiert, nahe, dass der Kontrollzugriff (wenn er denn altersbedingt noch erfolgen könnte) wiederum auch im Hals passieren müsste. Dies verwundert wie gesagt nicht, da ja in den Quellen auch sonst der Hals als zentrales Steuerungselement angesprochen ist.

Was der ‚stete‘ Atem mit der Kontrolle der Gurgel genau zu tun hat, lässt Mylius leider unerklärt. Zumindest in heutigem Deutsch ergibt der Satz wenig Sinn. Eine Erklärungsmöglichkeit könnte sein, dass mit dem Wort ‚wegen‘ hier nicht die Bedeutung ‚aufgrund‘, sondern eher die Bedeutung ‚bezüglich‘ oder noch genauer ‚mit dem Ziel des Erreichens‘ gemeint sein könnte, in diesem Fall das (scheiternde, im *tremel* mündende) Ziel des Erreichens eines gleichmäßig durch den Hals fließenden Atems. Der Satz ist insofern von besonderer Bedeutung, als neben Lautstärke, Klang, Artikulation nun noch ein weiterer wichtiger Parameter des Singens, die quantitative Regulierung eines gleichmäßig fließenden Luftstroms, auf den Hals gelenkt wird.

Erheblich zahlreicher sind diejenigen Quellen, die positiv von etwas sprechen, was man zunächst für eine Art von Vibrato halten könnte:

Die deutschen Quellen besprechen das Thema bereits früh. Martin Agricola bezieht es 1529/45 auf ‚Polischen Geigen‘ und Querflöten,⁹⁹² und bereits Quintschreiber schreibt 1598: „tremula voce optime canitur“.⁹⁹³ (Mit zitternder Stimme singt man besonders gut.)

In der mit Michael Praetorius einsetzenden Tradition derjenigen Singschulen, die sich klar auf Italien beziehen, finden sich verschiedene Varianten derselben Formulierung: So fordert Praetorius im Absatz über die *natura* als erste Notwendigkeit, „daß ein Sänger erstlich eine schöne

⁹⁹⁰ MYLIUS, S. 129.

⁹⁹¹ Vielleicht empfand man im 17. Jahrhundert das Wort ‚Gurgel‘ noch als lateinisches Lehnwort und hatte daher das Bedürfnis, ein deutsches Wort für die gleiche Sache in sichtbarer Nähe beizufügen.

⁹⁹² Vgl. Greta Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz, 1988, S. 83, Fußnote 238.

Richtig auch der Verweis auf das italienische Orgelregister Fif(f)aro/a oder Zif(f)aro/a. Ergänzend zu Moens-Haenen erscheint mir folgende Bemerkung wesentlich: Blockflöten benutzten (wie das Orgelregister Flauto) wahrscheinlich kein Vibrato, weil es zu deutlich stärkeren Tonhöhwenschwankungen kommen würde als bei (einteiligen, zylindrischen) Querflöten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

⁹⁹³ Georg Quintschreiber, *De Canendi elegantia*, Jena, 1598, f. 2v., zitiert nach Greta Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz, 1988, S. 18.

liebliche zittern= und bebende Stimme (doch nicht also / wie etliche in Schulen gewohnt sein / sondern mit besonderer moderation)⁹⁹⁴ haben solle.

Auch bei Friderici finden sich die besagten Worte in unmittelbarer Nähe des Wortes ‚natürlich‘. Er schreibt in der bereits im Kehlkapitel gesehenen Stelle: „Die Knaben sollen vom anfang an alß bald gewehnet werden / die Stimmen fein natürlich / und wo möglich fein zitterend / schwebend oder bebend / in gutture, in der Kehlen oder im Halse zu formiren.“⁹⁹⁵

Herbst ergänzt Praetorius' Formulierung zum Missbrauch in den Schulen um ein „ex ignorantia“⁹⁹⁶ (aus Unwissen), das wahrscheinlich als eine Mischung zwischen Unwissen und Mangel an Sorgfalt zu deuten ist.

In den späten, in den Formulierungen immer noch stark Praetorius verpflichteten Traktaten verschwindet das Thema zunehmend aus der *natura*-Beschreibung: Bei Mylius fällt schließlich das Partizip ‚zitternd‘ weg (vielleicht wegen seiner Nähe zum oben besprochenen Bernhard), das Wort ‚bebend‘ bleibt aber bestehen und „eine schöne, liebliche, bebende und zum trillo bequeme Stimme“⁹⁹⁷ wird gefordert. Bei Falck dem Älteren fehlt es ganz.⁹⁹⁸

Die italienischen Quellen sprechen bezeichnenderweise noch weniger über das Thema: Weder Zacconi noch Donis Formulierungen lassen eindeutig auf ein Beben/Zittern der Stimme als Klangmaßnahme schließen. Im Folgenden der Versuch einer Diskussion dieser schwierigen Stellen:

Zunächst zu Zacconi, der eher auf den Maniergegenstand zeigt: „Il tremolo nella Musica non è necessario; ma facendolo oltra che dimostra sincerità, et ardire; abellisce le cantilene“⁹⁹⁹ (Das *tremolo* ist in der Musik nicht notwendig, aber es ziert, noch über das Erzeugen von Aufrichtigkeit und Wagemut hinaus, die Gesänge). Man kennt vor und nach 1600 den Begriff *tremolo* als Maniergegenstand, der in den Listen der (auf einzelnen Tönen anzubringenden) Kunststücke aufscheint und ja ausführlich im Manierteil der Arbeit besprochen wird. Gäbe es nicht in der heutigen Gesangsterminologie Tremolo als Begriff für starkes Vibrato,¹⁰⁰⁰ käme man wahrscheinlich nicht auf den Gedanken, diese Stelle als eine

⁹⁹⁴ PRAETORIUS III 1619, S. 231.

⁹⁹⁵ FRIDERICI, S. 41.

⁹⁹⁶ HERBST, S. 3.

⁹⁹⁷ MYLIUS, S. 124.

⁹⁹⁸ Georg Falck d. Ä., *Idea Boni Cantoris*, Nürnberg, 1688; die nicht-existente Bemerkung zum Zittern und Beben findet sich (eben nicht) auf S. 90.

⁹⁹⁹ ZACCONI, Fol. 55r.

¹⁰⁰⁰ Bernhard (gleichsam jedoch als Ausnahmefall) benutzt den Begriff sowohl für das Zittern der Greise (also unfreiwillige ‚Klanggestaltung‘) als auch für das gezielte, einzelne Ereignis des Maniergegenstandes (*ardire*).

Maßnahme zur Klanggestaltung im Allgemeinen zu lesen. Ein wenig erstaunlich ist jedoch, warum dieses Thema (eines exzessiv gebrauchten Maniergegenstands) nun gerade innerhalb einer Liste ansonsten eher physischer Vicia angeführt ist.

Zunächst eindeutiger als Beleg einer Art leichten Dauervibratos scheint dieser Ausschnitt aus Zacconi dazustehen: „Questo tremolo deve essere succinto, & vago; perché l'ingordo, & forzato tedia, & fastidisce: Et è di natura tale che usandolo, sempre usar si deve; accioché l'uso si converti in habito; perche quel continuo mover di voce, aiuta, & volentieri spinga la mossa delle gorgie, & facilita mirabilmente i principii di passaggi.“¹⁰⁰¹

(Dieses *tremolo* muss kurz und anmutig sein, denn das zu Ausufernde und Erzwungene macht hässlich und man wird des Klanges überdrüssig. Und es ist von Natur aus so, dass man es, wenn man es benutzt, ständig benutzen muss, so dass sein Gebrauch sich in eine Gewohnheit wandelt, da dieses stete Bewegen der Stimme hilft und die Bewegung der (Hals-) Diminutionen befördert und wunderbar die Anfänge der Diminutionen erleichtert.)

Der Begriff *tremolo* wird ansonst in den italienischen Quellen zumeist für einen trillerartigem Maniergegenstand benutzt: so etwa in der Übersicht bei Rognoni, aber auch schon vor 1600, zum Beispiel bei Luigi Zenobi. Dieser ist in der Tat oft eher kurz, wie Zacconi ja mit „succinto“ ausdrücklich schreibt, und deutet eher in Richtung einer kurzen Belebung des Ton(anfang)es als auf ein dauerhaftes, wie auch immer geartetes Beben.

Das Hauptproblem der Stelle jedoch ist, dass sie – so wie auch (absichtlich) oben – oft aus dem Zusammenhang gerissen zitiert wird; gerne auch seitens ‚Alte Musik‘ unterrichtender Gesangslehrer, die eine vibratofreundliche Quelle haben wollen: Liest man allerdings den vorausgehenden Abschnitt, so wird vollkommen eindeutig ersichtlich, dass Zacconi ihn hier als eine wiederum auf einem Ton passierende vorbereitende Maßnahme beschreibt, die man vor dem Schlagen eines *passaggio* gebraucht, er nennt es „la vera porta d'intrar dentro a passaggi“¹⁰⁰² (die wahre Eintrittstür hinein in Diminutionen.) Es ist eine Lockerungsmaßnahme, die nach längeren Tönen die Muskulatur leicht macht, um losspringen zu können mit den Läufen. Um nicht missverstanden werden zu können (was leider trotz allem heute passiert), benutzt Zacconi eigens zwei schöne, seinem, wie er selbst sagt, pädagogischen Impetus geschuldete Metaphern. Zum einen die vorbereitende Bewegung eines Springers vor einem Sprung und zum

¹⁰⁰¹ ZACCONI, Fol. 60r.

¹⁰⁰² ZACCONI, Fol. 60r.

anderen das mechanische Anstoßen eines Schiffes, um es in Bewegung zu bringen, bevor es dann durch das Wasser gleitet:

„Et per non lasciare in questa materia che dire, per il zelo grande, & voglia che io ho di giovar al cantore dico ancora, che il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a paßaggi, & di impatronirse delle gorgie: perche con più facilità se ne va la Nave quando che prima è moßa; che quando nel principio la si vuol muovere: & il saltatore meglio salta, se prima che salta si promove al salto.“¹⁰⁰³

(Um zu diesem Thema noch nicht zu enden, will ich, um meines großen Eifers und Willens, dem Sänger helfen zu wollen, noch sagen, dass die zitternde Stimme die wahre Eintrittstür in die Diminutionen und deren Beherrschung im Hals hinein ist. Denn leichter gleitet das Schiff, wenn es einmal angestoßen wird, als wenn es sich von Anfang an selbst bewegen soll. Und jemand, der springen will, springt besser, wenn er, bevor er springt, zum Sprung ansetzt.)

Wenn Tommaso Acetis Bericht über Conforti als Erfinder des *trillo* spricht, ist die terminologische Nähe der Begriffe *tremulo* und *trillo* interessant:

„Johannes Lucas Confortus ex Mileto Capellae Pontificae Cantor celeberrimus sub Innocentio IX an.1591. Hic vocem toto instructam organo sortitus est: musicae peritissimus continenti spiritu tremulam edendi vocem (vulgo il trillo) rectisque harmoniae regulis applicandi primus rationem invenit.“¹⁰⁰⁴

(Johannes Lucas Confortus aus Milet, hochberühmter Sänger der päpstlichen Kapelle unter Papst Innozenz IX, im Jahr 1591. Dieser Sänger erlangte eine vollkommen an der Orgel ausgebildete Stimme, so dass er, vollkommen musikalisch gebildet, als Erster eine Art (auf eine belebten Schwung enthaltende Weise) einer bebenden Stimme hervorzubringen entwickeln konnte, die auf Italienisch il trillo genannt wird.)

Hier erscheint „il trillo“ als Übersetzung (mit „vulgo“ bezeichnet) des lateinischen Wortes „tremula vox“ und wird ganz klar als ein Element der Manier gekennzeichnet, das anhand bestimmter Parameter von Conforti eingesetzt wird.

D. h. die mitunter verwirrlche Nähe der beiden Begriffe (etwa in Rognonis Tabelle und den dazugehörigen Erläuterungen¹⁰⁰⁵) ist zumindest zum Teil der Koexistenz zweier Begriffe, eines Lateinischen und eines Volkssprachlichen geschuldet.

Gleiches gilt, wie auch Moens-Haenen zumindest indirekt bemerkt, ebenso für die Anweisungen Donis und Della Valles zum *tremulo*: Er ist offensichtlich eine kurzfristige, der Manier zuzuschreibende (und daher

¹⁰⁰³ Ebd.

¹⁰⁰⁴ Zitiert nah GOLDSCHMIDT 1892, S. 93.

¹⁰⁰⁵ Siehe die Ausführungen zu *trillo* und *tremulo* im Manierteil dieser Arbeit.

auch in dieser Arbeit im Manierkapitel besprochene) Einrichtung und kein Klang- oder ‚Standard-Stimmgebrauchs‘-Element.

Das im Manierkapitel bereits erwähnte *ondeggier* bei Luigi Zenobi ist höchstwahrscheinlich ebenfalls nicht als eine stimmklangliche Eigenschaft, sondern eher eine wellenartige Bebungsverzierung zu verstehen. Dies lässt sich vermuten, da man das *ondeggier* nicht bei der bekannten grundsätzlichen Beschreibung der Sopranstimme antrifft (*naturale/puerile*), wo sich in den deutschen Traktaten genau unter der Rubrik *natura* Formulierungen wie etwa lieblich zitternd, bebend und schwebend finden, sondern genau zwischen *groppo*, *trillo*, *tremulo* und den *esclamazioni*, also den gleichsam dosierend anzuwendenden Moduli der Manier.

Das *ondeggier* findet sich (wie bereits im Manierkapitel dieser Arbeit besprochen) einige Zeilen später nochmals als *ondeggiamento* unter den Manieren innerhalb der Beschreibung des *canto schietto*, was den obigen Thesenverdacht noch erhärtet und somit auch Zenobi als ‚Vibratoquelle‘ wiederum unbrauchbar macht.

Zusammengefasst kann gesagt werden: Die italienischen Quellen sprechen de facto nicht von einer im grundsätzlichen Stimmklang befindlichen Vibration der Stimme als solche. Allzuhäufiger oder allzu heftiger Gebrauch bebender Manieren wird aus klanglichen wie inhaltlichen Gründen abgelehnt.

Versucht man die deutschen Quellen zusammenzufassen, legen sie eventuell nahe, dass von einem guten Sänger zu erwarten ist, dass er die Stimme beim Singen nicht ‚messergerade‘ verlaufen lässt, sondern in einem äußerst kleinen Rahmen (im Ambitus wohl deutlich geringer als ein tremulierendes Orgelregister, eventuell im Sinne des leichten Zitterns auch schneller als die meisten heute zu hörenden tremulierenden Orgelregister¹⁰⁰⁶) der Stimme ein liebliches Zittern, Beben und Schweben zubilligt. Dieses Zittern, Beben und Schweben (was immer es genau auch sein mag) ist – zumindest anscheinend – in den deutschen Quellen kein Zierlichkeit verleihender Maniergegenstand, sondern eine Lieblichkeit verleihende, naturgegebene Eigenschaft der zum Gesang geeigneten Stimme. Sie ist (zumal vor dem Greisenalter) beeinflussbar in beide

¹⁰⁰⁶ Bei einem solchen Register (*Voce umana* oder *Fifara/Zifara*) regeln sich Ambitus und Geschwindigkeit der Schwebungen in der Hauptsache nach dem Verstimmungsproporz zweier fast gleich gestimmter Pfeifen und ist somit durch Stimmen und zeitbedingte Veränderungen stark beeinflussbar. Das ist misslich, weil somit diese Register auch historischer Orgeln als hörbare Quellen gleichsam ausscheiden. Ähnlich schwer rekonstruierbar ist die genaue Schwebungsgeschwindigkeit der Tremblant (*fort/doux*)-Register der nördlicheren Orgeln.

Richtungen: begrenzend durch das Bernhard'sche Festhalten der Stimme, ins Übermäßige ableitend durch die Herbst'sche ‚ignorantia‘.

Greta Moens-Haenen unterstützt im Prinzip diese These und schreibt (im Gegensatz zu dieser Arbeit heutige Hörerwartungen einbeziehend): „Dieses [Natur-]Vibrato war, wie schon gesagt, wahrscheinlich sehr klein, und vielleicht soll man es angesichts unserer heutigen Hörgewohnheiten – die beim Sänger doch deutlich hörbares, kontinuierliches Vibrato einschliessen – mehr oder weniger als vibratofrei betrachten.“¹⁰⁰⁷

Die gesamte, bis hierhin vertretene Interpretation der deutschen Quellen setzt allerdings voraus, dass man Formulierungen wie „fein zitternd / schwebend oder bebend / in gutture, in der Kehlen oder im Halse“¹⁰⁰⁸ überhaupt als Form von intonatorischer Bebung verstehen kann und will. Alternativ könnte man diese Formulierung auch einfach als das Erhalten einer klanglichen Realität seitens der in der Kehle vorgenommenen Schwingung, also das eigentliche Er-Schallen der Stimme betrachten, gleichsam wie eine Saite die im Schwingen bleibt. Dies hätte dann praktisch nichts mit ‚Vibrato‘ zu tun.

Für diese These spräche auch, dass, wenn zitternd und bebend eher etwas mit Schwingungsstärke und damit auch Lautstärke zu tun hat, das Wort Moderation wiederum als im Sinne der Lieblichkeit kleingehaltene Lautstärke verstanden werden könnte. In diesem Zusammenhang kennen wir es (ebenso wie das Wort zwingen) ja bereits für die Lautstärke von Gesang und Zink.¹⁰⁰⁹

Indirekt lässt sich aus Printz' im Manierteil bereits erwähnter Definition des Maniergegenstandes *tremolo* („Tremolo ist ein scharffes Zittern über einer grössern Noten / so die nechste Clavem mit berühret.“¹⁰¹⁰) mutmaßen oder schließen, dass ein weniger scharfes Zittern im Sinne des Zitterns, Bebens, Schwebens die nächste „Clavem“ nach oben oder unten eben gerade nicht berührt, d. h. nicht in einer hörbaren Tonhöenschwankung besteht.

Moens-Haenen thematisiert dies nicht im Zusammenhang mit den deutschen Quellen, deutet diese Möglichkeit aber gleichwohl an, wenn sie über ‚waiving‘ bei Roger North spricht: „Es ist nicht eindeutig, ob überhaupt ein Vibrieren der Stimme gemeint ist. Möglich wäre auch, daß waive sich auf ein ins Schwingen setzen bezieht, konform der alten

¹⁰⁰⁷ Greta Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz, 1988, S. 23.

¹⁰⁰⁸ FRIDERICI, S. 41, wie oben gesehen, in verschiedenen sehr ähnlichen Formulierungen bei Praetorius (PRAETORIUS III 1619, S. 229f. und S. 231), diversen anderen Traktaten bis zu Mylius (MYLIUS, S. 124).

¹⁰⁰⁹ vgl. die entsprechenden Quellen im Kapitel 4. *Klang und Lautstärke* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

¹⁰¹⁰ PRINTZ 1678, S. 46.

akustischen Schwingungstheorie, daß es also ergänzend und erklärend zu „to sound out“ verwendet wurde.“¹⁰¹¹

Dies erscheint auch für die deutschen zitternd/bebend/schwebend-Kommentare eine denkbare Alternative, was sie von einem ornamentalen Bebungs-begriff noch weiter entfernen würde.

Auch relativiert Moens-Haenen Quintschreibers *vox tremula*, indem sie die Möglichkeit nicht ausschließt, es könne „vielleicht aber auch die Koloraturfähigkeit gemeint“¹⁰¹² sein, was wiederum an Zacconis „vera porta“ gemahnen könnte.

Wenn mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit die Kommentare zitternd/bebend/schwebend nicht wirklich im Sinne intonatorisch wahrnehmbarer Schwebung gemeint sind, bleibt zumindest im deutschen Feld zum eigentlichen Vibrato an sich nur Bernhards klares Verbot übrig und ist in seiner Aussage relativ eindeutig.

Greta Moens-Haenen beschließt ihr Kapitel über den Späthumanismus und die *Seconda Pratica* mit dem fast schon resignativen Vermerk, in den Quellen des frühen 17. Jahrhunderts fänden sich eher selten „wirklich brauchbare Hinweise über die Ausführung des Vibratos“.¹⁰¹³

In dieser Arbeit wurden über Moens-Haenen hinaus einige Quellen (Zacconi und die deutschen Zitternd/Bebend/Schwebend-Vermerke) noch ein kleines Stück weiter von einem klanggestalterischen Vibrieren der Stimme weggerückt.

Die aus meiner Sicht naheliegende Antwort auf die Frage, warum es keine ‚wirklich brauchbaren‘ Hinweise gibt, ist einmal mehr, dass es gar nichts gibt, für dessen ‚Ge-brauch‘ dann eben ‚brauch-bare‘ Hinweise vonnöten wären, nämlich den Prozess des (aktiven, oder gar absichtlich herbeigeführten) Vibrierens der Stimme.

Gleich ob man Zittern/Beben/Schweben lediglich als (durch das Vorstellungskonzept der Lieblichkeit und eingreifendes lautstärkemäßiges Moderieren beeinflusstes) Raumwirklichkeit-Werden der Stimme oder als ganz feines, eher schnelles, dank Bernhard’schen Festhaltens intonatorisch keinesfalls wahrnehmbar werdendes Flirren der Stimme begreift, ist Zittern/Beben/Schweben ein Prozess, der sich (anders als der Maniergegenstand *tremulus*) völlig von selbst einstellt und als *natura* keiner Beformung und somit Besprechung bedarf. Genau dieser Umstand

¹⁰¹¹ A.a.O., S. 19; ich selbst betrachte konkret den Begriff ‚waive‘ bei North eher als ein absichtlich dem simplen Ton (ähnlich wie ein Triller) hinzugefügtes Manierelement, wollte jedoch Moens-Haenens allgemeinen Denkvorgang bezüglich des Klang-Werdens oder Klang-Seins nicht unerwähnt lassen.

¹⁰¹² A.a.O., S. 18.

¹⁰¹³ A.a.O., S. 167.

war es, der eben aus meiner Sicht ursprünglich – so schließt sich der Kreis – ein Vibratokapitel zunächst nicht angezeigt zu sein erscheinen ließ.

Auch Marco Uberti betrachtet ein kaum bis gar nicht hörbares Vibrieren der Stimme bei der Anwendung historischer Prinzipien des Singens nicht als ein bewusst herbeigeführtes Fixieren, sondern als eine Folge des sich aus dem Stimmgebrauch ergebenden Klangspektrums der Stimme¹⁰¹⁴:

„The effect of vibrato upon the voice is more perceptible among the higher harmonics than the lower ones, and since modern techniques tend to concentrate energy in the higher harmonics, the vibrato seems more prominent than it ‚really‘ is. So closely are the two aspects of modern singing – the ‚metallic‘ sound of the higher harmonics and the accentuated vibrato – associated with each other that today we often perceive a non-metallic voice with a moderate vibrato having none at all.“¹⁰¹⁵

Paraphrasiert man Ubertis Aussage in der weniger technischen Sprache dieser meiner Arbeit, so könnte man als guten Abschluss dieses Kapitels, das nicht Vibrato heißt, sagen:

Wenn der Gebrauch der Stimme (im Sinne der Quellen) ohne Hinzuziehung von technisierten Atem-, Klangverstärkungs- und Stimmapparat-Mechanismen und mit minimiertem, äußerlich ohnehin praktisch unsichtbarem Kraftaufwand erfolgt, wird das, was in den Texten als Zittern/Beben oder Schweben der Stimme beschrieben wird, lediglich als liebliches Klang-Werden und -Bleiben wahrgenommen werden und keinerlei besondere Aufmerksamkeit seitens des Sängers oder des Zuhörers auf sich ziehen.

Dies führt die Notwendigkeit der Diskussion über Vibrato ad absurdum und kann ein Erklärungsmodell für die praktische Nicht-Existenz des Themas in den Quellen sein.

¹⁰¹⁴ Auf eine Diskussion der von Uberti ausführlich betrachteten Obertonspektren von barocken und heutigen Gesangs-,techniken‘ wird in dieser Arbeit bewusst verzichtet.

¹⁰¹⁵ UBERTI, S. 490; Ubertis Bemerkung bezüglich der (heutigen) Wahrnehmung einer sanft zitternden Stimme als ‚vibratofrei‘ entspricht unseren eigenen Erfahrungen in Experimenten mit Freunden und Kollegen.

Ubertis auf S. 491 geäußerte, nicht mit Quellen belegte These, dass man im Kirchenstil von „vibrato as a constant element“ auszugehen habe, erscheint spekulativ und aus unserer Sicht zweifelhaft.

6. Diener und Bedienter: Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Stimmgebrauch und Manier

Es wurden nun vielerlei Betrachtungen angestellt über zahlreiche Aspekte des Singens, die in dieser Arbeit, soweit möglich, getrennt zwischen Manier und Stimmgebrauch besprochen wurden, wobei absichtlich die Manier zuerst behandelt wurde, um dem Stimmgebrauch eben die musikalischen Notwendigkeiten der Manier gleichsam als Voraussetzung voranzustellen. Somit wäre ein erster Zusammenhang schon in diesen Notwendigkeiten zu sehen. Der Gebrauch der Stimme muss (logischerweise) so angelegt sein, dass er notwendig die im Sinne der Manier zu gebrauchenden Elemente nicht nur ermöglicht, sondern auch den Text, die Diminution, die Kunststücke einschließlich der dynamisch-stimmklanglichen Manierelemente und der Affektrealisierung begünstigt. Hier wird der Gebrauch der Stimme gleichsam als Diener der Manier oder der Musik allgemein verstanden – ein Zusammenhang der im Prinzip (obschon mit grundsätzlich anderen Methoden) auch bei der konventionellen heutigen Gesangsausbildung noch erhalten und üblich ist.¹⁰¹⁶

Die Methoden des 17. Jahrhunderts hierfür bestehen, wie ja bereits oben mehrfach angedeutet, in der *exercitatio*, der stark repetitiven Übung. Das Singen und Immer-Wieder-Singen von Figuren, etwa den Diminutionsklauseln oder den Manierelementen, führt dazu, dass die Kehle sich daran gewöhnt, diese Dinge zu tun, genau wie das heute beispielsweise bei arabischen oder indischen Sängern passiert, die von Jugend an intensiv ihre Musik auf eine solche Art mit unglaublichen Resultaten üben. In den Jahren, in denen diese Arbeit entstand, konnte ich selbst auch als Lehrer mit diesem *exercitatio*-Prozess experimentieren. An der Basler Schola Cantorum biete ich einen Kurs namens Papagei-Kurs an, in dem die Möglichkeit geboten wird, die *gorgia* zu üben durch das wiederholte Vor- und Nachsingen der Diminutionsfiguren aus Bassano, Brunelli und anderen Traktaten. Bei denjenigen (relativ wenigen) Studierenden, die die Geduld und Disziplin hatten, dies über längere Zeit zu tun, ließen sich in der Tat deutliche Verbesserungen der notwendigen Fähigkeiten des Lesens, Blattsingens, Zuordnens, Erfindens, aber auch physischen Hervorbringens und Kontrollierens in diesem Fall der Diminutionsfiguren beobachten.

¹⁰¹⁶ Vereinfacht gesagt: Man ermittelt, welche Erfordernisse sich für einen Sänger im Rahmen eines sogenannten (im 20. Jahrhundert entwickelten) Stimmfachs nach dem ebenfalls dem 20. Jahrhundert geschuldeten Musikbetrachtungsgeschmack stellen und adaptiert im Rahmen der Ausbildung eines für dieses Stimmfachs voraussichtlich geeigneten Gesangsstudenten seinen Stimmgebrauch so, dass er diesen heute an ihn gestellten Anforderungen gerecht werden kann.

Faszinierend jedoch erscheint bei längerer Betrachtung auch die Frage, inwieweit es möglich ist, den Weg auch in die andere Richtung zu denken, nämlich von Manier zum Stimmgebrauch. Inwiefern kann die Manier dem Stimmgebrauch dienlich sein, ihm nützen?

Auffällig ist zunächst, dass alle mir bekannten nicht von europäisch-, nordamerikanisch- (und inzwischen) asiatisch-europäisierender Gesangskunst geleiteten Singkulturen bis heute mit großer Selbstverständlichkeit eine Vielzahl von Manierelementen beinhalten, die in Bebungen, *cercar*-artigem Anschleifen von Tönen, *accento*-artigem Ausschlagen und *anticipazione*-artigen Vorwegnahmen oder in ziehend-schleifenden, in den Quellen (etwa bei Zacconi und Zenobi) *strascino*, später *portamento* genannten, graduellen Tonübergängen bestehen.¹⁰¹⁷

Weiters fällt auf, dass viele dieser Kulturen ohne eine (verbale oder gar schriftlich fixierte Theoretisierung von Gesangskunst auskommen oder zumindest bis vor relativ kurzer Zeit auskamen. Ganz profan fällt gleichermaßen auf, dass diese Kulturen zumindest ursprünglich weitgehend ohne das, was in der heute zumeist gelehrten Gesangskunst ‚Einsingen‘ genannt wird, auskommen; auch dass das Singen über sehr langen Zeitraum als nicht anstrengend empfunden wird, und dass (insbesondere in der heute sogenannten ‚Populärmusik‘) seit der Erfindung und dem Siegeszug des Mikrofons lautes Singen auch dann nicht erfordert wird, wenn man sich in großen Räumen hören lässt.¹⁰¹⁸

Kontrolle über Singen passiert für das 17. Jahrhundert real durch die Kon- und Distraction von Muskeln, insbesondere (und für die zu dieser Arbeit gehörende Musik praktisch ausschließlich) im Bereich der Kehle. Diese scheinbar moderne Erkenntnis ist bereits Maffei klar – hier nochmal die bereits im Atemkapitel zitierte Stelle: „e de nervi, e moscoli ‘ dilatandosi, e constringendosi secondo vuole chi la voce fà.“¹⁰¹⁹ (und von den

¹⁰¹⁷ Praktisch jede CD oder jeder Videoclip mit Musik der besprochenen Kulturen wird reichlich Beispiele liefern, die das zeigen. Am auffälligsten erscheinen mir persönlich zumeist Beispiele arabischer Gesangskunst, aber auch Indien oder (um in Europa zu bleiben) Corsica kann ein Ansatzpunkt sein, viele Bereiche des Jazz und der Populärmusik ebenso.

¹⁰¹⁸ Tatsächlich erachte ich persönlich das Mikrophon als eine der zentralen Chancen für historische Gesangskunst heute. Eines der Hauptprobleme des in dieser Arbeit verfolgten Ansatzes ist, dass er (wie die Verwendung beispielsweise exakt und sinnvoll kopierter und besaiteter und traktierter historischer Saiteninstrumente) nicht wirklich gut in den heutigen, großen Opernhäusern funktioniert. Es sind aber nun inzwischen genau diese Räume, in denen ein immer zahlreicheres Publikum den praktisch immer von Ideen des 20. Jahrhunderts geleiteten Aufführungen der sogenannten ‚Barockopern‘ zwischen Monteverdi und Händel zuzuhören und uninformatiert zuzujubeln durchaus motiviert ist. Will man diese (ja nun staatlich co-finanzierten) Aufführungssituationen beibehalten, wäre die Möglichkeit, mittels geschickter und technisch raffinierter Mikrofonierungen auf der Bühne selbst und im Saal eine akustische Situation zu simulieren, die ein Singen wie in einem für diese Musik gedachten Rahmen unterstützt, durchaus von Interesse. Das Problem ist, dass auch hier dogmatische Blicke auf professionelles Singen, in diesem Fall das ‚Durchkommen‘ oder ‚Über-das-Orchester-Kommen‘ als Maxime gebrochen würden, weswegen dies wahrscheinlich noch längere Zeit eine Zukunftsvision bleiben wird.

¹⁰¹⁹ MAFFEI, S. 16f.

Nerven(/Sehnen?) und Muskeln, die sich nach dem Wunsch dessen, der sich der Stimme bedient, weiten und zusammenziehen.)

Wird ein Muskel über längere Zeit angespannt (also verkürzt, bei Maffei „constringere“) und in exakt diesem Zustand gehalten, stellt sich danach nicht mehr (oder zumindest deutlich langsamer) das Loslassen (also Wieder-Verlängern, bei Maffei ziemlich exakt als „dilatare“, also sich räumlich ausdehnen, beschrieben) des Muskels ein.

Genau das passiert, wenn man, selbst bei Vermeidung sämtlicher Vitia, die solche Dauerverkürzungen fast automatisch generieren, bei konstanter (eventuell noch hoher) Lautstärke und Intonation lange, glatte Töne singt.¹⁰²⁰ Tut man dies über einen längeren oder sehr langen Zeitraum ohne Zuhilfenahme von anderen muskulären Zugriffen, wie sie die Gesangkunst des 20. Jahrhunderts vorsieht, stellt sich eine (fühlbare), eher unangenehme Spannung im Kehlbereich ein, die zum einen schlicht ab einem gewissen Punkt schmerzt, zum anderen aber auch die Flexibilität des fein gerasterten Zugriffs selbst einschränkt. Dies hat zur Folge, dass die Stimme selbst ‚gequält‘ klingt, man intonatorische Probleme bekommt und die *gorgia* nicht mehr schnell genug ausführbar ist. Auch krankhafte Entwicklungen (Heiserkeit, Stimmbandknötchen und ähnliches) könnten die Folge sein. Dieser Meinung ist offenbar auch Michael Praetorius, der dies im ersten Band des *Syntagma* folgendermaßen zusammenfasst, man könne die Stimme durch unabgewechselte, stets starke und mit Vitia behaftete Beanspruchung einfach ruinieren: „Atq[ue]; ad vocem obtinendam nihil est utilius quàm crebra mutatio, nihil perniciosus, quàm effusa sine intermissione contentio. Solent inepti omnia sine remissione, sine varietate, vi summa vocis, & totius corporis contentione & canere & dicere.“¹⁰²¹

(Nun ist beim Erlangen der Stimme nichts hilfreicher als die ständige Veränderung, nichts hingegen mehr ins Verderben führend als die ununterbrochen ausgedehnte starke Anspannung. Die für den Gesang Untauglichen hingegen versuchen alles ohne Ablassen, ohne Abwechslung, mit starker Kraft der Stimme und der Anspannung des gesamten Körpers zu singen und auszusprechen.)

Die Manier setzt genau an diesem Punkt ein. Viele der Maniergegenstände bestehen aus Inflexionen der Stimme, die eine schnelle, kleine Bewegung der Kehlkopfmuskulatur erfordern und somit die dauerhaft-identische Verkürzung des Muskels verhindern.

¹⁰²⁰ Wobei tendenziell die muskuläre Belastung ansteigt, je lauter und höher die gewählten Töne sind. U. a. daher rühren die Hinweise zu sparsamem Atem- und Stimmgebrauch in der Höhe, vgl. das Kapitel 4. *Klang und Lautstärke* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit.

¹⁰²¹ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, o.J./1614 (Bd.1), Faks. Kassel, 2001, S. 195.

Neben *trillo* und *gruppo*, jenen schnellen, aber relativ exakt zu koordinierenden Bewegungen, ist es zusammen mit dem undefinierteren *tremulus* insbesondere der *accento*, der hier die Möglichkeit quasi-systematischer Benutzung der Manier als Entspannungssystem bietet: Er ist freier, unbestimmter, erfordert weniger Exaktheit im Kontrollzugriff. Dazu kommt, dass sich, je langsamer und trauriger (Lamento) oder auch feierlicher (geistliche Musik oder Zelebriertes wie *Possente Spirto*) die Musik ist, desto mehr Möglichkeiten bieten, ihn anzubringen, wie den Quellen (etwa das Bernhard'sche „oft die je gedachten Kunststücke der Manier anbringe“¹⁰²²) eindeutig zu entnehmen ist. Dies ist insofern logisch, als dass ja bei langsamerer, trauriger und feierlicher Musik viel mehr lange Töne zu finden sind, die Zeit für diese Gegenstände lassen, aber die auch der Entspannung überhaupt bedürfen. Die entspannende Wirkung des *tremulus* wurde in der im Vibrato-Kapitel oben besprochenen Zacconischen Erläuterung, der *tremel* sei die geschmeidig machende Vorbereitungs-Pforte („vera porta“) zu den *passaggi* ja bereits erläutert.

Das letztlich zum *accento*-Feld gehörende ziehende und schleifende Singen ermöglicht, genau im Moment des Gleitens, die Muskulatur ein klein wenig loszulassen, ähnliches gilt für die beiden *anticipationi* und das mit ihnen verbundene Gleiten der Stimme, im Fall der *anticipazione della syllaba* nach und im Fall der *anticipazione della nota* vor der neuen Textsilbe.

Passaggi führen automatisch zu einer (entspannend) wirkenden Erschütterung des Kehlkopfbereichs, wenn keine durch Vicia bedingten sonstigen, vermeintlich hilfreichen muskulären Zugriffe (der Zunge oder anderer Teile des Gesichts oder des restlichen Körpers) zugelassen werden. Selbst wenn man (was mir unwahrscheinlich erscheint) davon ausgehen würde, dass in der Vokalpolyphonie vor der Thematisierung des *cantar accentuatamente* in den Quellen die nicht diminuierten Noten selbst weitgehend unverziert und dynamisch (relativ) stabil gesungen wurden,¹⁰²³ erklärt die Präsenz des Diminuierens mindestens seit dem frühen 16. Jahrhundert eindeutig auch in der Polyphonie das (dann eben inexistente) Problem einer Überspannung bei einem Gebrauch der Stimme einzig in der Kehle nach den in dieser Arbeit erläuterten Prinzipien.

Ein wesentlicher Aspekt der Manier bleibt in diesem Kontext noch zu besprechen: die dynamisch-klanglichen Maniergegenstände. Das *portar della voce*, das *crescere* und *scemare*, und die *esclamazione* fallen ebenso in

¹⁰²² BERNHARD, S. 37.

¹⁰²³ Hierbei handelt es sich zunächst um eine Annahme: Über diese Arbeit hinausgehend besteht insbesondere für das frühere 16. Jahrhundert und seinen Stimmgebrauch bzw. Details zur vokalen Ästhetik noch erheblicher Bedarf nach Forschung, Verständnis(versuch) und Anwendung von Erkenntnissen.

diesen Bereich: auch dieser Kontrollzugriff („formieren“, mehr oder weniger „spirito“ geben) sind Veränderungen, die über Eingriffe in die muskuläre Konstellation im Hals erfolgen. Man denke nochmals an Mylius' Bemerkung über den im Hals kontrollierten Atem.

Das Wegnehmen der Stimme im *scemar* bzw. der *esclamazione* führt zur Entspannung der Muskulatur.

Die Bedeutung der dynamischen Manierelemente für den Gebrauch der Stimme war, obschon unter anderen Vorzeichen, bereits Hugo Goldschmidt bewusst: „Dieser ihnen eingeräumte Platz beweist, welche Wichtigkeit ihnen beigemessen wurde, nicht bloß als den vorzüglichsten Ausdrucksmitteln, sondern auch als den prinzipialsten Bildern der Stimme.“¹⁰²⁴

Unterstützung findet diese These auch in einem Randaspekt von Rognonis Behandlung genau jener beiden Manieren, die in einem Anwachsen der Stimme und damit verbunden einer Verstärkung des muskulären Zugriffs enden: das *portar della voce* und die (wie auch immer im Rahmen der oben diskutierten Möglichkeiten verlaufenden) *esclamazione*. Genau in diesen beiden Fällen empfiehlt Rognoni, die folgende Semiminima mit einem *tremolo/tremolino* zu versehen¹⁰²⁵ – wenn man so will, ist dies auch nochmal ein weiteres Indiz dafür, dass eben bei der hier beschriebenen Art des Stimmgebrauchs Atem- und Lautstärkekontrolle eben (zumindest gefühlt ausschließlich) im Hals passieren; sonst bräuchte man ja nicht mit dem *tremolino* eine Lockerung im Hals herbeizuführen.

Das vermeintlich winzige Detail des *tremolino* bei *portar*, *esclamazione* und, wie im Chromatikkapitel bei D'India gesehen, auch bei chromatischem *crescere*, zeigt aufs Neue fast schon symbolhaft, wie raffiniert und erfahrungsorientiert-durchdacht der Stimmgebrauch eben doch (trotz aller eigentlicher Nicht-Technisierung) ist. Hier wird bewusst verhindert, dass man nach einem langen Vokal mit sich verstärkender Spannung auf eine unangenehme Weise mit dieser Spannung, die man nicht mehr loswird, weitersingen muss. Auch bezeichnend ist die Knappheit der Darstellung eines ganzen ‚Kosmos‘, der in Rognonis Anweisungen von gerade einer Notenseite mit einer Seite Erläuterungen dargestellt wird. Diese Knappheit wird, neben (an sich schon bewundernswerter) sprachlicher Prägnanz eben auch durch eine bereits unterlegte Vorstellung einer klanglichen wie physischen Realisierung, die sich uns heute eben nur durch sehr genaues Hinsehen erschließt, ersichtlich – ganz ähnlich wie bei

¹⁰²⁴ GOLDSCHMIDT 1892, S. 76.

¹⁰²⁵ Vgl. ROGNONI, S. 1; ebenso auch in den jeweiligen Abschnitten des Manierteils dieser Arbeit, wo die entsprechenden Aussagen Rognonis zitiert sind.

den wunderbar komplexen Prozessen der *lingua di gorgia*, die ja auch in einem Diminutionstraktat (nämlich *Il Vero Modo*) beschrieben ist.

Auch Pausen nach Noten bieten, wie dies oben im Abschnitt zu Pausen im Manierteil zu sehen war,¹⁰²⁶ Gelegenheit hierzu, da sie nicht in einem abrupten Abriss, sondern in einem graduellen Abschwellen der Stimme bestehen: Auch dieser Vorgang ist nutzbar für jenen langsamen, aktiven und mit einem ästhetischen Konzept verbundenen Loslassvorgang der Muskulatur.

Interessant ist, dass auch hier laut Printz' eigener Aussage der *trill(ett)o* Teil dieses Entspannungsvorgangs ist: Die Artikulation der *gorgia* kann gleichsam fortgeführt werden, um den *trillo* zu machen (vorausgesetzt man artikuliert ihn im Hals) und man nimmt die lockernde Wirkung mit in den Prozess des Loslassens. Aus dem Blickwinkel der ja bereits zitierten Stellen bei Rognoni erscheint das vollkommen logisch und stützt die Systematik der dynamisch generierten ungleichmäßigen muskulären Beanspruchung, die durch zitternde oder *accento*-artige kleine Erschütterungen noch befördert werden kann.

Denkt man an das Kapitel zur Dosierung zurück, wird deutlich, dass diese Art des ‚selbstlockernden‘ Stimmgebrauchs sich systematisieren lässt. Wirklich lange (und insbesondere höhere lange) Noten kommen in Canzonetten, Villanellen und anderen fröhlicheren Stücken praktisch per se nicht vor. Hier ist es für die Stimme selbst kein Problem, wenn nur wenige Manierelemente (sondern eben nur einige *accenti* und ab und zu Triller) passieren. Anders verhält es sich in den ernsten, ariösen Musiken oder in Motetten und dergleichen: Genau hier passiert nun eben die Manier in reichlicher Menge, gemacht vom oben ausführlich thematisierten Guten Sänger. Im Hochstil der virtuosen, prachtvollen ariösen Musik bleibt offenbar kaum eine (längere) Note ohne Manierelement. Dies war bereits auch jenseits von Praetorius' Aussagen zu sehen in jenem Beispiel aus Caccinis Vorwort, in dem praktisch jede längere Note mit *trillo* oder *esclamazione* versehen war. Hier wird durch die stete muskuläre Veränderung mittels der Manier für Entspannung im Hals gesorgt. Der festive Stil des Feierlich-Hymnischen, in dem ja nun sehr viele sehr lange Noten vorkommen, ist genau der Ort, an dem die Manier nun extrem gehäuft auftritt; Beispiele hierfür wären eben die *Salmi Passaggiati* oder prototypisch die Concerti der Marienvesper und natürlich insbesondere *Possente Spirto*.

¹⁰²⁶ In allen Printz-Traktaten zu finden. (Vgl. etwa PRINTZ 1678, S. 72: „Die schweigenden Figuren werden Pausae genennet. Es ist aber Pausa (wie dieses Wort hier gebraucht wird) ein sehr kurtzes Stillschweigen / oder vielmehr nur eine Mässigung der Stimme / die immer stiller und gelinder wird / entweder schlecht und eben / oder mit einem Trillo oder Trillette / zwischen geschwinden Noten.“)

Diese These schließt an die antike Theorie der drei *Genera dicendi* an; eine Einteilung in ein schlichtes *Genus humile* (Canzonetten), ein *Genus mediocre* (normale Kompositionen ernsthafterer Art, auch ‚normale‘ Motetten) und ein *Genus grande*, ein weihevoller, besonders berührender Sonderfall. Gerade er erfährt doch dann öfter eine verbale Erwähnung in der Notation: drei in dieser Arbeit bereits erwähnte Beispiele bei Monteverdi wären etwa der Verweis auf die Besonderheit der *Notte*-Strophe im *Combattimento*-Vorwort, die Mehrsystemigkeit von *Possente spirito*, und die Adagio-Bemerkung zu den Biscrome in der Marienvesper.

Zum Schluss kann man, nach all diesen komplizierten Argumenten, auch ganz einfach Caccini und Christoph Bernhard folgen, die (wie ja oben gesehen) die hier beschriebene dynamische Kurve der längeren Noten einfach pauschal ‚verordnen‘; hier nochmals kurz Caccini, der als generelle Regel sagt, dass die *esclamazioni* „in tutte le musiche affettuose per una regola generale si possono sempre usare in tutte le minime, e semiminime col punto per discendere“¹⁰²⁷ (in allen affektvollen Musiken im allgemeinen auf allen punktierten Minimen und Semiminimen beim Absteigen benutzt werden können), und Bernhard, der anweist: „In gantzen und halben Noten pflegt man das piano zum Anfange, das forte in der Mitten und zuletzt wiederum das piano zu brauchen.“¹⁰²⁸

Der Gute Sänger ist genau derjenige, der mündig mit all diesen Elementen umgehen kann: Dies muss er eben offenbar auch schon rein stimmgebrauchlich tun, um andauernde Anspannung zu vermeiden, die auf lange Sicht zu fehlender Kontrolle, Intonationsproblemen und Überschreien (also zu lautem und immer lauterem Singen in Ermangelung des Loslassens)¹⁰²⁹ und dem Ausagieren solcher Spannungen in Vitia oder schlicht zu Halsschmerzen führen würde. Hier wird die gleichsam doppelte Funktion und Gefahr der Vitia wieder ersichtlich: Einerseits generieren Vitia, also körperliche Fehlverhalten jenseits der Kehle, Probleme in der Kehle. Probleme in der Kehle (die nicht notwendigerweise durch Vitia, sondern eben auch durch ungeschütztes Singen ununterbrochener Töne, also dem Unterlassen der Manier, entstehen können) generieren wiederum ein Bedürfnis, Muskelverkürzungen durch nicht-gesangsspezifische Bewegungen (Lockerung) oder ein Konzept körperlicher Lockerheit zu kompensieren. Unterbleiben solche Bewegungen, kommt es zu jenen (auch heute v. a. bei Amateur-Sängern immer wieder zu beobachtenden) äußerlichen

¹⁰²⁷ CACCINI 1601, unpaginiertes Vorwort.

¹⁰²⁸ BERNHARD, S. 32; das gesamte Zitat (samt Notenbeispiel) findet sich auch im Abschnitt zu *crescere* und *scemar* im Manierteil dieser Arbeit.

¹⁰²⁹ Vgl. hierzu die Kommentare Michael Praetorius' zum Zwingen/Überschreien, die im Kapitel 4. *Klang und Lautstärke* im Stimmgebrauchsteil dieser Arbeit zitiert werden.

Anstrengungen (und aus ihnen wiederum resultierend hässlicheren Gesang), wie sie auch in den alten Quellen immer wieder (manchmal mit ein wenig Humor) thematisiert werden. Ein Beispiel zum berühmten dunkelrot anlaufenden Kopf: „ut multi mutato colore, facie nigricante, spiritu deficiente cernamur“¹⁰³⁰ (so dass viele mit veränderter Hautfarbe, einem sich einschwärzenden Gesicht und fehlendem Atem zu sehen sind).

Es wurde bereits oben die vorrangige Stellung der Zupfinstrumente und der bekielten Tasteninstrumente bezüglich der Begleitung der (insbesondere kleinbesetzten und mehr noch der weltlichen) Monodie erwähnt. Das obige Argument war die grundsätzliche dynamische Flexibilität der Zupfinstrumente. Es gibt aber noch eine zweite, essentiellere Ebene, die direkt in das Wesen der Lauten hineinführt: Auch der Klang einer gezupften Saite ist dynamisch nie länger stabil. Bei einer sehr gut gemachten und besaiteten Laute (und ähnlich bei einem sehr guten Cembalo) wird der Klang zunächst nach einem relativ starken, impulsbedingten Anreißmoment leiser, um dann in einer sanften (je nach Instrument schneller oder langsamer verlaufenden) Kurve zunächst noch einmal aufzublühen und schließlich langsam auszuklingen. Dieser Vorgang, der sich vereinfachend mit ‚laut-leiser-lauter-leiser‘ beschreiben lässt, entspricht exakt dem Vorgang eines Tones mit *esclamazione*. Die Frage, inwiefern dieser Umstand zufällig ist oder, gerade weil er mit Caccini von einem intensiv (auch öffentlich) Zupfinstrumente spielenden Mann entwickelt und zuerst publiziert wurde, Teil eines Systems ist, bleibt spekulativ. In jedem Fall ist die dynamische Instabilität der Stimme als Konzept von Stimmgebrauch dem Verhalten einer resonierenden Saite, insbesondere auch von Akkorden auf einem besaiteten Instrument, erstaunlich ähnlich und kann inspirieren, mit der Stimme auf diese Art flexibel umzugehen und sich bewusst zu werden, in welchem Maße man seine Konzentration auf aktive klangliche Kontinuität (vulgo ‚legato‘) oder eben auf das reflexartige Einem-Impuls-Folgen und den sich aus ihm ergebenden Konsequenzen setzen will.

¹⁰³⁰ Hermann Finck, *Practica Musica, Vitebergae* (Wittemberg), 1556, Faks. Hildesheim, 1971, unpaginiert (sechste Seite des Liber Quintus).

Zusammenfassende Folgerungen aus den Quellen

Allgemeines und Manier

In dieser Arbeit wurde ersichtlich, dass in Italien im Verlauf des 16. Jahrhunderts eine besonders raffinierte Art des Singens entstand, die stilistisch-kompositorische Neuerungen im gleichen Maße provozierte wie sie auf dieselben reagierte. Diese kompositorischen und besetzungstechnischen Neuigkeiten, die in dieser Arbeit (Monteverdi und Caccini folgend) *Seconda Pratica* oder Neue Musiken genannt werden, brachten zahlreiche neue oder zumindest als neu empfundene und als neu propagierte Anforderungen an die Kunstfertigkeit von Sängern mit sich: Das Hauptaugenmerk beim professionellen und kunstvollen Singen von imitatorisch-polyphoner Musik der *Prima Pratica* hatte sich vor allem auf das Erfinden und stimmliche Hervorbringen von Diminutionsfiguren gerichtet, wobei insbesondere die Traktate gegen Ende des 16. Jahrhunderts (Dalla Casa, Bassano, Rognoni) auf allerhöchste Anforderungen an Fantasie und Virtuosität hindeuten. Parallel war eine zunächst ebenfalls noch auf die *Prima Pratica* bezogene Art zu singen entstanden, bei der viele *accenti*, rhythmisch unregelmäßige Figuren und auch *tremoli* und dergleichen angebracht werden. Dieses *cantar accentuatamente* (Zacconi) bildete die Grundlage, auf der sich die Anforderungen an den in dieser Arbeit gesuchten Guten Sänger der *Seconda Pratica* entwickelten: zum einen Sicherheit im Umgang mit dem Material und der Notation, extrem textverständliches Singen einer Musik, die ganz auf den (vom Sänger auch inhaltlich zu erfassenden) Text als Träger des Affekts, den der Sänger beim Hörer erregen soll, ausgelegt ist; Zum anderen aber der kreative und doch vollumfänglich dem textlich-musikalischen Inhalt der Musik untergeordnete Umgang mit einem musikalischen Darstellungskonzept, das die alten Texte (und diese Arbeit mit ihnen) Manier nennen.

Manier besteht zunächst aus einer ganzen Reihe von bausteinartigen Elementen, mit denen der geschriebene Notentext zugunsten einer anmutigeren und/oder expressiveren Wirkung abgewandelt werden kann, soll oder sogar muss. Neben (damals als Neuerung insbesondere den größeren Kadenzen und wichtigen, aber nicht erstrangig lamentösen Silben vorbehaltenen) Diminutionen, variantenreichen *trilli* und *gruppi* sind vor allem die außerordentlich vielfältigen *accento*-Figuren als das zentrale Manierelement zu betrachten. Ebenfalls in das Feld der Manier fallen eine Reihe von dynamisch-stimmklanglichen Ereignissen, die textlich oder strukturell ausgelöst werden können sowie die Möglichkeit (wie eigentlich bei allen Manierereignissen) nicht notenbildlich

darstellbarer rhythmischer Varianzen innerhalb eines Tempos oder auch im Rahmen der Modifikation desselben, die sich insbesondere (aber nicht nur) beim Allein-Singen häufig bis andauernd einstellen kann. Zahlreiche Ebenen einer kunstvollen Unregelmäßigkeit durchziehen das Feld musikalischer Entscheidungen: Als nur ein Beispiel sei die grundsätzliche, sehr vielgestaltige rhythmische Unregelmäßigkeit von Achtelnotenbewegungen genannt. Ein Vergleich von deskriptiven Texten, den relativ seltenen Beispielen mit (mehr oder minder) vollständig ausgeschriebener Manier und normal notierter Musik mit Spuren von notierter Manier implizieren einen (aus heutiger Sicht) außerordentlich reichlichen Gebrauch all dieser Manierelemente, vor allem in ariösen, klagenden oder insbesondere auch feierlichen Gesängen. Die Erfahrung im Umgang mit der Manier zeigt, dass sich mit zunehmender Gewandtheit eine Entwicklung vom anfangs wirklich bewusst bausteinartigen Verwenden der *tesori* (wie Caccini die Maniergegenstände nennt) zu einem immer selbstverständlicheren ‚in einer bestimmten Art Singen‘, eben der eigentlichen *maniera*, vollziehen kann, wenn man dies möchte und zulässt. Ziel ist das Entstehen eines mühelosen, schwebenden und auf vielen Ebenen (insbesondere auch jener von Rhythmik und Zusammenspiel) kunstvoll kontrollierten und zugleich lockeren Wählens von Verschiebungen und vielerlei Unregelmäßigkeiten, die in den unbegrenzten Variationsmöglichkeiten jeder Melodie als mühelose Anmut und geistreiche Nobilität empfunden wird.

Stimme und Stimmgebrauch

Wie im Vorwort bereits erwähnt, wurde in dieser Arbeit der Begriff ‚Technik‘ wegen der möglichen Assoziationen mit heute normalerweise gelehrter Gesangstechnik bewusst vermieden. Die Idee, in dieser Arbeit eine ‚barocke Gesangstechnik zu kreieren‘, widerstrebte mir daher fast von Anfang an erheblich. Wiedergefunden sollte werden ein Gebrauch der Stimme, der allen Anforderungen, die im 17. Jahrhundert an Gesangkunst gestellt wird, auch auf physischer Ebene befördert und ermöglicht. Ein entscheidendes Problem war zunächst (und ist in der Vermittlung der Erkenntnisse dieser Arbeit bis heute) die Unsichtbarkeit der entscheidenden Prozesse:

Die optische Verschiedenheit eines heutigen Konzertflügels von einem frühen italienischen Cembalo ist vollkommen offensichtlich; ebenso wird beim Tragen der Instrumente das etwa 20-fache Gewicht des heutigen Flügels im Verhältnis zu seinem bekielten ‚Vorfahren‘ überdeutlich

spürbar.¹⁰³¹ Diese Andersartigkeit legt bei einem Minimum an Logik und Sensibilität ganz unmittelbar eine auch grundsätzlich andere Behandlung der Instrumente nahe; eine Traktierung, die im Übrigen außerhalb des Körpers auch äußerlich sichtbar wird, nämlich am Cembalo durch nur die Finger involvierendes *toucher* mit binären Fingersätzen und am heutigen Flügel durch beobachtbare Klaviertechnik unter Verwendung der ganzen Hand- und Armmuskulatur sowie aller vorhandenen Finger.

Hingegen stellt die relative Ähnlichkeit eines unbekleideten Menschenkörpers des 17. Jahrhunderts mit einem ebensolchen heutigen Menschenkörper ein Problem dar. Viel weniger leicht erkennt man die Notwendigkeit eines grundsätzlich (sehr) anderen Zugangs bei seinem Einsatz zu Musikzwecken, wie sie aus den im Folgenden nochmals zusammengefassten Quellenstudien ersichtlich wird.

Sind die Singenden bekleidet (was auf barocken Bühnen der vorgeschriebene Normalfall war und auch auf heutigen Opernbühnen vorkommt) sind die Unterschiede im Gebrauch des Körpers zwischen historisch rekonstruiertem Singen und heutiger Gesangstechnik zwar deutlich hör- aber praktisch unsichtbar, was eine Rekonstruktion (auch im Sinne von etwa ikonographisch basierter Arbeit, aber auch in der Diskussion über die Verfahren und ihre Relevanz) deutlich erschwert.

Diese konkrete körperliche Realisierung des Singens wird in den alten Texten zwar nicht im Sinne einer heutigen Gebrauchs- oder Trainingsanweisung abgehandelt, ist aber insgesamt trotz der Unsichtbarkeit dennoch in vielerlei Hinsicht erstaunlich genau fassbar. In dieser Arbeit wurde versucht, zunächst über ein Bild vom Guten Sänger im Allgemeinen und dann über die Betrachtung der Begriffe von *natura* und Lieblichkeit im Speziellen einen Grundrahmen, gleichsam ein Bild von Stimme, zu setzen, in den sich die erhaltenen Texte einfügen konnten. Diese ästhetischen Begriffe sind in dem, was sie bedeuten, in dem, was sie wirklich beinhalten, ebenso wandelbar wie die Ästhetik der Kunst, in unserem Fall des Singens selbst. Lieblichkeit und essenzhafthonigartige Süße konnten als ein Prinzip des ‚Nicht ein sehr sensibles Ohr Irritierens‘ (Cerone) und ‚Den Hörer zur Liebe Ermutigens‘ (Rossetus/Cerone) gefasst werden.

Der Klang der Stimme selbst scheint für die Beurteilung eines Sängers in den Quellen, obschon natürlich (erwähntes) Kriterium, wesentlich weniger erstrangig als in der derzeitigen Betrachtung etwa heutigen

¹⁰³¹ Findet man den Vergleich wegen der Kiele und Hämmer zu hinkend, kann man (bei immer noch etwa 7- bis 8-fachem Gewicht) auch an frühe, unbedederte Hammerflügel denken.

Operngesangs. Arbeit zur Manier nimmt einen viel weiteren Raum ein. Hinweise auf ein aktives Verändern des Klangs der Stimme als Ausbildungsziel finden sich in den Traktaten praktisch nicht, wenn überhaupt im Sinne von klanglicher Mäßigung. Der an sich natur- (und/oder nach damaligem Verständnis gott-) gegebene Klang der Stimme kann aber durch die Kunst des Sängers zugunsten eines Affekts verändert werden. Besagter Affekt wird durch den (mittels klar artikulierter Konsonanten und unterschiedlich ausgesprochener und gut unterscheidbarer Vokale) deutlich hervorgebrachten Text generiert. Dieser Vorgang genießt oberste Priorität und alle anderen Prozesse sind ihm untergeordnet.

Der Stimmklang kann als hell und klar (*chiaro*), auch im Sinne von raumfüllend und angenehm (*soave*) durchdringend bezeichnet werden, ist insbesondere bei Männerstimmen auch als stabil und konkret greifbar (*fermo*) beschrieben und ereignet sich (wie jedes Musikmachen und eben auch höfisches/edles Dasein bestenfalls an sich) so angstfrei und anstrengungsarm wie möglich.

Die auch für das klingende Resultat schädlichen Auswirkungen einer sichtbaren Körperanstrengung gleich welcher Art werden in den Quellen ausführlich thematisiert. Das bewusste Vermeiden derartiger (das Singen nur scheinbar vereinfachender) Laster ist einer der wichtigen Bausteine für die Entwicklung eines funktionierenden Stimmgebrauchs alter Prägung.

Es gibt grundsätzlich zwei Niveaus von Lautstärke des Singens, die gleichermaßen an die Funktion der Musik und an die räumlichen Gegebenheiten gebunden sind: ein äußerst, ja extrem sanftes, bewusst und aktiv (durch ‚Zwingen und Moderieren‘) auf eine leise Tongebung hingereichtes Singen für die Kammer und ein langsam-feierliches, erheblich kraft- und klangvolleres, durchdringenderes Singen in der Kirche. Hinweise für das bewusste ‚Suchen‘ und Verwenden von dem, was heute Resonanz (gleich ob zum Zweck der Klangverstärkung oder zum Vereinheitlichen der Klangcharakteristik (etwa von Vokalen)) genannt wird, finden sich nicht, zumindest nicht positiv konnotiert. Die Stimme wird im frühen 17. Jahrhundert zumeist innerhalb eines Registers benutzt, wobei dem Brustregister stets der Vorzug gegeben wird. Falsettisten singen in der Regel (bestätigt durch Ausnahmen) Cantuspartien v. a. in geistlicher Musik, während mehrere Autoren sie in weltlicher Musik aus klanglichen wie darstellerischen Gründen

weitgehend ablehnen.¹⁰³² Sowohl vokale Ensembles als auch die einzelne Stimme ist so organisiert, dass die tiefe Lage (zumindest beim Sänger gefühlt) kräftiger klingt als in der hohen Lage, was erfahrungsgemäß in der Wahrnehmung von außen auf eine ausgewogene Wirkung der Lagen hinausläuft.

Ein in Tonhöhenschwankungen hörbares Vibrieren der Stimme erscheint als nicht erwünscht, wohl aber ein feines Zittern, Beben und Schweben im Sinne eines ‚Am-Klingen-Haltens‘ der Stimme. Ein (bei stark generierter Resonanz) durch hohe Frequenzen verstärkt hörbares Vibrato muss bei einem in dieser Arbeit beschriebenen Stimmgebrauch nicht erst ‚wegkontrolliert‘ werden, sondern stellt sich (zumindest bei nicht greisenhaften Sängern) gar nicht erst ein.

Der Begriff ‚Stimmgebrauch‘ wurde für diese Arbeit aus einer Formulierung Daniel Fridericis geboren: Manier und Non-Legato der Diktion sowie sprachanalog klangliche Vielgestaltigkeit von einzelnen Vokalen generieren ein frisches Gebrauchen der Stimme zu Gesangszwecken, das geprägt ist von der Varianz muskulärer Beanspruchung einerseits und einer Aufwandsminimierung durch eine genau beobachtete Körperorganisation und relativ geringe Lautstärke (zumal in der Kammer) andererseits.

Man könnte, wenn man wollte, diese ja sehr funktionsorientierte Betrachtungsweise ‚Technik‘ nennen; man denke nur an sehr konkrete Anweisungen zu beispielsweise Kopfhaltung, Zungenposition, Atmung im Brustbereich aus den Quellen, auch meine eigenen Betrachtungen zur atmungsbezogenen Weitung oder insbesondere der Trennung der Parameter Klang, Artikulation, Luftmenge, Lautstärke, die wiederum alle in der Kehle zusammenlaufen.

Warum nennt diese Arbeit dies alles also genau nicht ‚Technik‘? Zum einen wegen besagter Vermeidung von Assoziationen, zum anderen aber vor allem wegen zweier Phänomene, die hier ‚Einfachheit‘ und ‚Unmittelbarkeit des Zugriffs‘ genannt werden sollen:

Die letztendliche Einfachheit des Zugriffs entsteht einerseits durch das Wissen um bestimmte mögliche Problemstellungen der körperlichen Vitia und als Reaktion hierauf schlichtweg wachsamer Aufmerksamkeit ihrer

¹⁰³² Es ist mir hier nochmals ein Anliegen, zu betonen, dass Falsettisten meines Erachtens heute in keiner Art von Alter Musik wirklich zwingend notwendig sind, da einerseits heute (erfreulicherweise) Menschen aller Geschlechter in allen Räumen singen dürfen und andererseits die (erfreulicherweise) verlorene Stimme der Eunuchen (bedauerlicherweise) durch nichts zu ersetzen ist.

Vermeidung und andererseits durch den Erwerb von sehr viel Erfahrung im gerade nicht-aktiven Tun der Kontrollverfahren, die eher als eine Art Vorstellung von *chiaro/fermo/soave* und dazu passender (auch naturgegebener) Voreinstellung begreifbar sind. Normales Sprechen oder kindliches Singen würde man ja eben nicht als ‚technisiert‘, also mit Technik versehen, betrachten, obschon es mitunter hervorragend funktioniert. So ist der Zugriff auf die Stimme selbst ganz direkt mit dem Sprechen oder dem kindlichen Singen vergleichbar und ein bewusstes Eingreifen (im Sinne einer wie auch immer gearteten Verkomplizierung) in diesen – wie bei Friderici gesehen ‚fein natürlich [...] in gutture‘ sich ereignenden – Zugriff, erscheint nicht intendiert. Ausnahmen bilden das Leisermachen (zwingen/moderieren) für die Kammer und (zunehmend ab etwa dem zweiten Drittel des Jahrhunderts) die Erweiterung des Ambitus der Stimmen, mit der wahrscheinlich ein Wandel des Gebrauchs der – dann bedingt ‚technisch‘ gewählten – Register einhergeht.

Noch bestimmender ist jedoch der zweite Faktor, die Unmittelbarkeit des Zugriffs: Es werden (zumindest ‚gefühl‘) streng nur diejenigen Körperteile mit dem jeweiligen Tätigkeitsfeld des Singens aktiv verknüpft, die an besagter Tätigkeit ganz offensichtlich beteiligt sind. Atmen passiert (gefühl / aktiv) hauptsächlich im die Lungen beherbergenden Brustbereich unter aktiver Weithaltung des (auch unteren) Brustkorbes einschließlich der Seiten, vermutlich ohne aktiv die Beteiligung anderer Körperregionen zu verhindern.¹⁰³³

Der Zugriff auf das eigentliche Singen, einschließlich der Klangfarbe, Artikulation (insbesondere virtuoser Läufe), der Stärke und Geschwindigkeit des Luftstroms, der Lautstärke und dem ‚Aufhören zu singen‘, also dem Loslassen und wieder Weiten-Lassen, erfolgt ausschließlich (!) in der Kehle; die Organisation des Aussprechens im Wesentlichen im Mundraum mit einer entspannt und flach vorne an den Zähnen liegenden Zunge.

Ein Weglenken der Aufmerksamkeit des Sängers von den jeweils am Prozess beteiligten Körperteilen zugunsten indirekter Kontrollzugriffe ist den alten Texten ebenso fremd wie das Entwickeln elaborierter Übungen hierfür im heutigen Sinne.

Wie in der Manier liegt auch dem Stimmgebrauch eine für Sänger wie Hörer anfänglich ungewohnte Unregelmäßigkeit vor. In Anne Smiths Forschungen wurde ersichtlich, dass verschiedenen Noten im Hexachord

¹⁰³³ Auch die sich ergebende, nicht aktiv herbeigeführte Weitung im Bereich der Rippen (insbesondere der nicht festen Rippen) sowie der Bauchgegend fallen hierunter. Soweit (historische oder moderne) Kleidung dies zulassen, ist aus meiner Sicht nichts dagegen zu sagen.

unterschiedliche Klangqualitäten zugeordnet werden (hart, mittel, weich), womit konsekutive Sekundgänge automatisch nie identische Klangfarben haben. Indizien deuten auf klangliche Unterschiede beim Singen (und Diminuieren) über verschiedenen Vokalen, deren natürliche Länge und Kürze sehr wahrscheinlich eher im Sinne von Textverständnis genutzt als eliminiert wurde. Diese (von heutiger Gesangstechnik hingegen großteils ausgeglichenen) Unterschiede in Klangfarbe und Länge von Vokalen dürften jene bei den Sängern um 1600 immer wieder bewunderte Textverständlichkeit ebenso befördert haben wie das Fehlen jeglicher Hinweise auf technisiertes Legato-Singen jenseits von Ziehen und Schleifen als Affektmittel. Im Gegenteil werden Konsonanten und Pausen zu Artikulation genutzt, was ebenso wie die Gorgia, also das Singen virtuoser Diminutionen, einen sehr schnellen, also muskulär minimal aufwändigen Zugriff auf die Stimme, genauer ihr Ansprechen und Loslassen, erfordert.

Ansprechen und Loslassen ist generell ein letzter wichtiger Aspekt meiner Überlegungen. Es ließ sich zeigen, dass das Singen des 17. Jahrhunderts in sich Methoden birgt, die Stimme (auch bei reichlichem Gebrauch) vor Überanstrengung zu schützen. Neben der grundsätzlichen Arbeitsarmut und nie übermäßiger Lautstärke ist hier vor allem eine systematisch unregelmäßige Beanspruchung der Muskulatur gemeint: unregelmäßig stark gesungene Noten, Diminutionen, *accenti* sowie die häufig auf langen Noten angebrachten Maniergegenstände *trillo*, *tremulo*, *crescere*, *scemar* und *esclamazione* verhindern, gemeinsam mit beispielsweise Atmungen und Pausen bei Sprüngen und generellem nicht-legato, eine dauerhaft-gleichförmige Anspannung der Muskulatur und ermöglichen durch die Kleinheit und Sanftheit der Zugriffe – man denke an die in der Arbeit gemachten Überlegungen zur *lingua di gorgia* auf Blasinstrumenten und ihre Implikationen auf die Artikulation gesungener *passaggi* – eine große Lockerheit und Schnelligkeit, die mit der Ästhetik der Musik, um deren Ausführung es hier geht, sowie mit den Charakteristika gezupfter Saiten, die in der Begleitung der Neuen Musiken eine große Rolle spielten, stark korreliert.

Das Bild, das in dieser Arbeit von historischer Gesangkunst gezeichnet wird, unterscheidet sich in vielen, wenn nicht allen Aspekten entscheidend von dem heute etablierten Kunstgesang, wie er in der Regel an Konservatorien und Hochschulen gelehrt, auf Opern und Konzertbühnen praktiziert und in zumeist leicht modifizierter Form auch von ‚Spezialisten‘ für Musik vor 1800 verwendet wird. Eigentlich steht der hier gezeichnete historische Gesang dem klassischen Gesangsideal des 20.

Jahrhunderts in seiner grundlegenden ästhetischen wie körperlichen Konzeption oft diametral gegenüber.

Während des Entstehens dieser Arbeit wurde (auch mir selbst) immer klarer, dass das, was in den alten Texten beschrieben und aus den überlieferten Musikalien deduzierbar ist, weit mehr Verbindung zu denjenigen heute lebendigen Musikkulturen, die nicht oder nur marginal von europäisch-nordamerikanischer und inzwischen asiatisch-europäisierender heutiger Gesangskunst beeinflusst wurden, aufweist als mit heutigem Singen in Oper, Oratorium und Lied selbst.

Die starke Dominanz von nach 1850 entwickelten musikalischen wie technischen Konzepten in unserer heutigen Wahrnehmung von Kunstgesang konnte im Sprechen über Gesangskunst nur mit einer gewissen Anstrengung weggelegt werden. Sie mag zwar aus solch einem Text mehr oder weniger verbannbar sein, sie ist jedoch nach wie vor tief in den Gedanken der meisten Singenden, der im Gesang Auszubildenden und auch Musik hörenden Menschen verwurzelt. Wenn auf dem Gebiet der instrumentalen Musik gewisse Umdenkprozesse bei vielen Hörern bereits zugunsten historischer Instrumente und mit ihr verbundener Traktierung (oft leider ebenso in modernisierten Ansätzen) vor sich gegangen sind, so braucht ein Umdenken in den vokalen Prozessen offenbar noch mehr Zeit, Hingabe, Offenheit und Überzeugungskraft:

„Unser Trost bleibt, dass es ein Mittel gibt, dass wir einsetzen können, um eine überzeugende Lösung zu finden: die sorgfältige, geduldige Prüfung der historisch gegebenen Möglichkeiten“.¹⁰³⁴

Sowohl die Kreativität der Manier im Umgang mit einem nicht als Gesetz betrachteten musikalischen Text als auch die emotionale Direktheit eines von Einfachheit und Unmittelbarkeit geprägten Gebrauchs der Stimme haben in meinen Augen eine außerordentliche Frische und geistige Sprengkraft inne.

Die Neuen Musiken und die mit ihnen verknüpfte Gesangskunst verfügen, wenn man ihnen respektvoll Raum gibt, auch knapp 450 Jahre nach ihrem Entstehen über ein Potential, das weit über das eigentliche Singen hinausreicht und letztlich in Richtung einer von Schönheit und Herz erfüllten Freiheit weist.

¹⁰³⁴ Arnold Geering, *Des Sängers Begegnung mit älterer Musik*, in: Peter Reidemeister/Veronika Gutmann (Hrsg.), *Alte Musik: Praxis und Reflexion*, Winterthur, 1983, S. 114.

Literaturverzeichnisse

Zu den Zitaten und dem Literaturverzeichnis:

Die in der Arbeit zitierten Texte werden, soweit verfügbar, in originaler Orthographie wiedergegeben (einschließlich Groß-/Kleinschreibung und Virgeln). Lediglich Kürzel und barocke idente Druckerzeichen wie etwa die verschiedenen *s*, *u/v*, *ij/ii* werden (mit Ausnahme von *ß* in den deutschen Texten) aufgelöst und angeglichen. Fremdsprachliche Termini, die in den deutschen Originalen nicht in Fraktur dargestellt sind, werden stillschweigend einheitlich wiedergegeben.

Die teils (v. a. auf Frontispizen) sehr langen Titel sind manchmal stillschweigend verkürzt und nicht in Majuskeln dargestellt.

Ausgaben von Musik (alte wie neue) erscheinen in der Literaturliste nur dann, wenn ihre alten Vorworte/Besetzungslisten udgl. für die Arbeit benutzt wurden (z. B. die frühen Operndrucke oder die *Arie devote* von Durante), ansonsten sind sie lediglich in den Fußnoten der Arbeit nachgewiesen.

Einige wenige Faksimila und Editionen von Primärquellen, deren (längere, vom Herausgeber stammende) Vorworte auch für die Arbeit benutzt werden, erscheinen nochmals unter Nennung von Herausgeber*innen/Autor*innen des Vorworts im Literaturverzeichnis.

Quellen, die mir in Faksimila vorgelegen sind, werden mit der Faksimile-Ausgabe genannt. Quellen ohne ‚Faks.‘-Nennung lagen mir entweder im Original oder in (zumeist von mir, teils aber auch vor langer Zeit angefertigten) Mikروفilmkopien oder Digitalisaten nicht immer verifizierbarer Herkunft (an deren Echtheit jedoch kein Zweifel angezeigt scheint) vor.

Die in älteren Quellensammlungen wiedergegebenen Texte werden in der Arbeit teils nach den Sammlungen, soweit sie sich als verlässlich erwiesen (z. B. Solerti und Ulrich), zitiert.

Häufiger gebrauchte Texte werden bei ihrem ersten Vorkommen komplett, später verkürzt zitiert. z. B. MAUGARS, bei mehreren Titeln des gleichen Autors mit Jahr, z. B. PRINTZ 1689. Die Kürzel werden jeweils bei den Werken genannt.

Primärquellen

Agazzari, Agostino, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E dell'Uso Loro nel Conserto*, Siena, 1607, (= Bibliotheca musica Bononiensis 2,37) Faks. Bologna, 1969.

Agricola, Johann Friedrich, *Anleitung zur Singkunst aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi*, Berlin, 1757, Faks. Wiesbaden, 1994.

Ahle, Johann Rudolf & Johann Georg, *Kurze / und doch deutliche Beschreibung zu der lieblich= und löblichen Singekunst*, Mühlhausen, 1690.

Anon., *Il Corago o vero alcune Osservazioni per metter bene in scena le compositioni drammatiche*, Neuausgabe Hrsg. Fabbri, Paolo & Pompilio, Angelo, (= Studi e testi per la storia della musica 4) Firenze, 1983.

Anon., *Tutto il bisognevole per sonar il Flauto da 8 fori con Pratica et Orecchia*, MS. Biblioteca Nazionale Marciana, 1630 (Fehldatierung auf Titelseite, wohl um 1700).

Bacilly, Bénigne de, *L'Art de Bien Chanter*, Paris, 1679, Faks. Genève, 1983.

Banchieri, Adriano, *Cartella musicale nel canto figurato*, terza edizione, Venezia, 1614.

Banchieri, Adriano, *Conclusioni nel Suono dell'Organo*, Bologna, 1609, (= Bibliotheca musica Bononiensis 2,24) Faks. Bologna, 1968.

Banchieri, Adriano, *L'Organo suonarino*, Venedig, 1611, (= Bibliotheca organologica 27) Faks. Amsterdam, 1969.

Barbarino, Bartolomeo, *Il Secondo Libro delli Motetti*, Venetia, 1614, (= Monumenta musicae revocata 36) Faks. Firenze, 2007.

Bardi, Pietro de', *Lettera a G.B. Doni sull'origine del melodramma*, Neuausgabe in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903.

Bassano, Giovanni, *Motetti, Madrigali, et Canzoni francesi diminuiti*, Venedig, 1591, MS. (Abschrift Chrysander) Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

Bassano, Giovanni, *Ricercate, Passaggi et Cadentie*, Venetia, 1585, Faks. Münster, 1995.

Besard, Jean-Baptiste, *Isagoge ad artem Testitudinariam*, Augsburg, 1617, Faks. Genf, 1983.

Bismantova, Bartolomeo, *Compendio Musicale*, Ferrara, 1677, (= Archivum musicum 1) Faks. Firenze, 1983.

Bernhard, Christoph, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, Neuausgabe in: Joseph Müller-Blattau (Hrsg.): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel, 1926, S. 30-39.

Kürzel: BERNHARD

Bonini, Severo, Auszug aus: *Discorsi e Regole sopra la Musica*, Neuausgabe in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903.

Bontempi, Giovanni Andrea Angelini, *Historia Musica*, Perugia, 1695, Faks. Genève, 1976.

Bourgeois, Louis, *Le Droict Chemin de la Musique*, Genève, 1550, (= Documenta musicologica 1,6) Faks. Kassel, 1954.

Bottrigari Ercole, *Il Desiderio*, Bologna, Venetia, 1594.

Bottrigari, Ercole, *Il Desiderio*, Neuausgabe Hrsg. Armen Carapetyan, Übersetzung Carol MacClintock, (= Musicological studies and documents 9) [Rom], 1962.

Bovicelli, Giovanni Battista, *Regole Passaggi di Musica*, Venetia, 1594, (= Pratica di musica A,2) Faks. Roma, 1986.

Kürzel: BOVICELLI

Brunelli, Antonio, *Varii Esercittii*, Firenze, 1614, Neuausgabe Hrsg. Richard Erig, Zürich, 1977.

Burmeister, Joachim, *Musica Poetica*, Rostock, 1606, (= Documenta musicologica 1,10) Faks. Kassel, 1955.

Caccini, Giulio, *L'Euridice*, Firenze, 1600, (= Bibliotheca musica Bononiensis 4,3) Faks. Bologna, 1968.

Caccini, Giulio, *Le Nuove Musiche*, Firenze, 1601/2, (= Archivium musicum 13,1) Faks. Firenze, 1983. Kürzel: CACCINI 1601

Caccini, Giulio, *Le Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scriverele*, Firenze, 1614, (= Archivium musicum 13,2) Faks. Firenze, 1983.

Calvisius, Sethus, *Musicae artis Praecepta nova et facilissima*, Jena(e), 1612.

Casa, Girolamo Dalla, *Il vero modo di diminuir*, Venetia, 1584, (= Bibliotheca musica Bononiensis 2,23) Faks. Bologna, 1996.

Castiglione, Baldassare, *Il Cortegiano*, nuovamente ristampato, Vinegia, 1587.

Castiglione, Baldassare, *Il Libro del Cortegiano*, Venezia, 1528, Hrsg. Giulio Carnazzi, (= Biblioteca universale Rizzoli L,611) Milano, 1987.

Cavalieri, Emilio de', *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Roma, 1600, (= Bibliotheca musica Bononiensis 4,1) Faks. Bologna, 1977.

Ceretto, Scipione, *Dell'Arbore Musicale*, Napoli, 1618, Faks. Lucca, 1989.

Cerone, Pedro, *El Melopeo*, Napoles (Neapel), 1613, (= Bibliotheca musica Bononiensis 2,25,1) Faks. Bologna, 1969.

Kürzel: CERONE

Coclico, Adriano Petit, *Compendium Musices*, Norimbergae (Nürnberg), 1552.

Conforti, Giovanni Luca, *Breve et facile maniera*, Roma, 1593, Faks. Berlin, 1922.

Conforti, Giovanni Luca, *Salmi Passeggiati*, Roma, 1601, Neuausgabe Hrsg. Murray Bradshaw, (= Early sacred monody, Miscellanea 5,1) Stuttgart, 1985.

Coryat, Thomas, *Coryat's Crudities*, London, 1611, Neuausgabe Glasgow, 1905.

Crüger, Johann, *Musicae Practicae Praecepta brevia [...] Der Rechte Weg zur Singekunst*, Berlin, 1660, (= Documenta musicologica 1,43) Faks. Kassel, 2006.

Demantius, Christoph, *Isagoge [...], Kurtze Anleitung recht und leicht zu singen*, Nürnberg 1607, (= Dictionarium musicum 3) Faks. Buren, 1975.

Diruta, Girolamo, *Il Transsilvano*, Venetia 1597 (Prima Parte) & 1612 (Seconda Parte), Faks. Buren, 1983.

Donati, Ignazio, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce Sola [...] per Educatione de Figlioli et Figliole*, Venetia, 1636

Doni, Giovanni Battista, *De Praestantia Musicae Veteris Libri Tres*, Florentia(e), 1647.

Doni Giovanni Battista, *De' Trattati di Musica di Gio. Battista Doni [...]* Tomo Secondo, posthume Ausgabe Firenze, 1763.

Durante, Ottavio, *Arie Devote*, Roma, 1608.

Engramelle, Marie-Dominique-Joseph, *La tonotechnie : Ou L'art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts mécaniques*, Paris, 1775, Faks. Genève, 1971.

Falck d.Ä., Georg, *Idea Boni Cantoris, das ist getreu und gründliche Anleitung*, Nürnberg, 1688.

Finck, Hermann, *Practica Musica*, Vitebergae (Wittemberg), 1556, Faks. Hildesheim, 1971.

Friderici, Daniel, *Musica figuralis, oder Neue Klärliche / Richtige und vorstentliche unterweisung / Der SingeKunst*, Rostock, 1619.

Friderici, Daniel, *Musica figuralis oder Neue Klärliche vnd Verständige Unterweisung Der Singe Kunst*, Rostock, 1638, (= Documenta musicologica 1,43) Faks. Kassel, 2006.
Kürzel: FRIDERICI.

Garcia, Manuel, *Traité complet de l'Art du Chant*, Paris, 1847, Faks. Genève, 1985.

Galilei, Vincentio, *Fronimo Dialogo, Vineggia* (Venedig), 1584, Faks. Leipzig, 1978.

Ganassi dal Fontego, Silvestro, *Regola Rubertina*, o.O. (Venedig), o.J. (1542), (= Bibliotheca musica Bononiensis 2,18a) Faks. Bologna, 1970.

Ganassi dal Fontego, Silvestro, *Opera Intitulata Fontegara*, Venedig, o.J. (1535), (= Bibliotheca musica Bononiensis 2,18) Faks. Bologna, 1969.

Giustiniani, Vincenzo, *Discorso sopra la Musica de' suoi tempi* (1628), Neuausgabe in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903.

Giustiniani, Vincenzo, *Discorso sopra la Musica*, Neuausgabe Hrsg. Armen Carapetyan, Übersetzung Carol MacClintock, (= Musicological studies and documents 9) [Rom], 1962.

Guazzo, Stefano, *La civil conversatione*, Brescia, 1574.

Herbst, Johann Andreas, *Musica Moderna Prattica*, Frankfurt, 1658, (= Documenta musicologica 1,43) Faks. Kassel, 2006.

Kürzel: HERBST

Hottetere, Jacques-Martin, *Principes de la Flute traversiere*, Paris, 1708, Faks. Kassel, 1941.

India, Sigismondo D', *Il Libro di Musiche da Cantar solo*, Milano, 1609, Neuausgabe Hrsg. Mompellio, Francesco, Cremona, 1970.

Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis*, Roma, 1650, Faks. Wien, 2005.

Kircher, Athanasius / Andreas Hirsch (dt. Teilübersetzung), *Musurgia universalis*, Schwäbisch Hall, 1662, Faks. Kassel, 2006.

Kircher, Athanasius, *Neue Hall= und Thon=Kunst oder mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur*, Nördlingen, 1684, Faks. Hannover, 1983.

Kürzinger, Ignaz Franz Xaver, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin zu spielen*, Augsburg, 1763.

Luzzaschi, Luzzasco, *Madrigali*, Roma, 1601, Neuausgabe Hrsg. Adriano Cavicchi, (= Monumenta di musica Italiana 2) Brescia/Kassel, 1965.

Maffei, Camillo, *Delle Lettere del S.^{or}. Camillo Maffei da Solofra. Libri due dove [...] v'è un discorso della Voce e del Modo d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro*, Napoli, 1562.

Kürzel: MAFFEI.

Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, Faks. Paris, 1975.

Millet, Jean, *La Belle Methode ou L'Art de Bien Chanter*, Lyon, 1666, Faks. New York, 1973.

Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule, Versuch einer gründlichen Violinschule*, Dritte vermehrte Auflage, Augsburg, 1787, Faks. Leipzig, 1968.

Muffat, Georg, *Vorworte*, gesammelte Neuausgabe in: Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strasbourg, 1970.

Mulcaster, Richard, *Positions Concering the Training of Children*, London, 1581, Faks. Toronto, 1982.

Mylius, Wolfgang Michael, *Rudimenta Musices*, Gotha/Mühlhausen, 1686.

Mylius, Wolfgang Michael, *Rudimenta Musices*, Gotha/Mühlhausen, 1686, Neuausgabe in: Bassani-Grampp, Florian, *Die Rudimenta Musices von Wolfgang Michael Mylius*, in: *Schütz Jahrbuch*, Jg. 30, Kassel, 2008, S. 111-170. Darin: Neuausgabe des Traktats. Kürzel: MYLIUS

North, Roger, [*Schriften zur Musik:*] *Roger North on Music*, Neuausgabe London, 1959.

Notari, Angelo, *Prime Musiche Nuove*, Londra, 1613.

Ortiz, Diego, *El Primo Libro Nel quale si tratta delle glosse*, Roma, 1553, (= Archivum musicum 57) Faks. Firenze, 1984.

Paullini, Kristian Frantz, *Neu=Vermehrte / Heilsame Dreck=Apotheke*, Franckfurt am Mayn, 1692.

Peri, Jacopo, *Le Musiche di Jacopo Peri Nobil Fiorentino sopra L'Euridice*, Fiorenza, 1600.

Piccinini, Alessandro, *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone, Libro Primo*, Bologna, 1623, Faks. Firenze, 1999.

Porta, Giovanbattista della, *Della Fisionomia dell'Homme*, Venetia, 1644; italienische Ausgabe von: *De Humana Physiognomoniam*, Vici aequensis (Neapel), 1586.

Praetorius, Christoph, *Erotemata Musices in Usum Scholae Lunaeburgensis, VVittebergae* (Wittenberg), 1574.

Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, o.J./1614 (Bd.1), 1619 (Bd. 2 & 3), Faks. Kassel, 2001.
Kürzel für Bd.3: PRAETORIUS III 1619.

Printz, Wolfgang Caspar, *Anweisung zur Sing=Kunst*, Guben, [1671].

Printz, Wolfgang Caspar, *Compendium Musicae Signatoriae et Modulatoriae Vocalis*, Dresden, 1689, Faks. Hildesheim, 1974.
Kürzel: PRINTZ 1689

Printz, Wolfgang Caspar, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden, 1690.

Printz, Wolfgang Caspar, *Musica modulatoria vocalis*, Schweidnitz, 1678.
Kürzel: PRINTZ 1678

Rasi, Francesco, *Musiche da camera e da chiesa*, in: Seifert, Herbert (Hrsg.), (= Denkmäler der Musik in Salzburg 7) Salzburg, 1995.

Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1753, Faks. München, 1992.

Rhau, Georg, *Enchiridion utriusque musicae practicae*, Wittemberg, 1538.

Rognoni Taegio, Francesco, *Selva di varii passaggi*, Milano, 1620, (= Bibliotheca musica Bononiensis 2,153) Faks. Bologna, 1970. Kürzel: ROGNONI

Rognoni Taegio, Francesco, *Selva di varii passaggi*, Milano, 1620, Neuausgabe Zürich, 1987

Rognono, Richardo, *Passaggi per potersi essercitare*, Venetia, 1592, Faks. Bologna, 2002.

Rossetus, Blasius (Biagio Rossetti), *Libellus de rudimentis musicis*, [Verona, 1529].

Santa Maria, Thomas de, *Libro Llamado Arte de Tañer Fantasia*, Valladolid, 1565, Faks. Farnborough, 1972.

Schneegaß, Cyriacus, *Isagoges Musicae Libri Duo*, o.O., 1596.

Severi, Francesco, *Salmi passaggiati per tutte le Voci*, Roma, 1615.

Spadi da Faenza, Giovanni Battista, *Libro de Passaggi*, Venetia, 1624.

Spadi da Faenza, Giovanni Battista, *Libro de Passaggi*, Venetia, 1624, Neuausgabe Germersheim, 1994.

Speer, Daniel, *Vierfaches musicalisches Kleeblatt*, Ulm, 1687/97, Faks. Leipzig, 1974.

Stierlein, Johann Christian, *Trifolium Musicale*, Stuttgart, 1691.

Trabaci, Giovanni Maria, *Ricercate, Canzone Franzese, Capricci, Libro Primo*, Napoli, 1603.

Valle, Pietro della, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* (1640), Neusaugabe in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903.

Vicentino, Don Nicola, *L'Antica Musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, 1540, (= Documenta musicologica 1,17) Faks. Kassel, 1956.

Virgiliano, Aurelio. *Il dolcimelo d'Aurelio Virgiliano dove si contengono variati passaggi, e diminutioni cosi per voci, come per tutte sorte d'instrumenti musicali[...]*, MS, Faks. Firenze, 1979.

Vitali, Filippo, Vorwort zu *Arethusa* (1620), Neuausgabe in: Angelo Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903.

Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1732, Neuausgabe Kassel, 2001.

Zacconi, Lodovico, *Prattica di Musica*, Venetia, 1596 (Prima Parte), 1622 (Seconda Parte), Faks. Bologna, 1983.

Kürzel: ZACCONI

Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Venetia, 1558, Faks. Bologna, 1966.

Zenobi, Luigi, sog. 'Brief über den vollkommennen Musiker', in: Johny J. Blackburn & Edward E. Lowinski (Hrsg.), *Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician*, in *Studi Musicali* 22, Firenze, 1993, S. 61-114.

Kürzel: ZENOBI

Sekundärliteratur

Annibaldi, Claudio, *La musica e il mondo: Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, 1993.

Ariès, Philippe & Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte des Privaten Lebens*, Bd. 3: *Von der Renaissance zur Aufklärung*, Frankfurt, 1991.

Atticciati, Cesare, *La notazione dei trilli nelle musiche frescobaldiane per tastiera*, in: *Rivista italiana di musicologia: organo della società italiana di musicologia*, Bd. 25, 1990, S. 61-99.

Bartels, Ulrich, *Vokale und instrumentale Aspekte im musiktheoretischen Schrifttum der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts: Studien zur Aufführungspraxis in Deutschland zur Zeit des Frühbarock*, (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 159) Regensburg, 1989.

Bass, John, *Would Caccini approve?: A closer look at Egerton 2971 and florid monody*, in: *Early Music*, 2/2008, S. 81-94.

Bassani-Grampp, Florian, *Die Rudimenta Musices von Wolfgang Michael Mylius*, in: *Schütz Jahrbuch*, Jg. 30, Kassel, 2008, S. 111-170. Darin: Neuausgabe des Traktats.

Kürzel: MYLIUS

Bassani-Grampp, Florian, *Die Rudimenta Musices von Wolfgang Michael Mylius: Aufschlussreiches zum Gesangsvortrag nach Christoph Bernhard*, in: *Concerto – Das Magazin für Alte Musik*, 7-8/2008, S. 21-25.

Bradshaw, Murray C., *Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment : From Formula to Artful Improvisation*, in: *Performance Practice Review*, Bd. 8/1, 1995, S. 5-27.

Brown, Howard Mayer, *Embellishing sixteenth-century music*, London, 1976.

Butt, John, *Music education and the art of performance and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge, 1994.

Canguilhem, Philippe, *Chanter sur le livre à la Renaissance*, Turnhout, 2013.

Campagne, Augusta, *Simone Verovio: Music Printing, intabulations and basso continuo in Rome around 1600*, Wien, 2018.

Caprioli, Leonella G., *Vocal strisciato between XVI e [sic!]XIX Cent.*, unveröff. Thesenpapier, Basel, 2001.

Careri, Enrico, *Le tecniche vocali del canto italiano d'arte tra il XVI e XVII secolo*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3, 1984, S. 359-373.

Carter, Tim, *Giulio Caccini (1551-1618): New Facts, New Music*, in: *Studi Musicali*, Anno XVI, 1, 1987, S. 13-31.

Charton, Anke, *Artikel zu Vittoria Archilei und Leonora Baroni*, in: *Musik und Gender im Internet*:

http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=arch1560

http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=baro1611

(zuletzt aufgerufen: 15.8.2017)

Charton, Anke, *prima donna primo uomo musico: Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig, 2012.

Chrysander, Friedrich, *Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges*, in Friedrich Chrysander, Philipp Stitta, Guido Adler (Hrsg.), *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, 1891, S. 337-396; 1893, S. 249-310; 1894, S. 531-567.

Croton, Peter, *Performing baroque lute on the lute & theorbo: a practical handbook based on historical sources*, o.O., 2016.

Daffern, Helena, *Distinguishing Characteristics in the Specialist Performance of Early Music*, New York, 2008.

Dickey, Bruce, *L'Accento: In search of a forgotten ornament*, in: *Historic Brass Society Journal*, Bd. 3,1, 1991, S. 89-121.

http://www.historicbrass.org/portals/0/documents/journal/HBSJ_1991_JL01_web_011_Dickey_1276.pdf (zuletzt aufgerufen 1.9.2016)

Dickey, Bruce, *Ornamentation in Early-Seventeenth-Century Music*, in: Jeffery Kite-Powell (Hrsg.), *A Performer's Guide to Renaissance Music*, New York, 1994, S. 245-268.

Dickey Bruce, *Untersuchungen zur Historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten*, in: Peter Reidemeister (Hrsg.), *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 2*, Winterthur, 1978, S. 77-142.

Diergarten, Felix, *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts: Eine Einführung*, Laaber, 2014.

Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, London, 1974.

Dragosits, Anne Marie, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1581 – 1651): Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*, Diss., Leyden, 2012.

Dragosits, Anne Marie, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1580–1651): uomo eminentissimo ma assai fantastico – ein höchst vortrefflicher, aber ziemlich extravaganter Mann*, zur Veröffentlichung vorgelegte Forschungsarbeit, Wien, 2018.

Durante, Elio & Martellotti, Anna, *Cronistoria del Concerto*, Firenze, 1979.

Eclercy, Bastian (Hrsg.), *Maniera: Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, München, 2016.

Ehrichs, Alfred, *Giulio Caccini*, Leipzig, 1908.

Ehrmann, Sabine, *Claudio Monteverdi: die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, (= Musikwissenschaftliche Studien 2) Pfaffenweiler, 1989.

Eichhorn, Merit, "*Sprezzatura*" in der Musik für Tasteninstrumente im frühen 17. Jahrhundert, Diplomarbeit, Basel, 2007.

Engelke, Ulrike, *Musik und Sprache: Interpretation der Musik der Frühbarock nach überlieferten Regeln*, Frankfurt, 1990.

Erig, Richard (Hrsg.), *Italienische Diminutionen*, Zürich, 1979.

Findlen, Paula (Hrsg.), *Athanasius Kircher – The Last Man who knew everything*, New York, 2004.

Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel u. a., 1994ff.

Galliver, David, *Favolare in Armonia: A Speculation into Aspects of 17th Century Singing*, in: *Miscellanea Musicologica: Adelaide Studies in Musicology* 4, 1969, S. 128-146.

Galliver, David, *The vocal technique of Caccini*, in: *Poesia e Musica nell'estetica del XVI e XVII secolo*, Florenz, 1976, S. 7-12.

Gámez Hernandez, Carlos, *Le Nuove Musiche: Giovanni Battista Bovicelli?*, Master Thesis, University of North Texas, 2010.

http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc30458/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (zuletzt aufgerufen: 5.8.2013)

Giles, Peter, *The History and Technique of the Counter-Tenor*, Aldershot, 1994.

Goldschmidt, Hugo, *Studien zur Geschichte der Italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, 2 Bände, Leipzig, 1901-1904.

Goldschmidt, Hugo, *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau, 1892, Faks. Hildesheim, 1997. Kürzel: GOLDSCHMIDT 1892

Green, Eugène, *La Parole baroque*, Paris, 2001.

Grampp, Florian, *Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts*, (= Documenta musicologica 1,43), Kassel, 2006.

Grotjahn, Rebecca, *Seelenvolle Maschine: Natur und Technik im Gesangsdiskurs*, in: Claire Genewein, Vera Grund, Hans Georg Nicklaus (Hrsg.), *Naturalezza/Simplicité: Natur und Natürlichkeit im 18. Jahrhundert und auf der Musiktheaterbühne der heutigen Zeit*, Bielefeld, 2019 (im Druck), S. 75–98.

Haböck, Franz, *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Stuttgart, 1927.

Haböck, Franz, *Die physiologischen Grundlagen der altitalienischen Gesangsschule*, in: *Die Musik*, Bd. 8,4, 1908, S. 337-347.

Harris, Ellen T., *Das Verhältnis von Lautstärke und Stimmlage im Barockgesang*, in: Hans-Joachim Marx (Hrsg.) *Aufführungspraxis der Händel-Oper: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989*, Laaber, 1990, S. 157-171.

Haynes, Bruce, *A History of Performing Pitch: The story of 'A'*, Lanham, 2002.

Haynes, Bruce, *The End of Early Music*, Oxford, 2007.

Herbert von Karajan Centrum (Hrsg.) *Amor vincit omnia: Karajan, Monteverdi und die neuen Medien*, Wien, 2000.

darin insbesondere: Leopold, Silke *A dio, musico spirto: Krack, Karajan und die Krönung der Poppea*, S. 13-33.

Herr, Corinna, Arnold Jacobshagen, Thomas Seedorf (Hrsg.), *Der Tenor: Mythos – Geschichte – Gegenwart*, Würzburg, 2017.

Herr, Corinna, Arnold Jacobshagen, Kai Wessel (Hrsg.), *Der Countertenor: Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Mainz, 2012.

Herr, Corinna, *Gesang gegen die 'Ordnung der Natur': Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel, 2013.

Hitchcock, H. Wiley, *A New Biographical Source for Caccini*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. XXVI, 1, 1973.

Hitchcock, H. Wiley, *Depriving Caccini of a Musical Pasttime*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. XXV, 1, 1972, S. 59-77.

Hitchcock, H. Wiley, *Vocal Ornamentation in Caccini's Nuove Musiche*, in: *The Musical Quarterly*, Bd. LVI, 3, 1970, S. 389-404.

Hitchcock, H. Wiley, *Caccini's "Other" Nuove Musiche*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. XXVII, 3, 1974.

Hoffmann, Freia, *Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der Bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M./Leipzig, 1991.

Hudson, Richard, *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*, Oxford, 1994.

Kirkendale, Warren, *Emilio de Cavalieri "Gentiluomo Romano": His Life and Letters*, (= *Historiae musicae cultores* 86) Firenze, 2001.

Kirnbauer, Martin, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, (= *Scripta, Schola Cantorum Basiliensis* 3) Basel, 2013.

Knighton, Tess, David Fallows (Hrsg.), *Companion to Medieval & Renaissance Music*, New York, 1997.

darin insbesondere:

Potter, John, *Reconstructing lost voices*, S. 311ff.

Kuhn, Max, *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*, (= *Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft*, Beihefte 7) Leipzig, 1902.

Kürzel: KUHN

Kulawik, Bernd, *Seconda Pratica: Stilistische Vielfalt im italienischen Madrigal um 1600*, o.O., 2011.

<http://www.bibliothek-oechslin.ch/stiftung/team/kulawik/seconda-prattica> (zuletzt aufgerufen: 5.08.2013)

Kurtzman, Jeffrey, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford, 1999.

Lasocki, David (Hrsg.), *Musique de Joye: Proceedings of the international symposium on the renaissance flute and recorder consort*, Utrecht, 2005

Leopold, Silke, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber, 1993.

Leopold, Silke, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, (= Geschichte der Oper 1) Laaber, 2006.

Leopold, Silke, *Al modo d'Orfeo*, (= Analecta musicologica 29,1) Laaber, 1995.

Hobbs, Kelly Grace, *Positions Concerning the Training up of Children: Richard Mulcaster's Pedagogic Reform*, o.O., 2008.

Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Wiesbaden, 1977.

Lindmayr-Brandl, Andrea, (Hrsg.), *Handbuch der Musik der Renaissance*. Bd. 3: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, Lilienthal, ab 1960.

darin insbesondere:

Thomas Seedorf, *Vokalpraxis*, S. 329–355.

Lüdtke, Carsten, *Con la sudetta sprezzatura: Tempomodifikation in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 5) Kassel, 2006.

Marcaletti, Livio, *Manieren e trattati di canto: Didattica dei mezzi espressivi vocali tra esempi musicali ed espedienti linguistici (1600-1900)*, Dissertation, Bern, 2015.

Matharel, Philippe, *L'Art de Diminuer au XVI^e et XVII^e Siècles*, Paris, 1997.

McGee, Timothy J., *Singing Early Music: The pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington, 1996.

Mecke, Ann-Christine, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter, Thomas Seedorf (Hrsg.), *Lexikon der Gesangsstimme: Geschichte – Wissenschaftliche Grundlagen – Gesangstechniken – Interpreten*, Laaber, 2016.

Meine, Sabine, *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500-1530*, Turnhout, 2013.

Mentes, Dániel, „...ich bin doch ein Falsettist!“. *Ein erneuter Blick auf die Quellen zum Feld Falsettist / Altist / Countertenor*, Masterarbeit (Schola Cantorum Basiliensis), Basel, 2019.

Moens-Haenen, Greta, *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz, 1988.

Moens-Haenen, Greta, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*, Graz, 2006.

Neumann, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton, 1978.

Nigro, Antonella, *Observations on the technique of Italian Singing From the 16th Century to the Present Day*,

http://www.academia.edu/2711673/ANTONELLA_NIGRO_OBSERVATIONS_ON_THE_TECHNIQUE_OF_ITALIAN_SINGING_FROM_THE_16TH_CENTURY_TO_THE_PRESENT_DAY (zuletzt aufgerufen: 6.5.2018)

Ott, Karin, Eugen Ott, *Handbuch der Verzierungskunst der Musik*, 6 Bände, München, 1997–2000.

Palisca, Claude V., *Baroque Music*, Englewood Cliffs, 1968.

Palisca, Claude V., *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, New Haven, 1989.

Palisca, Claude V., *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, (= Studies in the history of music theory and literature 1) Urbana, 2006.

Palisca, Claude V., *Vincenzo Galilei and some links between "Pseudo-Monody and Monody"*, in: *Musical Quarterly* XLVI, 3, 1960, S. 344-360.

Parrot, Andrew, *Bachs Chor: Zum neuen Verständnis*, Stuttgart, 2003.

Parrot, Andrew, *Falsetto beliefs: The ,countertenor' cross-examined* , in: *Early Music* 1, 2015, S. 79–110.

Paulsmeier, Karin, *Notationskunde: 17. und 18. Jahrhundert*, (= Scripta, Schola Cantorum Basiliensis 2,2) Basel, 2012.

Paulsmeier, Karin, *Der Punkt in der Musik*, in: *Signa: Beiträge zur Signatologie*, 4, 2004, S. 7-24.

Paulsmeier, Karin, *Finialen: Über die Darstellung von Schlüssen in der Musiknotation*, in: *Signa: Beiträge zur Signatologie*, 4, 2004, S. 25-46.

Potter, John (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge, 2000.
darin insbesondere

Wistreich, Richard, *Reconstructing pre-Romantic Singing Technique*, S. 178 ff.

Potter, John, *Tenor: History of a voice*, New Haven, 2009.

Potter, John, *Vocal Authority: singing style and ideology*, Cambridge, 1998.

Praschl-Bichler, Gabriele, *Alltag im Barock*, Graz, 1995.

Reardon, Colleen, *Agostino Agazzari And Music at The Siena Cathedral 1597-1641*, Oxford, 1993.

Reidemeister, Peter, Veronika Gutmann (Hrsg.), *Alte Musik: Praxis und Reflexion*, Winterthur, 1983.

darin insbesondere die Artikel:

Arnold Geering, *Des Sängers Begegnung mit älterer Musik*, S. 112-114.

Paulsmeier, Karin, *Temporelationen bei Frescobaldi*, S. 187-203.

Jacobs, René, *The Controversy concerning the Timbre of the Countertenor*, S. 288-306.

Richter, Bernhard, Matthias Echternach (et al.), DVD *Die Stimme: Einblicke in die physiologischen Vorgänge beim Singen und Sprechen*, Freiburg, 2017.

Rosand, Ellen, "Senza necessità del canto dell'autore": *Printed Singing Lessons in Seventeenth Century Italy*, in: *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia*, Bd. 2, Torino, 1990, S. 214-225.

Rose, Gloria, *Agazzari and the Improvising Orchestra*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 18, 3, 1965, S. 382-393.

Sadie, Julie Anne (Hrsg.), *Companion to Baroque Music*, New York, 1991.

darin insbesondere der Artikel

Rogers, Nigel, *Voices*, S. 351ff.

Sanders, Donald C., *Vocal Ornaments in Ottavio Durante's Arie Devote*, in: *Performance Practice Review* 6, 1993, S. 60-76.

Sanford, Sally Allis, *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique*, Diss., Stanford, 1979.

Sanford, Sandy Allis, *A Comparison of French and Italian Singing in the Seventeenth Century*, in: *Journal of Seventeenth Century Music*, Bd. 1, Illinois, 1995.

<http://www.sscm-jscm.org/> (zuletzt aufgerufen: 8.8.2015)

Scharlau, Ulf, *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller*, (= Studien zur hessischen Musikgeschichte 2) Marburg, 1969.

Schmitz, Frauke, *Giulio Caccini: Nuove Musiche (1602/1614): Texte und Musik*, (= Musikwissenschaftliche Studien 17) Pfaffenweiler, 1995.

Schwannberger, Sven, *L'Artificio et il Saper del Cantare: Zenobi, Caccini, Rasi: Manier als Grundlage des Singens um 1600*, in: Christian Philipsen, Ute Omonsky (Hrsg.), *Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Augsburg und Michaelstein 2016, S. 299-312.

Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M., 1986.

Seedorf, Thomas, Beitrag im Artikel *Singen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1994ff., Sachteil, Bd. 8, darin der Abschnitt B: *Historische Aspekte*, Sp. 1427-1470.

Seedorf, Thomas (Hrsg.), *MGG Prisma: Gesang*, Kassel, 2001.

Seedorf, Thomas, *Vokalpraxis*, in: Andrea Lindmayr-Brandl (Hrsg.), *Handbuch der Musik der Renaissance*, Bd. 3: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, Laaber, 2014, S. 329-355.

Seedorf, Thomas, *Die italienische Gesangslehre und ihre deutsche Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Musica e storia* 10, 1/2002, S. 259-270.

Seedorf, Thomas, *Zwischen Haus und Kirche: Seth Calvisius und die deutsche Gesangslehre um 1600*, in: Christian Philipsen/Ute Omonsky (Hrsg.) *Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Augsburg und Michaelstein, 2016, S. 287-297.

Seedorf, Thomas, *Alte Musik mit neuen Stimmen: Aspekte der Rekonstruktion historischer Vokalpraktiken*, in: *Musik und Kirche* 81, 2011, S. 330-335.

Seedorf, Thomas, „... eine prosaische Tonkunst“: *Goethes Deklamationsideal und die Wechselbeziehungen zwischen Sprechen und Singen*, in: Detlef

Altenburg, Beate Agnes Schmidt (Hrsg.), *Musik und Theater um 1800. Konzeptionen – Aufführungspraxis – Rezeption*, Sinzig, 2012, S. 353-361.

Siegmund, Bert (Hrsg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. Jahrhunderts*, (= Michaelsteiner Konferenzberichte 63) Michaelstein und Döbel, 2003.

Smith, Anne, *E multis et variis unum faciant: What we can Learn form 16th and Early 17th Theorists about the Performance of Simultaneously Sounding Voices*, unveröffentlichtes Thesenpapier, o.O., 2005.

Smith, Anne, *The Performance Of 16th Century Music: Learning From The Theorists*, Oxford, 2011.

Solerti, Angelo, *Gli Albori del Melodramma*, Milano, 1904.

Solerti, Angelo, *Le Origini del Melodramma*, Torino, 1903.

Sowodniok, *Stimmklang und Freiheit: Zur auditiven Wissenschaft des Körpers*, Bielefeld, 2013.

Stockhausen, Julius, *Gesangsmethode*, Leipzig, 1884.

Tellextea Garcia, June, *L'Ornementation vocale en France au XVIIème siècle*, Diplomarbeit, Basel, 2006.

Toft, Robert, *Bel Canto: A Performer's Guide*, Oxford, 2013.

Toft, Robert, *Tune thy musicke to thy hart: the art of eloquent singing in England 1597-1622*, Toronto, 1993.

Toft, Robert, *With passionate voice: recreative singing in sixteenth century England and Italy*, New York, 2014.

Uberti, Marco, *Vocal techniques in Italy in the second half of the 16th century*, in: *Early Music*, 10, 1981, S. 486-495.

Kürzel: UBERTI

Ulrich, Bernhard, *Ueber die Grundsätze der Stimmbildung der Acapella-Periode und des Aufkommens der Oper. – 1474 – 1640*, Leipzig, 1910.

Kürzel: ULRICH

Vellekoop, Kees, *Bronnen voor de Versieringspraktijk van 1500 – 1800*, Utrecht, 1976.

Wackernagel, Bettina, *Musikinstrumentenverzeichnis der Bayrischen Hofkapelle von 1655*, Tutzing, 2003.

Wald, Melanie, *Welterkenntnis aus Musik: Athanasius Kirchers "Musurgia universalis" und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 4) Kassel, 2006.

Wistreich, Richard, „*Il soprano e veramente l'ornamento di tutte l'altre parti*“: *Soprani, Castrati, Falsettisti and the Performance of Late Renaissance Italian Secular Music*, in: Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, Kai Wessel (Hrsg.), *Der Countertenor: Die Männliche Falsettstimme vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Mainz, 2012.

Wistreich, Richard, 'La voce è grata assai, ma...': *Monteverdi on singing*, in *Early Music*, 2, 1994, S. 7-20.

Wistreich, Richard, *Monteverdi in Performance*, in: John Wenham, Richard Wistreich (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge, 2007.

Wistreich, Richard, *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Ashgate, 2007.

Wistreich, Richard, *Practising and teaching historically informed singing - who cares?*, in: Peter Reidemeister (Hrsg.), *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, Winterthur, 2002, S. 17-29.

Wolf, Uwe, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel, 1992.

Woyke, Saskia Maria, *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien, 1600-1750*, Würzburg, 2017.

Woyke, Saskia Maria et al (Hrsg.), *Singstimmen: Ästhetik - Geschlecht - Vokalprofil*, (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 28) Würzburg, 2017.

Mein herzlicher Dank gilt

der Betreuerin dieser Arbeit für Vertrauen, Sorgfalt und Ermutigung
Rebecca Grotjahn

den Lektor*innen, denen diese Arbeit mehr verdankt als vergessene
Satzzeichen

Christine Pollerus und Robert Sigel

den geschätzten Kennern der Musik des Seicento und des Gesangs, die
durch mannigfaltige Anregungen beitrugen

Thomas Leininger und Thomas Seedorf

denjenigen unter meinen verehrten Lehrer*innen, die in ihren
Ermutigungen zu freiem, von Demut gegenüber der Musik geleitetem
Denken dieses Buch im Vorfeld gleichsam in mir anlegten, noch ehe ich
von ihm wusste

Jesper Bøje Christensen, Anne Smith, Peter Croton und Hubert Hoffmann

dem mit seiner Zeit so großzügigen Mitdenker bei den Übersetzungen

Livio Marcaletti

dem mit mir so geduldigen Ersteller des Notensatzes

Bernhard Rainer

den Mitgliedern meiner erweiterten Familie für bedingungslose
Unterstützung dieser Arbeit und für Trost und Rettung auch in ärgsten
Notlagen

meinen Eltern, Markus Zahnhausen, Martin Schöpflin, Thomas Leininger,
Bernhard Rainer, Gerhard Weissböck

den Wiener Kaffeehäusern für Heimstatt und Nahrung während des
Schreibens

•
rimanetemi in pace
io v' abbandono sinfonie gorghe trilli asprezze semituo=
•



Handwritten musical score on two systems. The first system contains the lyrics: "no rimane teui in pace io u' abbandono sinfoni e gor=" and the second system contains: "ghe tril li asprezze semituo=".

(I-Mo-Beu-Mus. G.239, S.91)