

"gran suonatore di violino in falsetto" : vokale Virtuosität und ihre Kritiker im 18. Jahrhundert

Autor(en): **Seedorf, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis**

Band (Jahr): **41 (2021)**

PDF erstellt am: **31.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-961712>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«gran suonatore di violino in falsetto»

Vokale Virtuosität und ihre Kritiker im 18. Jahrhundert

Thomas Seedorf

In einem Brief, geschrieben am 8. Dezember 1756, berichtet der kaiserliche Hofdichter Pietro Metastasio seinem alten Freund, dem berühmten Sängerkastraten Farinelli, aus Wien über die unmittelbar am Burgtheater bevorstehende Aufführung seines *Dramma per musica Il re pastore*, zu dem Christoph Willibald Gluck die Musik geschrieben hatte.¹ Metastasio preist die Prima donna Caterina Cavalieri, die Darstellerin der Elisa, als Sängerin, die bezüglich Stimmqualität, Geschmack und schauspielerischem Können nicht ihresgleichen habe;² zugleich äußert er sich aber kritisch über den Sänger der Primo-uomo-Partie des Aminta:

Il primo soprano è il signor Mazzanti, gran suonatore di violino in falsetto; non mancherà d'ammiratori, perché abbiamo palati per tutte le salse. Io quando sento cantare non son contento di stupir solamente, ma voglio che il cuore entri a parte de' profitti dell'orecchie.³

Ferdinando Mazzanti war einer der renommiertesten Sängerkastraten seiner Zeit,⁴ zu dessen Bewunderern u. a. der englische Musikgelehrte Charles Burney und der wie Metastasio in Wien wirkende «maestro di canto nell'imperial corte» Giambattista Mancini gehörten.⁵ Metastasio zählte sich indessen nicht zu den

1 Das Libretto entstand bereits 1751. Mit der Musik des Hofkapellmeisters Giuseppe Bonno wurde *Il re pastore* in Schloss Schönbrunn mit mehreren Mitgliedern des Hofes als Protagonisten erstmals aufgeführt. Nach Bonno und vor Gluck vertonten noch einige andere Komponisten das Libretto, darunter Giuseppe Sarti, Johann Adolph Hasse und Davide Perez. Am bekanntesten ist heute die 1775 in Salzburg entstandene und aufgeführte Vertonung von Wolfgang Amadé Mozart (KV 208). Vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bd. 5, Cuneo: Bertola & Locateli 1992, 17–18.

2 «[...] giovane che non ha certamente l'eguale per l'eccellenza della voce, del gusto e dell'azione [...]» Zit. nach: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hg. von Bruno Brunelli, Bd. 3, Verona: Arnoldo Mondadori Editore 1951, 1153.

3 Ebd.

4 Zu Mazzanti vgl. Irene Brandenburg, «Mazzanti, [...] Ferdinando», in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neu bearb. Aufl., Personenteil, Bd. 11, Kassel, Stuttgart etc.: Bärenreiter, Metzler 2004, Sp. 1424–1425.

5 Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, hg. von Eberhard Klemm, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1980 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 65), 155–156;

«ammiratori» des Sängers, dem er vielmehr vorwarf, dass er zwar in der Lage sei, mit seiner Stimme Staunen zu erregen, das eigentliche Ziel eines Gesängerkünstlers, die Rührung des Herzens, aber verfehle. Indem er seine Stimme zu einem mit den Spielmöglichkeiten der Instrumente wetteifernden Klangwerkzeug machte, überschritt Mazzanti für Metastasio die Grenzen des Gesangs und wurde zu einem «suonatore di violino in falsetto», einem Vokal-Instrumentalisten, der sich im Falsettregister gleich einem virtuosen Geiger in hohe und höchste Lagen aufschwang.

Metastasios Kritik an Mazzanti ist kein Einzelfall, im Gegenteil: Seit den 1720er-Jahren häuften sich Äußerungen, die in der zunehmenden Anpassung des Singens an die Instrumentalpraxis einen Verfall der Gesangkunst sahen und beklagten. Begonnen hat diese im 18. Jahrhundert sich krisenhaft zuspitzende Diskussion aber bereits mit der zunehmenden Präsenz von Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, die eine Verständigung darüber, was als genuin instrumental gelten kann und soll, überhaupt erst entstehen ließ.⁶ Bis «Singen und Spielen» als «Gegensatz von zwei Prinzipien der Musik»⁷ betrachtet wurde, vergingen allerdings noch zweieinhalb Jahrhunderte.

«imitar la voce»

Silvestro Ganassis *Opera Intitulata Fontegara* (Venedig 1535) verweist nachdrücklich auf die enge Verwandtschaft zwischen Stimm- und Instrumentalklang und greift damit einen älteren Topos auf, der noch bis ins 19. Jahrhundert Gültigkeit beanspruchte.⁸ Ganassis Lehrwerk wendet sich zwar primär an Flötisten, die zahlreichen Beispiele für unterschiedliche Formen der Auszierung («Diminution») einfacher Tonfolgen sollen aber auch für Liebhaber des Gesangs von Nutzen sein («utile [...] anchora a chi si diletta di canto»⁹). Damit erweist sich *Fontegara* als frühes Dokument einer mit den Möglichkeiten des Instrumentalspiels wetteifernden sängerischen Virtuosität, die vor allem ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Spuren in etlichen Kompositionen hinterlassen hat und in Diminutionslehrwerken wie Riccardo Rognonis *Passaggi per potersi*

Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Mailand: Giuseppe Galeazzi 1777, 41, 48.

⁶ Vgl. zu diesem Fragenkomplex insgesamt Thomas Seedorf, *Cantabile*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 29. Auslieferung, Herbst 1999.

⁷ Heinrich Bessler, «Spielfiguren in der Instrumentalmusik», in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1956), 12–38: 38.

⁸ Vgl. Thomas Seedorf, «'... per imitar la voce'. Anmerkungen zur instrumentalen Nachahmung des Gesangs», in: *TIBIA* 19 (1994), 288–292.

⁹ Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara* [...], Venedig 1535, Titelblatt.

essercitare nel diminuire (Venedig 1592) oder Giovanni Battista Bovicellis *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (Venedig 1594) auch didaktisch entfaltet wurde. Bovicelli etwa weist den Leser seines Werks darauf hin, dass er in seine Sammlung auch einige «Passaggi» aufgenommen habe, die sich im Prinzip nicht von einer menschlichen Stimme ausführen lassen («che paiono impossibili à farsi con viua voce») – mit Ausnahme jener Sänger, die über eine besondere stimmliche Begabung, eine «buona dispositione di voce», verfügen.¹⁰ Laut Rognoni versuchten einige Sänger ebenso schnell zu singen wie Instrumentalisten spielten, doch seien Verzierungen mit vielen kleinen Notenwerten im Prinzip besser für den Vortrag auf Instrumenten geeignet.¹¹

Auch in anderen Quellen wird der Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Idiomatik¹² thematisiert. Lodovico Zacconi etwa weist in seinem viele Bereiche der Musiktheorie und -praxis behandelndem Kompendium *Prattica musica* darauf hin, dass die menschliche Stimme in schnellen Passagen «nur schwer sprungweise gehen kann, weil unsere Stimme nicht jene Leichtigkeit besitzt, mit welcher die Hände die Tasten die Instrumente berühren».¹³ Zacconi betont aber, wie Bovicelli und andere Autoren, dass es Ausnahmen von dieser Regel gibt, Sänger, die auch genuin instrumentalidiomatische Figuren mit ihrer Stimme ausführen können¹⁴ – eine Erkenntnis, die die weitere Entwicklung von Vokal- und Instrumentalmusik als Grundmotiv begleiten sollte.

10 Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*, Venedig: Giacomo Vincenti 1594, [6]; vgl. auch Richard Greenlee, «'Dispositione di voce': Passage to florid singing», in: *Early Music* 15 (1987), 47–55.

11 Riccardo Rognoni [Richardo Rogniono], *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire*, Venedig: Giacomo Vincenti 1592, [4]: «[...] Passaggi diuersi, de'quali altri anco alla voce, altri sono all'Instrumento solo proportionati, che non potrà di certo con tanta uelocità, e così ageuolmente molte uolte arriuar la voce compita Diminutione dell'Instrumento.»

12 Zu diesem Begriff vgl. Mirjam Schadendorf, «Der Idiombegriff in der Musikwissenschaft», in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Bd. 2, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999, 38–41.

13 Friedrich Chrysander, «Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesangs», in: *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), 337–396: 354; Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, Venedig 1592, ²1596, fol. 60v: «Ma è da notare che difficilmente la uoce humana in queste prestezze, et uelocità può caminar per salti per rispetto che la nostra uoce non ha quella facilità che hanno le mani, nel toccar le tastature ne gl'istrumenti [...]»

14 Zacconi, *Prattica*, fol. 75 v: «Però se bene ho detto che i passaggi della uoce humana hanno da esser sequenti; & non spezzati, non per questo hauendone rotto alcuni, col romperli io stesso mi son contradetto: perche pareria che nisciuna uoce lo poteße fare, et nondimeno ce sono assai di quelli che li spezzamo [...]» («Wenn ich gesagt habe, die Passagen der menschlichen Stimme seien in stufenweis auf einander folgenden Tönen zu mache und nicht gebrochen oder sprungweise [...], und dennoch einige Beispiele in sprungweisen Folgen beifügte, so habe ich mir damit nicht selbst widersprochen; denn wenn es auch scheinen möchte, daß keine

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts systematisierte Wolfgang Caspar Printz das Repertoire der gebräuchlichen Tonfiguren, das nach wie vor einen überwiegend gemeinsamen Fundus für Vokal- und Instrumentalmusik darstellte, und spezifizierte einige dieser Figuren deutlicher hinsichtlich ihres Gebrauchs. Im Kapitel über die «einfachen bleibenden / springenden und / vermengten Figuren» seiner *Musica Modulatoria Vocalis* heißt es beispielsweise über die «Bombi oder Schwermer», aus Tonwiederholungen bestehenden Figuren: «In der *Vocal-Music* werden sie nicht gebraucht. So sie aber gefunden werden / bedeuten sie nur einen *Trillo*.»¹⁵ Und über die aus sich bewegenden und repetierten Noten zusammengesetzte Figur der «schwerhenden Messanza» teilt Printz mit, dass sie «in der *Vocal-Music* selten gebraucht wird».¹⁶ Doch trotz der Differenzierung, die Printz und andere Autoren vornehmen, bleibt die Einheit von vokaler und instrumentaler Idiomatik, zumindest auf der Ebene der Theorie, weiterhin erhalten.

Das Solfeggio als Paradigma

Diese Einheit von vokaler und instrumentaler Idiomatik zeigt sich deutlich in der Tradition textloser Gesangsübungen und ihrer Verwendungsmöglichkeiten. Schon im 15. und 16. Jahrhundert entstanden zahlreiche Sammlungen meist zweistimmiger Übungssätze für Singstimmen, die als «Bicinium», «Ricercar» oder «Fantasia» bezeichnet wurden. In ihrer kontrapunktischen Struktur akzentuieren sie in erster Linie den Aspekt der pädagogischen Vermittlung musiktheoretischer Sachverhalte wie Intervall-, Modus- und Kontrapunktlehre mittels praktischer Aneignung, sie dienten aber zugleich der Schulung der Stimme.¹⁷

Aus dieser Tradition erwachsen die Solfeggi, textlose Kompositionen, die im 18. Jahrhundert zur Grundlage der Ausbildung im Kunstgesang wurden und eine reiche, bis ins 19. Jahrhundert und darüber hinaus weiterwirkende eigene

Stimme das ausführen kann, so giebt es doch genug Sängers, die dazu im Stande sind.» Chrysander, «Lodovico Zacconi» [wie Anm. 13], 395.)

¹⁵ Wolfgang Caspar Printz, *Musica Modulatoria Vocalis* [...], Schweidnitz: Christian Okels 1678, 51. Der Terminus «Trillo» wird in den Traktaten des 17. Jahrhunderts in unterschiedlicher Bedeutung verwendet. Hier ist eindeutig eine Tonrepetitionsfigur gemeint, wie sie im Anschluss an Giulio Caccini verschiedene Theoretiker beschreiben; vgl. Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton (NJ) 1978, Kap. 28: The German trill 1615–1715.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. Jürgen Heidrich, «Bausteine zu einer mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts», in: ders. und Ulrich Konrad (Hg.), *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts. Symposiumsbericht Göttingen 1997*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, 1–18.

Tradition begründeten. In Giovanni Gentilis Sammlung *Solfeggiamenti et ricercari a due voci* (Rom 1642) erscheint der Ausdruck «Solfeggiamento» erstmals im Titel einer Sammlung, er bezeichnet aber nach wie vor auf Solmisationssilben vokal auszuführende kontrapunktische Sätze der älteren Tradition, die auch noch in dem um 1700 entstandenen *Singfundament* von Johann Joseph Fux weiterwirkt.¹⁸ Im Gegensatz zu den Solfeggiamenti der älteren Tradition wurde die überwiegende Mehrzahl der im 18. und 19. Jahrhundert entstandenen Solfeggi für eine oder zwei Singstimmen und Basso continuo (bzw. später Klavier) komponiert, außerdem trat die Aneignung musiktheoretischer Grundkenntnisse zugunsten spezifisch gesangspädagogischer Aspekte wie Erweiterung des Ambitus oder Schulung der Geläufigkeit in den Hintergrund. An die Stelle der Solmisationssilben konnten bei fortgeschrittenen Schülern offene Vokale treten, d. h. die Stücke wurden als Vokalsen gesungen.

Die Wechselbeziehung zwischen Vokal- und Instrumentalidiomatik zeigt sich auch darin, dass viele dieser Sammlungen sowohl zur Schulung von Sängern wie von Instrumentalisten eingesetzt wurden. Fux' *Singfundament* diente sogar noch im 19. Jahrhundert auch als Lehrwerk für Geiger.¹⁹ Zahlreich sind darüber hinaus die Zeugnisse für die vokale Adaption von Instrumentalwerken wie beispielsweise die Arrangements einiger Triosonaten von Arcangelo Corelli, die zu Solfeggien²⁰ oder geistlichen Vokalwerken umgearbeitet wurden.²¹

Solfeggien wurden zunächst überwiegend handschriftlich verbreitet. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erschienen mehrere Sammeldrucke von Solfeggi, die das wachsende Interesse an der italienischen Gesangkunst in Frankreich dokumentieren,²² darunter die von Pierre Levesque und Jean-Louis Bêche herausgegebenen

¹⁸ Johann Joseph Fux, *Singfundament*, Ms. o. J. [um 1700?], Neudr. hg. von Eva Badura-Skoda, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1993 (Sämtliche Werke VII, 2).

¹⁹ Vgl. Othmar Wessely, «Johann Joseph Fuxens 'Singfundament' als Violinschule», in: *40 Jahre Steirischer Tonkünstlerbund. Festschrift*, Redaktion: Konrad Stekl, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967, 24–32.

²⁰ «Cantate per Solfeggio a due Canti / Del. Sig.^{nor} Arcangelo Corelli», Biblioteca del Conservatorio S. Cecilia (Rom), Signatur A. Mss. 2778; vgl. Arcangelo Corelli, *Sonate da chiesa. Opus I und III*, hg. von Max Lütolf, Laaber: Laaber 1987 (Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke 1), 27.

²¹ Massimo Privitera und Gloria Staffieri: «'Corelli trasformato': Un arrangiamento vocale settecentesco dall'opera III e dall'opera IV», in: *Arcangelo Corelli. Fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350. anniversario della nascita*, hg. von Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio und Stefano La Via, Florenz 2007 (*Historiae musicae cultores* 111,2), 485–505.

²² Vgl. Philippe Lescat, «L'enseignement du chant italien en France de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration: transmission ou transformation? Une théorie italienne adaptée au goût français: vers le règne du 'bel canto'», in: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura*

und vielfach aufgelegten *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée* mit Werken berühmter italienischer Komponisten, die alle auch als Gesangslehrer einen Namen hatten, wie Francesco Durante, Alessandro Scarlatti, Johann Adolf Hasse und vor allem Nicola Porpora, aus dessen Schule berühmte Kastraten wie Farinelli und Caffarelli hervorgingen.²³ Auf überwiegend kurz und einfach gehaltene Übungen elementaren Charakters folgen arienhafte Solfeggien verschiedener Komponisten für unterschiedliche Stimmgattungen, die ein breites Spektrum musikalischer Ausdrucksformen abdecken: langsam und schnell, Dur und Moll, einfach und verziert etc.; den Abschluss bilden Solfeggi für zwei Singstimmen und Basso continuo.

Im Leonardo Leo zugeschriebenen Solfeggio Nr. 81 in der 3. Auflage der Sammlung (Beispiel 1 im Anhang) dominieren Achtelnoten in der Gesangsstimme, deren Gesamtambitus zwar von c' bis a'' reicht, die sich aber vorwiegend in einem Kernbereich zwischen g' und e'' bewegt, sodass die oberen und unteren Extremlagen nur gelegentlich berührt werden – eine nicht zuletzt gesangspädagogisch intendierte Beschränkung, die eine Ermüdung des Schülers verhindern soll. Ein wichtiges Übungsziel dieses Solfeggios scheint in der sängerischen Realisierung immer größer werdender Intervallabstände zu bestehen. Im ersten Abschnitt (T. 1–26) überwiegen Sekundschritte und kleinere Intervalle, nur gelegentlich müssen auch große Sprünge (Sexten, Septimen, in T. 17 auch eine Dezime) bewältigt werden. Hingegen häufen sich im letzten Teil (T. 41 bis Ende) die großen Intervalle, vor allem in solchen Figuren, in denen eine verdeckte Zweistimmigkeit, ein «cantus fractus» zu erkennen ist, wie in T. 44–47 und vor allem T. 54–57.²⁴ Solche latent zweistimmigen Figuren finden sich häufig in Instrumentalwerken, sie sind geradezu genuin instrumentalidiomatisch, da sie sich auf den meisten Instrumenten leicht oder doch zumindest gut ausführen lassen. Sie sind aber auch für menschliche Stimmen realisierbar, sofern diese gesangstechnisch geübt genug sind.²⁵

musicale. Bologna, 27 agosto – 1 settembre 1987, Ferrara – Parma, 30 agosto 1987, Bd. 2, hg. von Angelo Pompilio, Turin: EDT 1990, 190–198.

²³ *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée* [...], Paris: Cousineau [1772], [21778], [3ca. 1782], [41786]; vgl. *Recueils imprimés. XVIII^e siècle*, hg. von François Lesure, München/Duisburg: Henle 1964 (RISM BII), 359–360.

²⁴ Vgl. Clemens Fanselau, *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, Sinzig: Studiopunktverlag 2000 (Berliner Musik-Studien 22); zur Theorie des «cantus fractus» insbesondere 80–91.

²⁵ Beim Basler Symposium wurde Leos Solfeggio in zwei Fassungen gespielt: als Instrumentalstück für eine Violine und Basso continuo und als Vokalwerk. Beide Versionen erwiesen sich als in sich schlüssige Realisierungsmöglichkeiten, gleichwohl zeigte sich aber, dass für die ausführenden Musikerinnen bei der textlosen, rein instrumentalen Ausführung zunächst andere

Obwohl Leos Solfeggio Wendungen enthält, die Anleihen an eine genuin instrumentale Idiomatik machen, bleibt sein Stück doch sanglich im Sinne einer auf professioneller Schulung beruhenden Kantabilität. Es überwiegen kleine Intervalle, Sprünge kommen, obwohl sie Gegenstand der Übung sind, nur hin und wieder vor, es gibt viele Gelegenheiten, Atem zu holen, der Gesamtumfang, den die Stimme zu bewältigen hat, umfasst weniger als zwei Oktaven, die schnellsten Notenwerte sind Achtelnoten, die sich in einem mit «Moderato» bezeichneten Tempo leicht und deutlich ausführen lassen.

Instrumentale Vokalität

Ein Blick auf die für Ferdinando Mazzanti komponierte zweite Aminta-Arie «So che pastor son io» aus Glucks *Il re pastore* zeigt ein ganz anderes Bild. Im ersten Gesangsabschnitt der Arie (T. 25–67; siehe Beispiel 2 im Anhang) umfasst der Gesamtambitus der Stimme g' bis d''' , der Kernbereich liegt ungefähr zwischen h' bis g'' , d. h. die Stimme bewegt sich überwiegend eine Quarte bis Quinte höher als in dem Solfeggio von Leo. Bereits in diesem Eröffnungsteil kann der Sänger ein Feuerwerk stimmlicher Virtuosität präsentieren: Auf dem lang gehaltenen g'' (T. 26 ff.) kann er mit einer *Messa di voce* glänzen, er kann verschiedene Typen von Verzierungen (*Mordent*, *Vorschlag*, *Gruppetto*) vorführen, in unterschiedlichen Koloraturfiguren brillieren und diesen Abschnitt schließlich nach einem Aufstieg mit Drei- und Vierklangbrechungen (ab T. 61) in einem gehaltenen d''' kulminieren lassen.

Gluck fühlte sich 1756 – noch – den Usancen der Opera seria und ihres Produktionssystems verpflichtet, und darum hat er diese Arie dem Kastraten Mazzanti buchstäblich auf den Leib geschrieben.²⁶ Die überlieferte Partitur ist nicht nur die in Noten fixierte Gestalt eines Kunstwerks, sondern auch, wenn nicht sogar vor allem Dokument einer Sängerphysiognomie, die dem Werk eingeschrieben ist und zumindest einen Teilaspekt der historischen Aufführung protokolliert, den Basisnotentext der Arie, den der Sänger Mazzanti seiner Interpretation zugrund legte.²⁷ Ob und wie stark er in der Aufführung von

Aufführungsoptionen (etwa hinsichtlich des Tempos oder der Artikulation) nahelagen als im Fall der vokalen Ausführung.

²⁶ Vgl. Thomas Seedorf, «'Wie ein gutgemachts kleid'. Überlegungen zu einer mehrdeutigen Metapher (nebst einigen Randbemerkungen zu Mozart)», in: «*Per ben vestir la virtuosa*». *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Sänger und Komponisten*, hg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, Schliengen: Edition Argus 2011 (Forum Musikwissenschaft 6), 11–21.

²⁷ Die Edition des Werks im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe (Bd. 3/8, hg. von László Somfai, Kassel u. a.: Bärenreiter 1968) teilt im Anhang eine andere Fassung der Arie mit, die

diesem Text abwich, lässt sich nicht sagen, es ist aber anzunehmen, dass Mazzanti sich den stilistischen Gepflogenheiten der Zeit entsprechend auch über den notierten Text hinweg als kreativer Mitgestalter betätigte und eigene Verzierungen und Varianten anbrachte.

Die Arie «So che pastore son io» veranschaulicht, was Metastasio meinte, wenn er Mazzanti einen «gran suonatore di violino in falsetto» nannte. Der Sänger verfügte sowohl über ein hohes Maß an Virtuosität, das ihm die Ausführung verschiedenster gesangstechnisch schwieriger Aufgaben ermöglichte, als auch über eine Technik, die ihn in Lagen aufsteigen ließ, die die traditionellen Grenzen von Sopranstimmen – *a''* in den *Solfèges d'Italie*, selten etwas höher – deutlich überschreiten und damit in einen Bereich vorstoßen, der früher Instrumentalisten vorbehalten war.

Kritik

Metastasios Charakterisierung Mazzantis griff um die Jahrhundertmitte einen Topos auf, der den Diskurs über die Entwicklung des italienischen Operngesangs zu dieser Zeit schon seit mehreren Jahrzehnten prägte. Pier Francesco Tosi deutete bereits 1723 im Titel seines berühmten Gesangstraktats *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* an, dass einer älteren Auffassung über Möglichkeiten und Grenzen kunstvollen Gesangs neuere Ideen gegenüberstanden. Tosi vertrat nachdrücklich die aus dem 17. Jahrhundert stammende Überzeugung, dass Gesang in erster Linie Ausdruckskunst zu sein habe und alle Formen der Virtuosität dieser Maxime unterzuordnen seien. Mit dieser Forderung reagierte Tosi auf eine Veränderung des Musikgeschmacks, deren Symptome in den Jahren unmittelbar vor dem Erscheinen seiner Schrift hervorzutreten begannen. Nach Luigi Riccoboni²⁸ sei an die Stelle des «beau simple» – Friedrich Wilhelm Marpurg übersetzt es mit «das schöne Einfältige»²⁹ – «le forcé» (das Gezwungene) getreten; «la verité» (das Wahre) und «l'expression» (der Ausdruck) mussten «singularités» («Seltsamkeiten») und «difficultés» («Schwürigkeiten») weichen; die Sänger würden

wahrscheinlich früher entstanden ist und deutlich geringere Ansprüche an den Sänger stellt. Möglicherweise handelt es sich um Glucks erste Fassung der Arie, die er dann auf Wunsch oder Drängen des Sängers umgearbeitet hat.

²⁸ Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe*, Amsterdam: Au depens de la compagnie 1740, 37–38.

²⁹ Friedrich Wilhelm Marpurg, «Schreiben an den Herrn Marquis von B. über den Unterscheid zwischen der italienischen und französischen Musik. II. Anmerkungen», in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 1, Erstes Stück*, Berlin: Verlag Joh. Jac. Schützens Sel. Wittwe 1754, 41–42.

mit ihrer Kunst die Zuhörer zwar erstaunen, aber nicht mehr rühren. Die Stimmen würden gezwungen, das zu singen, was eine Violine oder eine Oboe kaum zu spielen vermag, und das sei nicht weniger als eine Umkehrung der natürlichen Ordnung.³⁰

Der stilistische Wandel, der sich in Äußerungen wie dieser spiegelt, war verbunden mit einem Generationenwechsel. Von Francesco Antonio Pistocchi, einem Altkastraten, der seine gesangliche Prägung – wie Tosi – noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhielt, ist eine Äußerung überliefert, in der er seinen Schüler Antonio Maria Bernacchi, einen der Hauptprotagonisten des neuen Virtuosenstils, kritisiert: «Tristo a me io t’ho insegnato a cantare, e tu vuoi suonare» – es sei betrüblich für ihn, dass er Bernacchi singen gelehrt habe, dieser auf seiner Stimme aber wie auf einem Instrument spielen wolle. Überliefert ist dieser Ausspruch nicht zufällig in einem Traktat, das eine kritische Bestandsaufnahme der italienischen Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts unternimmt und eine Reihe von Vorschlägen zu deren Reform formuliert: Francesco Algarottis *Saggio sopra l’opera in musica*, 1755 erstmals erschienen, dann nochmals 1763 in einer revidierten Fassung, die viel gelesen und diskutiert wurde.³¹ Algarottis *Saggio* gehört zu einer Reihe von Schriften, die als Dokumente der sogenannten Opernreform gelten und viele das Produktionssystem der Oper betreffende Aspekte kritisch diskutieren, das Libretto ebenso wie die Theaterarchitektur, das Bühnenbild, die Musik oder das Ballett und eben auch die Sänger.³² Ähnlich wie Riccoboni hält Algarotti den modernen Sängern vor, sie würden das Geheimnis, mit ihrem Gesang die menschlichen Affekte in Bewegung zu setzen («il gran secreto di muovere gli affetti»), nicht mehr kennen und ihre Kunst vor allem an der Zurschaustellung ihrer Virtuosität ausrichten. In Fortführung des Pistocchi-Zitats formuliert Algarotti, dass es die Aufgabe des Sängers sei, zu singen und nicht Arien zu vokalisieren und zu arpeggieren.³³ In ähnlicher Weise fordert Esteban Arteaga, ein anderer Theoretiker der Opernreform: «[...] im Gesang

30 «Ils admirent à la vérité la surprenante capacité des Chanteurs, mais ils n’en sont point touchés, & ils prétendent, avec raison, que c’est renverser l’ordre que la Nature a établi de tous le tems, que de forcer une voix à executer ce que fait à peine un violon & un hautbois [...]» Riccoboni, *Réflexions historiques*, 38.

31 Francesco Algarotti, *Saggio sopra l’opera in musica*, Livorno: Marco Coltellini 1763, Zitat: 46.

32 Vgl. Thomas Seedorf, «‘Vanità de’ Cantanti’ – Sängerkritik im Kontext der Opernreform», in: *Gluck auf dem Theater. Kongressbericht Nürnberg, 7.–10. März 2008*, hg. von Daniel Brandenburg und Martina Hochreiter, Kassel u. a.: Bärenreiter 2011 (Gluck-Studien 6), 281–293.

33 «[...] che uffizio de’ cantori sia cantare, non gorgheggiare, ed arpeggiar le ariette [...]» Algarotti, *Saggio sopra l’opera in musica*, 47.

dürfen keine Verzierungen vorkommen, welche der Instrumentalmusik eigen sind.»³⁴

Doch ungeachtet der Bestrebungen der Opernreformer entwickelte sich der mit der Instrumentalpraxis wetteifernde virtuose Gesang weiter: Der Gesamttonumfang nahm insbesondere zur Höhe hin zu, große Intervallsprünge wurden ebenso zu einem standardisierten Ausdrucksmittel wie einige instrumentalidiomatische Figuren (Dreiklangsbrechungen, rasche Tonwiederholungen etc.), mehr noch: diese Elemente vokaler Virtuosität wurden in den Gesangstraktaten der Zeit reflektiert und kodifiziert.

Für Giambattista Mancini steht der virtuose Gesang im raschen Tempo – «genere di canto [...] chiamato di bravura» – gleichberechtigt neben dem ruhigen und wenig verzierten Gesangsstil, dem «cantar legato e portato».³⁵ In seinem Traktat widmet er ein umfangreiches Kapitel der «agilità della voce», den Elementen des Bravourgesangs, zu denen u. a. verschiedene Typen von Tonleiterfiguren («volatine»; diatonisch, chromatisch, in Terzbewegung), Dreiklangsbrechungen («arpeggiato») und große Sprünge («cantar di sbalzo») gehören. Während Friedrich Wilhelm Marpurg, ein der italienischen Musik gegenüber skeptisch bis ablehnend eingestellter Autor, unterstellt, dass große Sprünge bis hin zur Doppeloktave «vom Componisten, nur gewissen Sängern zu gefallen, gebraucht worden sind, die entweder mit ihrer Stimme prahlen, oder gewisse Mängel der guten Singart, durch solche ungeheure Sprünge bemänteln wollen»,³⁶ zählen die großen Sprünge für Mancini zu den Selbstverständlichkeiten der «agilità della voce», die jeder Sänger beherrschen sollte.

Johann Adam Hiller, der sich in seinen Gesangstraktaten teils indirekt, teils explizit auf Mancini bezieht, thematisiert die Wechselbeziehungen zwischen Vokal- und Instrumentalpraxis in besonders deutlicher Weise. «In unseren Tagen, da die Singstimme mit den Instrumenten wetteifert, wenn diese sonst jene nachahmten, sucht sie es ihnen auch in Ansehung des Umfanges, so viel als möglich, gleich zu thun»,³⁷ heißt es im Eingangsabschnitt der 1774 erschienenen

³⁴ «Non si devono far entrare nel canto gli ornati proprij della musica strumentale [...]» Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bd. 1, Bologna: Trenti 1783, 122; deutsche Übersetzung: *Stephan Arteaga's [...] Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten. Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel*, Bd. 1, Leipzig: Im Schwickertschen Verlage 1789, 292.

³⁵ Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, 207–208.

³⁶ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst [...]*, Berlin 1763: Weyer, 33.

³⁷ Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, Leipzig: Johann Friedrich Junius 1774, 11.

Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange. Im Abschnitt über die gebräuchlichsten Figuren erwähnt er den «Schwärmer oder Rauscher», eine schon von Printz und anderen Autoren beschriebene Tonrepetitionsfigur, die Hiller, in der Tradition der älteren Autoren, «mehr für Instrumente» geeignet hält. Sie komme jedoch

[...] auch bisweilen in Arien vor: ja einige Sänger scheinen ein eigenes Privilegium gehabt zu haben, Passagen mit ihrer Kehle zu machen, die ihnen ein anderer nicht so leicht nach macht. Die ehemalige berühmte Sängerin *Astrua* in Berlin war in dieser Art stark, wie man aus den für sie geschriebenen Arien der Graunischen Opern sehen kann.³⁸

Besonders deutlich zeigt sich die Übernahme originär instrumentalmusikalischer Figuren laut Hiller in der «Brechung» (Arpeggio):

Die Instrumente haben sich erst lange allein dieser Figur bedient; aber nun hat sie in dem heutigen Gesange so überhand genommen, daß man öfters eine Violin- oder Claviersonate zu sehen glauben könnte, wenn man nicht aus den unterlegten Worten überzeugt würde, daß es eine Arie sey.³⁹

In seiner sechs Jahre später erschienenen *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* stellt Hiller fest, dass es nicht mehr ungewöhnlich sei, wenn Frauenstimmen «bis ins dreygestrichene f oder g reichen».⁴⁰ Er hält es aber nicht für ratsam, diesen Sängern nachzueifern, wenn diese «aus Unwissenheit oder Nachlässigkeit versäumt haben, ihre tiefen Töne durch die Bruststimme zu verstärken und zu vermehren»,⁴¹ und verweist stattdessen darauf, dass ein «guter Ton in der Tiefe mehr» wertvoller sei «als zween Töne in der Höhe, die wie ein Vogelpfeifchen klingen. Man kehre sich nicht daran, daß jene Hochsingende bewundert werden. Bewunderung zu erregen, ist kein so edler Endzweck, als Rühren und Gefallen.»⁴²

Für Wolfgang Amadé Mozart bestand zwischen der Fähigkeit, sich mit der Stimme in höchste Höhen aufzuschwingen, und dem Anspruch, mit dem Gesang zu rühren, kein Widerspruch, sofern ein Gesangkünstler in der Lage war, Virtuosität in den Dienst des Ausdrucks zu stellen. Aloysia Weber, eine Sängerin

³⁸ Ebd., 176. Giovanna Astrua (1720–1757) besaß nach Mancini «una voce agilissima»; Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (wie Anm. 5), 38. Sie war von 1747 bis 1756 am Hof Friedrichs des Großen engagiert und sang dort in mehreren Opern des Hofkapellmeisters Carl Heinrich Graun.

³⁹ Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (wie Anm. 37), 179.

⁴⁰ Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig: Johann Friedrich Junius 1780, 7.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., 8.

mit einer extrem hochgelagerten Stimme, für die Mozart mehrere Konzertarien komponierte, darunter die große Alceste-Szene «Populi di Tessaglia» KV 316 mit einem Aufgang bis zum bis *g*”, begeisterte den Komponisten, weil sie mit «gusto», «methodo» und «espressione» sang.⁴³ Mit «Geschmack», «Methode» und «Ausdruck» akzentuiert Mozart zentrale Begriffe der Vortragslehre seiner Zeit, die eng miteinander zusammenhängen. Geschmack ist eine Instanz, die sich an guten Vorbildern orientiert und viele vortragsästhetische Entscheidungen prägt, insbesondere jene, die die «Methode» der freien Auszierung eines Notentextes betreffen.⁴⁴ Ausgeübt von großen Sängerinnen und Sängern war auch der virtuoseste Gesang für Mozart keine Nachahmung des Instrumentalspiels, sondern eine Form gesteigerter Kantabilität.

⁴³ Vgl. Mozarts Brief an Aloysia Weber am 30. Juli 1778, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. II: 1777–1779, Kassel u. a.: Bärenreiter 1962, 420; Thomas Seedorf, «Von gut gemachten Kleidern, geläufigen Gurgeln und dem richtigen Ausdruck. Mozart und der Gesang», in: *Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch*, hg. von Stephan Mösch, Kassel u. a.: Bärenreiter 2017, 76–93, vor allem 84–87.

⁴⁴ Vgl. Thomas Seedorf, «Notation und Ausführung», in: *Mozarts Opern*, hg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber, Laaber: Laaber 2007 (Das Mozart-Handbuch 3/1), 138–147.

Anhang

Beispiel 1: Leonardo Leo zugeschrieben: Solfeggio Nr. 81, aus den *Solfèges d'Italie* [...], 3. Auflage, Paris: Cousineau, o. J. (1782?)

Moderato

The musical score is written for guitar and consists of seven systems of music. Each system contains a treble and bass staff. The piece is in 2/4 time and marked 'Moderato'. The notation includes various fretting techniques such as natural harmonics (indicated by 's'), natural notes (indicated by '+'), and fretted notes (indicated by numbers 4, 5, 6, 7, and trills). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 1-5) features a melody in the treble and a bass line in the bass. The second system (measures 6-10) continues the melody and bass line. The third system (measures 11-15) includes a trill in the treble. The fourth system (measures 16-20) features a trill in the treble and a natural harmonic in the bass. The fifth system (measures 21-25) includes a trill in the treble and a natural harmonic in the bass. The sixth system (measures 26-30) continues the melody and bass line. The seventh system (measures 31-35) concludes the piece with a natural harmonic in the bass.

36

6 5 6 5

tr

This system contains measures 36 to 40. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 40. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes. Fingering numbers 6 and 5 are indicated for the right hand.

41

6 5 +6 6 9 9

This system contains measures 41 to 45. The right hand continues the melodic pattern with eighth notes. The left hand accompaniment includes a measure with a +6 fingering. Fingering numbers 6, 5, +6, 6, 9, and 9 are shown.

46

9 5 6 6 7 6 6 7

This system contains measures 46 to 50. The right hand melody includes a trill in measure 47. The left hand accompaniment features a measure with a 5 fingering. Fingering numbers 9, 5, 6, 6, 7, 6, 6, and 7 are indicated.

51

6 6 7 6 6 6 6 4

tr

This system contains measures 51 to 55. The right hand melody includes a trill in measure 52. The left hand accompaniment includes a measure with a 5 fingering. Fingering numbers 6, 6, 7, 6, 6, 6, 6, and 4 are shown.

56

5 6 6 6 5 6

tr

This system contains measures 56 to 59. The right hand melody includes a trill in measure 59. The left hand accompaniment includes a measure with a 4 fingering. Fingering numbers 5, 6, 6, 6, 5, and 6 are indicated.

60

6 5 +4 6 5 7

tr

This system contains measures 60 to 64. The right hand melody includes a trill in measure 63. The left hand accompaniment includes a measure with a +4 fingering. Fingering numbers 6, 5, +4, 6, 5, and 7 are shown.

**Beispiel 2: Arie des Aminta «So che pastor son io», aus
C. W. Gluck: *Il re pastore*, I. Akt, 2. Szene**

25

 So che pa - stor _____ son i - o, so che pa-

33

 - stor son i - o, né ce - de-rei fin - or lo sta - to d'un pa -

38

 - stor per mil - - le im - pe - ri, per mil-le im - pe - - - - -

42

 - - - - -

45

 - - - - -

48

 - - - - -

52

 - - - - - ri, né

56

 ce - de-rei fin - or _____ lo sta - to d'un pa - stor _____ per mil - le im - pe - - - -

62

 - - - - -

65

 - - ri, per mil - le im - - pe - - - - - ri.

