

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 26 (2002)

Vorwort: Vorwort

Autor: Reidemeister, Peter

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VORWORT

Als wir Band XXIII (1999) dieser Reihe zum Thema „Barockoper: Bühne – Szene – Inszenierung“ herausbrachten, war es unsere Absicht, die Singstimme bzw. deren stilgemäße Verwendung auszuklammern und alle damit zusammenhängenden Fragen einem eigenen Symposium bzw. einem weiteren Band unseres Jahrbuchs zu überlassen. Dieses Symposium „Singen und Gesangspraxis in der Alten Musik“, ein Problemfeld, dessen Bearbeitung einer Schola „Cantorum“ wohl ansteht, fand vom 18. bis 21. November 2002 statt; den entsprechenden „Kongressbericht“ als 26. Band des „Basler Jahrbuchs“ legen wir hiermit vor. Elf Beiträge beschäftigen sich mit Quellenmaterial und dessen Interpretation in einem Themenkreis, der vom Mittelalter bis zum Barock reicht, von der Wirkung der Sagendichtung auf den „Geschichten-Sänger“ bis zum Einfluss des „Ersten Sängers“ auf den Barockopern-Komponisten, von der Falsetto-Diskussion bis zur Gesangsphysiologie, von der Ornamentik bis zur Wechselbeziehung zwischen vokaler und instrumentaler Praxis.

Besonders mit dem letztgenannten Zusammenhang ist die alte Forderung angesprochen, dass die Instrumente von der menschlichen Stimme lernen sollten, wobei natürlich auch die umgekehrte Richtung gilt, wie schon Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner „Anleitung“ 1763 formuliert: „Der Vocalist muß, in Ansehung der Intonation, die Instrumente, die sonst in einer andern Aussicht Copien der Singstimme seyn müssen, zu seiner Vorschrift nehmen.“¹

Ein Blick auf die Titel der zurückliegenden 25 Bände dieser Jahrbuch-Reihe – etwa Horn und Trompete, Zink, Orgel, mittelalterliche Instrumente u.a.m. – zeigt deutlich, wie sehr es der *Instrumentenbau* war, der zu Konsequenzen für die Spielweise führte, neue Zugangsweisen ermöglichte, die Interpretation differenziert und insgesamt die Entwicklung der Alten Musik vorwärts bewegt hat – eine Hilfe, die der Gesang leider nicht in Anspruch nehmen kann. Was lässt sich alles von einem guten Instrument lernen! Unmissverständlich zeigt es, wie es gespielt werden möchte, wenn man nur über die nötige Sensibilität verfügt, darauf zu hören. Die Replik beispielsweise eines polygonalen italienischen Spinetts nach Benedetto Floriani, Venedig 1570, gibt die Möglichkeit „an die Hand“, die Tänze und die Diminutionen dieses Stilbereichs adäquat zu hören und – aus diesem Klang heraus – zur Aufführung zu bringen; das heutige Niveau im Bau von Renaissance-Traversflöten – um einen anderen aktuellen Fall zu nennen – schließt in klanglicher und künstlerischer Hinsicht eine komplett andere Welt auf als der weit verbreitete Barock-Traverso, – für Sänger/innen mit Interesse an der Musik des 16. Jahrhunderts ein Fundus von Anregungen. All diese Querverbindungen zwischen Bauweise und Klang, Klang und Spielweise, Spielweise und Verständnis von Musik und Musikmachen, eingeschlossen so brisante Gebiete wie Intonation, Vibrato, Verzierungsweisen, Improvisation, Ensemblespiel, körperlicher Spannungsgrad und dessen Folgen für den Klang – all das haben die Sänger nicht. Aber sie haben – wie gesagt – die (entsprechenden) Instrumente.

¹ Friedrich Wilhelm Marpurgs *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders ...*, Berlin 1763, R Leipzig 1975, 22.

Kann man hinsichtlich dieser Wechselbeziehung zwischen dem Vokalen und dem Instrumentalen nach etlichen Jahrzehnten Historischer Musikpraxis eine positive Bilanz ziehen? Haben beide Seiten wirklich von einander gelernt? Die Antwort fällt zwiespältig aus.

Zuerst die Sänger, betrachtet an einem Beispiel, nämlich der Besetzungspraxis in Barock-Opern unserer Zeit. Nachdem seit den 70er Jahren gerade von den Sängern so viele neue Impulse für die Entwicklung der historischen Musikpraxis ausgegangen sind, und zwar in Forschung, Praxis und Lehre, scheinen heute oft etwas andere als historische Kriterien eine Rolle zu spielen – da werden solche Stimmen mit Priorität eingesetzt, die in erster Linie den Raum füllen, „Ausstrahlung“ haben und beim Hörer affektiv „ankommen“, womit sich häufig zwischen der vokalen und der instrumentalen Seite der Aufführungen ziemliche stilistische Brüche einstellen – als ob dreissig Jahre lang alle Bemühungen um ein historisch informiertes Singen nur dazu geführt hätten zu zeigen, dass es bei der Singstimme halt doch nicht genügt, sich an den Quellen zu orientieren, – Persönlichkeit, power, „projection“ und Darstellung des Dramas sind da in der Regel wichtiger auf der Bühne als das „ad fontes“ der alten Instrumente. Man bedenke andererseits als Parallele – um nur ein Beispiel für viele zu nennen –, welche enorme Entwicklung ein Instrument wie die Violine während der Jahrhunderte durchlaufen hat – Veränderungen hinsichtlich Griffbrett, Bassbalken, Stimmstock, Steg, Saiten, Bogen, Kinnhalter, körperliche Haltung und Athletik, – alles auf eine Steigerung der Spannung ausgerichtet, die mit steigendem Stimmtton einherging und zu immer mehr virtuosen Möglichkeiten führte. Es kann kaum anders sein, als dass die Singstimme die historische Entwicklung der Instrumente mitvollzog und dass beim „Weg zurück“ diese Elemente mit einbezogen werden müssen.

Es wäre interessant, als Inspiration für den Vokalklang in der Alten Musik die originalen, noch existierenden oder gewissenhaft renovierten Orgeln heranzuziehen. Dem niederländischen Orgelbau des 16. Jahrhunderts, der für die Pfeiffen eine grosse Blei-Komponente und wenig Zinn verwendete, was zu einer breiten, dunklen, grundtönigen, runden, vokalen Klanglichkeit führte, könnte man eine parallele vokale Klangvorstellung zuordnen. Ein ganz anderes Klangideal ist bei der Schnitger-Orgel zu Johann Sebastian Bachs Zeit anzutreffen: hier ist der Zinn-Anteil der Pfeiffen viel höher, der Klang ist heller und flexibler, passend zum passagenreichen Stil der Orgelkomposition dieses Repertoires. Aber nicht nur Epochen-Unterschiede würden eine Rolle spielen, sondern auch solche des Nationalstils (bzw. – bei den Sängern – der beeinflussenden Nationalsprachen): Der Klang der Orgel von San Petronio in Bologna, nicht viel später als Rhysum in Ostfriesland, ist weniger breit und wesentlich heller, vornehmer als der Klang im Norden. Kein Einheitsstil, kein „Eurobarock“.

Andererseits ist zu fragen, ob die Instrumentalisten in Sachen „cantabile Art im Spielen“² sehr viel mehr von den Sängern gelernt haben. Im Laufe der

² J.S. Bach in der „Aufrichtigen Anleitung“ zu den Inventionen (1723), *Bach-Dokumente*, Kassel und Leipzig 1963, Band 1, Nr. 153.

Jahrzehnte, während derer die Alte Musik immer differenzierter, der Instrumentenbau immer verfeinerter und die historischen Ansprüche immer höher wurden, geht – so hat es den Anschein – die Entwicklung des Instrumentalspiels weit weniger in Richtung des historisch belegten „vokalen Spiels“, als vielmehr in Richtung instrumentale Brillanz, solistisches Brio und Virtuosität – das weniger gepfefferte Essen schmeckt halt schnell einmal langweilig ... Auch diesem Thema haben wir mit unserem Symposium von 1995 und unserem Jahrbuch 1996 schon einige Gedanken gewidmet. Und das Thema unseres nächsten Bandes (XXVII) soll folgerichtig die Divergenz zwischen „Authentizität“ und „Markt“ bzw. „Geschichte“ und „Geschäft“ fokussieren, die heute für das Bild der Historischen Musikpraxis so spannungsvoll ist.

Viele der angesprochenen Themenstellungen sind von spezieller Bedeutung in ihrem Einfluss auf die adäquate sängerische Ausbildung in der historischen Musikpraxis heute: In den meisten Fällen haben die Sängerinnen und Sänger der Alten Musik eine normale Hochschul-Ausbildung absolviert und sind jahrelang in technischer und ästhetischer Hinsicht auf die Musik des 19./20. Jahrhunderts ausgerichtet gewesen. (Und wir wissen, wie lange der entsprechende Weg bei den Instrumentalisten dauert!) Wie geartet soll die Aufbauarbeit hinsichtlich Technik, Klang, Ornamentik, theoretischer und wissenschaftlicher Flankierung sein, a) für solche Studierende, die eine normale Hochschul-Ausbildung hinter sich haben, b) für solche, die gleich mit der Konzentrierung auf die Alte Musik beginnen? Das historische Wissen, die künstlerische Darstellung und die Prinzipien der Ausbildung gehen nach wie vor oft eigene Wege.

All das führt zu der Einsicht, dass der Gesang in der Alten Musik heute immer noch ein Gebiet mit vielen Fragezeichen und Entwicklungsmöglichkeiten ist, womöglich auch speziell darum, weil sich alles, was mit Gesang zu tun hat, so besonders schwer objektivieren und rationalisieren lässt und weil der „Geschmack“ hier wie fast nirgends sonst eine so dominante Rolle spielt. Gibt es etwa begründbare Antworten auf die Frage, wann eine Stimme „forciert“, wann ein Vibrato zu stark ist? Auch die Probleme des riesigen Repertoires und der so unterschiedlichen Stilbereiche, der alten Sprachen, des Ensemble-Gesangs u.a.m. machen die vokale Seite der Alten Musik, auch nach mehreren Jahrzehnten intensiver Kenntnisse und Erkenntnisse, zu einem interessanten und weiterhin aktuellen Problemfeld, das die Themenstellung dieses Buches rechtfertigt.

Der Dank für das Zustandekommen des Bandes gilt, wie stets, den Autoren, der Redakteurin Dr. Dagmar Hoffmann-Axthelm, dem Verleger Bernhard Päuler, dem Wissenschaftlichen Beirat und – in diesen finanziell angespannten Zeiten mehr als je – den Stiftungen, die die Drucklegung ermöglichen.

Basel, im September 2003

Peter Reidemeister