

## XV. DE KUNST VAN HET ZINGEN

17<sup>e</sup>-eeuwse Duitse traktaten die handelden over het zingen gingen steeds uit van de ‘nieuwe’ Italiaanse manier van zingen met versieringen. Veel van deze traktaten hadden het zingen door jonge knapen in kerken als onderwerp, veelal als lid van een ‘koor’. In de 18<sup>e</sup> eeuw was deze Italiaanse zangschool nog steeds actueel, hoewel over sommige mogelijkheden inmiddels anders werd gedacht. Hierover wordt bericht in § 1.

§ 2 handelt over de wijze waarop Bach zijn zangers in Leipzig liet zingen. In wezen is hierover weinig bekend, maar het lijkt erop dat hij als kind van zijn tijd niet afweek van zijn tijdgenoten.

### 1. Wat is bekend over de zangkunst in Duitse kerkmuziek in de 17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup> eeuw?

#### De Italiaanse stijl in de Duitse 17<sup>e</sup>-eeuwse kerkmuziek

Aan het eind van de zestiende eeuw kwam vanuit Venetië de muziek voor meer (vocale en instrumentale) koren in zwang. En in 1601 publiceerde Giulio Caccini in Florence zijn beroemde *Nuove musiche*. Kenmerkend was de *monodie*, eenstemmige zang met begeleiding van een *basso continuo*. In het voorwoord legde Caccini uit dat de tekst heerste over de muziek.<sup>1</sup> Met de nieuwe manier van zingen konden emoties (*affecten*) beter worden opgeroepen bij de toehoorders. Eén van de belangrijkste manieren waarop dat kon worden bereikt is het aanbrengen van versieringen in de zang. Met beide ontwikkelingen laat de muziekwetenschap gewoonlijk het tijdperk van de Barok beginnen.

In Italië verschenen vervolgens veel traktaten, waarin zangers o.a. werd geleerd hoe ze versieringen konden improviseren. In de 17<sup>e</sup> eeuw kwam Duitsland snel in de ban van de nieuwe Italiaanse muziekstijl; de Italiaanse traktaten werden ook daar gretig gelezen. Duitse componisten lieten zich in Italië scholen, en Italiaanse zangers veroverden de Duitse hoven, waaronder dat in Dresden. De nieuwe Italiaanse stijl, die vooral in de opera floreerde, vond ook in Duitsland zijn weg in de kerkmuziek; rond 1620 waren Michael Praetorius, Samuel Scheidt en Heinrich Schütz prominente voorvechters hiervan in de Duitstalige kerkmuziek.<sup>2</sup> Volgens Praetorius was het de taak van de zanger om het gemoed van de toehoorder te bewegen (zie n. 6, *Exclamatio*); in hetzelfde jaar schreef hij uitgewerkte versieringen voor de zangers in zijn bundel *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* (afb. 1).

---

<sup>1</sup> Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Firenze 1601, ‘A i lettori’, s.p.

<sup>2</sup> Zie bijv. George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington 2004, p. 29ff., 204ff.

### III. Deutsch Et in terra.

I. Cantus                      à 2. 3. & 6.      Duo Cantus & Bassus.                      I.

Allein Gott in der Höh sei Ehr in der Höh sei

Afb. 1. Michael Praetorius, *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, begin, (*Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* 1619), partij Cantus. Onversierde en versierde versie.

De nieuwe zangstijl beleefde gedurende twee eeuwen in heel Europa geen wezenlijke veranderingen, afgezien van de geleidelijke introductie van vrije recitatieven in de eerste helft van de 17<sup>e</sup> eeuw (zie hoofdstuk XVI). Het nieuwe ideaal gaf in Duitsland aanleiding tot het verschijnen van een kleine 90 traktaten in de 17<sup>e</sup> eeuw, meestal bedoeld voor zangers (meest jongens) in cantorijen en aan Latijnse scholen.<sup>3</sup> De meeste traktaten boden vooral basiskennis: noten, sleutels, intervallen, tempo etc. Praktische aanwijzingen voor de zangers werden minder gegeven. Opvallend is het kennelijke gezag van Praetorius: hoewel deze maar een kort hoofdstuk over de zang schreef (zie onder), werden zijn opmerkingen vaak, en meestal vrijwel letterlijk, overgenomen door latere schrijvers. De overeenkomsten tussen de vele traktaten over de zangkunst zijn over het algemeen groter dan de verschillen. Om een goede indruk te krijgen van de 17<sup>e</sup>-eeuwse wensen en gewoonten ten aanzien van het zingen, is het daarom voldoende om een klein aantal goed toegankelijke uitgaven onder de loep te nemen; relevante citaten daaruit zijn opgenomen in voetnoten.

Daniel Friderici, cantor in Rostock, schreef zijn *Musica Figuralis* in 1618; uitgebreide herdrukken verschenen in de volgende jaren, tot 1677 toe.<sup>4</sup> Zijn boek is gericht op het zang-

<sup>3</sup> Florian Grampp, *Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts*, Kassel 2006, p. 7f.

<sup>4</sup> Daniel Friderici, *Musica Figuralis, Oder Newer Klärliche/ Richtiger/ und verständliche Unterweisung Der Singe Kunst*, Rostock 1619, Rostock 1638, (opgenomen in Grampp 2006).

p. [40ff]. Caput VII, Von etlichen Reguln zierlich zu singen.

Regula 2.

Die Knaben sollen vom anfang 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*. [Demnach sol man ihnen mit fleiß abgewehnen/ daß sie nicht durch die Nasen singen/ viel weniger die Zähne zusammen beissen/ Wodurch der Gesang schändlich *deformirt* und gelästert wird.]

Regula 4.

onderwijs aan jonge knapen t.b.v. de protestantse kerkmuziek. Het meest interessant is hoofdstuk 7, met 22 *Reguln zierlich zu singen*. Hieronder volgt een selectie hieruit:

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.

Regula 7.

Im Singen sollen die *Puncta* zierlich in die vorgesetzte oder vorhergehende Noten getheilet/ und ohne sonderliche *pronuciation* gesungen werden. [Irren demnach die jenigen welche sollen singen



Regula 8.

Im Singen sol der Text/ wie er stehet/ *pronunciret* und ausgesprochen/ Auch fleissig in obacht genommen werden / daß die Wörter / so von einem *Vocali* angehen / nicht mit einem N. verunzieret werden. [Irren demnach die/ und haben ein groß *vitium* im Singen an sich/ welche aus einem *a*, *au*, aus einem *e* ein *ae*, aus einem *i*, *latino*, ein Griechisches *y*, aus einem *o*, ein *ou*, aus einem *u*, *o*, machen. Als wann sie vor *Amen*, *Aumaen*, vor *Alleluja*, *Aullaeloja*, vor *Spiritus*, *Spyrytus*, oder *Spaeraetus*, Item: vor: Allein Gott in, Nallein Gott: &c [...] und dergleichē singen.]

Regula 9.

Im Singen sol man sich nicht übereylen/ sondern messig/ langsam/ und ohne alle furcht unnd zagheit singen. [...]

Regula 15.

Im Basso sollen keine *Coloraturen* mehr gemacht werdē/ dan die/ so vom *Componisten* gesetzt seyn. [...]

Regula 16.

Andere Stimmen sollen also *coloriren*, das Sie nicht *vitia musicalia* einführen. [Solches aber können Sie mercklich verhüten/ wenn Sie in dem *Clave* auffhören zu *coloriren*, darinnen Sie haben angefangen.] [...]

Regula 20.

Jegen das ende des Gesanges/ in *penultima consonantia*, das iß/ ohn eine/ der letzten Noten/ so da klinget/ sollen alle Stimmen auffhaltē/ und ein sanfftes/ fein messig gezogenes *Confinal* machen/ und nit alsobald dz [?] *final* dem Gesange anhangen. [...]

- Een natuurlijk vibrato (*fein natürlich, fein zitterernd, schwebend und bebend*) werd zeer op prijs gesteld.
- Het zingen moest *frisch* (verheugd, niet sloom, alert) zijn, maar *Ruffen* (overschreeuwen) was verboden.
- In melismen mochten tussen de noten geen extra medeklinkers worden toegevoegd, zoals *h's*. Met melisme wordt hier bedoeld: het zingen van één lettergreep op meerdere opeenvolgende noten, dus niet alleen als versiering.
- Woorden die met een klinker beginnen, mochten niet worden begonnen met een *n*-klank; alle klinkers moesten zuiver worden uitgesproken.
- Een matig, of zelfs langzaam tempo werd aanbevolen, opdat de zangers ook snelle noten goed konden lezen en zingen.
- Bassen mochten geen versieringen zingen als die niet door de componist waren voorgeschreven. De andere stemmen was *coloriren* wel toegestaan, mits de versiering uitmondde in de door de componist genoteerde toon.
- Op elke voorlaatste noot was een *ritenuto* op zijn plaats.

In de *Conclusio* van het boek bleek dat Friderici geen voorstander was van de in 1618 als nieuwerwets beschouwde Italiaanse versieringen.<sup>5</sup>

Michael Praetorius daarentegen was, zoals gezegd, in muziek en woord (*Syntagma Musicum* III uit 1619) een warm voorstander van de Italiaanse versieringskunst.<sup>6</sup> Een eerste

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. [127].

CONCLUSIO.

[...] Es hette hier auch wol können genugsam meldung geschehen etlicher neuen Italienschen/ im Singen gebräuchlichen Maniren/ als: des *Accentus*, der Tremulen/ Gruppen/ Tiraten/ Trillen/ und Passagien/ und was der art mehr. Aber weil es zum Theil vor junge Knaben noch zu schwer/ und vor die nur dienet/ so da in vornehmen Capellen sich gebrauchen lassen; zum Theil auch in der that und warheit viel darvon vor Phantasey unnd grossen Mißbrauch des *coloriren* mag gehalten werden/ womit der Gesang dermassen *deformiret* und verdunckelt wird/ daß er kaum mag erkannt werden/ [...] zum theil auch/ weil etliche von solchen Maniren mehr den Instrumentisten/ als den singenden Knaben zu lehren: Als sey es genug von Unterweisung der Knaben im singen.

<sup>6</sup> Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* III, Wolfenbüttel 1619, p. 229ff.

Das IX. Capitel. Introductio 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.

[...] Daß [ein Sänger] wisse die *Accentus* fein artlich und *cum judicio* zu führen/ unnd die *Modulos* oder *Coloraturen* (so von den Italis *Passaggi* genennet werden) nicht an einem jeden Ort des Gesanges/ sondern *appositè*, zu rechter Zeit und gewisser Maß anzubringen und zu *appliciren* [...]. Sintemal diejenigen gar nicht zu loben/ welche von Gott und der Natur mit einer sonderbaren lieblichen zitterten und schwebenden oder bebenden Stimm/ auch einem runden Hals unnd Gurgel zum diminuiren begabet/ sich aber an der *Musicorum* leges nicht binden lassen/ sondern nur fort unnd fort/ mit ihrem allzuviel *colorirn*, die im Gesang vorgeschriebene *limites* überschreiten/ unnd denselben dermassen verderben und verdunckeln/ daß man nicht weiß was sie singen [...].

Zu einer lieblichen/ rechten und schönen Art zu singen/ gehören [...] dreyerley: Als nemblich/ *Natura, Ars seu Doctrina, & Exercitatio*.

1. NATuRA.

vereiste, bij Friderici nog een wens, was dat een zanger een mooie stem met een natuurlijk vibrato moest hebben (*eine schöne liebliche, zitternde und bebende Stimme*). Maar, voegde hij direct toe, niet zoals men die uit onkunde in scholen aantrof, maar zeer gematigd. Verder noemde hij een stabiele, lange adem en een vol en helder geluid, zonder gebruik te maken van falsettechniek. Blijkbaar ging Praetorius uit van jongenssopranen en -alten. Als slechte eigenschappen vermeldde hij: teveel versieringen aanbrenge[n], te vaak ademen, nasaal zingen en zingen met de tanden op elkaar.

Tot de door Praetorius beloofde uitgebreide instructie van Italiaanse versieringen kwam het niet: in 1621 stierf hij voortijdig. Pas met het door de Nürnbergse kapelmeester Johann Andreas Herbst in 1642 gepubliceerde *Musica Practica* kwam een Duitstalige instructie met versieringstabellen beschikbaar. Uitgebreidere heruitgaven verschenen vanaf 1653 onder de titel *Musica Moderna Prattica*.<sup>7</sup> Herbst schreef zijn versieringenleer in eerste instantie voor zangknappen, maar ook voor instrumentalisten, en voegde uitgebreid oefenmateriaal toe. Zijn boek werd een standaardwerk: latere auteurs, ook in de 18<sup>e</sup> eeuw, grepen er vaak op terug. Op overige gebieden citeerde Herbst Praetorius vrijwel letterlijk; daarom blijven citaten achterwege. De versieringen zelf komen aan de orde in het hoofdstuk XIV.

Omstreeks 1650, toen de eerste druk van Herbsts boek was uitverkocht, verscheen het aanvankelijk niet gedrukte, maar in de vorm van afschriften wijd verbreide *Von der Singe-Kunst oder Manier* van Christoph Bernhard.<sup>8</sup> Het was volgens de ondertitel bedoeld voor de

---

Erstlich muß ein Sänger von Natur eine Stimme haben: In welcher drey *Requisita*, und drei *vitia* zu mercken.

Die *Requisita* sind diese: daß ein Sänger erstlich eine schöne liebliche zittern- und bebende Stimme (doch nicht also/ wie etliche in Schulen gewohnet seyn/ sondern mit besonderer *moderation*) und einen glatten runden Hals zu *diminuiren* habe: Zum Andern/ einen stetten langen Athem/ ohn viel *respiriren*, halten könne: Zum dritten, auch eine Stimme, als *Cantum*, *Altum* oder *Tenor*, &c. erwahlen/ welche er mit vollem und hellem laut/ ohne Falsetten/ (das ist halbe und erzwungene Stimme) halten könne.

Und hierbey sind/ *Intonatio* und *Exclamatio* zu mercken.

*INTONATIO*.

*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 allgemach mit der Stimme steige/ und dieselbe erhebe: Etliche in der *Tertia*: Etliche in der *Quarta*: Etliche mit anmutiger und gedempffter Stimme anzufangen sey/ welche unterschiedene Arten meistentheils unter dem Namen *Accentus* begriffen werden.

*EXCLAMATIO*.

*Exclamatio* ist das rechte Mittel die *affectus* zu *moviren*, so mit erhebung der Stimm geschehen muß: [...]

Die *Vitia* in der Stimm/ sind: daß etliche mit vielen *respiriren* und Athem schopffen: etliche durch die Nasen und mit unterhaltung der Stimm im Halse: etliche mit zusammen gebissenen Zeenen singen. Welches alles nicht wol zu loben stehet/ sondern die *Harmony deformiret*, und unanmutig machet.

Und bihieber von der *Natura*: folget die *Doctrina*. [= Versieringen met voorbeelden]

<sup>7</sup> Johann Andreas Herbst, *Musica Moderna Prattica, das ist: Gründliche und rechte Unterweisung, auff itzige Italiänische Manier zu singen*, Franckfurt 1653 (<sup>2</sup>1658 opgenomen in Grampp 2006).

<sup>8</sup> Christoph Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, [Dresden ca. 1650], in Joseph Maria Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schutzens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926 / Kassel 1963, p. 31ff.

opleiding van jongens, zowel in scholen als privé. Bij Johann Kuhnau is een gedrukt uittreksel gevonden, gedateerd 1685. Het is dus waarschijnlijk rond 1700 nog gebruikt bij het onderrecht van leerlingen op de Thomasschule in Leipzig. Bernhard was sterk beïnvloed door Schütz; Hermann Max veronderstelt zelfs (in navolging van Müller-Blattau) dat Bernhard goeddeels Schütz' woorden op papier heeft gezet.<sup>9</sup> Het geschrift was kort (in de editie van Müller-Blattau 9 pagina's), maar zeer volledig op het gebied van de versieringen. Bernhard besprak reeds het *messa di voce* op lange noten, een fenomeen dat in de 18<sup>e</sup>-eeuw tot het stan-

---

§ 10. In gantzen und halben Noten pflegt man das *piano* zum Anfange, das *forte* in der Mitten und zuletzt wiederum das *piano* zu brauchen, [...] wobei 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.

§ 29. Das erste bestehet in rechter Aussprache der Worte, die er singend fürbringen soll, danhero ein Sänger nicht schnarren, lispeln, oder sonst ein böse Ausrede haben, sondern sich einer zierlichen und 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 Meißnisch oder der Red-Arth 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. Was die lateinische Sprache anbelanget, weil dieselbige in unterschiedenen Ländern unterschiedlich ausgesprochen wird, so steht dem Sänger frey, dieselbe so, wie sie an dem Orthe, wo er singt, üblich ist, auszusprechen. Solte aber jemanden belibien, das Latein auf Italienisch auszusprechen, wie nunmehr die meisten Sänger gewohnet, so hielte ich solches [...] nicht nur für zulässig, sondern auch recht und rathsam, für allen Dingen sollen die Teutschen sich bemühen, einen guten und mercklichen Unterschied zu machen zwischen dem *b* und *p*, *d* und *t*, *f* und *v*, wie auch ingleichen, daß sie das *st* nicht ihrer Gewohnheit nach aussprechen, wie im Worte *steten*, sondern wie im Worte *besten*. Gleich so soll es auch mit dem *sp* *sc* gehalten werden, absonderlich soll ein Sänger die *Vocales* nicht miteinander verwechseln; sondern denselben ihrer natürlichen Laut geben, daß er nicht *a* wie *o*, und *o* wie *a*, *e* wie *i* und so fort ausspreche.

§ 32. In Freude, Zorn und dergleichen heftigen *affecten*, muß die Stimme starck, muthig und herzhaftig seyn, die Noten nicht sonderlich geschleift, sondern mehrentheils wie sie stehen, gesungen werden [...].

§ 33. Hingegen bey traurigen, sanftmüthigen, und solchen Worten ist besser, daß man gelindere Stimme gebrauche, die Noten ziehe und schleife [...].

§ 34. Hier frags sich, 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 [...] Und ist meines Erachtens gar nicht thunlich, daß einer in *Musiciren*, insonderheit bey *Moteten* und dergleichen Sachen, auch nur *comoediantische* Geberde [gebrauche].

40. [...] In *Summa*, ein Sänger soll nicht durch die Naasen singen. Er soll nicht stammeln, 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 zusammenschließen, noch den Mund zu weit aufthun, noch 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 Lefzen zittern etc.

<sup>9</sup> Max s.a., <http://www.hermann-max.de/index.php?whereami=HERMANN+MAX%2FWerkstatt%2FDer+Forscher%2FBachs+musikalisches+Umfeld%2FBachs+Gesangsideal&language=d>.

daardrepertoire zou gaan behoren. Hij vond verder dat zangers een onberispelijke uitspraak dienden te hebben, en zich van het zingen in dialect moesten onthouden; zoals het Duits in de stad Meißen werd gesproken, beschouwde hij blijkbaar als algemeen beschaafd Duits. Hoewel Latijnse teksten in verschillende landen verschillend werden uitgesproken, stond het de zanger vrij deze op de lokale wijze uit te spreken of – liever nog – op de Italiaanse wijze, zoals de meeste zangers inmiddels gewend waren. Er moest vooral duidelijk onderscheid gemaakt worden tussen *b* en *p*, *d* en *t*, *f* en *v*. De klanken *St*, *Sp* en *Sc* moesten in het Latijn zonder tussen-*j* worden uitgesproken, en klinkers moesten hun natuurlijke klank behouden. Zangers dienden de taal waarin zij zongen volledig te beheersen. Hoewel het overbrengen van affecten belangrijk was, moesten, zeker in de kerk, daarbij geen gebaren en gezichtsuitdrukkingen worden aangewend. De zanger moest niet nasaal of met opeengeklemden kaken zingen, niet stamelen, lispelen, zijn mond te breed openen, zijn tong uitsteken, zijn lippen tuiten, met zijn hoofd of ogen draaien etc.

Johann Crüger, cantor in Berlijn, schreef in 1660 zijn *Musicae practicae praecepta brevia*, ook weer voor zangers in de protestantse kerkmuziek.<sup>10</sup> Opvallend zijn opnieuw de overeenkomsten met de traktaten van Friderici, Praetorius en Herbst, soms met vrijwel letterlijke citaten. Naast een natuurlijk vibrato (*schwebende oder bebende Stimme*), en een ‘ronde hals en keel’ om versieringen mee te kunnen zingen vroeg hij om een goede articulatie: de toehoorders moeten de tekst net zo goed kunnen verstaan als wanneer de zanger zou spreken. Op het gebied van versieringen was het volgens Crüger voor schoolknaben voldoende om een *Accentus* te kunnen improviseren; daaronder vielen voorstellen, mordenten, praltrillers, en dubbelslagen. Ook Crüger protesteerde tegen zangers, die overdadig versierden zonder zich aan de regels te houden. Zie verder hoofdstuk XIV.

Wolfgang Caspar Printz ten slotte schreef verschillende werken over muziek en zangkunst in de tweede helft van de 17<sup>e</sup> eeuw. Het in 1678 verschenen *Musica Modulatoria vocalis* gaf de uitgebreidste informatie voor de zanger. In hoofdstuk I, geschreven voor de *Director*, schreef hij dat deze niet mocht toestaan dat de zanger uit het hoofd zong: dat maakte hem lui, zodat hij minder opleette. Kennelijk werd van blad lezen geëist. Dat komt overeen met de opmerking bij Frederici dat het tempo niet te hoog mocht zijn, omdat zangers anders de noten niet konden lezen.<sup>11</sup> In hoofdstuk III (p. 25ff.) is het dieet waaraan een zanger zich

---

<sup>10</sup> Johann Crüger, *Musicae Practicae Praecepta brevia* [...] *Der Rechte Weg zur Singekunst*, Berlin 1660 (opgenomen in Grampp 2006).

p. 20f. Wann nun diese *requisita naturae* bey einem Knaben verhanden/ muß auch darauff erfolgen ARS, das ist/ er muß sich befeleißigen und gewöhnen zu einer rechten musicalischen Manier im singen die *Passagien* oder *Diminutiones* wol und nach Gelegenheit mit anzubringen/ [...] als *Accento* (=voorslag), *Tremolo* (=triller), *Gropo* (=naslag na triller), *Tirata* (=snelle toonladder), *Trillo* (=snelle herhalingen van één noot), *Passaggio* (loopje).

[...] Für Schulknaben [ist] es aber genug/ daß sie sich befeleißigen die *Accentus* über die Noten zu machen/ und selbige nach Gelegenheit mit anzubringen/ wie auch etliche der leichtesten *Passagien*/ [...].

p. 26. *Tiratae*. [...] Je geschwinder und schärffer diese Läufllein gemacht werden/ doch also/ daß man eine jede Nota rein hören und fast vernehmen kann/ je besser und anmuhtiger sie seyn werden [...].

<sup>11</sup> Wolfgang Caspar Printz, *Musica Modulatoria vocalis*, Schweidnitz 1678, p. 9.

§ 40. Er sol durchaus nicht zugeben/ daß die Sängers auswendig singen/ ob sie schon vorgeben/ sie können es: Sintemal etliche so faul seyn/ daß sie nicht gerne aufsuchen, sondern ihre Augen vorwitziger Weise/ ich weiß nicht/ wohin wenden/ und also nur nach Geduncken drein

diende te houden uitgebreid beschreven. Zo moest deze alles wat scherp en bitter is mijden, maar mocht hij alles, wat gematigd en zoet smaakte rustig eten. Dus wel rijst met melk, kippensoep, havermout en gekookte bieten (etc.), maar geen linzen, zuurkool, mosterd, rode uien, knoflook, zure appels en peren, perziken, vet varkensvlees, haring etc.) (p. 17f). Zoete wijn en bier werden uitstekend genoemd. Verder moeten vooral sopranen en alten (jongens dus) kuis en deugdzaam leven; daartoe moeten zij zich verre houden van *Frauenzimmer* en zeker niet met hen converseren: niets was zo schadelijk voor hoge stemmen, als (het aanhoren van?) de conversatie van het vrouwenvolk.

Twaalf regels voor het gebruik van de stem werden opgenomen in hoofdstuk IV. Klankvorming vond niet plaats tussen de lippen of kaken, maar in de keel. De zang was liefelijk, en vooral in kerken luid – tenzij het affect anders vereiste, of de componist een dynamisch teken noteerde –, maar niet schreeuwend, en niet luider dan die van de overige zangers. Alle noten moesten even sterk klinken. Maar hoe hoger de noten, hoe zachter moest worden gezongen, omdat hoge tonen van zichzelf al luider klinken dan lage. Nergens wijdde Printz een woord aan dynamische verschillen tussen beklemde en onbeklemtoonde lettergrepen. Wanneer vocale partijen meervoudig bezet werden, mochten zangers niet op dezelfde plaats ademen, d.w.z. er moest koorademhaling worden toegepast. De voorlaatste tel kon iets breder genomen worden; de slotnoot moest in ieder geval verbreed worden. Medeklinkers dienden zo scherp mogelijk te worden uitgesproken, vooral in kerken, en klinkers mochten tijdens het zingen niet van karakter veranderen. Opvallend is dat Printz het vibrato niet noemde.<sup>12</sup> In hoofdstuk VI werden in 25 paragrafen fouten genoemd, die de zanger kon

---

schreyen/ wie es ihnen einkommet/ und also nichts als lauter Säue machen/ und wenn es am erträglichsten seyn sol, blärren sie mit andern **Stimmen** in *Octaven* und *Quinten* einher/ daß man leicht die *Colic* davon bekommen dörfte. [...]

<sup>12</sup> Ibid., p. 21f.

§.2. I. Die Stimme soll nicht zwischen den Lippen oder holen Backen / sondern in der Kehle *formiret* werden.

§.3. II. Ein Sänger soll nicht übermäßig schreyen / wie die Dorffküster und Ackerstudenten/ sondern zwar laut/ und mit ziemlicher Stärcke / doch lieblich und anmuthig singen.

§.4. III. Eine Stimme sol nicht stärker seyn / als die andere / damit sie alle fein gleichmäßig in das Gehör fallen. [...]

§.5. IV. Wenn ein Stück angefangen werden sol / sol ein jeder Sänger seinen Thon entweder aus dem *Praeambuliren* des Organistens oder der *Intonation* des *Directoris* erlernen / damit er recht anfangt / und nicht bald anfangs eine Sau mache.

§.6. V. Die Noten sollen mit einerley Stärcke gesungen werden / daß nicht eine schwach / die andere starck laute / es sey denn/ daß der *Text* oder der *Adfectus* erfordert, entweder stärker oder linder zu singen / oder es von dem *Componisten* mit dem unter die Stimme gezeichneten Wörtlein *piano* oder *forte* und dergleichen / angedeutet worden.

§.7. VI. Je mehr eine Stimme aufsteiget / und je höher sie ist/ je subtiler und linder sol sie gesungen werden, und je tiefer eine Stimme wird / je grössere Stärcke sol ihr gegeben werden. Denn weil die hohen Stimmen leichter / und die tiefen schwerer in das Gehör fallen / so ist dieses wol zu *observiren* nothwendig / damit die hohen und tiefen Stimmen gleichmässig sich dem Gehöre einspielen. [...]

§.8. VII. Wenn die Stimme in einer *Clave* sich etwas verweilet / soll 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 nach dem es sich schickt mit einem *Trillette* oder *Trillo* außhalten / [...]



maken bij de uitvoering van versieringen (*Figuren*). De meeste zijn nogal voor de hand liggend: zo moesten versieringen niet onzuiver en uit de maat worden gezongen. De verschillende noten in een versiering moesten liefelijk (*lieblich*) klinken en duidelijk gearticuleerd (*angeschlagen*) worden; ze mochten niet worden gesleept. In § 26 vatte Printz de vorige paragrafen nog eens samen in een aantal aanbevelingen.<sup>13</sup>

Al deze regels zijn samengevat, maar in wezen ongewijzigd terug te vinden in het *Compendium Musicae signatoriae et modulatariae vocalis*, een Duitstalig werkje dat Printz in 1689 publiceerde. Het is speciaal aan de vocale muziek gewijd, en moet niet verward worden een reeds in 1668 verschenen Latijns *Compendium Musicae* met een andere inhoud. Regels over de uitspraak worden hier wat compacter geformuleerd dan in *Musica Modulatoria vocalis*. Heel kort samengevat: de tekst moest duidelijk uitgesproken worden. De medeklinkers dienden zo scherp mogelijk te worden uitgesproken (vooral in kerken), en de klinkers moesten op de juiste wijze uitgesproken worden, zonder te veranderen in andere klinkers.<sup>14</sup>

---

§.9. VIII. Wann ihrer etliche eine Stimme singen / wie in vollstimmige Motetten oder Capell-Stimmen zu geschehen pflaget / sollen sie zugleich anfangen / fortgehen / und aufhören / nicht aber zugleich Athem holen.

§ 10. IX. Die Stimme sol sich bequemen nach dem Text und *Affecten* / so durch denselben außgedruckt wird / also / das traurige Texte mit kläglicher / lustige mit frischer und fröhlicher / Zornige mit harter und starcker Stimme gesungen werden / u.s.w.

§ 11. X. 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. [...]

§.12. XI. Daher ist es ganz unrecht / wenn man in einer *Privat-Music* zween oder mehr *Vocalisten* zu einer Stimme stellet. Es wäre dann Sach, daß man mit Fleiß ein grosses Geschrey anrichten wollte.

§.13. XII. Im Ende eines Stückes pflegen etliche ohn eine die letzte *Syzygiam* etwas zu erläutern / andere aber fallen alsbald in das Final, in welchen man sich billich in etwas / doch nicht gar zu lang verweilen solle / da denn die obern Stimmen etwas zeitlicher aufhören / der Bass aber etwas länger aushalten sol. [...]

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 78f.

§ 26. Diese Fehler kan ein Sänger verhüten / wenn er erstlich sich befleissiget jeder Figur ihren rechten *Adpulsus gutturalem* zu geben. 2. Wenn er alle *Intervalla* ganz just und rein zu *formiren* immerzu beschäfftiget ist / und jederzeit wol auf das *Fundament* und Nebenstimmen mercket. 3. Wenn er die Stimme wol in Acht nimmet / selbige zierlich zwinget / und allein in der Kehle *formiret*. 4. Wenn er auf die Abtheilungen des *Tacts* genau Achtung giebt / und jeder *Pause* und *Note* ihre gebührliche Zeit zueignet. 5. Wenn er sich von Jugend auf an eine deutliche *Pronunciation* / so wohl im Reden / als Singen / gewehnet. 6. Wenn er nicht leicht eine ausschweifende *Figur* / so nicht ausdrücklich gesetzt ist / gebraucht / ihn das *Fundament* und Nebenstimmen bekant macht / und die *Regulas de Concordantiis* und *Discordantiis* verstehet. 7. Wenn er vor der *Figur* Athem holet / und den Vortheil einen langen Athem zu haben weiß / und endlich / wenn er fürtreffliche Sänger fleissig höret / und ihre Art zu *imitiren* sich bemühet.

<sup>14</sup> *Ibid.*, *Compendium musicae signatoriae et modulatariae vocalis*, Dresden 1689, p. 42f.

§.1. Der Text eines Gesanges soll deutlich außgesprochen werden/ damit die Zuhörer denselben verstehen können.

§.2. Damit aber die *Pronunciation* deutlich werde/ muß der *Vocalist* auff zweyerley acht haben / nemlich auff die *consonantes* und *Vocales*.

§.3. Die *consonantes* müssen so scharff als immer möglich ausgesprochen werden/ sonderlich in Kirchen und grossen Zimmern.

## De Italiaanse zangtechniek in de 18<sup>e</sup>-eeuwse Duitse kerkmuziek

In de eerste helft van de 18<sup>e</sup> eeuw hielden maar weinig schrijvers in Duitsland zich bezig met zangtechniek, en meestal bevatten hun geschriften een herhaling van de opmerkingen uit de 17<sup>e</sup> eeuw. Martin Heinrich Fuhrmann (1706) ging in zijn *Musicalischer Trichter* eerst in op het aanbrengen van versieringen (hoofdstuk VII): dat noemde hij *15 Virtutes et Laudes eines admirabilen Vocalisten und Instrumentisten*. In hoofdstuk VIII volgden dan de gebreken en fouten, ofwel *15 Vitia und Vituperia eines miserablen Musici Vocalis & Instrumentalis*. Hij week hiermee niet echt af van de 17<sup>e</sup>-eeuwse schrijvers, hoewel hij soms wel geestig formuleerde.<sup>15</sup> In 1723 verscheen in Italië het gezaghebbende *Opinioni de' cantori antichi e moderni* van Pier Francesco Tosi; het zal hieronder apart worden besproken.

Johann Mattheson riep in *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de wetenschap te hulp, die de zanger leerde hoe hij zijn stem 'sierlijk en zo aangenaam mogelijk' moest gebruiken. Ook hij noemde naast versieringen de 'veelheid' aan fouten die een zanger kon maken. Hij voegde weinig nieuws toe; de eerste twee gebreken die hij noemde (ademhalen tijdens loopjes, en vooral een verkeerde soort articulatie in loopjes) lijkt hij te hebben overgenomen van Tosi.<sup>16</sup>

---

§.4. Die *Vocales* wollen in der *Pronunciation* eine rechte ihnen zukommende Eröffnung des Mundes haben/ und soll nicht eine in die andere verändert werden: Es stehet greulich wenn man *Dius* für *Deus*, *nuster* für *noster*, *gretia* für *gratia* u.s.f. singet.

§.5. Nebst rechter und deutlicher *Pronunciation* des Textes muß ein *Vocalist* auch wissen seine Stimme recht zu *moderiren* [...].

<sup>15</sup> Martin Heinrich Fuhrmann, *Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree 1706, p. 74.

7. *Vitium moderaminis* ist/ wenn der Sängler die Stimme nicht mäßiget/ Z.E. Wenn der *Discantist* mit vollem Halse wie ein Fercken am Spies schreyet: der *Altist* wie ein entwehnt Kalb bläcket: der *Tenorist* wie ein rauchstimmiger Distel-Fresser gigahet: Und der Bassist wie ein Indianischer Löw brüllet [...]

<sup>16</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.

p. 110f. Zweiter Theil, Drittes Hauptstück, Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen  
§ 5. [...] [die Wissenschaft] **wie man seine Stimme zierlich und auf das angenehmste führen soll** [...]

§ 10. Die Vielheit der Mängel und Gebrechen im Singen sollte mich von dieser Arbeit fast abschrecken [...]. Der erste und wichtigste Uibelstand im Singen mag wohl seyn, wenn durch gar zu öfters und unzeitiges Athemholen die Worte und Gedancken des Vortrages getrennet, und die Läufe unterbrochen oder zerrissen werden. Fürs andre, wenn man schleifet, was abgestossen; und abstösset, was geschleifet werden sollte. Das sind ein paar grosse Fehler.

§ 11. Drittens, wenn man [...] falsch anstimmet [...].

§ 12. Viertens, wenn man den Text gleichsam in sich schlucket; die Laut-Buchstaben dergestalt verändert, daß aus dem a ein o wird, und so weiter: samt vielen andern Mängeln, die sich besonders in der Aussprache hervorthun. [...]

§ 13. Fünfftens, wenn durch die Nase, mit zusammengebissenen Zähnen, gar zu sehr aufgesperrtem Maule und dergleichen garstigen Umständen gesungen wird [...]

§ 14. Sechstens, wenn die Stimme starck angegriffen wird, wo sie sanfft verfahren sollte; und wenn sie hergegen matt klingt, wo sie eigentlich frisch und helle lauten müste. [...]

§ 15. [...] **daß eine iede singende Stimme, ie höher sie gehet, desto mehr gemäßiget und gelindert; in der Tiefe aber, nach eben dem Maaß, verstärket und völliger oder kräftiger heraus gebracht werden soll.** [...]

§ 16. Siebendes [...], wenn Figuren oder Manieren, es sey im Singen oder im Spielen, angebracht werden, die [...] mit den andern Stimmen gantz uneins sind [...].

Johann Joachim Quantz gaf in 1752 een fraaie samenvatting van wat er van een goede zanger verwacht wordt. Ook hij leunde zwaar op de 17<sup>e</sup>-eeuwse voorschriften, maar hij kende Tosi blijkbaar ook. Zo keurde hij het gebruik van de falsetstem niet af, integendeel, en hij noemde ook het *messa di voce*. Volgens Quantz mocht de zanger alleen op open klinkers (A, O) versieringen maken. En alt en bassen moesten zich op het gebied van versieringen veel meer beperken dan sopranen en tenoren: ze moesten vooral hun borststem gebruiken; nobele eenvoud was meer hun stijl.<sup>17</sup>

---

p. 120. § 60. Was etwa von dergleichen Sachen noch rückständig seyn mögte, insonderheit wenn die Zierfiguren fein groß und lang werden, als da sind *Passagi*, ... u.s.w. solches ist eigentlich des Setzers, nicht des Sängers Werck [...].

<sup>17</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, p. 281ff. §. 11. Von einem guten Sänger wird erfordert: daß er hauptsächlich eine gute, helle, reine, und von der Tiefe bis in die Höhe durchgehends egale Stimme habe, welche ohne die, aus der Nase und der Gurgel oder dem Halse (gola) entspringenden Hauptfehler, und weder heischer noch dumpfich sey. Die Stimme und der Gebrauch der Worte ist das einzige, wodurch die Sänger vor den Instrumentisten einen Vorzug erlangen. Es wird ferner erfordert: daß ein guter Sänger das Falset mit der Bruststimme so zu vereinigen wisse, damit man nicht bemerken könne, wo die letzte aufhöret, und das erstere anfängt; daß er ein gutes Gehör, und eine reine Intonation habe, um alle Töne in ihren Verhältnissen rein angeben zu können; daß er das Tragen der Stimme, (*il portamento di voce*) und die Haltungen auf einer langen Note, (*le messe di voce*) auf eine angenehme Art zu machen wisse; daß er folglich dabey eine Festigkeit und Sicherheit der Stimme besitze, und nicht, bey einer nur mäßig langen Aushaltung, entweder damit anfangen zu zittern, oder aber, wenn er den Ton verstärken will, den angenehmen Klang einer Menschenstimme, in das unangenehme Kreischen einer Rohrpfife verwandele: welches absonderlich einigen zur Geschwindigkeit aufgelegten Sängern nicht selten begegnet. [...] Ein guter Sänger muß ferner: eine gute Aussprache haben. Die Worte muß er deutlich vortragen, und die Selbstlauter a e und o in den Passagien nicht auf einerley Art aussprechen, und unverständlich machen. Wenn er über einem Selbstlauter eine Manier machet, muß man immer bis zum Ende, denselben, und keinen andern Selbstlauter mit darunter vernehmen. Auch bey dem Aussprechen der Wörter muß er sich hüten, die Selbstlauter mit einander zu verwechseln, und etwan das e in a und das o in u zu verwandeln; damit er nicht z. E. im Italiänischen etwan *genitura* anstatt *genitore* ausspreche, und diejenigen, welche die Sprache verstehen, zum Lachen verleite. Bey dem i und u darf die Stimme nicht abfallen: über diesen beyden Selbstlautern darf man in der Tiefe keine weitläuftigen, und in der Höhe gar keine Manieren machen. [...] Die Töne in der Höhe darf er weder mit einem harten Anschlage, noch mit einem heftigen Hauche der Brust ausdrücken; noch weniger aber heraus heulen: als wodurch die Anmuth sich in eine Brutalität verwandelt. Wo die Worte erfordern gewisse Leidenschaften auszudrücken, muß er die Stimme zu rechter Zeit, doch ohne Affectation, zu erheben und zu mäßigen wissen. In einem traurigen Stücke darf er nicht so viele Triller und laufende Manieren anbringen, als in einem cantabeln und lustigen: denn hierdurch wird oftmals die Schönheit der Melodie verdunkelt und vernichtet. [...] Das Allegro muß er lebhaft, brillant, und mit Leichtigkeit ausführen. Die Passagien muß er rund heraus bringen, solche auch weder gar zu hart stoßen, noch auf eine lahme und faule Art schleifen. Von der Tiefe bis in die Höhe muß er seine Stimme zu mäßigen [...] wissen : damit sich das Singen in den hohen Tönen nicht in ein Schreyen verwandele. Im Zeitmaße muß er sicher seyn, und nicht bisweilen eilen, bisweilen und absonderlich in den Passagien, zögern. Den Athem muß er zu rechter Zeit, und geschwind nehmen. Sollte ihm auch derselbe etwas sauer zu nehmen werden; so muß er solches doch, so viel möglich, zu verbergen suchen; durchaus aber nicht sich dadurch aus dem Tacte bringen lassen. [...] Ein Sopranist und Tenorist können sich weitläuftiger in die Auszierungen einlassen, als ein Altist und Bassist. Die beyden letztern kleidet eine edle Einfalt, das Tragen

## Tosi en Agricola

In 1723 verscheen in Italië *Opinioni de' cantori antichi e moderni* van de castraat Pier Francesco Tosi, gericht op leraren bij de opleiding van solisten, die recitatieven en aria's zongen, en dan in het bijzonder castraten.<sup>18</sup> Ook Tosi besprak natuurlijk de voorschriften en gebreken die in de 17<sup>e</sup>-eeuwse traktaten werden genoemd. Daaraan voegde hij o.a. toe:

---

der Stimme, und der Gebrauch der Bruststimme viel besser, als die äußerste Höhe, und der überflüssige Zusatz von Manieren. Echte Sänger haben dieses zu allen Zeiten als eine Regel angesehen, und ausgeübet.

<sup>18</sup> Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723, in de vertaling van Johann Friedrich Agricola, *Anleitung der Singkunst*, Berlin 1757.

De tekst van Tosi is weergegeven in Agricola's Duitse vertaling; diens commentaar is ingesprongen genoteerd.

p. 42f.

TOSI:

Der Lehrmeister lasse ja den Schüler alle Selbstlaute deutlich aussprechen, damit man wirklich diejenigen höre, die man hören soll. [...]

AGRICOLA:

Oder ob mancher Deutscher meiner, deiner, oder meinarr, deinarr; Licht oder Lecht, u.s.w. gesungen habe. Das i absonderlich macht Vielen Schwierigkeit. Sie sprechen es entweder zu dunkel wie ein ui, oder zu hell wie ein e aus. Der Lehrmeister muß auch vornehmlich darauf sehen, daß er dem Schüler die Fehler mancher Provinzialsprache, wenn ihm deren noch vom Hause her ankleben sollten, abgewöhne. Er muß ihn zu der besten und reinesten Aussprache, die in jeder Sprache möglich ist, anhalten. Wer aus einer Provinz **Deutschlandes** gebürtig wäre, wo man das o fast wie au ausspricht, der würde in andern Provinzen sehr ausgelacht werden, wen er **Braut für Brod** singen wollte. [...]

p. 43. Die in verschiedenen Provinzen von Oberdeutschland, auch in Schlesien, doch eben nicht in Schwaben und Bayern, u.s.w. gewöhnliche hellere Aussprache einiger Doppellaute, vornehmlich des au, ei, eu, macht ihre Mundart bey vielen Wörtern zum singen weit bequemer, als der Niederdeutschen ihre. Man lasse z.E. einen Meißner die Worte singen: **mein Geist ist ganz entzücket; mein Herz ist freudenvoll**: so wird man nicht viel finden, was einem freyen Ausgange der Stimme aus dem Munde hinderlich wäre. Man gebe aber eben diese Worte einem Sänger aus mancher niederdeutschen Provinz, welcher sie ungefähr so aussprechen würde: **Möin Jöist ist ianz entzuücket, möin herz ist froidenvoll**: und höre ob nicht die Stimme bey dieser Art der Aussprache viel dunkler, ja bald gar fürchterlich klingen wird. Ich weis wohl, daß die Oberdeutschen das ei und eu besser von einander unterscheiden sollten. Aber sprechen nicht die Niederdeutschen beyde gar zu dunkel aus? Könnte man nicht eine gewisse Mittelstraße halten [...] Halten nicht vielleicht viele Thüringen und Preußen diese Mittelstraße, was die genannten Doppellaute betrifft? [...]

TOSI:

Man muß den Schüler immer stehend singen lassen. [...]

p. 44.

Der Meister [...] verweise es ernstlich, wenn Grimassen mit dem Kopfe, dem Leibe, und vornehmlich mit dem Munde gemachet werden. Der Mund muß, (wenn es anders der Sinn der Worte erlaubt), eine solche Stellung annehmen, welche mehr einem angenehmen Lächeln, als einem ernsthaften Amtsgesichte gleicht.

AGRICOLA:

Hierdurch erhalten nicht nur viele den Vortheil, daß sie die Zähne besser bedecken können: als welche, wenn sie auch noch so weiß wären, allzu sehr zu weisen, eben

---

nicht gar anständig ist. Der Hauptnutzen aber [...] ist dieser, daß [...] die Luft, und folglich die Stimme, einen noch freyern Ausgang findet.

p. 47.

TOSI:

Der Unterweiser lasse auch seinen Untergebenen die Noten fest aushalten lernen, so, daß dabey die Stimme nicht zittere und nicht hin und her wanke. [...]

Mit eben diesen Lectionen zugleich, lehre der Meister die Kunst die Stimme herauszuziehen (*di metter la voce*), welche darinn besteht, daß man auf einem Tone die Stimme, ganz sacht, in der äußersten Schwäche, herauskommen, darauf, nach und nach, bis zum äußersten Grade der Stärke fortgehen, und darnach, mit einer gleichen Kunst vom Starken zum Schwachen wieder zurückgehen läßt. Ein solches schönes herausziehen der Stimme (*messa di voce*), im Munde eines geschickten Sängers, welcher sparsam damit umgeht, und es nicht eher anbringt als auf hellen Selbstlauten, thut ohnfehlbar allemal eine sehr schöne Wirkung. [...]

AGRICOLA:

Der Lehrmeister muß zu verhüten suchen, daß der Scholar nicht bey dem Verstärken des Tones hart drücke, und dadurch Absätze verursache; oder wohl gar durch solches stärkere Drücken die Theile des Tacts, oder die zweyte Hälfte der synkopirten Noten bemerke: welches hier ein Uebelstand ist. Die Uebung in dem verstärkten und abnehmenden Aushalten langer Noten, verbreitet ihren Nutzen in das ganze Singen überhaupt. Denn da es eine Grundregel des guten Geschmacks ist, daß jeder Note, wenn sie nur irgend von einiger Dauer ist, ihre zu- und abnehmende Stärke gegeben werden müsse [...]: so wird ein angehender Sänger, gleich vom Anfange an, durch solche Aushaltungen in den Stand gesetzt, daß ihm das Zu- und Abnehmen der Stärke, bey allen dazu geschickten Tönen, desto geläufiger und leichter wird. Bey dem Aushalten langer Noten muß der Mund, bey zunehmender Stärke des Tons, auch nach und nach immer mehr eröffnet, und bey dem Abnehmen der Stärke, nach und nach wieder etwas zusammen gezogen werden. [...]

p. 138. AGRICOLA

Die **Mitlauter** insbesondere müssen [...] **in großen Gebäuden, oder offenen Orten, schärfer als in gemeiner Rede, ja fast übermäßig scharf ausgesprochen werden; doch aber mit genauer Beobachtung der ihnen eigenen Härte oder Weichheit [...]**.

Einen Sänger, der sich an dieser Art der scharfen Aussprache der Mitlauter gewöhnet hat, wird man in der Ferne allezeit besser verstehen können, wenn er auch gleich nicht allzulaut singt, als einen andern, der aus Leibeskräften schreyt, dabey aber die Mitlauter nicht scharf und deutlich genug ausspricht. [...]

p. 139. Eins aber, wozu sonderlich das Singen leicht verleiten kann, hat ein Sänger [...] mit großem Fleiße zu verhüten, nämlich, daß er die starken Leidenschaften nicht übertreibe, und z.E. einen heftigen Ton in Schreyen oder Heulen, einen traurigen oder gedämpften Laut aber, in Winseln und Wehklagen verwandele. Ist diesem einen Redner unanständig, so ist es gewiß an einem Sänger noch zehnmal häßlicher. [...]

p. 140.

TOSI:

Man muß dem Schüler verbieten mitten in einem Worte Athem zu holen: denn aus einem Worte zween zu machen, ist ein Fehler, den die Natur nicht verträgt. [...] Bey [...] einer langen Passagie ist diese Regel nicht so streng.

p. 141f. AGRICOLA:

Man muß sich gleich im Anfange bemühen, so viel Athem einzuziehen, als man, ohne sich Gewalt zu thun, fassen kann. [...] Die Luft muß auch nicht gar zu geschwind und heftig, noch mit Geräusch, sondern gelassen und langsam eingezogen werden. [...]

---

Wo aber keine Pausen oder lange Noten sind, da muß man dieses [=Athem holen] nach der anschlagenden, nicht aber nach der durchgehenden Note thun. Folglich darf man nicht nach der letzten Note des Tacts [...] dem Athem schöpfen; sondern man muß allemal die anschlagende des folgenden Tacts mit dazu nehmen, und alsdenn erst Luft einziehen. [...]

p. 144f.

TOSI:

[Derr Meister] erlaube [den Scholaren] niemals das Papier vor das Gesicht zu halten. [...] Der Meister vergesse nicht dem Schüler begreiflich zu machen, wie groß der Irrthum derjenigen ist, welche auf synkopireten oder gebundenen und gezogenen Noten Triller schlagen, passagiren, oder Athem holen: welch eine angenehme Wirkung es hingegen thut, wenn man die Stimme über dergleichen Noten nach und nach verstärkt, und so zu reden **aufschwellen** läßt. [...]

[Der Meister soll] die Stärke mehr als die Schwäche in Uebung bringen. Es ist leichter einen der stark singt schwach, als einen der schwach singt, stark singen zu machen. [...]

p. 145. AGRICOLA:

[...] Einige geschwinde Noten nach einer längern, oder nach einem Punkte, sind schwächer als die längere. Bey vielen geschwinden Noten muß allezeit die erste von vieren etwas markiret werden. [...]

p. 146 Ueberhaupt müssen die anschlagenden Noten, bey welchen die Harmonie sich ändert, kräftiger und nachdrücklicher zum Gehör gebracht werden, als die dazwischen vorkommenden kurzen durchgehenden. [...]

Gehen etliche lange gezogenen Noten stufenweise in die Höhe; so können sie nach und nach immer stärker werden. Absonderlich muß man darunter diejenigen stärker angeben, welche ein zufällig Erhöhungszeichen vor sich haben. [...]

Es ist aber überhaupt nicht möglich alles und jedes zu- und abnehmen der Stärke des Tones in mechanischen Regeln zu bringen. Vieles hängt immer noch von der Willkühr oder der Empfindung des Ausführiers, und besonders von dem im ganzen Stücke herrschenden Hauptaffecte ab. [...]

p. 147. **Die Stärke und Schwäche des Tones, muß auch**, absonderlich auf langen und ernsthaften Noten, so gar von denen wohl beobachtet und angebracht werden, welche Chöre, und darinne Verstärkungsstimmen singen. Es klingt ungemein schön, wenn eine lange Note, von allen Sängern und in allen Stimmen zugleich verstärkt und wieder abgenommen wird. Freylich kann bey einer Ripienstimme nicht alle Feinheit des Sologesangs angebracht werden. Indessen muß man sich doch bemühen so viel davon anzuwenden, als sich immer thun läßt. Nur mit dem Unterschiede, daß man dabey vor allen Dingen die Kraft und dem Nachdruck der Töne vor Augen habe. [...] Nachdrücklich und kräftig ist im geringsten nicht plump und tölpisch. Nachdrücklich und kräftig singen heißt deswegen noch lange nicht brüllen oder schreyen. [...]

p. 172.

TOSI:

Von den berühmten Alten wurden auch die Arien auf dreyerley verschiedene Arten gesungen. Auf der Schaubühne war die Singart lebhaft und vermischt; in der Kammer mehr ausgekünstelt und feiner; in der Kirche aber affectvoll und ernsthaft. Dieser Unterschied ist eine große Menge der Neuern unbekannt.

p. 174f.

Wenn keine Veränderungen in den Arien gemacht werden dürften, würde man niemals die Einsicht der Sänger entdecken können. Man erkennt hingegen aus der Güte dieser Veränderungen leicht, wer unter zween Sängern vom ersten Range der beste sey. [...] Ein Anfänger

wird [im Plane der Veränderungen in den Arien] sowohl die Regeln der Kunst, als die geschickte Austheilung und Anwendung der Erfindungen bemerken. Jene lehren, daß die Beobachtung des Zeitmaaßes, der Geschmack, und die Einsicht, dessen ungeachtet noch für einen, dessen Kopf nicht von voraussehenden Verschönerungen überfließt, beynahe unbrauchbare Hülfsmittel seyn können. Die Kunst sich seiner Erfindungen recht zu bedienen, erlaubt hingegen nicht, daß der Überfluß guter Einfälle dem vorgeschriebenen Stücke nachtheilig werde, und auf das Gehör bis zur Verwirrung losstürme.

p. 215.

TOSI:

Noch mehr ist es zu tadeln, wenn einer, der unter zweyen, dreyen oder vieren zu singen hat, die Stimmen derer die mit ihm zugleich singen, durch allzugroße Stärke übertäubet. [...]

Alle Stücke mit mehrern Singstimmen müssen so gesungen werden wie sie stehen, und verlangen keine andere Kunst als eine edle Einfalt.

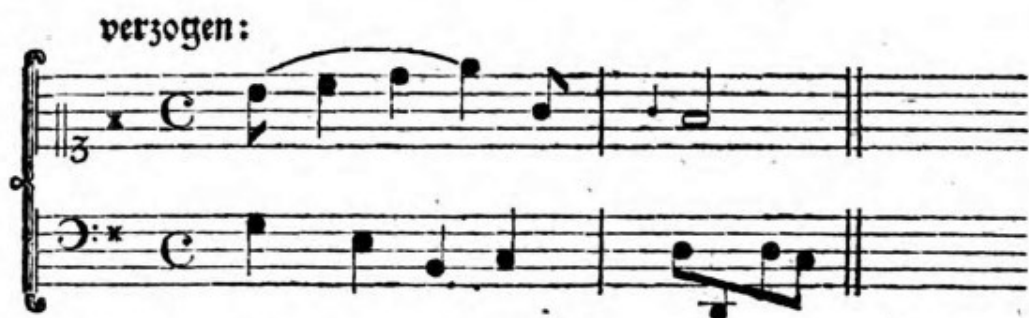
AGRICOLA:

Vernünftig gewählete, und wohl mit einander abgeredete Veränderungen sind deswegen doch in einem Duette nicht verbothen.

p. 219.

AGRICOLA:

Die Noten verziehen (*rubare il tempo*) heißt eigentlich einer vorgeschriebenen Note etwas von ihrer Geltung abnehmen, um es einer andern zuzulegen, und umgekehrt. Z.E



und dieses kann auf verschiedene Art, bey verschiedenen Arten von Noten, Figuren und Tacten angebracht werden.

- De zanger moest staande zingen.
- De zanger moest leren zijn ademnood te beheersen, zodat hij ook de slotnoten vol en zonder zwabberen en beven kon zingen.
- De zanger mocht niet midden in een woord ademhalen, tenzij in een loopje.
- De zanger moest een *messa di voce* (aanzwellen en weer afnemen) kunnen aanwenden op lange noten, maar alleen op heldere klinkers.
- De zanger moest luid kunnen zingen, maar ook zacht.

De manier van vertolken van aria's zou, net als vroeger, afhankelijk moeten zijn van de omgeving, aldus Tosi: op het toneel levendig, in de kamer verfijnd, in de kerk affectvol en ernstig. Weinigen zouden van deze oude regel tegenwoordig (1723) nog kennis hebben. Versieringen waren nodig, aldus Tosi, maar niet te veel, en alleen in stukken voor solozang. Stukken voor meer stemmen moesten onversierd, met nobele eenvoud worden gezongen. Tosi noemde ook het gebruik van rubato als versieringswijze, waarbij de solostem wat vroeger of later kwam met zijn partij dan de begeleiding.

Tosi's boek raakte ook bekend in Duitsland. Maar pas in 1757 vertaalde Johann Friedrich Agricola, leerling van Bach, Tosi's boek in het Duits. Hij voegde een groot aantal verduidelijkingen toe op plaatsen waar Tosi naar zijn mening onduidelijk of incompleet was. Tegelijkertijd mag men aannemen dat zijn aanvullingen ook beschrijven, hoe in het Duitsland van zijn tijd gezongen werd. Agricola's doelgroep was groter dan die van Tosi: hij schreef voor zangers en zangeressen in het algemeen. Daarbij moet niet vergeten worden dat Agricola zijn aanwijzingen publiceerde na Bachs dood, toen de smaak al flink veranderd was t.o.v. 1723. Bovendien zal Agricola onder invloed hebben verkeerd van zijn Berlijnse broodheer Friedrich II, van wie bekend is dat hij zijn smaak bijzonder dringend oplegde.<sup>19</sup>

Agricola maakte andere keuzes in het onderricht van jonge leerlingen. Hij ging bijvoorbeeld uitgebreid in op het solmisatie-systeem, maar concludeerde uiteindelijk dat het er niet toe deed hoe je de tonen noemde, en dat het zinloos was ermee door te gaan als de leerling het systeem eenmaal goed kon toepassen: het oefenen met solmisatie leidde volgens hem niet tot het zuiverder zingen van intervallen. Hij vond het belangrijker de leerling te leren halve-toonafstanden goed en zuiver te zingen. Agricola gaf verder een paar voorbeelden van dialect-uitspraken, en pleitte voor een algemeen beschaafd Duitse uitspraak zoals die o.a. in Thüringen zou worden gesproken. Hij gaf ook een uitgebreide toelichting op Tosi's *messa di voce*. De zanger zou deze techniek standaard moeten toepassen op lange noten; daarmee week Agricola af van Tosi's instructies. Verder moest de zanger volgens Agricola bij een crescendo niet teveel druk uitoefenen, maar wel zijn mond verder openen. Me-

---

TOSI:

Das Verziehen der Noten ist absonderlich im Pathetischen ein ruhmwürdiger Raub, welcher noch dazu hilft, daß einer besser singt als andere: wenn nur seine Einsicht und Witz das geraubte geschickt wieder zu ersetzen weis.

AGRICOLA:

Man muß sich hüten, daß man die Noten, anstatt ihre Geltung zu verziehen, nicht gar verzerre oder verrenke, und dadurch den Gesang undeutlich und unverständlich mache. Am besten kann der gute erlaubte Zeitraub guten und verständigen Ausführenden abgelernet werden.

<sup>19</sup> Julianne C. Baird, *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola* (Engelse vertaling van Agricola 1757), Cambridge/ New York 1995, p. 6.



deklinkers, benadrukte hij, moesten vooral in grote gebouwen bijna overdreven scherp worden uitgesproken. Hartstochten daarentegen moesten niet overdreven worden: dat zou onfatsoenlijk worden. Hoewel een breed geopende mond werd aanbevolen, moesten grimassen worden vermeden. Agricola ried aan om steeds rustig en zo diep mogelijk in te ademen, en nooit na de laatste noot van een maat, maar na de eerste (geaccentueerde) noot van de volgende maat. Hij legde aan de hand van muziekvoorbeelden uit wat Tosi met rubato bedoelde: de tonen in de melodie begonnen een achtste eerder of later dan genoteerd, en liepen dus niet gelijk met de bas. Op de slotnoot kwamen melodie en bas weer samen, door de voorlaatste noot te verlengen of te verkorten.

Tosi en Agricola gingen uitgebreid in op de zangregisters; deze worden hieronder apart besproken. Beide schrijvers gaven in hun hoofdstukken II-VI, VIII en X uitgebreide instructies over versieringen; zie hiervoor het hoofdstuk XIV. Beider opmerkingen over de articulatie van melismen in hun hoofdstuk IV komen aan de orde in het hoofdstuk XII, terwijl de opmerkingen over recitatieven in hun hoofdstuk VII, worden besproken in het hoofdstuk XVI.

### Het registerbegrip

In Bachs tijd werd met falsetteren het zingen met stijve stembanden bedoeld. De oude Duitse term *fistuliren* werd in ieder geval steeds voor dit type falset gebruikt.<sup>20</sup> In de 17<sup>e</sup> eeuw werd *fistuliren* in de kerk afgekeurd door Michael Praetorius<sup>21</sup> en zijn adepten.<sup>22</sup> Nog in 1706 beschreef Fuhrmann hoe verkeerd hij het vond, wanneer 10-jarige jongenssopranen voor het gemak in de hoogte *fistuliren*; daarmee zouden ze hun stem voor altijd vernielen.<sup>23</sup> Niettemin

---

<sup>20</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

p. 239. Falset-Stimme, Falsetto [ital.] heisset:

[...] (2. Bey erwachsenen Sängern, wenn sie an statt ihrer ordentlichen Bass- oder Tenor-Stimme, durch Zusammenzwingen und Dringen des Halses, den Alt oder Discant singen. Man nennet es auch deswegen eine unnatürliche Stimme.

p. 247. Fistuliren; wird von Sängern gesagt, die natürlicher weise eine grobe und tieffe, gezwungener weise aber, eine helle und hohe Stimme von sich geben können.

<sup>21</sup> Praetorius 1619, p. 231.

Die *Requisita* sind [...] auch eine Stimme [...] erwehlen/ welche er mit vollem und hellem laut/ ohne Falsetten/ (das ist halbe und erzwungene Stimme) halten könne.

<sup>22</sup> Herbst 1653, p. 2.

Die *Requisita* sind diese: [...] zum dritten/ auch eine Stimme/ als: *Cantum*, *Altum*, oder *Tenor*, &c. erwehlen/ welche er mit vollem und hellem laut/ ohn Falseten/ (das ist halber und erzwungener Stimm) halten könne.

Crüger 1660, p. 20.

*Requisita naturae* sind diese: [...] 3. eine gewisse/ und seiner Natur bequeme Stimm/ als: *Cantum*, *Altum*, *Tenorem* &c. ihm erwehlen/ welche er mit vollem und hellen laut/ ohne *falsetten*, das ist / halber und erzwungener Stimm halten könne.

<sup>23</sup> Fuhrmann 1706, p. 80f.

*Soprano* [...] Es ist eine faule Esels-artige Gewohnheit bey unsern Schul-Knaben fast durchgehends / die bestehet darin / daß die Jungen von 10. Jahren sich gleich das Pipen und *Fistuliren* angewöhnen / aus Beysorge / die Lebens-*Quinte* werde ihnen zerreißen / wenn sie sich ein wenig angreifen und die Stimm rein ausschreyen solten [...] diß sie hernach mit ihrem Schaden oft zu spätt solches erfahren; Denn haben sie erst bey dem *Discant*-singen die Stimme niemals recht rein ausgeschryen / so taugt auch der *Alt*, weiter der *Tenor*, und endlich der *Bass* gemeiniglich nichts; [...]

werden falsetzangers ook binnen de kerk wel degelijk ingezet. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de traktaten van Beer<sup>24</sup> en Christoph Bernhard (1649).<sup>25</sup>

De Italiaan Pier Francesco Tosi, die vertrouwd was met castraten, vond falset-zingen vanzelfsprekend.<sup>26</sup> Alle goede zangers moesten ook de falsettechniek kunnen gebruiken,

---

<sup>24</sup> Johann Beer, *Musicalische Discourse*, Nürnberg 1719, p. 14.

Könte man aber ein paar gleiche *Castraten* oder *Falsedisten* haben / wär es um so viel besser / weil solche Leute mit grösserm *judicio*, item nicht so zagicht, wie die erschrockene Knaben / und dann auch endlich beständiger singen. Denn kaum kommt ein Knabe zur rechten *perfection*, so ist die Stimme *caduc*, und erfordert hernachmals oft lebenslange Unterhaltung. [...]

<sup>25</sup> Bernhard schreef bij het onderwerp Trillo (= tremolo, boktriller) dat sommige stemmen ontstaan in de borst, en andere in de keel of het hoofd. De beste Trillo's zouden worden gevormd in de borst, maar vooral alten moesten die in de keel vormen. Waarschijnlijk bedoelde Bernhard met die alten falsettisten: voor het gebruik van de kopstem lagen die altpartijen vaak te hoog. En als hij jongensalten zou hebben bedoeld is het vreemd dat hij niet ook jongenssopranen noemt.

Bernhard [ca. 1650], p. 32.

§ 12. [...] Es ist aber zu merken, daß teils Stimmen aus der Brust herrühren, teils aber nur im Halse oder Kopfe [...] geformiret werden. Dannenhero denn folgt, daß es nicht alle mit der Brust schlagen können, worauß sonsten die besten *Trillen* geschlagen werden; sondern etlichen (und gemeinlich die Altisten) es im Halse machen müssen. [...]

<sup>26</sup> De informatie in deze alinea is geheel ontleend aan onderstaande citaten.

Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723, in de vertaling van Johann Friedrich Agricola, *Anleitung der Singkunst*, Berlin 1757.

Das I. Hauptstück. Anmerkungen zum Gebrauche des Sangmeisters, p. 21f.

TOSI:

Eine der vornehmsten Sorgen des Meisters muß auf des Schülers Stimme gerichtet seyn. Es mag eine Bruststimme (voce di petto) oder Kopfstimme (voce di testa) seyn; so muß sie immer rein und hell heraus kommen; ohne daß sie (wie man sagt) durch die Nase gehe, oder in der Kehle stecken bleibe. Dieses sind die beyden gräßlichsten Fehler eines Sängers; und wenn sie einmal eingewurzelt sind, ist ihnen nicht mehr abzuhelfen.

Die wenige Erfahrung manches Unterrichters im Solfeggiren machet, daß er den Schüler zwingt, lange ganze Tactnoten, mit gezwungener Bruststimme, auf den höchsten Tönen auszuhalten. Endlich folgt hieraus, daß der Hals sich täglich mehr und mehr erhitzt, und wenn der Schüler nicht gar die Gesundheit verlieret, so verliert er doch zum wenigsten die Sopranstimme.

Viele Meister lassen ihre Schüler den Alt singen, weil sie bey ihnen das Falsett nicht zu finden wissen, oder die Mühe scheuen es zu suchen.

Ein fleißiger Unterweiser, weil er weis, daß ein Sopran, ohne Falsett, genöthiget ist in dem engen Umfange nur weniger Töne zu singen; so suchet er nicht allein ihm das Falsett zu verschaffen; sondern er läßt auch nichts unversuchet, damit dasselbe mit der natürlichen Stimme auf eine solche Art vereiniget werde, daß man eins vom andern nicht unterscheiden könne. Denn wenn diese Vereinigung nicht vollkommen ist: so hat die Stimme einen verschiedenen Laut, oder (wie die **Wälschen** sagen) verschiedenen Register (n), und verliert folglich ihre Schönheit. Das Gebiet der natürlichen, oder der Bruststimme, endigt sich ordentlicherweise auf dem vierten Zwischenraume, oder der fünften Linie, jedes Notensystems: und da fängt die Herrschaft des Falsetts an, sowohl im Aufsteigen in höhere Noten, als im Herabsteigen in die natürliche Stimme; wobey es eben die meiste Schwierigkeit setzet, die Töne einander gleichlautend zu machen. [...] Bei Frauenzimmern, welche den Sopran singen, höret man manchmal eine durchgängige Bruststimme: bey Mannspersonen aber würde es eine Seltenheit seyn, wenn sie dieselbe, nach zurück gelegtem Knabenalter, noch erhielten. Wer neugierig ist, das Falsett bey einem, der es zu verbergen weis, zu entdecken, der bemercke, daß derjenige, wel-

---

cher sich dessen bedienet, auf den hohen Tönen, den Selbstlaut i mit mehr Kraft und weniger Mühe ausspricht, als das a.

Die Kopfstimme ist leicht beweglich, und zum Geschwindsingen aufgeleget; sie hat die hohen Töne besser in ihrer Gewalt, als die tiefen; die Triller spricht ihr leicht an; sie steht aber mehr in Gefahr verloren zu werden: weil ihr die Stärke mangelt, die sie unterstützen soll (o).

AGRICOLA:

p. 28. Wie es zugehe, daß bey unverschnittenen Mannspersonen, ohngefähr um das vierzehnte Lebensjahr, die hohe Stimme sich in eine tiefere verwandelt, [...]

p. 29. Solchergestalt ist klar, daß das Reden, und noch mehr das Singen beschwerlich fallen müsse: und diese ist die Ursache, warum sich, um die Zeit da die Stimme verändert werden soll, meistentheils eine Heiserkeit einzustellen pflegt, welche öfters ein halbes Jahr und noch länger dauert. [...] Dieses macht gewöhnlicher Weise eine Septime aus, welche die Stimme in der Tiefe gewinnt, und dagegen in der Höhe verliert.

p. 30f. Die Bruststimme ist ordentlicher Weise stärker als [die Kopfstimme]: folglich muß die Oefnung der Luftröhre härter und also elastischer seyn [...]; uns also muß auch mehr Luft dabey in Bewegung gesetzt werden. Es ist demnach wahrscheinlich, daß die Luftröhre sowohl als ihre Eröfnung, bey einem der eine Bruststimme hat, etwas weiter sey, als bey der Kopfstimme. [...]

p. 31f. Solchergestalt folget nichts weiter hieraus als dieses, daß bey zweenen Sopranisten, von einerley Umfange der Töne, deren einer eine Bruststimme, der andere eine Kopfstimme hat, des erstern seine Luftröhre und **Glottis** etwas weniges, etwas dem menschlichen Auge unmerklich weniges weiter seyn müsse; als des andern seine: und so auch bey Altisten, Tenoristen, u.s.w. Doch werden die tiefen Töne der Bruststimme immer kräftiger und nachdrücklicher seyn, als die tiefen der Kopfstimme [...].

p. 32. Ist es wahr daß bey der Bruststimme mehr Luft in Bewegung gesetzt wird: so muß ihr, natürlicher Weise, die sehr geschwinde Folge der Töne auf einander schwerer auszuführen seyn, als der Kopfstimme. [...]

p. 32f. Was aber nun ja der Bruststimme an der gar großen Geschwindigkeit überhaupt abgehen sollte, das ersetzt sie, wenn sie sonst gehörig geübet ist, wieder durch den Nachdruck, die Deutlichkeit und die Schärfe ihres Anschlags der Töne, in den geschwinden Läufen. [...] Bey manchen Kopfstimmen scheint, bey den geschwinden Läufen, wenn sie dieselben auch noch so geschwind ausführen, doch immer etwas am Feuer der Ausführung zu mangeln. [...]

p. 34. Die Wälschen pflegen aber oft, wie auch Tosi hier selbst öfters thut, das was man eigentlich Falsett nennen sollte, mit dem Namen der Kopfstimme zu verwechseln. [...] Die meisten Naturkündiger [...] beschreiben die [...] Falsettstimme durch gezwungene Stimme. [...] Bemüht [einer] sich aber ein wenig, noch mehrere Töne hinauf zu singen; so wird er bemerken können, daß ihm noch einige höhere ansprechen werden, welche aber, ohne Kunst anzuwenden, dem Laute nach etwas von den vorigen unterschieden sind; und er wird wahrnehmen, daß die aus der **Glottis** heraus gehende Luft weiter hinten in der Tiefe des Gaumens anschlägt. Es kann also keine andere Ursache der Hervorbringung sieser Töne seyn, als diese, daß der ganze Kopf der Luftröhre höher gespannt, und weiter in das Hinterste der Höhle des Gaumens, unter dem Zungenbeine, hinauf gezogen wird. [...]

p. 35. Dieses wird aber den Fortgang vom letzten Tone in der Höhe, den die **Glottis** in ihrer natürlichen Lage angeben kann, zum ersten, der in der gespannten Stellung derselben heraus kömmt, und umgekehrt, vom tiefsten Falsetttone, zum höchsten in der natürlichen Lage der Luftröhre, allezeit etwas schwer machen. Diese beyden Töne sind auch gemeiniglich schwächer als die andern. Wer also eine ganz durchgehends,

waarmee zij hun omvang konden vergroten: een alt zou daarmee ook sopraan kunnen zingen. Evenals Fuhrmann meende Tosi dat ook (jongens)sopranen een falsetregister hebben; sterker nog: sopranen konden volgens hem maar weinig tonen van nature met hun borstregister zingen. Tosi maakte onderscheid tussen de *Voce di petto* (borststem) enerzijds en de zachte, lichte en beweeglijke *Voce di testa* (kopstem), die zeer geschikt zou zijn voor versieringen, anderzijds. Omdat zowel borst- als kopstem een andere klankkleur hebben dan de falset, moest de zanger de overgang van en naar de falset leren maskeren. Tosi's vertaler, Johann Friedrich Agricola, beschuldigde Tosi er in 1757 (ten onrechte?) van geen onderscheid te maken tussen kopstem en falset. Hij gaf een uitgebreide fysische verklaring van de toonvorming en maakte nog duidelijker dan Tosi onderscheid tussen de sterke, 'natuurlijke' *Bruststimme* (borststem), de beweeglijke *Kopfstimme* (kopstem) en de echte 'gedwongen' *falset* (of *Fistelstimme*). Volgens Agricola zingen niet-falsetterende zangers gewoonlijk in borst- of kopstem, afhankelijk van hun fysieke bouw. Zowel bij borst- als kopstem behoort ook een falsetgebied. Er is een klein interval, waarbinnen men de tonen zowel met borst-/kop- als falsetstem kan zingen; het overgangsgebied beslaat ongeveer twee tonen, die doorgaans zwakker klinken. Daarmee experimenterend kon men leren de overgang zo soepel mogelijk te laten verlopen om het bereik te vergroten, aldus Agricola. Hoe men dat doet, liet hij overigens in het midden.

Voor Tosi en Agricola waren borst- en kopstem kennelijk niet twee verschillende registers, maar twee verschillende stemtypen. Zo is te begrijpen dat zangers het ene of het andere type zangstem bezitten, en dat beide soorten zangers kunnen falsetteren. Met andere woorden: de termen *Voce di testa* en *Kopfstimme* van Tosi en Agricola komen niet overeen met het hedendaags gebruikte begrip kopstem. Blijkbaar bedoelden zij hiermee een licht, lyrisch stemtype, en met *Voce di petto* en *Bruststimme* een luider en voller stemtype. Als deze interpretatie juist is, hebben Agricola en zijn tijdgenoten het register dat tegenwoordig kopstem

---

an der Stärke und Schönheit des Lauts, gleiche Stimme haben will, der muß sich bemühen, durch versuchen und Ueben diese beyden Töne einander gleich zu machen. Einigen Sängern, vornehmlich weiblichen Geschlechts, geht dieses glücklich von staten. [...] Die meisten Sänger männlichen Geschlechts [...], können diesen Absatz der Stimme vor den Zuhörern nicht so leicht verbergen. Einige erwachsene Mannspersonen heben, wenn sie singen, nichts als lauter Falsetttöne; und diese nennet man eigentlich Falsettisten. [vervolg zie A.II.10].

p. 36. Die Bruststimme sowohl als die Kopfstimme haben also Falsetttöne. [...] Bey den Bruststimmen fängt das Falsett meistentheils im Sopran im zweygestrichenen g, und im Tenor im eingestrichenen a an. [...] In gleichem Verhalte stehen auch der Alt und der Baß mit einander. Bey den Kopfstimmen aber fangen die Falsetttöne gemeiniglich schon beym Sopran im zweygestrichenen d oder e, und beym Tenor im eingestrichenen e oder f an. [...] Ein großer Vortheil zur Vereinigung der natürlichen mit der Falsettstimme in der Höhe ist es, wenn man den dazwischen liegenden Ton, folglich den höchsten der einen, und den tiefsten der andern, mit beyden Arten der Stimme angeben kann: Z.E. wenn ein Sopranist das zweygestrichene g eben so gut, stark und rein, in der natürlichen Lage der Luftröhre, als mit der Lage derselben beym Falsett, nehmen kann.

p. 37. Den ersten braucht man beym Aufsteigen, den zweyten beym Herabsteigen der Töne. [...] Die Falsetttöne in der Höhe hingegen, sind bey vielen Sängern, welche recht damit umzugehen wissen, eben so stark und schön als die natürlichen hohen Töne. [...] Auf den Falsetttönen Worte auszusprechen, ist den meisten Stimmen, die nicht Falsettisten von Profession sind, unbequem; doch einer mehr als der andern.

wordt genoemd, niet als zodanig onderscheiden. Wellicht komt het – met name door Agricola beschreven – overgangsgebied tussen ‘natuurlijke’ stem en falset, waarin het verschil tussen beide gemaskeerd diende te worden, overeen met wat men tegenwoordig kopstem noemt. Er bestonden ook volwassen falsettisten, aldus Agricola, die hun borst- of kopstem helemaal niet gebruikten. Hun lage tonen waren meestal zwakker en minder fraai. Professionele falsettisten hadden vaak tijdens de stemwisseling hun stem gedwongen hoog te blijven. Zij waren in staat om woorden tijdens het zingen goed uit te spreken, wat in het falsetregister gewoonlijk moeilijker zou zijn dan in borst- of kopstem.

Johann Joachim Quantz noemde in 1752 de kopstem niet.<sup>27</sup> Hij onderscheidde slechts borststem en falset. Italianen ‘verenigden’ borststem en falset om in de hoogte ook soepel te kunnen zingen. Fransen deden dat niet; in de hoogte gingen zij krijsen, aldus Quantz. Blijkbaar bedoelde hij daarmee de zangstijl van de *haut-contre*.

De milde kopstem was volgens Tosi beter geschikt om loopjes in de hoogte te zingen dan de borststem.<sup>28</sup> Wolfgang Caspar Printz adviseerde zachter te zingen naarmate een stem stijgt, omdat hoge tonen van nature luider klinken dan lage;<sup>29</sup> ook Quantz waarschuwde tegen te luid zingen in de hoogte.<sup>30</sup> Deze gegevens van de hand van theoretici lijken erop te wijzen dat er in Bachs tijd een voorkeur voor bestond, hoge tonen op de Italiaanse manier licht en zo nodig met falset te zingen.

---

<sup>27</sup> Quantz 1752.

p. 47. § 17. [...] Die Stimme besteht aus zweyerley Arten, aus der Bruststimme, und aus dem Falset, oder Fistel. Durch die letztere Art, bey welcher der Kopf der Luftröhre noch mehr zusammen gedrückt wird, kann man, ohne sich Gewalt anzuthun, in der Höhe einige Töne mehr, als mit der Bruststimme möglich ist, herausbringen. Die Italiäner, und einige andere Nationen vereinigen dieses Falset mit der Bruststimme, und bedienen sich deßen, bey dem Singen, mit großem Vortheile; Bey den Franzosen aber ist es nicht üblich: weswegen sich dieser ihr Singen, in den hohen Tönen, öfters in ein unangenehmes Schreyen verwandelt: [...]

p. 48. Die Bruststimme ist die natürliche; deren man sich auch im Reden bedienet. \* Das Falset aber ist gekünstelt, und wird nur im Singen gebraucht. Es nimmt allda seinen Anfang, wo die Bruststimme ihr Ende hat: Obwohl der Kopf der Luftröhre, auch bey der Bruststimme, wenn man in die Höhe geht, bey jedem Grade etwas enger und länger wird: so wird er doch bey dem Falset, um ein merkliches mehr zusammengezogen, und dabey so in die Höhe gehalten. Die Luft wird, zwar nicht stärker, doch etwas geschwinder aus der Lunge herausgetrieben. Der Ton aber wird etwas wenigens schwächer als bey der natürlichen Stimme.

\* Aus diesem Grunde haben erfahrene Componisten zu einer Regel festgesetzt, daß man nicht ohne Noth, oder andere besondere Umstände, in Arien, noch weniger aber im Recitativ, dem Sänger außer der Bruststimme Worte auszusprechen gebe: besonders wenn die Selbstlauter u oder i darinne vorkommen. Denn die Stellung des Mundes, bey Aussprechung dieser beyden Selbstlauter, kann bey den meisten Sängern, mit der Stellung der Luftröhre bey dem Gebrauche des Falsets, sich nicht anders, als mit gewisser Unbequemlichkeit, vergleichen.

p. 282. Es wird ferner erfordert: daß ein guter Sänger das Falset mit der Bruststimme so zu vereinigen wisse, damit man nicht bemerken könne, wo die letzte aufhöret, und das erstere anfängt [...]

<sup>28</sup> Zie voetnoot <sup>18</sup>.

<sup>29</sup> Printz 1678, p. 21f. Zie voetnoot <sup>12</sup>, § 6 en 7.

<sup>30</sup> Zie voetnoot <sup>17</sup>.

## Vibrato

De term vibrato kan verschillende betekenissen hebben: hun gemeenschappelijke kenmerk is dat het een strakke toon verlevendigt. Het vibrato kan ontstaan door een wisselende toonhoogte (toonhoogte vibrato) of een wisselende toonsterkte (toonsterkte vibrato) of een mengvorm van beide. Met het oor alleen is het verschil vaak moeilijk vast te stellen. De amplitude (maximaal toonhoogteverschil resp. maximaal toonsterkteverschil) kan variëren, evenals de frequentie (snelheid van wisseling).

In veel 17<sup>e</sup>-eeuwse traktaten werd een spontaan, natuurlijk en aangenaam vibrato (*Bebung*) gewaardeerd (zie boven); vanaf het einde van de 17<sup>e</sup> eeuw werd het veel minder vaak genoemd. Een te groot vibrato (d.w.z. over een te grote amplitude) is niet spontaan, maar aangeleerd, zoals kennelijk op sommige scholen gebeurde. Hiertegen protesteerde Praetorius, en in zijn kielzog ook Herbst en Crüger. Een continu groot vibrato was blijkbaar niet gebruikelijk in de barokperiode. Ook Bernhard keerde zich rond 1650 al tegen een (constant) vibrato, zoals oudere zangers dat uit onmacht deden: de belangrijkste zangers gebruikten het volgens hem niet. Hij prefereerde het *fermo*, het strak houden van de stem. Alleen elders (*an andern Orthen*), zegt hij, was bassen een tremolo vergund *op korte noten*.<sup>31</sup>

Maar daarmee is het onderwerp veranderd in vibrato als versiering, en dat is een heel ander geval. Waar een *Tremolo* in de 17<sup>e</sup>-eeuwse Duitse traktaten werd omschreven als een triller, waarbij de toonhoogte van de snelle opeenvolgende tonen een halve of hele toon wisselt, werd de versiering, waarbij dezelfde toon steeds snel wordt herhaald (volgens Mattheson *Bocks- oder Schafs-Triller*), een *Trillo* genoemd. In beide gevallen ging het *niet* om vibrato, maar om een reeks elkaar snel opeenvolgende afzonderlijke noten. Een *Trilletto* (Printz)<sup>32</sup> of *Tremoletto* (Fuhrmann)<sup>33</sup> echter was zo'n weinig gearticuleerde variant van een Trillo dat het

---

<sup>31</sup> Bernhard [ca. 1650], s.p.

§ 7. 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 *tremolo* ... 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 Zeugnis begehret vom Übelstande des *tremolo*, der höre einen alten *tremulirenden* zu, wenn selbige alleine singet; so wird er urteilen können, warum das *Tremulum* von den vornehmsten Sängern nicht gebraucht wird, es sey 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 kurzen Noten anbringen.

<sup>32</sup> Printz 1678, p. 57f.

§. 2. *Trillo* ist ein Zittern der Stimme in einer *Clave* über einer grössern *Noten* [...].

§. 6. *Trilletto* ist nur eine *Bebung* der Stimme / so viel linder/ als *Trillo* / oder fast gar nicht angeschlagen wird.

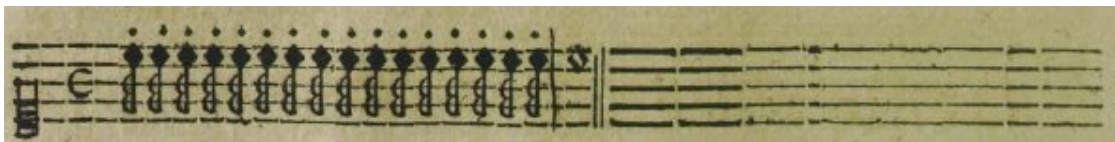
§. 7. Auf denen Saiten geschicht er mit mit einem oft-wiederholeten geschwinden Niederdrücken, und doch nicht gänzlicher Auflassung der Saiten / von eben dem Finger / der sonst denselben Thon verursacht.

<sup>33</sup> Fuhrmann 1706, p. 66.

§. 5. *Tremoletto* ist eine *Bebung* der Stimme/ so gar nicht angeschlagen wird/ und im *Unisono* oder in einem *Clave* nur geschiehet/ wie auff der Geige am besten zu zeigen/ wenn man den Finger auff der Saite stehen läst/ und solchen doch mit Schütteln etwas beweget und den Thon schwebend macht, als:

niet meer was dan het beven van de stem, vergelijkbaar met een boogvibrato op strijkinstrumenten: een toonsterktevibrato dus.<sup>34</sup> Vrijwel nergens staat vermeld onder welke omstandigheden deze versieringsvorm werd gebruikt. Maar Mattheson gaf en passant (bij de bespreking van een orgeltremulant) in 1713 aan dat een vibrato van de zangstem (al dan niet per ongeluk) kon voorkomen op lange noten.<sup>35</sup> Pas na 1750 is de aanbeveling om vibrato als versiering op lange noten toe te passen vaker aan te treffen, vooral in combinatie met een *messa di voce*. Het ging daarbij enkel om de lieflijke toon, niet om een bepaald affect. De auteurs benadrukten dat deze vorm van vibrato (Trillette, Tremoletto) een versiering was, die bewust op bepaalde plaatsen werd aangebracht, en dat het vibrato als versiering een toonsterktevibrato was, dat in de keel gevormd werd. Eveneens na 1750 werd in de Duitse literatuur naast het toonsterktevibrato ook een toonhoogtevibrato genoemd, waarbij de toonhoogte m.b.v. de stembanden snel wordt veranderd.<sup>36</sup> En naast een vibrato in de keel werd dan ook een vibrato m.b.v. de adem beschreven, o.a. door Marpurg in 1750.<sup>37</sup>

Het lijkt erop dat tot halverwege de 18<sup>e</sup> eeuw vooral een toonsterktevibrato werd gevraagd. Maar over het werkelijke karakter van het natuurlijke zangvibrato was in vroeger tijd veel onduidelijk: wat geïnterpreteerd werd als een toonsterktevibrato, kan in werkelijkheid vooral een toonhoogtevibrato zijn geweest. Volgens Frederick Neumann<sup>38</sup> bestaat een natuurlijk vibrato namelijk uit variaties in toonhoogte rond de voorgeschreven toonhoogte. Dit kan een bijzonder effect teweeg brengen, dat men *sonantie* noemt. De afwijkende frequen-



<sup>34</sup> Mattheson hanteert tegengestelde definities: zo'n licht toonsterktevibrato noemt hij *Tremolo*, en een licht toonhoogtevibrato noemt hij een *Trillo*.

Mattheson 1739, p.114

§. 27. Der **Tremolo** oder das Beben der Stimme, ist [...] [nicht wie] nach **Printzens** irrigem Angeben und ungültigem Exempel; sondern die allgerindeste Schwebung auf einem einzigen festgesetzten Ton [...] durch eine gar sanfte Bewegung oder Mäßigung des Athems [...] so wie auf Instrumenten die blosser Lenkung der Fingerspitzen, ohne von der Stelle zu weichen, gewisser maassen eben das ausrichtet, absonderlich auf Lauten, Geigen und Clavichordien, die gnungsam beweisen, daß mehr nicht, als ein einziger Hauptklang, dazu erfordert wird.

§.29. [...] aber dergleichen feine Klang-Eintheilung kann niemand beschreiben, noch messen; vielweniger mit gebräuchlichen Abzeichen vorstellig machen. Man kan wol andeuten, an welchem Orte ein solches Zittern oder Schweben geschehen soll, aber wie es eigentlich damit zugehe, kann weder Feder noch Circkel zeigen: das Ohr muß es lehren.

§ 30. Man muß also den **Tremolo** im geringsten nicht mit dem **Trillo** oder **Trillette** vermischen: wie fast alle alte Lehrer in ihren Schrifften gethan haben [...].

<sup>35</sup> Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, p. 261.

[...] daß es *Tremulanten* gibt / vermittelt welchen der Tohn im Wercke schläget und zittert / wie etwan eine Stimme zu gewissen Zeiten thut / wenn sie etwas ohne Trillo aushält. [...]

<sup>36</sup> Greta Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz 1988, p. 24f. en 239.

<sup>37</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Der critische Musicus an der Spree*, Berlin 1750, p. 56.

**Die Schwebung, oder Bebung**, [...] es ist dieselbe nichts anders, als eine vermittelt des Athems abwechselnde Bewegung der Stimme auf einem Gewissen Thon. Durch diese Bewegung entsteht entweder eine blosser Veränderung in **der Grösse des Thons**, in Ansehung seines Einklanges; oder, es entstehen auch zu gleicher Zeit einige Veränderungen in **der Stärcke und Schwäche** dieses vestgestellten Thones.

<sup>38</sup> Frederick Neumann, *The Vibrato Controversy*, *Performance Practice Review* 4/1, 1991, p. 14-27.

ties worden in het geheel niet meer waargenomen; men ervaart wel een rijkere toon, maar geen toonhoogteverschil. De amplitude van de toonhoogtevariëaties daarbij is voor zangers maximaal  $\frac{1}{2}$  toon, en dat betekent weer maximaal  $\frac{1}{4}$  toon boven en  $\frac{1}{4}$  toon onder de toon zoals we die ervaren. Dit verschijnsel is vastgesteld met moderne meetmethoden. Ter vergelijking: het aangeleerde vibrato van operazangers kan een amplitude groter dan een tert hebben. Neal Zaslaw wijst op het onzuiverheid veroorzakende karakter van een *natuurlijk* vibrato,<sup>39</sup> maar hij zou het wezen van *sonantie* niet onderkennen, aldus Neumann: je kunt de toonhoogteverschillen immers niet horen. Frederick Gable betwijfelt niet het bestaan van *sonantie*, maar wel of een vibrato met een amplitude van  $\frac{1}{2}$  toon echt als één toon wordt ervaren, zonder hoorbare toonhoogteverschillen. Daarvoor moet volgens hem de amplitude kleiner zijn dan  $\frac{1}{4}$  toon.<sup>40</sup>

Versieringen waren niet gewenst in stukken voor meer zangstemmen, schreef Tosi: alleen nobele eenvoud was op zijn plaats. Tot die blijkbaar niet-gewenste versieringen zou men dus ook het versieringsvibrato moeten rekenen. En dat is ook wel logisch: hier is onzuiverheid t.g.v. een toonhoogtevibrato met grotere amplitude natuurlijk extra schadelijk voor de samenklank. Deze wordt dikker, onduidelijker en minder intens. In vocale ensembles was daarom alleen een zeer licht, natuurlijk vibrato op zijn plaats. De tegenwoordig wel gebezigde versieringstechniek, waarbij een lange zangtoon strak wordt aangezet, en gaandeweg gaat vibreren, vinden we weliswaar buiten Duitsland beschreven, maar nooit voor zangers in Duitsland vóór 1750. En ook de gewoonte, om een groter vibrato te gebruiken in luider gezongen passages, heeft geen basis in de traktaten.

---

<sup>39</sup> Neal Zaslaw, *Vibrato in Eighteenth-Century Orchestras* (1985), *Performance Practice Review* 4/1, 1991, p. 28-33

<sup>40</sup> Frederick Kent Gable, *Some Observations concerning Baroque and Modern Vibrato*, *Performance Practice Review* vol. 5.1, 1992, p. 90-102.



*Uit 17e-eeuwse Duitse traktaten blijkt dat bij zangers een klein, natuurlijk vibrato op prijs werd gesteld. In de kerkmuziek werd doorgaans liefelijk, vol en helder, en zonder falset-techniek gezongen. Hoge noten moesten zachter worden gezongen dan lage, om te bereiken dat alle noten even sterk klonken, terwijl tekst en affect de zangsterkte konden beïnvloeden. Medeklinkers moesten in de kerk zeer scherp worden uitgesproken, en de uitspraak van klinkers diende helder en constant te zijn. Zangers moesten (eenvoudige) Italiaanse versieringen soepel en duidelijk gearticuleerd aan kunnen brengen; van bassen en meerstemmige vocale ensembles werd dat niet verlangd.*

*In de 18<sup>e</sup> eeuw bleven de voorschriften uit de 17<sup>e</sup> eeuw van kracht: doel was zo sierlijk en aangenaam mogelijk te zingen. Nieuw was het inzetten van het falsetregister als manier om het bereik van de stem te vergroten. De overgang tussen het natuurlijk register en het falsetregister moest zo geleidelijk mogelijk zijn. Hoge tonen werden licht en soepel gezongen. Het *messa di voce* ging tot het standaardrepertoire behoren; nieuw was het *rubato*. Vibrato als versiering werd waarschijnlijk alleen toegepast op lange noten.*

## 2. Wat is bekend over de zangtechniek bij Bach in Leipzig?

### Bachs wensen t.a.v. zijn zangers

Het is niet bekend uit welke methode Bach heeft leren zingen. Dat is ook niet zo belangrijk, omdat de aanwijzingen voor zangers uit de 17<sup>e</sup> eeuw, zoals men die vindt bij Friderici, Praetorius, Herbst, Bernhard, Crüger, Printz en Fuhrmann, in wezen niet veel van elkaar afwijken: zij propageren zonder uitzondering de Italiaanse manier van zingen. Aangenomen kan worden dat Bach het werk van Tosi kende, maar bewijs hiervoor ontbreekt.<sup>41</sup> Het lijkt verder niet onlogisch dat Bach het Dresdener traktaat van Bernhard kende, omdat hij regelmatig contact had met Dresden, waar hij ongetwijfeld ook Italiaanse zangers hoorde en sprak, onder wie Faustina Bordoni. Er is geen reden om te menen dat Bachs zangideaal afweek van dat van zijn meeste collega's: hij was een kind van zijn tijd.

Het weinige dat Bach over zijn zangers heeft geschreven is vooral te vinden in enkele getuigschriften en in de verslagen van stemtesten over de toelating van kandidaten tot alumnus aan de Thomasschool.<sup>42</sup> Wat Bach blijkbaar het belangrijkste vond, is of de stem

---

<sup>41</sup> Hermann Max veronderstelt zelfs dat Agricola zijn opvattingen grotendeels verwierf als leerling van Bach. Max *s.a.*.

<sup>42</sup> Johann Sebastian Bach, Diverse getuigschriften en stemkarakterisering van kandidaat-alumni. 1726, *BD I*, nr. 15, p. 48.

[Aanbeveling Georg Gottfried Wagner aan de stad Plauen:]

[...] Er [...] singet einen wo nicht alzu starcken doch artigen *Bass*, [...]

1729, *BD I*, nr. 61, p. 130.

[...] 14 Jahr, hat eine feine Stimme und ziemliche *Profectus*.

1729, *BD I*, nr. 62, p. 130.

[...] 19 Jahr, hat eine feine *Tenor* Stimme und singt vom Blat fertig.

sterk (luid) was. Ook noemde hij meestal de *profectus*, waarmee blijkbaar in het algemeen de technische vaardigheden werden bedoeld. Een enkele keer noemde hij een andere positieve kwaliteit: de stem was dan “fein” of “gut”. Hoewel niet helemaal duidelijk is wat Bach daarmee precies bedoelde, was hij het kennelijk eens met veel auteurs die een lieflijke en aangename stem wensten. En toen Bach de vereiste kwaliteiten van een prefect omschreef, noemde hij daarbij dat de stem “gut und helle” moest zijn.<sup>43</sup> ‘Helder’ is ook een omschrijving bij Herbst, Crüger, Printz en Tosi. Carl Philipp Emanuel omschreef de zangstem van zijn vader met de volgende woorden: een doordringende stem met een grote omvang en een goede manier van zingen.<sup>44</sup>

De Thomasschule was een bijzondere school, met een oude traditie. Het ligt dus voor de hand dat de traktaten uit de 17<sup>e</sup> eeuw een redelijk nauwkeurig beeld geven van wat Bach op dit gebied aantrof in 1723; zoals boven vermeld (zie p. 6) werd de methode van Bernhard waarschijnlijk rond 1700 door Kuhnau nog gebruikt. Men kan veronderstellen dat Bach bij zijn komst daarbij aansloot. Bach kende falsettisten in ieder geval uit zijn vroegere werkkringen. Dat hij zelf (als bas) ook kon falsetteren, lijkt te volgen uit het relaas van Gesner: Bach was in staat elke koorinzet mee te zingen, ieder op zijn eigen hoogte.<sup>45</sup> Dat Bach het overgro-

1729: *BD I*, nr. 63, p. 131.

Zur Music zu gebrauchende, u. zwar *Sopranisten*.

1 [...] 13 Jahr, hat eine gute Stimme u. feine *profectus*

2 [...] 13 Jahr, hat eine gute starcke Stimme u. feine *profectus*.

3 [...] 13 Jahr, hat ein ziemlich starcke Stimme u. hübsches *profectus*.

4 [...] 13 Jahr, hat eine starcke Stimme wie auch feine *profectus*.

5 [...] 13 Jahr, hat eine *passable* Stimme; die *profectus* sind ziemlich

6 [...] 14 Jahr, hat ein ziemlich starcke Stimme; die *profectus* sind *mediocre*.

7 [...] 14 Jahr, deßen Stimme etwas schwach und die *profectus* mittelmäßig

8 [...] 13 Jahr, deßen Stimme etwas schwach, und die *profectus* geringe

*Altisten*:

[...] 14 Jahr, hat eine starcke Stimme, u. ziemlich feine *profectus*.

[...] 16 Jahr, hat eine *passable* *Altstimm*e, die *profectus* sind aber ziemlich schlecht.

1729, *BD I*, nr. 64, p. 134.

[...] 14 Jahr, hat eine feine Stimme und die *profectus* sind *passable*.

[...] 19 Jahr, hat eine ziemlich starcke *Tenor* Stimme, und trifft gar hübsch. etc.

1729, *BD I*, nr. 65, p. 134.

[...] 14 Jahr, hat eine ziemliche *Alt* Stimme, und mittelmäßige *Profectus* in *Musicis*.

1729, *BD I*, nr. 66, p. 135.

[...] hat eine etwas schwache Stimme und noch wenige *profectus*, dörrfte aber wohl (so ein *privat exercitium* fleißig getrieben würde) mit der Zeit zu gebrauchen seyn.

1740, *BD I*, nr. 76, p. 144.

[...] hat eine gar feine Singart; nur fehlet es ihm in etwas am *judicio aurium*.

[...] zum Singen ist er eigenem Geständniß nach, nicht geschickt.

<sup>43</sup> Johann Sebastian Bach, Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig, 1736, *BD I*, nr. 32, p. 82f.

[Over de verkiezing van prefecten door Bach]

[...]und bey deren *election* nicht alleine auf die Stimme, daß sie gut und helle sey, sondern auch [...] acht zu haben hat; [...]

<sup>44</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, brief aan Johann Nikolaus Forkel, 1774, *BD III*, nr. 801, p. 285.

Er [= Bach] hatte eine gute durchdringende Stimme von großer Weite, u. gute Singart.

<sup>45</sup> Johann Matthias Gesner, (rector Thomasschule), Voetnoot bij Gesners vertaling van Quintilianus, p. 61, Göttingen 1738; originele Latijnse tekst: zie *BD II*, nr. 432, p. 331f. Vertaling van Gottlob Friedrich Rothe, koster van de Thomaskirche, 1792, *BD V*, nr. C978b, p. 257f.

te deel van de gewenste versieringen voor- en zelfs uitschreef, doet vermoeden dat hij, evenals Mattheson, het improviseren van uitgebreidere versieringen liever niet aan zijn zangers overliet. Dat zou kunnen betekenen dat de technieken vrij basaal waren. En dat is niet zo vreemd, omdat Bach in Leipzig met leerlingen en studenten werkte en niet met professionele zangers.

***Bach stond kennelijk de in zijn tijd gebruikelijke Italiaanse zangstijl voor. Zijn zangers moesten een goede, aangename, heldere en luide stem hebben.***

---

*Rens Bijma, versie 16-01-2019*

*Met dank aan Jos van Veldhoven en Ingrid Wage*

---

[...] ich sage, wenn du den Mann sehen solltest, wie er [...] unter 30, auch 40. Musikern, den durch ein Nicken, den andern durch ein Fußstampfen, den dritten durch ein drohenden Wink mit dem Finger, wieder auf die Mensur und in den Takt bringt – dem in Discant, einem andern im Bass, dem dritten im Alt den Ton angiebt, den er singen soll, [...]