

ALTE MUSIK NACHRICHTEN

ALTE MUSIK IN BREMEN

NEUES AUS DER ALTEN MUSIK 5

FÜR STUDENTEN, DOZENTEN, ALUMNI, EXBREMER UND FREUNDE

der *Akademie für Alte Musik* (1986-1994)

und der *Hochschule für Künste, Abteilung Alte Musik* (ab 1994)

Wissenswertes über Themen aus der Alten Musik in Bremen

LIEBE FREUNDE DER ALTEN MUSIK IN BREMEN,

die neuen AMN hätten etwas schneller als die vorigen kommen sollen, aber wie Almut so schön sagt: »man will das wohl all doch man kommt nicht dar too«. Aber was lange währt, wird (hoffentlich) endlich gut. Es gibt jetzt einen Link auf der Website der Alten Musik, für diejenigen, die lieber keine großen Mails bekommen.

Eine zentrale Position nimmt diesmal der Kurs in Salzburg ein – der sich zur allgemeinen Zufriedenheit reibungslos und erfolgreich gestaltete. Man war auch von Seiten der Salzburger Organisation so angetan, daß beim Abschlußkonzert gleich der nächste Kurs angekündigt wurde. Dieser wird vom 18.-24. Juli 2011 stattfinden. Den Teilnehmern und uns hat die Sommerakademie sehr viel Spaß gemacht und auch richtig was gebracht. Dank Anna-Julia Perini, die für die Bremer Logistik verantwortlich war und dem Salzburger Team (Micha Wieser-Hois, Elisabeth Gervink und vor Ort Gustav Berger ging alles für Teilnehmer und Dozenten reibungslos vonstatten. Bilder der Sommerakademie sind in dieser Nummer verstreut zu finden.

Ebenso wichtig ist jetzt aber die 25-Jahrfeier der Alten Musik in Bremen. Es wird dazu mehrere Veranstaltungen geben, zu denen Ihr natürlich alle herzlich eingeladen seid! Einiges dazu findet Ihr in dieser Nummer der AMN, zeitnah werden wir außerdem noch mal zu den Einzelveranstaltungen einladen und über sie berichten.

Viel Spaß beim Lesen wünscht
Greta Haenen



BREMEN TEIL DER INTERNATIONALEN SOMMERAKADEMIE MOZARTEUM SALZBURG!

Wie schon in der vorigen Nummer der AMN angekündigt, hat die Internationale Sommerakademie Mozarteum in Salzburg zum ersten Mal einen Kurs mit Alter Musik veranstaltet und dafür unsere Bremer Mannschaft eingeladen. Der Kurs fand statt in der Frohnburg und im Orff-Institut, beides in Salzburg. Teilnehmerinnen und Teilnehmer kamen aus verschiedenen europäischen Ländern sowie den USA und Asien. Nach erfolgreicher aktiver Teilnahme wird ein Diplom ausgereicht. Es gab zwei Konzerte, ein internes am 24. Juli in der Frohnburg und ein großes Abschlußkonzert am 30. Juli im neuen Konzertsaal »Solitär« des Mozarteums. Beide Konzerte zeigten einen Querschnitt des erarbeiteten Repertoires, wobei der Schwerpunkt (wie im Kurs) eindeutig auf Kammermusik lag. Dies hat den Organisatoren sehr beeindruckt – vor allem daß dabei so schnell so gute Ergebnisse erreicht werden konnten. Das Konzept, daß man als Team kommt und im Team arbeitet mit einem Team von Kursteilnehmerinnen und -teilnehmern hat der Leitung der Sommerakademie so überzeugt, daß schon der nächste Kurs mit uns ins Auge gefaßt wurde. Angestrebter Termin: 18.-24. Juli 2011. Das Thema: »MoMo II«; die Schwerpunkte werden bei Monteverdi und Italien in seiner Zeit und Mozart liegen. Was wir jetzt schon wissen, ist, daß es auch Orchesterarbeit geben wird (die ersten Zusagen von Teilnehmern stehen schon fest!) und dass, wie in diesem Jahr, die Kammermusik im Mittelpunkt stehen wird. Es gibt ein Konzert im Salzburger Dom am 22. und ein Abschlußkonzert am 24. Juli.

Der erste Sommerkurs stand ebenfalls im Zeichen »MoMo – von Monteverdi bis Mozart« und zeigte in Prinzip einen Querschnitt durch das jetzige Bremer Unterrichtscurriculum, das ja vom Manierismus bis zur Klassik/Frühromantik geht. Das von Thomas Albert ausgearbeitete Konzept, das letztendlich den Leiter der Sommerakademie, Prof. Alexander Müllenbach, überzeugt hat, sah vor, daß neben Hauptfachunterricht immer je zwei Tage nach einem Thema gearbeitet wurde und so »historisch fortschreitend« die Zeit von Monteverdi bis Mozart aufgearbeitet wurde. Dazu gab es Vorträge und passende Ensemble-Arbeit, sofern die Instrumental-/Vokalkombinationen dies zuließen. In einem internen Konzert (bei dem es neben der Leitung der Sommerakademie auch einige »externe« Zuhörer gab) am 24. Juli wurde ein Teil der Ensemble-Arbeit präsentiert. Viola de Hoog, Marten Root und Wim Becu unterrichteten nur bis zum 24. Juli und wurden abgelöst von Susan Williams und Hille Perl (mit Lee Santana). Die Ensembles umfaßten zum Großteil Teilnehmer und Teilnehmerinnen, die mit Viola, Marten und Wim gearbeitet haben. Das Ergebnis war gelinde gesagt beeindruckend und so sah das auch die Leitung der Sommerakademie. In einer Spontanansprache hat das auch Prof. Müllenbach bestätigt. Daß in so wenig Tagen ein solches Ensemblegefühl entstand, wie in dem Kurs hat sicher mit dazu beigetragen, daß die Weichen für eine weitere Folge gestellt wurden.

Die Teilnehmer kamen von überall in der Welt, es waren kaum Bremer dabei – bis auf Marika Oyama und Benjamin Kirchner, beide Bremer Studies, und Christiane Kneer, ex-Kontaktstudentin aus »Aka-Zeiten« gab es noch Lena Schindler, die im Oktober ein Studium Barockvioline bei uns aufnehmen wird. Im Sommersemester kommt noch Anthi Vavatsioulou-Diamantopoulou (Gesang) dazu, die sich für ein Gaststudium beworben hat. Uns hat es extrem gefreut, daß unser Konzept und unser Unterricht auch außerhalb Bremen überzeugt haben! Einige Kursteilnehmer wollen gar richtig nach Bremen kommen, etwa (zB) Silvia Regazzo, Gesang.

Uns als Dozenten, Korrepetitoren und wissenschaftliche Mitarbeit hat der Kurs auf jeden Fall viel Spaß gemacht und auch einiges an neuen Erkenntnissen gebracht, die auch nächstes Jahr in die Kursarbeit einfließen werden. Wir hoffen, daß die Teilnehmer eine genauso fantastische Zeit wie wir hatten.

Logistisch wurde der Kurs von unserer Seite aus von Anna-Julia Perini betreut und das war eine sehr gute Aktion, alleine hätten wir das überhaupt nicht geschafft.

Stattgefunden hat er in der Frohnburg und im Orff-Institut, also nicht im Haupthaus, und das hat sich als sehr guter Griff erwiesen. Die Frohnburg liegt leicht außerhalb des Zentrums, aber gerade noch im Gehabstand und ist ein sehr angenehmes Gebäude; das Orff-Institut liegt gleich nebenan. Wir hatten beide Gebäude für uns. Eine richtig nette studentische Hilfskraft des Mozarteums, Gustav Berger, half aus.



Die Frohnburg wurde zwischen 1660 und 1680 von Fürst-Erbischof Max Gandolf als Sommersitz namens »Schloss Grafenau« errichtet. Durch Eheverbindungen gelangte das Gebäude in die Hände der Grafen von Frohnberg, daher der Name. Später ging die Frohnburg in den Besitz der Grafen von Kuenberg über. Sie wurde 1957 vom Staat gekauft und ist jetzt Studentenwohnheim und Veranstaltungszentrum des Mozarteums. Bei Touristen ist sie ein beliebtes Ziel, weil sie eine Kulisse aus dem Musical *The Sound of Music* war (als »Villa Trapp«).

Seine Blütezeit erlebte Schloss Frohnburg um 1700. Es gab ausgedehnte Gartenanlagen, mit Orangerie und Obstgärten (dort, wo heute das Orff Institut steht). Der Teil der Frohnburg, in dem sich heute eine Bibliothek befindet, war ursprünglich ein Badhaus, was heute noch an einer Marmortafel mit der Aufschrift »*Limpida perluor undae*« erkennbar ist.

MoMo II vom 18.-24. Juli 2011

Prospekte demnächst, auch online.

Auskünfte bei Anna-Julia Perini a.perini@hfk-bremen.de



25 JAHRE AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BREMEN

2011 wird die Akademie für Alte Musik 25. Das lassen wir natürlich nicht unaufmerksam an uns vorbeigehen! Mehrere Projekte sind in der Planung. Die Feierlichkeiten werden über das Jahr verstreut in mehreren Schüben stattfinden und sollen die ganze Bandbreite der Bremer Ausbildung dokumentieren. In den letzten Jahren sind Instrumente hinzugekommen – Trompete, Zink, Posaune, Pianoforte –, weitere werden noch kommen. Das Curriculum hat sich nach vorne und hinten erweitert. Mittlerweile hat auch der Bologna-Prozess bei uns Einzug gehalten.

Zu den Höhepunkten – zu denen natürlich alle Exbremen herzlichst eingeladen sind! – gehören u.a. eine Tagung zur historisch informierten Praxis vom 5. bis 7. April, das Opernprojekt mit Claudio Monteverdis *L'Orfeo* – den wir nunmehr fast ausschließlich mit Studierenden besetzt aufführen können! – und am 28. Mai die feierliche Übergabe von Publikationen des *Centre de Musique Baroque de Versailles*, die der Anfang einer Zusammenarbeit dreier Institutionen, der *Akademie für Alte Musik Bremen*, dem *Centre de Musique baroque de Versailles* und dem Forschungsinstitut des *Palazzo Bru-Zane* in Venedig bilden wird. Mit dem venezianischen Forschungszentrum rückt auch das 19. Jahrhundert in die Nähe. Wir planen eine Ausweitung des Studiums in diese spätere Zeit hinein. Näheres dazu in der nächsten Lieferung dieser Nachrichten!

Ein weiterer Höhepunkt wird im Juni/Juli sein: Die Alte Musik wird als Opernprojekt 2011 Monteverdis *L'Orfeo* aufführen (Première: voraussichtlich Ende Juni 2011). Die musikalische Leitung hat Thomas Albert, die Regie wird Gregor Horres führen. Das Hochschulopernprojekt im Juni 2010 war eine szenische Annäherung an Mozarts *La Betulia Liberata* im Bremer Dom. Auch dort hat Gregor Horres, der an der HfK eine entsprechende Professur innehat, Regie geführt; das Barockorchester der HfK hat unter Thomas Albert gespielt, unser Student Torsten Übelhör (Cembalo) hat die Sänger – die in der Mehrzahl aus der »normalen« Abteilung kamen – vorbereitet. Die Zusammenarbeit führte zu einer Reihe von vielbeachteten Aufführungen, an denen das Barockorchester einen nicht geringen Anteil hatte. Eine Folge ist nun, daß der Tandem Horres-Albert eine weitere Produktion machen möchte. Monteverdis *Orfeo* bietet sich hier an, denn wir können das Werk fast vollständig aus eigener Kraft besetzen. Wir haben mittlerweile Studierende, die Zink und Posaune spielen, es gibt wieder eine Harfenistin und wir haben etliche Cembalisten, Lautenisten und Organisten, die Continuo spielen können.

Damit sind die Feierlichkeiten aber noch nicht zuende, denn im August wird sich hier das neue Arp Schnitger Ensemble bilden, das nach dem erfolgreichen Auftakt des Arp Schnitger Festivals mit Orgelwettbewerb im Rahmen des Musikfests Bremen 2010 nunmehr auch hier die Verknüpfung zwischen dem reinen Orgelanteil (der zT ja auch in der Norddeutschen Orgelakademie versorgt wird) und dem Vokal-instrumentalen Repertoire, das in den Kirchen musiziert wurde, bilden soll. Wie die Orgelakademie selbst, wird auch dieses Ensemble im Rahmen eines Kursprojektes konstituiert. Den ersten öffentlichen Konzertauftritt hat es dann Anfang September im Rahmen des Musikfests. Näheres demnächst!



DOPPELTE EHRUNG FÜR HARRY VAN DER KAMP

Prof. Harry van der Kamp wurde am 24. Oktober mit seinem Ensemble *Gesualdo Consort Amsterdam* mit dem VSCD Klassikpreis (»VSCD Klassieke Muziekprijs«) 2010 für den am eindrucksvollsten Beitrag eines kleinen Ensembles ausgezeichnet. Ausgehändigt wurde er ihm von Gustav Leonhardt.

Enige Tage vorher fiel ihm eine andere Ehrung zu:

Am 20. Oktober hat die Niederländische Königin Beatrix in der *Oude Kerk* in Amsterdam das erste Exemplar des **SWEELINCK MONUMENT** in Empfang genommen. Es betrifft die sechsbändige Gesamtausgabe der Vokalwerke Jan Pieterszoon Sweelincks (1562-1621) mit dem *Gesualdo Consort*. Harry van der Kamp ist die treibende Kraft hinter diesem Vorhaben. Es wurde dabei das gesamte Vokalwerk Sweelincks nicht nur auf CD eingespielt, sondern zugleich in sechs Büchern in seinem Umfeld dargestellt.

Dafür wurde ihm noch eine besondere Ehre zuteil: Er ist nunmehr **Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw!**

Mehr dazu auf der Sweelinck-Website:

[Http://www.jpsweelinck.nl/koninklijk-eeerbetoon-aan-sweelinck](http://www.jpsweelinck.nl/koninklijk-eeerbetoon-aan-sweelinck)



EHRENMEDAILLE DER ARP-SCHNITGER-GESELLSCHAFT FÜR THOMAS ALBERT

Die Arp-Schnitger-Gesellschaft e.V. mit Sitz in Golzwarden hat Thomas Albert die Ehrenmedaille ausgereicht. Belohnt wurde damit sein Einsatz für Arp Schnitger. Das Musikfest Bremen hatte in diesem Jahr zum ersten Mal ein eigenes Arp-Schnitger-Festival innerhalb des Musikfestes ausgerichtet; zum ersten Mal gab es dabei den Arp Schnitger Wettbewerb für Orgel. Nächstes Jahr soll das Festival zum zweiten Mal stattfinden. Geplant ist auch ein »Arp Schnitger Ensemble«, das entsprechendes Repertoire in Kombination mit den Orgeln musizieren wird. Das diesjährige Musikfest bot übrigens sehr viel Alte Musik, zum nicht geringen Teil mit jungen Ensembles, die man hierzulande noch nicht kennt. Gerade aus Frankreich drängt hohe Qualität in der zu uns. Auf Neuerungen, die dort passieren, und auf die hohe Qualität dieser jungen Ensembles, weist das Musikfest zu Recht hin.

Mit dieser Ehrung wird Thomas Albert indirekt auch für das Musikfest ausgezeichnet, in dem, wie uns bekannt ist, die alte Musik und die Orgel einen erheblichen Platz eingeräumt wird.

AUFNAHMEPRÜFUNGEN ALTE MUSIK AM 13. -14. JUNI 2010

Neuzugänge, Studierendenzahlen und Ausblick in die Zukunft

Neuzugänge

Für die Aufnahmeprüfungen für das Studium der Alten Musik in Bremen am 13. und 14. Juni 2010 hatten sich viele und gute Bewerberinnen und Bewerber gemeldet. Von den Angemeldeten haben ungefähr 85 Prozent die Aufnahmeprüfung auch gemacht. Bestanden haben dabei 42 Bewerberinnen und Bewerber. Die bekommen allerdings nicht alle einen Studienplatz, denn wir werden kontingentiert und die Zugangszahlen für die Hochschule für Künste sind von der Behörde aus geregelt. Im Moment sind noch nicht alle Plätze vergeben; wir hoffen, daß wir 29 Studies aufnehmen können. Von diesen haben zur Zeit 27 einen Studienplatz bekommen (6 Sänger und 21 Instrumentisten). Leider hat sich ergeben, daß bis noch zwei Instrumentisten, trotz einer sehr guten Note auch im Nachrückverfahren¹ nicht aufgenommen wurden.

Studierendenzahlen als Indikator für Attraktivität

Den 8 Studierenden, die im Sommersemester ihren Abschluß gemacht haben, werden neun im Wintersemester folgen. Dennoch wachsen wir weiter. Im Wintersemester werden wir etwa 100 Studies haben und stellen dann fast ein Viertel der Musikstudenten an der Bremer Hochschule für Künste. den wichtigen Neuzugänge zählen unter anderem zwei Posaunen (s. dazu auch unten, *Personalia*). Sie verstärken die Bläserfraktion, die offiziell neben den Orchesterinstrumenten (Holz: Flöte, Oboe, Fagott; Blech: Trompete) auch Blockflöten und Zinken beinhaltet.

Allmählich erreichen wir eine Studentenzahl, die uns imstande stellen wird, genug kritische Masse zu haben um anständig funktionieren zu können. Eine höhere Anzahl an Studies erhöht auch die Attraktivität des Standorts. Ein attraktiver Standort ist auch für die Qualitätssicherung wichtig: Auch eine höhere Quantität kann zu mehr Qualität führen, weil mehr Studies zu haben auch bedeutet, daß man größere Repertoiremöglichkeiten hat und daß sich mehr Ensembles bilden können. Wenn die Vielfalt groß genug ist, ergeben sich für Studenten wie Dozenten deutlich mehr Möglichkeiten, zumal auch für Experimente und Neuerkündigungen. Wir können mittlerweile mit »Bordmitteln« Repertoires machen, an die noch vor 5 Jahren nicht zu denken gewesen wäre.

Wozu jetzt das Barockorchester imstande ist, hat man in dem diesjährigen Opernprojekt der HfK feststellen können. Aufgeführt wurde Mozarts Oratorium *La Betulia Liberata* KV... in einer Regie von Gregor Horres. Die Sänger der »normalen« Abteilung wirkten mit den Instrumentisten (und einem Tenor, Jan Hübner) der Alten Musik zusammen. Torsten Übelhör (Cembalo, Klasse Ludger Rémy) hat die Sänger korrepetiert und sehr kompetent vorbereitet. Die Gesamtleitung lag bei Thomas Albert. Das Barockorchester der HfK – Studierende der Alten Musik mit einigen wenigen Zusätzen, vornehmlich aus dem Bereich der eigenen Absolventen mitsamt eingekaufter Hörner – war der unbestrittene Star des Abends. In allen Kritiken wurde die hohe professionelle Qualität des Ensembles besonders hervorgehoben und einhellig gerühmt.

Der Kurs in Salzburg, der ein Bremer Gemeinschaftsprojekt war, in dem die Kammermusik zentral stand, hat sicher zu einer weiteren Erhöhung des Bekanntschaftsgrades unserer Ausbildung beigetragen. Die Begeisterung bei mehreren Kursteilnehmer war so groß, daß wir demnächst einige dringende Anfragen für u.a. Gaststudien bekommen werden. Da wir nicht mehr wie zu Akazeiten »eben mal« Aufnahmeprüfungen organisieren dürfen und können, müssen die Interessenten leider warten, bis sie aufgenommen werden können. Wir arbeiten daran, über Gast- und Weiterbildungsmöglichkeiten eine gute Lösung zu finden.

Gaststudenten, Erasmus, Weiterbildung und »normales« Studium

Es ist nicht leicht, bei den unterschiedlichen Studienmöglichkeiten durchzublicken. Zu Aka-Zeiten hatten wir eine größere Menge an »Kontaktstudenten«, die in Prinzip eigentlich vor allem Hauptfachunterricht hatten und keinen Abschluß machen konnten. Zuzeiten gab es mehr Kontakt- als Vollstudenten. Mittlerweile hat sich der Spieß gedreht, wir haben kaum noch Kontaktstudenten – das Kontaktstudium heißt in der HfK mittlerweile *Weiterbildungsstudium* – und dafür fast nur regelmäßig immatrikulierte Studies. Das Weiterbildungsstudium kostet übrigens mehr als ein reguläres Studium und man kann ein

¹Nicht alle Bewerber [es geht um Bewerber aller Studienrichtungen, nicht nur der Alten Musik], die einen Studienplatz bekommen haben, werden nach Bremen kommen: z.T. weil sie woanders studieren wollen, z.T. weil sie bis zum Semesteranfang die Deutschprüfung nicht geschafft haben. Deren Studienplätze werden »frei«; unterschreiten wir dadurch das uns von der Behörde zugestandene Kontingent, so rücken Bewerber, die auf der Warteliste stehen, nach. In Prinzip geht das nach den bei der Aufnahmeprüfung bekommenen Noten. Man muß also den Semesteranfang abwarten, bis man endgültig bescheid weiß.

solches nur absolvieren, wenn der Hauptfachdozent freie Kapazitäten hat. Gaststudenten können wiederum nur Ausländer sein. Ein Gaststudium hat den Vorteil, daß man Studentenstatus hat; dies ist beim Weiterbildungsstudium nicht der Fall.

Gaststudenten werden, anders als »normale« Studies, *zwei* Mal im Jahr aufgenommen. Die Bewerbungen sind bis Mitte Mai/ Mitte November bei der HfK einzureichen. Wir haben regelmäßig Gaststudies, einige nehmen nachher ein normales Studium auf. Manchmal kommen auch Studies via Erasmus oder mit Amerikanischen Stipendien um hier ein Jahr zu studieren. Einige davon möchten dieses Studium auch an der HfK fortsetzen und machen dann Aufnahmeprüfung, wie in diesem Jahr Miyo Aoki (Blockflöte), die von Bloomington nach Bremen wechselte und jetzt für KAZ immatrikuliert ist. Für uns sind Gaststudenten und Erasmus-Studenten wichtig, denn so bekommt man auch mit, wie die Sachen woanders laufen und welche Niveaus erwartet werden. Wir haben nach wie vor den Ehrgeiz, in der ersten Liga mitzuspielen. Kontakte zu anderen Instituten, mit anderen Studies, mit anderen Lehr- und Lernprojekten sind immer eine Bereicherung und halten uns auch wach, nicht mit dem, was ist, zufrieden zu sein, sondern uns immer weiter zu entwickeln!

PERSONALIA



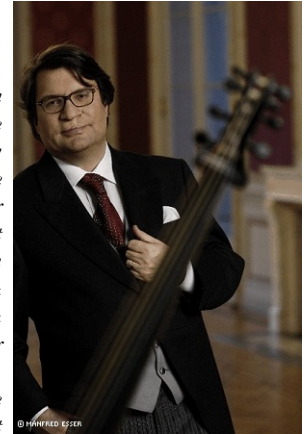
Neue Kollegen in Bremen

Joachim Held tritt ab 1. Oktober die Nachfolge von Stephen Stubbs als Professor für Lauteninstrumente an (s. AMN 4, Ausschreibungen). Er übernimmt von Lee Santana eine Lautenklasse mit im Moment 7 Studierenden, davon eine, die im Wintersemester abschließt (Franziska Kreutzer) und zwei mit Freisemester.

Ein herzliches Willkommen bei der Alten Musik und einen guten Start in Bremen sei ihm von Herzen gewünscht!

Wim Becu wird der neue Dozent für historische Posaune. Die zwei ersten Studenten haben ihre Aufnahmeprüfung bestanden und treten das Studium im Oktober an. Unsere Zinkenistinnen freuen sich schon auf den Zuwachs, der für sie vom Repertoire her natürlich das Beste ist, was passieren kann! Wim Becu war mit uns schon in Salzburg; auch ihm sei ein herzliches Willkommen in Bremen gewünscht. Mit ihm verdoppelt sich die belgische Fraktion in Bremen.

Geboren 1963 in Hamburg, erhielt Joachim Held seine musikalische Ausbildung an der Schola Cantorum Basiliensis bei Eugen Dombos und Hopkinson Smith. Nach dem Erwerb eines »Diplom für Alte Musik« (1988) studierte er an der Musikhochschule Karlsruhe bei Jürgen Hübscher. Der 2. Preis beim Concours Musica Antiqua des Flandern Festivals 1990 in Brügge markierte den Start seiner internationalen Konzerttätigkeit. Seit 1992 wird er regelmäßig von den besten Orchestern der Welt sowie namhaften Dirigenten wie Giovanni Antonini, René Jacobs, Claudio Abbado und Nikolaus Harnoncourt eingeladen. Als Solist trat Joachim Held u.a. beim Musikfestival Potsdam-Sanssouci, dem Internationalen Bachfest Schaffhausen, den Schwetzingen Festspielen, den Düsseldorfer Bachtagen, den Bachtagen in Kötben, den Concerti a San Maurizio in Mailand, dem Early Music Forum Budapest, der Konzertreihe »Hausmusik« des ORF Wien, den Lute Society Concerts in London, dem »Guldenen Herbst« in Thüringen und den Händel-Festspielen in Halle an der Saale auf. Joachim Helds bisherigen Aufnahmen zeigen einen technisch überragenden Lautenisten, der zudem außergewöhnliche Imaginationskraft in die Waagschale wirft. 1996 erschien seine erste Solo-CD I grandi liutisti milanesi del Cinquecento beim Label Symphonia. Der ORF Wien stellte 2004 seine zweite Solo-CD mit deutscher Lautenmusik, der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor. Hier widmet er sich einem Repertoire, daß leider zu Unrecht fast ganz vergessen ist. Seit 2005 werden Joachim Helds Einspielungen weltweit von Hänssler CLASSIC präsentiert. In Koproduktion mit dem Schweizer Radio DRS2 entstand 2005 die CD Lute Music of the Renaissance – The Schele Manuskript Hamburg 1619. 2006 entstand die Aufnahme Erfreuliche Lautenlust – Barocke Lautenmusik aus Habsburgischen Landen, die mit dem ECHO Klassik 2006 ausgezeichnet wurde. Sie ist der Startschuß für eine Reihe von Aufnahmen mit europäischer Lautenmusik. Ebenfalls 2006 erschien die CD Deutsche Lautenmusik des Barock, 2007 Che soavitá mit italienischer Lautenmusik des Barock, 2008 erschien unter dem Titel Musique pour le Roi eine Aufnahme mit herausragenden Werken des französischen Barock, 2010 erscheint mit Merry Melancholy Joachim Helds neueste CD mit englischen Werken der Elisabethanischen Zeit.



www.joachim-held.de

Der belgische Posaunist Wim Becu studierte an den Musikhochschulen von Antwerpen (K. Smits) und den Haag (Charles Toet). 1980 fing eine lang anhaltende Zusammenarbeit mit dem Huelgas Ensemble und Paul Van Nevel an. Seit 1985 ist Wim Becu der Posaunist des Ensembles Concerto Palatino. Seine große Leidenschaft für die Musik und seine immer wachsende Begeisterung führten schnell dazu, daß er zu einem der führenden Musiker auf seinem Instrument wurde und in vielen internationalen Ensembles and Orchestern engagiert wurde. Er spielt nahezu jede Art von historischen Posaunen und sein Repertoire reicht vom Mittelalter bis zur Romantik. Seit fast einem Vierteljahrhundert arbeitet Wim Becu mit namhaften Dirigenten und Ensembleleitern wie Philippe Herreweghe, Jos Van Immerseel, René Jacobs, Konrad Junghänel, Ton Koopman, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt, Andrew Parrott, Philippe Pierlot, Jordi Savall, Masaaki Suzuki und Bruce Dickey zusammen. Während dieser Zeit hat er über 170 CDs aufgenommen. Mit der Gründung seines eigenen Ensembles Oltremontano in 1993, schuf sich Wim Becu seine eigene Plattform und ein Studio für historische Blechblasinstrumente. In den letzten Jahren hat er sich nicht nur mit Erforschung und Erkundung von Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert beschäftigt, sondern auch seine Interessen und Aktivitäten auf die Entwicklung historischer Posaunen und deren Gebrauch in den Repertoires des 19. Jahrhunderts erweitert. Wim unterrichtet an unterschiedlichen Akademien in Belgien und an der Kölner Musikhochschule in Köln; außerdem ist er als Dozent von Meisterkursen in Europa und den USA sehr gefragt und bekannt.



Hille Perl läßt sich ein Jahr beurlauben um die vielen Konzert- und Aufnahmeprojekte, mit denen sie im Moment beschäftigt ist, zu bewältigen. Die Vertretung übernimmt **Josh Cheatham**. Er wird dabei assistiert von **Claas Harders** und **Frauke Hess**.

Josh Cheatham studierte Gambe bei Wieland Kuijken und Anneke Pols, Violone bei Maggie Urquhart und belegte Meisterkurse bei Jordi Savall in Italien; außerdem absolvierte er ein Studium Kontrabass bei Edgar Meyer an der Vanderbilt University. Er machte 2003 seinen Master in Den Haag und unterrichtet Gambe an der Musikhochschule in Utrecht. Er tritt sowohl als Solist als auch im Ensemble auf und spielt neben den üblichen Gambengrößen auch Kontrabass.

Josh gewann 2006 den »Capriccio Stravagante Preis«

Er tritt auf in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Kanada und ist auf den internationalen Festivals zu Gast. Er konzertiert regelmäßig mit Capriccio Stravagante. Mit diesem Ensemble hat er bereits mehrere CD-Aufnahmen eingespielt; eine Solo-CD präsentiert Werke von Marais und Sainte-Colombe. Auch mit dem Niederländischen Bach-Verein oder mit der Akademie für Alte Musik Berlin hat er mittlerweile konzertiert.



Zu **Thomas Albert** kommt neben **Irina Kisselova**, die seit einem Jahr da ist, als neue Lehrbeauftragte für Barockgeige **Stéphanie Paulet** hinzu. Nach den Diplomen (*»premier prix«*) für Violine und Kammermusik am *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* in Paris und mehreren Preisen in internationalen Wettbewerben mit ihrem Klaviertrio *Pantoum* (*Brahms Wettbewerb* in Österreich, *Trapani* in Italien, *Illzach* und *Boehringer-Ingelheim* in Frankreich) und mehr als 10 Jahren Orchestererfahrung mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Bernard Haitink, George Solti, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, begeistert sich Stéphanie Paulet für die Barockvioline (CNSM, Diplom bei François Fernandez und in Bremen bei Thomas Albert). Sie ist Mitglied, teils als Konzertmeisterin von *Il Seminario Musicale*, *la Grande Ecurie et la Chambre du Roy*, *les Talens Lyriques*, *le Concert d'Astrée*, sowie *les Musiciens de St-Julien*, *les Lunaisiens*, *le Salon de Marie-Antoinette*, *Da Pacem*, *l'Entretien des Muses*. Ihr eigenes Ensemble, *Il Convito*, gründete sie 2005 zusammen mit der Cembalistin Maude Gratton und der Cellistin Claire Gratton.

Sommerkurse, Meisterklassen und andere Aktivitäten unserer Dozenten

Vom 25. Juli bis 5. August fand unter der Leitung von Prof. Dr. Edoardo Bellotti eine *Sommerakademie für Orgel und historische Tasten in Smarano* statt; andere Dozenten waren Joel Speerstra, Bill Porter, Pieter Dirksen, Hans Davidsson, Francesco Cera, Armando Carideo und Massimiliano Guido. Etliche Bremer Orgelstudierende waren Teilnehmer.

Die *39. Norddeutsche Orgelakademie* von Harald Vogel fand vom 15. bis 30. August statt. Mitgearbeitet haben dabei die Kollegen Hans Davidsson und Edoardo Bellotti. Und eine Reihe junger Organisten, darunter auch mehrere Teilnehmer des Arp-Schnitger-Wettbewerbs.

Unsere Professoren **Harry van der Kamp** und **Manfred Cordes** haben an der *Eastman School of Music* (Rochester) im Rahmen des Austausches zwischen unseren beiden Institutionen einen Kurs Alte Musik abgehalten. Zu der Gelegenheit hat es dort auch ein Konzert gegeben, an dem auch Wim Becu beteiligt war.

Von 1 bis 7. November hat **Wim Becu** in Neerpelt (Belgien) einen internationalen Meisterkurs zu Michael Praetorius' *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* geleitet.

Hille Perl hat auch in diesem Jahr etliche CD-Projekte, vergangene und kommende. Seit den vorigen AMN ist noch einiges erschienen, das in der Presse sehr lobend besprochen wird. Im Mai erschien bei DHM *Philippo Martino: Lautentrios* mit *the age of passions* [DHM 88697690282]. Funknagelneu ist *Loves Alchymie*, englische postelisabethanische Musik auf Texten von John Donne und Richard Crashaw, mit Musik von u.a. John Dowland, Alfonso Ferraboscó, William Corkine und Giovanni Coperario. Neben Hille Perl musizieren Dorothee Miels (Sopran) und Lee Santana (Lauteninstrumente) [DHM 88697704362].

Außerdem wurde über sie ein Film gedreht, der demnächst auf ARTE ausgestrahlt wird.

Alina Rotaru hat Ende August an der *Universidad Pedagógica de Colombia*, Bogotá, ein Seminar über barocke Stilistik gehalten und an der *Universidad Nacional*, Bogotá, einen Meisterkurs (Instrumentalensemble Alte Musik) gegeben. Anschließend folgte eine kleine Tournee, mit einem Solokonzert an der *Uninadinos* (Universidad de los Andes, Bogotá) und drei Kammermusikkonzerten in Bogotá, Tunja und Paipa mit unseren Studentinnen Marcela Guarnizo Caro (Traversflöte), Ilemi Kemonah Martinez (Gambe) und unserer Alumna Eva-Maria Horn (Fagott). Zudem erschien im Oktober bei *Carpe Diem* ihre erste Solo-CD »Fortune my Foe« mit Werken von Jan Pieterszoon Sweelinck.

Auch **Claas Harders** hat gerade eine CD herausgebracht, in diesem Fall Gambenconsorts mit *Orlando Viols*, einem Ensemble mit Bremer Alumnen, in diesem Fall sind neben Claas auch die Ex-Bremer Claire Bracher, Júlia Vetö und Giso Grimm beteiligt. Die CD erschien bei Lunaris. Näheres auch auf der Website www.orlandoviols.de.

NACHRICHTEN AUS DER LEHRE

Abschlussprüfungen im Wintersemester

Etliche Studierende werden uns in diesem Wintersemester verlassen: Ursula Schmotzer (Barockoboe), Ximena Espinosa Fernandez (Barockvioline), Swantje Tams Freier und Chiyuki Okamura (Gesang), Franziska Kreutzer (Laute), You-Jeong Lee und Eudald Danti Roura (Orgel), Ilemi Kemonah Martinez (Gambe) sowie Anna Harer-Schall (Zink). Viel Erfolg beim Abschluß und für die kommende Laufbahn wünschen wir!

Erasmus, Stipendien und Austausch

Anja Engelberg (Gambe) absolviert ein Erasmus-Jahr in Lyon. In Lyon wird sie nicht ganz alleine sein, denn nach ihrem Studium Musikerziehung Blockflöte an der HfK Bremen bei Han Tol hat voriges Jahr Elisabeth Champollion ebendort ein Studium der Alten Musik angefangen. Elisabeth ist Teil des aus Bremer Absolventinnen bestehenden *Boreas-Quartett*, das vier Blockflötistinnen vereint – Julia Fritz, Jin Ju Baek, Luise Manske und eben Elisabeth Champollion, die alle bei Han Tol studiert haben. Die Vier konzertieren übrigens regelmäßig in Bremen und umzu (und gelegentlich ist das Umzu auch weiter weg).

Eudald Danti Roura (Orgel) weilt zur Zeit für ein »Schnupperstudium« in Rochester (Eastman School of Music).

Helena Novikova (Gesang, Piteå, Schweden) macht ein Erasmus-Jahr bei uns. Sie wird in der Klasse Harry van der Kamp studieren.

Bachelor/Master of Music Alte Musik

Zum WS 2010/11 wurden die ersten Studierenden im Studiengang BM Künstlerische Ausbildung Alte Musik aufgenommen. Zum nächsten Wintersemester werden wir die ersten Masterstudies aufnehmen. Das Hauptstudium des BM wird dem Zusatzstudium des alten Diplomlehrgangs stark ähneln; im Grundstudium sind deutlich mehr AM-Veranstaltungen als vorher. Der Master of Music bietet ein ganz neues Programm, das auf das frühere Diplom aufbaut. Neu ist, daß zur Abschluprüfung des MM nunmehr eine Masterarbeit gehört. Selbige kann entweder eine richtige Masterarbeit sein oder aber eine Edition eines bis jetzt nicht edierten oder unbekannten Werks, vorzugsweise einer Handschrift, nach wissenschaftlichen (philologischen) Kriterien. Die besten Arbeiten werden in einer eigenen Reihe als kommentiertes Faksimile herausgegeben.

NACHRICHTEN VON DEN STUDIERENDEN

Fringe in Utrecht

Etliche Studies haben sich für die Fringe in Utrecht angemeldet und wurden auch akzeptiert. Sie waren an folgenden Daten dort zu hören:

29.8. *Engelberg & Keller* »Sonata and Intrada: Leclair, Antonioti, Jenkins, Finger«: Anja Engelberg und Joshua Keller, Gamben

31.8. *Camerata Aede* »La mort de Didon: Clérambault, Marais, Lambert u.a.«: Swantje Tams Freier, Sopran, Anninka Fohgrub, Traverso, Carla Linné (Alumna), Violine, Néstor F. Cortés Garzón, Cello, Hugo M. de Rodas Sanchez, Theorbe, Nadine Remmert, Cembalo.

31.8. *Conversations Galantes*, Telemann, Guillemain, Janitsch, Quentin: Amanda Marckwick, Traverso, Daniel Boothe, Violine, Gerard van Vuuren, Cembalo; aus Bremen: Joshua Keller, Gambe.

Sommerkurs und Konzerte in Kolumbien

An der oben schon erwähnten Tour in Kolumbien waren unsere Studentinnen Marcela Guarnizo Caro und Ilemi Kemonah Martinez beteiligt.

Neue CD des »Bremer Barock Consort«

Die zweite CD des *Bremer Barock Consort* ist gerade rechtzeitig zu Weihnachten erschienen: *Baroque Christmas in Hamburg*, CPO, Bestellnummer: 8975447 (<http://www.jpc.de/jpcng/cpo/detail/-/art/Weihnachtliche-Barockmusik-aus-Hamburg/hnum/8975447>), mit Werken von Hieronymus Praetorius, Jacob Praetorius, Thomas Selle, Heinrich Scheidemann, Christoph Bernhard, Samuel Scheidt, Johann Philipp Förtsch und Matthias Weckmann.

Hier eine erste Reaktion: klassik. com 10 / 10: »Große Verdienste um das Gelingen der Platte hat zweifellos Manfred Cordes: Natürlich in erster Linie als musikalischer Leiter des Ensembles, aber auch, indem er ein für die Hörer anregendes und für das Ensemble ebenso geeignetes wie dankbares Programm konzipiert hat. Die Musik fordert frische Klangfreude, in zerbrechlichen Passagen einen dezenten Zugriff und verlangt auch organisatorisch Einiges von den Beteiligten. Das bringt eine Ensembleinterpretation im besten Sinne hervor, geprägt von erstaunlich homogener Qualität.«

NACHRICHTEN VON DEN ALUMNI

Ebenfalls bei der Fringe in Utrecht hat am 28. August **Yair Avidor** unter dem Titel *L'Amant malheureux* ein Sololautenkonzert mit Werken von Gallot, Mouton und De Visé gespielt.

Beim Ersten Internationalen Orgelwettbewerb im Rahmen des *Arp-Schnitger-Festivals* als Teil des *Musikfest Bremen* hat die Bremer Absolventin **Atsuko Takano** den zweiten Preis, dotiert mit 5.000 Euro (gestiftet von der Bremer Landesbank), gewonnen. Der erste Preis ging an den polnischen Organisten Krzysztof Urbaniak. Das 21. Musikfest Bremen widmete sich dieses Jahr mit diesem Festival erstmals konzentriert dem Schaffen des Orgelbauers Arp Schnitger (1648-1719). Das Festival setzte sich aus Musikfest-Konzerten und dem Orgelwettbewerb zusammen, der vom Musikfest Bremen in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Künste Bremen unter dem Jury-Vorsitz von Prof. Dr. Hans Davidsson ausgerichtet wurde.

Im Musikfest Bremen 2011 wird es erneut im Rahmen des Festivalprogramms einen Schwerpunkt zu Arp Schnitger geben, die Durchführung des nächsten Arp-Schnitger-Orgelwettbewerbs ist für 2012 geplant.

Frank Pschichholz (Lauteninstrumente/ Barockgitarre) hat eine CD eingespielt mit Werken von Giovanni Paolo Foscari; sie erschien bei Raumklang. Schon während seines Studiums hat er verloren geglaubte Musik von Foscari – das zweite Buch – entdeckt und sich intensiv mit der Gitarrenmusik des frühen 17. Jahrhunderts beschäftigt.

Der Verlag meldet dazu »Giovanni Paolo Foscari hat als Komponist, aber auch als selbstinszenierte Persönlichkeit seine Spuren in der Gitarrenwelt hinterlassen. Sowohl Giovanni Battista Granata als auch Gaspar Sanz erwähnen seinen Einfluss in ihren Gitarrenbüchern.

The Foscari Experience, von dem Gitarristen Frank Pschichholz ins Leben gerufen, war schon lange begeistert von den rätselhaften Schriften Foscari. Frank Pschichholz experimentierte mit verschiedenen Besetzungen und fand schließlich zur heute altbewährten Besetzung Gitarre, Bass und Percussion, so mitreißend gespielt, dass man sich die Musik Foscari anders gar nicht vorstellen kann. Frank Pschichholz wird selbst zu *Il Furioso* virtuos und akzentuiert spielend sieht man ihn als Foscari von Frankreich nach Italien ziehend, begleitet vom vielseitigen Violonespieler Daniel Zorzano und den percussiven Künsten Nora Thieles.« (<http://www.raumklang.de/de/katalog/texte/2904.html>)

Thomas Ihlenfeldt setzt sich seit Jahren für Reinhard Keiser ein. Die CD »Passion Music«, die er mit Solisten und seinem Ensemble *Capella Orlandi Bremen* aufgenommen hat, erfreut sich international bester Kritiken. Einstimmig werden übrigens auch die Kompositionen eines Komponisten, der außer Deutschland viel zu wenig bekannt ist, gelobt. In *Fanfare* (Sept./Okt. 2010) heißt es zudem: *Thomas Ihlenfeldt's early-music-group, the Capella Orlandi Bremen, is superb. They blend well, are in tune, and, even though largely one on a part, create a nice, colorful texture. The soloists, who double as the »choir«, are also excellent.... Highly recommended* (Bertil van Boer). Und Detmar Huchting schreibt in *Klassik* heute: *So ist diese CD eine wirkliche Entdeckung für alle, die Keisers Musik bisher noch nicht begegnet sind und ein absolutes Muss für alle, die die schmale Diskographie dieses bedeutenden Meisters des deutschen Barocks bereits besitzen.*

In diesem Sinne äußern sich auch die Kritiker der wichtigen englischen Zeitschrift *Gramophone*, des *Early Music Review* oder in *Muse baroque* (Keiser est interprété magnifiquement ici par des solistes d'exception et la direction délicate et attentive de Thomas Ihlenfeldt, Pedro-Octavio Diaz) um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Wärmstens empfohlen also und demnächst kommt auch ein Aufsatz zu Keiser in den AMN. CPO CD 110 98 46, 2009

SERVICE: WETTBEWERBE ALTE MUSIK

Hier folgt eine kleine und sicher unvollständige Liste mit Wettbewerben und ähnlichen Veranstaltungen für Alte Musik. Vielleicht veranläßt sie zum Weiterstöbern...

www.bach-wettbewerb-leipzig.de Der nächste Bach-Wettbewerb findet im Juli 2012 in den Fächern Orgel, Gesang und Cello/Barockcello statt.

www.telemann.org Der nächstjährige 6. Internationale Telemann-Wettbewerb ist für historische Streichinstrumente (Barockvioline und Viola da gamba) ausgeschrieben und wird in drei öffentlichen Wettbewerbsrunden vom 12. bis 20. März 2011 in Magdeburg ausgetragen. Teilnehmen können Interpreten zwischen 18 und 34 Jahren; Anmeldeschluss ist der 14. Januar 2011.

<http://www.altemusik.at/> Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Cesti-Wettbewerb für Gesang

<http://www.fiorimusicali-biberwettbewerb.com/> Internationaler H.I.F. Biber Wettbewerb 2011, Augustiner Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich
29. April – 1. Mai 2011.

<http://www.ncem.co.uk/?idno=255> York Early Music International Young Artists Competition 2011

The deadline for applications is 10am on Friday 21 January 2011. Applications should be sent to: The Music Administrator; National Centre for Early Music, St Margaret's Church, Walmgate, York YO1 9TL +44 [0] 1904 632220 Email: janet.cromartie@ncem.co.uk

<http://www.oudemuziek.nl/assets/fringeform.pdf> Application Form Fringe Concerts, Festival Oude Muziek Utrecht, 26 August - 4 September 2011.
Deadline: 1. März 2011.

<http://www.mafestival.be/competitions.php> Wettbewerb in Brugge, diesmal für Traverso, Barockvioline, Cello und Gambe, 6. – 14. August.

www.kultur-melk.at/barocktage/ Johann Heinrich Schmelzer Wettbewerb für Barockensembles und Solisten im Rahmen der Internationalen Barocktage
Stift Melk, Pfingsten 2011 (9. bis 11. Juni 2011). Information und Anmeldung ab Herbst 2010 unter www.barocktage.at. Anmeldeschluss ist am 22. Mai 2011.

www.silbermann.org Internationaler Gottfried Silbermann Orgel Wettbewerb 2011 Freiberg

www.a-cappella-wettbewerb.de Internationaler A Cappella Wettbewerb 2011 Leipzig (Deutschland)

www.alkmaarorgelstad.nl Internationaler Schnitger Orgelwettbewerb »Grand Prix d'ECHO« 2011 (ECHO = European Cities of Historic Organs Alkmaar – Freiberg – Innsbruck), Alkmaar (Niederlande).

<http://www.comune.bologna.it/iperbole/acb> Paola Bernardi Wettbewerb für Cembalo

<http://www.turchini.it> International Competition for Baroque Singing »Francesco Provenzale«, Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini

<http://www.neuburg-donau.de> Biagio-Marini-Wettbewerb, Amt für Kultur und Tourismus

(<http://www.sommerakademie-neuburg.de/>)

<http://www.vanwassenaerconcours.nl> International Van Wassenaeer Competition, Amsterdam

<http://www.innsbruck.at>, <http://www.innsbruck.at/io30/browse/Webseiten/Content/Kultur...> Orgelwettbewerb um den Paul Hofhaimer-Preis der
Landeshauptstadt Innsbruck

MUSIKALISCHER MANIERISMUS: EIN AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHES PHÄNOMEN?

*Non si può dire, con quanto stupore e meraviglia sia sempre ita l'arte scherzando intorno alla natura: che (quasi vn altra scimia all'huomo) par che sempre ingegnata si sia d'imitare, e far tutto ciò che in essa ha visto merauigliosamente impresso, e scolpito. Ma se mai si uide esser merauigliosa l'arte in questa imitatione, merauigliosissima è stata nella Musica.*²

In diesem kurzen Absatz aus 1594 von Giovanni Battista Bovicelli finden sich nahezu alle Topoi des Manierismus wieder: *paragone* zwischen Kunst und Musik; Stil; Imitation, *meraviglia*. Es handelt sich nicht um ein gelehrtes Buch, sondern um eine Sammlung von Diminutionen. So weit haben sich diese Phänomene implementiert, daß sie Gemeingut geworden sind, sogar auch für ausführende Musiker. Der Primat der Musik, der hier postuliert wird, wird in sehr vielen Schriften, die man mit Manierismus in Verbindung bringen könnte, reklamiert.

Setzt man Manierismus als (kultur)historische Epoche ein – mit welchen Einschränkungen auch immer –, so wären musikalische Eckdaten nicht nur die Entwicklung des Madrigals und die Entstehung der Oper (mit den dazugehörenden aufführungspraktischen Konsequenzen für den Musiker im 16. Jahrhundert)³, sondern auch die allmähliche Verselbständigung der Instrumentalmusik. Dieser Aspekt scheint mir in der Diskussion um den »manieristischen« Musikbegriff eindeutig zu kurz zu kommen. Verständlich ist das, wurde doch von führenden Musiktheoretikern im 16. Jahrhundert der reinen Instrumentalmusik die Möglichkeit zur Darstellung von Inhalten abgesprochen⁴. Die Ausdeutung von Wort und Text ist eine der wichtigsten Errungenschaften der manieristischen Komposition *und* ihrer Ausführung, das Entstehen einer *seconda pratica* eine (zunächst) rein vokale Angelegenheit. Zudem ist ein *reines* Instrumentalrepertoire erst im Begriff, zu entstehen; der Instrumentalmusiker, sofern er nicht ein »nobles« Instrument spielt, ist nach wie vor *quantité négligeable*. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß gerade unter Einfluß des Instrumentalspiels – auch und nicht zuletzt des *colla parte*-Spiels – Änderungen auch in der Interpretation vokaler Musik stattfinden. Eine wesentliche mag das Entstehen von neuartigen Klangvorstellungen sein, die zwar nicht ausschließlich auf Instrumentaleinflüsse zurückgehen, die dennoch *auch* vom Instrument beeinflusst werden. Daß ich den Aufstieg der Instrumentalmusik hier nenne, hat also mit meiner Überzeugung zu tun, daß eben dieses einen Einfluß auf das praktische Musizieren, auch *vocaliter* hat.

Auch ein zweites könnte in die Manierismuskussion einfließen: die beginnende Selbstständigkeit einer musikalischen Ausdeutung durch den ausführenden Musiker (und ihre Rückwirkungen auf die Komposition) sowie die Rezeption der Wichtigkeit der Interpretation. Der Stilbegriff entwickelt sich nicht zuletzt auch unter dem Einfluß des Sängers; die *meraviglia*, die sich einstellt, ist ohne Interpretieren nicht denkbar; seine Rolle im »modischen« Empfinden einer »neuen« Musik ist wesentlich. Sinngemäß mehrten sich Aussagen zur Interpretation. Dank des (Musik)drucks erfährt man (zunächst oft nebenbei) auch Wichtiges und zunehmend Verlässlicheres zur Aufführung von Musik. Man könnte sogar die Interpretation an und für sich als eine besondere Art von *maniera* sehen. Der Aspekt des Wiedergebens bekommt eine neue, virtuose, Dimension, er *addiert* statt sich mit einer reinen Wiedergabe zu begnügen. Die logische Konsequenz ist eine Aufwertung des ausführenden Musikers, der nunmehr auch als rein wiedergebender, nicht als auch komponierender, geschätzt werden kann; ein Beispiel bildet das *Concerto delle donne* in Ferrara. Aber auch andere Sänger, die nicht als Komponist aktiv sind, werden hofiert. Der Stilbegriff ist dem manieristischen Musiker ein wesentliches Merkmal seiner Kunst – von den frühesten Solosängern bis Caccini, dessen *nobile sprezzatura* als modisches Phänomen für seine manieristischen Intentionen steht und der seine schon manierierten Ansichten, mit zurechtgestutztem platonischem Gedankengut untermauert.

Einen wichtigen Aspekt bilden Änderungen in der Position und Selbsteinschätzung des ausführenden Musikers, die im Laufe des 16. Jahrhunderts deutlich werden. Eine größere Verbreitung von einschlägigen Stücken auch in Dilettantenmilieus schafft einen neuen Markt und führt zu einer Reflexion über die Aufführung von Musik, die nicht nur im Schrifttum für Dilettanten sowie in Beschreibungen von musikalischen Aufführungen ihren Nieder-

²G.B. BOVICELLI, *Regole, Passaggi di Musica*, Venedig 1594, *A i lettori*.

³Die Diskussion u.a. in: M.R. MANIATES, *Mannerism in Italian Music and Culture 1530-1630*, Chapel Hill 1979; sie ist die heftigste Anhängerin eines Epochenbegriffs, bei dem der Musik eine große Rolle zukommt. Manierismus als Epochenbegriff, der auch musikalisch wichtig ist und der sich auf die Zeit, die auch kunsthistorisch als Manierismus gelten kann, bezieht, wird vor allem im angelsächsischen Schrifttum verteidigt, hingegen im deutschen eher kritisch gewürdigt, dazu u.a. der Artikel von Ludwig Finscher im Sachteil der neuen MGG: L. FINSCHER, Art. »Manierismus«, in MGG2, Sachteil, 5, Sp. 1627-1635 (dort auch Bibliographie). Wesentlich beteiligt an der Diskussion ist auch James Haar (unterschiedliche Schriften); Eine mittlere Position nimmt Tim Carter ein: T. Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, London 1992, v.a. im ersten Kapitel (*Renaissance, Mannerism, Baroque?*), S. 9-22 – in dem Buch auch entsprechende Bibliographie. Wie die vieler seiner musikwissenschaftlichen Kollegen beruhen auch seine Einschätzungen zu einem größeren Teil auf J.SHEARMAN, *Mannerism*, Harmondsworth 1967.

⁴Z.B. V. GALILEI, *Dialogo delle musica antica e della moderna*, Florenz 1581...

schlag findet (und uns zum ersten Mal einigermaßen zuverlässig Einblick in den Komplex der musikalischen Aufführung bieten), sondern auch in philosophischen Erörterungen und Schrifttum für den gebildeten Musiker selbst. Der ausführende Musiker entwickelt im 16. Jahrhundert zum ersten Mal einen deutlich nachvollziehbaren Interpretationskanon; er wird mit grundsätzlichen Neuigkeiten konfrontiert, die seinen Umgang mit der Musik ändern. Neue technische und ästhetische Anforderungen an den Sänger führen zu einer Professionalisierung, die sich im Madrigal deutlich zeigt: Es kommt im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte zu einer Änderung im Kräfteverhältnis zugunsten des professionellen Sängers, der ein gebildetes und musikbegeister-tes (höfisches) Publikum bedient und zu stets neuen Reizen verhilft. Eine »angepaßte« Ausgabe von Musik zu großen Ereignissen, wie die Intermedien zur Florentiner Hochzeit 1589⁵ dient eher der *Erinnerung* als dem Selbstmusizieren, das auch mit den Abstrichen, die diese Ausgabe schon macht, nicht möglich ist; zwar konnte das große Finale nicht fehlen, die großen Solostücke sowie die instrumentale Battaglia wurden aber (nicht nur aus politischen Gründen) nicht gedruckt, dafür aber liefert eine Beschreibung des Ablaufs (im Stimmheft zum *nono*) zumindest eine Erinnerung oder eine Vorstellung der *meraviglia*, die dieses Spektakel unzweifelhaft geboten hat. Der Topos dieser Intermedien, die Wirkung der Musik, ist ein modischer. Die Diskussionen über das Ethos der Musik, die im Vorfeld der Ausformierung der Monodie immer wichtiger werden, haben zudem einen großen Einfluß auch auf ihre Ausführung, nicht nur der Vokalmusik, in der diese Diskussion grundsätzlich (und zunächst ausschließlich) gehört. Die Neuartigkeit jenseits des Kanonisierten führt zu Lösungen jenseits der »Klassik«, auch dies ein grundsätzlich manieristisches Phänomen.

Zwei Elemente kennzeichnen dabei in der Praxis einen m.E. manieristischen Umgang mit der musikalischen Aufführung:

1. Das Entstehen einer selbständigen *Virtuosität*, sowohl vokal als instrumental, bei der der Begriff *Virtuosität* durchaus als *virtù* verstanden werden sollte.
2. Änderungen in der Klangvorstellung. Dies läßt sich am leichtesten instrumental beobachten, spielt aber auch vokal eine Rolle.

Virtuosität und Ausdruck

Es geht nicht nur um eine rein technische Fertigkeit, sondern auch und nicht zuletzt um eine *Virtuosität des Ausdrucks*.⁶ Erstere, die technische Fertigkeit, wird im 16. Jahrhundert zum ersten Mal deutlich dokumentiert und bildet die technische Voraussetzung für das zweite: Vokal finden wir diese Ornament- und Diminutionspraxis zunächst bei Adrian Petit Coclico. Dort werden Kadenzfloskeln gelehrt, damit die (mehrstimmige) Musik »elegant« klinge; außerdem werden modellhaft ornamentierte Stücke präsentiert. Der Nutzen ist zweierlei: technisch und ästhetisch. Die Reihe von Diminutionsmodellbüchern setzt sich in Italien fort, auch für die Instrumentalpraxis (Dalla Casa, Bassano, Rognoni, Conforti usw; teilweise geht es um Lehrbücher, die teils vokal, teils instrumental gedacht sind). Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts gibt es allmählich abfällige Bemerkungen über den Überfluß (und das Floskelhafte) an *gorgia*, der die Virtuosität des Ausdrucks verhindere. Die Eleganz, die Petit Coclico anstrebte, wird nicht mehr als eine solche verstanden, weil sie in das Floskelhafte entartet ist und somit eine Textausdeutung, die viel ausdifferenzierter sein will, verhindert. In erster Instanz betrifft die Rüge Sänger (die »von Ausländern« unterrichtet wurden), die ihre Interpretationen mit Ornamentik und *gorgia* überladen, in zweiter Instanz sind aber auch Instrumentisten gemeint, die es ihnen nachmachen (ohne den Sinn dieser Imitation zu verstehen); hier ein Spätbeispiel einer solchen Aussage, die ab den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts in ähnlicher Form regelmäßig zu finden ist; pikanterweise kommt diese aus einem Diminutionslehrbuch:

Ne è lodeuole ciò ch'hoggidi molti cantanti abusano quali', hauendo vn puoco di dispositione naturale, ancorche faccino passaggi senza termine, & regola non fanno nondimeno altro che gorgheggiare sopra tutte le sillabe, mādando in si fatta guisa in ruina del tutto l'armonia, dal che ben si scorge che non hanno imparato le buone regole da buoni maestri. Et in sudetto errore si troua anco ne suonatori (...)⁷

⁵ Ausgabe in Stimmbüchern: *Intermedii et Concerti Fatti per la Commedia rappresentata in Firenze Nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchessa di Toscana*, Venedig 1591; die offizielle Beschreibung: B. DE' ROSSI *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi. Fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinand Medici, e Madama Cristina di loreno, Gran Duchessa di Toscana*, Florenz 1589.

⁶ Vgl. dazu M.R. MANIATES, a.a.O., S. 213-231, mit Nachdruck auf der Diminutionspraxis und dem Gesangsstil Caccinis sowie auf den Einfluß dessen, was man als »antike Musik« bezeichnet; S. 220 »These liberties should serve the noblest aim of the singer – to express exactly the affections of the song with all the suavity and sweetness he can muster. *Dolcezza* in voice and melody represents the most important aesthetic foundation of good singing. And in Bardi's estimation, Caccini is unsurpassed in this regard.« – Ihre Ausführungen im Kapitel *Singing and Ornamentation* streifen jedoch Fragen der Gesangstechnik und der Interpretation eher als daß sie sich ausführlich mit den einzelnen Aspekten beschäftigen, kompositorische Positionen stehen im Mittelpunkt.

⁷ F. ROGNONI, *Selva de varii passaggi Parte seconda*, Milano 1620, Auertimenti à Cantanti:

Hat am Anfang des 16. Jahrhunderts das Diminuieren auf existenten Modellen auch eine Komponente des musikalischen Ausdrucks, so scheint etwa im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts das Diminuieren nur noch mit Bravoura gleichgesetzt zu werden; das Neuartige und Verblüffende ist weg, es wird unmodisch – in diesem Sinne äußert sich u.a. Giulio Caccini – und man spricht ihm nicht nur die Eleganz, sondern auch und vor allem die Möglichkeit des Ausdrucks von Affekten nunmehr ab. Es soll also nicht verwundern, daß gegen Ende des Jahrhunderts gerade die Instrumentalisten große Virtuosität auf diesem Gebiet beweisen. Vergleicht man die Variationen aus Ganassis *Regola Rubertina* (1535) und Ortiz' *Tratado* (1555) mit den Diminutionen aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, so fällt auf, daß sich immer spektakulärere und virtuosere Diminutionen bilden (alle im Grunde auf die gleichen Intervallfloskeln aufgebaut), das Zurschaustellen von einer gesuchten Instrumentaltechnik führt zu ungebremsen Notenhäufungen, die die Vokaldiminutionen in Bravoura noch zu übertreffen versuchen. Da manche Instrumente auch einen Ambitus haben, der über den der Stimme hinausgeht, wird auch hier mit der Ver- und Bewunderung für ungeahnte Möglichkeiten gespielt. Ein gutes Beispiel bilden die Diminutionen von Aurelio Virgiliano (um 1600)⁸ sowie generell die Bastarda-Diminutionen, die quer durch die unterschiedlichen Stimmen ihres Modells gehen⁹. Das Spiel »alla bastarda« zeugt außerdem von einer anderen Art von (improvisatorischer) satztechnischer Fertigkeit als die normale Diminutionspraxis: Es addiert, es erzeugt Ver- und Bewunderung¹⁰. Stringenter werden die Instrumentaldiminutionen erst im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. Eine Einbindung des Instrumentalen als Bedeutungsträger für Affektvermittlung findet erst gegen 1600 statt; Vorbehalte dagegen leben indes noch nach dem Anfang des 17. Jahrhunderts weiter. Doch sieht man schon im Titel von Virgilianos Sammlung diesen Anspruch erhalten – das *dolce*, das wesentliche Phänomen in der Musik um 1600, wird nun auch im Instrumentalbereich akzeptiert.

Seit Anfang des 16. Jahrhunderts häufen sich Aussagen über die besondere Wirkung der Vokalmusik auf den Zuhörer. In der zweiten Jahrhunderthälfte mehren sich Aussagen, die das *Weinen* des Publikums als Folge von musikalischen Reizen hervorheben. Dabei wird explizit auf die entsprechende Ausführung der Sänger hingewiesen. Diese Aussagen finden sich teilweise parallel zur Diminutions- und Ornamentpraxis; das eine muß das andere nicht ausschließen. Um die gewünschte Wirkung auf den Zuhörer zu erreichen, spielt die *Textinterpretation* eine wesentliche Rolle, die dem Instrument ja nicht zustand. Neuigkeiten in der Musik definieren sich oft über extrem affektgebundene Stücke. Es nimmt nicht Wunder, daß auch hier die Vorbilder Lamenti sind und generell traurige Musik am ehesten beschrieben wird – man denke nur an die Diskussionen in Florenz und die dabei exemplarisch gesetzten Stücke, wie etwa Bardis Lamento des *Conte Ugolino*. Dem Weinen im Publikum steht das *soave* des Ausführenden entgegen. Über *dolcezza* und *soavità* wird auch der Instrumentalmusiker seine Möglichkeiten definieren, ausdrucksvoll zu spielen. Beide Begriffe stehen gleichhin für einen neuen Umgang mit dem Begriff Klang, für neue Klangvorstellungen, die im manieristischen Denken ihren Ursprung finden. Zunächst etwas zu den Voraussetzungen, die die Instrumentalisten mitbringen.

Vokal-Instrumental

Das Instrument als solches kann sich ja nicht des Worts bedienen und ist im weitesten Sinne tatsächlich *Instrument* – *Werkzeug*. Daß aber auch *colla-parte*-Spielen einen zumindest allegorischen Ansatz haben kann, zeigt sich ja in den Beschreibungen von Intermedienaufführungen¹¹. Daß hier auch eine gewisse Klanglichkeit ihre Bedeutung hat, zeigt sich schon ganz einfach am Einsatz etwa von Zinken und Posaunen.

Dem Instrumentalmusiker scheint eine Ausdruckskraft nur bedingt zugestanden worden zu sein, dennoch ist auch hier ein eindeutiges Interesse für das

⁸ A. VIRGILIANO, *Il Dolcimelo...*, Hs. Um 1600 (I-B.. C.33).

⁹ Einige ausgewählte Beispiele für populäre Modelle aus der Zeit: de Rores Madrigal *Ancor che col partire*, z.B. G. DALLA CASA, *Il vero modo di diminvir, Con tutte le sorte di stromenti Di fiato, & corda, & di voce humana*, Venedig 1584, *Libro Secondo*, S. 20-21; R. ROGNIONO, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire...*, Venedig 1592, *Parte Seconda*, S. 45 (»Facile per la Viola bastarda«) und S. 46-47 (»Per la Viola bastarda«); Palestrinas *Vestiva i colli*, z.B. F. ROGNONI, a.a.O., *Parte Seconda*, S. 65-67 (»Modo Difficile per suonar alla bastarda«). Als Modell können auch Chansons oder Motetten verwendet werden. Ein populäres nichtitalienisches Beispiel ist Lassos *Susane ung jour*, etwa in GB Lbl Add ms 30491, f 47v-48r, als Komponist wird *Oratio* genannt (*Susanna di Oratio: per la Viola bastarda*), Francesco Rognoni hat eine *Susanna dei passeggiar per il violone over trombone alla bastarda*, neben einem *modo facile di passeggiar sopra la viola bastarda ò altro instrumento*. – Alle hier genannten Beispiele auch in moderner Notation mit dem Ursprungsmodell in: R. ERIG, *Italianische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze* (= *Prattica Musicale* 1), Zürich 1979.

¹⁰ Zum Bastarda-Spiel aus der Sicht des heutigen Musikers, s. P. PANDOLFO, »The Viola Bastarda and the Art of Improvising«, in: S. ORLANDO (Hg.), *The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, (Magnano, 2000). Solignac-Torino 2002, S. 115-126.

¹¹ Dazu u.a. die Ausführungen im Stimmheft *Nono der Intermedii a.a.O.*, Vorrede sowie von B. DE'ROSSI, a.a.O., passim; s.dazu auch entsprechende Studien von H. MAYER BROWN, C. PALISCA, N. PIRROTTA, T. CARTER und andere.

soave zu beobachten. Das 16. Jahrhundert ist organologisch gesehen eine sehr interessante und rege Experimentierphase¹²; neue Instrumente entstehen, existierende werden »verbessert«, geändert, angepaßt. Instrumentbeschreibungen bzw Instrumentalschulenträumen der Tonqualität einen größeren Platz ein. Und Neuigkeiten im Bau generieren auch Neuigkeiten in Spieltechnik.

Im gelehrten Diskurs über Musik spielt die Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert keine Rolle. Sie ist zumindest zunächst dadurch von der Diskussion über Stil ausgeschlossen. Ihre Rolle ist rein praktisch; sie wird sozusagen von der intellektuellen Welt nicht wahrgenommen. Reine Instrumentalmusik ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Neuigkeit; der Einfluß des Vokalen ist vor allem in der Musik für »noble« Instrumente noch deutlich vorhanden. Die extrem großen Fortschritte in der Bautechnologie, die in der 2. Hälfte des Jahrhunderts zu fruchten beginnen, rücken (zugleich mit einem erwachenden Interesse für Technik und Naturwissenschaften im Allgemeinen) das Instrument allmählich mit in den Kreis der gelehrten Betrachtungen. Zunächst sind die behandelten Themen musiktheoretischer Natur. Eine Thematik, die im 16. Jahrhundert sehr wichtig ist, ist die der musikalischen Temperatur. Instrumente, die in einschlägigen Abhandlungen behandelt werden, sind Tasten und Lauten – z.B. bei Vicentino. Hier sieht man übrigens die Experimentierfreude in den Abhandlungen eingebettet. Nicht noble Instrumente, wie Violinen, finden in solchen Schriften zunächst keinen Platz, es sei denn als Negativbeispiel. Später im 16. Jahrhundert werden gerade Violinen und Zinken da wichtiger, wo in gemischten Ensembles die Temperatur eine wichtige Rolle spielt. Beide Instrumente gehören in den rein professionellen Bereich. Und das macht sie für das Schrifttum, das sich selten an diesen Bereich wendet, relativ ungeeignet. Dafür sind sie aber, und das ist eben ein wesentlicher Punkt, in jeder Art von Temperatur einsetzbar: Das heißt, daß sie nicht nur als homogene Gruppe besetzt werden können, sondern auch mit Cembali, Orgeln (mitteltönig) oder Lauten und Gamben (u.U. gleichschwebend) gemischt werden können. Setzt sich diese Erkenntnis durch, so werden die Instrumente auch in den besseren Kreisen mehr beachtet. Zunächst aber figurieren sie unter *professionelle Praxis*, d.h. einer sozialen *Unterschicht*¹³ zugehörig und somit uninteressant. Dennoch ist die Praxis eine andere und die aufführungspraktischen Neuigkeiten, die *meraviglie* der Interpretation wären ohne die Mitwirkung von Instrumenten unterschiedlichster Familien inexistent. Das Gesamtkunstwerk des Intermediums ist ohne Instrumentalspiel undenkbar. Zwar sind zunächst die Instrumente – sie spielen *colla parte*, haben also keine eigene Stimme – für die Komposition an sich unwesentlich¹⁴, sie werden dennoch sehr schnell als Klangfarben eingesetzt und haben mit Sicherheit ihren Einfluß auf das klangliche Ensembledenken, das bis dahin rein vokal war. Der Einsatz von Instrumenten in den Intermedien entwickelt sich und dafür sind sowohl bautechnische als spieltechnische Faktoren verantwortlich. Dies führt gegen 1600 zum allmählichen Aufstieg eines streicherlastigen Ensembles und zwar mit Violinen statt Gamben. Wesentlich für den Aufstieg des Instruments, zunächst als *colla parte*-Partner, später als eigene Stimme, ist die Entwicklung einer genuinen Instrumentaltechnik, deren Bedürfnisse rein instrumental sind und nicht ausschließlich vokalabhängig. Um zu einer solch differenzierten Technik zu kommen, bedienen sich die Instrumentalisten zum Teil der gleichen »Übungen« wie die Sänger: Sie *passaggieren* und *diminuieren*. Die *Diminution* ist bei Sängern wie bei Instrumentalisten der Anfang eines solistischen Selbstverständnisses *und* einer entsprechenden solistischen Technik. Sie ist die Voraussetzung, nicht nur technisch, sondern auch ästhetisch, zu Flexibilität in Geschwindigkeit wie Klang. Außerdem verlegt sie allmählich auch die Grenzen des Stimmumfangs. Von Giulio Cesare Brancacci hieß es, der Ambitus seiner Stimme haben 22 Töne betragen. Abgesehen von Symbolwert dieser Zahl, kann man hier dennoch ein gewisses Staunen über die Ausweitung seiner Tessitur, grundsätzlich nach oben¹⁵ nachempfinden. Auch die Frauen des *Concerto delle donne* aus Ferrara, deren Coach er zeitweilig war, haben einen Stimmumfang, der dem der Generation vorher (und dem des »normalen« Ensemblesängers) übersteigt. Die Erweiterung des Ambitus wäre ohne Diminutionsübungen sowie ohne Instrumentaleinfluß nie denkbar gewesen. Denn das Instrument ist nicht unbedingt an vokalen Ambitus gebunden. Daß dies für Tasten und Lauten gilt, ist klar; aber noch das Diskantinstrument der Streicher, ob Gamben oder Braccien, hat eine Tessitur, die die des vokalen Soprans übersteigen kann. Auch

¹² S. dazu (u.a.) V. COELHO – K. POLK, »Instrumental Music«, in: J. HAAR (Hg), *European Music 1520-1640 (Studies in Medieval and Renaissance Music 5)*, Woodbridge 2006. S. 527ff; dort auch weitere Literaturhinweise.

¹³ PH. JAMBE DE FER, *Epitome musical*, Lyon 1556, merkt zu den Geigen an: »man muß sein Brot damit verdienen«, das Instrument wird vom Dilettanten (und der ist ja aus dem besseren Milieu) gemieden.

¹⁴ Dies ist eine Tatsache, die noch lange existiert; noch in der Venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts ist die Partitur ohne »Orchester« stimmen vollständig; sie sieht zwar aus wie ein Klavierauszug oder bestenfalls ein Particell, die fehlenden Instrumentalstimmen (es geht nicht um Begleitung eines Orchesters, wie solistisch besetzt auch immer, sondern um Overturen, Ritornellen usw.) wurden von den Streichern der *banda* entweder improvisiert oder (das ist die wahrscheinlichste Fassung) sie gehörten zum Standardrepertoire des Ensembles.

¹⁵ Diese Tendenz kann man bis heute in der Oper (z.B.) Bemerken; es fällt aber auf, daß alle Solistinnen, die man aus der hier behandelten Zeit kennt, Sopran (allenfalls höheres Mezzofach) singen; Altistinnen sind eine große Seltenheit. Grundsätzlich versucht man, die weibliche Stimme hochzuziehen.

hier können Diminutionsmodelle ebenfalls als Lagenübungen, somit Ambituserweiterung aufgefaßt werden. [*Das Übersteigen oder das Unterbieten der »natürlichen« Tessitur wird noch im 17. Jahrhundert (u.a.) im deutschen Schrifttum als rhetorische Figur beschrieben; das zeigt, wie neuartig diese Ausweitungen sind: Noch gelten sie, vor allem wohl außerhalb Italiens, als Lizenzen.*]

Einfluß auf die Klangvorstellung

Laut und leise

Mit dem Entstehen eines solistischen Verständnisses ändert sich wohl allmählich auch die Klangvorstellung beim Sänger wie beim Instrumentisten. Dokumentiert ist dieses für beide; in beiden Fällen bedient man sich der Begriffe *dolce* (ζχα) und *soavità* (*soave*) bzw des Begriffspaares *laut/leise*. »Laut« versteht sich als »vulgär« bzw. »einer Unterschicht zugehörig« – nicht unähnlich auch der Idee *alta/bassa* (*cappella*) – *haut/bas*¹⁶, »leise« steht für »kultiviert, Oberschicht«. Der Begriff »Leise« muß somit nicht mit einem realen *piano* gleichgesetzt werden, neben der sozialhistorischen Konnotation bedeutet er: differenziert, mit der Möglichkeit, Schattierungen auch auf dem Gebiet des Klangvolumens zu produzieren. Für den Sänger sollte dies eine Selbstverständlichkeit sein, vor allem weil sich das (Madrigal-)Singen professionalisiert. Es werden höhere Anforderungen, gerade auch in Sachen Klangqualität gestellt. Der Instrumentalmusiker hingegen muß sich diese Klangqualitäten selber schaffen, denn er hat bis dahin keine oder kaum Vorbilder dafür. Je mehr er dazu imstande ist, umso angesehener wird auch sein Instrument werden: Die Möglichkeit zum *piano*, d.h. zur Klangdifferenzierung, bedeutet der soziale Aufstieg eines Instruments. Der pauschale Satz, daß man sich dem vokalen Ideal anzupassen hat, kann auch nur sehr allgemein gelten, ist doch dieses Ideal selbst gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte im Fließe. Gegenseitige Beeinflussung ist nicht auszuschließen. Als besonders vokal gilt der Zink. Dabei hebt man gerne hervor, daß dieses Instrument imstande ist, *piano und forte* zu spielen; zwei zufällige Beispiele; die Liste ließe sich weiterführen:

De gli Stromenti di fiato il piu eccelente è il Cornetto per imitar la uoce humana piu de gli altri stromenti. Questo stromento si adopera piano, & forte, & in ogni sorte di Tuono, si come fa la uoce¹⁷

Der Zinkenist Luigi Zenobi merkt dies gegen 1600 in einem Empfehlungsschreiben sehr stringent an, wie man auch den instrumentalen Einsatz beurteilt

Vero è che gli strumenti da fiato hanno di più che debbono sapere la bontà, quantità, e varietà delle lingue, la perfezzione dello strummento, et il forte, e 'l piano quando bisogna; ma più il piano debbono curar del forte, come quello che serve per le Camere de' Principi, et in luoghi di rispetto, e fa maggiormente scoprire i difetti, e l'eccellenza di colui, che suona, il che non avviene su le Ringhiere, per le Capelle, e dove si suona alla sforzate, perchè quivi (sta) ogn' homo poco intendente, e ammaestrato per qual cosa. Il medesimo avviene nei Concerti grossi, che fanno rumore assai e passan tutto gli spropositi, le falsità, gli stonamenti, e l'ignoranza di chi suona, o strumento da fiato, o da corde.¹⁸

Soave & dolce

Abgesehen von einer großen Experimentierfreude im Instrumentenbau, sieht man auch beim Spieler ein größeres Interesse für eine differenzierte Klangzeugung, die sich auf unterschiedliche Weisen äußert: Etwa im Umgang mit der Temperatur, ein wichtiges Thema ab der Mitte des 16. Jhs, oder in den verschiedenen Möglichkeiten der Klangproduktion selbst. Bei den Bläsern wird schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die *lingua soave* als eine der drei Basismöglichkeiten der Artikulation beschrieben; schon Ganassi weist auf das Sanftere d/g hin¹⁹. Die *lingua soave* wird im Laufe des Jahrhunderts von Bläsern und – *mutatis mutandis* – auch von Streichern als wesentliche Errungenschaft als Basis einer neuen Klangvorstellung verwendet. Auch Dalla Casa weist in seinem Diminutionsbuch auf die unterschiedlichen Möglichkeiten, sanft zu artikulieren, hin²⁰. Die Möglichkeit zum *piano* und somit auch zum *dolce* und *soave* allgemein gilt als Grundsatzvoraussetzung für die Akzeptanz eines Instruments; wie es noch 1620 bei Rognoni heißt:

¹⁶ Noch im heutigen französisch bedeutet dies nicht nur hoch/tief, sondern auch laut/leise (*parler bas* ist bekanntlich leise sprechen; *à haute voix* heißt laut, mit lauter Stimme.

¹⁷ G. DALLA CASA, a.a.O., *Ai Lettori*. – »in ogni sorte di Tuono« ist wohl ein möglicher Grund, wieso Zink und Violine (die ja keine Bünde hat und daher ebenso flexible intonieren kann) im späten 16. Jahrhundert ähnliche Repertoires haben.

¹⁸ B.J. BLACKBURN – E.E. LOWINSKY, »Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician«, *JM* 22 (1993), S. 85.

¹⁹ S. GANASSI, *Regola Rvbertina*, Venedig 1535, Cap. 5-8.

²⁰ G. DALLA CASA,, a.a.O., *Ai Lettori*, u.a. lerlerler, de de de.

LE Viole da braccio, particolarmente il violino, è instrumento in se stesso, crudo, & aspro; se della *soave arcata* non vien temprato, è radolcito²¹. [*meine Hervorhebung*]

Diese Art der Tonproduktion wird zur Grundlage für das instrumentale Musikverständnis, ob es hier um Blas- oder Saiteninstrumente geht. Dies führt zu spieltechnischen Neuerungen und Raffinessen, die wesentlich sind für das Ansehen bestimmter Instrumente. Für Streicher ist immer wieder von einer *soave arcata* die Rede; sie wird letztendlich der Motor des sozialen Aufstiegs der Violine sein. Dieser »sanfte Bogenstrich« läßt sich nur durch eine perfekte Beherrschung des Bogenstrichs erreichen, der langsam und gleichmäßig sein soll – die Empfehlungen gehen dahin, daß man den Unterschied zwischen Auf- und Ab nicht hören soll, beim kurzen Geigenbogen keine Selbstverständlichkeit. Zenobi spricht in seinem schon erwähnten Brief über *la perfettione della arcata*²² und Ähnliches findet sich um 1600 in jeder Aussage zu Streichinstrumenten. Damit einhergehend gibt es noch etwas, über das bis dato noch viel zu wenig geforscht wurde: die Bindebögen auf Streichinstrumenten, die unter Umständen an die *lingua soave* der Bläser erinnern könnten. Da Bindebögen, vor allem längere, drucktechnisch mit den Procédés des 16. Jahrhunderts schlecht ausführbar sind, kommen sie in der gedruckten Musik kaum vor. Dennoch spricht z.B. Zenobi – und ihn möchte ich hier *pars pro toto* nennen – über die *facilità e sicurezza del lirare*²³. In einigen Diminutionsbücher wird auch das *lireggiare* besprochen. Das ist wiederum ein weiterer Hinweis auf die unterschiedlichen Arten der Passaggi, die sehr unterschiedliche Aufführungsarten erfordern – Conforti merkt im Nachwort zu seiner kleinen Sammlung von Passaggi an, man soll *conoscere il genere del passaggio*²⁴; denn das gibt gleichzeitig ja den möglichen »Affekt« an. Die Feinheiten auch der instrumentalen Interpretation werden von Zenobi für die Streicher folgendermaßen definiert:

Gli strumentisti da corde, come di Viola, e di gambe, e di Violino; hanno a conoscersi nella perfettione della arcata, nella bontà (del) polso dell'instrumento, e delle corde varietà, ricchezza nella proprietà et isquisitezza de'passaggi e nel tremolo, nello striscio, e nella facilità e sicurezza del lirare...²⁵

Die generelle Professionalisierung im Bereich der musikalischen Aufführung, die hier deutlich dokumentiert ist – sie an sich ist schon wieder ein manieristischer Akt! – führt zur größeren Akzeptanz von vorher geächteten Instrumenten, die »ausschließlich« in den Bereich des Professionellen gehörten, wie Zink oder Geige. Diese weitere Akzeptanz²⁶ wird einen eindeutigen Einfluß auf das Klangempfinden ab dem letzten Drittel oder Viertel des 16. Jahrhunderts haben. Sie wäre aber ohne die oben erwähnten Neuerungen im spieltechnischen Bereich völlig undenkbar gewesen. Dies wird auch in dem Sinn von den Zeitgenossen empfunden. In nahezu jeder Erwähnung zum Instrumentalspiel gegen Ende des Jahrhunderts wird eben dies hervorgehoben.

Dolcezza und *soavità* bestimmen die Klangfärbung generell zumindest ab dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts; Beschreibungen des *concerto delle donne* in Ferrara (auch noch die *ex post facto* erhaltene von Vincenzo Giustiniani) heben dies für die Interpretation der Sängerinnen hervor:

e di più col moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola o ingrossandola, che secondo che veniva a' tagli, ora con strascinarla, ora smezzarla, con l'accompagnamento d'un soave interrotto sospiro, ora tiranso passaggi lunghi, seguiti bene, spiccati, ora gruppi, ora a salti, ora con trilli lunghi, ora con brevi, et or con passaggi soavi e cantati piano, dalli quali tal volta all'improvviso si sentiva echi rispondere, e principalmente con azione del viso, e dei sguardi e de' gesti che accompagnavano appropriatamente la musica e li concetti, e sopra tutto senza moto della persona e della bocca e delle mano sconcioso, che non fusse indirizzato al fine per il quale si cantava, e con far spiccar bene le parole in guisa tale che si sentisse anche l'ultima sillaba di ciascuna parola, la quale delli passaggi e altri ornamenti non fusse interrotta o soppressa...²⁷

²¹ F. ROGNONI, *Selva de varii passaggi Parte seconda*, Milano 1620, S [3].

²² B.J. BLACKBURN – E.E. LOWINSKY, *a.a.O.*, S. 86.

²³ B.J. BLACKBURN – E.E. LOWINSKY, *a.a.O.*

²⁴ L. CONFORTI, *Breue et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scholaro...*, Rom 1593, *Dicharatione sopra li passaggi Di Gio. Lvea Conforti*.

²⁵ B.J. BLACKBURN – E.E. LOWINSKY, *a.a.O.*

²⁶ Sie ist zunächst ein italienisches Phänomen und wird erst später nördlich der Alpen nachvollzogen.

²⁷ V. GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica*, 1628, in A. SOLERTI, *L'origine del melodramma*, S. 108; engl. Übers C. McClintock: *they moderated their voices, loud or soft, heavy or light, according to the demands of the piece they were singing; now slow, breaking off with sometimes a gentle sigh, now singing long passages legato or detached, now groups, now leaps, now with long trills, now with short, and again with sweet running passages sung softly, to which sometimes one heard an echo answer unexpectedly. They accompanied the music and the sentiment with appropriate facial expressions, glances and gestures, with no awkward movements of the mouth or hands or body which might not express the feeling of the song. They made the words clear in such a way that one could hear even the last syllable of every word, which was never interrupted or suppressed by passages and other embellishments.*

Das Staunen über die Möglichkeiten in diesem Bereich ist relativ anhaltend; denn obwohl Giulio Caccini die Interpretationen der Ferrareser Sängerinnen für datiert und unmodisch hält, ist auch in seiner Vorrede nicht nur eine *nobile sprezzatura* ein wesentliches Merkmal des stilistisch hervorragenden Gesangs, sondern auch und nicht zuletzt die Möglichkeit zur *dolcezza*. Wichtig bleibt dabei das *languire*, das um 1600 zu einem bedeutenden Moment der Interpretation wird: In fast jeder Beschreibung einer gelungenen Darstellung wird nunmehr das *Weinen* des Publikums hervorgehoben. Begnügte die Sängergeneration vor Caccini sich noch mit einer Textausdeutung, in der das Sanfte zentral stand, so weicht dies um 1600 dem Weinen – oder, anders gesagt: Es kommt eine dramatische Komponente hinzu, das Weinen –, das unter anderem durch diese technische Voraussetzung, allerdings *plus* Neuigkeiten in der Interpretation hervorgerufen wird. Hier ist die Entwicklung der neuen dramatischen Musik wesentlich; in jeder Beschreibung einer frühen Pastorale wird hervorgehoben, *daß das Publikum geweint hat*. Wesentlicher Motor dürfte hier die neue Sängergeneration gewesen sein um Peri, Caccini (plus Frau und Töchter), Rasi, die alle, aufbauend auf den stilistischen und technischen Grundstein, den das *concerto delle donne* in Ferrara gelegt hatte plus eigene Diskussionen um die Imitation des Antiken Gesangs, die Dramatik im Ausdruck und die stilistischen Neuerungen, die für die zweite Generation von Solisten wichtig waren. Was Giustiniani über das *Concerto delle Donne* schrieb, war für die Solisten in den ersten Pastoralen Grundvoraussetzung, die sie mit einem neuen Stil, einer neuen *maniera* anreicherten. Stets neu und immer am Puls der Zeit, kurze modische Erscheinungen eingerechnet entwickelte sich auf diese Art das italienische Bel canto.

Hier ist das Instrument freilich im Nachteil. Denn es fehlt ihm das Wort, um die nunmehr auch instrumentaliter akzeptierte *dolcezza* umzusetzen. Doch ist sie die Voraussetzung gewesen für eine größere Akzeptanz, die sich in den neuen dramatischen Werken wie in der rein instrumental Sololiteratur auch zeigen wird. Sein technisches Können wird allmählich dem des Sängers gleichwertig sein; als Interpret wird er immer wichtiger, die Klangvorstellungen haben gegenseitig einen Einfluß aufeinander, doch bleibt der Instrumentist nach wie vor der »kleinere Bruder« des Sängers.

Schluß

Daß gerade auch die »stilgerechte« oder »stilisierte« *Aufführung* und nicht nur die *Komposition* im 16. Jahrhundert zu einem manieristischen Phänomen wuchs, über das in entsprechenden Kreisen unter Heranziehung von »antiken« Quellen heftig diskutiert wurde, steht außer Zweifel. Die Frage ist, ob das Entstehen/Heranwachsen eines manieristischen Interpreten einen direkten Einfluß auf die Komposition hatte, ob nur die Aufführung als solches als manieristisch definiert werden sollte oder ob sie auch Kompositionen generierte, die eben ohne eine manieristische Aufführung nicht denkbar wären und die in sich selbst zutiefst manieristisch sind. Meines Erachtens ist dies der Fall (wobei man immer wieder fragen kann, was das Huhn ist und was das Ei); ohne die Ausbildung und Ausrichtung einer manieristischen vokalen Solo-Interpretation gäbe es keine Voraussetzung für das Entstehen der Oper, ohne den stilicheren und selbstbewußten Instrumentalvirtuosen aus dem späten 16. Jahrhundert wäre es nie zur Sonate gekommen. Wichtig aber bleibt in beiden Fällen die Bildung eines neuen Klangbewußtseins, für das sehr viele Schattierungen im leisen Bereich kennzeichnend sind. Neuerungen im Instrumentenbau machten dies möglich, es führte an und für sich aber auch selbst zu weiteren Neuerungen im Instrumentenbau.

Die schnelle Verbreitung dieses Ideals einer *dolcezza* im Klang gerade im Instrumentalbereich ist ein interessantes Phänomen, da es rapide auch in Umgebungen, die ansonsten nicht direkt mit Manierismus in Verbindung gebracht werden (Venedig z.B.), heimisch wird. Man könnte dabei anmerken, daß Instrumentalspiel als solches in Prinzip jenseits der Stildiskussion stand und daß die Bildung eines »normalen« Instrumentalmusikers der Zeit weit unter derjenigen war, die sich für eine solche Diskussion überhaupt eignete. Aber andererseits könnte man anmerken, daß der rein reproduzierende Musiker als solcher im 16. Jahrhundert nicht unbedingt als intellektuelle Größe galt und daß ihm die Anwesenheit in den Akademien sowieso verschlossen war. Daß Prinzipien der musikalischen Aufführung, die im Grunde aus dem intellektuellen Discours entstanden, so schnell durchsickerten, ist an und für sich ein interessantes Phänomen. In Vorreden und Traktaten von Musikern wird auf diesen Discours bezug genommen, man verwendet die *Sprache* des Manierismus, man bedient sich der Mode. Es mag sein, daß die Rolle der katholischen Kirche bei der Bewertung eines musikalischen Manierismus unterbelichtet wird. Vieles aus dem Sprachgebrauch der Quellen, die auf manieristischem Umgang mit der Materie hinweisen, ist eine Mischung aus zeitgemäßem Umgang mit einem neuen Verständnis zur Antikenverwertung – ich vermeide hier bewußt den Begriff Nachahmung – und einem Sprachgebrauch sowie einer Ästhetik, die eindeutig von der Gegenreformation geprägt ist, nicht im Geringsten auch im Musikalischen.