

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

Band: 41 (2021)

Artikel: Ideal und Wirklichkeit : Einleitende Gedanken zur Beziehung von stimmlicher und instrumentaler Vokalität

Autor: Drescher, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-961704>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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

Ideal und Wirklichkeit

Einleitende Gedanken zur Beziehung von stimmlicher und instrumentaler Vokalität

Thomas Drescher

«Stimme – Instrument – Vokalität» war ein Symposium der Schola Cantorum Basiliensis im Jahr 2016 betitelt. Die beiden Möglichkeiten der musikalischen Äußerung, vokal und instrumental, sind einerseits eine Konstante der Musikgeschichte, andererseits gilt bis heute die menschliche Stimme bzw. der Gesang als Leitbild für die instrumentale Klanggestaltung. Dabei ist es gar nicht einfach, die stimmliche Vokalität zu definieren und in dieser Vagheit auch schwierig, sie auf das instrumentale Spiel zu übertragen: Welches Stimmideal mit welchen Eigenschaften, aus welcher Epoche der Gesangsentwicklung und klanglichen Ästhetik gilt für welche Instrumente, in welchem Entwicklungsstadium von deren Geschichte und für welches Repertoire? Es scheint fast nur Variablen für diesen so einfach erscheinenden Anspruch zu geben. Für ein Ausbildungsinstitut wie die Schola Cantorum Basiliensis ist dies Herausforderung und Chance zugleich – Herausforderung, weil das Stimmideal stets ein stark umstrittenes Thema ist, Chance, weil gerade in dieser Situation verschiedene Lösungsansätze möglich sind. Tatsächlich beschäftigt das Thema «Gesang und Instrument» das Basler *Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik* seit seinen Anfängen,¹ doch erhielt es mit der Etablierung der Alten Musik im modernen Konzertleben neue Dringlichkeit, wie sich in einem Symposium von 2002 gezeigt hat, in dem die gesangliche Seite des Themas betrachtet wurde («Singen und Gesangspraxis in der Alten Musik»)² Schon damals wurde deutlich: Der Preis für die Akzeptanz der Alten Musik im internationalen Musikbetrieb, bei CD-Firmen, Konzertveranstaltern und in Opernhäusern, war die Anschlussfähigkeit an etablierte Klangvorstellungen und damit ein Stück weit die Preisgabe der Erkenntnisse, die für viele Bereiche der historischen Musikpraxis bereits vorlagen. Auf dem Gebiet des Singens gilt dies ganz besonders, denn im Großen und Ganzen folgt man

1 Zu verfolgen beispielsweise für den Bereich des Singens in den Publikationen von Ina Lohr, einer der Mitbegründerinnen des Instituts. Vgl. Anne Smith, *Ina Lohr (1903–1983). Transcending the Boundaries of Early Music*, Basel: Schwabe 2020 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 9), 465–468.

2 Die Beiträge dieser Tagung wurden im *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 26 (2002) publiziert, und sind neuerdings auch im Open Access zugänglich: www.e-periodica.ch.

auch in der Alten Musik den technischen Leitlinien, die an den meisten Musikhochschulen konventioneller Ausrichtung gelehrt werden und in der heutigen Konzertpraxis üblich sind.³ Die Scheu vor einem Verlust von Sicherheiten, die für die Ausübung des Berufs als Musikerin und Musiker so eminent wichtig sind, mag für den 'flexiblen' Umgang mit der Stimme eine wichtige Rolle spielen. Mit Blick auf die Singstimme vor dem 20. Jahrhundert ist aber kaum zu verleugnen, dass sie wohl nicht so geführt wurde, wie im aktuellen Mainstream der Alten Musik meist üblich, weder im Hinblick auf die vokale Klanglichkeit – die abhängig ist von der physiologisch-technischen Behandlung der Stimme – noch im Hinblick auf die Ausführung der Musik.⁴ Der ästhetische Graben zur Vergangenheit scheint hinsichtlich des Gesanges noch schwerer überbrückbar zu sein als bei den Instrumenten.⁵

Sanglichkeit

Wenn also die Grundlage für die klangliche Nachahmung des Gesangs nicht gesichert ist, mag der Blick auf eine instrumentale Vokalität, die sich darauf stützen sollte, bedenklich erscheinen. Möglicherweise wird aber in die falsche Richtung geblickt. Vokalität bedeutet mehr und anderes als die pure Imitation der klanglichen Oberfläche einer Singstimme. Gerade an diesem Punkt kann uns die instrumentale Praxis etwas über ihr verloren gegangenes stimmliches Vorbild mitteilen.⁶ Mit Hilfe einiger Passagen aus Leopold Mozarts *Violinschule* von 1756 soll dies schlaglichtartig beleuchtet werden.

Auch Mozart beruft sich, in einer langen Tradition stehend, auf einen unumstößlichen Topos musikalischer Klanglichkeit, wenn er die rhetorische

3 Siehe hierzu den Beitrag von Richard Wistreich, «Practising and Teaching Historically Informed Singing – Who Cares?» im genannten Band des *Basler Jahrbuchs*, 17–29 (<https://dx.doi.org/10.5169/seals-869006>).

4 Siehe hierzu die immer noch anregenden Überlegungen in John Potters, *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*, Cambridge: Cambridge University Press 1998. Ein aktueller Beitrag zum Thema historisches Singen liegt von Sven Schwannberger vor: *Studio et Amore: die Gesangskunst des 17. Jahrhunderts in italienischen und deutschen Quellen*, Dissertation, Universität Paderborn 2019; <https://digital.ub.uni-paderborn.de/hs/content/titleinfo/3467256> (20.01.2021).

5 Die grundsätzlichen Überlegungen zu diesem schmerzlichen Problem, die Peter Reidemeister vor über 30 Jahren formuliert hat, sind damit immer noch aktuell: Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, Kap. 5 «Zur Vokalpraxis», 79–106.

6 Eine reichhaltige Zusammenstellung von Quellentexten zu diesem und anderen Aspekten der Beziehung bietet Jörg-Andreas Bötticher, ««Singend denken» – und denkend singen? Zur Wechselbeziehung barocker Vokal- und Instrumentalpraxis», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 26 (2002), 149–171 (<https://dx.doi.org/10.5169/seals-869014>).

Frage stellt: «Und wer weiss denn nicht, daß die Singstimme alle Zeit das Augenmerk aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß?»⁷ – Offenkundig ist dies eine Binsenweisheit, die nicht anders als mit «ja, wir alle wissen es» zu beantworten ist. Damit könnte der Diskurs über unser Thema «Wie verhält sich die Singstimme zur instrumentalen Praxis?» bereits beendet sein. Aber eine kritischere Lektüre des Satzes lenkt die Aufmerksamkeit auf den Begriff «Augenmerk», der nichts anderes besagt, als dass die Stimme ein Referenzpunkt der instrumentalen Betätigung sein solle, nicht etwa, dass die Singstimme nur zu imitieren sei. Und der zweite, sehr interpretationsbedürftige Begriff der Aussage ist das «Natürliche». Mozart folgt hier der allgemeinen ästhetischen Prämisse einer *imitatio naturae*, aber aus heutiger Sicht können wir doch feststellen, dass «Natürlichkeit» ein stark schillernder Begriff ist, der im Lauf der Kulturgeschichte immer neue Ausformungen erfahren hat. Und dies nicht nur in einer historisch diachronen Linie, sondern auch in der Gleichzeitigkeit stilistischer Unterschiede, wenn man etwa bedenkt, wie verschieden in der französischen und italienischen Kultur des 17. Jahrhunderts «natürliches» Singen verstanden wurde. Mit dem «Natürlichen» meint Mozart aber möglicherweise mehr, nämlich eine grundsätzliche Bezogenheit des Instrumentalspiels auf die Sprache. Dies bringt er unmittelbar vor der zitierten Passage zum Ausdruck und verbindet das, modern gesprochen, sängerische Legato mit der rhetorischen Interpunktion:

Die menschliche Stimme ziehet sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemals einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern.⁸

Die «Abschnitte und Einschnitte» provozieren Mozart zu einer überlangen Fussnote von 26 Zeilen, in der er ausführlich darlegt, dass ein guter Geiger (und ebenso ein «rechtschaffener Componist») die Regeln der Grammatik, Rhetorik und Poetik für den adäquaten Vortrag beherrschen muss.⁹ Kurz danach transferiert er das über den Gesang Gesagte in den instrumentalen Kontext der Violine:

⁷ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jakob Lotter 1756, 107–108.

⁸ Ebd., 107. Christoph Heinrich Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, Leipzig 1793) fasst das System musikalischer Syntax wohl am ausführlichsten in deutscher Sprache zusammen. Er nennt die «Absätze und Einschnitte» (§ 100) «Ruhepunkte des Geistes» (§ 77). Bereits Johann Mattheson hat umfänglich auf den Bezug zur «Rede-Kunst» hingewiesen: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg: Christian Herold 1739 (Faksimile Kassel: Bärenreiter 1954), besonders 180–195: «Neuntes Haupt-Stück. Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede».

⁹ «Die Abschnitte und Einschnitte sind Incisiones, Distinctiones, Interpunctiones, u. s. f. Was aber dieß vor Thiere sind muß ein guter Grammatikus, noch mehr ein Rhetor und Poet

Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stücks einen Absatz erfordert, nicht nur bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violin zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden; sondern auch viele Noten in einem Bogenstriche und zwar so vorzutragen: daß die zusammen gehörigen Noten wohl aneinander gehänget, und nur durch das **forte** und **piano** von einander in etwas unterschieden werden.¹⁰

Der gesangliche Vortrag auf dem Instrument erfordert demnach in gleicher Weise eine syntaktische Gliederung, mit Punkt und Komma gewissermaßen («wo das Singbare [...] einen Absatz erfordert»), wie auch die rhetorische Darstellung («forte und piano»). Das Werkzeug um all dies auszudrücken, ist der Bogen. In einer Epoche, in der gründliche Kenntnisse der Grammatik und Rhetorik – Bestandteile des Triviums – obligatorischer Teil der Schulbildung waren, muss diese Art des Vortrags als «natürlich» empfunden worden sein. Instrumentale Sanglichkeit drückt sich in dieser Betrachtungsweise nicht nur als klangliches Phänomen aus, sondern auch – und vielleicht sogar in höherem Maß – in der sprachlichen Organisation nicht nur wortgebundener Musik.¹¹ So verstanden, kann Sanglichkeit von vielen Instrumenten auf ihre je eigene Weise ausgeführt werden.

Kunst und Künstlichkeit

In der Definition des «Musikalischen Kunstworts» ‘Cantabile’,¹² geht Mozart auf die beiden Welten der «Singkunst» einerseits und des «Gekünstelten» andererseits ein. Im Haupttext heißt es:

Cantabile, Singbar. (*Cantabile*) Das ist: Man solle sich eines singbaren Vortrags befleißigen; man soll natürlich, nicht zu gekünstelt und also spielen, dass man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dies ist das schönste in der Musik.¹³

wissen. Hier sieht man aber, daß es auch ein guter Violinist wissen soll» – Mozart, *Versuch* (wie Anm. 7), 107–108.

10 Ebd., 108.

11 Nikolaus Harnoncourt hat den Begriff der «Klangrede» (nach Mattheson, siehe Anm. 8) schließlich in den Diskurs der Alten Musik eingeführt, siehe *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Kassel: Bärenreiter 1983.

12 Zur langen und windungsreichen Geschichte des Begriffs siehe: Thomas Seedorf, «Cantabile», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 29. Auslieferung, Wiesbaden: Steiner (1999), 1–15; online zugänglich in der Digitalen Bibliothek des Münchner Digitalisierungszentrums: www.digitale-sammlungen.de (20.01.2021).

13 Mozart, *Versuch* (wie Anm. 7), 50.

In einer zugehörigen Fußnote entwirft Mozart karikaturhaft das Gegenbild einer ungezügelter Verzierungspraxis:

Manche meynen was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fick Fack einzumischen.¹⁴

Das Verständnis für die musikalischen Zusammenhänge nach den Regeln der Singkunst wird also durch überbordende oder/und unpassend eingesetzte Verzierungen verunklart, die sinnstiftenden Zusammenhänge gehen verloren. Mozart hat hier, auf dem instrumentalen Sektor, keine andere Position als schon Giulio Caccini in seiner *Nuove musiche* von 1601 im vokalen Bereich, auch wenn dessen Perspektive zusätzlich auf einen Kontrapunkt gerichtet ist, der keine Rücksicht auf die Regeln des Textvortrags nimmt.

Imperò che questi intendentissimi gentiluomini mi hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, à non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando, et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia, ma ad attenermi à quella maniera cotanto lodata da Platone, ed altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella, e il rithmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario, à volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli Scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine de i passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, et in ogni qualità di musiche, pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati, e gridati per solenni cantori.¹⁵

¹⁴ Ebd. 50, Anm. (p).

¹⁵ Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Florenz: Marescotti 1601, «A i Lettori» A2 verso. Übersetzung: «Denn jene gelehrten Herren haben mich stets darin bestärkt und mit den einleuchtendsten Gründen überzeugt, nicht jene Art Musik zu schätzen, bei der man die Worte nicht gut versteht, die vielmehr deren Sinn und das Versmaß zerstört, indem sie bald die Silben dehnt, bald kürzt, um sie dem Kontrapunkt anzupassen – ein wahres Zerfleischen der Poesie – sondern mich an jene von Plato und anderen Philosophen so sehr gerühmte Methode zu halten. Diese behaupten, die Musik sei zunächst nur Sprache sodann Rhythmus und zuletzt Ton; nicht aber umgekehrt, sonst könne sie nicht in das Gemüt der Zuhörer dringen und jene wunderbaren Wirkungen hervorbringen, die von den Schriftstellern gepriesen werden und bei dem Kontrapunkt in der modernen Musik unmöglich sind; besonders aber beim Sologesang mit Begleitung irgend eines Saiteninstrumentes, wo man wegen der vielen Passagen, die bald auf kurzen, bald auf langen Silben und in jeder Art Musik angebracht waren, kein Wort verstand, wo man nur bezweckte, von der Menge gepriesen und als große Sänger ausgeschrien zu wer-

Einen weiteren Aspekt der instrumentalen Ausführung steuert Silvestro Ganassi in der *Regola Rubertina* von 1542 bei, einer ausführlichen Anweisung zum Spiel der Viola da gamba und zur Intabulierung vokalen Repertoires für das Instrument, folglich zur Überführung sprachgebundener Musik in die instrumentale Ausführung:

[...] non troverai che l'oratore rida per le parole del pianto il simile il sonatore alla musica allegra non praticara l'archetto leggier, e movimenti simili e conformi alla musica mesta perche l'arte non imiteria la natura, & seguiteria il denigrar il vero effetto de l'arte che è dimitar la natura, pero il si debbe sempre imitar l'effetto in musica cavato dalle parole con tutte le circostantie sopraditte [...]¹⁶

Das Instrument erscheint hier nicht nur als Medium für den Vortrag von textgebundener Musik, sondern es kommt zusätzlich die Körperlichkeit des Spielers (der Spielerin) in den Fokus, verglichen mit einem Redner vor seinen Zuhörern, der mit seinen Gesten die im Vortrag ausgedrückten Emotionen glaubhaft unterstreicht. Ganassi schafft damit buchstäblich einen Spielraum, in dem das instrumentale und vokale Idiom konvergieren. Die Analogien zum Redner reichen in die Ebene der rhetorischen Actio, jenen Teil der Redekunst also, der, modern gesprochen, die Performance betrifft. Selbst auf diesem Gebiet lassen sich folglich Parallelen zwischen instrumentaler und sängerischer Vokalität herstellen.

Zurückkommend auf die angeblich unsanglichen Praktiken des Diminuierens und Verzierens zeigt allein ihre Koexistenz mit vokalen Idealen des Textvortrags über Jahrhunderte die wechselseitige Dynamik beider Praktiken. Die Entwicklung instrumentaler Virtuosität im 16. Jahrhundert steht also durchaus in Beziehung mit einer Form der vokalen Äußerung. Ganassis Schrift (und mehr noch seine bereits 1535 veröffentlichte *Fontegara*) repräsentiert einen ersten Höhepunkt der Diminutionskunst, die um 1600 ihren Gipfel sowohl im Gesang wie in der Instrumentalmusik erreicht. Die Rückbesinnung auf die Eigenschaften der Vokalmusik als Vermittlerin von Text, Semantik und Affekt

den.» (Alfred Ehrichs, *Giulio Caccini*, Dissertation, Universität Leipzig: Hesse und Becker 1908, 22–23).

¹⁶ Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig: Selbstverlag 1542, VI. Übersetzung: «[...] und wie der Redner nicht zu tränenschweren Worten lacht, so soll auch der Spieler den Bogen bei froher Musik nicht unbedacht mit traurigen Gebärden handhaben, denn so würde seine Kunst die Natur nicht nachahmen und damit ihren wahren Zweck verfehlen, der ebendarin besteht, die Natur zu imitieren. Darum muss man stets beim Musizieren den Ausdruck der Worte mit allen Mitteln wiedergeben [...]» (Hildemarie Peter (Hg.), *Sylvestro Ganassi: Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens, Venedig 1535*, Berlin-Lichterfelde: Lienau 1956, 9).

erfolgt daher nicht zufällig zur gleichen Zeit, am deutlichsten formuliert in Giulio Caccinis erwähnter Schrift.

Die Richtung der Beeinflussung ist nicht einseitig, wenn der textlose Vortrag kürzerer oder längerer Verzierungen als integraler Teil der Vokalität akzeptiert wird. Im Lauf des 18. Jahrhunderts wurde die «Zierlichkeit» des Gesangs wieder zu einem unverzichtbaren Element der performativen Situation.¹⁷ Eine anschauliche Schilderung dessen findet sich beispielsweise in der Autobiographie von Gertrud Elisabeth Mara Schmeling (1749–1833). Die Mara war wohl die bekannteste Primadonna deutscher Herkunft im 18. Jahrhundert und ist daher eine wichtige Gewährsfrau für die Musikpraxis der Epoche. In ihrer Kindheit war sie eine begabte Geigerin und wechselte erst in der späten Jugend ganz zum Gesang. Vor dem Hintergrund dieser persönlichen Entwicklung schreibt sie:

Der Violine habe ich aber gewiss mein feines Gehör zu verdanken, folglich auch die besondere reine Intonation, welches durchgängig aufgefallen ist, auch die Festigkeit in der Musik und die Accuratesse im Tact, die Verschiedenheit im Vortrag der Passagen, welche ich zu accentuiren suchte, wie es ein guter Violinist mit dem Bogen thut. Dieses bemerkte man hauptsächlich in Italien, wo man sagte, dass ich auch sogar meine Bravour-Arien mit Ausdruck sänge, und die Passagen nicht (wie gewöhnlich) als eine Dreh-Organ herleierte, sondern sie mit Energie, Leben und Feuer vortrüge. Ich rathe einem jeden, welcher Sänger oder Sängerinnen bilden will, darauf zu sehen, dass sie die Violine oder Violoncell spielen lernen (wenn es auch nur die Scala ist), denn wie will man es sonst begreiflich machen, was ein paar Comma zu hoch oder zu tief ist, als bei Rückung der Finger.¹⁸

Für die textlosen Verzierungsgirlanden scheinen die Instrumentalisten laut Mara die besseren Rezepte gefunden zu haben, wenn die Artikulation, mithin ein zutiefst vokales, weil sprachgebundenes Element, hier vom instrumentalen Spiel durch richtiges «Accentuiren» (mit dem Bogen) abgeleitet wird und sogar die Intonation auf dem Streichinstrument Vorbildcharakter hat. Die Übertragung erstreckt sich bis in den affektiven Ausdruck hinein, indem mit den beschriebenen Mitteln «Energie, Leben und Feuer» in das Passagenwerk gebracht werden.

¹⁷ Siehe z. B. Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig: J. Fr. Junius 1780. Florian Bassani widmet dem Thema eine eingehende Studie: *Kunstgesang um 1800. «wie es der Komponist aufgeschrieben hat, und wie es ein verständiger Sänger singt»*. Zum Verhältnis zwischen notierter und gesungener Melodie in deutschen Schriften zur Aufführungspraxis, Beeskow: Ortus Musikverlag 2018. Die von Bassani herausgearbeiteten Unterschiede zwischen geistlichem und weltlichem Repertoire werden im vorliegenden Überblick nicht berücksichtigt.

¹⁸ «Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara», mitgeteilt von O. von Riesemann, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* N.F. 10/Nr. 33 (1875), Sp. 513–517: 515.

Vokalität als universelles Leitbild

Welche Schlüsse lassen sich aus dieser kurzen und notgedrungen selektiven Tour d'Horizon für die historische Musikpraxis der Gegenwart ziehen? Vokalität, soviel zeigt sich zumindest, ist keine Einbahnstraße von der Stimme zum Instrument. Die Entwicklung ist von einem Ideal der Singstimme bestimmt, dessen historisch wechselnde Definition in den Quellen zum Gesang sich der klanglichen Überprüfung leider entzieht, weil historische Kehlköpfe nun einmal nicht überliefert sind, im Gegensatz zu historischen Instrumenten. In dieser unbefriedigenden Lage wirkt aber die Einsicht befreiend, dass diese Quellen das Stimmideal weniger in seiner klanglichen Manifestierung beschreiben, als in der Art, wie textbezogene Musik gestaltet ist und vorzutragen sei. Auf solche Weise ist es möglich, dass alle musikalischen Akteure demselben Ideal folgen, unabhängig von seiner klanglichen Gestalt.

Der Anspruch an die Auswirkungen der Vokalität lässt sich aber noch weiter ausdehnen: Improvisation, Verzierungswesen, ein noch bewussterer und besser informierter Umgang mit der Rhetorik und mit den Gesetzen der Prosodie und der Poetik üben Einfluss auf die Art der Vokalität aus. Dazu kommen äußere Faktoren: die Größe der Räume und damit des Publikums, seine soziale Situierung und impliziten Erwartungen, die Gestaltung der Programme, kurz, das ganze Setting der musikalischen Aufführung. All dies hat Folgen für die Ausformung der Vokalität. Obwohl das Ideal die Wirklichkeit bestimmen sollte, geschieht es doch in die umgekehrte Richtung ebenso.

Stimme und Instrument stehen damit in einem dialektischen Bezug, der fruchtbar gemacht werden kann, wenn beide Seiten aufeinander reagieren. Die verschiedenen Spielarten der Vokalität werden in der aktuellen historischen Musikpraxis noch längst nicht so differenziert erkannt, wie sie uns in den historischen Quellen in schriftlicher und materieller Form entgegenkommen. Ein auf solche Art umfassendes Verständnis von Vokalität in die historische Musikpraxis einzubeziehen, ist eine lohnende Aufgabe für die Zukunft.