

## „Dies ist das schönste in der Musik“

Cantabile und (non) Vibrato in der heutigen Aufführungspraxis

- *Sylvestro Ganassi* schreibt für die Flötisten: „Wisse, **dein Lehrmeister muß der geübte und erfahrene Sänger sein.**“<sup>1</sup>

- *Georg Philipp Telemann*: „**Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen.**“<sup>2</sup>

- *Johann Joachim Quantz*<sup>3</sup>: „Ein **Jeder Instrumentist** muß sich bemühen, **das Cantabile** so vorzutragen, **wie es ein guter Sänger** vorträgt.“

- *Johan Georg Pisendel und J.J. Quantz* bildeten sich durch das Anhören guter Sänger<sup>4</sup>

- *Carl Philipp Emanuel Bach*:<sup>5</sup> „... daß man **keine Gelegenheit verabsäumen** müsse, **geschickte Sänger besonders zu hören**; Man lernet dadurch **singend denken**, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen.

- *Leopold Mozart*: „und also spielen, **daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme.** Und dieß ist das schönste in der Musik“<sup>6</sup>

„... bald aber möchte man wegen dem gähen und unangenehmen Gerassel die Ohren verstopfen.“

- *Wolfgang Amadeus Mozart*: „nur geht ihr der Wahre reine, **singende geschmack im Cantabile** ab; sie verzupft alles.“<sup>7</sup>

- *Ignaz Ferdinand Cajetan Arnold*<sup>8</sup>: „Die menschliche **Stimme** scheint **von Natur eingerichtet**, den Komponisten zu lehren, **was dem Ohre angenehm** sey, oder nicht. Und wer sang der Natur getreuer nach, als unser Mozart?“

- *Robert Schumann*<sup>9</sup> sieht es schon etwas differenzierter: „**Von Sängern und Sängerinnen läßt sich Manches lernen**, doch glaube Ihnen nicht alles.“

Wenn man diese - und viele andere - Statements ernst nimmt, müssten wohl nicht nur die Fragen des Vibratos und der Verzierungen, sondern auch die von Phrasierung und Artikulation bei vielen Vertretern der sogenannten „authentischen Aufführungspraxis“ einmal gründlich überdacht werden. Auf der einen Seite wird das Vibrato heute weitgehend verbannt, obwohl sich zahllose Praktiker, die eben auch Theoretiker waren

<sup>1</sup> Fontegara, Venedig 1535, übersetzte Neuausgabe Berlin, 1956. Auf S. 87, Kap. 24 „Über die Kunst der Imitation, Behendigkeit und Zierlichkeit“ erklärt Ganassi das Vibrato für die Flöte und Streichinstrumente als Nachahmung der Stimme. Er beschreibt bereits, die Trägheit des Ohres, das die verschiedenen Formen des Vibrato und Trillers manchmal nicht unterscheiden kann.

<sup>2</sup> Vorbericht zu: Der harmonische Gottesdienst, Hamburg, 1725/26.

<sup>3</sup> Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 3. Auflage, Breslau 1789, §19.

<sup>4</sup> siehe Anhang S. 11, Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters

<sup>5</sup> Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, Erster Teil, Berlin 1753, I,3, S. 121ff.

<sup>6</sup> siehe Anhang S. 9, Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule

<sup>7</sup> W.A. Mozart an seinen Vater, Wien, 27.06.1781.

<sup>8</sup> Mozarts Geist, Erfurt 1803, S. 180.

<sup>9</sup> Robert Schumann: Musikalische Haus und Lebensregeln, 1851 als Beilage zu: Album für die Jugend, Op. 68.

(anders als es heute ist) mit der Frage des Vibratos auseinandergesetzt haben und sie spätestens seit dem frühen 16. Jahrhundert gelehrt haben. Warum sollten sie es tun, wenn es nach der Meinung vieler heutiger Interpreten nicht angewendet werden soll? Auf der anderen Seite stellt sich die Frage, die hier nur gestreift werden soll: Ist das heute weitgehend übliche „zerhacken“ (oder wie Mozart sagt: „verzupfen“) und das spielen mit hohem Geräusch-Anteil von „Alter Musik“ wirklich das „cantabile“, welches den Gesang, laut Mozart sogar gelegentlich mit portamento, nachahmt? Irrt sich W.A. Mozart immer wieder, wenn er in seinen Briefen permanent auf die Wichtigkeit und gute Ausführung des „cantabile“ eingeht?<sup>10</sup>

### *Was ist Vibrato?*

Die Singstimme<sup>11</sup>, die durch Instrumente<sup>12</sup> nachgeahmt werden soll, besitzt ein natürliches Vibrato<sup>13</sup>, welches im Gegensatz zu Instrumenten ohne besonders erlernte Technik entstehen kann<sup>14</sup>. Dieses natürliche Vibrato entsteht aus der Selbstregulation, d.h. es entsteht frei von Muskelaktivität, wenngleich aber Muskeln an diesem Vorgang beteiligt sind.<sup>15</sup> In grundsätzlichen wissenschaftlichen Werken der Sekundärliteratur wie Grove's Dictionary of Music and Musicians schreibt Franklyn Kelsey<sup>16</sup> sehr pauschale Urteile mit fatalen Folgen: „The Vibrato. - It was a tenet of the belcantonist that the presence of a vibrato was the infallible hall-mark of a faulty method of using the voice.“ Wichtige Lehrer, wie Frans Vester, die die Generationen von Musikern in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgebildet haben, gaben in ihren Texten manchmal sehr verkürzte

<sup>10</sup> In insgesamt 14 Briefen geht Wolfgang Amadeus Mozart neunzehn Mal auf das *cantabile* ein: Briefe, Bärenreiter Kassel, 1975.

<sup>11</sup> Philipp Christoph Hartung: Musicus theoretico-practicus, Nürnberg 1749, Cap. II, §. 24: „Mensch-Stimme ist dem menschlichen Ohr ... am angenehmsten.“

<sup>12</sup> Johann Beerens: Musicalische Discourse, Nürnberg 1719, S. 184 Cap. LIII, über den Vorzug der Vokalmusik vor der Instrumentalmusik: „Weil die Stimme des Menschen vox viva, der instrumenten aber vox mortua ist, welche eigentlich keine vox...“.

<sup>13</sup> Giuseppe Tartini (1692-1770): *Traité des Agréments de la Musique* übersetzt von Erwin R. Jacobi, Moeck, Celle und New York, S. 84 spricht davon, dass das Vibrato der Stimme „von der Naturanlage dieser Stimme her“kommt. Er findet aber auch: „Diese Art der Verzierung passt ihrer Natur nach besser für Instrumente als für Stimmen.“ Siehe auch F.W. Marpurg: *Abhandlung von den Manieren*, im Anhang S. 4.

<sup>14</sup> obwohl eine eindeutige physiologische Klärung des Vibratos der Stimme noch nicht gegeben werden kann, ist auch das Vibrato der Singstimme mit technischen Mitteln erlernbar wenn es nicht vorhanden ist und auch modifizierbar. Die Kombination von Hilfsmuskeln des Zwerchfells und Stimmlippen macht dies möglich. So kann auch künstlich non vibrato erzeugt werden. G. Tartini schreibt a.o.a.O. für die Instrumente S. 84: „Um die Erscheinung (des Vibrato HH) nachzuahmen, bringt man das Vibrato auf der Violine, auf der Gambe und auf dem Cello künstlich hervor, indem man einen Finger auf der Saite festhält, mit der Kraft des Handgelenks das Vibrato auf ihn überträgt, ohne dass er die Saite loslässt, wenn man ihn auch ein wenig anhebt. Wenn die Vibration des Fingers langsam ist, wird die Schwingung, welche das Vibrato des Tones bewirkt, langsam; wenn sie schnell ist, wird die Schwingung schnell. Man kann sogar die Geschwindigkeit der Schwingung allmählich zunehmen lassen, indem man sie langsam beginnt und nach und nach schneller werden läßt.“ Vibrato bei Halbtonfortschreitungen untersagt G. Tartini S. 85 wegen der Reinheit der Intonation. Es folgen Beispiele S. 86, die L. Mozart a.o.a.O. wörtlich übernommen hat. Anhang ...

<sup>15</sup> Philippe Henri Dejonckere, Institut of Phoniatrics, University Hospiatl, Utrecht: Vibrato in: <http://www.klinik-am-osterbach.de/vibrato.html>.

<sup>16</sup> 5. Ausgabe, London 1954 IIX, S. 64. Natürlich sagt diese Feststellung im Umkehrschluss auch nur, dass Vibrato durchaus üblich war. Aber er stellt fest: „singing, as the bel-cantists knew it, meant something very well defined, in wich the vibrato simply could not occur.“

Anweisungen, die ein *sempre non vibrato* zur Folge hatten.<sup>17</sup> Einige wenige Autoren wie Andrea von Ramm<sup>18</sup> behaupten „The so-called natural vibrato does not exist“ um weiterhin festzustellen, dass es auch hässliches Vibrato gibt (also doch natürliches HH), welches unkontrolliert ist, um dann aber über die Verwendung des Vibratos zu sehr sinnvollen Ergebnissen zu kommen.<sup>19</sup>

Glücklicherweise gibt es auch andere Fachleute auf dem Gebiet der „Alten Musik“, die das natürliche Vibrato anerkennen: „Für René Jacobs gehört ein gut sitzendes, natürliches Vibrato zur Grundausstattung jeder Singstimme. Warum es also künstlich vermeiden?“<sup>20</sup>

Oder bei Nigel Rogers<sup>21</sup>: „Daß Sänger im 17. und 18. Jahrhunderts das Vibrato beherrschten und es vergrößern und verkleinern konnten, ist überliefert. Das Vibrato diente zur Unterstreichung des Affektes... Das natürliche Vibrato der menschlichen Stimme war sicher schneller und pulsierender als das heutige Vibrato.“

Streng genommen ist Vibrato eine geringfügige Frequenzveränderung. Dabei empfinden wir ca. 6 Schwingungen pro Sekunde in der abendländischen Musik als „angenehm“<sup>22</sup>. Die Trägheit des Ohres erkennt aber, bei gleicher Periodenfrequenz, kaum den Unterschied von Frequenz, Amplitude und Änderung des Formantenspektrums. Deshalb wird in der Praxis der Begriff Vibrato für eine Kombination dieser Phänomene verwendet, auch weil oftmals verschiedene Formen der periodischen Tonveränderung miteinander kombiniert werden (Vibrato, Tremolo, Bebung, Schwebung, Klangfarbenveränderung).

Historisch gesehen hat sich der heutige Begriff Vibrato erst relativ spät<sup>23</sup> entwickelt, aber Formen des heutigen Vibrato sind zumindest seit Anfang des 16. Jahrhunderts nachweisbar<sup>24</sup>. Vor der Einführung des heute üblichen Begriffes Vibrato wurden verschiedene Termini benutzt, die aber durch die vorliegenden exakten Beschreibungen

---

<sup>17</sup> Frans Vester: *Beter een originele geest dan een origineel instrument*, The Flute Library 19A, Buren, 1992. Er schreibt bei der tabellarischen Gegenüberstellung zwischen den Aufführungsstilen des 18. und 20. Jahrhunderts (S. 74) für das 18. Jahrhundert „geen vibrato“ (kein Vibrato) und für das 20. Jahrhundert „vibrato“. An anderer Stelle wird das differenzierter gesehen: „Het gebruik van vibrato dient op zijn minst afgeremd te worden“ (S. 66)

<sup>18</sup> in: *Singing Early Music IV*, 1976 S. 12.

<sup>19</sup> „Vibrato should be discussed, learned and be variable in performance“ und S. 14 „The vibrato question is one of stylistic responsibility and of course, artistic ability too. The decision might be helped by being aware of national or regional sound preferences...“

<sup>20</sup> Interview in <http://www.musikansich.de>.

<sup>21</sup> Zur vokalen Ornamentik im 17. und 18. Jahrhundert in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Michaelstein/Blankenburg, 1987, Heft 31, S. 66-67

<sup>22</sup> dabei kann man auch hier eine Wandlung des als „angenehm“ empfundenen Vibratos allein in den letzten hundert Jahren feststellen. Ausgehend von führenden Sängern und Sängerinnen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird deutlich, dass damals eine Frequenz von 8-10 Schwingungen als „angenehm“ empfunden wurde. Kathleen Ferrier dürfte dafür eines von vielen berühmten Beispielen sein.

<sup>23</sup> Mitte des 19. Jahrhunderts in Italien von „vibrare“.

<sup>24</sup> Martin Agricola: *Musica Instrumentalis Deutsch*, 1545, S. 42ff, Silvestro Ganassi: *Regola Rubertina*, 1542, Kapitel II.

dem heutigen Begriffe weitgehend gleichzusetzen sind: Bebung<sup>25</sup> oder Schwebung und Tremulo oder Tremolo, Tremoleto, Trillo, Mordente fresco im italienischen Sprachgebrauch, im französischen Aspiration, Balancement, Battement, Flatement, Langueur, Martèlement, Pincé, Plainte, Souspir, Tremblement mineur, Verre Cassé und im englischen organ shake, shake, trill, close-shake. Martin Fuhrmann und später Charles Burney<sup>26</sup> berichten von der diesbezüglichen Sprachverwirrung in ihrer Zeit.

Johann Mattheson<sup>27</sup> war einer der ersten, der eine physiologische Erklärung des Vibratos der Gesangsstimme zu geben versuchte: „Das Tremolo oder das Beben der Stimme ist die allergelindeste Schwebung auf einem einzigen festgesetzten Ton, dabei meines Erachtens das Oberzünglein des Halses (Epiglottis)<sup>28</sup>, durch eine gar sanfte Bewegung oder Mäßigung des Atems, das meiste tun muß: So wie auf Instrumenten die bloße Lenkung der Fingerspitzen, ohne von der Stelle zu weichen, gewissermaßen eben das ausrichtet, absonderlich auf Lauten, Geigen und Klavichorden.“ Zur Frage der Anwendung und Notation sagt er: „Man kann wohl andeuten, an welchem Orte ein solches Zittern oder Schweben geschehen soll, aber wie es eigentlich damit zugehe, kann weder Feder noch Zirkel zeigen: Das Ohr muß es lehren.“

### *Warum Vibrato?*

Damit man **„mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme.“**<sup>29</sup> und **„die Singmusik allezeit das Augenwerk aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß.“**<sup>30</sup> Mit dem „Natürlichen“ ist wiederum die Singstimme gemeint. „Der Klang der Instrumente und die Art, auf ihnen zu spielen, wird am Klang der menschlichen

---

<sup>25</sup> Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 1771: „Die Bebung eines Tones ist eine überaus schnelle Abwechslung der Höhe und Tiefe, wie auch der Stärke und Schwäche desselben, während seiner Dauer, wodurch er, ohne seine Natur zu verlieren, etwas mannigfaltiges bekommt.“ „Bey der Bebung der Töne wechselt das stärkere und schwächere, das höhere und tiefere mit solcher Schnelligkeit ab, daß die Abwechslung selbst nicht deutlich wird, und dieses giebt dem Tone etwas sanftes, und gleichsam wellenförmiges.“

<sup>26</sup> Martin Fuhrmann berichtet bereits 1706 in seinem Musikalischen Trichter dass nicht zwei Musiker in der Terminologie dieser Verzierung einer Meinung seien. Charles Burney: Tagebuch einer Musikalischen Reise. Band 1. Ebeling, Hamburg 1772: „Es ist einerley mit dem Anschlage (Beat) im Einklange, in der Octave oder einem andern consonirenden Tone mit einer Note auf der Violine, welcher die Stelle der alten Bebung (close-shake) so glücklich ersetzt. Diese schöne Manier ist, wo nicht ganz unbekannt, doch wird sie wenigstens von allen Violinspielern, die ich gut dem festen Lande gehört habe, ganz vernachlässigt: dahingegen die Giardinische Schule (Felice Giardini, ausgebildeter Geiger, war vierzig Jahre Direktor der italienischen Oper in London und folgte den Vibrato-Regeln von Geminiani) in England sie häufig und glücklich ausübt. In Deutschland ist diese Manier gar nicht unbekannt, wiewohl ich keinen eigenen Namen dafür kenne. Was der Verfasser unter dem alten close-shake, dessen Stelle sie glücklich ersetzen soll, eigentlich verstehe, habe ich nicht ausfindig machen können.“ Robert Donington fast in „The interpretation of early music“ London-Boston, S. 229 die Verwirrung zusammen. Auch er geht davon aus, dass ein guter Sänger vibriert und das das Vibrato als Verzierung ein im Tempo gesteuertes Vibrato ist, wie auch die Darstellungen aller Schulen zeigen.

<sup>27</sup> (1681-1764) in: Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg, 1739

<sup>28</sup> über neuere Erkenntnisse zur Physiologie des Vibratos sind die Forschungsergebnisse von Philippe Henri Dejonckere, Minoru Hirano und Johan Sundberg instruktiv. Sie sind zusammengefasst in dem Buch „Vibrato“, Singular Publishing Group Inc., Oktober 1995.

<sup>29</sup> Leopold Mozart S. 50, siehe Anhang S. 9.

<sup>30</sup> Leopold Mozart S.108, siehe Anhang S. 5.

Stimme gemessen.“<sup>31</sup> Aus diesem Grundsatz heraus entwickelten sich auch die Instrumente in „Chören“, wie bei den Gesangsstimmen. Dass das Vibrato aber natürlicher Bestandteil der Gesangsstimme ist, belegt nicht nur Michael Praetorius<sup>32</sup>, der sich Giulio Caccini<sup>33</sup> zum Vorbild nahm. Er erwartete vom Sänger, „daß er vor allem eine schöne, liebliche, zitternde und bebende Stimme habe.“<sup>34</sup> Der Caccini-Triller „besteht aus einer sich beschleunigenden Aufeinanderfolge von Tönen der gleichen Tonhöhe. Dieser Art des Trillers stellt ein stilisiertes Vibrato dar.“<sup>35</sup> So ist es auch nicht verwunderlich, dass uns Daniel Friderici<sup>36</sup>, Johann Andreas Herbst<sup>37</sup> unter ausdrücklichen Überschrift „Natura“ und Johann Crüger<sup>38</sup> wenig später beschreiben, dass sie für ihre Knabenchöre Stimmen suchen, „die mit einer sonderbaren lieblichen schwebenden oder bebenden Stimm ... begabet seyn<sup>39</sup>“, also nach unserem heutigen Begriff „vibrieren“ und er bestätigt, dass dies

<sup>31</sup> Jobst P. Fricke in: Festschrift für Dieter Gutknecht zum 65. Geburtstag, S. 197.

<sup>32</sup> Syntagma musicum, III, Wolfenbüttel, 1619, S. 237. Hier wird, wie auch bei Caccini, Claudio Monteverdi, Michel L'Affilard: Principes, 1694 und Brossard: Dictionaire, Paris, 1703, Beispiel 82, der deutlich macht, dass es um keine mechanische Beschleunigung geht. Es ist der „Trillo“ ohne Nebennote, also gesteuertes Vibrato auf einem Ton. Bereits 1596 hatte Ludovico Zacconi auf die Wichtigkeit und Unverzichtbarkeit des Vibratos hingewiesen: Pratica di Musica, Venezia, Libro I, S. 55 Cap. LXII.; "Il tremolo nella musica non è necessario; ma facendolo oltra che dimostra sincerità, e ardire; abbellisce le cantilene [...] dico ancora, che il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a passaggi, e d'impatronirsi delle gorge [...] Questo tremolo deve essere succinto, e vago; perché l'ingordo e forzato tedia, e fastidisce: Ed è di natura tale che usandolo, sempre usar si deve [sic]; accioché l'uso si converti in habito; perché quel continuo muover di voce aiuta, e volentieri spinge la mossa delle gorge, e facilita mirabilmente i principij de passaggi [...]".

<sup>33</sup> Giulio Caccini lebte 1545/51? - 1618, Er schrieb „Le nuove Musiche“ (1601), die grundlegende Gesangsschule in der erstmals auch Beispiele für den virtuososen Gesang, einschließlich der heute „Vibrato“ genannten Verzierung beschrieben werden: „ribattere ciascuna nota con la gola“.

<sup>34</sup> Michael Praetorius: Syntagma musicum, III, Wolfenbüttel 1619, S. 231

<sup>35</sup> Hartmut Haenchen: Interpretationsprobleme italienischer und deutscher Sologesangsliteratur des Generalbaßzeitalters“, Dresden, 1965, als Ms. gedruckt, S. 27

<sup>36</sup> Daniel Friderici: Musica figuralis oder Neue Unterweisung der Singe Kunst, Rostock 1638, Caput VII. Regula 2. S. 49, siehe Anhang S. 1.

<sup>37</sup> Johann Andreas Herbst: Musica Moderna Pratica, ouero Maniera del Buon Canto, Frankfurt/Main 1658 2, I, Natura, siehe Anhang S. 1.

<sup>38</sup> lebte 1598-1662. Er schrieb zwei wesentliche Beiträge zur Singkunst: „Kurzer und verständlicher Unterricht, recht und leichtlich singen zu lernen“, Berlin 1625 und „Musicae practicae praecepta brevia“, Berlin 1660. Die Feststellung Johann Crügers ist heute immer noch sehr aktuell, denn auch in neueren wissenschaftlichen Arbeiten (z.B. Osamu Fujimura, Minoru Hirano: „Vocal fold physiology: voice quality control“ Singular Pub. Group, 1995, wird im Kapitel 11 gesagt: „Vibrato has been recognized as one of the essential characteristics of good voice quality in Western operatic singing.“

<sup>39</sup> Musicae practicae praecepta brevia, Berlin 1660, S. 19. An gleicher Stelle warnt aber auch vor Übertreibung sowohl bei Sängern als auch Instrumentalisten (sic). Aber gleich auf Seite 20 verlangt er nochmals eine „bebende“ Stimme und fügt hinzu „dass man diese mit Gewalt oder Schlägen“ nicht erreichen kann. Er gibt auch S. 27 neben anderen Triller-Arten den Caccini-Triller an, „ Der eine geschieht in Unisono in einem Clave, wenn viel geschwinde Noten nach einander repetiert werden“ Diese Art des „Trillo“ kommt dem gesteuerten Vibrato im weiteren Sinne (siehe oben) nahe. Sébastien de Brossard gibt in seinem Dictionaire de musique, Paris 1703 auch die unregelmäßige Beschleunigung des Trillo an, die vermutlich auch anderswo mit der Ausführung „mit dem guten Geschmack“ gemeint ist.

auch auf den Violinen praktiziert werden sollte.<sup>40</sup> Daniel Speer findet 1697 ebenfalls, dass das Vibrato zum Singen gehört<sup>41</sup>. Johann Samuel Beyer<sup>42</sup> bestätigt das Vibrato ebenfalls „zu Nutz der studierenden Jugend auf dem Gymnasium“ 1703 und Johann Georg Sulzer<sup>43</sup> ist der gleichen Meinung: „Die menschliche **Stimme hat den Vorzug**, den sie so offenbar vor allen anderen Instrumenten hat, größtenteils den **sanften Bebungen** zu danken, die sie allen anhaltenden Tönen gibt. **Es ist ein wesentliches Stück des guten Singens und Spielens**, dass man lerne jeden Ton mit solcher Bebung aushalten. Im Singen ist es am leichtesten, weil die Natur selbst die Werkzeuge der Stimme so gebildet hat, dass sie bei keinem anhaltenden Ton in derselben steifen Spannung bleiben. Auf Instrumenten aber erfordert die Bebung weit mehr Kunst. Am leichtesten scheint sie auf der Violin durch das schnelle hin und her wälzen des die Saite niederdrückenden Fingers erhalten zu werden.“ Dieser Anspruch des natürlichen Vibratos bei Knabenstimmen ist selbstverständlich auf die Männerstimmen und Frauenstimmen zu übertragen. Die Akzeptanz oder Voraussetzung eines natürlichen Vibratos, welches im Allgemeinen nicht gelehrt wurde, erfolgte aber eben in den Chorschulen und hat sich in diesem Sinne bis in die 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, wie alle Tondokumente beweisen, erhalten. Danach begann der Chorklang der Mehrzahl der Knabenchöre (Ausnahmen dürfte heute nur noch der Tölzer und der Dortmunder Knabenchor sein) sich zum non-vibrato-Singen zu entwickeln, dies wurde dann in einigen Chören auch ausdrücklich unterrichtet. Diese Entwicklung ging mit der stets früheren Mutation der Knabenstimmen einher, die nach 60 Jahren dieser Entwicklung rund zwei Jahre früher liegt. Damit ist auch das Eintrittsalter bei Knabenchören, die vor zweihundert Jahren noch jede Kirche in Europa hatte, um ein bis zwei Jahre herabgesetzt worden, was auch das Klangbild grundsätzlich veränderte.

Auch Marin Mersenne, Marin Marais und Jean Rousseau<sup>44</sup> in Frankreich und John Playford so wie Christopher Simpson und Thomas Mace<sup>45</sup> in England beschreiben das Vibrato. Jean Baptiste Bèrard erklärt in seiner „L'art du chant“ das Vibrato der Sänger in

---

<sup>40</sup> Das bedeutet, dass heutige Chöre, die sich auf „Alte Musik“ spezialisiert haben und ohne Vibrato singen, stilistisch einen grundsätzlichen Fehler begehen, denn bei Knabenchören - Frauen durften in dieser Zeit in der Kirche nicht in Chören oder solistisch singen - war das Vibrato sogar Voraussetzung um überhaupt aufgenommen zu werden.

<sup>41</sup> Grund-richtiger/ Kurtz- Leicht- und Nöthiger/ jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder/ Vierfaches Musikalisches Kleeblatt, Ulm 1697. S. 29. Das Werk enthält Anweisungen zum Gesang, zum Klavier- und Generalbaßspiel, Anweisungen für Streich- und Blasinstrumente und zur Komposition.

<sup>42</sup> Primæ Lineæ Musicicæ Voalis. Das ist: Kurze/leichte/gründliche und richtige Anweisung, Freyberg 1703. Im Stichwortverzeichnis „*Tremulo*, ist ein Zittern über einer Stimme“ und S. 51 „*Tremulo* ist ein lieliches Sausen der Stimme über einer *Nota*, und geschiehet in einem Ton entweder in einem *Spatio* oder *linea*, gleich dem *Tremulant* in der Orgel.“

<sup>43</sup> Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 1771.

<sup>44</sup> Marin Mersenne: Harmonie Universelle, Paris, 1636-37, S. 24 und S. 109; Marin Marais: Pièces de viole, Paris 1686 zeigt zwei Zeichen für Einfinger und für Zweifinger-Vibrato wie Chr. Simpson; Jean Rousseau: Traité de la Viole, Paris, 1687, S. 100ff.

<sup>45</sup> John Playford: A Breefe Introduction to the Skill of Musick, London, 1654, Table of Ornaments; Chistopher Simpson, Division-Violinist, London, 1659 Abt. 16, letzter gibt sogar eine Vibratoform mit zwei Fingern auf der Geige an, bei der die Tonhöhe nicht verändert werden soll (sic) (darum die Bezeichnung „close-shake“); Thomas Mace: Musick's Monument, London, 1676, S. 109.

seinen Varianten<sup>46</sup> und der für das 18. Jahrhundert prägende Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg erläutert in seinem unveröffentlichtem Manuskript zur „Abhandlung von den Manieren“ Grundsätzliches über die „Die Schwebung oder Bebung“. Für ihn steht das Vibrato an erster Stelle der Verzierungen. Er bestätigt noch einmal, dass Streichinstrumente und Clavicorde das Vibrato der Gesangsstimme nachahmen.<sup>47</sup> Ebenso Johann Adam Hiller<sup>48</sup> in seiner „Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange“.<sup>49</sup> Für die Flöte und Oboe lässt sich das Vibrato auch relativ früh nachweisen: Jacques-Martin Hotteterre<sup>50</sup> und Johann Joachim Quantz<sup>51</sup> legen in ihren Schulen ausführlich dar, wie auf den (damaligen) Flöten ein Vibrato hervorzubringen ist. Selbst auf der Trompete wurde das Vibrato gelehrt.<sup>52</sup> Wolfgang Amadeus Mozart fasst schließlich zusammen, dass es zur Natur der Stimme gehört, zu vibrieren und das es deswegen alle Instrumente nachahmen: „...die Menschenstimme zittert schon selbst<sup>53</sup> - aber so - in einem solchen grade, daß es schön ist - daß ist die Natur der stimme. Man macht ihrs auch nicht allein auf den blas=instrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach - ja so gar auf den Claviern-.“<sup>54</sup> Letzteres haben sich sogar die Orgelbauer seit dem 16. Jahrhundert zu

<sup>46</sup> Paris, 1755, S. 119: „Le flatté exige une inflexion de Voix presque'insensible: il exige de plus qu'on joigne très-rapidement deux notes de bas en haut, en maniant un peu le Son. On peut regarder cet agrément comme un quart de port de Voix.“

<sup>47</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), Abhandlung von den Manieren, Manuskript 1754, S. 7, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. 553, siehe Anhang S. 3-5.

<sup>48</sup> 1728-1804.

<sup>49</sup> Leipzig, 1780, S. 75ff, § 23: „Nun noch ein Wort von der Bebung, die darinne besteht, daß man einen lange anhaltenden Ton nicht ganz fest stehen, sondern etwas schwanken und schweben läßt, ohne daß es dadurch höher oder tiefer wird. Auf besaiteten Instrumenten ist es am leichtesten durch das Hin- und Herwanken des Fingers, der auf der Saite steht, zu machen. Für den Sänger, wenn er es bloß mit der Kehle hervorbringen will, hat es mehr Schwierigkeit; einige erleichtern sich dasselbe mit der Bewegung des unteren Kinnbackens.“ (sic).

<sup>50</sup> Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traictez, Amsterdam 1707, S. 35 in der deutschen Übersetzung: Wenn alle Finger für die Klappen benötigt werden: „Man erschüttert die Flöte mit der unteren Hand... Mit diesem Hilfsmittel kann man das gewöhnliche Flatterment nachahmen“ und bei den anderen Tönen „macht man es (mit den Fingern HH) auf entfernteren Löchern und einige am Rande oder der äußersten Kante der Löcher“. Eine ähnliche Beschreibung befindet sich auch bei Johann Philipp Eisel: Musicus autodidactus: oder Der sich selbst informierende musicus, Erfurt 1738, Kapitel 15 und letztlich auch bei J.J. Quantz, siehe Anhang S. 9.

<sup>51</sup> siehe die ausführlichen Anweisungen in: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 3. Auflage, Breslau 1789 im Anhang S. 9.

<sup>52</sup> siehe die Anweisungen im Anhang S.10: Johann Ernst Altenburg: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, Halle, 1795 und schon 135 Jahre früher wird diese Praxis bei Johann Crüger vermeldet: Musica practicae praecepta brevia. Der rechte Weg zur Singekunst, Berlin 1660, 19, Caput VI, siehe Anhang S. 1.

<sup>53</sup> Fritz Winckel: Music, sound and sensation: A modern exposition, New York, 1967: „Man kann also annehmen, daß das Vibrato dazu beiträgt, Adaption beim Zuhörer zu vermeiden. **Lang andauernde Klänge haben eine nachteilige Wirkung in der Musik** und werden so weit wie möglich vermieden. Das Vibrato hingegen, mit der inneren Beweglichkeit des Klanges, hat sich als vorteilhaft erwiesen.“

<sup>54</sup> Wolfgang Amadeus Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, S. 378, Brief vom 12.6.1778. Belege für dass Vibrato auf den Clavieren (gemeint ist das Clavicord, welches von Virtuosen wie C.Ph.E. Bach darum weit über das Cembalo gestellt wurde - siehe das Zeugnis von Johann Nikolaus Forkel,... Seite 58) finden sich auch noch bei Georg Simon Löhlein: Clavier-Schule, Leipzig und Züllichau, 1765-81, S. 19 und bei Franz Rigler: Anleitung zum Klavier, Wien 1779 und bei Daniel Gottlob Türk: Klavierschule, Faksimile-Nachdruck der 1. Ausgabe 1789, Kassel 1962, siehe Anhang S. 10 und natürlich bei C.Ph.E. Bach: siehe Anhang S. 2.

Herzen genommen und den Tremulanten eingebaut, der das Vibrato der Stimme nachahmen soll. Schwebungsregister der Orgel, die sogar den Namen „Vox humana“ tragen, erreichen einen ähnlichen Effekt. Im 19. Jahrhundert wurde dieser Effekt auch auf Harmonika-Instrumente übertragen. Pierre Baillot bestätigt 1834 noch einmal ausdrücklich das Vibrato als Nachahmung der Singstimme um gleichzeitig vor einem übermäßigen Gebrauch zu warnen.<sup>55</sup> Von einem grundsätzlichen *non vibrato* kann also in keinem Falle die Rede sein, denn selbst die Gitarren- und Lauten-Literatur des 17. Jahrhunderts kennt schon eigene Verzierungs-Zeichen für Vibrato um dem Gesangsideal und rhetorischen Grundsätzen, betonte Noten durch Vibrato deutlich zu machen, näher zu kommen.<sup>56</sup>

### Wieviel Vibrato?

Hier gehen die Meinungen schon deutlicher auseinander.<sup>57</sup> Übrigens nicht nur zu Heinrich Schütz' oder W.A. Mozarts Zeit. Wenn man einmal die Aufnahmen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Wiener und Berliner Philharmoniker oder gar französischer Orchester, die in Vibratofragen bereits viel weiter entwickelt waren<sup>58</sup>, vergleicht, dann wird deutlich, dass es bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts sehr unterschiedliche regionale Aufführungsstile - auch in Fragen des Vibrato-Gebrauchs - herrschten. Es gibt Orchester, wo neben den Streichern nicht nur die Holzbläser vibrieren (größtenteils aber nicht die Klarinetten) sondern selbst die Hörner<sup>59</sup> gelegentlich vibrieren und auch bei den Trompeten ist es wie bei Flöte und Oboe durchaus schon im 17. Jahrhundert nachweisbar und im 18. Jahrhundert Lehrstoff für dieses Instrument. Letzteres ist zur Zeit kein Standard in den Orchestern. Komponisten standen dem Vibrato unterschiedlich gegenüber. Schönberg und Stravinsky haben sich dem Dauervibrato sehr ablehnend gegenüber geäußert. Auf der anderen Seite wird bei den von Stravinsky dirigierten<sup>60</sup> Einspielungen durchaus heftig Vibrato gebraucht, sodass die Berufung auf das „non vibrato“ bei

<sup>55</sup> L' art du violon nouv. méthode, S. 137

<sup>56</sup> z.B. Thomas Mace: Musick's Monument, London 1676, S. 109: „... is another very Neat, and Pritty Grace“ mit ausführlicher technischer Beschreibung des Vibratos auf der Laute

<sup>57</sup> Christoph Bernhard (1628-1692), Schüler von Sweelinck und Schütz, teilt die Aufführungsstile in zwei Gruppen: Diejenigen mit viel Verzierungen „Cantar d'affetto“, also auch Vibrato, welches seine auswuchernde Form in „Cantar Passagiato“ fand, wo die Urgestalt des aufgeschriebenen Notentextes nicht mehr erkenntlich war und diejenigen ohne Verzierungen „Cantar sodo“ in der „Musica reservata“, die allerdings schon bei Josquin auch den Weg zur Auszierung fand. Siehe: J.Müller-Blattau: „Die Kompositionslehre Heinrich Schützens, Leipzig 1926, Kassel 1963, S. 15ff (und in der Ausgabe des Bernhard-Textes S. 31). Christoph Bernhard beschreibt S. 17, das „fermo oder festhalten der Stimme, wird bey allen Noten erfordert, ausgenommen, wo das *trillo* oder *ardire* gebraucht wird.“ Das *tremulo* beschreibt er (außer bei der letzten Note einer Phrase) als Fehler alter Sänger „weil jene nicht mehr die Stimme festzuhalten vermögen“. Im Umkehrschluss wiederum die Feststellung, dass das Vibrato eine natürliche Angelegenheit der Stimme, die also bei bestimmten Noten willentlich festzuhalten ist.

<sup>58</sup> durch die Schulen von Giovanni Battista Viotti, Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer und Pierre Baillot in spieltechnischen Fragen, die sich auch auf die Holzbläser auswirkten. Hans von Bülow Briefe, Bd. VI, 6. November 1881, S. 102: „Wärme, [und] Geschmack ist eigentlich nur zu finden in der belgischen und der französischen Schule. Überhaupt – daß sogenannte deutsche Element in der reproductiven Tonkunst – kann mir gestohlen werden.“

<sup>59</sup> z.B. der wunderbare Peter Damm in der Sächsischen Staatskapelle Dresden.

<sup>60</sup> Igor Stravinsky conducts Stravinsky: The Essential, Sony Classical 1962, bestes Beispiel: Berceuse aus „Feuervogel“.

Stravinsky ein nichtiges Argument ist<sup>61</sup>. Heute bemühen wir uns (leider) um einen internationalen Einheitsklang der klassischen Musik. Auch hervorgerufen sowohl durch unüberlegtes Dauervibrato als auch bei anderen Orchestern durch ein permanentes non-vibrato.

Aus Leopold Mozarts Violinschule können wir nach seinem Geschmack folgende Kriterien feststellen: Das damals bekannte Dauervibrato<sup>62</sup> entspricht nicht seinem Aufführungsideal und auch hier folgt er Giuseppe Tartini. Er plädiert für einen sehr variables Vibrato und nennt dazu drei verschiedene Arten des Vibrato<sup>63</sup>. Dagegen plädierte Francesco Geminiani<sup>64</sup> für eine „so oft wie möglich“-Anwendung des Vibrato. Erwähnt sei hier auch die Form des mit dem Bogen hervorgebrachten „Bogenvibratos“, welches durch Druckunterschiede des Bogens bei gleichzeitiger permanenter Streichbewegung hervorgerufen wird, also keine Tonhöhenunterschiede kennt. Gleiches gilt auch für das Vibrato durch den Gebrauch von zwei Saiten, welches ausführlich Luis Alonso

---

<sup>61</sup> und wenn Stravinsky kein Vibrato wollte, schreibt er, wie andere Komponisten, das „non vibrato“ ausdrücklich vor (Feuervogel), was im Umkehrschluss einen starken Gebrauch des Vibrato oder ein Dauervibrato voraussetzt. Ebenso ist es bei Béla Bartók (4. Streichquartett, 3. Satz).

<sup>62</sup> Leopold Mozart, S. 238, siehe Anhang S. 6, erstaunlich ist, dass in dem sonst sehr ausführlichen, gründlichen und grundsätzlichen Buch: Das Vibrato in der Musik des Barock von Greta Moens-Haenen Graz, 1988 und 2004, trotz der eindeutigen Beweise für ein frühes Dauervibratos oder des Vibrato-Gebrauchs als Verzierung behauptet wird, dass G. Tartini und L. Mozart einen Vibrato-freien Klang wollten. (Es stellt sich die Frage, warum dann beide sich der Mühe unterziehen und ausführlich die Produktion des Vibratos lehren) Und schließlich wird geschlussfolgert, dass Dauer-Vibrato erst nach 1900 aufkam, obwohl die gegenteiligen Beispiele, die auch oben genannt sind, eindeutig dagegen sprechen. Und schließlich wird Bogen-Vibrato mit Tremolo verwechselt.

<sup>63</sup> Leopold Mozart, S. 238 siehe Anhang S. 6. In der Gesangsschule von Johann Baptist Lasser: Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt ; für die Stadt- und Landschulen in den churbaierischen Erbstaaten, München, 1805, wird nochmals der *Trillo* von Caccini als Vibrato gelehrt. Im gleichen Sinne erklärt der im englischen Sprachraum wohl wichtigste Flötenlehrer Charles Nicholson (1795-1837), wie man auf der Flöte das Vibrato lernen kann, S. 71. und S. 5.

<sup>64</sup> interessanterweise hat Joseph Joachim diese Violinschule 1905 herausgegeben: Francesco Geminiani, The Art of playing the Violin, 1751: "The close shake...To perform it, you must press the finger strongly upon the string of the instrument, and move the wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the sound by degrees, drawing the bow nearer to the bridge, and ending it very strong it may express majesty, dignity, etc. But making it shorter, lower and softer, it may denote affliction, fear, etc. and when it is made on short notes, it only contributes to make their sound more agreeable and for this reason it **should be made use of as often as possible.**" Interessant ist, dass Robert Breemer, der Schottische Herausgeber von Musikalien, einen Teil genau dieser Vibrato-Beschreibung in der Ausgabe von 1777 weggelassen hat. Siehe auch: Hickman, Roger (1983). "The censored publications of The Art of Playing on the Violin, or Geminiani unshaken" in: Early Music 11 (1): 73–76. Offensichtlich war Breemer ein Art Vorgänger von Roger Norrington, der die tatsächlichen Fakten negierte, weil sie nicht in sein Klangbild passten.

beschreibt.<sup>65</sup> Die Notation sind gleiche Noten mit Punkten unter einem Bogen<sup>66</sup> oder auch - wie bei J.J. Quantz angegeben und auch noch bei Richard Wagner und Giacomo Meyerbeer<sup>67</sup> gebraucht - die weichere Form der nicht angestoßenen Tonwiederholung. Natürlich muss man sich auch bewusst machen, dass auf Grund der fehlenden Kinnstütze bei den Geigen und Bratschen das heute mögliche (linke) Armvibrato nicht möglich war. Das sollte man dann auch bei der Musik bis zur Zeit der Erfindung des Kinnhalters<sup>68</sup> nicht einsetzen. Mattheson spricht deswegen in seinem Buch „Der vollkommene Capellmeister“,<sup>69</sup> von der „blosse(n) Lenkung der Fingerspitzen“. Für die Sänger gibt er es als durch den Atem gesteuert an. Es gab offensichtlich Entwicklungen bei der Menge des angewandten Vibratos in Wellenbewegungen.

### *Wann und wo Vibrato?*

Auch dafür gibt es zunächst bei Leopold Mozart sehr klare Antworten:

Bei langen Noten und Schlussnoten<sup>70</sup>. Nach seiner Meinung gibt es Momente, die das Vibrato sogar automatisch verlangen<sup>71</sup> und er gibt auch ausführlich Beispiele von punktierten Vierteln, die mit Vibrato versehen werden sollen<sup>72</sup>. Gekrönt werden seine Anweisungen sogar mit dem Hinweis, das auch Doppelgriffe mit Vibrato gespielt werden können<sup>73</sup> und wie man Kadenzen - neben den Verzierungen - mit einem variablen Vibrato, kombiniert mit unterschiedlichen Strichgeschwindigkeiten<sup>74</sup> ausführen soll.

Dagegen beschreibt Francesco Geminiani 1751 ausdrücklich auch Vibrato für kurze Noten. Er meint, dass Vibrato nicht (wie bei Leopold Mozart) ein Ornament ist, sondern permanenter Bestandteil des Geigenspiels. Er beschreibt ausführlich, welche Arten von Vibrato für die verschiedenen Affekte der Musik angewandt werden sollen. Gab es also im 17. und 18. Jahrhundert zumindest einige allgemein in ganz Europa anerkannte Regeln für die Anwendung des Vibratos bei langen und betonten Tönen sowie bei Kadenzen als

<sup>65</sup> Le Virtuoso moderne, Paris, ca. 1880, S. IV.

<sup>66</sup> z.B. Christoph Willibald Gluck: Alceste Sämtliche Werke I,7 Bärenreiter Kassel 1957, S. 38 2. Violine und Viola, S. 90 2. Violine und Viola, S. 293 2. Violine. Interessant ist auf S. 276-7 eine Stelle, bei der er neben dem Bogen-Vibrato noch „tremolando“ zufügt. Die genau vorgegebene rhythmische Struktur also aufhebt. Johann Gottfried Walther definiert es ähnlich bereits 1732 in: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec ..., Leipzig (bei Wolfgang Deer) 1732 „viele in einerley Tone vorkommende Noten, mit einem zitternden Striche absolviert werden sollen, um den Orgel-Tremulanten zu imitieren...“ Gleichzeitig verweist er noch auf die Definitionen von Brossard und Printz von einem „scharfen Zittern der Stimme über einer größeren Note, so den nächsten Clavem mit berührt“. Also das eine „Vibrato“ als dynamische Schwankung und das andere als Tonhöenschwankung. Auch Christopher Simpson: Division-Violist, London, 1659, Seite 10 rät zum (sparsamen) Gebrauch des dem Orgel-Tremolanden ähnlichen Effekt des Bogenvibratos.

<sup>67</sup> Les Huguenots, Nr. 2

<sup>68</sup> Louis Spohr erfand ihn ca. 1820.

<sup>69</sup> Hamburg 1739 S. 114. Obwohl er eindeutig von einem Fingervibrato spricht, welches zwangsläufig geringe Höhenunterschiede hervorruft, widerspricht er „Prinzens irrigem Angeben“, der die physikalisch richtige Form der Tonhöhenveränderung angibt.

<sup>70</sup> Leopold Mozart, S. 238 siehe Anhang S. 6.

<sup>71</sup> Leopold Mozart, S. 239 siehe Anhang S. 6.

<sup>72</sup> Leopold Mozart, S. 240 siehe Anhang S. 6.

<sup>73</sup> Leopold Mozart, S. 240 siehe Anhang S. 6.

<sup>74</sup> Leopold Mozart, S. 242 siehe Anhang S. 6.

Minimalvariante, wurde im 19. Jahrhundert immer mehr angegeben, wo nicht vibriert werden sollte.

Das heutige vielfach permanent gehandhabte „non vibrato“ in der „historischen Aufführungspraxis“ ist also eine Nachlässigkeit und Bequemlichkeit, sich wirklich mit der Aufführungspraxis auseinanderzusetzen und mit den Ensembles und Solisten ein entsprechendes Konzept für die Verwendung des Vibratos auf der Grundlage verschiedener Epochen und regionaler Stile auszuarbeiten. Es ist natürlich einfacher zu Probenbeginn anzukündigen „non vibrato“. Aus dieser Haltung erklärt sich auch folgende Feststellung von Roger Norrington über das Vibrato: „Sie meinen das Vibrato. Wir lassen es weg, das ist unser Markenzeichen<sup>75</sup>. Aber dies entspricht der Spielweise zu Lebzeiten von Brahms und klingt außerdem besser.<sup>76</sup>“

Roger Norrington als einer der vielen Vertreter des „sempre non vibrato“ im Orchester und bei Chören behauptet <sup>77</sup>: „Mahler war für den Fortschritt, aber auch der hat nie ein Orchester mit Vibrato gehört. Das Vibrato war eine Sache der Caféhausmusik.“

Dazu wäre zu sagen, dass Roger Norrington vermutlich nie die frühen Aufnahmen des Concertgebouw-Orchesters unter Willem Mengelberg gehört hat. Aufnahmen, die kurz nach Mahlers Tod aufgenommen wurden, mit einem Orchester, welches Mahler selbst oft dirigiert und gehört hat und welches er für seine „musikalische Heimat“ hielt und welches für ihn immer das Ideal des Orchesterspiels war. Es dürfte unwahrscheinlich sein, dass sich das Klangbild des Orchesters unter dem gleichen Chefdirigenten innerhalb einiger Monate in Fragen des Vibratos (und des auffallenden portamentos) vollständig geändert hat. Und wenn Norrington meint, das Vibrato sei eine Sache der „Caféhausmusik“ hat er wahrscheinlich übersehen, dass Mahler in zahlreichen Werken genau den Caféhaus-Stil bewusst in sein Werk aufgenommen hat.

Norrington sagt auch an gleicher Stelle: „Es gibt genügend fundierte Erkenntnisse darüber, dass es zu Zeiten von Brahms kein Vibrato in den Orchestern gab.<sup>78</sup>“ Zunächst übersieht Norrington, dass es - wie oben gesagt - regional sehr unterschiedlichen Arten des Orchesterspiels gab. Eine pauschale Feststellung also nicht zutreffend sein kann. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass er sich auf Brahms' Freund Joseph Joachim bezieht, der in seiner Zeit ein Verfechter des sparsamen Vibratos war. Das immer wieder (ohne Quelle) zitierte „non-vibrato-Spiel“ von Joachim gehört aber in das Reich der Fabel.

Glücklicherweise gibt es einige Aufnahmen mit Joseph Joachim<sup>79</sup>, wo man deutlich hören kann, dass Joachim sparsam aber konsequent - sogar bei Bach - vibriert. Noch eindeutiger sind Joachims Bearbeitungen der Ungarischen Tänze von Johannes Brahms, wo er das Vibrato sogar notiert. Bei der Gewichtung von Joseph Joachim muss man sich außerdem auch deutlich machen, „dass er je nach musikalischer Parteizugehörigkeit grenzenlos verehrt oder wie ein mit dem Anspruch der Unfehlbarkeit auftretender Papst

---

<sup>75</sup> wahrscheinlich sollte dies besser heißen: „Marketingzeichen“. Robert Schumann sagte in seinen *Musikalische Haus und Lebensregeln*: „Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst.“

<sup>76</sup> Roger Norrington in einem Interview mit der *Münchener Abendzeitung*, 18.1.2011.

<sup>77</sup> Roger Norrington in: *Die Zeit*, 13, 2009.

<sup>78</sup> erstaunlicherweise schreibt Sir Roger Norrington im Vorwort zu Clive Browns wichtigem Buch: *Classical&Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, 1999: „This is the book we have been waiting for.“ Vermutlich hatte er noch keine Gelegenheit es zu lesen, denn im Kapitel 14 wird auf 37 Seiten auf die Ausführung des Vibratos - bis hin zu Brahms und Wagner- gründlich eingegangen.

<sup>79</sup> EMI.

bekämpft wurde.<sup>80</sup> Neben Joseph Joachim versuchten auch andere Lehrer, dem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts praktizierten starken Gebrauch des Vibratos entgegen zu wirken und (wieder) einen differenzierten Vibrato-Gebrauch durchzusetzen. Dazu gehörte auch der Joachim nachfolgende Andreas Moser, der in seiner Violinschule genaue Anweisungen des Vibratos bei Werken von Joseph Joachim gibt.<sup>81</sup> Es entstand eine Art Wellenbewegung in der Menge des Vibrato-Gebrauchs. Hat noch Giovanni Battista Viotti 1799<sup>82</sup> Kritik für sein offensichtliches Dauervibrato mit schneller Frequenz bekommen, setzt sich Bernhard Romberg<sup>83</sup> in einer der wichtigsten Cello-Schulwerke sich für den vermehrten Gebrauch des Vibratos als Solist am Ende des 18. Jahrhunderts ein. Dagegen bezeichnet Justus Johann Friedrich Dotzauer<sup>84</sup> wenig später den zu häufigen Gebrauch als „altmodisch“. Ein schönes Beispiel aus der Joachims Zeit ist die konträre Auffassung bei Sarasates Interpretation seiner eigenen „Moramar“, Op. 42<sup>85</sup> zu hören, mit der er zeigt, dass in seiner zeitgenössischen Musik durchaus reichlich Vibrato verwendet werden sollte. Auch andere Virtuosen und Lehrer dieser Zeit wie Pablo Sarasate, Carl Flesch<sup>86</sup> und Fritz Kreisler vertraten vehement einen reichlichen bis permanenten Vibrato-Gebrauch. Ein anonym englischer Autor veröffentlicht etwa 1880 eine Zusammenfassung des Problems: „Meistere das Vibrato, aber lass Dich nicht vom Vibrato meistern.“<sup>87</sup> Schließlich widerspricht die Anweisung für eine Stelle in Brahms' 3. Sinfonie von Fritz Steinbach<sup>88</sup>, der gemeinsam mit Brahms selbst die Sinfonien in Meiningen erarbeitete, komplett der Feststellung Norringtons: „Damit der Ausdruck etwas Eisiges oder Silbernes bekommt, ist jedes Vibrato der Streicher zu unterlassen“. Dies beweist im Umkehrschluss, dass Brahms sonst mit Vibrato rechnete, ebenso, wie er immer auf ein großes Orchester hoffte.<sup>89</sup> Die heutige als „authentisch“ bezeichnete Reduzierung der Streicher bei Werken von

---

<sup>80</sup> Beatrix Borchard, *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim*, Böhlau Wien, 2005, S. 578. Hier wird auch berichtet, dass er den deutlich mehr vibrierenden Fritz Kreisler mit der sarkastischen Bemerkung abtat: „Sie sind wirklich ein fixer Pianist“

<sup>81</sup> *Violinschule*, S. 163.

<sup>82</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 1798-9, S. 762.

<sup>83</sup> *A complete theoretical and practical school for the violoncello*, London 1840, S. 87

<sup>84</sup> *Violoncellschule*, op. 165, 1832, S. 28.

<sup>85</sup> interessante Vergleiche bietet hier neben den Aufnahmen mit Joseph Joachim die CD *Great Violinists*, Vol. 1 (1903-1944), darunter auch ein durchvibriertes Beethoven-Konzert, während der Joachim-Schüler Leopold von Auer bei den Ungarischen Tänzen von Johannes Brahms das Vibrato vor allem genüsslich auf der G-Saite einsetzt.

<sup>86</sup> (1873-1944), zu Zeiten von Johannes Brahms in der französischen Schule Vibrato Studierender und gefeierte Geigenvirtuose und Lehrer in Bukarest, Amsterdam und Berlin, bezeichnet das Vibrato als „eine Frage von Leben und Tod für den künstlerischen Menschen.“ Er hat damit wesentlich den *sempre-Vibrato*stil in ganz Europa verbreitet. Schüler wie Ida Haendel, Ricardo Odnoposoff, Henryk Szeryng, Szymon Goldberg und Max Rostal legen Zeugnis davon ab. siehe auch: Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, 1929. Empfehlenswert auch seine Beobachtungen über das Vibrato in seinen *Mémoires*, London, 1957, S. 120.

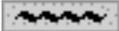
<sup>87</sup> „Master the close shake, but do not let the close shake master you.“ *Hints to Violin Players*, Edinburgh, ca. 1880, S. 61

<sup>88</sup> *Brahms in der Meininger Tradition - seine Sinfonien und Haydn-Variationen* in der Bezeichnung von Fritz Steinbach, als Manuskript gedruckt, Stuttgart 1933, S. 57.

<sup>89</sup> in Wien wurden zur gleichen Zeit 68 Streicher verwendet, die normalen Orchestergrößen der großen Städte war um 1880 etwas 80 Mitglieder.

## Johannes Brahms auf die damalige Meininger Größe steht Brahms' Klangvorstellung diametral gegenüber.<sup>90</sup>

Die generelle Frage des Vibratos im Orchesterspiel beantwortet der berühmte Konzertmeister der Sächsischen Hofkapelle (zu Zeiten von Johann Adolf Hasse) Johann Georg Pisendel einfach und eindeutig: Der Tuttist darf nicht mehr verziern, als der Konzertmeister. Da Vibrato in die Kategorie der Verzierungen fiel, die ja auch im Orchester üblich waren<sup>91</sup> hat der Orchestertuttist sich also nach dem Stimmführer zu richten, wann, wo und wieviel und welche Art des Vibratos angebracht wird<sup>92</sup>. Georg Simon Löhlein bestätigt dies ebenfalls in seiner für Tuttisten gedachten Violinschule.<sup>93</sup>

Komponisten wie Christoph Willibald Gluck<sup>94</sup> geben umfangreiche Vibrato-Anweisungen. In seiner Pariser Fassung von „Alceste“ gibt es z.B. ausführlichste Anweisungen mit mehreren hundert Zeichen<sup>95</sup>, die auch Rückschlüsse auf die französische Vibrato-Technik zulassen. Interessant ist, dass Gluck an einer Stelle<sup>96</sup> über das damals übliche Vibrato-Zeichen  <sup>97</sup>noch einmal die Bezeichnung „tremoto“ (Erdbeben) hinzufügte, was eine Art vibriertes Tremolo nach unserer heutigen Definition sein sollte. Selbstverständlich muss man auch hier beachten, dass diese Vibrato-Anweisungen für die Stellen im gleichen Affekt auch ergänzt werden müssen. Also noch um ein Vieles mehr sind, als die Notation vorgibt, wie das auch für andere Arten der Verzierungen und Spielanweisungen in dieser Zeit gilt. Interessant ist auch, dass das Vibrato-Zeichen fast nur auf kürzeren

<sup>90</sup> Styra Avins in: *Performing Brahms, Clues from His Letters*, in *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Musgrave and Sherman, Cambridge 2003, S. 16ff.

<sup>91</sup> und sogar von Hector Berlioz bei der Dresdner Hofkapelle beklagt wurden, da sie vom Orchester noch bei Berlioz-Werken selbstverständlich gemacht wurden

<sup>92</sup> im Umkehrschluss lässt auch die Bemerkung von Johann Adolf Scheibe den Nachweis zu, dass manchmal zu viel verziert, also auch vibriert wurde: *Der Critische Musicus* (1745) S. 559. Auf der anderen Seite bestätigt er Johann Georg Pisendel: „Die Übrigen (die Tuttisten HH) müssen also nicht weniger (sic HH) und nicht mehr Manieren (dazu gehörte das Vibrato HH) als dieser anbringen. S. 714-15. Ein ehemaliger Kollege und Schüler von Pisendel Johann Joachim Quantz bestätigt dies § 8: „Allein ich glaube daß ein Solo willkürlich zu spielen leichter sey, als eine Ripienstimme auszuführen, wo man weniger Freiheit hat, und sich mit Vielen vereinigen muß...“. Kai Köpp schreibt in seinem Werk *Johann Georg Pisendel, Tutzing 2005*: „Pisendel, der sich mit seinem Capellmeister Hasse bestens verstand, hat dabei in der Vorbereitung der Musiker eine so disziplinierende und in der affektgemäßen und stilsicheren Gestaltung präzise Arbeit geleistet, dass eben jene perfekte musikalische Ausdruckskraft entstand, die die von den Zeitgenossen bewunderte Klanglichkeit schuf. Für ihn waren die damals üblichen Mittel von französischem und italienischem Stil zu beherrschen, die er als Lehrer und Orchestererzieher bestens übertrug, und dabei kam er zu jenem „deutschen“ oder „vermischten“ Stil, den auch Telemann und Bach propagierten und den er aufführungspraktisch als „Dresdner Stil“ bekannt machte.“

<sup>93</sup> Eine Anweisung zum Violinspielen, 1774.

<sup>94</sup> er gibt sowohl Bogen-Vibrato-Anweisungen als auch Finger-Vibrato-Anweisungen z.B. in „Alceste“ und „Orfeo“. Siehe auch der Booklet-Artikel von Hartmut Haenchen zu „Orfeo“ bei Capriccio.

<sup>95</sup> Christoph Willibald Gluck: *Alceste in Sämtliche Werke I,7 Bärenreiter Kassel 1957*, S. 42, S. 91, S. 94, S. 109, S. 110, S. 118-20, S. 182, S. 205, S. 210, S. 219, S. 229, S. 256, S. 262, S. 272, S. 287, S. 288, S. 300-01, S. 338-9.

<sup>96</sup> Christoph Willibald Gluck: *Alceste in Sämtliche Werke I,7 Bärenreiter Kassel 1957*, S. 84-85.

<sup>97</sup> hier muss man beachten, dass z.B. C.Ph.E. Bach in seinem „Versuch“ S. 74 das gleiche Zeichen für Triller verwendet. Es ist also wichtig, bei jeder Komposition zu unterscheiden, zu welchem Theoretiker sich der jeweilige Schöpfer des Werkes hingezogen fühlte.

Noten steht, da es nach den damaligen Regeln<sup>98</sup> auf langen Noten ohnehin angewandt wurde. Dies erklärt sich besonders an Stellen, wo kurze Noten mit Vibrato-Zeichen über langen Noten ohne Vibrato-Zeichen stehen. Es würde den damaligen Regeln widersprechen, wenn nur die kurzen Noten vibriert werden sollten.<sup>99</sup> Um ein anderes Beispiel zu nennen: Richard Wagner<sup>100</sup> gibt ausdrückliche Vibrato-Anweisungen<sup>101</sup>, bzw. non-vibrato-Anweisungen<sup>102</sup> für Orchester, die den Umkehrschluss zulassen, dass das Vibrato durchaus sowohl zu Gluck's als auch zu Wagner's Zeit üblich war. Überdies bestand zu Wagners Zeit ein großer Teil des Bayreuther Orchesters aus Mitgliedern der Meininger Hofkapelle, für die ein weitgehend permanentes Vibrato zumindest für die Streicher als gesichert gilt.

### *Fazit für die heutige Aufführungspraxis*

- Ein permanentes non-vibrato-spielen oder singen von Orchestern, Solisten und als „Chorstil“, wie er heute von der „historischen Aufführungspraxis“ weitgehend betrieben wird, ist historisch gesehen einfach falsch. Es würde der Grundforderung nach Anwendung der „Manieren“ des 16. bis 18. Jahrhunderts vollständig widersprechen, wie es beispielsweise C.Ph.E. Bach formuliert hat: Die Manieren „hängen die Noten zusammen; sie beleben sie, sie geben ihnen ... einen besonderen Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren ihren Inhalt erklären ... der beste Gesang (ist) ohne sie leer und einfältig, und der ... Inhalt ... allezeit undeutlich erscheinen muß.“ Mit der Weiterentwicklung des *sempre vibrato* im 19. und 20. Jahrhunderts sind diese Grundlagen weiterhin wichtig.
- Die Grundregeln, wo und welches Vibrato angebracht werden soll, sind durch die Quellen eindeutig belegt. Es gab bereits spätestens ab dem 16. Jahrhundert sehr

<sup>98</sup> siehe Leopold Mozart, im Anhang S. 6 und andere Lehrbücher der Zeit.

<sup>99</sup> z.B.: Christoph Willibald Gluck: *Alceste* in *Sämtliche Werke* I,7 Bärenreiter Kassel 1957, S. 118.

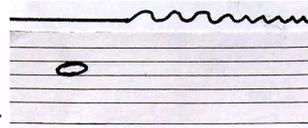
<sup>100</sup> die vielfache Bezeichnung „ausdrucksvoll“, die vor allem im „Parsifal“ sehr häufig vorkommt (z.B. I, 239, 250, 858, 1127, 1130, 1134) hat sicher zwei Funktionen: Einmal ähnlich wie später bei Alban Berg „Hauptstimme“ oder wie bei Richard Strauss „espr.“ zur Deutlichkeit der Stimmführung. Es ist aber auch davon auszugehen, dass diese Stellen auch mit Vibrato ausgeführt wurden. Der Autor hat sehr gute Erfahrungen gemacht, die anderen Stimmen dann *senza vibrato* spielen zu lassen. Wie bei anderen Komponisten überlässt auch Wagner es der Einsicht der Musiker, wo jeweils dies „ausdrucksvoll“ zu enden hat.

<sup>101</sup> Heinrich Porges schrieb in seinen Aufzeichnungen von den Proben zur Uraufführung von *Parsifal* (Richard Wagner *Sämtliche Werke* Bd. 30, Mainz 1970 im 3. Akt Takt 301 für Parsifal „mit Vibration heraus“, da das Wort Klagen geeignet wäre, *senza vibrato* gesungen zu werden. Wagner rief 1876 seinem Siegmund bei dem Worte „Wehwalt“ in *Walküre* I, T. 485 zu „Mit schmerzlich bebendem Tone“, für T. 510 „Mit vibrierender Stimme“ für das Wort „Mutter“, „mit erbebendem Ausdruck“ fordert „Deines Auges Stern“ für Sieglinde in: Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, 11,I (Hrsg. Christa Jost) S. 41 bzw. 43 auf der anderen Seite T. 559 „Mit schattenhaftem Tone“ (S. 48), II,1381 (S. 192). Schließlich gibt es das berühmte Beispiel aus *Siegfried* auf das Wort „bebend“ (Akt I,3) mit Vibrato-Zeichen und der Anmerkung „mit schütternder Stimme“.

<sup>102</sup> Heinrich Porges schrieb in seinen Aufzeichnungen von den Proben zur Uraufführung von *Parsifal* im 2. Akt, Takt 1180 für die Wiederholung des Wortes „ihn“ Wagners Kommentar auf: „nicht tremolieren“, was wiederum den Umkehrschluss herausfordert, dass es an anderen Stellen selbstverständlich gemacht wurde. Ähnliches überliefert uns Alois Burgstaller in seinem überlieferten Klavierauszug von der Uraufführung des *Parsifal*, in dem er die Titelrolle sang: 1. Akt, Takt 938 bei der Textstelle „ich hab' eine Mutter“ schrieb er in seinen Klavierauszug: „ohne Empfindung“. Ähnliches gilt für Stellen wie „Parsifal“ I, 1085 für die Heinrich Porges Wagners Anweisung „keine Spur von Ausdruck“ angibt (S. 181). Die Bezeichnung „gut gehalten“ (z.B. „Parsifal“ II, 1172) könnte neben der Artikulationsanweisung auch bedeuten, dass es *senza vibrato* zu spielen sei.

differenzierte Arten des Vibrato. Regional und in verschiedenen Epochen ist die Menge des Vibratos unterschiedlich gewesen. Auch auf welchen Instrumenten es anzuwenden ist. Oben ist dazu alles Wesentliche gesagt und die entscheidenden Dokumente sind im Anhang beigefügt.

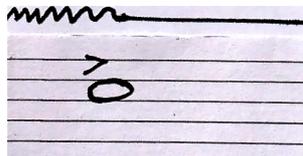
- Aus der Erfahrung des Autors als Dirigent sowohl barocker und frühklassischer Musik, wo ein Armvibrato bei den Streichern ausgeschlossen ist, können folgende Empfehlungen gegeben werden: In Zeiten, wo ausschließlich zeitgenössische Musik gespielt wurde, war regional begrenzt eine bestimmte Anwendung des Vibratos selbstverständlich und wurde vom Konzertmeister/Stimmführer des Chores vorgegeben. Dies ist in der heutigen Konzertpraxis mit wenig Probenzeit und extrem unterschiedlichen stilistischen Anforderungen nicht mehr realistisch. Deswegen kann die Vibrato-Frage, wie auch andere kollektive Verzierungen nur durch den Dirigenten im Vorhinein geklärt werden. Dies sollte zur leichten Verständlichkeit für jeden Klangkörper sozusagen auf dem im 19. Jahrhundert aufkommenden Brauch<sup>103</sup> aufbauen, wo die Stellen angegeben wurden und werden, wo nicht vibriert werden soll. Also mit *senza vibrato* (s.v.) oder *con vibrato* (c.v.). Die außerordentlich verfeinerte Vibrato-Technik des 16. - 18. Jahrhunderts kann in den Materialien mit den Vorgang bildhaften Zeichen eingetragen werden. Beispielsweise mit folgendem Zeichen für einen Ton *non vibrato* beginnend, dann



langsameres und sich beschleunigendes Vibrato:



Oder mit An- und Abschwellung:



Oder mit Akzent:

Mit dieser oder ähnlicher Zeichengebung lassen sich abgewandelt alle Varianten des Finger- und Stimm-Vibratos bezeichnen. Das setzt voraus, dass der Dirigent die stilistische Kenntnis hat und vor Probenbeginn im Material die Anweisungen einzeichnet. Der Autor hat damit viele Jahre sowohl mit Vokal- als auch Instrumental-Ensembles und Sinfonieorchestern gute Erfahrung gemacht.

In der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts bildeten sich in den komplexer werdenden Partituren Anweisungen wie „ausdrucksvoll“ bei Richard Wagner, „espressivo“ bei Richard Strauss oder „Hauptstimme“ bei Alban Berg heraus. Schon Louis Spohr empfahl, die thematisch wichtigen Stimmen im Ensemble-Spiel mit Vibrato führen zu lassen und die unwichtigen *non vibrato* spielen zu lassen.<sup>104</sup> Diese Praxis dürfte ein wesentlicher Anhaltspunkt bei der Gestaltung von Partituren mit einem differenzierten Einsatz des Vibrato sein.

Um noch einmal Robert Schumanns Musikalische Haus und Lebensregeln zu zitieren:  
„Es ist des Lernens kein Ende.“

<sup>103</sup> das schloss nicht aus, dass Komponisten bei Stellen, die unbedingt vibriert werden sollten, dies auch angaben. Z.B. Edward Elgar in seiner 2. Sinfonie, op. 63, vgl. die Aufnahme von 1916.

<sup>104</sup> Violinschule, S. 233

## Relevante Auszüge aus den theoretischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts

**Daniel Friderici: Musica figuralis oder Neue Unterweisung der Singe Kunst,** Rostock 1638

Caput VII. Regula 2. S. 49

„Die Knaben sollen vom anfang an alß bald gewehnet werden/ die Stimmen fein natürlich/ und wo möglich **fein zitternd/schwebend oder bebend/** in gutture, in der Kehle oder im Halse zu formiren.“

Regula 17. S. 47

„Im singen sol der Tact durchaus nit gehöret/sondern allein gesehen/oder wo es möglich/ nur observiret und gemercket werden.“

Regula 18. S. 49

„Im singen sol durchaus nicht einerley tact gespüret werden: Sondern nachdem die Worte des Textus seyn/ also muß auch der tact gerichtet seyn.“

**Johann Andreas Herbst: Musica Moderna Prattica, ouero Maniera del Buon Canto,** Frankfurt/Main 1658

S. 2, I, Natura

„Daß ein Sängler **erstlich eine schöne liebliche/zitternde und bebende Stimme** (doch nicht also/wie etliche ex ignorantia in den Schulen gewohnt seyn/ sondern mit besonderer moderation) und einem glatten runden Halß zu diminiuiren habe: zu andern/ einen steten langen Athmen/ohn viel respiriren/ halten könne: zum dritten/auch eine Stimme/ als: Cantum, Altum oder Tenor, &c. erwehlen/welche er mit vollem und hellem Laut/ohn Falseten (das ist/ halber und erzwungener Stimme) halten könne.“

**Johann Crüger: Musica practicae praecepta brevia. Der rechte Weg zur Singekunst,** Berlin 1660

S. 19, Caput VI

„Sintemal diejenigen gar nicht zu loben/welche von Gott und der Natur mit einer sonderbaren **lieblichen schwebenden oder bebenden Stimm/** auch einem runden Hals und Gurgel zum diminiuiren begabet syn/sich aber an der Musicorum leges nicht binden lassen/sondern nur fort und fort mit ihrem allzuviel coloriren die im Gesang fürgeschriebene limites überschreiten/ und denselben dermassen damit verderben und verdunkeln/ daß man nicht weiß/ was sie singen...“

„... Zu solcher bösen verdrießlichen Art gewöhnen sich auch viel Musici Instrumentales sonderlich auf Cornetten und Violinen, da es doch viel zierlicher/ und den Zuhörern weit angenehmer würde sey/ wann sie sich eines steten außgedehnten langen Strichs mit **feinen Tremoletten auf Violinen** beflissen und gebrauchten.“

Caput VI (als Druckfehler steht IV, HH) S. 25

„Tremulus“

Tremolo ist das **Zittern der Stimm über einer Nota** in zweyen nechsten Clavibus. Die Instrumentales Musici nennen es Mordanten. Ist mehr auf Orgeln und Instrumenta penna, als auf Menschen-Stimmen gerichtet.“

S. 27 „Trillo.“

„Trillo (heißt ein liebliches Saussen) ist zweyerly: Der eine geschieht in Unisono in einem Clave, wenn viel geschwinde Noten nach einander repetiert werden:  
Der ander Trillo ist unterschiedlicher Arten. Und ob zwar einen Trillo recht zu formiren unmöglich ist außm fürgeschriebenen zu lerne/ wo es nicht vivâ Præceptoris voce&ope geschehe/und einem fürgesungen und fürgemachet wird/damit es einer vom andern observiren lerne/habe ich doch etliche arten hierbey zu setzen nötig erachtet...“

**Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen,**  
Erster Teil, Berlin 1753

S. 51 §. 1. Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt.<sup>105</sup>

S. 59ff §. 25. Da man bey unserm heutigen Geschmacke, wozu die italiänische gute Sing=Art ein ansehnliches mit beygetragen hat, nicht mit den französischen Manieren allein auskommen kan; so habe ich die Manieren von mehr als einer Nation zusammen tragen müssen.

S. 119 §. 7. Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab= und Zunehmen des Tons, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente **ein Adagio singend zu spielen...**

S. 126 §. 19. Die bey Fig. IV. befindlichen Noten werden gezogen und jede kriegt zugleich einen mercklichen Druck.

Fig. IV:



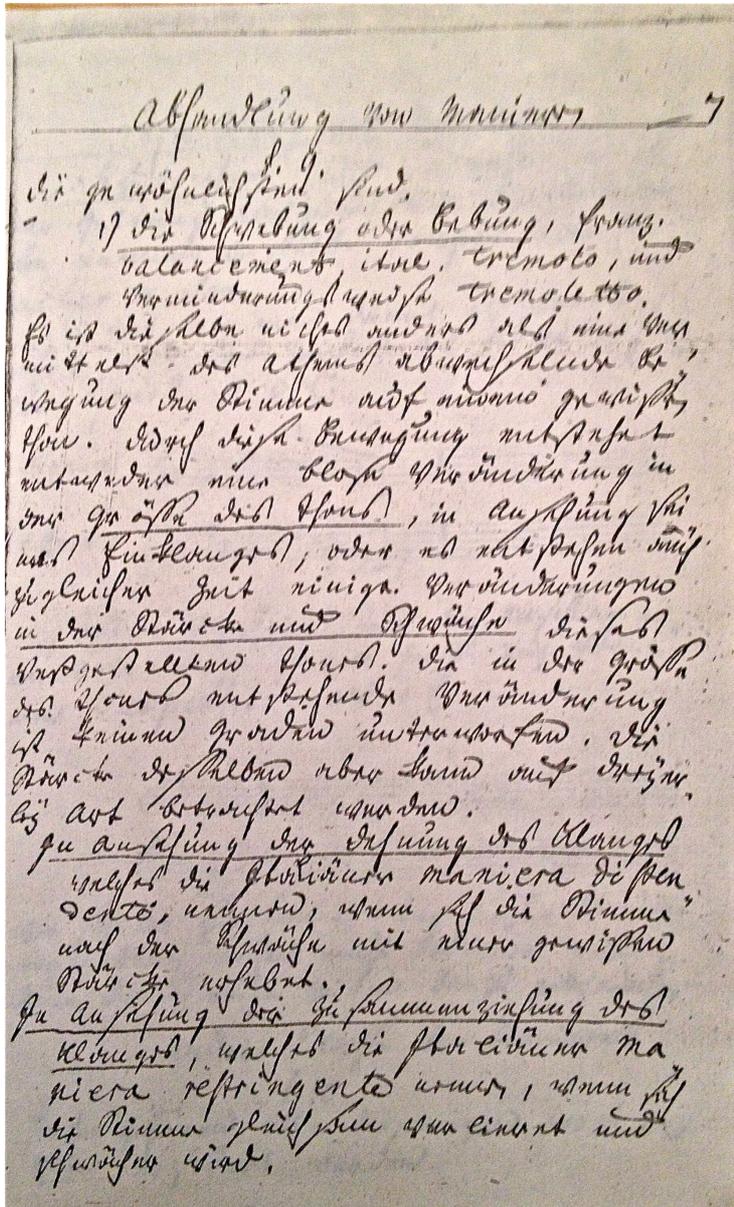
S. 126 §. 20. **Eine lange und affeetuöse Note verträgt eine Bebung**, indem man mit dem auf der Taste liegenden Finger solche gleichsam wiegt; das Zeichen davon sehen wir bey Fig. IV. (a).

[Zusatz der Ausgabe 1787:]

Der Anfang einer **Bebung wird am besten in der Mitte der Geltung der Note** gemacht.

<sup>105</sup> da Vibrato bei C.Ph.E. Bach zu den Manieren gehört, wird also auch die Notwendigkeit der Anwendung des Vibrato damit bestätigt.

Friedrich Wilhelm Marpurg: **Abhandlung von den Manieren**, Manuskript, 1754, Ms. in DSTB, Mus.ms.theor. 553, Er nennt das **Vibrato** als erste, somit auch **wichtigste Verzierung**:



[Abhandlung von Manieren 7.]

die gewöhnlichsten sind.

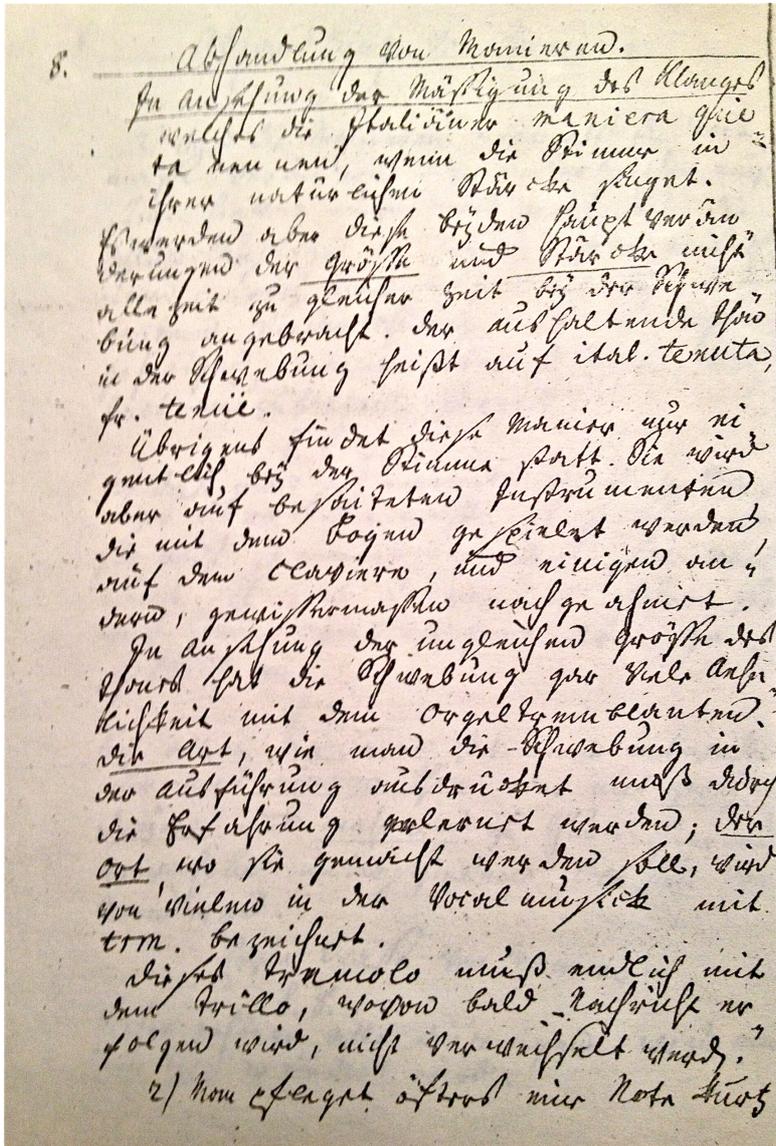
- 1) Die Schwebung oder Bebung, franz. *balancement*, ital. *tremolo*, und verminderungsweise *tremoletto*.

Es ist dieselbe nichts anderes als eine vermittels des Athems **abwechselnde Bewegung der Stimme auf einem gewissen Thon**. Durch diese Bewegung entsteht entweder nur eine bloße Veränderung in der Größe des Thons, in Ansehung seines Einklanges; oder es entstehen auf gleicher Zeit einige Veränderungen in der Stärke und Schwäche dieses vestgestellten Thones. Die in der Größe des Thones entstehende Veränderung ist keinen

Graden unterworfen. Die Stärke desselben aber kann auf dreyerley Art betrachtet werden.

In Ansehung der Dehnung des Klanges welches die Italiäner *maniera di stendento*, nennen, wenn sich die Stimme nach der Schwäche mit einer gewissen Stärke erhebet.

In Ansehung der Zusammenziehung des Klanges, welches die Italiäner *maniera restringente* nennen, wenn sich die Stimme gleichsam verlieret und schwächer wird,



[8. Abhandlung von Manieren]

In Ansehung der Mäßigung des Klanges welches die Italiener *maniera quieta* nennen, wenn die Stimme in ihrer natürlichen Stärke singet.

Es werden aber diese beyden Hauptveränderungen der Größe und Stärke nicht allezeit zu gleicher Zeit bey der Schwebung angebracht. Der aushaltende Thon in der Schwebung heißt auf ital. *tenuta*, fr. *tenue*.

Übrigens findet diese Manier nur eigentlich bei der Stimme statt. Die wird aber auf besaiteten Instrumenten, die mit dem Bogen gespielt werden, auf dem Claviere, und einigen anderen, gewißermaßen nachgeahmet. In Ansehung der ungleichen Größe des Thones hat die Schwebung gar viele Aehnlichkeit mit dem Orgeltremulanten. Die Art, wie man die Schwebung in der Ausführung ausdrückt muß durch die Erfahrung gelernet werden. Der Ort, wo sie gebraucht werden soll, wird von vielen in der Vocalmusik mit *trm.* bezeichnet.

Diese Tremolo muß endlich mit dem Trillo, wovon bald Nachricht erfolgen wird, nicht verwechselt werden.

### **Leopold Mozart: „Versuch einer gründlichen Violinschule“ 1756, 3. Auflage Augsburg 1787 (und in 1800 Auflagen verlegt)**

#### §. 14. S. 108

Zur Gleichheit und Reinigkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenstriche weis anzubringen. Ja es läuft wider das Natürliche, wenn man immer absetzet und ändert. Ein Singer der bey ieder kleinen Figur absetzen, Athem holen, und bald diese bald jene Note besonder vortragen wollte, würde unfehlbar jedermann zum Lachen bewegen. 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. Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenwerk aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß? Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen 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.

#### Das eilfte Hauptstück. S. 238

Von dem Tremulo, Mordente und einigen andern willkührlichen Auszierungen.

##### §. 1.

Der Tremulo ist **eine Auszierung die aus der Natur selbst entspringet**, und die nicht nur von guten Instrumentisten, sondern auch von geschickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin hiervon. Denn wenn wir eine schlaaffe Seyte oder eine Glocke stark anschlagen; so hören wir nach dem Schlage eine gewisse **wellenweise Schwebung** (ondeggiamento) des angeschlagenen Tones: Und diesen zitterenden Nachklang nennet man Tremulo, oder auch den Tremulanten.

##### §. 2.

Man bemühet sich **diese natürliche Erzitterung auf den Geiginstrumenten nachzuahmen**, wenn man den Finger auf eine Seyte stark niederdrückt, und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung machet; die aber nicht nach der Seite sondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach dem Schneck gehen muß: wovon schon im fünften Hauptstücke einige Meldung geschehen ist. Denn gleichwie der zurück bleibende zitterende Klang einer angeschlagenen Seyte oder Glocke nicht rein in einem Tone fortklinget; sondern bald

zu hoch bald zu tief schwebet: eben also muß man durch die Bewegung der Hand vorwärts und rückwärts diese zwischentönige Schwebung genau nachzuahmen sich befleissigen.

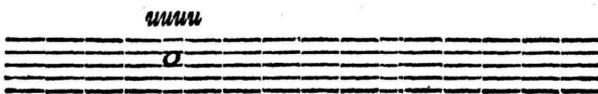
### §. 3. S. 239

Weil nun der Tremulo nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget; so würde man eben darum fehlen, wenn man iede Note mit dem Tremulo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten. **Man muß den Tremulo nur an solchen Orten anbringen, wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde:** wenn nämlich die gegriffene Note der Anschlag einer leeren Seyte wäre. Denn bey dem Schlusse eines Stückes, oder auch sonst bey dem Ende einer Passage, die mit einer langen Note schliesset, würde die letzte Note unfehlbar, wenn sie auf einem Flügel Z.E. angeschlagen würde, eine gute Zeit nachsummen. Man kann also eine Schlußnote, oder auch eine iede andere lang aushaltende Note mit dem Tremulo auszieren.

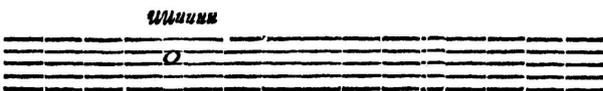
### §. 4.

Es giebt aber einen langsamen, einen anwachsenden, und einen geschwinden Tremulo. Man kann sie zur Unterscheidung etwa also anzeigen.

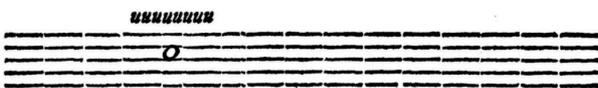
Der langsame.



Der anwachsende.



Der geschwinde.



Die grösseren Striche mögen Achttheile, die kleinern hingegen Sechzehentheile vorstellen: und so viel Striche sind, so oft muß man die Hand bewegen.

### §. 5. S. 240

Man muß aber die Bewegung mit einem starken Nachdrucke des Fingers machen, und diesen Nachdruck allemal bey der ersten Note jedes Viertheils; in der geschwinden Bewegung aber auf der ersten Note eines jeden halben Viertheils anbringen. Zum Beyspiele will ich hier einige Noten setzen, die man sehr gut mit dem Tremulo abspielet; ja

die eigentlich diese Bewegung verlangen. Man muß sie in der ganzen Applicatur abgeigen.

So muß man den Tremulo ausdrücken.



So macht man die Bewegung.

In den zweyen Beyspielen N. 1. fällt die Stärke der Bewegung allemal auf die mit der Zahl (2) bemerkte Note: weil sie die erste Note des ganzen oder halben Viertheils ist. In dem Beyspiele N. 2. hingegen trifft die Stärke aus eben der Ursache auf die mit der Zahl (1) bezeichnete Note.



§. 6. S. 241

Man kann den Tremulo auch auf zweyen Seyten und also mit zweenen Fingern zugleich machen.



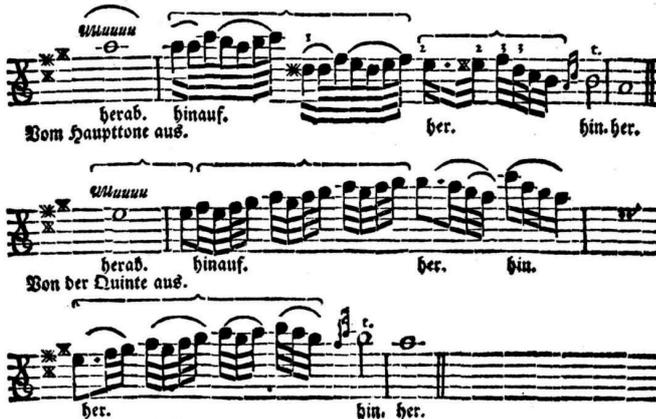
Die Stärke der Bewegung fällt auf die erste Note.



Die Stärke fällt auf die zweite Note.

### §. 7. S. 242

Bevor man eine Cadenz anfängt, die man bey dem Schlusse eines Solo nach eigener Erfindung dazu machet, pflegt man allemal eine lange Note entweder im Haupttone oder in der Quinte auszuhalten. Bey solcher langen Aushaltung kann man allezeit einen anwachsenden Tremulo anbringen. Z.E. Man kann bey dem Schlusse eines Adagio also spielen.



Man muß aber den Strich mit der Schwäche anfangen, gegen der Mitte zu wachsen, so: daß die größte Stärke auf den Anfang der geschwindern Bewegung fällt; und endlich muß man wieder mit der Schwäche den Strich enden.

### §. 16. S. 245 - 246

Das Batement (Batement) ist ein Zusammenschlag zweener nächsten halben Töne, welcher Zusammenschlag von dem untern halben Tone gegen den obern in größter Geschwindigkeit etlichmal nacheinander wiederholet wird. Das Batement oder dieser Zusammenschlag muß weder mit dem Tremulo, noch mit dem Triller, noch mit dem aus der Hauptnote herfließenden Mordente vermischt werden. Dem Tremulo sieht der Zusammenschlag in etwas gleich: allein dieser ist viel geschwinder, wird mit zweenen Fingern gemacht, und übersteiget den Hauptton oder die Hauptnote nicht; da hingegen die Schwebung des Tremulo auch über den Haupttone fortschreitet. Der Triller kömmt von oben auf die Hauptnote: der Zusammenschlag aber von unten, und zwar allemal nur aus dem Halbtone. Und der Mordente schlägt im Haupttone an: das Batement hergegen fängt sich im tiefern nächsten Semitone an. Dieser Zusammenschlag sieht also aus.



Man braucht dieses Batement in lustigen Stücken anstatt der Vorschläge und Mordenten, um gewisse sonst leere Noten mit mehr Geist, und recht lebhaft vorzutragen. Das beygebrachte Beyspiel mag hiervon ein Zeuge seyn. Man muß das Batement aber nicht zu oft, ja gar selten, und nur zur Veränderung anbringen.

Register S. 265

*Tremulo.* dessen Ursprung, und wie er gemacht wird.

XI. 1. 2. 3. ist dreyfach. XI. 4. fernere Erklärung desselben. X. 5. auf 2. Seyten. XI. 6. wird meistens bey Cadenzen gebraucht. XI. 7.

Musikalische Kunstwörter S. 50

### **Cantabile:**

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

**Johann Joachim Quantz: „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“**, 3. Auflage, Breslau 1789

S. 51, ... § 25

Mit der Bewegung der Brust kann man dem Tone in der Flöte auch viel helfen. Sie muß aber nicht mit einer Heftigkeit, nämlich zitternd; sonder mit Gelassenheit geschehen. Thäte man das Gegentheil, so würde der Ton zu rauschend werden. Eine proportionirliche Oefnung der Zähne und des Mundes, und Ausdehnung der Kehle, verursachen einen dicken, runden, und männlichen Ton. Das Hin- und wiederziehen der Lippen machet den ton zugleich **schwebend** und annehmlich.

S. 65, ... § 11

Wenn über den Noten die auf einerley Tone stehen, ein Bogen befindlich ist, s. Fig. 8; so müssen selbige durch das hauchen, mit der Bewegung der Brust, ausgedrückt werden. Stehen aber über solchen Noten zugleich Punkte, s. Fig 9; so müssen diese Noten viel schärfer ausgedrückt, und, so zu sagen, mit der Brust gestoßen werden. (zwei Varianten des Vibrato, HH<sup>106</sup>)

S. 82, VIII § 19

Einige begehnen, so wie mit den willkührlichen Auszierungen... viel Misbrauch. Sie lassen so zu sagen, fast keine Note, wo es nur irgend die Zeit, oder ihre Finger gestatten, ohne Zusatz hören. (Also wie L. Mozart gegen das offensichtlich damals schon existierende ständige

<sup>106</sup> Richard Wagner benutzt immer noch diese Notationsformen, die heute weitgehend falsch interpretiert werden, nämlich durch anstoßen der Töne. Stellen, wie „Parsifal“ 3. Akt Takt 1035 sind bei den Holzbläsern nicht durch Zungenstoß, sondern durch die Atemluft zu steuern.

Vibrato, HH) ... weder zu simpel, noch zu bunt, zu singen oder zu spielen; sondern das Simple mit dem Brillanten immer zu vermischen. (Also nicht immer *non vibrato*, HH)

### S. 109, XI § 18

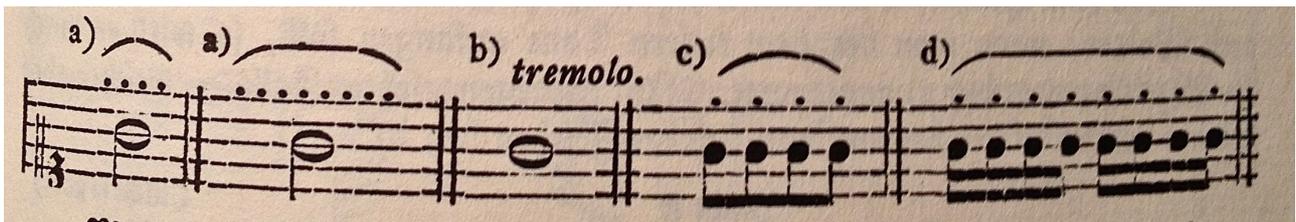
Ich habe oben gesagt, daß man durch den Zusatz der Manieren (dazu zählt Quantz das Vibrato, HH) die Melodie bereichern, und mehr erheben müsse. ... Man muß deswegen nicht nur mit den willkürlichen Auszierungen, sondern auch mit den wesentlichen Manieren, nicht zu verschwenderisch, sonder sparsam umgehen. Absonderlich ist dieses in sehr geschwinden Passagien, wo die Zeit ohnedem nicht viel Zusatz erlaubt, zu beobachten: damit dieselben nicht undeutlich und wiederwärtig werden.

### S. 110, XI § 19 (im Text)

**Daniel Gottlob Türk: Klavierschule**, Faksimile-Nachdruck der 1. Ausgabe 1789, Kassel 1962

### S. 293, § 88 Von der Bebung

Die **Bebung** (franz. Balancement, ital. Tremolo) **kann nur über langen Noten**, besonders in Tonstücken von traurigem etc. Charakter, mit gutem Erfolge angebracht werden. Man pflegt sie durch das Zeichen bei a) oder durch das Wort tremolo b) anzudeuten. Die Ausführung würde ungefähr so seyn müssen, wie bei c) oder d)



Man läßt nämlich den Finger, so lange es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert, auf der Taste liegen, und sucht den Ton durch einen mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verstärken. ... Uebringens weiß jeder, daß diese Manier bloß auf dem Klaviere, und zwar nur auf einem sehr guten Klaviere heraus zu bringen ist.

**Johann Ernst Altenburg: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst**, Halle, 1795

Die **Bebung oder Schwebung** ist eigentlich eine **anhaltende Verstärkung und Verschwächung eines gewissen Tons**, welchen man nach seinem Werthe hält. Sie wird gewöhnlich durch Punkte mit Bogen über der Note bezeichnet.

Aufzeichnung



Ausführung

Suche man bey den langsamen Stücken **das Singende gut vorzutragen, und die dabey vorkommenden Manieren richtig auszudrücken.** (Also auch das Vibrato siehe oben, HH)

**Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon**, Frankfurt a.M. 1802

**Bebung**, ital. Tremolo, ist eine ziemlich verjäherte (bezieht sich auf den Fakt, das Clavicoorde praktisch nicht mehr gespielt wurden HH) **Spielmanier, deren man sich vorzüglich auf den Bogeninstrumenten und auf dem Claviere bedient.** Sie kann nur da statt finden, wo ein Ton einige Zeit fortklingend erhalten wird, und bestehet darinne, dass der Finger, der diesen Ton greift, sanft hin und her wiegt, wodurch die genau bestimmte Höhe desselben in eine wechselweise auf- und abwärts neigende Schwebung modifiziert wird. Zur Bezeichnung dieser Spielmanier ist noch kein Zeichen allgemein eingeführt. Verschiedene Tonsetzer sind jedoch gewohnt, sie mit Punkten über den Noten, und zwar mit eben so viel Punkten zu bezeichnen, als der Finger Bewegungen machen soll.

**Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters**, Dresden 1862, S. 88

„Quantz gesteht, daß er nicht nur hierin („des vortrefflichen Vortrages insbesondere des Adagios“), sondern auch „in dem, was das Ausnehmen der Sätze und die Aufführung der Musik überhaupt betrifft,“ von Pisendel „das meiste profitiret“ habe; **beide bildeten sich hierin vorzugsweise durch das oftmalige aufmerksame Hören guter Sänger.**“