

Quellengestütztes Musizieren Quellenblätter von Gerhart Darmstadt, 5.3

Gerhart Darmstadt

Film 5: Beseelter Ausdruck [15:47]

Quellenbeleg 3 [7:44, 8:38, 9:06]

Verschiedene Vibrato-Quellen, die in diesem Film angesprochen wurden

Angaben von Francesco Saverio Geminiani:

Angaben über den Gebrauch des Vibratos kennen wir aus dem direkten Umfeld von Vivaldi in Venedig nicht. Von genereller Vibratolosigkeit im Barock, wie heute vielfach behauptet, ist den Quellen nirgends die Rede. Die deutlichsten Äußerungen der Zeit stammen von Francesco Saverio Geminiani, der in seiner Schule über den richtigen Geschmack schreibt:

Geminiani, Francesco Saverio (1687–1762), *Rules for playing in a true Taste on the Violin German Flute Violoncello and Harpsicord particulary the Thorough Bass Exemplifid in a variety of Compositions on the Subject of English, Scotch and Irish Tunes*, Opera VIII, London o. J. [um 1745], Reprint, hrsg. von Christoph Hoffmann, Münster 1990:

I have omitted also the Mark of the Close Shake, which may be made on any Note whatsoever.

[Übersetzung des Herausgebers: Ebenso habe ich das Zeichen für Vibrato weggelassen, welches man auf jeder Note, welcher Art auch immer, ausführen kann.]

Geminiani, Francesco Saverio (1687–1762), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, London 1749¹, Reprint, hrsg. von Robert Donington, Iowa 1967:

(Fourteenth) Of the Close Shake.

This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. 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, @c. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, @c. 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. [S. 3]

[Übersetzung: 14. Über den Close Shake.

Dies kann nicht, wie in den vorigen Beispielen, mit Noten erklärt werden. Um ihn auszuführen, drückt man den Finger fest auf die Saite des Instruments und bewegt das Handgelenk langsam und gleichmäßig vor und zurück (in and out); wenn er lange ausgehalten wird, während man den Klang allmählich anschwellen lässt, den Bogen immer näher zum Steg führt und sehr stark endet, mag er das Majestätische, die Würde usw. ausdrücken. Aber wenn man ihn kürzer, schwächer und sanfter ausführt, mag er Trauer, Angst usw. bezeichnen, und wenn er auf kurzen Noten gespielt wird, trägt er nur dazu bei, dass ihr Klang angenehmer wird, und deshalb sollte er möglichst oft angewendet werden.] [2]

Ein paar Jahre später schreibt er wesentlich differenzierter in seiner Violinschule:

Geminiani, Francesco Saverio (1687–1762), *The Art of Playing on the Violin*, London 1751, Reprint, hrsg. von David D. Boyden, London o. J.:

(Fourteenth) Of the Close Shake.

¹ Die Drucklizenz wurde am 29. Juli 1739 erteilt, das Frontispiz ist datiert mit 1742.

² Übersetzung in: Greta Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten*, Graz 1988, S. 77.

This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. 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, &c. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, &c. 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. [S. 8]

[Übersetzung: 14. Über den Close Shake.

Dies kann nicht, wie in den vorigen Beispielen, mit Noten erklärt werden. Um ihn auszuführen, drückt man den Finger fest auf die Saite des Instruments und bewegt das Handgelenk langsam und gleichmäßig vor und zurück (in and out); wenn er lange ausgehalten wird, während man den Klang allmählich anschwellen lässt, den Bogen immer näher zum Steg führt und sehr stark endet, mag er das Majestätische, die Würde usw. ausdrücken. Aber wenn man ihn kürzer, schwächer und sanfter ausführt, mag er Trauer, Angst usw. bezeichnen, und wenn er auf kurzen Noten gespielt wird, trägt er nur dazu bei, dass ihr Klang angenehmer wird, und deshalb sollte er möglichst oft angewendet werden.] ^[3]

Im allgemeinen muss man wohl von einem sparsameren und gezielteren Gebrauch des Vibratos zu dieser Zeit ausgehen. Es wird vor allem für diejenigen Affekte benutzt worden sein, bei denen auch ein „normaler“ Mensch vibriert, bzw. erregt ist. Ein ganz besonders feines Vibrato (*tremoletto*) gehörte zum schönen Ton bei gesanglichen Stellen.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), *Des critischen Musicus an der Spree erster Band. Berlin, zu finden bey A. Haude und J. C. Spener, Königl. und der Academie der Wissenschaften privil. Buchhändler. 1750. Reprint, Hildesheim 1970:*

(α) **Erste Classe von Manieren.**

Hierher gehören alle diejenigen, wozu nur **ein Thon** erfordert wird. Die gewöhnlichsten sind

1) **Die Schwebung** oder **Bebung**, frantz. *balancement*, iatl. *tremolo*, und verminderungsweise *tremoleto*: Es ist dieselbe nichts anders, als eine vermittelst des Athems abwechselnde Bewegung der Stimme auf einem gewissen Thon. Durch diese Bewegung entsteht entweder eine blosser Veränderung in **der Größe des Thons**, in Ansehung des Einklanges; oder, es entstehen auch zu gleicher Zeiteinige Veränderungen in **der Stärke und Schwäche** dieses vestgestellten Thones. Die in der Grösse des Thones entstehende Veränderung ist keinen Graden unterworfen. Die in der Grösse des Thones entstehende Veränderung ist keinen Graden unterworfen. Die Stärke desselben aber kann auf dreierley Art betrachtet werden,

In Ansehung der **Dehnung des Klanges**, welches die Italiäner *maniera distendente* 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 verliert, und schwächer wird.

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. *tenuë*. Uebrigens findet diese Manier nur eigentlich bey der Stimme statt. Sie wird aber auf besaiteten Instrumenten, die mit dem Bogen gespielt werden, auf dem Claviere, und einigen andern, gewissermassen nachgeahmet. In Ansehung der ungleichen Grösse des Thones hat die Schwebung gar viele Aehnlichkeit mit dem Orgeltremblanten. Die Art, wie man die Schwebung in der Ausführung ausdrückt, muß durch die Erfahrung erlernt werden; der Ort, wo sie gemacht werden soll, wird von vielen in der Vocalmusick mit *trm.* bezeichnet. Dieses Tremolo muß endlich mit dem Trillo, wovon bald Nachricht erfolgen wird, nicht verwechselt werden. [S. 56f.]

Vibratoquellen von Vater und Sohn Mozart:

³ Übersetzung in: Greta Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten*, Graz 1988, S. 77.

Leopold Mozart (1719–1787), *Versuch einer gründlichen Violinschule entworfen und mit 4 Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen von Leopold Mozart Hochfürstl. Salzburgischen Cammermusicus. in Verlag des Verfassers. Augspurg, gedruckt bey Johann Jacob Lotter (1726–1804), 1756. Reprint, hrsg. von Greta Moens-Haenen, Kassel (Bärenreiter) 1995:*

Das eilfte Hauptstück.

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 schlaffe Seyte oder eine Glocke stark anschlagen; so hören wir nach dem Schlage eine gewisse wellenweise Schwebung (*ondeggiamento*) des angeschlagenen Tones: Und diesen zitternden Nachklang nennet man **Tremulo**, oder auch den **Tremulanten**.

§. 2.

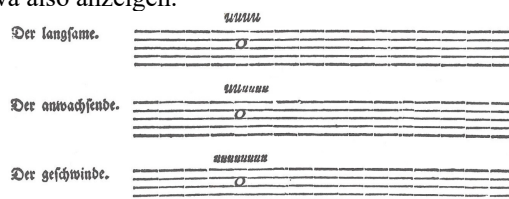
Man bemühet sich diese natürliche Erzitterung auf den Geiginstrumenten nachzuahmen, wenn man den Finger auf eine Seyte stark niederdrückt, und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung machet; die aber nicht nach der Seite sondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach dem Schneck gehen muß: wovon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

§. 3.

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.



Die grösseren Striche mögen Achttheile, die kleineren hingegen Sechzehentheile vorstellen: und so viel Striche sind, so oft muß man die Hand bewegen. [S. 238f.]

[...] [S. 239–242]

Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791), Nachschrift zu dem Brief von Maria Anna Mozart (1720–3. Juli 1778) an ihren Mann Leopold Mozart (1719–177) in Salzburg, Paris den 12. Juni 1778:

Meissner⁴ hat wie sie wissen, die üble gewohnheit, daß er oft mit fleiss mir der stimme zittert – ganze viertl – ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt – und das habe ich nie an ihm leiden können. das ist auch wirklich abscheulich. das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. die Menschenstimme zittert schon selbst – 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

⁴ Johann Nikolaus Meißner (1724–1795), Basssänger von ungewöhnlichem Stimmumfang.

nach – ja so gar auf den Claviern – so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön – weil es wieder die Natur ist. da kömsts mir just vor wie auf der orgl, wenn der blasbalk stost. [5]

Heinrich Christoph Koch (1749–1816), *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält, von Heinrich Christoph Koch, Fürstl. Schwarzburg=Rudolstädt. Kammer=Musicus. A – Z. Frankfurt am Main, bey August Hermann dem Jüngeren.* 1802, Reprint, Hildesheim (Georg Olms Verlag) 1985:

Bebung, ital. *Tremolo*, ist eine ziemlich verjährt Spielmanier, deren man sich vorzüglich auf den Bogeninstrumenten und auf dem Claviere bedient. Sie kann nur da statt finden, wo ein Ton einige Zeit fort klingend erhalten wird, und besteht darinne, daß der Finger, der diesen Ton greift, sanft hin und her wiegt, wodurch die genau bestimmte Höhe desselben in eine sich wechselweise auf= und abwärts neigende Schwebung modificirt 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. [Sp. 229]

Vibrato-Angaben von Richard Wagner (1813–1883) in seinen Werken:

Tristan und Isolde, 1859, 3. Akt, 1. Violinen, Takt 1160 und 1356

Die Meistersinger von Nürnberg, 1867, 3. Akt, 1. Violinen, Takt 2765

Diese spärlichen Angaben zeigen, dass Vibrato kein selbstverständliches Ausdrucksmittel war!

Die Sängerin Lilli Lehmann (1848–1929)

Lilli Lehmann, die viel mit Wagner zusammen gearbeitet hatte, schrieb über das zu starke Vibrato, in ihrer Gesangsschule: *Meine Gesangkunst*, Berlin (Ed. Bote & G. Bock) ³1922 (¹1902):

Das Tremolieren.

Große Stimmen, die durch weite kräftige Organe, in denen der Atem breit und stark strömen kann, geschaffen werden, sind darum leicht zum Tremolieren geneigt, weil das Ausströmen des Atems gegen die Stimmbänder zu *unmittelbar* erfolgt. Der Atem wird vom Zwerchfell direkt dorthin durch den Kehlkopf gedrückt, anstatt durch die *Bauchpresse* gegen die Brust, den Kontrollapparat, getrieben zu werden, von wo aus er erst auf einem Umwege in minimalster Quantität, *kontrollierbar* an die Stimmbänder abgegeben wird. Selbst die stärksten Stimmbänder können unkontrollierten, d. h. direkten Atemdruck nicht ertragen. Man muß sie durch die verschiedenen Muskelfunktionen spannen und entlasten lernen.

Beim Einatmen soll die Brust sich nur wenig heben – man müßte denn eine Übung zur Brusterweiterung daraus machen wollen. Der Atemdruck gegen die Atempresse muß durch Aussprechen so lange anhalten, als ich einen Ton zu halten oder eine Phrase zu singen wünsche. Sobald die Aussprache gegen die elastische Bauch- und Brustpresse aufhört, ist auch Ton und Atem zu Ende. Erst gegen das äußerste Ende des Gesanges darf der Drang langsam nachlassen, die Brust langsam einsinken, obwohl auch noch über das Ende hinaus Ton und Wortform erhalten bleiben müssen. Während des Singens bin ich gezwungen, den Atemdruck gegen die Brust *gleichmäßig* durchzuführen, da hierdurch wieder allein der Atem den *Stimmbändern gleichmäßig* zugeführt werden kann, was die Hauptbedingung eines ruhigen Tons und geregelter Stimmbandverwertung ist. Die Atemkontrolle darf nie aufhören. Erst bei Beginn des Gesanges fängt die Brust – gegen die der Atem gedrängt wird – an, sich langsam zu blähen und erreicht die größte Dehnbarkeit erst, wenn die Atemphrase zu Ende gesungen ist. Dann sinkt die Brust langsam wieder ein. Der Ton sollte nie *über* die Kontrolle stark, nie

⁵ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. II, Nr. 453. S. 378.

unter die Kontrolle schwach gemacht, aber immer der Atem abgenommen werden. Das sollte ein strenges Gesetz des Sängers sein.

Ich lenke meine ganze Aufmerksamkeit auf den Drang gegen die Brust, der die Tür zur Vorratskammer des Atems bildet, als der ich *ununterbrochen* nur ebensoviel an die Stimmbänder abgebe, als ich abzugeben wünsche. Ich darf nicht geizen und doch nicht verschwenderisch damit umgehen. Nebst der Ruhe gibt der Druck gegen die Brust (Kontrollapparat) auch Stärke und Dauer. Von der guten Kontrolle und dauernden Aussprache hängt die Länge des Atems ab, der ohne Unterbrechung von hier gegen die Resonanzräume schwingt und, in elastische Form der Resonanzwerkzeuge gebannt, unserm Willen durch die Aussprache dient.

Man sieht nun wohl, wie leicht Stimmbänder durch unkontrollierten Atemstrom zu Schaden kommen können, wenn er in ganzer Machtfülle gegen sie hindurchgetrieben wird, Man sehe sich die Stimmbänder nur einmal auf dem Papier an, um sich der Torheit bewußt zu werden, diese kleinen feinen Bänderchen förmlichen Atemexplosionen auszusetzen. Sie können gar nicht genug *geschont*, aber auch gar nicht richtig genug *geübt* werden. Alle unrechtmäßige Arbeit muß ihnen erspart, dem Kontrollapparat der Brustwiderstandsmuskel und den Spannungen zugewiesen werden, die mit der Zeit einen ganz gehörigen Puff vertragen lernen. Das Tremolieren kann auch durch fehlerhaftes Einstellen des Kehlkopfes entstehen, indem dieser nicht eng genug unter Nase und Kinn gestellt, unverbunden mit den Stellvokalen *i* und *e*, allein herumwackelt. Hier hilft nur eine energische Kehlkopfeinstellung auf *e*, d. h. Zusammenstellung der Spannkkräfte von Brust- und Zwerchfellmuskeln. die unablässig durch Aussprechen des *e*=Vokals erneut werden muß, denn möglicherweise liegt es auch nur an den untätigen Zwerchfellmuskeln, die keine Gegenarbeit verrichten, d. h. unverbunden sind mit den oberen Organen, was der Lehrer untersuchen muß.

Schon das Vibrato, zu welchem volle Stimmen neigen, sollte im Keim erstickt werden, da sich allmählich aus ihm ja doch das Tremolo und später noch viel Schlimmeres entwickelt. Man kann dem Ton durch Vokalmischungen Leben einhauchen, also auf unschädliche Weise. Vibrato ist das erste Stadium, Tremolo das zweite und bedeutend hoffnungsloser, das sich durch Zutiefsingen auf den obersten Mitteltönen der Grenzlage anzeigt. Ebenfalls auf Überlastung der Stimmbänder zurückzuführen, gesellt sich ihr noch Überanstrengung der Halsmuskeln hinzu, die durch dauerndes Zusammenkrampfen ihre *elastische* Kontraktions- und Auflösungsfähigkeit verloren haben, weil Tonhöhe und Stärke auf falschem Wege *erzwungen* wurden. Beide lassen sich nicht *erzwingen*, die Höhe nur schwebend über allem erhalten, Stärke nicht durch krampfhaftes Zusammenpressen der Halsmuskeln, sondern durch weitgehende Ausfüllung der Atemform und Resonanzräume erlangen, wenn der *Kontrollapparat* die Führung übernimmt, und die heißt: *Atemabnahme*. [S. 38f.]