

Analogien zwischen vokaler und instrumentaler Praxis in der Musik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

Noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts galt Musik allgemein als jene «ars bene canendi», als die sie seit dem Mittelalter, fußend auf antiken Traditionen, verstanden und definiert wurde.¹ Da Gesang mit Worten verbunden sei — so das allgemeine Verständnis —, vermittele sich durch ihn ein rational faßbarer Sinngehalt — im Unterschied zum zwar «angenehmen», aber wort- und sinnlosen «Geräusch», als das die Instrumentalmusik vielfach bezeichnet wurde.² Die menschliche Stimme sei zudem ein ganz von der Natur gegebenes Instrument und daher besser als alle «künstlich» erschaffenen Instrumente geeignet, Gemütsbewegungen musikalisch auszudrücken.

Konsequenz dieser Musikanschauung war die Forderung, daß Instrumentalmusik, will sie ästhetische Geltung erlangen, sich so eng wie möglich am Modell der Vokalmusik und des Gesangs zu orientieren habe. Dieses Postulat galt, wie der Artikel «Singend» in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* zeigt, für den Bereich der Komposition ebenso wie für den der Aufführungspraxis:

Es ist für den Tonsetzer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu setzen. Diese Regel schließt sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stücks ein, die, je cantabel sie ist, je mehr dem leidenschaftlichen Gesang der Menschenstimme nahe kommt. Will der Tonsetzer hierin glücklich seyn, so muß er vor allen Dingen selbst singen können. [...] Hat die Natur ihm eine reine Stimme versagt, so muß er wenigstens alles, was ihm vorkommt, in Gedanken singen können, daneben keine Gelegenheit aus der Acht lassen, gute Sänger zu hören, und auf ihren Vortrag zu merken; er muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudieren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken und zu schreiben. Ohne dieses wird er harmonisch richtig, aber niemals singend zu setzen im Stande seyn. Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird. Fehlt einem Tonstück diese Eigenschaft, so werden wir es bald müde, weil ihm das Wesentlichste fehlt, wodurch es unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte.³

Wesentliche Momente dieser Anschauung behielten auch im frühen 19. Jahrhundert noch uneingeschränkt ihre Gültigkeit. Die «Idee der absoluten Musik», Inbegriff einer romantischen Musikästhetik, die in der Instrumentalmusik nicht länger einen «defizienten Modus» der Vokalmusik sieht, sondern ihr, als einer «abgesonderten Welt für sich selbst», Eigenständigkeit und ästhetische Superiorität zuspricht⁴, wurde überlagert von einer Musikpraxis, die noch lange am Modellcharakter des Gesangs festhielt. Beispielhaft zeigt dies die 1810-11 veröffentlichte *Theoretisch-practische Musikschule* von Joseph Fröhlich, ein Unterrichtswerk, das Unterweisungen im Singen mit solchen für die gebräuchlichsten Orchesterinstrumente verbindet und in einen systematischen Zusammenhang bringt.⁵ Das größte Gewicht erhält die an den Anfang gestellte «Allgemeine Singschule», was Fröhlich mit wohlbekannten Argumenten begründet:

Das vorzüglichste Werkzeug, welches die gütige Natur allen Menschen zum Ausdruck, und zur geselligen Mittheilung ihrer frohen, wie ihrer traurigen Empfindungen verlieh, ist die Stimme. So wie eine, ohne alle Kunst gebildete, reine Stimme unser Herz schon in eine ganze Folge von Empfindungen verflechten kann, vorzüglich, weil ihr die Worte zur Seite stehen, so liegen in einer, durch gute Bildung schon mehr vollendeten, unzählbare Mittel, die geheimsten Bewegungen des Innern uns lebendig zur Anschauung zu bringen, und uns unbewußt von einer Gemüthsstimmung in die andere zu versetzen.

Die wahren Regeln des Vortrags bey jedem Instrumente, welchem der Künstler eine Seele einhauchen kann, sind daher auch keine andere, als jene des Vortrags bey dem Gesange, (nur mit Beybehaltung der jedem zukommenden Eigenthümlichkeit) und das grösste Lob, welches man einem Meister auf irgend einem Instrumente beylegen kann, ist jenes, wenn man von ihm sagt (es fehlen blos die Worte zum Gesange).⁶

1 Vgl. Albrecht Riethmüller, «Stationen des Begriffs Musik», in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie (Geschichte der Musiktheorie 1)*, Darmstadt 1985, S. 59-95. Der enge Zusammenhang zwischen dem Musikbegriff und dem Singen zeigt sich besonders deutlich in der seit dem 17. Jahrhundert häufig auftretenden Eindeutschung von «ars musica» (= Musiklehre) zu «Sing(e)kunst»; vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, «Von der Ars musica zur Singkunst», in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 255-264.

2 Vgl. Bellamy Hosler, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th-Century Germany (Studies in Musicology 42)*, Ann Arbor 1981, vor allem Kapitel 1.

3 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 4, Leipzig ²1794, Nachdruck: Hildesheim 1967, S. 383.

4 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u.a. 1978, S. 13f., passim.

5 Vgl. Herbert Unverricht, «Die Instrumentationsangaben von (Franz) Joseph Fröhlich in Würzburg. Ein Beitrag zur Instrumentationslehre zur Zeit der Wiener Klassik», in: *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 351-357.

6 *Vollständige / Theoretisch-practische Musikschule / für alle bey dem Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente / Zum Gebrauche für / Musikdirectoren-Lehrer und Liebhaber / systematisch, mit Benutzung der Besten bisher erschienenen Anweisungen / bearbeitet von / J. Froehlich*, Bonn o.J. [1810/11], 1^{te} Abtheilung, S. 18.

Aus der klanglichen Nähe eines Instruments zur menschlichen Stimme leitet Fröhlich die Reihenfolge ab, in der er in den folgenden «Abteilungen» seines Schulwerks die verschiedenen Instrumentengruppen behandelt. Zunächst führt er die Holz-, dann die Blechblasinstrumente an, da sie, wie die Stimme, den Atem zur Tonproduktion gebrauchen, den Abschluß bilden die Streichinstrumente, Tasten- und Schlaginstrumente bleiben unberücksichtigt. So dezidiert und systematisch wie von Fröhlich ist der enge Zusammenhang zwischen vokaler und instrumentaler Praxis in Lehrwerken der vorangegangenen Jahrhunderte kaum jemals dargestellt worden.⁷ Ein Grund dafür mag sein, daß Fröhlich etwas darlegt, was seit der Renaissance als mehr oder weniger selbstverständlich galt, im frühen 19. Jahrhundert aber, in einer Zeit, in der Instrumentalmusik entstand, die sich — in ihrer kompositorischen Struktur wie auch in ästhetischer Hinsicht — aus der Abhängigkeit vom Gesang zu lösen begann, der ausdrücklichen Niederlegung bedurfte. Fröhlich faßt Anschauungen zusammen, wie sie seit Silvestro Ganassis *Opera intitulata Fontegara* aus dem Jahr 1535 in zahllosen Unterrichtswerken für verschiedenste Instrumente wie auch im musiktheoretischen und -ästhetischen Schrifttum immer wieder geäußert wurden.

Unabhängig von epochenspezifischen, nationalen oder in der Individualität von Komponisten begründeten stilistischen Unterschieden sind für die Zeit vom 16. bis ungefähr zur Mitte des 19. Jahrhunderts Konstanten in der Beziehung zwischen vokaler und instrumentaler Praxis zu erkennen, die sich zwei übergeordneten Bereichen zuweisen lassen:

1. Imitation des Stimmklangs

Instrumentenbauer bemühten sich, ihre Instrumente klanglich nach dem Vorbild der menschlichen Stimme zu konstruieren. So umreißt Johann Georg Tromlitz in seinem 1791 erschienenen *Ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen* das Klangideal, dem sein Instrument, die Flöte, folgen soll, noch ganz traditionellen Anschauungen folgend. Modell ist für ihn eine schöne Menschenstimme, die «hell, voll und klingend, von männlicher Stärke, aber nicht kreischend; sanft, aber nicht dumpfig ist; kurz! diejenige Menschenstimme ist für mich schön, die viel Metall hat, singend, sanft [...] und biegsam ist.»⁸ Das Vokabular, dessen Tromlitz sich bedient, entspricht dem der Gesangslehrwerke seiner Zeit, Johann Adam Hillers *Anweisungen* etwa⁹; die klanglichen Idealvorstellungen sind im vokalen und instrumentalen Bereich so gut wie identisch. Die von Tromlitz angeführten Charakteristika gelten im übrigen nicht nur für die Diskantlage, sondern für alle Stimmlagen und die ihnen analogen Instrumente:

Ein jedes Instrument richtet sich nach derjenigen Stimme, die ihm am angemessensten ist, als: Flöte, Oboe, Violine, bildet sich nach einem schönen Diskant und Alt; Violen, Violoncello, Fagott, nach einem schönen Alt, Tenor und Baßstimme. Da nun dieser genannte Ton ohnstreitig bey dem Menschen am vollkommensten zu finden, so muß auch das Instrument, das diesem Tone am nächsten kommen kann, den vollkommensten Ton haben.¹⁰

Gleichfalls für alle Stimmlagen galt die u.a. von Johann Mattheson mitgeteilte Regel, «daß eine iede singende Stimme, je höher sie gehet, desto mehr gemäßiget und gelindert; in der Tiefe aber, nach eben dem Maaß, verstärcket und völliger oder kräftiger herausgebracht werden soll.»¹¹ Beobachtungen an historischen Instrumenten zeigen, daß diese Tonlagencharakteristika deren Konstruktion und Klangkonzeption offenbar maßgeblich mitbestimmte. Auf allen Instrumenten, Tasteninstrumente eingeschlossen, ist die tiefere Lage besonders voll und stark, zur Höhe hin nimmt das Klangvolumen auffällig ab, der Ton wird «schlanker». Akustische Untersuchungen haben zudem ergeben, daß die Formantenspektren älterer Instrumente große Übereinstimmung mit den für Sängerstimmen typischen aufweisen.¹²

Ein Teilaspekt des Klanges ist schließlich das Vibrato, ein im Bereich der historischen Aufführungspraxis überaus kontrovers diskutiertes Phänomen.¹³ Hier sind nicht die vielfältigen Erscheinungsweisen des Vibratos als Verzierungs- und Ausdrucksmittel gemeint, die Greta Moens-Haenen systematisch dargestellt hat¹⁴, sondern

7 Vgl. etwa Francesco Rognoni, *Selva / de variis passagii / secondo l'uso moderno, / per cantare, & suonare con ogni sorte de Stromenti* [...], Mailand 1620, Nachdruck: Bologna 1978. Auf dem Titelblatt des ersten, den Gesangsverzierungen gewidmeten Teils findet sich die Anmerkung: «Cosa ancora vile à Suonatori per imitare la voce humana.» — Eine Fröhlichs Musikschule ähnliche Verbindung von Gesangs- und Instrumentalschulwerken zeigt auch Peter Prelleurs *The Modern Musick-Master or, The Universal Musician*, London 1731, Nachdruck: Kassel u.a. 1965.

8 Johann Georg Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig 1791, Nachdruck: Buren 1985, S. 109; vgl. Marcello Castellani, *Über den schönen Ton auf der Flöte — nach Johann Georg Tromlitz*, in: *Tibia 17* (1992), S. 263-270.

9 Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, Leipzig 1774; *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780, Nachdruck: Leipzig 1976.

10 Tromlitz, *Unterricht*, S. 110.

11 Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Nachdruck: Kassel u.a. 1991, S. 111; vgl. Ellen T. Harris, *Das Verhältnis von Lautstärke und Stimmhöhe im Barockgesang*, in: *Aufführungspraxis der Händel-Oper (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 3)*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Laaber 1990, S. 157-171.

12 Vgl. Jürgen Meyer, *Akustik und musikalische Aufführungspraxis (Das Musikinstrument 24)*, Frankfurt a.M. 1980, S. 45f., 64f., passim.

13 Vgl. Frederick Neumann, «The Vibrato Controversy», in: *Performance Practice Review 4* (1991), S. 14-27.

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

vielmehr das Vibrato als natürlicher Bestandteil der menschlichen Stimme in dem Sinn, wie Mozart es in einem Brief an seinen Vater dargestellt hat: «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 nach — ja so gar auf den Claviern [...]».¹⁵

2. Imitation des Gesangsvortrags

Als ein wesentliches Merkmal des Gesangs galt schon früh die Möglichkeit, dem Vortrag durch eine Vielfalt dynamischer Nuancen «Licht und Schatten» zu verleihen und dem jeweils darzustellenden Affekt bzw. Ausdrucksgehalt die ihm gemäße Färbung zu geben. Hierauf zielt bereits Girolamo Dalla Casa in seiner Verzierungslehre *Il vero modo di diminvir*, wenn er vom Zink behauptet: «Questo stromento si adopera piano, & forte, & in ogni sorte di Tuono, si come fa la uoce.»¹⁶ In einem unmittelbaren Zusammenhang mit der geforderten dynamischen Spannweite und Flexibilität, als deren Zentrum die Kunst der «messa di voce» galt¹⁷, stehen die vielfältigen Artikulationsweisen, etwa die Artikulationssilben der Blasinstrumente, die als eine Art von «Bläsesprache» verstanden und wie die Dynamik als Mittel zur Nuancierung des Vortrags im gesanglichen Sinn eingesetzt wurden. Noch im Jahr 1831 beschreibt Louis Spohr in seiner *Violinschule* die «technischen Hilfsmittel», die zu einem «schönen» (im Gegensatz zum bloß «richtigen») Vortrag notwendig sind, in enger Anlehnung an das auch für ihn selbstverständliche sängerische Ideal und nennt u.a. «die feinem Schattirungen der Bogenführung, sowohl im Bezug auf den Charakter des Tons vom starken, selbst rauhen bis zum sanft flötenden, wie auch besonders auf Accentuirung und Sonderung der musikalischen Phrasen». Des weiteren führt er «die künstlichen Applicaturen» (Fingersätze) an, «die nicht der Bequemlichkeit oder leichten Spielbarkeit, sondern des Ausdrucks und des Tons wegen angewendet werden». Dazu zählt das «Fortgleiten von einem Ton zum andern», was dem sängerischen Portamento entspricht, wie auch «der Fingerwechsel auf demselben Ton», den Spohr mit dem Silbenwechsel auf einem Ton beim Gesang vergleicht.¹⁸

Eine Betrachtung der Analogien zwischen vokaler und instrumentaler Praxis wäre indessen einseitig und historisch unscharf, würde sie nur unter dem Aspekt der Imitation des Gesangs durch die Instrumente angestellt, da die Entwicklung der Instrumentalkunst zumal im 17. und 18. Jahrhundert ihrerseits die Entwicklung des Kunstgesangs beeinflusste.

Schon um 1600 fühlten sich Sänger durch die Virtuosität einiger Instrumentalisten herausgefordert, doch nur wenigen gelang es, die Geschwindigkeit, mit der diese auch schwierige «passaggi» auszuführen verstanden, auf den Gesang zu übertragen.¹⁹ Um die Mitte des 18. Jahrhunderts setzte dann eine Art von Wettstreit zwischen Sängern und Instrumentalisten ein, dessen auffälligste Folge die — vielfach kritisierte — Ausdehnung des sängerischen Tonumfangs nach oben, bei Sopranstimmen bis weit in die dreigestrichene Oktave hinein, darstellt.²⁰

Auch die Übernahme von Merkmalen instrumentaler Idiomatik in Vokalwerken hat eine lange Tradition. So entwickelte etwa Estienne Grossin den seiner *Missa Trompette* zugrundeliegenden Tenor aus typischen Trompetensignalen der Zeit um 1400.²¹ Im 18. Jahrhundert profilierte sich die Arie mit Nachahmung der Instrumentalidiomatik zu einem eigenen Genre, in dem insbesondere die Kastraten brillierten (z.B. Nicolò Grimaldi in der Arie «Or la tromba in suon festante» aus Händels *Rinaldo*²²). Ferner waren es die rauschenden Passagen, wie sie für die Allegrosätze der Konzerte Vivaldis, Locatellis und vieler anderer charakteristisch sind, die einen großen Einfluß auf die Gesangkunst ausübten, da die Sänger den Instrumentalisten im Hinblick auf die Zurschaustellung virtuosen Könnens nicht nachstehen wollten. Johann Joachim Quantz kritisierte diese Entwicklung und bedauerte, daß die meisten italienischen Instrumentalisten seiner Zeit «allzuweit von dem Geschmacke des Singens

15 Brief vom 12. Juni 1778, zitiert nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. II: 1777-1779, Kassel u.a. 1962, S. 378. Zu Mozarts Bemerkung, daß man das Vibrato der Menschenstimme auch auf «Claviern» nachzuahmen versuche, vgl. den Bericht über den Hohlfeldschen Bogenflügel in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurj, Bd. 1, Berlin 1754, Nachdruck: Hildesheim 1970, S. 164-166.

16 Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo / di diminvir, con tvtte / le sorti di stromenti / di fiato, & corda, & di voce humana*, Venedig 1584, Nachdruck: Venedig o.J. [1976], «Del Cornetto».

17 Vgl. John O. Robison, «The «messa di voce» as an instrumental ornament in the seventeenth and eighteenth centuries», in: *The Music Review* 43 (1982), S. 1-14.

18 Louis Spohr, *Violinschule*, Wien 1831, S. 195-196.

19 Vgl. Robert Greenlee, «Dispositione di voce»: Passage to florid singing», in: *Early Music* 15 (1987), S. 47-55, vor allem Anmerkung 15.

20 Zu den bekannteren Beispielen, die diese Tendenz zu veranschaulichen vermögen, gehören etwa die Arien, die Mozart für Aloysia Weber bzw. Lange komponiert hat; in ihnen wird häufig e³, gelegentlich f³ und sogar g³ verlangt.

21 Vgl. *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,1)*, hrsg. von Ludwig Finscher, Teil 1, Laaber 1989, S. 212.

22 Rodolfo Celetti, *Geschichte des Belcanto*, Kassel/Basel 1989, S. 88.

abgegangen sind: wodurch sie nicht nur Viele, die ihnen nachzuahmen suchen, verführen, sondern auch so gar manchen Sänger verleiten, die gute Singart zu verlassen.»²³

Virtuosität bildete zwar — spätestens — seit der Renaissance einen festen Bestandteil des Kunstgesangs, entwickelte sich aber im 18. Jahrhundert zur eigentlichen Domäne der Instrumentalmusik. Dies ist der Grund dafür, daß Giuseppe Tartini die schnellen Passagen als «sonabile» charakterisierte, als «cantabile» hingegen den ruhig fließenden Gesang bezeichnete, wie er vornehmlich in langsamen Sätzen begegnet.²⁴ In diesem Sinn wurde «cantabile» seit dem 19. Jahrhundert vorrangig verstanden.²⁵ Dieser Begriff, der alles Singbare umfaßt, schloß aber für Heinrich Christoph Koch noch um 1800 auch solche Melodien mit ein, «die springende Intervallen und abgestossene Noten enthalten und in welchen die Töne mehr fortstromen, als sanft dahin fließen»²⁶, deren Charakter also dem entspricht, was Tartini «sonabile» nennt.

(Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br.)

23 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Nachdruck: Leipzig 1983, S. 315; vgl. auch S. 308-314.

24 Giuseppe Tartini, «Regole per le Arcate», in: Giovanni Francesco Nicolai, *Regole per arrivare a saper ben suonare il violino* (Beilage zu: Giuseppe Tartini, *Traitte des Agrements de la Musique*, hrsg. von Erwin J. Jacobi, Celle/New York, ohne Paginierung).

25 Vgl. Thomas Seedorf, Artikel «cantabile», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, i.V.

26 Heinrich Christoph Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik*, Leipzig 1807, Artikel «Cantabile, singend», S. 71.