

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/26920> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Genewein, Claire

Title: Vokales Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Aufführungspraxis italienischer Instrumentalmusik in der Auseinandersetzung mit Vokalmusik und Text: Quellen und moderne Umsetzung

Issue Date: 2014-06-11

I. Zum Zusammenhang zwischen italienischer Instrumental- und Vokalmusik im 18. Jahrhundert: die Aussagen der Quellen

In zahlreichen Quellen des 18. Jahrhunderts, Traktaten, Lexikonartikeln, Reiseberichten, Briefen und Aufzeichnungen von Musikern findet sich die Aufforderung an Instrumentalisten, es den Sängern gleichzutun und den Gesang als Maßstab allen Musizierens anzusehen. Um diese Aussagen in einen historischen Kontext zu setzen, geht es zunächst um die beiden Begriffe *Cantabile* und *Suonabile*. So werden im Kapitel I.1. deren vielfältige geschichtliche Bedeutungen und Traditionen bis ins 17. Jahrhundert gezeigt, auch deren Bezug zu Text. Im Kapitel I.2. wird der Gebrauch der Begriffe im 18. Jahrhundert sowie verschiedene Aufforderungen zur *cantablen* beziehungsweise *suonablen* Spiel- und Singweise dargelegt und die häufige Verknüpfung des *Cantablen* mit der „Herzensverbundenheit“ erläutert. Ein kurzer Ausblick ins 19. Jahrhundert und auf die darin zu beobachtende Wandlung des Begriffs *cantabile* wird im Kapitel I.3. gegeben. Ihm folgt in Kapitel I.4. eine Darstellung des Verhältnisses zwischen Sänger und Instrumentalist im 18. Jahrhundert und schließlich in I.5. die Wandlung des Instrumentenideals in Bezug auf die Nachahmung der Singstimme durch die Jahrhunderte.

I.1. Zur Bedeutung der Begriffe *Cantabile* und *Suonabile* bis 1700

Zentral für unser Thema sind die beiden italienischen Begriffe *cantabile* und *suonabile*. Für das vokale Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist es von großem Interesse, wie die beiden Begriffe durch die Jahrhunderte verwendet wurden und wie sich das „Sangbare“ und das „Spielbare“ in Bezug zu Text, Gesang und Instrumentalmusik verhalten. Wie Thomas Seedorf darlegte, läßt sich *Cantabile*, das Vokale, das Sangbare bis in die Spätantike zurückverfolgen, doch hat sich seine Bedeutung im Lauf der Jahrhunderte immer wieder gewandelt.¹⁵ *Suonabile* oder *sonabile*, das Spielbare, Instrumentale hingegen wird erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts ausführlich beschrieben, gefordert und auch als Variante oder Gegensatz zu *cantabile* verwendet (Kap. I.2.); der enge Bezug zum Text und dessen Übertragung auf das Instrumentalspiel lässt sich schon früh in den Quellen finden.

Um den Einfluss des Vokalen auf das instrumentale Spiel im 18. Jahrhundert besser zu verstehen, sollen hier einige Etappen in der langen Geschichte und Tradition des *Cantabile* hervorgehoben werden.¹⁶ In der Spätantike und im frühen Mittelalter, etwa bei Cassiodor¹⁷ oder in der Vulgata,¹⁸ hat der Begriff *cantabile* die Bedeutung von „rühmenswert“ oder „würdig, besungen zu werden“, während er in hochmittelalterlichen Quellen „singbar“, „zum Singen geneigt“ oder „wohlklingend“ meinen kann. Interessanter für unsere Fragestellung wird es ab dem 14. Jahrhundert: in musiktheoretischen Schriften bedeutet *cantabilis/e* die praktische Ausführbarkeit musikalischer Phänomene. Damit sind erste Grundlagen für die

¹⁵ Seedorf 1999.

¹⁶ Die folgenden Ausführungen beruhen weitgehend auf Seedorfs umfassendem Artikel (s. Anm. 15), ohne dass im einzelnen darauf verwiesen wird.

¹⁷ Cassiodorus, *Variae* II 40, 11 (=Mommsen 1894, 71f.): „Verum ut et nos talia exemplo sapientis Ithaci transeamus, loquamur de illo lapso caelo psalterio, quod vir toto orbe cantabilis ita modulatum pro animae sospitate composuit ...“, („Damit auch ich nach dem Beispiel des weisen Ithakers solches übergehe, will ich von jenem vom Himmel gefallenem Psalter sprechen, den ein auf dem ganzen Erdkreis rühmenswerter Mann für das Wohlbefinden der Seele so harmonisch komponiert hat.“).

¹⁸ Psalm 118, 54 (=Weber 1994, 922): „Cantabiles mihi erant iustificationes tuae in loco peregrationis meae“, („Grund zu Lobgesang waren mir deine Satzungen am Ort meiner Pilgerschaft.“).

spätere Übertragung des Begriffs auf die Vokal- und Instrumentalmusik gelegt. Bei Marchettus von Padua¹⁹ etwa kommt *cantabilis* im Kontext einer Unterteilung des Ganztons in fünf Teile vor, während Jakobus Leodiensis²⁰ *cantabilis* für die Möglichkeiten der menschlichen Stimme im Zusammenhang mit musikalischen Intervallen erwähnt. Das *Cantabile* wird also hier bereits im Zusammenhang mit Tonabständen angewandt, ob es singbar ist oder nicht. Zudem verwendet er den Begriff, entsprechend der im Mittelalter geläufigen engen Verwandtschaft zwischen Singen und Sprechen, parallel zu *dicibilis* als dessen Synonym. Diese gleichbedeutende Nebeneinanderstellung beider Begriffe ist für unseren später erläuterten Text- und Instrumentalmusikbezug von besonderer Bedeutung, zeigt sich doch diese enge, sogar begriffliche Verknüpfung bereits sehr früh (Kap. II.1.4.). Seit dem frühen 15. Jahrhundert dient der Begriff *cantabile* auch der Unterscheidung von Vokal- und Instrumentalmusik, wobei Giorgio Anselmi (ca. 1386–1440/43)²¹ in *De Musica* als erster dafür das Paar *cantabile* – *suonabile* verwendet. Der Begriff *suonabile* tritt danach erst wieder im 18. Jahrhundert als Stilmerkmal in Erscheinung. *Cantabilis/e* betonte vom 15. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts die musikalische Ausführung.

Im übrigen spielt der Begriff *cantabilis* auch bei der Neuorientierung der Kontrapunktlehre im 16. Jahrhundert wieder eine Rolle, indem etwa Gioseffo Zarlino (1517–1590) in *Le Institutioni harmoniche*, Venedig 1558, damit die Qualität musikalischer Intervalle bezeichnet. Zudem verwendet er auch den Begriff *cantabile* für Stimmen, die gut singbar sind: man solle darauf achten

che le parti della cantilena siano cantabile: cioè che cantano bene.²²

Im Laufe des 16. Jahrhunderts kommt der Begriff *cantabile*/singbar häufig mit seinem Gegenteil *incantabile*/nicht singbar vor, insbesondere mit der Zunahme der Akzidenzien in Italien, welche die moderne Musik verlangte, die aber außerhalb der Guidonischen Hand lagen. Damit werden zu dieser Zeit vor allem die singbaren und nicht singbaren Intervalle beschrieben (darunter verstand man die nicht zu solmisierten Noten).²³

Im Rahmen der humanistischen Bildung trat die Rhetorik²⁴ im 16. Jahrhundert wieder in den Vordergrund. Sie wurde aber nicht separat unterrichtet, sondern hatte Einfluss auf alle Disziplinen als Grundlage der allgemeinen Bildung, etwa auch auf den Vortrag in der Musik, also auch auf das *Cantabile*. Judy Tarling definiert die Rhetorik wie folgt:

¹⁹ Marchettus Lucidarium II, Kap. 5, 23–24 (=Herlinger 1985, 138): „Quarum quelibet quinta pars vocatur dyesis, quasi decisio seu divisio summa; hec est maior divisio que possit in tono cantabili reperiri.“ („Von denen nennt man jedes beliebige Fünftel Diesis, d.h. Abtrennung oder maximale Teilung: dies ist die maximale Teilung, die man im singbaren Ton finden kann.“)

²⁰ Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* XLI, 5–6 (=Jacobus Leodiensis 1965, 106f.): „Adhuc communiter videmus consonantiarum concordantium voces facilliter esse dicibiles vel cantabiles quantum in natura sua est, nisi hoc impediatur nimia vocum aliquarum distantia. In discordantibus vero, vel non sunt secundum vocem humanam facilliter.“ („Außerdem kann man gemeinhin beobachten, dass die Stimmen der Konsonanzen leichter deklamierbar oder singbar sind als es in seiner Natur steht, sofern dies nicht den Abstand anderer Stimmen zu sehr beeinträchtigt. In den Dissonanzen aber sind sie gemäß der menschlichen Stimme nicht einfacher.“)

²¹ Georgius Anselmus Parmensis, *De musica* (=Anselmo 1961, 108): „Ideoque sine ratione nulla et sine ordine voces efferunt cantabiles, et cordulas pariter et canulas instrumentorum sonabiles ferunt...“ („cantabilis und sonabilis sind hier offenbar keine Stileigenschaften, sondern beziehen sich schlicht und einfach auf die Unterscheidung zwischen Gesang und Instrument.“)

²² Zarlino 1558, Kap. 34, 184. „dass die Stimmen der Cantilena cantabel seien: d.h., daß sie sich gut singen lassen.“

²³ Freundliche Auskunft von Anne Smith, CH.

²⁴ Nach Hartmut Krones, Artikel *Musik und Rhetorik*, in: MGG², Sachteil, Bd. 6, 833–852. Quintilian betrachtet die Vokalmusik auf Grund struktureller Übereinstimmungen als gleichberechtigte Disziplin neben der Rhetorik. Er sah Analogien zwischen Tonfall in der Rede und Melodie in der Musik. In der Renaissance begann die Aneignung sprachlicher Gestaltungsprinzipien in der Musik, um den Affektgehalt des Textes zu unterstützen.

The term „rhetoric“ applies to a particular way of speaking by an orator whose main aim is to persuade the listener. Persuasive speaking uses various techniques that influence the emotional response of the listener in order to bring him round to the speaker’s opinion.²⁵

Dieses Beeinflussen und Überzeugen des Zuhörers beim Reden hat eine auffällige Ähnlichkeit mit dem Ziel des *cantablen* Musizierens: es soll den Hörer berühren. Damit klingt die Spannweite des Begriffs *cantabile* bereits an; er hängt mit dem Berührtwerden eng zusammen und ist eine allgemeine Forderung der Ästhetik dieser Zeit.

Vicentino beschreibt 1555 als einer der ersten, dass man als Musiker den Redner nachahmen solle; dabei finden *cantabile* Spielarten statt, ohne dass er diese explizit erwähnt:

& la esperienza, dell’Oratore l’insegna, che si vede il modo che tiene nell’Oratione, che hora dice forte, & hora piano, & più tardo, & più presto, e con questo muove assai gl’oditori, & questo modo di muovere la misura, fa effetto assai nell’animo, & per tal ragione si canterà la Musica alla mente per imitar gli accenti, & effetti delle parti dell’oratione, & che effetto faria l’Oratore che recitasse una bella oratione senza l’ordine de i suoi accenti, & pronuntie, & moti veloci, & tardi, & con il dir piano & forte quello non muoveria gl’oditori. Il simile dè essere nella Musica. Perche se l’Oratore muove gli oditori [hier ohne sinalefe?] con gl’ordini spradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall’Armonia, ben unita, farà molto piu effetto.²⁶

Hier fordert Vicentino, dass ein Redner fähig sein müsse, alle Möglichkeiten seiner Stimme zu nutzen, um sein Publikum zu beeinflussen, zu berühren. Genau das Gleiche verlangt er vom Musiker in seiner Sprache und betont, wie sehr es den musikalischen Vortrag verändern würde, wenn ein Musiker die Kunst des Redners auf sein Metier übertragen könne. Man solle den Redner nachahmen, wie er laut und leise, schnell und langsam spricht; man solle ohne Noten singen und die Blicke sollten sich mit der Musik verbinden. Das sind genau die Merkmale, die dann im 18. Jahrhundert mit den Begriffen *cantabile* und *suonabile* verbunden werden, die Affektbezogenheit der Musik.²⁷

²⁵ Tarling 2004, I. „Der Begriff Rhetorik meint die besondere Sprechweise eines Redners, dessen hauptsächliches Ziel das Überzeugen der Zuhörer ist. Überzeugendes Vortragen bedient sich diverser Techniken, um die emotionalen Reaktionen des Zuhörers so zu beeinflussen, dass er die Ansichten des Sprechers übernimmt.“

²⁶ Vicentino 1555, fol. 88v (recte 94v). „Die Erfahrung des Redners lehrt, dass man sieht, wie er Reden hält, die er einmal laut, einmal leise und einmal langsam, einmal schnell vorträgt. Damit bewegt er die Zuhörer sehr. Diese Weise, das Tempo zu variieren, hat große Wirkung auf die Seele. Daher wird man sich die Musik im Geiste vorsingen, um die Betonungen und die Wirkungen der Teile einer Rede zu imitieren. Welche Wirkung würde bloß ein Redner erzielen, der eine schöne Rede ohne die Reihenfolge ihrer Betonungen, Aussprachen, schneller und langsamer Bewegungen und leiser und lauter Aussprache vorträge – er würde die Zuhörer nicht bewegen. Ähnlich sollte es auch in der Musik sein. Denn wenn der Redner seine Zuhörer mit den gerade genannten Charakteristiken bewegt, wie viel mehr Wirkung wird die mit den gleichen Charakteristiken, von wohl geeinter Harmonie begleitet vorgetragene Musik haben.“

²⁷ Nach Werner Braun, Artikel *Affekt* in: MGG², Sachteil, Bd 1, 31–41. Schon die Antike koppelte Musik mit Seelenzuständen. Die Tradition der Affektbezogenheit geht auf Platon zurück, der die Affekte in vier Kategorien einteilte: Lust, Leid, Begierde, Furcht. Aristoteles charakterisierte dann elf Affekte, die eine Mischung aus Lust und Leid sind. Begierde, Zorn, Furcht, Mut, Neid, Freude, Liebe, Hass, Sehnsucht, Eifersucht und Mitleid. Descartes beschreibt sechs Grundformen von Affekten, die zu zahlreichen Zwischenformen kombiniert werden können: Freude, Hass, Liebe, Trauer, Verlangen, Bewunderung. In der Affektenlehre der Musik sind die jeweiligen Affekt-Typen ganz bestimmten musikalischen Darstellungsmitteln zugeordnet. In der Barockzeit wollte der Komponist nicht seine eigenen Gefühle darstellen, sondern er versuchte mit seinem handwerklichen, kompositorischen Können, die gewünschten Affekte beim Hörer auszulösen. Diese Wirkung hängt aber mindestens so stark auch vom Interpreten ab. In der Figurenlehre werden die kompositionstechnischen Mittel dargestellt, mit denen man objektivierte Affekte darstellen kann. Dabei soll ein Text nicht nur deklamatorisch richtig musikalisch umgesetzt werden (Länge, Kürze, Senkung, Hebung, Betonung), sondern es sollen auch die

Im späteren 16. Jahrhundert setzte man in der Regel voraus, dass die besten Musiker, Sänger oder Instrumentalisten fähig waren, auf eine dramatische und rhetorische Art und Weise zu musizieren.²⁸ Luigi Zenobi artikuliert das eindrucksvoll:

Deve conoscer la forza delle parole, o temporali, o spirituali, ch'elle si siano; e dove si parla di volare, di tremare, di pianger, di ridere, di saltare, di gridare, di falso e cose simili, deve sapere accompagnarle con la voce.²⁹

Diese neue, aber schon lang angebaute Art des Singens etablierte sich um 1600 in Italien. Praetorius verbindet die eher deutsche humanistische Tradition der Rhetorik mit der Lebendigkeit auf der italienischen Seite. Im dritten Band seines *Syntagma musicum* nimmt er diese italienische Gesangkunst als Vorbild. Zwar spricht er in seinen Ratschlägen für den Sänger nicht explizit von *cantabile*, aber mit „anmütig singen“ kommt er dem Begriff und der Sache in der Zeit sehr nahe und fordert im Sinne der Rhetorik alles von einem Sänger:

Gleich wie eines Oratoris Amt ist / nicht allein eine Oration mit schönen anmutigen lebhaftigen Worten / vnd herrlichen Figuris zu zieren / sondern auch recht zu pronunzieren, vnd die affectus zu moviren: In dem er bald die Stimmen erhebet / bald sincken lesset / bald mit mächtiger und sanffter / bald mit ganzer und voller Stimme redet: Also ist eines Musicanten nicht allein singen / besonders künstlich vnd anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret / vnd die affectus bewegt werden / vnd also der Gesang seine Endschaft / dazu er gemacht / vnd dahin er gerichtet / erreichen möge. Denn ein Sänger muss nicht alein mit einer herrlichen Stimme von Natur / sondern auch mit gutem Verstande / vnd vollkommener Wissenschaft der Music, begabt vnd erfahren seyn.³⁰

Praetorius fordert von einem Musiker, die Eigenschaften einer hervorragenden Rede dieser Zeit in der Ausführung von Musik hörbar zu machen. Ihm genügt es nicht, dass die Musik schön und lebendig musiziert wird. Er will eine klare Aussprache, eine deutliche Artikulation und damit die Fähigkeit, Affekte zu bewegen. Dies soll mit großen Nuancierungen entstehen, sowohl in der Lautstärke als auch in unterschiedlichen Gefühlsstimmungen. Der Musiker soll mit Hilfe des anmutigen (*cantablen*) und künstlichen Singens die Herzen der Zuhörer berühren, diese in verschiedene Stimmungen, Gefühle, Affekte versetzen; dies allein ist der Sinn und Zweck des Gesangs. Hiermit macht er deutlich, dass im *Cantabile* sehr wohl nach einer klaren Artikulation verlangt wird, diese Tatsache wird immer wieder wichtig werden, da *Cantabile* oft mit gebundenen Noten in Verbindung gebracht wird. Diese gebundenen Noten

im Text enthaltenen Affekte verdeutlicht werden. In der Figurenlehre werden die kompositionstechnischen Mittel dargestellt, mit welchen objektivierbare Affekte dargestellt werden können.

²⁸ Unger 1941, 5–6. „Die Ausdrucksweise der Rede wird sich daher von der des nüchternen Gesprächs unterscheiden müssen. Der Redner beabsichtigt, durch seine Worte die Zuhörer zu etwas zu überreden oder von etwas zu überzeugen. Dies wird ihm durch eine trockne und leblose Ausdrucksweise auch bei größter Beweisfähigkeit seiner Argumente nicht so leicht gelingen, als wenn er es versteht, seine Hörer mitzureißen, in ihnen eine in der Absicht seiner Rede liegende Leidenschaft wachzurufen. Damit stehen wir schon mitten in der Lehre von der rhetorischen ‚Pathologie‘; ein Redner, der diese Kunst beherrscht, kann seines Erfolges sicher sein. So betonen auch alle Rhetoriken von Quintilian bis Gottsched in völliger Übereinstimmung die Wichtigkeit dieses Teiles der rhetorischen Kunstlehre. Alle geben lange Aufstellungen derjenigen Affekte, die in einer Rede zu erregen oder zu stillen sind. So sagte z.B. Gottsched: ‚Die fürnehmsten Affekten, welche man erreget, sind: Liebe und Haß, Zorn und Mitleiden, Freude und Betrübniß, Furcht und Hoffnung, Zuversicht und Verzweiflung, Scham und Ehrbegierde, Reue und Frohlocken usw. Eben dieselben müssen auch bisweilen gedämpft werden.‘ Es ist selbstverständlich, daß diese ‚Erregung der Affekten‘ einer Sprache bedarf, die sich von der des bloßen sachlichen Vortrags wesentlich entfernen muß. Aus diesem Bedürfnis nach leidenschaftlichem, die Zuhörer erregendem Ausdruck entwickelte sich die Lehre von den rhetorischen Figuren und Tropen.“

²⁹ Blackburn/Lowinsky 1993, 84–85. „Er muss die Kraft der Worte kennen, ob sie nun weltlich oder geistlich sind. Und wo vom Fliegen, Zittern, Weinen, Lachen, Springen, Schreien, Falschheit und Ähnlichem die Rede ist, muss er dies mit der Stimme begleiten können.“

³⁰ Praetorius 1619, 229.

sind aber nicht im Sinne eines ständigen Legatos gemeint, sondern weisen auf eine Spielweise hin, welche sehr wohl auch Artikulation verlangt, aber im *cantablen* Stil.

Im 17. Jahrhundert finden sich Belege dafür, dass Instrumentalmusik, die sich am Vorbild des Gesangs orientiert, als *cantabile* bezeichnet wird. Beispielsweise spricht Girolamo Frescobaldi (1583–1643) in seiner Vorrede zu *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, 1627³¹ von „affetti cantabili“ und will damit die Art und Weise zeigen, wie man seine Musik interpretieren soll. In erster Linie geht es ihm um die Tempi, die man in Analogie zur text- und affektbezogenen Vokalmusik flexibel gestalten soll:

Hauendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diuersità, di passi, mi è paruto di mostramele altrettanto fauoreuole, quanto affetionato con queste mie deboli fatiche presentandole in istampa con gli infrascritti auuertimenti.³²

Frescobaldi unterscheidet bereits klar zwischen einem „Passagenwerk“– den suonablen Figuren³³ (Kap. I.2.) – und den sangbaren Affekten, dem *Cantablen*.

Auch in Georg Muffats Basso-Continuo-Traktat zu Ende des 17. Jahrhunderts taucht *cantabile* an vielen Stellen auf, um auf eine noch schönere Möglichkeit für das Singende hinzuweisen oder auch um einen Affekt bei Verzierungen/Manieren zu verdeutlichen. Zum Beispiel:

Exempla der vornehmsten Grieffen der Partitur, wie selbe auff's cantabelste zu nehmen seynd [...]
Andere schöne cantable Manier [...]
Cantabl Manieren.³⁴

Wir sehen hier das große Continuum des Begriffs *cantabilis/cantabile*, welches vielschichtig von der Antike bis gegen 1800 verläuft. Im Schrifttum von der Spätantike bis zum 17. Jahrhundert wird *cantabilis/cantabile* in verschiedenen Bedeutungen für das Singen und Musizieren oder Erklängen von Musik verwendet. Zum Beispiel wird es von der Spätantike bis ins Mittelalter unspezifisch auf das Singen im Allgemeinen bezogen, während es ab dem 14. Jahrhundert die praktische Aufführbarkeit von Musik erläutert. Vom Ende des 15. Jahrhunderts an bis zum Ende des 17. Jahrhunderts betont *cantabilis/cantabile* die musikalische Aufführung und die darin geforderte Verbindung zur Rhetorik. Wichtig wird insbesondere der sangbare Affekt, das Anrühren des Zuhörers durch den Musiker. Seit dem 15. Jahrhundert dient *cantabile* zudem zur Unterscheidung der reinen Vokalmusik von der Instrumentalmusik; im 17. Jahrhundert kennzeichnet es auch zur Vertonung geeignete Verse. Wenn wir nun ins 18. Jahrhundert schauen, werden wir sehen, dass die Aufforderung an die Musiker, sich im *cantablen* Stil auszudrücken, vor allem mit der zunehmenden Bedeutung der Rhetorik und den darin verlangten Affekten einhergeht.

³¹ Frescobaldi 1627, 202.

³² Frescobaldi 1627, 202. „Da ich gesehen habe, wie sehr anerkannt die Art ist, mit sangbaren Affekten und mit abwechslungsreichem Passagenwerk zu spielen, schien es mir [angebracht], mich Euch mit diesen meinen schwachen Bemühungen ebenso geneigt wie zugetan zu zeigen, indem ich diese mit den nachfolgenden Bemerkungen in den Druck gegeben habe.“

³³ *Suonabile* wird mit vielen Wörtern umschrieben, wie zum Beispiel Spielfiguren, Passagenwerk etc.

³⁴ Muffat 1699. „Exempla [...] Andere schöne cantable Manier“, 88.; „Cantabl Manieren“, 92.; „Cantabl Manieren“, 93.

I.2. Die Begriffe *Cantabile* – *Suonabile* im 18. Jahrhundert und die Aufforderungen an den Sänger und Instrumentalisten

Wie im 17. Jahrhundert beruft sich die Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert in Traktaten und Zeitzeugnissen immer wieder auf die Singstimme als Vorbild und Nachahmungsideal; es geht so weit, dass *cantabile* den Begriff umschreibt, welcher den Gesang als Ausgangspunkt und Bezugspunkt aller Musik definiert. In Italien, dem Land der großen Sänger und Opernkomponisten, gibt es weniger theoretische Quellen als in Frankreich und Deutschland. Deshalb sind wir vermehrt auf Zeugnisse aus den Nachbarländern angewiesen, welche von außen das Besondere Italiens erkennen und beschreiben.

Cantabile wird – wie wir gesehen haben (Kap. I.1.) – in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen und Bedeutungen verwendet, wie „würdig, besungen zu werden“, „singbar“, „zum Singen geneigt“, „wohlklingend“, „praktische Ausführbarkeit musikalischer Phänomene“, die enge Verwandtschaft zwischen Singen und Sprechen etc.. In Fortführung des vor allem durch die Kontrapunktlehre seit dem 16. Jahrhundert definierten Ideals von Singbarkeit erfährt *cantabile* nun eine vielfache Bedeutungsveränderung und -erweiterung. Der Begriff weist auf ein vielschichtiges Konzept im musikalischen Denken hin, in dem rhetorische, kompositionstechnische und ästhetische Aspekte zusammenfließen.³⁵ Der Fokus liegt vor allem auf dem Natürlichen, Sangbaren, Naturnahen und der seelischen Ausdrucksbezogenheit. Aber auch als Satzbezeichnung tritt *cantabile* in Erscheinung.

Obwohl die Vokalmusik weiterhin Vorbildcharakter für die meiste Instrumentalmusik hat, wird vom Sänger ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Gegenzug die neue Beweglichkeit und Virtuosität eines Instrumentalisten ausdrücklich gefordert (Kap. I.4.).³⁶

Eine der ersten Quellen zu *cantabile* im 18. Jahrhundert stammt von Johann Mattheson (1681–1764), der als Gelehrter seiner Zeit galt. Er erhielt dank seiner wohlhabenden Herkunft eine umfassende Ausbildung u.a. in Fremdsprachen, Gesang, Violine, Orgel und Cembalo. Infolge seiner frühen Taubheit übersetzte er unzählige Schriften und Traktate und war somit im italienischen Geschmack und Stil außerordentlich gebildet. In seinem *Neu-Eröffneten Orchestre* von 1713 schreibt er in Bezug zum kompositorischen Ausgangspunkt:

Was demnach die General-Reguln der Composition, die einem galant homme zu wissen nöthig sind, betrifft, (I.) So ist die erste und vornehmste: Dass man Cantabile setze. h.e. dass sich alles, was man machet, es sey vocal- oder Instrumental-Music wohl singen lasse.³⁷

Mattheson versteht *cantabile* als eine Regel, welche man als Komponist zu beachten habe, er präzisiert sie sogar als die „erste“ und „vornehmste“ Regel. Dabei wendet er sie sowohl auf Instrumental- als auch auf Vokalmusik gleichermaßen an und fordert ganz im Sinne der Rhetorik:

Weil nun die Instrumental-Music nichts anderes ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muß sie ihre eigentliche Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten.³⁸

Aufschlussreich ist die Reaktion des Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstett auf Matthesons *Neu-Eröffnetes Orchestre*. Dieser bemerkt 1716, dass der Begriff *cantabile* nicht neu sei, sondern schon über viele Generationen weitergegeben wurde:

³⁵ Seedorf 1999, 6.

³⁶ Natürlich findet man schon früher Kompositionen, z.B. Bachkantaten, virtuose Arien für Kastraten, welche die gleiche Beweglichkeit bei Instrumentalisten und Sängern fordern.

³⁷ Mattheson 1713, 105.

³⁸ Mattheson 1739, 82.

Sind gute aber dennoch sehr alte Regeln / e. g. daß man Cantabel setzen soll. Diese Regel habe ich nun bald für 40. Jahren von meinem Lehrmeister dem berühmten Pachelbeln,³⁹ und dieser von seinem Lehrmeister Weckern⁴⁰ in Nürnberg / und immer sofort einer von dem andern empfangen. So ist auch dieses eines des Lully⁴¹ besten Kunst=Stücken gewesen. Es wird nicht nöthig seyn / einige Authores deswegen anzuziehen.⁴²

Als Reaktion auf diesen Einwand drückt Mattheson 1717 seine Besorgnis aus, dass diese Regeln, obwohl sie schon lange existierten, dennoch nicht befolgt würden:

Alle Leute sind nicht bey Pachelbeln / Weckern / Lully / oder gar bei D. Luthern in die Schule gegangen / daß sie eben die nimmer alte Regeln / so das Orchestre Parte II. Cap 2 §. 5. anführet / so genau und vor 40. Jahren hätten wissen können / als mein regelhafter Widersacher; auch kan kein vernünftiger Mensch vermuthen / daß ein galant homme, der kein Musicus ist / die Mühe nehmen werde / solche Reguln von Erfurt zu verschreiben / oder dieselbe aus alten Autoribus, wenn sie gleich darinn stünden / zusammen zu klauben. Damit aber doch ehrliche Leute / die keine Gelegenheit / Lust oder keinen Beruff zu solcher Nachsuchung haben / auch ein bißgen Nachricht von demjenigen bekommen möchten / was der Censor von seinen Lehrmeistern gefasset hat / so sind solche Regeln / (mit Permission des Refutatoris) [Widersachers] dem Orchestre einverleibet worden / und hält man sie zwar für bekannt / aber nicht bey jedem für wohl angewandt. Der Herr Cato darff nur dencken / daß weder diese Regeln / noch kein einziger Buchstab des Orchestre, weder ihm noch seinen Kunst=Genossen zu Liebe noch zu Leide / geschrieben worden / so hat alles seine Richtigkeit.⁴³

Auch das berühmte Zitat Telemanns durch Mattheson überliefert zeigt eindrucksvoll die Vorrangstellung und Dringlichkeit des Singenden zu Beginn des 18. Jahrhunderts:

Es wird aus allen Umständen erhellen / daß Gott und Natur mich zur Music recht gezogen haben [...]. So war doch auf mütterlicher Seite die Erfahrung in der Singe-Kunst desto grösser. Und aus diesem Ursprunge leitet sich mein Naturell zur Music her / welches ich für eine Haupt-Glückseligkeit meines Lebens schätze. [...] Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Wer die Composition ergreift / muß in seinen Sätzen singen. Wer auf Instrumenten spielt / muß des Singens kündig seyn. Also präge man das Singen jungen Leuten fleißig ein.⁴⁴

Dass diese Art des *cantablen* Komponierens auch auf das *cantable* Spiel angewandt wurde, zeigt die Anweisung von Johann Sebastian Bach auf der Titelseite zu seinen *Inventionen und Sinfonien* von 1723. Er sieht es als das Wichtigste an, was man auf einem Instrument wie dem Klavier können müsse, und fordert vom Schüler, diese *cantable* Art in allen obligaten Stimmen umzusetzen:

Aufrichtige Anleitung womit denen Liebhabern des Clavieres, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern bey weiteren Fortschritten mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbei auch zugleich gute Inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und daneben einen starken Vorgeschnack von der Composition zu bekommen.⁴⁵

Eine der wichtigsten Quellen zum Verständnis der Singart in Italien ist Pierfrancesco Tosis Gesangsschule von 1723 mit dem Ausruf: *O gran Maestro è il Cuore!* Er fordert darin vom

³⁹ Buttstedt studierte bereits ab 1678 in Erfurt bei Johann Pachelbel (1653–1706).

⁴⁰ Caspar Georg Wecker (1632–1695).

⁴¹ Jean-Baptiste Lully (1632–1687).

⁴² Buttstedt 1716, Kap. I, Fol. 102, § 5, 58.

⁴³ Mattheson 1717, § 9, 106f.

⁴⁴ Lebenslauf von Georg Philipp Telemann, vom 10. September 1718, in: Mattheson 1731, 169f. Gerhart Darmstadt sei für diese Quelle herzlich gedankt.

⁴⁵ Johann Sebastian Bach (1685–1750), Titelseite zu den *Inventionen und Sinfonien*, BWV 772–801, Autograph, Köthen 1723.

Sänger, sich mit dem fühlenden Herzen auszudrücken, eine Forderung, der wir schon im 17. Jahrhundert u.a. bei Praetorius begegnet sind:

O gran Maestro è il Cuore! Ditelo voi Cantori amatissimi, e dite per obbligo di gratitudine, Che non sareste i primarj della Professione se non soste suoi Scolari: Dite, Che in poche lezioni ei v'insegnò l'espressiva più bella, il gusto più fino, l'azione più nobile, e l'artificio più ingegnoso: Dite, (benché non sia credibile) Che corregge i difetti della natura, poiché raddolcisce la voce aspra, migliora la mediocre, e perfeziona la buona: Dite, che quando canta il cuore voi non potete mentire, nè la verità ha maggior forza di persuadere: E pubblicate in fine (giacchè non posso dirlo io) Che da lui solo imparaste quel non sò che d'ignoto soave che sottilmente passa di vena, e trova l'anima.

Ancorché la strada del cuore sia lunga, scabrosa, e cognita a pochi, nondimeno le sue difficultose opposizioni non sono insuperabili da chi non si stanca di studiare.⁴⁶

Agricola schreibt in seiner Übersetzung von Tosis *Opinioni*, welche von ihm stark überarbeitet und mit Bemerkungen versehen wurden, der Verfasser äussere sich vor allem „als Kunstrichter, welchen es vornehmlich um die Bildung des Geschmackes zu thun ist“.⁴⁷ Der *Goût* (Geschmack), den er hier ins Zentrum stellt, galt zu dieser Zeit als wichtigste Instanz in allen Fragen der Kunst, und nur wer beweisen konnte, dass er darüber verfügte, durfte als wahrer Künstler Anerkennung finden.⁴⁸ Tosi plädiert für eine starke Verbindung zu Herz und Seele und betont, dass der Weg zur Rührung des Herzens lang, beschwerlich und wenig bekannt sei. Ohne direkt von *cantabler* Spiel- und Singart zu sprechen, definiert er diese Art des Musizierens als eine zart schmelzende Verbindung aller Töne/Intervalle in der ihnen gemäßen Individualität und beseelten Eigenheit und den Sitz in einem fühlenden Herzen.⁴⁹

Eine besonders bildhafte Art zeigt uns Johann David Heinichen⁵⁰ 1728 in seinen Bemerkungen zum „überall dominierenden *cantabile*“, welches er auch innerhalb des *Goûts* erläutert. Er vergleicht das *Cantabile* sogar mit dem Stein der Weisen, dem *lapis philosophorum*. Hier wird besonders deutlich, dass das *Cantabile* weit mehr war als ein Begriff für Kompositions-, Spiel- oder Singanweisungen. Es rührt an die höchsten Menschheitsideale im Sinne einer erfüllten Liebesverbindung der instrumental gesungenen Töne.⁵¹

Was Gout in der Music heiße, brauchet wohl bey Music-verständigen keiner Erklärung, und lässet sich essentialiter eben so wenig beschreiben, als das eigentliche Wesen der Seelen: man wolte denn sagen, daß der Gout selbst die Seele der Music sey, welcher sie gleichsam doppelt belebet, und denen Sinnen angenehm machet. Das proprium 4^{ti} modi aber eines Componisten von Gout, bestehet einzig und allein

⁴⁶ Tosi 1723, 100. Deutsche Übersetzung aus: Agricola 1757, 220f. „Was für ein großer Meister ist doch das Herz! Saget es selbst, geliebteste Sänger, und saget es aus schuldiger Dankbarkeit, daß ihr nicht die vornehmsten in eurer Wissenschaft geworden seyn würdet, wenn ihr nicht seine Schüler wäret. Saget, daß es in wenig Lektionen, euch den schönsten Ausdruck, den feinsten Geschmack, die edelste Aktion, und die sinnreichste Kunst gelehret hat. Saget, (wenn es auch gleich nicht glaublich scheinen sollte,) daß es die Fehler der Natur verbessert, indem es die rauhe Stimme angenehmer, die mittelmäßige besser, und die gute vollkommen machet. Saget, daß wenn das Herz selbst singet, ihr euch unmöglich verstellen könnet, und daß die Wahrheit niemals größere Ueberredungskraft besitzt, als zu der Zeit. Machet endlich bekannt, (weil ich selbst es nicht sagen kann,) daß von ihm allein ihr die gewisse nicht zu beschreibende Anmut gelernet habt, welche sanft durch alle Adern schleicht, und endlich den Sitz der Seele erreicht. Obgleich der Weg zur Rührung des Herzens lang, beschwerlich, und wenigen bekannt ist; so sind doch nichts desto weniger die Schwierigkeiten, welche sich uns auf demselben entgegen stellen, für denjenigen nicht unüberwindlich, der nicht müde wird zu studieren.“

⁴⁷ Agricola 1757, 328.

⁴⁸ Seedorf 2002, Einführung zu Agricola/Tosi, XI.

⁴⁹ Darmstadt 2008, 235.

⁵⁰ Heinichen 1728.

⁵¹ Darmstadt 2008, 240.

in der Kunst, seine Music der verständigen Welt all'ordinaire beliebt und gefällig zu machen, oder welches einerley: das Gehöre durch erfahrene Kunstgriffe zu vergnügen, und die Sensus zu motiviren. (Die Sensus internos, nicht das Gesichte / als welches hier nichts zu thun hat.) Solches aber kan geschehen erstlich generaliter: durch ein überall dominirendes Cantabile, durch vortheilhaftige und touchante Accompagnements, durch eine denen Ohren so sehr recommendable Abwechselung der Harmonie, und durch andere, auff dem Pappiere oft schlecht aussehende Vortheile, welche uns die Erfahrung an die Hand giebet, und die wir zu unserer Zeit nur noch mit dem obscuren Nahmen der Erfahrungs=Regeln tauffen. In summa alles heisset Gout, oder alles leitet sich vom Gout her, was zur würrlichen Beförderung des wahren Finis Musices contribuiert. Ein auserlesener Gout ist gleichsam der Musicalische lapis Philosophorum, und hauptschlüssel musicalischer Geheimniße, durch welche man die Menschlichen Gemüther aufschliessen, bewegen, und die Sinnen gewinnen kan: ja wenn jemand sich jemahls durch Music in der Welt entrant gemacht, und emergiret, so ist es gewiß durch Music von Gout (niemahls aber durch Augen=Music) geschehen. Der Gout ist nicht allein das aller nutzbarste, sondern auch das aller rareste Kleinod, welches man mit desto grössern Fleiß suchen muß, jweniger man es einem geben kan, der es nicht von sich selbst durch eigene Erfahrung findet.⁵²

Heinichen schließt das *dominierende cantabile* in seinen wichtigsten musikalischen Begriff, den *Goût*, mit ein und erklärt, dass dieser *Goût* das Wunderbarste, das rareste Kleinod, der Hauptschlüssel der musikalischen Geheimnisse, in der Musik sei. Er geht explizit auf die Geheimnisse der Musik ein, welche fähig seien, die Gemüter der Menschen aufzuschließen und die Sinne zu gewinnen. *Cantabile* wird hier wohl zum Bestandteil des *Goût*, er erhebt es zum Gefühlvollsten aller Ausdrucksmittel.

In seinem Anhang erläutert Heinichen das „dominierende“ *Cantabile* als das Vornehmste des *Goûts* noch viel expliziter:

SUPPLEMENTA Zur Einleitung:

in Nota 1. 8. adverba: Durch ein überall dominirendes Cantabile: Das Cantabile, oder die Melodie ist freylich das vornehmste Stück von nem ausnehmenden guten Gusto: allein nach obiger Beschreibung gehöret gleichwohl mehr als ein paar Schuhe zum Tantz. Sonst würden diejenigen mit unter die grösten Componisten zu zehlen seyn, welche von vielen hören, oder auch uns angebohrnen guten Naturell, zuweilen noch ein ziemlich Melodiegen erfinden, auch wohl ein cantables Solo, Duett oder Cantata senza stromentè hinsetzen können, das sich noch hören lasset: allein so bald die Künste weiter gehen sollen, so läufft es schlecht ab.⁵³

Heinichen verwendet das *Cantabile* hier quasi als Synonym für Melodie und erläutert, dass eventuell jemand mit angeborenem Talent eine schöne Melodie, sogar ein Duett schreiben könne, dass aber eine vollständige Komposition Wissen und Praxis vom Komponisten verlangen. Er spricht hier also über die Schwierigkeit des Komponierens eines mehrstimmigen Satzes, welcher ein „überaus dominierendes Cantabile“ enthält.

In Italien gab es im 18. Jahrhundert keine zentral organisierten enzyklopädischen Bestrebungen wie in Frankreich und Deutschland. Eines der wenigen Lexika, in dem wir musikalische Begriffe nachschlagen können, ist das grundlegende Wörterbuch der italienischen Sprache, das *Vocabolario della Crusca* von 1729–1738.⁵⁴ Hier fehlen Einträge zu *suonabile* oder ihm verwandte Begriffe, jedoch ist *cantabile* aufgeführt. Der Eintrag zeigt

⁵² Heinichen 1728, 22. Heinichens Buch war nach einer Mitteilung der *Leipziger Post-Zeitungen* vom 18. 4. 1729 in Commission zu finden bei Johann Mattheson in Hamburg, bei Christoph Graupner in Darmstadt, bei Simonetti in Wolffenbüttel, bei Peter Glösch in Berlin, bei Johann Sebastian Bach in Leipzig, bei Elias Lindner in Freiberg und bei Heinichen selbst in Dresden. Vgl. Bach-Dokumente, Nr. 260, 191.

⁵³ Heinichen 1728, § 2, 23 und 937.

⁵⁴ *Vocabolario* 1729–38, 485.

die Bandbreite dieses Begriffs und auch die geforderte Affektbezogenheit in der Melodielinie deutlich:

Cantabile Add. Che può cantarsi, Facile a cantarsi. Lat. cantabilis – [...]

Nelle quali (cantilene) potranno le parti cambiar luogo e allontanarsi una dall'altra, non solo per una terza, ma per una quinta o un'ottava, purchè le procedano elegantemente e con leggiadria, per intervalli cantabili [...]

Cantabile, in forza di Sost., dicesi un Canto nel quale si unisono con la semplicità la maestà, la grazie e l'espressione.⁵⁵

Als Substantiv wird es als Melodielinie beschrieben, welche bestimmte Affekte haben muss, die sich mit Einfachheit verbinden: Erhabenheit, Anmut und Ausdruck. Es wird damit deutlich, dass *cantabile* auch in diesem allgemeinen Sprachlexikon durchwegs mit den Attributen der Einfachheit der damaligen Zeit in Verbindung gebracht wurde. *Cantabile* wird hier in vielen Verwendungsbeispielen aus der italienischen Literatur angeführt, allerdings keinen musikbezogenen, was sicher darauf zurückzuführen ist, dass dieser Vocabolario ein allgemeines Sprachdokument ohne musiktheoretischen Anspruch war.

In anderen italienischen Lexika konnten weder *cantabile* noch *suonabile* oder andere verwandte Begriffe gefunden werden.⁵⁶

In Johann Gottfried Walthers (1684–1748) Musiklexikon von 1732, dem ersten seiner Art, das Personen, Begriffe und Literatur enthält, wird ein ähnlicher Aspekt hervorgehoben. Obwohl Deutscher, war Walther durch sein Amt als Organist stark italienisch geprägt. Dank der Bekanntschaft mit italienischen Meistern und seiner Begeisterung für diese Musik sind von ihm zahlreiche Transkriptionen italienischer Concerti überliefert.

Er übernahm die Definition seines Kollegen Johann Mattheson und formuliert sie noch präziser:

Cantabile (ital.) cantable (gall.) heisset: wenn eine Composition, sie sey vocaliter oder instrumentaliter gesetzt, in allen Stimmen und Partien sich wohl singen lässt, oder eine feine Melodie in solchen führet.⁵⁷

Unabhängig von Vokalmusik bezieht er *cantabile* auf die „wesentliche Instanz des kompositorischen Denkens“.⁵⁸ Walther bleibt also ganz nah an Matthesons Formulierung von 1713, fügt aber hinzu, dass es sich bei *cantabile* auch einfach um eine Melodie handeln kann.

Im Übrigen fehlt ein Eintrag unter *suonabile* auch bei Walther; aufgeführt sind jedoch „suonatore (der ein gewisses Instrument tractieret)“ und „suoni (Klänge)“.⁵⁹

Schön ist eine Beschreibung von *cantabile* des Geigers Francesco Geminiani⁶⁰ (1687–1762); er ordnet dieses Stilmerkmal dem Instrument zu, welches dafür am besten geeignet sei: die

⁵⁵ „Sangbar Adjektiv. Was man singen kann, leicht zu singen. Lateinisch cantabilis – [...] In welchen (Kantilenen) die Stimmen vertauscht werden und sich nicht nur um eine Terz, sondern auch um eine Quinte oder Oktave voneinander entfernen können, sofern sie mit Eleganz und Anmut in sangbaren Intervallen fortschreiten. Sangbar, als Substantiv bezeichnet es eine Melodielinie, in der sich Erhabenheit, Anmut und Ausdruck mit Einfachheit verbinden.“

⁵⁶ So zum Beispiel im Lacombe 1768 und Giannelli 1801; *Dizionario e bibliografia della musica*, Lichtenthal 1826.

⁵⁷ Walther 1732, 134.

⁵⁸ Seedorf 1999, 6.

⁵⁹ Walther 1732, 586.

Traversflöte. In seinem Vorwort zu *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsicord particularly the Thorough Bass* 1748 schreibt er:

It is not requisite to say much on the Article of the *German Flute* as what has been said already concerning the *Violin* will serve for the Flute also, except the Article of the *Close Shake*, which must only be made on long Notes. I must not however omit to observe that the Excellence of this Instrument consists in the *Cantabile*, as that gives Time to regulate the Breath, and not in swift Movements where there are *Arpeggs* and *Jumping Notes*. Indeed those who study with an Intent to please should know the *Fort* and the *Feeble* of their Instrument, in order to avoid the Error of him, who laboured for a long While to be able to Sing, Play and Dance three different Airs at once; and being presented to Lewis XIV for a wonderful Person, that Monarch after having seen his Performance, said, *what this Man does may be very difficult, but is not pleasing*.⁶¹

Johann Joachim Quantz verlangt in seiner Flötenschule von 1752, dass der Instrumentalist sich bemühen müsse, das *Cantabile* so vorzutragen, wie ein Sänger es singen würde. Er spricht nicht davon, dass die Flöte dazu am geeignetsten sei, sondern fordert den Musiker auf, sich am Gesang zu orientieren. Von den Sängern hingegen erwartete er, sie sollten die Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumente imitieren, er beschreibt somit das *Suonabile*, ohne es so zu bezeichnen:

Ein jeder Instrumentalist muss sich bemühen, das *cantabile* so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger hingegen muss im Lebhaften das Feuer guter Instrumentisten, so viel die Singstimme dessen fähig ist, zu erreichen.⁶²

Und in einem weiteren Absatz gibt er uns eine schöne Definition, wie dieser italienische Gesang das Publikum berührt:

Die italiänische Singart ist tiefsinnig, und künstlich; sie rühret, und setzet zugleich in Verwunderung; sie beschäftigt den musikalischen Verstand; sie ist gefällig, reizend, ausdrückend, reich an Geschmacke und Vortrage, und versetzet den Zuhörer, auf eine angenehme Art, aus einer Leidenschaft in die andere.⁶³

Um eine italienische Oper und um die Bedeutung des *Cantabile* geht es auch in einer Bemerkung des Haydn-Schülers und Kapellmeisters Robert Kimmerling, welcher 1758 auf seinem Klavierauszug von Galuppis Oper *Il mondo alla roversa* die Meinung seines Lehrers überliefert (Abb. I_1), man könne hier das *cantabile* besonders gut erlernen.

⁶⁰ Francesco Xaverio Geminiani (1687 Lucca – 1762 Dublin) war ein italienischer Komponist und Violinist.

⁶¹ Geminiani 1748, Preface. „Es muss nicht viel über den Absatz zur *Traversflöte* gesagt werden, denn was über die *Violine* ausgeführt wird, hat auch Gültigkeit für die *Traversflöte*. Mit Ausnahme des Absatzes über den *Close Shake* [gemeint ist: *Vibrato*], welches nur auf langen Noten gemacht werden soll. Jedoch darf ich keinesfalls die Beobachtung darüber auslassen, dass der Vorzug dieses Instruments im *Cantabile* besteht, welches Zeit zum Regulieren des Atems erlaubt und nicht in schnellen Bewegungen, wie bei *Arpeggi* und *springenden Noten*. In der Tat sollte derjenige, der es studiert um zu gefallen, die *Stärke* und *Schwäche* seines Instrumentes kennen. Er vermeidet damit den Fehler desjenigen, welcher lange Zeit aufwendete, um das Singen, Schauspielern und das Tanzen dreier verschiedener Arien gleichzeitig zu beherrschen. König Ludwig XIV, dem dieser Mann als wunderbare Person vorgestellt wurde und der sich dessen Vorstellung angesehen hatte, meinte dann aber, *was dieser Mann tue, sei wohl sehr schwierig, doch es sei nicht gefällig*.“

⁶² Quantz 1752, 110.

⁶³ Quantz 1752, 323.

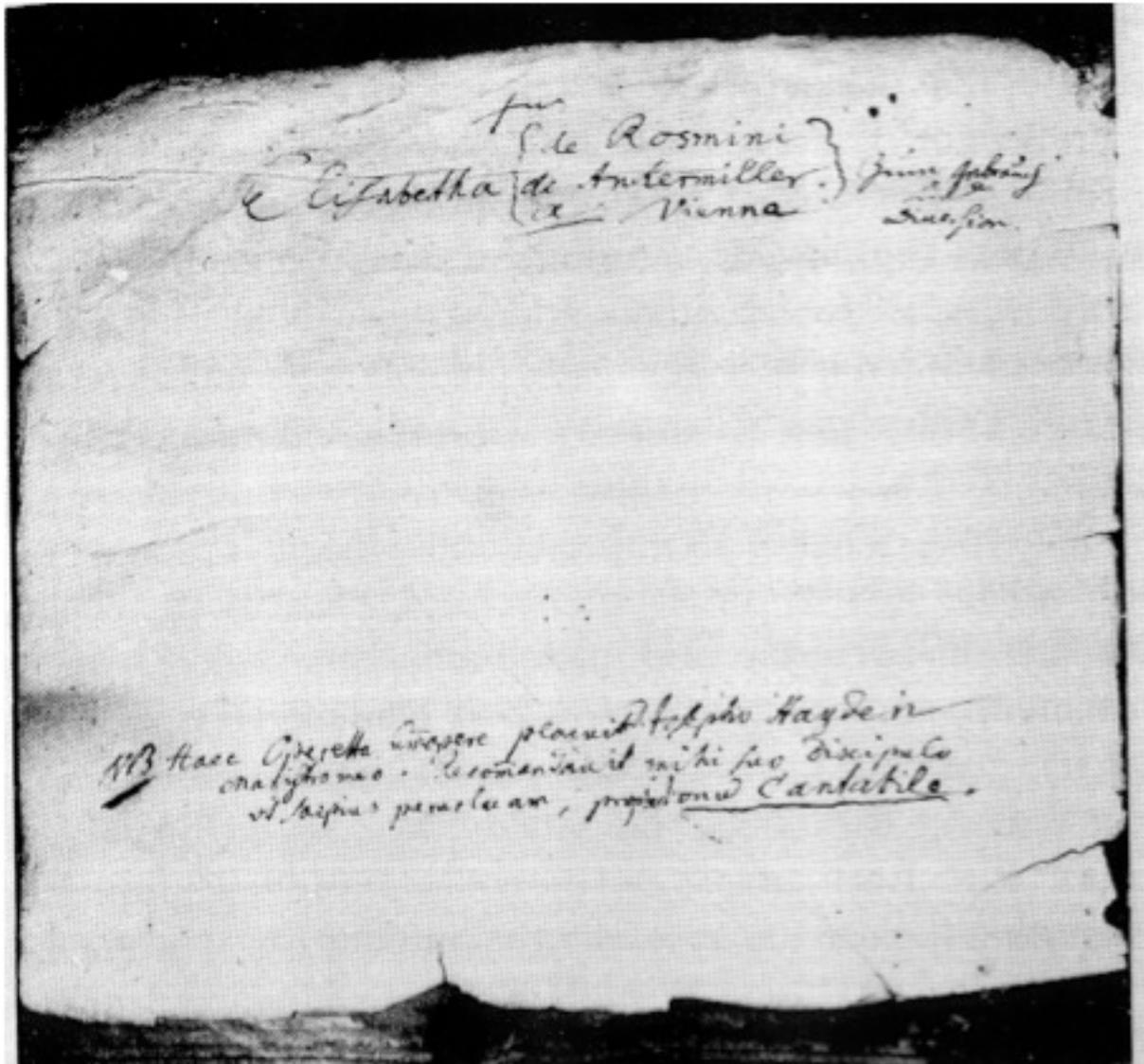


Abb. I_1

Titelblatt des Klavierauszugs von Baldassare Galuppi: *Il mondo alla roversa*, 1758
mit einer Notiz von Joseph Haydns Schüler Robert Kimmerling.⁶⁴

Haec operetta placuit D.[omino] Josepho Hayden, magistro meo. Recommendavit mihi, suo discipulo ut saepius pervolvam, propter bonum Cantabile.⁶⁵

Haydn meinte mit dem guten *Cantabile* wohl die Art der Melodieführung in Galuppi's Arien. Haydn ließ sich von Galuppi wohl auch in seiner Oper *Il mondo della luna* von 1777 inspirieren. Er verwendete nicht nur das Libretto, welches Carlo Goldoni für Galuppi verfasst hatte, sondern übernahm auch einzelne Instrumentierungen aus dessen gleichnamiger Oper *Il mondo della luna* von 1750.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts finden wir zu den bekannten zahlreichen Synonymen⁶⁶ nun explizite Beschreibungen von *suonabile*. Der französische Musikschriftsteller Charles Henry

⁶⁴ Freemann 1982, 143ff. (m. Abb. Pl. III, 147).

⁶⁵ „Diese kleine Oper gefiel meinem Lehrer, Herrn Joseph Haydn, sehr. Er empfahl mir, seinem Schüler, ich sollte sie öfter studieren, wegen des guten Cantabile.“

Blainville (1711–1771) schreibt in seiner berühmten Schrift *L'Esprit de l'Art musical* von 1754 unter anderem über das *genere suonabile*, er versucht, die Musik nach ihrer Eigenart in Kategorien einzuordnen. Die erste Kategorie nennt er das *genere harmonico*:

Le genere harmonique consiste dans un ordre symétrique de sons soutenus, d'une sorte de chant dans toutes les parties sans qu'il y ait cependant un caractère bien particulier; c'est ce qu'on appelle le vieux style.⁶⁷

Wie geringschätzend die Zeit auf die alte Kunst herabsah, beweisen die wohlwollenden Worte, mit denen Blainville versucht, ihre Vorzüge hervorzuheben:

Ces sortes de musique ne sont pas sans mérite; si elles ne remuent pas l'âme, au moins lui procurent-elles un sentiment de repos, d'admiration, qui lui plait. Ce genre ne doit pas être rejeté.⁶⁸

Die zweite Kategorie nennt er das *genere cantabile*. Mit welcher Begeisterung er sich darüber äußert, ist nicht zu überhören:

Ce genre, ou le chant proprement dit, est le premier cri de la nature, c'est la souche de tout l'art musical.⁶⁹

In diese Kategorie reiht Blainville die Musik Tartinis ein, für die er große Bewunderung hegt und deren Nähe zur Sprache er besonders hervorhebt (Kap. III.3.2.):

Il est aussi des morceaux de musique purement instrumentale suivis avec tant de vérité, qu'il semblent suggérer des paroles, des idées de passion, d'image, ou de peinture: telle me paroît être la musique de Tartini, vrai langage des sons, phrases musicales fondées sur la melodie la plus pure et sur l'art de faire chanter le violon.⁷⁰

Zwischen dem *genere harmonico* und dem *genere cantabile* schiebt Blainville das *genere sonabile* ein, zu dem er die Musik Vivaldis und Locatellis rechnet. Diese Musik besteht meistens aus geschwinden Noten. An diesem Spiel könne man vielleicht ein gefälliges Vergnügen finden, häufig aber sinke diese Musik herab zu Geräusch oder noch Schlimmerem.⁷¹ Blainville erwähnt *sonabile* in Verbindung mit der Geschwindigkeit der zu spielenden Noten und betont so den Gegensatz zum *cantabile*, welches die langsamen Notenwerte beschreibt. Er äußert sich aber auch zum Höreindruck, den das *sonabile* hinterlässt:

⁶⁶ Passagen, rauschende Noten, springender Bogen, allzugeschwinde Noten, Allegro als Gegensatz zu Cantabile.

⁶⁷ Blainville 1754, 5. „Das Genere harmonico besteht aus einer homophonen Ordnung von anhaltenden Tönen, gleich einem Gesang in allen Parteien, ohne jedoch einen bestimmten Charakter anzunehmen. Dies nennt man den alten Stil.“

⁶⁸ Blainville 1754, 5. „Diese Arten der Musik sind nicht ohne Verdienst; wenn sie die Seele nicht berühren, verschaffen sie ihr doch zumindest ein Gefühl der Ruhe und der Bewunderung, was ihr gut tut. Dieses Genre darf nicht abgelehnt werden.“

⁶⁹ Blainville 1754, 49. „Dieses Genre, oder richtigerweise gesagt, der Gesang, ist der erste Schrei der Natur, es ist der Ursprung aller musikalischen Künste.“

⁷⁰ Blainville 1754, 86. „Solches ist auch ein reines instrumentales Musikstück, gefolgt von viel Wahrheit, welches Worte zu suggerieren scheint, Vorstellungen von Leidenschaft oder der Malerei. Eine solche scheint mir die Musik von Tartini zu sein; die wahre Sprache der Klänge (Töne), musikalische Phrasen, basierend auf der reinsten Melodie und der Kunst, die Violine zum Singen zu bringen.“

⁷¹ Blainville 1754, 7.

Le genere sonabile consiste dans une volubilité de notes, qui portant tout-à-coup à l'imagination, nous éveille, nous anime & nous égaye.⁷²

Giuseppe Tartini (1692–1770) schreibt als Violinist zur gleichen Zeit über *cantabile* und *suonabile*, indem er sich zu den unterschiedlichen Stricharten für diese Arten des Spielens äussert. Er betont darin unter anderem den „Zwischenraum“, zwischen den Noten, das „vacuo“, wie er es nennt, und erläutert so die verschiedene Artikulation der beiden besonderen Spielarten. Er unterscheidet klar zwischen dem *suonablen* und *cantablen* Strich.

In seinen *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino*⁷³ (zwischen 1752/56) schreibt er:

Si deve distinguere nel Suonare il Cantabile, dal Sonabile, cioè suonando il Cantabile da una nota all'altra con un unione così perfetta, che non vi si senta alcun vacuo; ed al contrario il Suonabile dev esser eserguito con qualche distacco da una nota, all'oltra. Per distinguere quale sia Cantabile, e quale Sonabile, osservisi che quegl'andamenti, che vanno di grado, questi sono li Cantabili, e per conseguenza devongi esprimere con unione, e senza vacuo; quegl'andamenti, che vanno di Salti, questi saranno li Suonabili, e si dovranno esprimere col suo distacco.⁷⁴

Für das *Cantabile* müsse man die einzelnen Noten mit vollkommenen Bindungen spielen, für das *Suonabile* hingegen abgesetzt. Zudem betont er, dass stufenweise Tonfolgen *cantabel* seien und gebunden vorgetragen werden müssten, sprunghafte Tonfolgen dagegen abgesetzt, das heisst *suonabel*.⁷⁵ Damit folgt er ganz den Artikulationsanweisungen seiner Zeitgenossen. Quantz beispielsweise fordert den Flötisten auf, bei stufenweiser Tonfolge mit den weichen Silben *di-di*, oder *di-ri* zu artikulieren, bei Sprüngen hingegen mit *ti-ti*, also schärfer, ganz ähnlich den Anweisungen von Tartini.⁷⁶

Auch für Leopold Mozart (1719–1787) war es selbstverständlich, dass die Instrumentalisten von den Sängern lernten. Er stand in regem Kontakt mit italienischen Musikern und war von diesen stark beeinflusst. Seine Violinschule wurde 1756 herausgegeben, in einer Zeit, in der die großen italienischen Virtuosen der Corelli-Schule noch tonangebend waren, aber Somis und Tartini bereits auf ihrem Höhepunkt standen.

Und wer weiss denn nicht, dass die Singemusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentisten sein soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muss.⁷⁷

Auch bei ihm spielt das Natürliche im Bezug zur Instrumentalmusik eine wichtige Rolle; es sollte sich vom Gesang nähren. Seine *cantabile*-Definition von 1756 lautet folgendermaßen:

⁷² Blainville 1754, 7f. „Das Genere sonabile besteht aus einer Zungenfertigkeit der Noten, die unsere Phantasie plötzlich erweckt, uns beseelt und uns erhellt.“

⁷³ Tartini 1752–56, 2.

⁷⁴ „Beim Spielen ist zwischen cantabler und lebhaft-instrumentaler Musizierweise zu unterscheiden, wobei das Cantable mit einer so vollkommenen Bindung einer Note an die andere gespielt werden muss, dass nicht der geringste Zwischenraum zu hören ist, während beim Lebhaft-Instrumentalen eine Note etwas von der anderen abgesetzt werden muss. Um zu unterscheiden, was cantabel und was lebhaft-instrumental ist, beachte man, dass die stufenweisen Tonfolgen die cantablen sind und folglich gebunden und ohne Zwischenraum vorgetragen werden müssen; die sprunghaften Tonfolgen sind die instrumentalen, die gut voneinander getrennt auszuführen sind.“

⁷⁵ Der Leipziger Thomaskantor Johann Adam Hiller beschreibt 1774 die subtilen Tonverbindung im *cantabile* beim Sänger. Hiller 1774, Vierte Lection, § 12, 74. „Die gute Singart erfordert, daß ein Ton so genau und so sanft an den andern anschließe, daß nicht der geringste Absatz zwischen ihnen zu bemerken sei, und alle nur ein einziger langgedehnter Hauch zu sein scheinen.“ Fußnote Hillers, 74. „Das ist das Vornehmste von dem, was die Italiäner *portamento di voce*, das Tragen der Stimme nennen.“

⁷⁶ Quantz 1752, § 1, 62.

⁷⁷ Mozart 1756, 107.

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.⁷⁸

Und in der Fußnote äußert er sich darüber, dass er das Adagio *cantabile* nicht gerne zuviel verziert hat:

Manche meynen was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar dutzend machen. Solche Notenwürmer legen dadurch ihre schlechte Beurteilungskraft zu tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fick Fack einzumischen ohne ihre gewöhnlichen und ungeschickten Verzierungen anzubringen.⁷⁹

Willkürliche Manieren eignen sich nach Leopold Mozart für ein Adagio *cantabile* nicht; er zieht im *Cantabile* Schlichtheit und Einfachheit vor. *Cantabile* wird auch als Vortragsanweisung und Werkbezeichnung gebraucht. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts werden auch Arientypen mit *Cantabile* gekennzeichnet. *Suonabile* hingegen lässt sich nicht als Satzbezeichnung finden.

Wenn Carl Philipp Emanuel Bach 1773 in Charles Burneys (1726–1814) Tagebuch über das Sangbare auf dem Klavier spricht, erinnert dies stark an das Vorwort zu den *Inventionen* seines Vaters:

Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier⁸⁰, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen, und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will.⁸¹

Gleich im Anschluss meint er, dass ihm dabei „Herzensverbindung“ am wichtigsten scheine:

Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bey mir nicht.⁸²

Burney berichtet über die *cantabile* Spielart⁸³ auch anderer Interpreten und Komponisten, so etwa über Franz Benda (1709–1786), den er 1772 in Berlin getroffen hat:

a truly great genius [...] he had not forgot his fine tone, so remarkably clear, full and sweet; [...] His style is so truly *cantabile*, that scarce a passage can be found in his compositions, which it is not in the power of the human voice to sing.⁸⁴

⁷⁸ Mozart 1756, 51.

⁷⁹ Mozart 1756, 51, Fußnote. Über Leopold Mozarts Nähe zu Tartini wurde bereits viel geschrieben, er verwendet grosse Teile aus Tartinis Traktat, weshalb man auch Rückschlüsse zur Datierung von Tartinis Regole ziehen kann. Vgl. Vorwort von Tartini 1752–56.

⁸⁰ Gemeint ist hier das Clavichord.

⁸¹ Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), „Autobiographie“, in: Burney 1772, 209.

⁸² Burney 1772, 209.

⁸³ An dieser Stelle sei auch an Burneys Aussage über den Violinisten Nardini erinnert: Burney 1772, 187. „Sgr. Nardini gab uns ein Solo und ein Concert von seiner eignen Arbeit, in einer Manier, die nichts zu wünschen übrig ließ. Sein Ton ist egal und sanft; nicht überlaut, aber rund und fest; er hat ungemein viel Ausdruck im Adagio, und man sagt, den habe er glücklich seinem Meister Tartini abgelernt. Was die Schwierigkeiten anbetrifft, so erregt er mehr Beyfall und Vergnügen, als Bewunderung. Kurz, er scheint mir der beste Violinspieler in ganz Italien zu seyn, und nach meinem eignen Gefühle und Urtheile, ist der Styl delicat, gut gewählt und sehr gefeilet. (*); (*). Wer den feinen und polierten Vortrag der berühmten Madame Sirmen [Maddalena Lombardini (1745–1818), Geigerin, Sängerin, Komponistin] gehört hat, kann sich einen so ziemlich richtigen Begriff von der Spielart des Sgr. Nardini machen.“

Im späteren 18. Jahrhundert tritt ein weiterer Aspekt in den Vordergrund: Der dem Menschen unmittelbar entsprechende, naturgegebene Gesang hat den Vorrang vor aller Instrumentalmusik und muss deshalb als Richtschnur beim Komponieren dienen. Das belegt etwa ein Eintrag in der Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Schweizer Theologe und Philosoph der Aufklärung, Johann Georg Sulzer (1720–1779) gab 1771/74 die erste deutschsprachige Enzyklopädie heraus, die alle Gebiete der Ästhetik systematisch behandelte. Für die einzelnen Fachgebiete hatte er sich auf kompetente Mitarbeiter gestützt. Die 112 musikalischen Artikel vom Buchstaben „A“ bis zum Wort „Modulation“ wurden von dem deutschen Musiktheoretiker, Komponisten und Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) verfasst, die weiteren bis zum Alphabet-Ende unter Kirnbergers Anleitung von dessen Schüler Johann Peter Abraham Schulz (1747–1800). Schulz schreibt im Vorwort unter *Singend*, welches mit dem *Cantabel* gleichgestellt ist, dass es die Grundlage sei, wodurch die Melodie zur Sprache werde:

Es ist für den Tonsetzer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu setzen. Diese Regel schliet sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stücks ein, die, je cantabler 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 vorkömmt, in Gedanken singen können, daneben keine Gelegenheit aus der Acht lassen, gute Sängern zu hören, und auf ihren Vortrag zu merken; er muss die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudiren, und sich in blossen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken und zu schreiben. Obwohl 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.⁸⁵

Schulz fordert darin Faktoren des *cantabile*-Stils: zum einen müsse man singend setzen; das Beachten der Tonfortschreitungen müsse *cantabel* sein; je *cantabler* die Tonfortschreitungen seien, umso mehr Leidenschaften enthielten sie. Besonders wichtig sei das *Cantabile* als Grundlage, wodurch die Melodie zur Sprache wird und somit für alle Menschen fassbar. Der enge Bezug zwischen Sprache, Text und Musik wird hier ganz deutlich. Es wird zum *Singenden Denken und Schreiben* aufgefordert, was mit der Empfehlung des Grafen di Robbio 1778 übereinstimmt (Kap. II.1.4.), den besten Sängern zuzuhören und diese zu studieren, bis man anfangs, singend zu denken. In Sulzers Lexikon werden die wesentlichen Aussagen im 18. Jahrhundert zu *cantabile* treffend zusammengefasst.

All diese Zitate zeigen deutlich, dass bloss das Singende noch nicht *cantabile* ist: wirkliches *Cantabile* entsteht erst, wenn neben dem engen Bezug zur Sprache auch die verlangten Tonverbindungen mit Emotionen, Affekten gefüllt sowie vom Herzen empfunden sind. Um zwei Töne zu spielen, muss man zuerst eine musikalische Vorstellung vom Affekt haben, bevor man dann diese in ihrer Sinnhaftigkeit verbinden kann. Dass hierbei die Sprache, also ein konkreter Text bzw. das Wort ein gutes Hilfsmittel sein kann, um diesen Noten einen adäquaten Ausdruck zu verleihen, liegt auf der Hand.

Einen anderen Aspekt von *cantabile* hebt der spanische Musiktheoretiker und Lehrer Antonio Eximeno (1729–1808) in seiner Schrift *Dell' origine e delle regole della musica* in Rom

⁸⁴ Burney 1773b, 90f. „ein wirkliches Genie [...] er hat seinen feinen Ton nicht vergessen, so bemerkenswert klar, voll und süß; [...] sein Stil ist so wahrhaft cantabile, dass es kaum eine Passage in seinen Kompositionen zu finden gibt, welche nicht in der Macht steht, es mit der menschlichen Stimme zu singen.“

⁸⁵ Sulzer 1794, 383 und 665.

1774, hervor.⁸⁶ Ihm zufolge ist *cantabile* ein Hauptmerkmal italienischer Opern, aber auch von deutschen, die sich an italienischen Vorbildern anlehnten; von einigen Ausnahmen abgesehen seien die Deutschen ohnehin besser in der Instrumental- als in der Vokalmusik:

Nella Musica allegra strumentata compongono con esito più felice che nella vocale; particolarmente non han potuto ancora addolcire bastantemente il genio per comporre perfettamenteello stile che gli Italiani chiamano cantabile. Ma da questa regola bisogna eccettuare il Sassone, il Bach, ed altri Tedeschi, chi soggiornando lungamente in Italia hanno felicemente unito il genio italiano coll'applicazione tedesca.⁸⁷

Hasse und J. Chr. Bach haben aus Eximenos Sicht italienischen Geist und deutsche Gründlichkeit in ihren Werken vereinigen können, da beide einige Zeit in Italien lebten und deshalb diesen Stil verinnerlichten.

Zwei Jahre später berichtet der deutsche Komponist, Musikschriftsteller und Kritiker, Johann Friedrich Reichardt über die außergewöhnliche instrumentale *Singart* von Carl Philipp Emanuel Bach:

H. B. spielt Dir nicht nur ein recht langsames, sangbares Adagio mit dem allerrührendesten Ausdrucke, zur Beschämung vieler Instrumentalisten, die auf ihrem Instrumente mit weit weniger Mühe der Singstimme nahe kommen könnten;⁸⁸

Reichardt gibt ferner sehr wesentliche technische Hinweise für die Ausführung des *Cantabile* auf Streichinstrumenten. Er beschreibt den Adagio-Strich, bei dem man flexibel auf der Seite bleibt und die Töne ihrer individuellen Natur gemäß schwebend verbindet und sich nur bei einer Pause von der Saite löst, ähnlich wie es Tartini und Quantz in ihren Werken erläutern. Das Gegenteil davon sei der Allegro-Strich, der in Deutschland *Absonderungsstrich* heiße, bei dem der Bogen nur die Hälfte der notierten Länge streicht und die andere Hälfte quasi eine Pause ist, obwohl jedem Ton beim Tonbeginn der notierte Wert „mitgeteilt“ wird. Bei gesanglichen Stellen im Allegro wird diese Spielweise allerdings wieder verlassen und eine dem Allegro gemäße *Cantabile*-Spielart gesucht.⁸⁹

Der verschiedene Charakter der Stücke erfordert auch verschiedenen Bogenstrich. So ist der Bogenstrich im Adagio sehr verschieden von dem Allegro, und unterscheidet sich hauptsächlich dadurch, daß jener mehr auf den Saiten ruhen bleibt, als der im Allegro. Nichts als eine Pause muß im Adagio den Bogen von den Saiten bringen.⁹⁰

Auch Benvenuto Robbio, der Verfasser eines für diese Arbeit zentralen Briefs, verwendet die Begriffe *cantabile* und *suonabile* 1778 im Zusammenhang mit Angaben und Anleitungen zum Bogenstrich und zur Aufführungspraxis und deutet so auf sein Tartini-Umfeld hin (vgl. Kap. II.1.4.).

⁸⁶ Eximeno 1774, 450.

⁸⁷ „Sie [die Deutschen] komponieren heitere Instrumentalmusik mit besserem Ergebnis als Vokalmusik; insbesondere konnten sie ihr Talent noch nicht genug abmildern, um perfekt in dem Stil zu komponieren, den die Italiener *cantabile* nennen. Von dieser verbreiteten Norm muss man jedoch Hasse, [J. Chr.] Bach und andere Deutsche ausnehmen, die sich lange in Italien aufgehalten haben und dadurch italienischen Geist glücklich mit deutscher Gründlichkeit verbinden konnten.“

⁸⁸ Reichardt 1776a, 16f.

⁸⁹ Darmstadt 2008, 237.

⁹⁰ Reichardt 1776b, II., 25.

Zur selben Zeit schreibt auch der Italiener Lorenzoni 1779 über die Vorrangstellung des *Cantabile* in seiner Flötenschule und fordert vom Instrumentalisten, es ganz dem Sänger gleichzutun:

Poiché la Musica vocale reca maggior piacere della strumentale, o, come dicono, poiché il cantabile reca maggior piacere del sonare di mano; così si deve cercare di esprimere il Cantabile, come lo esprime un buon Cantante, per quanto è possibile...;⁹¹

Schließlich finden wir in Heinrich Christoph Kochs (1749–1816) Lexikon von 1802, dem seit Walther 1732 einflussreichsten Standardwerk, folgende Definition:

Cantabile, singend: Cantabel nennet man überhaupt alle diejenigen Stellen der Melodie, die einen so leichten und fließenden Zusammenhang der Töne haben, dass sie auch vermittelt der Singorgane leicht, und ohne besondere Anstrengung hervorgebracht werden können. Solche cantablen Sätze müssen auch auf den Instrumenten leicht dahinfließend, das heißt, mit aneinander geschleiften Tönen von mässiger Stärke, und mit Vermeidung solcher Manieren und Verzierungen vorgetragen werden, die der Singstimme nicht angemessen sind. Wenn der Ausdruck cantabile, ohne Verbindung mit einem das Zeitmaß bestimmenden Wort, als Ueberschrift eines Tonstücks gebracht wird, hat man jederzeit darunter einen Satz von mäßig langsamer Bewegung zu verstehen, der auf die beschriebene Art vorgetragen werden soll.⁹²

Das Merkmal des *Cantabile* ist es, mit Leichtigkeit gebundene Noten hervorbringen zu können, in einer der Singstimme angemessenen Schlichtheit und im entsprechenden Tempo. Koch geht also auch auf den Zusammenhang von *Cantabile* und Tempo eines *Cantabile*-Satzes ein. Unter „Singend“ finden wir im gleichen Lexikon unter anderem, dass es „das Zentrale eines jeden Musikstücks sein muss, da dies der Mensch verstehen kann“⁹³, das Sangliche als Universalsprache und Universalverständlichkeit.

In diesem Sinne ist das Singende die Grundlage, wodurch die Melodie zu derjenigen Sprache der Empfindung wird, die jedem Menschen faßlich ist. Mangelt einem Tonstücke diese Eigenschaft, so wird es unverständlich, und es fehlt ihm dasjenige, was die Aufmerksamkeit fesseln sollte.

In einem eingeschränktern Sinne braucht man das Wort singend oder cantabile auch noch,

1. um die sanftern Stellen eines Tonstückes von den mehr rauschenden zu unterscheiden; so sagt man z.B. der Sänger habe in seiner Arie die Passagen besser vorgetragen, als die cantablen oder singenden Sätze;
2. bezeichnet man mit cantabile oder singend einen Satz von langsamer Bewegung, dessen Melodie in einem so hohen Grade singend ist, daß sie keiner Anhäufung von Spielmanieren u.d.gl. bedarf. Siehe Cantabile.⁹⁴

Koch fasst also die vielschichtige Auffassung des 18. Jahrhunderts in Bezug auf den Begriff *cantabile* nochmals zusammen. Er betont sowohl die Sanftheit, das Schleifen der Noten, die langsame Bewegung eines *cantablen*, singenden Satzes, aber auch die Schlichtheit, die ein *Cantabile* ausmacht, und das Vermeiden von zu vielen Spielmanieren. Ohne *suonabile* zu nennen, bezeichnet er den Gegensatz des *Cantabile* als das „Rauschende“, somit wird das *suonabile* indirekt mit anderen Worten erwähnt. Das Sangliche, *Cantabile*, wird immer wieder mit Adjektiven wie natürlich, naturnah und schlicht angeführt, aber eben auch mit der

⁹¹ Lorenzoni 1779, 87. „Weil die Vokalmusik größeres Vergnügen bereitet als die instrumentale, oder da, wie man sagt, das Cantabile größeres Vergnügen bereitet als das Instrumentalspiel, muss man versuchen, das Cantabile so auszudrücken, wie ein guter Sänger es ausdrückt, soweit es möglich ist.“

⁹² Koch 1802, 299f.

⁹³ Koch 1802, 1391.

⁹⁴ Koch 1802, 1391.

Verbindung zum Herzen, zur Universalsprache, die einem *jeden Menschen fasslich ist*. Zudem spricht er im zweiten Punkt von *cantabile* als einer Tempobezeichnung, von langsamer Bewegung.

Fundamental für das *Cantabile* ist die seit dem 16. Jahrhundert andauernde Verknüpfung der Intervallbeziehungen mit dem berührenden Ausdruck der Affekte, der Herzensgebundenheit. Bachs Schüler Johann Philipp Kirnberger (1721–1783)⁹⁵ hat uns eine differenzierte Liste der Empfindungen aller Intervalle im „Steigen“ und im „Fallen“ aus dem Jahre 1776 hinterlassen, sowie einen Hinweis auf eine Arie von Benedetto Marcello, der diese Intervallbeziehung auf den Ausdruck der Wörter aufs vortrefflichste umsetzte.⁹⁶

Daß der Ausdruck in der Melodie grossentheils mit von den Fortschreitungen abhängt, bedarf wol keines Beweises. Indessen ist es unmöglich genau zu bestimmen, aus welchen Fortschreitungen ein melodischer Satz zusammengesetzt sein müsse, der diesen oder jenen Ausdruck haben soll. Jedes Intervall hat gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitung einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisieren:

Im Steigen

Die übermäßige Prim, ängstlich.

Die kleine Secunde traurig; die große angenehm, auch pathetisch; die übermäßige schmachkend.

Die kleine Terz, traurig, wehmüthig; die grosse vergnügt.

Die verminderte Quarte, wehmütig klagend; die kleine fröhlich; die grosse traurig; die übermäßige oder der Triton heftig.

Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmuthig, bittend; die vollkommene fröhlich, muthig; die übermäßige ängstlich.

Die kleine Sexte wehmütig, bittend, schmeichelnd; die grosse lustig, auffahrend, heftig; die übermäßige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die grosse heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweiflung.

Die Oktave fröhlich, muthig aufmunternd.

Im Fallen

Die übermäßige Prime äußerst traurig.

Die kleine Sekunde angenehm; die grosse ernsthaft, beruhigend; die übermäßige klagend, zärtlich, schmeichelnd.

Die verminderte Terz sehr wehmütig, zärtlich; die kleine gelassen, mäßig vergnügt; die grosse pathetisch, auch melancholisch.

Die verminderte Quarte wehmütig, ängstlich; die kleine gelassen, zufrieden; die grosse sehr niedergeschlagen; die übermäßige oder der Triton sinkend traurig.

Die kleine Quinte zärtlich traurig; die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhigend; die übermäßige schreckhaft, (kömmt nur im Baß vor).

Die kleine Sexte niedergeschlagen; die grosse etwas schreckhaft; die übermäßige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime wehklagend; die kleine etwas fürchterlich; die grosse schrecklich, fürchterlich.

Die Oktave sehr beruhigend.

⁹⁵ Kirnberger 1776, 102f.

⁹⁶ Darmstadt 2008, 232. „Empfindsame Musik, die am meisten in langsamen Sätzen zum Tragen kommt, braucht die innere Herzensbewegung des Interpreten, um in gleichem Maß die Außenwelt anzusprechen. Der nach innen rührende Eindruck kann durch das seelische Erleben dann zu einem berührenden Ausdruck für die Zuhörer werden. Dazu gab es eine Pädagogik der Beseelung und der Herzerührung, aus der heraus sich die technischen Mittel ergaben. Erst mussten die Musik und die Absichten des Urhebers dieser Musik erkannt werden, ehe man sich an die Ausführung derselben begab.“

Hiermit ist aber nicht gesagt, als wenn diese melodische Fortschreitungen nur blos die angezeigten Wirkungen hätten, die auf keine Weise abgeändert werden könnten, sondern nur, daß diese nach meiner Empfindung ihnen am mehresten eigen zu seyn scheinen. Uebrigens kommt hier vieles auf das Vorhergehende und Folgende, und überhaupt auf das Ganze der melodischen Phrase an, worinn sie vorkommen, nicht weniger auf die Lage der zwischen ihnen liegenden kleinen und grossen Secunden der Tonleiter oder der Tonart; und denn hauptsächlich mit auf die Zeit des Taktes, worauf sie angebracht werden, und auf die Harmonie, die ihnen untergelegt wird. Durch die Harmonie kann jede melodische Fortschreitung eine veränderte Schattierung des Ausdrucks gewinnen. Indessen bleibt doch gewiß, daß wenn die melodische Fortschreitung an sich gut gewählet, und von einer kräftigen Harmonie unterstützt wird, die Wirkung um desto größer seyn müsste. Diese gute Wahl der melodischen Fortschreitungen ist hauptsächlich in solchen Stücken nöthig, deren größte Kraft des Ausdrucks in der Melodie liegen muß, und bey denen keine harmonische Begleitung nothwendig ist, als in Arien und Liedern. Grosse Männer sind in dieser Wahl jederzeit sehr sorgfältig gewesen. Man sehe z. B. folgenden ersten Satz einer Arie von dem berühmten Benedetto Marcello. Kann eine frappantere und den Worten angemessenere melodische Fortschreitung erdacht werden?⁹⁷



Der Dichter, Organist, Komponist und Journalist Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) äussert sich in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* 1784/1806 in ähnlicher Weise, wenn er über den *Herzton* schreibt:⁹⁸

Der Herzton. Die Seele aller Töne! Jedes Werkzeug der Stimme ist nur toter Klang, wenn ihm nicht das Herz Leben und Wärme erteilt. Jeder Gesang, woran nicht das Herz Teil nimmt, hat wenig oder gar kein Interesse. So wie man das Herz moralisch bilden kann, so kann ein grosser Meister das Herz auch musikalisch bilden, das heisst: die Empfindungen dem Sänger so nahe legen, dass sich sein Herz öffnen, und zum richtigen Ausdruck derselben geschickt werden muss. Wer selbst nichts fühlt oder sein Herz für die Eindrücke der Tonkunst verschlossen hat; der werfe sich ja nie zum Sangmeister auf. Er wird ambulante Orgeln hervorbringen, die wenn sie das auf Walzen gesteckte Stück herunter gedudelt haben, todt kalt bleiben; aber Menschenstimmen, herrlichen Engel- nachahmenden Menschengesang wird er ewig nicht bilden.⁹⁹

Seiner Ansicht nach darf niemand Sänger werden, der nichts fühlt oder diese Empfindungen nicht in der Musik zeigen kann, genau das, was viele Quellen vor Schubart immer wieder in Bezug zum *Cantabile* verlangen, der Bezug zur Herzensverbindung. Über die Bedeutung einer Schulung des Herzens und der Herzensbildung lässt sich auch in der allgemeinen Literatur der Zeit viel Material finden. Der Klavierpädagoge Johann Peter Milchmeyer betont 1797 die innige Verbindung des Herzzinneren mit den Fingerspitzen für den musikalischen Ausdruck.¹⁰⁰

Was aber den Ausdruck, und das musikalische Gefühl betrifft, so sollen diese in dem Innersten unsers Herzens, und an den Spitzen der Finger seyn.¹⁰¹

⁹⁷ Kirnberger 1776, 102–104.

⁹⁸ David Ossenkop, Artikel *Christian Friedrich Daniel Schubart*, in: NG online, letzter Zugriff: 22.1.2012. „Christian Friedrich Daniel Schubart (b Obersontheim, Swabia, 24 March 1739; d Stuttgart, 10 Oct 1791). German poet, journalist, writer on music and composer. Although his literary and musical talents manifested themselves in early youth, his parents decided that he should study theology.“

⁹⁹ Schubart 1806, 339f.

¹⁰⁰ Diese Quelle verdanke ich Gerhart Darmstadt.

¹⁰¹ Milchmeyer 1797, 9.

Durch diese deutlichen Aussagen können wir sehen, dass der *cantabile* Stil in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fundamental war. Wir können sogar sagen, dass der Gesang als Ausgangs- und Bezugspunkt aller Musik galt. Insbesondere charakterisierte *Cantabile* die am Vorbild des Gesangs orientierte Instrumentalmusik und galt als eine wesentliche Instanz des kompositorischen Denkens, sowie als zentrales Kriterium des guten Geschmacks im Komponieren. Im weiteren wurde ein Melodietypus so bezeichnet und als grundlegendes Prinzip der Vokalkomposition verstanden. Es galt als Qualität von Instrumentalmusik und wurde als Gegensatz zum *suonablen* Spiel angesehen. Vor allem betont *cantabile* das grundlegende Prinzip des affektiven Vortrags. Auch als Modellfunktion des Gesangs für die Instrumentalpraxis wird es verwendet. Als Arientypus, der als Inbegriff kunstvollen Singens gilt, tritt *cantabile* ebenso in Erscheinung. Diese Vielschichtigkeit des Begriffs *cantabile* und der damit verbundene enge Bezug zur Rhetorik, Sprache, Seelen- und Herzensverbindung wird in Kap. IV als Ausgangspunkt für die pädagogische Arbeit mit den Studierenden angewendet.

I.3. Ausblick ins 19. Jahrhundert: Die Veränderung der Bedeutung von *Cantabile*

Wie wir sehen werden, hält auch im 19. Jahrhundert die Verbindung des Ausdrucks *cantabile* mit der Tradition der Herzensbildung und Empfindsamkeit zunächst unvermindert an, verändert sich aber gegen dessen Ende enorm.

Die Weiterführung der Tradition zeigt sich etwa in einer 1809 erschienenen Rezension über das Spiel der Beethoven-Schülerin Dorothea von Ertmann (1781–1849). Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) formuliert darin eine der schönsten *Cantabile*-Definitionen, mit der er stark an Milchmeyers Bemerkung von 1797 erinnert:

Wien, den 2. Februar 1809

[...]Eine hohe, edle Gestalt und ein schönes, seelenvolles Gesicht spannten meine Erwartung beim ersten Anblick der edlen Frau noch höher, und dennoch ward ich durch ihren Vortrag einer großen Beethovenschen Sonate wie fast noch nie überrascht. Solche Kraft neben der innigsten Zartheit hab' ich, selbst bei den größten Virtuosen, nie vereinigt gesehen; in jeder Fingerspitze eine singende Seele, und in beiden, gleich fertigen, gleich sichern Händen, welche Kraft, welche Gewalt über das ganze Instrument, das alles, was die Kunst Großes und Schönes hat, singend und redend und spielend hervorbringen muß! Und es war gar nicht einmal ein schönes Instrument, wie man sie sonst hier so häufig findet; die große Künstlerin hauchte dem Instrumente ihre gefühlvolle Seele ein und zwang ihm Dienste ab, die es wohl noch keiner andern Hand geleistet hatte.¹⁰²

Das Idealbild des *cantablen* Gesang auf dem Klavier kann man wohl kaum schöner ausdrücken – „in jeder Fingerspitze eine singende Seele“ –, aber auch die Beschreibung des *suonablen* Ideals mit den Attributen der Virtuosität, der Kraft, der Gewalt lässt sich in diesen Zeilen finden, ohne dass die beiden Begriffe fallen. Das Ideal ist noch immer – ganz im Sinne der Rhetorik, diese beiden Gegensätze in einem Gespräch zu vereinen, und noch immer soll es singend und redend sein.

Auch 1810 beinhaltet das Ideal eines Sängers das *Cantabile*, wie aus *The Singer's Preceptor* hervorgeht, das Domenico Corri gegen Ende seines Lebens als eine Art Vermächtnis schrieb, welches in der Tradition des 18. Jahrhunderts steht. Darin ist die Dankbarkeit gegenüber

¹⁰² Reichardt 1810, 23. Brief, 298.

seinem Lehrer Nicola Popora, einem der berühmtesten Gesangslehrer Italiens, zu spüren.¹⁰³ Unter dem Kapitel *Styles* überliefert er seine Definition des *Cantabile*. Dabei unterteilt er die *Stile* in drei Kategorien: *The Cantabile.Slow – The Andante.Moderate – The Allegro.Quick. The First Degree*, wie er es nennt, sei das *Cantabile*:

Which term is derived from the Italian verb Cantare (to sing) this may justly be called the superlative of all Styles, and is the source of every other, like a River furnishing various streams; the elegance of taste in Singing originates from the touching and beautiful effect of this Style, from, as the Bard expresses; its „Notes of linked sweetness long drawn out“. The Cantabile comprehends all soft, slow movements, where all the charms of Vocal Music may be combined – the *Messa di Voce*, the *Portamento*, *Tempo Rubato*, &c: here are used to their full extent, united with an elegant and noble delivery of the words.¹⁰⁴

Wie wir nun schon oft gesehen haben, wird *Cantabile* hier auch als Tempo und Relation zu anderen Tempoangaben verwendet. Vor allem wird es wieder als Superlativ aller *Stile* beschrieben: das Berührtwerden, die Schönheit und der Charme der vokalen Musik stehen im Vordergrund.

Im frühen 19. Jahrhundert setzt sich auch die Auffassung durch, dass *Cantabile*-Sätze schlicht, das heißt nur mit wenigen Verzierungen zu *singen* sind, dafür aber andere vokale Ausdrucksmittel wie das *Portamento*, *Messa di Voce*, *Tempo rubato* einzusetzen seien (vgl. Kap. III.2.2.). Im Zusammenhang mit der Kritik am Virtuositentum, dem offensichtlichen Zurschaustellen des instrumentalen Könnens galt nun das *Cantabile* als Gegenbegriff zum effektheischenden Vortrag.¹⁰⁵

Art. *Cantabile*: Ein Tonstück, in welchem die Melodie alle künstlichen und ausgesuchten Verzierungen meidend, es nur mit Hauptnoten zu thun hat, welche aber natürlicherweise für das Ohr angenehm zusammengestellt sein müssen. Eindrucksvoll, fließend, wenn gleich leicht und einfach soll die Melodie sein, welche mit sinnvollen Verzierungen auszuschnücken, der Sänger die Freiheit hat;¹⁰⁶

Im Jahre 1838 ist das *Cantabile*-Ideal ungebrochen. Mozarts Schüler Johann Nepomuk Hummel wiederholt im Sinne des 18. Jahrhunderts, dass ein guter Gesangsunterricht das Fundament der musikalischen Ausbildung sein müsse. Seine Ausführungen über den „schönen Vortrag“ beschreiben, wie man sich durch die Beherrschung der Hände und Finger jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig mache, um so das beseelte *Cantabile*-Ideal dieser Zeit zu erlangen. Damit liegt er noch ganz in der Tradition seines Lehrers:

Was den schönen und geschmackvollen Vortrag betrifft, so kann dieser durch Anhörung gut vorgetragener Musik, ganz ausgezeichneter Künstler, besonders seelenvoller Sänger, gebildet und angeeignet werden. Überhaupt herrscht meist bei Künstlern und Komponisten, die in ihrer Jugend guten Singunterricht genossen, nicht nur ein reinerer, beurteilungsfähigerer Sinn für solchen Vortrag vor, sondern auch ein lebendigeres, regsames, reicheres und zarteres Gefühl für den Ausdruck, und mithin dieser Ausdruck selbst in ihren Compositionen oder in ihrem Spiel; und jener Vortrag, wie dieser Ausdruck, wird weit seltener bei denen gefunden, die nur allgemeine, gleichsam äußere Begriffe vom guten Gesange besitzen. [...]

¹⁰³ Domenico Corri studierte bei Nicolo Antonio Porpora in Neapel von 1763–1767 (s. Kap. III.2.1.).

¹⁰⁴ Corri 1810, 69. „Dieser Begriff leitet sich vom italienischen Verb *cantare* ab (singen), kann zu Recht als der Superlativ aller *Stile* genannt werden und ist die Quelle vor allen anderen, wie ein Fluss, der die verschiedenen Bäche versorgt; die Eleganz des Geschmacks im Singen stammt aus dem berührenden und schönen Wohlklang dieser Art ab, von, wie der Barde es ausdrückt, dessen „lang herausgezogene Noten verknüpfen Süßes“. Das *Cantabile* schliesst alle weichen, langsamen Sätze ein, wo all die Reize der Vokalmusik kombiniert werden können, das *Messa di Voce*, das *Portamento*, das *Tempo Rubato*, & c: Hier sind sie in vollem Umfang verwendet, vereint mit einem eleganten und edlen Vortrag der Wörter.“

¹⁰⁵ Seedorf 1999, 14.

¹⁰⁶ Andersch 1829, 81.

Um einen schönen Vortrag und die Fähigkeit zu jedesmal angemessenem Ausdruck zu erlangen, wird – was nämlich die äussere Zuthat betrifft – erfordert, dass man ganz Herr seiner Finger sei, d. h. diese müssen jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein.

Dies kann jedoch nur durch die feinste innere Fühlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt, und dadurch der Tonanschlag von der leichtesten Berührung der Taste, bis zur höchsten Kraft gesteigert werden. Die Finger müssen daher dem Spieler beim leisesten Berühren und bei der lockersten Haltung der Hand eben so, wie bei festem Anschlag und angezogenen Muskeln, gehorchen.¹⁰⁷

Hummel betont, dass durch das Hören und das Erlernen des Gesangs der Musiker urteilungsfähiger, klarer im Vortrage werde und er ein lebendigeres, reicheres und zarteres Gefühl für den Ausdruck bekomme. Er versteht das Singen als eine Schulung für die Ausübung reicheren Affektausdrucks:

Hat er einmal dieses Feingefühl erlangt, um jene vielfältigen Nuancen hervorbringen zu können, so äussert sich dies nicht allein im Einfluss auf sein Gehör, sondern es wirkt durch dieses, nach und nach, auf seine dadurch reiner und feiner gewordene Empfindung, legt damit den Keim zu einem wahrhaft schönen Spiel in seine Seele, und macht ihn fähig, auch was in dieser von Gefühl sich regt, durch sein Spiel dem Zuhörer kund zu geben, d. h. ausdrucksvoll zu spielen.

Ich weiss keine bessere, als diese aus der Natur selbst hergeleitete, allgemeine Anweisung anzugeben; denn alle übrigen Bemerkungen gehören mehr dem mechanischen Theile des Vortrags an, wobei das eigentliche Gefühl weniger in Berührung kommt. [...].¹⁰⁸

Er erwähnt, wie schon Reichardt, wie wichtig die Technik sei – „dass man ganz Herr seiner Finger werde“ – damit sich die „innere Fühlung“ bis an die „äusserste Spitze der Finger“ erstrecke. Hier wird deutlich, wie wichtig für ihn das Seelenvolle im Spiel war. Zentral für eine gute Interpretation war für ihn die Verbindung des Musikers zu seinen innersten Gefühlen, an denen er mit Hilfe des Instruments das Publikum teilhaben lässt.

Sprachlich noch differenzierter und stärker ausgeschmückt sind die Äußerungen des Berliner Gesangspädagogen Christian Gottfried Nehrlich (1802–1868) aus dem Jahre 1860:

Für den Gesang selbst kann es nur eine Methode geben, welche die Natur selbst als eine zum Bewusstsein gelangte Kenntniss ihrer eignen Gesetzmässigkeit sanctionirt hat, und diese eine Gesangsmethode ist nach unserer Ansicht: „Ein für den Unterricht auf Regeln zurückgeführtes, und aus tiefer Erkenntnis der Natur und ihrer Gesetze geschöpftes, also dem Leben entnommenes und von ihm bedingtes naturgemässes Verfahren, zur höchsten Ausbildung der einzelnen – dem vollendeten Gesang erforderlichen – organischen und seelischen Kräfte, in gegenseitigem Gleichgewicht, für eine Harmonie des Ganzen.“¹⁰⁹

Nehrlich sieht seine Gesangsmethode als ein „naturgemäßes Verfahren“, wie er es nennt. Er fordert in seiner Ausbildung höchste Qualität und sieht seine Aufgabe darin, die organischen und seelischen Kräfte des Sängers in ein Gleichgewicht und in Harmonie zu bringen.

Der Ton, welcher des Namens „schön“ würdig sein will, muss weich und voll, sanft, edel und charakteristisch, sein inneres Wesen gleichsam eine Seele sein, die auf den Hörer einen das ganze Innere ergreifenden Einfluss ausübt, und selbst ohne Worte verständlich wird. Treten letztere aber im Gesange hinzu, so muss dieser Ton durch seinen Charakter, stets dem vollen Sinne der Textworte entsprechend, sie gleichsam erklären.¹¹⁰

¹⁰⁷ Hummel 1838, § 2, 426.

¹⁰⁸ Hummel 1838, § 1, 427.

¹⁰⁹ Nehrlich 1860, 72.

¹¹⁰ Nehrlich 1860, 177.

Der Klang wird bei ihm nur als „schön“ empfunden, wenn die Seele des Musikers darin mitschwingt und der Hörer dann ganz davon ergriffen wird, und er betont, dass dies auch ohne Worte möglich sein müsse. In Kap. III werden wir viele Beispiele aus der Gesangsliteratur sehen, welche ohne Worte sind, aber dennoch alle Affektmöglichkeiten fordern; man denke hier an die Solfeggi von Hasse, Porpora und Crescentini (vgl. Kap. III.1.1.). Später beschreibt Nehrlich die Qualitäten und aufführungspraktischen Empfehlungen für einen *Cantabile*-Satz. *Cantabile* sei ein langsamer Satz, bei dem nur Verzierungen angebracht werden dürften, welche mit Anmuth und Lieblichkeit zu beschreiben sind und würdigen Charakter haben. Damit sind sicher nicht überbordende, willkürliche, sondern schlichte Manieren gemeint. Mit den Verzierungsidealen hat sich die Musik zu dieser Zeit stark geändert: Zusätzliche Verzierungen werden seltener hinzugefügt. Den Triller verlangt er in langsamer Bewegung und betont, dass auch das Ende ruhig sein solle, nicht wie in anderen Gattungen. Dann verlangt er deutliche Aussprache, edelste Tonbildung, die Kunst des Athmens etc.

Das Cantabile, als ein Satz in langsamer Bewegung, dessen Melodie im höchsten Grade sangbar ist, ist die höchste Aufgabe für den Gesang. Seiner sanften und höchst melodioreichen Stellen, sowie der Erhabenheit seines ganzen Wesens halber hat diese Gattung der Tonstücke den Namen von cantare, singen, erhalten und man möchte deshalb mit Recht behaupten, dass nur im Cantabile der eigentliche und wahre Gesang zu finden sei. Alles rauschende Passagenwerk ausschliessend, bewegt sich dasselbe im graziösen Style eines langsamen Tempos und alle, hier nur höchst selten anzubringende, Verzierungen müssen einen mit Anmuth und Lieblichkeit gepaarten, würdevollen Character an sich tragen. Der Triller wird hier weit langsamer, und sein Schluss mit grösserer Ruhe ausgeführt als in allen andern Gesangsgattungen, sowie Cadenzen und Fermaten mit langem und ruhigem An- und Abschwellen des Tons im gewöhnlichen und verlängerten Triller schliessen. Edle Einfachheit und Würde, als höchste Zierde des Cantabile, gebieten die sparsamste und einfachste Anwendung aller Verzierungen, zumal da das Fliessen der Melodie Leichtigkeit, genauen innern Zusammenhang und Fasslichkeit an sich tragen muss. Ein tiefes, reiches und gehobenes Gemüth, sowie ein seelenvoller klarer Erguss der Gefühle wird im Cantabile erfordert; deshalb kann sich hier ein Sänger in seiner ganzen Ausbildung und Grösse zeigen; denn das Cantabile beansprucht alle Eigenschaften eines guten Sängers im höchsten Grade, als die edelste Tonbildung, die reinste und deutlichste Aussprache, die Kunst des Athmens und des Ausdrucks, classisch gebildeten Geschmack und ein tiefes Gefühl, als Basis und wahres Element des Cantabile.¹¹¹

Eine ganze Reihe wertvoller Aspekte der Aufführungspraxis in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist hier erwähnt, und wiederum wird betont, wie wichtig es sei, ein „reiches Gemüth“ und einen „seelenvollen klaren Erguss der Gefühle“ in einem *Cantabile* zu transportieren.

Die Definition von Hermann Mendel (1834–1876) in seinem *Conversationslexikon* aus dem Jahr 1872 stellt *suonabile* als Gegensatz zu *cantabile* dar, ohne den Begriff zu gebrauchen:

Cantabile, (ital.) singend, sangbar, gesangreich, bezeichnet im Allgemeinen eine Stelle, welche sich, namentlich im Gegensatze figurirten Sätzen, durch fassliche, leichte und fliessende Melodie auszeichnet und sich daher in einfachen natürlichen Tonverhältnissen bewegt. In der anscheinend kunstlosen Art ihrer Gestaltung ist das C. gleichwohl das Product von Innigkeit und wahren, lebhaftem Gefühl, und hierin liegt das, was man Sangbarkeit nennt.

Mendel versteht *Cantabile* noch als Gegensatz zu figurirten (*suonablen*) Sätzen. Er betont damit vor allem die Melodiebildung, aber ihm ist zudem die Verbindung zu wahren, lebhaften Gefühl und Innigkeit wichtig.

¹¹¹ Nehrlich 1860, 356f.

Derartige Sätze erscheinen so naturgemäss wahr und bei aller etwaigen Bedeutsamkeit doch so leicht anschaulich und ausführbar, dass sie dem Sänger oder Instrumentalisten gleichsam wie von selbst in die Stimme oder in das Instrument fliessen. Für C. wird der Ausdruck *Cantilene* (s. d.) gebraucht und bezeichnet in Vocal- und Instrumentalstücken die sinnigen, zarten und ausdrucksvollen Stellen, gegenüber den kühneren, bewegten und rauschenderen. Als Vortragsbezeichnung gebraucht, verlangt das C. eine fließende, natürliche und dabei durchaus gebundene Ausführung, so wie mässige Klangstärke und keine zu scharfen Contraste. Findet sich der Ausdruck ohne ein das Zeitmaass näher bestimmendes Wort als Ueberschrift eines Tonstückes, so zeigt er ausser der eben bemerkten Vortragsart, jederzeit auch eine mässig langsame Bewegung an. Im Uebrigen kommt derselbe häufig verbunden mit langsameren Tempobezeichnungen vor, wie z. B. *Andante c.*, *Larghetto c.* u.s.w.¹¹²

Hier wird *Cantabile* als Satzbezeichnung erläutert und als Tempoüberschrift verwendet, welche mit *Andante* oder *Larghetto* verbunden wird, die Definition wird aber bereits allgemeiner.

Wenn wir zu Hugo Riemanns Definition von *Cantabile* aus den ersten beiden Auflagen seines Musiklexikons von 1882 und 1884 kommen, finden wir eine interessante Veränderung:

Cantabile (ital., „gesangartig“), ausdrucksvoll, ungefähr identisch mit „con espressione“. Das Wort C. bezeichnet auch einen getragenen melodiosen Satz.¹¹³

In seiner dritten Auflage von 1887 drückte Riemann sich noch deutlicher aus:

Cantabile (ital., „gesangartig“), ausdrucksvoll, ungefähr identisch mit „con espressione“. Bei c. bezeichneten Stellen wird stets die Hauptmelodie erheblich stärker gespielt als die Begleitstimmen.

Espressione (ital.), Ausdruck; *con espr.*, *c. espr.*, *espressivo*, *espr.*, mit Ausdruck, gewöhnliche Bezeichnung solistischer Stellen in Orchesterstimmen.¹¹⁴

Hier wird ein wirklicher Bruch in der Interpretationsgeschichte deutlich. *Cantabile* wird als „ausdrucksvoll, con espressione“ definiert, wobei Riemann sich dabei auf Solopartien im Orchester bezieht.

Schon frühere Autoren fanden die Bezeichnung *con espressione* sehr fragwürdig, weil es doch keine Musik ohne Ausdruck gäbe. Damit sei vielmehr ein besonderer, hervorgehobener Ausdruck gemeint. In Riemanns Definition finden wir nichts mehr von der Seelenbezogenheit, Herzensbildung oder der Verbindung zur Rhetorik, dem geforderten Gespräch zwischen *cantablen* und *suonablen* Stellen, welche zuvor in einem *Cantabile* gefordert wurden.

Diesen Niedergang der Gesangskunst, ihren Verlust von Herz und Sinn, beklagt der Wiener Gesangspädagoge Victor Freiherr von Rokitsky (1836–1896). Er spricht in seinen Schriften *Über Sänger und Singen* und in *Voraussetzliches Wiedererstehen der Gesangskunst* 1891 von einer geheimnisvollen Untergrabungsarbeit der ursprünglichen Intention des Singenden, von einem „Vernichtungskampf“ gegen die alte Gesangskunst mit der Hoffnung, dass nächstfolgende Generationen zu einer Wiedergewinnung des Beseelten fähig sein werden.¹¹⁵

¹¹² Mendel 1872, 294.

¹¹³ Riemann 1884, 146.

¹¹⁴ Riemann 1887, 159 und 266.

¹¹⁵ Darmstadt 2006, 229.

Dass der *Bel canto* im Niedergange begriffen (nicht aber die Empfänglichkeit für ihn), ist ein beklagenswerthes *fait accompli*, und trotz aller bisheriger Vorschläge und Gegenmaassnahmen nicht zu ändern.¹¹⁶

Wir haben es hier anscheinend mit einem gesellschaftlichen Zeitphänomen zu tun, welches seinen Lauf nimmt und nicht rückgängig zu machen ist. Wenn wir an die grossen gesellschaftlichen Umstrukturierungen in dieser Zeit denken, können wir zumindest Verständnis für Veränderungen aufbringen. Das Beseelte und Herzensbezogene verliert sich zugunsten eines neutralisierten Ausdrucks und einem *con espressione* ohne rhetorischen Bezug.

Dass es übrigens der Gesangkunst beschieden sein soll, einem planmässig gegen sie geführten Vernichtungskampfe für immer Widerstand leisten zu müssen, ist im Hinblick auf die unbeugsamen Naturgesetze, unter deren zwingenden Geboten alle Erscheinungen in der Welt einer Metamorphosierung unterworfen sind, nicht anzunehmen. Worin liegt mehr Consequenz als im Wechsel aller Dinge?

Tiefgreifende Reformen, erschütternde Umwälzungen, Neuerungen alles Bestehenden, sind die Ergebnisse einer geheimnisvollen Miniarbeit der Zeit selbst – sowie auch wieder das Zurückfallen vom Neuerstandenen in die alten Bahnen des ehemals Bestandenen, wenn jenes sich ausgelebt hat; und so hoffen wir, dass es der nächstfolgenden Generation wieder vergönnt sein möge, Herz und Sinn bilden und laben zu können an dem ungetrübbten Genuss einer der edelsten Künste – der Gesangkunst.¹¹⁷

Als Reaktion auf das Buch *Über Sänger und Singen* schrieb Theodor Billroth, ein bedeutender Chirurg und Freund von Johannes Brahms und Eduard Hanslick, am 17. 2. 1891 aus Wien zustimmend an Victor von Rokitansky. Er appelliert an die Pädagogik und ihre Aufgabe, zu einer positiveren Entwicklung beizutragen:

Sehr verehrter Herr!

Ihr treffliches Buch „Ueber Sänger und Singen“ hat mich ungemein interessirt und äusserst sympathisch berührt. Es giebt also doch noch Künstler und Lehrer, welche sich unter allem modernen, dramatischen Lärm die feine Empfindung für die Schönheit der menschlichen Stimme in ihrer vollendeten Ausbildung bewahrt haben. Daß der Sinn dafür zu schwinden scheint, liegt gewiß daran, daß das Publikum so selten etwas davon zu hören bekommt, und ihm eine Erziehung und Gewöhnung in dieser Richtung mangelt. Denn darüber dürfen wir uns nicht täuschen: die Werthschätzung des *bel canto* hängt nicht nur mit sehr musikalischer, ich möchte sagen specifisch tonlicher Empfindung zusammen, sondern auch mit sehr fein ausgebildeter Empfindung und Intelligenz überhaupt, und alle diese Eigenschaften müssen dazu noch geübt, erzogen und innerlich verarbeitet sein.¹¹⁸

Der Speziallehrer der Stimmbildung und Gesanglehrer in Leipzig, Benno Müller-Brunow, beschrieb 1890 sehr deutlich diesen Paradigmenwechsel in der Ästhetik:

Die italienische Art zu singen hat ausgeartet, indem der früher edle Gesang der Kantilene sowie der Koloratur nur einer möglichst schmetternden und glänzenden Schreierei Platz gemacht hat. Und bei uns ist es ähnlich – der schlichte Gesang der Naivität nach Mozartisch-deutsch-italienischer Art hat sich durch die neue Musikrichtung im recitierenden Tondrama einen neuen Gesangesweg suchen müssen, aber das Singen dabei vergessen, um an Stelle dessen zum Schreien und zum Brüllen überzugehen. Also die Sänger konnten nicht angemessen Schritt halten mit dem Verlangen, welches der deutsche Komponist an sie stellt – oder sie singen sich die Stimmen so zu sagen für die neue Richtung ein, auf Kosten der alten Singweise. Das aber ist ein unreifes Verfahren – und ist schädlich.¹¹⁹

¹¹⁶ Rokitansky 1891, 130.

¹¹⁷ Rokitansky 1891, 132.

¹¹⁸ Billroth 1922, 415.

¹¹⁹ Müller-Brunow 1890, 15f.

Wir erfahren von ihm, dass der edle italienische Gesang sich sehr verändert und sich zugunsten der Lautstärke und „glänzendem Schreien“, wie er es nennt, entwickelt hat. Diese Veränderung fand auch in Deutschland statt, in einem Land, in dem man den schlichten Gesang sehr gepflegt hatte. Für Musiker aus der Tradition des „schlichten Gesanges der Naivität nach Mozartisch-deutsch-italienischer Art“ musste Riemanns Aussage eine ungeheuerliche Erschütterung sein. Riemann hält fest, dass nun aus allen *Cantables* ein *con espressione* geworden ist, das heißt, hervorgehobene Soli mit nicht näher definiertem Ausdruck. Es gibt keinen Bezug mehr zu Intervallen oder eine Verbindung der Intervalle zu einem bestimmten seelischen emotionalen Ausdruck; es ist eine Nivellierung des facettenreichen, tiefempfundenen Ideals von *Cantabile*.

Wir können uns gar nicht klar genug machen, welcher tiefgreifender Umbruch hier vorstatten ging. Genannt seien hier nur ein paar veränderte musikalische Parameter, so zum Beispiel der Kompositionsstil, die Größe der Konzertsäle, Veränderungen im Instrumentenbau sowie die neue gesellschaftliche Verankerung der Musiker.

Diesen Paradigmenwechsel im Gesang kann man parallel zur Entwicklung des Flötenbaus sehen. Die einklappige Traversflöte, welche um 1670/80 entwickelt wurde, hatte sechs Löcher und eine Klappe. Sie war um vieles leiser, aber durch die Gabelgriffe mit ihren speziellen klanglichen Eigenheiten auch viel farbiger und charaktervoller als die um 1847 entwickelte Flöte von Theobald Böhm. Die einklappige Traversflöte galt zu Beginn des 18. Jahrhunderts als ideal, um die Stimme zu imitieren (Kap. I.5.). Im 19. Jahrhundert suchte und entwickelte man dagegen das Ideal, jeden Ton gleich „gut“ und gleich laut spielen zu können, entsprechend den Anforderungen, welche die Komponisten in der Orchestermusik und in der Sololiteratur, im Kompositionsstil wie auch in den neuen, größeren Räumen an die Flöte stellten. Daher mussten alle Löcher gleich groß sein. Zudem entwickelte Böhm eine ausgeklügelte Technik der Klappen, die es möglich machte, dass alle chromatischen Töne fast gleich laut zu spielen waren. Dies war natürlich ein großer Gewinn für die Virtuosität und Lautstärke; gleichzeitig ergab sich jedoch auch ein enormer Verlust an Charakter jedes einzelnen Tones, an Farbigkeit und Sinnlichkeit in den Ausdrucksmöglichkeiten. Der hier beschriebene Wandel von der Travers- zur Böhmflöte gilt entsprechend für sämtliche andere Instrumente.

Im nächsten Kapitel soll aus einer leicht veränderten Perspektive das Zusammenwirken und gegenseitige Bereichern von Sängern und Instrumentalisten im 18. Jahrhundert sowohl im affektbezogenen als auch im technischen Bereich verdeutlicht werden.

I.4. Der Musiker zwischen Singen und Spielen

Die enge Verwobenheit von Sängern und Instrumentalisten ist auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegenwärtig (Kap. I.5.); der Instrumentalist gewinnt aber weiter an Selbstbewusstsein. Dies zeigt unter anderem die Zunahme an Instrumentalschulen und Traktaten, welche nicht zuletzt mit dem aufkommenden Bürgertum und den vielen Musikliebhabern zusammenhing. Dieser „Markt“ prägte um die Jahrhundertmitte das europäische Musikleben stark und führte zu einer sehr guten Quellenlage für diese Epoche. Sachverständige Zeitgenossen berichten, welchen Einfluss die damalige italienische Art zu spielen und zu singen hatte, erzählen vom Zusammenwirken oder der gegenseitigen Inspiration von Sängern und Instrumentalisten oder auch von deren Personalunion. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es zahlreiche Quellen zu italienischer Spiel- und Singart u.a. von Carl Philipp Emanuel Bach, Burney, Quantz, Hiller, Galeazzi, Geminiani,

Goethe, Lorenzoni, Mancini, Manfredini, Mozart, Türk, Fröhlich, Schubart und Tartini, um nur einige zu nennen.¹²⁰

Italien und insbesondere italienische Sänger galten zu dieser Zeit als die besten ihrer Art, und die italienische Musik hatte großen Einfluss auf diejenige anderer Länder. Der Austausch, die Vorbildwirkung und das Nachahmungsideal des Gesangs waren längst gefestigt.

Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im *Vollkommenen Kapellmeister* von 1739, erwähnt Johann Mattheson in seiner Definition von Instrumentalmusik die Notwendigkeit der Nachahmung der Singstimme:

Die Wissenschaft und Kunst auf Instrumenten wol zu spielen, gewisse Grundsätze und Regeln die alle mit der ganzen Tonlehre aus einer Haupt-Quelle fliessen, davon zu geben; vornehmlich aber etwas geschicktes darauf zu setzen, nennet man Organicam, insgeheim die Instrumental-Musik: weil sie mit äusserlichen Werckzeugen zu thun hat, und auf selbigen die menschliche Stimme so nachzuahmen sucht, dass alles gebührlich singe und klinge.¹²¹

Mattheson fordert nicht nur vom Spieler, die Stimme zu imitieren; er verlangt auch, dass sowohl der Komponist als auch der Instrumentalist über die „Singekunst“ fast mehr als ein Sänger wissen müsse. Im weitem sollte ein Instrumentalist zusätzlich zur Kenntnis des Gesangs fähig sein, diesen auf sein Instrument zu übertragen;

Es folget demnach, als eine unumstössliche und allererste Wahrheit in diesem Stück, dass auch derjenige, der etwas rechtes auf Instrumenten setzen oder spielen will, nothwendig die Singekunst aus dem Grunde verstehen und also fast mehr wissen müsse, als ein blosser Sänger. Aber seines eigentlichen Thuns halber, darff er deswegen eben kein Vokalist seyn: maassen die Gabe einer schönen Stimme nicht einem ieden mitgetheilet ist.¹²²

Zudem fordert er vom Instrumentalmusiker auch einen sprechenden Schaffensprozess ganz im Sinne der Rhetorik des 18. Jahrhunderts:

Allein, man muss doch hiebey wissen, daß auch ohne Worte, in der blossen Instrumental-Music allemahl und bey einer ieden Melodie, die Absicht auf eine Vorstellung der regierenden Gemüths-Neigung gerichtet seyn müsse, so dass die Instrumente, mittelst des Klanges, gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag machen.¹²³

¹²⁰ Hier seien nur einige wichtige Traktate genannt, die Bezug zu Italien haben: *Anleitung zur Singkunst*, 1723/57 von Pier Francesco Tosi (1654–1732) in der Übersetzung von Johann Friedrich Agricola (1720–1774); *Gramatica di musica. Insegna il modo facile, e breve per bene imparare di suonare il Violino*, Urbino 1741 von Carlo Tassarini; *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, 1754 und *De' Principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere. Dissertazione*, Padua 1767 von Giuseppe Tartini (1692–1770); *The Art of Playing on the Violin*, Londra 1751 von Francesco Geminiani; *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, 1752 von Johann Joachim Quantz (1697–1773); *Versuche über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753 und 1762 von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788); *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 von Leopold Mozart (1719–1787); *Saggio per ben suonare il flauto traverso*, Vicenza 1779, Pietro Antonio Lorenzoni (1721–1782); *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien 1774 und *Riflessioni pratiche sul Canto figurato*. Dritte Ausgabe (revidiert, korrigiert und augmentiert) mit musikalischen Beispielen, Mailand 1777 von Giambattista Mancini (1714–1800); *Regole armoniche o siene precetti ragionati per apprendere i principj della musica, il portamento della mano, e l'accompagnamento del basso sopra gli strumenti da tasto, come l'organo, il cembalo ec.* Venedig 1775 und *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*, Bologna 1788 von Vincenzo Manfredini (1737–1799); *Elementi teorici-pratici di Musica*, Roma 1791–1796 von Francesco Galeazzi; *Saggio sul gusto della musica*, Livorno 1790, Giovanni Battista Rangoni.

¹²¹ Mattheson 1739, § 1, 470.

¹²² Mattheson 1739, § 2, 470.

¹²³ Mattheson 1739, § 45, 127.

Auch der Flötist, Pädagoge und Komponist Johann Joachim Quantz rät dem Musiker, den Redner zu imitieren, um so die Herzen der Zuhörer zu bewegen:

Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen.¹²⁴

Quantz war durch seine Reisetätigkeit, Besuche in England, Frankreich und Studium in Italien mit den verschiedenen Nationen und Nationalstilen bestens vertraut und äusserte sich in seinem Lehrwerk mehrfach sehr detailliert und begeistert über die Italiener, die er seit seinem Aufenthalt in Venedig 1726 kannte:

So kann man den Italiänern überhaupt, die Geschicklichkeit im Spielen, die Einsicht in die Musik, die reiche Erfindung schöner Gedanken, und dass sie es im Singen zu einer grösseren Vollkommenheit gebracht haben, als irgend eine andere Nation, nicht absprechen. [...] so bleibt den Italiänern doch die gute Singart, welche sich auch sogar gewissermassen bis auf ihre Gondelführer ausbreitet, vor allen andern Völkern noch eigen.¹²⁵

Die Stimme und der Gebrauch der Worte ist das einzige, wodurch die Sänger vor den Instrumentisten einen Vorzug erlangen.¹²⁶

Bei den Sängern bevorzugte er ganz eindeutig die Italiener.

Seit dem ein Pistocchi,¹²⁷ [...] seine Singschule eröffnet, und daraus der Welt so viele brave Sänger mitgetheilet hat; ist in eben diesen dreyszig ersten Jahren des itzigen Saeculums, die Singkunst auf den höchsten Gipfel gestiegen, und fast alles, was nur die menschliche Stimme von Rührendem und Verwundernswürdigem hervorbringen kann, durch unterschiedene, mit Recht berühmte Sänger, gezeigt, und in Ausübung gebracht worden. [...] Corelli und seine Nachfolger sucheten diesen, auf eine rühmliche Art, in der Instrumentalmusik nachzueifern.¹²⁸

Durch den letzten Satz wird sehr deutlich, wie stark der Gesang in Italien mit der Instrumentalmusik als Einheit verstanden wurde war. Er lobt die italienische Musikauffassung in jeder Hinsicht:

So kann man den Italiänern überhaupt, die Geschicklichkeit im Spielen, die Einsicht in der Musik, die reiche Erfindung schöner Gedanken, und dass sie es im Singen zu einer grösseren Vollkommenheit gebracht haben, als irgend eine andere Nation, nicht absprechen. [...] der gute Geschmack in der Musik, welchen die Italiäner ehemals vor den meisten Völkern voraus gehabt haben [...].¹²⁹

Charles Burney kommt bei seinem Italienaufenthalt 1773 auf die besondere Bedeutung der Vokalmusik in diesem Land zu sprechen:

[...] Vocal music seems at present in its highest state of perfection in the conservatorios of Venice, where only the *natural* voices of females can be heard; so that the greatest crime of which the Italians

¹²⁴ Quantz 1752, 100.

¹²⁵ Quantz 1752, 315.

¹²⁶ Quantz 1752, 281.

¹²⁷ Francesco Antonio Massimiliano Pistocchi, auch Pistocchino genannt (1659 Palermo – 1726 Bologna) war ein italienischer Komponist, Kastrat und Gesangslehrer.

¹²⁸ Quantz 1752, 308.

¹²⁹ Quantz 1752, 315.

seem guilty is the having dared to apply to their softer language a species of music more delicate and refined, than is to be found in the rest of Europe.¹³⁰

Die Vorrangstellung der Italiener zeigte sich auch in ihren weltberühmten Komponisten, etwa in Baldassare Galuppi (1706–1785), dem Pädagogen und *Maestro di Cappella* von San Marco in Venedig, der die positiven Eigenschaften der italienischen Musik besonders prägnant in sich vereinigte:

[...] his [Galuppi's] definition of good music I think admirable, and though short very comprehensive. It consists, he says, of *vaghezza, chiarezza, e buona modulazione*.* (*) Beauty, clearness, and good modulation.¹³¹

Das sind genau die Begriffe, die sich in den Traktaten über die *cantabile* Sing- und Spielweise immer wieder finden lassen. Dass die „gute Musik“ deutlich sein soll, bezieht sich wieder auf die Rhetorik in den Kompositionen, welche zu dieser Zeit selbstverständlich war, wie wir im Kapitel I.2. gesehen haben. Das kompositorische Prinzip des *Cantabile* drückt Galuppi im Ausdruck „buona modulazione“ (gute Melodie) aus, und die Schönheit könnte hier im Sinne des 18. Jahrhunderts auch als seelenbezogener Ausdruck und Affekt verstanden werden (vgl. Kap. I.2.).¹³²

In seiner *Italienischen Reise* berichtet auch Johann Wolfgang von Goethe von der Gesangkunst in Venedig; das hier erwähnte Konzert könnte in dem Ospedale¹³³ stattgefunden haben, in welchem auch Baldassare Galuppi unterrichtet hatte.¹³⁴

Den Plan in der Hand suchte ich mich durch die wunderlichsten Irrgänge bis zur Kirche der Mendicanti zu finden. Hier ist das Konservatorium, welches gegenwärtig den meisten Beifall hat. Die Frauenzimmer führten ein Oratorium hinter dem Gitter auf, die Kirche war voll Zuhörer, die Musik sehr schön, und herrliche Stimmen. Ein Alt sang den König Saul, die Hauptperson des Gedichtes. Von einer solchen Stimme hatte ich gar keinen Begriff; einige Stellen der Musik waren unendlich schön, der Text vollkommen singbar, so italienisch Latein, daß man an manchen Stellen lachen muß; die Musik aber findet hier ein weites Feld.

[...] ich war wieder [im Ospedale], wo die Frauenzimmer die Musiken aufführen, sie haben wieder ganz herrlich gesungen, besonders die eine, die ich dir neulich rühmte. Wenn man nur so einen Eindruck im Ohre behalten könnte.¹³⁵

Aber auch über den Gondelgesang und die Deklamation dieser Sänger äußert er sich:

¹³⁰ Burney 1773a, 400f. Übersetzung aus: Burney 1772, 296–297. „Die Vokalmusik erscheint itzt in ihrem höchsten Punkte der Vollkommenheit, in den venezianischen Conservatorien, woselbst man nur natürliche, weibliche Stimmen zu hören bekommt. Das grösste Verbrechen, dessen die Italiäner schuldig zu seyn scheinen, bestehet also darin, dass sie sich unterstanden haben, zu ihrer sanftern Sprache eine Art von Musik zu erfinden, die delicateser und verfeinerter ist, als der Überrest von Europa der seinigen rühmen kann.“

¹³¹ Burney 1773a, 185. Übersetzung aus: Burney 1772, 131. „[...] seine [Galuppi's] Beschreibung der guten Musik deucht mir vortrefflich, und ist, so kurz sie auch ist, sehr fruchtbar. Sie besteht, sagt er, aus *vaghezza, chiarezza e buona modulazione*.* (*) Schönheit, Deutlichkeit und guter Melodie.“

¹³² Dabei darf man etwa auch an Schillers *Don Carlos* von 1787 denken: „Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen, die Schönheit für ein fühlend Herz.“ Friedrich Schiller, *Don Carlos* 1787, www.gutenberg.de, Kap. 21.

¹³³ Die Ospedali oder Konservatorien waren in Venedig soziale Einrichtungen, oft auch als Waisenhäuser bezeichnet, in welchen neben dem karitativen Zweck die Mädchen eine musikalische Ausbildung erhielten.

¹³⁴ Baldassare Galuppi unterrichtete von 1740–1751 am *Ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti* und von 1762–1765 am *Ospedale degl'Incurabili*.

¹³⁵ Goethe 2013.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Italienische+Reise/Erster+Teil/Venedig>, letzter Zugriff: 18.2.2013.

Auf heute abend hatte ich mir den famosen Gesang der Schiffer bestellt, die den Tasso und Ariost auf ihre eignen Melodien singen. Dieses muß wirklich bestellt werden, es kommt nicht gewöhnlich vor, es gehört vielmehr zu den halb verklungenen Sagen der Vorzeit. Bei Mondenschein bestieg ich eine Gondel, den einen Sänger vorn, den andern hinten; sie fingen ihr Lied an und sangen abwechselnd Vers für Vers. Die Melodie, welche wir durch Rousseau kennen, ist eine Mittelart zwischen Choral und Rezitativ, sie behält immer denselbigen Gang, ohne Takt zu haben; die Modulation ist auch dieselbige, nur verändern sie nach dem Inhalt des Verses mit einer Art von Deklamation sowohl Ton als Maß; der Geist aber, das Leben davon, läßt sich begreifen, wie folgt.¹³⁶

Das zentrale Anliegen der damaligen Komponisten Italiens war nicht eine komplizierte Harmonik. Wichtig waren grosse Bögen mit langen harmonischen Einheiten und lieblichen, einfachen Melodien, mit denen man eine besondere Verzierungskunst verbinden konnte.

Um die Jahrhundertmitte wird vermehrt gefordert, dass der Sänger auch die Virtuosität eines Instrumentalisten beherrschen müsse. Vor allem die Kastraten wetteiferten um höchste Virtuosität. Dabei ging es auch um den Tonumfang der Stimme, wie Johann Adam Hiller 1774 in seiner Schrift bemerkt,

In unseren Tagen, da die Singstimme mit den Instrumentalisten wetteifert, wenn diese sonst jene nachahmten, sucht sie es ihnen auch in Ansehung des Umfangs, so viel als möglich, gleich zu thun.¹³⁷

sowie um Virtuosität:

[...] dies sei mehr für Instrumente: doch kömmt sie auch bisweilen in Arien vor; ja einige Sänger scheinen einiges Privilegium gehabt zu haben, Passagen mit ihrer Kehle zu machen, die ihnen ein anderer nicht so leicht nachmacht.¹³⁸

Diese Anweisung ist nicht neu – die Kehltechnik kennt man schon seit dem 16. Jahrhundert, man sollte an die Tradition anknüpfen. Dazu ist zu bemerken, dass sich der Stimmumfang vor allem, was die Höhe anbelangt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geändert hatte. Man wollte sich auch darin dem Instrument nähern und die Fähigkeit zu einem größeren Tonumfang „beweisen“. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Grenze der hohen Stimmlagen noch weiter nach oben verschoben. Die verschiedenen Stimmtönenhöhen in dieser Zeit machen es schwierig, die genaue Tonhöhe festzulegen, doch in den notierten Überlieferungen waren Spitzentöne eines d''' und e''' sowie f''' und g''' keine Seltenheit mehr und wurden von vielen Sängern erreicht.¹³⁹

Zu den neuen Errungenschaften gehörten auch große Sprünge, wie etwa den 1777 erschienenen *Riflessioni pratiche sul Canto figurato*¹⁴⁰ von Giovanni Battista Mancini (1714-1800) zu entnehmen ist, der als Soprankastrat, Gesangslehrer und Autor von Büchern über Gesangstechnik bekannt war. Für die neuen virtuoson Gesangspartien, die er aufführt, gibt es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch keine Entsprechungen. Charakteristisch sind etwa große Sprünge wie Oktaven (Abb. I_2, Nr. 26/30) oder Duodezimen (Abb. I_2, Nr. 29) sowie chromatische Partien (Abb. I_2, Nr. 26):

¹³⁶ Goethe 2013.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Italienische+Reise/Erster+Teil/Venedig>, letzter Zugriff: 18.2.2013.

¹³⁷ Hiller 1774, 11.

¹³⁸ Hiller 1774, 176.

¹³⁹ Thomas Seedorf, Artikel *Singen, B. Historische Aspekte* in: MGG², Sachteil Bd. 8, 1454ff.

¹⁴⁰ Mancini 1777.

Esemplare.

Figure 24. *volatina raddoppiata*

25.

26. *adagio*

27. *Andante Allegro*

28. *Allegro.*

29. *Andante Allegro*

30. *Adagio*

31. *onde mai tu vedesti.*

Abb. I_2

Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Mailand 1777, Anhang D.¹⁴¹

Im Kapitel „Agilità della voce“ nennt er als virtuose Passagen unter anderem die „scaletta di salti di terza“ (auf- und absteigende Terzsprünge), die „scaletta di composta di semitoni“ (tonleiterartige Koloraturen mit viel Chromatik) und das „arpeggiato“ in der Art der instrumentalen Arpeggien. Weitere Instrumentalfiguren waren eine gestoßene und drei gebundene Noten mit großen Intervallsprüngen sowie das „cantar di sbalzo“, unter dem er große Sprünge über eine Oktave mit Vorschlägen auf der oberen Note verstand, ferner das „martellato“, das Repetieren gleicher Töne in gleicher Tonhöhe. Für diese schwierigsten Arten der „agilità“ brauche es eine „voce robusta, sonora, agile, e ricca di profondi gravi ed acuti“. Interessant scheint hier, dass er die „voce robusta“ zusammen mit „agilità“ erwähnt, welche in unserem heutigen Sinne eher gegenläufige Wirkung zu haben scheint. Somit muss seine „voce robusta“ anders geklungen haben, als sie etwa im 19. Jahrhundert beschrieben wird; die dort genannte Schwerfälligkeit wäre jedenfalls nicht vereinbar mit „agilità“ (Kap. I.3.).

Der Musikdirektor der Hallenser Universität, Daniel Gottlob Türk, betont 1789 noch einmal die enge Verbindung von dem *echten*, dem „Herzen verpflichteten Gesang“ mit dem Instrumentalen:

¹⁴¹ Mancini 1777, Anhang D.

Ueberhaupt aber spielt derjenige Instrumentist am besten, welcher der Singstimme am nächsten kommt, oder einen schönen singenden Ton hervorzubringen weiß. Denn was sind alle bunte[n] Passagen, wenn es auf wahre Musik ankommt, gegen einen schmelzenden, herzerhebenden, ächten Gesang!¹⁴²

Türk lässt sich stärker von den gesanglichen als von den virtuosen Passagen eines Instrumentalisten berühren, die er hier als „bunt“ bezeichnet. Wahre Musik ist für ihn die schmelzende, herzerhebende.

In einer Beschreibung des Flötenspiels von Friedrich dem Großen weist Reichardt darauf hin, dass der König sich an den besten Sängern orientiert habe:

In allen Abendkonzerten des Königs, in denen er in früheren Jahren gewöhnlich fünf, in späteren drei Quantzsche Flötenkonzerte jedesmal blies, war gewöhnlich kein Zuhörer, Benda und Duport riefen dem König zuweilen bravo zu, und auch ich unterließ dies nicht, so oft mich der Ausdruck des Vortrags besonders rührte: im Adagio war er wirklich ein großer Virtuose; er hatte seinen Vortrag nach den größten Sängern und Instrumentalisten seiner Zeit gebildet. Unvermerkbar war es aber auch, dass er selbst fühlte, was er blies; schmelzende Übergänge, höchst feine Akzente und kleine melodische Verschönerungen sprachen ein feines und zartes Gefühl sehr bestimmt aus und standen wie vereinzelt da. Sein ganzes Adagio war ein sanfter Erguß und reiner, anmutiger, oft rührender Gesang. Im Allegro war er dafür desto schwächer; seinem Spiel fehlte Feuer und Kraft.¹⁴³

Ein besonders eindrückliches Bild für die Wechselbeziehung zwischen Sänger und Instrumentalist verwendet Christian Friedrich Daniel Schubart 1806 in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* „vom Gesange“:

Alle Instrumente sind nur Nachahmung des Gesanges; der Gesang sitzt als König auf dem Throne, und ringsum beugen sich alle Instrumente als Vasallen vor ihm.¹⁴⁴

Die Ansicht, dass der Gesang das vorzüglichste Instrument sei, um Empfindungen auszudrücken, und dass dem Instrumentalisten der Text fehle, hat sich noch bis ins 19. Jahrhundert erhalten. Dies zeigt unter anderem folgende Passage in einem Unterrichtswerk von Joseph Fröhlich um 1810/11:

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 beym 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 bloss die Worte zum Gesange.)¹⁴⁵

Fröhlich findet, wie die meisten seiner Zeitgenossen, die Stimme ideal, um alle Empfindungen und Herzensbewegungen auszudrücken; das Einzige, was dem Instrumentalisten fehle, seien die Worte (Kap. II.1.4.).

¹⁴² Türk 1789 § 27, 331.

¹⁴³ Reichardt 1774, 170ff.

¹⁴⁴ Schubart 1806, 256.

¹⁴⁵ Fröhlich 1810/11, 18.

I.5. Der Wandel des Instrumentenideals im Bezug zu Stimme und Stimmorgan im 17. und 18. Jahrhundert

Immer wieder wird in den Quellen betont, dass nicht nur das singende Spielen das Instrumentalspiel bereichern müsse, sondern dass auch das Instrument so gut wie möglich auf die Gegebenheiten eines Sängerapparats, den Klang der menschlichen Stimme abgestimmt sein oder ihm möglichst nahe klanglich „verwandt“ sein sollte.¹⁴⁶ Zahlreiche Äußerungen von Musikern sind überliefert, die die Stimme bzw. den Stimmapparat mit verschiedenen Instrumenten in Verbindung bringen. Dabei galten zu verschiedenen Zeiten verschiedene Instrumente als ideal, um den Gesang zu imitieren. Im Folgenden werden einige Beispiele ausgewählt, um die enge Verwobenheit sowie die Vorrangstellung des Gesangs weiter zu verdeutlichen.

Den Wunsch, eine Gesangsstimme möglichst gut zu imitieren, äußern Instrumentalsolisten immer wieder. Im Lauf der Jahrhunderte waren es jedoch immer wieder andere Instrumente, von denen man glaubte, dass sie dem Gesang besonders nahe kämen. Im 16. Jahrhundert war es häufig die Flöte; im 17. Jahrhundert tritt das Cornetto in den Vordergrund. Aber auch die Orgel, die Viola da Gamba und die Violine werden immer wieder mit der Imitation der Singstimme in Verbindung gebracht. Im 17. und 18. Jahrhundert treten Oboe und Flöte allemande ins Zentrum der Aufmerksamkeit, dann wieder die Violine und im ausgehenden 18. Jahrhundert die Klarinette.¹⁴⁷

Wie sehr angestrebt wird, die Stimme nachzuahmen, macht schon Silvestro Ganassi in seiner Flötenschule *Opera intitulata Fontegara*, 1535 deutlich:

Voi havete a sapere coe tutti li instrumenti musicali son rispetto & coparatione al voce humana mancho degni o tanto noi si afforzeremo da quella imparare & imitarla.¹⁴⁸

Die Singstimme als das höchste Ideal sei unerreichbar für Instrumentalisten, aber man solle versuchen, sie so gut als möglich zu imitieren, ist Ganassis Kernaussage. Im weiteren schreibt er in seinem Traktat über Klangerzeugung, Klangfarbe und Artikulation, welche mit Silbenübertragung auf das Instrument gelehrt wird, dies beeinflusse die Modulationsfähigkeit eines Tones. Immer wieder betont er die Vorzüge des Gesangs durch die ihm zur Verfügung stehenden Wörter, die unendliche Modulierbarkeit von Klang und Farbgebung, die Dynamik und die Atemdosierung. Er vergleicht den Gesang mit der Natur und die instrumentale Nachahmung mit einem gemalten Abbild der Natur.¹⁴⁹ Dem Instrument fehle nur die Form eines menschlichen Körpers, wie dem Bild der Atem. Interessanterweise verwendet Denis Diderot 200 Jahre später einen ähnlichen Vergleich: Der Gesang sei wie ein vollendetes Bild gegenüber der künstlerischen Skizze der Instrumentalmusik. Er bevorzuge allerdings die Skizze, da sie mehr der Vorstellung überlasse, das Leben in seinem roheren und reicheren Zustand ausdrücke und näher an den ursprünglichen Gefühlen sei.¹⁵⁰

Ein weiteres Beispiel nach Ganassi überliefert der italienische Komponist, Instrumentalist und Musikschriftsteller Girolamo Dalla Casa (gest. 1601), er bezeichnet 1584 den Zink als das Instrument, das dem Gesang klanglich am nächsten kommt. Schon der Titel seines

¹⁴⁶ Seedorf 1994 und Bötticher 2002, 157 f.

¹⁴⁷ Bötticher 2002, 157f.

¹⁴⁸ Ganassi 1535, Kap. 1. „Ihr müsst wissen, dass alle Musikinstrumente im Hinblick auf die menschliche Stimme und im Vergleich zu ihr geringeren Wert haben. Eben darum bemühen wir uns, von ihr zu lernen und sie nachzuahmen.“

¹⁴⁹ Seedorf 1994, 288.

¹⁵⁰ Daniel Heartz und Elisabeth Cook, Artikel *Diderot, Denis* in: NG online, letzter Zugriff: 25.10.2013.

Musikdrucks zeigt, wie in dieser Zeit häufig, die enge Verbindung von Gesang und Instrumentalspiel:

Il vero modo di diminuir / con tutte le sorti di stromenti / Di fiato, & corda, & di voce humana.

Er schreibt:

[...] de gli Stromenti da fiato il più eccellente è il Cornetto per imitar la voce humana piu degli altri stromenti. Questo stromento si adopera piano, & forte, & in ogni sorte di Tuono, si come fa la voce.¹⁵¹

Schon früh beließ man es aber nicht bei Vergleichen zwischen der Tonqualität der menschlichen Stimme und des Instruments, sondern man setzte auch den Bau des Instruments mit dem menschlichen Organismus in Beziehung.

So vergleicht etwa der italienische Organist und Komponist Girolamo Diruta (1561–1610) in seiner Vorrede zu *Il transilvano*, 1593¹⁵² die Orgel, die der menschlichen Stimme am nächsten komme, mit dem menschlichen Körper. Die Blasebälge entsprächen den Lungenflügeln, die Pfeifen der Luftröhre, die Tastatur den Zähnen und das Spiel der Hände und Finger der Zunge. In „Syntagma musicum“ zitiert Praetorius diese Beschreibung von Diruta auf deutsch:

Sie [sc. Die Orgel] führet aber billich den Adelichen Titul und Nahmen der fürtrefflichkeit / dieweil sie zu der Menschlichen Stime (durch den Wind und der Werckmeister Hände regieret) am allernehesten komt. Den die Pfeiffen repraesentiren oder stellen eigentlich für Augen / dess Menschen Kehle die Luftröhre / durch welche sie auch ihren Athem führet / und den Thon / Klang und Stimme formiret [...] Ferner so referieren und zeigen die Blassbälge die Lunge an; die Pfeiffen die Kehle oder Luftröhre; die Clavier kommen gar fein mit den Zehen uberein; der aber der Orgel den Thon künstlich gibt / ist an stat der Zungen / und wenn er mit der Hände artlichen bewegung und künstlichen geschwindigkeit darauff schlegt / und es lieblich lautent macht / so redet er gleichsam uffs zierlichste.¹⁵³

Es erstaunt nicht, dass verschiedene Komponisten unterschiedliche Vorlieben für einzelne Instrumente hatten. So hört Giovanni Battista Doni (1594–1647)¹⁵⁴ die Violine, Marin Mersenne (1588–1648)¹⁵⁵ die Viola da gamba als das Instrument, welches in seiner Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Stimme am nächsten kommt.

Über die Oboe schreibt Abbé Michel de Pure (1620–1680) im Jahre 1668, sie könne wie die am besten ausgebildeten Stimmen die Diminutionen und Triller nachahmen, und beschreibt so eine technische Fähigkeit des Instruments, den Gesang zu imitieren:

Les Haut-bois ont un chant plus élevé, & la maniere dont on en Joüe maintenant chez le Roy, & à Paris, il y auroit peu de choses a en desirer. Il font les cadences aussi justes, les tremblements aussi doux, & les diminutions aussi regulieres que les voix le mieux instruites, & que les instruments les plus parfaits.¹⁵⁶

¹⁵¹ Dalla Casa 1584, Titel und Einleitung. „Die wahre Art zu diminuieren/ auf allen Arten von Instrumenten/ sowohl auf Blas-, als auch auf Saiteninstrumenten und mit der menschlichen Stimme.“; „[...] von allen Blasinstrumenten ist der Zink am besten zur Nachahmung der menschlichen Stimme geeignet. Dieses Instrument kann laut und leise in jedem Ton spielen, ganz wie es die Stimme vermag.“

¹⁵² Diruta 1593, Teil I, Vorrede.

¹⁵³ Praetorius 1619, 86f.

¹⁵⁴ Doni 1640, 337.

¹⁵⁵ Mersenne 1636, 195.

¹⁵⁶ Pure 1668, 274. „Die Oboen [1668 nennt man das Instrument bereits Oboe, erste Erwähnungen der Oboe ca. 1655 bei Lully Orchestern, solistisch wird das Instrument erst ab ca. 1700] haben einen sehr erhabenen Gesang und bei der jetzigen Spielart bleibt nur wenig zu wünschen übrig. Sie spielen Triller genauso rein und die Diminutionen so richtig wie die bestausgebildeten Stimmen.“

Ähnlich drückt sich Johann Mattheson 1713 aus, gibt aber noch vor der Oboe der Traversflöte den Vorrang, die Singstimme am besten zu imitieren:

Die Hautbois kommen / nach der Flute Allemande, der Menschen-Stimme wol am nächsten / wenn die mannierlich und nach der Sing-Art tractirt werden / wozu ein grosser Habitus und sonderlich die ganze Wissenschaft der Singe-Kunst gehört.¹⁵⁷ [...] Der modesten Flöten gibt es zwar vielerley Arten / doch verdienen keine so wol dass man von Ihnen allhier rede / als die Flute Allemande, oder d'Allemagne, Traversiere, Teutsche oder Quer=Flöte / welches einerley / und die bekanten Flute douces von allerhand Calibre.

Die erste ist das Instrument, welches / verständigem Anspruch nach / einer moderirten Menschenstimme (nicht aber eines blöckenden Küsters seiner) am allernähesten kommen will / und folglich / wenn es mit Jugement gespielt wird / hoch zu estimiren ist.¹⁵⁸

Währenddessen gibt Niedt (1674–1708) in seiner *Musicalische Handleitung*, welche erst von Mattheson 1717 herausgegeben wird, der Oboe die absolute Vorrangstellung, den Gesang am besten zu imitieren:

Der Hautbois wird allezeit von mir bey der Sing Arie gebraucht, so dass beyde der Sänger und Instrumentist mit einander certiren. Wenn solches Instrument recht geblasen wird, kann man fast keinen Unterschied hören gegen dem, wann zweene Sänger mit einander certiren.¹⁵⁹

Ein weiteres Zeugnis finden wir beim italienischen Corelli- und Alessandro Scarlatti-Schüler, dem Komponisten und Violinisten Francesco Geminiani (1680–1762). In seinem Vorwort zu *The Art of Playing on the Violin*, London 1751, betont er, es sei das höchste Ziel des Geigenspiels, der besten menschlichen Stimme zu gleichen, wenngleich er die größte Fähigkeit, *Cantabile* zu spielen, der Traversflöte zuschreibt (Kap. III.3.1.).

The Art of Playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human voice.¹⁶⁰

Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Entdeckung der Stimmbänder, die der Arzt Antoine Ferrin (Ferrein)¹⁶¹ 1741 beschrieb, wie Johann Friedrich Agricola (1720–1774) überliefert. In seiner *Anleitung zur Singkunst* von 1757 zitiert er in einem Kommentar dessen Abhandlung über die Entstehung der menschlichen Stimme, in der dieser die Stimmbänder mit den Saiten eines Instruments verglichen hatte:

[...] er [sc. Ferrein] hat angenommen, dass an den Lippen der Eröffnung der Luftröhre, sich zweene subtile, mit einer sehr feinen membranösen Haut überkleidete Ligamente oder Bänder befinden [...] sie bestehen aus ungemein elastischen sehnigen Fasern [...] hat er befunden, dass die beyden Bänder das eigentliche Werkzeug des Klanges sind; in dem sie durch die Luft, welche durch die Eröffnung der Luftröhre getrieben wird, und dies also nothwendig berühren muss, so wie etwan die Saiten einer Violine durch den Strich des Bogens zitternd, und folglich klingend gemacht werden. [...] dass diese Bänder in eben solchem Verhältnissen klingend sind, wie die Saiten musikalischer Instrumente [...] weil

¹⁵⁷ Mattheson 1713, 268.

¹⁵⁸ Mattheson 1713, 270.

¹⁵⁹ Niedt 1717, § 5, 38.

¹⁶⁰ Geminiani 1751, Preface, „Die Kunst des Violinspiels besteht darin, dass das Instrument einen Ton erzeugt, welcher ganz der vollkommensten menschlichen Stimme entspricht.“

¹⁶¹ Mendel 1872, 9f.: „Die anatomisch-physiologische Literatur, welche sich auf den Kehlkopf, den Mittelpunkt des menschlichen Stimmorgans, bezieht, ist sehr umfangreich. Aus dem vorigen Jahrhundert sind Dodart und Ferrin, [...] zu nennen. [...] Als feststehend kann gelten, dass die Stimmbänder und die von ihnen gebildete Stimmritze das eigentliche Gesangorgan sind. Diese Stimmbänder, zwei elastische Bänder, welche sich etwa mit Kautschuk-Bändern vergleichen lassen, sind im Innern des K.s [Kehlkopfs] von hinten nach vorn ausgespannt, indem sie hinten an den beiden Gießkannenknorpeln, vorn an dem Schildknorpel befestigt sind.“

nun diese beyden Bänder mit den Saiten der Instrumente so genau überein kommen: so hat sie Ferrein: cordes vocales, Stimmsaiten genennet.¹⁶²

Agricola referiert im Weiteren Ferreins Darlegung, dass die menschliche Stimme aus physiologischen Gründen eine Nähe zu Blas- und Saiteninstrumenten habe und dass sie das Instrument schlechthin sei:

[...] dass die höhern Töne, bey dem Reden und Singen, von einer mehrern, die tiefern aber von einer wenigern Anspannung dieser Stimmsaiten entstehen: und dass die aus der Lunge heraus getriebene Luft, nichts weiter zum Schalle der Stimme beytrage, als dieses, dass sie die Stimmsaiten in eine zitternde Bewegung setze. Dass also die Luftröhre ein Saiten- und Windinstrument zugleich sei: ein Instrument, welches man zwar lange zu erfinden gewünschet, sehr spät aber erst entdeckt hat; ohngeachtet es vom Anfange der Schöpfung her schon erfunden gewesen.¹⁶³

Auch Johann Joachim Quantz sieht in der Bauart der Flöte eine enge Verwandtschaft zum menschlichen „Singapparat“, indem er 1752 im Kapitel *Von dem Ansatz* schreibt:¹⁶⁴

Die Structur der Flöte hat eine Ähnlichkeit mit der Luftröhre; und die Bildung des Tones in der Flöte, ist der Bildung des Tones in der menschlichen Luftröhre ähnlich. [...] Überhaupt ist auf der Flöte der Ton (sonus) der allergefälligste, welcher mehr einem Contralt als Sopran, oder welcher denen Tönen die man bey Menschen die Bruststimme nennet, ähnlich ist. [...] Vieles kömmt dabey auf das Instrument selbst an; ob solches auch wegen des Tones die gehörige Aehnlichkeit mit der Menschenstimme in sich hat. Fehlet es hieran; so ist kein Mensch vermögend, durch die Geschicklichkeit der Lippen, den Ton zu verbessern: so wenig ein guter Sänger seine von Natur schlechte Stimme schön machen kann.¹⁶⁵

Quantz erinnert in seiner Aussage an Ganassis Flötenschule von 1535, sowohl in der Beschreibung des Gesangsapparats als auch in der Verwendung von Farbgebung und Bruststimme, die für das Flötenspiel wichtig seien.

Dass geradezu jedes Instrument Ähnlichkeit mit dem Gesang aufweise, beschreibt eine Quelle des französischen Gesangslehrers Jean-Antoine Bérard „L'Art du Chant“ von 1755, in der er die Stimmbänder ähnlich wie Ferrein mit einer schwingenden Saite vergleicht, hier allerdings explizit mit einer Cembalosaite.¹⁶⁶

Der Musikschriftsteller, Instrumentenbauer und Organist Jakob Adlung (1699–1762) fasst in seinem 1768 erschienenen Werk noch einmal zusammen, wie schwierig es sei, den Gesang auf einem Instrument zu imitieren:

Nichts ist schöner als die Stimme des Menschen: nichts ist aber auch schwerer nachzuahmen als eben dieselbe.¹⁶⁷

Die Beispiele zeigen deutlich, dass nahezu jedes Instrument im 18. Jahrhundert in enger Anlehnung an die menschliche Physis gedeutet wurde. Diese wurde so stark mit dem Instrument in Verbindung gebracht, dass man eine Einheit zwischen Körper und Instrument

¹⁶² Agricola 1757, 38f.

¹⁶³ Agricola 1757, 39f.

¹⁶⁴ Quantz 1752, 41.

¹⁶⁵ Quantz 1752, 40.

¹⁶⁶ Bérard 1755, 17. „Il y a bien des rapports entre les rubans sonores & les cordes isocrones du Clavecin. Le Glotte en est l'intervalle; le vent qui vient frapper les cordes vocales, tient lieu des plumes qui pincent les cordes du Clavecin.“ („Es gibt wohl Beziehungen zwischen den Stimmbändern und den isochronen Saiten des Cembalos. Die Stimmritze ist das Intervall; der Atem welcher die Stimmbänder in Schwingung bringt nimmt die Stelle der Federn ein, welche die Saiten des Cembalos zupfen.“)

¹⁶⁷ Adlung 1768, Bd. 1, § 208, 155.

zu finden suchte. Der Flötist Johann Georg Tromlitz (1725–1805) schreibt 1791, dass sich das Instrument nach der Stimmlage des Sängers zu richten habe:

[...] sich nach derjenigen Stimme richtet, die ihm am angemessensten ist, als: Flöte, Oboe, Violine bildet sich nach einem schönen Diskant und Alt; Violen, Violoncello, Fagott, nach einer schönen Alt, Tenor und Bassstimme.¹⁶⁸

Wie sehr man den Gesang auf den verschiedensten Instrumenten imitieren wollte, haben diese Quellen eindrücklich zeigen können. Das Wettstreben um die Vorrangstellung, als Instrument möglichst nahe am Ideal des Gesangs zu sein, hatte eine jahrhundertelange Tradition und war auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgegenwärtig.

Die vielfältigen Quellen verdeutlichen, wie sehr der Gesang über allem stand; er galt als die höchste Kunstform, der die Instrumentalmusik soweit als möglich nacheifern sollte.

¹⁶⁸ Tromlitz 1791, 110.