

64) See Well-Tempered Clavier, I, C#-minor Prelude (BWV 849), mm. 1-2 (c#), 4-5 (g#); C#-minor Fugue (BWV 849), mm. 28-9 (c#¹), 28-30 (c#), 33-5 (b in Baritone, interrupted - see n. 63 - by b in Bass, m. 34), 43-5 (g#¹), 105-8 (G#), 110-11 (G#), 112-15 (c# and c#²), 114-15 (g#¹); b^b-minor Prelude (BWV 867), mm. 6-7 (f²), 23-4 (b^{b1}); B^b-minor Fugue (BWV 867), mm. 17-18 (b^b and b^{b1}), 18-19 (e^{b1} and g^{b1}), 19-20 (a^{b1}), 20-1 (f¹), 30-1 (b^{b2}), 30-4 (b^{b1}).

Obviously, many other examples could be supplied above and in the n. preceding.

Bach's music for lute and unaccompanied violin or 'cello is problematical in this regard. The principal sources of his lute suites provide the music as if for keyboard, whereas the solo violin and 'cello music, contrariwise, is presented in a fashion in which the actual probable sounding lengths of individual notes are shown, rather than the assumed polyphony implied. Cf., for example, the Lute Suite in G minor (BWV 995) - Neue Bach-Ausgabe, V/10 (1976); lute music ed. by Thomas Kohlhase), pp. xi and 81 -, the manuscript of which is a Bach autograph, with its parallel, the 'Cello Suite No. 5 in G minor (BWV 1011) - Bach-Gesellschaft Gesamtausgabe, XXVII.1, pp. xxxiv and 81. This music survives, as well, in lute tablature, in a manuscript prepared by a copyist; see Howard Ferguson, ed., J.S. Bach: Lute Suite in C minor (Edn. Schott No. 10126, 1950), (i), also iii, concerning the possibility that Bach's lute suites may in fact have been intended for a keyboard instrument lute-like in timbre, the Lautenclavicymbel.

65) In his Douze Etudes (1929; publ. Max Eschig, Paris 1953).

66) In Quatre pièces brèves pour la Guitare (1933; publ. Universal, Zürich 1959).

67) See his "Concierto de Aranjuez" (1957) and "Tonadilla pour deux guitares" (publ. Ricordi, Paris 1964).

68) In his "Suite for Guitar" (publ. Peer International, New York 1967).

Greta Moens-Haenen:

VIBRATO IM BAROCK.

Das Vibrato galt im 17. und 18. Jahrhundert allgemein als Verzierung¹. Die wenigen Quellen, die Vibrato nicht als Ornament betrachten, bestätigen diese Regel nur: Sie behandeln nahezu alle Vokalvibrato, und in den meisten Fällen beschreiben sie ein Naturvibrato.

Der Hinweis einiger Quellen auf "ältere" (wohl mehrstimmige) Praktiken - mit sehr großzügiger Verwendung des Vibratos - bezieht sich zwar weniger deutlich auf reines Verzierungsvibrato, die gleichzeitige Ablehnung solcher Praktiken wirft allerdings ein bezeichnendes Licht auf den Stellenwert des Vibratos in der Musik des 17. Jahrhunderts².

Moderne Vibratotechniken schließen kontinuierliches Vibrieren nicht aus; Vibrato gilt als selbstverständlicher Aspekt des "guten" Tons. Daß dies im Barock nicht unbedingt der Fall war, zeigen schon die alten Techniken an: In sehr vielen Fällen ist ständiges Vibrato einfach nicht möglich. So benötigen Holzbläser und Gambisten zum Vibrieren einen zusätzlichen Finger; die Technik ist der Trillertechnik ähnlich. Auf

Holzblasinstrumenten ist die Normalform des Vibratos das Fingervibrato. Dazu schlägt man entweder auf einem ganzen entfernten Loch oder aber auf einem Teil eines näher liegenden. Die Holzbläsertechnik des Fingervibratos wird schon im 16. Jahrhundert erwähnt³; sie hielt sich noch bis ins 19. Jahrhundert⁴. Manche Autoren raten dem Spieler, mit gestrecktem Finger zu schlagen oder gar das Loch selbst nicht zu berühren, damit sich das Vibrato im kleinsten Rahmen hält⁵. Diese Tendenz nach kleinem Vibrato wird im Laufe der Zeit allmählich deutlicher: Im 16. Jahrhundert galt Fingervibrato noch als sanftere Abart des Trillers, im 17. Jahrhundert wurde weithin nur ansatzweise zwischen Vibrato und Mordent unterschieden und erst im 18. Jahrhundert ist von möglichst kleinen Schwankungen explizite die Rede. Die Klappenvibrati Ribocks ergeben fast keine Tonhöenschwankungen, das Ziel ist eher eine Intensitätsschwankung⁶. Die heute normale Lösung, Atemvibrato, blieb der Imitation des Orgeltremulanten vorbehalten und war immer mensuriert. Sonstiges Atemvibrato galt als Anzeichen für fehlende Brustkontrolle und folglich schlechte Technik - es wurde allgemein abgelehnt⁷. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts tauchen alternative Techniken auf - so etwa De Lusses Rollen der Flöte; hierbei ändert sich der Ansatzwinkel leicht, wodurch ein Vibrato entsteht. Ob und inwiefern sich diese und verwandte Techniken durchgesetzt haben, läßt sich aus dem Quellenbestand nicht rekonstruieren⁸.

Gambenvibrato war ebenfalls technisch eine Art Triller: Der vibrierende Finger wird dicht neben dem spielenden aufgesetzt und schlägt auf die Saite. In keiner einzigen alten Gambenschule ist dabei die Rede von einer zusätzlichen Handschwankung; vielmehr wird immer nur ein einziger sich bewegender Finger erwähnt⁹, und auch hier ist wieder eine möglichst kleine Schwankung angestrebt. Das heute vielerorts gespielte Zweifingervibrato mit Handschwankung ist für diese Verhältnisse sicher zu intensiv und wäre wohl eher dem auf der Geige verpönten Bockstriller ähnlich¹⁰. Der Bockstriller galt im Barock nicht als Vibrato, sondern als verwerfliche Entartung eines schlecht geschlagenen Trillers. Das Einfingervibrato diente auf der Gambe nur als Ersatz für den kleinen Finger - da es eben keinen weiteren Finger gibt. Die ganz wenigen Fälle, in denen Einfingervibrato nicht mit dem keinen Finger gemacht wird, sind nahezu alle technisch bedingt - beim Akkordspiel oder wegen der Haltung (Tenue)¹¹. Daß Lauten- und Gitarrenvibrato nicht kontinuierlich waren, ergibt sich von selbst. Gerade bei diesen Instrumenten aber ist die Komponente der Klangverschönerung, sprich -verlängerung nicht unwesentlich. Es gibt relativ häufig Vibrato auf der letzten Note eines Absatzes, damit sich der Klang hält¹². Auch hier wird das Vibrato rein als Verzierung beschrieben.

Ebenfalls als Ornament galt das Geigenvibrato. Normalerweise gab es hier eine Handschwankung; von einer Bewegung des Arms ist nie die Rede. Bei den verschiedenen barocken Geigenhaltungen leuchtet sie auch weniger ein. Das reine Druckänderungsvibrato, wobei der Finger eine senkrechte Bewegung auf der Saite macht, ähnlich wiederum des Trillers, ohne jedoch den Finger völlig von der Saite zu lösen, wurde nur selten beschrieben. Es kommt vor bei den Deutschen Printz¹³ und Petri¹⁴. Letzterer erwähnt auch eine Kombination von Druckänderungs- und Schwankungsvibrato, somit de facto Tartinis Vibrato beschreibend¹⁵. In allen Fällen ist kontinuierliches Geigenvibrato möglich. Beschwerden über ständiges Vibrato gibt es aber erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts - ab dem Moment also, da sie auch für andere Instrumente erhoben werden. Sogar die Klagen Roger Norths oder etwa die Vibrati Geminianis beziehen sich nicht auf ein Kontinuum, sondern auf ein (zu) frei angewandtes Verzierungsvibrato¹⁶.

Das Problem des ständigen Vibratos stellt sich besonders scharf beim Gesang. Daß jeder Sänger, der mit ordentlicher Brustunterstützung singt, sowieso vibriere, ist als These nicht so neu. Man findet das auch in barocken Schriften. Sogar wenn man für den

Barock von einer fundamental verschiedenen Gesangstechnik ausgeht, bleibt immer die Tatsache, daß Naturvibrato Erwähnung findet. Zwar maß man der Sache keine allzugroße Bedeutung bei: Hatte der Sänger Naturvibrato, so war es recht, hatte er keines, so war es ebenfalls recht - immer vorausgesetzt, daß das Vibrato klein war und auf ihm ein Verzierungsvibrato aufgebaut werden konnte. Letzteres sollte kontrolliert sein und wurde differenziert, je nach dem Charakter der Musik. Naturvibrato wird beschrieben von Praetorius, seinen Nachfolgern und einigen deutschen Kantoren aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert¹⁷. Der Italiener Zacconi beschreibt Vibrato als interessante Einstiegsmöglichkeit in die Koloratur. Er meint, daß zwar nicht jeder Sänger vibriere, daß man es aber erlernen könne, daß es dann aber leicht zur Gewohnheit wird¹⁸ - was ihn übrigens überhaupt nicht stört. Eine Meinung, die deutlich der Ästhetik des 16. Jahrhunderts verpflichtet ist - man denke nur an die vielen voci umane auf italienischen Orgeln dieser Zeit! -, gegen die aber von den neumodischen Neuplatonikern der *seconda prattica* Einspruch erhoben wird: Vibrato nur, wenn es den richtigen Sinn ergibt, gerade auch im Vokalen. Von Naturvibrato ist dann nicht mehr die Rede. Das bleibt so in den wichtigen Gesangsschulen des Barock: Tosi erwähnt kein Vibrato, in französischen Schulen wird es ausschließlich als Verzierung beschrieben. Wer sich mit Naturvibrato beschäftigt, tut dies aus wissenschaftlichem Interesse - etwa Denis Dodart, der in einer Publikation in den französischen "Mémoires de l'Académie Royale des Sciences" von 1706 Naturvibrato als eines der entscheidenden Unterschiede zwischen Sing- und Sprechstimme definierte¹⁹. Für ihn ist es so klein, daß nur Kenner es hören können; er vergleicht es mit Theorben- und Gambenvibrato und mit dem Orgeltremulanten. Wenn es zu groß wird, wenn es entartet ins Chevrotement, lehnt er es ab. Auch Mozart widmet dem Vibrato einen Abschnitt eines Briefes an seinen Vater. Im Geiste der Aufklärung, Tartini verpflichtet, beschreibt er Naturvibrato²⁰; gewolltes nachdrückliches langsames Vibrato auf allen langen Noten lehnt er aber zugleich ab. Die Anlehnung an Tartini mag er der Geigenschule seines Vaters entnommen haben. Tartini selbst ist davon überzeugt, daß Vibrato vor allem eine Sache der Instrumente ist, und daß nur ganz wenige Sänger von sich aus vibrieren.

Naturvibrato als solches schließt Verzierungsvibrato nicht aus und ist dem unvibrierten Instrumentalklang gleichzusetzen. Dodart hebt hervor, daß die Singstimme weiter trägt (*plus sonante*), ohne daß er jedoch die Verbindung zum Vibrato macht. Das Vibrato addiert nur Klang, es gilt nicht als selbständiges Element - vorausgesetzt es sei klein.

Vibrato ist eine Verzierung. Wie für alle Verzierungen können also gewisse Anweisungen gegeben werden. Zwar kann das Ornament nicht in eine feste Regel gezwungen werden, es gibt aber immerhin allgemeine Richtlinien, die uns wenigstens teilweise über einen historischen Tatbestand aufklären können. Ein erstes wichtiges Element dabei ist, daß es Vibrato in verschiedenen Formen gibt. Ein etwaiges theoretisches Idealvibrato gibt es nicht: Vibrato paßt sich den Umständen an. Da es nicht ständig und nicht eiförmig ist, hat es deutliche Aussagemöglichkeiten - anders also als beim modernen Vibrato. Eine erste, grobe Unterteilung ist die in mensuriertes und nicht mensuriertes Vibrato. Innerhalb der zweiten Kategorie gibt es die Formen, die dem heutigen Vibrato am ehesten verwandt sind. Das mensurierte Vibrato war wesentlich eine Imitation des Orgeltremulanten und wurde in den meisten Fällen vom Komponisten ausgeschrieben. Auch in der Ausführungsart unterscheidet es sich vom "normalen" Vibrato: Bei Streichern ist es ein mensuriertes Bogenvibrato (der Spieler ändert mit der Hand den Druck des Bogens auf der Saite), bei Bläsern und Sängern ein mensuriertes Atemvibrato²¹. Die Mensur wird im Notenbild dargestellt. Viele Quellen weisen explizite auf sie hin, indem sie sagen,

der Tremulant sei deutlicher abgesetzt und langsamer als normales Vibrato²². Es ist immer eine Intensitätsschwankung intendiert. Nun hat der Orgeltremulant nicht nur eine solche Schwankung, er ist nicht zuletzt auch ein Tonhöhenvibrato; als solches verwendet die Theorie ihn gerne als Modell für die Klangbeschreibung des normalen Vibratos: Man hatte eben nicht die heutige Möglichkeit, Vibrato allgemeinverständlich akustisch zu definieren. So muß man bei den Beschreibungen immer auf den feinen Unterschied zwischen Akustik und Komposition achten. In der Musik selbst gibt es weniger Probleme: Der Tremulant kommt im 17. und 18. Jahrhundert sehr häufig vor. Er wird so notiert:  oder  oder  oder  oder gar ohne Bögen bzw. Wellenlinien, dann aber meist in langsamen Sätzen und mit der Bezeichnung Piano, Dolce oder ähnlich. Oft findet man auch "Tremolo" oder "Tremulant" als Satzüberschrift, manchmal auf Semibreves. Dies nun ist eine weitere wichtige Abgrenzung vom Vibrato: Vibrato ist eine Verzierung auf einzelne Noten, Tremulant ist sehr oft auf längeren Strecken bezeichnet. Am Anfang gab es ihn als bildliche Darstellung des Bebens. Davon hergeleitet wurde einerseits Beben vor Kälte (z.B. die Trembleurs aus Lullys Oper "Isis" oder die Frost-Szene aus Purcells "King Arthur"), andererseits aus Furcht. Zugleich auch aus Ehrfurcht, Gottesfurcht und dergleichen (etwa im Eingangschor aus Bachs "Johannes-Passion"). In den barocken Requiem-Kompositionen gibt es reihenweise Tremulanten. Abstrakter wird der Tremulant dann verwendet für Beten und Flehen (z.B. in der Sonate "Christus am Ölberg" aus Bibers Mysteriensonaten) und folglich für Gnade (die "auserwählten Gotteskinder" aus BWV 70, 2). Bei extremen Affekten kann die Tremulantengeschwindigkeit verdoppelt werden. Bei Bach drückt der Tremulant außerdem aber ganz eindeutig auch die (christliche) Todessehnsucht aus, das Verlangen, schon im Himmel zu sein - man denke nur an die Kantaten, in denen das "Canticum Simeonis" verarbeitet ist. Nicht nur die Todessehnsucht wird mit dem Tremulanten ausgedrückt, auch Tod, Schlaf, Schwäche selbst - sowie eine Anzahl weiblicher Begriffe wie Nacht oder Erde.

Tremolo ad libitum hat es zwar gegeben, es gibt aber sehr wenige Zeugnisse dafür²³. Inwiefern das Tremolo unter Umständen als Normalform des Orchestervibratos gelten konnte, kann bei der heutigen Quellenlage noch nicht geklärt werden. Die besonders häufige Verwendung des Tremulanten in Orchestersätzen ist aber augenfällig. Da er nicht immer eindeutig bezeichnet wird, fällt es uns in sehr vielen Fällen, - vor allem in italienischer Musik - nicht einmal auf, daß er gemeint ist. Jedenfalls wollen nicht alle Tremulanten so einfach in die strengen Anwendungsregeln, die ich oben erwähnt habe, hineinpassen. Es gibt auch hier die Tendenz, ihn des reinen Wohlklangs wegen zu verwenden. Er bleibt aber langsamen Sätzen und bestimmten Affekten vorbehalten - denjenigen, zu denen auch normales Vibrato paßt. Andererseits wird der Tremulant als Figur im 18. Jahrhundert auch immer vom Tragen der Töne als Artikulation (Portato legato) abgegrenzt. Da beide die gleiche Bezeichnung haben und in langsamen Sätzen vorkommen, sind sie leicht verwechselbar. Tragen der Töne ist allerdings nicht auf eine Tonhöhe beschränkt²⁴.

Vibrato im eigentlichen Sinn ist eine Verzierung auf einzelnen Noten. Wenn zwei Noten nacheinander vibriert werden sollen, braucht man zwei Bezeichnungen - wie eben bei anderen Verzierungen auch. Die Wellenlinie ist das am meisten vorkommende Zeichen, es gibt aber auch andere²⁵. Wie Vibrato verwendet wird, zeigt manchmal schon der Name an: "flattement", "flatté", "sweetening", "softening", "sting", "mordant", "tremolo sforzato", "souspir", "langueur", "plainte", aber auch "ardire" sind nur einige der Namen für das Ornament²⁶. "Ardire" ist in dieser Reihe die Ausnahme; es kommt in einigen vokalischen Quellen vor und hat wohl auch mit der Technik zu tun, mit der dem guten

Vibrato innewohnenden Brillanz²⁷. Dieser Einbruch in den Bereich der heftigen Affekte ist aber eher selten²⁸.

Im allgemeinen wird Vibrato verbunden mit Sanftheit, Trauer, aber auch Lieblichkeit. Es bezeichnet auch eine gewisse Schwäche. Graziös ist es eigentlich nicht, das wäre wohl zu oberflächlich. Die Verbindung beider Bereiche wird mit lieblicher Trauer gemacht "il a de la tendresse & remplit l'oreille d'une douceur triste & languissante"²⁹ oder "elle est fort agreable, particulierelement dans les Pièces tendres"³⁰.

Vibrato gilt als weiblich, "smooth and Feminine"³¹, deswegen auch als Darstellung der Schwäche. Wie der Tremulant steht es folglich auch für Schlaf oder Tod oder eben für andere, im Barock traditionell mit Weiblichkeit verbundene Begriffe wie Friede, Erde, Nacht³².

Vibrato kann auch beschreibend sein. Sinngemäß gehört zur Darstellung des Bebens, des Zitterns ein je nach der Intensität des Zitterns anders gestaltetes Vibrato. Hier wird ebenfalls die Verwandtschaft mit dem Tremulanten deutlich.

In Stücken mit weiblichem, sanftem, traurigem Charakter kommt Vibrato demnach häufiger vor als in Musik mit entgegengesetztem Charakter. Beschwerden gegen übermäßiges Vibrieren (die erst ab etwa 1750 laut werden) richten sich oft gegen ein Vibrato, das sich dem Charakter des Stücks nicht anpaßt oder gegen zu auffallendes Vibrieren in Stücken mit unrichtigem Affektgehalt.

Innerhalb des "richtigen" Rahmens stellt Vibrato einen Höhepunkt dar; es wird durchaus dramatisch eingesetzt. So hat die höchste Note eines Stücks, der dramatische Ruhepunkt, die längste Note, der rhythmische Akzent, die Synkope sehr oft ein Vibrato - bei entsprechendem Affekt. In diesem Fall kann die einfache grammatische Regel auch zugunsten der Aussagekraft durchbrochen werden, so daß etwa auf einer hochalterierten Note kein Triller, sondern ein Vibrato steht. Es ist nicht immer leicht, dies in der Musik zu sehen, denn Ornamente werden oft nicht oder undeutlich bezeichnet. So steht das + in Frankreich oft für jede Art von Verzierungen, also womöglich auch für Vibrato. Nur wenige Komponisten hatten den Weitblick, ihre Vibrati zu bezeichnen. Das Bild, das man aus diesen Bezeichnungen bekommt, stimmt mit dem aus der Theorie gewonnenen im großen Ganzen überein³³.

Aus diesem kleinen Diskurs könnte nun erhellen, daß es in der Anwendung des Vibratos im ganzen Barock eine Konstante gegeben hätte. Das trifft so aber nicht ganz zu. Es gab stilistische Unterschiede und Schulenbildung; manche Musiker gingen freizügiger mit Vibrato um als andere. Und im großen Ganzen zeigt sich doch eine ziemlich deutliche historische Entwicklung. Vibrato hat in den verschiedenen Stilbereichen mehr oder weniger dieselben Merkmale. Sie sind jedoch nicht immer gleich ausgeprägt. Je deutlicher der Komponierstil vom rhetorischen Schreiben beeinflusst ist, desto deutlicher ist auch das Vibrato den rhetorischen Regeln unterworfen. Mit dem Auflösen der objektiv-typisierten und rationellen Affektgrundlage schwindet die feste Bindung des Vibratos an bestimmte Affektgruppen (Liebe, Trauer). Zum Sentimentalismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gesellt sich eine größere Vibrierfreude, eine Lust an Klangverschönerung, an vager Lieblichkeit, an lieblichem Klang schlechthin. Zwar bleibt Vibrato auch dann eine Verzierung, es wird aber deutlich häufiger ("auf langen Noten") und zielloser angewandt. Geminiani hatte noch zwischen zwei hochrhetorischen und dementsprechend seltenen Vibrati und der klangverschönernden dritten Art (auf kurzen Noten) unterschieden³⁴, so weit gingen aber die meisten seiner Zeitgenossen nicht. Franz Xaver Kürzinger, ansonsten eher wenig profiliert, gab den zukunftsweisenden Rat,

lange Noten mit Vibrato zu verzieren, die anderen Verzierungen aber dem Affekt anzupassen³⁵. Genau zur selben Zeit werden die ersten allgemeinen Beschwerden gegen übermäßiges Vibrato (auch außerhalb des Vokalbereichs) laut. Sie häufen sich gegen Ende des Jahrhunderts; eine Reaktion am Anfang des 19. Jahrhunderts blieb nicht aus. Bis dahin wurde aber relativ häufig vibriert.

Anmerkungen

- 1) Vgl. dazu meine Dissertation, Greta Moens-Haenen, Das Vibrato in der Musik des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 3 Bde., Mschschr., Leuven 1983.
- 2) Etwa Marin Mersenne, Harmonie Univerſelle, Liure II Traité des instrumens a cordes, S. 81; The Burwell Lute Tutor, Hs., um 1660-72, Facs., Leeds, 1974, f. 35r; Thomas Mace, Musick's Monument, London, 1676, S. 109.
- 3) Etwa von Sylvestro Ganassi und Girolamo Gardano. Vgl. dazu Greta Moens-Haenen, Holzbläservibrato im Barock, in: The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin 14 (1984), S. 3. Dort auch weitere Hinweise zum Thema.
- 4) Etwa bei Charles Nicholson, Nicholson's Complete Preceptor for the German Flute, London, um 1816 oder bei Anton Bernhard Fürstenau, Flöten-Schule, Leipzig, um 1826. Das Thema wird ausführlicher behandelt bei Bruce Dickey, Untersuchungen zur historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, 2 (1978), S. 77-142.
- 5) Michel Corrette, Methode Pour apprendre aisément à jouer de la Flute Traversiere, Paris etc. c. 1739/40, S. 30; John Gunn, The Art of Playing the German-Flute, London 1793, S. 18, rät, das Loch nicht wirklich zu berühren. Es gibt noch einige andere Beispiele. Trotzdem wird hin und wieder auch erwähnt, daß Vibrato zur Intonationskorrektur beim Messa di Voce diene.
- 6) Justus Johann Heinrich Ribock, Bemerkungen über die Flöte, Stendal 1782, S. 20 und Tab. II. Auch hier wird die Intonationskorrektur erwähnt.
- 7) Im ganzen 17. und 18. Jahrhundert beziehen Beschreibungen des Flötenklangs ein solches Vibrato nicht ein; Beschwerden gibt es ab der Mitte des 18. Jahrhunderts. Obwohl er Atemvibrato ablehnt, erwähnt Johann George Tromlitz, Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, Leipzig 1791, S. 239-240, die Möglichkeit, Atem- und Fingervibrato, bei größtmöglicher Beherrschung, zu kombinieren.
- 8) De Lusse, L'Art de la Flute Traversière, Paris um 1760, S. 9. Er erwähnt (als Einziger!) ein Atemvibrato als Alternative für den italienischen Stil; außer seinem Rollen der Flöte beschreibt er auch noch ein Fingervibrato, allerdings nur auf wenigen Tönen.
- 9) Sowohl in England als Frankreich - Christopher Simpson, The Division-Violist, London 1659, S. 9; Jean Rousseau, Traité de la Violle, Paris 1687, S. 100-101; Danoville, L'Art de toucher le Dessus et Basse de Violle, Paris 1687, S. 41; Demachy, Pieces de Violle, Paris 1685, S. 9. Es gibt auch den englischen Namen Close-Beat, auch er eine technische Anweisung. Etwa London British Library, Add. ms. 32537: Roger North, The Musickall Grammarian, Hs. vor 1726, f. 64r.

- 10) Dieser bei Giuseppe Tartini, *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino*, Hs. vor 1750, Faks. mit Einl. von Erwin R. Jacobi, Celle etc., 1961, S. 12. Auch hier als besondere Trillerart; mit Vibrato hat dies bei Tartini nichts zu tun.
- 11) D.h. die Handhaltung, wobei die Hand, des harmonischen Wohllauts wegen, nicht gespielte Noten trotzdem greift.
- 12) Vor allem bei den italienischen Gitarristen des 17. Jahrhunderts; Vibrato ist allerdings nicht nur klangbelebend.
- 13) Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis II*, Sagan 1677, S. 13v, sowie in einigen anderen Schriften.
- 14) Johann Samuel Petri, *Anleitung zur Praktischen Musik*, Leipzig ²/1782, S. 412 (nicht in der ersten Auflage Lauban 1767).
- 15) Tartinis Vibrato wird auch von Leopold Mozart übernommen. Es geht zuerst von der logischen Handschwankung aus, beschreibt aber ebenfalls die damit einhergehende Änderung des Drucks auf der Saite.
- 16) Roger North beschwert sich darüber in verschiedenen Schriften (s. dazu meine Dissertation, S. 135 und S. 330-334), und zwar weil Vibrato nicht ausschließlich mit *Messa di voce* einhergeht, wie von ihm empfohlen. Geminianis drei Vibrati sind allesamt Verzierungen; die zwei ersten sind eher selten; nur das dritte ist an erster Stelle klangbelebend.
- 17) Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619, S. 230; nach ihm z.B. Johann Andreas Herbst, *Musica Practica*, Nürnberg, 1642, S. 2-3. Unabhängig von ihm etwa Daniel Friderici, *Musica Figuralis*, Rostock ²/1624, Caput vii, Regula 2 und einige andere Autoren, diese aber weniger eindeutig.
- 18) Ludovico Zacconi, *Prattica di Musica I*, Venezia 1592, f. 60r. Vibrato sei in der Musik nicht notwendig (f. 55r), es sei aber schön (*abellisce le cantilene*) und *dimostra sincerità, et ardire*.
- 19) Denis Dodart, *Supplement au Memoire sur la Voix et sur les tons*, in: *Histoire et Memoires de l'Académie Royale des Sciences*, Année 1706, Paris 1731², S. 144-145.
- 20) Wolfgang Amadeus Mozart, an seinen Vater, Paris, 12. Juni 1778, in: Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Mozart Briefe und Aufzeichnungen 2*, Kassel etc. 1962, S. 377-378.
- 21) Die Quellen sind sich hier einig; Bogenvibrato wird schon im frühen 17. Jahrhundert beschrieben; für Atemvibrato spricht außerdem auch die Notation. Garnier beschreibt in seiner um 1798 verlegten Oboenschule eine ähnliche Artikulation als *frémissement des lèvres*.
- 22) Z.B. Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de Musique*, Paris 1736, S. 85. Den Begriff "mensuriert" kennt er nicht; 'langsamer' und 'markierter' sind Umschreibungen dieses Begriffs.
- 23) Während des Barock vor allem im 17. Jahrhundert in England, etwa London British Library, Ms. Eg. 2971, um 1625/30, bei Simpson, a.a.O., und bei Mace, a.a.O., S. 264 - alle für Gambe.

- 24) Der Name u.a. bei Petri, a.a.O., S. 147, und anderen deutschen Autoren; im Französischen bei De Lusse, a.a.O., S. 4, *tac aspiré*.
- 25) Lange Wellenlinien gibt es waagrecht und senkrecht; in Lautentabulaturen steht häufig ein Doppelkreuz (✕), für die unteren Saiten ein einfaches x. Drucktechnische Annäherungen an die Wellenlinie als  und m. Es gibt auch einige andere Zeichen, von denen nur  einigermaßen üblich war.
- 26) Das Wort "Vibrato" gab es gar nicht; auch innerhalb eines Stilbereichs wurden verschiedene Namen verwendet. Zum Teil beziehen sie sich auf Technik, zum Teil auf den angestrebten Klangeffekt (*batement* oder Schwebung), zum Teil eben auf die Affektwirkung. Diese Vielfalt spiegelt auch die vielfältigen Aufführungsmöglichkeiten wider. Manchmal werden von einem Autor mehrere Namen verwendet, je nach dem angestrebten Effekt.
- 27) Es kommt auch in Italien vor. Zacconi, a.a.O., verbindet Vibrieren ebenfalls mit "ardire", und Giovanni Battista Doni, *Trattato della Musica Scenica*, Hs. um 1633/35, hrsg. von Anton Francesco Gori, Firenze 1763, S. 133 weist darauf hin, daß manche Sänger Vibrato verbinden mit "cantare con brio, cioè con grazia, e vivacità, e con applauso del volgo ignorante", von ihm zutiefst abgelehnt.
- 28) Deutlich bei Christoph Bernhard, *Von der Singekunst oder Manier*, Hs., um 1648/60, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel etc. ²/1963, S. 37. Einen Berührungspunkt bilden etwa übermäßige Trauer, Todesangst u.ä.
- 29) Danoville, a.a.O., S. 41.
- 30) Rousseau, a.a.O., S. 106, sowie ähnlich in mehreren frz. Quellen.
- 31) Simpson, a.a.O., ²/1665, S. 12.
- 32) Vor allem in eher spekulativen Stücken. S. dazu meine Dissertation, S. 271-294.
- 33) Es widerspricht sich nicht, sondern wirkt ergänzend. Die Tatsache, daß Vibrato innerhalb des richtigen Affektes als dramatischer Höhepunkt gelten kann, ist eher der Musik als den theoretischen Abhandlungen zu entnehmen. Die Verwendungsbeschreibungen sind auf jeden Fall weniger explizite als die musikalischen Beispiele und die Stücke selbst. Vibrato wird vor allem in Frankreich bezeichnet; ansonsten steht es auch in einigen Tabulaturen.
- 34) Francesco Geminiani, *The Art of Playing the Violin*, London 1751, S. 8. Seine Anweisungen wurden oft von Anleitungen für Dilettanten unvollständig und verballhornt übernommen, so daß sie sinnentstellend wirkten. Diese Tatsache scheint die Meinungen über seine Vibratoäußerungen auch heute noch wesentlich zu beeinflussen.
- 35) Franz Xaver Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren und die Violin zu spielen*, Augsburg ²/1780, S. 51.