Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2015)

Heft: 132

Artikel: Die hohe Schule des "Portamento" : Violintechnik als Schlüssel für die Gesangspraxis im 19. Jahrhundert

Autor: Köpp, Kai

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927350

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die hohe Schule des «Portamento»

Violintechnik als Schlüssel für die Gesangspraxis im 19. Jahrhundert

Kai Köpp

Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des SNF-Forschungsprojektes «Die Idee des Componisten ins Leben zu rufen» an der Hochschule der Künste Bern, Forschungsschwerpunkt Interpretation.

Das 19. Jahrhundert gilt als Zeitalter des ausdrucksvollen Portamento. Dabei werden in der historischen Literatur die verschiedenen Arten des Portamento für Streichinstrumente weitaus präziser beschrieben als in Gesangstraktaten. Am Beispiel der gefeierten Sopranistin Adelina Patti (1843–1919) und einem Paradestück ihrer Portamento-Kunst wird dies aufgezeigt.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wandelte sich das Gesangsideal grundlegend. Die mehr oder weniger improvisierten Verzierungen, mit denen vor allem die Sänger der italienischen Schule alle Arten von Gesangsstücken vortrugen, entsprachen nicht mehr dem klassizistischen Ideal der Natürlichkeit, das nach einem ungekünstelten, ernsthaften Gesangsidiom verlangte.[1] In diesem neuen Idiom wurden jedoch nicht einfach nur die Verzierungselemente deutlich reduziert, sondern es trat auch ein neues Ausdrucksmittel in den Vordergrund – eine besonders ausgeprägte Art des Portamento. Gegen diese Entwicklung, die nicht nur unter Sängern, sondern auch unter Streichern frühe Anhänger fand, zog der konservative Wiener Hofkapellmeister Antonio Salieri mit zwei Pamphleten von 1811 und 1814 zu Felde, in denen er das neuartige Portamento als *«maniera languida, smorfiosa»* verurteilt:

> «Die Violin-, Bratschen- und Violoncellspieler verfallen in dieselbe, wenn sie mit einem Finger zwischen einem und dem anderen Tone auf einer der Saiten ihres Instruments hinauf- oder hinuntergleiten; die Sänger hingegen bedienen sich ihrer, wenn sie bei den Sprüngen oder Intervallen die Stimme nicht mit Grazie und wahrer Kunst tragen [d.i. *portamento di voce*] sondern sie zerren und schleifen wie ein Kind, das weint, oder eine Katze, die miaut.
>
> Das Sonderbarste hierbei ist, daß die Spieler der Bogeninstrumente und die Sänger, welche sich dieser Methode bedienen, in dem Wahne stehen, mit einem ernsthaften Ausdruck zu spielen und zu singen, und damit gerade die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, indem diese Manier nur manchmal als Scherz im Komischen angebracht werden kann.»[2]

Entscheidend ist, dass Salieri nicht gegen das *portamento di voce* als solches vorgehen wollte, denn auch nach seinem Verständnis gehörte es zur guten Schule, beim Singen von Sprüngen und Intervallen die traditionellen Portamento-Techniken «mit Grazie und wahrer Kunst» einzusetzen. Salieri verabscheute vielmehr die neue, aus seiner Sicht übertriebene Art des Portamento, und es ist bezeichnend, dass er sich der Streicher-Analogie bedient, um die Klangwirkung dieser Neuerung genauer zu beschreiben, denn hier sind die tonerzeugenden Parameter äusserlich sichtbar: Das Hinauf- oder Hinuntergleiten «mit einem Finger» erzeuge einen Ton wie eine miauende Katze, eben jene «maniera smorfiosa». Mit seiner Kritik stand der 64-jährige Salieri allerdings auf verlorenem Posten: Das 19. Jahrhundert sollte das Zeitalter des ausdrucksvollen Portamento werden, und die Nachwirkungen sind noch bis weit ins 20. Jahrhundert auf historischen Tondokumenten zu hören.[3]

In historischen Gesangslehren sind zwar Beschreibungen der grundlegenden Technik namens *portamento di voce* enthalten, meist in Abgrenzung vom *legato* und gefolgt von Warnungen vor dessen Missbrauch, aber die Suche nach einer terminologisch ausgearbeiteten Lehre der verschiedenen Portamento-Techniken ist vergebens.[4] Das mag damit zusammenhängen, dass das Portamento zunächst unter die Ornamente gerechnet und auch in diesem Zusammenhang behandelt

wurde. Vor allem aber beruhte der Unterricht von Sängern stärker als bei Instrumentalisten auf einer engen Lehrer-Schüler-Beziehung, denn das verwendete Instrument, die Stimme, war ja nicht standardisiert und musste sehr individuell geformt werden. Daher verweisen Gesangstraktate regelmässig – und noch häufiger als Instrumentaltraktate – auf das Vorbild guter Sänger, wenn die Ausführung eines bestimmten Ausdrucksmittels beschrieben werden soll.

John Gaillard fügt 1743 in seiner Übersetzung von Pier Francesco Tosis berühmtem Traktat *Opinioni de' cantori antichi e moderni* von 1723 eine erklärende Fussnote zum Portamento ein, in der er bereits die Violintechnik zum Vergleich heranzieht: «The Gliding notes are like several Notes in one Stroke of the Bow on the violin.»[5] Domenico Corri, ein in London wirkender Gesangslehrer, beschreibt das mit der Deklamationskunst verbundene Portamento um 1810 als eine Haupteigenschaft guten Gesangs und unterscheidet immerhin zwei Techniken mit eigenen Begriffen: den mit einem aufsteigenden Intervall und crescendo verbundenen *Leaping Grace* und den *Anticipation Grace*, bei dem der Zielton eines Intervalls vor einem Silbenwechsel antizipiert wird.[6] Bereits in der von Bernardo Mengozzi und seinen Kollegen verfassten *Gesanglehre des Conservatoriums der Musik in Paris*, die 1804 in deutscher Übersetzung erschien, wird Corris *Anticipation Grace* als das «ächte Portamento» der Italiener bezeichnet (Abb. 1, Beispiele 9 und 10),[7] während der *Leaping Grace* offenbar unter die missbräuchliche Ausweitung der Portamento-Techniken gerechnet wird. Die Ausführlichkeit der Warnungen (Abb. 1, Beispiele 11 bis 13) deutet darauf hin, dass die gerügte Praxis weit verbreitet gewesen sein muss:

> «Die gute Methode verbietet durchaus, erstens das Portament bey der ersten Note, womit der Gesang anhebt, anzufangen, denn es kann und darf ja nur erst da statt finden, wo ein Intervall eintritt. Zweitens ist es nach derselben fehlerhaft, den Ton auf eine gezwungene Weise zu verstärken, und Stellen zu schleppen und zu zerren [Abb. 1, Nr. 13], oder aber auf jede Mitte des Intervalls, über das man leicht hinweg gleiten sollte, einen besondere Nachdruck zu legen. Drittens verwirft sie den noch weit grössern Übelstand, der daher entsteht, wenn man aus dem vorgeschriebenen Intervalle herausgeht, indem man den ersten Ton fahren lässt und erst einen Abschweif nach unten zu macht, um zu dem andern Ton zu gelangen. Z.B. [Abb. 1, Nr. 11]
>
> So verträgt sich das ächte Portamento ebenfalls nicht mit der falschen Methode, in einer lebhaften aufsteigenden Passage, wo die Noten unmittelbar aufeinander folgen, zu jeder Note zuvor noch einen kleinen Ansatz von unten zu nehmen. [Abb. 1, Nr. 12]»[8]

Während Mendozzi und Corri alle gewünschten und verworfenen Techniken unter dem Sammelbegriff Portamento zusammenfassen, verwendet der Würzburger Universitätsmusikdirektor Franz Joseph Fröhlich in seiner 1812 erschienenen *Allgemeinen Singschule* sowohl für die Beschreibung des *Anticipation Grace* als auch für die von Salieri gerügte «maniera smorfiosa» die Bezeichnung *Cercar della Nota*. Bei der letzteren, neueren Art des Portamento nimmt auch Fröhlich die Terminologie der Streicherpraxis zu Hilfe, um sie genauer zu beschreiben, und fügt sogar Hinweise zur Übertragung auf Blasinstrumente hinzu, denen unter dem Begriff *Durchziehen*[9] bereits um 1810 verschiedene Glissando-Techniken geläufig waren:

> «Bey der Violin, Viola, dem Violoncell, u. s. w. geschiet[!] es [das «gelinde unmerkliche Auf- oder Unterziehen»], wenn der Spieler mit e i n e m Finger auf e i n e r Saite 2 verschiedene Töne an einander zieht, und gleichsam in einander schmelzt. Die Oboisten, Clarinettisten, Fagottisten können den Artikel in der Flötenschule vom D u r c h z i e h en hierüber durchlesen, und dasselbe auf ihre Instrumente überzutragen suchen. Die Hornisten, Posaunisten müssen es der Singstimme durch fleissiges Studium so viel möglich gleich zu machen suchen.»[10]

Offenbar gehörte die neue Art des Portamento zu jenen Ausdrucksmitteln, die mit der französischen Musikpraxis in Verbindung gebracht wurden und in der italienisch-deutschen Tradition, wie Salieri sie vertrat, nicht anzutreffen waren. In einer Gegenüberstellung der jeweiligen Ausdrucksmittel stellt ein Warschauer Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* bereits 1811 fest, dass sich der Vortrag französischer Geigenvirtuosen durch einen «grossen, starken, vollen Ton» in Verbindung mit «kräftigem, eindringlichem, schön verbundenem Gesang» auszeichnete, während die Virtuosität der italienisch-deutschen Geiger «bey angenehmen Ton, in grosser Leichtigkeit und Fertigkeit, in Zierlichkeit, Galanterie und vielerley sogenannte Hexereyen» bestanden habe.[11] Unverkennbar spiegelt sich in dieser Beschreibung der eingangs erwähnte Stilwandel hin zu einem weniger improvisierenden, dafür auf Seriosität und natürlichen Ausdruck bedachten Musikvortrag.[12] Die

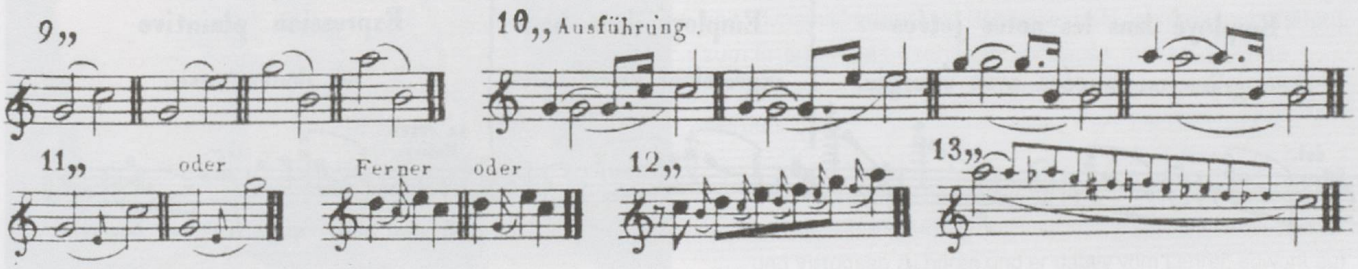

Abb. 1: Portamento (9–10) und dessen Missbrauch (11–13); Mengozzi 1804, S. 10

Charakterisierung der Violinkantilenen als «eindringlicher, schön verbundener Gesang» deutet auf den neuartigen Portamentogebrauch in der französischen Violinschule hin, den Salieri als geschmacklos missbilligte. Eine Untersuchung der Portamento-Quellen in der Violinpraxis des 19. Jahrhunderts dürfte also genauere Beschreibungen der zeitgenössischen Gesangstechnik zu Tage fördern, als sie in normativen Gesangstraktaten zu finden sind.[13]

Der deutsche Geiger Louis Spohr, der ein glühender Verfechter des neuen französischen Violinidioms war, beschreibt denn auch das durchziehende Portamento in seiner Violinschule von 1833 und bezieht sich dabei ausdrücklich auf die Gesangspraxis: Die Violine besitze den Vorzug, dass sie das «der menschlichen Stimme eigenthümliche Fortgleiten von einem Ton zum andern täuschend nachahmen» könne, das aber nie «in unangenehmes Heulen» ausarten dürfe.[14] Insbesondere bei grossen Intervallen empfiehlt er daher, statt mit dem selben Finger zu rutschen, zwei Finger zu verwenden, die als Ausgangs- und Zielfinger bezeichnet werden können. Dabei rutscht der Ausgangsfinger nur einen Teil des Intervalls, dessen verbleibender Teil mit dem Zielfinger abgegriffen wird:

> «Dieses Fortrucken muss aber so schnell geschehen, dass die Lücke von der kleinen bis zur höchsten Note [...] nicht bemerkt und das Ohr des Zuhörers dahin getäuscht wird, dass es den ganzen Raum von der tiefen bis zur hohen Note gleichmässig von dem gleitenden Finger durchlaufen glaubt. [...] Manche Geiger pflegen zwar (im Wiederspruche[!] mit der vorstehenden Regel) bey solchen Sprüngen mit dem Finger des hohen Tons fortzugleiten [...]. Da aber bey dieser Methode das unangenehme Heulen gar nicht zu vermeiden ist, so muss sie als fehlerhaft verworfen werden.»[15]

Neben dem Portamento mit demselben Finger, das bei kleinen Intervallen zur Anwendung kommt, kennt Spohr also auch eine Ausführung mit zwei Fingern für grössere Intervalle, bei der nur mit dem Ausgangs- oder dem Zielfinger gerutscht wird. Dabei gibt er aus geschmacklichen Gründen der Version mit dem Ausgangsfinger (also dem Portamento am Beginn des Intervalls) den Vorzug vor der Version mit dem Zielfinger am Ende des Intervalls. Diese Techniken zur Nachahmung des Gesangs zählt er zu den Merkmalen des «schönen Vortrags», der sich über den bloss notengetreuen «richtigen Vortrag» erhebt, weil diese Lagenwechsel «nicht der Bequemlichkeit oder leichtern Spielbarkeit, sondern des Ausdrucks und des Tons wegen angewendet werden».[16] Neben den drei beschriebenen Techniken des «Fortgleitens von einem Ton zum andern» nennt Spohr in diesem Zusammenhang auch eine weitere Technik: den «Fingerwechsel auf demselben Ton», der eine Deklamationstechnik nachahmt:

> «Durch das Wechseln der Finger auf einem Ton wird ebenfalls etwas, dem Gesange angehörendes nachgeahmt, nämlich das, durch das Aussprechen einer neuen Sylbe bewirkte Trennen zweier, auf derselben Klangstufe befindlichen und in einem Athem gesungener Töne.»[17]

Charles de Bériot führt 1858 eine spezielle Notation für die Geschwindigkeit der Portamenti ein, die er einheitlich als *Port-de-voix* bezeichnet (Abb. 2), und warnt wie seine Gesangskollegen anhand zahlreicher Beispiele vor einem Missbrauch dieser Ausdrucksmittel. Als Verstoss gegen den guten Geschmack bezeichnet er, wie viele spätere Autoren, das Aufeinandertreffen von Portamenti in entgegengesetzter Richtung, das ja tatsächlich dem Miauen einer Katze nahe käme:

> «Dans un morceau d'une expression sévère, d'un caractère élevé, la grande pureté du style s'oppose à ce que l'on place deux ports de voix successifs, surtout ascendant et descendant.»[18]

Dies bleibt der Stand des 19. Jahrhunderts, der von nachfolgenden Autoren lediglich präzisiert wird.[19] Wie stark die Portamento-Techniken in die Musikpraxis des 19. Jahrhunderts integriert waren, lässt sich anhand von historischen Fingersatz-Bezeichnungen erkennen, die heutigen Musikern oft unverständlich erscheinen, sind sie doch «nicht der Bequemlichkeit oder leichtern Spielbarkeit, sondern des Ausdrucks und des Tons wegen» notiert, wie Spohr schreibt. Wesentlich ist dabei, dass es sich nicht um eine austauschbare musikpraktische Beliebigkeit handelt, sondern um Ausdrucksbezeichnungen, die als integraler Bestandteil der Komposition verstanden wurden. Daher wurden sie – ebenso wie z.B. Akzente oder Artikulationszeichen – nicht nur in den Streicherstimmen, sondern

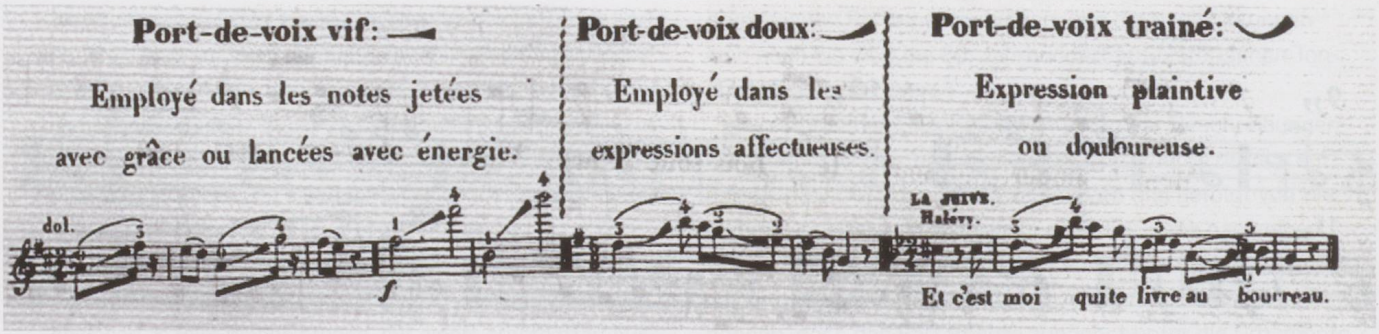

Abb. 2: Portamento-Geschwindigkeiten, Bériot, Méthode de Violon, Paris 1858, S. 215

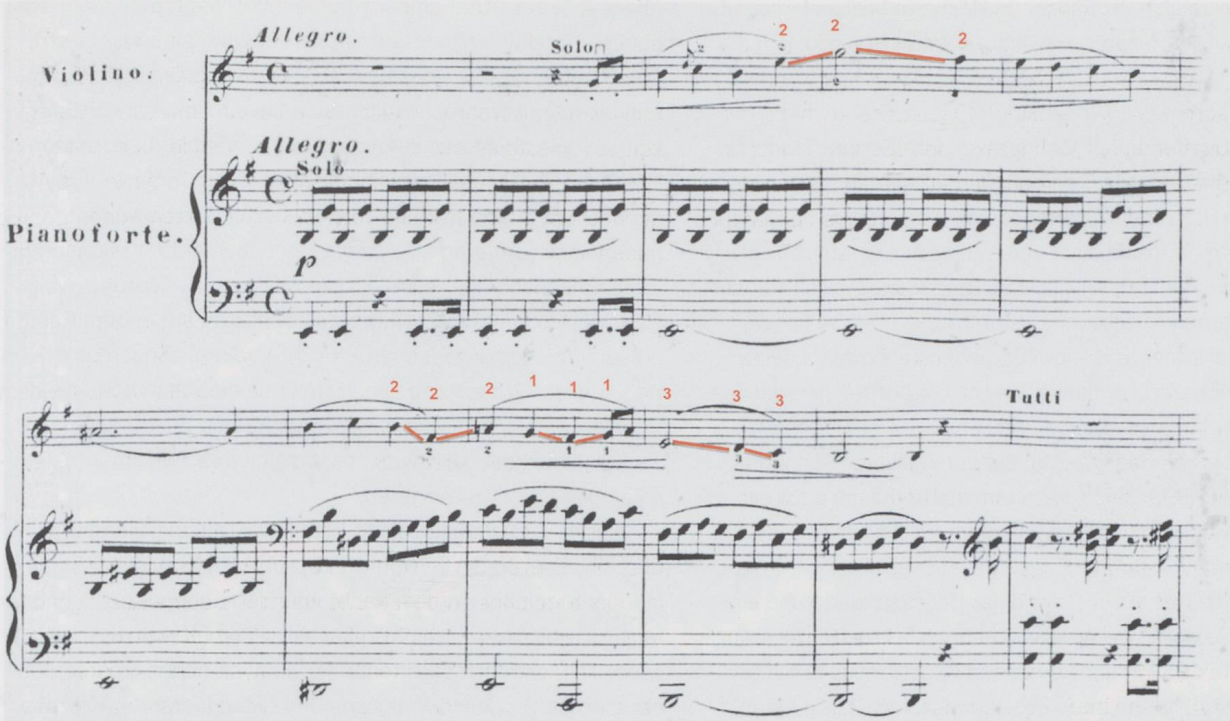

Abb. 3: Bernhard Molique, Violinkonzert Nr. 6, e-Moll op. 30 (1848), Erstdruck

Die gefeierte Sopranistin Adelina Patti (1843–1919). Foto: zVg

auch in Partituren und Klavierauszügen abgedruckt. Das 1848 komponierte Violinkonzert op. 30 des deutschen Violinvirtuosen und Komponisten Bernhard Molique beispielsweise, das grosse Ähnlichkeiten mit Mendelssohns etwa gleichzeitig entstandenem Violinkonzert aufweist, enthält solche Portamento-Bezeichnungen im Klavierauszug (Abb. 3). Die ernste, elegische Melodie ist in den Takten 4, 8 und 9 im Original mit zwei aufeinander folgenden Ziffern bezeichnet, die einen «fortgleitenden» Lagenwechsel mit dem gleichen Finger anzeigen. Dennoch sind die Ausdrucksmittel nur für kundige Streicher lesbar, denn den notierten Lagenwechseln geht jeweils ein weiteres Portamento voraus, dessen Fingersatz nur aus dem Zusammenhang erkennbar ist (rot eingezeichnet).

Das Ausmass des «Fortgleitens» in Moliques Eingangsthema mag heutigen Betrachtern übertrieben erscheinen, lässt sich aber an zahllosen Beispielen dieser Zeit belegen. Ausserdem fällt auf, dass die erweiterten Fingersätze Moliques in drei von vier Fällen ein «Fortgleiten» in verschiedene, aufeinander folgende Richtungen anzeigen, ein Ausdrucksmittel, vor dem seit Bériot immer wieder gewarnt wird. Wie aber sollen solche Portamento-Hinweise in Klang umgesetzt werden, wenn Angaben über den genauen Zusammenhang von Fingergeschwindigkeit, Dynamikverlauf und Bogenwechsel fehlen? Spohr betont, zum Erlernen des «schönen Vortrags» müsse der gute Geschmack ausgebildet und das Gefühl des Schülers erweckt werden:

> «Dies geschieht am sichersten, wenn ihm recht oft Gelegenheit verschafft wird, gute Musik und ausgezeichnete Sänger und Virtuosen zu hören und er dabey vom Lehrer, sowohl auf die Schönheiten der Komposition, als auch auf die Ausdrucks-

mittel, deren sich der Sänger und Virtuose bedienet, um auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken, aufmerksam gemacht wird.»[20]

Leider ist es nicht möglich, den praktischen Gebrauch von historischen Portamento-Techniken von heutigen Sängern zu lernen, denn die Portamento-Techniken des 19. Jahrhunderts werden nicht mehr praktiziert. Aber immerhin existieren Tondokumente, die ein Fenster bis weit zurück ins 19. Jahrhundert öffnen und deren kritische Analyse Hinweise auf die hohe Schule des Portamento dieser Zeit geben kann. Besonders aufschlussreich sind zu diesem Zweck die Aufnahmen der gefeierten Sopranistin Adelina Patti (1843 – 1919), denn sie repräsentiert einen Gesangsstil, der zur Zeit ihrer Schallplattenaufnahmen 1905 – 1906 bereits als altmodisch galt, den sie aber mit ihren Aufnahmen ausdrücklich für die Nachwelt konservieren wollte.

Adelina Patti trat als Tochter einer Opernsängerin und eines Opernsängers bereits im Alter von neun Jahren öffentlich auf und debütierte 1859 in der Hauptrolle in Donizettis *Lucia di Lammermoor*. Aufgrund ihres Lebenswegs vertritt sie einen Gesangsstil, der stärker in der Mitte des 19. Jahrhunderts verwurzelt ist als bei jüngeren Zeitgenossen, von denen Tondokumente erhalten sind. Im Dezember 1905 nahm sie im Konzertsaal im Park ihres Schlosses in Wales die Canzona des Cherubino *Voi che sapete* aus Mozarts *Figaro* für die Gramophone & Typewriter Company auf, begleitet von dem Pianisten Landon Ronald (Link zur Aufnahme auf www.dissonance.ch). Diese Aufnahme ist ein Paradestück ihrer Portamento-Kunst und ist von ihr wahrscheinlich auch als ein solches konzipiert worden, wie die folgende Analyse zeigt.[21] Schon beim ersten Hören fällt auf, dass Patti immer wieder vom notierten Rhythmus abweicht und auch das Tempo bei jeder Gelegenheit ändert. Dieses häufig analysierte Tondokument ist in unserem Zusammenhang aber vor allem deshalb von Bedeutung, weil Patti verschiedenste Portamento-Techniken auf engem Raum einsetzt, nicht nur zwischen zwei Intervallen, sondern auch am Beginn einer Phrase und sogar am Ende einer solchen. In einem Hörprozess, bei dem das Ohr durch häufiges Wiederholen des Tonbeispiels geschärft wird, lassen sich ihre Portamento-Techniken genauer differenzieren.

Wichtig ist dabei, dass das Gehörte in jedem Durchgang durch Markierungen im Notentext protokolliert wird, denn die Markierungen dienen dem nachfolgenden Abhören als Grundlage für eine immer weiter fortschreitende Differenzierung (Abb. 4). Diese fortschreitende Höranalyse nenne ich in Anlehnung an Daniel Leech-Wilkinson den *Close Listening*-Prozess.[22] Die folgende Übertragung zeigt das Ergebnis einer solchen Höranalyse. Wo Patti von der Lesart der Neuen Mozart-Ausgabe abweicht, ist Mozarts Notation im unteren System umrandet. Der Verlauf der Portamenti wird durch einfache, gebogene Linien nachgezeichnet, wobei auf Bériots graphische

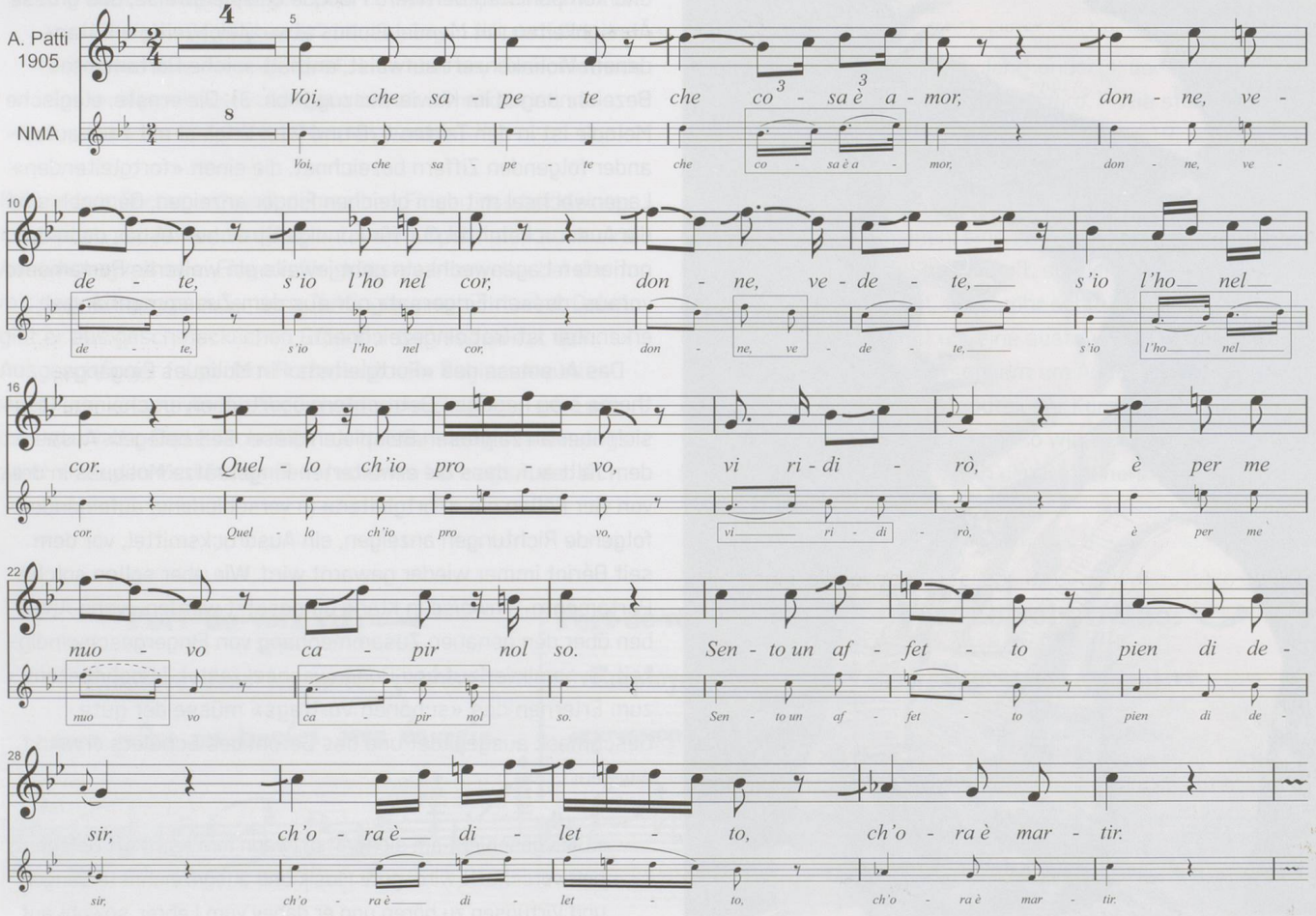

Abb. 4: Adelina Patti, «Voi che sapete», Übertragung nach der Tonaufnahme Dezember 1905

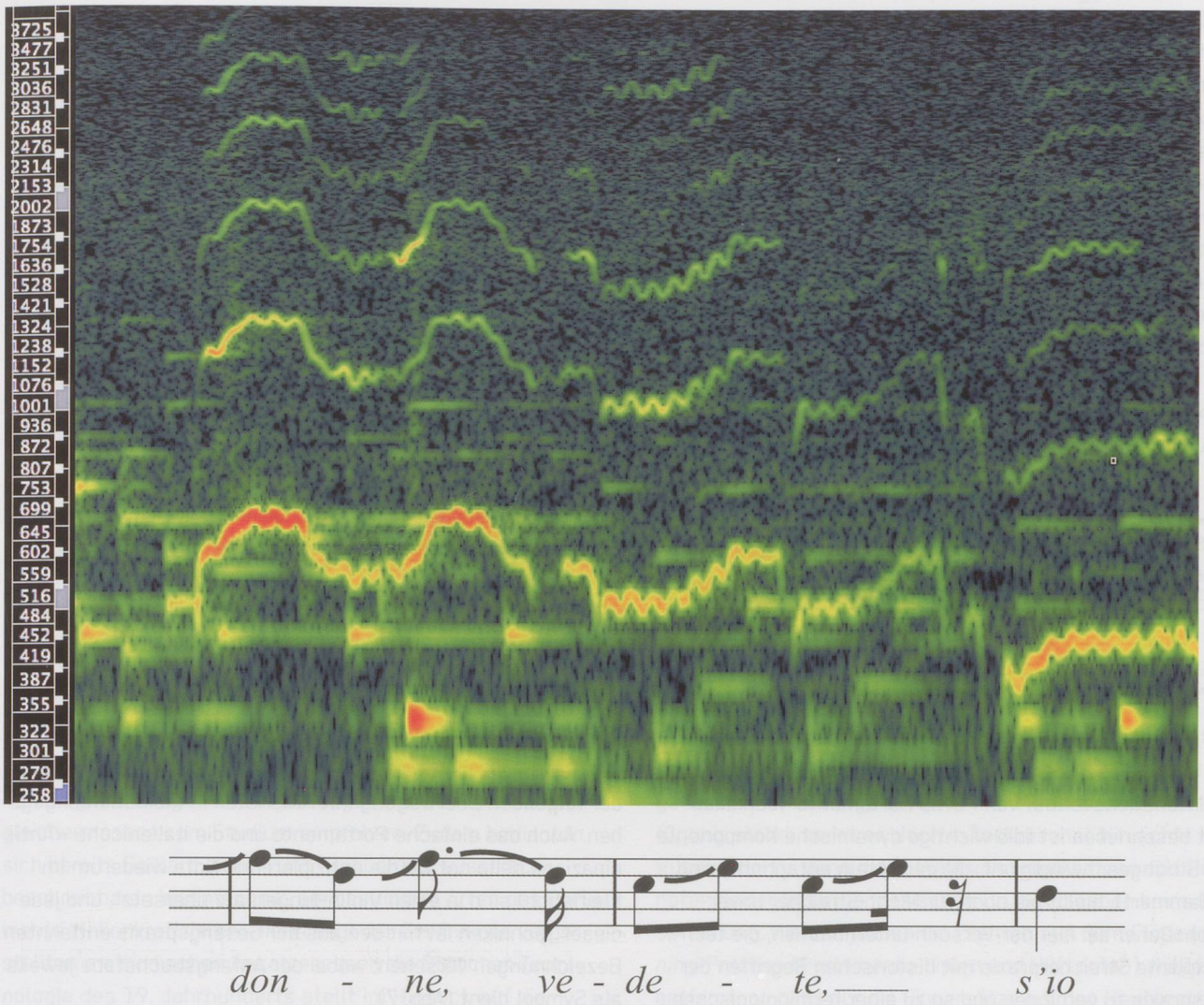

Abb. 5: Patti, «Voi che sapete», Takte 13–14 «don-ne, ve-de-te», Sonic Visualiser Spektrogramm.

Differenzierung der Portamento-Geschwindigkeit verzichtet wird (Abb. 4).

Wo das Ohr an seine Grenzen stösst, erweisen sich technische Hilfsmittel als dienlich, allen voran das Analysetool Sonic Visualiser, das speziell für die Untersuchung historischer Tondokumente entwickelt worden ist.[23] Häufig ist beispielsweise durch die einfache Höranalyse nicht eindeutig zu entscheiden, auf welcher Tonhöhe ein Portamento einsetzt. In solchen Fällen kann das Tondokument mittels Sonic Visualiser in ein Spektrogramm umgewandelt werden, von dem sich die Tonhöhe mühelos ablesen lässt. Allerdings ist es notwendig, innerhalb der dargestellten Obertöne die richtige Tonlage zu finden, aber anhand der Hertz-Skala am linken Bildrand bereitet dies keine Schwierigkeiten (Abb. 5). Ebenso nützlich ist der Sonic Visualiser, um die feinen Unterschiede der Portamento-Techniken sichtbar zu machen. In den Takten 13–14 beispielsweise, in denen im Hörprozess eine geschmacksverdächtige Abfolge von auf- und absteigenden Portamenti festgestellt wurde, lassen sich die von Patti eingesetzten Techniken differenzierter analysieren.

Es ist offensichtlich, dass Patti in den gegenläufigen Portamenti des T. 13 unterschiedliche Techniken verwendet. Das Terzintervall auf «don-» wird vollständig «verschliffen», eingeleitet von einem «Ganzton-Rutscher» hinauf in den Anfangston f^2, den Corri möglicherweise als *Leaping Grace* und Mengozzi als geschmackswidriges Anfangsportamento bezeichnet hätten. Für das zweite Terzintervall des Taktes «-ne, ve-», das Mozart wie das vorige mit zwei Achteln notiert, verwendet Patti die gesamte erste Silbe «-ne,» und schliesst die zweite Silbe «ve-» erst danach in einer Art punktiertem Rhythmus an. Diese Vortragsart, Mengozzis «Portamento der Italiener», bezeichnet Corri als *Anticipation Grace*. Auch dieses zweite Terzintervall wird eingeleitet durch einen «Rutscher», hier allerdings ausgehend vom letzten Ton d^2. Die folgenden «Terzschleifer» auf die Silben «-de-» und «-te» verlaufen in die gleiche Richtung ohne gegenläufige Abwärtsbewegung oder «Eingangsrutscher» und sind ebenfalls vollständig «verschliffen».

Diese umständliche Umschreibung, die aus Mangel an eingeführten Fachbegriffen für vokale Portamento-Techniken mit mühsamen Jargonausdrücken arbeiten muss,[24] veranschaulicht einen terminologischen Diskussionsbedarf, weil die begriffliche Beschreibung historischer Gesangstraktate nicht nur uneinheitlich, sondern im Vergleich mit der Streicherterminologie auch zu wenig differenziert ist. Aus der Sicht eines

zeitgenössischen Geigers lassen sich die von Patti eingesetzten Techniken nämlich in eindeutig definierte technische Chiffren übertragen (Abb. 6): Beide Intervalle werden durch «Fortgleiten» mit dem gleichen Finger ausgeführt, wobei der Anfangston jeweils von unten «aufgesucht» wird. Im zweiten Terzintervall von T. 13 findet der Bogenwechsel (in Analogie zum Silbenwechsel) erst nach dem Erreichen der tiefen Intervallstufe statt – der Bogenwechsel wird durch das Erreichen des Intonationsziels also antizipiert. In T. 14 werden beide aufwärts geführten Terzintervalle mit jeweils einem Finger gespielt. Dazwischen findet keine gegenläufige Bewegung statt, darum werden zwei verschiedene Finger für das wiederholte «Fortgleiten» eingesetzt, wie der folgende Fingersatzvorschlag veranschaulicht:

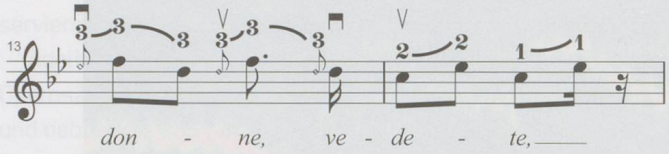

Abb. 6: Übertragung der Takte 13–14 in Violin-Fingersätze.

Obwohl durch diese Übertragungsweise in Streicherterminologie der Intonationsverlauf von Pattis Portamento-Techniken adäquat beschrieben ist (die wichtige dynamische Komponente und die Strichgeschwindigkeit, die dem Atem entspricht, sind ausgeklammert), bleibt sie doch für Nicht-Streicher unverständlich. Daher sei hier der Versuch unternommen, die technisch explizite Streicherpraxis mit historischen Begriffen der Gesangspraxis zu verbinden und so zu einer terminologischen Differenzierung der historischen Portamento-Techniken beizutragen.

Der Lagenwechsel zwischen zwei Tönen eines Intervalls, das auf eine Silbe gesungen wird, wäre also als die Grundform des Portamento zu identifizieren (dabei ist nur für die Streicherpraxis relevant, ob das «Fortgleiten» mit einem oder zwei Fingern geschieht). Wird ein Ton bei einer neuen Silbe von unten angesetzt und damit die Tonhöhe gleichsam aufgesucht, dürfte der Begriff «Cercar della nota» anschaulich und selbsterklärend sein. Eine Sonderform davon, das Aufsuchen des Tons am Beginn eines Wortes oder einer Phrase (der von Mengozzi gerügte *Leaping Grace* Corris), könnte mit dem Begriff «Intonazione» treffend bezeichnet werden, unter dem dieses Ausdrucksmittel schon im späten 17. Jahrhundert bekannt war.[25] Und das Erreichen einer Zieltonhöhe vor dem Silbenwechsel, Corris *Anticipation Grace* und Mengozzis *italienisches Portamento*, dürfte mit dem Begriff «Anticipazione della nota» ebenfalls hinreichend anschaulich beschrieben sein. Damit fehlt nur noch das von Spohr beschriebene «Wechseln der Finger auf einem Ton», das den gleichstufigen Silbenwechsel in einer auf einen Atem gesungenen Phrase nachahmt. Hierfür war im 19. Jahrhundert offenbar die Bezeichnung *Librar la voce* gebräuchlich.[26] Zusammenfassend lassen sich die Portamento-Techniken in der Streicher- und Gesangspraxis also wie folgt gegenüberstellen:

Tabelle: Portamento-Techniken in der Streicher- und Gesangspraxis

Portamento langsam (kleine Intervalle bis Quarte)	«Fortgleiten» mit einem Finger
Portamento schnell (grosse Intervalle ab Quinte)	«Fortgleiten» mit zwei verschiedenen Fingern (Spohr bevorzugt Ausgangsfinger gegenüber Zielfinger)
Intonazione (kleine Intervalle)	«Fortgleiten» am Phrasenbeginn (mit Zielfinger)
Cercar della nota (kleine Intervalle)	«Fortgleiten» mit Zielfinger nach Bogenwechsel
Anticipazione della nota (kleine und grosse Intervalle)	«Fortgleiten» mit Zielfinger vor Bogenwechsel
Librar la voce (kleine Intervalle)	«Fingerwechsel auf dem gleichen Ton»

Die mit Hilfe des Sonic Visualisers identifizierten Intervalle bei den Techniken «Intonazione» und «Cercar della nota» sind in der folgenden Übertragung mit Hilfsnoten in Kleinstich angegeben. Auch das einfache Portamento und die italienische «Anticipazione della nota» (die antizipierende Note wiederum im Kleinstich) sind in einen Violin-Fingersatz übersetzt, und jede dieser Techniken ist mit den aus der Gesangspraxis entlehnten Bezeichnungen versehen, wobei der Anfangsbuchstabe jeweils als Symbol dient (Abb. 7).

Anhand dieser Übertragung wird erkennbar, dass Pattis Interpretation ein geschmackswidriges «Miauen» nicht vorgeworfen werden kann, obwohl der erste Höreindruck dies vielleicht vermuten liess. Gerade die signifikante Stelle T. 13 veranschaulicht, dass die Sängerin eben nicht gegenläufige Portamenti aneinander reiht, sondern auf engstem Raum vier unterschiedliche Techniken verknüpft: «Intonazione» mit Sekundintervall – «Portamento» – «Cercar della nota» mit Terzintervall – «Anticipazione della nota». Offenbar bestand die Kunstfertigkeit Pattis gerade darin, heikle Stellen wie diese durch den Einsatz differenzierter Techniken zu überhöhen, besonders wenn es durch den Text gerechtfertigt ist (hier die Wiederholung von «donne vedete»).[27] Bemerkenswert ist ausserdem, dass Patti auch in einem durch eine Pause getrennten, absteigenden Intervall am Phrasenende eine Antizipation anbringt: In T. 18 mit dem Text «io provo» wird dadurch das In-sich-Hineinspüren des Cherubino veranschaulicht, ein Kunstgriff, wie er aus der Bühnen-Deklamation geläufig ist. Schliesslich findet sich am Ende des analysierten Ausschnitts in T. 29–30 auch ein Beispiel für das «Librar la voce» zwischen zwei gleichen Tönen, bei denen ein Silbenwechsel stattfindet. Dass Mozart mit dieser Wendung das Wort «diletto» vertont, scheint darauf hinzudeuten, dass auch er schon mit diesem Ausdrucksmittel rechnete.

Die Übertragung der von Patti eingesetzten Portamento-

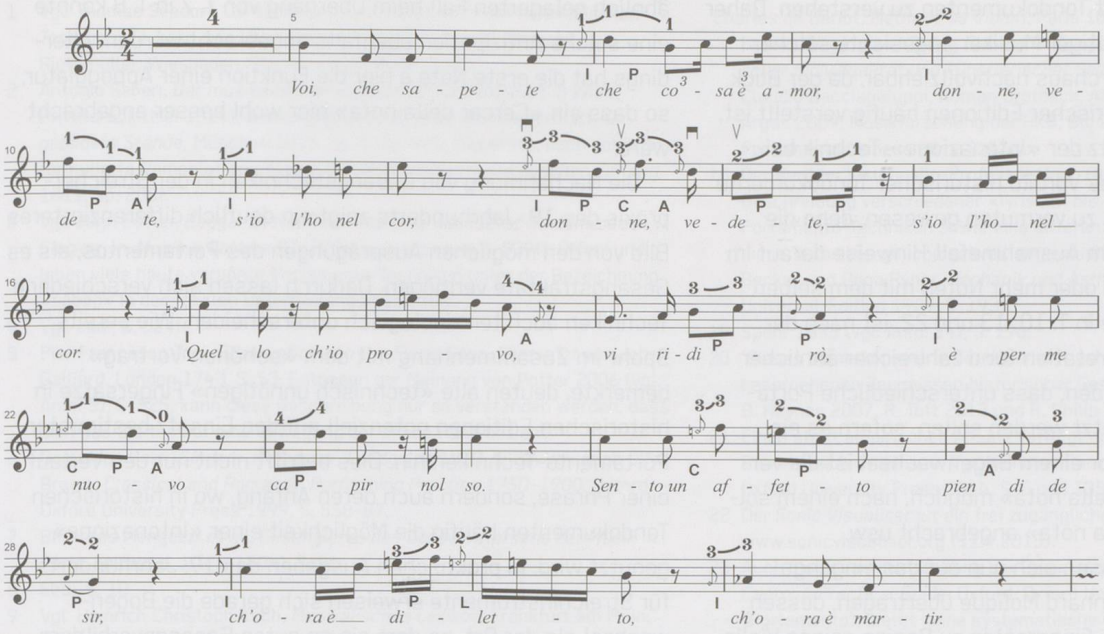

Abb. 7: Patti, «Voi che sapete», Nachahmung der Portamento-Techniken durch Streicherpraxis.

Techniken in die Streicherpraxis setzt den von den Quellen vorgezeichneten Weg methodisch konsequent fort, denn das Vorbild guter Sänger wird in Gesangs- und Streicherschulen gleichermassen zum Studium empfohlen. Zudem bedienten sich bereits Gaillard, Salieri und Fröhlich der äusserlich beschreibbaren Violintechnik, um bestimmte Arten des Portamento zu konkretisieren. Hierin liegt der Gewinn des vorgestellten methodischen Ansatzes, denn die Streicher-Terminologie des 19. Jahrhunderts stellt im Hinblick auf die Portamento-Techniken eine erprobte Systematisierung bereit, der lediglich die entsprechenden Begriffe aus der historischen Gesangspraxis zugeordnet werden mussten, um eine tragfähige terminologische Differenzierung zu erreichen. Zugleich lässt der Einsatz des Sonic Visualisers einen erkennbaren Fortschritt gegenüber früheren Übertragungsversuchen von Pattis Portamento-Techniken erkennen.[28]

Wenn das vorangegangene Beispiel (Abb. 7) offenlegt, welches Ausdrucksrepertoire einem Streicher zur Imitation zeitgenössischer Gesangstechniken im 19. Jahrhundert zur Verfügung stand, so ist es doch in technischer Hinsicht «übernotiert», denn diese Fülle von Fingersätzen und Hilfsnoten findet in zeitgenössischen Druckausgaben keine Entsprechung. Werden jedoch die Chiffren aus dem *Close Listening*-Prozess (Portamento-Linien und Hilfsnoten) wieder entfernt, so dass nur die Fingersätze auf den Hauptnoten übrig bleiben (Abb. 8), kommt das Schriftbild den historischen Ausgaben schon recht nahe. Allerdings ist es in der Streicherpraxis notwendig, Binde- bzw. Legatobögen zu notieren, wenn die melismatischen Verbindungen nicht mehr aus dem Gesangstext abgelesen werden können.

Aus dieser Reduktion wird ersichtlich, dass es nicht möglich ist, die genaue Bedeutung historischer Fingersätze ohne eine

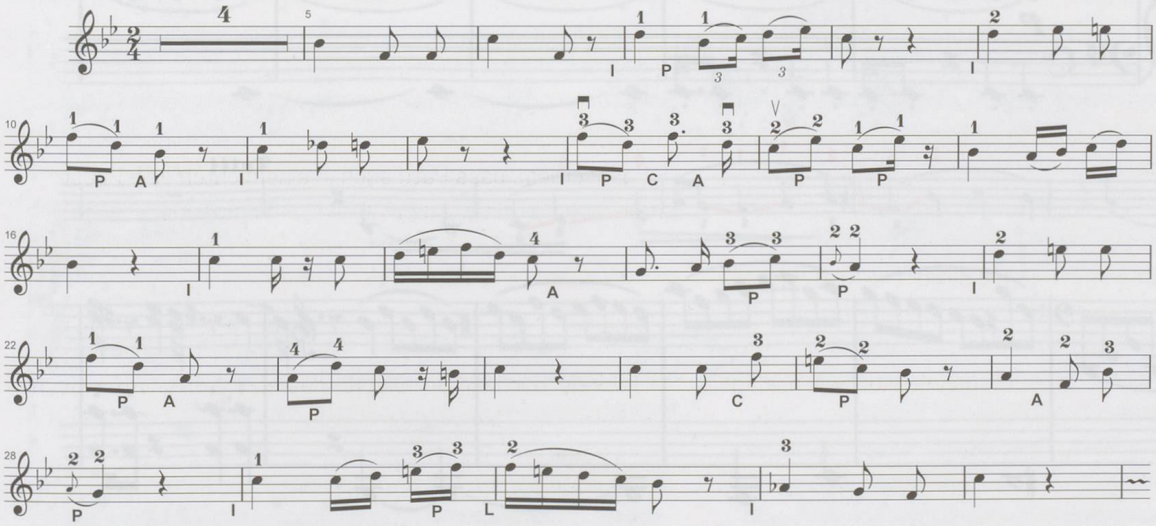

Abb. 8: Patti, «Voi che sapete», Violin-Fassung mit Anzeige der Portamento-Techniken.

vergleichende Analyse mit Tondokumenten zu verstehen. Daher ist das Unverständnis heutiger Musiker angesichts solcher Ausdrucksfingersätze durchaus nachvollziehbar, da der Blick für den Quellenwert historischer Editionen häufig verstellt ist. Gerade der häufige Einsatz der «Intonazione»-Technik beispielsweise wäre ohne das Vorbild historischer Tondokumente in diesem Ausmass kaum zu vermuten gewesen, denn die Ausgaben enthalten nur im Ausnahmefall Hinweise darauf im Notentext. Wo immer drei oder mehr Noten mit dem selben Finger zu spielen sind wie in T. 10, 13 und 22, ist nach der Analyse von Pattis Interpretation (und zahlreicher ähnlicher Beispiele) deutlich geworden, dass unterschiedliche Portamento-Techniken eingesetzt werden sollen, sofern es ein Bogenwechsel erlaubt: Vor einem Bogenwechsel ist die verbreitete «Anticipazione della nota» möglich, nach einem solchen ist das «Cercar della nota» angebracht usw.

Diese Erkenntnisse lassen sich nun auf das eingangs gezeigte Beispiel von Bernhard Molique übertragen, dessen gegenläufige Portamento-Fingersätze zu Beginn seines Violinkonzerts op. 30 dem letzten Notenbeispiel in Abb. 8 auffällig gleichen. Mit seinen Fingersätzen wollte Molique wohl kaum gleichförmige Portamento-Techniken in Gegenbewegung anzeigen, die ein geschmackswidriges Heulen verursacht hätten. Ein an der Gesangspraxis des 19. Jahrhunderts geschulter Geiger wird die von Molique notierten Bogenwechsel vermutlich zur Abwechslung der Portamento-Techniken genutzt haben (Abb. 9): Beim Bogenwechsel zwischen T. 3 und 4 kann ein vokaler Silbenwechsel imaginiert werden, der mit einer Antizipation eingeleitet wird (Portamento mit dem Ausgangsfinger). In dem ähnlich gelagerten Fall beim Übergang von T. 7 in T. 8 könnte eine solche Antizipation ebenfalls angebracht werden. Allerdings hat die erste Note a hier die Funktion einer Appoggiatur, so dass ein «Cercar della nota» hier wohl besser angebracht wäre.

Die Nachahmung von Gesangstechniken in der Streicherpraxis des 19. Jahrhunderts zeigt ein deutlich differenzierteres Bild von den möglichen Ausprägungen des Portamentos, als es Gesangstraktate vermögen. Dadurch lassen sich verschiedene Techniken auch terminologisch unterscheiden. Wie bereits Spohr im Zusammenhang mit dem «schönen Vortrag» bemerkte, deuten alle «technisch unnötigen» Fingersätze in historischen Editionen potenziell auf den Einsatz bestimmter Portamento-Techniken hin. Dies betrifft nicht nur den Verlauf einer Phrase, sondern auch deren Anfang, wo in historischen Tondokumenten häufig die Möglichkeit einer «Intonazione» genutzt wird. In praktischen Ausgaben des 19. Jahrhunderts für Streichinstrumente erweisen sich gerade die Bogenwechsel als der Ort, an dem ein an guten Gesangsvorbildern geschulter Musiker die Entscheidung für abwechslungsreiche Portamento-Techniken treffen musste. Da mit dem Bogenwechsel zugleich die Artikulation der Töne erzeugt wird, zeigt sich einmal mehr der von Corri hervorgehobene Zusammenhang der Portamento-Techniken mit den Gesetzen guter Bühnendeklamation, der an anderer Stelle weiter verfolgt werden soll.

Links zu den historischen Tonaufnahmen gibt es auf www.dissonance.ch

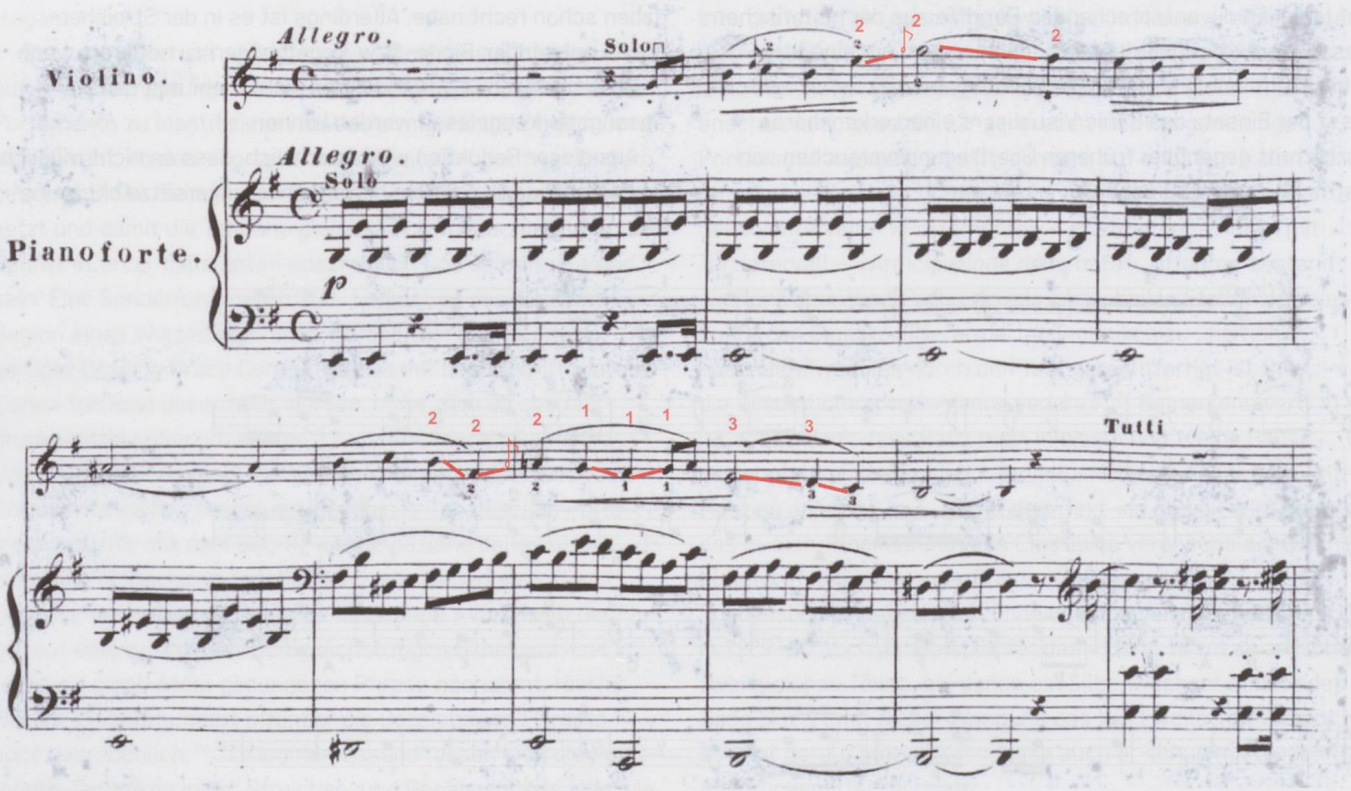

Abb. 9: Bernhard Molique, Violinkonzert e-Moll op. 30 mit erweiterten Portamento-Techniken.

1 Vgl. Thomas Seedorf, *Cantabile*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Wiesbaden: Steiner 1972 – 2005, S. 10.

2 Antonio Salieri, *Der musikalischen Dilettanten-Gesellschaft in Wien*, Privatdruck (Mai 1814), wiedergegeben z.B. in *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, München 1815, Jg. 5, Sp. 425. Das erste, noch schärfer formulierte Pamphlet erschien in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1811, Sp. 208f.

3 Vgl. John Potter, *Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing*, in: *Music & Letters* 87, 2006, insbesondere S. 539ff. Offenkundig leben viele heute verpönte Portamento-Techniken unter der Bezeichnung «scoop» in der vokalen Unterhaltungsmusik fort.

4 Vgl. ebd., S. 524ff.

5 Pier Francesco Tosi, *Observations on the Florid Song*, übersetzt von John Galliard, London 1743, S. 53. Entgegen der Meinung von Potter 2006 (vgl. Anm. 3), S. 525, kann diese Beschreibung nur so verstanden werden, dass sich das Gleiten auf eine Bewegung der linken Hand bezieht.

6 Domenico Corri, *Singers' Preceptor*, London ca.1810, S. 32. Vgl. auch Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press 1999, S. 558–87.

7 Bernardo Mengozzi et al., *Gesanglehre des Conservatoriums der Musik in Paris*, Leipzig o. J. [ca. 1804], S. 9f.

8 Ebd., S. 10.

9 Vgl. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere 1802, Sp. 510.

10 Franz Joseph Fröhlich, *Allgemeine Singschule*, Bonn: Simrock 1812, S. 58.

11 *Allgemeine musikalische Zeitung* 1811, Sp. 452f.

12 Ausführlich hierzu Kai Köpp, *Bernhard Molique und die Historiographie des Violinspiels im 19. Jahrhundert*, in: *Musik in Baden-Württemberg*, Jahrbuch 2012, Bd. 19, hrsg. von A.-K. Zimmermann, München: Strube 2012, S. 44.

13 Die restriktiven Beschreibungen des Portamento-Gebrauchs in Gesangstraktaten sollten nicht mit der Praxis zeitgenössischer Sänger gleichgesetzt werden. Vgl. Potter 2006 (vgl. Anm. 3), S. 528.

14 Spohr, *Violinschule*, Wien: T. Haslinger 1833, S. 120 und 126.

15 Ebd., S. 120.

16 Spohr 1833 (vgl. Anm. 14), S. 195f. Zur Unterscheidung von richtigem und «schönem» Vortrag vgl. Kai Köpp, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, Kassel: Bärenreiter 2009, S. 44ff.

17 Ebd., S. 175.

Charles de Bériot, *Méthode de Violon*, Paris 1858, S. 215. Vgl. auch Clive Brown, *Singing and String Playing in Comparison*, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck, Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2009, Musikforschung der HKB, Bd. 2, S. 83 – 107; zu Bériots Portamento insbesondere S. 87ff.

18 Der Berliner Violoncello-Professor Hugo Becker gibt 1929 eine Beschreibung verschiedener «lyrisch» bis «heroisch» wirkender Portamento-Techniken sowie eine differenzierte Erörterung, wo und wie diese Techniken geschmackvoll angewandt werden können. Vgl. Hugo Becker und Dago Rynar, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Wien: Universal-Edition 1929, S. 193ff.

19 Spohr 1833 (vgl. Anm. 14), S. 196.

20 Dieses bemerkenswerte Tondokument gehört zu den am häufigsten besprochenen Zeugnissen historischer Gesangspraxis (C. Brown 1999, B. Haynes 2007, R. Toft 2013 und R. Philip 2014).

21 Einen strikt empirischen Ansatz verfolgt das gleichnamige Konzept von Daniel Leech-Wilkinson. Vgl. Nicholas Cook, *Beyond the Score*, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 5 und 135ff.

22 Der *Sonic Visualiser* ist ein frei zugängliches Software-Tool. Vgl. www.sonicvisualiser.org (11.9.2015).

23 Auch die Zusammenstellung der Gesangsquellen bei Robert Toft, *Bel Canto. A Practical Guide*, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 60f. (Portamento), bietet keine systematische Übersicht über Portamento-Techniken, die dem Differenzierungspotenzial anhand von violintechnischen Begriffen nahe käme.

24 Christoph Bernhard, *Von der Singekunst oder -manier*, Dresden [o.J.]. Vgl. auch Jesper Christensen *Was uns kein Notentext hätte erzählen können*, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung* (vgl. Anm. 18), S. 87ff.

25 Diesen wichtigen Hinweis verdanke ich Thomas Seedorf.

26 Der scheinbar ausufernde Gebrauch von Portamento-Ausdrucksmitteln in Pattis Aufnahme lässt sich übrigens auch durch die Rollenidentifikation rechtfertigen, denn bekanntlich zeigt diese Szene den pubertierenden Pagen Cherubino – überwältigt von seinen eigenen Gefühlen für die Damenwelt.

27 Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, S. 437f. (vgl. Anm. 6) und Robert Toft, *Bel Canto. A Practical Guide*, S. 236ff. (vgl. Anm. 24).