

Thomas Seedorf (Hg.)

HANDBUCH
AUFFÜHRUNGS
PRAXIS

SOLO GESANG



Bärenreiter

Kassel Basel London New York Praha

Gefördert von der Landgraf-Moritz-Stiftung

Auch als eBook erhältlich: ISBN 978-3-7618-7156-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2019
Umschlagabbildung: Delphine Galou in der Rolle der Zenobia in Händels *Radamisto*
am Badischen Staatstheater Karlsruhe, Februar 2009 © Internationale Handel-Festspiele
Karlsruhe; Fotografie: Jacqueline Krause-Burberg
Einbandgestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Lektorat: Diana Rothaug
Korrektorat: Daniel Lettgen, Köln
Innengestaltung: Dorothea Willerding
Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen
Notensatz: Kara Rick, Eberbach
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2345-3
www.baerenreiter.com

Inhalt

Einleitung 11

Aufführungspraxis 11 Historische Stimmen und ihre Wiederentdeckung 13
Vokale Aufführungspraxis 16 Quellen und ihre Deutung 19 Zu diesem
Buch 23

— 17. JAHRHUNDERT —

1. Einführung 29

Komponist und Sänger – kunstvoller Schöpfer und kongenialer Vollender 29
Quellen – Ästhetik – Projektion 29 Lehr- und Lernpraxis 32

2. Stimmkategorien 34

Stimmen im Stilwandel 34 Stimmgattungen und Stimmtypen 34

3. Stimmgebrauch und Klangideale 39

»Requisita« und »Vitia« 39 Lautstärke und Stimmklang 40 Falsett 41
»Dispositione di voce« 42

4. Aussprache 45

Allgemeine Bemerkungen 45 Deutsch 46 Englisch 48 Französisch 49
Latein 52

5. Manieren und Veränderungen 54

Die »Italianische Manier« 54 Deutsche Perspektiven 58 Frankreich und
England 61

6. Stimme und Affekt 64

Rhetorik des Singens 64 Deutlichkeit der Aussprache 67 Tempo 68
Dynamik 69 Vibrato 71

7. Monodie 73

Manier und Monodie 73 Mittel und Anwendungsbereiche 74 Beispiel und
Kommentar 76

8. Italienische Oper	80
Inhaltliche Korrespondenzen 80 Manier – Vortragskultur und Dekor 81 Beispiel und Kommentar 81 Cantar passaggiato 82 Vollendung durch Syn- these 84 Ausblick 86	
9. Air de cour und französische Oper	89
Stimmton 89 Ästhetik 89 Aussprache und Prosodie 90 Atemführung/ Phrasierung 91 Artikulation 91 Tempo und Tanzmodelle 91 Inégalité 94 Ornamentik 94 Darstellendes Spiel 98	
10. Englisch-Lied	99
Aussprache 99 Gesangstechnik und -ästhetik 101 Stimmton 102 Takt und Tempo 102 Dynamik 104 Ornamentik 104	
Literatur	109

— 18. JAHRHUNDERT —

1. Einführung	119
Das »lange 18. Jahrhundert« 119 Ein Jahrhundert des Wandels 119 Ein neues Zeitalter der menschlichen Stimme 120 Quellen 121	
2. Stimmkategorien	124
Stimmgattungen 124 Stimmumfang 124 Stimmtypen 125 Rollenfelder im Musiktheater 127	
3. Gesangstechnik und Gesangsästhetik	128
»Das berühmte Notenblatt Porporas« 128 Registerverschmelzung 129 Die Beweglichkeit der Stimme 132 Die Gesangkunst in Frankreich 133 Pragma- tische Aspekte 134	
4. Aussprache	135
Deutsch 135 Englisch 136 Französisch 138 Latein 141	
5. Manieren und Veränderungen	142
Die Kunst der Abweichung 143 »Wesentliche Manieren« 143 »Willkürliche Veränderungen« 149	
6. Kadenzen und Fermaten	151
Kadenzen 151 Fermaten 155 Kadenzen und Eingänge bei Mozart 157	

7. Affekt und Struktur	159
Der Sänger als Redner und als Maler 159 Licht und Schatten 161 Tragen – Schleifen – Stoßen – Ziehen 163 Schwebung – Tremolo – Flaté 164	
8. Rezitative	167
Rezitativ und Arie 167 Arten des Rezitativs 167 Appoggiaturen 170	
9. Italienische Oper	174
Strategien der Veränderung 174 Intensität und Ökonomie – Georg Friedrich Händel: »Cara sposa, amato bene« aus »Radamisto« 176 Cantabile und Bravura – Giuseppe Sarti: »Rendi, o cara, il prence amato« aus »Olimpiade« 181 Ein Seitenblick auf Mozart 186 Nachklang 187	
10. Französische Oper	195
Stimmton 195 Ausbildung 195 Technik 196 Aussprache 197 Ästhetik 198 Tempo 201 Inégalité 202 Ornamentik 203 Darstellendes Spiel 205	
11. Deutsche Oper	206
Voraussetzungen 206 Georg Philipp Telemann: »Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus« 208 Johann Adam Hiller: »Die Jagd« 209 Wolfgang Amadé Mozart: »Die Entführung aus dem Serail« 211	
12. Lied	213
Lied und Lyrik 214 Das deutschsprachige Lied um 1800 215	
13. Kantate – Passion – Oratorium	221
Die Oper als Modell 221 Sonderfall Bach? 222 Italienisch versus deutsch – Joseph Haydns Oratorien 226	
Literatur	229

— 19. JAHRHUNDERT —

1. Einführung	245
Musik jenseits der Noten 245 »Révolution rossiniène« 246 Rückwirkungen auf die Gesangslehre 248 Wandel, Widerstand, Koexistenz 249 Nachschrift: Körper und Gesang 251	
2. Stimmkategorien	253
Typisierung von Stimmen im Lehrdiskurs 253 Typisierung von Stimmen im ästhetischen Diskurs 256 Paradigmenwechsel: Castrati – Contralti – Voci »di forza« 259 Rollenfächer in der deutschen Oper 261	

3. Gesangstechnik und Gesangsästhetik	263
Voix claire – Voix sombrée 264 Verfall der Gesangkunst? 265 Deutscher Gesang 265 Gesangsästhetischer Wandel 266	
4. Ornamentik und Improvisation	268
Verändern als Norm 268 Verändern als Bravour 271 Allmähliche Abkehr 273 Ausblick 275	
5. Deklamations- und Affektmittel	277
Gesang als erhöhte Sprache 277 Deklamatorische Konventionen und Frei- heiten 277 Melodische Inflexion 279 Jenseits des Legato 280 Akzentuierende Artikulationstypen: Marcato, Martellato, Stentato, Flautato 282	
6. Das Rezitativ und die Differenzierung des deklamatorischen Gesangs	285
Die Rezitativpraxis als Tradition 287 Der »Eindruck einer erregten, poetischen Redeweise« 291	
7. Aufführungspraktischer Pragmatismus in der Oper	294
Striche 294 Transpositionen 295 Punktierungen und Varianten 296	
8. Italienische Oper	298
Ornamentik 298 Portamento 302 Expressive Artikulationsmittel: Seufzen, Schluchzen, Weinen 304 Tempo rubato und andere rhythmische Veränderungen 304 Dynamik 307	
9. Französische Oper	309
Sprache und Verzierungspraxis 309 Meyerbeer und die Grand opéra 312 Facetten des »Realismus« 314	
10. Deutsche Oper	319
Appoggiaturen und andere prosodische Mittel im frühen 19. Jahrhundert 319 Portamento 322 Nuancierung und Phrasierung in Wagners Opern 324	
11. Kunstlied	327
Quellen, Personen, Kontexte 327 Franz Schubert 331 Robert Schumann 335 Wer singt? Gender und Liedstimme 339	
12. Oratorium und Konzert	341
Sakral und profan in stiller Abgrenzung 341 »Edle Ernsthaftigkeit« in unter- schiedlicher Deutung 342 Spuren der Veränderung 343 Tiefgreifender Wandel ästhetischer Ideale 347	
Literatur	349

— 20. UND 21. JAHRHUNDERT —

1. Einführung	361
2. Zwischen Tradition und Moderne	362
Liedgesang 362 Operngesang 374	
3. Neue Musik	383
Sprechen, Singen, Sprechgesang 385 Musikimmanente, komponierte Szene 394 Stimme als Instrument 408 Zwischen Murmeln und Flüstern 413 Tradition und Belcanto 417 Mikrotonalität 423 Extended voices 428 Sprach- komposition 434 Grafik und Improvisation 436 Stimme, Medien, Theater 443	
Literatur	454

— ANHANG —

Die Autorinnen und Autoren	465
Glossar	469
Internationales Phonetisches Alphabet (IPA)	472
Abbildungsnachweis	477
Personenregister	480
Werkregister	489
Sachregister	495

Einleitung

»Glaubt nicht, Ihr jungen Künstler, daß Ihr alles, was Ihr zu lernen habt, um in eurer Kunst groß und vortrefflich zu seyn, aus Büchern lernen wollet« (Hiller 1780, S. 23).

Man muss Johann Adam Hiller zustimmen: Alles kann man nicht aus Büchern lernen, schon gar nicht alle Feinheiten der sängerischen Vortragskunst. Über viele Aspekte kunstvollen Singens wie das Anbringen von Verzierungen oder den angemessenen Gebrauch ausdrucksvoller Schwelltöne (Messa di voce) lässt sich aber durchaus etwas mitteilen. Hiller hat sogar mehrere Bücher geschrieben, in denen er das, was sich zu seiner Zeit mit Worten über die Kunst des Singens mitteilen ließ, systematisch zusammentrug – ein Wissen, das weit über jene Angaben hinausgeht, die die überlieferten Notentexte vermitteln. Und um diese Art von Wissen geht es auch in diesem Buch.

Aufführungspraxis Ist im Zusammenhang mit Musik von »Aufführungspraxis« die Rede, begegnet man diesem Ausdruck meist in Gesellschaft eines präzisierenden Zusatzes. So ist es üblich, von »Historischer Aufführungspraxis« oder auch »Historischer Musikpraxis« zu sprechen, wenn es um eine Art des Musizierens geht, die sich darum bemüht, Spiel-, Sing- und Vortragsweisen früherer Epochen, deren Traditionen abgerissen sind, zu rekonstruieren. In Anlehnung an den englischen Ausdruck »historically informed performance« (HIP) trifft man seit einiger Zeit im deutschen Sprachgebrauch auch auf die »historisch informierte Aufführungspraxis«. Alle diese Begriffe stehen aber wegen ihrer terminologischen Unschärfe in der Kritik. Eine Aufführungs- oder Musikpraxis, die als »historisch« bezeichnet wird, ist, wörtlich genommen, ein Phänomen der Vergangenheit. In diesem Sinne könnte man etwa mit den Methoden der Musikgeschichtsschreibung die Aufführungspraxis der Mozart-Zeit darstellen und zeigen, wie Mozart und seine Zeitgenossen Sonaten, Sinfonien oder Opern klanglich realisierten, ohne daraus den Anspruch abzuleiten, diese Art des Musizierens zum Modell für die gegenwärtige Musikpraxis zu machen. Die Formel »historisch informiert« krankt an sprachlicher Ungenauigkeit. Sie ist als Abkürzung zu lesen, deren voller Wortlaut ungefähr so lauten könnte: eine Auf-

führungspraxis auf Grundlage historischer Quellen, auf die sich Musiker berufen. Einige Autoren unterstreichen die Distanz zwischen der Gegenwart des Musizierens und der Vergangenheit, auf die man sich bezieht, und sprechen von »historisierenden Aufführungspraxis« (Elste 2000, S. 19–36; Fuhrmann 2012).

Der Titel des vorliegenden Buches enthält bewusst keinen expliziten Hinweis auf die historischen Dimensionen der Aufführungspraxis von Vokalmusik, obwohl diese von großer Bedeutung sind. Kunst aller Zeiten trägt Geschichte in sich, auch Werke, die erst kürzlich entstanden sind. Zugleich sind Kunstwerke des historischen Kontextes enthoben, in dem sie entstanden sind und der sie geformt hat, denn »zum Wesen des Kunstwerks gehört seine Loslösung, seine Befreiung aus dem Hic et nunc seiner Entstehung« (Elste 2016, S. 201). Das Madonnenbildnis eines unbekannten Meisters aus dem Mittelalter wird im Moment der sinnlichen Wahrnehmung durch einen modernen Betrachter ebenso zu einem Stück ästhetischer Gegenwart wie die *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach für einen Hörer unserer Zeit.

Im Unterschied zu Werken der Bildenden Kunst haben musikalische Kunstwerke allerdings eine Doppelexistenz: Den Wandel der Zeiten durchlaufen sie in der Regel schriftlich fixiert in Form von Notentexten, als Kunstwerke hörbar werden sie aber erst durch eine Aufführung oder, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, auch durch das Abspielen von Tonaufnahmen. Notentext und Aufführung stehen in einer vielfältigen Beziehung zueinander, die nicht zuletzt auch eine historisch gewachsene ist. Je weiter man in der Geschichte zurückgeht, desto weniger explizite Informationen enthalten Noten zu Aspekten der Aufführung, etwa zur Lautstärke oder zum Tempo. Jahrhundertlang waren solche Aspekte Teil eines praktischen Wissens, über das professionelle Musiker so selbstverständlich verfügten, dass Komponisten es sich leisten konnten, in ihren Noten nur die notwendigsten Angaben zu machen. Sie konnten davon ausgehen, dass die meisten Details des Vortrags von den Ausführenden eigenständig ergänzt und umgesetzt wurden.

Die großen Umbrüche, die sich in der Musik im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert ereigneten, haben dazu geführt, dass viele der früheren Selbstverständlichkeiten verschwanden und Komponisten begannen, Aspekte der Aufführung ihrer Musik stärker als zuvor zu einem Teil des Notentextes zu machen. Doch selbst die zahlreichen Vortragsbezeichnungen, die sich in Partituren so unterschiedlicher Komponisten wie Giuseppe Verdi, Claude Debussy oder Anton Webern finden, können kaum mehr als Andeutungen sein, Markierungen eines Gestaltungsspielraums, innerhalb dessen Interpreten immer noch eine Fülle von Entscheidungen eigenständig zu treffen haben. Diese Einschränkung gilt auch für die Musik von Komponisten der jüngeren und jüngsten Musikgeschichte, jenen der seriellen

Avantgarde der 1950er- und 1960er-Jahre etwa. Der für viele Komponisten dieser Zeit charakteristische »Glaube, Partituren mit noch nie gekannter Präzision notiert zu haben, hat sich verflüchtigt«. Wie Robert HP Platz erkannte, zeigt sich aus der historischen Distanz weniger Jahrzehnte, »daß auch in dieser Epoche so etwas wie eine *Aufführungspraxis* entstanden ist« (Platz 2001, S. 95). Man kann noch weiter gehen und sagen, dass jede Art von Musik, auch die erst kürzlich entstandene, eines Wissens bedarf, das »über die Notation hinaus regelt, wie eine Partitur umzusetzen ist« (ebd.). In diesem Sinne ist der Begriff »Aufführungspraxis« daher nicht auf historisch weit entfernte Epochen zu beschränken, sondern bezeichnet epochenübergreifend eine Art von Wissen über die klangliche Realisierung, das die Notation von Musik komplementär ergänzt. Wenn im Folgenden dennoch auch von »Historischer Aufführungspraxis« die Rede ist, dann ist damit eine Bewegung der Interpretation von Musik gemeint, deren Anfänge zwar im 19. Jahrhundert lagen, deren Blütezeit jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann. Gegenüber den genannten Begriffsalternativen hat »Historische Aufführungspraxis« den Vorzug, »die Verknüpfung von Geschichte und Aufführungspraxis am deutlichsten« und knappsten zu pointieren (Müller 2013, S. 25).

Historische Stimmen und ihre Wiederentdeckung Die Protagonisten der Historischen Aufführungspraxis gingen von der Überlegung aus, dass die Musik Johann Sebastian Bachs, Henry Purcells, Claudio Monteverdis oder Guillaume de Machauts in einem Kontext entstand, für den grundlegend andere Arten der Aufführung von Musik selbstverständlich waren, als sie aus der jeweils eigenen Gegenwart vertraut sind. Eine Barockgeige etwa unterscheidet sich nicht nur baulich von ihrem modernen Pendant, auch der Klang von Darmsaiten und das Spielen mit einem Barockbogen machen deutlich, dass es bereits auf der materiellen Ebene der Instrumente bedeutende Unterschiede zwischen historischer und moderner Musikpraxis gibt. Diese Differenzen werden noch viel größer, wenn man Erkenntnisse aus dem Studium historischer Quellen einbezieht, die Auskunft über Aspekte wie Tempo, Verzierungen oder Improvisation geben.

Ziel von Musikern wie Nikolaus Harnoncourt oder Gustav Leonhardt war indessen nie die Rekonstruktion von in Vergessenheit geratenen Formen des Musizierens um ihrer selbst willen. Es ging ihnen nicht um die Errichtung eines klingenden Museums, sondern sie handelten in der Überzeugung, dass Kompositions- und Aufführungsstil eine Einheit bilden und die Rekonstruktion historischer Aufführungsweisen einen wichtigen alternativen Zugang zur älteren Musik

ermöglicht. So legitim es ist, Bachs *Wohltemperiertes Klavier* auf einem modernen Konzertflügel zu spielen, so zeigt eine Aufführung auf einem historischen Instrument, einem Cembalo oder einem Clavichord, andere Facetten dieser Musik als ein Ansatz, der sich auf historisch spätere Formen des Musizierens gründet. In einer ästhetisch fruchtbaren Paradoxie sorgte die Wiederbeschäftigung mit alten Techniken und Regeln des Musizierens für einen neuen Zugang zu einer Musik, die längst vertraut schien.

Für Vokalmusik gilt dies in gleicher Weise. Ein großer Unterschied besteht aber darin, dass sich Sänger nicht wie Cembalisten, Geiger oder Flötisten auf historische Instrumente berufen können, deren Materialität einen direkten Zugang zu einer untergegangenen Welt zumindest suggeriert. Das historische Instrument Stimme gibt es in materieller Form nicht – exhumierte Skelette kann man nicht zum Singen bringen. Die Sache ist bei näherer Betrachtung allerdings komplexer, als sie auf Anhieb scheint.

Anatomisch-archäologische Studien belegen, dass sich der Mensch in den letzten Jahrhunderten in physiologischer Hinsicht – etwa im Hinblick auf Durchschnittsgröße und -gewicht – weiterentwickelt hat. Sein Stimmapparat, das heißt die Gesamtheit aller an der Stimmerzeugung beteiligten Organe, Muskeln etc. blieb in diesem Zeitraum aber weitgehend unverändert. Die körperlichen Voraussetzungen des Singens waren für Sänger um 1600 daher keine grundsätzlich anderen als im Jahr 2019. Doch so wie es verschiedene Menschen gibt, so gab und gibt es auch höchst unterschiedliche, von Mensch zu Mensch differierende stimmliche Veranlagungen, hohe und tiefe Stimmen, laute und leise, sanfte und raue. Hinzu kommt, dass die menschliche Stimme auf höchst unterschiedliche Arten eingesetzt werden kann, was die Vielfalt ethnischer Gesangsstile aus allen Weltgegenden, das riesige Spektrum von Vokalstilen der populären Musik – vom schlichten Schlagergesang über die Stimmakrobatik von Soulsängern und den Sprechgesang des Hip-Hop bis zum ekstatischen Schreien einiger Rockmusiker – und nicht zuletzt die vielfältigen Erkundungen der menschlichen Stimme in Vokalwerken der Neuen Musik eindrucksvoll belegen. Betrachtet man allein die Gesamtheit aktuell existierender Singstile, erweist sich die menschliche Stimme als ein Musikinstrument von beinahe unbegrenztem Potenzial. Eine Analyse dieses Potenzials zeigt, dass der Klang einer Stimme und die Art ihres Gebrauchs nur zum Teil in der physisch-psychischen Konstitution eines Sängers begründet sind, sondern maßgeblich durch das kulturelle Umfeld geprägt werden, das einem Sänger eine spezifische Auswahl aus der Fülle möglicher Klänge und ihres sängerischen Gebrauchs nahelegt. Ob ein Stimmklang als schön oder hässlich, eine Gesangsdarbietung als ausdrucksvoll oder langweilig gilt, ist nicht zuletzt eine Frage der geschmacklichen Übereinkunft einer Kulturgemeinschaft.

Misständen wie dem Einfügen eines »h« bei der melismatischen Gestaltung eines »Kyrie«-Gesangs (»Kyrihehehehe«; Conrad von Zabern 1474, hg. von Gümpel 1956, S. 273) oder dem Singen durch die Nase (»per nares cantare«; ebd., S. 274).

Auf welche Art von Praxis aber soll und kann sich ein Ansatz beziehen, der versucht, die Aufführungspraxis einer bestimmten Epoche oder eines spezifischen kulturellen Kontextes zu rekonstruieren – auf jene, die in den Lehrbüchern als Norm beschrieben wird, oder eher auf jene, die sich ex negativo aus den zahllosen Verboten erschließen lässt, oder auf eine Kombination aus beiden Möglichkeiten? Eine eindeutige Antwort auf diese Frage gibt es nicht und kann es nicht geben. In jedem Fall gilt es, alle Aussagen sorgfältig zu prüfen und abzuwägen, um daraus eine Lösung abzuleiten. Oder mit den Worten Johann Adam Hillers: »der Sänger muß sich gewöhnen, bey Zeiten selbst zu denken, selbst zu suchen« (Hiller 1780, S. 134).

Auch auf eine weitere Einschränkung verweist Hiller: »Die Sprache ist nicht reich genug, um alles mit Worten auszudrücken, was in der Empfindung öfters sehr lebhaft da ist. Die musikalischen Zeichen vermögen noch weniger, alle die Feinheiten der Manieren, den sanften Abfall vom Starken zum Schwachen, und umgekehrt, den frölichen, scherzenden, zärtlichen, klagenden Ton der Leidenschaft dem Auge vorzustellen. Es ist darüber keine andere Belehrung möglich, als das Anhören guter Sänger, auch bißweilen guter Instrumentisten« (Hiller 1780, S. 127). Selbst die sorgfältigste Analyse der Schriftquellen vor Erfindung der Tonaufzeichnung kann also nur eine Annäherung an eine Praxis ermöglichen, deren gesamter Reichtum sich nur ahnen, nicht aber vollständig fassen lässt.

Zu diesem Buch Das vorliegende Buch ist der Versuch, das weite Feld der Aufführungspraxis solistischer Vokalmusik seit der Entstehung des modernen Sologesangs um 1600 auf Grundlage historischer Quellen zu erschließen. Die ersten drei der nach Jahrhunderten gegliederten vier Großkapitel sind in analoger Weise angelegt: Auf eine Einführung in einige Grundphänomene und -fragen vokaler Aufführungspraxis des jeweiligen Jahrhunderts und ihre musikgeschichtlichen Rahmenbedingungen folgt ein Teil, der sich verschiedenen Fragen der Gesangspraxis aus einer allgemeinen, überblickshaften Perspektive nähert: Welche Stimmtypen gab es im behandelten Zeitraum? Was lässt sich über Aspekte der Gesangstechnik und -ästhetik sagen? Welche Veränderungen eines gegebenen Notentextes waren üblich bzw. wurden erwartet? Welches Spektrum weiterer Ausdrucksmittel stand zur Verfügung? Für das 17. und 18. Jahrhundert sind die Veränderungen, die Sprachen wie das Englische, Französische und Italienische durchliefen, von großer

Bedeutung. Und für das 18. und 19. Jahrhundert ist es sinnvoll, die Aufführungspraxis von Rezitativ und Arie sorgfältig voneinander zu unterscheiden. Auf diese überblicksartigen allgemeinen Abschnitte folgt ein zweiter Teil, in dem einzelne Werke oder Werkausschnitte als Beispiele für epochentypische Repertoirebereiche im Hinblick auf ihre aufführungspraktische Realisierung behandelt werden. Jedes Kapitel wird abgeschlossen mit Angaben zu den relevanten Quellen samt Hinweisen auf moderne Ausgaben sowie auf Literatur zur vertiefenden Lektüre.

Das zweiteilige vierte Großkapitel, das sich mit der Aufführungspraxis des 20. und 21. Jahrhunderts befasst, unterscheidet sich von den anderen Großkapiteln durch eine grundsätzlich andere Anlage. Der erste Teil behandelt am Beispiel der Gattungsbereiche Lied und Oper die für das frühe 20. Jahrhundert charakteristische Situation der Musik zwischen einer im 19. Jahrhundert wurzelnden Tradition und dem Aufbruch in die Moderne. Der zweite Teil bietet vielfältige Zugänge zur Aufführungspraxis von Vokalmusik der Neuen Musik vor allem nach 1950. An die Stelle epochenspezifischer und übergreifender Aufführungsstile tritt hier die Auseinandersetzung mit übergeordneten Aspekten wie »Stimme als Instrument«, »Mikrotonalität« oder »extended voices« und der Ästhetik einzelner Komponistinnen und Komponisten.

Dieser Band versteht sich nicht als »Lehrbuch«, das aus der Lektüre der Quellen Regeln als Handlungsanweisungen für den sängerischen Vortrag ableitet, sondern als »Handbuch«, das grundlegendes Wissen systematisiert und Anregungen zur weiteren Beschäftigung und Auseinandersetzung geben möchte. Wie die meisten Handbücher versucht auch dieses, einen möglichst vielseitigen Überblick zu vermitteln, ohne den Anspruch zu erheben und erheben zu können, alles Wissenswerte im Detail zu behandeln.

Um den Haupttext zu entlasten, werden einige zentrale Termini wie »Belcanto« oder »Falsett« in einem Glossar am Ende des Bandes erläutert. Einige Eigentümlichkeiten historischer Typografie wie der Wechsel von Fraktur- zu Antiqua-Lettern oder von Oberstrichen für die Verdopplung von Buchstaben wurden an moderne Lesegewohnheiten angepasst. In mehreren Kapiteln wird das Internationale Phonetische Alphabet (IPA) verwendet, dessen wichtigste Zeichen im Anhang erläutert werden.

*

Ein Buch wie dieses ist das Ergebnis der Arbeit vieler Menschen. Ihnen allen bin ich für das gute Zusammenwirken sehr dankbar: den Autorinnen und Autoren, die die Konzeption des Bandes in vielfältiger Weise umsetzten, Sven Schwannberger für seine wertvollen Anregungen und Hinweise zu einigen Kapiteln über die Vo-

kalpraxis des 17. Jahrhunderts, Daniela Weiland (Satz), Kara Rick (Notensatz) und Dorothea Willerding (Innengestaltung und Redaktion der Notenbeispiele), die aus einer Fülle von Daten ein schönes Buch werden ließen, Daniel Lettgen, der mit dem wachen Blick des Korrekturlesers so manchen Fehler entdeckte, und vor allem der Lektorin Diana Rothaug für den über viele Jahr geführten intensiven Dialog, der das Werden dieses Buches prägte. Ein herzlicher Dank gilt auch der Landgraf-Moritz-Stiftung, die den Druck dieses Buches finanziell unterstützte.

Freiburg im Breisgau, im Frühjahr 2019

Thomas Seedorf

Literatur

- Bacilly, Bertrand [Bénigne] de: *L'Art de bien chanter*, Paris 1679 (Reprint Genf 1971)
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935], in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Ausgewählt von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main ²1980, 139–169
- Conrad von Zabern: *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum*, Mainz 1474, Neudruck in: Karl-Werner Gumpel: *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Mainz 1956 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1–7), 260–280
- Crutchfield, Will: *The Prosodic Appoggiatura in the Music of Mozart and His Contemporaries*, in: *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989), 229–274
- Elste, Martin: *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Stuttgart/Weimar/Kassel 2000
- Elste, Martin: *Nationalität und Internationalität der musikalischen Interpretation. Einige Fallbeispiele zur Diskussion*, in: Arnold Jacobshagen (Hg.): *Perspektiven musikalischer Interpretation*, Würzburg 2016 (Musik – Kultur – Geschichte 4), 191–212
- Fuhrmann, Wolfgang: *Historisierende Aufführungspraxis. Plädoyer für eine Begriffsmodifikation*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67/2 (2012), 14–21
- Hall, James S./Hall, Martin V.: *Handel's Graces*, in: *Händel-Jahrbuch* 3 (1957), 25–43; dt. ebd., 159–171
- Hardwick, Michael/Hardwick, Molly: *Alfred Deller. A Singularity of Voice*, London/New York 1980
- Hiller, Johann Adam: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780 (Reprint Leipzig 1976)
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Kann Interpretation Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung*, in: Heinz von Loesch/Stefan Weinzierl (Hg.): *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz u. a. 2011 (Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis 4), 27–37

2. Stimmkategorien

Stimmen im Stilwandel Der Stilwandel in der Musik um 1600, in dessen Mittelpunkt die Entwicklung und Verbreitung des generalbassbegleiteten Sologesangs stand, führte zu einem neuen Verständnis des Phänomens Stimme. Mit »Stimme« (»vox«) war bis dahin in der Regel eine »Lagenstimme« gemeint, d. h. ein Vokalpart, der durch seine abstrakte Funktion innerhalb eines mehrstimmigen Satzes – etwa als cantus-firmus-tragende Stimme oder als Oberstimme – definiert ist (Ehrmann-Herfort 1998). Nach 1600 verbindet sich mit dem Ausdruck »Stimme« aber zunehmend die Vorstellung einer Stimmlage, die durch einen mehr oder weniger festgelegten Tonumfang charakterisiert ist und das Hauptkriterium für die Unterscheidung verschiedener Stimmgattungen (wie Sopran oder Bass) darstellt. Von den Stimmgattungsbezeichnungen leiteten sich Begriffe für die Sänger ab, die in einer spezifischen Stimmlage singen (wie Tenor – Tenorista).

Am Ende des 17. Jahrhunderts fasste Moritz Feyertag in seinem Traktat *Syntaxis minor zur Sing-Kunst* zusammen, was seit Generationen mehr oder weniger allgemein und unverändert galt. Feyertag nennt vier »principal Stimmen«: Cantus, Altus, Tenor und Bass. Neben dem »Cantus naturalis« (auch »Rechter Discant«) gibt es den »Semicantus«, den Feyertag auch als »tieffer discant oder hoher Alt« bezeichnet, während er den »Altus I« auch »rechter Alt« nennt. Neben dem »Bassus rectus« führt Feyertag noch den »Bassus major oder hoher Bass« und den »Bassus minor oder tieffen Bass« an (Feyertag 1695, S. 11–13; siehe Abbildung 1). Jeder Stimmgattung ist ein eigener Notenschlüssel zugewiesen, sodass sich ihr jeweiliger Gesamttonumfang von zehn bis zwölf Tönen – nur der des »Cantus naturalis« umfasst 13 Töne – fast ohne Einbeziehung von Hilfslinien auf einem Fünfliniensystem darstellen lässt.

Stimmgattungen und Stimmtypen Die bis heute übliche Einteilung der menschlichen Stimme in Frauen- und Männerstimmen entstand erst im 19. Jahrhundert: Frauen singen Sopran, Mezzosopran und Alt, Männer singen Tenor, Bariton und Bass. Eine solche Unterscheidung nach »Stimmgeschlechtern« (Grotjahn 2005) gab

Abbildung 1: Moritz Feyertag, *Syntaxis minor zur Sing-Kunst*, Duderstadt 1695, S. 11–13

Cantus naturalis. Rechter Discant in ascendendo.

Signum. c d e f g a h c d e f g a

Indescendo.

a g f e d c b a g f e d c

Semicantus tieffer discant oder hoher Alt

Signum g. a. h.b. c. d. e. f. g. a. h.b. c. d.

Altus I. rechter Alt.

Signum. f. g. a. h.b. c. d. e. f. g. a. h.b.

Tonor.

Signum. c. d. e. f. g. a. h.b. c. d. e. f. g.

Bassus rectus.

Welchen auch etliche Basis nennen teste Ottone Gibelio Cap. 9. Fol. 95. Lin. 11.

Signum. g. a. h.b. c. d. e. f. g. a. h.b. c.

Bassus major oder hoher Bass.

Welchen ich ersehe in missa pro defunctis Michaelis Kraff: in opere undecimo musico vocis octava Item hoc Signum & Coeteras voces transpositas inuenies in promptuario harmonico V. Gregorij Zuchini.

Signum c. d. e. f. g. a. h.b. c. d. e.

Bassus minor oder tieffer Bass.

Signum. c. d. e. f. g. a. h.b. c. d. e. f.

es vor dem 19. Jahrhundert nicht – sie hätte der Musikpraxis nicht entsprochen. Im 17. Jahrhundert war es zwar prinzipiell möglich, dass ein mit »Sopran« bezeichneter Vokalpart von einer Frau gesungen wurde, doch war eine solche Realisierung in vielen Aufführungskontexten nicht nur nicht üblich, sondern auch verboten. Im Beisein von Männern durften Frauen in der Kirche nicht singen, wohl aber in Gemeinschaft mit anderen Frauen innerhalb von Frauenklöstern, in denen sich eine eigene Musikkultur entwickelte. Die größten Entfaltungsmöglichkeiten für Sängerinnen bot die neue Gattung der Oper, und auch im höfischen oder häuslichen Rahmen war es Frauen möglich zu singen.

Für die Besetzung der Stimmgattung, die heute als »Sopran« bezeichnet wird, gibt Michael Praetorius in einer Übersicht über die »Vox viva seu humana« drei Optionen an: »Eunuchus«, »Falsettista« und »Discantista« (Praetorius 1619a, S. 20). »Eunuchus« ist ein Synonym für »Kastrat« und verweist auf einen Stimmtyp, der seit Mitte des 16. Jahrhunderts zunächst vor allem in Italien an Höfen und in großen Kirchen, dann auch in der Oper zum Einsatz kam. Im deutschsprachigen Raum waren Kastraten nicht so weit verbreitet wie in ihrem Mutterland, was Wolfgang Caspar Printz damit begründet, dass die Kastration »bey uns Teutschen / so wenig gebräuchlich als verantwortlich« sei (Printz 1678, S. 19).

Bei »Falsettista« handelt es sich um einen erwachsenen männlichen Sänger, der seinen Part, d. h. die höchste Stimme im musikalischen Satz, ausschließlich oder überwiegend mit seiner Falsettstimme singt. Dieser Stimmtyp erfreute sich nach 1600 in Italien, zumindest in geistlicher Musik, für einige Zeit größerer Beliebtheit als Knabensoprane, weil die »Cantori di Falsetto«, wie Scipione Cerreto mitteilt, diesen gegenüber nicht nur wegen ihres reiferen Alters im Vorteil seien, sondern aufgrund der größeren »Süßigkeit« ihres Gesangs die Ohren der Zuhörer erfreuten (»non solo perche sono di età più matura, ma ancora [...] rendono maggior dolcezza all'orrechie de gli ascoltanti«; Cerreto 1608, S. 29). Falsettisten waren in ganz Europa verbreitet. Spanische Falsettisten sangen bis Anfang des 17. Jahrhunderts in der päpstlichen Kapelle in Rom, wurden dann aber von Sängerkastraten abgelöst. Gemeinsam mit Sängerknaben und später mit Kastraten sangen Falsettisten auch in der Chapelle Royale des französischen Hofes in Sakralwerken die als »Dessus« bezeichnete Oberstimme (Sawkins 1987; Smith 2010). Der Ausdruck »Dessus mués« (nach französisch »mue«, Stimmbruch) verweist darauf, dass es sich um erwachsene Sänger handelt, die in einer für ihr Alter nicht typischen Stimmlage singen. Mit »Discantista« schließlich meint Praetorius einen Sängerknaben und damit einen Stimmtyp, der für die Kirchenmusikpraxis des 17. Jahrhunderts, insbesondere die protestantische, zentral ist. In England wurden die Oberstimmen singenden Knaben mit dem bis heute gebräuchlichen Ausdruck »Treble« bezeichnet.

Auch für den Alt galten im 17. Jahrhundert andere Gegebenheiten als in der modernen Musikkultur seit dem 19. Jahrhundert. Während mit »Alt« heute in der Regel eine tiefe Frauenstimme gemeint ist, erinnert unter anderem Feyertag daran, dass die Bezeichnung für diese Stimmgattung vom lateinischen »altus« (»hoch«) abgeleitet ist: »Altus wird derhalben tituliret, weiln er höher als der / tenor ist« (Feyertag 1695, S. 10). Noch im 16. Jahrhundert bewegten sich die Stimmen von Tenor und Contratenor altus in einem fast identischen Tonraum; erst im 17. Jahrhundert verlagerte sich der Ambitus des Altus etwas in die Höhe, zunächst jedoch nur so weit, dass sich die entsprechenden Partien von Sängern singen lassen, die nach modernen Maßstäben als hohe Tenöre zu bezeichnen sind.

In der französischen Musikpraxis wurde die Altlage – sowohl in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik – mit »Haute-contre« (abgeleitet vom lateinischen »contratenor altus«) bezeichnet. Die im Altschlüssel notierten Haute-contre-Partien der französischen Vokalmusik wurden sowohl in Ensemblewerken wie in Musik für Solisten von Männern gesungen, die die hohen Töne ohne Wechsel ins Falsettregister singen konnten. Analog verhält es sich mit dem Großteil der englischen Musik im 17. Jahrhundert. Der vom lateinischen »contratenor« abgeleitete englische Ausdruck »Countertenor« bezeichnete in der Musik vor 1600 eine Lagenstimme im mehrstimmigen Satz; im frühen 17. Jahrhundert wurde die Bezeichnung auf den Sänger übertragen, der den Countertenor-Part ausführte. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte entwickelte sich der Countertenor zu einem spezifischen Stimmtyp. In den Werken Henry Purcells lassen sich zwei unterschiedliche Ausprägungen erkennen: ein tiefer Countertenor, der von hohen Tenören gesungen wurde, und ein hoher Countertenor, der seine Falsettstimme verwendete (Parrott 1995). An diesen zweiten Typus knüpfte die Wiederentdeckung der solistischen männlichen Altstimme im 20. Jahrhundert an.

Der Ambitus von Vokalparts, die im 17. Jahrhundert im C-Schlüssel auf der vierten Linie notiert sind und Tenören zugeschrieben werden, unterscheidet sich von denen späterer Jahrhunderte durch einen geringeren Umfang in der Höhe. Nur selten werden die Töne f^1 oder g^1 , die die obere Grenze des männlichen Modalregisters darstellen, überschritten. Während sich in den meisten Ländern der Ausdruck »Tenor« bzw. seine nationalsprachlichen Varianten (»Tenor« im Englischen, »Tenore« im Italienischen) durchsetzten, findet sich in Quellen zur französischen Musik der Ausdruck »Taille«, der wahrscheinlich aus »teneur«, dem französischen Pendant zum lateinischen »tenor« als Bezeichnung für eine cantus-firmus-führende Stimme, hervorging. Der Lexikograph Sébastien de Brossard unterscheidet mehrere Unterarten der Taille: Im Zentrum steht die »Taille naturelle«, deren Tonumfang (ca. $e-f^1$, bezogen allerdings auf den gegenüber dem heutigen Standard ungefähr

5. Manieren und Veränderungen

Die »Italianische Manier« Im Kapitel »Von der lieblichen / artigen und zierlichen Sing-Art« seiner *Rudimenta musices* (1685) gibt Wolfgang Michael Mylius auf die Frage »Wie fänget man ein Stück oder Gesang an?« eine differenzierte Antwort:

»Hierüber seynd gar ungleiche Meinungen. Die Herren Italiäner / so von denen Teutschen allezeit den Vorzug haben wollen / haben hierinnen absonderlich ihre Capriciöse Köpffe / und lassen sich an keine gewisse Manier binden.

Etliche derselben fangen solchen im rechten Thone / etliche im Semitonio oder in der vollen Secunda unter dem Thone an; etliche in der Tertia und Quarta, von oben / als auch von unten auf / welche beyde letztere im Texte (wenn er nicht gelinde angesprochen wird) einen unanständigen Raptum oder Riß verursachen / daher ich davor halte / daß man einen Gesang mit einem halb gedämpfften manierlichen / im Semitonio unter dem ersten Thone an-fange / und also ferner fortfahre / davon unten in dem puncto cercar della nota ein mehrers gesagt wird« (Mylius 1685, hg. von Bassani Grampp 2008, S. 124).

Mylius bezieht sich hier auf einen Passus, der sich mit sehr ähnlichem Wortlaut schon in Schriften von Michael Praetorius (1619b) und Johann Andreas Herbst (1642, 1653) findet. Georg Falck (1688) und Johann Samuel Beyer (1703) griffen ihn später wieder auf, und noch im Jahr 1706 paraphrasierte Martin Heinrich Fuhrmann diese Ausführungen. Was diese Autoren hier umschreiben, geht allem Anschein nach auf Giulio Caccini zurück, der in der Vorrede zu *Le nuove musiche* (1601 [1602]) das Intonieren einer Melodie auf vergleichbare Weise beschreibt. Alle Autoren sind sich darin einig, dass ein Melodieanfang nicht notwendigerweise mit dem notierten Ton, sondern ebenso gut mit einer Zusatznote, und sei es die Ober- oder Unterquart, begonnen werden könne. Dies solle allerdings stets mit subtiler Klanggebung geschehen, um das zu erreichen, was Caccini »mettere la voce con grazia« (Caccini 1601 [1602], hg. von Schmitz 1995, S. 26), einen anmutigen Stimmansatz nennt. Francesco Rognoni, der zu einem »principiar sotto alle note [...], ò di terza, ò di quarta« rät (einem Tonansatz von der Unterterz oder Unterquart aus; Rognoni 1620, »Avvertimenti alli Benigni Lettori«, Nr. 5), hat offenbar Ähnliches im Sinn, zumindest beabsichtigt auch er damit, schon im Anfang des Tones der Stimme Lieblichkeit zu verleihen (»un dar gratia alla voce nel principiar delle note«; ebd.).

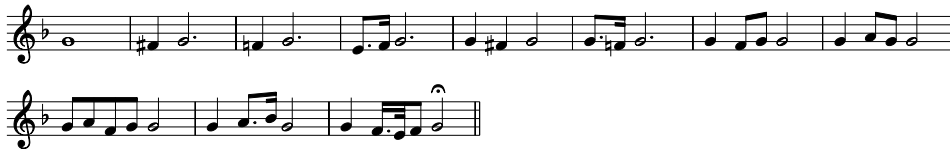
Damit ist eine grundlegende Eigenschaft im zeitgenössischen Verständnis von Kunstgesang bereits im Keim bezeichnet: Der geschriebene Notentext ist Basis und Gegenstand affektvoller Ausgestaltung. Kunstvoller gesanglicher Vortrag besteht in einer gezielten Veränderung des Notierten, die genauen stilistischen Kriterien genügt, wiedererkennbare Merkmale aufweist und damit gleichsam einem stillschweigenden Konsens zwischen Interpret und Publikum Folge leistet.

Wie solche Veränderungen am komponierten Text einer Solomelodie aussehen können, deutet unter den deutschen Autoren erstmals Michael Praetorius an, der 1619 in einem kurzen Abriss wesentliche Aspekte des modernen Gesangsvortrags aufgreift. Um sie »uff jetzige Italianische Manier« vorzutragen, wird die notierte Melodielinie demnach mit allerlei Nebennoten, Trillern und Diminutionsfiguren versehen und auch rhythmisch diskret verändert. Um dies zu erlernen, hat der angehende Sänger sich melodisch-diminutorische Standardfiguren durch ausdauernde Übung zu eigen zu machen. Praetorius veranschaulicht dies am Beispiel unterschiedlicher Intervalle (siehe Notenbeispiel 1, jeweils im ersten Takt, gefolgt von unterschiedlichen Vortragsoptionen). Zentrales Gestaltungsmittel ist der »Accentus« (auch »Accento«), der sowohl auf Einzelnoten als auch in melodischen Fortschreitungen wirkungsvoll angebracht werden kann:

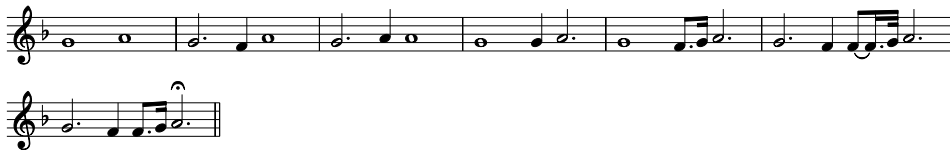
Notenbeispiel 1: Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, S. 233

Exempla:

Nota initialis & finalis in Vnisono.



Per Secundam Ascendendo.



Descendendo.



Praetorius nimmt dabei inhaltlich Bezug auf Giovanni Battista Bovicellis Gesangstraktat von 1594, in dem der gleiche Ansatz noch um einiges ausführlicher behandelt wird. Bei Bovicelli reicht zudem die Bandbreite bei der Ausgestaltung von Melodiefortschreitungen von einzelnen Nebennoten bis hin zu ausladenden Passaggien. So liefert er beispielsweise für die Wiedergabe eines aufsteigenden Sekundschritts nicht nur sechs (wie Praetorius), sondern ganze 35 verschiedene Optionen.

Während bei Bovicelli das moderne Stilideal expressiven Singens vorwiegend am Beispiel ganzer Sätze präsentiert wird, unternimmt Praetorius einen umgekehrten Versuch der Darstellung. Er unterwirft das komplexe Phänomen einer Systematisierung, um es leichter fassbar, lehr- und lernbar zu machen. Unter den Termini »Accentus«, »Tremulo«, »Gruppo«, »Tirata«, »Trillo« und »Passaggio« fasst er die wichtigsten Elemente stilgemäßen Veränderns zusammen. Dass dabei ein generelles stilistisches Prinzip geschildert wird, erschließt sich aus einer Zusammenschau vergleichbarer Schriften insbesondere der nachfolgenden Generationen. Auf Praetorius bezugnehmend gewährt der bereits erwähnte Johann Andreas Herbst mit seinen Lehrbüchern von 1642 und 1653 einen breiteren Überblick über seine Auffassung vom italienisch inspirierten Gesangsvortrag, wobei er nun unter anderem auf Exempel von Adriano Banchieri (1614), Francesco Rognoni (1620) und Ignazio Donati (1634) zurückgreift. Die Manieren werden auch von ihm unter den eben genannten Bezeichnungen geführt.

Bereits aus Notenbeispiel 1 geht hervor, dass die Manieren nicht mit der pragmatischen Einfachheit einer Verzierungstabelle zu erfassen sind, wie vor allem Instrumentaltraktate späterer Generationen sie gebrauchen. Wollte man die Manieren in Worten umschreiben, so wären sie am ehesten so zu charakterisieren:

- ▶ Der »Accentus« bezeichnet die subtile Veränderung eines Einzeltons mithilfe einer oder weniger Nebennoten (siehe Notenbeispiel 1).
- ▶ »Tremulo«, laut Praetorius »ein Zittern der Stimme über einer Noten« (Praetorius 1619b, S. 235), lässt sich mit dem (längeren wie kürzeren) Mordent im Instrumentalbereich vergleichen (»die Organisten nennen es Mordanten«; ebd.).
- ▶ »Gruppo« ist ein Wechselnotentriller (teils mit »Nachschlag«), der vor allem auf Leittönen angebracht wird.
- ▶ »Tiratae« sind »lange geschwinde Läuflin« (ebd., S. 236), die sich schrittweise über eine ganze Skala erstrecken und gerade durch die brillante Wiedergabe der Einzeltöne ihre besondere Wirkung entfalten.
- ▶ Mit »Trillo« ist in der Regel eine Figur aus repetierten Noten gemeint, die kadenzierende Klauseln beschließt. Zwar kann ein Trillo auch mit punktierten Wechselnoten beginnen, läuft aber stets auf eine sich beschleunigende

Tonfolge gleicher Tonhöhe hinaus. Allerdings tritt der Trillo oft in Verbindung mit dem Accentus auf, wird also durch kurze Tonfiguren ein- oder ausgeleitet.

- Der Begriff »Passaggio« schließlich bezieht sich auf rasche Koloraturen oder Diminutionsfiguren in unterschiedlichen rhythmischen Werten, die schrittweise wie sprungweise in den melodischen Kontext einzufügen sind, insbesondere anstelle von Tönen in langen Notenwerten (etwa an Schlusskadenzen).

Wie dieser Umschreibungsversuch begreiflich macht, erschließt sich das Prinzip eines manierenreichen Vortrags am besten durch das mechanische Einüben von melodisch-diminutorischen Standards. Die Lehrbücher der Zeit bieten dafür Folgen von Beispielen, die ein und dieselbe Melodiepassage in Serien unterschiedlichster Gestaltungsoptionen präsentieren. Durch das Auswendiglernen der Möglichkeiten sollen Schüler ein Gespür für Wesen und Gebrauch von Manieren im melodischen Kontext entwickeln – bis hin zur völligen Automatisierung.

Eines der Exempla, die Herbst aus Banchieris *Cartella musicale* übernimmt und die er offenkundig noch 1658 im Kontext der letzten Auflage seines eigenen Werkes als stilistisch zeitgemäß betrachtete, veranschaulicht die melodische Ausgestaltung einer Kadenzklausel, bei der Manieren kombiniert zur Anwendung kommen (darunter mehrere Arten des Accento):

Notenbeispiel 2: Johann Andreas Herbst, *Musica moderna prattica*, Frankfurt am Main 1653, S. 40; Textunterlegung nach der Ausgabe Frankfurt am Main 1658

Memoria.

1. Can - ta - - te. 2. Au - di - - te.

Passaggio.

1. Can - ta - - te. ____ 2. Au - di - - te. ____

Aufgrund der umfassenden Illustration der Thematik – besonders durch die Gegenüberstellung von unveränderter und veränderter Melodiegestalt (»Memoria« und »Passaggio«) – und dank des reichen Übungsmaterials empfiehlt sich Herbsts *Musica moderna prattica* von 1653 bzw. 1658 bis heute als Ausgangspunkt für ein Studium frühbarocken solistischen Singens.

Bei Wiederholung längerer Wörter oder ganzer Phrasen »on doit mettre plus d'expression à la seconde ou troisieme fois« (»muss man in das zweite oder dritte Mal mehr Ausdruck legen«).

Er gibt außerdem die Anweisung: »Il faut aspirer les voyelles qui commençant un mot marquent un apostrophe ou un commandement. Arrête, écoute, oh, ô roi, à moi Soldats, allons« (»Man muss die Vokale am Anfang eines Wortes, das eine Anrede oder einen Befehl bezeichnet, »aspirieren«. Halt ein / höre / oh / o König / zu mir, Soldaten / lasst uns gehen«; ebd., S. 20). Vermutlich ist hier keine Behauchung gemeint, sondern eher ein »coup de glotte« (Glottisschlag).

Während Bérard (wie schon Bacilly im 17. Jahrhundert) die Rundung des *e féminin* (normalerweise [ə]) zu »eu«, d. h. [ø] oder [œ]) fordert, befürwortet Blanchet einen dem *o doux* (vermutlich [o]) ähnlichen Laut (Blanchet 1756, S. 67).

Für <o> in Wörtern wie »onde« oder »tomber« empfiehlt Bérard eine O-Lautung in Koloraturen, jedoch die alte u-ähnliche Aussprache im Rezitativ. Schon Sébastien de Brossard übertrug die Regel der Denasalisierung auf diesen Laut (Brossard 1705, S. 325). 1768 schreibt ein anonymes Autor im *Mercure de France*: »un bon chanteur [...] commence par prononcer un o pur, & n'emploie le son nasal qu'à la dernière note de son roulement« (»ein guter Sänger [...] beginnt mit der Aussprache eines reinen o und bringt den nasalen Klang erst auf der letzten Note seiner Koloratur an«; *Mercure de France*, Januar 1768, S. 141). Ähnlich äußert sich Lécuyer, der die Regel auch für sonst nasales <a> und <e> bestätigt (Lécuyer 1769, S. 9 f.). Nach Bérard sollen Wörter wie »moins« im Gesang wie »mouêns«, d. h. offener und nicht nasal lauten.

Ästhetik »Il faut que le François chante en paroissant parler« (»Der Franzose muss singen, indem er zu sprechen scheint«), fasst Rochemont die enge Verbindung zwischen Sprache und Gesang zusammen (Rochemont 1754, S. 52). Raparlier unterscheidet beim Operngesang:

»Le Genre de l'Opéra François ou de l'Académie Royale de Musique, doit être noble, les Ports-de-voix marqués & sensibles, les Agréments du Chant détachés, les Paroles bien articulées, en doublant les consonnes, &c. Le Genre de l'Opéra-Bouffon doit être vif & léger, dans lequel les Roulades, Passages, tours de Gosier, sont les Agréments les plus usités« (Raparlier 1772, S. 16).

»Die Gattung der französischen Oper, d. h. der Académie Royale de Musique, muss nobel sein, die Vorhalte betont und empfindsam, die Gesangsverzerrungen deutlich, die Wörter gut artikuliert, indem man die Konsonanten verstärkt etc.

Die Gattung der Buffooper muss lebhaft und leicht sein; in ihr sind die Koloraturen und Doppelschläge die am häufigsten gebrauchten Verzierungen.«

Nach Grétry gibt es »trois genres de chant: le pathétique, la bravoura, et le demi-caractère, mezzo carattere« (Grétry 1797, Bd. 3, S. 368; »drei Arten von Gesang, den pathetischen, den bravourösen und den von gemischtem Charakter«; Grétry, hg. von Gülke 1973, S. 429). Zum pathetischen Stil bemerkt er: »l'intonation doit être parfaite [...]. Les sons, pour ne pas être monotones, doivent être enflés et diminués continuellement. Des broderies trop abondantes sont des contre-sens dans le genre pathétique« (Grétry 1797, Bd. 3, S. 368; »Die Intonation muss vollkommen sein [...]. Die Töne müssen, um nicht monoton zu werden, ständig an- und abschwellen. Allzu reiche Verzierungen sind im pathetischen Genre widersinnig«; Grétry, hg. von Gülke 1973, S. 429). In der Bravourarie gehe es vor allem um Beweglichkeit. An anderer Stelle kritisiert er:

»Je ne balancerai pas à dire que l'Opéra de Paris sera forcé, tôt ou tard, de chanter sans crier, s'il veut conserver son spectacle. [...] Les plus beaux organes se détruisent en très-peu de temps. La musique de Gluck est belle, mais elle a le défaut d'être souvent au-delà des forces humaines, quant aux voix« (Grétry 1797, Bd. 2, S. 300).

»Ich zögere nicht, zu sagen, daß die Pariser Oper, wenn sie ihr Theater erhalten will, früher oder später gezwungen sein wird, zu singen, ohne zu schreien [...]. Die schönsten Stimmen ruinieren sich in ganz kurzer Zeit. Die Musik Glucks ist schön, hat aber den Fehler, was die Stimme anbetrifft, oft über die menschlichen Kräfte hinauszugehen« (Grétry, hg. von Gülke 1973, S. 278).

Dabei hatte Gluck selbst bei den Proben zur *Iphigénie en Aulide* (1774) gemahnt: »tachés de la [la musique] bien dire, voila tout ce que je vous demande, et souvenez vous surtout, que crier n'est pas chanter« (Mannlich 1993, S. 110; »Versuchen Sie, gut zu sprechen, mehr verlange ich von Ihnen nicht, und denken Sie vor allem daran, daß Schreien nicht Singen heißt«; Mannlich 1966, S. 165).

Um den verschiedenen Affekten gerecht zu werden, lehrt Bérard sieben »Sons à caractère«, Blanchet sechs; an die Stelle der »Sons Tendres« und »Maniérés« treten bei ihm die »Sons Délicats«. Die Beschreibungen dieser »Sons« lassen sich auf die Parameter Vortrag, Atemführung (verbunden mit musikalischer Artikulation) und Aussprache (sprachliche Artikulation) zurückführen. Welchen Affekten die »Sons« zuzuordnen sind, lässt sich aus den Musikbeispielen herleiten, die sich am Ende des Traktates mit Angabe der zu verwendenden »Sons« befinden (vgl. die Abbildungen bei Miehl 1991, S. 27–29 und Seedorf/Seidner 1998, Sp. 1434).

Tabelle 1: »Sons« nach Bérard, mit deutscher Übersetzung seiner Charakterisierungen

Sons	Prononciation (Vortrag)	Expiration (Atemführung)	Articulation (Aussprache)	Affekt/ Charakter
<i>Première Classe (dunkel)</i>				
<i>Violens</i> (heftig)	hart und dunkel	mit äußerster Geschwindigkeit [d. h. hier: laut]	die Konsonanten ausreichend ver- doppeln	Furcht, Schrecken, Mut
<i>Entrecoupés</i> (unterbrochen)	hart und dunkel	die Ausatmung [ist] am Ende jedes Tones kurz anzu- halten	die Konsonanten müssen sehr stark zurück- gehalten werden	Hass
<i>Majestueux</i> (majestätisch)	gewisse Grade der Dunkelheit und der Lang- samkeit	man atme auf jedem Ton einige Zeit [...] aus, [...] mit einer gewissen Geschwin- digkeit	gewisse Grade der Dunkelheit und der Langsamkeit	Würde, Majestät
<i>Etouffés</i> (gedämpft)	zurückgehaltene Töne, die nötigen Grade der Dun- kelheit	auf jedem Ton einige Zeit aus- atmen/die nötigen Grade der Aus- dehnung	die Konsonanten weich verdoppeln	Trauer
<i>Seconde Classe (hell)</i>				
<i>Légers</i> (leicht)	fast keinen Nachdruck, Be- weglichkeit und Leichtigkeit	mit wenig Volumen und mit Zartheit, kurze Zeit auf den [...] Tönen ausatmen	die Konsonanten sehr schwach vor- bereiten	Liebe
<i>Tendres</i> (zart)	Sanftheit, Zärtlichkeit, Nachdruck	auf jedem Ton einige Zeit und weich ausatmen	die Konsonanten sanft verdoppeln	Liebe, Hoffnung, Sehnsucht, Naturerlebnis
<i>Maniérés</i> (maniert)	von einer äußers- ten Süße und Klarheit	so sanft wie möglich	die Konsonanten seien ein wenig vorbereitet	Liebe, Keusch- heit

In fünf der »Sons« wird eine kurze Artikulation gefordert. Daneben gibt Bérard jedoch eine allgemeine Regel, wonach die Verbindung der Töne umso schwächer zu sein hat, je leiser sie sind (Bérard 1755, S. 109). Diese Regel leide jedoch viele

Ausnahmen (ebd., S. 110), wie die Beschreibung der »Sons« im Einzelnen bestätigt. Dass häufig mehr oder weniger kurz artikuliert wurde, bestätigt eine Kritik aus dem *Mercure de France* 1786, die bereits einen Wandel in der Ästhetik andeutet: »ces chocs de syllabes qui se heurtent, comme si chacune d'elles étoit séparée de l'autre par une h, seroient insupportables à l'oreille, si le bon-goût de la musique, né en même-temps que ce défaut, ne lui avoit pas servi de compensation« (»diese Silbenstöße, die aufeinanderprallen, als wäre eine Silbe von der anderen durch ein h abgesetzt, wären dem Ohre unerträglich, wenn nicht der gute Geschmack in der Musik, zur selben Zeit wie dieser Fehler geboren, als Ausgleich dienen würde«; *Mercure de France*, 3. Juni 1786, S. 38).

Neben den Affekten bestimmt auch die darzustellende Person den Klang der Stimme, »ensorte que les Auditeurs pourront juger par le seul son de la Voix, si c'est un Héros ou un Berger, un Roi ou un Sujet, Minerve ou Junon, Neptune ou Jupiter qui chantent« (»sodass die Zuhörer allein am Klang der Stimme beurteilen können, ob es ein Held oder ein Schäfer, ein König oder ein Untergebener, Minerva oder Juno, Neptun oder Jupiter sind, die singen«; Bérard 1755, S. 111).

Tempo Früher als andere Nationen zeigten die Franzosen das Bemühen, musikalische Tempi objektiv zu messen und zu vermitteln, wozu sie Pendel und Pendelapparate verwendeten, die als Vorläufer des erst im 19. Jahrhundert erfundenen Metronoms angesehen werden können. In Bezug auf die Oper bedeutet es, dass wir zumindest über die Standardtempi der Bühnentänze recht gut informiert sind.

Rezitativ Rameau schreibt über das Rezitativ: »il faut que le Chant imite la parole, de sorte qu'il semble que l'on parle, au lieu de chanter« (»der Gesang muss die Sprache nachahmen, so dass man dabei mehr zu sprechen als zu singen scheint«; Rameau 1722, S. 162). Jean-Jacques Rousseau sagt später, das Rezitativ werde jetzt langsamer gesungen als zu Lullys Zeiten: »[...] il étoit plus vif & moins traînant; on le chantoit moins, & on le déclamoit davantage« (»Es war lebhafter und weniger schleppend; man sang es weniger und deklamierte es mehr«; Rousseau 1753, S. 61). Nach Henri-Louis Choquel gilt aber nach wie vor, dass »ce sont les paroles qui le [mouvement] déterminent« (»es die Worte sind, die es [das Tempo] bestimmen«; Choquel 1759/1762, S. 118). Das Rezitativ behält die typischen Taktwechsel bei, wobei die Halbe in C und 2 der Viertel in c und 3 entspricht; dieses Verhältnis gilt auch in ariosen Abschnitten, zumindest wenn die Taktart nur kurzfristig wechselt.

8. Italienische Oper

Die italienische Oper galt seit ihren Anfängen im 17. Jahrhundert als Repertoirebereich, in dem die Interpreten über einen solch breiten Spielraum verfügten, dass sie quasi als Mitkomponisten fungierten. Erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts setzte sich die Tendenz durch, die Freiheit des Interpreten weitgehend zu reduzieren. Enrico Delle Sedie erwähnt im Vorwort seines Traktats *L'Art lyrique* (1874) »certains morceaux de la musique moderne dont les effets sont dûs exclusivement au soin que le compositeur a mis à ne rien laisser à l'initiative de l'artiste« (»gewisse Stücke der modernen Musik, deren Effekte lediglich der Mühe des Komponisten zuzuschreiben sind, nichts der Initiative des Künstlers zu überlassen«; Delle Sedie 1874, S. 1).

Die vielfältigen Facetten, die in die Zuständigkeit des Sängers fallen, reichen von der Ornamentik – die Ausschmückung einzelner Töne ebenso wie das Original stark verändernde Variationen der Melodie – über den Gebrauch des Portamento bis zur subtilen Nuancierung der Gesangslinie durch Artikulation und Dynamik nach den Vorgaben von Text und Affekt.

Ornamentik Anknüpfend an die vorangegangenen Jahrhunderte kommt der Ornamentik in der italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiterhin eine grundlegende Rolle zu. Zu den Grundprinzipien des italienischen Gesangsstils, der erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als »Belcanto« bezeichnet wurde, gehört die Variierung melodischer Phrasen bei wiederholtem Auftreten. Diese Grundregel galt ausnahmslos für die Opern Gioachino Rossinis, unter bestimmten Bedingungen auch für spätere Komponisten wie etwa Vincenzo Bellini oder Gaetano Donizetti, nur gelegentlich auch für Giuseppe Verdi:

»On doit varier une pensée chaque fois qu'elle se répète, soit en totalité, soit en partie; cela est indispensable et pour donner un nouveau charme à la pensée et pour soutenir l'attention de l'auditeur« (Garcia 1847, 2. Teil, S. 37).

»Man muss einen Gedanken bei jeder neuen Wiederholung im Ganzen oder nur teilweise variieren; dies ist unentbehrlich, um dem Gedanken neuen Liebreiz zu verleihen und um die Aufmerksamkeit des Zuhörers aufrecht zu erhalten.«

Die sogenannte Rossini'sche Reform – die Tendenz des Komponisten, die Ornamentierung seiner Melodien bereits zum Teil des Werks zu machen (siehe 19.1) – schränkte die Verwendung von Verzierungen bei der Aufführung der Musik Rossinis nicht grundsätzlich ein (Celletti 1989, S. 141). Eine angemessene Modifizierung der originalen Melodie setzt jedoch das richtige Verständnis für die bereits ausgeschriebenen Verzierungen voraus, die sich nach Damien Colas zwei Kategorien, »Interpolation« und »Substitution«, zuordnen lassen (vgl. Colas 2004, S. 116–120). Interpolierte Ornamente bestehen oft aus stufenweise auf- oder absteigenden Passaggi in kleinen Notenwerten, die in die Hauptmelodie an Stellen, an denen das Tempo *ad libitum* zu gestalten ist, eingefügt werden. Bei der Variierung der Melodie mit interpolierten Ornamenten (üblicherweise in kleineren Noten ausgeschrieben), werden diese durch neue Figuren ersetzt, ohne dass die Haupttöne verändert werden. Im Gegensatz dazu modifizieren Ersatzfiguren (»substitution figures«), die in der Regel auf der symmetrischen Wiederholung kurzer Motive basieren, das gesamte Profil der ursprünglichen Melodie. In diesem Fall setzt die Variation das Erfinden eines neuen motivischen Patterns voraus, dessen Wiederholung die Ausführung eines neuen *Passaggio* erlaubt. Musterhaft ist folgendes Beispiel aus Manuel Garcias *Traité*. Es dokumentiert, wie Manuel Garcia père, der Uraufführungsinterpret des Almaviva in Gioachino Rossinis *Il barbiere di Siviglia*, die Cavatina »Ecco ridente in cielo« vortrug. In den ersten zwei Takten (T. 18 f.) fügt Garcia interpolierte Ornamente in die originale Melodie ein, im zweiten Abschnitt (T. 26 f.) ersetzt er die ausgeschriebenen Verzierungen durch neue:

Notenbeispiel 1: Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, »Ecco ridente in cielo« (Partie: Almaviva), I. Akt, 1. Szene, nach Garcia 1847, 2. Teil, S. 36

[Ausführung]

spunta la bel-la au - ro - ra sor-gi mia bel-la spe - me

[Notentext]

spunta la bel-la au - ro - ra sor-gi mia bel-la spe - me

Ornamente finden ihre Anwendung nicht nur in Arien, sondern auch in Rezitativen. Vor allem spielen prosodische Appoggiaturen, die die natürlichen Akzente der Sprache und des Verses hervorheben, sowie Doppelschläge und Schleifer eine grundlegende Rolle. Folgendes Beispiel aus Heinrich Friedrich Mannsteins *Das*

System der grossen Gesangsschule des Bernacchi von Bologna (1834) skizziert eine mögliche Aufführung des Rezitativs vor der Cavatina »Tu che accendi questo core« aus Rossinis *Tancredi*:

Notenbeispiel 2: Gioachino Rossini, *Tancredi*, Rezitativ »O patria« (Partie: Tancredi), nach Mannstein 1834, S. 73 (für längeren Ausschnitt einschließlich Orchesterbegleitung siehe 19.4, Notenbeispiel 4)

[Ausführung]



[Notentext]



Für die anschließende Cavatina schlägt Garcias Traktat sechs Variationsmöglichkeiten eines sich wiederholenden Motivs vor, zuerst durch kleine hinzugefügte Manieren, dann mit grundlegenden Veränderungen, die auch Arpeggios und Tonleitern mit einbeziehen:

Notenbeispiel 3: Gioachino Rossini, *Tancredi*, »Di tanti palpiti« (Partie: Tancredi), nach Garcia 1847, 2. Teil, S. 38



Bei späteren Komponisten – vor allem Donizetti und Bellini – soll man zwar etwas vorsichtiger vorgehen, aber es gibt Fälle, in denen Variationen ausdrücklich verlangt werden, zum Beispiel die Wiederholung innerhalb einer Cabaletta, wie

die Sängerin Clara Novello sich an eine Aussage Rossinis erinnert: »I once asked Rossini if a »Cabaletta« might be varied. He replied: »The repeat is made expressly that each singer may vary it, so as best to display her (or his) peculiar capacities; therefore the first time the composer's music should be exactly given« (Novello 1910, S. 21 f.).

Infolgedessen wäre die schlichte Wiederholung einer Cabaletta von Donizetti, Bellini, Mercadante usw. ohne Veränderungen zu vermeiden. In einigen Fällen hat der Komponist selbst die verzierte Wiederholung ausgeschrieben, wie etwa Donizetti im Finale seiner *Anna Bolena*. Die syllabische Vertonung von »iniqua« wird durch andere Töne des Es-Dur-Dreiklangs variiert, während die Arpeggios auf den Worten »l'estrema vendetta« durch Läufe ersetzt werden:

Notenbeispiel 4: Gaetano Donizetti, *Anna Bolena*, Scena ed Aria finale (Partie: Anna)

Wiederholung

401

Cop - pia i - ni - qua, l'e - stre - ma _ ven - det - ta

1. Mal

362

Cop - pia i - ni - qua, l'e - stre - ma ____ ven - det - ta

Darüber hinaus können von Sängern oder anderen Komponisten niedergeschriebene Variationen als Modell für heutige Aufführungen dienen, zum Beispiel jene von Laure Cinti-Damoreau und Rossini zu Cabaletten in Bellinis Opern *Norma* und *I Capuleti e i Montecchi* (Gossett 2006, S. 321–323). Aus deren Analyse ergeben sich ein paar Faustregeln: Das Incipit jeder Phrase sollte erkennbar bleiben und daher kaum modifiziert werden, ebenso die syllabischen Teile, bei denen der deklamatorische Wert des Textes höher ist; hingegen sind Phrasenenden und melismatische Abschnitte, vor allem diejenigen auf den starken Versakzenten, die am besten zu variierenden Stellen.

Etliche Quellen (Sängerhefte, Traktate, frühe Tonaufnahmen) beweisen den Usus mäßiger Veränderungen der ausgeschriebenen Melodie auch bei Cavatinen (Berne 2008, S. 194 f.), wie in dem Ausschnitt aus »Ah non credea mirarti« mit von Garcia hinzugefügten Varianten von Maria Malibran (siehe Notenbeispiel 5).

Auch hier bleiben die deklamatorischen Stellen unberührt, während die Endphrasen in längeren Noten mit Läufen auf den starken Versakzenten ausgeziert werden. Einen ähnlichen interpretatorischen Ansatz kann man bei verzierten Fassungen

N° 1
Mod.^{to}

The musical score consists of five staves. The first four staves are for a voice part (treble clef) and the fifth is for a piano accompaniment (grand staff). The voice part features five different melodic lines, each with various ornaments and performance instructions. The piano part provides harmonic support with chords and single notes.

Instructions and markings in the score include: *avec grâce*, *rit.*, *lento a piacere*, *sos.*, *en retenant*, *ritenuto*, *sos.*, *avec énergie*, *f*.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts findet man zwar immer noch Verzierungsbeispiele in den französischen Traktaten, doch beschränken sich diese meist auf älteres oder italienisches Repertoire.

Meyerbeer und die Grand opéra Die Meisterwerke des kosmopolitischen Komponisten Giacomo Meyerbeer und des französischen Librettisten Eugène Scribe – *Robert le diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) und *Vasco de Gama* [*L'Africaine*] (1865) – bilden gewissermaßen einen Wendepunkt zwischen der älteren, italienisch-geprägten Aufführungspraxis und der französischen Moderne. Die Pariser Oper war mit diesem einflussreichen Repertoire in den 1830er- und

1840er-Jahren zu einem der wichtigsten kulturellen Zentren herangewachsen, in dem sich die politischen Machtverhältnisse Europas widerspiegeln (vgl. Gerhard 1992). Die Interpretation dieser Werke verlangt sowohl die italienisch geprägte Virtuosität, die Meyerbeer aus seiner langjährigen Aktivität in Italien nach Paris mitgebracht hatte, wie auch die höchste französische Deklamationskunst, die das Pariser Publikum erwartete. Der Tenor Adolphe Nourrit (1802–1839) wurde zunächst als Robert, dann als Raoul in *Les Huguenots* für seine leichte und bewegliche Stimme und für seine dramatische Bühnenpräsenz hoch gepriesen. Bis ins späte 19. Jahrhundert hinein setzten seine Rolleninterpretationen Maßstäbe für die Gesangkunst und wurden als Musterbeispiele in Traktaten aufgeführt. In einem Lehrwerk von 1876 verweist Jules Audubert auf die Kadenz zu Raouls Romance. Allerdings wird hier die ursprüngliche Praxis des »point d'orgue ad libitum«, also der frei improvisierten Kadenz, wie sie zur Zeit Meyerbeers noch praktiziert wurde, nicht mehr thematisiert. Vielmehr geht es nun im letzten Viertel des Jahrhunderts eher um die flexible Textgestaltung, die den Ausdruck erleichtern soll:

Notenbeispiel 4: Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, »Plus blanche que la blanche Hermine« (Partie: Raoul), nach Audubert 1876, S. 240

Texte

80 cadence doux pressez *pp* ralentissez

je t'ai - - - - - me tou -

Variante

je t'ai - - - - - me je t'ai-me - rai tou -

83 pressez *f*

jours tou - jours - - - - - toujours

jours - oui - - - - - tou-jours, ah! - - - - - toujours

Als Beispiel für den getragenen Legato-Gesang – »chant lié et soutenu« – wird diese Romance noch 1886 bei Jean-Baptiste Faure aufgeführt, mit spezifischen Angaben zu Stimmführung und Portamenti:

Abbildung 1: Meyerbeer, *Les Huguenots*, »Plus blanche«, T. 17–20, aus: Faure 1886, S. 200

LES HUGUENOTS. (MEYERBEER)

And.^{mo} *pp* Plus blan - che — que la blanche — hermi - - - ne .

bien rapprocher le RÉ du SOL sans modifier l'ouverture de la bouche .

rapprocher le FA élevé du FA grave par une légère anticipation.

rapprocher le MI.

Die stilistische Wende wird sowohl kompositorisch wie auch gesanglich mit Meyerbeers *Le Prophète* (1849) deutlich markiert, wo Legato-Gesang und punktuell eingesetzte Virtuosität nur noch in einzelnen Gesangsnummern anzutreffen ist, während ansonsten ein atemlos vorangetriebener deklamatorisch-dramatischer Stil herrscht. Die Virtuosität ist hauptsächlich der Rolle der Fidès zugeteilt, einer Partie, die der Komponist kurz vor der Uraufführung maßgeblich überarbeitete, um der Stimme Pauline Viardot-Garcias (1821–1910) gerecht zu werden. Ansonsten bestehen große Teile dieses Werks aus gehetzten Dialogen und schockartigen Einwürfen.

Ein prägnantes Beispiel dafür ist die Suizid-Szene der Berthe im V. Akt. Die ursprünglichen Verse des Librettisten Scribe sind während des Probenprozesses auf wenige prosaartige Fragmente gekürzt worden (vgl. Döhring 1982), die Meyerbeer als gebrochenes Parlante über cis-Moll-Tremoli der Streicher mit chromatisch-interpunktierenden Motiven in den Bässen und Posaunen vertonte. Auch die Reaktionen von Jean und Fidès sind auf einzelne Schreie reduziert: »Ah! Mortel!« / »Mon fils!« (vgl. Moeckli 2018). Von »Anmuth oder einer angenehmen Empfindung« ist hier keine Spur, und so bleibt auch die virtuose Verzierungskunst größtenteils aus diesem Werk verbannt. Demnach erstaunt es kaum, dass keine Beispiele daraus den Weg in die Gesangstraktate gefunden haben und dass nach der damit eingeläuteten Stilwende nun andere stimmliche Ausdrucksmittel in den Vordergrund traten.

Facetten des »Realismus« »Realismus« war das Schlagwort für jene französischen Opern, die neben den Grands opéras von Meyerbeer, Daniel-François-Esprit Auber und Jacques Fromental Halévy im 19. Jahrhundert zu großen internationalen Erfolgen geworden sind. In Charles Gounods *Faust* (1859), Georges Bizets *Carmen* (1875) und Jules Massenets *Manon* (1884) drängt sich bereits auf der Ebene der Libretti eine außerordentliche Nähe zum Populären und Alltäglichen auf. Bei *Faust* rührt diese überraschende Trivialität nicht zuletzt vom Einfluss des Boulevardtheaterstücks *Faust et Marguerite* (1850) von Michel Carré her, das als Grundlage für das

Libretto diene. Eine Konsequenz daraus ist die Durchmischung von traditioneller, tragisch-pathetischer Opernsprache und populärem, umgangssprachlichen Ton, die für Sänger und Publikum damals wie heute eine Herausforderung bedeutet.

Caroline Miolan-Carvalho, die erste Marguerite, war als »soprano à roulades« bekannt geworden, also für den hochvirtuosen Gesangsstil der zweiten Hauptdarstellerin an der Opéra (vgl. Huebner 1992). Obwohl die »Air des bijoux« im III. Akt diesem Sängerinnentypus zu entsprechen scheint, wird Virtuosität hier durch Überspitzung ironisch gebrochen. Gleichzeitig verlangen die Passagen im IV. und V. Akt eine dunkle, deklamatorische Farbe, die weder mit leichter Frivolität noch mit virtuoser Gesangkunst zu tun hat. Auch die Titelpartie besticht großteils durch fließenden Monolog, in dem Gounods gemischte Vokalt Texturen über einer durchgehenden Orchesterbegleitung deklamatorisch gestaltet werden.

Bei *Carmen* war schon der Versuch an sich gewagt, die Figuren aus Prosper Mérimées Novelle – den baskischen Deserteur José Lizarrabengoa und die Zigeunerin Carmen – in einer Oper darzustellen. Auch nachdem Bizet und seine Librettisten Henri Meilhac und Ludovic Halévy die Figuren Carmens und Don José stark stilisiert hatten, blieben sie für das bürgerliche Publikum der Opéra-Comique eher befremdlich (vgl. Fuhrmann 2015). Die Rolle der Carmen verlangt im Bezug auf den Vortragsstil einen gewissen Balanceakt zwischen dramatischer Sittlichkeit und populärer Vulgarität. Während die erste Carmen-Darstellerin, Célestine Galli-Marié (1837–1905), vom konservativen Pariser Publikum als äußerst unsittlich wahrgenommen wurde, war bereits bei der Wiener Erstaufführung im Herbst des selben Jahres die dortige Protagonistin Bertha Ehnn (1847–1932) eher als zu brav empfunden worden (*Illustriertes Wiener Extrablatt*, 24. Oktober 1875). Diese Spannungen werden dadurch noch verstärkt, dass beide Opern ursprünglich mit gesprochenen Dialogen in der Tradition der Opéra comique konzipiert worden waren, weshalb die Interpreten sowohl im Sprechen wie im Singen unterschiedliche Bühnensprachstile beherrschen müssen.

Massenet knüpft mit *Manon* einerseits wieder vermehrt an Traditionen der Grand opéra und des virtuellen Gesangs an, wie beispielsweise mit Verzierungs-vorschlägen für Sibyl Sanderson (1865–1903), die ab 1888 die Rolle der Manon übernahm (vgl. Branger 1999). Diese Anpassungen etablierten sich dermaßen, dass sie im Klavierauszug von 1895 abgedruckt wurden (siehe Abbildung 2).

Obwohl der Einsatz von gesprochener Stimme zweifelslos einen alltäglichen Ton verlangt als Gesang, bleibt das Libretto von Henri Meilhac und Philippe Gilles stets im gehobenen Stil und Versmaß, was eine Art des Deklamierens voraussetzt, die eher an die hochpathetische Bühnensprache anknüpft als an den einfachen Dialog.

2. Zwischen Tradition und Moderne

Liedgesang Mit dem anbrechenden 20. Jahrhundert blühte eine Kunstliedkultur auf, die vor allem – zumindest bis zum Ersten Weltkrieg – die deutschsprachige romantische Liedtradition und ihre interpretationsästhetischen Grundlagen fortführte und in mancherlei Hinsicht auch übersteigerte. Die mittlerweile üblich gewordene öffentliche Darbietung von Liedkompositionen im Rahmen reiner »Liederabende«, wie sie sich zur Jahrhundertwende geradezu explosionsartig durchsetzte, und der damit in Verbindung stehende Aufschwung des Orchesterliedes hatten auch zu einer hochexpressiven, zum Teil theatralesierenden Ausgestaltung des Liedvortrags geführt (Kravitt 2004, S. 261–292). Da das Lied aber auf der anderen Seite seine Anbindung an die bürgerliche Privatsphäre nicht verloren hatte, stieß dies zum Teil auf harsche Kritik. Zwischen diesen Polen bildete sich in der Nachfolge des Baritons Julius Stockhausen (siehe 19.11) zunehmend eine spezialisierte Liedgestaltungskunst heraus, die die textgestaltende Singstimme als Ausdrucksmedium in den Mittelpunkt rückte und dabei die Ebenen mimischer und gestischer Beteiligung stark einschränkte (Günther 2012).

Gleichwohl wandelten sich die Auffassungen über Vortragsweise und Stimmgebrauch. Über den deutsch-baltischen Tenor Raimund von Zur Mühlen (1854–1931) wird etwa vielfach berichtet, dass er – im Gegensatz zu Stockhausen – seine Liedvorträge mit einem geradezu realistisch-direkten Anstrich versah. Seine Assistentin Monika Hunnius hält in ihren Erinnerungen fest: »Das Charakteristische bei Stockhausen [...] war, daß er jedes Lied in eine verklärte, lichtvolle Atmosphäre trug. Er rückte es damit gleichsam ferner, aus dem Leben heraus. Mühlen dagegen war moderner und leidenschaftlicher. Er erschütterte die Seele seiner Zuhörer, weil er sie in die Welt seiner Lieder hineinriß, stark und zwingend, daß es einem war, als hörte man von seinen eigenen Leiden und Freuden singen« (Hunnus 1930, S. 175).

Auch in einem Nachruf auf Zur Mühlen in der *Musical Times* berichtet ein ehemaliger Schüler des Tenors anhand verschiedener Beispiele von dessen plastischer Vortragskunst und unternimmt darüber hinaus Versuche, einzelne Nuancen in Notenbeispielen festzuhalten. Im Fall des Liedes *Nicht mehr zu dir zu gehen* aus Johannes Brahms' Opus 32 betont er etwa »[t]he realism and pathos in his voice and personality, especially where the poignant appeal of the lover is

expressed in short sobbing phrases (sung by Mühlen in a thrilling *mezza voce*)« (Smith 1932, S. 318 f.):

Notenbeispiel 1: Johannes Brahms, *Nicht mehr zu dir zu gehen* op. 32/2, T. 28–31 (mit einigen Vortragsnuancen Raimund von Zur Mührens)



Weitere konkrete Angaben zu aufführungspraktischen Details des Kunstliedgesangs im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert finden sich etwa in den postum veröffentlichten Instruktionen des Baritons Johannes Messchaert (1857–1922) sowie – aus der Perspektive des Liedbegleiters – in der Autobiografie des Pianisten Coenraad Valentijn Bos (1875–1955) (Messchaert 1927, Bos 1949). Beide Künstler zählten wie Zur Mühlen zu den ersten Generationen spezialisierter Liedgestalter nach Julius Stockhausen. Vor allem Messchaerts Notizen geben, obgleich sie auf spezifische Kompositionen (die Schubert-Lieder *Meeres Stille*, *Erkönig* und *An die Leier*) ausgerichtet sind, immer wieder auch auf einer exemplarischen Ebene detaillierte Auskünfte über seine gesangstechnische und interpretationsästhetische Auffassung. Als grundsätzliche und im Laufe der Geschichte des Liedgesangs durchaus konstante Maxime wäre hier vor allem die Textbasiertheit der vokalen Gestaltung zu nennen. Allerdings wendet Messchaert sich unausgesprochen, aber deutlich gegen jegliche Verabsolutierung des Deklamatorischen und lenkt die Aufmerksamkeit stattdessen vorzugsweise auf Kategorien wie »Dynamik«, »Atem« sowie »Taktbehandlung der Sprache im Legato« (Messchaert 1927, S. 7). Charakteristisch erscheint hier vor allem die Behandlung der stimmhaften Konsonanten, die nach Messchaerts Maßgabe stets antizipiert und auf dem Ton anzusetzen sind, wobei bei der Konsonantenbehandlung grundsätzlich keine hörbar eingeschobenen Schwa-Laute geduldet werden. Zudem wird (sowohl aus stimmhygienischen als auch aus klangästhetischen Gründen) gefordert, mit deutlichem Glottisschlag gebildete Vokale zu vermeiden. Unter die Arbeit an der Legato-Kultur fällt überdies die Warnung vor klanglich voneinander isolierten Vokalen – mit Ausnahme ihres Einsatzes im Dienst der Textgestaltung. Einzig sie ist für Messchaert auch die Legitimation etwa für sehr dosierten Einsatz von Portamenti (konsequent abgelehnt werden von unten angeschliffene Töne) sowie von lautmalerischen Charakterisierungen durch Konsonanten. Hinsichtlich der Konsequenzen für die Tempogestaltung merkt er an: »Piano und legato haben es an sich, daß sie viele zu einer sentimental Ver-schleppung des Tempos reizen. Dieser ›Verführung‹ muß streng widerstanden werden« (Messchaert 1927, S. 11).

Diese Quellen und Beispiele verweisen deutlich darauf, dass sich die musikalische Aufführungskultur um 1900 bereits vorrangig an einem fest etablierten »klassischen« Werkkanon ausrichtete, der moderne zeitgenössische Kompositionen – etwa der Zweiten Wiener Schule – eher an den Rand drängte (Weber 2015). Dabei wurden, wie angedeutet, zum Teil ins 19. Jahrhundert zurückreichende interpretationsästhetische bzw. aufführungspraktische Traditionslinien fortgeführt, die natürlich nur in eingeschränktem Maße über schriftliche Quellen dokumentierbar sind, da sie über die künstlerische Praxis selbst weitergegeben wurden. Tondokumente aus der Frühzeit der Aufnahmetechnik bieten eine zusätzliche Möglichkeit, sich mit diesen Traditionen auseinanderzusetzen. Allerdings müssen dabei sowohl die Bedingungen, unter denen Aufnahmen entstanden, als auch die kulturelle Formung unserer heutigen Hörperspektive mitbedacht werden, die sich durch die permanente Verfügbarkeit von Tonaufnahmen seit dem frühen 20. Jahrhundert verändert hat. Um eine Sensibilisierung für die Historizität der modernen Klangvorstellungen zu erlangen, ist es hilfreich, sich zu verdeutlichen, dass sie bestimmte Phänomene zum Teil bewusst ausgrenzen. Leicht lässt sich dies etwa an der Geschichte des vokalen Portamento illustrieren, dessen differenzierter Gebrauch heute weitgehend aus der Liedgestaltung verschwunden ist (Potter 2006, Köpp 2015).

Notentext und Aufführung Grundsätzlich war an die Stelle von Verzierungen und Manieren im Laufe des 19. Jahrhunderts ein breites Spektrum der Nuancierung von Klangfarbe, Artikulation und Tempo getreten. Dies hinterließ einerseits zunehmend Spuren im Notentext, trat zu ihm aber auch in ein Spannungsverhältnis, aus dem sich grundlegende aufführungspraktische Fragen ergeben. Gustav Mahler und Richard Strauss, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als Vertreter einer musikalischen Moderne galten (Thrun 1995, S. 13 ff.), sollen im Folgenden aus dieser Perspektive etwas näher betrachtet werden. Beide waren als Dirigenten in leitenden Funktionen fest eingebunden in die Theaterpraxis, und ihre Kompositionen setzen grundsätzlich eine hochprofessionell ausgebildete Stimme voraus. In ihren Liedkompositionen kommen indes durchaus unterschiedliche Konzepte von Vokalität zum Tragen.

Gustav Mahler Während der verschiedenen Stationen, die Gustav Mahler als Kapellmeister und Dirigent durchlief, entwickelte er sich – obgleich selbst nicht gesanglich ausgebildet – zu einem sensiblen Stimmkenner und -erzieher. Als Direktor der Wiener Hofoper formte Mahler zwischen 1897 und 1909 ein zum großen Teil neu aufgebautes Sängensemble nachhaltig, um die modernen musikdramatischen Ideale der Integration von Wort, Stimmklang und Szene umzusetzen (Willnauer 2010,

S. 123 ff.). Trotz professioneller Nähe zur Opernbühne blieb Mahler indes als Komponist auf Distanz zum Musiktheater: In der Domäne Sinfonik und damit im Orchesterklang vollzog er seine künstlerischen Innovationen, zu denen insbesondere die Integration liedhafter Episoden in sinfonische Konzepte zählen. In seinen Klavier- und Orchesterliedern stellt Mahler der traditionellen Ausdruckshaltung eines singenden lyrischen Ich, wie Schubert und Schumann sie in ihren Liedkompositionen verwirklichten, häufig eine vielstimmig-gebrochene und zuweilen auch sich selbst infrage stellende Subjektivität an die Seite – und macht sie damit auch zum Ausgangspunkt für die Interpretation.

Mahlers Weg zu einer spezifischen vokalen Expressivität lässt sich am Beispiel der intensiven Auseinandersetzung mit Achim von Arnims und Clemens Brentanos Gedichtsammlung *Des Knaben Wunderhorn* nachvollziehen, der über die Hälfte seines Liedschaffens gewidmet ist. Die Basis sowohl für Mahlers vokale als auch für seine orchestrale Klangdramaturgie ist hier ein Kantabilitätsideal, das sich häufig einer elementaren, zuweilen volksliedhaften Melodik bedient. Immer wieder verlangt er von der Singstimme aber auch unvermittelt aus dem klang- bzw. resonanzorientierten »kultivierten« Gesangston ausbrechende Momente realistischen Charakterisierens, die sich über die Wortbedeutung legitimieren: Nach Auskunft der Bratschistin Natalie Bauer-Lechner, die zu Mahlers engsten Vertrauten zählte, vertrat er grundsätzlich die Auffassung, dass die gesangliche Gestaltung »auch im musikalischen Teile immer vom Worte ausgehen muß. Ein Satz, der noch so schön gesungen wäre, aber dem Wortklang nicht sein volles Recht gäbe, wird auf den Hörer nie den vollen Eindruck machen, ohne daß er sich Rechenschaft geben könnte, woran es liegt« (Killian [Bauer-Lechner] 1984, S. 167).

Notenbeispiel 2: Gustav Mahler, *Der Tamboursg'sell*, T. 70–77 (Orchesterfassung)

70 *mit sehr erhobner Stimme* **ff** *schreiend* *kläglich* (p)

Tam-bour von der Leib-kom-pa-nie, — Tam-bour von der Leib-kom-pa-nie!

Charakteristisch für etliche von Mahler zur Vertonung gewählte *Wunderhorn*-Gedichte ist überdies das Dialogisieren eines männlichen und eines weiblichen Parts, das jedoch nicht als direktes Rollenspiel missverstanden werden sollte. Schon das etwa in den Liedern *Aus! Aus!* oder *Trost im Unglück* verlangte Parodieren stereotyper geschlechtsspezifischer Haltungen legt die Ausführung durch eine einzige anstatt zwei verschiedener Stimmen nahe. Dafür lässt sich als Bezugspunkt der in den Deklamationslehren des späten 18. und 19. Jahrhunderts beschriebene »Balladenton« heranziehen, der grundsätzlich eine distanzierte Erzählhaltung einfor-

derte. Bereits Carl Loewe, auf den Mahler sich mit den balladesken *Wunderhorn*-Vertonungen ausdrücklich bezieht, richtete seinen Vortrag daran aus (Killian [Bauer-Lechner] 1984, S. 136; Anton 1919/20).

Weitere Beispiele einer kalkulierten klanglichen Expressivität bietet der für Mahler typische Gebrauch des Falsetts bzw. der Kopfstimme innerhalb eines grundsätzlich in tiefer bzw. mittlerer Stimmlage angelegten Vokalparts (Gotsch 2013). Die häufiger angegebenen, bequemer singbaren Variantenbildungen weisen dabei indirekt auf die eigentlichen klanglichen Absichten hin:

Notenbeispiel 3: Gustav Mahler, *Zu Straßburg auf der Schanz*, T. 43–45

(Die unteren Noten für Sänger, die über keine Kopfstimme verfügen.)

heut' seht ihr mich zum letz-ten mal, heut' seht

Bedenkt man Mahlers Ideal eines Ineinanderfließens von Vokal- und Instrumentalklang, so ergibt sich auch hier ein Zusammenhang mit seinen instrumentatorischen Prinzipien, wie sie Natalie Bauer-Lechner überliefert: »Wenn ich einen leisen, verhaltenen Ton hervorbringen will, lasse ich ihn nicht ein Instrument spielen, das ihn leicht hergibt, sondern lege ihn in jenes, welches ihn nur mit Anstrengung und gezwungen, ja oft mit Überanstrengung und Überschreitung seiner natürlichen Grenzen zu geben vermag« (Killian [Bauer-Lechner] 1984, S. 175 f.). Diese »Überschreitung der natürlichen Grenzen« ist auf instrumentaler wie vokaler Ebene in einem hochgradig sublimierten Sinn zu verstehen: Sie schließt die perfekte technische Beherrschung von Instrument wie Gesangsstimme gleichwohl ein und zieht somit ihre klangliche Wirkung letztlich aus einer spezifischen Form der Virtuosität.

Hinter den hier angedeuteten Charakteristika der Singstimmenbehandlung Mahlers scheint auch durch, wie stark spezifische Nuancen der klanglichen Verwirklichung in seinen Partituren fixiert sind. Dabei erscheint die Stimme bei aller Individualität immer wieder als Teilmoment eines umfassenden Klangkonzepts. Dies wird nicht zuletzt am Vergleich von Klavier- und Orchesterfassungen der *Wunderhorn*-Lieder deutlich, deren Vortragsvorschriften sich im Detail zum Teil deutlich voneinander unterscheiden und damit auch auf jeweils genauestens berechnete Klangwirkungen hindeuten: So notiert Mahler am Schluss der Klavierfassung von *Der Schildwache Nachtlied* etwa ausdrücklich, die Gesangsstimme müsse »so leise ertönen, daß die rechte Hand des Klavierspielers trotz des zartesten Anschlags deutlich hervortritt« (Mahler 1995, S. 9).

eine Liste von Kompositionen für Solostimme seit 1950, die einer ersten Orientierung dienen kann. Anders als diese Publikationen ist das vorliegende Kapitel nicht primär didaktische Anleitung für angehende Sängerinnen und Sänger, wenngleich es mehrere Hinweise zur Erarbeitung einzelner Werke enthält. Versucht wird vielmehr, vom historischen Kontext ausgehend die Ästhetik einzelner Werke zu beschreiben und die Besonderheiten und Herausforderungen der Kompositionen darzustellen. Da Angelika Luz als Interpretin mit zahlreichen der hier porträtierten Komponistinnen und Komponisten zusammenarbeitete und die Werke selbst einstudierte, fließen Erfahrungen der Aufführungspraxis direkt in den Text ein und begründen mehrheitlich die Wahl der Beispiele. Wenn im Folgenden zahlreiche Kompositionen unter nur einem zentralen Aspekt behandelt werden, greift dies sicher zu kurz. Dennoch erlaubt die hier gewählte Darstellung neue Blicke auf häufig realisierte wie auch auf noch weithin unbekannte Werke für Solostimme(n).

Sprechen, Singen, Sprechgesang Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlebte die Komposition von Melodramen – der Verbindung von Instrumentalmusik und Rezitation – eine Blüte, die mit dem »musikalisierenden Sprechstil des Fin de Siècle« (Nöther 2008, S. 5) einherging und sowohl vom post-wagnerischen Sprechgesang wie von der zeitgenössischen Deklamationspraxis der Theaterschauspieler profitierte. Historische Aufnahmen vom Beginn des 20. Jahrhunderts von Sprechern wie Josef Kainz, Karl Kraus, Ernst von Possart oder Alexander Moissi zeigen Ausdrucksspektren, die extreme Tonhöhenbewegungen, Glissandi, Vokaldehnungen, Accelerandi und Ritardandi sowie eine dynamische Bandbreite vom Flüstern bis zum Schreien umfassen. Hörer unserer Zeit würden diesen Stil mehrheitlich als pathetisch und singend charakterisieren, aber auch als überzeichnet bis hin zur Verfremdung. Denn hatten Kraus und Moissi noch einen Tonhöhenumfang von einer bis anderthalb Oktaven beim Sprechen, liegt heute der Ambitus weit darunter (vgl. Cerha 2001, S. 66). Dass das »Sprechen unter Hochdruck, das in Schreien mündet, die dynamisch gespannten Sprechmelodien, das mit der Zungenspitze gerollte R« nach 1950 und bis heute »wie falsches Pathos, wie übersteigerter ›Schillerton‹« (Meyer-Kalkus 2001, S. 261) wahrgenommen wurden, liegt auch daran, dass dieser Sprechstil in der Rhetorik des Nationalsozialismus politisch missbraucht und späterhin einseitig mit dem »Dritten Reich« assoziiert wurde.

Mit dem Werk und Hause Wagners eng vertraut, sah der Komponist Engelbert Humperdinck in der Einbeziehung von musikalisierendem Sprechen in die Komposition für kurze Zeit die Zukunft realistischer Darstellung auf der Bühne. Er nutzte

in seinem Bühnenmelodram *Königskinder* (1897) die »Sprechnote«: Das x-förmige Notenkreuz markiert anstelle eines runden Notenkopfes gesprochene Passagen, die allerdings in Tonhöhe und Tondauer im herkömmlichen Notensystem fixiert sind und fortan das »gebundene Melodram« definierten (Krämer 2001, S. 8 f.). Humperdinck selbst verwarf nach der Kritik an den *Königskindern* zwar schnell die Verwendung der »Sprechnote« wieder, doch neben ihm experimentierten auch andere wie Ludwig Thuille mit notierten Sprechmelodien. Auch jenseits der Hoftheater wurde der »musikalisch untermalte und pathetisch intensivierte Vortrag« praktiziert und war bald »in Salon, Kabarett, Konzertsaal, Theater und auf Brett-Bühnen« überaus beliebt (Meyer-Kalkus 2001, S. 300 f.). Zu historischer Bedeutung gelangte die Sprechstimme in der Musik jedoch erst durch Arnold Schönberg, der gesprochene Melodien vom Jahrhundertbeginn bis zu seinem Tod 1951 komponierte und sowohl die Notationsform als auch seine generellen Erwartungen an die Interpretinnen und Interpreten unter dem Eindruck der Aufführungen und der Aufnahmetechnik mehrmals revidierte. Die neuere Forschung geht davon aus, dass Schönberg sowohl Humperdincks oder Thuilles Notationsweisen für die Sprechstimme als auch das Brett-Milieu kannte, in dem er sich kurz nach der Jahrhundertwende als Pianist und Bearbeiter betätigte: Im Kompositionsprozess der *Gurre-Lieder* und in *Pierrot lunaire* nutzte Schönberg zunächst nämlich die »Sprechnote« mit Notenkreuz statt Notenkopf, die erst bei der Drucklegung von *Pierrot lunaire* auf Vorschlag des Verlags Universal Edition durch reguläre Noten mit durchkreuzten Notenhälsen ersetzt wurde. Dass *Pierrot lunaire* überhaupt entstand, ist dem Auftrag der Schauspielerin, Sängerin und Diseuse Albertine Zehme zu verdanken. Sie hatte in Bayreuth Wagners Werke studiert und sich in Gesang weitergebildet. Durch ihren Mann finanziell gefördert, trat sie nach 1900 vor allem als Schauspielerin auf und rezitierte. Sie entdeckte Albert Girauds *Pierrot-lunaire*-Gedichte im 1904 gedruckten Liederzyklus von Otto Vrieslander, aus dem sie 1911 Teile aufführte, wobei sie jedoch nicht sang, sondern auf die musikalische Begleitung sprach. Im darauffolgenden Jahr trat sie an Schönberg mit der Bitte heran, dreimal sieben Gedichte von Giraud in der Übersetzung von Otto Erich Hartleben für sie zu komponieren. Schönberg ging zunächst davon aus, dass er »Melodramen« schreiben würde, Zehme dagegen erwartete als musikalisch geschulte Interpretin, dass Schönberg zwar ihren Deklamationsstil um Musik ergänzte, das Ergebnis jedoch nicht als »Melodram«, sondern als »Musik zu gesprochenen Worten« bzw. als »Gesprochene Lieder« bezeichnet werden sollte (Brinkmann 1995, S. 226). Aus dem Briefwechsel beider ist also schon vor der Komposition der ersten Note ersichtlich, dass Singen und Sprechen, Melodram und Liederzyklus mehrdeutig verhandelt wurden (vgl. Bryn-Julson/Mathews 2009, S. xi ff.). Schon nach der Komposition des ersten Gedichts spürte Schönberg selbst, dass

er »einem neuen Ausdruck entgegen« ging. So schrieb er in seinem Tagebuch am 12. März 1912: »Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen. Fast als ob alles direkt übertragen wäre. Ich bin begierig wie das weitergeht« (zit. n. Brinkmann 1995, S. 228).

Der Berliner Uraufführung im Oktober 1912 folgte eine Tournee durch mehrere Städte, darunter Hamburg, München und Wien. Komponisten wie Igor Strawinsky, Maurice Ravel oder Anton Webern reagierten unmittelbar auf die neuartige Konzeption dieser Art »Ensemblelied« (vgl. Meyer 2000), teilweise grenzten sie sich aber von der Ästhetik des Sprechgesanges klar ab. Nach einer zweiten Welle der *Pierrot-lunaire*-Rezeption in den 1920er-Jahren wurde die Komposition in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und noch zu Lebzeiten Schönbergs mehrfach einstudiert und zum allgemeinen Referenzpunkt avantgardistischer Vokalkompositionen. Die aus dem Kabarett-Umfeld abzuleitende »Mentalität von etwas frecher, frivoler bis skurriler Ironie« (Cerha 2001, S. 65) betrachteten unter anderem Theodor W. Adorno und Pierre Boulez in neuem Licht: So sah Adorno die Komposition als eine Folge bunter Charakterstücke in drei Teilen, wovon »der erste Teil einen verhältnismäßig losen präludierenden Charakter« habe, der zweite »tragisch im Sinn der Gefangenschaft und der Angst des in sich eingesperrten Menschen« sei und der dritte Teil »eine Art von Lösung« biete. Boulez verwies ergänzend auf das »Spiel mit der Angst« und der nötigen Ironie, »um diese Angst wieder zu lösen« (Adorno/Boulez 2001, S. 82). Adornos Einschätzung des ironischen, aggressiven, sogar sadistischen Charakters »mit einer zugleich ins Wehmütige umschlagenden Ironie« (ebd., S. 89) mag für die Interpretation weiterhin wesentlich sein. Sie bestätigt sich in »Gebet an Pierrot« (siehe Notenbeispiel 1), in dem unklar bleibt, ob der Autor Pierrot in seiner lächerlichen Weinerlichkeit zeichnet oder ob Pierrot sich selbst im Spiegel betrachtet.

Notenbeispiel 1: Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire* op. 21, 9. Gebet an Pierrot, T. 10–15, Auszug

Mäßige ♩ (ca. 60)

pp

poco rit. *kläglich* *pp*

Rezitation

Pi-er - rot! mein La-chen hab ich ver - lernt!

Tempo **accel.**

gesungen *gesprochen*

O ——— gib mir wie - der, Roß-arzt der See - le,

Der Text des ganzen Gedichts lautet: »Pierrot! mein Lachen / hab ich verlernt! / Das Bild des Glanzes / zerfloß, zerfloß! // Schwarz weht die Flagge / mir nun vom Mast. / Pierrot! mein Lachen / hab ich verlernt! // O gib mir wieder, / Roßarzt der Seele, / Schneemann der Lyrik, / Durchlaucht vom Monde, / Pierrot – mein Lachen!« Im chromatischen Glissando des ersten Taktes weint Pierrot »kläglich« über sich selbst. Der Ausdruck des Weinerlichen setzt sich in den Schwellern mit ihrem Lamento-Charakter auf den Text »mein Lachen« und »hab ich« fort, um im kabarettistischen Gebrauch des übertrieben rollenden R (Notation wie Flatterzunge) zu enden. Nachdem zunächst Klang und Stil des Sprechgesangs dominierten (Note mit durchkreuztem Notenhals), folgt nun ein kurzer Einschub des klassischen (und damit besonders pathetischen) Gesangs auf dem Ausruf »O«, der in der nachfolgenden Forderung (»gib mir wieder«) und Beschimpfung (»Roßarzt der Seele«) sofort wieder in den gesprochenen Modus übergeht. Der emotionale, gesungene Ausbruch, der sich analog in der Melodieführung zeigt, bestätigt die ironisierende Überzeichnung.

»Pierrot lunaire« erarbeiten Wie Zehme und Schönberg wird sich auch eine zeitgenössische Interpretin von den beiden Polen Sprechen und Singen dem Ziel der flexiblen Verschmelzung beider Elemente nähern. An erster Stelle steht darum das Sprechen jedes einzelnen Gedichts, mit eigener Sinngebung und Interpretation, aus welcher zunächst musikunabhängig der Sprachrhythmus entsteht. Es folgt eine Untersuchung des Wortverständnisses, und zwar einerseits im historischen Kontext und andererseits in der Gegenwart sowie das Studium der Dokumente, die in der Gesamtausgabe versammelt und leicht greifbar sind (Brinkmann 1995). Die Interpretin wird daraus ihre eigene Haltung zum Text entwickeln, ihre Rolle bestimmen und zu erzielende Reaktionen des Publikums bedenken.

Im Vorwort zu *Pierrot lunaire* betont Schönberg, dass die angegebenen Rhythmen genau auszuführen seien; darum wird auch an erster Stelle der Einstudierung das Sprechen des Gedichts mit dem von Schönberg notierten Rhythmus ohne Tonhöhe stehen. Dagegen sind die Tonhöhen zwar genau notiert, sie können aber durchaus relativ verstanden werden. Auf jeden Fall sei die Eigenschaft der Sprechstimme zu beachten, die eine Tonhöhe zwar angibt, dann aber sofort fällt oder steigt, wie es im Vorwort heißt:

»Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine *Sprechmelodie* umzuwandeln. Das geschieht, indem er I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;

II. sich des Unterschieds zwischen *Gesangston* und *Sprechton* genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine ›singende‹ Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern« (Schönberg 1996, S. 12a).

Zunächst scheint Schönberg hier zu sagen, was er nicht will, welche Interpretationsarten also ausgeschlossen sind. Die Benutzung der traditionellen Notenschrift, welche die Sprechmelodie nur unzureichend darstellen kann, ermöglichte ihm nicht, seine Vorstellungen genauer zu bezeichnen, was Interpretinnen damals wie heute vor große Herausforderungen stellt. Ergänzende Hinweise, wie die Sprechstimme auszuführen wäre, gab Schönberg in einem Brief an Josef Rufer am 8. Juli 1923:

»Die Tonhöhen im Pierrot richten sich nach dem Umfang der Stimme. Sie sind ›gut‹ zu berücksichtigen aber nicht ›streng einzuhalten‹. Man kann den Umfang der Stimme in soviel Teile teilen, als Halbtöne verwendet werden; vielleicht ist dann jeder Abstand nur ein $\frac{3}{4}$ -Ton. Das muss aber nicht so pedantisch durchgeführt werden, da ja die Tonhöhen keine harmonischen Verhältnisse eingehen. Die Sprechlage reicht natürlich nicht aus. Die Dame muß eben lernen, mit ›Kopfstimme‹ zu sprechen; das hat jede Stimme. [...] Das wichtigste ist es, die ›Sprechmelodie‹ zu erzielen« (zit. n. Brinkmann 1995, S. 300).

Um das zu »lernen«, ist der nächste Schritt der Einstudierung das Sprechen des Gedichts mit dem notierten Rhythmus unter Einhaltung der ungefähren Tonhöhe und im Anschluss zum Vergleich ein »klassisches« Singen der Melodie ergänzt um genaues Intervalltraining. Nun wird der Klang verändert und abgeflacht, dem Sprechen wieder angenähert. Kann man einerseits, wie Schönberg formuliert, mit der Kopfstimme sprechen, ist andererseits auch der Einsatz der Bruststimme in höheren Bereichen (wie im Belting des Musicals) auszuprobieren. Durch die Verlängerung und Intensivierung von Konsonanten oder die Kürzung von Vokalen, mikrotonale Verunreinigungen der Einschwing- und Ausschwingvorgänge sowie ausgehaltener Vokale ergeben sich weitere Gestaltungsmöglichkeiten. In welcher Weise die Mischung von Sprechen und Singen benutzt wird, richtet sich im Wesentlichen nach a) der von Text und Musik gespeisten Ausdrucksqualität, b) der Lautstärke, die erreicht werden soll, und c) der Bewältigung des notierten Tonumfangs, der immerhin zweieinhalb Oktaven beträgt. Wirkmächtig ist trotz Schönbergs Relativierungen weiterhin die Auffassung, dass die richtige Darstel-

lung und klare Erkennbarkeit der Tonhöhen überaus wichtig seien. So meint der Komponist und Dirigent Friedrich Cerha, dass es »nirgends im *Pierrot* jenes Nebeneinander von Sprache und Musik, wie es für das alte Melodram charakteristisch ist«, gebe. Cerha ging davon aus, dass »jede Tonhöhe der Sprechgesangspartie« von Schönberg »sorgfältig überlegt« sei, da »sich grundsätzliche Intervallbeziehungen innerhalb des Gesamtorganismus nachweisen« ließen (Cerha 2001, S. 69). Cerha fragte darum bei Proben gern nach, ob denn die Tonhöhen einstudiert und geübt wurden. Diese aus der Analyse des musikalischen Satzes resultierende und auf die Aufführungsgeschichte bei Peter Stadlen und Erwin Stein zurückgehende Haltung führte womöglich dazu, dass Interpretinnen im Verlauf des 20. Jahrhunderts versuchten, genau zu intonieren und dabei oft stärker zum Singen als zum Sprechen tendierten, wie der Vergleich verfügbarer Aufnahmen zeigt. Dagegen ist gerade die von Schönberg autorisierte Aufnahme mit Erika Stiedry-Wagner von 1940 nicht perfekt intoniert und vom Komponisten dennoch als gelungen eingeschätzt worden (vgl. Merrill 2017).

Ausdifferenzierung bei Bernd Alois Zimmermann, Wolfgang Rihm und Kaija Saariaho
In späteren Kompositionen wie *A Survivor from Warsaw* (1947) entschied sich Schönberg, die Sprechstimme von vornherein nur relativ auf einer Linie zu notieren statt auf fünf, und gab damit die Illusion genauer Intonation auf. Im Zuge der Nachkriegsrezeption der Wiener Schule, ausgehend von *Pierrot lunaire* und Stellen in Alban Bergs *Wozzeck*, wurden diese Gedanken besonders wirkmächtig. Die Notation der Sprechstimme mit durchkreuzten Notenhälsen wie in der Druckfassung von *Pierrot lunaire* übernahmen zahlreiche Komponisten und stellten sich so in dessen Tradition. Bernd Alois Zimmermann differenzierte Sprechen und Singen in Anlehnung an Schönbergs Kompositionen aus, wie in der Legende zu *Omnia tempus habent* (1957) und in dem kurzen Auszug zu sehen ist (siehe Notenbeispiele 2 und 3). Sprechen ohne Gesangsanteil ist in zwei Linien notiert, wodurch hohes, mittleres und tiefes Sprechen definiert werden. Die Note mit durchgestrichenem Notenhals steht für halb gesungen und halb gesprochen mit deutlicher Tonhöhe, während beim durchkreuzten Notenhals der Sprechanteil überwiegen soll und die Tonhöhe nur angedeutet wird. Zimmermann war der katholischen Liturgie stark verbunden, darum ist die Verwendung biblischer Texte und des Rezitationstons, hier als »tonus rectus« bezeichnet, charakteristisch für seine Vokalkompositionen. Diese besondere Klangfarbe ist, in so definierter Qualität und als nicht ausgefüllte Raute notiert, nur bei Zimmermann zu finden; sie charakterisiert wie alle anderen Vokaltechniken aus *Omnia tempus habent* auch seine Oper *Die Soldaten*. Auf der großen Musiktheaterbühne deutet der Grad von Singen und Sprechen oft auf Stellung und

Die Autorinnen und Autoren

Florian Bassani Studium der Alten Musik (Historische Tasteninstrumente) und Musikwissenschaft in Basel und Rom, nach der Promotion wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Historischen Institut in Rom (Musikabteilung), anschließend Forschungsprofessur am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, Habilitation. Gegenwärtig Träger der Borsa di ricerca del Cantone Ticino per il biennio 2018/20.

- 17.1 Einführung
- 17.5 Manieren und Veränderungen
- 17.7 Monodie
- 17.8 Italienische Oper
- 19.1 Einführung
- 19.2 Stimmkategorien (S. 253–259)
- 19.4 Ornamentik und Improvisation
- 19.12 Oratorium und Konzert

Martin Günther studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Schulmusik an der Universität Hamburg, der Folkwang-Universität der Künste Essen sowie der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Hochschule für Musik Freiburg. Überdies belegte er Meisterklassen für Liedgestaltung bei Irwin Gage, Axel Bauni und Norman Shetler. 2013 promovierte er an der Hochschule für Musik Freiburg. Neben vielfältigen Aufgaben als Korrepetitor und Klavierbegleiter widmet er sich in Forschung und Lehre (Hochschule für Musik Freiburg, Goethe-Universität Frankfurt a. M.) sowie als freier Autor schwerpunktmäßig der Kulturgeschichte des Liedes. Im Stuttgarter Steiner-Verlag erschien 2016 die Monografie *Kunstlied als Liedkunst. Schuberts Lieder in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts*.

- 18.12 Lied
- 19.11 Kunstlied
- 20.2 Zwischen Tradition und Moderne (S. 362–374)

Angelika Luz war nach ihrer Ausbildung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart als Koloratursopranistin an verschiedenen Bühnen Europas engagiert. Als Solistin arbeitet sie mit Orchestern und Kammermusikensembles wie Ensemble Modern, ensemble recherche oder dem Klangforum Wien. Sie trat bei allen wichtigen Festivals der Neuen Musik auf, erarbeitete über 150 Uraufführungen und sang zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen. 2007 wurde sie als Professorin für den Studiengang Master Neue Musik/Gesang berufen und leitet seit 2011 zudem das »Studio für Stimmkunst und Neues Musiktheater«. Als Dramaturgin und Regisseurin hat Angelika Luz über 40 Produktionen erarbeitet. Diese reichen vom Genre der klassischen Oper bis zu freien szenischen Arbeiten interdisziplinärer zeitgenössischer Kunst.

20.3 Neue Musik

Livio Marcaletti studierte Musikwissenschaft (2003–2008) und Italianistik (2009–2011) an der Universität Pavia-Cremona in Italien. 2015 promovierte er an der Universität Bern über didaktische und ästhetische Fragen der Manieren in deutschsprachigen Gesangstraktaten des 18. und 19. Jahrhunderts. Als Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) untersucht er an der Universität Wien tragikomische und satirische Operngattungen im 18. Jahrhundert (jüngste Artikel zu diesem Thema: »Die keusche Penelope und der zornige Odysseus« in: *Musicologica Brunensia*; »Georg Philipp Telemanns *Der neumodische Liebhaber Damon* [1724]: Umwandlung eines Wiener Schäferspiels in eine Sittensatire« in: *De musica disserenda*). Darüber hinaus arbeitet er regelmäßig als musikwissenschaftlicher Berater mit den Ensembles Stile Galante und Les Passions de l'Ame.

- 19.3 Gesangstechnik und Gesangsästhetik
- 19.5 Deklamations- und Affektmittel (S. 280–284)
- 19.8 Italienische Oper
- 19.10 Deutsche Oper

Klaus Miehling geboren 1963 in Stuttgart, erwarb 1988 an der Schola Cantorum Basiliensis das Diplom für Alte Musik mit Hauptfach Cembalo und promovierte 1993 an der Universität Freiburg i. Br. in Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Historischen Hilfswissenschaften. Er ist Autor der Bücher *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, *Handbuch der frühneuenglischen Aussprache für Musiker und Gewaltmusik – Musikgewalt* sowie zahlreicher Aufsätze vor allem zu aufführungspraktischen Themen. Als Komponist schrieb er rund 300 Werke und vertonte 2018

Charles-Antoine Leclerc de La Bruères Opernlibretto *Linus* unter Verwendung der einzig erhaltenen ersten Violinstimme von Jean-Philippe Rameau.

- 17.4 Aussprache
- 17.9 »Air de cour« und französische Oper
- 17.10 Englisches Lied
- 18.4 Aussprache
- 18.10 Französische Oper

Laura Moeckli studierte Musikwissenschaft, Anglistik und Philosophie an der Universität Fribourg (CH) und schloss 2009 ihr Studium mit einer Masterarbeit über Vokalverzerrungen in der italienischen Oper ab. Seit 2010 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Bern (HKB), 2012 erhielt sie ein dreijähriges Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) für ein interdisziplinäres Projekt zu den Pariser Opern Giacomo Meyerbeers. 2015 schloss sie ihr Doktoratsstudium an der Universität Bern mit einer Dissertation zum Rezitativ in der deutschen und französischen Oper des 19. Jahrhunderts ab. Ihre Forschungsgebiete umfassen unter anderem die Aufführungspraxis und Rezeption der Oper im 19. Jahrhundert, transnationale Beziehungen in der Musik und Zeitstrukturen in der Oper.

- 19.2 Stimmkategorien (S. 259–261)
- 19.5 Deklamations- und Affektmittel (S. 277–280)
- 19.6 Das Rezitativ und die Differenzierung des deklamatorischen Gesangs
- 19.9 Französische Oper

Christina Richter-Ibáñez geboren 1979, ist akademische Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen und arbeitet an einem Forschungsprojekt zur Übersetzung von an Sprache gebundener Musik. Zuvor war sie an der Paris Lodron Universität Salzburg im interuniversitären Forschungsprojekt Musik und Migration, an der Universität Tübingen sowie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart in Lehre und Forschung tätig. Sie wurde mit der Arbeit *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen* (Bielefeld 2014) in Stuttgart promoviert. Zur Stimmkunst gab sie den Band *Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik* (Mainz 2016) gemeinsam mit Andreas Meyer heraus.

- 20.3 Neue Musik

Thomas Seedorf geboren 1960 in Bremerhaven, studierte zunächst Schulmusik und Germanistik, dann Musikwissenschaft und Musikpädagogik in Hannover. Nach der Promotion mit einer Arbeit über die kompositorische Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert war er 1988 bis 2006 als Wissenschaftlicher Angestellter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg tätig. Seit dem Wintersemester 2006/07 wirkt er als Professor für Musikwissenschaft an der Karlsruher Hochschule für Musik. Zu seinen Forschungsinteressen gehören unter anderem Liedgeschichte und -analyse, Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte sowie insbesondere die Theorie und Geschichte des Kunstgesangs. Er ist Mitherausgeber der Reger-Werkausgabe, Projektleiter der Neuen Schubert-Ausgabe und 1. Vorsitzender der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Zu seinen letzten Veröffentlichungen gehören die Studie *Heldensoprane. Die Stimme der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini* (Göttingen 2015) und das *Lexikon der Gesangsstimme* (hg. gemeinsam mit Ann-Christine Mecke, Martin Pfeiderer und Bernhard Richter, Laaber 2016, ²2017) Für MGG online betreut er als Fachbeirat den Bereich Vokalsolisten.

	Einleitung
17.2	Stimmkategorien
17.3	Stimmgebrauch und Klangideale
17.6	Stimme und Affekt
18.1	Einführung
18.2	Stimmkategorien
18.3	Gesangstechnik und Gesangsästhetik
18.5	Manieren und Veränderungen
18.6	Kadenzen und Fermaten
18.7	Affekt und Struktur
18.8	Rezitative
18.9	Italienische Oper
18.11	Deutsche Oper
18.13	Kantate – Passion – Oratorium
19.2	Stimmkategorien (S. 261 f.)
19.7	Aufführungspraktischer Pragmatismus in der Oper
20.1	Einführung
20.2	Zwischen Tradition und Moderne (S. 374–382)