



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Wechselwirkung zwischen Komponist
und Sänger“

Verfasser

Ronald Göd

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juni 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

„Nur Künstler und Kinder sehen das Leben wie es ist“
Hugo von Hofmannsthal

Meine Diplomarbeit soll mit Dankesworten beginnen. Diese gelten meiner Familie für ihre stetige Unterstützung und Geduld. Auch meinen Freunden, Benedikt, Paul, Stefan, Nikolaus sowie Katharina sei einleitend mein unendlicher Dank ausgesprochen. Ich weiß um ihre Qualitäten, die mich immer wieder auf ein Neues inspiriert und motiviert haben.

Meiner Verlobten Manuela sei diese Arbeit gewidmet, denn ohne Sie wäre ich nicht an dem Punkt, diese Worte schreiben zu können.

Inhalt

Inhalt	5
Vorwort.....	6
1. Ein Gesangsideal	8
1.1. Einführung	8
1.2. Quellen	9
1.3. Entwicklung eines Gesangsideals	11
1.3.1. Die italienische Gesangsmethode	12
1.3.2. Das Zeitalter des Belcantos	16
1.3.3. Die französische Gesangslehre	20
1.3.4. Die Entwicklung der deutschen Gesangspädagogik	22
1.4. Entwicklung und Wandel der Gesangkunst	27
1.5. Entwicklung und Wandel des Opernorchesters	32
1.6. Entwicklung der Stimmtypen und Rollenfächer	41
2. Komponist und Sänger	44
2.1. Komponist und Sänger – ein Überblick	45
2.2. Der Sängerkomponist Giuseppe Millico	48
2.2.1. Der Wandel vom Sänger zum Komponisten	51
2.2.2. Die Oper „La pietà d’amore“	53
2.3. Francesco Borosonis Einfluss auf die Oper „Tamerlano“ von Georg Friedrich Händel	55
2.3.1. Quellen	55
2.3.2. Die Sänger des Bajazet	58
2.4. Mozarts italienische Buffo-Sänger	61
2.4.1. Zwei Sopranistinnen und ihr Mozart	62
2.5. Der Wandel bis zu Wagner	71
2.6. Richard Wagner und sein Sängerbild	72
2.6.1. Wagners „Ring“ als kurze Anleitung zu einem besseren Verständnis	73
2.6.2. Der Gesangsstil bei Wagner und seine Sänger	75
Nachwort	83
Notenanhang	85
Literaturnachweis	86
Anhang	89

Vorwort

Mir als Sänger in einer Kantorei und späterer Gesangsstudent war eine Frage, wenn es um das Einstudieren zu singender Werke ging, durchwegs präsent. In welchem Ausmaß wurden Sänger von Komponisten in den Schaffensprozess eingebunden? Diese Fragestellung ergab sich aufgrund einiger praktischer Erfahrungen als Teil eines Ensembles. Der Kapellmeister war durchwegs bedacht, die Vorzüge der Vokalistinnen kompositorisch in den Vordergrund zu rücken und die Schwächen tunlichst zu verbergen. Singstimmen, die einen besonders erwünschten Klang aufwiesen, wurden mit eigens zugeschnittenen Passagen bedacht, um sie als noch junge Stimmen möglichst wohlklingend zu präsentieren. Wenn dies in der kirchenmusikalischen Praxis eines Knabenchores so gehandhabt wurde, musste es für mein Dafürhalten ein Pendant in der Operngeschichte geben. Die nun hier folgende Arbeit hat sich als Ziel gesetzt, die Wechselwirkung, die zwischen Komponist und Sänger in vielen Facetten und Resultaten stattgefunden haben muss, zu beschreiben. Dieses Verhältnis musste also sowohl in schriftlichen Quellen sowie in der Musik nachvollziehbar sein. Ich beschränke mich in der Erarbeitung meiner These auf einen bestimmten Zeitraum der Operngeschichte und auf Komponisten, die für ihre Zeit aus heutiger Sicht einen eigenständigen Stil repräsentieren. Dies dient ausschließlich dazu, das Thema und die Schlüsse, die sich durch die Erarbeitung ergeben, schärfer trennbar zu machen. Weiters stellte sich im Zuge dieser Arbeit heraus, dass es unabdingbar ist, auf die Entwicklung der Gesangkunst einzugehen, da dies die für eine umfassende Betrachtung besonders wichtig erscheint. Der Beruf des Sängers unterlag einem stetigen Wandel, und diesen Fortgang an einem Punkt festzumachen wäre auch hier nicht ausreichend. So beschäftigen wir uns im einleitenden Abschnitt neben der Gesangsentwicklung in Europa auch mit der Entwicklung der Opernorchester sowie verschiedenen Stimmtypen und der Etablierung der Rollen- und Stimmfächer. All diese Aspekte wirken indirekt auf die Gesangsbildung, Stimmforschung und Stimmästhetik ein und waren an grundlegend neuen Auffassungen, das Singen betreffend, nicht unbeteiligt. Ein weiteres Kriterium für die Auswahl der Sänger war der Zugang der Komponisten zu den Sängern, die ihnen zur Verfügung standen, und ihr Einfluss auf die gesangliche Entwicklung. Beginnend bei *Giuseppe Millico*, der als Sängerkomponist diese Verbindung von Komponist und Sänger in einer Person vereinte und uns heute als Sängerkomponist bekannt ist, soll bei *G. F. Händel* und seinem Tamerlano *Francesco Borosini* angeknüpft werden. Der italienische Sänger war maßgeblich an Änderungen dieser Oper beteiligt und veranlasste den Komponisten, in den dramaturgischen Ablauf einzugreifen. *Mozarts* Sängerinnen *Caterina Cavalieri* und zum anderen *Aloysia Weber Lange* stellten stimmlich zwei unterschiedliche Gattungen einer Sopranistin dar und wirkten durch ihre stimmlichen Vorzüge und Nachteile direkt auf seinen Schaffensprozess ein. Schließen

wollen wir mit *Richard Wagner*: Durch sein Schaffen und seine Forderungen an die Vokalist*innen legte er einen der Grundsteine für die heute noch gebräuchlichen Stimmfächer, wie zum Beispiel den Heldenbariton. Im Verlauf dieser Arbeit könnte man meinen, dass bei Sängern auch der künstlerische Status einer Veränderung unterworfen war. Waren sie bei *Händel* noch angehalten, die Musik durch ihre Kunstfertigkeit auszuschnüffeln und auf virtuoseste Weise Instrumenten nachzueifern, so wird dieser Drang immer mehr an den Wunsch und die Vorgaben der Komponisten gebunden. Immer deutlicher wurde die Aufgabe des Orchesters als dramaturgisches Mittel herausgearbeitet und die Rolle der Sänger neu definiert. Auch dieser Themenkomplex ist nicht gänzlich frei von Widersprüchen. Dies mag damit zusammenhängen, dass die menschliche Stimme, so facettenreich und vielseitig einsetzbar sie ist, an natürliche Gesetzmässigkeiten gebunden ist. Komponisten waren angehalten – und forderten dies auch immer – nach einem Ideal des Klanges zu streben. Dieses Ideal jedoch wandelte sich, wie sich auch andere Bereiche der dramatischen Musik ändern mussten. Die daraus resultierenden Reibflächen, die sich vor allem bei *Wagners* Werken und dessen Zugang zur Stimme eröffnen, sind ebenfalls von großer Bedeutung für die Erarbeitung der folgenden These. Es scheint sinnvoll, viele der eben genannten und noch folgenden Aspekte in Relation zu setzen und nicht abgekoppelt von der Geschichte oder der Denkweise mancher Komponisten zu betrachten. So setzt sich zum Beispiel *Mozart* noch sehr genau mit den stimmlichen Fähigkeiten seiner Sänger auseinander und nutzt diese auch gekonnt, um seine Vorstellungen zu realisieren. *Borromeo* war offensichtlich ein so angesehener Sänger der durch seinen Ausdruck und sein Gespür einer Roll*innen Tiefe verleihen konnte. Dies mag, wie wir sehen werden, *Händel* dazu bewogen haben, eine fertige Partie umzugestalten. Bei *Wagner* hingegen, und auch dies zeigt dieses Thema sehr genau, ist der Sänger in einen Erneuerungsprozess der Oper eingebunden. Die sängerische Darbietung unterlag zwar im Verständnis des Komponisten klaren ästhetischen Vorstellungen, doch wurden diese oftmals untergeordnet und einem Ganzen unterworfen. Über die Gewichtung eines Werkes als Ganzes, verglichen mit der vokalen Leistung, mag diese Arbeit bis zu einem gewissen Punkt ebenfalls Aufschluss geben, wenngleich dies mit Sicherheit einer eigenständigen Betrachtung bedürfen würde. Der Sänger als wandelbares Instrument, als Darsteller und Inspirationsquelle, der Komponist als Schöpfer neuer Stile und Geschmäcker. Diese Dualität und ihr Wandel sollen uns nun auf den folgenden Seiten näher beschäftigen.

1. Ein Gesangsideal

1.1. Einführung

Die menschliche Stimme und ihre Einsatzmöglichkeiten bieten ein kaum überschaubares Spektrum. Vergleicht man nun die wissenschaftliche Aufarbeitung mit der historischer Instrumentalpraktiken, so bietet sich im Bezug auf die Entwicklung der Singstimme ein eher schwammiges Bild. Das „Instrument“ Stimme unterlag im Gebrauch als „Singstimme“ einem großen Wandel. Änderten sich Bauart, Material und Spielweise bei herkömmlichen Instrumenten, so kann man davon ausgehen, dass sich die wesentlichen Grundbedingungen wie beteiligte Muskeln, Organe und Resonanzräume¹ beim Menschen nur minimal veränderten. Dies kann zu der Annahme führen, dass wir es heute wie früher mit den annähernd gleichen physiologischen Bedingungen zu tun haben, die ein kunstvolles Singen erfordern.

Die Wandelbarkeit der Stimme zeigt sich in den unterschiedlichsten Ausdrucksweisen verschiedenster Musikrichtungen und Kulturen. Heute wird die Stimme auf vielfältigste Weise eingesetzt. Sei es im traditionellen Opern- und Konzertgesang, im Bereich des Jazz oder des Musicals. Der Querschnitt, der sich hier eröffnet, lässt erahnen, in welcher vielfältiger Weise dieses Instrument zum Einsatz kommen kann. Die wichtige Rolle des Gesangs lässt sich anhand zahlreicher schriftlicher Aufzeichnungen, die meist bis ins 18. Jahrhundert hinein vor allem auf Vokalmusik bezogen waren,² festmachen. Die Wandelbarkeit der Stimme und die sich stetig verändernden Anforderungen lassen sich auf diese Weise sehr gut rekonstruieren, wenngleich viele Fragen erst mit Beginn der Tonaufzeichnung von gesungener Musik die Möglichkeit einer genauen Bearbeitung erlauben.

Im Zuge der hier nachfolgenden Ausführungen soll das Hauptaugenmerk auf dem traditionellen Opern- und Konzertgesang liegen. Heute gebräuchliche Begriffe sollen erläutert und die Rahmenbedingungen für eine schlüssige Argumentation geschaffen werden. Die nun nachfolgenden Kapitel, die sich mit der Entwicklung der Gesangstechnik, Stimmbildung und Stimmführung beschäftigen, sowie Rahmenbedingungen wie Orchesterentwicklung sollen lediglich angeschnitten werden und bewusst nicht in die Tiefe gehen, da dies den Rahmen einer solchen Arbeit sprengen würde. Auch das Thema „Quellen“ wird in einer solchen Ausdehnung behandelt wie es dem Hauptaugenmerk, also

1. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1427, (*Quellen und Methoden - Allgemeines*)

2. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1428, (*Quellen und Methoden - Quellen*)

der grundlegenden These, meiner Ansicht nach dienlich erscheint. Es ist jedoch unabdingbar, dem Leser einen Überblick zu verschaffen, da sich durchaus Zusammenhänge aufgrund der folgenden einleitenden Kapitel ergeben werden und diese dann schlüssiger in einen Kontext gebracht werden können.

1.2. Quellen

Einen wesentlichen Bereich im Zuge der Beschäftigung mit der Singstimme stellen die Quellen dar. Da der Gesang im Laufe vieler Jahrhunderte meist als zentrale Form des musikalischen Ausdrucks gelten darf, kann man hier auf eine Fülle theoretischer Reflexionen³ über Vokalmusik zurückgreifen.

Entwicklungen des Gesangs sind meist mit ihrer wissenschaftlichen Erforschung zu verknüpfen. Die historische Auseinandersetzung mit der Stimme gestaltet sich oftmals als sehr schwierig und spekulativ. Der Beginn der Tonaufzeichnungen Ende des 19. Jahrhunderts ermöglicht gewisse Rückschlüsse, zeigt jedoch aber auch den ungenauen Informationsgehalt schriftlicher Quellen. Die Ideale, die in vielen solcher Aufzeichnungen beschrieben werden, gelten also eher als theoretisch und lassen sich in ihrer praktischen Anwendung der damaligen Zeit aus heutiger Sicht natürlich nicht zur Gänze nachvollziehen. Die Beschreibung einer „guten“ oder gar „perfekten“ Stimme in diesen Schriften bezeichnet meist die Intonation, die Genauigkeit in rhythmischen Belangen, die Qualität der Aussprache und eine „gute“ Stimme (*Tinctoris – De inventione et usu musicae, 1481*)⁴. Eine Beschreibung aus den Jahren 1601/02 unterscheidet sich in diesen Punkten nur wenig von der eben angeführten, erweitert jedoch die Merkmale einer gut geführten Stimme um den Begriff der Atemkontrolle. Weiters werden darin ein gutes Textverständnis und die Freude Affekte ausdrücken zu wollen, gefordert. (*Caccini - Le nuove musiche*)⁵. All diese Beschreibungen lassen allerdings kaum Rückschlüsse auf die Stimmtechnik und den Prozess der Stimmproduktion zu.

In Bezug auf die Genauigkeit der Quellen ändert sich dies jedoch mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Es lässt sich die Tendenz einer genaueren Beschreibung gewisser gestalterischer Aspekte feststellen. Dieser Bereich der sängerischen Darstellung kann natürlich genauer beschrieben und reglementiert werden. In einer Sammlung von Arien, Lied- und Ensemblesätzen von *D. Corri*⁶ finden sich Eintragungen, welche zentrale Aspekte

3. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1428 (*Quellen und Methoden - Quellen*)

4. Owen Jandler; Ellen T. Harris, Art. „Singing - Vocal Production“ in New Grove

5. ebd.

6. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1428 (*Quellen und Methoden - Quellen*)

des Vortrags wie zum Beispiel Atmenzäsuren aufweisen. In weiterer Folge wurde diese Vorgangsweise übernommen und weiterentwickelt. So nahmen zum Beispiel *M. García (1840/47)* und *E. Delle Sedie (1874)*⁷ in ihre Gesangsschulen Literaturbeispiele auf, welche nun ausführlich mit Kommentaren zu den Bereichen Atemgebung, Klangfarbe, Ausdruckscharakter, Gestaltung, Dynamik und Tempo versehen waren.

Einen weiteren Quellentypus stellen Kompositionen an sich dar. Bis weit ins 19. Jahrhundert war der Entstehungsprozess durchaus an die Verbindung von Komponist und Sänger gebunden. Man kann davon ausgehen, dass sich Komponisten an den jeweiligen Gegebenheiten der Singstimmen orientierten, sodass sich die sängerische Physiognomie⁸ in den Werken widerspiegelte. In diesem Zusammenhang ermöglichen Skizzenmaterial oder gar unterschiedliche Fassungen eines Werks einen Einblick, wie auf Wünsche des Sängers eingegangen wurde.

Die Aufarbeitung und Beurteilung historischer Gesangstechniken und ästhetischer Anforderungen gestaltet sich aufgrund des Wesens von Vokalmusik sehr schwierig, betrachtet man jeweils einen Quellentypus für sich alleine. Es scheint unmöglich, gewisse Aspekte des Singens alleine durch Worte zu beschreiben. Generell lässt sich jedoch feststellen, dass über die Jahrhunderte das Vokabular eine gewisse Kontinuität aufweist.⁹ Keine dieser Wortquellen vor Beginn der Tonaufnahmen ermöglicht hier ein schlüssiges Ergebnis, welches eine Vorstellung des Klanges der damaligen Zeit vermittelt. Die Kombination verschiedener Quellen jedoch lässt zumindest eine Annäherung an historische Phänomene des Singens zu. Letztendlich scheint jedoch die gesungene Musik selbst eine der wesentlichsten Erkenntnisquellen zu sein.¹⁰ Hier möchte man also meinen, dass die Wechselwirkung von Komponist und Sänger spätestens seit dem 17. Jahrhundert in Quellen nachweisbar ist und die daraus entstandenen Kunstwerke durchaus als Beleg sängerischer Fertigkeiten gelten können.

Abschließend sei hier noch erwähnt, dass natürlich auch medizinische Erkenntnisse und der Wandel der Sprache als Quellen dienlich sein können. Die damals gesprochenen Sprachen deckten sich weitestgehend mit der beim Singen verwendeten. Auf Basis dieser Erkenntnis lassen sich natürlich Rückschlüsse in Bezug auf klangliche Präferenzen, die durch den Sprachgebrauch entstanden sind, erstellen. Gewisse Eigenheiten des Sprechens finden sich somit auch in der gesungenen Sprache. Auch waren es die frühen Erkenntnisse

7. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1428 (Quellen und Methoden - Quellen)

8. ebd.

9. ebd., Sp. 1431

10. ebd.

des griechischen Arztes *Galen* (ca. 129 bis ca. 199)¹¹, die bis ins 18. Jahrhundert die Grundlage für weitere Forschungen bildeten. Die sekundären Stimmorgane wie Lunge, Kehle, Lippen und Gaumen waren bereits bekannt. Anatomische Beobachtungen wurden in der Zeit des Barocks vermehrt in musikalische Kompendien aufgenommen, und diese wurden stetig weiterentwickelt. Im Verständnis vieler Gelehrter war die Stimmfunktion mit der der Flöte vergleichbar. Den entscheidenden Wandel läutete jedoch erst *Ferrein* (1741)¹² mit der Beschreibung der Stimmlippenfunktion ein. Dieser Wendepunkt mag den Beginn umfangreicher Bestrebungen im Bereich der Stimmforschung darstellen, die auch auf den Bereich des Singens einwirkten.

Die Kombination dieser vielartigen Quellen ermöglicht eine mehr als vage Annäherung und bietet wesentliche Informationen für die historische Gesangsforschung. Eine Verknüpfung von physiologischen Prozessen und Herangehensweisen mit denen der Aufführungspraxis ist die Basis, um die Wechselwirkung beider Bereiche zu erfassen. Wie zum Beispiel Vokale geformt und Koloraturen gesungen wurden, ist nicht ausschließlich eine musikalische Frage. Hier gilt es auch das Wissen der damaligen Sänger und Lehrer im Bezug auf muskuläre Abläufe und gesangstechnische Zusammenhänge zu überprüfen.

1.3. Entwicklung eines Gesangsideals

Die Frage nach dem Entstehen und Fortgang eines Gesangsideals ist unweigerlich mit nationalen Gesangsschulen, Gesangsstilen oder Methoden verbunden. Im Generellen lassen sich drei Singstile in den Ländern Frankreich, Deutschland und Italien festmachen. Ob es nun diese nationalen Eigenheiten gegeben haben mag, lässt sich oftmals nicht zur Gänze klären, da zum Beispiel nach *Sonnleitner* (1860)¹³ die Grundbedingung für ausgezeichneten Gesang immer die gleiche sein müsse. Seiner Ansicht nach mag man dies den italienischen Gesangsstil nennen, da die Methodik und die damit verbundenen festen Regeln zufällig erstmals in Italien festgehalten wurden. Das wesentliche Prinzip gelte jedoch für alle Gesangsschulen. Hier ist es von großer Bedeutung, die Gesangstechnik vom Singstil zu trennen, da sonst ein verzerrtes Bild entstehen könnte.

Das Ziel einer gesanglichen Schulung war es, Fähigkeiten zu erlangen, welche den Sänger dazu befähigten, eine Vorlage gesanglich kompetent umzusetzen. Eine sich allmählich entwickelnde Gesangspädagogik war in natürlicher Weise an die sich wandelnden Anforderungen der Komponisten gebunden wie eben diese an die Möglichkeiten der

11. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1442 (*Der Gesang und die Wissenschaft vom Singen*)

12. ebd., Sp. 1443 (*Der Gesang und die Wissenschaft vom Singen*)

13. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1438 (*Nationale und Internationale Singstile*)

menschlichen Stimme.¹⁴ Bildeten im 17. und 18. Jahrhundert vornehmlich Anweisungen zur Ausführung oder zu improvisatorischen Veränderungen des Notentextes das Zentrum schriftlicher Abhandlungen, so traten bereits Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr Fragen zur Funktion der Stimme auf. Dies kann man durchaus als Reaktion der Gesangspädagogik dieser Zeit betrachten, die immer mehr auf die Anforderungen in der Oper reagieren musste. Immer häufiger wurden voluminöse Organe mit großer dramatischer Steigerungsfähigkeit gesucht. Dies stand im Gegensatz zu den leicht und beweglich geführten Stimmen der italienischen Belcanto-Tradition. Einen nicht geringen Anteil trugen ebenfalls die angewachsenen Orchester dieser Zeit zum Wandel der stimmlichen Anforderungen bei. Mit diesem Wandel verlor Italien die wichtige Stellung, die es bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts innehatte, an Frankreich und Deutschland.

An dieser Stelle mag es dienlich sein, einen kurzen Einblick in das Wesen der verschiedenen Gesangsschulen anzuführen, um Unterschiede und in weiterer Folge den Entwicklungsfortgang näher fassbar zu machen. Um diesen großen Bereich der Gesangsgeschichte verständlich abdecken zu können, beziehe ich mich bei der Gliederung und Ausführung auf das Buch „Handbuch der Gesangkunst“ von Bernd Göpfert (3. verbesserte Auflage 1994), das hier, wie ich meine, einen sehr guten Ersteindruck – jedoch nicht mehr – ermöglicht. Dieser Abschnitt soll, wie erwähnt, nur einen allgemeinen Eindruck verschaffen.

1.3.1. Die italienische Gesangsmethode

Im 16. Jahrhundert war Italien das Zentrum der abendländischen Musiknationen. Das italienische Gesangsideal sollte ab dieser Zeit modellhaft für die Kunst des vollkommenen Gesangs stehen. In den folgenden Jahrhunderten wurden die Grundlagen dieser Schulen in fast allen Ländern zu unterschiedlichen Zeiten aufgegriffen und an regionale Singstile angepasst.

Zu den Hauptgattungen, welche die Rolle Italiens festigen sollten, zählte die um 1600 entstandene Oper, deren Gestaltung bis weit ins 19. Jahrhundert italienische Domäne blieb.¹⁵ Die Anforderungen an die Stimmkunst der Sänger wurden immer größer, und die Komponisten forderten eine immer virtuosere Stimmbeherrschung. Eine langjährige Ausbildung wurde somit unabdingbar. Schon aus dem 16. Jahrhundert sind erste Aufzeichnungen überliefert, deren Anweisungen zeigen, dass der „neue“ Operngesang auf

14. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 9

15. ebd., S. 12

eine ältere Tradition aufbauen konnte. *Blasius Rosetti* aus Verona skizziert 1529 in seinem „*Libellus de rudimentis Musices*“ eine Stimmbildung, welche auf den Choralgesang in der Kirche zugeschnitten war:¹⁶ „*Es versteht sich von selbst, dass, wenn man mit dem Singen überhaupt den Anfang macht, man nicht mit übermäßigem Atem und allzu hoch hervorbricht, sondern mit leiser und gelinder Tongebung die Noten singt. Denn sonst verletzt man die Stimmwerkzeuge und hemmt die Luftröhre (in ihren Funktionen). Deshalb halte man sich – und dies gilt auch sonst als tugendhaft – an den Mittelweg, das heisst man beginne nicht allzu tief, noch allzu hoch. Denn Schreien in hohen Tönen beschädigt die Kehle und die Stimme und verletzt das Gehör. Wenn man nämlich etwas leise zu singen anfängt, so erwärmt sich nach und nach die Kehle, die Stimmwerkzeuge beleben sich, und die Stimme, verschiedentlich durchgearbeitet, gelangt zu einem gleichmäßigen und vollendeten Tone.*“¹⁷

Ein Hauptkriterium für eine schöne Stimme war die Ausgeglichenheit der Lagen und ein leichter Toneinsatz. Auch hier scheinen kirchliche Gesangstraditionen im Operngesang des 17. Jahrhunderts weiterzuwirken. Theoretische Schriften des 16. Jahrhunderts waren meist auf den mehrstimmig-kontrapunktischen Gesang der Motetten sowie mehrstimmig solistisch besetzte Madrigale bezogen. Das Ziel einer ausgeglichenen und beweglichen Stimmführung beschrieb auch der neapolitanische Arzt *Giovanni Camillo Maffei* in seinem „*Discorso della Voce, del Modo d'apparar di cantar di Garganta, senza maestro*“ im Jahr 1562. Er beharrte auf Koloraturübungen, wie sie in spätere Lehrgänge für Opernsänger Einzug fanden. Weitere stimmbildnerische Anweisungen von *Rosetti* und *Maffei* lassen schon im 16. Jahrhundert die Grundlagen der Entstehung des „Belcantos“ erahnen. In dieser Zeit wurde klar zwischen Sängern die ihre Kopfstimmen benutzten und jenen, die ihre natürlichen Bruststimmen einsetzen konnten, unterschieden. Die Verschmelzung dieser beiden Techniken hin zu einer Mischstimme war seit dem 17. Jahrhundert eine der pädagogischen Hauptforderungen. Auch der Einsatz eines Vibrato steht als Kennzeichen und im ästhetischen Sinn des späteren Belcanto-Ideals.

Hier ist der Beitrag von *Giulio Caccini* bezeichnend für die Anforderungen an den sich entwickelnden dramatischen Sängertypus. In der Vorrede seiner Musiksammlung „*Le Nuove musiche*“ gibt er einen Einblick in die neu geschaffenen Normen, die er als ausgebildeter Sänger nach den Idealen des 16. Jahrhunderts neu kreiert hatte.¹⁸ Seine Ausführungen lassen auf ein neu entstandenes Wort-Ton-Verhältnis schließen, welches immer mehr den Sänger ins Zentrum des Geschehens rückte. Für die Einzelstimme galt

16. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 12

17. Zitiert aus Ulrich, Bernhard: „Über die Grundsätze der Stimmbildung während der Acappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper - 1474-1640“, Leipzig, 1910, S. 52/53

18. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 15

nun das Ideal eines untrennbaren Verhältnisses von Wort und Ton, welches eine neue musiksprachliche Dimension generierte.

Der neue Stil wurde auch begrifflich vom alten differenziert, und eine neue Terminologie bildete sich heraus. Dem *Dramma per Musica* wurden nun verschiedene Stile zugeordnet. *Cavalieri* nennt die neue Kompositions- und Gesangsweise zum Beispiel „recitar cantando“ (singendes Reden). *Claudio Monteverdi* bezeichnet sie unter anderem als „stile concitato“, eine heftige musikalische Deklamationsweise mit raschen Tonwiederholungen bei stark von Leidenschaft getragenen Passagen.¹⁹ Das Singen mit der bei Männern als zu künstlich empfundenen „voce finta“ (Fistelstimme) wurde abgelehnt. Das Ideal der natürlich klingenden, bebenden Stimme der „voce piena e naturale“ hat sie immer mehr ersetzt. Dieses Ideal schloss auch die Kastratenstimme mit ein, die sich ebenfalls durchzusetzen begann und – begünstigt durch ein teilweise gültiges Auftrittsverbot von Frauen – die Falsettisten ablöste.

Übungen, die neue Stimmtechnik zu forcieren, waren unter anderem das Solfeggieren, und in weiterer Folge galt es, melodische Abschnitte zu vokalisieren. Also erst ein Singen auf Tonsilben und dann ein Heranführen der Stimme an die Vokale. Diese Abfolge sollte für die italienische Gesangspädagogik typisch bleiben. Die Bemühungen waren alle auf eine bewegliche und umfangreiche Stimme gerichtet, welche einen guten Lagenausgleich vorweisen sollte. *Pier Francesco Tosi* wagte 1723 einen weiteren Versuch, die Prinzipien der Gesangkunst niederzuschreiben. Er forderte im Gegensatz zur in der damaligen Zeit grassierenden Stimmakrobatik eine Art des Singens, welche den richtigen Umgang mit Worten ohne überspitzte Virtuosität und ihrer innewohnenden Kraft als große Aufgabe des Sängers definierte. Es sollte nicht ausschließlich die Biegsamkeit der Stimme Bewunderung finden, sondern vielmehr ein heller reiner Ton, nicht durch die Nase oder den Hals gehend oder in der Kehle stecken bleibend. Je höher Töne nun waren, desto sanfter mussten sie seiner Ansicht nach gesungen werden. Ein wesentliches Hauptziel war für *Tosi* die Verschmelzung des Brustregisters mit dem Falsett. Es lässt sich hier nun in Ansätzen der Weg erahnen, den die Gesangspädagogik einschlagen würde. Der Registerausgleich scheint hier im Zentrum der Bemühungen zu stehen wie auch eine Form des Vokalausgleichs.

19. Zitiert aus: Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 16

Eine der wichtigsten und detailliertesten Schilderungen im 18. Jahrhundert stammt von dem Kastraten *Giovanni Battista Mancini*. In seiner im Jahr 1774 verfassten Schrift „Pensieri, e Riflessioni pratiche sopra il Canto Figurato“²⁰ geht er unter anderem auch auf die Rolle des Gesanglehrers ein, von dem er fordert, die eigene Stimme auch verstellen zu können, um dem Schüler dessen Fehler besser anschaulich zu machen. Für *Mancini* ist der Resonanzreichtum, die Sonorität, ein wichtiges Merkmal eines guten Sängers. Eine Stimme ohne diese Qualität wird in großen Räumen nicht tragen, ist eine seiner Erkenntnisse. Die Brustkraft – von diesem Zeitpunkt an ein zentraler Begriff in der italienischen Gesangsmethode²¹ – steht für die oben schon erwähnte Verschmelzung des Brust- und Kopfreisters. Das Brustregister darf nicht unnatürlich nach oben gezogen werden, um ein Forcieren der höheren Töne zu vermeiden. In diesen Lagen muss man nach *Mancini* Falsett singen, welches sich mit dem Brustregister mischt und eben wie ein solches klingt. Er differenziert auch die Begriffe Kopfstimme und Falsett. Letzteres hält er für sonoriger und klangreicher, wenngleich weniger beweglich als die Kopfstimme. Falsett ist hier keineswegs mit der Fistelstimme zu vergleichen, welche vom Körper losgelöst ohne Brustregister den gewünschten Körperklang nicht vorweisen kann. Der Begriff „falsch“ in „falsetto“ bezieht sich hier auf den Scheincharakter, als ob die Bruststimme in der Höhe weitergeführt würde.²²

Die altitalienische Gesangsschule wirkte noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts und wurde von Komponisten wie *Gioacchino Rossini*, *Gaetano Donizetti* und *Vincenzo Bellini* getragen, solange diese Kompositionen für die Belcanto-Stimme schrieben. *Giuseppe Verdi* jedoch deutete schon in einem Brief aus dem Jahr 1871 die Modifikationen an, die dieser alten Lehre den Zukunftsweg weisen sollten. In diesem Schriftstück wird neben Übungen im Ansatz und sehr langem Solfegeieren auch auf eine deutliche Aussprache mithilfe von Sprechübungen eingegangen.²³ Längst ist der Belcanto in den Hintergrund gedrängt, und neue Wege des Ausdrucks eröffnen sich. Die Sprache und ein anderes Verständnis für Dramatik werden unter anderem von Singstimmen neue Leistungen fordern. Dies soll jedoch im weiteren Verlauf noch Erwähnung finden.

Im 17. und 18. Jahrhundert sind es verschiedene Aspekte, die den Verlauf der Gesangsentwicklung verdeutlichen: die stetig wachsende Popularität des professionellen Opersängers – vor allem die der Kastraten – sowie das Einwirken des italienischen Stils auf große Teile Europas. Weiters wurden Methoden immer konkreter und immer mehr von spezialisierten Gesangslehrern angewandt. Dies kann in unabhängiger Weise passieren oder

20. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 21

21. ebd., S. 22

22. ebd., S. 23

23. Biehle, Herbert, „Die Stimmkunst“ - *Geschichtliche Grundlagen*, 1. Band, Leipzig 1931, S. 60

auch in dafür geschaffenen Institutionen wie zum Beispiel in den neapolitanischen oder den venezianischen Konservatorien. Die Verbindung des Kopf- und Brustregisters wurde ein wesentliches Merkmal dieser spezifisch italienisch geprägten Entwicklung und war in Deutschland und Frankreich zu dieser Zeit in der Gesangspraxis nicht zu finden. In diesen Ländern beharrte man auf einer älteren Tradition, welche eine Trennung der Register bedingte und ein natürlicher Bruch oder hörbarer Registerwechsel zum gesanglichen Alltag gehörte. Das rein der Virtuosität verpflichtete Singen trat zunehmend in den Hintergrund und wurde spätestens seit *Cacci* vom musikalisch erhöhtem Sprechen abgelöst. Der sängerische Vortrag nahm zunehmend Bezug auf den Inhalt des Textes und lenkte nicht in überzogener Weise davon ab.

1.3.2. Das Zeitalter des Belcantos

Was die Entwicklung dieses Singstils betrifft, möchte ich zu Beginn wenigstens zum Teil die Ausführungen von *Lucie Manén* anführen, die sich in dem Buch „Bel Canto“ diesem Phänomen aus der Sicht einer Sängerin widmet. Dieser Aspekt scheint mir, gerade wenn es um den Belcanto-Stil geht, sehr wichtig, zeigt er doch, wie grundsätzlich sich die Technik verändern musste, um auch den Ausdruck und somit die Art der Darstellung geforderter Empfindungen an diese neue „Art“ anzupassen. Wie angedeutet, steht im Zentrum dieser Entwicklung die Befreiung der Empfindungen.

Für *Lucie Manén* ist es *Giulio Caccini* (1545–1618), der maßgeblich an der Entwicklung der Solostimme in Belcanto-Kompositionen mitwirkte. Nach seinem Stimmbruch wurde er in Florenz von *Scipione della Palla* zu einem der herausragendsten Tenöre seiner Zeit ausgebildet. Als er später in den Musikzirkel des Grafen *Giovanni de Bardi* aufgenommen wurde, war man durch die Erforschung der griechischen Musik bestrebt, die Solostimme in den Mittelpunkt zu stellen. Als sich dieser Wandel vollzogen hatte waren es vor allem die Consorts, die im Gegensatz zu dieser neuen Art des Singens standen. In jenen war man gewohnt, als Gruppe mit weichen und leichten Stimmen jede menschliche Leidenschaft zu dämpfen.²⁴ So standen die Kompositionen zum Beispiel von *Caccini* nun diametral zu der Art eines Consorts, da versucht wurde, eben diese Gefühlsregungen bei den Zuhörern zu entfachen. Sänger sollten nun als Solisten aus dem Gruppensingen herausragen, indem sie in Anlehnung an die Ausdrucksmöglichkeiten der Schauspieler in Sprache und Rhetorik – wie in der griechischen Musik – die der menschlichen Stimme

24. Manén, Lucie, „Bel Canto“ - *Die Lehre der Klassischen italienischen Gesangsschulen - Ihr Verfall und ihre Wiederherstellung*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1991, S. 30.

eigene Fähigkeit, verschiedenartige Gefühlsregungen durch entsprechend verschiedene Klangfarben wiederzugeben, zur vollen Entfaltung bringen.²⁵ Bei vielen Gesangslehrern dieser Zeit wurde im Unterricht nach dem Prinzip der Nachahmung gearbeitet und immer wieder kontrolliert und nachjustiert. So gab es mehrere Ansätze, die dieses Phänomen beschreiben. Sei es nun der Ansatz der Stimme, die Spannung der richtigen Muskeln und die Formung der Vokale, die immer wieder neu definiert und erforscht wurde. Hier soll auf genaue gesangstechnische Aspekte bewusst nicht eingegangen werden, da sie in diesem Zusammenhang nicht von großer Relevanz sind. Wichtig für die weiteren Ausführungen jedoch ist das Zusammenwirken von Sängern und Instrumentalisten. Die besondere Meisterleistung eines Belcanto-Sängers bestand darin, verschiedenste musikalische Phrasen in allen erdenklichen Klangfarben darzustellen. Diese Höchstleistungen waren es, die wohl immer mehr von den Sängern abverlangten und somit eine Anlehnung an die instrumentalen Möglichkeiten forcierten. Immer größer wurde der Tonumfang, immer geläufiger wurden die Stimmen.

Der Begriff „Belcanto“ fand erst ab dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts Gebrauch und bezeichnete in dieser Zeit einen Gesangsstil, der längst der Vergangenheit angehörte. Die Blütezeit dieses Singstils lässt sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts festmachen und hat seine Wurzeln im 17. Jahrhundert. Von Italien ausgehend, durch den Siegeszug der Oper begünstigt, wurde er endgültig zu einem europäischen Phänomen. Mitverantwortlich waren herausragende Sänger, die unter anderem auch in Frankreich und Deutschland dazu beitrugen, dass sich diese Singweise im 18. Jahrhundert endgültig festigte.²⁶ Belcanto (*ital. „schöner Gesang“*) kann also als eine Gesangsart, die dem italienischen Musikempfinden erwachsen ist, gelten.

Die aufschlussreichsten Schriften zu diesem Phänomen liefern *Tosi* und *G. Mancini*. Ihre Auffassung über die Qualitäten eines guten Sängers stimmen zum größten Teil überein und ermöglichen einen Einblick in stimmbildnerische Bereiche. Zuvor war in schriftlicher Form kaum auf technische Aspekte der stimmlichen Ausbildung Rücksicht genommen worden. Lediglich wenige Aspekte des Vortrags wurden aufgenommen und vieles der mündlichen Überlieferung durch den Lehrer überlassen. Der Beginn dieser Ära ist nicht einfach festzumachen. Hier gelten zum Beispiel der italienische Sologesang im frühen 17. Jahrhundert – wie von *C. Caccini* beschrieben – oder die venezianische Oper im zweiten Drittel dieses Jahrhunderts als mögliche Ursprünge. Wenngleich große Komponisten dieses Zeitraums am Anfang dieser Entwicklung stehen mögen, sind es doch die Kompositionen von *A. Scarlatti*, *G. F. Händel*, *Hasse* oder *Porpora*, welche die Blütezeit im 18.

25. Zitiert aus: Manén, Lucie, „Bel Canto“ - *Die Lehre der Klassischen italienischen Gesangsschulen - Ihr Verfall und ihre Wiederherstellung*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1991, S. 30/31

26. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1450 (*Das Zeitalter des Belcanto*)

Jahrhundert aufzeigen. Nicht ohne Grund war dies eine Zeit, in der die Kastraten im Mittelpunkt der Sängervelt standen.²⁷

Zum Wesen des Belcantos gehörte, dass der Notentext für den Sänger kaum bindend zu verstehen war. Vielmehr wurde er als Improvisationsgrundlage betrachtet und immer wieder im individuellen Vortrag abgeändert. Frei hinzugefügte Verzierungen, Kadenzen, verschiedenste Stimmklangfarben und vieles mehr sind wesentliche gestalterische Merkmale dieses Stils. Einen Einblick in diese Singweise bieten die detailliert kommentierten Arien von *Manuel Garcia*, welche er an den Schluss seines „*Traité complet de l'art du chant*“ setzte. Wenngleich der Begriff „Belcanto“ darin nicht vorkommt und das Erscheinungsdatum nicht in der eigentlichen Blütezeit angesetzt ist, lässt es erahnen, wie differenziert die Vortragskunst gewesen sein mag.²⁸

Rossini, ein Komponist, der sich selbst in der italienischen Tradition verwurzelt sah, nannte im Jahr 1858 drei wichtige Elemente, die für ihn grundlegend zu sein schienen und den Belcanto-Stil ausmachten. Zum einen das Instrument, die Stimme, zum anderen die Technik, die Mittel, sich der Stimme zu bedienen, und der Stil, der aus Geschmack und Empfindung resultiert²⁹. Diese Aussage lässt sich nun an die generell geläufigen Gesangsschulen anwenden. Die erste Phase umfasste die Formung der Stimme zu einem flexiblen Instrument. Übungen zum reinen Tonansatz und zum vollkommenen Registerausgleich waren hierfür vorgesehen. Der folgende Schritt umfasste die eigentliche Technik, also die Erarbeitung der Technik. Sänger sollten in der Lage sein, die damals üblichen Darstellungsmittel, wie das Portamento, Arpeggieren, gehaltene Töne und unterschiedliche Arten der Geläufigkeit bis hin zu Trillern, kunstvoll zu beherrschen. Der letzte Bereich widmete sich nun dem Erlernen eines angemessenen Vortragsstils.

Die im 18. Jahrhundert immer mehr in den Vordergrund rückenden virtuosierten Effekte, die oftmals zum Selbstzweck wurden, wie auch die Ausweitung des Tonumfanges führten vielfach zum Verlust des für den Belcanto typischen Einsatzes der Stimme und mögen als Beginn des Endes dieser Ära bezeichnet werden.³⁰ Der Einfluss der Instrumentalmusik ist unverkennbar,³¹ und nahm stetig zu, vor allem in den sogenannten Barvourpassagen. Immer häufiger traten hier kompliziertere, dem Instrumentalrepertoire entlehnte Figuren an die Stelle der leichteren, vormals gebräuchlichen diatonischen

27. Seedorf, Thomas, Art. „Belcanto“, in: MGG Bd. 1/2, Sp. 1348 (*Belcanto*)

28. ebd., Sp. 1348

29. ebd., Sp. 1347

30. ebd., Sp. 1348

31. Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans, „Brockhaus Riemann Musiklexikon“ - *Belcanto*, Schott Music International, erweiterte und überarbeitete Auflage, 1. Band, 1995, S. 123

Stufenfolgen. Auch die Einschränkung der mitschöpferischen Freiheit des Sängers sind Merkmale, die auf ein Ende der Belcantozeit hindeuten.³² Dies ist ein Aspekt, der für diese These besonders wichtig erscheint, denn dieser führt zu einem grundlegend geänderten Verhältnis zwischen Sänger und Komponist. Dies geschieht natürlich fließend und soll in dieser Arbeit in einem nachfolgenden Kapitel in Zusammenhang mit *Mozart* kurz Erwähnung finden.

Eine Figur, welche größte Fertigkeit voraussetze, war die schnelle Wiederholung von Tönen in gleicher Tonhöhe. Über diese Art des Singens meinte *Hiller*, sie sei: „*mehr für Instrumente: doch kommt sie auch bisweilen in Arien vor; ja einige Sänger scheinen ein eigenes Privilegium gehabt zu haben, Passagien mit ihrer Kehle zu machen, die ihnen ein anderer nicht so leicht nachmacht*“.³³ Es häuften sich immer mehr Stimmen, die vom Sänger Zurückhaltung forderten und zu einer „edlen Simplicität“, der Sänger tendierten, wie es zum Beispiel *Mozart* in Wien gelang und schon früher durch *Gluck* angedeutet wurde. Die späten Werke *Bellinis* und *Donizettis* markieren den Abschluss dieser Ära und stehen am Beginn eines großen Wandels. Die immer mehr voranschreitende Reduzierung der oft erwähnten instrumentalen Virtuosität und die Einschränkung der Sänger in ihren schöpferischen Freiheiten markieren hier sicherlich das Ende der Belcanto-Zeit. Natürlich gab es Komponisten wie eben *Rossini*, die mit einigen ihrer Werke diesen Singstil noch ein letztes Mal hochhielten. Immer mehr forderten nun Komponisten durch eine genaue Festlegung des Notentextes andere Aspekte einer sängerischen Darbietung. Durch diesen Wandel verändert sich auch die Beziehung von Ausführenden also Sängern und Komponisten maßgeblich. Hierzu Genaueres im weiteren Verlauf dieser Arbeit.

Im Gegensatz zu diesem Entwicklungsverlauf der sängerischen Darbietung in Italien stand nun vor allem der französische Gesangsstil, wenngleich die gesangstechnische Basis Ähnlichkeiten und sogar Schnittflächen aufweisen konnte. Die Unterschiede sind jedoch zu dominant, um sie hier nicht zu erwähnen.

32. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1455 (*Das Zeitalter des Belcanto*)

33. Hiller 1774, S. 176

1.3.3. Die französische Gesangslehre

Im Gegensatz zu den italienischen Sängern, die immer mehr mit kräftigen, sonoren Stimmen von großer Leidenschaft und Energie die Zuhörer mitreißen wollten, wurde in Frankreich die Stimme eher mit Leichtigkeit und einer gewissen „Süße“ geführt. Über das französische Gesangsideal informiert die Enzyklopädie „Harmonie universelle“ von *Marin Mersenne* in ihrem VI. Kapitel „De l’Art de bien chanter“ aus dem Jahr 1636.³⁴ *Mersenne* erkennt nationale Unterschiede und beschreibt die wesentlichen Grundmerkmale einer gut geführten Stimme. Die französische Stimme soll biegsam und weich sein, wie in den italienischen Schulen sollen die Lagen ausgeglichen und intonationssicher sein. Auch wird hier auf die Funktion der Stütze eingegangen, wenn vom Sänger verlangt wird, die Stimme mit dem Atem zu stützen, um zu verhindern, dass sie zu dünn klingt. Wie die Italiener trennen auch die Franzosen, wie zum Beispiel *Bénigne de Bacilly* im Jahr 1668, die Stimme in die natürliche („voix naturelle“) und in die Fistelstimme („voix de fausset“).³⁵ Der Einsatz von Vokalismen dient der Vorbereitung auf die Kunst des Verzierens, welche sorgsam und geschmackvoll eingesetzt wurde. Im Zentrum aber standen immer die Sprache und die Textverständlichkeit. Hier mag man den wesentlichsten Unterschied zu der italienischen Gesangstradition festmachen. Diese Tatsache wurzelt in der Vorliebe der Franzosen für das Drama. Im Gegensatz zu Italien, wo viele Kulturzentren in einem Wettbewerb miteinander standen, waren in Frankreich Paris und der königliche Hof geschmacksbestimmend. *Jean-Baptiste Lully* leitete das erste, 1669 gegründete Opernunternehmen in Paris ab dem Jahr 1672, und er war in dieser Zeit stilgebend. Komische Gesangseinlagen und allzu virtuosos Singen waren verpönt, und auf Kastraten verzichtete man zur Gänze. Musik diente ausschließlich zur Steigerung der Dichtung. *Lullys* Werke bildeten noch im 18. Jahrhundert den Grundstock der Pariser Oper. *Jean-Philippe Rameau* führte die Oper im Sinne seines Vorgängers weiter, übernahm jedoch die immer dominanter werdenden italienischen Tendenzen, wie zum Beispiel die Da-capo-Arie.

Den Endpunkt dieser französischen Tradition stellen die späteren Opern von *Christoph Willibald Gluck* dar. Diese waren geprägt von einem Ideal der Einfachheit und Natürlichkeit. Die Charaktere dienten der Darstellung moralischer Grundideen und vertraten ein Prinzip der Wahrhaftigkeit des Gefühls.³⁶ Der rezitativische Gesangsstil, verbunden mit dieser Anforderung, machte eine Virtuosität wie sie in Italien zu der Zeit üblich war, unmöglich. *Gluck* schreibt in einem Vorwort zum Druck der Oper „*Alceste*“: „Bei der Musik zur *Alceste* war mein Vorsatz, alle Mißbräuche zu beseitigen, die durch die Eitelkeit der

34. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 27

35. ebd., S. 27

36. Zitiert aus: Adler, Guido, „Handbuch der Musikgeschichte“, München 1975, S. 733

*Sänger und Nachgiebigkeit der Musiker in die italienische Oper eingedrungen sind und aus dem prunkvollsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste gemacht haben. ...*³⁷ Er beschreibt in diesem Vorwort weiters die übertriebene Ornamentik und erkannte in der Musik als Hilfsmittel, die Poesie auszudrücken, das wahre Wesen eben dieser. *Glucks* späte Opern waren auch der Übergang zu einem dramatischeren Opernstil.

So wie in Italien der Belcanto-Stil immer weiter weichen musste, war man auch in Frankreich auf der Suche nach neuen Wegen, die Sängerstimme an die musikalischen Gegebenheiten anzupassen. Es sei bemerkt, dass sich in Frankreich Sänger, die sowohl den französischen und italienischen Gesangsstil beherrschten, besonderer Beliebtheit erfreuten. Dies geht natürlich einher mit einer gewissen Tendenz der Italianisierung der französischen Oper, die sich wiederum in den Werken von *J.-Ph. Rameau* abzeichnete. Dieser Entwicklung folgend wurden zum Beispiel immer mehr italienische Methoden in den Lehrplan des Pariser Konservatoriums aufgenommen. So wurde auch in die französische Oper die virtuose Arie etabliert. Eine voluminöse, bewegliche Stimme mit großer Durchschlagskraft wurde von dem neu entstehenden Opernstil verlangt. Die große, prunkvolle historische Oper (Grand Opéra), die vor allem von *Giacomo Meyerbeer* repräsentiert wurde, war die Konsequenz dieser Weiterentwicklung.

In diese Zeit fielen die Erkenntnisse des Spaniers *Manuel Garcia*, der erst in Paris und nach 1848 in London lebte. Sein Bestreben war es, die italienische Gesangsmethode den sich wandelnden Bedürfnissen anzupassen. Seine Erkenntnisse, die auch auf stimmphysiologischen Einsichten beruhten, waren Ausgangspunkt für eine neue Gesangspädagogik, die sich immer mehr von ihrer italienischen Herkunft entfernte, wie auch das Belcanto-Ideal dem neuen dramatischen Singstil weichen musste.³⁸ *Garcias* „*Traité complet de l'art du chant*“ (1840/1847) veranschaulicht jedoch auch, dass dieses Zusammentreffen von französischen und italienischen Methoden einen neuen Mischstil entstehen ließ, welcher auch die Entwicklung in Italien beeinflusste.³⁹ Auch *Garcia* machte vom Begriff des Registers Gebrauch und teilte die Singstimme in drei Bereiche: das Kopf-, das Falsett- und das Brustregister. Auch für ihn war ein unhörbarer und somit bruchloser Übergang dieser Register ein Ziel der Stimmbildung. Bei Männerstimmen unterteilt *Garcia* lediglich in ein Brust- und Falsettregister. Durch ein Überlappen der oberen Lagen des Brustregisters ergibt sich weiters der Begriff „voix mixte“ oder „Mittelregister“. *Garcias*

37. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 28

38. ebd., S. 31

39. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1440, (Nationale Singstile -Frankreich)

Grundsätze wurden vor allem von deutschen Gesangspädagogen aufgegriffen und weitergeführt.⁴⁰

1.3.4. Die Entwicklung der deutschen Gesangspädagogik

Ausführliche Aufzeichnungen über die stimmlichen Anforderungen an den Choral­sänger finden sich in *Conrad von Zaberns* Abhandlung „De modo bene cantandi choralem in multitudine personarum“ (Mainz 1474). Hier finden sich Beschreibungen zum Stimm­einsatz, die in manchen Facetten durchaus gewisse Aspekte des Belcantos vorwegnehmen, wie zum Beispiel der Ausgleich der Register. Die Stimme sollte in den Tiefen mit voller Brust und in den Höhen zart gesungen werden. Ein Herauspressen oder zu nasales Singen waren hingegen verpönt und Zeugnis einer schlecht geführten Stimme. Ein wichtiges Merkmal war auch die saubere Intonation ohne Herauf- oder Herunterziehen der Töne.⁴¹ Im Jahr 1556 stellte *Hermann Frinck* ähnliche Forderungen an den Wohlklang der Stimme. Er streicht die Bedeutung der Atembeherrschung sowie die unverfälschte Aussprache hervor.

Im 16. und 17. Jahrhundert wurden die starken Impulse aus Italien und die damit verbundenen Neuerungen immer mehr aufgegriffen, was sich nicht zuletzt in der Übernahme des Belcanto-Stils zeigt. Im 17. Jahrhundert entstanden viele Schriften, die beschreiben, wie versucht wurde die Prinzipien des italienischen Operngesangs der protestantischen Musikkultur anzugleichen. *Michael Praetorius* beruft sich auf *G. Caccini* und *G. B. Bovicelli* und verweist auf die Werke *Monteverdis* als Vorbilder für die Adaption des italienischen Singstils. Es ist hier mehr als fraglich, ob mit dem italienischen Stil auch die italienische Stimmtechnik im deutschsprachigen Raum Einzug hielt. Wesentliche technische Elemente und Nuancen der Vortragskunst blieben der schriftlichen Fixierung entzogen und wurden wahrscheinlich nicht übernommen. Hierfür wäre ein Gesangslehrer und stetige Kontrolle vonnöten gewesen.

Im späten 17. und vor allem im 18. Jahrhundert waren jedoch letztlich italienische Sänger wesentlich an der Festigung ihrer Gesangskultur im deutschsprachigen Raum beteiligt. Wie auch in Frankreich war auch hier der Vorwurf entstanden, dass sich die deutsche Sprache kaum für den Gesang eigne. Es mögen die Wirren und kulturellen Zersplitterungen des 30-jährigen Krieges gewesen sein, die die Etablierung einer deutschen Oper im 17. Jahrhundert erschwerten. An deutschen Fürstenhöfen zu dieser Zeit war vor

40. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 32

41. ebd., S. 33

allem die italienische Oper mit italienischen Sängern vorherrschend. Erst 1678 wurde in Hamburg nach dem venezianischen Vorbild die erste stehende deutsche Oper gegründet. Der Bach-Schüler *Johann Friedrich Agricola* befasste sich in seiner „Anleitung zur Singkunst“ (Berlin 1757), welche eine kommentierte Übersetzung von *Tosis* Abhandlung aus dem Jahr 1723 war, mit dem Registerbegriff und versuchte die italienischen Erfahrungen mit französischer Akribie zu einem Modell, das Schule machen sollte, zusammenzufassen.⁴² Dies mag einer der ersten Anstöße zu einer deutschen Gesangspädagogik gewesen sein.

Johann Adam Hillers „Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange“ (Leipzig 1774) und „Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange“ (Leipzig 1780) bezogen sich auf *Agricola*. *Hillers* Augenmerk war nicht ausschließlich auf die einwandfreie musikalische Realisation gerichtet, sondern auch auf die sprachliche und geistige Durchdringung des Textes. Seiner Ansicht nach sollte sich der musikalische Ausdruck von selbst ergeben. Dieser Ansatz wurde letztlich bestimmend für die Weiterentwicklung der deutschen Gesangspädagogik. Als Singspielkomponist war *Hiller* maßgeblich an der Entwicklung der deutschen Oper beteiligt.⁴³ Das sängerische Niveau dürfte jedoch im deutschsprachigen Raum eher niedrig gewesen sein. Dies zeigt unter anderem ein Bericht von *Charles Burney*, der auf einer seiner Reisen einer Probe *Hillers* mit der bekannten Koch'schen Theatergruppe am 26. September 1772 beiwohnen durfte.⁴⁴ Er schreibt: „*Die Musik kam mir sehr natürlich vor und gefiel mir und verdiente nach meiner Meinung viel bessere Sänger, als die gegenwertige Gesellschaft hat; denn, die Wahrheit zu sagen, singen sie so gemein und alltäglich, als bey uns die Leute zu singen pflegen, welche weder den Vorteil eines musikalischen Unterrichts gehabt haben noch jemals gute Sänger gehört haben. Sie haben gerade den kreischenden Hauch, wenn sie die hohen Noten angeben, und stossen ihn mit der vollen Stärke heraus, gleich dem starken Anschlage einer Strohfedel, anstatt ihn mit einer Messa di voce oder Schwellen aufzunehmen*“.⁴⁵

Diese eben geschilderte Tatsache mag der Antrieb für *Hiller* gewesen sein mit seiner Gesangsschule der großen nationalen deutschen Oper einen festen Grundstock zu geben. Es lag ihm daran, deutsche Sänger auszubilden, welche den italienischen standzuhalten vermochten. Er übernahm, vermittelt durch *Agricola*, die Prinzipien *Tosis* und würdigte seinen Zeitgenossen *Mancini*.⁴⁶ Laut *Hiller* soll der Ton hell, frei und ohne Druck aus der

42. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangskunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 36

43. ebd., S. 38

44. ebd.

45. Burney, Charles, „Tagebuch einer musikalischen Reise“, Hamburg, 1773

46. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangskunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 38

Brust strömen, dabei muss er voll und biegsam sein und den Wendungen der Melodie folgen.⁴⁷ Mühelosigkeit, Sparsamkeit im Gebrauch des Atems und eine Ausgeglichenheit der Register sind ebenfalls Wünsche, die sich mit dem Belcanto-Ideal deckten.

Ein typisch deutsches Merkmal im 18. Jahrhundert war jedoch der Wunsch nach einer wandlungsfähigen Stimme, die eine deutliche sprachliche Artikulation aufweisen sollte. Dieser Aspekt war wichtiger als die Wiedergabe virtuoser Koloraturen. Schon bei *Agricola* steht der Sänger – im Gegensatz zur italienischen Praxis, aber in Anlehnung an die französische – nur noch vorwiegend im Dienste des Komponisten, der sein Werk immer genauer ausarbeitet und somit keine Willkür mehr zulässt.⁴⁸ Im Gegensatz zur italienischen Schule war man also bedacht, durch agogische und dynamische Schattierungen den Ausdruck auszuloten und weniger mit melodischen Auszierungen zu arbeiten.

Einen weiteren Versuch, den deutschen Gesangsstil zu erklären unternahm der Sänger und Pädagoge *Christian Nehrlich* im Jahr 1841. Er meinte, die alte italienische Gesangsmethode mit neuen physiologischen Forschungen verbinden zu können. Er schreibt im Jahr 1860 in dem Buch „Die Gesangkunst physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch dargestellt“ über die Gesangspädagogik: *„Ein für den Unterricht auf Regeln zurückgeführtes, und aus tiefer Erkenntnis der Natur und ihrer Gesetze geschöpftes, also dem Leben entnommenes, und von ihm bedingtes naturgemässes Verfahren, zur höchsten Ausbildung der einzelnen – dem vollendeten Gesang erforderlichen – organischen und seelischen Kräfte, im gegenseitigem Gleichgewicht, für eine Harmonie des Ganzen“*.⁴⁹ Nehrlich verlangte von der sängerischen Darbietung die Vereinigung von Gesangston und Text zu einem untrennbaren Ganzen. Seine Auffassung in dieser Hinsicht zielte auf eine spezifisch deutsche Vokalmusik, wie sie sich in den Gattungen Lied und Oper seit 1815 heraus geformt hatte.

Das deutsche Gesangsideal entwickelte sich parallel zur nationalen Oper, die eine der Hauptanliegen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war. Weitgehend war die italienische Oper noch beherrschend, und deutsche Komponisten hatten einen beschwerlichen Weg zu gehen, ihre eigenen Ansätze zu finden. Noch im endenden 18. Jahrhundert war das deutsche Singspiel sinnbildlich für eine Synthese verschiedener Stile zu sehen. Darin heben sich ursprünglich fremde Eigenarten auf und vereinen sich. Im Opernbereich war dies neben dem mittel- und norddeutschen das Wiener Singspiel (unter

47. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 39

48. Zitiert aus: Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 39

49. Zitiert aus: Nehrlich, Christian Gottfried, „Die Gesangkunst“, 2. vermehrte Auflage, Hamburg, 1860, S. 72

anderem in den 1780er-Jahren vertreten durch die komischen Opern *Karl Ditters von Dittersdorf*)⁵⁰, welches diesem Ansatz folgte. *Kaiser Joseph II* gebar die Idee, ein nationales Singspiel ins Leben zu rufen, welches von 1778 bis 1788 bestand. In dieser Zeit entstanden auch *Mozarts* Hauptwerke dieser Richtung wie die „Entführung aus dem Serail“ von 1782 und „Die Zauberflöte“ von 1791. Ein weiterer Schritt hin zur deutschen Oper war 1805/1806 (erste Fassungen „Leonore“) *Ludwig van Beethoven* mit seinem „Fidelio“ (1814) gelungen. Die „Zauberflöte“ und „Fidelio“ sind Beispiele eines dramaturgischen Verlaufs aus einem ideellen Kern, welcher sich in besonderer Weise im Singstil der Charaktere widerspiegelt. In den späteren Jahren waren es unter anderem Komponisten wie *Carl Maria von Weber* mit der romantischen Oper „Der Freischütz“ (1821) oder *Albert Lortzing* mit der komischen Oper „Zar und Zimmermann“ (1837), welche die verschiedenen Strömungen in betont nationaler Ausrichtung vereinten.⁵¹

Erst *Richard Wagner* sollte es gelingen, den italienischen und französischen Einfluss an deutschen Theatern langsam zu verdrängen. Er war es, der den entscheidenden Anstoß für einen eigenen deutschen Gesangsstil geben sollte, der sich in seine Gesamtkunstwerkskonzeption einbetten lies. Seine Forderung nach darstellerischen und gesanglichen Fähigkeiten erforderten die Ausbildung neuer Vokalsolisten. Das Ablegen eines falschen Pathos, wie es *Wagner* kritisierte, sowie Textverständlichkeit beim Gesang sollten für den Sänger selbstverständlich sein. Ebenso sollte die Kunst der Klangfarbennuancierung zum Zweck der Charakterisierung beherrscht werden.⁵² Das Ziel lässt sich am besten mit dem Begriff des deutschen Belcanto beschreiben, der präzise sprachliche Artikulation mit italienischer Legato-Kunst zu verbinden suchte.⁵³ *Friedrich Schmitt* legte für diese neue Sicht den Grundstein mit seinem Werk „Große Gesangsschule für Deutschland“ (München 1854). Er knüpfte zwar noch an die italienische Methodik an, legte jedoch schon besonderen Wert auf die sprachliche Ausbildung. Auf *Richard Wagners* Vorstellung aufbauend erschien das 1884 erschiene Werk „Deutscher Gesangs-Unterricht“ des Schmitt-Schülers *Julius Hey*. Es richtet sich nach den neuen musikdramaturgischen Erfordernissen und stellt der eigentlichen Stimmbildung sogar eine Sprechschule voran. Ziel war eine registermäßig ausgeglichene Stimme, der, bei gelungenem Vokalausgleich und deutlicher Artikulation, die Fähigkeit zur Gestaltung melodisch-instrumentaler Linien nicht

50. Zitiert aus: Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 41

51. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 42

52. ebd.

53. ebd., S. 43

abgehen darf.⁵⁴ Durch Tiefstellen des Kehlkopfes wird ein voluminöser, durchschlagkräftiger Ton gewonnen, der als neues Ideal den helleren italienischen Klang modifiziert.⁵⁵

Ein weiterer wichtiger Vertreter dieser Richtung war der *Garcia*-Schüler *Julius Stockhausen*. In seiner „Gesangsmethode“ (Leipzig 1886) kommt er zu ähnlichen Schlüssen wie *Hey*, hat jedoch einen anderen Ausgangspunkt. Er setzt sich vor allem für das deutsche Klavierlied ein, welches im 19. Jahrhundert durch *Robert Schumann* und *Franz Schubert* einen wichtigen Stellenwert innehatte. *Stockhausen*, der selber Interpret einiger Lieder seines Freundes Johannes Brahms war, forderte ebenfalls den durch die Tiefstellung des Kehlkopfes erreichten dunklen Ton. Ausgangspunkt zur Bildung des Klanges sind Vokale. Durch einen geschickten Vokalausgleich und den richtigen Umgang mit Konsonanten soll der Ton gefördert werden. Wichtig für *Stockhausen* war jedoch auch die sprachliche Gestaltung des Textes.

Einen wichtigen Grundstein für die heutige Gesangspädagogik legte *Müller-Brunow* mit seinem Werk „Tonbildung oder Gesangsunterricht“ (Leipzig 1890). Er forderte, in der Stimmbildung den Eigenton des Menschen zu suchen und zu fördern. Für ihn ist Gesang ein müheloses Spiel mit der Luft, mit diesem sollte die „eigene“ Stimme gefunden werden.

Zu diesem Zeitpunkt, an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, war die Stimmbildung an einem Punkt angelangt, der nicht mehr auf eine Kunstrichtung alleine abzielte. Singen wurde immer mehr als Selbstzweck anerkannt. Um 1900 begann sich die Stimmbildung von der Gesangs-pädagogik zu trennen und wurde als eigenständiger Zweig wahrgenommen. Auf der damals gewonnen Basis wurden individuelle Ausbildungsmuster entwickelt. Diese Herangehensweise wurde heftig diskutiert und kulminierte in der Bildung zweier Parteien.⁵⁶ Dieser Diskurs reichte weit ins 20. Jahrhundert hinein. *George Armin* versuchte, die Verdichtung der Luft hin zu einer Luftsäule, auf der nun der Ton schweben sollte, mit dem Staubbegriff zu erklären („Das Stauprinzip“, Straßburg 1904). Einen anderen Zugang wählte *Paul Brubns* mit seinem Minimalluftprinzip („Minimalluft und Stütze“, Berlin-Charlottenburg 1929, zweite erweiterte Auflage). Er versuchte, über die Weitung der Resonanzräume und das freie Laufenlassen des Zwerchfells zum gleichen Ergebnis zu kommen.⁵⁷ Wie ein schwebender Ball sollte der Ton über dem mühelos strömendem Atem schweben. Zu viel Atem verursacht Verengungen und Druck an Stellen, die einen freien Fluss verhindern könnten. Durch immer genauere Ergebnisse der Stimmforschung im

54. Zitiert aus: Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 43

55. ebd.

56. Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, Florian Noetzel Verlag; 3. verbesserte Auflage, Wilhelmshaven, 1994, S. 45

57. ebd.

ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden jedoch viele Meinungen objektiviert, und es wurde ein allgemein gültiges Verständnis der Stimme geschaffen.

Es bleibt zuletzt noch die Frage, ob diese Art der Argumentation bezüglich der nationalen Singstile überhaupt zulässig ist. Die Erkenntnisse, die *Sonnleitner* Mitte des 19. Jahrhunderts beschreibt, wurden im 20. Jahrhundert einer neuerlichen Prüfung unterzogen. *Rebecca Steward*s gelang 1985 im Zuge ihrer Untersuchung zu „The Voice Types in Josquin's Music“ nachweislich die Herstellung eines Zusammenhangs von Sprache und Stimmklang.⁵⁸ Sie zeigte, dass eben dieser spezifische Klang einer muttersprachlichen Prägung unterliegt. Auch *Richard Miller* legte in seiner Studie aus dem Jahr 1977 dar, dass bei wesentlichen Aspekten der Klangbildung, wie Ansatz, Atmung, Registerlehre und so weiter, grundlegende nationaltypische Unterschiede zu beobachten sind.⁵⁹ Abschließend sei jedoch erwähnt, dass Sänger durchaus auch in der Lage sein können, nationaltypische Gesangsstile zu adaptieren. Im 19. Jahrhundert gehörten die Schwedin *J. Lind* und die Deutsche *H. Sontag* zu den führenden Sopranistinnen im italienischen Fach und fanden auch in Italien große Anerkennung.⁶⁰

An dieser Stelle beende ich die kurzen Ausführungen zu den Singstilen und gehe im Weiteren auf die Entwicklungen und Wandlungen der Gesangkunst ein. Hier wird nun unweigerlich die Frage nach einer Definition des Singens aufkommen. *Jürgen Kesting* stellt in dem Buch „Oper von innen“ einen – wie ich finde – sehr treffenden und hilfreichen Beitrag zur Verfügung, der auch auf die Schwierigkeiten des Verhältnisses zwischen Ton und Text ausreichend eingeht. Hier soll ein weiterer Aspekt aufgezeigt werden, der bis heute nachwirkt und nicht abgeschlossen scheint. Diesen Beitrag erlaube ich mir heranzuziehen, um die Aufbereitung meiner These besser nachvollziehbar zu machen.

1.4. Entwicklung und Wandel der Gesangkunst

Es scheint evident, dass der Gesang, eben vom Menschen kommend, so wie dieser, einem stetigen Wandel unterlegen ist. Dies mag keine Entwicklung sein, die sich schnell und zügig vollzieht und ohne Widersprüche bleibt. Ich denke, dies ist eben Teil der Natur, die dem Gesang innewohnt. Wie in den Abschnitten der verschiedenen Gesangsschulen angedeutet, gab es mehrere einschneidende Veränderungen im Laufe der Gesangsentwicklung. Hier sei nochmals der Form wegen erwähnt, dass in dieser Arbeit nur ein bestimmter Bereich des Singens abgedeckt werden soll. Die für diese Abhandlung

58. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1442 (Nationale und internationale Singstile)

59. Zitiert aus: ebd.

60. Zitiert aus: ebd.

wesentlichen Umbrüche seien hier noch kurz erwähnt, gehen sie doch mit Veränderungen in anderen Bereichen Hand in Hand. Zum einen ist es natürlich der Belcanto-Stil in all seinen Auswüchsen und seiner Kulmination, zum anderen ist es die Abkehr von diesem Stil und das Einläuten eines sehr großen Wandels nicht nur in der Gesangkunst. Gerne weise ich nochmals darauf hin, dass eben mit dieser Veränderung auch der Wandel des Sänger-Komponisten-Verhältnisses vonstattengeht und dieses somit von großer Bedeutung ist.

Ich möchte hier wie auch *Jürgen Kesting* mit einem Zitat von *William James Henderson* einleiten: „*Singen ist die Interpretation eines Textes mit musikalischen Tönen, die von der menschlichen Stimme produziert werden*“.⁶¹ Man könnte hier den Eindruck gewinnen, dass diese Aussage, so reduziert und einleuchtend sie sein mag, viele Fragen offenlässt. Wie kann man nun den musikalischen Ton definieren und wie genau die Interpretation des Textes? Welche Schattierungen liegen diesen einfachen Polen zugrunde? Generell kann man unter anderem, so meine Überzeugung, die Entwicklungen des Gesangs an den Forderungen in Bezug auf die Verschmelzung oder Nichterschmelzung von Text und Musik festmachen. Einen weiteren Aspekt möchte ich hier aussparen, da dieser im Folgekapitel (1.5) ausführlich behandelt wird. Hier meine ich den Wandel des Orchesters, der natürlich ebenfalls auf die Entwicklung der Stimmtechnik und des Ausdrucks Einfluss haben sollte.

„*Großes Singen entsteht, eine erstklassige Stimme vorausgesetzt, durch das kluge Spiel eines intelligenten Kopfes mit dem inneren Sinn der Musik*“.⁶² Dieses Zitat stammt von *Ernest Newman* als Reaktion auf ein Gastspiel der Sopranistin *Rosa Ponselle* in Verdis „*La Traviata*“.⁶³ Das Singen in der Oper ist viel mehr als eine klangliche Anstrengung, um einem Stil zu genügen, vielmehr ist es in gewissem Sinne ein Naturzustand oder zumindest eine Versöhnung mit der Natur, die wie eine Erinnerung an einen vorsprachlichen Zustand gemahnt. *Adorno* schreibt hier: „... *Der Gesang in der Oper ist die Sprache der Leidenschaft nicht nur die überhöbende Stilisierung des Daseins, sondern auch Ausdruck dessen, daß die Natur im Menschen gegen alle Konventionen und Vermittlung sich durchsetzt, Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit*“.⁶⁴ Hier stellen sich unweigerlich Fragen zur Ausdrucksweise und der Formengeschichte des Singens. Wie in den vorhergehenden Abschnitten angedeutet, ist es die Befreiung des Textes aus der Abhängigkeit der Polyphonie⁶⁵, die hier den größten Anstoß zum Wandel ermöglicht. Die Frage nach der Text- und Musiksympiose soll hier im Vordergrund stehen.

61. Henderson, William James, "The Art of Singing", New York, 1983, S. 3

62. Zitiert aus: Porter, Andrew, *Norma on Record* aus „Opera on Record“, Alan Blyth, London, 1979, S. 163

63. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Entwicklungen und Wandlungen der Gesangkunst*, Festhing, Jürgen; Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 24

64. Adorno, Theodor W., "Bürgerliche Oper", *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt/M., 1978, S. 35f

65. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Entwicklungen und Wandlungen der Gesangkunst*, Festhing, Jürgen; Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 24

Wie man nun im Singen ein gefälliges Verhältnis von Wort und Ton erreichen kann, wie also die Sprache vorzutragen sei, war und ist oftmals Zentrum der Überlegungen von Theoretikern seit *Caccinis* „Nuove Musiche“ (1602) wie auch Praktikern von *Monteverdi* bis hin zu *Gluck* und *Wagner*. Sie alle gingen der Frage nach einer möglichen Sinnvermittlung im Singen nach.⁶⁶ So waren es die Begründer der Oper wie *Peri*, *Caccini* und auch ein *Monteverdi*, die diese musikalische Kunst in einem Hauptgebiet, nämlich im Ausdruck, merklich verbesserten.⁶⁷ Für *Monteverdi* galt „...daß der Textvortrag die Herrin des musikalischen Satzes sei und nicht dessen Magd“.⁶⁸ *Mozart* bekannte sich zu *Antonio Salieris* „Prima la musica e poi la parole“ und verlangte, die Poesie habe „der Musik gehorsame Dienerin zu sein“.⁶⁹ Den wohl deutlichsten Versuch die Künstlichkeit des Singens zu überwinden, unternahm wohl *Wagner* und zeigt dies, indem Siegfried den Gesang des Vogels erst versteht, als er den Drachen tötet und sich mit dessen Blut benetzt. Bedenkt man die Problematik, die immerwährend in kompositorischen Anstrengungen den Widerspruch aufzuheben versucht – wie nämlich Gesang Sprache wird und Sprache Gesang –, so erscheint einem der Wandel des Gesangs als Reaktionen auf diese Versuche. Aus dieser Wechselwirkung resultiert für *Jürgen Kesting* ein richtiges Verständnis des Begriffes „Stil“, der somit immer nur eine Symbiose sängerischer Technik mit dem jeweiligen Repertoire sein kann. Es scheint somit eine Binsenweisheit zu sein, dass man *Mozart* anders singt als *Rossini* und diesen wiederum anders als zum Beispiel *Wagner*. So mag es eine richtige Art des Singens geben, zumindest aus heutiger Sicht. Wie lässt diese sich dann mit dieser eben angeführten Kategorisierung vereinbaren? Warum unterteilen wir heute zum Beispiel in Mozart-Sänger u.v.m.? Um dies zu klären, bedarf es einer Beschreibung zweier Stile, die den Wandel, aber vor allem unseren Zugang besonders deutlich aufzeigen. Es ist nicht nur der Umgang mit dem Text in der Musik, sondern auch der Umgang mit dem Anspruch an das Werk und dem Sänger selbst.

Jürgen Kesting unterscheidet zwei wesentliche Arten des Singens. Zum einen den „artifizialen“ und zum anderen den „natürlichen“ Stil. In den ersten drei Jahrhunderten der Operngeschichte dominierte Ersterer und die großen Schulen standen in dessen Dienst. Das entscheidende gemeinsame Merkmal des artifiziellen Stils liegt bei allen divergierenden formsprachlichen Eigenheiten in der Balance der dekorativen und der affektiven

66. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Der Schöne Abglanz“ - *Sinnvermittlung im Singen. Über die Entstehung der Oper*, Schreiber, Ulrich, in „Stationen der Operngeschichte“, Berlin/Hamburg, 1992, S. 45 ff.

67. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Entwicklungen und Wandlungen der Gesangkunst*, Festhing, Jürgen; Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 24

68. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Der Schöne Abglanz“ - *Sinnvermittlung im Singen. Über die Entstehung der Oper*, Schreiber, Ulrich, in „Stationen der Operngeschichte“, Berlin/Hamburg, 1992, S. 40

69. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Entwicklungen und Wandlungen der Gesangkunst*, Festhing, Jürgen; Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 25

Elemente.⁷⁰ So könnte man meinen, dass Affekte und dekorative Elemente ineinander aufgehen sollten. Gerade im deutschsprachigen Raum wurden diese Methoden im 19. Jahrhundert immer mehr verworfen und abgelehnt. Man meinte, der dekorative Stil sei lediglich mechanisch, eitel oder emotional arm. Tatsächlich sind die meisten – wenn nicht alle expressiven Elemente – dem Belcanto entsprungen. Zum Beispiel dienten „Roller“ oder „Läufer“⁷¹ dem Ausdruck des Zorns, der Wut oder der Rache. Triller und Gruppetti unterstützten die Verstärkung von Phrasen oder Kadenzen. So wurden durch solche Hilfsmittel Spannung oder Pathos und Würde erzeugt.

Jürgen Kesting erwähnt als Beispiel zu der Frage nach der Art und Weise, wie ein Sänger Wut oder Zorn singend darstellen soll, die Arie „Solche herglauf’nen Laffen“. Hier zitiert er einen Brief *Mozarts*: „*Ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaftlichen, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt sein müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern noch dabey vergnügen muß, folglich allezeit Musick bleiben muß, so habe ich keinen fremden ton zu f – zum ton der aria – sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den nächsten, sondern den weiteren A minor, gewählt.*“⁷²

Mozart wählt hier nicht den Weg der naturalistischen Ausbrüche, um die Laffen darzustellen. Nein, vielmehr versteckt er das Offensichtliche in harmonischen Nuancen und verstrickt sie mit vokalen Formeln und virtuoson Klangfiguren. Die Laffen werden in einem langen, aufsteigenden Koloraturlauf angefaucht und bekommen in Takt vier und fünf grelle Vorschläge, bei denen der Vokal „a“ gleichsam klanglich vergiftet wird.⁷³ So wird in diesem Fall die Musik zum Mitvermittler und Träger dramatischer und affektenreicher Elemente. Des Sängers Aufgabe war somit, die Darstellung nicht als Imitation zu sehen sondern als eine Objektivierung der Musik. Verlangte *Mozart* von der Poesie noch, dass sie „*der Musick gehorsame Tochter sei*“, so vollzog sich im 19. Jahrhundert ein stetiger Wandel, der das Wort immer deutlicher in den Mittelpunkt rückte.

Also entstand, als sich dieses Jahrhundert dem Ende nahte, der „natürliche Stil“. Hier steht als größter Vertreter dieser Entwicklung *Richard Wagner*. Der Sänger wird angehalten, einen „energisch sprechenden Akzent“ zu pflegen, der, wie *Jürgen Kesting* es bezeichnet, mit einer „Infusion von Klang“ erweitert wird. In den Musikdramen *Wagners*

70. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Entwicklungen und Wandlungen der Gesangkunst*, Festhing, Jürgen; Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 35

71. Pleasant, Henry, „The Great Singers“, London, 1981, S. 21

72. Mozart, Wolfgang Amadeus, „Briefe“, Stefan Kunze, Stuttgart, 1987, S. 264 f.

73. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Entwicklungen und Wandlungen der Gesangkunst*, Festhing, Jürgen; Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 36

und im mittleren und späten *Verdi* verliert die musikalische Arabeske mehr und mehr an Bedeutung.⁷⁴ Dieser Anspruch, der in diesen Jahren entstanden war, diente als Nährboden für eine neuerliche Auseinandersetzung über das Zusammenwirken von Wort und Ton oder Text und Musik.

Interessant scheint eine Aussage des Komponisten und Sängers *Pier Francesco Tosi* in diesem Zusammenhang. In einer im Jahr 1723 veröffentlichten Schrift meinte dieser: „*Die Willkürlichen Veränderungen sind das Schönste, was der Sänger versteht hervorzubringen.*“⁷⁵ Diese Aussage ist interessant, entstammt sie doch einer Schrift, die sich gegen die überbordende Dekadenz im Singen richtete. Er meinte wohl, dass der Sänger nicht am Notentext kleben, sondern vielmehr interpretieren und durch musikalische Gesten beleben sollte. Es war somit eine Forderung an die Ausführenden, die Fähigkeit mitzubringen, den nur skizzierten Text lebendig zu entfalten.

So widersprüchlich manche Behauptungen auch sein mögen, so klar ist jede für sich stehende Sicht dieser Thematik. Diese zu verbinden und ein Gesamtbild zu formen ist wohl das Schwierigste. Die Oper war gerade im 18. Jahrhundert „Spielwiese“ großer Ideen und vielartiger Reformbemühungen. So herrschte in dieser Zeit zwischen den Anhängern der französischen und der italienischen Oper ein großer Abgrund. Dies war, wie *Enrico Fubini* schreibt, durchaus auf die konträren politischen, ideologischen, philosophischen und ästhetischen Ansichten zurückzuführen.⁷⁶ Eine Gemeinsamkeit einte jedoch die verschiedenen Lager, nämlich jene, die Oper von Frivolität und ausuferndem Spektakel zu befreien. Die Oper sollte vor der Bedeutungslosigkeit bewahrt werden, und man trachtete, die unnötige exzessive Ornamentik und Frivolität zu verbannen. So formten sich, gestärkt durch diese Bestrebungen, zwei Lager. Es gab jene, die meinten die Rettung der Oper durch Einflößen von Leidenschaft, größerem Realismus und Befreiung von der falschen und veralteten Mythos-Thematik gewährleisten zu können. Man wollte die Oper der Ursprünglichkeit von Wort und Ton zuführen, die, wie *Fubini* es ausdrückt, dem Menschen immer dann eigen ist, wenn er die Leidenschaft auf natürliche Weise zum Ausdruck bringt. Die andere Gruppe wiederum meinte in der Beibehaltung der Tragödiendition, deren älteste Wurzeln auf die antike Mythologie zurückreichten, den rechten Weg für die Zukunft zu sehen.⁷⁷ Das Bedürfnis nach einer Reformation war also sehr groß, und die Oper stand als zu formende Masse zwischen den Parteien. So hatte sich am Ende die französische

74. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Entwicklungen und Wandlungen der Gesangskunst*, Festhing, Jürgen; Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 38

75. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Entwicklungen und Wandlungen der Gesangskunst*, Festhing, Jürgen; Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 42

76. Fubini, Enrico, "Geschichte der Musikästhetik - Von der Antike bis zur Gegenwart" - *Gluck und Puccini: die letzte "Querele"*, J.B. Metzler Stuttgart, Weimar 1997, S. 188

77. ebd., S. 188

Tradition in nichts aufgelöst, und der italienische Stil war zu einem internationalen Stil geworden. So war der Wandel der Gesangkunst durchaus auch ein Ergebnis dieser Bestrebungen, die auf unterschiedlichste Weise die Verschmelzung von Text und Musik zu erreichen hofften.⁷⁸

Abgesehen von diesen etwas philosophisch anmutenden Zugängen, was die Stimmtechnik oder Gesangsästhetik betrifft, waren es durchaus andere große Veränderungen, die schleichend den Wandel des Singens vorantrieben. Ein wichtiger Aspekt war mit Sicherheit die immer größer werdende räumliche Ausdehnung und die Größe des Platzangebots der Opern- und Schauspielhäuser. Noch wichtiger jedoch war der Wandel des Orchesterapparats. Dieser verlangte immer deutlicher nach einer „fülligeren“ Stimme und nach neuen stimmbildnerischen Maßnahmen. Auf diesen Wandel des Orchesters soll in dem nun folgenden Abschnitt genauer eingegangen werden. Natürlich soll sich die nun folgende Untersuchung auf das Opernorchester und dessen historischen Werdegang beschränken.

1.5. Entwicklung und Wandel des Opernorchesters

Es sei mir hier gestattet, dem Leser einen Eindruck von der Entwicklung und dem Wandel des Opernorchesters zu verschaffen. In den knapp 400 Jahren Operngeschichte hat sich nicht nur die Singstimme in ihren technischen Möglichkeiten und Facetten des Ausdrucks angepasst, sondern auch das Orchester. Die Orchesterentwicklung mag durchaus Einfluss auf die Gesangstechnik wie auch auf die Kompositionsweise gehabt haben. Ob dies nun eine Wechselwirkung gewesen sein könnte, wird womöglich erst im späteren Verlauf ersichtlich. Die Frage jedoch bedingt eine Auseinandersetzung mit dem hier in diesem Abschnitt folgenden Themenbereich. Einleitend stelle ich kurz den Begriff „Orchester“ in seiner Definition dar. In weiterer Folge werde ich anhand einiger Beispiele den Wandel des Opernorchesters aufzeigen. Hier war mir ein Aufsatz von *Wulf Konold* bei der Aufbereitung meiner Ausführungen sehr dienlich. Einige seiner Methoden der Argumentation will ich hier übernehmen und anführen.

Der Begriff „orquestra“, wie er in der griechischen Theatertheorie verwendet wird, bezeichnet den Ort zwischen der „skena“, dem Spielhaus, und dem Publikum. Der Bezug zum Theater war somit mit erstem Auftreten des Begriffs gegeben. Im 17. und 18.

78. Dem interessierten Leser sei an dieser Stelle das oben angeführte Werk von *E. Fubini* wärmstens empfohlen.

Jahrhundert begann sich jedoch dieser vom Theater zu lösen und bezeichnete ein bestimmtes instrumentales Ensemble.⁷⁹ Auch die römischen Schriftsteller verwendeten diesen Wortinhalt, wie man bei *Tacitus*⁸⁰ nachlesen kann. In diesem räumlichen Zwischenraum hielten sich allerdings keine Musiker auf, sondern Senatoren. Am Ende der spätrömischen Zeit verlor sich dieser Begriff, im theatralischen Schrifttum des Mittelalters und der Renaissance fehlt er dann völlig. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts taucht er in Frankreich wieder auf⁸¹ in einer Bedeutung, die heute noch Gültigkeit hat. Im deutschen Schrifttum hielt sich die antike Bedeutung etwas länger, wie ein Auszug aus *Johann Matthesons* „neu-eröffnetem Orchestre“ zeigt. Er schreibt hier: „Nachdem aber in der neueren Zeit das parterre nicht mehr wie von Alters her der vornehme Platz geblieben, ... so hat man den Ort harte vors Theatre, wie die Herrn Symphonisten ihre Stelle haben, mit dem Namen Orchestre ... beehren wollen.“⁸² *Johann Walter* schreibt in seinem „Musicalischen Lexicon“ von 1732 unter dem Stichwort Orchester: „Jetziger Zeit beisset derjenige Platz die Orchestra, wo die Musicanten sitzen, und auf ihren Instrumenten spielen, wenn die Oper abgesungen oder ein Ball gehalten wird.“⁸³

In der Mitte des 18. Jahrhunderts wandelte sich dieser Begriff durch französischen Einfluss. *Jean-Jacques-Rousseau* verwendete in seinem „Dictionnaire“ schon unsere heutige Bedeutung, wenn er von einer „collection de tous les symphonists“ spricht. Im Entstehungsland der Oper, in Italien, dauerte es auch bis ins 18. Jahrhundert, bis sich der Begriff des Orchesters durchzusetzen begann. In der italienischen Operntheorie des 17. Jahrhunderts war der Begriff „Concerto“ gebräuchlich. *Gagliano* schreibt im Vorwort zu seiner „Dafne“ (1602) über die „concerti di voci e di instrumenti“. Dieser begriffliche Wandel greift auch in die grundsätzliche Bedeutung der Ensembles ein.

Im 15. und 16. Jahrhundert gab es keinen Terminus, der das Instrumentalensemble bezeichnet hätte. Man zielte in dieser Zeit eher auf die einzelnen Musiker, somit ist dies kein Mangel. Im 18. Jahrhundert jedoch stand nicht mehr das Einzelinstrument, sondern der Orchesterklang insgesamt im Vordergrund, ohne dass der Individualklang jedes Instrumentalisten verloren ginge.⁸⁴ Nicht, wie *Hugo Riemann* in seinem Musiklexikon beschrieb, „jede Vereinigung einer größeren Zahl von Instrumental-Spielern“ gilt als Orchester, sondern vielmehr geht es um eine gemeinsame musikalische Auffassung, ein „Ordnen zum Ganzen“. Ein präziser Bogenstrich, genaue Phrasierung, eine möglichst geringe individuelle

79. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 69

80. Tacitus, *Annales* XVI, 4.

81. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 70

82. Mattheson, Johannes, „Das neu-eröffnete Orchestre“, Hamburg 1713, S. 34

83. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 70

84. Becker, Heinz, Art. „Orchester“, in: MGG Bd. 10, Sp. 172-194, Kassel 1962

Auffassung und eine enge Klangfühlung sind Merkmale eines Orchesterklanges, der der heutigen Definition wohl am ehesten entspricht.⁸⁵

Nun soll im weiteren Verlauf auf die Entwicklung des Opernorchesters im Speziellen eingegangen werden. Hier empfiehlt sich zuerst die Grundlegende Funktion zu beschreiben, ehe wir auf die Entwicklung eingehen können. Das Orchester hat im Opernbetrieb die Aufgabe, den Sänger auf der Bühne harmonisch und musikalisch zu tragen und zu begleiten. Die instrumentalen Zwischen- und Nachspiele dienen dazu, die Oper zu gliedern und szenische Situationen abzugrenzen und klanglich darzustellen. Anders als bei den Sängern, die während der Entwicklung der Gattung höchst unterschiedlichen Funktionen ausgesetzt waren, kann man beim Opernorchester im Großen und Ganzen von einem stetigen Funktionszuwachs sprechen, der sich zum Beispiel an der Anzahl der Instrumentalisten ablesen lässt.⁸⁶ Waren es im 17. Jahrhundert noch eine Handvoll Musiker, die eine Opernaufführung ermöglichten, so wuchs die Zahl, gestützt durch klangfarbliche und klangdynamische Ansprüche, bei *Mozart* zum Beispiel auf etwa 35 Instrumentalisten, beim frühen *Wagner* auf um die 65 bis 70 und bei *Richard Strauss* zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf über 100 Spieler.

Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich zum Großteil auf die deutsche Operngeschichte. Etwas Vergleichbares wie *Wagner* und *Strauss* und die daraus resultierende Entwicklung des Orchesters bezogen auf die Funktion gibt es in diesem Ausmaß weder in Italien noch in Frankreich und ganz begrenzt in der slawischen Operngeschichte.⁸⁷ Beginnen wir nun bei *Claudio Monteverdi* „Orfeo“ und den Anfängen des Opernorchesters.

Das erste von einem Komponisten in seiner Besetzung präzise bezeichnete Orchester, nämlich jenes, welches *Monteverdi* 1607 in Mantua bei seiner Uraufführung verwendete, war nach der oben angeführten Definition jedoch kein solches. In seiner Vielzahl solistischer Instrumente repräsentierte es jedoch „die Buntheit der Renaissancegruppierungen“ und damit den Endpunkt eines verschwindenden Klangideals. Gleichwohl soll *Monteverdi* Ensemble beleuchtet werden, finden sich hier doch eine Reihe von semantischen Zuordnungen bestimmter Klangfarben zu Bühnensituationen, die teilweise bis heute Gültigkeit haben.⁸⁸ Der Komponist setzte – wie er in seinem Vorwort zu

85. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opernorchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 71

86. ebd., S. 71

87. ebd., S. 73

88. ebd., S. 71

87. ebd., S. 74

seiner 1609 gedruckten „Orfeo“-Partitur festhielt – insgesamt 33 Instrumente ein. Der Reihenfolge seiner Auflistung lag gleichzeitig ein Rang und eine Funktionsfolge zugrunde.⁸⁹ *Monteverdi* differenzierte, wie auch andere Theoretiker seiner Zeit – etwa *Michael Praetorius* in seinem „Syntagma musicum“ – zwischen Fundament- und Ornamentinstrumenten. Als Fundament, also als harmonische Basis in der Zeit des frühbarocken Generalbass, dienten ihm im „Orfeo“-Orchester die beiden Cembali. *Monteverdi* führte sie unter der Bezeichnung „Gravicembalo“ an, was auf eine größere Bauart und das Vorhandensein mehrerer Register schließen lässt. Weiters fügten sich in diese Gruppe die tiefen Streichinstrumente, die Doppelharfe, die Chitaroni, also die Basslauten, die Bassgamben und die „Organi di Legno“ – kleine Positive, die ausschließlich mit aus Holz hergestellten Pfeifenregistern versehen waren. Alle anderen Instrumente wie Violen, Violinen sowie alle Blasinstrumente – Flautino, Clarino, Cornette und Posaunen – bezeichnete *Praetorius* als Ornamentinstrumente.⁹⁰ Ihr Verwendungszweck lag in der Ausgestaltung der Melodie. Man kann also meinen, dass die Fundamentinstrumente hauptsächlich der Begleitung dienten und die Ornamentinstrumente vor allem den Vor-, Zwischen- und Nachspielen sowie den Chören, die möglicherweise „colla parte“ musiziert wurden,⁹¹ zugeordnet waren. Natürlich ist diese Einteilung nicht immer zwingend und bindend und kann bei zentralen Stellen der Oper verändert werden, um einer Situation Nachdruck oder einen besonderen Stellenwert zu verleihen.

Bereits einige Jahrzehnte später wandelte sich das Klangbild grundlegend. Dies hatte satztechnische wie auch institutionelle Gründe.⁹² Zu Beginn des 17. Jahrhunderts veränderte sich das Klangideal von einem auf die Individualität der Einzelstimme setzenden „Spaltklang“ zu einem einheitlichen, auf Instrumentenfamilien setzenden „Verschmelzungsklang“.⁹³ Gleichzeitig entwickelte sich die Violin-Familie als dominierende heraus und verdrängte immer mehr die Gamben-Familie.

Ein weiterer Grund des Wandels mag im Wechsel des Aufführungsortes der Opern liegen. War die Aufführung des „Orfeo“ in Mantua 1607 noch ein Privatvergnügen des reichen und kunstliebenden *Herzogs Gonzaga*, spielte mit der Einrichtung öffentlicher Opernhäuser (erstes 1633 in Venedig) Geld eine immer wichtigere Rolle. Die Ensembles wurden verkleinert und auf das klangsemantisch neutral verstandene Streichorchester

89. Monteverdi, Claudio, *L'Orfeo*, Favola in musica. Venedig 1609, zitiert nach: Malipiero, Francesco (Hg.), *Monteverdi-Gesamtausgabe*, Band XI, Wien o.J., S. VII.

90. Praetorius, Michael, *Syntagma III*, Neuausgabe, 1619, S. 115, zitiert nach: Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Potsdam, 1931, S. 151.

91. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 75

92. ebd., S. 76

93. ebd.

reduziert. Dies war vielseitiger einsetzbar als die jeweils speziellen Blasinstrumente. Auch die Fülle der Generalbassinstrumente nahm ab. Die vormalig verwendeten Fundamentinstrumente wurden langsam von Cembalo, Streichbass und allenfalls noch der Basslaute ersetzt.

Durch den fortschreitenden Standardisierungsprozess der Orchester war auch die Besetzungsgröße immer klarer definiert. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war überall ein meist zwischen 10 und 20 Mitglieder umfassendes Streichorchester vertreten. Hinzu kamen meist ein Cembalist, Oboisten und Fagottisten. Manchmal auch Hörner und Trompeten, teilweise Flöten und Chalumeaus, die Vorgänger der Klarinetten. Hier ist jedoch zu beachten, dass Trompeten, Pauken und teilweise auch die Oboen der Feldmusik angehörten und somit meist nur mit besonderer Genehmigung des Fürsten auf dem Theater mitwirken durften.

Als Beispiel für die Opernkomposition des Spätbarocks führt *Wulf Konold* die Oper „Tamerlano“ von *Georg Friedrich Händel* an. Hier wird die Hauptpartie, die des Perserfürsten „Bajazet“, erstmals mit einem Tenor besetzt. In der zentralen Szene dieser Oper, dem Tod des „Bajazet“ beschränkt sich der Komponist auf Streicher und Cembalo. Was gemessen an der Farbvielfalt des Monteverdi-Orchesters als Rückschritt gelten mag, ist bei *Händel* ein Fortschritt.⁹⁴ Die Singstimmenführung und die Instrumentation, die *Händel* zweifelsohne beherrschte, ermöglicht eine neue Art der Dramatik. Die vermeintlich einheitliche Klangfarbe wird aufgespalten in eine Fülle von zugleich bedeutungstragenden Klangvaleurs.⁹⁵ Hier kann man durchaus davon ausgehen, dass dies auch aufgrund der Besetzung passiert sein mag. Dies ist ein zentrales Thema im weiteren Verlauf dieser Arbeit und wird in einem eigenen Kapitel näher beleuchtet. Wichtig scheint mir jedoch die Tatsache, dass durch die Neubesetzung und Umarbeitung, die sicherlich auch durch *Francesco Borosini* und dessen Können forciert wurde, ein Komponist wie *Händel* es durchaus verstand, die Dramatik zu steigern und den Sänger und dessen Qualitäten in Szene zu setzen.

Zweifelsohne spielen Blasinstrumente auch in der spätbarocken Oper eine gewisse Rolle, jedoch sind sie mehr als zuvor Ornamentinstrumente. Ihre Aufgabe war es, Szenen zu kolorieren und Figuren zu charakterisieren. Dies änderte sich jedoch um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Während in Italien die Opera seria und die damit verbundene Rolle des Orchesters kaum Veränderungen unterworfen war, begann sich in Frankreich und

94. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Rieme Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 77/78

95. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Rieme Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 78

Deutschland ein neuer, differenzierter Klangstil zu etablieren. Dieser Wandel stützt sich sicherlich auf die Weiterentwicklung in Spiel- und Bautechnik der Instrumente.

Glucks und *Mozarts* Fortschrittlichkeit spiegelte sich unter anderem auch in der Verwendung des Orchesters. Die Bläser wurden immer emanzipierter und wichtiger im gesamten Orchesteraufbau. Diese Tatsache kann man sehr leicht an der Besetzung festmachen. Während die spätbarocke „Opera seria“ immer noch mit Streichorchester, Oboen und allenfalls Hörnern und Trompeten für entsprechend repräsentative Szenen auskam, verwendete *Mozart* in „Idomeneo“ bereits das vollständige „klassische“ Orchester.⁹⁶ Die Zusammensetzung sah je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen und Pauken sowie Streicher vor. Diese Formation fand auch in seiner Kirchenmusik sowie in „Don Giovanni“ und in der „Zauberflöte“ Verwendung.⁹⁷ Das ganze Orchester wurde zwar nur bei Ouverturen und Finali gebraucht, lässt jedoch erahnen welche differenzierte Möglichkeiten sich dem Komponisten nun auftaten. Stetig wuchs also die Aufgabe, auch dramaturgisch und inhaltlich die Sänger zu unterstützen.

Die Basis ist meist das Streichorchester, welches durch einzeln solistisch verwendete Holzblasinstrumente ergänzt wurde. Hörner etwa werden nicht genretypisch als „Jagdinstrumente“ eingesetzt, sondern übernehmen durchaus die Funktion des Orchesterpedals – sie verbinden also einzelne Klangbereiche. Auch war es üblich, einzelnen Gesangsprotagonisten Instrumente zuzuordnen, wie etwa das Bassethorn dem Sextus im „Titus“. Sie fungieren dann wie instrumentale Begleiter. Häufiger jedoch ist der „durchbrochene Satz“, der subtile Wechsel der Klangfarben.⁹⁸

Die „Klangrede“, die das Barockzeitalter thematisiert hatte, galt weiter bis zu Mozarts „Zauberflöte“.⁹⁹ Was geschah nun in der musikalischen Romantik von diesem Standpunkt aus? Ein wesentlicher Fortschritt lässt sich im Bereich der Blasinstrumente feststellen. Einzelne Spezifika wurden unter anderem von *Weber*, *Mendelssohn* und schließlich vom frühen *Wagner* weiterentwickelt. Die immer besser werdende Instrumentaltechnik ermöglichte einen immer virtuoserem Einsatz dieser Instrumentengruppe. Es ist somit nur nachvollziehbar, dass Partituren der oben genannten Komponisten immer mehr Aufschluss über die Ausdruckspalette der Blasinstrumente geben. Auch *Berlioz*‘ Instrumentationslehre,

96. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Rieme Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 79

97. ebd.

98. ebd.

99. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Rieme Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 81

erstmal 1843 erschienen und von *Richard Strauss* überarbeitet, gibt über diese Entwicklung Auskunft.

Es sind zwei Instrumente, welche in dieser Zeit – also seit Beginn des 19. Jahrhunderts – eine besondere Entwicklung durchliefen und ihre Wichtigkeit in der Orchesterformation immer mehr festigen konnten. Die Klarinette, welche ja bereits bei *Mozart* und dessen Interpreten *Anton Stadler* zu einem Virtuoseninstrument herangereift war, ermöglichte vor allem eine unterschiedliche Farbigkeit der Register.¹⁰⁰ In der Mittellage klingt sie weich und sehr kantabel, der Singstimme ähnlich. In der Höhe wird sie sehr spitz und scharf und in der Tiefe, im sogenannten Schalmeienregister, dunkel und geheimnisvoll. Es war abzusehen, dass sich die Holzbläser immer mehr zu „Familien“ entwickelten. Zur Flöte trat das Piccolo und später die Altflöte, zur Oboe die Oboe d’Amore, das Englischhorn und später das Heckelphon, sodass auch dieses Instrument bis in den hohen Bassbereich reichte. Diesen Bereich erschloss im übrigen in der Familie der Klarinetten die Kontrabassklarinette, und zum Fagott trat das Kontrafagott. Bereits beim *Wagner* der Vierzigerjahre ist im Orchester der Holzbläsersatz auf drei bis vier Instrumente jeder Familie ausgebaut.¹⁰¹ Noch einschneidender war die Entwicklung bei den Blechblasinstrumenten, hier vor allem beim Horn und bei der Trompete. Durch die Entwicklung von Klappen- und Ventilsystemen wurde der Tonvorrat erheblich erweitert.¹⁰² Hörner wurden nun vermehrt als Melodie-Instrumente eingesetzt. Ihr Dasein als Jagdinstrument oder Orchesterpedal scheint einem Ende entgegenzugehen. Die Besetzungsgröße wuchs auf bis zu vier Hörner, von denen zwei den oberen und zwei den unteren Bereich abdeckten.

Auch bei der Trompete war es der Fortgang der Technik, welcher für einen Zuwachs im Bereich der Beweglichkeit verantwortlich zeichnete. Auch sie ist nun melodisch vielseitiger einsetzbar. Hier tritt zu den drei verwendeten Posaunen die Tuba hinzu und rundete diese Familie in der Tiefe ab.

Weiters zeichnete sich das romantische Orchester auch durch einen Zuwachs im Bereich der Schlag- und Effektinstrumente aus. Während im klassischen Orchester Pauken zum Orchesterstandard gehörten, wurden andere lediglich zum Kolorieren eingesetzt. Hier

100. Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans, „Brockhaus Riemann Musiklexikon“ - *Klarinette*, Schott Music International, erweiterte und überarbeitete Auflage, 2. Band, 1995 S. 299

101. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 82

102. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 82

fanden sich dann unter anderem zum Beispiel Glocken, Kastagnetten oder auch kleinere Trommeln. Der in der Romantik gängige Orchesterstandard kannte nun gar drei bis vier Pauken, kleine und große Trommel, Becken, Triangel, Glockenspiel, Celesta, Harfe, Mandoline und Gitarre und machmal sogar eine Orgel.¹⁰³

An dieser Stelle wäre es dienlich, *Wagners* Zugang und Handhabung in Bezug auf das Orchester näher zu betrachten. Ist dies doch unter Umständen wichtig, um in weiterer Folge die Beziehung und den Umgang mit den Sängern besser zu verstehen. Seine romantischen Opern wie etwa „Holländer“, „Tannhäuser“ oder „Lohengrin“ lassen noch eine Verbindung zu *Weber* erkennen, wenngleich *Wagner* seine instrumentale Palette durch Elemente der Grand Opéra eines *Mayerbeer* entnommen haben mag.¹⁰⁴

Im Zuge der Züricher Exilzeit Anfang der fünfziger Jahre begann *Wagner* jedoch die Funktion des Orchesters neu zu überdenken. In dieser inneren Umbruchszeit fand die orchestrale Ausrichtung an, sich zu verschieben. Die Opernforschung spricht von einer Phase der „Orchesteroper“, die sich bei Wagner im „Tristan“, dem „Ring“ und nicht zuletzt im „Parsifal“ aufs Deutlichste manifestiert. Das Orchester bekam eine gleichwertige, an manchen Stellen sogar eine wichtigere Stellung als die Sänger zugesprochen. Für *Wagner* war das Musikdrama der Zukunft ein „Organismus der Verflechtung und Beziehungsvielfalt“.¹⁰⁵ In der dichterisch-musikalischen Periode gegliedert und aus „Versmelodie“, Orchestermelodie“ und „dramatischer Aktion“ untrennbar zusammengeführt.¹⁰⁶ Diese Symbiose ermöglichte erst die angestrebte Synthese der Künste und erlaubte somit diesen musikdramatischen Organismus. Für Wagner war das Orchester: „... der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchst lebendigster Beweglichkeit. Es ist die Verdichtung der Glieder des vertikalen Akkordes zur selbständigen Kundgebung ihrer verwandtschaftlichen Neigung nach einer horizontalen Richtung hin, in welcher sie sich mit freier Bewegungsfähigkeit ausdehnen...“.¹⁰⁷ Weiter schrieb er: „Bereits Kraft der ihm eigenen Klangfarbe erscheint das Orchester als vom Vokalen grundsätzlich unterschieden, und zwar als ein Echo der menschlichen Stimme, von dem nur noch die Vokale, nicht aber die bedeutungstragenden Konsonanten geblieben seien.“¹⁰⁸ Wagner sah im Orchester eine vom Text unabhängige Sprachfähigkeit, die „mit der wirklichen menschlichen Sprache nur noch eine Gefühls-, nicht aber Verstandesverwandtschaft hat“.¹⁰⁹ Für Wagner hatte das Orchester die Aufgabe, das auszudrücken was der Darsteller nicht auszudrücken vermochte. Er bezeichnete die

103. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Rieme Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 83

104. ebd., S. 84

105. Köpfinger, Klaus; Richard Wagner, „Oper und Drama“, Stuttgart 1984, S. 486 (Nachwort)

106. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Rieme Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 85

107. Köpfinger, Klaus; Richard Wagner, „Oper und Drama“, Stuttgart 1984, S. 320

108. ebd. S. 321

109. ebd.

Instrumente des Orchesters auch als „*Organe des Gefühls*“, welche die Funktion der Gebärde in der Wortsprache übernehmen und in akustische Gebärden umwandeln sollen. Wie ein Gefühlswegweiser soll das Orchester den Hörer durch den gesamten vielgewundenen Bau des Dramas führen. Das Konzept des „Leitmotivs“ wäre wohl ohne die neu definierte Rolle des Orchesters nicht möglich gewesen. Wo die stabgereimte Sprachebene die musikalische Autonomie zurückdrängt, tritt als Äquivalent das Orchester hinzu und ermöglicht erst eine tiefe Gefühlsebene zu rühren. Diese daraus geborene Differenziertheit, auf die *Wagners* Konzept so angewiesen ist, wird erst durch dieses moderne Orchester möglich. Seine Besetzung in seinen reifen Werken überstieg noch einmal die der romantischen Opern. Weniger aus Gründen der Klangmassierung, sondern vielmehr der Klangdifferenzierung.¹¹⁰

Er erweiterte zum Beispiel das „Ring“-Orchester auf jeweils 15 Holzbläser: je vier Flöten, Oboen und Klarinetten sowie drei Fagotte, angereichert um die üblichen „Nebeninstrumente“ Piccolo, Englischhorn und Bassklarinette.¹¹¹ Erheblich wurde bei diesen späteren Werken das Blech aufgestockt. Ergänzend sollten die Wagner-Tuben als Bindeglied zwischen Horn- und Posaunenklang fungieren. Insgesamt verlangt der „Ring“ in Originalbesetzung fast einhundert Musiker. Wenn nun *Wagners* späte Opern den Beginn der sogenannten „Orchesteroper“ darstellen so mag die „Elektra“ von *Richard Strauss* deren Ende markieren. Das von Wagner angestrebte „wissende Orchester“ findet hier in vollendeter Weise neue „Räume“.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass diese Weise des Umgangs mit dem Orchesterklang in einer Oper geradezu psychoanalytisch in die letzte Faser der sängerischen Vorgabe eindringt, sie geradezu vorgibt und bereitet. Hier kann nur noch schwerlich von einer begleitenden Funktion der Instrumente die Rede sein. Nicht Gesungenes oder Erzähltes wird aufgenommen und im Orchester weitergedacht. Das „Ring“ und das „Salome“-Orchester wird hier nochmals erweitert. *Strauss* teilt die Violinen sowie Streicher dreifach und bietet zusätzlich zwölf Violoncelli und acht Kontrabässe auf. Das „Holz“ besteht aus vier Flöten, vier Oboen, insgesamt acht Klarinetten und vier Fagotten. Im „Blech“ finden sich acht Hörner (davon vier auch Tuben), sechs Trompeten, vier Posaunen, acht Pauken, großes Schlagzeug, zwei Harfen und Celesta. Insgesamt besteht das Orchester in Originalbesetzung aus einhundertelf Musikern. *Strauss* spielt kunstvoll mit den nun greifbaren Klangfarben, mit dem Einzel- oder Gruppenklang und mit den nun sich für ihn bietenden dynamischen Möglichkeiten. Mit *Strauss* und seiner „Elektra“ ist ohne Zweifel der Höhepunkt in der Ausdehnung des Opernorchesters

110. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Rieme Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 86

111. Zitiert aus: Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Rieme Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 87

erreicht. Nach dem ersten Weltkrieg lassen sich dann zwei große Strömungen der Weiterentwicklung erkennen. Zum einen jene Werke, die sich an dem Strauss'schen Stil orientieren. Auch Wagners Idee des wissenden Orchesters und die Leitmotivtechnik behalten ihre Bedeutung. Hier mag man die Opern von *Schreker*, *Korngold* oder *Max von Schilling* als typisch ansehen. Weiter geht die Entwicklung in Richtung „Stilorchester“. Hier wird je nach Sujet eine ganz bestimmte Orchester-Besetzung, -Farbe und -Funktion angestrebt. Diese Tendenz beobachten wir bei *Hindemith* oder auch bei *Krenek*. Es finden sich hier unter anderem orientalische, mittelalterlich-historisch stilisierte und klassizistische Orchesterklangfarben. Sosehr hier Rückgriffe vorgenommen werden, bleiben diese Orchester in ihrer Klangerfahrung, Klangmischung und Sprachmächtigkeit jedoch stets Orchester des 20. Jahrhunderts.¹¹²

Abschließend sei hier noch in kurzen Worten auf den Wandel des Opernorchesters in den knapp vier Jahrhunderten seit *Monteverdi* eingegangen. Die Aufgabe des Orchesters hat sich in dieser Zeit grundlegend geändert. War es vormals die Aufgabe, zu begleiten und Vor- und Nachspiele zu gestalten, so sind immer mehr Funktionen hinzugewachsen. Immer mehr Figuren- und Farbreichtum war möglich bis hin zum wissenden Orchester des *Richard Wagner*. Hier war der Fortgang der Handlung so weit Teil des Instrumentalparts, daß in Orientierung und Tiefe sogar die Hauptprotagonisten, die Sänger, überstrahlte.

So soll sich der Kreis nun schließen, denn mit dem Fortgang der Orchester mussten auch die Anlagen für den Sänger wachsen und sich verändern. Dies möchte ich in den nachfolgenden Ausführungen näher erörtern. Ein weiterer Aspekt, der das Gesamtbild abrunden soll, ist jener der Etablierung der „Stimmtypen“ und Rollenfächer. Weiters werde ich auf das Verhältnis zwischen Komponist und Sänger eingehen und anhand einiger Beispiele die bis hier in Teilbereichen skizzierte Entwicklung etwas abrunden. Nachfolgend sollen das Phänomen Stimme in der Oper und all die Facetten, die darin wirken, zu einem einheitlichen Bild zusammengeführt werden.

1.6. Entwicklung der Stimmtypen und Rollenfächer

Bis zum frühen 19. Jahrhundert galten für die Stimme ausschließlich ihre Lage und ihr durchschnittlicher Ambitus als Definitionskriterium. Das Timbre als wesentliches Unterscheidungsmerkmal einer Stimme wurde in ihrer Bezeichnung ausgelassen. Die zum Beispiel bei *Mozart* mit „Soprano“ bezeichneten Partien umfassen eine Vielzahl von

112. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 91

Stimmtypen, die natürlich vom Charakter ausgehend verschieden waren, jedoch terminologisch nicht differenziert wurden.¹¹³ Hier bildet die Bezeichnung „Basso buffo“ eine Ausnahme die noch aus der im 19. Jahrhundert verbreiteten Rollenhierarchie des Sprechtheaters herrührt und in der Oper, Opera seria und in der Opera buffa übernommen wurde. Generell war hier die Konvention vorherrschend, dass zum Beispiel eine Prima Donna buffa ein Sopran oder ein Primo buffo caricato ein Bass war. Ungeachtet der stimmlichen Unterschiede ging man immer von einem ästhetischen Gesangsideal der Sänger aus, welches eine leichte, flexible Stimme mit lyrischem Charakter meinte. Da dieses Ideal als gültig erachtet wurde, war man nicht angehalten, genauer zu differenzieren.

Durch die Entstehung der romantischen Oper wandelte sich dieses Bild. Seit den 1820er-Jahren veränderte sich die Singweise immer mehr und frühere Konventionen wurden aufgebrochen. Diese grundlegende Veränderung, bot die Grundlage für die Entwicklung neuer Stimm- und Sängertypen.¹¹⁴ Durch die Bevorzugung einer immer dramatischeren, intensiveren und voluminöseren Tongebung wurde das „klassische“ Ideal immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Da es nun aber immer noch Sänger gab, die sich dem Ideal der Flexibilität und des optimalen Registerausgleichs verschrieben hatten, wurde eine Unterscheidung zwischen dramatischen, also schweren, und lyrischen, leichten Stimmen getroffen.

Diese Unterscheidung schlug sich dann in der Terminologie nieder und bildete die Ausgangsbasis für die weitere Entwicklung. So wurde nun zum Beispiel bei den Sopranen eine Unterscheidung zwischen dem Soprano drammatico, der für die kraftvolle, dramatische Singweise steht, und dem Soprano leggero oder Soprano acuto getroffen. Letztere sehen sich der älteren Tradition verpflichtet. Bei den Tenören stehen sich der romantische Typus des Tenore di Forza, Tenore eroico oder Tenore grave und der Tenore leggero, Tenore di Grazia oder Tenorino gegenüber. Hier lässt sich schon in den Bezeichnungszusätzen erkennen, wie die Stimmen eingeordnet wurden. Es reichte nun nicht mehr, nur den Ambitus der Stimmen als Merkmal und Definitionskriterium zu verwenden. Bestimmungsmerkmale wie Timbre, Charakter und nicht zuletzt Details der Tonproduktion traten immer mehr in den Vordergrund¹¹⁵.

In Frankreich begann diese Entwicklung mit der Vermischung der italienischen und der französischen Operntradition. Den Kulminationspunkt bildet hier sicher die Übersiedlung *Rossinis* nach Paris. So etablierten sich auch im französischen Schrifttum immer mehr Bezeichnungen für die neuen romantischen Stimmtypen. Im Bereich der

113. Seedorf, Thomas, Art. „Stimmtypen und Rollenfächer“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1806, Kassel 1962

114. ebd.

115. ebd., Sp. 1807

Tenöre ergaben sich nun zum Beispiel folgende Parallelen: Dem italienischen Tenore di Forza entsprach der Fort ténor, während der Premier ténor das Pendant zum hohen lyrischen Tenortypus darstellte. Beim Bariton lassen die Bezeichnungen, die zum Beispiel *Fauré* anführt, zum Teil auf den neuen Typ schließen. Hier findet sich zum Beispiel ein Baryton élevé (Baryton dits de Verdi), der mit den dramatischen Tenorstimmen vergleichbar ist.¹¹⁶ Eine Eigenheit der französischen Terminologie wird deutlich, wenn bestimmte Stimmfächer mit Namen großer Sänger verbunden werden. Hier zum Beispiel wird der Name *Falcon*, jener einer Sopranistin mit außerordentlich dramatischer Durchschlagskraft, zur Bezeichnung Soprano Falcon zusammengeführt.

Wie bereits erwähnt, wurde auch die deutsche Oper von Umbrüchen erfasst, welche natürlich auch auf die Fachbezeichnungen Einfluss hatten. Jedoch ist hier das italienisch-französische System nicht einfach umzulegen und zu übertragen. Die Ausprägung deutscher Opernfächer ist eng verbunden mit der Aufführungsgeschichte der deutschen romantischen Oper.¹¹⁷ Die Rollenkategorien, die bereits durch die Sprechtheater bestand hatten, konnten leicht auf das Musiktheater übertragen werden, da die damals eingesetzten Theaterensembles sowohl im Schauspiel, wie auch in der Oper eingesetzt wurden.¹¹⁸ Aus dem Bereich des gesprochenen Theaters stammt etwa der Begriff Soubrette, die *Ignaz Jeitteles* noch 1939 als „Rollenfach schelmischer Kammermädchen“ definiert.¹¹⁹ Später jedoch erhielt diese Bezeichnung ihre noch heute gültige Bedeutung einer leichten Sopranstimme. Auch der Begriff des Helden Tenors dürfte vor dem Hintergrund dieser Theatertradition entstanden sein. In einem Brief an den Tenor *J. Tichatschek* vom 6. oder 7. September 1841 schreibt *Wagner*: „*Der Rienzi, den ich mir dachte und zu zeichnen mich bemühte, sollte im vollen Sinne des Wortes Held sein (...). Es ist historisch, daß Rienzi zur Zeit als er sein großes Unternehmen ausführte ein junger Mann von ungefähr 28 Jahren war; dieses – sowie meine besondere Ansicht von dem so mannichfachen Charakter der Tenorstimme, hat mich bewogen, diese Partie für Tenor zu schreiben, indem ich aus dem Kreis der gewöhnlichen Meinung, als ob die Tenorstimme ausschliesslich nur den Charakter der Liebhaber entspreche, beraustrat.*“¹²⁰ Wenige Jahre später verwendete *Wagner* den Begriff des Helden Tenors schon selbstverständlich, als es um die geplante Aufführung des „*Rienzi*“ in Berlin geht. Der Terminus des Helden Tenors wurde jedoch erst zu einem fest umrissenen Stimmtypus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dies geschah im Zuge der Rezeption von *Wagners* Musikdramen.¹²¹ Weiters etablierten sich auch andere Bezeichnungen neben jenen, die dem Sprechtheater

116. Seedorf, Thomas, Art. „Stimmtypen und Rollenfächer“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1808

117. ebd., Sp. 1809

118. Göpfert, Bernd, „Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815-1848“, Wiesbaden, 1977

119. Aesthetisches Lexikon, Wien 1839, S. 339

120. Wagner, Richard, „Sämtliche Briefe, hrsg. von Strobel G./Wolf W., Bd. 1, Lzp., 1967, S. 507

121. Seedorf, Thomas, Art. „Stimmtypen und Rollenfächer“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1809, Kassel 1962

entnommen wurden. Hier wird Bezug auf sängerische Charakteristika genommen wie zum Beispiel „Koloratursopran“ oder „dramatischer Sopran“. Die Liste der Fachbezeichnungen, wie sie von *Rudolf Kloiber* 1951 für die deutschen Bühnen in eine Form gebracht wurde, ist bis heute gültig, jedoch schon lange nicht mehr unumstritten. Viele Aspekte, die zum Teil zu diesen Bezeichnungen und weiters zu dieser Einteilung führten, haben heute im modernen Sängelerleben keinen so großen Stellenwert mehr. Durch stimmtechnische Entwicklungen, also eine immer genauere Beschäftigung mit der Klangentwicklung, ist es durchaus möglich, mehrere dieser Fächer abzudecken, also fächerübergreifend zu singen. Weiters hat die Beschäftigung mit Fragen der historischen Aufführungspraxis dazu geführt, dass viele dieser Bezeichnungen als verfehlt oder zumindest fragwürdig anzusehen sind.¹²² Abschließend sei hier noch erwähnt, dass natürlich die Sänger mit leichten Stimmen und lyrischer Veranlagung für die dramatischen Rollen von *Beethoven*, *Wagner* oder *Strauss* nicht geeignet sind. All diese Komponisten haben nicht mehr, wie es im 18. und frühen 19. Jahrhundert üblich war, Sängermusik, schon gar nicht Musik für bestimmte Sänger, geschrieben, sondern sahen den Sänger als Diener ihres Werkes. *Wagners* berühmter Brief an den Tenor *Albert Niemann* vom 21. Februar 1861 klagt auf fast erpresserische Weise die Bereitschaft ein, die Stimme um des ekstatischen Ausdrucks willen zu gefährden.¹²³ Dies mag bedeuten, dass Sänger in gewisser Weise Einfluss auf den Entstehungsprozess ausübten, jedoch mit Sicherheit nicht in einem solchen Ausmaß, wie es 50 Jahre davor noch der Fall war.

Diese gegenseitige künstlerische Aufforderung steht hier als zentrales Thema. Immer wieder wurde schon in den bisher angeführten Bereichen angedeutet, wie wichtig und vor allem wie wandelbar dieses Phänomen war und bis heute ist. Wie sich nun diese Beziehung verändert und welche Früchte sie hervorgebracht hat, soll nun in dem folgenden Abschnitt beschrieben werden.

2. Komponist und Sänger

In diesem Teil der Arbeit wird, mit Bedacht auf das bisher Angeführte, die Verbindung von Komponist und Sänger im Mittelpunkt stehen. Wir haben bereits ein Bild davon, wie die Entwicklung der Technik und Ästhetik von statten ging, sowie einen Einblick in die durchaus mögliche Verbindung von wachsendem und sich entwickelndem Orchester und neuen Anforderungen an den Sänger. Wie steht es nun aber mit einer der nachvollziehbarsten Verbindungen in diesem Bereich? Der Zusammenarbeit von Sänger

122. Seedorf, Thomas, Art. „Stimmtypen und Rollenfächer“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1810, Kassel 1962

123. Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993, S. 26

und Komponist? Hier soll versucht werden, diese Verbindung zuerst überblickshaft und dann anhand dreier Beispiele zu beschreiben. Inwieweit wurden sängerische Entwicklungen von Komponisten gefördert und wie weit wurden die Arbeit und der Stil des Komponisten durch den Sänger beeinflusst? Diese Wechselwirkung soll im Zentrum dieser Ausführungen stehen. Um auch hier den historischen Verlauf möglichst gut beschreiben zu können, beginnen wir bei *G. Millico*, *Händel*, gehen zu *Mozart* und blicken dann auf dieses Phänomen bei *Wagner*. Auch hier lässt sich ein Wandel in dieser kreativen Beziehung festmachen, der durchaus in Beziehung mit anderen großen Entwicklungen in der Oper gerade in diesem Zeitraum zu stellen ist.

2.1. Komponist und Sänger – ein Überblick

In diesem nun folgenden Abschnitt wird uns ein Begriff, nämlich jener des „Sängerkomponisten“ des Öfteren begegnen. Die Vorstellung ein musikalisches Werk sei eine vor allem aus sich selbst heraus, von äußeren Vorgaben weitgehend unabhängige autonome Komposition, etablierte sich erst im 19. Jahrhundert und hier meist in Verbindung mit Instrumentalmusik. Zuvor war die Komposition durchaus von einer Vielzahl pragmatischer Aspekte abhängig, zu denen im Bereich der Vokalmusik auch die Qualität und das gesangstechnisch-expressive Können der für eine bestimmte Aufführung vorgesehenen Sänger, gehörten.¹²⁴ Komponist und Sänger, wenn sie nicht in einer Person vereint waren, bildeten oft eine Personalunion. Viele Meister der frankoflämischen Schule wie zum Beispiel *J. Ockeghem* oder *Josquin Desprez* oder auch Mitglieder der päpstlichen Kapelle wie etwa *C. Morales* waren eben solche Sängerkomponisten. In dieser Zeit war natürlich die kompositorische Norm bedingt geeignet, einen ausgeprägten Vokalstil zu forcieren, jedoch sind einige Phänomene ohne den Hintergrund spezifischer Aufführungsumstände kaum erklärbar. *K. Kreitner* (1986) meint die tiefen Basslagen in manchen Kompositionen von *J. Tinctoris* und *Pierre de la Rue* auf die gerade zur Verfügung stehenden Bässe, die eben diese Lage beherrschten, zurückführen zu können. Auch *Caccini* und *Peri*, die Begründer des monodischen Stils, waren ebenso Sängerkomponisten wie auch *J. A. Hasse* und *C. H. Graun*, die von *Job. Mattheson* als Vorbilder angeführt wurden. In seinem Verständnis mussten Komponisten, die ihre Arbeit vollkommen beherrschen wollten, auch des Singens kundig sein. Jene Komponisten, die nicht oder nur selten als Sänger hervortraten verfügten durchaus über genaue Kenntnisse in Fragen der Gesangkunst.¹²⁵ *Haydn* arbeitete etwa mit *N. Porpora*, einem der wichtigsten Gesangslehrer

124. Zitiert aus: Seedorf, Thomas, Art. "Singen", in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1435 (*Komponist und Sänger*)

125. Seedorf, Thomas, Art. "Singen", in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1435 (*Komponist und Sänger*)

seiner Zeit, zusammen oder *Mozart*, der bereits als Kind Unterricht bei dem Kastraten *G. Manzuoli* erhielt und später selbst Gesangsunterricht erteilte.¹²⁶ Die oben erwähnte Personalunion zerfiel zusehend im 19. Jahrhundert. Einzelne Komponisten wie *A. Lortzing* jedoch blieben dieser Tradition treu und führten sie weiter. Ein Zeugnis für die Wichtigkeit der Rolle der Sänger mag *Mozarts* Bemerkung in einem seiner Briefe sein. Er schreibt: „...er liebe es, daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid...“.¹²⁷ Diese Aussage lässt auf eine damals weitverbreitete Einstellung der Komponisten Sängern gegenüber, für die sie komponierten, schließen.

Im Bereich der Oper war die hier beschriebene Verbindung am deutlichsten ausgeprägt. Im damaligen Denken war sie kein in sich geschlossenes Werk, wie wir es heute verstehen. Der Notentext zum Beispiel wurde durchaus einfacher gehalten und war Ausgangspunkt der improvisatorischen Tätigkeit der Sänger. In der italienischen Terminologie findet sich manchmal der Begriff „scheletro“ also das von Sänger schöpferisch auszufüllende Gerippe. Weiters war es durchaus möglich und üblich, in der Anlage der Oper kurzfristig Änderungen durchzuführen. Es war zulässig, Arien oder andere Teile kurzerhand auszutauschen, um auf die jeweilige Aufführungssituation reagieren zu können. Dies waren meist Umgestaltungen, die sich auf die darstellerischen und gesanglichen Fähigkeiten der Sänger bezogen. Man sah den Kern des Werkes nicht im Notentext, sondern vielmehr im Akt der Aufführung begründet. Diese Sicht hob den Sänger durchaus in den Rang von Mitschöpfern und nicht selten war der Sänger sogar wichtiger als der Komponist selber.¹²⁸ Die Autorität der Sänger war durchaus so groß, dass auch Komponisten vom Rang eines *G. F. Händel* für die Bedürfnisse seiner Vokalistinnen Werke umschrieb oder Teile durch Neukompositionen ersetze. Im Fall von *Fr. Borosini* war er sogar bereit, die dramaturgische Anlage des „Tamerlano“ (1724) grundlegend zu verändern, um den Forderungen des Sängers nachzukommen. Noch ein Jahrhundert später entschieden sich *G. Mayerbeer* und sein Libretist *E. Scribe* zu einer tiefgreifenden Änderung von „Le Prophète“ (1849) aufgrund der stimmlichen Verfalls des ursprünglich besetzten *G.-L. Duprez*. Die Partie musste grundlegend verändert werden, um den stimmlichen Möglichkeiten der Nachbesetzung angepasst zu werden. Diese Änderung passierte nicht ausschließlich im Detail, sondern hatte einen tiefgreifenden Wandel des dramaturgischen Verlaufs zur Folge.¹²⁹ Erst mit der Entwicklung der Oper hin zu einem in sich geschlossenen Werk, wie in Italien etwa mit den mittleren Werken *Verdis* und in Deutschland mit den romantischen Opern und Musikdramen *Wagners*, ließ diese Ausrichtung allmählich nach. Immer mehr wurde die Anpassung an das sängerische

126. Chr. H. Mahling, 1993

127. Aus: Bauer, W. A., Deutsch, O. E., *Brief an L. Mozart vom 28. Februar 1778*, „Mozart Briefe und Aufzeichnungen“, Bd. 2, Kassel, 1963, S. 304

128. Seedorf, Thomas, Art. "Singen", in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1436 (*Komponist und Sänger*)

129. A. Armstrong 1996

Können als einengend empfunden. Die frühen Werke *Verdi* waren noch für ein vertraglich festgelegtes Ensemble entstanden. Hier musste der Komponist natürlich den Ansprüchen und den Gegebenheiten genügen. In seinen späteren Werken ist dies jedoch nicht mehr der Fall, er hatte erheblichen Einfluss auf die Besetzung und passte gegebenenfalls durch Transpositionen oder Kürzungen seine Musik den Sängern an. Bei *Wagner* hingegen war der Großteil seiner Werke nicht wie bei *Verdi* an ein fixes Ensemble gebunden. Hier waren es andere Mechanismen, die Einfluss nehmen sollten. Lediglich der „Tannhäuser“, die Oper, die für die Möglichkeiten des Dresdener Theaters konzipiert war, stellt in diesem Zusammenhang eine Ausnahme dar.¹³⁰ In *Wagners* Briefen finden sich jedoch durchaus Passagen, in denen er erwähnt, dass manche Sänger ihn zur Gestaltung mancher Partie geleitet haben sollen. Seine Nichte *Johanna*, die erste Tannhäuser-Elisabeth, stand für Brünnhilde Patin, der Bariton *A. Mitterwurzer* war Vorbild für Wotan, der Tenor *J. Tichatschek*, ein Sänger von außergewöhnlichem Format, wurde bei *Wagner* zum Inbegriff des Helden Tenors schlechthin.¹³¹ Die lange Entstehungszeit seiner Werke und natürlich *Wagners* Exilaufenthalt verhinderten unter anderem die Besetzung für Uraufführungen mit jenen Sängern, von denen so manche Impulse ausgegangen waren. *Wagner* sah sich somit genötigt, geeignete Sänger zu suchen beziehungsweise ausbilden zu lassen. In dieser Zeit vollzog sich ein entscheidender Wandel. Der Sänger war nun nicht mehr so tief in den Schaffensprozess eingebunden, vielmehr war er nun Ausführender der Kompositionsintention.¹³² Die sängerische Individualität wird nun immer mehr in den Hintergrund treten und neue Ansprüche werden seitens der Komponisten geltend gemacht. Dieser Wandel bedeutete zwar nicht, dass das sängerische Können nicht mehr berücksichtigt worden wäre, jedoch war es nur noch in Ausnahmefällen mitbestimmend, wenn es zum Beispiel um die Kompositionsanlage ging.

Die Zusammenarbeit von Sängern und Komponisten kann jedoch auch im 20. Jahrhundert weiter beobachtet werden. Zum Beispiel bei dem Tenor *P. Pears* und dem Komponisten *B. Britten* entstanden aus dieser Union eine große Zahl unterschiedlichster Werke. An dieser Stelle wäre man natürlich angehalten, weitere Beispiele zu nennen. Da wir unser Hauptaugenmerk jedoch auf den Bereich der Oper legen, sollte nun dieser überblickshafte Einleitungsteil anhand einiger spezifischer Beispiele die hier angedeutete Entwicklung genauer darstellen. Zu Beginn soll die Oper „La pietà d’amore“ des Sängerkomponisten *Giuseppe Millico* die Verschmelzung von Sänger und Komponist beschreiben. In weiterer Folge werden wir uns im Speziellen mit der Oper „Tamerlano“ von *G. F. Händel* auseinandersetzen und den Einfluss des Sängers *Francesco Borosini* anhand der ersten Beiden Fassungen dieser Oper genauer ergründen. Im weiteren Verlauf werden wir

130. Seedorf, Thomas, Art. "Singen", in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1437 (*Komponist und Sänger*)

131. Zitiert aus: Seedorf, Thomas, Art. "Singen", in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1437 (*Komponist und Sänger*)

132. ebd., Sp. 1437

zwei Mozart-Sängerinnen und deren Beziehung zu dem Meister kennenlernen ehe wir mit *Wagners* Sängern und den daraus resultierenden Wechselwirkungen schließen.

2.2. Der Sängerkomponist Giuseppe Millico

Im Zuge der Recherchen hat sich ein Artikel von *Ludwig Finscher* als sehr dienlich erwiesen. Teile des Verlaufs dieses Kapitels sind entlehnt, da *Finschers* Herangehensweise durchaus dienlich und passend schien. Es soll der Versuch unternommen werden, das Schaffen und Wirken des Sängerkomponisten *Giuseppe Millico* unter Berücksichtigung mehrerer Aspekte seiner Person näher zu beschreiben. Zum einen den Sänger und Kastraten, der sich im Laufe der Zeit, gestützt durch verschiedenste Anstellungen und Hilfestellungen großer Persönlichkeiten, einen Namen gemacht hatte. Zum anderen den Komponisten, der durch seine enge Verbindung mit *Gluck* hier einen Meister seines Fachs zur Seite hatte. Nicht nur die Kombination beider Berufswege und der Werdegang dahin sollen uns interessieren, vielmehr gilt es auch den Blick auf diese Wechselwirkung beider Betätigungsfelder zu richten.

Das Leben des Sängers *Giuseppe Millico* und sein Werdegang sind von Bedeutung, wenn es darum geht, seine Oper „La peità d’amore“ in dem oben skizzierten Kontext einzuschätzen. Über die Ausbildung zum Sänger wissen wir nichts. Man kann annehmen, dass sie aufgrund seines Herkunftsortes in Neapel stattgefunden haben könnte. In Süditalien war diese Stadt musikalisches Gravitationszentrum und auch zweite Heimat für den alternden Sänger. Die Ausbildung dürfte sehr erfolgreich gewesen sein, da er schon im Jahr 1758, also als knapp Zwanzigjähriger eine Stelle an der kaiserlichen italienischen Oper in Petersburg bekleiden konnte.¹³³ Auch wenn *Stäblin* seine gesangstechnischen Fertigkeiten eher bemängelte, machte der Sänger im Laufe dieser Zeit offenbar große Fortschritte und konnte immer mehr Erfolge von beträchtlichem Rang erzielen. Einige Partien in *Manfredinis* Opern ermöglichten es ihm in gewissem Sinn, in die metastasianische Tradition hineinzuwachsen. Überdies pflegte er gute Kontakte zu den Leitern des Hofballetts, *Hilferding* und *Starzer*, welche ihm Einblick in die fortschrittlichen musikdramaturgischen Tendenzen dieser Zeit gewährten. Die Tatsache, dass er Klavierlehrer des Zarewitsch war, lässt auf ein besonderes Talent, sich im höfischen Kreis beliebt zu machen, schließen. Diese „Qualität“ bildete er in Neapel in den Folgejahren

133. Mooser, R. -Aloys, "Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle", Bd. 1, Genève, 1948, S. 309-310

weiter aus.¹³⁴ 1765, kurz nach einer Begegnung mit *Casanova* und als „il Moscovita“ offenkundig schon hochberühmt, nahm er ein Engagement in Parma an. Hier wurde auch er auch vier Jahre später von *Gluck* entdeckt, der zu dieser Zeit die Festoper „Le Feste d'Apollon“ zur Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalia mit dem spanischen Infanten Don Fernando liefern sollte. *Millico*, von *Gluck* für die Hauptpartien vorgesehen, wurde die höchst virtuose Sängerin *Lucrezia Agujari* gegenübergestellt. Bezeichnend für die Gegensätzlichkeit beider Protagonisten ist die unterschiedliche Verwendung der Sänger seitens des Komponisten. Während *Agujari* die stupenden virtuoson Partien zu singen hatte, setzte *Gluck Millico* meist für die „rührenderen“ Stücke ein. Ebenso bezeichnend dürfte die Überlieferung sein, dass *Gluck* sich offenbar große Mühe gab, den Sänger zu dramaturgischem Ausdruck zu führen, sich jedoch offenbar sehr schwer damit tat.¹³⁵ Diese Begegnung mit *Gluck* musste also große Wirkung auf *Millico* gehabt haben. Dies zeigt sich unter anderem in weiteren Stationen seiner Laufbahn.

Im Frühjahr 1770 war er an einer Anstellung im Zuge der bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten für *Marie Antoinette* interessiert. Da der Weg auf den Wiener Hof eher über *Metastasio* führte, blieb dies ohne Erfolg. In dieser Situation nahm sich *Gluck* des Sängers an und bedachte ihn mit einer Rolle in der Oper „Paride ed Elena“, welche am 3. November 1770 uraufgeführt wurde. Weiters wurde er von seinem Mentor mit der Gesangsausbildung seiner Nichte betraut. Als fertige Sängerin wurde sie im Jahre 1772 in einem Bericht von *Charles Burney* als überaus begabte Sängerin, die mit ihrem Ausdruck zu rühren verstand, gerühmt. Die Jahre in Wien in direktem und indirektem Kontakt mit *Gluck* scheinen *Millico* zu jenem Prototypen des „rührenden“ Sängers geformt zu haben, über den *Johann Abraham Peter Schulz* schrieb: „Ich habe ihn in Wien 1771 gehört. In solchem Grade hinreissend hat weder vorher, noch nachher, weder in, noch außer Italien, ein Sänger auf mein Gefühl gewirkt.“¹³⁶ Offenkundig dürften seine gesangsästhetischen Grundsätze von *Glucks* Prinzipien nicht unberührt geblieben sein. Da sich *Gluck* immer mehr vom italienischen Reformdrama abwandte und *Millico* als italienisch ausgebildeter Sänger nicht hoffen konnte, seinem Meister zu folgen, musste er sich nach neuen Wegen umsehen. Diese führten den bereits international anerkannten Sänger über eine Zwischenstation in Mailand nach London. Fast gleichzeitig mit *Millico* war ein neuer Opernkomponist in London eingetroffen. *Antonio Sacchini* feierte mit seinen „Einstiegsopern“ in der Londoner Gesellschaft, den Produktionen „Il Cid“ und später mit „Tamerlano“ große Erfolge. Zum Teil durch seinen neuartigen Stil, der in der Nachfolge *Glucks* stand, zum anderen durch die Fähigkeit, seine Musik an die Vorzüge seiner Sänger anpassen zu können. Hier begann

134. Finscher, Ludwig, „Opernstudien, Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag“, *Der Opernsänger als Komponist - Giuseppe Millico und seine Oper La pietà d'amore*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Frankfurt am Main, 1975, S. 58

135. ebd., S. 59

136. Gerber, Ernst Ludwig, NTL, s. v. Millico.

nun eine Wechselwirkung, die von großem Erfolg gekrönt werden sollte: zum einen der Einfluss des *Gluck* Sängers *Millico* zum anderen die Bemühungen um eine Dramatisierung der Opera seria im Sinne der *Gluckschen* Reform seitens *Sacchini*. So war es dann wohl kein Zufall, dass in die erste „Millico-Sacchini-Saison“ auch zwei *Gluck*-Opern fielen.¹³⁷ Am 9. März 1773 wurde der „Orfeo“ aufgeführt. Dieses Ereignis gehört für *Burney* zum wichtigsten Opernevent des Jahres 1773. Auch die Saison 1773/74 wurde von dem Duo *Millico-Sacchini* eröffnet. Nach dem Ende dieser Spielzeit lief der Vertrag des Primo uomo aus, und er wurde durch *Venanzio Rauzzini* ersetzt, welcher ihm offenbar als Sänger und in seiner Erscheinung überlegen gewesen sein dürfte. Seine Londoner Zeit nutzte *Millico* aber nicht nur als Sänger. Er begann zugleich auch auf kompositorischem Feld tätig zu werden. Dies geschah natürlich nicht im Bereich der Oper, da er nicht hoffen konnte, neben Komponisten vom Format eines *J. Chr. Bach* oder eben *Sacchini* bestehen zu können. Er wurde auf dem Gebiet der anspruchslosen italienischen Ariette tätig. Voraussetzungen hierfür waren ansprechender melodischer Erfindungsreichtum, eine genaue Kenntnis der gesangstechnischen Möglichkeiten, Grenzen der Hausmusik und ein wenig Generalbass. Bereiche, die *Millico* durchaus im Zuge seines Werdegangs verinnerlichen konnte. Diese Musik war großteils für die Salons der Londoner Gesellschaft gedacht.¹³⁸ Dass er damit Erfolg haben sollte, zeigt die Verlagsgeschichte seiner Werke. Zwei Sammlungen von je sechs „songs“ wurden spätestens 1774 im Verlag von Welcker gedruckt. Die erste der Beiden war *Mrs. Hobart*, der Frau seines Arbeitgebers, gewidmet. *George Hobart* war Direktor des Haymarket Theatre, und somit war dieser Schritt *Millicos* mehr als nachvollziehbar. Die weitere Druckgeschichte zeigt, dass er durchaus Erfolge zu verbuchen hatte. Die ersten beiden seiner Sets wurden zum Beispiel von allen wichtigen Londoner Verlagen in Druck gegeben.¹³⁹

Nach dem Ende seiner Londoner Zeit wandte sich *Millico* zum letzten Mal seinem großen Förderer und Vorbild zu. Als er das Gerücht vom Tod *Glucks* erfahren hatte, eilte er nach Paris, wo er den Meister bei bester Gesundheit und in den Vorbereitungen zur Uraufführung des „Orphée“ vorfand. Offenbar wurde *Millico* sofort in Dienst genommen und mit der Arbeit an dieser Oper betraut. Er sollte im Juni oder Juli 1774 im Hause des *Abbé Morellet* vor einer großen Schar bedeutender Pariser Persönlichkeiten im Zuge eines „Durchspiels“ dieses Werkes die Rolle des Orphée zum Besten geben (wobei hier anzunehmen ist, dass die Tenorrolle in die Sopranlage transponiert wurde). Erneut wird er

137. Finscher, Ludwig, „Opernstudien, Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag“, *Der Opernsänger als Komponist - Giuseppe Millico und seine Oper La pietà d'amore*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Frankfurt am Main, 1975, S. 62

138. ebd.

139. ebd., S. 63

als „rührender“ und ausdrucksstarker Sänger gefeiert. Die Aussagen des Publikums erinnern an jene von *Schulz* in *Millicos* Wiener Tagen.¹⁴⁰ Wie lange er nun in Paris blieb, ist nicht sicher auszumachen. Jedoch scheint er einige Jahre ohne festes Engagement die europäischen Städte bereist zu haben, um sich im Jahr 1780 endgültig in Neapel niederzulassen. Er beendete endgültig seine Sängerkarriere und trat in den Dienst des Bourbonenhofes ein. Seine langjährig erprobte Fähigkeit, sich am Hofe beliebt zu machen, sollte ihm hier zugute kommen. Als Komponist, der sich nun hier seine reichen Bühnenerfahrungen nutzbar machen konnte, durfte er stets auf die Gunst seines Arbeitgebers bauen. Auch als Gespangspädagoge und im Konservatoriumsbetrieb sollte er eine wichtige Rolle spielen. Nachdem er diese Schlüsselposition erobert hatte, war es ihm vergönnt sie bis zu seinem Tode 1802 nicht mehr zu verlieren.

2.2.1. Der Wandel vom Sänger zum Komponisten

Zwei Jahre nach der Ankunft in Neapel begann *Millico* zweite Laufbahn als Opernkomponist mit dem Drama per Musica „La pietà d’amore“. Über eine Aufführung des Werkes ist leider nichts bekannt, jedoch verbreitete sich dieses Werk durch den Druck der Partitur. Der Textdichter und Widmungsträger war der einflussreiche *Don Antonio Luccesi*. Der Komponist scheint mit seinem Förderer und dessen Familie besonders eng verbunden gewesen zu sein. Auf seine anderen Werke wie Trauerkantaten, Arien und andere Opern soll hier nicht eingegangen werden. Die „Pietà“ erschien im Jahr 1782 in Neapel bei *Giuseppe-Maria Porcelli*.¹⁴¹ Vor allem bemerkenswert erscheint die Tatsache, dass sie überhaupt in Druck ging, steht sie im Gegensatz zu allen Traditionen des italienischen Opernbetriebs in Anknüpfung an das Vorbild *Gluck* und damit indirekt in Anlehnung an die Pariser Praxis. Diese Tatsache jedoch dürfte vielleicht der Grund für die relativ große Verbreitung dieses Werkes, weit über die Grenzen Italiens hinaus, gewesen sein. Eröffnet wird der Druck mit einer Widmung an den Textdichter und einer datierten Vorrede. Hier ist es bemerkenswert, dass *Millico* Abstand von den sonst üblichen Huldigungsfloskeln nimmt und sich als entschiedener Anhänger der Reformbewegung *Glucks*, *Calzabigis* und ihrer Mitstreiter darstellt.¹⁴² So sollte die Sinfonia den Inhalt des Werkes vorstellen und zusammenfassen. Die Vertonung des Textes sollte im Gegensatz zur Tradition allzu Virtuoses aussparen – wenngleich sich *Millico* durchaus über die Erfolge und Misserfolge seines Mentors *Gluck* bewusst zu sein schien –, jedoch wurde nicht gänzlich darauf

140. Finscher, Ludwig, „Opernstudien, Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag“, *Der Opernsänger als Komponist - Giuseppe Millico und seine Oper La pietà d’amore*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Frankfurt am Main, 1975, S. 64

141. ebd., S. 67

142. ebd., S. 71

verzichtet. Hier ergaben sich für den Komponisten zwei zusammenhängende Forderungen, die bereits näher in allgemeiner Weise im Zuge der einleitenden Ausführungen beschrieben wurden.

Die erste dieser von ihm gewünschten Anforderungen bezieht sich auf den Sänger und den Komponisten. Ihre Aufgabe sollte es sein, den verwendeten Text mit einem Gefühl für die Worte – „sentimento delle parole“ – darzubringen und weiters den Geist der Poesie „spirito delle poesie“ nicht durch bloßes Verzieren zu überdecken. Das höchste Ziel des Sängers sieht er in der Rückgewinnung der Natürlichkeit und der Macht des Ausdrucks, um das Ideal der antiken Musik zurückzugewinnen. Er erinnert daran, dass er selbst als „Orfeo“ in Parma sein Publikum durch blosses „colorire ... la sua voce“ zu Tränen gerührt habe.¹⁴³ Seine zweite Forderung entsteht in gewissem Sinn aus der ersten oder ist eine Konsequenz aus dieser. Hier fordert er eine grundlegende Reformation der sängerischen Ausbildung. Er verlangt neben der korrekten Aussprache des Italienischen auch die Beschäftigung der Sänger mit den von ihnen darzustellenden Protagonisten und deren Geschichte. Dies dient dem Zweck, die Intentionen des Dichters besser zu verstehen und das Gemeinte adäquater darstellen zu können. Zuletzt fordert er im Bereich der Stimmschulung die Ausbildung einer „natürlichen“ Ausdrucksskala, die nicht mit dem „Firniss“ künstlicher Manieren überzogen ist.¹⁴⁴ Dem Einwand, dass nicht alle Sänger zu solchen Leistungen zu erziehen seien, stellt sich *Millico* selbst als Beispiel entgegen. Die Ausbildung, die er sich selbst gab, nachdem er das Conservatorio verlassen hatte, die ihn zu großen Erfolgen führte, sowie der hoffnungslos scheinende Fall der Nichte *Glucks* sprechen ebenfalls für die Richtigkeit und die universale Anwendbarkeit seiner These, war er doch selbst zu Beginn seiner Karriere eher ein Sänger mit geringerer Stimmqualität. Diese Ideen *Millicos* waren bestenfalls für seine engere Umgebung neu, jedoch in einem weiteren Rahmen der zweiten Jahrhunderthälfte schon weitestgehend vorformuliert und eigentlich reichlich abgegriffen. Dem Komponisten und dem Textdichter ging es also durchaus darum, diese Reform nun endlich auch in Neapel durchzusetzen. Dieser Schluss wird durch die Bemühungen einer Reform der Konservatoriums-Ausbildung, sowie durch die Beziehungen zu einem der damals führenden Reformtheoretiker, *Antonio Planelli*, ersichtlich, wenngleich dieser nicht die zentrale Quelle für *Millicos* Ansichten darstellt. Weit wichtiger für die nun folgenden Ausführungen als die Auswahl der Reformgedanken ist nun die Art und Weise, wie der Sängerkomponist im Geiste *Glucks* und *Calzabigis* die Oper „La pietà d’amore“ umsetzte. Hier wird schnell ersichtlich, dass dies ein Versuch war die fruchtbare

143. Finscher, Ludwig, „Opernstudien, Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag“, *Der Opernsänger als Komponist - Giuseppe Millico und seine Oper La pietà d’amore*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Frankfurt am Main, 1975, S. 71

144. ebd.

Konstellation des „Orfeo“ zu wiederholen. Ob dies gelungen ist, soll der nun folgende Abschnitt klären.

2.2.2. Die Oper „La pietà d’amore“

In diesem Abschnitt soll in kurzen Umrissen versucht werden, die wesentlichen Besonderheiten dieser Oper in dem oben angeführten Kontext zu beschreiben. Die wichtigste Frage, die sich an diesem Punkt stellt, ist jene nach einer durchführbaren Reform der Opera seria durch die Verschmelzung des *Gluck’schen* Musikdramas und musikalischer Comédie larmoyante. Durch die Veröffentlichung der Partitur versprach man sich sicherlich eine gewisse Signalwirkung, die jedoch aufgrund der Unentschiedenheit des Textdichters und kompositorischer Schwächen seitens *Millicos* verwehrt blieb. Wenngleich die Situation einladend schien, die neapolitanische Opernszene zu reformieren, gelang dies nicht. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass *Lucchesi* nur zu halbherzig vorging. Er versuchte sich halb Reform und in halb Traditionsgebundenheit. Hier ist die dazu komponierte Musik gleichsam wie ein Spiegelbild. So bildet sicher die fast völlige Eliminierung des Secco-Rezitativs den auffälligsten Kontrast zur neapolitanischen Seria-Tradition. Lediglich sechsundsechzig Takte sind über den ersten Akt verteilt. Im zweiten Akt ist nur die erste Szene als Secco vertont und umfasst zweiundsechzig Takte.¹⁴⁵ Auch bei der einsätzigen Sinfonia wird *Millicos* Reformwille durchaus deutlich. Hier ist es zum Beispiel eine Kette lyrischer Melodien, die offenbar die Liebe der beiden Hauptprotagonisten darstellen soll. Dies würde dem Anspruch *Millicos*, „di dover fare il Programma dell’opera“, zumindest ansatzweise genügen, wenn darauf nicht ein typischer C-Dur-Lärm¹⁴⁶, wie er in Neapel für eine Sinfonia üblich war, folgen würde.¹⁴⁷ Auch hier zeigt sich die Unentschlossenheit zwischen Tradition und Reform. *Millico* gelingt es auch schwer, bei den Arien wirklich Neues zu schaffen – sind sie doch allzu oft überwuchert von sinnlosen Wiederholungen und ausdrucksfeindlichen Koloraturen. Diese Machart widerspricht etwas seinen eigenen Vorgaben, lässt sich jedoch aus seiner Sicht als Kompromiss mit der Tradition erklären. Für ihn dürfte die Wichtigkeit im rezitativischen Anteil liegen, der auch durchaus sowohl der neapolitanischen Seria- als auch Buffa-Tradition widersprach.¹⁴⁸ Nicht nur die Ausdehnung der Accompagnati deutet auf diese Gewichtung hin.

145. Finscher, Ludwig, „Opernstudien, Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag“, *Der Opernsänger als Komponist - Giuseppe Millico und seine Oper La pietà d’amore*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Frankfurt am Main, 1975, S. 79

146. Zitiert aus: Finscher, Ludwig, „Opernstudien, Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag“, *Der Opernsänger als Komponist - Giuseppe Millico und seine Oper La pietà d’amore*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Frankfurt am Main, 1975, S. 79

147. Finscher, Ludwig, „Opernstudien, Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag“, *Der Opernsänger als Komponist - Giuseppe Millico und seine Oper La pietà d’amore*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Frankfurt am Main, 1975, S. 78

148. ebd., S. 78

Er versuchte also, durch sorgfältige Deklamation, emphatische Synkopierungen und Antizipationen aus der Formelsprache des traditionellen Secco-Rezitativs auszubrechen. Während ihm das in diesem Bereich gelingt und man hier die Intention eines einheitlichen gesteigerten expressiven Stils erkennen kann, gelingt ihm das bei seinen Arien nicht. Zu bunt ist die Mischung von Konventionen und Neuerungsversuchen. Abschließend sei erwähnt, dass dieser Versuch einer Reform scheitern musste. Zu vielschichtige praktische Erfahrungen in *Millicos* Laufbahn und zu wenig kompositorische Erfahrung war sicherlich hinderlich, die eigene Reformidee zur Vollendung zu bringen. Auch die Textgrundlage war hier zu vielen Einflüssen unterlegen und erlaubte in dieser Konstellation durchaus nicht, die Opera seria noch einmal zu reformieren.

Hier wird offensichtlich, wie Sänger und Komponisten interagieren mussten, um beruflich erfolgreich zu sein. Bei *Millico*, hier als Beispiel, wird in weiter Folge diese Verbindung in einer Person vereint. Über Erfolg oder Misserfolg soll hier nicht geurteilt werden. Dies ist auch nicht Ziel dieser Ausführungen. Der Einfluss *Glucks* auf *Millico*, der dadurch ausgelöste Wandel und in weiterer Folge die Aufarbeitung dieser Erfahrungen in einem eigenen kompositorischen Werk sind hier sicherlich die interessantesten Aspekte seines künstlerischen Werdegangs. Wieweit jedoch der Sänger *Millico* wie hier zum Beispiel *Gluck* beeinflusste, lässt sich nicht sagen. Dies stellt jedoch in dieser These den nächsten großen Abschnitt dar. Zu diesem Zweck soll mit Hilfe der Beiden ersten „Tamerlano“-Versionen von *Georg Friedrich Händel* ein Versuch unternommen werden, zu zeigen, wie sich sängerische Gegebenheiten auf den Kompositionsprozess auswirken können. In dem nun folgenden Fall wird die Personalunion aufgelöst und Sänger und Komponist versuchen ihre Interessen anzugleichen, um zu einem adäquaten Ergebnis zu gelangen. Hier wird sich die Beziehung des Komponisten zu den Sängern besonders deutlich zeigen. Die folgenden Erkenntnisse sind sicherlich nicht allgemeingültig, jedoch dienen sie dem besseren Verständnis der nachfolgenden Kapitel.

2.3. Francesco Borosonis Einfluss auf die Oper „Tamerlano“ von Georg Friedrich Händel

Die Oper „Tamerlano“ erlaubt wie kein anderes Werk in *Händels* OEuvre besondere Einblicke in den kreativen Schaffensprozess und das Einwirken auf diesen durch ein Verändern der Besetzung. Hier ermöglichen Quellen, wie das Autograf und andere Dokumente, die sich auf dieses Werk beziehen, das Verhältnis des Komponisten zu seinen Sängern sowie sein dramaturgisches Denken besser zu verstehen. Auf der letzten Seite des Autografs führt *Händel* den 3. Juli 1724 als Fertigstellungsdatum an, jedoch wurde die Oper erst am 31. Oktober im King's Theatre am Haymarket uraufgeführt. In diesen drei Monaten wurden noch einige nicht unbeträchtliche Änderungen am Original vorgenommen. Die verschiedenen Einflüsse, die diese Änderungen herbeigeführt haben mögen, sind vielfältig und erst in ihrer Kombination wirksam. An dieser Stelle ist es dienlich ,zuerst die verschiedenen Quellen, die *Händel* für dieses Werk heranzog, zu beschreiben, da dies sicherlich den Zugang des Komponisten zu dieser Oper klarer werden lässt. Diese Grundlage für dieses Werk steht ebenfalls in einer Wechselwirkung mit den zur Verfügung stehenden Sängern und den daraus resultierenden dramaturgischen Änderungen und soll im Verlaufe dieses Kapitels noch näher betrachtet werden. Ich beziehe mich nachfolgend im Wesentlichen auf einen Beitrag von C. Steven Larue, der mir hier sehr dienlich erschien.

2.3.1. Quellen

Als *Händel* im Jahr 1724 die Oper uraufführte, waren diesem Libretto schon einige Varianten vorausgegangen. Wichtig für uns sind jene von *Jacques Pradon* aus dem Jahr 1675 und *Agostino Piovenes* Libretto von 1710. Weiters gibt es eine anonyme Textgrundlage, die *Francesco Gasparini* dienen sollte. Es ist nicht auszuschließen, dass *Händel* all diese Quellen kannte und *Haym* dabei half, diese einfließen zu lassen. Dies ist durchaus ein entscheidender Punkt da – wenn man die Unterschiede in der Handlung vergleicht – hier ein entscheidender Unterschied besteht. Dieser Unterschied bezieht sich auf das Ende der Oper, also auf das Ende des dritten Aktes.¹⁴⁹ In der ersten Fassung *Händels* und in der *Piovenes* fehlt die finale Auseinandersetzung zwischen Tamerlano und Bajazet. Dies sollte sich im Falle *Händels* mit seiner zweiten Fassung jedoch ändern. Dies zu belegen erfordert eine genaue Darstellung der verschiedenen Gründe für diese Unterschiedlichkeit.

149. Larue, C. Steven, „Handel and his Singers“ - *The Creation of the Royal Academy Operas 1720-1728*, Clarendon Press, Oxford, 1995, S. 18

Einer der wichtigsten Gründe für *Piovenes* Entscheidung, den Schluss abzuändern, also nicht jenen, die letzte Konfrontation von Tamerlano und Bajazet in den Vordergrund zu stellen, dürfte schon mit der Besetzung zu tun haben. Eine der prominentesten Sängerinnen *Santa Stella*, sang die Rolle der Asteria. Hier scheint es nachvollziehbar, dass *Piovene* ihr, was die Dramaturgie und Anlage betraf, Zugeständnisse machte. So wurde ihr kurzerhand einfach mehr dramaturgisches Gewicht beigemessen und der Höhepunkt auf die Reaktion ob des Todes ihres Vaters verlagert. Weiters scheint Händel diesen dramaturgischen „Fehler“ erst dann erkannt zu haben, als ihm offenbar das anonyme Libretto aus 1719 in die Hände fiel. Was offenbar in jener Zeit passierte, als die Juli-Fassung schon fertig war. Die Überarbeitung die Händel nun in diesen drei Monaten vornahm, zeigt deutlich, welche Erweiterungen er für *Borosoni's* Part vorgenommen hatte. Die Änderungen im Vergleich beider Versionen zeigen, wie indirekt oder direkt die Rolle des Bajazet für *Borosoni* angepasst wurde. Jedoch sei hier angemerkt, dass durchaus eine Erweiterung dieser Rolle angedacht war, bevor der Sänger *Borosoni* im Gespräch war, da Händel schon länger an einer Umarbeitung dieser Partie gearbeitet hatte. So war der Bajazet noch vor den Änderungen eine fertige Rolle in der Fassung von Juli 1724. Sehr wahrscheinlich war es *Borosoni's* Einfluss, der hier Arbeiten in den Feinheiten herbeigeführt haben könnte, da die Oper ja Ende Juli fertig war und wie oben angeführt auf *Piovene's* Version basierte. So sind es das anonyme Libretto aus 1719 und die Verpflichtung *Borosoni's*, welche hier als „Hauptinitiatoren“ gelten könnten, die *Händel* zur Überarbeitung in den 3 Monaten bis Oktober 1724 bewogen haben mochten.¹⁵⁰ *Haym*, der Librettist, der nun für die beiden Fassungen von *Händel* verantwortlich war, straffte *Piovenes* Fassung von 1710 und war bedacht, die direkte dramaturgische Aussage präsent zu halten. Die Angabe der genauen Änderungen würde hier den Rahmen sprengen, jedoch soll im Generellen darauf eingegangen werden, war dies doch die Grundlage, die *Händel* für seine erste Fassung dieses Werks zur Verfügung stand. Allgemein nahm *Haym* in seiner ersten Fassung bis auf wenige Worte kaum Änderungen vor. Sehr wenig des *Piovene*-Textes wurden geändert, jedoch waren einige Stellen beträchtlichen Kürzungen unterlegen. So wurde zum Beispiel der Charakter des Tamur rausgenommen. Im Großen und Ganzen kann man *Haym's* Fassung als Kürzung bezeichnen, die durch eigene Passagen in ihrem dramaturgischen Verlauf gestützt wird und somit die Gesamtanlage etwas strafft und dramaturgisch „anzieht“. Diese Version war, es die *Händel* bis zum 23. Juli musikalisch ausarbeitete, und es sollte auch diese Fassung sein, die er bis zum Oktober durch Feinheiten veränderte. Wie sieht es nun mit der Besetzung des Bajazet aus?

150. Larue, C. Steven, „Handel and his Singers“ - *The Creation of the Royal Academy Operas 1720-1728*, Clarendon Press, Oxford, 1995, S. 19

Da nun nicht davon auszugehen ist, dass *Händel* von Beginn an die Rolle des Bajazet für *Borosoni* geschrieben hat, ist es interessant zu betrachten, wie die Anlage dieser Partie geändert wurde und wieso. Unglücklicherweise gibt es keine genauen Aufzeichnungen, die belegen könnten, wer im Frühling oder im Sommer des Jahres 1724 für diese Rolle angedacht war. Aus einem undatierten Brief des Earls of Petersborough, der an *Giuseppe Riva* gerichtet war, geht hervor, dass man bemüht war, den Sänger nach London zu holen. Dies kam aber wegen eines Engagements in Wien nicht zustande. Im Jahr 1719 war die Direktion der Academy schon bemüht, *Borosoni* zu verpflichten, aber auch zu diesem Zeitpunkt gelang es nicht. Während diese Dokumente darauf schließen lassen, dass *Händel* durchaus damit rechnen konnte *Borosoni* als Bajazet für 1724 zu besetzen, zeigt die erste komplette Fassung des *Tamerlano*, dass er offenbar nicht absolut sicher sein konnte, den Sänger auch zur Verfügung zu haben. Der Umfang und der vokale Stil waren nicht unbedingt deckungsgleich mit den Fähigkeiten des Sängers. *Händel* hatte seine erste Fassung fertig, als er Zugang zu *Gasparini's* Libretto bekam. Man muss davon ausgehen, dass dieses im September von *Borosoni* mitgebracht wurde. Die nachfolgenden Änderungen zeigen seine Sorge um die Urfassung. Der Komponist dachte offenbar in der Anlage dieser Rolle an einen Sänger, der sich durchaus in seinen musikdramaturgischen Fähigkeiten von *Borosoni* unterschied.¹⁵¹ Für diese These spricht die Tatsache, dass *Händel* schon vor der Ankunft *Borosoni's* Änderungen an der Gesamtanlage und im Speziellen auch an der Rolle des Bajazet vornahm. Das ist insofern interessant, als hier ein Einblick in den Arbeitsprozess und in das dramaturgische Verständnis des Komponisten gewährt wird. So ergibt sich hier ein Arbeitsprozess, der sich zum einen auf ein Libretto von *Piovone*, eine unbekannte Quelle aus dem Jahr 1719 und die Einflüsse eines Sängers stützt.¹⁵² Hier stellt sich nun die Frage, inwieweit beide Sänger, die von *Händel* für den Bajazet vorgesehen waren, diese Rolle indirekt veränderten. Um dies zu verstehen, ist es dienlich, die durch die Erstbesetzung forcierten kompositorischen Eigenheiten besser zu begreifen.

151. Larue, C. Steven, „Handel and his Singers“ - *The Creation of the Royal Academy Operas 1720-1728*, Clarendon Press, Oxford, 1995, S. 18

152. Um hier die Unterschiede der Fassungen genauer zu ergründen, empfehle ich den Artikel „Francesco Borosoni at the Two Versions of *Tamerlano* 1724“ von C. Steven Larue; Clarendon Press, Oxford 1995

2.3.2. Die Sänger des Bajazet

Hier ist man angehalten – aufgrund der fehlenden Information, um welchen Sänger es sich ursprünglich gehandelt haben könnte – *Dean* und *Knapp* zu zitieren: „*So sensitive was he to the “feel” of an individual voice that we can sometimes identify the singer for whom a detached aria was composed from the music alone.*“ Man kann also in dem uns vorliegenden Fall annehmen, dass es sich bei dem Bajazet für Juli 1724 um den Tenor *Scot Alexander Gordon* handelte, der mehrmalig für die Royal Academy arbeitete. Weiters komponierte *Händel* für ihn einige Rollen, wie zum Beispiel den Tiridate in „*Radamisto*“ im April 1720 sowie den Ugone in „*Flavio*“ 1723. Es liegt nahe, dass er für den Part des Bajazet ebenfalls vorgesehen war, jedoch beendete er seine sängerische Karriere im Spätsommer 1723.¹⁵³ Diese für *Gordon* komponierten Partien lassen nun Rückschlüsse auf den Bajazet in „*Tamerlano*“ zu. Alle drei Arien des Tiridate, die *Händel* für *Gordon* komponiert hatte, haben einen Umfang von *♭* oder *c* bis zum *a'*.¹⁵⁴ Wichtiger als der Tonumfang jedoch war, die Beweglichkeit und die Möglichkeit, diese hohen Töne wie auch die Tiefen in jeder Situation erreichen zu können. In der Arie „*Stragi, morti, sangue et armi*“ zum Beispiel musste *Gordon* das *a'* fünfzehn mal singen. Dies immer nach einer kleinen Pause. Betrachtet man nun den Rest der Stücke, die für ihn gesetzt wurden, kann man davon ausgehen, dass *Händel* die untere Oktave eher aussparte – offenbar war *Händel* damit nicht zufrieden –, um so den Sänger bewusst hervorzuheben. So ist die Originalversion des Bajazet ebenfalls in einem Bereich vom *♭* zum *a'* angesiedelt und fordert vom Sänger seine höheren Register. Weiters kamen eckige Passagen sowie Sprünge über eine Oktave vor, welche auch auf frühere Arien für *Gordon* in „*Radamisto*“, schliessen lassen. All diese Punkte deuten darauf hin, dass der Meister durchaus den angestammten Tenor der Academy als Sänger für seinen Bajazet vorgesehen hatte, jedoch lässt sich dies nicht mit absoluter Gewissheit sagen. Wenn wir nun davon ausgehen, dass *Haym* den Großteil von *Piovenes* Libretto in seiner ersten Fassung des „*Tamerlano*“ übernommen hat, müssen wir auch folgern, dass die Rolle des Bajazet in der Anlage schon festgelegt war. Dies würde dafür sprechen, dass *Händel* die oberen Register, musikdramatische Kapazitäten, die sich eben in diesen höheren Sphären abspielen, und die Fähigkeit Sprünge zu vollziehen vom Sänger verlangen musste, da dies zur ursprünglichen Version dieser Rolle passte. Da genau die Arien, in denen dies verlangt wurde, nach Ankunft von *Borosoni* und dessen Einführung in die Royal Academy den wohl grundlegendsten Wandel erfahren haben¹⁵⁵, stellt sich nun die Frage, welcher Typ Sänger er wohl gewesen sein muss und wie diese Änderungen „für ihn“ ausgesehen haben mögen.

153. Larue, C. Steven, „*Handel and his Singers*“ - *The Creation of the Royal Academy Operas 1720-1728*, Clarendon Press, Oxford, 1995, S. 47

154. ebd.

155. ebd., S. 48

Borosoni's Fertigkeiten waren sicher anders gelagert als jene des ursprünglich angedachten Sängers – vor allem was seinen Umfang und seine Stimmqualität betraf. Wie schon zuvor erwähnt, steuerte er nicht einzig und alleine seine Stimme bei, sondern brachte das Libretto aus dem Jahr 1719 (Autor unbekannt) sowie eine Kopie von *Gasparini's* Fassung mit. Es ist evident, dass *Borosoni* Ideen für die letzte Szene des Bajazet *Ippolito Zanella* vorgeschlug, also einem der Poeten, die das Libretto aus 1719 adaptiert hatten. Ein Teil dieser Ideen muss die Todesszene des Bajazet gewesen sein, da sie später ebenfalls in die anonyme Fassung von 1719 eingeflossen sein muss. Diese Tatsache zeigt schon, welchen großen Einfluss *Borosoni* gehabt haben könnte. So zeugt die Übernahme dieser Szene durch *Händel* von seiner Wertschätzung für den Sänger, der ihn mit dieser dramatischen Idee begeistern konnte. Jedoch war es nicht nur dieser Aspekt, der den Komponisten dazu bewogen haben mag, diese Änderung vorzunehmen. Sicherlich war auch die sängerische Fertigkeit, diese Änderung auf der Bühne adäquat dazustellen, nicht unwesentlich. Da sich diese Szene maßgeblich von der *Piovenes* aus 1710 unterschied, die ja die Basis für *Händel* und *Haym* dargestellt hatte, begann ein Prozess der Überarbeitung und Umschichtung des Werks, welcher auf den Einfluss *Gasparini's*, vor allem wegen der Todesszene des Bajazet, zurückzuführen ist¹⁵⁶.

Anhand dieser Szene lässt sich auch deutlich ablesen, welche Wirkung *Borosoni* auf beide Komponisten gehabt haben musste. *Gasparini* (1710) und *Händel* (erste Fassung 1724) nahmen beide *Piovenes* Fassung als Grundlage. Aber in der Fassung von 1719 waren *Gasparini* sowie *Händel* in seiner zweiten Fassung bedacht, das Hauptaugenmerk auf die finale Konfrontation von Tamerlano und Bajazet zu legen. Der Part des Bajazet wurde also in vielen Bereichen verändert, um ihn emotionaler und komplexer zu gestalten. Diese Art der Änderung setzte 1719 ein, also mit der ersten Aufführung der Oper „*Il Bajazet*“ von *Gasparini* durch *Borosoni*. Es erscheint also nur plausibel, dass seine Talente als Sänger sowie als Schauspieler die Anlage des Bajazet maßgeblich beeinflusst haben. Dies ergibt ein schlüssigeres Bild, wenn man nun bedenkt, dass *Borosoni* eben diese Fassung nach London mitbrachte. Leider ist uns kein Autograf dieser Fassung von 1719 erhalten, und somit lässt sich dies auch nicht vollends schlüssig dokumentieren und argumentieren.¹⁵⁷

Solch ein Dokument wäre natürlich hilfreich um den Einfluss *Borosoni's* auf *Gasparini* festzustellen und mit der Herangehensweise *Händels* zu vergleichen. So ist man angehalten, dies durch einen gedanklichen Umweg zu beschreiben. Es steht außer Frage, dass *Borosoni* *Händel* beeinflusst hat, und weiters ist ebenfalls davon auszugehen, dass *Gasparini's* Fassung

156. Larue, C. Steven, „Handel and his Singers“ - *The Creation of the Royal Academy Operas 1720-1728*, Clarendon Press, Oxford, 1995, S. 48/49

157. ebd., S. 49

von 1719 ebenfalls für *Händels* Arbeit von Wichtigkeit war. Es darf hier nicht vergessen werden, dass die Fassung, die *Händel* zugetragen bekommen hatte, jene war, die für *Borosoni* komponiert wurde. Somit war *Händel* direkt (*Borosonis* Engagement) und indirekt (*Gasparinis* Libretto, welches die Änderungen für *Borosoni* enthielt) beeinflusst.

Die dramatische Struktur der Juli-Version des „Tamerlano“ und die Änderungen nach der Ankunft *Borosonis* machen klar, dass die letzten drei Szenen der Oper, in Anlehnung an das Libretto und die Fassung von 1719, Änderungen unterliegen mussten. Das Hinzufügen der Todesszene des Bajazet in der Juli-Fassung war dramaturgisch nicht ganz unproblematisch, da diese ja bis dahin nicht den Höhepunkt darstellen sollte. Vielmehr war es Asterias Reaktion auf den Tod ihres Vaters, welche im Zentrum stand, weniger der Tod des Bajazet an sich. Diese Änderung wurzelte nun in drei Verzweigungen. Der erste Punkt bezieht sich auf die Besetzung. Hier wurden die finalen Szenen, die *Francesca Cuzzoni* als Asteria zugeordnet waren, gestrichen und *Borosoni* als Bajazet gegeben. Der zweite wichtige Punkt ist die Natur des Dramas von *Piovene*, welche Asteria in der dominanten Rolle vorsah. Hier mussten – mit Bedacht auf diese Anlage – zahlreiche Änderungen vorgenommen werden. Und zuletzt sind die stimmlichen Unterschiede *Borosonis* und des Sängers welcher für die Rolle anfangs vorgesehen war zu nennen.

Drei eindeutige Versionen der letzten drei Szenen finden sich im Autografenmanuskript des „Tamerlano“. Durch sie ist es möglich, die drei oben genannten Faktoren durch Einbeziehung der Todesszene besser zu verstehen.¹⁵⁸ Natürlich ist nicht jede Änderung der ersten im Bezug auf die zweite Fassung durch *Borosoni* bedingt. Trotz allem ist dieser Einfluss gerade in jener Zeit auch von großer Wichtigkeit und Teil der Beziehung von Komponist und Sänger. Es war durchaus üblich, sich an ändernde Bedingungen anzupassen, und speziellen Sängerwünschen nachzukommen sowie Sängerfähigkeiten zu forcieren. Dies soll auch im späten achtzehnten Jahrhundert so bleiben und sich weiter intensivieren. Abschließend sei hier noch der Artikel von *C. Steven Larue* empfohlen, der sich sehr tiefgehend mit den genauen Änderungen beider Fassungen des „Tamerlano“ beschäftigt. Da dies zum einen den Rahmen sprengen würde und nicht in jedem Aspekt Teil dieser Arbeit sein kann, mag der Interessierte für vertiefende Recherchen das von mir einige Male zitierte Werk zu diesem Behufe heranziehen.

Im nun folgenden Abschnitt soll versucht werden, auf diese mehrfach beschriebene Stellung der Sänger, und ihre Einwirkung auf den Komponisten, mithilfe zweier Sängerinnen im Kreise *Mozarts*, einzugehen. Hier wird schnell klar, dass sich die Position der Sänger wandeln musste, jedoch immer noch ein klares Verständnis für die Aufgaben der

158. Larue, C. Steven, „Handel and his Singers“ - *The Creation of the Royal Academy Operas 1720-1728*, Clarendon Press, Oxford, 1995, S. 52

Komponisten in Bezug auf die Anforderungen an die Sänger bestand. Immer deutlicher wichen die virtuoson improvisatorischen Fertigkeiten in den Hintergrund, um anderen Platz zu machen.

2.4. Mozarts italienische Buffo-Sänger

Generell ist man angehalten, wenn man sich mit Sängern im ausgehenden 18. Jahrhundert beschäftigt, die Anforderungen, die Komponisten an die Vokalistinnen stellten, zu betrachten. Was wurde von ihnen verlangt und welche stimmlichen und dramaturgischen Fähigkeiten boten sie? Ab den 1770er-Jahren wurden vermehrt „drammi giocosi“ und „intermezzi“ an italienischen Opernbühnen eingeführt, und die daraus entstandene Opera buffa drängte bald die Opera seria zurück. Die Sänger mussten sich neuen Herausforderungen stellen, die eine neue Sicht auf die Rolle mit sich brachten. Weniger virtuoson Improvisieren, vielmehr das Erfassen des „Geistes“ eines Charakters und das Talent, diesen natürlich dazustellen, waren gefordert. Generalisierend könnte man meinen, Buffo-Sänger mussten gute Schauspieler sein, um diesen Anforderungen gerecht zu werden. Hier ist eine Zusammenfassung der Sommersaison des Opernhauses in Leipzig 1782 sehr interessant. Darin wird über *Felice Ponzi* (der erste Prager Leporello) Folgendes geschrieben: „*Er bringt jederzeit in den Geist des Charakters mit ein und stellt ihn mit Wahrheit dar. Als Liebhaber ist er zwar etwas steif, doch behauptet er jedesmal seine Rolle, in allen komischen Rollen dagegen ist sein Spiel unerschöpflich und doch immer der Natur gemäß.*“¹⁵⁹

Diese neue Herangehensweise bezieht sich natürlich nicht nur auf die körperliche und mimische Darstellung, sondern auch auf die stimmliche. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Komponisten die dramatischen Qualitäten der Sänger für die sie schrieben, ganz bewusst einsetzten. Die Rolle musste also einem bestimmten Sänger „passen“ und wurde an seine oder ihre dramatischen und musikalischen Fähigkeiten angeglichen. Man sollte in diesem Zusammenhang nicht vergessen, dass Komponisten aktiv an den Proben und Aufführungen, meist als Dirigenten, mitgewirkt haben. So war es nicht unüblich, die Rollen mit den Sängern zu erarbeiten.¹⁶⁰ Als Mozart im Jahr 1773 seinen Vater informierte, dass er auf der Suche nach einem Libretto für sieben Charaktere war, scheint es nicht abwegig, dass er in diesem Zusammenhang das neu geformte italienische Ensemble im Sinn hatte, welches die Burgtheater-Saison zwei Wochen zuvor eröffnet hatte.

Um nun das Bild dieser Sänger aus heutiger Sicht erfassen zu können, ist die Wissenschaft auf Libretti und Manuskripte als erste Quellen angewiesen. Diese

159. Berliner Theatralische und literarische Zeitung, xxxviii (21. September 1782)

160. Campana, Alessandra, *Mozart's Italian buffo Singers*, Early Music Vol. 19, No. 4, Performing Mozart's Music I, 1991, S. 580, 1. Spalte

ermöglichen durchaus einen Blick auf die Darsteller und deren Fertigkeiten, für die die Werke erdacht wurden. Natürlich lassen die immer mehr standardisierten Opern des achtzehnten Jahrhunderts nicht unbedingt erkennen, wie virtuose Interpreten wohl agiert haben mögen, sondern vielmehr mag es der durchschnittliche Sänger sein, dessen Fähigkeiten sich erahnen lassen.¹⁶¹ Waren es doch sie, die mehrheitlich die Opernproduktionen trugen. Natürlich könnte man durch die oben angeführten Quellen und deren Zuordnung, wenn es um Sänger geht, Rückschlüsse auf die Qualität der Vokalist*innen schließen. Erschwerend lässt sich natürlich nicht, aufgrund häufiger Anführungen im Schrifttum dieser Zeit oder der Anzahl der Auftritte, die Qualität oder Art der Sängerleistungen, bestimmen. Hier würde man sich auf dünnes Eis begeben. Auch verschiedene Erläuterungen in Tagebüchern oder Kritiken mögen hier bisweilen in die Irre führen. Zum Beispiel gab es viele Sänger, die ihr Leben als Bariton begannen und ihre Stimmen zu einer Tenorlage kultivierten. Wobei auch hier Vorsicht geboten sein mag, war doch der stimmliche Umfang zum Beispiel bei männlichen Buffo-Sängern durchaus limitiert. So handelt es sich möglicherweise in diesem Zusammenhang bei dem Wort „Tenor“ um eine Farbe oder eine Art des Singens, weniger um einen stimmlichen Weite.

Dies ist nur ein Beispiel, wie schwer man eine Stimme beschreiben und ihre Entwicklung über die Jahrhunderte erfassen kann. In vielen Fällen jedoch ist es durchaus möglich, Rückschlüsse anzustellen. Durch Werke etwa, die mit Darstellern oder Ausführenden – mit den Schöpfern verbunden – einen Prozess der Veränderung oder Inspiration zu Angepasstem nachvollziehen lassen. Diese Verbindungen in all ihren Ausprägungen ermöglichen uns einen Einblick in die stimmlichen Anforderungen und Qualitäten so mancher Sängerpersönlichkeit. Dieser Verbindung und auch Wechselwirkung soll in dem nun folgenden Abschnitt unsere Aufmerksamkeit gelten.

2.4.1. Zwei Sopranistinnen und ihr Mozart

Im späten achtzehnten Jahrhundert wäre man durchaus angehalten, den Komponisten Pragmatismus zu unterstellen, waren sie doch darauf bedacht, ihre Werke regelmäßigen Anpassungen an die sich stetig verändernden Bedingungen zu unterwerfen. In diesem Abschnitt soll diese Arbeitsweise in Bezug auf die Vokalmusik von *Wolfgang Amadeus Mozart* beschrieben werden, wie er Korrekturen für zwei seiner Sängerinnen vornahm, welche Quellen zur Verfügung stehen, wie sich Änderungen für die Vortragenden ausgewirkt haben und warum diese auch vorgenommen wurden.

161. Campana, Alessandra, *Mozart's Italian buffo Singers*, Early Music Vol. 19, No. 4, Performing Mozart's Music I, 1991, S. 580, 2. Spalte

Die Zahl der Korrekturen in den Manuskripten von Opern macht klar, wie oft solche Änderungen durchgeführt wurden. Hier finden mannigfaltige Varianten, die von Transpositionen bis hin zu zugefügten oder ersetzten Passagen reichen. Man kann also davon ausgehen, dass diese Werke kaum in derselben Form über mehrere Tage aufgeführt wurden. Der professionelle Sänger im achtzehnten Jahrhundert unterlag einer sehr spezifischen Auswahl. Auf eine Bühne zu gehen, ohne ein Stück zu singen, welches offenkundig für einen geschrieben war, konnte große Risiken bergen. Wenn also ein Sänger das Pech hatte, fehlbesetzt zu sein oder an einen Komponisten geraten zusein, der noch nicht „reif“ genug war, lief man als Sänger Gefahr, nicht sein volles Potenzial ausschöpfen zu können. So war es also üblich, war ein Sänger unzufrieden und über- oder unterfordert, gewisse Änderungen vorzunehmen.¹⁶² So bat zum Beispiel *Mozart* den Sänger *Anton Raaf*, ihm ehrlich zu sagen, ob die Arie für ihn passend sei, oder ob er sie nicht möge. Änderungen würde der Meister je nach Wunsch vornehmen, oder sogar eine andere Arie für ihn schreiben.¹⁶³ Im Nachlass der Briefe und anderer Dokumente wird schnell klar, welchen großen Einfluss Sänger auf den Komponisten hatten. So sollte es also auch möglich sein, eben diesen in der Musik selber zu erkennen. Und so finden sich nach genauerer Untersuchung genügend Werke, die eigens für bestimmte Vokalistinnen umgeschrieben oder komponiert wurden. Hier soll nun, basierend auf einem Artikel von *Patricia Lewy Gidwitz* (siehe Fußnote), dieser Einfluss anhand zweier Sängerinnen dargestellt werden. Im Speziellen handelt es sich hier um zwei der bedeutendsten Soprane in den 1780er-Jahren, die es in Wien gegeben hat. Zum einen *Caterina Cavalieri* und zum anderen *Aloysia Weber Lange*. Beider Vokalstil ist reichlich in den Autografen und den Arbeitsmanuskripten der Komponisten dokumentiert.¹⁶⁴

Betrachtet man nun dieses Arbeitsverhältnis, ist es aus der Sicht eines Sängers oftmals verständlich, warum zum Beispiel eine Arie umgeschrieben oder für einen anderen gedacht war. Hier ergeben sich ähnliche Fragestellungen wie im zuletzt bearbeiteten Abschnitt. In jenen Fällen, in denen wir nicht wissen, wer nun der vorgesehene Sänger für ein bestimmtes Werk war, sind wir darauf angewiesen, über bekannte Stärken und Schwächen der jeweils zur Verfügung stehenden Persönlichkeiten Rückschlüsse auf die Besetzung zu ziehen. Es kann natürlich auch die Situation entstehen, dass zum Beispiel eine für einen bestimmten Sänger zugeschriebene Arie so uneins mit dem sängerischen Profil

162. Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ - *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, Early Music, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991, S. 565

163. Bauer, W. A., Deutsch, O. E., *Brief an L. Mozart vom 28. Februar 1778*, „Mozart Briefe und Aufzeichnungen“, Bd. 2, Kassel, 1963, S. 304

164. Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ - *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, Early Music, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991, S. 566

scheint, dass in diesem Zweifel die Suche nach einem anderen, vielleicht passenderen Kandidaten zweifelsohne die Mühe wert scheint. Die Charakteristika des vokalen Instruments sind: Umfang, Kraft, Beweglichkeit und Tessitur. Ist nun genügend zugeschriebene Musik vorhanden, kann man leicht und mit großer Sicherheit diese Eigenschaften der Sänger auf das spezifische Werk Umlegen und verifizieren. *Lange's* zugeschriebene Arien zum Beispiel zeigen oft die oberen Bereiche ihrer Stimme. In der Regel bis zur dritten Oktave (g''' oder a''). *Cavalieri*, ebenfalls davon überzeugt, eine sehr gute obere Oktave zu besitzen, konnte hier nicht mithalten. Ihr Limit in diesem Bereich war das e''' und etwas früher in ihrer Karriere das d''' . Auch im Bereich der Tessitur, also dem für den musikalischen Gebrauch wichtigen Umfang unterschieden sich beide Sängerinnen. *Lange's* charakteristischer Raum lag zwischen b' und fw''' , während *Cavalieri's* tiefer, bei g' und d'' zu liegen schien.¹⁶⁵ Ebenfalls interessant, was die Kraft und Intonationsfähigkeit der Stimmen betrifft, ist die unterschiedliche Weise, wie *Mozart* die Begleitung für die beiden Sängerinnen anlegte. Er war offenbar immer darauf bedacht, *Lange* mit transparenter Begleitung das Hervorkehren ihrer Vorzüge zu ermöglichen, was für ihre leichte und durchaus sichere Stimme spricht, während er die Arien von *Cavalieri* stets mit instrumentaler Verdopplung der Singlinie und kräftigen Holz- sowie konzertierenden Streichern versah, um so ihre kräftige Stimme hervorzuheben sowie ihre Intonationsschwierigkeiten zu verbergen. *Lange* konnte nicht alles mit dem Brustregister singen und musste dieses des Öfteren in ihrer mittleren Lage auch verlassen, während *Cavalieri* durchaus diese Lage mit Leichtigkeit bestritt.¹⁶⁶

Eine weitere Dimension des Singens waren die vokalen Gesten, die jede der beiden Sängerinnen beherrschten. Von einem Komponisten wurde verlangt, dass er diese in seine Musik übernahm, besonders an „Signalstellen“, die den Sängern nicht nur ermöglichten, zu improvisieren oder ihre stimmliche Meisterschaft in einem Bravourteil zu zeigen, sondern sie vielmehr beim Ansetzen einer Kadenz zu benützen oder um das tonale Zentrum auszuarbeiten oder zu festigen. Die auskomponierten Stellen in diesen Teilen einer Arie waren ebenfalls durchaus dafür gedacht, dem Komponisten die Gelegenheit zu geben, auf die besonderen Wünsche der Sänger einzugehen. Diese Haltung aus der Sicht der Komponisten wird klarer, wenn man bedenkt, dass jeder Sänger in seinen Vorzügen gestärkt wurde, während seine Schwächen tunlichst umgangen wurden. So war es durchaus üblich, die vom Sänger bevorzugten Gesten in Sinne der eigenen Vorstellungen in der Musik unterzubringen.

165. Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ - *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, Early Music, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991, S. 566

166. ebd.

Anhand einiger Beispiele aus *Mozarts* Werk sollen nun die Unterschiede der Stimmen und Stimmfertigkeiten beider Sopranistinnen herausgearbeitet werden. Jene, die mit *Lange* in Verbindung gebracht werden können, zeigen deutlich ihre Fähigkeit, die Stimme sehr flexibel zu führen und in den Portamenti aufzugehen. *Mozart* dürfte ihre oberen Register geschätzt haben, die sie mit Leichtigkeit erreichen konnte, während die Bruststimme generell vermieden wurde. Sehr charakteristisch waren Skalen, die mühelos bis zur dritten Oktave ansteigen konnten. *Langes* Stil beinhaltete offenbar jene Aspekte, die wir heute bei einem kantablen Mozartsänger schätzen und suchen würden. Im Gegensatz dazu steht der Singstil von *Cavalieri*. Sie zeigt einen eher athletischen Zugang. Ihre Koloraturen scheinen sehr durchdacht mehr oder weniger Routineskalen oder Dreiergruppen in ausgedehnter Reihenfolge. Wo *Lange* mit Leichtigkeit in die dritte Oktave gelangt und da verbleiben kann, scheint diese Lage für *Cavalieri* eher mit Anstrengungen verbunden zu sein. Sie erreichte diese Bereiche mit Skalen welche sehr druckvoll nach oben führen und meist mit einem finalen schnellen hohen Ton enden.¹⁶⁷ Ihre Annäherung an diese Töne wird wohl eher proklamatorisch gewesen sein und die Texte eher syllabisch deklamiert. Sie war sehr sicher in der Führung ihrer Bruststimme und so gelang es ihr auf sehr dramatische Weise, Sprünge zu singen („*Cantar di sbalzo*“ – also Singen in Sprüngen). *Cavalieri* war wahrscheinlich im Gegensatz zu *Lange* nicht in der Lage, eine längere Linie zu singen und in dieser Verzierungen anzubringen, so war ihre Stärke eher in der Ausarbeitung vokaler Muster zu finden, also eher im Stil von sängerischen Übungen. Die Tatsache, dass ihre Linie des Öfteren durch ein Instrument verdoppelt wurde, oder eben zahlreicher besetzt, spricht nicht nur für ihre große Stimme, sondern durchaus dafür, dass sie abgeneigt war, eigene extemporierte Elemente einzuführen.¹⁶⁸ In einem Report für das „Deutsche Museum“ aus dem Jahr 1781 wird auf die Stimme *Langes* eingegangen. In dem Bericht ist die Rede von einer sehr berührenden, wenngleich zu schwachen Stimme. Eher für einen kleineren Raum (Kammer) geeignet, als für ein Theater. Graf *Zinzendorf* beschwert sich im Zuge einer Darbietung von „*I viaggiatori felici*“ am 14. Juli 1784 über eine verblassende Stimme.¹⁶⁹ *Leopold Mozart* schreibt in einem Brief über sie: „*Es ist gar nicht zu widersprechen, dass sie mit der größten expression singt: allein itzt erkläre ich mir, warum mir einige, die ich öfters frage, sagten, sie habe eine sehr schwache Stimme - und andere sagten mir, sie habe eine sehr laute Stimme. beydes ist wahr: die Haltung, und alle Noten des Ausdrucks sind erstaunlich stark; die zähtlichen Sachen, die Passagen und auszierungen und die hohen Töne sehr fein, so dass, nach meiner Empfindung eins gegen den anderen zu sehr absticht, und im Zimmer die starken Töne die Ohren*

167. Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ - *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, Early Music, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991, S. 568

168. ebd., S. 569

169. Deutsches Museum (Leipzig 1781) In Deutsch, Dokumente S. 172

beleidigen, im Theater aber die feinen Passagen eine grosse Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer voraussetzen.“¹⁷⁰

Cavalieri andererseits war durchaus in der Lage, andere Sänger durch ihre Stimmgewalt zu übertrumpfen. Dies dürfte offenbar auch im Zuge einer Darbietung von *Sarti's* „Giulio Sabino“ so gewesen sein. In einem Tagebucheintrag vom 29. Juli 1785 schreibt Zinzendorf: „... dans le duo la Cavalieri étouffa la voix de Marchesini par ses cris.“ (In dem Duett erstickte Cavalieri die Stimme von Marchesini mit ihren Schreien.) Sie wurde auch in einem Artikel im „Deutschen Museum“ (Leipzig 1781) mit *Lange* verglichen. Ihre Stimme wurde darin als unvergleichbar laut und kräftig jedoch von unüblichem Charakter beschrieben. Natürlich wird uns das Wissen oder die Erfahrung um diesen Klang stets verborgen bleiben, jedoch lässt *Cavalieri's* Fall durchaus den Schluss zu, sie müsse keine zeitgenössischen orchestralen Ressourcen fürchten.¹⁷¹

Die vorangehenden Erläuterungen zeigen durchaus die unterschiedlichen vokalen Stile beider Sängerinnen, weiters jedoch machen sie auf ein Problem aufmerksam, welches sich in der Aufarbeitung der Oper des achtzehnten Jahrhunderts zeigt. Es mag nach dem bisher Beschriebenen durchaus üblich sein, kaum andere Faktoren in der Implementierung überarbeiteter oder neuer Arien in ein vorhandenes Werk festzumachen. Wie sich das nun zum Beispiel auf die dramatische Anlage eines Werks auswirken kann, mag folgendes Beispiel zeigen. Es handelt sich um einen Fall, in dem beide Arien, die alte und neue, für eine ausgewählte Szene existieren. Generell ist es offenkundig, dass die neue Fassung den sängerischen Vorzügen mehr entspricht als die vorangehende, also jene, die ersetzt wurde. Es lag den Komponisten durchaus daran den Sängern optimale Möglichkeiten zu bieten, ihr Können zu zeigen, auch wenn dies auf Kosten des dramaturgischen Verlaufs ging. Diese Handlungsweise war nicht unüblich und Teil des Theateralltags zu dieser Zeit.¹⁷² Zwei Beispiele sollen nun diese Praxis für jeweils eine der beiden Sängerinnen deutlicher machen.

Cavalieri erschien regelmässig als Teil einer italienischen Theatergruppe. Nach dem Scheitern der Deutschen National Oper entschied man sich unter *Joseph II* für eine Operabuffa-Produktion im Jahr 1783 am Burgtheater. In dieser Eröffnungsproduktion von *Salieri's* „La scuola di gelosi“ (22. April 1783) war *Cavalieri* für die Buffa-Rolle der Ernestina vorgesehen. Für ihren Soloauftritt im zweiten Akt komponierte *Salieri* eine neue *Aria di Bravura* („*Staremo in pace*“), welche eine eher zurückhaltende Arie („*Queste donne sussiegate*“)

170. Aus: Briefe, Mozart, Leopold; 25. März 1784, No. 854, Zeilen 42-51

171. Van Boer, Berti, „The Travel Diary of Joseph Martin Kraus: Translation and Commentary“, *Journal of Musicology*, viii, 1990, S. 283

172. Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ - *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, *Early Music*, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991, S. 570

ersetzte. Die neue Arie war vollends auf die Fähigkeiten *Cavalieri* zugeschnitten. Hier konnte sie in den Salti über mehr als zwei Oktaven im stark schlagenden proklamatorischen Anfang ihre athletische Stimmführung vollends ausbreiten. Das Interessante ist nun jedoch, dass diese Arie schwer in den dramatischen Kontext dieser Passage passt, da die von ihr ersetzte Arie einen gänzlich anderen Gehalt aufweist. In Länge und musikalischer Intensität wird hier das dramatische Grundgerüst gesprengt. Da hier keine andere Motivation deutlich wird, lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit sagen, dass es hier um die Sängerin selbst ging. Sie war nun in der Lage, ihre großen Stärken in einer Bravour-Arie zu zeigen. *Salieri* scheint hier jedoch etwas zu große Erwartungen gehabt zu haben, da er sie zuerst in E-Dur angelegt (so finden wir sie in KT 410) und dann nach D-Dur transponiert hat. Man möchte hier also meinen, dass *Cavalieri* die Komponisten durchaus zu solchen Änderungen gedrängt haben mag, die sie dann offenbar nicht immer durchführen konnte. Hierzu passt folgender Brief von *Mozart* an seinen Vater vom 2. Juli 1783. Er schreibt: „... es war die Langin bey uns um die 2 arien zu Probieren, und wir hielten Rath um feiner zu seyn als unsere feinde denn Ich habe ihrer genug, und die Langin hat wegen der storaci der Neuen Sängerin auch nun genug.“¹⁷³ Diese Worte sind nach *Daniel Heartz* nicht unbedingt für bare Münze zu nehmen, war doch *Mozart* in dieser Zeit in Wien noch eher ein Außenseiter. Die Arien, über die er schreibt, sind wohl KV418 und KV419. Er meinte, mit diesen „Einschub-Arien“ seinen Namen bekannter machen zu können. Die erste der beiden Stücke vollendete er für *Lange* am 20. Juni 1783. In einer Neuauflage von *Anfossi's* komischen Oper „Il curioso indiscreto“ hatte *Lange* ihr Debüt in der Rolle der Clorinda. Was wir bisher von ihrer Stimme wissen, lässt uns verstehen warum *Anfossi's* Originalrondo „Ah, spiegarvi, oh Dio“ nicht passend gewesen wäre und von *Mozart* durch die Arie „Vorre spiegarvi, oh Dio!“ ersetzt wurde. Ihre mühelos hohen Töne, eines ihrer besonderen Merkmale, wären darin nicht zur Geltung gekommen. Auch die von *Anfossi* groß angelegte Begleitung wäre ihrer Stimme nicht zuträglich gewesen, und womöglich wären ihre Vorzüge in Linienführung und beweglichem Ansatz untergegangen. *Mozart's* Umsetzung ist sehr ruhig und zielgerichtet. Er setzt auf eine zarte Oboe und einzelne ansteigende melodische Linien. Diese Leichtigkeit im Portamento, der kontrollierte Atem und die zuvor besprochenen Eigenschaften müssen *Mozart* zu dieser Arie inspiriert haben. Jeder Höhepunkt ist nahezu unbegleitet, um zu garantieren, dass *Langes* Instrument hörbar bleibt. Selbstkritisch bezeichnet *Mozart* die Oper als Misserfolg, jedoch nimmt er die Arien für *Lange* aus.¹⁷⁴

Richtet man nun sein Augenmerk auf die verschiedenen, und spezifischen vokalen Stile der Sänger, so könnte man durchaus von bestimmten Rollenmerkmalen sprechen. Wir wissen, dass in der Burgtheater-Produktion der Oper „La dama incognita, ossia La

173. Aus: Brief an L. Mozart vom 2. Juli 1783, No. 754, Zeilen 4-6

174. Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ - *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, Early Music, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991, S. 571

vendemmia“ von *Gazzaniga* vom 11. Februar 1784 die Prima-seria-Rolle der Donna Artemesia von *Aloysia Lange* gesungen wurde. Es ist unsicher, wer die Prima-buffa-Rolle, die Agatina, gesungen haben könnte, wenngleich einiges auf die Sängerin *Nancy Storace* hindeutet. Wir finden im Manuskript KT 459 eine Arie für Agatina, welche vom Gehalt und der Schwierigkeit nicht so recht in das Gesamtbild passen mag. Generell erfordert die Rolle der Agatina einen Sopran mit nicht allzu großen Kapazitäten, limitiertem Umfang und nicht allzu großer Flexibilität. Die Arie „Alma grande“ sticht hier nun aber deutlich heraus. Gleich zu Beginn signalisiert diese Arie den Bedarf einer anderen Stimme. Der Eingang wird durch ein *g''* gekennzeichnet und erfordert ein nachhaltiges Schwellen der *Messa di voce*. Wir sehen Läufe hoch zu einem *g'''*, danach ein *e'''* gefolgt von einem Zweioktavensprung nach *e'*. Diese Passage ist sehr transparent begleitet und bleibt dies auch an anderen ähnlich virtuosen Passagen. Der extreme Einsatz der Sbalzo-Technik die Begleitung und die hohe Gesamtanlage passen wahrlich nicht zum Rest dieser Rolle. Man kann also davon ausgehen, dass diese Arie etwas später in dieses Arbeitsmanuskript eingefügt wurde, also in den mittleren 1780er-Jahren, also jene Jahre in denen KT 459 vermutlich verwendet wurde. Da jedoch Sängerinnen mit der Fähigkeit diese Arie singen zu können eher rar waren, kann man davon ausgehen, dass diese ebenfalls für *Lange* entstanden ist, war sie doch Teil dieser Produktion.

Gibt es also den Beweis, dass ein Manuskript einer Opernproduktion mit der Arbeitskopie dieser Oper und der vorgesehenen Besetzung in Verbindung zu bringen ist, und ist man in der Lage, den Sängern gewisse vokale Stile nachzuweisen, so ergeben sich bekräftigende Momente, die für oder gegen einen bestimmten Sängertypus sprechen. Eine Arbeitsfassung der „Hochzeit des Figaro“ welche von *Alan Tyson* in Florenz gefunden wurde und von ihm in Verbindung mit der Wiederaufnahme 1789 in Wien gebracht werden konnte, zeigt eine überarbeitete Version der Arie „Dove sono“.¹⁷⁵ Diese Version der Gräfin Arie aus dem dritten Akt findet sich nicht in Quellen, die von 1786 bis 1787 reichen. *Cavalieri* jedoch sang diese Rolle in der Produktion 1789 in Wien. Die Frage lautet nun, ob die Sängerin nun Auslöser für die musikalischen Veränderungen an diesem Stück war. Zwei Abschnitte dieser Arie wurden tiefgreifend überarbeitet. Zum einen wurde die Wiederholung des letzten Teils des Eröffnungsmaterials, welches man am Ende des langsamen Teils wieder erwarten würde, komplett gestrichen. Die folgende Allegro-Sektion wurde neu komponiert und führt nun an dieser Stelle wieder zum Eröffnungsteil (Eingang). Das Werk ist in der Gesamtanlage komprimierter, als es war, und es bewegt sich dramatischer und schneller in den zweiten, schnelleren Teil. Diese Änderungen alleine

175. Tyson, A., „Mozart: Studies of the Autograph Scores - Problems in the Text of, „*Le nozze di Figaro*“, Cambridge, Mass., 1987, S. 317

wandeln den kompletten Gehalt dieses Stücks. So ist diese Version frei von wirklichen Pausen, das Zögern und Fragen ist verschwunden. Die Notlage der Gräfin in dieser Situation und das Nachsinnen darüber wurden in den Hintergrund gedrängt.¹⁷⁶ Der zweite wichtige Unterschied ist nicht in der formalen Anlage zu finden. In einer früheren Fassung des Werks, in den Takten 84 bis 98, also jenen in denen die Tonika bestätigt wird, wurden in dieser neuen Fassung 13 Takte durch neue Musik ersetzt. Wenn man nun diese beiden Teile miteinander vergleicht, erkennt man schnell das Fehlen des Bravourteils in der früheren Version. Vergleicht man nun diese Arie mit Stücken, die *Mozart* früher schon für *Cavalieri* schrieb, so erkennt man die gleichen Muster. Viele Neuerungen deuten die in diesem Abschnitt mehrfach erwähnten Stärken der Sängerin an und lassen darauf schließen, dass es sich hier um ein zugeschriebenes Stück handelt. Die sehr virtuos Passagen in der mittleren Lage weisen darauf ebenfalls hin. Dies ist ein weiteres Beispiel, wie sensibel *Mozart* auf die sängerischen Gegebenheiten eingehen konnte und sie in seinen musikalischen Dramen umzusetzen vermochte.

Eines der klarsten Beispiele dieser musikalischen und dramatischen Synergie zwischen dem Komponisten und seinen Sängern finden wir in „Der Schauspieldirektor“. In einem bescheidenen Rahmen eines Einakters aus dem Jahr 1786 kontrastieren zwei Sängerpersönlichkeiten und kämpfen um die Vorherrschaft in der Sängerwelt. Hier scheint *Mozart Cavalieri* und *Lange* als Mademoiselle Silberklang und Madame Herz auf amüsante Weise einander gegenüberzustellen. Ihre Namen beinhalten naturgemäß grundlegende Stärken und Unterschiede ihrer stimmlichen Fähigkeiten.¹⁷⁷ *Cavalieris* Stimme muss sehr hell und beißend gewesen sein, während *Langes* Instrument eher Wärme und Gefühl übermitteln musste. Während des Verlaufs dieses Einakters konnte jede der beiden Sängerinnen eine Arie ausführen, welche die Vorzüge ihrer Stimmen zeigen sollte. Hier zielt die Idee auf den Kontrast der beiden Stimmen und die Belustigung der Audienz durch ihre Unterschiedlichkeit. *Langes* Arie „Da schlägt die Abschiedsstunde ... Ein Herz, das so der Abschied kranket“ zeigt sofort die Intention *Mozarts*, hier die herausragende Kantabilität der Stimme zu zeigen.¹⁷⁸ In der Arie für *Cavalieri* „Bester Jüngling“ ist der Hauptanteil des Textes syllabisch mit starken Gesten und dramatischen Momenten untersetzt.¹⁷⁹ Im Vergleich zu *Langes* Arie ist diese auch mit dichter Orchestrierung versehen. Der Höhepunkt dieses Vergleichs findet in dem Trio „Ich bin die erste Sängerin“ statt. Hier gibt *Mozart* zu Beginn Madame Herz einen sehr hinreißenden Moment, nachdem Herr

176. Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ - *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, Early Music, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991, S. 572

177. Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ - *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, Early Music, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991, S. 573

178. Siehe Notenanhang, S. 85, Bsp. 1

179. ebd., S. 85, Bsp. 2

Vogelsang meint: „Ei, ei ein jedes hat besond'ren Wert“. Sie singt eine steigende Linie, welche durch ein sehr transparentes Orchester gestützt wird. Dies wird durch Madame Silberklang gestört, die typisch für *Cavalieri* in kräftigen Dreierabteilungen endet.¹⁸⁰ Diese Vorgangsweise zeigt auch, dass die Zuhörerschaft durchaus in der Lage war, diese Art von Humor zu verstehen, wie sie auch wohl den Umgang mit den unterschiedlichen Stimmen verstanden haben muss, war dies ja der Kern dieser Parodie. *Mozart* hat die Musik für jede der beiden Sängerinnen spezifisch komponiert. Die vokale Linie ist für die Bedürfnisse der beiden angelegt. Wie das Libretto waren auch die ausführenden Sänger Teil der Inspiration aus der solche Opern entstanden sind. *Mozart* war sicherlich nicht einzigartig in dieser Herangehensweise. Während wir niemals erfahren werden, wie diese Stimmen geklungen haben, ermöglicht uns das Aufarbeiten musikalischer sowie außermusikalischer Quellen wie hier, ein recht deutliches Bild zweier Sängerinnen, die unterschiedlicher nicht sein konnten, sowie des Umgangs eines großen Komponisten mit diesen stimmlichen Möglichkeiten weitere Teile des Gesamtbildes zusammenzutragen. Hier sei abschließend erwähnt in welcher Weise Poet und Komponist auf die Vorzüge und Fertigkeiten der Sänger einzugehen hatten.

In einem Dokument, welches *Lorenzo Da Ponte* an die kaiserliche Direktion des Burgtheaters verfasste, wird das Versprechen beider künstlerischen Schöpfer beschrieben. Vielleicht ist es weniger ein Versprechen als vielmehr eine Richtlinie. So musste der Dichter Arien verändern, welche aus der Sicht des Komponisten oder musikalischen Direktors den Vorzügen der spezifischen Sängerstimme nicht genügten. Um hier nicht einen gänzlich falschen Eindruck entstehen zu lassen wird weiters gefordert, dass der Sänger durchaus die zugeteilte Rolle so zu singen habe, wie sie vorgesehen war und fordert vom Sänger nicht willkürlich Änderungen zu beanspruchen. Der Sänger sollte durchaus die Rolle so wiedergeben, wie sie vom Maestro konzipiert war.¹⁸¹ Nochmals sei erwähnt, dass ich mich bei diesen Ausführungen auf den Artikel „Ich bin die erste Sängerin“ von Patricia Lewy Gidwitz stütze, da er für meine These in seiner Aussagekraft besonders dienlich erscheint.

Der nun folgende Sprung mag durchaus etwas gewagt anmuten, da ein wesentlicher historischer Verlauf der Gesangs- und Operngeschichte in diesen Zwischenzeitraum fällt, der jedoch hier nicht behandelt wird. Dies begründe ich mit der geringen Notwendigkeit im Zusammenhang mit meiner Argumentation. Bis zu diesem Punkt war die Entwicklung des Sängerberufes mit all den erwähnten Facetten durchaus einem logischen Fortgang folgend. Betrachtet man den Wandel des Orchesters, der Stimmtechnik und der ästhetischen Vorstellungen, so waren all die angeführten Beispiele für das Komponist-Sänger-Verhältnis beispielhaft für die jeweilige Zeit und das jeweilige

180. ebd., S. 85, Bsp. 3

181. Hertz, D., „Mozart's Operas“, ed. T. Baumann, Berkley, 1990, S. 104-105

Umfeld – vom Sängerkomponisten als Personalunion hin zu neuen darstellerischen und stimmlichen Fähigkeiten als Änderungs- und Inspirationsgrund für dramaturgische Musik bis zur Verinnerlichung eines Sängertypus in den Werken. Natürlich mag das von jeher so gewesen sein, dass für Sänger komponiert oder geändert wurde. Die Rolle, die jedoch der Sänger spielt, sowie die Wahrnehmung als Schaffender und als Ausführender änderten sich grundlegend. Der Umgang mit den neuen Aspekten der Stimmtechnik und der Gesangsästhetik erreichten nicht zuletzt bei *Richard Wagner* einen vorläufigen Höhepunkt, der wohl nur in *Richard Strauss* eine würdige Fortsetzung fand. Bei Ersterem wollen wir nun halten und ein abschließendes Mal die Situation und Rolle der Vokalist*innen in den Kontext dieser Arbeit einbringen.

2.5. Der Wandel bis zu Wagner

Wie der Belcanto einen großen Wandel für Sänger sowie Komponisten bedeutete, deutete sich nun im neunzehnten Jahrhundert wieder eine große und tiefgreifende Veränderung an. Immer mehr wurde der aus Italien kommende klassizistische Singstil von einer romantischen Singart abgelöst.¹⁸² Deutlicher werden die Koloraturlinien durch stärker deklamatorische Linien ersetzt, und es scheint nur konsequent, wenn, wie *Thomas Seedorf* es beschreibt, ein größerer, dramatisch expressiverer Ausdruck gefordert wird. Diese Entwicklung begünstigt oder verlangt gar, dem Orchester ein Mehr an Wichtigkeit zukommen zu lassen. Wie zuvor beschrieben, geht dies Hand in Hand. Die dramatischen Akzente werden nun auch vom Orchester getragen, nicht wie davor zum überwiegenden Teil von den Sängern. Wie erwähnt, sind all diese Aspekte (Ende des Belcantos, neuer deklamatorischer Stil, wachsende Opernhäuser, größere und anders eingesetzte Orchester) ein zusammenhängender Nährboden der Veränderungen. Von *H. Berlioz* (1862) wurden diese Neuerungen als Grund für den Wandel des Singens gesehen.¹⁸³ Zwar wurden schon im achtzehnten Jahrhundert immer mehr Kastratenstimmen durch Frauenstimmen ersetzt, doch als ein wichtiges Kennzeichen des Niedergangs des Belcantos kann man auch hier das Verschwinden des Kastratentums nennen, welches ja eng mit den ästhetischen Vorstellungen verknüpft war. Gänzlich verschwand jedoch dieser artifizielle Stil nicht, sondern verlagerte sich immer mehr zum Beispiel auf die hohen und leichten Frauenstimmen. Ein sehr bekanntes Ereignis mag hier sinnbildlich für diesen Übergang angeführt werden. Im Jahr 1837 sang der Tenor *Duprez* in Aufführungen von *Rossini* „Guillaume Tell“ die hohen Cs nicht wie bislang üblich im klangvollen Falsett, sondern „di

182. Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1455 (das 19. Jahrhundert)

183. ebd.

petto“ und erzeugte auf diese Weise einen Klang, der als spektakulär empfunden wurde.¹⁸⁴ *Rossini* sowie führende Gesangslehrer des neunzehnten Jahrhunderts lehnten diese Singweise ab. Hier kam nur zum Ausdruck, was sich schon länger abzeichnete, und fließend als ästhetische Instanz immer mehr Einzug in Opernhäuser hielt. *Thomas Seedorf* bezeichnet diese Tendenz als die Dramatisierung des Singens. Es galt also, den fließenden Übergang zur Kopfstimme zu verhindern und durch eine Abdunkelung der Stimmen in hohen Lagen, die durch eine stärkere Anspannung des Stimmmuskels erreicht wird, einen intensiveren Klang zu erzeugen. Immer mehr wurde die wohlgeformte, leichte und durch feine Nuancen kontrollierte Stimme durch eine realistischere und eruptivere stimmliche Äußerung ersetzt. Dieser Umschwung findet unter anderem in den Werken *Verdis* und *Wagners* den Raum, der den stimmlichen Veränderungen entsprach.

2.6. Richard Wagner und sein Sängerbild

Den eben beschriebenen Wandel vollzog auch der Komponist *Richard Wagner* selbst mit seinen Bühnenwerken und in diesen. Wie kaum ein anderer Komponist lässt er einen Einblick in seine Gedankenwelt zu, der es uns ermöglicht, diese Konzeptionalität, die durch so viele Aspekte befruchtet wurde, zu erleben. Der Wandel seiner Musik geht einher mit einem Wandel seiner inneren Lebenseinstellung. Jedoch geschieht dies nie, ohne den Boden der Tradition völlig zu verlassen – und sei es nur um dieses „Alte“ durch Neues ersetzen zu wollen. Um seinen Schaffensprozess besser verständlich machen zu können, wollen wir uns hier dem „Ring“, seinem großen zentralen Werk, annähern, so lässt sich seine Arbeits- und Denkweise besser verstehen. Wie im Abschnitt über die Orchesterentwicklung schon angedeutet, hat sich hier nun ein großer Wandel vollzogen, was die gesamte dramaturgische Anlage betrifft. Diese Veränderungen hatten natürlich auch Auswirkungen auf die sängerische Darbietung und die Anforderungen an die Vokalist:innen. Wenngleich *Wagner* alten Traditionen auch im Bereich des Singens nicht gänzlich kritisch gegenüberstand, so sahen sich Sänger vor neuen Herausforderungen, die es stimmlich zu bewältigen galt. Wie erwähnt, wollen wir nun einen kurzen einleitenden Einblick in den „Ring“ dem eigentlichen Kapitel voranstellen und die revolutionäre Denk- und Arbeitsweise *Wagners* etwas genauer betrachten. Der „Ring des Nibelungen“ ist deshalb so bedeutungsvoll für meine Ausführungen, löst sich *Wagner* doch darin weitestgehend von Chören, Soli und Ensemblestellen. Die Abkehr von der traditionellen Nummernoper wird hier immer deutlicher. Mit dieser Entscheidung gewinnen natürlich auch andere Aspekte immer mehr an Raum. So zum Beispiel wird die schon in „Lohengrin“ angedeutete und später

184. Zitiert aus: Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2, Sp. 1456 (das 19. Jahrhundert)

sogenannte „Leitmotivtechnik“ weiterentwickelt und stellt eine weitere wesentliche dramaturgische Ausdrucksform dar.¹⁸⁵ Das Orchester gewinnt an Harmonik, Klang und Farben und wird, wie schon im gleichnamigen Kapitel erwähnt wird, immer mehr zum Träger der Informationen und zu einem wissenden „Kommentator“. Im nun folgenden Abschnitt sei es gestattet, etwas weiter auszuholen, scheint es doch wichtig, die gravierenden Unterschiede zu seinen Vorbildern teilweise fassbar zu machen. Dies soll natürlich so weit wie möglich im Lichte der Auswirkungen für die Sänger versucht werden. Um dann näher auf seine Sänger eingehen zu können, dient der Artikel „Wagner and his Singers“ von *Desmond Shawe-Taylor* als Leitfaden.¹⁸⁶

2.6.1. Wagners „Ring“ als kurze Anleitung zu einem besseren Verständnis

Der Grund für die Wahl dieses speziellen Werkes lässt sich an einigen Punkten festmachen. Sind seine früheren Werke natürlich nicht ausschließlich, aber durchaus einer traditionellen Opernästhetik verbunden, so steht hier der „Ring“ als jedenfalls gegensätzlich Neues im Kanon *Richard Wagners*. Mögen sich die Einflüsse auf verschiedenste Weise darstellen und ist der Schaffensprozess durchaus über mehrere seiner Bühnenwerke zu verfolgen, so lassen sich die wesentlichen Neuerungen, durchaus auf den Ring alleine bezogen, deutlich darstellen. Es ist wohl dieses Spiel mit Reduktion und Abstraktion, was im ersteren Fall die Vokalteile betrifft und im zweiten das Orchester. *Wagner* war bestrebt, eine Neudefinition von Dichtung und Musik im musikdramaturgischen Genre durchzuführen.¹⁸⁷ Für ihn sorgt die traditionelle Oper bewunderter Komponisten wie *Gluck* oder *Mozart* lediglich für einen „Sinnkitzel“ (Zit. aus: MGG., siehe Fußnote). Die getreue Abbildung der Wahrheit gelinge dieser jedoch nicht. Zu verspielt und zu unnatürlich scheint ihm die Verbindung von Wort und Ton. Im Groben ergeben sich zwei zentrale Aspekte, die es zu betrachten gilt. Zum einen die für den Sänger absolut wichtige und immer dichter werdende Verschränkung des Orchesters in den dramaturgischen Verlauf, zum anderen die Abkehr von einer dichterischen Prosa als Textgrundlage. Letztere Maßnahme ist in dieser Häufung nur im Ring zu finden. Beide Aspekte jedoch unterliegen strikten ästhetischen sowie weltanschaulichen Gesetzmäßigkeiten die, *Wagner* auch stetig dokumentiert und erläutert. So ergeben sich sehr treffsichere Schlussfolgerungen zu diesen beiden Themenbereichen.

185. Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17, Sp. 322 (*Vom Holländer zum Ring des Nibelungen*)

186. Millington, Barry; Spencer, Steward, „Wagner in Performance“ - *Wagner and his Singers*, Desmond Shawe-Taylor, Yale University Press, London, 1992

187. Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17, Sp. 324 (*Vom Holländer zum Ring des Nibelungen*)

Die von Wagner für den Ring verwendeten Stabreime haben sicherlich ihre Wurzeln in den von ihm verwendeten Quellen für dieses Werk. In seiner Auffassung sollte diese „Versmelodie“ (zit. aus: MGG., siehe Fußnote) dem Hörer das Bild vermitteln, dass es sich bei den Akteuren nicht um professionelle Sänger handelt, die für sie komponierte Musik vortragen,¹⁸⁸ sondern es sollte ein Eindruck der Natürlichkeit und Konzentration auf das Wesentliche entstehen. Hier steht ihm die antike Tragödie und Teile der Edda nicht nur als Anregung zur Seite. Der Text sollte nicht künstlich erscheinen, sondern vielmehr etwas Altes ewig Gültiges darstellen. Über den traditionellen Mythos sagt Wagner: „... daß er jederzeit wahr; und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist...“ (zit. aus: MGG., siehe Fußnote). Der Dichter war lediglich angehalten, diesen Text zu deuten. So war das Drama der eigentliche Zweck und die Musik gnädiger Diener, diesen zu erfüllen. Zu dieser Weise passt natürlich auch der Orchesterpart. Wagner wollte das Orchester so anlegen, als wäre es quasi „unsichtbar“, etwas nur mit dem Gefühl Wahrnehmbares. Er schreibt hier „... giebt sich in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatz, gegenüber stehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden, nur dass hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen giebt...“ (zit. aus: MGG., siehe Fußnote). Hier ist von den erst später so benannten „Leitmotiven“ die Rede. Jene Motive, die den Zuhörer unter anderem erinnern oder ihm eine Ahnung vermitteln sollen. Diese Technik lagert zwangsläufig einen großen Teil des dramaturgischen Verlaufs auf das Orchester aus und macht es somit zu einem wichtigen erzählenden Apparat. Wie schon beschrieben, eben zu einem wissenden und beobachtenden Miterzähler. Martin Geck schreibt hier im Zusammenhang mit den Leitmotiven und der kompositorischen Meisterschaft Wagners, wenn es um deren „Verwebung“ und vielschichtigen Einsatz geht folgendes: „Solche Künste bedürfen eines Orchesters, welche das eigentliche „Gewebe“ der Komposition realisiert. Während die Darsteller auf der Bühne im jeweiligen Augenblick ebenso spontan wie blind für die größeren Zusammenhänge agieren, ist das Orchester eine Art höhere Instanz, die alles weiß, alles zu kommentieren vermag und doch nicht eingreifen kann.“ Wie schon erwähnt, löst sich Wagner im Ring von klassischen Opernformen. Es dominiert der deklamatorische Stil, der im Orchester eingebettet und getragen wird.¹⁸⁹ So hat man durchaus den Eindruck im Fortgang der Oper einem künstlich hergestellten Naturereignis zu folgen. Es ist die Kunstfertigkeit, die eben die Natur nicht abzubilden, sondern vielmehr künstlich zu erzeugen. Viel zu symphonisch und durchdacht ist der Orchestersatz angelegt. Diese Tatsache verleitete durchaus zu manch fantastischer Theorie, wie sie zum Beispiel Alfred Lorenz anstellte, als er Großabschnitte von mehreren Hundert Takten, sogenannte Riesen, herauslesen zu können meinte. Für den Sänger jedoch ist diese Verschränkung von höchster Bedeutung. Eben dieses Versmaß in Verbindung mit diesem dichten, immer wieder „singenden“ Orchesterpart. Die Leitmotive in all ihren Formen,

188. ebd., Sp. 325

189. Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17, Sp. 326 (Vom Holländer zum Ring des Nibelungen)

Varianten und Verbindungen scheinen hier den Zuhörer immer wieder neben den Sängern durch das Geschehen zu führen. Auch deutet sich in ihrer Kombination vieles an, das im Hintergrund der Handlung, die gerade auf der Bühne statt findet, von Bedeutung ist oder sein wird. Diese zusätzliche Ebene, nämlich die Gewichtung, erfordert meines Erachtens diese vokale Ausdrucksweise im Ring.

Ein Begriff, der mit *Wagner* eng verbunden ist, ist jener des „Gesamtkunstwerkes“. Dieser Anspruch an sein Schaffen wirkt sich natürlich auch auf die sängerische Ästhetik indirekt aus. Im Verlauf seines Schaffensprozesses verwendete Wagner unterschiedliche Bezeichnungen für seine Bühnenwerke. So finden sich in seinen Schriften die Begriffe „musikalisches Drama“, „Musikdrama“, „Bühnenfestspiel“ sowie „Bühnenweihfestspiel“. Dieser stetige Wandel deutet darauf hin, dass Wagner bedacht war, sich von den üblichen und somit traditionell gebrauchten Bezeichnungen zu distanzieren. Diese Begriffe hatten in seinem Fall ihren Ursprung in der griechischen Antike.¹⁹⁰ Er schreibt dazu: „... wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genuß der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller beteiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, daß ein Aischylos, ein Sophokles die tiefstinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.“¹⁹¹ Führt man nun im Sinne *Wagners* die drei für ihn wichtigsten Kunstarten wie die Tanzkunst, die Tonkunst und die Dichtkunst zusammen, so ist ihre Verbindung und die Auflösung ihrer Eigenständigkeit der Weg zur wahren Natur des Menschen. Für ihn ist nicht die spezialisierte eigenständige Kunstgattung zukunftsweisend, sondern vielmehr ihre Verschmelzung. Hier sei noch erwähnt, dass der Tanz durch die mimetische Kunst der Darsteller repräsentiert wird.¹⁹² Alleine dieser Anspruch verdeutlicht jedoch, wie allumfassend *Wagner* seine dramatischen Werke gesehen haben mag. Diese Tatsache muss sich zweifelsohne auch auf die sängerische Darbietung auswirken. An dieser Stelle möchte ich nun diesen allgemeinen Abschnitt verlassen, der wie erwähnt lediglich eine kurze Einführung darstellen soll. Wesentlich für diese Arbeit ist jedoch die Frage nach einem für *Wagners* Musik typischen Gesangsstil und wie die Sängerschaft auf *Wagners* Anforderungen reagiert hat.

2.6.2. Der Gesangsstil bei Wagner und seine Sänger

190. Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17, Sp. 334 (*Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes*)

191. Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17, Sp. 334 (*Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes*), aus: SDD 7, S. 99

192. Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17, Sp. 334 (*Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes*)

Der einleitende Teil deutet schon darauf hin, dass *Wagner* zu Recht als einer der revolutionärsten Gestalter in der Geschichte der Oper gelten kann. In jeder Ebene seiner Werke spiegelt sich dieser schöpferische und revolutionierende Wille fortlaufend und entwickelnd wider. Sei es die dramatische und musikalische Struktur, das verwendete Sujet, die Art wie er den Text handhabte, die Orchestrierung oder seine auf die Harmonien bezogene Eigenart. All diese Aspekte stellten die italienische und französische Operntradition infrage, wenngleich er, wie erwähnt, sich dieser nicht gänzlich verschloss. Hier möchte man meinen, dass *Wagner* die Geschichte mit all ihren Facetten als Aneinanderreihung noch nicht abgeschlossener Entwicklungen begriff.

Ohne Zweifel war *Wagner* ästhetisch und konzeptionell eine Messlatte bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Was den Bereich der Sänger betrifft, war *Wagner* ungleich geringer fortschrittlich. Hier war es weniger seine eigene Intention, wenngleich diese durchaus nachweisbar ist, sondern vielmehr eine Konsequenz, dass seine Werke von den Sängern einen Neuen, sich andeutenden Weg, forderten. Die übergeordneten Auslöser dieser Entwicklung für die Vokalist*innen wurden ja bereits einleitend erwähnt. Von einem für *Wagners* Musik typischen Gesangsstil lässt sich nicht bis in die letzte Konsequenz sprechen. Er war dem italienischen Belcanto mit Sicherheit nicht abgeneigt, forderte jedoch mehr „Wahrhaftigkeit“ zugunsten der „Schönheit“.¹⁹³ Zu offen gezeigte Virtuosität oder gar musikalische und sängerische Ungenauigkeit lehnte der Komponist ab. Er forderte ein völliges Aufgehen der Sänger*innen in ihrer Rolle. Über die Sängerin *W. Schröder-Devrient* schrieb er in seinem berühmten Essay: *„Nein! Sie hatte gar keine Stimme aber wußte sie so schön mit ihrem Atem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte.“*¹⁹⁴ Zu grobe voluminöse Stimmen lehnte er ebenso ab wie den langgedehnten Vokalismus der italienischen Schule. Er forderte ein sehr fundiertes Wissen über die Musiklehre und die tieferen Strukturen des zu singenden Werkes, sowie einen energisch deklamatorischen Gesangsausdruck. Folgender Auszug mag gerade aus heutiger Sicht besonders interessant erscheinen: *„Woher meinen Hagen nehmen mit dieser hallenden protzigen Stimme ... die Kerle, die solche Stimmen haben, sind dann Dummköpfe.“*¹⁹⁵

Auch im Falle *Wagners* und seiner Sänger*innen finden wir also eine Wechselwirkung, die sich natürlich anders, als bis hierher ausgeführt wurde, darstellt. Dies ergibt sich alleine

193. Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17, Sp. 331 (*Orchestrierung, Instrumentierung und Gesangsstil in Wagners musikalischen Dramen*)

194. Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17, Sp. 331 (*Orchestrierung, Instrumentierung und Gesangsstil in Wagners musikalischen Dramen*), aus: SSD 9, S. 221

195. Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17, Sp. 331 (*Orchestrierung, Instrumentierung und Gesangsstil in Wagners musikalischen Dramen*), aus: CT I, S. 422f

schon aus der Tatsache, dass sich die Anforderungen an die Sänger immer spezifischer gestalteten, und die Wichtigkeit ihrer Kunstfertigkeit insgesamt etwas an Gewicht verlor oder sich wenigstens schrittweise verlagerte. Was den Gesangsstil betrifft, lässt sich anhand *Wagners* Schaffensprozesses, beginnend bei den Frühwerken wie den „Feen“ und dem „Holländer“ noch eine sehr starke Inspiration durch *Beethoven*, *Mozart*, *Mendelssohn* und einige italienische Komponisten wie unter anderem *Bellini* feststellen. Natürlich wird auch in diesen Frühwerken die stetige Veränderung ersichtlich und lässt erahnen, wohin *Wagner* gelangen könnte. Zum Beispiel findet sich die immer wieder im Zentrum stehende Erlösung des Menschen sehr deutlich schon in den „Feen“. Auch unterliegt sein kreatives Tun ganz pragmatischen Gesetzmäßigkeiten wie der Etablierung seiner selbst in Paris. Hierfür konzipiert er „Rienzi“, den er durchaus im Stile einer Grand Opéra anlegt, die er also keineswegs wie später verschmäht. Deutlich in diesem Entwicklungsfortgang wird jedoch, dass für *Wagner* im Verlaufe seines Schaffens ein Neubeginn unausweichlich scheint. Für diesen Aufbruch will er nun selbst verantwortlich stehen. Dies zeigen auch seine Kommentare zu seinen Frühwerken, wenn es um neuerliche Aufführungen dieser ging. Über die „Feen“ etwa finden wir in den Tagebüchern von *Cosima Wagner* die Aussage: „... nicht aus den allerhöchsten Okkasionen entsprossen seien“¹⁹⁶, als es um diese Oper ging. Diese Frühwerke stellen also wahrlich einen geschmacklichen und konzeptionellen Gegensatz zum Ring und zu den Spätwerken dar. Diese Entwicklung spiegelt sich, abgesehen von der Anlage der Opern auch in den Ansprüchen an die Sänger wider. Man sollte nicht vergessen, dass nicht jede Oper *Wagners* dieses oftmals beschriebene deklamatorische Element sowie diese vollendete orchestrierte Durchdrungenheit und Struktur aufweist. Beides jedoch Elemente, die ebenso die Entwicklung der Sänger in neue Bahnen leiteten. So wollen wir uns einen Überblick verschaffen welche Sängerpersönlichkeiten in den jungen Jahren und im weiteren Lebensverlauf den Komponisten inspiriert haben mögen, und wie er selbst diese Persönlichkeiten einschätzte.

Eine Sängerin, die mit Sicherheit großen Einfluss auf *Richard Wagner* ausübte, war die schon erwähnte *Wilhemine Schröder-Devrient*. Er wurde auf sie aufmerksam als sie *Beethovens* Leonore und *Bellini's* Romeo verkörperte. Er bezeichnete sie als dramatisches und interpretatorisches Genie – zwar mit nicht ganz so makellosen stimmlichen Fähigkeiten jedoch mit viel Gespür für den großen Ausdruck. Diese Verbindung mündete in einem Arbeitsverhältnis, welches sich auf die frühen romantischen Opern bezog. Der Anspruch den *Wagner* bei seinen Sängern geltend machte, war durchaus im Sinne der generellen Vorstellungen im 19. Jahrhundert. Ein schöner Ansatz und Ton, eine klare Aussprache, eine schöne, klangreiche vokale Linie und Genauigkeit was das musikalische Detail betrifft.

196. Wagner, Cosima, „Die Tagebücher“, Bd. 2, S. 961

Ebenfalls schon angedeutet, war *Wagner*, was die gesangliche Ästhetik angeht, durchaus Traditionalist. Dies wird nicht nur in seinem Frühwerk deutlich, sondern auch zum Beispiel bei „Lohengrin“, welcher in Bologna 1871 Premiere feierte und sehr großen Erfolg beim Publikum hatte.¹⁹⁷ Dieser Hang spiegelt sich natürlich auch in seinen Kompositionen nachweislich wider. So ist dies nicht nur auf sein Frühwerk beschränkt sondern durchaus auch auf die Spätwerke. Gerade die Verwendung sehr spezifischer Ornamente wie Triller, Vorschläge oder Mordents sind in ungewöhnlicher Häufigkeit zum Beispiel im „Ring“ nachzuweisen. Inwieweit Sänger auf diese Verzierungen Einfluss nehmen konnten, mag folgendes Beispiel dokumentieren. *Lotte Lehman*, eine Schülerin von *Mathilde Mallinger*, überlieferte die Entstehung eines solchen Trillers in den „Meistersingern“. So soll die Sängerin der Eva während der Probenarbeit bei der Phrase „Keiner wie du so hold zu werben weiß!“ am Schluss einen Triller eingefügt haben. *Wagner* soll darüber sinngemäß gemeint haben ihr, diesen Spaß zu gönnen. Man solle doch den Triller belassen, da *Mallinger* ihn so gerne singe.¹⁹⁸ In diesem Bereich gibt es viele Kommentare des Komponisten die die Hinwendung zu diesen alten Traditionen belegen. Die Frage, die sich nun jedoch stellt, ist jene der Widersprüchlichkeit dieser beider Pole. Auf der einen Seite dieses gute Verständnis für eine „schön“ zu führende Singstimme und ihre Möglichkeiten, auf der anderen Seite seine Werke, die bestimmt eine andere Art des Singens verlangt haben mussten. Hier – so würde ich meinen – war der Einfluss der Sänger eher gering bemessen, vergleicht man dies mit all den Beispielen, die im Vorfeld dieser Arbeit angeführt wurden. Die Gründe hierfür sind vielschichtig, allerdings waren sie dem Komponisten durchaus bewusst. Überspitzt formuliert *D. S-Taylor* dies in der Frage wie der Geschmack des Komponisten mit den schlechten Konsequenzen in den Theatern zusammenpassen konnten. *Wagner* mag im Umgang mit Sängern durchaus gewusst haben, was er ihnen abverlangen konnte, jedoch spiegelte sich dies nur zu einem geringen Teil in seinen Werken wider. Man könnte also den Eindruck gewinnen, ihm war bewusst, wie sich eine Singstimme verhalten sollte, opferte jedoch seine eigenen Vorstellung von einer leicht geführten, agilen Stimme zugunsten der gesamten Musikanlage. In diesem Fall ergäbe sich eine Parallele zu *Beethoven*, der *Schuppanzigh* darauf hinwies, sich nicht um die kleine Fiedel zu kümmern, wenn „er“ (also Gott) zu ihm spreche.¹⁹⁹ Diese Herangehensweise stellt mit Sicherheit einen der wesentlichsten Unterschiede im Sänger-Komponisten-Verhältnis zu früheren Jahren dar. Hier stehen nun das Werk und die dem Werk zugrunde liegende Schaffensaufgabe und Verwirklichung eigener Interessen in der Gesellschaft, die durch das Werk erzielt werden sollten, im Vordergrund. Der Sänger und dessen Befindlichkeiten und

197. Millington, Barry; Spencer, Steward, „Wagner in Performance“ - *Wagner and his Singers*, Desmond Shawe-Taylor, Yale University Press, London, 1992, S. 16

198. Millington, Barry; Spencer, Steward, „Wagner in Performance“ - *Wagner and his Singers*, Desmond Shawe-Taylor, Yale University Press, London, 1992, S. 16

199. ebd., S. 17

Wünsche mussten dieser Sicht immer mehr weichen. *D. S-Taylor* führt hier drei Gründe an, die offenkundig die neuen Herausforderungen für den Sänger begründen, jedoch kaum auf die ästhetische Komponente eingehen. Dies mag aufgrund dieser Zwiegespaltenheit *Wagners* in dieser Frage nur logisch erscheinen. Die Forderungen des Komponisten stehen oftmals diametral zu den Aufführungen seiner Werke. Die einzig logische Schlussfolgerung mag in diesem Fall auch die Lösung dieser Frage bedeuten. Offenbar war *Wagner* in letzter Konsequenz das Werk mit all seinen schon beschriebenen Facetten wichtiger als die ein oder andere Befindlichkeit der Sänger oder gar ein Widerspruch was die sängerische Darbietung betrifft. Man mag, dies nun außer acht lassend, einige Aspekte betrachten, die die Schwierigkeiten, die Sänger vorfanden, durchaus adäquat beschreiben.

Oftmals mussten Sänger der Hauptrollen, wie dramatische oder lyrische Tenöre und Sopranistinnen, an die Grenzen ihrer Ausdauer gehen, was die Länge oder Dauer ihrer Auftritte betraf. Dies kann man mit einigen Ausnahmen im Schaffen *Wagners* durchaus verfolgen. Er musste also gewusst haben, welche Herausforderung er seinen Sängern aufbürdete, sah jedoch offensichtlich über diese Tatsache hinweg. Wie schon mehrfach erwähnt, spielt auch die Größe und der Einsatz des Orchesters und die Raumgröße eine entscheidende Rolle. Auch hier zeigen sich durchaus Widersprüche in seiner Herangehensweise. Zum einen forderte er von den Musikschulen eine andere Organisation, um die Stimmen für seine dramatischen Ansprüche zu kultivieren, zum anderen ergibt sich auch aus einer etwas schwer nachvollziehbaren Entscheidung zur Aufführung von „Tristan und Isolde“ ein schwer begreifbares Bild. Wollte er diese Oper doch im Residenztheater nach Besprechungen mit *Hans von Bülow*, seinem Dirigenten, und *König Ludwig II.* zur Aufführung bringen. Alleine die Platzverhältnisse in diesem Haus werfen einige Fragen bezüglich der Orchestergröße und Aufführbarkeit dieses Werkes auf. Dieses Theater war alleine schon von der Größe gänzlich ungeeignet und es scheint kaum vorstellbar, dass dieses Haus in Erwägung gezogen wurde. Auch hier mag man dem Komponisten in gewisser Weise Selbsttäuschung vorwerfen.²⁰⁰ Der Konnex, der sich aus diesen drei Aspekten, nämlich *Wagners* Vorstellungen, der anwachsenden Orchestergröße und den sich verändernden Raumverhältnissen (sicherlich auch bedingt durch die wachsenden Ensembles), herstellen lässt, hat die sängerischen Anforderungen mit Sicherheit maßgeblich verändert. Es war nur natürlich, dass gewichtigere Timbres, strahlendere höhere Register, klangvollere tiefere Register und eine generell lautere Stimme gefordert wurden. Diese Entwicklung verdeutlicht auf ein Neues die Bezeichnungen „Heldentenor“ , „tenore robusto“ oder „tenore di forza“. Welche Sänger konnten nun diesem Bild im Fall *Wagners* entsprechen und womöglich seinen Schaffensprozess beeinflussen?

200. Millington, Barry; Spencer, Steward, „Wagner in Performance“ - *Wagner and his Singers*, Desmond Shawe-Taylor, Yale University Press, London, 1992, S. 17

An dieser Stelle scheint es nur naheliegend, Sänger die *Wagner* in seinen eigenen Werken beeindruckten, etwas näher zu beschreiben. Neben der schon erwähnten Sopranistin *Schröder-Devrient* war sicherlich der Tenor *Joseph Tischatschek* ein wichtiger Sänger, wenn es um führende Rollen bei *Wagner* ging. Er war der erste Rienzi und Tannhäuser. Seine Stimme muss sehr gut trainiert und besonders geeignet für *Mozart*- und *Weber*-Rollen gewesen sein. Auch war er bekannt für seinen spielerischen Humor, jedoch auch für seine weniger stark ausgeprägten dramatischen Fähigkeiten.²⁰¹ Ein weiterer herausragender Sänger aus der Zeit vor Bayreuth war der damals schon bekannte *Ludwig Schnorr von Carolsfeld*. Er muss einen anderen Sängertypus als *Joseph Tischatschek* mit herausragendem Talent dargestellt haben. Schon als 28-Jähriger wurde er in Dresden durch die Rollen des Tannhäuser und des Lohengrin berühmt. Ebenfalls sollte er die Rolle des Tristan in der gleichnamigen Oper „Tristan und Isolde“ übernehmen. *Wagner* selbst hörte von den Ambitionen des jungen Sängers und natürlich blieben ihm ebenfalls dessen berufliche Wünsche nicht verborgen. Durch einen schweren Schicksalsschlag sind uns genaue Beschreibungen seiner sängerischen Fähigkeiten bekannt, denn nur nach 4 oder 5 Aufführungen des „Tristan“ verstarb der Sänger aufgrund eines rätselhaften Fiebers, das er sich womöglich durch den zu kalten Bühnenboden zugezogen haben könnte, kurz nach seinem 29. Geburtstag. In *Wagners* umfangreichem Prosawerk finden sich auch Erinnerungen an diesen Sänger, die durchaus als einige der berührendsten Passagen gelten mögen. Der Komponist war offensichtlich erstaunt über die lyrische Tiefe, die Schönheit des Tones und der Phrasierung während einer Aufführung des „Tristan“. Er bezeichnet *Schnorr von Carolsfeld* als charmant, kultiviert und außerordentlich musikalisch.²⁰² Es lag auf der Hand, dass nach seinem Tod die musikalische Welt mit Kritik nicht sparte. Viele vermuteten die Ursache in den kräfteaubenden Proben und Aufführungen, die für so einen jungen Sänger zu anstrengend gewesen sein mussten. *Wagner* musste sich womöglich mit der Kritik auseinandersetzen, einem zu jungen und unerfahrenen Sänger zuviel zugemutet zu haben. Dafür sprechen die Kritiken aus dieser Zeit, die dem Sänger zwar die eben erwähnten Talente nicht absprachen, jedoch durchaus von einem unfertigen Instrument sprachen.²⁰³ Generell aber kann man davon sprechen, dass *Wagner* in einer sehr glücklichen Situation war, was die Besetzung seiner Rollen betraf. Unter den vielen Namen finden sich einige der größten und herausragendsten deutschen Sänger seiner Zeit. In seiner späteren Schaffensphase kann man durchaus davon sprechen, dass *Wagner* aus einer Vielzahl großer Sänger und Sängerinnen auswählen konnte. Der Komponist selbst schreibt in den höchsten Tönen über seinen ersten Wotan (*Franz Betz*) oder über seinen Bayreuther Siegmund (*Albert Niemann*), beide Sänger erster Güte. Es gibt also kaum einen Zweifel, dass *Wagner*

201. Millington, Barry; Spencer, Steward, „Wagner in Performance“ - *Wagner and his Singers*, Desmond Shawe-Taylor, Yale University Press, London, 1992, S. 18

202. ebd., S. 19

203. ebd.

durchaus bewusst nur außergewöhnliche Sänger um sich geschart hatte. Sein umfassendes Verständnis und seine großen Ansprüche mögen sich in heutigen Aufführungen seiner Werke nicht unbedingt widerspiegeln. Dieser Umstand dürfte mit den Veränderungen des Gesangsstils nach *Wagners* Tod zusammenhängen. Dies soll aber nicht Gegenstand dieser Ausführungen sein.

Abschließend um das Verhältnis Sänger und Komponist im Fall *Wagners* zu beschreiben, wäre man verleitet von einer durchaus anderen Art als wir sie noch bei *Mozart* kennengelernt hatten, zu sprechen. Natürlich mag *Wagner* – wie erwähnt – kleinere Änderungen vorgenommen haben, aber aufgrund seines Zugangs musste dies eine neue Arbeitsweise zwischen Schöpfer und Ausführenden ergeben. *Wagner* schreibt in seinem Aufsatz „Schauspieler und Sänger“ von einer „Dreifaltigkeit“, die alleine die Kunst zu ihrem wahren Ursprung zurückführen kann. So war er bedacht, das Kunstwerk in seiner Wahrnehmung aus dieser Zweidimensionalität herauszureißen, um etwas Neues, Wahrhaftiges zu schaffen. So – meine ich – waren alle Beteiligten in einem anderen Maße untergeordnet, als dies noch bei *Mozart* oder gar *Händel* der Fall war. Hier sei ein Auszug aus dieser Schrift abschliessend angeführt, um diese Sicht deutlich zu machen: „... *Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, aus deren eigensten Instinkten alle Hoffnung selbst für die Erreichung von Kunstwerken, die ihnen zunächst gänzlich unverständlich fein müssen, beruhen kann*“ Weiters finden wir darin folgende Passage: „... *genau betrachtet müssen wir hieraus erkennen, daß der eigentliche Kunstanteil bei Theateraufführungen lediglich den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser des Stückes zu der eigentlichen „Kunst“ nur so weit in Beziehung steht, als er die von ihm im Voraus berechnete Wirkung der mimischen Darstellung für die Gestaltung seines Gedichtes vor allen Dingen verwerthet hat.*“²⁰⁴ Es ist sicherlich kein Leichtes, die Verbindung oder die oftmals bemühte Wechselwirkung bei *Wagner* festzustellen. Mit Sicherheit war er tiefer in ein Werk verwurzelt und somit nicht unbedingt an Sängerpersönlichkeiten gebunden, wie dies andere Komponisten gewesen sein mögen. Für Sänger jedoch war mit *Wagner* ein großer Wandel vonstatten gegangen, der sich bis in die heutige Zeit auswirkt. Der Widerspruch in *Wagners* feinsinnigem Verständnis für die Singstimmen seiner Zeit und die durch seine Werke und ästhetischen Vorstellungen resultierenden neuen gesanglichen Gegebenheiten muss man sicherlich sehr kritisch betrachten, hat sich doch der Singstil *Wagners* womöglich nach seinem Tod stark verändert. Am Ende jedoch – und das sollte ebenfalls neue Maßstäbe setzen – musste sich der Sänger wegen der mannigfaltigen Möglichkeiten einem großen Ganzen unterordnen, und nicht die Musik alleine sollte auf das Publikum diesen fast reinigenden Einfluss ausüben, sondern vielmehr das Gesamtkunstwerk mit all seinen Facetten. Die Leistung der Vokalistinnen bestand nun nicht mehr alleine aus jenen stimmlichen Fertigkeiten, wie sie bereits in dieser Arbeit besprochen

204. Zitiert aus: Wagner, Richard, „Schauspieler und Sänger“, Leipzig 1872, S. 1-3

wurden, sondern vielmehr in der Etablierung eines hochdramatischen Sängertypus. Diese Entwicklung musste den Sänger in seinen gewohnten Freiheiten beschneiden und die Gewichtung zugunsten einer anderen Form des Ausdrucks verlagern. Der Beruf des Sängers und die Anforderungen, die an ihn gestellt wurden, veränderten sich durch unterschiedlichste Einflüsse. Es steht außer Frage, dass in den meisten Fällen, die hier beschrieben wurden, durchaus ein Arbeitsverhältnis bestanden haben muss, welches in gewissen Zügen auch sicherlich heute noch gebräuchlich ist. Bedenkt man, wie in moderneren Kompositionen Sänger agieren müssen, hat sich in dieser Hinsicht kaum etwas verändert. Der Sänger wird als Instrument eingesetzt und dient einem größeren Ganzen. Die Aufmerksamkeit wird bewußt breiter gestreut, und nicht mehr der Sänger alleine, sondern das Werk steht nun im Mittelpunkt des Interesses. Hier erkennt man sehr deutlich den Verlauf dieser Veränderung, denn auch das ist ein Indiz für die immer schwächer werdende Einflussnahme der Sänger auf die zu singende Komposition.

Nachwort

Wie Anfangs erwähnt, gestaltet sich die Beschäftigung mit der Singstimme im Allgemeinen in dem in dieser Arbeit eingefassten Zeitraum wegen der natürlich nicht vorhandenen Tonaufzeichnungen immer etwas schwierig. Man kann im Wesentlichen nur Rückschlüsse anstellen und diese durch Zuhilfenahme andere Quellen erweitern. Was die Geschmäcker der damaligen Zeit betrifft, ist man im Bereich der Gesangsästhetik also eher auf Vermutungen angewiesen. Es gestaltete sich im Zuge dieser These nicht leicht, immer auf das Wesentliche fokussiert zu bleiben, da dieses Thema sehr weitläufige Aspekte miteinschließt. Das Maß, welches man in bestimmten Bereichen anzulegen versucht, mag nicht in jedem Fall und leider auch nicht in jeder Art der Betrachtung unumstößlich sein. So ergeben sich in manchen Fällen natürlich Widersprüche, deren genauere Aufarbeitung nicht Ziel dieser Arbeit sein konnte, da dies den Rahmen erheblich übersteigen würde. Um die Werkgeschichte jener erwähnten Komponisten vollends zu erfassen, wäre ein anderer Zugang sicherlich besser geeignet, jedoch sollte das nicht das Zentrum dieser Abhandlung sein. Somit sei dies nur der Vollständigkeit halber erwähnt und mag als Einladung verstanden werden, in diesen Bereichen nähere Nachforschungen anzustreben. Zum Beispiel steht außer Frage, dass es *Wagners* Ursprünge klar bei *Beethoven* und *Mozart* zu suchen gilt. Auch in Bezugnahme auf seine Vorstellung des Gesamtkunstwerks ergeben sich hier deutliche Zusammenhänge. Natürlich nimmt *Beethoven* mit seinem Schluss der 9. Symphonie vieles vorweg, was später bei *Wagner* im Zentrum stehen sollte. All diese Übergänge und Verflechtungen mussten hier zum großen Teil ausgelassen werden, um vom Eigentlichen nicht allzu sehr abzulenken. Betrachtet man nun die hier ausgiebig erwähnte Verbindung zwischen Sänger und Komponisten so ergibt sich ein eigentlich zu erwartendes Bild. Überspitzt könnte man meinen, beide Berufsgruppen tauschten im Laufe der Zeit ihren Platz im Lichte der breiten Öffentlichkeit. Der Sänger als Gestalter mit all seinen künstlerischen Freiheiten wird immer mehr zum Diener des Werkes und des Komponisten. Dieser Schluss jedoch ist eher naiv als wahr. Natürlich blieb der Sänger als Ausführender immer im Zentrum des Interesses, jedoch stellte er dies nicht mehr durch seine sangliche Leistung alleine, sondern vielmehr durch seinen Gesamtausdruck her. Dieser Zugang war sicherlich jener, der sich am deutlichsten in dieser Arbeit herauskristallisieren sollte. Immer mehr führte der Komponist den Sänger in seine Vorstellungswelt und forderte vom ihm auch immer mehr, diese zu Gehör zu bringen. Waren Sänger zu Zeiten *Händels* offenbar noch in der Lage, ganze Teile einer Oper bei Bedarf für sich geändert zu wissen, galt das bei *Wagner* keineswegs mehr. Hier waren vielleicht kleine, durch Probenarbeit ersichtliche Änderungen die Norm. Man könnte auch meinen, diese Entwicklung würde direkt mit der Aufführungshäufigkeit zusammenhängen. Diesen Aspekt habe ich nicht näher betrachtet, wenngleich er durchaus interessante Schlüsse hervorbringen könnte. Ein weitere

interessante Frage stellte sich im Zuge dieser Arbeit. Es scheint offenkundig, dass sich neben dem Verständnis für die Funktion der Singstimme und deren Einsatzmöglichkeiten auch der Zugang der Komponisten zu einem Werk veränderten. Letzteres mag ebenfalls auf das Komponisten-Sänger-Verhältnis einwirken, und dies wird zumindest in Ansätzen in dem in dieser Arbeit skizzierten Verlauf durchaus deutlich. All diese Aspekte sollten in einer Gesamtbetrachtung nicht außer Acht gelassen werden. Letztlich kann man in vielen Fällen davon ausgehen, dass dies zum kompositorischen „Handwerk“ gehörte. Der Unterschied in der Herangehensweise der Komponisten mag sich aus heutiger Sicht eher verschwommen darstellen. Die zentrale Erkenntnis rankt sich jedoch um die Art der Einbindung der Vokalist:innen in den Schaffensprozess. Und hier scheint es große Veränderungen für Sänger gegeben haben. Natürlich ist dies nicht genau abzugrenzen, und diese verschiedenen Einflussarten verschwimmen etwas. So kann man eben nicht generalisieren und davon sprechen, dass zu Zeiten *Händels* die Sänger maßgeblicher am Entstehen beteiligt waren, als sie dies zu Zeiten *Schuberts* waren. Es gab immer wieder Sänger, die durch ihre Stimmen Komponisten leiteten und wie im Fall des großen Liedkomponisten auch darum baten, etwas tiefer zu transponieren oder abzuändern, wenn sie das für nötig hielten. Diese Aspekte jedoch greifen nicht so tief in den Verlauf eines Werks ein wie wir das bei *Händel* gesehen haben. Änderungen, die sich nach der Verfassung der Sänger richteten, waren wohl von jeher von stattengegangen. Dies ist jedoch eine andere Kategorie und stellt eher einen praktischen Bereich dar, der mit der Einbindung einer spezifischen Stimme mit all den in dieser Arbeit erwähnten Aspekten, nicht konkurrieren kann. Außer Frage steht jedoch die Tatsache, dass viele Komponisten ihre Sängerpersönlichkeiten hatten und ihre mannigfaltigen Fähigkeiten, je nach musikalischem und nicht zuletzt menschlichem Gespür, gekonnt in ihre Werke einwebten. Viele wie zum Beispiel *Benjamin Britten* oder der erwähnte *Franz Schubert* arbeiteten mit Sängern, die direkt in den Schaffensprozess involviert waren. All die Facetten, die wir kennenlernen durften, eröffnen uns abschließend ein Bild des Zusammenwirkens von Vokalist:innen und Komponisten, welches wir durchaus auch in der Instrumentalmusik vorfinden würden. Der Ausführende als Mitschöpfer der Musik, als Inspirationsquelle und Überbringer an das Publikum, ohne den die Idee des Komponisten nie geboren werden würde. Alleine diese Tatsache stellt eindeutig klar, welchen hohen Stellenwert auch Sänger im Zuge des Schaffensprozesses gehabt haben müssen. So kann die Schlussfolgerung nur in *Hegelschem* Sinne darauf hinweisen, dass dieses Inspirationsverhältnis aus heutiger Sicht in vielen Fällen eher widersprüchlich als wahr gelten muss und somit nur als eine Stufe unter vielen anzusehen ist. Die Rolle der Sänger ist unbedingt zu berücksichtigen, sucht man ein Vokalwerk gänzlich zu verstehen oder zumindest in seiner Entstehung zu begreifen. Wie eben auch die Entwicklung der Gesangkunst mit neuen Moden in der Musik verflochten ist und war.

Notenanhang²⁰⁵

[Allegro moderato]

Band,
— nichts trennt das fest - ge - knüpf - te Band, — das fest - ge - knüpf - te — Band

Beispiel 1: Lange, „Da schlägt die Abschiedsstunde ... Ein Herz, das so der Abschied kranket“

[Allegretto]

voll vom — rein - sten Lie - bes - feu - er geb' ich dir mein Herz zum Pfand, — geb' ich
dir mein Herz zum Pfand, —
geb' ich dir mein Herz zum Pfand,

Beispiel 2: Cavaliere, „Bester Jüngling“

Adagio

A - da - gio, a - da - gio, a - da - gio, a - da - gio, a -
da - - - - - gio, a - da - gio!

Beispiel 3: Lange, „Terzett“

Allegro assai

Al - le - gro, al - le - gris - si - mo, al - le -
- gro, al - le - gris - si - mo, al - le - gro, al - le - gris - si - mo!

Beispiel 4: Cavaliere, „Terzett“

205. Die hier verwendeten Notenbeispiele wurden entnommen aus: Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ – *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, Early Music, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991

Literaturnachweis

Adler, Guido, „Handbuch der Musikgeschichte“, München 1975

Adorno, Theodor W., "Bürgerliche Oper", Musikalische Schriften I-III, Frankfurt/M., 1978

Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Zur Geschichte der Entwicklung der Opern-Orchester*, Konold, Wulf, Dietrich Riemer Verlag Berlin, Hamburg, 1993

Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Oper von innen“ - *Entwicklungen und Wandlungen der Gesangkunst*, Festhing, Jürgen; Dietrich Riemer Verlag Berlin/Hamburg, 1993

Bermbach, Udo; Konold, Wulf, „Der Schöne Abglanz“ - *Sinnvermittlung im Singen. Über die Entstehung der Oper*, in: Schreiber, Ulrich, „Stationen der Operngeschichte“, Berlin/Hamburg, 1992

Biehle, Herbert, „Die Stimmkunst“ - *Geschichtliche Grundlagen*, 1. Band, Bautzener Tagblatt, Leipzig 1931

Burney, Charles, „Tagebuch einer musikalischen Reise“, Hamburg, 1773

Campana, Alessandra, *Mozart's Italian buffo Singers*, Early Music, Vol. 19, No. 4, Performing Mozart's Music I, 1991

Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans, „Brockhaus Riemann Musiklexikon“, Schott Music International, erweiterte und überarbeitete Auflage, 1995

Dean, Winton, Knapp John Merrill, „Handel's Operas 1704-1726“, Boydell Press; Reprint edition, Sept. 2009

Donington, Robert, „Richard Wagners Ring des Nibelungen und seine Symbole“, aus dem Englischen von Joachim Schulte; orig. Titel: „Wagner's Ring and its Symbols. The Music and the Myth“, 4. Auflage, Phillipp Reclam jun. Stuttgart, 1995

Finscher, Ludwig, „Opernstudien, Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag“, *Der Opernsänger als Komponist - Giuseppe Millico und seine Oper La pietà d'amore*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Frankfurt am Main, 1975

Fubini, Enrico, „Geschichte der Musikästhetik“ - Von der Antike bis zur Gegenwart, *Gluck und Piccinni: die letzte Querele*, J.B. Metzler Stuttgart, Weimar 1997

Göpfert, Bernd, „Handbuch der Gesangkunst“, 3. verbesserte Auflage, Florian Noetzel Verlag; Wilhelmshaven, 1994

Göpfert, Bernd, „Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815-1848“, Wiesbaden, 1977

Heartz, D., „Mozart's Operas“, ed. T. Baumann, Berkley, 1990

Henderson, William James, "The Art of Singing", New York, 1983

Köpfinger, Klaus, Richard Wagner, „Oper und Drama“, Stuttgart 1984, (Nachwort)

Larue, C. Steven, „Handel and his Singers“ - *The Creation of the Royal Academy Operas 1720-1728*, Clarendon Press, Oxford, 1995

Lewy Gidwitz, Patricia, „Performing Mozart's Music I“ - *Ich bin die erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos*, Early Music, Vol. 19, No. 4, S. 565-579, Oxford University Press, 1991

Manén, Lucie, „Bel Canto“ - *Die Lehre der Klassischen italienischen Gesangsschulen - Ihr Verfall und ihre Wiederherstellung*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1991

Mattheson, Johannes, „Das neu-eröffnete Orchestre“, Hamburg, 1713

Millington, Barry; Spencer, Steward, „Wagner in Performance“ - *Wagner and his Singers*, Desmond Shawe-Taylor, Yale University Press, London, 1992

Monteverdi, Claudio, „L'Orfeo, Favola in musica“, Venedig 1609, zitiert nach: Malipiero, Francesco (Hg.), Monteverdi-Gesamtausgabe, Band XI, Wien o.J., S. VII.

Mooser, R.-Aloys, "Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle", Bd. 1, Genève, 1948

Nehrlich, Christian Gottfried, „Die Gesangkunst“, 2. vermehrte Auflage, Hamburg, 1860

Pleasant, Henry, „The Great Singers“, London, 1981

Porter, Andrew, Norma on Record aus "Opera on Record", Alan Blyth, London, 1979

Praetorius, M., Syntagma III, Neuauflage, 1619, S. 115, zitiert nach: Robert Haas, Aufführungspraxis der Musik (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Potsdam, 1931

Tyson, A., „Mozart: Studies of the Autograph Scores - *Problems in the Text of Le nozze di Figaro*“, Cambridge, Mass., 1987

Ulrich, Bernhard, „Über die Grundsätze der Stimmbildung während der Acappella - Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper - 1474-1640“, Leipzig, 1910

Van Boer, Berti, „The Travel Diary of Joseph Martin Kraus: Translation and Commentary“ , Journal of Musicology, viii, 1990

Wagner, Richard, „Sämtliche Briefe“, hrsg. von G. Strobel/W. Wolf, Bd. 1, Lzp., 1967

andere Quellen:

W. A. Bauer, O. E. Deutsch, *Brief an L. Mozart vom 28. Februar 1778*, „Mozart Briefe und Aufzeichnungen“, Bd. 2, Kassel, 1963

Mozart, Wolfgang Amadeus, „Briefe“, Stefan Kunze, Stuttgart, 1987

Praetorius, M., Syntagma III, Neuauflage, 1619, S. 115, zitiert nach: Robert Haas, Aufführungspraxis der Musik, (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Potsdam, 1931

Wagner, Cosima, „Die Tagebücher“, Bd. 2

Wagner, Richard, „Schauspieler und Sänger“, Leipzig 1872

Berliner Theatralische und literarische Zeitung, xxxviii (21. September 1782)

MGG:

Seedorf, Thomas, Art. „Komponist und Sänger“, in: MGG Bd. 8/2,

Seedorf, Thomas, Art. „Stimmtypen und Rollenfächer“, in: MGG Bd. 8/2, Kassel 1962

Seedorf, Thomas, Art. „Belcanto“, in: MGG Bd. 1/2,

Seedorf, Thomas, Art. „Singen“, in: MGG Bd. 8/2,

Becker, Heinz, Art. „Orchester“, in: MGG Bd. 10, Kassel 1962

Geck, Martin, Art. „Wagner“, in: MGG Bd. 17,

New Grove

Jandler, O., Harris Ellen T., Art. „Singing - Vocal Production“ in New Grove

Abkürzungen

Die Abkürzung „SDD“ steht in diesem Fall für: „Sämtliche Schriften und Dichtungen“, Volksausgabe in 16 Bänden, Leipzig 1911-1914

Anhang

Abstract

Die von mir verfasste Arbeit hat das Ziel, jene Wechselwirkungen, die zwischen Komponisten und Sängern nachweisbar sind, anhand ausgewählter Beispiele der Operngeschichte in einen historisch verlaufenden Kontext zu bringen. So findet sich im ersten großen Abschnitt ein einleitender Teil, der sich mit der Entwicklung des Gesangs beschäftigt. Hier wird auf unterschiedliche Gesangsschulen und Stile eingegangen.

Die folgenden Bereiche beschäftigen sich mit dem Umfeld dieser Veränderungen und beschreiben die Entwicklung des Orchesters sowie das Verhältnis zwischen Komponisten und Sängern im Allgemeinen. Die Stellung von Sängern sowie ihr Einflussbereich bilden das Zentrum dieser Arbeit. Vier Beispiele sollen verdeutlichen, welch große Bedeutung das Zusammenwirken beider Bereiche gehabt haben musste. Dies und der einleitende Teil ermöglichen einen Einblick in verschiedenste Sphären der Operngeschichte, von *Giuseppe Millico* bis hin zu *Richard Wagner*. Der Beruf des Sängers musste sich, wie auch die zu singenden Kompositionen, wandeln. Den Kräften, die zwischen diesen beiden Bereichen wirken, gilt in dieser Arbeit mein Augenmerk.

Es steht außer Frage, dass es im Zuge einer Diplomarbeit kaum möglich ist, die konsequenterweise entstehenden Widersprüche gänzlich zu klären oder in manchen Facetten das nötige wissenschaftliche Werkzeug bereitstellen zu können. So erwies sich die Wahl der Komponisten für diese Arbeit im Allgemeinen als besonders dienlich, wenngleich im Zuge der Suche nach einer übergeordneten Erkenntnis eben so manche Widersprüchlichkeit am Ende stehen bleiben musste. Hier mag es dienlich sein, seinen Blick auf anderes zu richten oder gar noch tiefer in dieses Thema einzudringen. Sollte ich den Wunsch geweckt haben, das zu tun, wäre mir das mehr als recht.

So mag dies einen Versuch darstellen, die Sänger und ihre Einflussnahme in der Oper besser zu verstehen sowie Einblick in Teilbereiche des Entstehungsprozesses zu gewinnen. Gerade bei *Händel* und *Mozart* werden wir unweigerlich mit der Frage konfrontiert, ob man aufgrund der Quellenlage nachvollziehen kann, welcher Sänger vom Komponisten für eine bestimmte Rolle vorgesehen war. Alleine die Tatsache, dass es möglich ist, solche Rückschlüsse zu ziehen, zeigt, wie sensibel Komponisten mit den ihnen zur Verfügung stehenden Musikern umgegangen sind. Nun sollte diese musikalische Symbiose einem Wandel unterworfen sein, und wir werden sehen, wie sich dieses Verhältnis bei *Wagner* veränderte. Nicht alleine der Zugang des Komponisten zu seinen Musikern, sondern vielmehr zu seinem Werk erlebte in diesem Jahrhundert einen grundlegenden Wandel, der sich auch auf die Sänger auswirken sollte.

Lebenslauf

Auftritte als Sänger in den Bereichen „Lied“ und „Oper“
in Österreich und Deutschland

Studium des Gesangs
bei Mag. Yuly Khomenko, seit 2005

Studium des Gesangs
bei KS Gabriele Sima, von 2004 bis 2006

Ausbildung am Konservatorium Prayner
„Sologesang“, von 2001 bis 2004

Studium der „Musikwissenschaften“
an der Universität Wien, seit 2000

Matura am Realgymnasium Horn, 1999

Altenburger Sängerknabe, von 1991 bis 1999

Besuch der Volksschule in Sigmundsherberg

Geboren in Horn/NÖ, am 05.11.1979