

Dieser Artikel stellt die erweiterte und aktualisierte Version des gleichnamigen Beitrags dar, der erscheinen wird in: Heinz, Matthias & Overbeck, Anja (eds.). (Im Druck). *Sprache(n) und Musik. Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Romanistentag des DRV in Bonn (27.09.-01.10.2009)*, München: Lincom.

Untenstehender Artikel sollte wie folgt zitiert werden:

Schafroth, Elmar. 2010. Sprache und Musik. Zur Analyse gesungener Sprachen anhand von Opernarien. (Erweiterte Fassung [34 S.]). In: <http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=16479>.

Sprache und Musik. Zur Analyse gesungener Sprachen anhand von Opernarien

Elmar Schafroth, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

1. Vorbemerkungen

„Wie kommt man als Sprachwissenschaftler auf so ein Thema?“. Diese Frage hat man mir schon oft gestellt.

Nun, selbst wenn Sprachen gesungen werden, so handelt es sich dennoch um ein Lautkontinuum, welches auf akustischem Wege, also durch Schallwellen produziert wird und seitens des Rezipienten auditiv identifiziert und in Silben segmentiert werden kann; es handelt sich um Wörter und Texte, die verstanden werden können (manchmal natürlich auch eher mühsam) – nur eben nicht mit einer üblichen sprechsprachlichen Intonation unterlegt, sondern einer Melodie und einem Rhythmus folgend, welche diese Sprache klar als Gesang ausweisen.

Die Verbindung von Sprache und Musik im Gesang ist ja eine ganz besonders enge. Es ist derselbe Luftstrom, der gleichzeitig zur Sprache und zur Musik geformt wird, und es sind, jedenfalls zum Teil, dieselben Sprachwerkzeuge, die diese Umwandlung vollziehen. [...] Daß es überhaupt möglich ist, zwei so verschiedene Erzeugnisse wie Musik und Sprache gleichzeitig, mit denselben Organen hervorzubringen, beruht [...] darauf, dass die Musik von allen den in unseren Stimm- und Sprachwerkzeugen gebildeten Lauten sich nur des Stimmtons bedient und von den Eigenschaften derselben nur die drei eindimensionalen (Höhe, Dauer und Stärke) in Anspruch nimmt, während die Sprache zur Bildung ihrer Sprachlaute vom Stimmtone fast nur die Klangfarbe benützt. Hierdurch werden wir beim Gesang imstande, die Klangfarbe des

Stimmtons in den Dienst der Sprache und die drei anderen Eigenschaften in den der Musik zu stellen (Forchhammer 1921: 512f.).

Warum sollte also dieser Untersuchungsgegenstand nicht zur Sprachwissenschaft gehören? Tatsache ist aber andererseits auch, dass sich um den Themenbereich „Sprache und Musik“ neben Musikwissenschaftlern bisher eher, wenngleich nicht ausschließlich, Literaturwissenschaftler und Übersetzer bzw. Übersetzungswissenschaftler gekümmert haben – ich nenne hier stellvertretend die Namen Albert Gier und Klaus Kaindl. Von sprachwissenschaftlicher Seite gab es eher allgemeine kulturhistorische und manchmal auch eher impressionistische Bemerkungen wie z.B. von Karl Vossler 1948, Mario Wandruszka 1952, André Martinet 1969, Gianfranco Folena 1983. In jüngerer Zeit ist dieses Thema auch in der romanistischen Sprachwissenschaft auf reges Interesse gestoßen (vgl. Schafroth 2002, Overbeck 2007, 2008 sowie Gabriel (im Druck), Stammerjohann (im Druck)). Nicht verschwiegen sollen auch die Arbeiten von Ilaria Bonomi, die aber einen eher interdisziplinären literatur-kulturwissenschaftlichen bzw. textphilologischen Charakter haben.

Den eigentlichen Anlass, mich dem Konnex „Sprache und Musik“ sprachwissenschaftlich zu nähern, habe ich bereits in meinem Beitrag für die Festschrift Gerhard Ernst dargelegt. Ausgangspunkt waren einige Merkmale des Italienischen, die mir in der *Cavatina* aus Mozarts Oper *Le Nozze di Figaro* aufgefallen waren – darunter das auch im Gesang hörbare *raddoppimento sintattico*, eine typische Eigenheit der italienischen Prosodie, welche bekanntlich Konsequenz der isometrischen Silbenstruktur dieser Sprache ist. Einige phonologische und im engeren Sinne prosodische Eigenheiten scheinen also im Gesang zum Ausdruck zu kommen, andere, wie Öffnungsgrade von Vokalen und die Akzentstruktur weniger bzw. uneinheitlich und wiederum andere wie die Intonation gar nicht. Andererseits werden Vokale hörbar, wie das *e muet* im Französischen, welche in lautsprachlicher Realisierung nur noch in poetischer Diktion oder im meridionalen Französisch möglich sind, z.B. in *conte* ‚Graf‘, oder *guerre* ‚Krieg‘.

Nach und nach ist ein Forschungsprojekt entstanden (s. Kap. 3), welches zunächst das Ziel hatte, diejenigen typologischen Eigenheiten von Sprachen zu erforschen, die sich im Gesang widerspiegeln bzw. die sich womöglich sogar als günstig für den Gesang erweisen.

Da ich von einer italienischen Oper ausgegangen bin, bot sich das Italienische als zu untersuchende Einzelsprache an, da ich Romanist bin und der kulturelle Diskurs um die Vorherrschaft der Opernsprache besonders im 18. Jahrhundert auch das Französische fokussierte, folglich auch Französisch, und da mich die deutschen Fassungen italienischer und französischer Opern interessierten und auch Deutsch als Opern-Ausgangssprache somit auch das Deutsche.

Ich hatte mir also zunächst vorgenommen, möglichst viele sprachliche Parameter daraufhin zu überprüfen, ob sie eine Konsequenz und wenn ja welche für die sogenannte Sangbarkeit haben.

2. Der umstrittene Begriff der Sangbarkeit

Nun kann man argumentieren, jede Sprache lasse sich singen, was selbstverständlich auch stimmt. Auch liest man oft, die Muttersprache sei am Besten zu singen. Doch das stimmt meines Erachtens nur insofern, als für jeden Muttersprachler sein eigenes Idiom das natürlichste zu sprechen und damit logischerweise auch zu singen ist. Ob sich aber die eigene Sprache in der Vielfalt der musikalischen Rhythmen immer auch so „natürlich“ verhält und sich so „natürlich“ anhört wie beim Sprechen, ist eine andere Frage. Damit meine ich Diskrepanzen in der prosodischen Struktur einer Sprache zwischen sprechsprachlicher und gesungener Realisierung. Diese können z.B. bei Sprachen mit einem festen lexikalischen oder phonologischen Akzent, wie Ungarisch und Tschechisch oder Türkisch und Französisch oder Polnisch, auftreten, wenn Operntexte in diesen Sprachen auf rhythmische Schemata in der Musik treffen, die diesen Akzentverhältnissen zuwiderlaufen...

Ich verfolge also einen gänzlich anderen Ansatz als Harro Stammerjohann (im Druck), wenn er sagt:

Wenn man sie kann, ist jede Sprache singbar; die singbarste ist deshalb die Muttersprache, aber weil die italienische Sprache diejenige Fremdsprache ist, die die meisten nichtitalienischen Sänger am besten können, und vielleicht auch, weil die italienische Musik besonders eingängig ist, ist das Italienische in den Ruf gekommen, singbarer zu sein als andere Sprachen. Das ist ein kulturelles Vorurteil, vergleichbar dem heutigen Vorurteil, dass Popmusik englisch sein müsse.

Ich stimme mit dem Autor insofern überein, als ich wie er davon überzeugt bin, dass die Muttersprache grundsätzlich diejenige Sprache ist, die man am spontansten und natürlichsten spricht, die also sozusagen am „leichtesten“ ist (obwohl ich den Begriff für problematisch halte). Für einen Dialektsprecher wäre das der Dialekt (aber nicht unbedingt der Standard), für einen Standardsprachensprecher (falls es das in Reinform gibt) der Standard, für einen Bilingualen grosso modo zwei (Standard)Sprachen. Auch stimme ich darin überein, dass viele Berufssänger von allen Fremdsprachen mit Italienisch am meisten in Kontakt stehen,¹ was nicht bedeutet, dass sie diese Sprache in ihrer Gesamtheit oder in Bezug auf eine einzelne Sprachebene (sagen wir diejenige der Phonetik und Phonologie) auch wirklich beherrschen – wenn sie sprechen. Italienisch ist also eine Art prototypische Opern- wenn nicht sogar Gesangssprache.

2.1. Italienisch als historisch konsolidierter Prototyp gesungener Sprache

Der Stellenwert des Italienischen als Opernsprache schlechthin lässt sich aus historischer Sicht ohne viel Federlesens nachweisen, wenn man bedenkt, wie der italienische Gesangsstil sich seit dem 16. Jahrhundert peu à peu in Europa etablierte und somit den französischen allmählich verdrängte:

Die französische Gesangkunst, die bis ins 16. Jh. hinein als Vorbild galt, erhielt im 17. Jh., trotz eines emsigen Beharrens auf nationale Eigenheiten [...], ihrerseits Impulse aus Italien (Seedorf (ed.) 2001: 46).

Die zunehmende Beliebtheit des italienischen Gesangsstils hatte auch mit einem sich abzeichnenden musikgeschichtlichen Wandel zu, wodurch die französische Oper im krassen Gegensatz zur italienischen stand:

Die Unterschiede zwischen italienischem und französischem Singstil traten drastischer hervor, als sich die *tragédie en musique* als zentrale Gattung der französischen Musik etablierte. [...] „Die französische Singart“ war [...] „mehr sprechend als singend“ [...]. Die daraus erwachsene Gegensätzlichkeit zwischen italienischer und französischer Oper war im 18. Jh. Gegenstand verschiedener ästhetischer Dispute wie etwa der *Querelle des Bouffons* (ib.: 46f.).

¹ Vgl. hierzu aber Lehmann (1922: 55): „Jeder aber, der sich Künstler nennt, sollte jede gangbare [*sic!*] Sprache gut aussprechen und singen lernen“.

Man kann diese Entwicklung durchaus als kontingent betrachten, obwohl Italien mit Palestrina im 16. und Monteverdi im 17. Jahrhundert bereits entscheidende musikalische Akzente gesetzt hatte (nicht zu vergessen: die Rolle der italienischen Kastraten² für den Gesang), also sich nicht von ungefähr einen Stellenwert innerhalb der konzertanten Musik und der Oper erarbeitet hat (s. hierzu ausführlich Harnoncourt 1982: 192-198).

Mit der italienischen Oper, die nach Anfängen in vergleichsweise kleinen Kennerkreisen ihren öffentlichen Siegeszug um die Mitte des 17. Jh. begann und im 18. Jh. endgültig zu einem europäischen Phänomen wurde, fand auch der italienische Gesangsstil, vor allem durch das Wirken herausragender italienischer oder in Italien geschulter Sänger, weite Beachtung und selbst in Frankreich, einem Land mit einer eigenständigen Opern- und Gesangskultur, wurde die italienische Gesangkunst nach einer längeren Phase anlehrender Skepsis mit zunehmendem Enthusiasmus angenommen (Seedorf (ed.) 2001: 64).

All das beweist in der Tat noch keine bessere Sangbarkeit der italienischen Sprache – ich pflichte Stammerjohann hier ausdrücklich bei – auch wenn sich Musikwissenschaftler über die Tatsache „der vor allem auf Vokalen basierenden italienischen Gesangstradition“ (Trummer 2006: 239) einig zu sein scheinen (was wiederum für einen Vorteil des Italienischen spräche).³

Es kann hier keineswegs darum gehen, einer Sprache a priori den Primat in Sachen Sangbarkeit zuzusprechen und einer anderen Sprache diesen Stellenwert abzusprechen, sondern vielmehr darum, Gründe zu suchen, warum eine Sprache X, wenn sie gesungen wird (unabhängig davon, ob das Libretto oder der Songtext original oder übersetzt ist) sich anders anhört als wenn sie gesprochen wird, und warum das in einer Sprache Y nicht so ist oder in weit geringerem Maße so ist. Insofern möchte ich das Argument Stammerjohanns, die beste Sprache zum Singen sei die Muttersprache, in dieser Pauschalität in Frage stellen.

² Allerdings ist zu beachten, dass Frankreich „das einzige Land Europas [war], in dem sich die italienischen Sänger, vor allem die Kastraten, nicht durchsetzen konnten (Harnoncourt 1982: 258).

³ Vgl. Kesting (1986: 1181): „Auch der grandiose Karl Ludwig Fischer, Osmin der Uraufführung, hatte durch Anton Raaff, Idomeneo der Uraufführung und rein italienisch geschult, eine italienische Ausbildung bekommen. Anders hätte er die reich verzierte Partie des Osmin mit ihren gewaltigen Sprüngen und Trillern gar nicht singen können. [...] Mozart folgte also [...] einer italienischen Vokal-Kultur – nicht anders als Händel vor ihm“.

Nun bin ich nicht der erste, der solche Diskrepanzen zwischen Gesang und Sprechsprache feststellt. Hierüber haben schon namhafte Philosophen, Musiker und Schriftsteller räsioniert und heftig gestritten. Die Auseinandersetzung mit dieser Frage muss also auch eine historisch-kulturwissenschaftliche Komponente enthalten, in der die Aussagen über die Ästhetik gesungener – aber auch gesprochener Sprache (das lässt sich für diese Forschungsperspektive nicht trennen) gesammelt, klassifiziert und nach Möglichkeit auf ihre linguistische Stichhaltigkeit einerseits bzw. auf ihren ideologisierenden oder apologetischen Gehalt andererseits überprüft werden.

2.2. Kriterien zur Operationalisierbarkeit des Begriffs der Sangbarkeit

Für Kaindl (1995: 125) ist die Frage der Sangbarkeit an ein Bündel verschiedener Faktoren geknüpft:

Die *klanglich-akustischen Elemente* verbinden sich einerseits mit den anderen sinnlich wahrnehmbaren Eindrücken des Gesangs wie *Klangfarben, Tonhöhe, Lautstärke* und *melodisch-rhythmischem Duktus*, andererseits bedingt der Einsatz der Stimme sprachliche Verwendung, die wiederum mit dem opernspezifischen Einsatz der verschiedenen *Stimmgattungen* eng verbunden ist, sodass Sangbarkeit für die Übersetzung ausgehend von der Tonproduktion nur den Zusammenklang aller stimmrelevanten Elemente bedeuten kann“ (Hervorhebungen von mir).

Ohne die Frage der Operationalisierbarkeit des so erläuterten Begriffs zu diskutieren, soll festgehalten werden, dass sich einige interessante Anknüpfungspunkte in diesem Zitat finden, wie etwa die musikalischen Aspekte der Sangbarkeit, zu denen Kaindl (1995: 131) „[d]ynamische Angaben, musikalische Akzentsetzungen [...] sowie Tempobezeichnungen und melodische Hervorhebungen“ zählt.

Es ist wichtig, dass der sprachliche Text mit dem melodisch-rhythmischen Duktus der Musik ein stimmiges Ganzes formt, damit der Sänger aus der Vernetzung von textlichen Vorgaben und musikalischem Ausdruck heraus seine Rolle gesanglich gestalten kann (Kaindl 1995: 131).

Das führt mich zu ganz grundsätzlichen Fragestellungen, die ich im Folgenden allerdings nur schlaglichtartig ansprechen kann. Im Mittelpunkt steht zunächst der Begriff der *Sangbarkeit*. Folgende Fragen und Überlegungen ergeben sich:

1. Wie klingt eine Sprache, wenn sie gesungen wird?
2. Welche Gründe gibt es für negative oder positive Werturteile über den Klang einer gesungenen Sprache?
3. Inwieweit hängen Aussagen über die Ästhetik einer gesungenen Sprache bereits mit den Werturteilen über die Sprache an sich zusammen?
4. Was heißt überhaupt: Eine Sprache lässt sich gut singen?
5. Wie verhält sich eine Sprache, wenn sie nach musikalischen Vorgaben gesungen werden soll, die nicht für diese Sprache bzw. im Einklang mit dieser Sprache komponiert wurden?
6. Welche Faktoren tragen zum Klang einer Sprache bei?

d.h. einer gesprochenen (i.e. phonisch realisierten) und einer gesungenen Sprache?

Dies ist eine Angelegenheit von Artikulation und Perzeption, bei der die *Vokale* eine entscheidende Rolle spielen, und zwar nicht nur das Inventar (z.B. die Existenz von Nasalvokalen, Diphthongen und reduzierten Vokalen), sondern auch die Distribution (und damit die *token*-Frequenz), ferner auch die Qualität (z.B. ist die phonetische Realisierung des *a* in den Standardvarietäten des Deutschen, Französischen und Italienischen nicht deckungsgleich) und die Quantität (Kurz- und Langvokale). Bei den – für den Gesang grundsätzlich weniger wichtigen⁴ – *Konsonanten* spielen ebenso Inventar, Distribution/Frequenz,⁵ Qualität, Quantität (Geminaten) eine Rolle.

⁴ „Im Gegensatz zu Vokalen, die grundsätzlich ausgesungen werden, gibt es bei den Konsonanten zum Teil die Angewohnheit, sie auszusparen [...] Beim Singen überwiegt nach wie vor das stimmhafte Zungenspitzen-R („gerolltes“ R). Da es sich als gut singbar erwiesen hat, sollte es im Kunstgesang auch weiterhin geübt und regelmäßig angewendet werden.“ (Seidner 2007: 95f.).

⁵ In vielen Gesangshandbüchern kommt zum Ausdruck, dass distributionell konsonantenreiche Sprachen (wie das Deutsche) von Sängern nicht sehr geschätzt werden. Man vergleiche z.B. Lehmann

2.2.1. Die unbestritten zentrale Rolle der Vokale für den Gesang

Was die Vokalqualitäten betrifft, also das Inventar, so ist es keineswegs klar, welche Vokale als gut singbar gelten und welche weniger. Hierüber gehen die Meinungen teilweise stark auseinander, abgesehen davon, dass es wohl nur wenige Sänger und Sängerinnen gibt, die in der Lage wären, alle Vokale auf allen Tönen gleich hell und rein zu singen (nach Trummer 2006: 179ff.). Kaindl (1995: 127) sieht A als besonders günstig in den hohen Tonlagen sangbar, da er den „Gesangsapparat in relativer Ruhestellung belässt und sich auch durch die größte Offenheit auszeichnet“. Für andere sind A, E, O, U die Hauptvokale, für wiederum andere (z.B. Ernst Brücke) A, I, U die Grundpfeiler aller Vokale, „wobei A die neutrale Mitte einnimmt, I den ‚höchsten‘ Vokal und U denjenigen mit dem ‚tiefsten Klang‘ darstellt“ (Trummer 2006: 191f.).

Die meisten deutschen Gesangslehrwerke raten, „den Schüler die ersten Übungen auf den Vokal A singen zu lassen“ (ib.: 194). Da dieser im Deutschen bei der Bildung „weit hinten‘ in der Mundhöhle liege“, werden auch „Übungen auf U bzw. Ü“ empfohlen (ib.: 195).

Eine gänzlich andere Meinung zum Vokal A vertritt Lehmann (1922). Er sei der schwerste Vokal (45) und die „Wurzel allen Übels“ (20). „Vor allem streiche man den im gewöhnlichen Sinne rein genannten Vokal *a* – da er die Wurzel alles Übels ist – sowie den Begriff des einzigen Tonklangs gänzlich aus seinem Gedächtnis“ (ib.). Lehmann bevorzugt E, welches für Kraft und Helligkeit stehe und den Ausgangspunkt für das Singen darstelle.

Vor allem bei U und I ist man sich uneinig, welcher von den beiden schwerer zu bilden und daher ungünstiger für den Gesang ist. Die meisten halten jedoch I für schwieriger, dessen Neigung zu einem „spitzen“ und „hellen“ Klang vielen Sängern Probleme bereite (Trummer 2006: 206)⁶

Es kommt auch ganz darauf an, *wie* gesungen werden soll. Analog zu Stockhausen sieht Gustav Engel einen Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Registern und der

(1922: 45), die in der deutschen Fassung des Auftrittsrezitativs der Bellini-Oper *Norma* zwölf Wörter gezählt hat, die auf den Konsonanten *n* enden.

⁶ „Die Vokale [o] und [u] sind [...] unabhängig von Offenheit und Artikulationsposition für die tieferen Lagen geeignet, je höher sie gesungen werden, desto mehr verlieren sie ihre Charakteristika“ (Kaindl 1995: 127).

Stimme. Um das Falsett zu trainieren, empfiehlt er „Übungen auf den Vokalen U, UE und I, während sich zum Training der Bruststimme vor allem der Vokal A eigne“ (Trummer 2006: 142). Für die Mittelstimme seien die Vokale O, OE und E geeignet. Als die drei Hauptvokale für die Registerbildung ergeben sich folglich „A für die Bruststimme, UE für das Falsett und OE für das Mittelregister“ (ib.). Einer matten oder voluminösen Stimme gäben die Vokale I und E Klarheit und Schlankheit, O und U trügen zu „Weichheit und Fülle der Stimme“ bei (ib.).

Abgesehen von unterschiedlichen Gesangsschulen und Singtechniken, die verschiedenen Vorlieben für den einen oder anderen Vokal haben, scheinen sich also Vokale für die lautsprachliche Produktion und die gesangstechnische Realisierung unterschiedlich gut zu eignen. Rein artikulatorisch gesehen, besitzt das Phonem /a/ den größten Grad an Schallfülle und erfordert den geringsten artikulatorischen Aufwand – doch das heißt nicht automatisch, dass er (von jedem und an jeder Stelle der Arie oder des Chansons) am besten gesungen werden kann.⁷ Wenn also der (nur auf die Distribution, nicht auf das Inventar zu beziehende) Vokalreichtum des Italienischen als Vorzug für dessen gute Sangbarkeit betrachtet wird (Honolka 1978: 28), genügt dieses Argument selbstverständlich nicht, um das Italienische als besonders sangbar auszuweisen.⁸ Auch die grundsätzliche Musikalität der italienischen Sprache (beim Sprechen) durch Aussagen wie „Man kann es [das Italienische] geradezu als die Sprache der Kardinalvokale bezeichnen“ (Wandruszka 1952: 432), in der kein *ö* oder *ü* und auch kein Nasalvokal bekannt ist (ib.: 431f.), zu untermauern, reicht nicht aus. Auch wenn Wandruszka den Begriff der Sangbarkeit als „unzulänglich“ (437) ablehnt, da er „von der Sprache aus gesehen, kein brauchbarer Wertmaßstab“ (437) sei, gibt er letztlich doch bereits einige Hinweise auf Parameter, die bei der Beurteilung der Frage der Sangbarkeit – man könnte hierfür auch gerne einen anderen Terminus suchen – aus sprachwissenschaftlicher Sicht angelegt werden können:

⁷ Faltin (1999: 58) hält *Ü* für den „unkomplizierteste[n] Vokal beim Singen“, I und E hingegen für vergleichsweise schwierig.

⁸ Bonomi (1998: 13) führt neben „phonetischen“ Vorzügen des Italienischen wie dem Vokalreichtum (vor allem in finaler Position) und dem Fehlen gutturaler Laute auch syntaktische Gründe an: „la libertà nella collocazione delle parole, molto maggiore che nel francese e in altre lingue moderne“.

Das alles, die Herrschaft der Kardinalvokale, die Reinheit und Klarheit der betonten wie der unbetonten Vokale, der ungeschmälerte, ungetrübte Silben- und Vokalreichtum, der abwechslungsreiche vokalische Auslaut mit der Möglichkeit der Apokope und Elision, die innige lautliche Verbindung der einzelnen Wörter ergibt einen vokalfreudigen Silbenreigen, eine bunte Vokalgirlande, die vom alltäglichen Satz bis zum dichterischen Kunstwerk die italienische Sprache auszeichnet (Wandruszka 1952: 435).

Einer dieser Parameter, die „Reinheit und Klarheit“ der Vokale,⁹ verweist auf die Silbenprosodie des Italienischen (s. unten) – in akzentisochronisierenden Sprachen wie dem Deutschen ist dieser Tatbestand bei den unbetonten Vokalen nicht gegeben –, der zweite („Vokalreichtum“) auf die Distribution der Vokale, welche (zumindest nach Hess 1975 und Frank 1995, s. Schafroth 2002: 292f.) welche /a/ als das häufigste Phonem des Italienischen ausweist, wobei der zweithäufigste Vokal /e/ ist.¹⁰ Ein dritter Parameter deutet eine der silbenphonologisch „flexiblen“ Eigenschaften des Italienischen an: die fakultative Silbentilgung, welche gerade für den Librettisten, wenn er sich mit einer musikalischen Vorgabe arrangieren muss, von Bedeutung sein kann.

2.2.2. Silbentypen, Sandhi-Phänomene

Eine große Rolle spielt auch die *Silbe*, sowohl was die Verteilung offener und geschlossener Silben, als auch was deren Struktur betrifft, also das Verhältnis leichter zu schweren Silben. Die Silbenkomplexität – gemäß Notation von Ramus, Nespor & Mehler (1999) ΔC – und die vokalischen Anteile ($\Delta\%$) können ebenfalls zum „Klang“ einer Sprache beitragen.

Besonders aufschlussreich erscheint mir in diesem Zusammenhang der Beleg von Gerhard Ernst (1983: 13). Die Kantate Nr. 23 aus Telemanns *Der Harmonische Gottesdienst* trägt den Titel *Jauchzt, ihr Christen, seid vergnügt*. Die italienische Übersetzung lautet *Giubilate o cristiani, rallegratevi*. Es bedarf keines großen gesangstechnischen Expertenwissens, um zu

⁹ Musiker und Musikwissenschaftler betonen ebenfalls immer wieder, wie wichtig voll artikulierte (nicht reduzierte) Vokale für den Gesang sind. So sei die italienische Sprache aufgrund ihres „Wohllautes“ zur „Undulatorik“ (i.e. zur Gestaltung des Ausdrucks durch Verzierungen, Triller, Schwelltöne, etc.), die deutsche Sprache jedoch aufgrund ihrer Ausdrucksstärke und ihres Farbenreichtums zur „Deklamatorik“ besonders geeignet sei (Trummer 2006: 166). Vgl. auch Harnoncourt (2009: 213)

¹⁰ Fasst man /e/ und /ɛ/ zu einem Phonem /E/ zusammen, was jedoch nur in unbetonter Position sinnvoll ist, läge dieser Frequenzwert dann über demjenigen von /a/. Daher vielleicht die Behauptung Stammerjohanns (im Druck), „A [sei] [...] nicht einmal der häufigste Vokal, auch im Italienischen nicht, jedenfalls nicht häufiger als E“.

erkennen, dass die drei silbenschließenden Konsonanten (darunter eine Affrikata, also eigentlich vier Konsonanten) in *jauchzt* und die aus vier Konsonanten (und einem vokalischen Nukleus) bestehende Silbe in *gnügt* einige Anforderungen an die „hohe Stimme“ (für eine solche hat Telemann das Stück nebst Violine und Basso continuo geschrieben) stellt, die in der italienischen Version nicht gegeben sind, da die Silben dort fast durchgängig dem (auch für den Gesang) als optimal geltenden Schema C(C)V folgen (z.B. *giu.bi.la.te*).¹¹

Weitere Eigenheiten von Sprachen sind prozessphonologischer Natur, d.h. „wenn die Repräsentationen zweier lautsprachlicher Formen so miteinander in Beziehung stehen, dass über die Anwendung einer phonologischen Regel die eine in die andere überführt werden kann“ (Meisenburg & Selig 1998: 94). Hierzu zählen *Sandhi-Phänomene* wie die Resyllabierung, Liaison, Elision, das *raddoppiamento sintattico*, die Apokope, Synkope, Schwa-Tilgung, Epenthese, Epithese (z.B. die Erweiterung durch Schwa im Französischen) u.a.m.

2.2.3. Akzent und Rhythmus

Entscheidend für das Klangbild einer Sprache sind schließlich (phonologischer) *Akzent* und *Rhythmus*. Ist eine Sprache durch einen Wortakzent oder durch einen Phrasenakzent gekennzeichnet, ist dieser gebunden (fest), d.h. an eine bestimmte Position der Silbe innerhalb des Wortes (im Ungarisch und Tschechischen auf der ersten, im Türkischen auf der letzten Silbe) oder der Phrase (größtenteils im Französischen) geknüpft, oder er ist „frei“ und somit nur lexikalisch-etymologisch bedingt (wie im Italienischen und Spanischen).

Was den Rhythmus betrifft, so lassen sich Sprachen durchaus nach Grundrhythmen klassifizieren: So dominieren etwa – in der Terminologie der metrischen Phonologie – im Französischen rechtsköpfige, i.e. jambische und anapästische Füße, im Italienischen hingegen linksköpfige, i.e. daktylische und trochäische Füße. Dieser Unterschied ist perceptuell beträchtlich: man vergleiche frz. *partie* (Jambus) und *italien* (Anapäst), it. *parte*

¹¹ „Es kann zwar nicht generell behauptet werden, dass Konsonantenhäufungen an sich schon zur Unverständlichkeit eines Textes führen, bestimmte Mitlaute benötigen jedoch mehr Atemluft zur Artikulation, die dem Sänger dann vor allem bei Koloraturen, Spitzentönen oder langen Phrasen fehlt“ (Kaindl 1995: 129).

(Trochäus) und *svizzero* (Daktylus). Nun kann man aus der Tatsache, dass das Italienische mehr Proparoxytona als andere romanische Sprache hat, noch sicher keinen ästhetischen Vorteil ableiten – oder, wie Wandruszka (1952: 432) dies getan hat, behaupten, dass *parole sdruciole* dem „dahinströmenden Satz einen lebhafteren Wellenschlag [verleihen]“, dennoch haben all die genannten Eigenheiten einer Sprache, insbesondere die prosodischen, einen Einfluss auf die Beantwortung der unter 6 gestellten Frage.

2.2.4. Akzent- und Silbenisochronie

Nicht ganz einig ist sich die Forschung in der Zuordnung der Sprachen zum prosodischen Typ der *stress-timed* bzw. der *syllable-timed languages* (vgl. Bertinetto 1981, 1989, Mairano & Romano 2007, Dufter 2004).¹² Dass das Italienische zur Silbenisochronie tendiert, scheint bei den meisten Autoren (vor allem bei denjenigen der metrischen Phonologie) unbestritten, auch dass das Deutsche und Englische eine akzentuelle Rhythmizität aufweisen, steht wohl kaum zur Diskussion. Beim Französischen allerdings gehen die Meinungen auseinander. Für die meisten Autoren (z.B. Abercrombie 1967, Schmid 1999) ist das Französische eine silbenzählende Sprache, für einige andere eher eine akzentzählende.¹³ Wiederum andere (vor allem Dufter 2004) setzen einen eigenen prosodischen Typus für das Französische an, denjenigen des Phrasenrhythmus:

Da nun aber das Französische phonetisch wie typologisch nicht als silbenzählend gelten kann und auch in der Alternanzqualität dem Englischen oder Deutschen deutlich unterlegen scheint, ist die Frage, was Eurythmie im Französischen ausmacht, erneut offen. [...] schlage ich vor, gerade den prägnanten Längenunterschied zwischen phrasenfinalen und anderen Silben, der die entsprechenden *Ultimae* prominent hervorheben läßt, als konstitutiv für die rhythmische Konturbildung anzusehen (Dufter 2004: 152).

¹² Dufter (2004) kritisiert etwa die *tertium-non-datur*-Konzeption der Rhythmusphonologie: „Allerdings erweisen akustische Messungen von Äußerungen recht bald, daß im allgemeinen sowohl Akzentabstände als auch Silbendauern stark variieren. Zudem zeigt sich etwa im vermeintlich silbenisochronisierenden Französischen, daß die Dauerunterschiede der Silben hier kaum geringer ausfallen in akzentisochronisierenden Sprachen (ib.: 144). Ähnlich argumentiert auch Schmid (1999: 117) mit Bezug auf das Italienische.“

¹³ Vgl. zu dieser Kontroverse zusammenfassend Pamies Bertrán (1999: 103f.). Bereits Grammont (1933) habe sich laut Pamies Bertrán (ib.: 105) in seinem *Traité de phonétique* dafür ausgesprochen, der Rhythmus entstehe im Französischen durch den Akzent.

Die Grundlage für den rhythmischen Charakter des Französischen sei somit weder Isochronie noch Alternanz, „sondern die Anisochronie kurzer und durch *allongement final* gelängerter Silben“ (ib.) Mit anderen Worten, die bei Emphase und kontrastiver Fokussierung auftretenden Initialakzente sind im Französischen insofern „normal“ und nicht störend, als sie durch Angleichung der Phrasengrößen und Akzentabstände wieder ausgeglichen werden.

Die Frage, mit welcher Regelmäßigkeit sich die rhythmischen Muster einer Sprache präsentieren und wiederholen,¹⁴ spielt für die Frage ihres klanglichen Erscheinungsbildes und damit für die auditive Wahrnehmung keine unwesentliche Rolle.

Bei akzentzählenden Sprachen wird der Rhythmus durch die regelmäßige zeitliche Abfolge der (betonten) Akzentstellen gekennzeichnet, was bedeutet, dass der Fuß sozusagen eine suprasegmentale Einheit ist, die über der Silbe steht. Dies hat natürlich zur Folge, dass, um diese Regelmäßigkeit zu erzielen, sich schwachtonige oder unbetonte Wörter an ein benachbartes (betontes) Wort anlehnen. In einer solchen Sprache treten also häufig reduzierte, kurze unbetonte Vokale auf, die artikulatorisch im Mittelzungenbereich verankert sind (Schwa und ähnliche Vokale).

Bei silbenzählenden Sprachen hingegen wird der Rhythmus durch die regelmäßige Abfolge tendenziell gleichlanger Silben bestimmt, d.h. alle betonten Silben werden in etwa in gleichen Zeitabständen realisiert,¹⁵ was wiederum zur Folge hat, dass jeder Vokal, auch in unbetonter Position, sein volles Klangbild beibehält, selbst wenn er schwachtonig etwas kürzer ist:

nelle lingue ad *IS* [= isocronia sillabica] la scansione è per lo più regolata da precise norme, aventi a che fare con la mera successione dei suoni, e indipendenti dalla collocazione dell'accento (Bertinetto 1981: 171).

¹⁴ Wobei absolute Gleichförmigkeit („rhythmische Amorphie“) gerade *keinen* Rhythmus schaffen würde, sondern dies gerade die *Abwechslung* der Dauer von Geräuschen, Tönen – oder Silben – mit sich bringt. Dies erkannte schon August Wilhelm Schlegel Ende des 18. Jahrhunderts (vgl. Dufter 2004: 148).

¹⁵ Schmid (1999: 179) weist jedoch darauf hin, dass selbst das Italienische keine reine Silbenisochronie aufweise, was er an zwei Eigenschaften des Italienischen, die beide eine Zweimorigkeit der Silbe, also die Entstehung einer schweren Silbe, bewirken: die allophonische Längung der Tonvokale in offener Silbe (wie das *a* in *fa.to*) und das externe Sandhi-Phänomen des *raddoppiamento sintattico* (z.B. gelängtes *k* in *a casa*).

Man wird unschwer erkennen, dass solche unterschiedlichen prosodischen „Tendenzen“¹⁶ einer Sprache einen spezifischen rhythmischen Charakter verleihen: ein (wenn schon nicht akustisch, so doch perzeptuell) regelmäßiges Abwechseln prominenter und nicht prominenter Silben mit einer höheren und in kürzerer Zeit realisierten Silbenanzahl im Englischen oder Deutschen, vollzieht sich zu Lasten unbetonter Silben, wobei einerseits schwachtonige Silben unter Umständen gar nicht mehr deutlich als solche wahrgenommen werden, z.B. engl. *lier, riot* (Bertinetto 1981: 170), und andererseits betonte Silben „tendono ad attrarre nella propria sfera il maggior numero possibile di consonanti adiacenti“ (ib.: 171). In einer Sprache wie dem Italienischen hingegen sind alle Silben und damit alle Vokale klar als solche wahrnehmbar und treten zudem tendenziell rhythmisch gleichförmig in Erscheinung.¹⁷ Sie gehorchen zudem in weit höherem Maße universellen Gesetzmäßigkeiten der Silbenstruktur (wie z.B. demjenigen der optimalen Silbe CV) (vgl. Schmid 1999: 100ff., 117).

Schließlich besteht ein enger Zusammenhang zwischen phonologischem Akzent und Intonation, etwa insofern als insbesondere im Deutschen, aber auch im Italienischen und Französischen mit jeder betonten Silbe ein steigender Intonationsverlauf einhergeht, es sei denn, es handelt sich um die letzte Silbe (vgl. Hirst & Di Cristo 1998: 23), im Französischen um die letzte Silbe des präpausalen *groupe rythmique*.¹⁸

¹⁶ Angesichts der in Dufter (2004) zusammengetragenen Kritik an der Isochronietheorie sollte man besser nicht mehr von Gesetzmäßigkeiten und eindeutigen Zuordnungen zum einen oder anderen prosodischen Sprachtyp sprechen (Dufter stellt sogar die Existenz eines silbenzählenden Sprachtyps in Frage). In keiner Sprache erfolge selbst bei konstantem Sprechtempo (ib.: 145) auch nur eine annähernde Isochronisierung der Silben oder Betonungsabstände in Spontansprache.

¹⁷ Sprachinhärente Isochroniemuster können sich auch gesangstechnisch auswirken: „Während z.B. im Italienischen auch die letzte Silbe mit Klangsättigkeit hervorgebracht wird, ruht der Akzent im Deutschen [...] [ergänze: *oft* (E. Sch.)] auf der ersten Silbe, danach sinkt der Klangwert zurück. Beim Sprechen wird die Atmungsluft je nach Sprache folglich anders eingeteilt, während im Gesang die Atemverteilung durch musikalische Elemente wie Musikrhythmus und Betonungsschemata bereits vorgegeben ist, was eine Erweiterung des Begriffs der Sangbarkeit um musikalische Faktoren notwendig macht“ (Kaindl 1995: 130).

¹⁸ Genauere Analysen der Intonationspatterns der drei Sprachen finden sich in Di Cristo (1998), Gibbon (1998) und Rossi (1998).

2.2.5. Sprache im Gesang

7. Was geschieht mit diesen phonetisch-phonologisch-prosodischen Merkmalen und Prozessen, wenn eine Sprache gesungen wird?

Es versteht sich von selbst, dass die Intonation im Gesang durch die Melodie abgelöst wird,¹⁹ Sandhi-Phänomene in geringerem Umfang in Erscheinung treten und der musikalische Rhythmus dem sprachlichen übergeordnet ist und schließlich die Isochronien, sofern man sich über deren Existenz einig ist, beeinflussen kann. Selbst wenn man für das Französische einen Phrasenrhythmus ansetzt, so sind die ihn konstituierenden Elemente (lange phrasenfinale Silbe, kurze Silben im Rest der Phrase, ggf. längere Initialsilbe bei Emphase) musikalisch keineswegs leicht „abzubilden“, sicherlich schwerer als die tendenzielle Silbenisochronie des Italienischen und die Akzentisochronie des Deutschen.

8. Welche Konsequenzen hat eine schwache oder starke Diskrepanz zwischen dem perzeptuellen Eindruck einer Sprache, wenn sie gesprochenen und wenn sie gesungen wird?

Hierzu möchte ich zwei Hypothesen formulieren, deren Falsifizierung bzw. Verifizierung im Düsseldorfer Forschungsprojekt (s. Kap. 3) überprüft wird.

Hypothese 1: Je weniger sich das Klangbild einer Sprache, wenn sie gesungen wird, von Klangbild dieser Sprache, wenn sie gesprochen wird, unterscheidet, als desto sangbarer kann sie gelten.

Hypothese 2: Je „flexibler“ eine Sprache auf eine Vielzahl musikalischer Vorgaben reagieren kann, als desto sangbarer kann sie bezeichnet werden.

Die zweite Hypothese (optimal ist eine hohe Flexibilität) widerspricht dabei keineswegs der ersten (möglichst große Kongruenz zwischen phonologischen-prosodischen Patterns der

¹⁹ Über die Frage, wie Intonationskontraste in der Sprache (ausgehend vom Operntext) im Gesang nachwirken bzw. durch absolute Tonhöhenwerte in der Musik sogar verstärkt oder konterkariert werden können, reflektiert Gabriel (im Druck).

Sprechsprache und der gesungenen Sprache), da ja gerade die durch Hypothese 2 angesprochenen Vorzüge zu dem in Hypothese 1 ausgedrückten Idealzustand führen können. Wenn also eine Sprache in der gesanglichen Realisierung starke Diskrepanzen zur Sprechsprache aufweist, so wäre es von Vorteil, wenn sie diese Unterschiede durch „Reparaturmaßnahmen“ ausgleichen könnte, z.B. durch die Möglichkeit, flexibel auf Akzentschemata (musikalischen Rhythmus) zu reagieren oder den Taktschlägen zu entsprechen durch die Möglichkeit der Silbenerweiterung oder -tilgung.

Anliegen eines jeden Komponisten und Librettisten müsste es also sein, den Text so auf die Musik abzustimmen, dass die gesungene Sprache keine zu großen wahrnehmbaren Unterschiede zur sprechsprachlichen Wiedergabe (gemessen an einer „neutralen“, d.h. diasystematisch unmarkierten Realisierung) aufweist, genauer gesagt, dass die phonologisch-prosodischen Grundmuster möglichst auch in der Musik bewahrt werden. Selbstverständlich sind sich Komponist und Librettist (teilweise auch zusätzlich Gesangssolisten) solcher starker Diskrepanzen bewusst und versuchen diese zu umgehen oder zu beseitigen (s. Kap. 4) – dies kann in der „Originalkonstellation“ (Librettist und Komponist sprechen dieselbe Muttersprache) sicher besser geleistet werden als in der Konstellation eines zu übersetzenden Librettos (s. hierzu auch Loos 1992). Aber auch in der „Originalkonstellation“ kann die musikalische – melodische wie rhythmische – Vielfalt nicht immer zu absoluten Kongruenzen führen. Um so mehr war Gluck ja vor so besondere Herausforderungen gestellt, als er sein eigenes Werk *Iphigénie en Tauride* zusammen mit seinem (österreichischen) Librettisten vom Französischen ins Deutsche übertrug:

Es lässt sich bis ins feinste Detail verfolgen, wie Gluck die ihm vorliegende deutsche Übersetzung der Dichtung von Guillard und seine „französische“ Musik aufeinander abgestimmt hat. Melodie und Rhythmik der Singstimmen sind der Deklamation und Sinngliederung des deutschen Textes angepasst worden. Dort, wo er in die Alxingersche Übersetzung eingriff, offenbart sich das Feingefühl für die deutsche Sprache, das dem Musikdramatiker zu eigen war, besonders eindrucksvoll (Croll 2002: 1140).

Es ist also durchaus sinnvoll, auch übersetzte/adaptierte Opern zu analysieren, so dass jede der hier untersuchten Sprachen sowohl (mindestens einmal) als „Originalsprache“ (s. Kap. 3) und als übersetzte Sprache in Erscheinung tritt:

Die Stimme als Faktor im Übersetzungsprozeß kann dabei sowohl die klangliche Nachgestaltung des Ausgangstextes, die *artikulierbare Sprachstruktur für den Sänger*, die Übereinstimmung mit Musikrhythmus und musikalischer Akzentuierung oder auch die sprachliche Nachgestaltung eines Rollencharakters bedeuten“ (Kaindl 1995: 130, Hervorhebung von mir).

Die Übersetzung muss also genauso wie das Originallibretto auf die Vorgaben durch die Musik eingehen:

A good translation will respect rhyme and metre, assign vowels and consonants to appropriate notes and above all avoid falsifying stress in those languages like English and German where stress is strong (Macdonald 2009: 40).

Für die Analyse der Opernarien sind deshalb folgende Parameter in besonderem Maße zu beachten. Sie stellen alle eine Möglichkeit dar, in Synchronie mit den Taktschlägen der Musik, eine Silbe einzusparen oder hinzufügen, zu längen oder zu akzentuieren:

- Silbentilgung und Silbenerweiterung:

Troncamento: z.B. *se vuol ballare*

Phrasenerweiterung durch Schwa: z.B. *moustachEs*

Synkope: z.B. *Kam'raden*

- Quantität:

Langvokale: *balla:re, sa:gen, Gra:f* (mit Diärese)

Die Wirkung der Geminaten für den Gesang ist nach Ausweis der recht wenigen Stellen in der Literatur nicht geklärt. Es ist davon auszugehen, dass sich dadurch der (betonte) Vokal der vorangehenden Silbe im Gesang längen lässt (*fat:o*) – jedenfalls scheint die Langkonsonanz artikulatorisch zumindest kein Problem darzustellen (Green 2001: 126f., Trummer 2006: 240) bzw. auditiv keine semantischen Missverständnisse mit sich zu

bringen (Vossler 1938: 83f.). Gesangstechnisch gibt es laut Faltin (1999: 67) Folgendes zu bemerken:

So werden im Italienischen Doppelkonsonanten länger gehalten. [...] Zu beachten ist, daß bei Silbentrennungen das Halten des Konsonanten auf der zweiten nachfolgenden Note geschehen muß, also die erste Note den ganzen Notenwert für den Vokal erhält. Z. B.: „arrivare“ singt man getrennt: „a-rrivare“.

- Akzent

Wahl der (phonologischen) Wörter (Sprachen mit „freiem“ lexikalischem Akzent im Vorteil)

Abgesehen von phonologischen Gesichtspunkten werden auch syntaktische „Freiheiten“ mit in Betracht gezogen werden müssen (vgl. Bonomi 1998: 13, Bonomi & Buroni (eds.) 2010). Da es sich jedoch bei Opernlibretti in einer jeden Sprache um poetische Texte handelt, ist grundsätzlich von markierten Wortstellungen auszugehen. Es wird zu überprüfen sein, ob diese, wie Bonomi (1998: 13) behauptet, im Italienischen zahlreicher waren als in anderen Sprachen.

3. Das Düsseldorfer Forschungsprojekt *Sprache und Musik*

(1) Das im August 2006 begonnene und vom Forschungs- und Innovationsfonds der Universität Düsseldorf geförderte Forschungsprojekt *Sprache und Musik* wurde im September 2010 in der ursprünglichen Konzeption (i.e. auf drei Sprachen bezogen) zu Ende geführt.²⁰ Es entstand eine Datenbank von Exzerpten zu mehr als 150 Texten von ungefähr 130 Autoren, die sich über den Klang und die Ästhetik von Sprachen – unabhängig davon ob sich diese Aussagen auf das Sprechen oder Singen beziehen – geäußert haben. Die Quellen reichen von Bruno Latini bis in die heutige Zeit und umfassen Apologien, Streitschriften, Abhandlungen und Fachurteile von Schriftstellern, Sprachgelehrten, Musikern, Musik-, Sprach- und Literaturwissenschaftlern. Das Gros dieser Texte stammt aus dem 18.

²⁰ Die Ergebnisse werden in einer in Entstehung begriffenen Monographie zusammengefasst, die voraussichtlich den Titel *Der Klang der Sprachen. Über die Ästhetik gesprochener und gesungener Sprachen. Klischees und wissenschaftliche Beschreibung* tragen wird.

Jahrhundert und enthält selbstverständlich auch alle einschlägigen Traktate und Dispute (wie z.B. von Rousseau, Deodati de Tovazzi und Voltaire). Die nach einem Katalog relevanter Analyseparameter (Vokale, *e muet*, ästhetische Werturteile etc.) exzerpierten Texte sind in Form von Excel-Tabellen kodiert und systematisiert und wurden in einem zweiten Schritt auf ihre sprachwissenschaftliche „Verwertbarkeit“ bzw. Stichhaltigkeit überprüft.

(2) Um entscheiden zu können, welche Merkmale bei der Beschreibung von Sprachen in diesen Texten linguistisch relevant sind und welche lediglich einem subjektiven Werturteil entspringen oder gar unhaltbar oder falsch sind, wurde ein Inventar an phonetisch-phonologischen Parameter benötigt. Auf der Basis der relevanten Literatur (einschließlich der metrischen Phonologie) und der poetologischen Metrik wurde ein solches übereinzelsprachliches Raster all derjenigen Merkmale von Sprachen erarbeitet, die für das *text-to-tune-matching*,²¹ also für die Umsetzung von Sprache in Musik in Form von Gesang von Bedeutung sein können. Diese Merkmale wurden dann mit den bereits kodierten „Argumenten“ aus den historischen Texten abgeglichen, um zu einem Gesamtbild der ins Feld geführten Beschreibungstypen zu gelangen.

(3) Schließlich wurden in einem dritten Teil, die aus (1) und (2) abgeleiteten phonetisch-phonologischen – insbesondere prosodischen – Merkmale auch *praktisch*, d.h. anhand von Opernarien überprüft, genauer gesagt anhand verschiedener musikalischer Aufnahmen und den dazugehörigen Libretti bzw. Klavierauszügen. Musikalisch und linguistisch geschulte Projektmitarbeiter²² analysierten so die zum Untersuchungskorpus zählenden Arien²³ in ihrer Originalsprache und in den zwei adaptierten (übersetzten) Sprachen auch *auditiv* – bei

²¹ Vgl. Aroui & Arleo (eds.) (2009) und darin insbesondere Dell & Halle (2009): „English matches stress and musical beat anywhere in a line. French enforces the stress/beat match in a rigid manner only at the end of lines, which is presumably a reflection of the fact that in French, stress is easily perceptible only before major breaks“ (63).

²² Für ihre großartige Arbeit möchte ich den folgenden Mitarbeiterinnen meinen herzlichen Dank aussprechen: Annika Runte-Collin, Wiebke Langer, Julia Sielaff und Andrea Funk (geb. Bianco).

²³ Es handelt sich um Arien aus folgenden Werken – genannt werden jeweils nur das *Original*, zum Untersuchungskorpus gehören auch die Adaptationen in den anderen beiden Sprachen (zur Auswahl stehen Französisch, Deutsch, Italienisch): Mozart, *Le nozze di Figaro* (it.), Mozart, *Die Zauberflöte* (dt.), Bizet, *Carmen* (fr.), Gluck, *Iphigénie en Tauride* (fr.). Insgesamt wurden also 12 Opernfassungen analysiert. Glucks *Iphigénie* wurde nachträglich aufgrund der Besonderheit herangezogen, dass der Komponist selbst sie ins Deutsche übertrug.

gleichzeitiger Untersuchung der Klavierauszüge/Libretti – und notierten alle auffälligen Diskrepanzen zwischen der musikalischen Realisierung der gesungenen Sprache und eines neutralen phonischen „Profils“, welches mittels einer phonologischen Analyse der von Muttersprachlern vorgelesenen Operntexte vorgelegen hat. Diese Abweichungen wurden in eine eigens für dieses Projekt konzipierte Datenbank eingegeben, welche für (bisher) drei Sprachen in Form untereinander parallel aufscheinender Notationszeilen angelegt wurde. Diese Zeilen sind so gestaltet, dass jede „auffällige“ sprachliche Besonderheit (i.e. Abweichung [als Parameter notiert]) im Gesang pro Arie *taktweise* (für alle drei Sprachen) eingetragen werden kann. Alle Parameter (z.B. Synkope, Apokope, Silbenerweiterung, Diärese, Synärese, Synalöphe, Akzentdiskrepanz) sind einzeln abrufbar: und zwar für eine ganze Oper (bzw. für alle ihrer untersuchten musikalischen Nummern), für eine einzelne musikalische Nummer (Arie, Cavatina etc.), für eine der drei Sprachen oder für alle untersuchten Sprachen gleichzeitig. Die Ergebnisse werden in ihrer Gesamtheit zeigen, welche Sprachen z.B. das Mittel der Phrasenerweiterung oder -kürzung *wie häufig*, in *welchen musikalischen Nummern, an welchen Stellen im Takt und bei welchen Komponisten* etc. nutzen, um die Sprache punktuell den (prosodischen) Erfordernissen der Musik anzupassen. Es wird auch ersichtlich sein, ob eine Sprache starke „Auffälligkeiten“ bei dem einen oder anderen Parameter (z.B. Akzentschemata) aufweist. Man sieht, dass die Frage, ob es um das „Original“ oder um eine Übersetzung geht, für diese Art der Analyse methodologisch nicht von Bedeutung ist. Es könnte sich als eines der vielen Resultate ja immerhin ergeben, dass die eine oder andere Sprache *grundsätzlich*, d.h. unabhängig davon, ob sie die Originalsprache oder die übersetzte Sprache einer Oper darstellt, mit bestimmten Diskrepanzen „zu kämpfen hat“ bzw. bestimmte „Reperaturmaßnahmen“ einsetzen kann, um eine möglichst hohe Flexibilität zu erreichen...

Eine Stichprobe aus der Datenbank bringt zum Beispiel für den Parameter „Apokope“, welcher im Italienischen durch das Troncamento repräsentiert ist, folgende Ergebnisse zum Vorschein (Auswahl):

Le Nozze di Figaro:

Nº 10 Aria: Italienisches Original: 18 Belege, Französische Fassung: kein Beleg, Deutsche Fassung 2 Belege;

Zauberflöte:

N° 10: Deutsches Original: 2 Belege, Französische Fassung: kein Beleg, italienische Fassung: 21 Belege

Carmen:

N° 17: Französisches Original: kein Beleg, deutsche Fassung: 6 Belege, italienische Fassung: 26 Belege

Iphigénie en Tauride:

3. Akt, 1. Szene: Französisches Original: kein Beleg, deutsche Fassung: 2 Belege, italienische Fassung: 7 Belege

Wenn wir den Parameter „Einfügen eines Vokals, der in einer diasystematisch unmarkierten Sprechsprache nicht realisiert wird (z.B. das *e* in *comte*)“ heranziehen, so sieht man anhand der Datenbankergebnisse auf den ersten Blick, dass dies eine französische „Technik“ zu sein scheint, um die vom musikalischen Rhythmus geforderten Noten mit Silben zu belegen. Nun kann man argumentieren, dass dieses Phänomen in übersetzten Fassungen ja mehr als plausibel ist, wurde doch das Original zusammen mit einer anderen Sprache komponiert. Und in der Tat sehen wir, dass die *Cavatina* N° 3 im *Figaro* 24 solcher Fälle aufweist. Ähnliches in anderen Arien derselben Oper oder auch in Arien der *Zauberflöte*. (Für das Deutsche und Italienische konnten für dieses Merkmal keine Belege erhoben werden). In einer genuin französischsprachigen Oper sollte diese Erscheinung eigentlich selten bis gar nicht auftreten, hatte der Librettist mit dem Komponisten doch alle Gestaltungsmöglichkeiten in der Hand. Doch das Gegenteil ist der Fall: In Bizets *Carmen* konnten in der *Habanera* 40 *e muets* gezählt werden, die in normaler sprechsprachlicher Realisierung nicht vorhanden wären (also unter Ausklammerung einer südfranzösischen und einer diaphasisch oder diastratisch hoch markierten Varietät wie z.B. der poetischen Diktion). Bei Glucks *Iphigénie* 1. Szene im 3. Akt sind es 16 solcher Belege.

Was sagen uns diese Stichproben? Dass es sich offensichtlich doch lohnt *genau* hinzusehen (bzw. hinzuhören) – und zwar bei den übersetzten Fassungen und beim Original!

Die Relevanz meiner phonologischen Kategorien wird übrigens auch durch Musikwissenschaftler bestätigt, die in jüngster Zeit Opernübersetzungen analysiert haben, so wie Herbert Schneider (2009), der sich die Übersetzungen von Wagners Parsifal ins Französische und Italienische vorgenommen hat. Ich zitiere nur einige Fragmente, die jedoch allesamt eine starke Affinität zu meinen „Parametern“ aufweisen – was mich beruhigt (und in meinem Tun bekräftigt) und was mir zu verstehen gibt, dass es an dieser Stelle eine verstärkte Zusammenarbeit zwischen Musik- und Sprachwissenschaft geben sollte:

- „eine falsche Betonung von [französisch] ‚du‘“ (Schneider 2009: 215)
- „um die Silbenzahl pro musikalischer Phrase zu reduzieren“ (ib.: 221)
- „Im Französischen würde der Akzent bei *Klingsor* auf die letzte Silbe fallen, hier wird aber wie im Deutschen betont! (222)
- „Er [Alfred Ernst] behandelt die weiblichen Reimkadenz ‚hôte, arme, défense‘ (also nicht hô-te oder ar-me etc.) und selbst ‚cygne‘ und ‚maitre‘ als männliche Reinwörter“ (225)
- „Die am meisten störenden Verstöße gegen die Prosodie sind bei ‚Comme en‘ (Ernst), ‚Sur la‘ (Gautier/Kufferath), ‚il mortal‘ (Vaccaro), ‚con giovin‘ (Zanardini) [...] zu beklagen“ (232)
- „Wichtig ist wiederum , dass Ernst Worte mit auslautendem ‚e muet‘ als männliche Reimkadenz behandelt (dagegen ‚fem-me‘)“ (232).

Diese Auswahl an „Diskrepanzen“ zwischen gesprochener und gesungener Sprache aus Schneiders Analyse von *Parsifal*-Übersetzungen möge genügen, um zu verdeutlichen, dass an diesem Punkt – und sicherlich noch an anderen – eine Schnittstelle zur Sprachwissenschaft besteht.

4. Zur Zusammenarbeit zwischen Komponist, Librettist und Sänger

In diesem Kapitell soll der Frage nachgegangen werden, ob sich nicht das Gros an Diskrepanzen zwischen Sprache und ihrer musikalischen Umsetzung bereits *in statu nascendi* auflösen lässt, so dass etwa ein Operntext bereits von Anfang an im Zusammenwirken von Librettist, Komponist und Sänger das Optimum an Sangbarkeit erreicht.

Singen bedeutet immer, lautsprachliche Prozesse mit musikalischen Abläufen in Verbindung zu bringen, was zu „Konflikten zwischen den sprachlichen und den musikalischen Forderungen“ führen kann (Forchhammer 1921: 513).

Da nun der Text gewöhnlich zuerst vorliegt, und die Musik erst nachträglich dazu komponiert wird, so wird es in der Regel die Sache des *Komponisten* sein, dafür zu sorgen, dass solche Konflikte tunlichst vermieden werden (ib.; Hervorhebung im Original gesperrt).

Dass die Freiheit des Komponisten allerdings im Vergleich zu einer rein konzertanten Musik eingeschränkt bleibt, dass er „bei Gesangskompositionen nicht so frei und willkürlich seinen musikalischen Inspirationen folgen [kann] wie bei der reinen Musik“ und somit auch „immer die sprachlichen Forderungen der zu vertonenden Dichtung berücksichtigen [muß]“ (ib.), liegt auf der Hand.

Dies trifft natürlich auch auf den umgekehrten Fall zu, also wenn ein Librettist nachträglich Text zu einer schon vorhandenen musikalischen Komposition entwerfen soll.

Diesem Fall begegnen wir am häufigsten bei der *Übersetzung ausländischer Gesangsmusik*. Solche Übersetzungen bieten zumal ganz besondere Schwierigkeiten dar; denn obwohl die Musik zu einem gewissen Grad international ist, wird sie doch immer mehr oder weniger von dem melodisch-rhythmischen Aufbau der Muttersprache beeinflusst (Forchhammer 1921: 513; Hervorhebung im Original gesperrt).

Auch die moderne naturwissenschaftliche Forschung²⁴ schließt einen engen Zusammenhang zwischen typologischen musikalischen und sprachlichen Eigenschaften nicht aus:

Schon länger wissen Forscher, dass es eine tiefreichende Verbindung zwischen den beiden für den Menschen charakteristischen Fähigkeiten Musik und Sprache gibt. So lassen sich beispielsweise in den Werken von Komponisten verschiedener Länder Melodien und Rhythmen nachweisen, die große Ähnlichkeiten mit den jeweiligen Sprachen aufweisen (Martin-Jung 2010).

²⁴ Vgl. etwa die Studien des amerikanischen Neurobiologen Dale Purves und seines Teams (Bowling et al. 2010), welcher starke Parallelen zwischen den Tonintervallen in extrovertierter klassischer Musik und emotional erregtem Sprechen festgestellt haben will: „The hypothesis examined here is that major and minor tone collections elicit different affective reactions because their spectra are similar to the spectra of voiced speech uttered in different emotional states“ (ib.: 491). Ähnlich argumentieren auch Gill & Purves (2009), denen zufolge dieselben Intervalle in trauriger bzw. fröhlicher Sprechweise und Moll- bzw. Durtonarten auftreten. Es muss hier jedoch relativierend darauf hingewiesen werden, dass für diese Untersuchung zu unspezifisch „western music“ (1000 klassische Stücke und 6000 Volkslieder) und – zu spezifisch – nur gesprochenes Englisch (von lediglich 10 Probanden) herangezogen wurde.

Es kann also angenommen werden, dass bei übersetzten Libretti die Einheit von Sprache und Musik dergestalt „gestört“ sein kann, dass rhythmische Besonderheiten der Verschmelzung von Originalsprache und Originalmusik in einer anderen Sprache nicht in gleicher Weise wiedergegeben werden können. Das würde in der Tat dafür sprechen, den größten künstlerischen und ästhetischen Wert in der ursprünglichen Synthese zwischen Komponist und Librettist zu suchen.²⁵ (S. abschließend hierzu Kap. 5).

Wenn nun große melodische oder rhythmische Gegensätze zwischen der Sprache des Komponisten und der des Übersetzers bestehen, so wird die Übersetzung oft große Schwierigkeiten bereiten können und zwar umso mehr, je mehr die Komposition von den rhythmischen Eigenheiten der Sprache des Komponisten beeinflusst ist (Forchhammer 1921: 523).

Aufgrund der typologischen Verschiedenheit der Sprachen kann jedoch angenommen werden, dass solche „fast unüberbrückbare[n] Widersprüche zwischen den sprachlichen und den musikalischen Forderungen“ (Forchhammer 1921: 514) in unterschiedlichen Sprachen unterschiedlich gut aufgelöst werden können. Dies hängt, abgesehen vom Geschick des Librettoübersetzers, von der materiellen Beschaffenheit, i.e. den phonologischen und prosodischen Eigenschaften der Sprachen ab.²⁶

Es ist im Übrigen keineswegs davon auszugehen, dass die Komponisten sich unbedingt an die ihnen bekannten sprachlichen Erfordernisse der Textvorlage gehalten haben. Das Prinzip „1 Silbe = 1 Ton“, welches ja das ideale Ergebnis im Bemühen um eine „Gleichberechtigung von Wort und Ton“ (Forchhammer 1921: 515) in der Melodie wäre, wurde von vielen Komponisten ins Gegenteil verkehrt: Mendelssohns *Arie des Elias*, Bachs *Weihnachtsoratorium*, Schuberts *Frühlingsglaube* sind, wie Forchhammer (1921: 514f.) zeigt, deutliche Beispiele für eine bereits im Original angelegte Diskrepanz zwischen Silbenprosodie und musikalischer Metrik. Aber auch das Gegenteil lässt sich nachweisen (ib.:

²⁵ Vgl. Harnoncourt (2009: 303): „Da Pontes Libretti sind in der Tat sprachliche Kunstwerke. Ein Italienisch verstehendes Publikum wäre halt ideal. Ein Kunstwerk braucht die Originalsprache“. Oder Ernst (1983: 14): „la musica ed il testo sono di volta in volta strettamente legati tra di loro nel testo originale: sia che siano stati concepiti insieme, sia che la musica sia stata composta su un determinato testo“.

²⁶ „In molti casi la lingua della traduzione soffre per la necessità di adattarsi alla musica“ (Ernst 1983: 14).

515): Schuberts *Atlas* („die ganze Welt der Schmerzen muß ich tragen“ – hier entspricht jede Silbe einer Viertel- bis Sechzehntelnote), Schuberts *Erlkönig* („Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht“). Richard Wagner hat, wie man weiß, die „Gleichstellung von Text und Ton“ in besonderer Weise angestrebt (ib.: 516).

Andererseits sind solche Diskrepanzen ja meist gewollt, so z.B. was den Kontrast zwischen der Rückertschen Versmetrik und dem Schubertschen Rhythmus in *Du bist die Ruh'* betrifft. Schubert hat hier nicht die sprachlich-poetischen Akzentschemata übernommen („Du bist die Ruh, der Friede mild, die Sehnsucht Du und was sie stillt“), sondern hat, wohl ausgehend von einer emphatischen Realisierung „Du bist die Ruh“, das Gedicht im 3/8-Takt vertont und somit Akzentuierungen produziert, die aus Sicht der Sprechsprache ungewöhnlich sind: „Die Sehnsucht“, „ich weihe“, „zur Wohnung“ usw. (ib.: 534). Man sieht also, dass diese „Diskrepanzen“ von den Komponisten auch ganz bewusst eingesetzt oder in Kauf genommen wurden – ein Faktor, der bei der Analyse berücksichtigt werden muss.

Bekannt sind in der Musikgeschichte enge Formen der Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist.²⁷ Lorenzo da Ponte hielt in seinen Memoiren über seine Arbeit mit Mozart fest:

Conversando un giorno con lui su questa materia, mi chiese se potrei facilmente ridurre a dramma la commedia di Beaumarchais, intitolata *Le nozze di Figaro*. [...] Mi misi dunque all'impresa, e, di mano in mano ch'io scrivea le parole, ei ne faceva la musica. In sei settimane tutto era all'ordine (Torno 1998:130f.).

Es war aber keineswegs so, dass Librettisten die Komponisten dominierten, sondern fallweise eher umgekehrt, wie aus Mozarts Briefen über den Librettisten Stephanie, der ihm 1781 die Vorlage für die *Entführung aus dem Serail* lieferte, deutlich wurde:

[...] er arrangiert mir halt doch das Buch – und zwar so wie ich es will – auf ein Haar – und mehr verlange ich bey gott nicht von ihm! (Mozart, 13.10.1781, zitiert nach Kunze 1984: 182).

Nun kann man einwenden, dass Mozart Musik zu italienischen Libretti schrieb, obwohl er nicht italienischer Muttersprachler war (dies schließt an das in Kap. 2 Gesagte an). Gluck

²⁷ Vgl. Bonomi (2010b: 48f.): „nel '700 il nesso tra autore della poesia e autore della musica [...] è molto meno stretto“.

komponierte 1774 *Iphigénie en Aulide* (Uraufführung 1774) und *Iphigénie en Tauride* (1779) nach jeweils französischer Librettovorlage, obwohl für ihn diese Sprache eine Fremdsprache war.²⁸ Abgesehen davon, dass beide Komponisten sehr vertraut mit diesen Sprachen waren,²⁹ muss man die italienischen Opern Mozarts und die französischen Werke Glucks in den musikgeschichtlichen und biographischen Kontext der Künstler stellen: Glucks Hinwendung zur französischen *opéra comique*, die in der mit der Pariser Operndirektion vertraglich festgelegten Auftragsarbeit von sechs Opern auch ihren kommerziellen Niederschlag fand, und Mozarts Vorliebe für die italienische Oper, sei es die *opera seria* (*Idomeneo*, 1781), sei es die *opera buffa* (*Le nozze di Figaro* 1786, *Così fan tutte* 1790) oder das *Dramma giocoso* (*La finta giardiniera* 1774, *Don Giovanni* 1787), welches letztlich nur eine Bezeichnungsvariante der *opera buffa* darstellte. Das Italienische war sozusagen die in musikalischer und kommerzieller Hinsicht „gesetzte“ Sprache:

Es ist unbestritten, dass Komponist und Librettist sich an mehreren Stellen des Werks annähern, wobei vermutlich jeder von beiden an der einen oder anderen Stelle Kompromisse eingehen muss. Doch es gibt auch noch eine dritte Komponente, wie Stammerjohann (im Druck) zu Recht anmerkt: die *Sänger*. Und dabei kann es sich, je nach Vorliebe und Veranlagung des Solisten, um einen ziemlich unberechenbaren Faktor handeln (Stichwort „A-Tenor“, „E-Tenor“ etc.). Kaindl hat natürlich recht mit der Aussage, dass „Komponisten und Librettisten [...] immer größten Wert darauf [legten], ihren Sängern einen möglichst leicht artikulierbaren Textentwurf vorzulegen“ (Kaindl 1995: 118f.). Sehen wir uns hierzu eine Äußerung des österreichischen Opernlibrettisten Rudolf Oesterreicher (1881-1966) an:

Auf die zweite Silbe meines Refrains „die Liebe...“ traf nämlich ein hoher Ton: ein B und dieser hohe Ton (erklärte mir der Komponist) lasse sich auf den Vokal I schwer singen, zumindest

²⁸ Gluck ist wohl zweisprachig (Tschechisch/Deutsch) aufgewachsen. Durch seinen achtjährigen Aufenthalt in Mailand war er auch mit dem Italienischen vertraut. „Als er nach den vielsprachigen Wanderjahren in Wien ansässig wurde, kam durch die *Opéra comique* die intensive Beschäftigung und Aneignung der sowieso unerlässlichen Hofsprache Französisch, die in den Pariser Reformjahren kulminierten. In allen Sprachen drückte er sich je nach Bedarf mühelos aus, wenn auch nicht fehlerlos und im Umgang manchmal in einem Sprachgemisch“ (Croll 2002: 1140f.).

²⁹ Mozart verbrachte zusammen mit seinem Vater fast dreieinhalb Jahre seines Lebens in Italien (mit Unterbrechungen von 1769 bis 1772). Diese Reisen waren zudem außergewöhnlich erfolgreich.

klänge es unschön. Ich möge also so freundlich sein, den Vokal I durch den sanglicheren Vokal A oder wenigstens den Vokal E zu ersetzen (Linhardt 2009: 123).³⁰

Die musikgeschichtliche Literatur ist voller Belege für direkte oder indirekte Einflussnahme von Sängern (manchmal auch vergebens) auf die Komponisten.³¹ Im 18. Jahrhundert war es die gängige Praxis, dass Komponisten von großen Opern einen Teil der Oper erst „vor Ort“ (in der Stadt der Aufführung) komponierten, einige Wochen vor der Premiere. Auch Mozart schrieb die Arien häufig erst, nachdem er einen stimmlichen Eindruck von den Sängern hatte. 1770 hatte er in einem Brief an seinen Vater davon gesprochen, dass er den Sängern die Arien sozusagen auf den Leib schreibe (vgl. Rushton 1993: 28).³²

Berühmt sind die Geschichten um den berühmten Tenor Anton Raaff und seine (zum Teil auch erfolgreichen) Bemühungen, Libretto und Musik für seine Rolle des Idomeneo abzuändern (vgl. Rushton (ed.) 1993: 31ff., Kunze 1984: 155, Heister-Möltgen 1994).³³ Mozart war dabei allerdings immer auch selbst sehr um die Sprache bemüht:

Man weiß, mit welcher Intensität und mit welchem Kunstverstand sich Mozart um seine Texte kümmerte, wie stark er in den dramatischen Plan der Libretti eingriff – in einem für damalige Sitten ganz ungewöhnlichem Ausmaß (Kunze 1984: 616).

Ein Komponist musste also über Autorität verfügen, sonst konnte es passieren, dass er „zu bloßen Handlangern [der Sänger] degradiert wurde[n]“ (Seedorf (ed.) 2001: 43):

³⁰ Es handelt sich dabei um einen Beitrag Oesterreichers zum Thema „Opernlyrik“, erschienen in: *Neues Wiener Journal*, 19. März 1916, S. 16. Den Hinweis auf diese Textstelle verdanke ich dem Kollegen Albert Gier.

³¹ Und selbst während der Aufführung hat ein Sänger noch die Möglichkeit, punktuelle (meist vokalische und/oder silbische) „Geschmeidigkeiten“ einzubauen, wie z.B. Luciano Pavarotti in *Nessun dorma* aus Puccinis *Turandot*, wenn er in der Schlussklimax das finale *vincerò* „zerlegt“ in *vi.nè.ce.rò*, um den höchsten und gelängten Ton (das zweigestrichene h) auf *ne* (eigentlich auf *vin*) besser singen zu können. Im Konzert in den Caracalla-Thermen in Rom 1990 ist sogar beinahe ein *vi.na.ce-rò* zu hören.

³² Bekannt ist auch die Episode, als Mozart für die Sopranistin Catarina Cavalieri, die erste Konstanze der *Entführung*, die Partitur verändert hat: „Die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad^{elle} Cavallieri [*sic!*] aufgeopfert“ (Kesting 1986: 1181).

³³ Auszüge aus Mozarts Briefwechsel mit seinem Vater belegen die besondere Wertschätzung, die Raaff bei dem Salzburger Komponisten genoss: „gestern war ich beym Raff [*sic!*], und bracht ihm eine aria die ich diese täge für ihn geschrieben habe, [...]. Die aria hat ihm überaus gefallen. mit so einem Mann mus man ganz besonders umgehen. [...], und ich versicherte ihn [...], das ich ihm die aria so arangieren werden, daß er sie gewis gerne singen wird“ (Brief vom 28.2.1778, zitiert nach Heister-Möltgen 1994: 39f.)

Der Vorrang der Sänger wurde so sehr respektiert, daß auch ein Komponist vom Rang Händels die Bedürfnisse seiner Sänger respektierte und nicht nur Arien transponierte, umarbeitete oder durch Neukompositionen ersetzte, sondern sogar die dramaturgische Anlage eines bereits vollendeten Werkes grundlegend zu verändern bereit war [...] (ib.).

5. Abschließende Betrachtungen

Es geht in den folgenden abschließenden Ausführungen *nicht* darum, Operaufführungen in der Originalsprache die absolute Priorität abzusprechen. Der höchste musikalische Genuss ist sicherlich auf genau diese Weise zu erzielen – die Aufführungspraxis der letzten Jahrzehnte hat sich ohnehin in diese Richtung verfestigt.³⁴ Musikalische Rezeption und musikwissenschaftlich-sprachwissenschaftliche Analyse sind jedoch nicht dasselbe. Sie verfolgen nicht denselben Zweck und sie haben auch eine gänzlich verschiedene Ausgangsbasis. Dies nur noch einmal zur Klarstellung. Werfen wir noch einmal einen Blick auf den Aufsatz „Der Klang der italienischen Sprache“ von Mario Wandruszka:

Jede gesprochene Sprache hat ihre eigene Musik, ihren eigenen Rhythmus, ihre eigene Melodie, die sich auch der gesungenen Sprache, dem Lied mitteilen – falls sich der Gesang nicht überhaupt von der Sprache löst und ganz eigene Wege geht (Wandruszka 1952 : 437).

Der letzte Teil dieser Aussage ist nachvollziehbar, der erste hingegen weniger. Wenn gesungene Sprache eigene Wege geht und sich „von der Sprache löst“, so kann das nur bedeuten, dass Melodie und musikalischer Rhythmus die Oberhand über die Sprache gewonnen und die sprechsprachlichen Ebenen Intonation und Sprachrhythmus abgelöst haben. Wenn dies in sehr deutlicher Weise geschieht, kann sich die gesprochene Sprache der gesungenen eben *nicht* mehr „mitteilen“, sondern findet sich im Extremfall vor allem rhythmisch gar nicht mehr im Gesang wieder.

Auf die alte Streitfrage, welche von den beiden Sprachen sangbarer sei, gibt es nur eine Antwort: die italienische Sprache eignet sich besser für den italienischen Gesang, die französische für den französischen (Wandruszka 1952 : 437).

³⁴ In Bezug auf diesen Aspekt ist Wandruszka also beizupflichten: „Eine italienische Oper sollte man nur in italienischer Sprache singen, so wie Wagner nur Deutsch“ (Wandruszka 1952 : 437).

Auch hier kann ich nur entgegenen: wenn alles optimal zusammenpasst! Wenn also zu den Rhythmen der Musik (die Melodie ist hier sekundär) genau die Texte und die ihnen inhärenten Sprachrhythmusmuster gefunden werden,³⁵ so dass sich Italienisch *prosodisch* wie Italienisch, Deutsch wie Deutsch und Französisch wie Französisch anhört. (Das scheint ja, wie wir aus Schriften des 18. Jahrhunderts wissen, nicht immer so gewesen zu sein!). Und genau an dieser Stelle kommen silbenphonologische „Flexibilitäten“ wie die von Wandruszka selbst (1952: 435) angesprochene Apokope im Italienischen ins Spiel, mit denen die Synthese von Sprache und Musik (rhythmisch) besser gelingen kann. Nicht zu vergessen ist die Rolle des lexikalischen Akzents, der ja bereits bei der Auswahl der Wörter für das Libretto von Bedeutung ist.

Dass die Übertragung von gesprochener zu gesungener Sprache ganz und gar nicht einfach ist, erklärt Nikolaus Harnoncourt anhand des Rezitativs, eine Art dem Sprechen angenäherter Gesangs. Franzosen wie Italiener hätten hier

[...] das gleiche Problem, nämlich die Sprachmelodie und den Sprachrhythmus in Musik zu übertragen. Die Italiener tun dies in ihrer großzügigen Weise so, daß sie den Sprachrhythmus *ungefähr* notieren und auf jeden Fall, der Orthographie wegen, einen Vier-Viertel-Takt schreiben. Die Akzente erscheinen dann eben dort, wo sie dem Sprachrhythmus gemäß sind, das kann auf der Zwei oder Vier oder auf der Eins sein [...]. Vom Sänger wird erwartet, daß er ausschließlich dem Sprachrhythmus folgt und nicht dem notierten. [...] (Harnoncourt 1982: 44).

Man kann jedoch nur bei einer Sprache die Akzente so setzen, dass sie einmal auf der Zwei, einmal auf der Vier, einmal auf der Eins sind, wenn diese Sprache eine „free stress language“ (Rossi 1998: 220) ist! Vielleicht hat Lully deshalb feste Sprachrhythmen für Rezitative vorgegeben, denen für die damalige Zeit höchst ungewöhnliche Taktarten zugrunde lagen: neben dem durchaus üblichen 3/4-Takt auch den 7/3- und 5/4-Takt. Die italienischen Sänger hingegen sollten und durften frei nach ihrem Sprachrhythmus rezitieren (Harnoncourt 1982: 45f.).

³⁵ Dies gilt selbstverständlich auch für den umgekehrten Fall, i.e. dass die Musik zur Sprache gefunden werden muss.

Ilaria Bonomi (1998) hat in ihrem Streifzug durch die Opernlandschaften Europas des 17. bis 19. Jahrhunderts den besonderen Stellenwert des Italienischen herausgearbeitet. Sie schließt mit der Formulierung eines Desiderats, welches sie im Übrigen auch in ihrer jüngsten Publikation (Bonomi & Buroni (eds.) (2010) – zumindest hinsichtlich der Praxis der musikalischen Analyse – nicht erfüllen konnte.³⁶ Das Zitat Bonomis scheint geradezu der Prolog für das oben skizzierte Forschungsprojekt zu sein:

Ma più di tutto, forse, si sente la mancanza di una esemplificazione che prenda in considerazione il testo poetico insieme alla musica che lo accompagna: difficile esame, non c'è dubbio, specialmente per dei letterati (ma alcuni avevano una certa competenza musicale), e specialmente in una tradizione, come quella italiana settecentesca, in cui l'unione di testo poetico e musica soggiaceva alle regole della variabilità e della pluralità di intonazione per un medesimo libretto, dell'adattamento al *cast* dei cantanti e alle loro esigenze (Bonomi 1998: 310).

6. Bibliographie

- Abercrombie, David. 1967. *Elements of General Phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Aroui, Jean-Louis & Arleo, Andy (eds.). 2009. *Towards a Typology of Poetic Forms. From language to metrics and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Bertinetto, Pier M. 1981. *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Bertinetto, Pier M. 1989. Reflections on the dichotomy 'stress' vs. 'syllable-timing'. *Revue de Phonétique Appliquée* 91/93. 99-130.
- Bonomi, Ilaria. 1998. *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*. Roma: Bulzoni.
- Bonomi, Ilaria. 2010a. Il codice innovativo dei libretti di Busenello. In Bonomi & Buroni (eds.), 13-46.
- Bonomi, Ilaria. 2010b. "Prima la musica, poi le parole". Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del '700. In Bonomi & Buroni (eds.), 47-74.
- Bonomi, Ilaria & Buroni, Edoardo. 2010. *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*. Milano: FrancoAngeli.
- Bowling, Daniel L. et al. 2010. Major and minor music compared to excited and subdued speech. *Journal of the Acoustical Society of America* 127, 491-503.
- Croll, Gerhard et al. 2002. Gluck, Christoph Willibald. In Ludwig Finscher (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neu bearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd.7. Kassel et al.: Bärenreiter, 1100-1160.

³⁶ Der Schwerpunkt liegt nach wie vor auf der Beschreibung der lexikalischen, syntaktischen und stilistischen Varianz, unter Einbezug regionalitalienischer Einflüsse. Vgl. Bonomi (2010a: 31ff.) und (2010b: 57ff.).

- Dell, François & Halle, John. 2009. Comparing musical textsetting in French and in English songs. In Aroui & Arleo (eds.), 63-78.
- Deodati de Tovazzi, G. L. 1761. *Dissertation sur l'excellence de la langue italienne* [suivi par la *Lettre de M. de Voltaire à M. Deodati de Tovazzi, au sujet de la dissertation sur l'excellence de la langue italienne, avec la réponse de M. Deodati à M. De Voltaire.*]. Paris: Bauche, Leclerc, Lambert.
- Di Cristo, Albert. Intonation in French. 1998. In Hirst & Di Cristo (eds.), 195-218.
- Dufter, Andreas. 2004. Ist das Französische eine silbenzählende Sprache? In Trudel Meisenburg & Maria Selig (eds.), *Nouveaux départs en phonologie. Les conceptions sub- et suprasegmentales*. Tübingen: Narr. 139-159.
- Ernst, Gerhard. 1983. *Senso e non senso di tentativi di caratterizzare una lingua*. Trento: Istituto Trentino di cultura.
- Faltin, Renate. 1999. *Singen lernen? Aber logisch! Von der Technik des klassischen Gesangs*. Augsburg: Wißner.
- Folena, Gianfranco. 1983. *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino: Einaudi.
- Forchhammer, Jörgen. 1921. *Theorie und Technik des Singens und Sprechens in gemeinverständlicher Darstellung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel (Neudruck Dr. Martin Sändig oHG, Niederwalluf 1971).
- Gabriel, Christoph (im Druck). *Guglielmo Tell und Les noces du Figaro: Einzelsprachliche Prosodie und Textvertonung in der italienischen und französischen Oper*. In Heinz & Overbeck (eds.).
- Gibbon, Dafydd. 1998. Intonation in German. In Hirst & Di Cristo (eds.), 78-95.
- Gill, Kamraan Z. & Purves, Dale. 2009. A Biological Rationale für Musical Scales. *PLoS ONE* 4 (12) [14 S.].
- Green, Eugène. 2001. *La parole baroque. Un essai*. Paris: Brouwer.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1982. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*. Salzburg: Residenz-Verlag.
- Harnoncourt, Nikolaus. 2009. *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*. Kassel et al.: Bärenreiter (bereits 2005 ersch. im Residenz-Verlag).
- Heinz, Matthias & Overbeck, Anja (eds.). (Im Druck). *Sprache(n) und Musik. Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Romanistentag des DRV in Bonn (27.09.-01.10.2009)*, München: Lincom.
- Heister-Möltgen, Hildegard. 1994. *Anton Raaff und seine Welt. Lebensbild eines berühmten Tenors aus dem 18. Jahrhundert*. Euskirchen: Heister-Möltgen.
- Hirst, Daniel & Di Cristo, Albert. 1998. A survey of intonation systems. In Hirst & Di Cristo (eds.), 1-44.
- Hirst, Daniel & Di Cristo, Albert (eds.). 1998. *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Honolka, Kurt (1978): *Opernübersetzungen. Zur Geschichte der Verdeutschung musikalischer Texte*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Kaindl, Klaus. 1995. *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen : Stauffenburg.

- Kesting, Jürgen. 1986. *Die großen Sänger*. Band 2. Düsseldorf: classen.
- Kunze, Stefan. 1984. *Mozarts Opern*. Stuttgart: Reclam.
- Lehmann, Lilli. 1922. *Meine Gesangskunst*. Berlin et al.: Bote & Bock.
- Linhardt, Marion (ed.) 2009. *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*. Wien: Lehner.
- Loos, Helmut. 1992. Originalsprache oder Übersetzung? Zu einem Problem in der Aufführungsgeschichte der Oper. In Karlheinz Schlager (ed.), *Festschrift für Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag*. Tutzing: Schneider, 149-159.
- Macdonald, Hugh. 2009. Opera Translation in the 21st Century. In Schneider & Schmusch (eds.), 35-41.
- Mairano, Paolo & Antonio Romano. 2007. Inter-subject agreement in rhythm evaluation for four languages (English, French, German, Italian). In Jürgen Trouvain & William J. Barry (eds.), *Proceedings of the 16th International Congress of Phonetic Sciences* (Saarbrücken, Germany, 6.-10. August 2007). Saarbrücken: Univ. des Saarlandes, 1149-1152.
- Martin-Jung, Helmut. 2010. Zwischentöne. *Süddeutsche Zeitung* 23./24.1.2010.
- Meisenburg, Trudel & Maria Selig. 1998. *Phonetik und Phonologie des Französischen*. Stuttgart etc.: Klett.
- Overbeck, Anja. 2007. Auf der Suche nach dem „Libretto-Idiom“. Überlegungen zur französischen (und italienischen) Librettosprache. *Musicorum* 2006-2007, 247-267
- Overbeck, Anja. 2008. „S’il y a en Europe une langue propre à la musique, c’est certainement l’Italienne“. Reflexionen über das Italienische als Sprache der Musik. In Steffen Buch, Álvaro Ceballos und Christian Gerth (eds.), *Selbstreflexivität. Beiträge zum 23. Nachwuchskolloquium der Romanistik (Göttingen, 30.05. – 02.06.2007)*. Bonn: Romanistischer Verlag, 141-155
- Pamies Bertrán, Antonio. 1999. Prosodic Typology: On the Dichotomy between *Stress-Timed* and *Syllable-Timed* Languages. *Language Design* 2, 103-130.
- Ramus, Franck, Marina Nespor & Jacques Mehler. 1999. Correlates of linguistic rhythm in the speech signal. *Cognition* 73/3. 265-292.
- Rossi, Mario. 1998. Intonation in Italian. In Hirst & Di Cristo (eds.), 219-238.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1995. Lettre sur la musique française (1753). In Bernhard Gagnebin & Marcel Raymond (eds.), *Jean-Jacques Rousseau: Œuvres complètes*. Vol. 5: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris: Gallimard.
- Rushton, Julian (ed.). 1993. *W.A. Mozart. Idomeneo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schafroth, Elmar. 2002. Sprache und Musik. Sprachwissenschaftliche Beobachtungen zur Opera buffa *Le nozze di Figaro* und ihren deutschen und französischen Fassungen. In Sabine Heinemann, Gerald Bernhard & Dieter Kattenbusch (eds.), *Roma et Romania. Festschrift für Gerhard Ernst zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer. 287-304.
- Schneider, Herbert. 2009. Die Übersetzungen von Wagners Parsifal ins Französische und Italienische. Zur Interkulturalität der Opernübersetzung. In Schneider & Schmusch (eds.), 185-274.
- Schneider, Herbert & Schmusch, Rainer (eds.). 2009. *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*. Hildesheim et al.: Olms.
- Seedorf, Thomas (ed.). 2001. *Gesang*. Kassel et al.: Bärenreiter, Stuttgart, Weimar: Metzler.

- Seidner, Wolfram. 2007. *ABC des Singens. Stimmbildung, Gesang, Stimmgesundheit*. Berlin: Henschel.
- Stammerjohann, Harro (im Druck). Über die Singbarkeit von Sprachen. In Heinz & Overbeck (eds.).
- Torno, Armando (ed.). 1998. *Memorie. Lorenzo da Ponte*. Milano: Claudio Gallone.
- Trummer, Bern. 2006. *Sprechend singen, singend sprechen. Die Beschäftigung mit der Sprache in der deutschen gesangspädagogischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim: Olms.
- Voltaire. 1761. Lettre à G. L. Deodati de Tovazzi du 24 janvier 1761. In Theodore Besterman (ed.), *Voltaire: Correspondance*. Vol. 6 (octobre 1760 – décembre 1762). Paris: Gallimard (1964). 231-235.
- Vossler, Karl. 1948. Sangbarkeit der Sprachen (1938). In Karl Vossler, *Aus der romanischen Welt*. Karlsruhe: Stahlberg, 82-85.
- Wandruszka, Mario. 1952. Der Klang der italienischen Sprache. *Die Neueren Sprachen* 9, N.F., 431-441.

© Elmar Schafroth, 14. 10. 2010